

**Ernst FISCHER**  
**SANATIN**  
**GEREKLİLİĞİ**

**Çeviren: Cevat ÇAPAN**



**V** Yayınları



**Ernst Fischer**

# **SANATIN GEREKLİLİĞİ**

**Çeviren: Çevat ÇAPAN**

**V** Yayınları



**Verso Yayıncılık**

**Verso A.Ş.  
Konur Sokak No. 1317  
Kızılay/Ankara  
Telefon: 117 97 47**

**İmge Kitabevi Yayınları: 7**

**İmge Kitabevi  
Yayıncılık Pazarlama, San. ve Tic. Ltd. Şti.  
Konur Sokak No.3  
Kızılay/Ankara  
Telefon: 118 19 42**

**6. Baskı : OCAK 1990**

**Dizgi: Esterik Ltd. Şti. Telefon: 118 57 29**

**Baskı: Maya Matbaacılık Yayıncılık Ltd. Telefon: 118 01 53**

**Bu kitap Verso Yayıncılık A.Ş. ile İmge Kitabevi Yayınları  
tarafından ortaklaşa yayımlanmıştır**

## **İÇİNDEKİLER**

1. Sanatın Görevi	5
2. Sanatın Başlangıcı	13
3. Sanat ve Kapitalizm	43
4. Öz ve Biçim	105
5. Gerçekliğin Yitirilmesi ve Bulunması	179



## Birinci Bölüm

# SANATIN GÖREVİ

"Onsuz edilemeyen bir şeydir şiir — ama neden onsuz edilemez bir bilimsem." Sanatın gerekliliğini olduğu kadar, burjuva dünyasındaki tartışılabilir yerini de bu alaylı şaşırıtmaca ile özetliyor Jean Cocteau.

Ressam Mondrian sanatın belki de " ortadan kalkabileceğini" ileri sürüyordu. Sanatın bugün gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alacağına inanıyordu. "Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır."

Sanatın "hayatın yerini tutması" sanatın insanla çevresi arasında bir denge sağlaması — sanatın niteliğini ve gerekliliğini az da olsa tanıyan bir düşünce bu. Üstelik insanla çevresi arasında sürekli bir dengenin varlığı en gelişmiş toplumlarda bile düşünülebileceğine göre, sanat geçmişte olduğu gibi gelecekte de gerekli olacak demektir.

Peki ama hayatın yerini tutmaktan öte bir işi yok mudur sanatın ? İnsanla dünya arasında daha köklü bir ilişkiyi açığa vurmaz mı ? Gerçekten sanatın görevi tek bir tanımla özetlenebilir mi ? Birçok değişik gereksinmeye karşılamak zorunda değil midir ? Sanatın kökleri üstüne düşünüp başlangıçtaki görevinin ne olduğunu anladıkça, toplumun değişmesi ile bu görevin de değişmiş ortaya yeni görevlerin çıkmış olduğunu görünüyoruz ?

İşte bu kitap sanatın dün de, bugün de gerekli olduğu, yarın da gerekli olacağı kanısına dayanarak böyle soruları yanıtlamaya çalışacak.

Her şeyden önce şaşırıtmacı bir olayı pek sıradan bir şey sayma eğiliminde olduğumuzu unutmamalıyız. Hem şaşırıtmacı oluşu açıkca ortada bu olayın: milyonlarca kişi kitap okuyor, müzik dinliyor, tiyatroya, sinemaya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek istiyor demek, soruyu pekiştirmekten

## **Sanatın Gerekliliği**

öteye gitmez. İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesi, kendini bir resim, bir müzik parçası, ya da bir roman, oyun, film kişisi ile bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun ? Böyle gerçeklik-dışı olaylara neden yoğunlaşmış gerçekleşmiş gibi tepki gösterelim ? Ne tuhaf, anlaşmaz eğlencedir bu ? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa, tehlikelerden uzak yaşantılara kaçmak istiyoruz dersek, o zaman yeni bir soru çıkıyor ortaya: yaşayışımız neden yeterli değil ? Neden gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılması sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz ?

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. *Tüm* insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğin bütün sınırları ile onu yoksun bıraktığı, ama onu gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, *daha anlamlı* bir dünyayageçmek için çalışıyor. Kişiliğinin geçici, rasgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, "benliğinden" ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye-aç hırslığını bilimin, teknolojinin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yönlentmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleşmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.

Eğer bireyden ötede bir şey olmak insanın özünde olsaydı, boş , anlamsız bir istek olur bu. Çünkü bu durumda insan bir birey olarak da bir bütün, olabileceği her şey olmuş olurdu. İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan. Bütünlüğe ancak başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp onları kendinin kılmakla varabileceğini sezer. Ne var ki, insanın gerçekleştirebileceğini düşündüğü yaşantılar, insanlığın bütün olarak başından geçebilecek her şeyi içine alır. Bireyin bütünle böylece kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın sınırsız yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır.

Peki, sanatı gerçekliğin tümüyle birleşme aracı, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yol, kendini kendi olmayanla bir görme isteğinin bir belirtisi olarak tanıtlamak biraz romantiklik olmuyor mu ? Kendimizi neredeyse delicesine bir film ya da bir roman kahramanı ile bir-görme isteğimize dayanarak sanatın evrensel ve ilk görevinin bu olduğu sonucuna varmakla biraz ileri gitmiyor muyuz ? Bu "Diyalizosu" kendini yitirişin karşısını da kapsayamaz

## Sanatın Görevi

mı sanat? Seyircinin gördüğü ile kendini *bir tutmayı da*, ondan bir *uzaklaşma sağlaması*, gerçeğin bile bile temsil edildiğini görerek onun bas-kısından kurtulması, sanatta günlük yaşayışındaki sıkıntıların onu yoksun bıraktığı o mutlu özgürlüğü bulması demek olan "Apollonsu" bir eğlenme ve beğenme ögesini kapsamaz mı? Sonra aynı ikilik — bir yandan gerçeklere gömülme, öbür yandan onlara düzen verebilme heyecanı — sanatçının çalışmasında da kendini göstermez mi? Hiç kuşkunuz olmasın, sonunda gerçekliğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak ortaya çıktığı oldukça bilinçli, ussal bir eylemdir sanatçının çalışması — çoşkunun bir esinlenme davranışı değil.

Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerektir. Duyuş her şey değildir sanatçı için; işini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanıması, böylece de hırçın doğayı uysallaştırıp sanatın bağışlarına uydurması gerekir. Sözde sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının *yardımcısı* olur: sanatçı azgın canavara boyun eğmez, onu evcilleştirir.

Gerilim vardır, karşılıklı çatışma vardır sanatın özünde; sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetersiz, ayrıca *kurulması*, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir. Bu ustalığın sonucudur sanatın özgürce boy atıp gelişmesi. Çoğu zaman yanlış anlaşılan Aristoteles'e göre duyguları arıtmaktır sanatın görevi; korkuyu ve acımayı yenmek, böylece de kendini Orestes ya da Oidipus ile bir gören seyircinin bu benzeşmeden kurtularak alinyazısının rasgele düzeninin üstüne çıkmasını sağlamaktır. Hayatla olan bağlar bir süre için bir ana bırakılıyordu. Çünkü sanatın insanı kendine bağlayışı gerçekliğin insanı kendine bağlayışından başkadır. İşte tragedyalardan bile alınan tad, "eğlence" nin özü olan tad, bu geçici tutsaklığa dayanır.

Kıvanç üstüne, sanatın bu kurtarıcı niteliği üstüne şunları söylüyor Bertolt Brecht:

Tiyatromuz anlama heyecanını kıstırtınalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus'un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duymaları öğretilmeli insanlara.

Sınıf çatışmaları olan toplumlarda yürürlükteki sanat anlayışının sanat



yapıtından beklediği "ilk" etkinin seyirciler arasındaki toplumsal ayrımları ortadan kaldırmak, onlara evrensel insan bütünlüğü kazandırmak olduğuna dikkatimizi çekiyor Brecht. Oysa Brecht'in sözcülüğünü ettiği "Aristoteles-dışı dram"ın görevi tam tersine, kapitalci düzende oluşan duygu ve düşünce arasındaki çatışmayı ortadan kaldırarak seyirci bölmektir.

Kapitalci dönemin sonlarına doğru duygu, da düşünce de soysuzlaşarak verimsiz bir çatışmaya düştü. Ama gelişen yeni sınıfın ve ondan yana savaşların amacı duygu ile düşüncenin verimli bir çatışmaya girmesini sağlamaktır.

Duygulanmız düşüncelerimizi keskinleştirirken düşüncelerimiz de duygulanmızı artır.

İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada toplumsal gerçekler dikati çekecek bir ışıkta, konunun ve kişilerin "yabancılaşmışlığı" içinde ortaya konmalı. Sanat yapıtı seyirciyi devimsiz benzeşme yolu ile değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir. İnsanların toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda "geçici ve yetersiz" olarak gösterilmeli, böylece seyirciyi seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itmeli, giderek, oyun boyunca düşüncesini, sonunda da, "Bu iş böyle olmaz. Katlanır iş değil bu. Buna bir son vermeli" diyebilecek bilince kavuşturmalıdır. Öyle ki, çalışan erkek ya da kadın tiyatroya

...geçimini sağlaması gereken korkunç, sonu gelmeyen uğraşmalarını görüp eğlenmek ve kendi sürekli değişiminin şaşırtıcı acısına dayanmak için gelsin. Burada, en kolay yolda kendini yaratabileceğini görsün: çünkü en kolay varoluş yolu sanattadır.

Eylemci emekçi-sınıf için Brecht'in "epik tiyatro"su dışında, başka bir tiyatro anlayışı yoktur, demiyorum. Sanatın diyalektiğini, değişen bir dünyada sanatın görevinin de değişeceğini açıklamak için anıyorum Brecht'in bu önemli kuramını.

Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz. Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki

## **Sanatın Görevi**

görevinden birçok bakımlardan ayrılır. Bununla birlikte, toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği-yansıtma niteliği de vardır. İşte biz yirminci yüzyıl insanını tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir. Karl Marx epigi gelişmemiş toplumlara özgü bir sanat biçimi olarak tanımlıyor ve şöyle diyor.

Yunan sanatı ve destanı ile toplumsal gelişmenin belli biçimleri arasındaki ilişkiyi görmek güç değildir. Güç olan o yapıtların bugün bile sanattan aldığımız tadın kaynağı olması, bazı durumlarda ise erişilmez bir düzey ve örnek olarak sürüp gitmesini anlamaktır.<sup>1</sup>

Marx sonra da şu açıklamayı ileri sürüyor:

İnsanlığın en güzel gelişmeyi sağladığı toplumsal çocukluğu geri gelmeyecek bir çağın sürekli çekiciliğini neden ortaya koymasın? Geri kalmış çocuklar vardır, erken gelişmiş çocuklar vardır. Eski ulusların pek çoğu bu ikinci kümeye girer. Yunanlılar normal çocuklardı. Sanatlarının bizim için çekici olması, bu sanatı yaratan toplum düzeninin ilkeliği ile çatışmıyor. Tersine bu çekicilik o ilkeliğin bir sonucu olur; sanatın o gelişmemiş toplumsal koşullar altında ortaya çıktığını, ancak o koşullar altında ortaya çıkabileceğini, bu koşulların ise hiçbir zaman geri gelmeyeceğini gösteriyor.

Bugün eski Yunanlıların, öbür uluslarla karşılaştırıldığında "normal çocuklar" sayılabileceğini kuşkuyla karşılayabiliriz. Gerçekten, Marx da, Engels de değişik zamanlarda Yunanlıların işten hoşlanmayışlarına, kadınları aşağı görmelerine, yalnız yosmalara ve oğlanlara cinsel sevgi göstermelerine dikkatimizi çekerek Yunan dünyasının pürüzlü yanlarını belirtmişlerdir. O günden bu yana Yunan güzelliğinin, dinginliğinin, uyumunun su götürülür pek çok yanı olduğunu öğrendik. Winckelmann'ın, Goethe'nin, Hegel'in eski uygarlıklarla ilgili pek az düşüncesini paylaşıyoruz bugün. Arkeoloji, etnoloji

<sup>1</sup>"A Contribution to the Critique of Political Economy" Kegan Paul, Trench Trübner, 1904.

ve kültür alanlarındaki yeni buluşlar Yunan sanatını "çocukluğumuzun" bir parçası saymama engel oluyor. Tersine, Yunan sanatında oldukça geç, olgun bir dönemi görüyor, bu sanatın doruğuna eriştiği Perikles çağında ise yozlaşma ve bozulma belirtileri sezinliyoruz. Ünlü Phidias'dan sonra gelen yontucuların bir zamanlar "klasik" diye övülen nice yapıtları, sayısız yiğitler, koşucular, disk atıcılar, araba sürücüleri, bugün Mısır, Mikene yapıtları ile karşılaştırdığımızda boş, anlamsız geliyor bize. Ama bu konunun derinine gitmekle Marx'ın ortaya atıp açıklamaya çalıştığı sorudan uzaklaşmış olacağız

Önemli olan Marx'ın gelişmemiş toplumsal bir dönemin zamanla koşullanmış sanatını *insanlığın bir anı* olarak görmesi bu sanatın, tarihsel anın ötesinde bir etkisi, sürekli bir çekiciliği olabileceğini bu koşulları tanımasıdır.

Bunu şöyle de söyleyebiliriz: bütün sanat zamanla koşullandır ve ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinmelerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder. Ama sanat bu sınırlığı da aşar ve o tarihsel an içinde insanlığın sürekli gelişme yeteneği olan bir anı da yaratır. Sınıf çatışmaları süresince, arada büyük değişimler, toplumsal ayaklanmalar da olsa, sürekliliğin önemini hiçbir zaman azımsamamalıyız. İnsanlık tarihi de yeryüzü tarihi gibi yalnız birbiri ile çatışan zaman bölümlerinin bir araya gelmesi değildir. Aynı zamanda sürekli bir zaman akışıdır. Tarihe karışmış, çoktan unuttuğumuzu sandığımız pek çok şey bilincimizin derinliklerine yerleşir, çoğu zaman biz farkına varmadan yaşayışımız üstündeki etkisini sürdürür, sonra birden yüzeye çıkarak Hades'de Odysseus'un kanı ile beslenen gölgeler gibi bizimle konuşmaya başlar. Değişik dönemlerde sınıfların önem kazanıp yitmesine göre, nice gizli kalmış ya da ortadan kalkmış olan gerçekler yeniden gün ışığına çıkar, canlılık kazanır. Lessing ile Herder'in, derebeylik ve saray kalıntısı, "alexandrine"li, takma saçlı bütün o yapmacık davranışlarına başkaldırıp Shakespeare'i bulmaları ve Almanlara tanıtılmaları nasıl bir raslantı değilse, bugün batı Avrupa'nın insanlık öğretisini bir yana itmesi, putlaştırdığı kurumları ile tarih öncesi putlara uzanarak gerçek sorunlarını uydurma efsanelerle gizlemesi de bir raslantı değildir.

Değişik sınıflar, değişik toplum düzenleri kendi özelliklerini yaratırken, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna da yardım etmişlerdir. Özgürlük kavramı, belli bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri, amaçları

## **Sanatın Görevi**

ile koşullanmış da olsa aynı zamanda evrensel kapsamlı bir düşünce olma eğilimindedir. İşte bunun gibi sanat da zamanla koşullanmış bile olsa insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatır. Köleliğe dayanan bir toplumun yalınç koşullarını yansıttıkları sürece Homeros, Aiskholos, Sophokles zamanla sınırlı, eskimiş yazarlardır. Ama o toplumda, insanın yüceliğini gördükleri, çatışma ve tutkularına bir sanat biçimi verdikleri, sınırsız yeteneklerine dikkatimizi çektikleri ölçüde de bugün yaşıyormuşcasına yenisirler. Prometheus'un yeryüzüne ateşi getirmesi, Odysseus'un yıllarca süren yolculuğu ve dönüşü, Tantalos ile çocuklarının alınyazısı — bütün bunlar başlangıçtaki gücünü sürdürüyor bizim için. *Antigone*'nin konusunu — bir kandaşını onurlu bir törenle gömdürme hakkı için savaşı — eskimiş saysak, anlamak için tarihsel açıklamalar gerekliliğini duysak bile, "Ben sevgiye adadım lenliğimi, nefrete değil," diyen Antigone'nin kişiliği bugün de her zamanki kadar sarsıcıdır; insanlar yeryüzünde yaşadıkça bu sözlerden heyecan duyacaklardır. Unutulmuş sanat yapılarını daha iyi tanıdıkça, ayrılıklarına rağmen, aralarındaki ortak ve sürekli öğeler daha açıkça ortaya çıkıyor. Parçalar başka parçalara eklenerek insanlık tarihini yaratmış oluyorlar.

Güçlü çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak sanatın başlangıçta *büyük* olduğu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan ulsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. Din de bilim de gizli bir biçimde — tıpkı bir tohum gibi — büyüde birleşiyordu. Sanatın bu büyücülük görevi giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüştü. Çok yanlı ilişkileri, toplumsal çatışmaları ile oldukça karmaşık bir toplum bir "efsane" yoluyla açıklanamaz. Ayrıntıları noktası noktasına tanımayı her şeyi kapsayan bir bilinci gerektiren böyle bir toplumda, büyüün geçerli olduğu eski çağların sert kalıplarını kırmak, daha açık biçimlere, örneğin romandaki özgürlüğe kavuşmak için önüne geçilmez bir istek ergeç duyulur. Beşli bir dönemde, toplumun eriştiği düzeye göre sanatın bu iki öğesinden biri daha ağır basabilir — kimi zaman çağırışlarla büyüycen yanı, kimi zamansa ussal ve aydınlatıcı yanı, kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargı gücünü kesinleştiren yanı. Ama ister oyalasın, ister uyar-sın, ister gölgelendirsın, ister aydınlatsın hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat. Sanatın görevi her zaman insanı *bütünlüğü* içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini başkalarında kendisinin olabilecek yaşantuları benimsemesini sağlamaktır. Brecht

gibi öğreticiliğe büyük önem veren bir sanatçı bile yalnız us yoluyla, düşüncelerle değil, duygularla, sezgi yoluyla da etkiler. Seyircinin karşısına bir sanat yapıtıyla çıkınakla kalmaz, onların o yapıtın içine girmelerini de sağlar.

Alinyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin *büyülemek yerine, aydınlatmak, eyleme itmek* olması ne denli doğruysa, sanatta büyüünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamayacağı o denli doğrudur. Çünkü özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar.

Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, eğlendiriciyken de, inandırırken de, abartırken de, anlamlıyken de, anlamsızken de, dışleri işlerden de, gerçekleri işlerken de büyüünün her zaman bir payı olmuştur sanatta.

Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat.

## İkinci Bölüm

# SANATIN BAŞLANGICI

Nerdeyse insanla yaşıttır sanat. Bir çeşit çalışmadır. Çalışma ise insana özgü bir eylemdir. Çalışmayı şu sözlerle tanımlıyor Marx:

Çalışma eylemi doğadaki maddeleri... insanın isterlerine elverişli kılma amacını güder; insanla doğa arasındaki madde alış-verişini sağlamak için gerekli bir durumdur bu; doğanın insan yaşayışını durmadan etkisi altında tutmasını sağlar bu durum, bu yüzden toplumsal yaşayışın biçimlerine bağlı değildir — daha doğrusu, bütün toplumsal biçimlerin ortak niteliğidir.<sup>2</sup>

İnsan doğalı değiştirerek ona üstünlük sağlar. Çalışma doğalın değişmesidir. Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı da tasarlar insan. Büyü yolu ile nesnelere değiştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurar. Gerçeklikte çalışma neyse, insan kafasındaki bu tasarlama da odur. Ta başlangıçtan beri büyüdür insan.

### *Araçlar*

İnsan araçlar yolu ile insan olmuştur. Araçlar yapıp yaratarak kendini yapmış, yaratmıştır insan. Hangisinin daha önce geldiği sorusu — insanın

<sup>2</sup> "Capital," Allen and Unwin, 1928

mı, aracın mı — doğrudan doğruya soyut bir sorudur bu yüzden. Ne insan olmadan araç olabilir, ne de araç olmadan insan, ikisi de aynı zamanda ortaya çıkmıştır, ikisi de sıkı sıkı bağlıdır birbirine. Oldukça gelişmiş bir canlı varlık, doğal nesnelere çalışarak insan olmuş , nesnelere de bu yolda kullanılarak araçlanmıştır. İşte Marx'ın bir tanımı daha:

Emeğin aracı, çalışanın kendisi ile emeğinin konusu arasına koyduğu, böylece çalışmasını yönettiği bir araç, yada araçlar bileşimidir. İnsan birtakım nesnelere üzerinde üstünlük kurmak, ya da bu nesnelere kendi amaçlarına göre kullanmak için, onların mekanik, fiziksel ve kimsiyal niteliklerinden yararlanır. İnsanın geçimini sağlamak için gövdesini kullanarak, örneğin meyva toplamasını — burada gövde araç olarak kullanıldığı için — bir yana bırakırsak, doğrudan doğruya denetimi altına aldığı nesne emeğin konusu değil, emeğin aracıdır. Böylece insan çabasının bir aracı, kutsal kitaplara bakmadan, onu birkaç dirsek boyu yücelten, gövdesinin organlarını tamamlayan bir araç oluyor doğa... İş araçları yapıp kullanmak, başlangıçta birtakım başka hayvan türlerinde rastlansa bile, daha çok insanın çalışma eyleminin bir özelliğidir. Bu yüzden de Benjamin Franklin "araç yapan hayvan" olarak tanımlamıştır insanı.<sup>3</sup>

Sonradan gelişip insan olan insan-öncesi varlık, nesnelere tutup kavrayabileceği özel bir organı, eli, olduğu için böyle bir gelişme gösterebilmiştir. Kültürün başlıca organı, insanlaşmanın başlatıcısıdır el. İnsanı yalnız el yarattı demek değildir bu: doğa, özellikle organik doğa böyle yalın ve tek yanlı sebep-sonuç sürecine yer vermez. Değişik karşılıklı sonuçlardan her zaman yeni bir *nitelik*, karmaşık bir ilişkiler düzeni çıkar ortaya. Birtakım canlı varlıkların koku duyusunu körletme pahasına görme duyusunu geliştirerek ağaç dönemine geçmeleri; ağızla burunun küçülerek gözlere yer değiştirmeye olanağı sağlamaları; daha güçlü ve daha kesin bir görme duyusu ile donanmış yaratığın her yöne bakma itkisi ve durumun koşulladığı dik durabilme yeteneği ; dik durmanın yardımı ile ön ayakların özgür kalışı ve beynin büyümesi; besinlerin değişmesi ve bir sürü başka nedenler insanın insan olabil-

<sup>3</sup> Aynı eser

## **Sanatın Gerekliliği**

mesi için gerekli olan koşulların yaratılmasını sağladılar. Ama buna doğrudan doğruya yön veren organ eldi. Aquino'lu Thomas elin özel önemini " *Habet bomo rationem et manum!*" (İnsanın aklı ve eli vardır) sözleri ile belirtmişti. Elin insan usunu ve insan bilincini özgürlüğe kavuşturduğu da doğrudur.

Gordon Childe şöyle diyor:

Ön ayakları ele dönüştüğü, aynı nesneyi iki gözüyle görüp uzaklıkları yanılmadan ölçebildiği ve çok güçlü bir sinir sistemi ve gelişmiş bir beynin yardımıyla, bu gördüklerine göre el ve kol hareketlerini ayarlayabildiği için araç yapabilmiştir insan. Ama insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneylerle — deneyip yanılınayla öğrenmek zorundadır<sup>4</sup>.

Araçların kullanılmasıyla, dünyadaki türlerden biriyle geri kalan bütün türler arasında yepyeni bir ilişki düzeni çıkmıştır ortaya. Çalışma sürecindeki doğal sebep-sonuç ilişkisi bir bakıma tersine dönmüş, öngörülen sonuç "amaç" olarak çalışma sürecinin yasayıcısı durumuna gelmiştir. "Ereklik" ve "erek nedeni" sorunu gibi birçok düşünür arasında düşünce ayrılıkları yaratan olaylar arasındaki ilişkiler özel bir insan niteliği olarak gelişmiştir. Ama bu sorun nedir ? Gene Marx'ın açık-seçik tanımlarından birini alalım:

Emeği insan türüne özgü bir biçimde düşünmek zorundayız. Örümcek bir dokumacınıninkine benzeyen bir iş yapar. An ise hücrelerini yaparken gösterdiği ustalıklarla birçok mimarı utandıracak güçtedir. Ama daha başlangıçta en beceriksiz mimarı bile en usta arıdan ayıran şey, mimarın hücreyi balmumuna dökmeden onu kafasında kurmuş olmasıdır. Çalışma süreci, işe başladığında emekçinin kafasında var olan, bir düşünce olarak var olan, bir şeyin yaratılmasıyla sona erer. Emekçinin yaptığı doğal nesnelere sadece bir biçim değişikliği vermek değildir; aynı zamanda, kendi dışında var olan doğa içinde, kendi amacının — davranışlarını yasalarla yöneten amacın — kendi istemi (iradesi) ile bağ kurması gereken amacın ne olduğunu anlamaktadır.

<sup>4</sup> " The Story of Tools," Cobbett Publishing Co. , 1944.



Bu, çalışmanın niteliğinin, tümüyle gelişmiş, insanlaşma evresine ulaşmış durumunun tanımıdır. Ne var ki, bu son çalışma biçimine varmak, insan-öncesi varlığın bu son insanlaşmasına erişmek için oldukça uzun bir yolu aşmak gerekiyordu. Amaçla belirlenen eylem — bundan da insanın yarattığı değer olarak düşüncenin, bilincin doğması — uzun ve yorucu bir sürecin sonucuydu. Biliçli varoluş demek bilinçli eylem demektir. Başlangıçta insanın varoluşu herhangi bir memelinin varoluşuydu. İnsan memeli hayvanlardan *biridir*, ama bütün öbür memelilerden *başka bir şey* yapmaya başlar insan. Hayvanlar da "yaşantılar"a göre, yani bir koşulla tepkeler (refleksler) düzenine göre davranırlar. Hayvanın "içgüdü" deriz biz buna. Zamanla gelişerek insan olan canlı varlığın kendine özgü bir dönüm noktasına yönelmesi için ilk bakışta önemsiz görünebilecek yepyeni bir yaşantı gerekiyordu: insanın amacını gerçekleştirebilmesi için doğanın araç olarak kullanılması yaşantısı. Her canlı varlık çevresindeki dünya ile bir metabolizma ilişkisi içindedir, yani durmadan o dünyadan bir şeyler alıp ona bir şeyler verir. Ama hep dolaysız, aracısız bir alış-veriştir bu. Yalnız insan çalışması *tasarlanmış metabolizmadır*. İnsanda araç amaçtan önce gelmekte, amaç aracın kullanılışına göre açıklanmaktadır.

Yaşayan organların yerlerine yenileri konamaz. Gerçi dış dünyanın koşullarına uymanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır bu organlar; ama hayvanlar kendi organlarıyla yetinmek zorundadırlar. Yaşayan organların dışındaki çalışma aracının yerine ise bir yenisi *konabilir*; itkel bir araç bırakılarak yerine daha etkili bir araç kullanılabilir. Doğal organlar için etkili olup olmamak söz konusu değildir: Bu organlar oldukları gibidir, hayvanlar organlarının el verdiğince, organlarının dünyaya uyabildiği biçimde yaşamak zorundadırlar. Ama cansız nesneyi araç olarak kullanan bir varlığın isterlerini bu araca uydurması gerekmez. Tersine, bu aracı isterlerine uydurması söz konusu olabilir. Bu olanak ortaya çıkmadıkça da etkililik sorunu diye bir şey söz konusu olamaz.

İnsanın, birtakım araçların öbürlerinden daha yararlı olduğunu, bir aracın yerine bir başkasının kullanılabilceğini bulması, giderek eldeki yetersiz aracın daha etkili bir biçime sokulabileceğini, yani bir aracın doğadan olduğu gibi alınması gerekmeyip ona bir *biçim verileceğini* ortaya çıkardı. Etkililiğin ya da etkisizliğin ne olduğunun anlaşılması ise özel bir doğa gözlemine dayanır. Hayvanlar da doğayı gözlerler, doğal sebep ve sonuçlar hayvan beyininde de yansır ya da etki yaratır. Ama bir hayvan için doğa, kendi yaşayan

## **Sanatın Gerekliliği**

organları gibi, istemle değişemeyen bir veridir. Doğayı yeni bir gözle görebilme, olayları önceden kestirip onlara yön verme olanağını ancak cansız, yerine başkası konabilir, değiştirebilir araçlar yaratır.

Ağaçtan kopanılacak bir meyva vardır. İnsan-öncesi hayvan uzanır bu meyvaya ama kolu kısa gelir. Her yolu denesene de meyvaya erişemez; boşuna çabalardan sonra vazgeçip dikkatini başka bir şeye yöneltmek zorunda kalır. Ama bu hayvan bir sırtık alsın, kolu uzamış olur. Sırtık kısa geliyorsa, işini görecek bir sınığı buluncayakadar başka sırtıkları deneyebilir. Burada yeni olan nedir? Çeşitli olanakların varlığı, bunlardan birini seçebilme, böylece bir nesneyi bir başkası ile karşılaştırarak etkililik derecesini anlama yeteneğidir. Araçların kullanılmasıyla, kural olarak, artık hiçbir şey olanaksız değildir. Gerekli olan, daha önce erişilmeyene erişecek, başarılmayanı başaracak aracı bulmaktır. Doğa üzerinde yeni bir güç kazanılmıştır ve bu güç yetisi bakımından *sınırsızdır*. Büyünün, dolayısıyla da sanatın köklerinden biri işte bu buluşa uzanır.

Yüksek memeli hayvanların beyininde açlığı, gerekli besin eksikliğini bildiren merkezle bir yiyeceğin, diyelim bir meyvanın, görünmesi ya da koklanması ile uyarılan merkez arasında karşılıklı bir haberleşme vardır. Bu merkezlerden birinin uyarılması öbürünü harekete geçirir. Bu merkezlerin işleyişinde oldukça ince bir ayarlama vardır: hayvan açsa, yiyecek bir şey arar. Araya sınığın, meyvayı ağaçtan düşürecek aracın, girmesiyle beyin merkezleri arasında yeni bir bağ kurulmuş olur. Beyindeki bu yeni süreç sayısız tekrarlarla daha da güçlenir. Bu süreç önce bir yönde işler: "açlık-meyva" birleşiminin uyarılması, kabaca söylemek gerekirse, "sırtık"a tepki gösteren merkezi de kapsar. Hayvan istediği meyvayı görür ve onun çağrıştırdığı sınığı arar. Buna şimdilik düşünme denemez. Düşünmenin yaratacısı olan çalışma sürecine özgü amaç ögesi daha ortaya çıkmamıştır. Bu durumda meyvayı düşürmek sınığın amacı değildir; sırtık bu işin sadece aracıdır. Ne var ki, bu tek yönlü süreç, beyin merkezlerinin birbirine bağlı işleyişi, sürekli tekrarlarla ineelip gelişerek ters bir yön alabilir. Yani şöyle bir sıraya göre işleyebilir: işte sırtık; düşüreceği meyva nerede?

Böylece sırtık — araç — başlangıç noktası olur. Araç artık bir amaç uğrunda, meyvanın yere düşürülmesi için kullanılır. Sırtık herhangi bir sırtık değildir bundan böyle; ulsımlı bir yolla yeni bir görev yüklenmiştir sınığa. Bu görev de temel niteliklerden biri olur sınığın. Böylece araç gittikçe artan bir önem kazanır. Amacını yerine getirmekteki yeterliliği incelenir; daha kulla-

nışlı, daha yararlı, daha etkili olabilmesi, amacını daha büyük bir başarıyla yerine getirebilmesi için değiştirilip değiştirilemeyeceği araştırılır. Kendiliğinden deney, her türlü düşünme işleminden önce gelen "ellerle düşünme" zamanla bir amaca yönelir. Beynin düşünme sürecindeki bu dönüşü çalışma, bilinçli varlık, bilinçli iş, us yoluyla sonucu kestirme dediğimiz şeylerin başlangıcıdır. Bütün düşünme, deneylerin kısaltılmış bir biçimde ellerden be-yi ne aktarılması, daha öncesi sayısız deneylerin "anı" olmaktan çıkıp "yaşan-tı"ya dönüşmesinden başka bir şey değildir.

Başka bir örnek bu düşünceyi daha iyi açıklayabilir. Gordon Childe *Araçların Hikâyesi*'nde şöyle diyor:

Bulunmuş olan en eski araçlar taştan yapılmıştı — Pekin insanının özellikle toplayıp mağarasına götürdüğü kuvars araçlar gibi. Bu taşlar o mağara devri insanların isterlerini karşılamak için çok az bir işçilikle araç biçimine sokulmuştu. Bunların bile belli bir örneğe göre yapılmayıp çeşitli işlerde kullanıldığı anlaşılıyor. İnsana öyle geliyor ki, bir araç gerekti mi, herhangi bir taş parçası o işi görecektir biçime sokuluyordu. Bu yüzden bunlara *gereğe göre araçlar* denilebilir...

*Örneğe göre araçlar*'ın ortaya çıkması. Yontma Taş Devrinin sayısız durumuna göre yapılmış araçları arasında iki üç tane sinin biçimleri küçük değişikliklerle Batı Avrupa, Afrika ve Güney Asya'daki kazılarda çıkan araçlarda sık sık karşımıza çıkıyor; bunları yapanlar, belli ki, bilinen bir örneği kopya etmeye çalışıyorlardı.

●İldükça önemli bir şey söylüyor bu bize. İnsan, ya da insan-öncesi varlık, başlangıçta nesnelere toplarken, diyelim keskin uçlu bir taşın yakalanan avı kesmek, parçalamak, ezmek için dişlerin ve tımakların işini gördüğünü bulmuştu. O sırada bulunup kullanılan ve işini gördükten sonra da atılan taş parçası *gereğe göre bir araç* oluyor. İnsana yakın olan maymunlar da bu çeşit araçları kullanıyorlar kimi zaman. Sürekli kullanma sonucunda, taşla taşın yararlığı arasında kesin bir bağ oluşuyor beyinde; insan olmak üzere olan varlık, bu taşların herbirini, şimdilik belli bir görev, somut bir amaç için olmasa bile, toplayıp saklamaya başlıyor. Taşlar her amaç için nerede kullanılabilecekleri deneylerle anlaşılacak araçlardır. Bu sürekli ve değişik deneylerin, bu "ellerle düşünmenin" sonunda iki şey ortaya çıkıyor: birincisi, belli biçimdeki

## **Sanatın Gerekliliği**

taşların öbürlerinden daha yararlı olduğu ve doğanın insana sunduğu şeyler arasında seçme yapılabileceği, bu yüzden amaca göre taş aramanın zamanla ağır basması; ikincisi, bunu doğadan beklemek gerekmediği, çünkü doğanın düzeltilebileceği. Su ve hava koşulları taşları "elverişli" biçimlere sokabilir. Artık nerdeyse insanlaşmış olan varlık nesnelere eline alıp onları araç olarak kullanmaya başladığı zaman, elleriyle bu taşları değiştirip onlara biçim vereceğini, bu buluşuyla çakmak taşının keskinliği olduğunu, böylece yararlı bir araç olduğunu da anlamış oluyor.

Taştaki bu yeteneğin gizli, anlaşılmasız bir yanı yoktu — ne bir "tılsım" la donatılmıştı taş, ne de Athena Tanrıça gibi yaratıcı bir bilinçten çıkmıştı. Tersine, taşın elle kırılıp, bölünüp bilinerek şu ya da bu biçime sokulabileceğinin bulunmasının bir sonucu olarak gelişti yaratıcı bilinç. Örneğin, doğanın zaman zaman ortaya çıkardığı balta biçimi birtakım işlere yarıyordu. Böylece insan doğayı yansıtmaya (kopya etmeye) başladı. Bu çeşit araçları yapmakla herhangi "yaratıcı bir düşünce"ye uymuyor, sadece doğadaki birtakım nesnelere benzerlerini yapıyordu. Kullandığı örnekler bulup yararlılığını deneylerle sınınamış olduğu taşlardı. Doğa içindeki yaşantısına dayanarak bir şeyler yapıyordu. Bu ilk üretim döneminde kafasındaki belli bir düşünceden yola çıkmıyordu; bir tasarımı gerçekleştirmiyordu; gözünün önünde gerçek bir balta vardı, o da o balta gibi bir tane daha yapmaya çalışıyordu. Bir düşünceyi gerçekleştirmiyor; bir nesnenin benzerini yapıyordu. Ancak çok ağır bir evrim sonunda uzaklaşmıştır insan doğal örneğinden. Yaptığı örneği kullanarak, onunla durmadan deneyler yaparak yavaş yavaş aracı daha yararlı ve daha etkili kılmıştır. Etkililik amaçtan daha eskidir; uzun süre beyin değil, el bulucu olmuştur insan için. (Küçük bir çocuğun bir düğümü çözüşünü seyretmek yeter bunu anlamak için: çocuk "düşünmez", deney yapar; ancak yavaş yavaş, ellerinin alışmasıyla, nasıl düğüm yapıldığını, bu düğümün en kolay nasıl çözülebileceğini anlar.)

Bir sonucun önceden düşünülmesi — bir çalışma sürecinin belli bir amaca yöneltilmesi — ellerin iyice ustalaşmasından sonra gelir. Doğal nesnelere sık sık başvurmanın ve başarılı, başarısız sayısız deneyin sonucudur bu. İleriye değil, geriye bakmak yaratır amaç düşüncesini. Bir işi bilinçle yapmak, bilinçli biri olmak, çalışma sırasında, çalışma yoluyla gelişmiştir. Her araca belli biçim ve nitelik verecek, açıkça bilinen bir amaç ise ancak çok sonraki bir evrede ortaya çıkmıştır. İnsanın bir yaratıcı olarak gelişip doğaya karşı çıkması için çok zaman geçmiştir.

Bunu başardığı zaman, şöyle bir ayrılık vardı arada: insanın beyni artık hiçbir şeyi sadece görüldüğü gibi düşünmüyordu; çalışma yaşantısı yüzünden doğanın yasalarını da düşünebiliyor, *nedensel* ilişkileri hesap edebiliyordu. (Örneğin, kaslardaki gücün bir araca, oradan da işleyen bir nesneye aktarılabilceğini, ya da sürtünmenin ısı çıkaracağını kestirebiliyordu.) İnsan doğanın yerine geçiyordu. Doğanın ona ne vereceğini görmek için durup bekliyor, istediğini ona vermesi için doğayı zorluyordu. İnsan böylece doğayı her gün biraz daha çok kendi kölesi yaptı. Araçların gittikçe artan yararlılığı, özel nitelikler kazanması, insan eline ve doğanın yasalarına gittikçe artan başarıyla uyması, *insanlaşması* sonunda da doğada olmayan nesnelere yapılmaya başlandı. Araç herhangi bir nesneye benzemekten her gün biraz daha uzaklaştı. Aracın görevi başlangıçtaki doğa-benzerliğinin yerini aldı, gittikçe artan etkinliğinin sonunda da amacı her gün biraz daha önem kazandı. Çalışmanın niteliğindeki bu değişim, çalışmanın oldukça gelişmiş bir evreye erişmesiyle gerçekleşebildi.

## *Dil*

Çalışmadaki bu gelişme, hayvanlar dünyasınca bilinen birkaç ilkel işaretin oldukça ötesinde yeni bir anlatım ve bildirişme araçları düzeni gerektiyordu. Çalışma böyle bir bildirişme düzenini gerektirmekle kalmıyor, bu düzenin gerçekleşmesini kısıktırıyordu da. Hayvanların birbirlerine bildirecekleri pek az şey vardır. Dilleri içgüdüseldir hayvanların; tehlikeyi, çiftleşmeyi vb. bildiren birtakım ilkel işaretler düzenidir. Ancak çalışma sırasında ve çalışma yüzünden canlıların birbirlerine söyleyecekleri bir şeyler olabilir. Araçlarla birlikte ortaya çıkmıştır dil.

Dilin başlangıcı ile ilgili birçok kuramda, çalışmanın ve araçların önemli payı ya dikkate alınmaz, ya da küçümsenir. Dilin "tanrısal başlangıcı"na karşı ileri sürdüğü parlak düşünceleri ve devrimci araştırmalarıyla çok önemli buluşları olan Herder bile dilin doğmasından çalışmanın önemli bir payı olduğunu görememiştir. Herder daha sonraki araştırmaların sonuçlarını düşünerek tarih öncesi insan görüşünü şöyle açıklamıştır:

İnsan dünyaya adımını attığında bilmediği bir sürü şeyle karşı karşıya geldi. Büyük bir çabayla bir şeyi öbüründen ayırınayı öğrendi, kendi değişik duyularını tanıdı, yalnız tanımış olduğu bu duyular-

## **İnsanın Gerekliliği**

**İnsanlara güvenmeyi öğrendi!**

Herder bilimin daha sonra doğrulayacağı bir şeyi haber veriyordu: tarih öncesi insanın dünyayı değişken bir bütün olarak gördüğünü, üstünde yaşadığı dünyayı ile kendisi arasında gerekli dengeyi kurabilmek için dünyanın sayısız kırmaşık özellikleri arasından işine yarayacak olanları ayırıp seçmeyi öğrenmek zorunda olduğunu. Herder şu sözleri söylerken de yanılmıyordu:

**İnsanın daha hayvan olduğu evrede bile bir dili vardı. Gövdesinin bütün o yabancı, yoğun, acı veren duyuları, ruhunun o güçlü tutkularını çığlıklarla, seslenişlerle, yabansı, iyice belirmemiş seslerle doğrudan doğruya açıklanıyordu.**

**Bu yabansı anlatım yolları da kuşkusuz dilin bir ögesidir. " Bu doğal seslerin izleri özgün dillerin hepsinde bugün bile duyulabilir". Ne var ki, bu doğal seslerin dilin "gerçek kökleri" olmadığını, "sadece kökleri besleyen sular" olduğunu anlamıştı Herder.**

**Bir anlatım aracı olmaktan çok bir bildirişme aracıdır dil. İnsan yavaş yavaş nesnelere kendi arasında bir yakınlık kurmuş, "bu nesnelere doğadaki seslerine öykünerek onlara doğadan alınma adlar vermiştir.... Gövdeyle hareketlerin iş birliği yaptığı sesli, ama sözsüz bir oyun gibi." Dil ilk ortaya çıktığında bir sözcükler, yükselip alçalan sesler, benzetmeli hareketler birleşmiyordu. Şöyle diyor Herder:**

**İlk küçük sözlük yeryüzündeki seslerin bir derlenmesiydi. Bir nesnenin kavramı henüz o nesnenin eylemi ile eylemi yapan arasında bir kesinlik kazanmadan duruyordu: nesneyle ilgili *ses o nesneyi* belirtiyor, *o nesne* de kendisiyle ilgili *sesi* sağlıyordu; öyle ki *eylem, ad* oluyordu, *ad da eylem...***

**İlk insan, yaptığı şeyle onun bağlı olduğu nesne arasında kesin bir ayırım yapmıyordu daha; bu ikisi değişen bir birleşim ortaya koyuyorlardı. Sözcük (ilkel bir öykünme ve anlatım olmaktan çıkarak) bir *işarete* dönüşmüş olsa bile, bu işaret henüz sayısız kavramı kapsıyordu; tam bir *soyutlamaya* varmak için daha çok zaman geçmesi gerekiyordu.**

Duyusal nesnelere duyusal bir yolla tanımlanıyordu — hem de kaç değişik bakımdan tanımlanabiliyordu! Böylece dil sayısız kural dışı, garip, ters sözcüklerle doldu. İmgeler elverdiğince imge olarak türetildi, böylece sayısız eğretilmeler (mecazlar), deyimler ve duyusal adlar çıktı ortaya.

Herder'in belirttiğine göre Arapların aslan için elli, yılan için iki yüz, bal için seksen, kılıç içinse binden çok sözcükleri vardı: bir başka deyişle, duyusal adlar tam anlamıyla soyutlaşmamışlardı daha. Dilin "tanrısal başlangıcı"na inananlara şu alaylı soruyu soruyordu Herder:

**Tanrı gereksiz bir söz dağarcığını neden yarattı ?**

**Sonra:**

İlkel bir dil yoksul olduğu için zengindir — böyle bir dilin yaratıcıları, ellerinde bir plan olmadığı için tutumlu davranmamışlardır. Öyleyse Tanrı en gelişmemiş dillerin yaratacısı mı oluyor ?

**En sonra da:**

Yaşayan dildi bu. Geniş sayıdaki el kol hareketleri, bir bakıma, konuşulan sözcüklerin sınırlarını belirliyordu; kullanılan sözlükteki tanımların zenginliği de dilbilgisinin yerini tutuyordu.

İnsanın yaşantısı arttıkça, değişik şeyleri değişik açılardan tanımayı öğrendikçe, dilinin de zenginleşmesi gerekir.

İnsanın yaşadıkları ve yeni özellikleri kendi kafasında tekrarlandıkça, dili de o ölçüde sağlamlık ve akıcılık kazanır. Bir şeyi öbüründen ayırmayı, bölümlenmeyi başardığı ölçüde de dili düzenli olur.

Alexander von Humboldt, Herder'in devrimci buluşlarını geliştirmeyle birlikte, bazı bakımlardan Herder'in maddeci ve diyalektik görüşlerine ülkücü

## **Sanatın Gerekliliği**

ve soyut bir anlam kattı. Humboldt'a göre dil "nesnelerin yarattığı izlenimlerin ya da konuşanın isteminin gelişigüzel bir sonucu değil, aynı zamanda hem işaret, hem de imgeydi." Kendisi ayrıca düşüncenin genellikle sadece dile bağlı olmakla kalmayıp, bir noktaya kadar, her ayrı dile göre belirlendiğine de kesinlikle dikkatı çekti. Bu görüş Goethe'nin bir sözünü akla getiriyor: "İnsanlar dili değil, dil insanları yapar." Humboldt sözcüklerin hecelenmesinin önemini (bunsuz anlatım olsa bile hiçbir zaman dil olamayacağını) belirterek ncrdeysc gizemli (mystique) bir sonuca varıyordu:

İnsanın tek bir sözcüğü bile gerçekten anlayabilmesi — sadece duysal bir içtepi değil de, bir kavramı tanımlayan açık seçik bir scs olarak anlayabilmesi — için dilin tümüyle kafasında var olması gerekir. Hiçbir şey birbirinden ayrı değildir dilde; her ayrı öge tümün bir parçasıdır. Dilin yavaş yavaş oluştuğunu düşünmek doğal olsa bile, aslında dilin türemesinin birden gerçekleşmiş olması gerekir. İnsan ancak dil yoluyla insandır, ama dili türebilmesi için de önceden insan olması gerekirdi.

Tarih öncesi insanın dünyayı değişken bir bütün olarak gördüğü ve bu bütünden azar azar dili yarattığı düşüncesine öncülük ettiği için Humboldt'un bu görüşüne katılabiliriz. Ne var ki, sorunun diyalektik çözümü — bir yanda insanın, öbür yanda çalışma ve dilin önce gelineyip de, insanın çalışma ve dille birlikte insanlaşması — eksik Humboldt'da. Humboldt diyalektik bir sürece sadece değinmiş, fakat bunu "idealist" bir dille tanımlamıştır: "Düşünce ile çalışma arasındaki karşılıklı bağ dillerin bilinen bir doğru'yu açıklama araçları değilse, o zamana kadar bilinmeyen bir doğru'yu bulma araçları olduğunu açıkca gösteriyor." Elbette ki dereceli bir bulup açıklama sorunudur bu ; ama bulunup açıklanan şey bir "doğru" değil, gerçekliktir: çalışmada ve çalışma yoluyla, dilde ve dil yoluyla yaratılan gerçekliktir.

Humboldt'dan bu yana ortaya çıkan pek çok dilbilimsel kuramlar arasında, ilginç olduğu için, Mauthner'in kuramını anmak isterim. Mauthner dilin "tepke seslerden" doğup geliştiğini ileri sürüyordu; ayrıca öykünmenin de dilde önemli öge olduğunu belirtiyordu. Yalnız insanlardaki tepke sesler değil (sevinç, acı, şaşırma sesleri gibi), başka sesler de benzetleniyordu (taklit ediliyordu) dilde. Ayrıca, dil sadece benzetleme de sayılmamalıydı. Dilin, aynı zamanda, açık-seçik olması, asıl seslerin benzetlendiği yerlerde bile nesnenin



kendisine ancak uzak, "uzlaşınalı" benzerlikte bir işaret olması da gerekiyordu. Her türlü yansıma (onomatopoeia), gerçekte bir işaretler ve eğretilen (istiare) sorunudur. Bu eğretilmelerde gerçek nesnelere gizli bir uyarılık vardır çoğu zaman, öyle ki bu eğretilmeler şimşegi, gök gürlemesini, ölümü, vb. *hatırlar* kişiye. Mauthner'in yazdığına göre, "Dilin oluşma evresi o hep duyduğumuz 'dil kökleri' değil de, böyle ya da buna benzer bir şey olmalı."

Dilin hem bildirişme, hem anlatım aracı; gerçekliğin hem bir imgesi hem de bir işareti; nesnenin hem "duyusal" kavranışı, hem de bir soyutlaması olması gibi iki katlı niteliği günlük konuşma dilinden ayrı olarak şiirin özel bir sorunu olmuştur hep. Dilin kaynağına dönme isteği şiirin özündedir.

Dil her şeyi aklın terimleriyle anlatır, şair ise her şeyi düşgücünün terimleriyle anlatmak zorundadır; şiir sezgigücü gerektirir, dil ise sadece kavramları sağlar. Öyle ki, sözcük temsil ettiği nesneyi duyusal ve bireysel niteliğinden yoksun kılar, ona kendi özelliğini, asıl nesneye yabancı olan bir genelliği katar; böylelikle de nesneye ya bütünüyle ya da hiçbir biçimde ortaya çıkmaz, sadece betimlenir.

diyor Schiller. Her şairde özgün bir dilin, bir "büyü" dilinin özlemi vardır.

"Tepke sesler" in dilin başlangıcı olduğuna inanan Mauthner'den ayrı bir konuda, Pavlov bir koşullu tepkeler ve işaretler düzeni olarak tanımlamıştır dili. Mauthner'in tepke sesleri sevinci, acıyı, vb. yansıtan ilkel, açık-seçik olmayan anlatım araçlarıdır. Pavlov'un koşullu tepkeleriyle dışımızda belli aralıklarla yer alan olaylara bağlı olarak yaşayan sinir düzeni içindeki olaylardır (yemek saatinin belirtisi olan zil sesini duyan köpeğin ağzının sulanması gibi). Burada bir sözcük bir işarettir, dil de oldukça gelişmiş bir işaretler düzenidir. Yapma uykunun (hipnozun) ne olduğunu incelerken şunları yazıyor Pavlov:

İnsan için sözcük, elbette, hayvanlarda olan bütün öbür koşullu dürtüler gibi gerçek bir koşullu tepkedir, yalnız bunun üstünde ve ötesinde sözcük bütün öbür dürtülerden daha önemli ve daha geniş kapsamlıdır. Gerçekten hayvanlar dünyasında nitel ve nicel bakımdan insanın kullandığı sözcüklerle karşılaştırılabilecek hiçbir dürtü yok-

## **Sanatın Gerekliiği**

tur... Uyutulmuş bir insana, o insanın iç ve dış dünyası ile ilgili de-  
ğişik hareketler yaptırma olanağı da sözcüklerin bu geniş kapsamı ve  
zengin içeriği ile açıklanabilir.

İnsan çalışmadan — araçları kullanma yaşantısı olmadan — dili olayları  
ve nesnelere yansıtan bir işaretler düzeni, *bir soyutlama*, doğanın benzetlen-  
mesi olarak hiçbir zaman geliştiremezdi. İnsan yalnız acıyı, sevinci duyabil-  
diği, şaşırabildiği için değil, aynı zamanda *çalışan* bir varlık olduğu için ya-  
ratılmıştır açıkseçik, birbirinden ayrı sözcükleri.

Dil ve hareket sıkı sıkıya bağlıdır birbirine. Bücher şu sonucu çıkarıyor  
bundan: araç kullanılmasında kasların zorlaması ile ses organlarında ortaya çı-  
kan tepke devinimlerinin bir oluşumdur söz. Eller daha ince işlere yatkınlaş-  
tıkça ses organlarının duymunluğu da arttı, duyarlığın uyanışı ile de bu tepke  
devinimler bir bildirişme düzenine dönüştü. Bu kuram toplu çalışma sürecinin  
önemini belirtiyor ki, bu süreç de olmadan dilin ham maddeleri olan ilkel işa-  
retlerden, çiftleşme ve korku bağrışmalarından düzenli bir dil ortaya çıkamaz-  
dı. Hayvanın çevresindeki herhangi bir değişikliği belirten işareti dilsel bir  
"çalışma tepkisi" ne dönüştü. Doğaya edilgin bir yoldan uyma yerine doğayı  
etkin bir yoldan değiştirmenin dönüm noktası buydu.

Değişik tırde yüzlerce "duruma göre araç" herbiri ayrı bir işaretle belirtile  
miyordu, ama örneğe göre birkaç araç çıkınca bunları belli bir işaret — bir  
*ad* — ile belirtmek hem kolaydı, hem de gerekliydi. Örneğe göre bir aracın  
durmamacasına benzeri yapıldığında yepyeni bir durum çıkıyor ortaya. Birbi-  
rine benzetilerek yapılan bütün örneklerde ilk örneğin nitelikleri vardır. İlk  
örnek görevi, biçimi ve insana yararlılığı yüzünden sık sık yeniden yapılır.  
Birçok balta yapılır, ama gerçekte bir tek balta vardır. İnsan ilk balta yerine  
daha sonra yapılan benzerlerinden birini alabilir. Bunların hepsi aynı işe yarar,  
görevleri bakımından birbirlerinin benzerleridir. Söz konusu olan başkası  
değil, hep bu araçtır.

Elde edilen baltanın ilk örneğe göre yapılanlar içinde hangisi olduğu  
önemli değildir. Böylece ilk soyutlama, ilk kavramsal biçim araçların kendile-  
riyle sağlanmış: tarih öncesi insan tek tek, ayrı ayrı baltalardan hepsinin or-  
tak niteliğini — balta olma niteliğini — "soyutlamıştır"; böylece de balta  
"kavram"ını bulmuştur. Bilinçli olarak yapmamıştır bunu. Gene de bir kav-  
ram yaratmıştır.

## Benzerini Yapmak

İnsan ilk araca benzetererek ikinci bir araç yapmış , böylelikle de aynı ölçüde yararlı, aynı ölçüde değerli yeni bir araç ortaya çıkarmıştır. Böylece bir şeyin benzerini yapmak *nesnelere üzerinde bir güç kazandırmıştır* insana. Daha önce işe yaramayan bir taş araç biçimine sokulup insan yaranna kullanılabilceği içindeğer kazanmıştır. Bu "benzerini yapma" sürecinin büyüğü bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor. Başka yaşantılar da doğruluyor bu garip buluşu. Bir hayvanı benzetler, o hayvan gibi görünüp onun gibi sesler çıkarırsan, onu kendine çekip sezdirmeden gözleyebilirsin, avlamak da daha kolaylaşır, böylece. Burada da benzerlik bir güç, bir büyü silâhı oluyor. Türlerin en eski içgüdüleri de aynı bir güç katıyor bu buluşa. Bu içgüdü bütün hayvanların kendi türlerindeki her çeşit örnek dışı — akşar (albino) ve sapak (anormal) — varlıklardan kuşkulama içgüdüdür. Bunlar topluluğa karşı sayılır. Ya öldürülmeleri, ya da toplu yaşamışın dışına atılmaları gerekir. Demek ki evrensel bir önemi vardır benzerliğin, tarih öncesi insan da — karşılaştırmayı, seçmeyi, araçların benzerlerini yapmayı öğrenmiş olduğu için — *her türlü benzerliğe çok büyük önem verir.*

Tarih öncesi insan bir benzerlikten öbürüne geçerek gittikçe artan bir soyutlamalar zenginliğine erişir. Birbiriyle ilgili araç kümelerine bir tek ad vermeye başlar. Bu soyutlamalar nitelikleri gereği (her zaman olmasa bile) çoğu zaman gerçekten bir bağın, bir ilişkinin belirtilmelerini gösterirler. Hatırla-nacağı gibi belli bir türdeki bütün araçlar benzeri oldukları bir ilk örnekten türemişlerdir. Birçok başka soyutmalarda da böyledir bu; kurt, elma vb. Doğa yeni bulunan ilişkilerde yansır. Beyin artık her aracı, her deniz kabuğunu eşi olmayan tek bir şey olarak düşünür. Aynı türden olan bütün araçlar, bütün deniz kabukları, bütün nesnelere ve canlı varlıklar için bir *işaret* bulunmuştur. Dildeki bu toplanma ve sınıflanma süreci insanın bütün öbür insanlarla birlikte yaşadığı dış dünyada daha kolayca bildirişmesi olanağını sağladı.

Aynı şey öbür süreçler, en çok da toplu çalışma süreci için doğrudur. Gelişen toplu yaşama düzeni de aynı süreci yüzlerce kere tekrarladı. Yavaş yavaş bu toplu eyleme bir işaret, bir anlatım aracı buldu. Bir çeşit ritmik düzenlilik düşünülerek bu işaretin çalışma sürecinde ortaya çıkmış olduğu sonucuna varılabilir. Bu işaret belli bir eylemi belirtiyordu ve bu eylemle öylesine doğrudan doğruya bağlıydı ki, duyulması ya da görülmesiyle bu eylemi algı-

## **Sanatın Gerekliliği**

layan bütün beyin merkezleri uyarılıyordu. Bu işaretlerin ilk insan için önemi çok büyüktü; çünkü çalışan bir topluluğun bütün üyeleri için anlamı taşıyan bu işaretler o topluluk içinde bir düzenleme görevini yerine getiriyordu.

Toplu bir çalışma süreci düzenleştirici bir çalışma ritmi gerektirir. Bu çalışma ritmi bir ağızdan söylenen az çok açık seçik bir ezgiyle desteklenir. Böyle ezgiler ister İngilizlerin "Heave-oho!" su, ister Almanların "Horucku" ister Rusların "E-yukbnyem"i olsun, yapılan işin aynı ritimde yerine getirilmesi için gereklidir. Bir büyü yanı olan böylesi nakaratta birey, topluluğun dışında çalışsa bile, topluluk duygusunu korur. George Thomson eski iş türkülerini nakarat (biz ağızdan söylenen bölümler) ve bireylerin durumuna göre uydurdukları türkülerin birleşimi olarak inceliyor.<sup>5</sup> Thomson bu konuyla ilgili olarak Junod adlı isviçreli bir misyonerin kaydetmiş olduğu bir ezgiyi anıyor. Afrida'da yol yapımında çalışan Thonga'lı bir çocuk Avrupalı işveren için şu türküyü söylüyor:

*Ba hi şani-sa, ehe!*

*Baku hi bulupha, ehe!*

*Ba nva makho fi, ehe!*

*Ba nga ki njiki, ehe!*

*Bize kötü davranıyorlar, ehe!*

*Bize hiç acımıyorlar ; ehe!*

*Kahvelerini içiyorlar, ehe!*

*Bize hiç venniyorlar, ehe!*

Çalışma süreci için kullanılan ilk söz-işaretleri — topluca çalışanlara bir tek ritim sağlayan bir ağızdan söylenen ezgi-sesler — aynı zamanda topluluğu harekete geçiren buyruk işaretleriydi (bir uyarı bağrışının birden edilgin bir tepki yaratması, bir sürüyü kaçırması gibi). Böylece her dilsel anlatım aracın-

<sup>5</sup> "Studies in Ancient Greek Society: The Prehistoric Aegean", Lawrence and Wishart, London, 1949. (Bu eşsiz eseri ancak kitabım basılmak üzereyken gördüm. Bu yüzden burada kısaca değinmekle yetiniyorum.)

da insan ve doğa üzerine uygulanacak bir güç birikimi bulunuyordu.

Bu, tarih öncesi insanın sözcüklerin güçlü bir araç olduğuna sadece inanmaları sorunu değildi, çünkü sözcükler yoluyla insanın çevresi üzerinde kurduğu üstünlük gerçekten artmıştı. Dil sadece insan çalışmalarını akla uygun bir yolda düzenleştirmek, yaşantıyı tanımlayıp yaymak böylece de çalışma etkililiğini artırmakla kalmadı, aynı zamanda ayrı ayrı nesnelere belli sözcükler yakıştırarak onları doğanın koruyucu adsızlığından çekip insanların denetimi altına soktu. Ormanda yetişen bir ağaca bir çentik yaparsam, o ağaç artık yargılıdır. Bir başkasını gönderip işaretlediğim o ağacı kestirebilirim; gönderdiğim insan çentiği görerek ağacı tanıyacaktır. Bir nesneye verilen ad da aynı etkiyi yaradır: o nesne *işaretlenmiş*, öbür nesnelere ayrılmış, insan eline geçmiştir. Araçların yapılmasından işaretlenmesine (çentik, çentikler dizisi ya da ilkel süslerle) ele geçirilmelerine, sonra da adlandırılmalarına böylece topluluğun bütün üyelerince tanınabilir, kavranabilir duruma girmelerine kadar aralıksız bir gelişme vardır.

Örneğe göre araç benzetleme yoluyla türetilmiş, böylece o güne kadar yalnız doğanın gücüne boyun eğmiş olan bir taş, bir çeşit büyü yoluyla öbür taşlardan ayrı tutulmuştu. İlk dilsel anlatım aracının da benzetlemeden başka bir şey olmadığı sonucuna varılabilir. Sözcük genellikle nesneyle özdeş sayılmıştır. Sözcük nesneyi kavrama, anlama, onun üzerinde üstünlük kurma aracıdır. Nerdeyse bütün ilkel ırkların bir nesneye, bir kişiye, bir ifrite ad vermekle onun üzerinde üstünlük kuracaklarına (ya da büyüsel düşmanlıklarını ona yönelteceklerine) inandıklarını görüyoruz. Pek çok halk masalında karşılaşılır bu düşünceyle. Kumaz Rumpelstiltskin'in şu sevinçli sözlerini hatırlamamız yeter:

Ne iyi kimse bilmiyor  
adımın Rumpelstiltskin olduğunu.

Bir anlatım aracı da — bir hareket, bir imge, bir ses, ya da bir sözcük — bir balta, ya da bir bıçak kadar önemli bir araçtır. İnsanın anlatım araçlarını bulması doğa üzerinde güç kazanmasının sadece bir başka yoluydu.

Böylece doğada araçları kullanma ve toplu çalışma süreciyle bir varlık çıktı ortaya. Bu varlık — insan — doğanın tümüne etkin bir *özne* olarak karşı çıkan ilk varlıktı. Fakat insan kendi öznesi olmadan, doğa insan için bir

## **Sanatın Gerekliliği**

*nesne* olmuştu. Bir özne-nesne ilişkisi ancak çalışma yoluyla ortaya çıkar.

İnsanın zamanla doğadan ayrılması, doğanın bir yaratığı kalsa bile, doğaya her gün biraz daha bir yaratıcı gözüyle bakması insan varoluşunun en köklü sorunlarından birinin doğmasına yol açtı. İnsanın "çift niteliği"nden kolayca söz açılabilir. İnsan doğanın içindeyken bir "karşı-doğa" yaratmıştır. Çalışması yoluyla yeni bir gerçeklik türü, hem duysal, hem de list-duysal olan bir gerçeklik ortaya çıkarmıştır.

Gerçeklik hiçbir zaman ayrı ayrı birimlerin aralarında hiçbir bağ olmadan yan yana durup yığılması demek değildir. Her somut "şey" bütün öbür somut "şeyler"e bağlıdır; nesnelere arasında oldukça değişik ilişkiler vardır. Bu ilişkiler de somut nesnelere ölçüsünde gerçektir ve nesnelere ancak aralarındaki ilişkiler yoluyla gerçeliği ortaya koyabilirler. Bu ilişkiler ne denli zengin ve karmaşık olursa, gerçekliğin niteliği de o denli zengin ve karmaşık olur. Emek ürünü bir nesneyi alalım. Nedir bu nesne? Mekanik gerçeklik açısından başka "yığınlar"a doğru yönelen bir "yığın" ("yığın" terimi de bir ilişkiyi gösteriyor). Fiziksel ve kimyasal gerçeklik açısından belli atomların ve moleküllerin bileşiminden oluşmuş ve parçacıklara özgü kurallara uymak zorunda olan somut bir maddenin parçasıdır. İnsan ve toplum gerçekliği açısından bir araç, kullanım değeri ve başka bir şeyle değiştirilebiliyorsa, değişim değeri olan bir nesnedir. İnsanın doğayla ve öbür insanlarla kurduğu yeni ilişkiler bu madde parçasını da etkilemiş, ona daha önce kendisinde olmayan yeni bir öz ve nitelik kaunıştır. Böylece, çalışan varlık, yani insan da en önemli ürünü "zihin" olan yeni bir gerçeklik, bir üst-doğa yaratmıştır. Çalışan varlık, emeğiyle kendini düşünen varlığa yüceltiyor, düşünce, yani zihin, insanla doğa arasındaki metabolizmanın gerekli sonucu oluyor.

İnsan varoluşunun tâ kökiindeki bu büyü — güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma — her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı, ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu işaretleme yoluyla evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir araç olarak ortaya çıkaran bir ad-verici de büyük bir sanatçıydı. Ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, böylece insanın toplu iş gücünü arttıran ilk örgütleyici de bir sanat yalvacıydı. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaşlaşuran ilk avcı, belli bir çentik yada süsle bir aracı ya da silâhı işaretleyen bir taş devri insanı, bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalan-

masını sağlayan ilk oymak beyi — bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar.

### *Büyünün Gücü*

Doğal nesnelere dış dünyayı etkileyip değiştirebilecek araçlar yapılması gibi heyecan verici bir buluş, durmadan deneyler yapan ve düşünmesini öğrenen ilk insanın kafasında yeni bir düşünceyi doğuracaktı: büyülli araçlarla olamayacak şeylerin de başarılabileceği, doğanın emek çabası olmadan "büyüleneceği" düşüncesini. Benzerliğin ve benzetlemenin büyük önemini etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin "benzerini yapma" yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurabileceği sonucuna vardı. Nesnelere kavrayıp denetleme, işaretler, imgeler, sözcükler yoluyla toplumsal eylemler, olaylar başlatma gücünü elde edince dildeki büyü gücününün sınırsız olduğu sanısına kapıldı. Ortada olmayıp da yalnız beyinde varolan düşünceleri öngören istemin (iradenin) gücüyle büyülenerek bu gücün ister istemez isteme çok geniş, sınırsız olanaklar sağlayacağı sonucunu çıkardı. Araç yapma büyüsi, sonunda büyüye sonsuz olanaklar yükleme çabasına dönüştü.

Benzetlemenin güç kazandırdığı inancının iyi bir örneği var Ruth Benedict'in *Patterns of Culture* (Routledge, 1935) adlı kitabında. Dobu adasında bir büyücü düşmanlarından birinin öldürücü bir hastalığa tutulmasını istiyor.

Büyücü büyümesini yaparken vermek istediği hastalığın son saatlerindeki acıyı önceden benzetiyor. Toprağın üzerinde kıvranıyor, acı içinde inliyor. Ancak etkilerinin benzerini yaparak kendinden beklenen işi yerine getirecektir büyü.

Daha sonra da şunları okuyoruz:

Büyüde söylenen sözler yapılan hareketler kadar açıktır. Aşağıda okuyacağınız, adını ağaçları delik deşik eden ağaçkakan gibi bir kuştan alan ve insanın etini kemiren korkunç "gangosa" hastalığı vermek için okunan bir büyü duasıdır.

Sigasigalı ağaçkakan  
lowana ağacı dalında,  
keser ha keser,

## **Sanatın Gerekliliği**

kemirir durur,  
burundan,  
şakaklardan,  
kalçadan,  
dilin kökünden,  
boynun gerisinden,  
kanından,  
arkadan,  
böbreklerden,  
bağırsaklardan,  
kemirir durur,  
ayakta kemirir.

Tokukulu ağaçkakan  
lowana ağacı dalında,  
hasta çömelmiş durur,  
çömelmiş sırtını dönmüş,  
çömelmiş kollarını bağlamış,  
çömelmiş elleri böbrekleri üstünde,  
çömelmiş başını ellerine almış  
Acı acı bağırtarak  
uçup geliyor büyü,  
hızla yaklaşıyor büyü,

Sanat bir bilyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu. Ne var ki, sanatın başlangıcını yalnız bu özelliğiyle açıklamak yanlış olur. Ortaya çıkan her yeni nitelik, kimi zaman oldukça karmaşık birtakım yeni ilişkilerin sonucudur. Birtakım parlayan ışıldayan şeylerin (yalnız insanlar değil, hayvanlar için de) çekiciliği ile ışığın dayanılmaz çekiciliğinin de payı olmuş olabilir sanatın doğuşunda. Cinsel çekiciliğin — hayvanlarda parlak renkler, etkili kokular, göz alıcı tüyler, insanlarda değerli taşlar, güzel giysiler, kandırıcı sözler ve hareketler — başlatıcı bir etkisi olmuş olabilir. Doğadaki canlı ve cansız varlıklardaki düzenli tekrar — yüreğin atışı, soluma, cinsel birleşme — birtakım biçim özelliklerinin ve süreçlerin ritmik tekrar ve bundan alınan tat ile çalışma ritmi de



önemli bir katkıda bulunmuş olabilir. Ritmik hareketler çalışmaya yardım eder, çabayı düzenleştirir ve bireyle topluluk arasında bağ kurar. Ritmin her bozuluşu yaşama ve çalışma sürecini aksattığı için hoş gitmeyen bir şeydir; bu yüzden ritmi sanatta orantı ve bakışım gibi bir değişmezlik olarak özümlemiş görüyoruz. Sanatın bir başka önemli özelliği de korkutucu, ürkütücü gücüyle düşman üzerinde üstünlük sağlamasıdır. Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır — doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçeklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın "güzellik"le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir araç, bir silâhtı sanat.

İlkel insanın benzetleme, özdeşleme, imge ve dil gücüyle, büyücülükle, toplu ritmik hareketlerle doğayı evcilleştirme çabalarına gülmek çok yanlış olur. İlkel insan doğanın yasalarını daha yeni gözlemeye başladığı, nedenselliği yeni bulduğu, toplumsal işaretlerden, sözcüklerden, kavramlardan, alışkanlıklardan bilinçli bir dünya kurmaya daha yeni başladığı için elbette sayısız yanlış sonuçlara varıyor, örneğe yüzünden yanılgılara düşüyor ve temelden yanlış düşünceler ediniyordu (bunların birçoğu dilimizde ve düşüncemizde şu ya da bu biçimde yaşamaktadır). Ne var ki, ilkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürtükebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel törenler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılama, bireyi topluluğun bir parçası yapmaya yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü Doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu.

Başlangıçtaki büyü zamanla dine, bilime ve sanata dönüştü. Sözsüz hareketlerle öykünmenin görevi belli belirsiz değişti: büyü gücü sağlamak için yapılan benzetleme kurban kesmedeki törensel hareketler biçimine girdi. Dobu adasındaki, sözünü ettiğim, ağaçkakan duası daha değişmiş büyüydü; ama birtakım Avustralyalı ilkel topluluklar kan dökme yoluyla öç alıyorlarmış gibi yaparak aslında ölüyü yatıştırma hareketleri yapınca, bu artık "dram"a, sanat yaratıcılığına bir geçiş oluyordu. Bir başka örnek de Djagga zencilerinin ağaç kesmesidir. Djagga zencileri ağaç kimin toprağında yetişmişse o adamın kız kardeşi sayıyorlar ağacı. Ağacı kesme hazırlığını bir kız

## **Sanatın Gerekliliği**

kardeşin düğün hazırlığı gibi yapıyorlar. Ağacın kesileceği günden bir gün önce ona süt, bal vb. getirip, " *mana mfu* (giden çocuk), kız kardeşim, sana bir koca veriyorum, seni alacak, benim lazım," diyorlar. Ağaç yere devrilince de sahibi, " Beni kız kardeşimden ettiniz," diye başlıyor dövünmeye. Burada büyüden sanata geçiş açıkca ortadadır. Yaşayan bir varlıktır ağaç. Ağacı kesmekle oymağın üyeleri onun yeniden doğmasını hazırlıyorlar, bireyin bir topluluğa girmesini ve ölümlünü topluluğun karnından yeniden doğması saydıkları gibi. Ağırbaşlı törenle sanatsal oyunun dengeli bir ustalık gösterisiydi bu. Ağaç sahibinin acı çekiyormuş gibi yapması eski bir korkuyu, yani kötü büyüleri yankılıyordu. Tapınma törenleri dram sanatında ölümsüzleşmiştir.

İnsanla toprak arasındaki büyümlü özdeşlik yaygın kıral kurban etme töresinin de kökündeydi. Krallın toplum içindeki yeri, Frazer'in belirttiği gibi, her şeyden önce bereket büyümlüyle belirlenmişti. Nijerya'da krallar önceleri sadece kıraliçelere kocalık ederlerdi. Toprağın ürün verebilmesi için kıraliçelerin gebe kalmaları gerekirdi. Ay-tannının yeryüzündeki temsilcileri sayılan erkekler görevlerini yerine getirdikten sonra kadınlar tarafından boğulurdu. Hititler öldürölen kıralın kanını tarlalara serperler, etlerini de kıraliçenin bakıcı kızları yüzlerine dişi köpek, kısrak ve dişi domuz maskeleri takarak yerlerdi. Anaerkillikten ataerkiliğe geçilince kıraliçenin yetkileri de kırala geçmeye başladı. Kıral yapma memeler takıp uzun etekli giysiler giyerek kıraliçenin yerini aldı. Onun yerine bir *sözde-kıral* kurban edilmeye başlandı ve sonunda *söz-de kral*'ın yerini de hayvan kurbanlar aldı. Gerçek, efsaneye; büyümlülük törenleri, dinsel tapınmaya; en sonunda büyümlülüğün kendisi de sanata dönüştü.

Bireyciliğin ilk belirtileri büyümlüde ortaya çıkmış olsa bile, sanat bireysel değil, toplumsal bir üretimdi. İlkel toplum yoğun, birbirine sıkı sıkıya bağlı bir ortak yaşama düzeniydi. Bu toplu yaşayışın dışına aulup tek başına kalmak kadar korkunç bir şey olamazdı. Bireyin topluluktan, oymaktan ayrılması, ölmesi demekti. Toplu düzen yaşamın kendisi, özü demekti. Sanat dil, dans, ritmik ezgi, büyümlü törenleri gibi bütün biçimleriyle herkesin katıldığı ve insanların doğaya, hayvanlar dünyasına üstün olmalarını sağlayan tüm anlamıyla toplumsal bir eylemdi. İlkel toplu yaşama düzeni bozulup yerine bir sınıflar ve bireyler toplumu geçtikten çok sonra bile, sanat bu toplumsal niteliğini hiçbir zaman bütönlüyle yitirmedi.

## Sanat ve Sınıflı Toplum

Bachofen ve Morgan'ın buluşlarının öncülüğüyle Marx ve Engels ilkel toplu yaşama düzeninin bozulmasını, gelişen üretim güçlerini, iş bölümünün ortaya çıkmasını, değişim yoluyla alış-verişin doğmasını, ataerkil yönetime geçilmesini, özel mülkiyetin başlangıcını, toplumsal sınıfların ve Devletin oluşma sürecini açıkladılar. O günden bu yana, sayısız bilim adamı, sayısız kanıtlara dayanarak bu süreci en küçük ayrıntısına dek inceledi. George Thomson'un *Aeschylus and Athens* ve *Studies in ancient Greek Society* adlı eserleri bu alanda büyük önem taşır. Eski Yunan uygarlığında emekçilerin üretim güçlerinin artmasıyla toplum için çalışanlar, *demiurgoi*, bir önder, yaşlılar ve toprağı işleyenlerden meydana gelen topluluğun bir parçası sayıldılar. Önderin artık tarım ürünlerini dilediği gibi kullanma yetkisi vardı. Kendilerine düzenli olarak vergi verilirdi. Malların değişim yoluyla alış veriş oymaklar arasındaki dostça ilişkilerin yardımıyla dikkati çekmeden gelişti. Karşılıklı armağanlar giderek mal değişimi niteliğini aldı. Oymak içindeki bağları önce önderlerle emekçiler kopardı: önderler toprak sahibi oldu, emekçiler de loncalar kurarak örgütlendi. Oymakların oturduğu köyler toprak sahiplerinin yönettiği şehir devletlerine dönüştü. Sınıflı toplum da böylece başlamış oldu.

Büyü nasıl insanla doğa arasındaki birliğin, bütün varlıklar arasındaki özdeşliğin — oymak içinde var olan gizli özdeşliğin — bir karşılığı idiyse, sanat da yabancılaşmanın başlangıcının anlatım aracı oldu. Toteme tapan oymakta bir *bütünlük* vardı. Oymağın totemi, ölümsüz oymağın, bireyin ondan doğup sonra gene ona döndüğü oymağın, bir simgesiydi. Tek-düzenli toplumsal yapı, o topluluğu çevreleyen dünyanın bir örneğiydi. Dünya düzeni ile toplum düzeni arasında yakın bir bağ vardı. Bir takım ırklar en küçük toplumsal birim olarak ana kamını gösterirler. Toplu yaşama düzeni bir diriler ve ölümler birliğidir. Rahip van Wing *Etudes Bakongo* adlı incelemesinde şunları yazıyor:

Toprak hiç bölünmeden bütün oymağın malıdır, yani yalnız dirilerin değil ölümlerin de, hattâ daha çok ölümlerin, yani bakulu'nun malıdır. Oymak ve oymağın üzerinde yaşadığı toprak bölünmez bir bütündür; bu bütünü de Bakulu yönetir.

G. Strehlow orta Avustralya'daki Aranda ve Loritja oymaklarıyla ilgili

## **Sanatın Gerekliliği**

olarak şunları yazıyor:

Bir kadın gebe kaldığını, yani *ratapa*'nın (totemin) içine girdiğini anlar anlamaz, doğacak çocuğun dedesi... bir *mulga* ağacına gider ve bireyi atalanna ve evrene bağlayan gizli totemden (*tjurunga*'dan) küçük bir parça keser, üstüne bir hayvan dişiyle totem atası ya da kendi totemiyle ilgili işaretler çizer... Totem, totem atası, totemin çocuğu (törelere özel süsleri ve maskesiyle totemi temsil eden kişi) *tjurunga* türkülerinde bir tek bütün olarak belirir...

İnsanın, hayvanın, bitkinin taşın kaynağın, hayatla ölümün, toplulukla bireyin eksiksiz birliği her büyü törenin bir öncüsüdür.

İnsanlar yavaş yavaş doğadan ayrılıp, iş bölümü ve mülkiyet yüzünden oymak birliği zamanla bozulunca, bireyle dış dünya arasındaki denge de biraz daha bozulmuş oldu. Dış dünya ile insan arasında uyuma olmaması isteriyeye, esrime ve delirme nöbetlerine yol açar. Şarap tanrısı Diyonizos rahibelerinin gövdeleri yay gibi eğri, başları geriye atılmış duruşları isteriyeyi en iyi belirten duruştur. Büyük İtalyan Marxist Antonio Gramsci 15 Şubat 1932'de hapisten yazdığı bir mektupta psikanaliz yöntemini ancak Romantik edebiyatta "aşağılanan ve ezilenler" diye tanımlanan toplumsal kesime uygulamanın yararlı olabileceğini, bunların sanıldığından çok daha kalabalık olduklarını ileri sürüyordu.

Psikanaliz yöntemi modern hayatın (burada günümüzü söz konusu ediyoruz, ama her çağın geçmişiyse çarışan bir şimdiki zamanı vardır) demir kadar sert çelişmeleri içine düşmüş, yardım görünmezse, bu çelişmelerle uzlaşamayan, onları alt edip töresel bir rahata ve özgürlüğe kavuşamayan, yani istemin içtepileriyle varılması gereken amaçlar arasında bir denge kuramayan kişilere uygulamak...

Bugünle geçmiş arasındaki karşıtlığın aşırı biçimler aldığı bunalım dönemleri vardır. İlkel toplum düzeninden küçük bir yönetici tabakası ve yığınlarla "aşağılanan ve ezilenler"i olan sınıflı toplum düzeninin "demir çağ"ına geçiş dönemi işte böyle bir dönemdir.

"Kendinden geçme", yani isteri durumu toplu yaşama düzenindeki evren-

sel birliği zorla yeniden yaratmak demektir. Toplumsal tabakalaşma geliştikçe, bir yandan topluca esrime törenleri ortaya çıkıyor, bir yandan da toplumsal görevi esrime ya da esinlenme olan (çoğu zaman aralarında birlik ya da loncalar kuran) insanlara raslanıyordu. İster kutsal olsun ister ilençli, bu yalvaçların, bilicilerin, türkücülerin işi dış dünya ile aralarında bozulmuş olan birliği ve dengeyi yeniden kurmaktı. Platon *Ion*'da şöyle diyor:

Epik ozanlar içinde iyi olanları sanat yetenekleri yüzünden değil, esinlendikleri, esridikleri için o güzel şiirleri okuyorlar. Lirik ozanlar da öyle. Kybele tanrıçanın rahibeleri dans ederken nasıl kendilerinden geçerlerse, lirik ozanlar da bu güzel şiirleri kendilerinden geçerek yazarlar. Evet kendilerini bir kez o titreşime ve uyuma kaptırdılar mı, esrik Diyonizos rahibeleri kendilerinden geçip ırmaklardan nasıl süt ve bal süzerlerse, lirik ozanlar da Diyonizos'un büyüüne öyle boyun eğerler.

Esrikler Tanrıyı dile getirir, diyor Platon. Bura toplu yaşama düzeninin bir adımıdır tanrı. Toplu esrime törenlerinin özü toplu yaşama düzeninin bireyde büyük bir coşkunlukla canlanmasıydı. Böylece sanat, tabakalaşan toplumda büyüden, özellikle de bu tabakalaşmadan ve onun sonucu olarak artan bir yabancılaşmadan doğdu.

Sınıflı toplumda, sınıflar sanatı — topluluğun bu güçlü sesini — kendi yararları için kullanmaya çalışırlar. Pythia'nın kendinden geçerek söylediği coşkun sözleri soylu sınıfın rahipleri ustalıkla ve bilinçli olarak ayıklamışlardır. Topluluğun korosundan ortaya bir korobaşı çıkmış, kutsal yakarış yöneticilere övgü olmuş, oymağın totemi de soylu sınıfın tanrılarına bölünmüştü. En sonunda kendisinde bir yaratma ve uydurma gücü olan korobaşı, kıralın sarayında, daha sonra da pazar yerinde şiirler okuyan bir ozan olmuştur. Bir yandan güçlülüğün, *kurulu düzenin* — kırallanın, prenslerin, soylu ailelerin ve bunların kurup da kendi öğretilerine göre evrensel saydıkları düzenin — Apollonsu bir yüceltilmesini görüyoruz. Öbür yandan ise, tabandan Diyonizossu bir ayaklanma ile: eski, parçalanmış toplu yaşama düzeninin gizli demeklerde, gizli öğretilerde dile gelen, toplumun bölünüp parçalanışına, özel mülkiyet *tuikusuna*, sınıflı toplumun kötülüklerine karşı çıkan, eski düzenin ve eski tanrıların, doğruluğunu ve zenginliğini herkesin paylaşacağı bir altın çağın döneceğini haber veren bir sesle karşılaşıyoruz. Birbiriyle

## **Sanatın Gerekliliği**

çatışan ögeler toplu yaşayış düzeni çok gerilerde kalmadığı ve insanların duyarlığında yaşadığı dönemlerde, bir tek sanatçıda birleşiyordu. Yeni ortaya çıkan sınıfın sözcüsü olan Apollonsu sanatçı bile, başkaldırma ve eski toplu yaşayış düzenine özlem duyma gibi Diyonizossu ögelerden bütün bütüne kurtulamamıştı.

İlkel toplumda büyücü, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisiydi. Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste birkaç kere gerçekleştirmezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdı. Yeni sınıflı toplumda büyücünün görevi sanatçı ve rahip, daha sonra da hekim, bilgin ve düşünür arasında paylaşıldı. Sanatla tapınma arasındaki yakın bağ ancak zamanla gevşedi ve sonunda tümüyle ortadan kalktı. Ama bundan sonra bile, toplumun bir temsilcisi, bir sözcüsü olarak kaldı sanatçı. Sanatçının halkı kendi özel sorunlarıyla tedirgin etmesi gerekmiyordu, kendi kişiliği önemli değildi, yalnız halkının, sınıfının, çağının ortak yaşantılarını, önemli olay ve düşüncelerini yansıtmaya yeteneğiyle ölçülüyordu değeri. Bu toplumsal görev daha önce büyücü için olduğu gibi, sanatçı için de kaçınılmaz ve karşı konulmaz bir nitelik taşıyordu. Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlemektir. Ödevi yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşlamak; toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp iş bölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanlarını belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak, bireysel hayatı toplumsal hayata, kişiseli evrensele yöneltmek, *insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmaktır.*

Çünkü çok büyük şeyler pahasına daha karmaşık, daha üretken toplum biçimlerine yükselmişti İnsan. Ayrı iş kolları, iş bölümü ve sınıf ayrılıkları yüzünden yalnız doğaya değil, kendi kendine de yabancılaşmıştı. Toplumun aldığı bu karmaşık biçim insan ilişkilerinin bölünmesi demektir; toplumsal zenginliğin artması, birçok bakımlardan, insan yoksulluğunun artmasıyla sonuçlanıyordu. Bireyselleşme gizliden gizliye büyük bir suç sayılıyor, yitirilmiş birliğe duyulan özlem giderilemiyor, geçmişin uzak ve karanlık ufkunda bir "altın çağ"ın, günahsız bir "cennet" in düşü parıldıyordu. Sınıflı toplumun gelişme döneminde şiirin tek yada temel konusu geçmişteki bir düş ülkesine özlemle bakmak anlamına gelmez bu. Bunun tersi olan bir eğilim

— yani toplum koşullarını desteklemek, "yeni tanrılar"ı övmek — de büyük bir güçle duyuruyordu kendini. Örneğin Aiskhylos'un *Oresteia*'sında temel öge budur. Bütün toplumsal sorunlar ve çatışmalar, çoğu zaman, değişen önemlerine göre, bir efsane "yabancılaştırması" içinde edebiyatta belirliyordu. Geçmiş bir "altın çağ" olarak yüceltenler daha çok ozanlar arasındaki ezinlenler ve yeri yurdu ellerinden alınmış kişilerdi. Sonraları, eski dünyanın yıkılmasıyla, Vergilius, Horatius, Ovidius gibi ayrıcalıklı ozanlar ve *Germania* adlı eserinde Tacitus, yıkıcı güçlere karşı kullandılar bu temayı. Yalnız, ta başından beri duyulup da sonra tabakalaşma ve sınıflara bölünme sürecinde zaman zaman beliren bir şey varsa, o da aşırı *tutku* korkusu, insanın bütün denge ve ölçüsünü yitirdiği, bireyin doğuşunun da ister istemez "tragique" suçluluğu getireceği inancıydı.

İnsanlar arasındaki bireyselleşmenin, sonunda sanata da geçmesi kaçınılmaz bir şeydi. Bu geçiş yeni bir sınıfın — insan kişiliğinin evriminde büyük payı olan deniz ticaretiyle uğraşanlar sınıfının — ortaya çıkmasıyla oldu. Toplu yaşayış düzeninin mezarcısı olan soylu toprak sahiplerinin de birtakım katkıları olmuştu bu değişmeye. Ama onların ağırbasan özellikleri savaş, serüven ve kahramanlıktı. Bir Akhileus'u, bir Odysseus'u ancak anayurtlarından uzakta birer kahraman olarak düşünebiliriz. Yurtlarında sadece soylu ailelerin birer temsilcisi, değişmez birer toprak ağası taslağı, uzun bir atalar ve oğullar zincirinin kişiliksiz birer halkasıydılar. Deniz aşırı tüccarsa bambaşka bir insandı: hayatını durmadan tehlikeye atan, kendi kendini yaratmış korkusuz bir adam, tutucu ve değişmez düzenli toprağa değil de, yalnız dalgalarının tepesinde yükselip alçaldığı, güvenilmez, değişen, durnadan kımıldayan denize bağlı adam. Her şey insanın kendi ustalığına, kararlılığına, çevikliğine, becerikliliğine ve talihe bağlıydı denizde. Ama bundan da derin bir ayrılık vardı kara ve deniz insanı arasında. Toprak sahibiyle toprağı birbir yabancı değillerdi; birbirlerine öyle sıkı sıkıya bağlıydılar ki, toprak parçası neredeyse sahibinin bir uzantısıydı. Her şey topraktan gelip toprağa dönüyordu. Tüccarla malı arasındaki ilişki ise bundan çok ayıydı. Tüccarla malı birbirlerine yabancıydılar. Mal, niteliği gereği, kendi kalmayıp el değiştirmek, bu yüzden de değişmek zorundaydı. Paranın doğal ekonomiye girmesini kötü bir şey sayan eski dünyada, değişim değerinin kullanım değeri üzerinde kapitalist dünyada olduğu ölçüde bir üstünlük kurduğu hiçbir zaman görülmemiştir. El değiştiren nesnenin somut nitelikleri — maden, keten yada baharat olması — tüccar için önemli değildi; onun için önemli olan o nesnenin soyut niteliği

## **Sanatın Gerekliği**

— değeri — ve en soyut mal biçimi olan paraydı. Bir ürün artık sadece bir "meta", kendinden ayrı ve yabancı bir şey olduğu için tüccarın bu ürüne karşı tutumu bağımsız bir bireyin tutumuydu. Malın kişilikten yoksun kalması tüccara bir kişilik olabilmesi için gereken özgürlüğü sağlıyordu. Eski dünyanın ticaret yapan kıyı şehirlerinde soylu ailelere karşı çıkıp, geleneksel ayrıcalıkları hiçe sayan, güçlü, becerikli ve başarılı bir kişilik olarak üstünlük kuran "tüccar-prens"lere, bireysel "tıran"lara hep rastlarız. Zenginlik para biçimini alınca hiçbir geleneksel bağı tanımaz oldu. Ne soyluluğa önem veriyordu para, ne de bağılığa. En güçlünün, en talihlinin harcıydı zenginlik.

Tutucu derebeylik dünyasını para ve ticaretin böyle kaplayışı, insan arasındaki ilişkilerin insanlık-dışı bir nitelik alması ve toplum yapısının biraz daha sarsılması sonucunu doğurdu. Hayatta kendine güvenen ve kendi başına buyruk olan "ben" önem kazanmaya başladı. Emelin saygı gördüğü ve emekçinin eski Yunan uygarlığında olduğu gibi toplum dışı bırakılmadığı Mısır gibi bir ülkede, bireyin alinyazısını dile getiren din-dışı şiir, toplu yaşayış düzenindeki dinsel edebiyat ve şiirle birlikte oldukça eski bir çağda ortaya çıkmıştı. Pek çok sayıdaki eski Mısır aşk türkülerinden bir örnek vereyim:

Yerin yüreğimde benim.  
Kolların arasında  
Ne dilersem yaparım.  
İsteğim yüzümü süsler,  
Seni görünece ışı gözlerim.  
Yanma sokulurum  
Sevgini duymak için:  
Sen canımın içi, kocam.  
Sonsuzluğa dek sırsün  
Bu en güzel saati günün.  
Yüreğim sevinç içinde  
Seninle yattığım için.  
Yaşlı da, sevinçli de olsa içim  
Ne olur beni bırakıp gitme.

Öbür ülkelerde edebiyata özneliği ilk getiren ticaret olmuştu. Bireysel yaşantı öylesine önem kazanmıştı ki, oymak tarihiyle, kahramanlık destanıyla, dinsel ezgiyle, savaş türküsüyle atbaşı gidebiliyordu. Efsaneye göre



Hazreti Süleyman'ın yazdığı söylenen *Ezgiler Ezgisi* işte böyle yeni bir çağı dile getiriyordu. Deniz ticaretiyle uğraşan Yunan dünyasında kendi alinyazısının ve acılarının ağıtını söyleyen Sappho bireysel tutkuyla dolu şiirler yazmıştı. Daha sonra Euripides kendinden önceki oyun yazarlarının yarattığı toplumsal dram alanında toplumu temsileden maskeler yerine bireyin alinyazısını çizerek bir devrim yaptı. Bir zamanlar bireyin içinde sadece adsız bir nokta olduğu toplu yaşayış düzenine ayna tutan eski inançlar zamanla bireysel yaşantının biçimsel kalıpları oldu.

Ne var ki, bu yeni bireycilik de daha geniş bir toplu yaşayış düzenine giriyordu. Kişilik yeni toplum koşullarının bir ürünüydü; bireyleşme yalnız bir ya da birkaç kişinin değil, büyük çoğunluğun paylaştığı bir gelişmeydi ve her bildirişme ortak bir ögeyi öngördüğü için de, insanlar arasında bildirişmeye elverişli bir yaşantıydı. Yeryüzünde toplu bir düzene karşı çıkacak yalnız bir tek bilinçli "ben" olsaydı, bu başka örneği olmayan kötü durumu öbür insanlarla paylaşmanın bir anlamı olmazdı. Sappho'nun alinyazısı yalnız kendi alinyazısı olsaydı, Sappho onu dile getirmezdi: kendisi alabildiğine öznel de olsa, söylediği şey daha önce söyleninemiş de olsa, ~~başkaları~~ için geçerli olan söylecek bir şeyi vardı Sappho'nun. Ortak bir yaşantıyı — yalnız olmanın, kırgın ve terkedilmiş olmanın yaşantısını — bütün Yunanlıların ortak diliyle anlatmış oluyordu. Sadece ne idüğü belirsiz bir ağıt değil bu: Sappho'nun *öznel* yaşantısı bilinen dilde *nesnel*leşiyor, böylece evrensel bir boyut kazanıyordu. Dahası, *Aphrodite*'ye *Yakarış* adlı ünlü şiiri bir çeşit büyü yoluyla tanrıları etkilemeye, yani gerçek dünya üzerinde bir üstünlük kurmaya araçlık ediyordu. Özü büyücülük olan, dinsel eylem olan bir şiirdi bu. Bu çeşit şiirlerin amacı ya da görevi, ya ~~tanrıları~~ ya da insanları etkilemek, bir durumu açıklamakla yetinmeyip onu etkili bir biçimde değiştirmektir. Öznel şair bu yüzden ölçü ve biçim gibi nesnel kalıplara, büyü törenlerine ve dinsel törelere boyun eğer. Sanatı bireyin toplu yaşayış düzenine dönmesini sağlayan bir yol olarak görüldükçe, insanın alinyazısındaki acılar ve yıkımlar karşısında neden sadece "gelişigüzel" bir başkaldırı içinde ağlamayıp da dilin düzenine ve törelerin kurallarına uyduğunu bir türlü anlayamayız.

Bu yeni "ben" eski "biz" in bir gelişmesiydi. Bireyin sesi koronun sesinden ayrılmıştı, ama her kişilikte o koronun yankısı bugün bile sürüp gitmektedir. Toplumsal ve ortak öge "ben" de öznelleşmiştir, kişiliğin özü ise toplumsal olarak yaşamaktadır. Duyguların en özneli olan aşk, aynı zamanda türlerin üremesini sağlayan en evrensel içgüdüdür. Ne var ki, aşkın belli bir

## **Sanatın Gerekliliği**

çağdaki görünüşü ve açıklanışı cinselliğin daha karmaşık, daha zengin, daha ince ilişkilere doğru gelişmesini sağlayan toplumsal koşulları yansıtır. Ya köleliğe dayanan bir toplumun, ya da bir derebeylik düzeninin, ya da bir burjuva toplumunun havasını gösterir. Aşkın nasıl dile geldiği, o toplumdaki kadınlara eşitlik ölçüsünü, evlilik kurumunun yapısını, geçerli olan aile anlayışını, mülkiyete karşı o çağın tutumunu belirtir. Bir sanatçı ancak yaşadığı çağın ve toplum koşullarının ona bağışladığı olanakları katabilir yaşantısına. Öyleyse sanatçının öznelliği kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantularından bütün bütüne değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. Sanatçı yeni toplumsal ilişkileri öyle bir biçimde ortaya çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler. Sanatçının öznelliği *hic tua res agitur* (senin için buradadır) demelidir. En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış "ben" inden "biz"e dönüşmesine yardım eder. Bu "biz"i de öznelliği en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir. Yalnız bu süreç hiçbir zaman o eski toplu yaşayış düzenine bir dönüş sayılamaz. Tersine, aynınlarla, gerilimlerle dolu ve bireyin sesinin bir ağızdan çıkan tek bir ses içinde yitip gitmediği yeni bir toplu yaşayış düzenine yönelik sürecidir bu. Her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireysellik ve toplumsallığa, özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar, ama bu sorun yeniden yaratılmış olan bir birliğin sorunudur.

Yalnız sanat yapabilir bütün bunları. Sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha lâayık kalma kararlılığını da artırır. *Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir.* Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma. Toplumsal görevini unutmaması için sanatçıyı uyarmak da toplumun hakkıdır. Gelişen bir toplumda, çürüyen bir toplumun tersine, bu uyarıma hakından kimsenin kuşkusu olmamıştır. Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder. Michelangelo'nun Musa'sı Renaissance insanının yalnız sanatsal bir imgesi, yeni, bilinçli bir kişiliğin taşa somutlaşması değil, aynı zamanda Michelangelo'nun çağdaşlarına ve efendilerine taşın diliyle verdiği bir buyruktu: "İşte siz de böyle olmak zorundasınız. İçinde yaşadığımız çağ bunu bekliyor. Doğuşuna tanıklık ettiğimiz dünya bunu gerek-

tiriyor."

Sanatçı genellikle çifte görev yükleniyordu: birincisi bir şehrin, bir kurumun, toplumsal bir bütünün ona yüklediği dolaysız görev; ikincisi de, kendisi için önemli olan bir yaşantıdan, yani kendi toplumsal duyarlılığından doğan dolaylı görev. Bu iki görevin her zaman uyuşması da gerekmiyordu. İki görev arasında sık sık çatışma oluyorsa, bu toplum içinde gittikçe artan karışıklıkların bir belirtisiydi. Fakat, genellikle uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engelleyen bir sınıfın sanatçısı kendisine birtakım konuların önerilmesine yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz. Böyle konuların bir sanat koruyucusunun saçma bir isteği gibi önerildiği çok az görülür. Bunlar daha çok halkın köklü geleneklerini ve eğilimlerini yansıtan önerilerdir. Verilen konuyu kendine özü bir anlayışla işleyen sanatçı hem kendi kişiliğini açıklar, hem de toplumdaki yeni gelişmeleri çizmiş olurdu. Sanatçının yaşadığı çağın başlıca özelliklerini belirtmekte ve yeni gerçekleri açıklamaktaki başarısı kendi yaratıcılık değerinin bir ölçüsüydü.

Sanatın önemli dönemlerinin neredeyse değişmeyen özelliklerinden biri yönetici sınıfın ya da gelişen devrimci sınıfın düşünceleriyle yaratıcı güçlerin gelişmesi ve toplumun genel yararı arasında bir çelişme olmamasıdır. Böyle dengeli dönemlerde yeni, uyumlu bir birliğin çok yakında gerçekleşeceği ve tek bir sınıfın çıkarlarının herkesin çıkarı anlamına geldiği inancı vardır. Büyüklü bir düş içinde yaşayan sanatçı her şeyi kapsayan bir toplu yaşama düzeninin haberciliğini yapıyordu. Fakat bu bekleyişin düşsel niteliği ortaya çıkınca, görünüşteki birlik bozuluyor, sınıf çatışması bu yeniden canlanıyor ve bu yeni durumun çelişmeleriyle haksızlıkları yoğun bir tedirginlik yaratıyor, sanatın ve sanatçının durumu da daha güçleşerek bir çıkmaza giriyordu.

Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini görtenneli, değişmesine yardım etmelidir.

## Üçüncü Bölüm

# SANAT VE KAPİTALİZM

Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda buldu sanatçı. Kıral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: kapitalizm de her şeyi "meta"a çevirdi. Üretimde ve verimde o güne değin görülmemiş bir artışla, yeni düzeni, dünyanın ve insan yaşanusunun her kesimine hızla yayarak eski dünyayı bir toz bulutuna döndürdü, firetenle yoğaltan arasındaki her türlü doğrudan doğruya ilişkiyi ortadan kaldırdı ve bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere belirsiz bir pazara sürdü. Önceleri zanaatçı belli bir alıcının ısmarladığı işe göre çalışırdı. Kapitalist düzendeki meta üreticisi ise bugün bilinmeyen bir alıcı için çalışıyordu. Çıkardığı ürünleri bir yarışma seli yutuyor, belirsizliğe doğru sürüklüyordu. Meta üretimi her yere yayılıyor, iş bölümünün artması, işin parçalara bölünmesi, ekonomik güzlerin belirsizliği bütün bunlar insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırıyor, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe artan bir yabancılaşma duymasını zorunlu kılıyordu. Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştu: Birtakım adsız yoğaltıcıların bileşimi olan, "kamu" dediğimiz ve nasıl işlediğini ya hiç, ya da çok güç anladığımız açık pazar kişisel destekten daha ağır basıyordu. Sanat ürünü yarışma yavaşına her gün biraz daha çok uymak zorunda kalıyordu.

Sanatçı, insanlık tarihinde ilk olarak "özgür" bir sanatçı, "özgür" bir kişi oldu; saçmalığa, dondurucu bir yalnızlığa varan bir özgürlüğe kavuştu. Yarı düş, yarı ticaret bir uğraş oldu sanat.

Kapitalizm uzun bir süre kuşkulu, saçma, karanlık bir şeymiş gözüyle baktı sanata. "Para getirmiyordu" sanat. Kapitalist öncesi toplum har vurup hannan savurma, gösterişli eğlenceler düzenleme ve sanatın desteklenmesi

eğilimindeydi. Kapitalizm ise her şeyin titizlikle, başta bir şey görmezcesine, hesaplanması demektir. Kapitalist öncesi dönemde değişmeye, yayılmaya elverişli bir özelliği vardı zenginliğin; kapitalist zenginliğin ise durmadan birikmesi, yoğunlaşması, durmadan kendini çoğaltması gerekiyordu. Karl Marx şöyle tanınıyor kapitalisti:

Değerin artmasına bağınazca bağlı olarak insanları durdurmamacasına üretim için üretime yöneltir, böylece ana ilkesi her bireyin tam ve özgür gelişmesi olan üstün bir toplum türünü ortaya çıkarabilecek toplumsal üretkenlik gücünü geliştirir ve üretimin maddi koşullarını yaratır. Ancak kapitalin kişileşmesi olarak saygı duyulabilir kapitaliste. Böyle olunca da, cimrinin zenginliğe zenginlik olarak duyduğu tutkuyu paylaşır. Ne var ki, cimride sapıklık sayılan şey, kapitalistte dönmesine kendisinin de yardım ettiği toplumsal çarkın ona verdiği bir niteliktir. Ayrıca kapitalist üretimin gelişmesi, bir sanayi girişi-minde yatırılan kapitalin durmadan arttırılmasını gerektirir. Kapitalizm her kapitalisti, kapitalist üretimin dış yasalarına olduğu gibi, iç yasalarına da uymaya zorlar. Yarışma kuralları, kapitali koruyabilmesi için onu büyütmesini gerektirir; kapitalin büyümesi ise sürekli bir birikime bağlıdır.<sup>6</sup>

Sonra da şunları söylüyor:

Biriktir! Biriktir! Musa da, bütün yalvaçlar da bunu söylüyor. "Birikim yoluyla yığılan gereçleri endüstri kullanır." (Adam Smith, *Uluslararası Zenginliği*) Bu yüzden, biriktirmek, biriktirmek, artı-değeri, ya da artı-ürünü en yüksek oranda kapitale çevirmek zorundasınız. Biriktirmek için biriktirmek, üretim için üretim; burjuva dönemin tarihsel görevini klâsik siyasal iktisatçılar bu sözlerle dile getiriyorlardı.

Kapitalistin artan zenginliği elbette birlikte yeni lüksler de getiriyordu, ama Marx'ın belirttiği gibi, "..... kapitalistin saçıp savurmasında hiçbir za-

<sup>6</sup> *Kapital*.

## **Sanatın Gerekliliği**

man birtakım zengin derebeylere özgü aşırılığı dizgilenmeyen savurganlık yoktur.... kapitalistin böyle davranışlarının gerisinde karanlık bir açgözlülük ve sapık bir hesaplılık duygusu gizlidir". Çünkü kapitalist için lüks sadece özel isteklerinin karşılanması olsa bile, bu aynı zamanda ona saygı görme kaygısıyla zenginliğini gösterme olanağını veren bir araçtır. Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama bir kapitalist sanata karşı bir gereksinme duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir, ya da iyi bir yatırım yapmak için. Öbür yandan, kapitalizmin ekonomik üretim için olduğu gibi, sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar yarattığı doğrudur. Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak gücü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı. sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece, kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti.

Ayrıca, burjuvadedüşüncelerini destekleyen sanatçı da o zaman için etkin, ilerici bir gücün parçası olduğundan, sanatın kapitalist düzende düşeceği güç durumun açıkca ortaya çıkmıyordu.

Burjuva yükselişinin ilk dönemi olan Rönesans zamanında toplumsal ilişkiler, açık-seçikliğini daha yitirmemiş, iş bölümü daha sonraki katı ve dar kalıplarına girmemiş, yeni üretim güçleri burjuva kişiliğin birikmiş gizli gücü olmaktan daha çıkmamıştı. Yeni başarı kazanmış olan burjuvalar ve onlarla işbirliği yapan prensler eli açık sanat koruyucularıydı. Yaratma yeteneği olan bir insan için yepyeni ufuklar açılmıştı. Bilginlik, gezginlik, mühendislik, mimarlık, yontuculuk, ressamlık, yazarlık çoğu zaman hayat görüşü, "Yaşamak ne büyük mutluluk!" diye özetlenebilen bir çağın değerlerini tutkuyla benimseyen bir tek kişide toplanırdı. İkinci dönem, doruğuna Fransız Devriminde varan demokratik-burjuva ayaklanması ile geldi. Burada da sanatçı onurlu özneliği için çağının düşüncelerini dile getiriyordu. Çünkü bu çağın bayrağı, gelişen burjuva sınıfının öğretti programı olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik duygusu ile insanlık ülküsünün sözcülüğünü etmek ve kendi ülkesini bütün insanlıkla birleştirmek istemek, özgür insanın özneliğinden başka bir şey değildi.

Gerçi, kapitalizmin iç gelişmeleri belirmeye başlamıştı bile. Burjuva sınıfı bir yandan özgürlük istiyor, bir yandan da ücret köteliği gibi garip bir

özgürlük anlayışı uyguluyordu. Sözü ettiği insan yeteneklerinin gelişmesini kapitalist yarışmanın ornan yasalarıyla kısıtlıyordu. Çok yönlü insan kişiliğini dar bir alanda ustalaşmaya — uzmanlaşmaya — zorluyordu. Bu çelişmeler daha o günlerde ortaya birtakım sorunlar çıkarıyordu. İçten insancıl bir sanatçının, demokratik-burjuva devriminin tümüyle bayağı, tümlüyle ayıltıcı, ama aynı zamanda ürkütücü olan sonuçlarıyla karşılaştığı zaman, büyük bir düş kırıklığına uğraması kaçınılmaz bir şeydi. 1848'den sonra, o yıl yapılan devrimin Avrupa'daki başarısızlığından sonra, sanatta yaygın bir hayal kırıklığından söz edebiliriz. Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi artık sona ermişti. Böylece sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaştırılması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu.

İçten insancıl bir sanatçı böyle bir dünyanın değerlerini artık benimseyemezdi. Burjuva üstünlüğünün insanlığın mutluluğu olduğuna iç rahatlığıyla inanmazdı.

### *Romantizm*

Romantizm kapitalist-burjuva düzenine, "yitirilmiş düşler" düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişkineli bir ayaklanma hareketiydi. Alman romantiklerinden Novalis'in Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ini sert bir dille eleştirmesi bu tutumun bir özelliğiydi. (Başka bir romantik, Friedrich Schlegel, ise aşırı bir dille övmüştü bu büyük romanı.) Goethe *Wilhelm Meister* romanında burjuva değerlerini olumlu bir açıdan ele alarak güzellik düşkünlüğünden (estetizmden) sıkıcı burjuva düzeninde etkin bir yaşayışa giden yolu anlatır. Novalis kesinlikle karşıydı buna.

Aylaklar, oyuncular, yosmalar, dükkâncılar ve dar kafalı insanlardan başka bir şey yok bu romanda. Gerçekten etkisi altında kalanlar bir daha başka bir roman okunmazlar.

Rousseau'nun *Konuşmalar*'ından Marx ile Engels'in *Bildirisi*'ne kadar, Avrupa sanatının ve edebiyatının ağır basan tutumuydu Romantizm. Roman-

## **Sanatın Gerekliliği**

tizm küçük burjuva duyarlığının ölçüleri içinde, gelişen kapitalist toplumdaki çelişmelerin felsefede, edebiyatta ve sanatta en eksiksiz bir biçimde yansımaysıydı. Ancak Marx'ın ve Engels'in yardımıyla bu çelişmelerin niteliği ve kaynağı görülebildi, toplumsal gelişmenin diyalektiği anlaşılabilir ve bu çelişmeleri ancak emekçi sınıfın yok edebileceği ortaya çıktı. Genel zenginliği paylaşmayı uman, ama bu süreç içinde ezilip ölmekten korkan, bir yandan yeni olanakları özleyen, öbür yandan da eski düzenin ast-üst sıralamasının güvenliğinden kurtulamayan, gözleri hem yeni bir geleceğe, hem de eski "güzel günlere" özlemle çevrik olan küçük burjuva sınıfı toplumsal çelişmenin somut bir örneğini ortaya koyarken Romantik tutumun belirsizliği kaçınılmaz bir nitelikti.

Romantizm başlangıçta soyluların Klasizmine, kural ve ölçülere, suylu biçime, içinden "günlük" konuların ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanıştıydı. Bu Romantik başkaldırıcular için ayrıcalıklı hiçbir konu yoktu, her şey sanat konusu olabilirdi. Stendhal ve Mérimée hayranı Goethe 14 Mart 1830'da, yaşlı bir insan olarak şöyle diyordu:

Aşırılıklar ve fazlalıklar zamanla ortadan kalkacak, ama hiç değilse şu olumlu değişiklik gerçekleşmiş olacak: daha geniş bir biçime özgürlüğünün yanı sıra daha zengin ve değişik konular ele alınacak, dün-yanın genişliği ve hayatın çok yanlılığı içinde hiçbir şey şiirsel değil diye ayıklanmayacak.<sup>7</sup>

Goethe'nin temsil ettiği bütün değerlere karşı olan Novalis bile Romantizmin o güne dek şiir için yasaklanmış konuları işleme olanağını getirdiğini görüyordu. "Romantikleştirmek," diyordu Novalis, "bayağı bir şeyi yüceltmek, sıradan bir şeye anlaşılmaz bir görünüm kazandırmak, bilinen bir şeye bilinmeyen saygı değer niteliğini vermek demektir." Shelley ise *The Defence of Poetry*'de (Şiirin Savunması'nda) şunu ileri sürüyordu, "Şiir... bilinen nesnelere bilinmeyen şeylermiş gibi gösterir." Romantizm, Klasizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabani ormanlarına açılan bir yoldu.

Ne var ki, Romantizm yalnız Klasizme değil, Aydınlanmaya da karşıydı. Birçok bakımlardan toptan bir karşı çıkış değil, sadece kalıplaşmış düşüncelere ve iyimser yalınlaşımına karşı bir başkaldırı. Gerçi Chateaubriand, Bur-

<sup>7</sup> Goethe, "Eckermann"la Konuşmalar".



ke, Coleridge, Schlegel ve özellikle Alman Romantikleri arasında bir çokları büyük bir gösterişle yadsımışlardı Aydınlanmayı; ama Shelley, Byron, Stendhal, Heine gibi toplumsal gelişmenin çelişmelerini daha büyük bir keskinlikle sezen sanatçılar Aydınlanma akımını sürdürdüler.

Romantizminin temel yaşantularından biri gitgide artan bir iş bölümü ve uzmanlaşma sonunda hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasıydı. Eski düzende bir insanın toplumdaki yeri öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey toplumun karşısında bir aracıdan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, "ben -olmayan" yığınlar karşısında bir tek "ben"di artık. Bu durum güçlü bir öz-duyarlığı, onurlu bir öznellikte birlikte bir şaşkınlık ve boşnalık duygusu da getirdi. Bir yandan Napoleonsu "ben"i kışkırtırken, bir yandan da kutsal putlar önünde yerlere serilen bir "ben"i besledi, hem dünyayı ele geçirmeye hazır bir "ben", hem de yalnızlığın korkusuna yenilen bir "ben" çıkardı ortaya. Yalnızlık içinde kendine dönen yazar ve sanatçı yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da bir "dâhi" olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşünüyor, kafasında yarattığı geçmiş ya da gelecek bir toplu yaşayış düzenini özliyordu. Diyalektiğin üç ögesi — *tez* (başlangıçtaki birlik), *antitez* (yabancılaşma, ayrılma, bölünme) ve *sentez* (çelişmelerin yok edilmesi, gerçeklikle uzlaşma, özne ve nesnenin özdeşliği, cennetin yeniden ele geçirilmesi) — Romantizmin özündeydi.

Başlangıcı Amerika'nın Bağımsız Savaşı, sonu ise Waterloo Savaşı olan devrimci kaynaşmalar Romantizmin önündeki çelişmeleri doruğuna getirdi. Devrim ve devrimin tümüne ve değişik evrelerine karşı benimsenen tutum uRomantik akımın ana konusuydu. Olayların dönüm noktalarında Romantizm sık sık ilerici ve gerici eğilimlere bölündü. Her keresinde de küçük burjuva sınıfı Marx'ın Schweitzer'e yazdığı gibi kendini "çelişmenin somutlaşması" olarak ortaya koydu.

Bütün Romantiklerin ortak yanı kapitalizme karşı (kimi soyluluk, kimi de halkçılık açısından) duydukları soğukluk, bireyin açgözlüğüne Faustça, Byronca bir inanç ve "tutkuyu tutku olarak" (Stendhal) benimsemektir. Meta üretiminin övülecek değerlerin özü olduğu düşüncesi yayıldığı ve aşağılık iş hayatının çevresinde bir saygıdeğerlik kabuğunun belirlediği ölçüde sanatçılar ve yazarlar da artan bir coşkunlukla insanın iç dünyasını açıklama ve görünüşte düzenli olan burjuva dünyasının suratına tutku dinamitini fırlatma işine giriştiler. Kapitalist üretim yöntemleriyle bütün değerlerin göreceliği her gün

## Sanatın Gerekliliği

biraz daha ortaya çıkınca, tutku — yaşantı yoğunluğu — da gittikçe değişmez bir değer olmaya başladı. Keats hiçbir şeye "yüreğindeki sevgi" kadar inanmadığını açıkladı. Shelley *Cenci*'ye yazdığı önsözde, "Ölümlülerin yıkusunun bağışlanması için ölümsüz Tanrının ete kemiğe bürünmesi gibi bir şeydir hayal gücü," diyordu. Delacroix'ya göre "her konuda aşın" olan Géricault bir denemesinde, "her şeyi yakıp yıkan bir coşkunluktan, gün ışığına kavuşmak için bir yanardağdan fışkıran yalımlardan" söz ediyordu.

Gerçekten önemli bir aşamaydı Romantizm. Yabanıl ve uzak ülkelere, sınırsız ufuklara yöneliyordu: ama bir yandan da kendi halkına, kendi geçmişine, kendi doğasına bir dönüş olarak beliriyordu. Büyük Romantiklerin hepsi Napoleon'a, "evrensel benlik"e, sınırsız kişiliğe hayrandı. Bununla birlikte Romantik ayaklanma ulusal bağımsızlık savaşları içinde niteliğini yitirdi. Foscolo, Napoleon için *A Bonaparte Liberatore* (Kurtarıcı Bonaparte'a) adlı bir övgü yazmıştı. 1820'de ise Cisalpine Cumhuriyetinin, yani İtalya'nın, bağımsızlığını vermesi için Napoleon'a yalvardı. Sonunda Napoleon'dan tiksinererek ona karşı çıktı. Fransız kurtarıcısının aynı hayal kırıklığına ve küskünlüğe düşen Leopardi de *Canzoni* adlı şiirlerinden birinde şöyle diyor:

...l'armi, qua l'anni! io solo  
Combattero, procombero sol io.  
Dammi, o ciel, che sia foco  
Agli italice petti il sangue mio.

..... silâh, silâh getirin, ben tek başıma  
Vuruşacağım, tek başıma vurulacağım.  
Göklerin yardımıyla, dilerim, İtalyanlara  
Bir esin kaynağı olsun dökülen kanun.

Ama kapitalizmin daha üstünlük kurmadığı ve insanların çöknekte olan bir derebeyliğin boyunduruğu altında köle gibi çalıştığı Doğu Avrupa'da Romantizm açıkca başkaldırma anlamına geliyordu. İç ve dış zorbalara karşı halkı ayaklanmaya, derebeyliğe, baskıya ve yabancıların yönetimine karşı savaşmaya, ulusal biliçlenmeye bir çağrı niteliği taşıyordu. Byron bir fırtına gibi sürükledi bu ülkeleri kendi ardından. Folklorun, halk sanatının romantikçe

ülküleştirilmesi halkı aşağılayıcı koşullara karşı ayaklandırma silâhı, Romantik bireycilik insan kişiliğini derebeyliğin köleliğinden kurtarma aracı oldu. O güne dek Doğuda gerçekleşmemiş olan demokratik-burjuva devrimi Romantik Rus, Macar ve Leh sanatçıların eserlerinde bir şimşek etkisi yaptı.

Çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde ortaya çıkmış olmasına rağmen Romantizmin belirli birtakım özellikleri vardı: sanatçının kendini özdeş görmediği bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumsal birlik özlemi doğuran güvensizlik ve ayrı kalmışlık duygusu, halkla, halkın türküleri ve efsaneleriyle ilgilenme ("halk" sanatçının kafasında neredeyse gizemsel birlik niteliği taşıyan bir kavramdı), ve bireyin kayıtsız şartsız eşsizliği, sınırsız Byron-öznelliğini övme. Bütün bağları bir yana iten, bir yandan kendini burjuva düzenin düşmanı sayarken, bir yandan da — bilinçli olmadan — burjuvaların "pazar için üretim" ilkesini tanıyan "özgür" yazar, ilk olarak Romantizmle birlikte ortaya çıktı. Burjuva değerlerine romantikçe karşı çıkışları, sonunda onları derbeder bir yaşayışa iten özgürlük kaygıları bu yazarların eserlerini en suçladıkları bir şey durumuna, pazara sürülen "meta" durumuna soktu. Ortaçağ kaynaklarından yararlanmış olmasına rağmen, Romantizm açıkca bir burjuva hareketiydi; bugün yeni sayılan birçok soruların tohumlarını daha o zamandan içinde taşıyordu.

Almanya'nın, Bau'nın kapitalist düzeniyle Doğu'nun derebeylik düzeninin arasında olmasından, korkunç tarihsel gelişmeler sonundaki "Alman yoksulluğu", *die deutsche Misère*, yüzünden Alman Romantizmi Romantik hareketler içinde en çelişmelisiydi. Sanattaki kapitalist hayal kırıklığı demokratik-burjuva devrimi daha Almanya'ya yayılmadan ortaya çıkmış, düşler daha benimsenmeden yitirilmiş, bu yüzden de, Alman Romantizmi devrim kaynaklarının kapitalist sonuçlarına duyduğu tiksintiyle doğrudan bu kaynaşmalara ve bu kaynaşmaların ilke ve düşüncelerine karşı dönmüştü. Heine burada kapitalizme karşı bir direniş niteliği görüyordu.

Almanya'da dürüst amaçlı birtakım Romantik şairleri günümüzden kaçıp geçmişe sığınmaya ve ortaçağlara dönme özlemini duymaya yönelen şey, belki de günümüzün paraya tapıcılığından irkilmeleri, bencilliğin her yerde beliren çirkin yüzünden tiksitmeleri idi.

Alman Romantikleri çağlarının gelişen toplumsal gerçeklerine karşı çıkıyorlardı. Salt olumsuzluk hiçbir zaman sürekli bir sanatçı tutumu ola-

## **Sanatın Gerekliliği**

maz; verimli olabilmek için, bir nesnenin gölgesi nasıl o nesneye yöneliyorsa, sanatçının tutumu da "evet"e yönelmelidir. Bu "evet de geleceği temsil eden bir sınıfın desteklenmesinden başka bir şey olamaz. Batı ülkelerinde emekçi sınıfı burjuva sınıfının gerisinde geliştirmekteydi. Doğuda ise halk tümüyle — köylüsü, işçisi, burjuvası, aydını ile — yönetim düzenine karşıydı. Oysa Alman romantikleri daha o zaman burjuva iş adamından tiksindikleri için, yoksul Alman emekçi sınıfının yarının toplumunu kurabileceğini düşünemiyor, bu yüzden de geçmişin ülküleştirilmiş derebeylik düzenine kaçınmayı deniyordu. Böyle yapınakla geçmişin birtakım olumlu değerlerini kapitalizmin olumsuz değerlerinin karşısına çıkanyordu. Sözelimi, üretici, zanaatçı, ya da sanatçı ile tüketici arasındaki yakın bağı, toplumsal ilişkilerin daha dolaysız oluşunu, daha köklü bir toplu yaşama duygusunu, daha dengeli ve ölçülü iş bölümü yüzünden insan kişiliğindeki daha büyük birliği bu olumlu değerler olarak görüyordu. Ne var ki, bu değerler kapitalizmin haklı olarak eleştirilen korkunç yanlarına karşı çıkanlmadan kendi gerçek ortamlarının dışında ele alınıyor, ülküleştiriliyor, putlaştırılıyordu. Bir yaşama bütünlüğü özleyen Romantikler, toplumsal süreçleri bir bütün olarak görmeyi başaramıyorlardı. Bu bakımdan kapitalist burjuva düzeninin gerçek çocuklarıydılar. Toplum dengesini bir yana itmek, temel insan ilişkilerinin tümünü ortadan kaldırmak, toplumu küçük parçalara bölmekle kapitalizmin — kendisi bu parçalardan yeni bir bütün kurma gücünden yoksun olmasına rağmen — yeni bir birliğin kurulma olanaklarını hazırladığını göremiyorlardı. Alman Romantiklerinin en özgünü, yetenekli ve anlayışlı bir insan olan Novalis kapitalizmin olumlu yanlarını görebiliyor, şu şaşkırtıcı sözleri yazabiliyordu:

*Ticaret ruhu dünyanın ruhu'dur. Göz kamıştırtıcı bir ruhtur, açıkça. Her şeyi harekete getiren ve birleştiren bir ruh. Ülkeler, kentler kurar, uluslar, sanat eserleri yaratır. Kültürün ve insanlığı yetkinleşmenin ruhudur bu ruli.*

Oysa Novalis'in hayatın makinalaşmasından ve her türlü makinadan korkması bu düşüncelerin parlaklığını gölgeliyordu. Novalis Almanya'da gelişen yeni tüccar-burjuva devlete karşı çıkmıştı: "Ölçülü yönetim biçimi yarı devlet, yarı doğadır; yapay ve dayanıksız bir çarktır yönetim çarkı — bu yüzden de bütün büyük düşünörlere itici gelir — ama gene de günümüzün en sevilen oyuncağı olmuştur. Bu çark yaşayan, özerkliği olan bir varlığa dönüştürüle-

bilseydi, büyük sorunlar çözümlenmiş olurdu." Bu bütün romantiklerin "mekanik" görüşüne karşı ileri sürdükleri "organik" görüşü: "Bütün hayatın başlangıcı makinalaşmaya karşı mekanik olmayan bir karşı çıkış olmalı." E.T.A. Hoffmann'ın eserlerinde bu karşı tez, sonunda insanla otomat arasındaki boğuşmayı anlatan bir yoğunluk kazandı. Heine'nin dediği gibi Hoffmann'ın bütün yazdıkları "yirmi ciltlik bir korku çılgılığında başka bir şey değildi." Romantiklerin organik olan, doğal olanak büyüyen gelişen her şeyi ülküleştirenleri devrimin sonuçlarına karşı tepkici bir direnişe döndü: Eski toplumsal sınıflar ve ilişkiler organik, yeni sınıfların yarattığı akımlar ve koşullarsa mekanik sayıldı, "Dünyanın uykusunda" rahatsız edilmemesi, eski gecenin yerini yeni günün almaması gerekiyordu. Novalis *Geceye Övgüler*'de şunları soruyordu:

Hep yeniden doğmalı mı gün?  
Sonu gelmez mi yersel varlıkların?  
Yutup tüketiyor bu acımasız çark  
Gecenin göksel örtüsünü.

Friedrich Schlegel "Karanlık Çağlar" sözüne karşı çıkarak "insanlık tarihindeki bu önemli dönemin" geceye benzetilebileceğini ileri sürdü;

ama ne yıldızlı bir geceydi bu! Bugün, bana öyle geliyor ki, bulanık, geçici bir alacakaranlık içinde yaşıyoruz. O geceyi aydınlatan yıldızlar kararmış ve çoğu yerde gözden kaybolmuş, ama güneş de daha doğmamış. Yeni bir evrensel anlayış ve mutluluk güneşinin nerdeyse doğacağı sık sık bildirilmişti. Oysa gerçekleşmesi yolunda herhangi bir belirti varsa, bu sabahları gün doğmadan önce kendinin duyuran soğuktan başka bir şey değildir.

"Düş kırıklığı"nın yanı sıra bir de "soğukluk" teması, ıssız, yabancı bir dünya duygusu çıktı ortaya. İlk olarak Romantizmle beliren bu özellik daha sonra hiç kaybolmadı; tersine, kapitalist düzenin gelişmesi boyunca hayatın artan yabancılığı içinde kendini her gün biraz daha çok duyurur oldu. Bu soğukluk duygusu ile birlikte sıcaklığa ve güvenliğe, hayalimizde ana kamına benzer bir yere dönme özlemi başgösterdi. Alman Romantizmine özgü bir

## **Sanatın Gerekliliği**

ölme-isteği, bir ölüm düşkünlüğü ortaya çıktı. Ölüm, birlik ve her şeyi kapsayan bütünlükle özdeş sayıldı:

Bir gün her şey gövde olacak,  
Tek gövde,  
Göksel kan içinde yüzen  
Mutlu çift.  
O deniz kızardı bile,  
kokulu tene döndü  
büyüyen uçurum!

Friedrich Schlegel "Dionizos'su" ve "Apollon'su" kavramıyla, Friedrich Nietzsche'yi nasıl önceden haber verdiyse, Romantiklerin evrensel cinselliği ve ölme-isteği de, öylece Sigmund Freud'u haber veriyordu. "Düşünme organları, doğanın cinsel organları, yeryüzünün üreme organlarıdır." diyordu Novalis. "Cinsel haz, din ve kan dökücülük arasındaki birliğin yakın ilişkilerine nicedir dikkatimizin çekilmemiş olması gariptir."

Romantik görüşe göre toplumsal gerçeklik ortadan kalmadıysa bile, iyiden iyiye biçim değiştirmiş, ince bir alaycılık içinde erimişti. Friedrich Schlegel şöyle diyordu:

Alman şiiri her gün biraz daha çok iniyor geçmişin derinliklerine; bu şiirin kökleri efsanelerdedir. Hayal gücü, kaynağından pırlıl pırlıl akan bir deredir bu efsanelerde. Alman şiiri gerçek dünyanın bugünkü görünümünü kavrasa kavrasa, mizah yoluyla kavrar.

Novalis ise şunları yazıyordu:

Bu dünya romantikleştirilmelidir. Orta malı şeylere yüce anlamlar, sıradan şeylere anlaşılmaz bir görünüş, bilinen şeylere bilinmeyenin önemini, sonu olan şeylere sonsuzun benzerliğini vererek her şeye başlangıçtaki ilk anlamı kazandırılmış olur... Kendimizi bir masal ülkesinde göremiyorsak, fizik organlarımızın ve sezgilerimizin yetersizliğindedir bu.

Gerçek dünyanın gerisindeki bu "masal ülkesi"ne gerçekçi yollardan değil, ancak uykuya dalıp kendimizi düşlerin gücüne bırakarak varabiliriz. Novalis buna dayanarak yeni bir sanat kuramı öneriyor:

İçinde birbirine bağlı düşünceler yerine, düşlerdeki gibi çağrışımlar olan hikâyeler; sadece müziğe ve kulağa hoş gelen sözcüklere dayanan, tümüyle anlamdan ve düşünce özünden yoksun, en çok bir iki dizesi anlaşılabilen şiirler... bunların hepsi birbirinden bütün bütüne ayrı şeylerin parçaları olmalı.

Önce ilk romantiklerin ileri sürdüğü bu düşünceler — bölünmüş, parçalanmış bir dünyada yaşama duygusu, gerçekliliği gizemli bir yoldan kavramak için gerçeklikten düşünce bağları olmayan çağrışımlara kaçış — daha sonra burjuva düzeninin benimsediği sanat ilkeleri oldu.

Romantiklerin kapitalist-burjuva düzenine karşı çıkışlarında olsun, geçmişe kaçışlarında olsun olumlu bir yan da yok değildi. Bir "gece" olduğu gibi bir "gün" de vardı. Bu da birliğe duyulan köklü özlemde ve insanın kendi alinyazısını yazabilecek güçte olduğu yolundaki soylu inançta dile geliyordu.

Topluluk (diyordu Novalis) *çokculuk* (pluralisme) bizim özümüzün ta kendisidir. Bizi baskı altında tutan zorba güç kendi iç tembelligimizdir. Biz etkinliğimizi geliştirerek kendi alinyazınızı yaratacağız..... Usumuzla dünyamız arasında bir uyum kurabilirsek, *Tanrıya eşit* olmuş olacağız.

Bu arada geleceğin haberciliği yapılıyor, "son yargı gününün yeni, gelişmiş ve şiirsel bir çağın başlangıcı" olacağı bildiriliyordu.

Alman Romantizminin olumsuz, geriye dönük yanları birçok Romantik yazarı Katolik yobazı ve tepkici durumuna soktu. Friedrich Schlegel "salt Hıristiyanca bir duygu güzelliği"nin sözcülüğünü ederken "Lord Byron'un esin perisinin yöneldiği karanlık uçurumu, esinli çöşkünü yalancı parıltısı" olarak suçluyordu. Öyle ki, bir yandan Byron Yunanlıların özgürlüğü için savaştığı sırada sıtmadan ölürken, Stendhal İtalya'da ulusal kurtuluş hareketini desteklerden, Puşkin Rusya'daki 1825 Meşrutiyetçilerine yakınlık duyarken Alman Romantiklerinin pek çoğu Mettemich'in kuyruğu olmuş, Heine'nin aşağılayıcı yargısını fazlasıyla hak etmişlerdi: "Bir yalan çetesi onlarınki. On-

## **Sanatın Gerekliliği**

lar Kutsal Birliğin cellâtları, geçmişteki her türlü kötülüğün, yıldırımın ve çılgınlığın yeniden yaratıcılarıdır."

Alman Romantizmini ve daha sonra gelen ona benzer akımları ele alırken bu akımların iç çelişkilerini incelemeli, olumlu ve olumsuz yanlarını anlamalıyız. Hep aynı çatışma karşımıza çıkacaktır: bir yanda, burjuva değerlerine ve kapitalist çarka karşı köklü bir direniş; öbür yanda, devrimin sonuçlarından korkuya ve ister istemez tepkiciliğe varan bir aldatmacılığa kaçış. Alman Romantizmi daha sonra kapitalist dünyanın, bu arada çağımızın, aydınları arasında ortaya çıkan Ekspresyonizm, Fütürizm ve Gerçeküstücülük gibi bütün bölünmüş akımların ilk örneğiydi. Bu akımlardaki çatışmanın bir belirtisi de, akımla ilgili sanatçıların hepsinin tepkici olmayışlarıydı. Alman Romantikleri arasında Heinrich Heine ile Nikolaus Lenau devrimciydiler; Uhland ve Eichendrieff gibi kimselerinse "yalan çetesi"yle hiçbir ilişkisi yoktu.

Şunu da unutmamalı ki, Romantizmin bir yanı da gerçekçi bir toplum eleştirisi olarak gelişti. Byron ve Scott, Kleist ve Grillparzer, Hoffmann ve Heine, Stendhal ve Balzac, Puşkin ve Gogol gibi birçok büyük yazarın yapıtlarında Romantizm ve Gerçekçilik kimi zaman biri, kimi zaman öbürü ağırbasar biçimde birbirleriyle sıkı sıkıya örülüdür. Çağdaş burjuva dönemin büyük gerçekçi yazarı Thomas Mann'ın, kökleri Alman Romantik geleneğine ve özellikle de — Mann'ın "temel içgüdülerin yansıması" olarak tanımladığı alaycılığa — alaycılığın parlulu anlam zenginliğine uzanıyordu.

## **Halk Sanatı**

"Folklor" ve "halk sanatı" Romantizmin — yalnız Alman Romantizminin değil, tüm Romantik akımın — geliştirdiği bir kavramdı, ayrıca bu akımın da en önemli öğelerinden biriydi. Romantizm yitirilmiş bir birliği, kişilikle topluluk arasında bir bileşimi ararken, kapitalist yabancılığa karşı çıkarken halk türkülerini, halk sanatını, halk bilgilerini ortaya çıkardı ve halk gerçeğini hemen kendiliğinden gelişmiş, türdeş bir bütün saydı. Sınıf bölümlerinin dışında ve ötesinde bir öz ve toplu yarauna gücü olan bir "halk ruhu" olarak görülen bu Romantik *halk* kavramı günümüze kadar süren birtakım karışıklıklar yaratmıştır. Çoğumuz ne demek istediğimizi açık seçik bilmeden sık sık kullanırız bu "halk" sözünü. Halk sanatı bütün öbür sanat türlerinin karşısına onların "yapma" olmalarına karşılık "doğal" bir olay olarak çıkarıldı, halk sanatının adsız insanlarca yapılmış olması da, onun kişiliği ve bi-



linci olmayan tanınmamış bir toplulukça kendiliğinden yaratılmış olmasının bir tanıtı sayıldı. Şu dizelerdeki gibi sözler yarıltıyordu Romantikleri:

Wer hat das schöne Liedel erdacht?  
Es haben's drei Gäns'übers Wasser gebracht,  
Zwei graue und eine weisse.

Kim yakıtı bu gitzel türküyü ?  
Üç kaz getirdi karşı kıyıda,  
İkisi kül rengi, biri ak tüylü.

Bu şiirsel olabilir, ama bir "doğru" ve simge olarak geçerli sayılamaz. Kuşkusuz halk sanatı çoğunluğun paylaştığı bir şeyi dile getirir, bir topluluğun düşüncelerini yansıtır böylece; ama bu yalnız halk sanatı için değil, her türlü sanat için böyledir. Toplu bir gereksemenin sonucu olarak doğmuştur sanat. Ama Taş Devrinde bile topluluğun isteğini sözcüklere ve biçimlere dönüştüren bireydir — büyücüdür. Yalnız mağara resimleri, uzak geçmişin destanları değil, halk türküleri de — elbet sayısız geleneksel örneğin de yardımı ile — ayrı ayrı yaratıcıların eserleridir. Halk türküleri karşısındaki Romantik tutum eleştirel olmaktan uzaktı. Brentano ile Arnim'in yaptıkları derleme, *Des Knaben Wunderhorn*, güzel, özgün şiirlerle önemsiz ve değersiz örneklerin bir araya geldiği bir yamalı bohçadır.

Bu şiirlerin pek çoğu halk sanatını "yüksek" sanatın bir yan ürünü sayan Romantik-karşı görüşü doğrulamak için örnek gösterilebilir (birçok çağdaş bilim adamının virüsü cansız varlıktan canlı varlığa bir geçiş değil de, tersine gelişmenin bir sonucu saymaları gibi). Bence bu görüş de Romantik görüş kadar tek yanlı. Halk türküleri, çoğu zaman, tersine bir gelişmenin sonuçları — kahramanlık destanlarının, dinsel şiirlerin parçaları, ortaçağ "troubadour" şiirlerinin halk biçimleri alış — olabilir, ama bunu söylemek de yetmez. Unutmamalıyız ki kahramanlık destanları da eski masallardan, efsanelerden, bunlarsa yönetici bir sınıfı olmadığı için bunun karşıtı olan "halk"ın da bulunmadığı toplumsal koşullardan doğmuştu. Sanat o çağda oldukça türdeş bir topluluğu dile getiriyordu. Halk türküleri ve halk sanatı, çoğu zaman, bir yönetici sınıfın gereksinimlerini dile getiren "yüksek" sanatın orta evresinden

## **Sanatın Gerekliliği**

geçmeksizin, aynı kaynaktan ortaya çıkmışlardır. Halk türküleri ve halk sanatı çoğunlukla (ülkesine göre değişir bu ölçü) eski geleneklerin yaşaya-geldiği köylüler arasında yaratılır; ne var ki, bunların birçoğu da yolcuların, kaçak keşişlerin, gezici öğrencilerin, çırakların, her türlü tiyatrocunun ve hokkabazların gelip geçtiği ana yolların ürünleridir.

Ne halk türküleri, ne de halk oyunları ilk gerçek ve kesin biçimlerini koruyabilirler. Bunlar yayılma sürecinde birçok kereler değişmiş, kimi zaman bu değişmelerle zenginleşmiş, ama çoğu zaman da ucuzlaşmış, bayağılaşmış ve iç bayılıcı bir nitelik edinmişlerdir. Béla Bartok Macar halk havalarını eklerden ve bozulmalardan sıyıyıp onları ilk biçimlerinin tazeliğini ve gücünü vererek bir anıtma yolunu denemişti. Buna benzer bir şey bütün halk sanatına da uygulanabilir. Yalnız şunu da unutmamak gerekir ki, değişik anlatım biçimleriyle ortaya çıkması halk sanatının niteliği gereği olduğu için, şu ya da bu biçimin ilk-biçim olduğu kesinlikle söylenemez. Yapılabilecek olan — Bartok'un büyük başarısı da buydu — sonradan eklenen *molozlardan*, kabalık ve kof duygulukları ayıklamaktı. Ama bunlar bile "halk"ın tuttuğu nitelikler olabilirdi.

Halk türkülerinde, uzak bir geçmişteki toplu yaşama geleneği çoğu zaman "halk"la yönetici sınıfı arasındaki çatışmadan doğan öğelerle karışır. Geleneksel (burada büyücülük ve kurban kesme töreni izleri) ve köylülerin toprak ağasına karşı giriştikleri sınıf çatışması arasındaki karışımın belirgin bir örneğini *Frazer The Golden Bough*'de veriyor:

Pomerania'nın bazı kesimlerinde (hasat mevsiminde) yoldan geçen herkes buğday sapından örülmüş bir ipele durdurulur. Biçiciler adamı ortalarına alır, urpanlarını bilerler, önderleri de şu sözleri söyler:

"Adamlar hazır,  
Tırpanlar eğri,  
Buğday irili ufaklı,  
Bu ağayı biçmeli."

Sonra yeniden tırpanlarını bilerler. Ramin'de, Stettin kesiminde, biçicilerin ortasında duran yabancıya şöyle seslenilir:

"Okşayacağız bu beyi

Yalın kılıcımızla,  
Nasıl biçiyorsak otağı, çayın.  
Biçiyoruz beyleri, ağaları.  
Çokluk susuzdur emekçi  
Bey ısmarlarsa konyağı, birayı  
Hemen keseriz bu şakayı.

Ama kabul edilmezse bu dilek  
Bu kılıç hakkıyla inecek."

Üç özellik açıkça belirli burada: kapitalizmin daha bozmadığı ilkel bir köylü topluluğunda tarih öncesi büyüünün sürmesi; "biçilmesi gereken" ağalara, beylere karşı köylülerin öfkesi; bir de çeşitli köylü ayaklanmalarının başarısızlığından gelen bir boynubüküklük, konyakla birayla satın alınmaya hazır olma durumu, maddî çıkarlara karşı kaba, tehlikeli bir açgözlülük. Halk türkülerinin pek çoğunda, tarih öncesi bir çekirdeğin üstünü daha sonra kimi sınıf çauşmaları ve ayaklanmalardan, kimi de sınıflı toplumdaki bozukluk ve çürüklüklerden gelen birtakım kabuklar kaplamıştır. Sözgelimi, Robin Hood türkülerinde ne denli başeğmez bir yiğitlik, zavallı Schwartenhals'in türküsü gibi Alman halk türkülerinde ne denli büyük bir direniş görüyoruz:

Aldım kılıcını elime  
kuşandım kemerime.  
Ama, yoksulum, yürümem gerek  
çünkü aum yoktu binmeye.  
Az gittim uz gittim,  
dere tepe düz gittim.  
Bir zengin oğlu çıktı karşuna  
boşalttı kesesini cebime.

Ya da inatçı gelinin türküsünde:  
Ne arpa yemeği severim  
ne de erken kalkmayı.  
Şimdi rahibe olacağım  
oysa hiç istemezdim.  
Kim istiyorsa bu yoksul kızın

## **Sanatın Gerekliği**

bir manastıra kitlenmesini  
dilerim bu mutsuzluğa  
tezelden uğrasın kendisi.

Ama bunların yanı sıra *Des Knaben Wunderhorn*'da evcil bir uşaklık, boş bir gizemcilik, ağa sofrasının artıklarıyla yetinme duygusuyla dolu nice başka türküler çıkıyor karşımıza. Sözgelimi, "Gizli Kök" adlı yavan tekerleme:

Ey mucize! Tanrı'nın öz oğlunda  
iki evren bir olmuş onun kişiliğinde.

Ya da "Sonsuzluğun Türküsü":

Dinle beni, Ey İnsan: Tanrı varoldukça  
cehennem acısı da sürüp gidecek  
cennet sevinci de sürüp gidecek.  
Ey sonsuz acı, ey sonsuz sevinç!

Ya da soyluların çoban türküleri geleneğinden yararlandığı açıkça belli olan "Sevimli Çobanın Hayatı" adlı özenili türkü:

Hiçbir şey yeryüzünde  
bir tutulamaz  
çobanın sevinciyle.  
Yeşilçayırılarda  
çiçek dolu kırlarda  
gerçek mutluluklar var:  
Bunu biliyorum.

Halk türkülerinin temel tutumu ile nitelikleri arasındaki köklü ayrılıklar Romantiklerin birleşmiş tek bir "halk ruhu" görüşünü yalanlıyor ve bu türkülerin yalnız değişik sınıfları ve toplumsal koşulları değil, aynı zamanda değişik yetenek ve ustalıkta ayrı ayrı insanların eserleri olduğunu ortaya çıkarıyor. İnsanlar yüzyıllar boyunca her türlü şeyi özümleyip yeniden ya-

ıatmışlar. İyi, kötü, özgün, bayağı — her türlü şey halkça benimsenmiştir. *Her türlü* halk sanatı karşısındaki eleştirisiz romantik hayranlığı paylaşamayız. Halk sanatını da ancak herhangi başka bir sanat biçimine uyguladığınız ölçülerle, toplumsal öz ve niteliğiyle, değerlendirebiliriz.

Ayrıca, sanayileşmenin artmasıyla halk sanatının ister istemez onadan kalktığını da unutmamalıyız. Köylülerin ve gezici el emekçilerinin öz ve anlatım yollarından yararlanarak halk sanatının kendini yenileme olanakları iyice azalmıştır. Emekçi sınıfı ile birlikte yeni bir öz oluşmuştur, bunu dile getirmek için yeni anlatım yolları gerekmektedir. Yeni "halk türküleri" — "Marseillaise", özgürlük savaşlarına katılan çetecilerin türküleri — hep devrimci akımlardan doğmuştur. Bertolt Brecht ve Hanns Eisler'inkiler gibi oldukça bilinçli bir ustalıkla bestelenmiş türküler devrimci emekçi sınıfının yeni "halk türküleri" olmuştur. Gizli yaratıcı bir "halk ruhu" ile donatılmış türdeş bir "halk" düşüncesi kapitalist düzenin Romantik bir kavramıdır. Çünkü bir çatışan sınıflar düzenidir kapitalist düzen ve ancak bu çatışma sona erince toplumumuzun parçaları Medea'nın kazanından birleşmiş bir "halk" olarak yükselecektir. Alman Romantiklerinin "halk"ı ülküleştirmeleri sadece bir düşünce değildi; sonuçları bakımından bir tepkicilikti. Yalnız burjuvalığa değil, sınıf çatışmasının her türlü belirtisine de saldırıyordu. Bu akım sonunda "toplumsal ortaklık" yalanları ve ikiyüzlü bir "kardeşlik" propagandası arasında kuruyup gitti.

Kapitalist-burjuva düzenine Romantikçe karşı çıkış, daha önce de söylediğimiz gibi, durmadan ortaya çıkan bir davranıştır. Ama bu bir sanatçının artık desteklemeyeceği bir gerçeklik karşısında gösterebileceği tepkilerin yalnız bir tanesidir. Burjuva yazar ve sanatçılar şaşkıncu bir güç ve direnişle Gerçekçilik yöntemini geliştirmişler, bu yöntemle çelişmeleri açıklanan bir toplumu eleştirel bir açıdan dile getirmişlerdir. Toplum gerçeklerini diyalektik bir yoldan, aldatmacasız bir biçimde açıklama denemesi en çok İngiltere, Fransa, Rusya ve Amerika'da başarıyla sonuçlanmıştır. Almanya ve Avusturya'daki Romantizmin niteliği. Öbür ülkelerdeki Romantizmden nasıl değişik idiyse, Gerçekliğin bu iki ülkedeki gelişmesi de kapitalizmin daha önce ortaya çıkıp devrimci biçimlere girdiği, ya da aşırı derecede ekonomik ve toplumsal geriliğin bütün sınıfları ve toplum katlarındaki insanları yönetim düzenine karşı birleştirdiği, böylelikle de dayanılmaz baskı altında büyük gerginliklerin ortaya çıktığı ve devrimci güçleri önüne geçilmez bir yoğunlukla biriktiği ülkelerdekinden daha tutuk ve daha az zengin olmuştur.

***Sanat için Sanat (L'art pour L'art)***

***Sanat için sanat*** Romantizmle ilgili bir akımdı. Devrim sonrası burjuva düzende, amacı toplumu incelemek ve eleştirmek olan Gerçekçilikle birlikte doğmuştu. ***Sanat için sanat*** — temelde gerçekçi olan büyük şair Baudelaire'in benimsediği tutum — da burjuva sınıfının kaba yararcılığına, karanlık işlerle uğraşmasına bir karşı çıkıştı. Her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçının "meta" üretineme kararından doğan bir tutum bu. 1940'da Hitler'den kurtulmak için kendi canına kıyan ve yazıları çevrilmeyi bekleyen önemli Alman denemecisi Walter Benjamin, Baudelaire'le ilgili özgün bir yorumda, bunun tersini ileri sürdü:

Baudelaire'in edebiyat piyasasındaki davranışı: Baudelaire'in "meta"ların niteliğini gerçekten bilmesi, piyasayı nesnel bir deneme yeri olarak görmesine sağladı ya da onu böyle gönneye zorladı.... Baudelaire eserleri için yer açmak istiyordu, bu yüzden başkalarını itmesi gerekti... Şiirleri bütün öbür şairleri gölgeleme amacı güden özel oyunlarla doluydu.

Bu görüşe karşı, yıllarca önce yazdığım şu sözleri yeniden öne sürmek istiyorum:

Baudelaire burjuva dünyasının kendini beğenmişliğine karşı güzelliğin kutsal yüzünü çıkardı. Kaba, ikiyüzlü insanlar, kansız sanat züppeleri için güzellik, gerçeklerden kaçış; kanıksatan bir dinsel resim, ucuz bir uyuşturucudur: ama Baudelaire'in şiirinde beliren güzellik koca bir kaya, acımasız bir yazgı tanrıçadır. Elinde kızgın kılıcını tutan öfke meleği gibidir. Bu meleğin gözleri, çirkin, bayağı, insanlık-dışı güçlerin kol gezdiği bir dünyayı açığa çıkarıp suçlar. Onun ışıklı çıplaklığı önünde gizli yoksulluk, hastalık ve kötülük ortaya çıkar. Sanki kapitalist uygarlık devrimci bir yargıçlar kurulu önüne getirilmiş gibidir: güzellik yargılar ve çelik gibi eğilmez kararını verir.

Ne var ki, Benjamin önemli yorumunu şöyle sürdürüyor:

Baudelaire'in bilinen kişiliğinde kesin olan özellikle burjuva sınıfının artık sanatçıya iş ismarlamaktan vazgeçmekte olduğunu ilk anlayan kimse olmasıydı— bu da çok önemli sonuçları doğurmuştu. Bunun yerine toplumdaki nasıl sürekli bir iş ismarlama sağlanabilirdi? Hiçbir sınıfın böyle bir eğilimi yoktu; geçim sağlanabilecek yer, olsa olsa yatırım piyasası olabilirdi. Baudelaire'nin düşündüğü ortadaki kısa süreli istek değil, görünmeyen uzun süreli istektir.... Bu isteğin belireceği piyasanın niteliği daha önceki şairlerin yaşama düzeninden çok ayrı bir yaşama düzeniyle birlikte bir de üretim biçimi getiriyordu. Baudelaire, verecek hiçbir onuru kalmamış bir toplumda şairlik onurunun tanınmasını istemek zorundaydı.

Buradaki önemli nokta, burjuva dünyasının dolaylı bir yoldan bile Baudelaire'e bir şey ismarlamayacağı Baudelaire'in de olmayan, adsız bir piyasaya ürün verdiği — "sanat için sanat" yaptığı — ama bunu gelecek olan bilinmeyen bir topluluk ya da tüketici için yaptığıdır. Baudelaire'in bir takım sözleri bu konudaki tutumun belirsizliğini ortaya koyuyor, bu yüzden de hem Benjamin'in, hem de benim yorumlarını doğruluyor. Baudelaire'in sanatının burjuva dünyası ile hiçbir ilintisi yoktu, burjuva okura tepeden bakarak onu insan yerine koymuyordu; ama şaşırtıcı irkiltme etkileriyle gene de çekici geliyordu burjuva okura. Baudelaire tiksintisini gerçeklikle dile getiriyor, aynı zamanda da, "rahatsız etmenin soylu tadı"ndan söz ediyordu. Kendisinin gerçeklerden tiksinişi *sanat için sanat*'a sığınması, sözünü ettiği "soylu eğlence" de küçümsediği burjuva kafasını korkunç bir güzellikle, parlak işkence araçlarıyla ürkütme anlamına geliyordu. Baudelaire burjuva alıcı için ürün veriyor, ama gene de bir edebiyat piyasasının son değer ölçüsü olduğuna inanıyor, o piyasa için ürün veriyordu. Burada, Marx'ın anmış olduğu ve kapitalist iktisatçıların getirdikleri bir ilke geliyor aklımıza, birer başka karşılığı da "bilim için bilim" ve "*sanat için sanat*" olan "üretim için üretim" ilkesi. Bunların hepsinin gerisinde piyasa gizlenmektedir. Bu yüzden *sanat için sanat* akımında, tek kolla kapitalist düzenden kopmanın aldatıcı çabasını ve o düzenin "üretim için üretim" ilkesinin doğrulanmasını görüyoruz.

Baudelaire'in sanatında Romantik karşı çıkış ögesiyle keskin suçlama açıkça ortadadır. Ayrıca Novalis'in ilk olarak belirttiği düşünceler de Baude-

## **Sanatın Gerekliliği**

laire'in sanat kuramlarında sık sık karşımıza çıkmaktadır. Novalis'in "sadece kulağa tatlı gelen, güzel sözcüklerle dolu... en çok bir iki dizesi anlaşılabilen şiirleri..." sözleriyle özetlediği Romantik ilkeyi, *sanat için sanat* akımının en tutarlı sözcüsü Mallarmé nin şiiri büyük bir başarıyla incelediği, *Modern Lirik Şiirin Yapısı*'nda şöyle diyor:

Mallarmé'nin lirik şiiri yalnızlığın tümüyle belirmesidir. Bu şiir ne Hıristiyan, ne humanist, ne de edebi gelenekten bir şey ister. Yaşanan günden etkilenmeye karşıdır. Okurla arasına bir boşluk koyar ve kendisine insanlaşma olanağı tanımaz.

Mallarmé, Hugo Friedrich'in belirttiği gibi, şiirini beylik sözlere bağmaktan kaçınıyordu:

Alacakaranlıkta bulutlar, yıldızlar neyse, benim şiirim de odur başkalarının gözünde: bir işe yaramaz... Gerçeği çıkar at türküden, bayağıdır çünkü... Şairin yapacağı tek şey sözünü "hiçbir zaman"a çevirerek anlaşılmadan çalışmaktır.

Bu *arı şiirde* (poésie pure), bu her türlü gerçekten ayıklanmış şiirde, Baudelaire'in başkaldırısından hiçbir şey kalmamıştır; karşı çıkış sessiz bir geri çekilişe dönmüştür; Baudelaire'in o "eski kaptanı", ölümü çağırışında, hiçliğe atılışında bir yeniye ve bilinmeyene yönelme olmasına karşılık, Mallarmé'nin sanatında belli belirsiz bir hiçlik ve karmaşık süslerle karşılaşırız. Novalis'in sözünü ettiği "düş ülkesi" de gitmiş, yerini masalsi yaratıkların bile yaşamayacağı buz soğukluğunda bir dünya almıştır. Burada *sanat için sanat* tam bir boşluğa yönelir. Alman Romantizmindeki aynı süreç yürürlüktedir. Zaman geçtikçe olumsuz öge daha ağır basar. *Sanat için sanat* Mallarmé'nin can veren ezgilerinde, Heredia'nın ince lirizminde ve dar bir hayranlar çevresine çekilip bayağı yığınlara karşı seçkin kişileri yücelten Stefan Georg'un soylu tiksintisinde doruğuna varır.

## **İzlenimcilik (Empresyonizm)**

İzlenimcilik de, kalıplaşmış beylik sanatın soluğunu yitirmiş gösteriş-



ciliğine karşı bir başkaldırış, üstün sanatçıların bir saldırıydı. Francis Jourdain *Büyük Sanatın-Yirmi Yılı, ya da Alıktıktan Alınacak Dersler* başlığı altında Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde resmi olarak ödül kazanan resimleri bir araya getirdi. Jourdain bu kitaba ödül kazanmayan ve resmi çevrelerde saygı görmeyen Fransız sanatçıların adlarını da ekledi. Liste Degas, Sisley, Pissaro, Cezanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Roualt ve Dufy'nin adlarını, kapsıyordu. Bu sanatçıların yapıtları o dönemi aştı. Akademik sanatçıların yapıtları ise — beğenilen, sayılan kişilerin yapıtları — kendini beğenmiş bir özentinin, kof bir kurumlanışın, besili bir ikiyüzlülüğün sessiz bir cehennemi olarak duruyor. Toz tutmuş tarihsel manzaraların yanında "çığır" açmış sahneler, saygı duruşunda askerler, etleri tutkal yumuşaklığında çıplak kadınlar, her gözeneğinden görevinin önemi yayılan saygıdeğer devlet adamları, esin perilerinin Moulin Rouge'dan Parnassus'a uçurdukları sakallı "değerler", nazlı peri kızları, çarpmıha gerilecek berberden çıkma ermişler görülür.

Bu türden Akademik sanat boş klâsikliği, özünü çoktan yitirmiş eski aşırına biçimleri, ısınarlama ülkücülüğü, arada bir ustaca göğüs ve bacak gösterme, göz yaşartma yoluyla giriştiği duygu sömürücülüğüyle çökmekte olan burjuva düzeninin en iğrenç ürünlerinden biriydi. Düpedüz "esnaflıkla" dözmece bir "kibarlığın" oynadığı bu düzende yalanlardan, boş sözlerden, klâsik ve Rönesans geleneklerine ikiyüzlü övgülerden yapılan bir sanattı bu. Yalnız sanat değil her şey böyleydi: Bir Pazar günü, üç renkli Devrim bayrağını boynuna peşkir gibi asıp "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" diye haykıran gerici devlet adamı ile yaşadıkları dünyanın özü konusunda halkı aldatmak için klâsik sanatın biçimini ve özünü aşırın ressam arasındaki ayrılık sadece saygısızlıklarının derecesine bağlıdır. Tiziano ile Racine'i birer "kalıpcı" duruma düşüren, "güzel" ve "eşsiz" kavramları dudaklarından ve resimlerinden eksilmeyen, durmadan, başkalarının "yozlaşma" sına karşı kükreyen bu Akademi aslanlarının gerçekte kendileri en kötü, en aşağılık birer yozlaşma örneğiydiler. Çünkü düzeni bozulmuş bir dünyada, her şeyi yolundaymış gibi davranmak, yapacak başka şey yokmuş gibi, eskilerin bir zamanlar yaratıcılıklarının olanca gücüyle dile getirdikleri çağlarının gerçek yaşantılarını süsleyerek yeniden söylemek, yozlaşmanın ta kendisidir. İşte bu göğsü madalyalı, gizli yerleri defne dallarıyla örtülü sanat kalpazanlığına karşı bir başkaldırıydı izlenimcilik. Daha sonları Paris Commune hareketine katılacak olan Courbet kendisine verilen "Legion d'honneur" nişanını geri çevirmek

## **Sanatın Gerekliliği**

için Güzel Sanatlar Bakanına o onurlu mektubu yazarken sanki bir başlangıç notası çalınıyordu.

Hiçbir zaman, hiçbir durumda bunu kabul edemezdim. Hainliğin her yanda çoğaldığı, çıkarıcılığın herkesi böylesine sardığı bir günde ise hiç kabul edemem.... Bu onuru bana bağışlayanın Hükümet eli olması da bir sanatçı olarak içimi rahatlatmıyor. Sanat konularında Devleti yetkili görüyorum.

Courbet mektupta daha sonra sanatın "resmi saygıdeğerliğe ve kısır bir ılımlılığa" itilmesinin öldürücü bir etkisi olacağını söylüyor. Resmi, akademik sanata savaş açınaktı bu. "Resmi saygıdeğerliğe karşı çıkan: köylülerin, işçilerin, kırların, meyvaların ve çiçeklerin resimlerini canlı bir doğallıkla yapan, fırçasını mala gibi kullanan Courbet izlenimci değildi, ama müze duvarından doğaya, insanların arasına, ışık ve rengin tazeliğine atlaması İzlenimcilere bir örnek oldu. Cézanne şunları söylüyordu Courbet için:

Bir duvarcı. Kaba ama becerikli bir sıvacı. Renk öğreticüsü.... Onu gölgeleyebilecek kimse yok bu yüzyılda. Kollarını sıvayıp şapkasını kulağı üstüne eğdi mi, Vendôme sütununu devirebilir; eski ustaların gücü var fırçasında.... Anlamlı, dingin, iyi yitirckli. Öyle çıplakları var ki, olgun başaklar gibi sapsarı: bayılıyorum o çıplaklara. Başakların kokusu var renklerinde.... O kızlar! Bir atılış, bir soluk, mutlu bir gevşeklik, Manet'in *Kır Yemeği*'nde bize veremediği bir dinlenme var.

Bir doğa ve halk ressamıydı Courbet. Ondan sonra gelen İzlenimciler de yeni gerçekleri araştırdılar, resimlerinde kendi çağlarının insanlarını ve nesnelerini göstermek kaygısını duydular. Baudelaire'in, daha sonra da Zola'nın arkadaşı olan Manet, Paris Valisine Belediye Sarayındaki toplantı odalarının duvarlarını tarihsel, akademik resimlerin değil, pazar yerleri, tren istasyonları, Seine üzerindeki köprüleri, insan dolu parklarıyla yenibir çağı gösteren resimlerin süslemesi gerektiğini söyledi. Edebiyat alanındaki çağdaşı Doğalcılık (Natüralizm) gibi İzlenimcilik de gözlerini yaşanan güne çevirdi, günlük yaşayına karışan şeyleri, çirkin de olsalar, ürkmeden ele aldı. Manet bu tutu-

mu şöyle açıklıyordu:

"Kusursuz yapıtlara bakın," demiyor bugünün ressamı. "İçten yapıtlara bakın," diyor. Ressam sadece izlenimi resmine geçirmekle yetinse bile, resimlere bir başkaldırma niteliği kazandıran, işte bu içtenliktir.

Manet'in daha sonra söylediğine göre kendini herhangi bir şeye karşı çıkmak için işe başlamamış, ama akademililerin ve onların yozlaştırdığı halkın sert tepkisi onu böyle bir bağınazlığa karşı çıkmaya zorlamış, 1874'de, Claude Monet *Soleil Levant Impression* (Doğan Güneş İzlenim) adını verdiği bir resmini sergilemiş Salon des Refusés'de. "İzlenimcilik" adı alıkça bir öfke gürültüsü koparan bu resimden geliyor. Yeni akımın başkaldırıcı özelliği açıkça ortadaydı.

Ne var ki, İzlenimcilik de iki yanlı bir olaydı, anlayışı yeteneğine eş olan bu yeni akımı doğruğuna, sonra da sonuna oluştıran Cézanne bu iç çelişmeyi sezmişti. Eski ustalar üstüne şöyle diyordu:

Ayrıntıya hayranlıkla bakmak onların ellerinden geliyor. Resmin geri kalan yanı hep izler sizi, hep kalır. Hangi ayrıntıyı incelerseniz inceleyin sanki resmin bütün havasını kafanızda duyarsınız. Hiçbir parçayı ayıramazsınız bütünden.... Bizim gibi yama yama resimler yapmıyordu onlar...

Delacroix'nın *Cezayirli Kadınlar*'ına bakarken de, Cézanne, "Hepimiz şu Delacroix denen adamın içindeyiz işte !..... Her şey birbirine bağlı, bir *bütünün parçası* olarak işlenmiş" demişti. Artık bir bütün değil de, yalnız yama yama işlenen konular: yalnız sanatta değil, toplum gerçeklerinde de o büyük birliğin yitirildiğini anlamıştı Cézanne. Devrim ateşi daha sönmeyen, Romantik acıma duygusu güçlüklerle boğuşan insanlığa olan yakınlığını dile getiren Delacroix, Rönesans'a özgü o tüm insan kavramının özgün bir biçim ve büyük bir heyecanla belirlediği son ressamdı. Baudelaire şöyle diyordu onun için:

Delacroix'in başarısı kimi zaman insanın yüceliğini ve doğal tut-

## **Sanatın Gerekliliği**

kusunu bir çeşit *hatırlama sanatı* olarak görünüyor bana... İyi bir resim, onu yaratan görüşten şaşmayan bir resim, bir dünya gibi konmalıdır ortaya... Delacroix'ın dehasının başlıca özelliği yozlaşmadan kesinlikle uzak oluşu, yalnız ilerlemeyi göstermesidir. Eugène Delacroix başlangıçtaki devrimciliğini hiç yitirmemiştir.

Baudelaire daha sonra Delacroix'ı aydınlanma, devrim ve Romantizmin sıkı sıkıya birbirine bağlı olduğu; tutkuyla usun, bireysel onurla toplumsal bilincin, duygusal sıcaklıkla biçim kesinliğinin gerilim dolu bir birlik yarattığı Stendhal ile karşılaştırıyor. Bu birlik Delacroix'dan sonra yitirilir ve Cézanne'in sözünü ettiği "yamalı" sanat parçalanmış bir dünyayı yansıtır. Yeni İzlenimci ilkeyi sık sık açıklamıştı Cézanne:

Sanatçı sadece bir duysal algıları kaydetme aracıdır..... Kuram değil! Yapıtlar.... Kuramlar soysuzlaştırır kişiyi.... Titreyen bir kaosuz biz. İşleyeceğim konuyla karşı karşıya geliyorum, dalıp kendimi yitiriyorum.... Doğa herkese konuşuyor. Yazık! Daha hiç resmi yapılmadı kırların. İnsan hiç ortada olmamalı, o kır görünümünde özümlemeli. O hiçyük Buddhist buluşu, Nirvana, tutkusuz, hikâyesiz, renksiz avuntu!..... Ne demek izlenimcilik? Renklerin görsel karşımı, anlıyor musunuz? Renkleri resimde birbirinden ayırıp sonra yeniden birleştirmek.... Biliyor musunuz, bir resim için edebiyata bulaşmak kadar tehlikeli bir şey yoktur. [Ama Delacroix büyük bir tutkuyla "bulaşmıştı" edebiyata!] Bir resim hiçbir şeyi betimlemeli, hiç değilse başlangıçta renklerden başka hiçbir şeyi betimlememeli. [ bk. Mallarmé: "Şiiri düşünceler değil, sözcükler ortaya çıkarır." ]

İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duysal algıarmış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, "benim" yaşantım, "benim" duyuşum olarak algılar. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyuları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de, sadece "benim" yaşantım, "benim" duyuşum olmasını öngörür. İzlenimciliğin başkaldırma ögesine başka bir öge, kuşkucu, kaçak, savaşçı olmayan bir bireycilik ögesi, karşı çıkar. Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan bir kan

damlasını sadece bir renk lekesi, bir bayrağı sadece buğday tarlasında açmış bir gelincik sayarı bir gözlemcinin tutumudur bu.

İşte bu yüzden İzlenimcilik, dünyanın parçalandığını, insansızlaştığını gösteren bir çökme belirtisiydi bu bakıma. Ama aynı zamanda, burjuva kapitalizminin 1871-1914 arasındaki uzun "kapalı dönemi"nde burjuva sanatının parlak bir doruğu, altın güzü, bereketli bir hasadı, sanatçının elindeki anlatım araçlarının sınırsız bir zenginleşmesiydi. Bu çalışmanın, bu iç çelişmenin iki yüzünü de görmek zorundayız. İzlenimciliğe haksızlık etmemek için, onun hem toplumla koşullu niteliğini tanımalı, hem de ölümsüz başansı karşısında saygı duymalıyız.

### *Doğalcılık*

Edebiyatta Doğalcılık (Literary naturalism) İzlenimcilikten çok daha kesin bir karşı çıkma ve başkaldırma akımıydı, ama aynı iç çelişmeler Doğalcılık ta da vardı. Zola "doğalcılık" sözünü özel ve kesin bir gerçekçilik biçimini, yazdıklarını "gerçekçi" diye öne süren iyi niyetli şaşkınlardan ayırmak için ortaya attı. Ama doğalcılığın ilk başlatıcısı *Madame Bovary*'siyle yeni akının yolunu aydınlatan Flaubert'di. Zola şöyle diyordu Flaubert için:

Flaubert edebiyatta yeniden yol almak için herkesin beklediği o doğru, tam gerekli olan kelimeyi bulmaya yardım etti. *Madame Bovary* öyle açık seçik, öyle yetkin bir roman ki, bu sanat biçimi için belli bir örnek, bir ana örnek olarak ortaya çıkıyor.

Güzelliğe Baudelaire kadar tutkun olan bu romanın, konusunu kendisi için bir işkence sayan Flaubert'in küçük burjuvaların sıkıcı, durgun taşra hayatını böylesine bir kesinlikle ve sanatçının kendini adanmışlığıyla vermesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. Ama Flaubert'in aldırmaazlığı da burjuva dünyasının bayalığı, aptallığı, kötülüğüne duyduğu tiksintiyle Baudelaire'in eşsiz güzellikte şiirler yazarak burjuvaları yargılaması gibiydi. Flaubert, George Sand'a yazdığı bir mektupta, "Sanatçının, ne olursa olsun, hiçbir konuda kendi düşüncesini" açıklayamayacağını söylüyordu.

Tanrı hiç düşüncesini açıklamış mıdır ? .... Önemli sanatın bi-

## **Sanatın Gerekliliği**

limsel olduğuna, kişisel olmadığına inanıyorum.... Ne Őevgi, ne nefret, ne acıma, ne de Öfke istiyorum. Sanata doğruluğu getirmenin zamanı gelmedi mi? BÖyle olsa, betimlemenin tarasızlığı yasanın yüceliğine eşit olurdu.

Ne var ki, bu görünüşteki tarafsızlık sağı, solu, dükkâncısı, işçisiyle bütün olarak burjuva toplumuna karşı duyulan sınırsız bir tiksintiden öteye gitmiyordu. Sonuç insanlar karşısında, insanlık karşısında tam bir düş kırıklığıydı.

İnsanlığın değişmez barbarlığı karamsarlık içinde bırakıyor beni. Çağdaşlarıma duyduğum yoğun tiksinti beni geçmişe itiyor...

**Kalan şu oluyor sonunda:**

Bir sanatçı için yapacak tek şey var: sanat için her şeyden vazgeçmek. Sanatçı hayatı sadece bir araç olarak görmeli, önce de kendisini gözden çıkarmalı.... Yeryüzünün sınırları var, ama insanların budalalığı uçsuz bucaksız.

Bu tutumun sonucu, Madame Bovary'nin umutsuzluğu, sonsuz yılgınlığıdır: bu durumdan Emma Bovary romantik isterinin düş ülkesine kaçmak ister, ama çevresi onu salıvermez ve acımasız bir özenle boğar. Bu başarılı ve uzlaşmasız roman doğalcılığın ilk örneğidir.

Zola da "bilimsel roman" anlayışını benimsedi, yalnız "dünyanın tam bir soğukkanlılıkla ele alınması" gerekmediğini "gerçekten alınamayacağını" ileri sürdü. "Yüzyılımız bilim yüzyılıdır," diyordu Zola. Yazar "Darwin'in, Claude Bernard'ın buluşlarını" uygulamak zorundadır: "türlerin başlangıcı öğretisi, çevrenin belirleyen etkisi yasası..." Marx ile Engels'i bilmiyordu, bu yüzden sınıf çatışmasından ya da toplumsal gelişme eğilimlerinden haberi yoktu; sadece önceden belirli bir alını yazısından kurtulamayan, soya çekime ve çevreye bağlı, edilgin bir canlı yaratık olarak insanı biliyordu. İnsan onun için var olan koşulların öznesi olmaktan çok bir nesneydi. "Arı şiir'in temsilcisi Mallarmé'nin onun *Katil* adlı romanını ve Zola'nın bu romanda kişisellikten uzaklaşmasını beğenmesi oldukça ilginçtir. Mallarmé bu konudaki sözlerini

şöyle bitiriyor: "Doğrunun herkesçe güzelin anlatımı sayıldığı bir çağda yaşıyoruz." Doğalcılıkla *sanat için sanat* arasındaki aşırı bir karşıtlık olmasına rağmen, ikisi arasında gizli bir ilişki de bulup çıkarılabilir.

Toplumsal yoksulluğu tam bir acımasızlıkla ortaya çıkaran, İkinci İmparatorluğu en gizli köşelerine kaçar göz önüne seren Zola yıllar boyunca bunlardan siyasal sonuçlar çıkarılmaktan kaçındı.

Daha yeni yeni inceleme düzenine vardık, bileşime varmamıza daha çok zaman ister... Böyle bir işe girişmek yasacılara düşer; düşünüp durumu onlar düzeltsin. Benimle hiçbir ilgisi yok bu işin.

Ancak çok sonra, Dreyfus duruşması ve ünlü *'Accuse'*ünden sonra, Zola'nın tuturunu değiştirdi ve "Bugünün gerçeklerinin ayrıntılarıyla incelenmesinin ardından yarının gelişmesine bir göz auna gerekir," diyebildi ve toplumcu gerçekçilik gibi köklü bir öğretinin haberciliğini yaptı. Ancak, toplumculuğun gerekliliğini gördükten sonra defterine şunları yazdı:

- Burjuva sınıfı kapitalist ayrıcalıklarını korumak ve kendini yönetici sınıfı olarak sürdürmek için devrimci geçmişinden uzaklaşmış oluyor. Yönetimini ele geçirdikten sonra onu halka aktarmaya istekli görünmüyor. Burjuva sınıfının böylece fosilleşmesi gerekiyor. Gericiğin, dinciliğin, ordunun yandaşı oluyor. Burjuva sınıfın işinin bitmiş olmadığını yeniden söylemem gerekir; bu sınıf gücünü ve zenginliğini korumak için gericilerin yanına geçmiştir. Bütün umut, halktan yana olan, yarının güçlerindedir.

Bütün bunların — burjuva sınıfının yozlaşmasını, halkın yoksulluğunu, emekçi sınıfın direnişini — Zola romanlarında bir çözüm umudu olmadan, silkip atılması gereken bir karabasan gibi anlattı. İşte doğalcılığın güçlü ve zayıf yanları korkunç toplumsal koşulların bu "nesnel" betimlenişinde ve bu koşulların değişebileceğini göstermeme direnişindedir. İkiliği burada ortaya çıkmaktadır. Belli bir süreden sonra doğalcılığın ya kendini aşarak toplumculuğa dönüşmeye ya da kaderciliğe, simgeciliğe, gizemciliğe, dinciliğe ve tepkiliğe dönüştürüp ortadan kalkmaya karar vermesi gerekir. Zola birinci yolu seçti; arkadaşlarından pek çoğu da ikinci yolu. Commune hareketi karşısında

## **Sanatın Gerekliliği**

korkudan neredeyse aklını kaçıran Taine "saygıdeğer" dinci sanatın sözcüsi oldu. Huysmans, önce hastalıklı bir dünyaya sonra da Katolik kilisenin kucağına sığındı. Paul Bourget duygulu bir Hıristiyanlığın alacakaranlığına çekildi. Ibsen ile Gerhard Hauptmann'ın da simceliği ve gizemciliği benimsediklerini, Strindberg'in ise Yeni-Romantizme ve aşırı, boş inanlara kapıldığını düşünürsek, doğalcılığın karmaşık sorunlarını ve oldukça belirsiz durumunu daha iyi anlarız. Bu durumdan şu ya da bu yöne, ileri ya da geri gidilebilir.

## **Simgecilik ve Gizemcilik**

Doğalcılık simgeciliğe (sembolizm) ve gizemciliğe (misticizm) dönüştüğü zaman bunun toplumsal nedenleri vardı, fakat aynı zamanda kendi yönetimi ile de belirlenmişti bu değişim. Burjuva dünyasındaki bütün düşünsel ve sanatsal başkaldırılarda devrimci bir hareketin — sadece bir karşı çıkış hareketinin değil — yığınları etkilediği, yani sınıfların eyleme geçtiği, bir karar zamanıyla karşılaşılır. Fransız Devrimi, 1848 Devrimi ve Paris Commune hareketi politikada olduğu gibi edebiyatta ve sanatta da birer dönüm noktasıydı. Sanatçılar her keresinde yan tutmak, ilerici ya da gericiyi desteklemek zorunda kalıyordu. İlk emekçi devriminin, Paris Commune'ünün önderliğinde işçi sınıfının, geçici de olsa, yönetimi ilk ele geçişinin kalıcı etkileri oldu. Burjuva sınıfının ürküye kapılması terazinin bir kefesinde yaşlı Hippolyte Taine'i, öbür kefesinde ise Commune'un üzerinde unutulmaz irkilti yarattığı genç Friedrich Nietzsche'yi etkiledi. Emekçi sınıfı daha kesinlikle öne çıktıkça, çelişmelerle kendini baltalayan burjuva sınıfı *içindeki* başkaldırılarıyla yetinmek de o denli güçleşti. Sınıf çatışması ise aydın başkaldırıncıların bir seçme zorunluğunu daha açıkça ortaya koydu. Ya emekçi sınıfıyla birleşmeleri gerekiyordu, ya tepkiciliğe katılmaları; üçüncü yol aldatıcı bir yoldu — toplumsal nihilizmin sözde bağımsızlığını seçmekle aslında geleceğin güçlerine karşı kurulu düzeni desteklemiş oluyorlardı.

Doğalcılık toplumsal koşulları "bilimsel nesnellik"le ele aldığına inanıyordu. Fakat bu "nesnellik" aldatıcıydı. İzlenimcilik gibi, doğalcılık da bu koşulları geçmişle gelecek arasında bir çatışma olarak değil de, değişmez bir yaşama zaman olarak, diyalektik çerçevesi içinde değil de, zaman içinde belirli bir an olarak görüyordu. Taine daha ilerici olduğu günlerde, genç Zola'ya şunları yazıyordu:



Kendini bir boşluğa kapar da, okura bir canavann, bir delinin, yada hastalıklı bir zavalının umutsuz hikâyesini anlatırsan, ancak okuru yadırgatmayı başarırsın... Gerçek sanatçının bütün yapıyı anlamasına yardım edecek geniş bilgisi ve üstün bir davranışı olması gerekir. Günümüzün yazarları konularını sınırlayıp derinlemesine işliyorlar, kendilerini dünyaya kapıyorlar ve gözlerini bütüne çevirecekleri yerde tek tek parçalar üzerinde ayrıntılı incelemeler yapıyorlar.

Cézanne'ın da belirttiği gibi sanatçı "bütünü" yitmişti. Doğalcılık için gerçeklikte bir öncelik sırası yoktu; önemsiz bir ayrıntı ile belirgin bir özellik aynı dikkatle ele alınıyordu. Önemli bir konuşma ya da olayla bir arı vizitesi ya da yumurta satan kadının odaya girerek o konuşmaya ya da olaya ara vermesi eşit ölçüde "gerçek", bu yüzden de eşit ölçüde önemli sayılıyordu. Koşulların böyle bir fotoğraf gibi, diyalektik değil de duruk bir biçimde, kâğıt üzerine geçirilmesi bir anlamsızlık duygusu, boğucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yararıyordu. Bir bakıma doğalcılık daha sonra sanatta çarpıcı bir anlatımla ortaya çıkacak olan insansızlaşmanın — kapitalist üretimin insanlık dışı yasalarıyla tüm güçlü olan *şeylere* umutsuzca boyun eğmenin — haberciliğini yapıyordu. Doğalcılık kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını, çirkinliğini yüzeye çıkan pisliğini açıklıyor, ama daha ileri ve derine gidip bu dünyayı değiştirmeye ve toplumculuğu kurnaya hazırlanan güçleri tanımiyordu.

Doğalcı yazar bu yüzden burjuva dünyasının bölük pörçük bayağılığından ötesini göremiyor — toplumculuğa yönelmedikçe de — simgeciliği ve gizemciliği benimsemek, gizli bütünü ve hayatın anlamını toplum gerçeklerinin gerisinde ve ötesinde arama isteğine boyun eğmek zorunda kalıyordu.

### *Yabancılaşma*

"Yabancılaşma" kavramını ilk kullanan Jean-Jacques Rousseau olmuştur. Calvinci Cenevre Cumhuriyetinde gördüklerinden bir halkın milletvekilleriyle temsil edilince kendi toplu yaşayışma yabancılaştığı, halk olmaktan çıktığı sonucuna varmıştı. Topluluk bir hükümetin aracı olabilirdi, ama hiçbir zaman ortak istemin aracı olamazdı. Olunca Devlet içinde kendine yabancılaşmak zorunda kalırdı.

Halk ... milletvekilleriyle temsil edilmez. Egemenlik .... temsil edilemez; daha çok genel oyun elindedir egemenlik, ve temsil edilme olanacağı vermez; ya aynıdır ya da değildir; ikisi ortası bir yol yoktur. [ *Toplum Sözleşmesi* ].

Ne var ki, koşullar çok karmaşıklaşmış, Devletler çok genişlemişti; Devlet gücünün bölünmesi ve "halkın temsili" varsayımı bu yüzden bir yana bırakılamaz, ama bu da yabancılaşmayı, gücün yoğunlaşmasını, özgürlüğün ve demokrasinin yitirilmesini doğurur.

Hegel ve genç Marx yabancılaşma kavramını felsefe açısından geliştirdiler. İnsanın yabancılaşması çalışma ve üretim yüzünden doğadan ayrılmasıyla başlar. İnsan çalışarak, "kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür..." (Karl Marx). İnsan, doğayı ve çevresindeki bütün dünyayı üstünlüğü altına alma ve değiştirme olanağı arttıkça, kendini, yaptığı işte gitgide bir yabancı olarak görür, kendi emeğinin ürünü olan nesnelere çevrili olduğunu, bu nesnelere de artık onun denetinden çıkma, kendi başlarına buyruk olma eğiliminde olduklarını anlar.

İnsanlar çalışma süreci içinde ve emeklerinin ürünlerinde kendilerini bulmak ve kendilerini üretimlerinin kölesi değil de efendisi yapabilecek toplumsal koşulları yaratmak için, insanın gelişmesinde gerekli olan bu yabancılaşmayı durmadan yenmek zorundadırlar. Yaratıcı bir el sanatçısı işine bir yakınlık, ortaya çıkardığı ürüne kişisel bir bağ duyar. Oysa endüstri üretimindeki iş bölümüyle bu olanak ortadan kalkar. Ücretli işçinin, "yabancılaşma" ya karşı kullanabileceği işiyle ya da kendisiyle kurduğu bir birlik duygusu olamaz. Bu işçinin kendi emeğinin ürününe karşı tutumu, kendi üzerinde üstünlük kuran yabancı bir nesne karşısındaki tutumdur. Kendisi üretim işinde kişiliğini yitirmiş, yaptığı şeye ve kendine yabancılaşmış. Bu, Marx'ın dediği gibi,

boyun eğmek olan bir canlılık, güçsüzlük olan bir güçlülük, kısırlık olan bir üretim, işçinin *kendi* kol ve kafa gücünün, kişisel yaşayışının — yaşayış da çalışmaktan başka bir şey olmadığına göre — kendine karşı dönmesi, kendi dışında bir etkinlik kazanmasıdır.

İlkel toplumsal koşullarda, sözgelimi, ortaçağların başındaki doğal ekonomide, halk arasındaki toplumsal ilişkiler (toprak sahibi ile köylü, alıcı ile el sanatçısı vb.) kendi *kişisel* ilişkileri olarak görünür. Meta üreten gelişmiş bir toplumda ise bunlar nesnelere, yani emek ürünleri arasındaki toplumsal ilişkiler olarak gizlenir. Bir el sanatçısı belli bir nesneyi belli bir alıcı için yapar. Oysa bir fabrika sahibinin gözünde fabrikasının kimin için ne yaptığı önemli değildir; onun için her ürün sadece bir kazanç aracıdır. Ticaretle uğraşanlar bütün bütüne yabancılaşmışlardır birbirine; piyasaya sürülen ürün de onu piyasaya sürene bütün bütüne yabancılaşmıştır. Bertolt Brecht *Die Massnahme* oyunundaki "Tüccarın Türküsü"yle açıkça belirtiyor bu noktayı:

Ben nereden bilcim pirincin ne olduğunu?  
Bilen kimdir, ben nereden bileyim?  
Hiç bilmiyorum pirincin ne olduğunu.  
Pirinç kaçta satılır, bir onu biliyorum.

Fiyat dalgalanmalarından, borsa fiyatlarından söz ederiz, böylece nesnelere insanlık-dışı, kendi başına buyruk hareketlerini, bir akarsu tahta parçalarını nasıl alıp götüürse, nesnelere de insanları öyle sürükleyen hareketlerini tanımış oluruz. Meta üretimi ile yönetilen bir dünyada ürün, üretimi denetler ve nesnelere insanlar üzerinde bir üstünlük kurar. Nesnelere uzun gölgeleri olan garip şeylere döner, "kader" ve *daemon machina* (makinadan çıkan ifrit) olurlar.

Sanayileşmiş toplum yalnız toplumsal ilişkilerin bu *nesnelleşmesiyle* değil, aynı zamanda iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artmasıyla da kendini belirler. Çalıştıkça parçalanır insan. Bütünle olan bağı kopar; bir araç, büyük bir makinanın küçük bir parçası olur. Bu iş bölümü insanın önemini azaltırken, görüş açısını da daraltır; çalışma süreci ne kadar iyi düzenlenirse, bireyin yaptığı işten o kadar az ustalık beklenir ve kendinin bütüne yabancılaşması o ölçüde derin olur. Terentius'un "*Nihil humanum mihi alienum est*" (İnsanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir) sözü tersine döner ve üretimdeki aşırı büyüme kişiliğin sınırlanmasıyla sonuçlanır.

İnsanların yabancılaşmasını kendinden önceki sanatçıların hepsinden daha çok duyan Franz Kafka, bir konuşma sırasında Janouch'a "Taylorizm" üstüne

## **Sanatın Gerekliliği**

şöyle der (Taylorizm, işçinin zincirleme üretim düzeni içinde bir makina parçası haline gelmesini ve böylece bütünüyle değişmesini öngören bir sistemdir): "Yalnız çalışmayı değil, her şeyden önce onun bir ögesi olan insanı bozar ve aşağı görür Taylorizm. Bu ölçüde Taylorlaştırılmış bir hayat, özlenen zenginlik ve kazancı değil, ancak açlığı ve yoksulluğu getiren bir belâdır. İşte ilerleme sana..." "Dünyanın sonuna doğru bir ilerleme," der Janouclı. Kafka başını sallar, "Hiç değilse bu kesin olsa!" der. "Ama kesin değil... Hayatın üretim kayışı alıp kimsenin bilmediği bir yöne sürüklüyor seni. İnsan artık yaşayan bir varlık değil, bir nesne, bir şey."

İnsan kendi özel bilgisi ve uzmanlığıyla — bir *ayrıntı* olarak yaşamıyla — her gün biraz daha ezilip silinmekle kalmıyor, çevresindeki toplumsal ilişkiler ve koşullar da daha güç anlaşılır bir nitelik kazanıyordu. Robert Musil, *Niteliksiz Adam* adlı romanında şöyle diyordu:

İnsanların birlikte yaşamaları öylesine yaygınlaştı, öylesine yoğunlaştı, ilişkileri öylesine arap saçına döndü ki, artık kimsenin gözü ve sezgisi belli genişlikte bir alanı kavramaya yetmiyor; artık herkes kendi uğraşının o en dar çemberinin dışında, bir çocuk gibi başkalarına bağlı olmak zorunda. Bu bağımsız varlığın akli hiçbir zaman, her şeyi yönettiği bugünkü kadar sınırlı olmamıştır.

Musil, Rousseau ile ilgili olarak şunları söylüyordu:

O büyük, bölünmez hayat-gücü korunmalı... Bu bütünlüğü sayısız parçalara bölme eğilimi, emeği toplumsal ve ruhsal diye ayırma eğilimi, ruh için en büyük tehlikedir.

"Niteliksiz adam" Ulrich, eskiden insanın bir kişi olma konusunda içinin bugünkünden dahar rahat olduğunu söyler. Günümüzdeki "sorumluluk duygusunun ağırlık merkezini insanda değil, nesnelere arasındaki ilişkilerde" görür. Başka bir yerde de şöyle sözler eder: "İçimizdeki o çoraklık, ayrıntı düşkünlüğü ve bütün karşısındaki aldırışsızlığın o ürkütücü karışımı, bir ayrıntı çölünde insanoğlunun alabildiğine başıboş bırakılmışlığı....."

Her şeyi belli belirsiz bir adsızlık kaplar. Büyük ortaklıkların ve örgütlerin kısaltılmış adları anlaşılmaz bir gücün kullandığı hiyerogliflerin etki-

sini bırakır insanın üstünde. Birey, güçlü ve büyüklüğüyle ona bir yetersizlik duygusu veren büyük, anlaşılmaz, insanlık-dışı makinelerle karşı karşı kalır. Kim karar verir? Kimin sözü geçer? Kafka'nın *Dâva ve Şato* gibi büyük yapıtlarında durmadan sorulan sorulardır bunlar. Kim oldukları, ne yaptıkları bilinmeyen birtakım güçlü kişiler Joseph K.'yı çağırır, yargılar, ölüm kararı verip bu karar yerine getirirler. K'nın boşuna varmaya çalıp da bir türlü varmadığı şatonun sahibi Kont West-West'in kırtasiyeciliği hiç anlaşılır gibi değildir. Kırtasiyeci için hiçbir insan ilişkisi yoktur, sadece dosyalar, yan nesnelere vardır. İnsanın kendisi de bir dosyaya döner. Ölümler dosya numaralarıyla belirlenir. İnsan doğrudan doğruya çağrıldığı zaman bile, bir "kişi" değil, bir "dâva"dır.

Dâva'da Avukat, K.'ya ilk savunmanın mahkemede okunmadığını, sadece dosyalandığını açıklar. Bu savunma daha sonra incelenecektir,

ama ne yazık ki, birçok dâvalarda bu bile yapılmaz, ilk savunma ya yanlış bir yere konur, ya kaybolur, ya da sonuna kadar korunsan bile, okunmadan geçilir; bu, Avukatında kabul ettiği gibi, sadece bir söylenti idi. Tutanaklar yalnız halktan değil, sanıktan da gizli tutuluyordu.

Tutanaklar küçük memurlardan da gizli tutuluyordu, öyle ki adamlar işlemleriyle baştan sona kadar uğraştıkları dâvaların ne olduklarını izleyemiyorlardı bile. "En önemli olan şey Avukat"ın kişisel ilişkileriydi; savunmanın başlıca dayanağı onlardı."

"Dâva" konusu olan kimse düzenin ancak küçük memurlarıyla yüzyüze gelebilir; yüksek memurlar erişilmez bir uzaklık ve aşılmasız bir gizlilik içindedirler. *Şato*'daki Klamın gibi önemli bir görevli hiç ortaya çıkmaz. Onun hizmetinde çalışan Bamabas, Klam'la konuşup konuşmadığını hiçbir zaman bilemez. "Klamm'la konuşuyor, ama gerçekten Klamm mı konuştuğu? Yoksa biraz Klam'a benzeyen biri mi?" Bilmeden "belirsiz bir kurala karşı gelip işinden olmaktan korktuğu için soramaz Bamabas., *Şato*'nun yabancıyı gözlemek için gönderdiği "yardımcılar" gibi küçük görevliler, yalnız görevleri için ortada görünürler; onun dışında bir kişilikleri, bir varlıkları yoktur. K. onların yüzlerini karşılaştırır:

## **Sanatın Gerekliliği**

"Peki sizi nasıl ayırt edeceğim birbirinizden? Aranızdaki tek ayrılık adlarınız, yoksa ikiniz de...." Sustu, sonra isteksizce devam etti sözüne, "İkiniz de yılan gibisiniz."

Salt görevlidir bu yardımcıları, verilen işin gölgeleri, geride beliren korkunç gizli bir kuvvetin uşaklarıdır. "Dâva" aşılmaz bir karanlık içinde karara bağlanır.

Bireyin — daha başlangıçta ezici çarkla karşılaşır karşılaşmaz, neyle suçlandığını, suçunun ne olduğunu bilmeden sanık sayılan, suçlu sayılan bireyin — bu güçsüzlük duygusu, Hapsburg kiralığında herhangi bir insana özgü bu duygu, o günden bu yana bütün kıtalara yayıldı. Büyük kararlar halkın seçtiği temsilcilerin elinden alınıp sayıca çok sınırlı bir yöneticiler kuruluna verildi. Devlet sıradan yurttaşa yabancılaştı, yurttaş da Devleti "biz" diye değil de, "şu büyükler" ya da "yukardakiler" olarak düşünmeye başladı. Yurttaşın yabancılaşması politika ve politikacılar hakkında pek iyi şeyler düşünmemesiyle de ortaya çıktı. Yurttaş bütün bu işin pis, aşağılık bir iş olduğunu görüyor da, bu yolda bir şey yapılabileceğine pek inanmıyor — onu öylece kabul etmesi gerektiğini sanıyor. "Etliye, sütlüye karışmamak" kısa zamanda yaygın bir toplum görüşü oluyor. *Yurttaş*, etkin yurttaş, hızla ortadan kalkıyor. Özel hayata çekilmek günün düzeni oluyor.

Çağdaş bilimin buluşlarıyla toplumsal anlaşmadaki geriliğin çelişmesi de yabancılaşma duygusunu ayrıca besliyor. Atomun yapısı, *Quantum* ve Bağlılık (izafiyet) kuramları üstüne elde edilen bilgiler, yeni ortaya çıkan sibernetik adlı bilim (canlı varlıklarla teknikleşen hayata bir düzen veren bilim) dünyayı sokaktaki insan için güç yaşanan bir yer yaptı. Galileo'nun, Copernicus'un ve Kepler'in buluşları ortaçağ insanı için bu kadar güçlükler yaratmamıştı. Elle tutulabilen şey tutalamaz, gözle görülebilen şey görülemez oldu; duyuların algıladığı gerçeklerin gerisinde hayal gücünü aşan ve ancak matematik formlarla açıklanabilen uçsuz bucaksız gerçekler olduğu ortaya çıktı. Bütün biçim ve renkleriyle diri ve güçlü bir gerçeklik — Goethe'nin şair ve bilim adamı olarak gördüğü "doğa" — sonsuz bir soyutlama oldu. Sıradan insanları tedirgin eden bir dünyadır bu. Anlaşılmayanın soğuk soluğu ürpertir bu insanları. Yalnız bilim adamlarının anlayabilecekleri bir dünyaya kendilerinin yabancılaştıklarını görürler.

Çok eski tılsımlı bir düşün gerçekleşmesi olan uzaya girme olayı gibi birtakım teknik başarılar insanları btiyüleyebilir. Oysa insanın çaresizlik duy-

gusunu yoğunlaştıran, onda kıyamet korkuları yaratan da gene bu doğa güçleri üzerindeki üstünlüktür. Toplumsal bilinçle teknik başarı arasındaki çelişme gerçekten ürkütücüdür. Bir radar raporunun yanlış okunması, önemsiz bir teknikerin yapacağı ufak bir yanlışlık dünyanın yıkımıyla sonuçlanabilir. İnsanlık kimse istemeden de ortadan kalkabilir.

Yabancılaşmanın yirminci yüzyıl sanatında ve edebiyatında belirli bir etkisi olmuştur. Kafka'nın önemli yapıtlarını, Schoenberg'in müziğini, gerçeküstüleri, birçok soyut sanatçıyı, "anti-romancıları" "anti-oyun yazarlarını" Samuel Beckett'in ürpertici güldürülerini, Amerikan "beatnik"lerini etkilemiştir. Bu şairlerden biri şöyle başlar:

Şimdi şunu dinle  
kendin kullanabileceğin bir kann-deşme aygıtı  
hidrojen serpintisi  
görülmemiş ölçüde.  
Gayıp oğulcuların değişmesini düşün  
eli açık, sevinçli, ırkların kırımını.  
Üstelik demokratik de  
alacak parçalanmış insanı  
yükselcek herkes yukarı doğru  
özgürdünyada  
herkes eşit  
o son aydınlamada  
(Carl Forsberg: *Lines on a Tijuana John*)

Bu tam yabancılaşma duygusu giderek tam bir umutsuzluğa yani nihizime dönüşür.

### *Nihilizm*

Yozlaşmanın anlamını en iyi bilenlerden biri olan Nietzsche, nihilizmin yozlaşmanın önemli bir niteliği olduğunu da gördü. "Nihilizmin doğuşunu" dünyaya bildirdi: "Avrupa kültürümüz bütünüyle, yıldan yıla artan çapraşık bir gerilimle nice zamandır yıkıma doğru tedirginlik içinde hızla ilerliyor..."

## **Sanatın Gerekliliği**

İçine "atıldığımız" zamanı da şöyle betimliyordu (kişinin yaşadığı zamana atılması düşüncesi daha sonra varoluşçuluğun ele alacağı sorunlardan biri olacaktır):

.... büyük iç yozlaşma ve çözümlerle dolu bir zaman... Kesin Nihilizm demek varoluşun kesin olarak hiçbir anlamı olmadığına inanmak demektir. Nihilizm bir geçiş dönemi hastalığıdır (o aşırı genelleme, *hiçbir anlamı yoktur*, sonucu açıkça bir sapıklıktır): üretici güçler şimdilik yeterli olmasa bile— yozlaşma şimdilik duraklasa, yardımcı araçlarını daha bulmamış olsa bile... Nihilizm bir neden değil, yozlaşmanın mantıksal sonucudur olsa olsa.

Burada nihilizm açıkça yozlaşmanın bir sonucu, bir açıklanışı olarak tanımlanıyor. Oysa, toplumsal diyalektiğe kör olan Nietzsche aşınmış kapitalizmle olan ilişkiyi göremiyordu. Flaubert'de belirtileri görülen nihilizm çağdaş burjuva dünyasındaki birçok sanatçı ve yazarın gerçek tutumuydu. Yalnız şunu da unutmamalıyız ki, bu tutum pek çok tedirgin aydının haksız koşullarla uzlaşmasına yardım etmiş, kesin niteliğiyle çoğu zaman sadece gösterişçi bir fırsatçılık olarak belirmiştir. Nihilist yazar bize: "Kapitalist burjuva dünyası aşağılıktır," der. "Bunu acımadan söylüyorum, düşüncelerime doğurabilecekleri en aşırı sonuçları göze alacak kadar bağlıyım. Sınırı yoktur bu barbarlığın. Bu dünyada uğrunda yaşamaya değer, insanlığa lâayık bir şey vardır, diyen varsa, ya delidir, ya da dolandırıcı. Bütün insanlar alık ve kötüdür, ezenler de, ezilenler de, özgürlük için savaşanlar da, zorbalarda. Bunu söylemek için yürek ister." Şimdi de Gottfried Beun'in gerçekten yazmış olduğu sözlerle devam ediyorum:

Güçlü kuvvetli, sağlam bir insanın, insanlığa dönüp, "İşte siz böylesiniz, hiçbir zaman da başka türlü olamayacaksınız; böyle yaşıyorsunuz, böyle yaşadınız ve hep böyle yaşayacaksınız," demesi belki de çok daha kökten dönüşümcü, çok daha devrimci, çok daha önemli bir davranıştır gibi geliyor bana. Paranız varsa, sağlığınıza korursunuz; dişliyseniz, yalan yere yemin etmeniz gerekmez; güçlüyseniz, işleriniz yolunda demektir. Kim çocuklarının gözlerine bakıp da umutlu olmakla övünüyorsa, güneşi balçıkla sıvamaya kalkıyor, ulusları yurtlarından alıp götüren geceden kendini kırtarıyor.... Bütün bu yıkımlar alinyazısının, özgürlüğün sonucu:



**işe yaramayan tomurcuklar, ısıtmayan yalımlar, bunların gerisinde de aşılmayan, uçsuz bucaksız Hayır.**

Bu sözler herhangi bir devrim bildirisindeki sözlerden çok daha kesin — ama yönetici sınıfın böyle bir "kesinlik"e aldıracağı yoktur pek. Üstelik, devrimci kaynaşmalar sırasında böyle bir nihilizm, yönetici sınıfı için vazgeçilmez bir araç, burjuva dünyasının doğrudan doğruya övülmesinden çok daha yararlı bir araç olur. Dolaysız övgüler kuşku yaratır. Oysa, nihilistin suçlamalarındaki kesinlikte bir devrimcilik yankısı vardır, böylece ayaklanmayı amaçsızlığa yönelip edilgin bir karamsarlık doğurabilir. Yönetici sınıf ancak kendine çok güvendiği zamanlarda, özellikle bir savaşı hazırlarken kapitalizm düşmanı bir nihilizme gösterdiği yumuşaklık hemen ortadan kalkar; böyle zamanlarda gerçek savunucular ve "ölümsüz değerler" in sözcülerini ister. Böyle olunca da nihilist dönüşümcülük "soysuz sanat" olarak damgalanma tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Nihilist sanatçı gerçekte burjuva kapitalist düzenin kucağına düştüğünü, *her şeyi* suçlayıp yadsımakla dünyanın evrensel bir yoksulluğa elverişli bir yer oluşuna aldırmadığını genellikle düşünemez. Kendilerine göre içten olan bu sanatçıların çoğu için tam olarak oluşmamış şeyleri kavramaları, bunları sanata dönüştürmeleri kolay değildir. Bunun kolay olmayışının iki önemli nedeni var: birincisi, kapitalist düzende emekçi sınıfının sömürücülük etkisinden bütünüyle kurtulamamış olması; ikincisi, kapitalizmin yalnız ekonomik ve toplumsal bir düzen olarak değil, aynı zamanda "manevi" bir tutum olarak da üstünlük kazanmasının uzun ve acı süreci, yeni düzeninse pırıl pırıl bir yetkinlikle değil de, geçmişin açtığı yararlarla gelmesi. Eski düzenin can çekişmesiyle yeni düzenin doğum sancularını, yıkıntılarla daha tamamlanmamış yapıyı ayırt edebilmesi için, gelişmiş bir toplumsal bilinç gerekmektedir. Yeniyi anlatırken onun kötü yanlarını görmezlikten gelmeden, daha kötüsü ülküleştirmeden, bütünüyle verebilmek için de aynı derecede gelişmiş bir toplumsal bilinç gerekir. Yalnız korkunç ve insana aykırı olan şey, çağın yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu kötülemek, doğmakta olanın özünü kavramaktan çok daha kolaydır. Çünkü bir dünyanın çöküşü, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan çok daha renkli, çarpıcı ve göz boyayıcıdır. Son bir söz daha: hiçbir sorumluluğu yoktur nihilizmin.

İnsansızlaştırma, bütün biçimleriyle, çağdaş burjuva sanatının bir başka özelliğidir. Böyle bir sanat insanlığa karşı diye tanımlamak hiç de Marxçı bir

## **Sanatın Gerekliliği**

önyargı değildir; Marxçı görüşün tam karşısında olan sanat kuramcıları da aynı noktayı belirtiyor, çoğu zaman bu insanlaşımın bir ilerleme belirtisi olarak alkışlıyorlar. André Malraux şöyle diyor:

Sanat yeniden hayata dönmek istiyorsa, herhangi bir kültür düşüncesini zorla benimsememeli bize, çünkü "hümanizma" daha başlangıçta bir yana bırakılmalı. "Hümanist" sanat kendisini besleyen kültürün bir süsüydü, insan-dışı bir sanatın ortaya çıkmasıyla... sanatçılar yaşadıkları çağın kültüründen ve toplumundan kopmaları daha açıkça ortaya çıktığı için kendi sınıflarını dışarıya daha çok kapadılar.

Böyle bir yargı sanatçının yabancılaşması, toplum ve hümanizmadan üzülenek değil de, nerdeyse bir iç rahatlığıyla yüz çevirmesi anlamına geliyor. Rönesans'ın ve demokrat burjuva devriminin ilkeleri — akıl ve hümanizma, insanın "her şeyin ölçüsü", kendisinin ve gelişen toplumsal gerçeklerin yaratıcısı olması düşüncesi — geçerli sayılmayarak bir yana itiliyor. Malraux doğa-üstü güçlerin dönüşümünden söz açarak şunları söylüyordu:

Doğa-üstü güçler dünyası, yani insanda insanın yok edilmesini özleyen her şey. Kilisenin, Freud'un, Bikini'nin doğa-üstü güçlerinin hepsinin aynı niteliği var. Avrupa'da yeni doğa-üstü güçler ortaya çıktıkça, Avrupa sanatı eski doğa-üstü güçleri tanıyan eski uygarlıklardaki atalarını çok daha iyi tanımak zorundadır. Müzeler yanıp yıkıldıkça, bu müzelerde birer kader tanrısı gibi çömelmiş duran yalvaşçı putlar, kendilerine kardeş kaclar yakın bir Batı'ya seyreliyorlar.

İçinde yalnız *nesnelere* değeri olan yabancılaşmış bir dünyada, insan da nesnelere arasında bir nesne olmuştur: gerçekten, görünüşte nesnelere en güçsüzü, en aşağılığı durumuna düşmüştür. Daha İzlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmayan doğal bir olay olarak ele alınmıştır. "İnsan ortada olmamalı," diyordu Cézanne. İnsan önemini her gün biraz daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir başka leke oluyor, ya da ıssız kırlarda, kimsesiz şehir sokaklarında artık hiç görünmüyordu. Bir de Gotik sanatta (ekspresyonizmin bir yönüyle beslendiği bu sanat akımında) olduğu gibi coşkunun içinde değil de, sökülebilen bir makina parçası gibi biçim değiştiriyor, bozuluyor, teknik araçlara benzeyen bir kukla, anlamsız, doğa-üstü bir

*nesne* oluyordu. Kendine yabancılaşan insan, kendisini bir "fetiş", bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeye başlıyordu. Marx'ın sözünü ettiği "meta'ların fetiş niteliği" böylece insana geçiyor ve insanı baskısı altına alıyordu.

İnsansızlaşmayı, birçok eleştirmenlerin modern lirik şiirin başlıca özelliklerinden biri saydıkları kişisizleşmede de görüyoruz. Özne, yani şairin kişiliği, sahneden çekiliyor (bu çekilişi Flaubert bir ilk sayınıştı kendine), şiir de kişisel olmayan, görünüşte "nesnel" bir nitelik kazanıyor. Ne var ki, bu nesnellik ne toplu bir yaşama düzenini, belli bir topluluğu bir sınıfı dile getiren bir yazış oluyor, ne de şair yaşayan bir topluluğun sözcülüğünü ediyor; tersine, bilincin dışında bir "ben", Freud'un 'id' dediği bir "ben" buluyor ve kökü eski inançlara giden bu "id" şiirin açıkladığı olayın öznesi oluyor. Rimbaud'nun, "Benim üstünlüğüm, kalbim olmayışındandır," dediği söylenir. Rimbaud'nun şiir konusunda bir de şu sözü var:

"Ben" bir başkasıdır. Teneke, boru olarak ses verirse, bu onun hüneri değildir. Ben düşüncemin doğmasında varımdır: onu görürüm: onu dinlerim: yayımla bir dokunurum: senfoni hemen duyulur derinden, *Düşünüyorum* demek yanlıştır. *Düşünüyorum* demek daha doğru olur.

Kişisizleşme, "id" e güvenerek dilsiz nesnelere konuşurularabileceği yarılsamasına dayanır — sözgelimi Joyce'un anlaşılması güç *Finnegans Wake*'inde rüzgârın ve suyun dili olarak yarattığı dil gibi. Ne var ki, burada konuşan nesnelere değil, bilincin yerine bilinç altının çağırışlarına güvenen, kendini nesne yerine koyan insandır. Gottfried Benn, Levy-Bruhl'un bir kuramına değiniyor. Bu kurama göre mantık-önceki düşünce çok daha derinden ve uzaklardan gelen bir düşünce olması bakımından mantıktan daha üstündür. Gottfried Benn sonra da şiir organı olarak çok eskiye uzanan ve kişinin dokunsal yapısını dile getiren bir "ben" i anıyor: "In yükseklerden, ey Ben, birleş Her Şeyle; gelin bana siz ey büyülenenler sürüsü: görüntüler, esrimeler, sabahın yurttaşları." Yozlaşan şair artık inanmadığı toplu yaşayış düzeni yerine her türlü şiirin gerçek kaynağı olan çok eski bir ortak inançlar düzeni uyduyor.

Sanatta ve edebiyatta insansızlaşma sadece insanın ortadan kalkması, ya da değıştirime uğramasıyla, "ben" in değerden düşmesiyle değil, kimi zaman da çok sert bir toplumsal eleştiri niteliğine bürünen insana karşı bir tutumla or-

## **Sanatın Gerekliliği**

taya çıkıyor. Açık bir örnek vereyim: Amerika'daki yaygın dehşet romanları, başarılı "olumlu kahraman"ın her türlü heyecan verici durumda üstün gelen, hiçbir ruhsal incelemeye girişmeden bol bol olaya yer veren ve bugün artık rastlanmayan kahramanlık destanlarının yerini alan dehşet romanlarının görevini burada tartışacak değilim. Bunu sadece edebiyatta insansızlaşmanın açık bir örneği olduğu için anıyorum. Korkunç Spillane'i bir yana bırakarak yeni bir dehşet romanı türü yaratan özgün bir yazarın, Dashiell Hammett'in sözünü etmek istiyorum. Hammett'in *Malta Şahini* romanının sonunda, hiçbir bakımdan ülküleştirilmemiş bir polis hafiyesi metresini adalete ve elektrik sandalyesine teslim eder. Bunu niçin yaptığını kadına büyük bir soğukkanlılıkla açıklar: çünkü para, başarı, kendi hayatı her türlü duygudan daha değerlidir onun için. Kadın, "Artık beni sevmiyor musun?" diye sorunca, polis hafiyesi, "Bunun neye yaradığını bilmiyorum," der. "Hiç bilen var mı? Hem bilsem de, ne çıkar bundan? Belki gelecek ay sevmeyeceğim... O zaman ne olacak? Enayilik ettiğimi sanacağım. Diyelim ki seni seviyorum, bu yüzden de yakalanıyorum. İşte o zaman gerçekten enayilik etmiş olacağım. Ama seni şimdi polise verirsem, elbette çok üzüleceğim — ama zamanla geçecek bu." Dashiell Hammett bunda ve öbür romanlarında acımasız bir doğru sözlülükle, giderek nefret ve tiksintiyle göz önüne seriyor Amerikan kapitalizmini. Ama onun bu "işte dünya böyle" tutumu insana karşı olmayı bir başlangıç noktası olarak alıyor ve insansızlaşma sürecini bütün çıplaklığıyla, hiçbir düşünsel değerlendirme yapmadan ortaya koyuyor. Yalnız dehşet romanlarında değil, çağdaş burjuva sanatının öbür türlerinde de pek çok örneği var bunun. İnsan hiçtir. Başarı her şeydir.

## **Parçalanma**

İnsanın ve dünyanın parçalanması: (fragmentation) sık sık dile getirmiştir çağımızın sanatı. Artık insanda bir birlik, bir bütünlük kalmamıştır: Günümüzün Amerikan Tiyatrosu üstüne Arthur Miller'in şöyle konuştuğu söyleniyor: "Amerika'da bir gelişmenin sonuna geldiğimizi sanıyorum, çünkü her yıl durmadan kendimizi tekrar ediyoruz. Kimse de farkında değil bunun." Bir "görüş açısının daralması"ndan, "kavramada bir gevşeme"den, "bütün dünyayı sahneye getirip, büyük oyun yazarlığının her zaman amaçladığı gibi, onu sarsıp temelinde oturtma gücünden yoksun oluş"dan söz ediyor Miller. "Bugün büyük ve küçük konuları, geniş ve dar görüşlü olmayı birbirinden

ayırırıyorsa, bu konularla ilgili duygulardan da kurtarılamıyoruz kendimizi." Bu, her şeyi "kendi gerçek boyutları içinde" görememekten ileri gelmektedir. Önemli bir yozlaşma belirtisidir bu. Eskiyle yeni dünyanın çatışmasında bütün engellere rağmen toplumculuğun gelişmesini, "dünyayı temeline otur-tacak" tek önemli güç olduğunu görmek yürekliliğini kendinden bulamayan bir tutumun sonucudur.

Ne var ki bundan da önemli bir sorundur parçalanma sorunu. Parçalanma, çağdaş dünyanın büyük ölçüde makinalaşmasına, uzmanlığa gitmesine, ma-kinaların insan üzerinde güç kazanmasına ve çoğumuzun anlamını ve işleyi-şini kavıyacak durumda olmadığımız büyük bir sürecin ancak çok küçük bir parçası olan işlerle uğraşmamıza sıkı sıkıya bağlıdır. Burjuva dünyasının par-çalanmışlığını Romantikler daha kendi çağlarında anlamışlardı bile; Heine, "Dünya ve hayat çok bölük pörçük...." diyordu. Bu bilinç, kapitalizmin ve sorunlarının gelişmesi sonunda bütün dünyanın bir parçalar kargaşası — in-san ve nesne, kaldıraçlar ve eller, tekerlekler ve sınırlar, günlük tekdüze yaşantılar ve uçucu duygular kargaşası — olmasına kadar arttı. Bir yığın değişik ayrıntıların saldırısına uğrayan hayal gücü, bu ayrıntıları bir bütün olarak özümleyemez oldu. Modern büyük şehirlerin ilk şairleri olan Edgar Al-lan Poe ve Baudelaire hayal güçlerini çevrelerindeki parçalanmış gerçeklere uydurma yolunu seçtiler; dünyayı sonradan kendi bilinçlerine göre yeniden kurmak için önce kendi kafalarında parça parça ettiler. Baudelaire şöyle diyor-du: "Hayal gücü yaradılışı bütününüyle parçalara ayırır; sonra kökü ruhun ta de-rinliklerinde olan yasalara göre parçaları bir araya getirerek bunlardan yeni bir dünya yaratır." Bu bileşik yöntemle rağmen. Baudelaire'in şiiri dışta geleneksel biçimi koruyordu. Sağlam bir yapısı, uyumlu bir biçimi vardı bu şiirin. Şiirin geleneksel biçimi ve yapısı ilk sarsan, gerçekte, Rimbaud'uydu. "Fır-tına." diyordu Rimbaud, "duvarlarda gedikler açar, evleri yıkar." Günlük ger-çeklerden kopan yeni şiir kendine yepyeni bir dünya yarattı. *Sarhoş Gemi (Le Bateau ivre)* adlı şiirde imgeler sel gibi akıyor, başı sonu olmayan bir ırmak, karşısına çıkan her şeyi, parçalanan gerçekleri gözden ve düşüncelerden ötelere sürüklüyordu:

.....Qui courais taché de lunules électriques,  
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,  
Quand les Juillets faisaient crouler à coups de triques.  
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs,

## **Sanatın Gerekliliği**

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieux  
Le rut des Bèhèmots et des maelstroms épais,  
Fileur èternel des immobilités bleues,  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

J'ai vu des archipels sidéaux! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:  
Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

*Koşum benek benek ışıkla sarılı teknem,  
Çılgın teknem, ardında yağız deniz atları;  
Temmuz güneşinde sapır sapır dökülürken  
Kızgın hunilere koyu mavi gök kanatları.*

*Titredim uzaklardan geldikçe iniltisi  
Azgın Behemotların, korkunç Maelstromların.  
Ama ben o mavi dünyaların serserisi  
Özledim eski hisarlarını Avrupanın!*

*Yıldız yıldız adalar, kıtalar gördüm; çoşkun  
Göklerinde gez gezebildiğin kadar, serbest:  
O sonsuz gecelerde mi saklanmış uyursun,  
Milyonlarla altın kuş, sen ey Gelecek Kudret?*

*Türkçesi: Sabahattin Eyuboğlu*

Böyle şiir yazılmamıştı daha önce. Baudelaire'in o çarpıcı *Yolculuk* (Le Voyage) şiiri bile böyle bir aşırılığın yanında Ronsard ya da Racine geleneğinde kuralcı bir şiir olarak görünür. Rimbaud'nun bulduğu bu dağınık bir dünyanın güzel-çirkin, parlak-bayağı, masalsı-gerçek, parçalarını bir düşünce sıralamasıyla birleştirmesi ve bir bilim adamı korkusuzluğuyla yeni bir "madde" yaratma yöntemi yerleşmiş şiir anlayışında bir devrim yaptı. Modern şiir, değişik parçaların kurgusuyla, Rilke'de ya da Gottfried Benn'de, Ezra Pound'da, Eliot'da, Eluard'da, Auden'da ya da Alberti'deki düşünsel mantık-aşıcılığı ile

doğrudan doğruya Rimbaud'dan filizlenen bir akımdı. Geleneksel şiirin böyle yıkılmasına, biçimin böyle bir yana bırakılmasına, çağrısimsal hayal gücünün böyle bir özgürlük kazanmasına burada üzölmek hem dar kafalılık, hem de bilgiçlik olur. Gerçi bu gelişme bir yozlaşmanın sonucuydu, ama unutmamalı ki, bu gelişme aynı zamanda birçok yeni olanakların ve anlatım yollarının da kapısını açıyordu. Mayakovski de bir biçim yıkıcısıydı, şiir yöntemi ise devrim gerçeğini büyük bir başarıyla dile getirmeye çok elverişliydi. Daha sonra Brecht de, daha biçimsel bir ölçünlölük içinde de olsa, yaratıcı hayal gücü yöntemini uyguladı -- ne var ki, Brecht'in şiir anlayışı mantık-dışı değil de, mantıkçı bir tutumu yansıtıyordu. Bu da biçimsel olmaktan çok düşünsel bir tutumdü. Mayakovski ile Brecht devrim ve sınıf çatışması özönlü yeni anlatım biçimleriyle bağdaştırmasını bildiler, böylece "parçalanma"nın anlamsızlığını da aşmış oldular.

### *Gizemleme*

Çağdaş burjuva dünyasında edebiyat ve sanat gizemlemeye (mystification) yönelmiştir. Gizemleme gerçekleri gizlerle örömek demektir.

Bu eğilim her şeyden çok yabancılaştırmanın sonucudur. Sanayileşmiş, nesnelleşmiş çağdaş burjuva dünyası, içinde yaşayan insanlara öylesine yabancılaştırılmış, toplumsal gerçekler öylesine anlaşılmaz olmuş, bu gerçekliklerin bayağılığı öyle aşırı boyutlar kazanmış ki, yazarlar ve sanatçılar her şeyin dış kabuklarını kırabilmek için her olanağı kullanmak zorunda kalmışlardır. Bir yandan dayanılmaz derecede karmaşık bir gerçekliği yalınlaştırma, onu temel özüne indirgeme isteğı, bir yandan da insanların maddi değil de, temel insan ilişkileriyle bağlıymış gibi gösterme isteğı *sanatta mit*'i, efsaneyi yaratır. Klasik sanatın eski mitlerden yararlanması sadece biçimseldi. Romantik sanat ise, burjuva toplumunun yavanlığına başkaldırırken "sair tutku"yu, aşırı özgün ve değişik olan her şeyi anlatmak için mitlerden yararlanmayı seçti. Gerçekte geçerli olan bu yöntemin sakıncası, daha başlangıçta, tarih içinde gelişen insana karşı tarih-dışı "öz insan"ı, "zamanla koşullu"nun karşısına "değişmez"i çıkarmasıdır.

Çağdaş burjuva dünyasındaki gizemleme ve mit yaratma tophümsal kararlardan az çok bir iç rahatlığı içinde kaçınayı sağlıyordu. Toplumsal koşullar, zamanımızda olup bitenler ve her türlü çelişme, zaman-dışı, gerçek-dışı, süresiz, uydurulmuş, değişmez bir "ilk var oluş" düzeyine aktarılıyordu. Ta-

## **Sanatın Gerekliliği**

rihsel bir anın belirli niteliği genel bir "var olma" düşüncesi olarak gösteriliyordu. Toplumla koşullu dünya, evren içinde koşulsuz bir dünya olarak tanımlanıyordu. Böylece "yabancı" yalnız toplumsal sürece katılma ödevinden sıyrılmakla kalmıyor, "bayağı" insanların arasından kurtulup "benzeri" arasına yükseliyor ve "ödev sorumluluğunu" benimsemiş olan kardeşlerinin beceriksiz çabalarına alaycı bir üstünlükle tepeden bakıyordu.

Colin Wilson *The Outsider* adlı gülünç derecede tumturaklı kitabında sanatçıya hiçbir şeye bağlanmamasını, kendisini bütün toplumsal sorumlulukların "belâ"sından kurtarmasını ve sadece varoluşçu "ben"ini temize çıkarmaya adanmasını salık veriyor. "Yeni bir insanlık-karşıtı çağ"ın gelmesi gerekiyor, çünkü uygarlığımız daha şimdiden Marxçı tutumu aşırı ölçüde benimsemiştir. Kitap bir çeşit gelecek haberciliğiyle bitiyor: "Birey bu uzun yola bir Yabancı olarak çıkar; sonunda bir ermiş olarak yolun sonuna gelir." Wilson'dan daha akıllı bir yazar olan Günther Blöcker böyle bir sonucun kuşkusuz "gerçek bir mit bilincine" uyduğunu söyleyebilir. Blöcker *Yeni Gerçeklikler* adlı kitabında toplum koşullarını değiştirmek isteyen bağımlı sanatçıları "olgunlaşmamakla" suçluyor:

Bir insan bu dünyadaki kötülüklerin nedenini belli bir takım insanların ve kurumların başarısızlığında görüyorsa, o insan kafaca çocukluktan kurtulamamış demektir. Olgunluk, insanın dünyadaki yanlışları, azaltılabilen, ama bütünüyle yok edilemeyen yanlış olarak görünmesiyle başlar.

Hermann Broch bütün edebiyatın "mit"e yöneldiğini söylüyordu. Ama mit nedir? Broch miti sık sık tanımlamaktan bıkmıyor:

Mit ilkelliğin *çocuksuluğudur*, her çağın kendi için yeniden bulunması gereken ilk sözcüklerin, ilk simgelerin dilidir; dolaysız ve mantık-dışı bir dünya görüşüdür; ilk varoluşun göze ilk görünüşüdür; bütün dünyanın bölünmez bir görüntü oluşudur.

Bu "ilk sözcüklerin dili"yle gazete yazıları yazmak, Heidegger'i şöyle bir karıştırmanın, "ilk varoluşun göze ilk görünüşü" yerine geçeceğini sanmak bugün dünyanın her yerinde moda oldu. Bu çok karmaşık bildirilerin dumana-



dan duyulan bir ara nağmesi var, o da "yapma"nın değil, "olma"nın önemli oluşu. "İnsanlar artık olaylarla ilgilenmiyorlar," demişti Gertrude Stein bir konuşmasında. "İnsanlar varoluş ilgileniyorlar." Yapmak devrimseldir, olmaksa duraldır. "Yapma" yerine "olma"yı, değişebilen toplumsal gerçek yerine miti seçen, çoğu zaman — bilinçaltından — toplumsal bir kaynaşmadan korktuğu için yapıyordur buna. "Her şey böyle olduğu için, böyle kalmayacaktır," diyordu Brecht. "Uydurulmuş varoluş" işte doğrudan doğruya bu gerçeği yadsımak için ortaya çıkmaktadır.

Romantizm "salt tutku"yu benimsenecek bir yol sayıyordu. Mit yaratıcı yeni-romantikler ise yalnız tümüyle mantık-dışı olanı insanın "varoluşu" saydılar — böyle yapmakla da kendi amaçlarının bilincine varmadan toplumsal mantık-dışı kuralı doğrulamış oldular. "İnsanın varlığı," diyor Blöcker, "uzayıp giden bir yankı, çok eski bir inleyiş, insan özünün biçim almadan kendini duyurduğu bir kekeleme gibidir." Modern gizemcinin bu inleyişi ve kekeleyişi — üstün bir yalınlıkla — daha önce de söylenmedi mi?

Doğmanın zamanı, ölmenin zamanı; ekmenin zamanı, ekileni biçmenin zamanı.... ağlamanın, gülmenin.... yas tutmanın, şenlik yapmanın... taş atmanın, taşları toplamanın sarılmanın, sarılmaktan kaçmanın... almanın, yitirmenin... tutmanın, atmanın... sökmenin, dikmenin... susmanın, konuşmanın... sevmenin, tiksindenmenin... savaşmanın, barışmanın... her şeyin bir mevsimi, her işin bir zamanı vardır göğün altında.

*Ya da Kutsal Kitap'daki Eyub bölümünde:*

İnsan ki kadımdan doğmuştur, günleri kısadır ve sıkıntıya doyar. Çiçek gibi çıkar ve solar; ve gölge gibi kaçar ve durmaz. Böyle olana mı sen gözlerini açıyorsun da, beni kendinle yargılıyorsun? Kirliden temizi kim çıkarabilir? Hiç kimse. Madem ki onun günleri tayin olunmuştur, ayların sayısı senin nezdindedir, ve madem ki onun sınırını sen koydun, ve öte geçemez; ondan göz çevir de, gününü bitirinceye kadar rahat etsin, bir gündelikçi gibi. Çünkü bir ağaç için ümit vardır, kesilse yine sürer ve onun filizleri eksik olmaz. Kökü yerde kocasa, ve kütüğü toprakta ölse bile; su kokusunu alınca filizlenir, ve bir fidan gibi dal salar. Fakat insan ölür ve çöker; ve adam son

## **Sanatın Gerekliliği**

soluğunu verir, hani o nerede?

Doğumun ve ölümün, öldürmenin ve diriltmenin, bulmanın ve yitiminin açık seçik bir dille söylenmiş ağırbaşlı türküsüdür bu: insanın varlığıyla, insanlığın durumuyla ilgili söylenmesi gereken ne varsa, özentisizce söylenmiştir burada.

Ama durmadan değişen gerçeklerin tümü üstüne bundan da fazlasını söylemek gerekir. İnsan yalnızca bir doğum ve ölüm, üretme ve yaşlanma çevrimi değildir; yaratılmış ve kendini yaratmakta olan, yetkinlikten uzak, eksik, hiç tamamlanmayacak, ama dunnadan kendine ve bu arada çevresindeki dünyaya biçim veren bir varlıktır insan. Bir sürü roman, oyun, film vardır ki, insanın toplumsal yaşayışı aşın derecede basitleştirdiği için, bunlardaki kişiler toplumsal güçlerin elinde, iç çelişmelerden uzak, kişisel düşlerden ve acılardan yoksun birer kukla gibi görünürler. İnsanları yalnızca toplumsal varlıkları gibi gösteren bu tutuma karşı çıkmak yerinde bir davranıştır. Ne var ki, mitlere dönmeyi salık verenler gerçekliğin zenginliğiyle ilgili değildir: tersine, onlar gerçekliği başka bir yoldan yoksullaştırmayı düşünürler. Onlar insanın toplumdan koparmak, onu yalnız, alinyazısı karşısında güçsüz, herkesten uzaklaştırılmış, benzeri daha önce yaşamamış bir varlık durumuna indirgemek isterler.

"Dünyanın uykusu"na, eski, tamamlanmamış, açık seçik olmayan bir dünyaya dalmak çoğu zaman sorumsuzluğa kaçmaktır. Şu da var ki, doğalcılığa tepki ve yeni anlatım yollarının aranması da Kafka'nın toplumsal gerçekliği *görünüşte* bir mite dönüştürmesine yol açtı. Kafka'nın yazdıklarını koruduğu için dünya çok şey borçludur Max Brod'a: ama pek çok insan da Brod'un Kafka'yı yanlış yorumlaması yüzünden yanılgıya düşmüştür. Kafka insanın evren içindeki ya da "nesnelere başlangıcı"ndaki acısı değil, belli bir toplumsal durum içindeki acısını anlatıyordu. Yabancı bir dünyada bilinmeyen birtakım güçlerle umutsuzca boğuşan, ne olduğu anlaşılmayan Şato'yla bile bir çeşit ilişki kurmayı özleyen kimsesiz bireyin başkaldırışını anlatmak için düşle gerçeğin birbirine karıştığı benzeri olmayan bir düşsel taşlama biçimi bulmuştu Kafka. Bu toplumsal koşulların imgelerini Brod sözde "değişmeyen" koşulların simgeleri olarak yorumladı. Kafka'nın yapıtlarındaki birkaç gizemci öğeyi gizemli bir bütün olarak açıkladı ve Kafka'nın Hapsburg kiralığı dönemindeki — hem gerçek hem karaltılarla dolu — hayatı betimlemek için bulduğu yeni anlatım yolunu bir çeşit gizli mezhebin, dinsel

yaşantıların ve tarınsal esinlemenin gizli bir dille kaleme alınması olarak gösterdi. Böylece yanlış yorumlanan Kafka'nın oldukça büyük zarar dokundu ve birtakım gizemleyicilerin yetişmesine yol açtı.

Brecht'in toplumsal çelişmeleri mesellerin yalın biçimiyle venne yöntemi ile Kafka'nın yöntemi arasında büyük bir yakınlık var. Oysa bu iki büyük yazarın tutumları birbirinden oldukça ayrı. Kafka'nınki kararsız bir tutumdur. Aşağılanan ve ezilenden yana, zorbalara karşıydı Kafka. Ama tuttuğu insanların dünyayı değiştirebilme yeteneğine inanmıyordu. Kafasındaki her yeni umudun gerisinde yeni bir korku, her yeni cevabın gerisinde yeni bir soru vardı. Brecht cevap venne yürekliliğini gösteriyordu. Onun meselleri öğretici yapıtlardı. Dünyanın değişebileceğine, daha iyi, daha çok akla dayanan bir yer olacağına sarsılmaz bir inancı vardı Brecht'in. Elbet her cevabın bir soruyu da birlikte getirdiğini, yeryüzünde hiçbir şeyin kesin olmadığını o da biliyordu. Ama bu bilgi onu Kafka gibi karamsarlığa değil, yürekliliğe itiyordu. Umut-suz bir yalnızlık içinde olan Kafka ilerlemeyi değil, aynı şeylerin kendilerini durmamacasına yinelemelerine inanıyordu, Brecht ise, her şeye rağmen, yeni şeylerin doğacağına.

Kafka da, Brecht de mesellerinde toplumsal gerçekleri ele aldılar. Bu "gerçekler"i "yabancılaştırdılar", ve eski mitler nasıl tarihsel geçmişin özünü veriyorduysa, onların yapıtları da yaşanan tarihsel zamanın özünü venne çabasını gösteriyordu. Ama insanı toplumdaki koparan, insanın kişiliğini yok edip "sonsuz bir varlık"ın ve "biçimden yoksun ilk güçlerin" bir temsilcisiymiş gibi karanlığa gömen Camus'den Beckett'e uzanan yazarların yapıtları için aynı şey söylenemez. Hiçbir insan yalnızca toplumsal kişiliğinin bir dış görünüşü-değildir. Ama insanın evrensel gizlerle dolu bir oyun içindeki bir hiyeroglif döndürmek, bireysel yüzüyle birlikte toplumsal yüzünü de gizemci bir sis içinde yok etmek eğilimi, insanı hiçliğe ve boşluğa götürür. Hiçbir topluma bağlı olmayan bir insan bütün kimliğini yitirir, hiçlik içinde sürünen bir yaratık olur. Böylece gerçek gerçeklikten, insan da insanlıktan uzaklaşır.

### *Toplumdan Kaçış*

Sanatın ve edebiyatın toplumsallıktan çıkması durnadan kaçış konusunu işlemesiyle sonuçlanıyor: "arı" "çıplak" bir varoluşa ulaşmak için yaşanılmayacak gibi gelen toplumdan kaçış konusunu işlemesiyle. Gertrude Stein

## **Sanatın Gerekliliği**

tekdüze, ulsımlı bir dua okur gibi, "Bir gül bir güldür bir güldür bir güldür" dediği zaman bu etkiyi yaratmak istiyor üzerimizde: her türlü toplumsal gerçeği bir yana bırakmamızı, bütün bağları koparmamızı, ulsım yoluyla "kendi başına bir şey"e dönüşen tek bir nesne üzerinde durmamızı istiyor. Gertrude Stein'in başarılı çırağı Ernest Hemingway *In Our Time* adlı kitabındaki ilk on beş hikâyesinde bu gerçekten kaçış tekniğini açıkca gösteriyor. Hikâyeler arasındaki kısa bölümlerde, savaş, insan öldürme, işkence, kan dökme, korku, acımazlık gibi, zamanımızda halkın gözünü boyayanlarca "tarihin anlamsızlığı" diye bir yana itilen çağımızın korkunç olaylarına değiniliyordu. Hikâyelerin kendileri ise, dünyaya yön veren güçlerin ötesinde ve onlardan ayrı olarak yaşanan, özsüz, önemsiz olayları ele alıyor, bu "öte" lik ve "ayrı"lık gerçek "varoluş" sayılıyordu. Şiirselliğiyle unutulmayan bir hikâyede Nick'in gecceyin yalnız başına çadırını kuruşu anlatılıyor:

Çadırını kurmuştu. Yerleşmişti. Hiçbir şey dokunamazdı ona. Çadır kurmak için iyi bir yerdi. O da işte bu iyi yerdeydi. Kendi yapmış olduğu evindeydi... Dışarı oldukça karanlıktı. Çadırın içi daha aydınlıktı.

Bir bakıma bunun "bir gül bir güldür bir güldür"den hiçbir ayrılığı yok. Bu parça da toplumdaki kaçan bir insanın düşünüşünü yansıtıyor. insanlardan uzağa kurun çadırınızı. Başka hiçbir yol benimsenmeye değmez. Dünya karanlık. Sen gir çadırına. Çadırın içi daha aydınlıktır.

Hemingway'in tutumu çağdaş burjuva dünyasında yaygın bir özlemin açık bir örneğidir. Milyonlarca insan, özellikle gençler, sevmedikleri işlerinden, boşluğunu duydukları günlük yaşayışlarından, Baudelaire'in önceden haberini verdiği bir bunalıştan, her türlü toplumsal bağlardan ve öğretilerden gürültülü motorsikletlere binip, her türlü duygu ve düşünceyi yutan bir hızın esrikliği içinde kendilerinden kurtularak uzaklaşmak, kendilerini hayatın anlamının bir çeşit yoğunlaştığı bir Pazar gününe, bir tatile atmak istiyorlar. Kapitalist dünyadaki kuşaklarca insan yaklaşan bir yıkımın itişiyile, patlamak üzere olan fırtınayı sezmişcesine kendilerinden kaçıp bilinmeyen bir dünyada çerden çöpten yapılmış bir yere, içerisinin aydınlığı dışardaki karanlıktan fazla olan bir çadıra sığınmak istiyor.

Sanatta toplumsallıktan çıkmanın ve insanlaşmanın sorunlarını daha açıkca duyuran olaylardan biri de, sanatalarındaki yığınlarla yoğaltıcının (tü-

keticinin) isteklerini karşılayan fotoğraf ve plaklarla başlayan makinalı üretim tekniğinin gelişmesiydi. Kapitalist düzende yığınların yoğaltımı için meydana getirilen sanatla ilgili ürünlerin heyecan sömürücülüğü, vahşi niteliği ve insandıışı özü bugün iyice bilinmektedir. Bu ürünleri ve etkilerini incelemek için ayrı bir kitap yazmak gerekir. Bu konuyla ilgili olarak yalnız iki noktayı belirtmek istiyorum. Birincisi, az çok önemi olan yazarlar, çoğu zaman daha sonra sanat yapıtlarını çoğaltan sanayi tarafından, çok daha kaba ve ucuz bir biçimde taklit edilecek örnekleri sağlıyorlar — öyle ki, insanlığa karşı olan bir akımın moda yaratıcıları seri yapımı etkilemiş oluyor. ikincisi de, yığınları göz önünde tutmayıp, sadece seçkin bir azınlıkça anlaşıldığı için övünen sanatçı, oyalama sanayiinin ortaya sürdüğü aşağılık örneklere yol açmış olur. Sanatçılar ve yazarlar toplumdaki kaçıklık ölçüde aşağılığın bayağısı bir oyalama sanatı da halkın önüne sürülür. Birtakım sanat düşünürlerinin yeni sanatın üstün niteliklerinden biri saydıkları bu "yeni kabalık" gerçekte çağdaş burjuva dünyasında sürümünü artıran niteliklerden biridir.

### *Gerçekçilik*

Kapitalist dünyadaki önemli sanatçıların ortak yanı çevrelerindeki toplumsal gerçeklerle uzlaşmayı becerememeleridir. Her düzenin sanat alanında (başkaldırıcular ve suçlayıcılarla birlikte) büyük savunucular da olmuştur: yalnız kapitalizmde belli bir düzeyin üstüne çıkan *her türlü* sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. İnsanın çevresine ve kendine yabancılaşması kapitalizmde öylesine ağır basmış, loncalara ve sınıflara dayanan ortaçağ düzeninin zircirlerinden kurtulan insan kişiliğinin hakkı olan özgürlük ve yaşama zenginliği konusunda öylesine aldatılmış, bütün malların piyasa "meta"ına dönüşmesi, her şeyi kapsayan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönmesi hayal gücü olan herkesi öylesine tiksindirmiş ki, yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır.

Bu süreç Romantik başkaldırıyla ve Rousseau'nun burjuva uygarlığına saldırmasıyla başlamıştı. Hegel, "yabancılaşmanın artan gücü"nden söz etmiş ve şunları eklemiştir: "Birleştirici güç insanların hayatından uzaklaşır, çelişmeler doğdukları çevreden kopup bağımsızlık kazanırlarsa, felsefe için bir gereksinme doğmuş olur." Shelley de *The Defence of Poetry*'de şiirin gerekliliğini aynı temele dayanarak savundu: "Şiirin gelişmesi en çok, aşırı bencil ve hesapçı bir ilkeyle dış hayatla ilgili zenginlik birikimi, bu zenginliği in-

## **Sanatın Gerekliiği**

san yaratılışının iç yasalarna uydurma gücünü aşuğı dönemlerde gereklidir." Burjuva yaşayışının yavanlığına karşı yalnız "ben" en çok işlenen bir tema oldu. Öyle ki Byron *Manfred*'de,

İnsanlarla, insanların düşünceleriyle, dedim,  
İlgilendiğim yoktu uzun boylu; mutluluğu  
Daha çok doğada buldum - solumak  
Buzlu dağ doruklarının sert havasını...  
Bunlarla oyalandım, sonra yalnız olmak..  
Kaçındım stirülere karışmaktan,  
Önderleri olmaktan — Kurtların bile.  
Arslan yalnız gezer, ben de öyle...

diyordu. Franz Grillparzer de *Libbussa*'sında şöyle diyordu:

Sunağın oluyor kendi çıkarın,  
Kendini sevmen yaratılışının dili...  
Bilinmedik denizlere açılacaksın,  
Sömlirerek dünyanın sunduğu nimetleri  
Her şeyi tüketecek, her şeyce tüketileceksin...

Stendhal ise şunları yazıyordu:

Herkes kendi içinde, bu hayat denen kendini sevme çölünde... Bu kitabı [*De l'amour*] açmadan önceki yıl içinde yüz bin frank kazanmış olan kaba zevkli varlıklı kişiler, hele bunlar banker, fabrika sahibi, saygıdeğer sanayicilerse, yani üstün, olumlu düşünceli insanlarsa, hemen kapatsınlar bu kitabı....

Heine ise:

Bir şeyler yapıldığını görelim artık,  
Korkunç kanlı suçlar işlensin,  
Bıktık bu besili iyilikten

Her şeyi yutup eriten törelerden!

diyordu.

Kimsesiz "ben" in Romantik başkaldırısından, burjuva değerlerine karşı soyluların ve halkın tepkilerinin garip karışımından *eleştirel gerçekçilik* ortaya çıktı. Burjuva topluma Romantikçe karşı çıkış, zamanla, karşı çıkan "ben" in niteliğini yitince, o toplumun bir eleştirisine dönüştü. romantizmle gerçekçilik doğrudan doğruya birbirine aykırı olan görüşler değildir; Romantizm, daha çok, eleştirel gerçekliğin ilk evrelerinden biridir. Tutum tümüyle değişmemiş, sadece yöntem daha soğukkanlı, daha "nesnel" daha uzaktan bakan bir yöntem olmuştur.

Byron'un en önemli yapıtı, bitirmemiş olduğu *Don Juan*, Romantik bir karşı çıkışla gerçekçi toplumsal eleştiriyi birleştirir. Bu artık kendi kendine konuşan bir şairin yapıtı değildir: baş-kişinin karşısına bir karşı-kişiyi çıkarılmış ve baş-kişiyi ile toplumsal gerçekler arasındaki çelişme belirtilmiştir. "Ben" artık sınırsız değildir. Ölçülü bir alaycılık Romantik aşırılığı denetlemeye başlamıştır. Don Juan, korkusuzluğu, yaşama susuzluğu, töre düşmanlığı ile gene o eski Romantik kahramandır, ama artık Tanrıyla ve Şeytanla savaşmayı bırakmıştır. Bütün yaşantıları ile çevresindeki iki yüzlülüğün, bayalığın canlı bir eleştirisi, içten ve lekesiz tutkuları özlemenin somut bir örneği olmuştur.

Balzac ile Stendhal ise, ister devrim sonrası burjuva dünyasıyla, ister soyluların, zenginlerin ve kilisenin deneti altındaki devletle herhangi bir uzlaşmayı, Byron kadar bile, düşünmüyorlardı. Balzac son romanlarında kapitalist burjuva toplumunun üstünlüğünü kabul ettiyse de, bu toplumun temsilcilerine duyduğu tiksintiyi sürdürmekten kendini alamadı. Dünyanın kalabalığından elini eteğini çeken insanlar, kendilerini yalnız yapıtlarına veren sanatçılar sık sık — *La Cousine Bette* romanında, kafasında kendini sanki büyük bir hayal gücüne bırakmış bir yosmanın hayatını yaşayan Wenceslaus gibi — burjuva sınıfına karşı çıkan kişiler olarak gösterilir. Gerçekçi eleştiri sık sık Romantik bir karşı çıkış olarak belirirdi.

Romantizmin sınırlarını yıkan romanların en korkusuzu ve en tutarlısı Stendhal'ın *Lucien Leuwen*'i idi. Toplumsal sezgisi ve eleştirisinin acımasızlığıyla bu bitmemiş roman Balzac'ın bütün yapıtlarını aşıyordu. Burjuva devrimi tamamlanmıştı. Aşırı cumhuriyetçi Jacobin'lere ya da genç Napoléon'a dönüş yoktu. Peki ya ilerdekiler? Lucien cumhuriyetçilere ve Saint-Si-

## Sanatın Gerekliliği

monculara bir yakınlık duyuyordu, ama onların yolu da unutsuz görünüyordu ona. Kapitalizmin bir üst yapısı olan burjuva-demokrat cumhuriyeti ise o keskin görüşlü tutucu Alexis de Tocqueville'e olduğu kadar ona da çekici gelmiyordu. "New York'da devlet arabası sokağın bizim değil, karşı kaldırımın hendeğine yuvarlanmış. Herkese tanınan oy hakkı bir zorba yönetimi kurmuş, elleri kirli bir zorba yönetimi hem de." *Lucien Leuwen*'de her türlü ham hayalden arınmış acımasız bir olgunluk, yalnız töresel değil, aynı zamanda sanatsal olan çelişik bir eleştiriyle karşı karşıya geliyoruz. Roman, Lucien'in Paris'in "soğukluğundan" önce Cenevre gölüne, *La Nouvelle Heloise*'in ün kazandırdığı yerlere, sonra da "yumuşak bir içe kapanışın" ruhunu sanata açtığı italya'ya kaçmasıyla yarıda kalıyor. Son cümleler çok garip:

Bologna ile Floransa ona, en ufak ayrıntı karşısında, üç yıl önce onu derin bir pişmanlık içinde bırakacak bir yumuşaklık ve duyarlık sağladı.

Öyle ki, Capel'deki görevinin başına geldiği zaman, görüşmek üzere olduğu insanlara karşı göstereceği soğukluğun derecesi üstüne kendi kendini uyarması gerekti.

Hem Romantizme karşı bir roman, hem de Romantik duyuya böyle bir dönüş? Stendhal'ın sonunda Lucien'i nereye götürmek istediğini bilmiyoruz. Oysa bu parçadan anlaşılıyor ki Romantik görüş (Marx'ın deyişiyle) "doğrulanabilir bir karşılık" olarak her zaman burjuva görüşle yan yana ortaya çıkacaktır.

Sanatta gerçekçilik kavramı, ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini ayıran çizgi de her zaman kesin değildir. "Gerçekçi" deyişi kimi zaman Homeros, Phidias, Sophokles, Polykletus, Shakespeare, Michelangelo, Milton ve El Greco için kullanılır; kimi zaman da yalnız Fielding ile Smollet'den Tolstoy ile Gorki'ye, Géricault ile Courbet'den Manet ile Cézanne'a uzanan belli bir yazar ve ressam türünü tanımlamak için kullanılır. Sanatta gerçekçiliğin özünü belli nesnel bir gerçekliğin tanınması sayarsak, bu gerçekçiliği sadece bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan şey *maddedir*. Oysa gerçekçilik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle kaulabileceği sayısız ilişkileri



kapsar. Manzara resmi yapan bir ressam fizikçilerin, kimyacıların, biyoloji uzmanlarının bulmuş olduğu doğa yasalarına uyar. Oysa sanat olarak ortaya koyduğu resim kendi dışında olan bir doğa değildir. Kendi duyularının, kendi yaşantılarının aracılığı ile görmüş olduğu bir manzardır. O ressam dış dünyayı kavrayan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Ressamın bütün bu özelliklerinin, yaratılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşünü, yaşayışını ve çizişini belirlemede büyük bir payı vardır. Bütün bu öğeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçülüp tartılabilecek şeylerin toplamından daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Bu gerçekliği, az çok, sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Sanat yapıtı gerçeklikle hayal gücünü birleştirir. Shakespeare'in, Goya'nın cadıları günlük hayatı yansıtan birçok resimlerdeki ülküleştirilmiş köylülerden ve el emekçilerinden daha gerçektir. Gogol'un ve Kafka'nın günlük yaşayışın yavanlığını şaşkıncu bir titreşimle vermeleri gerçek hayatı açıklamada birçok doğalcı betimlemeden daha başarılıdır. Don Quixote ile Sancho Panza bugün bile, örneği "hayatın alınmış" ve nitizlikle çizilmiş, tek düze yüzlerce roman kişisinden daha gerçektir bizim için. Gerçekliği bir yöntem değil de, bir tutum — sanatta gerçekliğin betimlenmesi — olarak tanımlarsak, göreceğiz ki (taşizm gibi birtakım soyut sanatların dışında) bütün sanat gerçekçi sanattır.

Bu yüzden sanatta gerçekçilik kavramını belli bir yöntem olarak sınırlamamız çok daha yararlı olur. Ama bu tanımları nitel bir değerlendirilene döndürmekten de her zaman sakınmalıyız. Gerçekçi roman ve gerçekçi oyun belli bir toplumsal gelişmeyi yansıtır. Bu sanat anlayışı aşama sırasına dayanan "kapalı" bir toplumun değil, açık bir burjuva toplumunun sanat anlayışıdır. Bilim geliştikçe daha yüksek bir yetkinlik derecesine ulaşır. Ama sanatta aynı şey olmaz. Sanatta öz zenginleşir, görüş açısı genişler, ama ne Stendhal ile Tolstoy, Homeros'dan daha yetkindir, ne de Géricault ile Constable, Giotto ile El Greco'dan. Ibsen gibi tek bir sanatçının yapıtları içinde bile gerçekçilik açısından tutarlı olan *Bir Bebek evi* çok daha hayalci bir oyun olan *Peer Gynt*'den daha yetkin değildir. Bunun gibi, aynı tarihsel dönem içinde çağımızın her bakımdan gerçekçi oyunlarının Brecht'in dramatik mesellerinden daha yetkin olduğu söylenemez. Dar anlamıyla gerçekçilik, var olan

## Sanatın Gerekliliği

tek anlatım biçimi değil, sadece anlatım biçimlerinden biridir.

Eleştirel gerçeğin kapsamı içinde de değişik birçok görüşler vardır (burada "eleştirel" bir tutum, "gerçekçilik" de bir yöntem anlamında kullanılıyor): Fielding'in gelişen burjuva sınıfına soyluca bir aşağılamayla bakışından (Byron, Stendhal ve Balzac'da da görülen bir tutum) devrim sonrası toplumu kökten suçlamasına (Stendhal, Flaubert); Dickens'in, Ibsen'in, Tolstoy'un dönüşümcü umutlarına ve tasarılarına kadar. Bütün bu görüşlerde toplumun o günkü durumuna karşı eleştirel bir tutum vardır, ama bu tutum ya aşağılayıcı, ya alaycı, ya da dönüştürücü, ya da nihilist olarak belirir. Her kişisel görüşün belli bir anlatım biçimine bağlı olması gerekmez. Sözgelimi, Thomas Mann'ın büyük tutuculardan biri olduğu yıllarda yazdığı ilk romanları, özellikle *Buddenbrooks*, Tolstoy'u ve Fontane'yi örnek alan gerçekçi bir üslupla yazılmıştır. Mann'ın yeni toplumsal düşüncelerle ilgilenmeye başladığı, Schopenhauer ve Nietzsche'nin etkisinden kurtulduğu son romanları ise (eşsiz *Doktor Faustus* ile *Der Erwählte*) genellikle gerçekçiliğe tanınan sınırları aşıyor. Thomas Mann *Doktor Faustus*'un nasıl yazıldığını açıklarken, bu romanın James Joyce'un romanlarıyla olan yakınlığına dikkatimizi çekiyor. "Eleştirel gerçekçi" yazarların en belirgin yanları burjuva topluma karşı bireysel, Romantik bir tutumları oluşudur. Bu romantik öğeyi yalnız Stendhal ile Balzac'da değil, Dickens'de, Flaubert'de, Tolstoy'da, Dostoyevski'de, Ibsen'de, Strindberg'de, Gerhart Hauptmann'da da kolayca görebiliriz.

## Toplumcu Gerçekçilik

"Eleştirel gerçekçilik"e karşı "toplumcu gerçekçilik" deyimini Gorki bulmuştu; bu karşıtlığı bugün Marxçı bilginler ve eleştirmenler benimsemiş bulunuyorlar.

Kendi başına tutarlı bir kavramı olan "toplumcu gerçekçilik" sık sık yanlış anlaşılmalı ve günlük hayattan, tarihten esinlenmiş basmakalıp resimlerle, propandacı bir ülküleştirilmeye dayanan romanlar ve oyunlar için kullanılmıştır. Bu ve buna benzer nedenler yüzünden "toplumcu sanat" deyimini bana daha yerinde bir deyimmiş gibi geliyor. Çünkü "toplumcu sanat" bir üslup değil bir tutumu akla getiriyor ve gerçekçi yöntemden çok, toplumcu görüşe önem veriyor. "Eleştirel gerçekçilik", daha genel söylersek, bir bütün olarak burjuva edebiyatı ve sanatı (yani bütün büyük burjuva edebiyatı ve sanatı) bulunduğu çevrenin toplumsal gerçeğinin bir eleştirisini de birlikte

getiriyor. "Toplumcu gerçekçilik", daha genel söylersek, bir bütün olarak toplumcu sanat ve edebiyat, sanatçının ya da yazarın, emekçi sınıfın ve doğmakta olan toplumcu dilzenin amaçlarıyla temelde anlaşmış olduğunu gösteriyor. Bu ayrılığın sadece yeni anlatım biçimlerinin değil de, yeni bir tutumun sonucu olduğu gerçeği, Stalin zamanında yöneticilerin sanat işlerine sık sık karışmaları yüzünden gölgeleniyordu. Yinninci Kongreden sonra sert bir "Marxçı sanat kuramı"na körü körüne bağlanmak zorunluğu ortadan kalktı, bugün birtakım tutucu eğilimler yılmadan direnseler bile, temel Marxçı öğreü içinde değişik sanat görüşleri birbirlerine karşı çıkabiliyor.

İşte bir örneği. Genç Sovyet kuramcısı İlya Fradkin *Sanat ve Edebiyat* dergisinde (Sayı 1, Moskova, 1962) şu düşünceleri ileri sürüyor:

Birtakım kalıplaşmış düşüncelerin sadece kişilerin putlaştırıldığı yıllarda durmadan tekrarlanması yüzünden değişmez doğrular sayılacağına inanmak yanlış olur... O yıllarda Batıda birbirinden çok ayrı birçok sanat olayı nasıl üstünkörü, haksız, acımasız bir tutumla "yozlaşmışlık"la suçlanmıştı! 1848'den sonraki dönemin, özellikle yirminci yüzyılın sanatı baştan aşağı "yoz" sayılmış, bütün "izm"ler kesinlikle bir yana itilmişti... Yinninci yüzyılın sanat akımları sorunu, gerçekçilikle öbür sanat akımları ve yöntemleri arasındaki karşılıklı ilişki gibi daha geniş bir soruna bağlıdır. Bu alanda da, kişiyi putlaşırna yıllarında, her şey çoğu zaman göz boyayacak kadar yalın, ama temelde bağnaz, bilimsel açıdan kaba bir kalıba indirgenmişti: bir yanda ilerici gerçekçi sanat, öbür yanda gerçekçiliğe karşı, genellikle gerici değişik eğilimler. Peki bu durumda büyüklükleri yadsınamayacak olan Molière ve Racine gibi klasik oyun yazarları, Hölderlin ve Walter Scott gibi romantikler, ya da Van Gogh ve Gauguin gibi izlenimcilik-sonrası ressamalara ne denecekti? Çoğu zaman bu güç durumdan kurtulmanın bir kolayı bulunurdu: yapıtlarının yukarıda sözünü ettiğimiz akımlarla ilintilerine rağmen, bu yapıtlarda gerçekçi öğelerin bulunma ölçüsüne göre, bu yazarların büyüklüğü de tanımdı. Oysa böyle bir anlayış sorunu tam bir doğrulukla ele almak olabilir mi? Klasisizmin, Romantizmin, İzlenimciliğin kendi tarihsel, estetik sınırlılıklarının yanı sıra gene kendi sanatsal doğruları yok muydu? Racine'in büyüklüğü aynı zamanda tragedyalarında sanatlaşan klasik ahlâk ülkülerinin ve hilmanizmanın da büyüklüğü de-

## **Sanatın Gerekliliği**

ğil miydi? Hölderlin'in büyüklüğü devrimci Romantizmin şiirli düş-  
lerinin büyüüne bağlı değil miydi?

Bu derginin bir sonraki sayısında, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin kültür politikasını yöneten önemli kişilerden biri Fradkin'e karşılık vererek genç yazarın konusunun çevresinde büyük bir yuvarlak çizdiğini, ama sorunun özüne değinmediğini ileri sürdü.

Bu yazı, yazarının, yumuşak bir deyimle, oldukça öznel düşüncelerini ortaya koyuyor.... Daha önceki yargıların gerçeklere göre yeniden gözden geçirilmesi gerekçesiyle geriye bakıyor. Sözgelimi, o zavallı, günahsız küçük çiçeği, yozlaşmayı, ele alıyor... yanılmıyorsak Saltikof-Şçedrin, Stassof, Plekhanof ve hattâ Maksim Gorki gibi önemli Rus sanatçıları ve düşünürleri yozlaşma olayının ne olduğunu açıklamak ve onu suçlamak için yaşadıkları yıllarda çaba göstermişlerdi... Burjuva sanatında, geçen yüzyılın sonuna doğru Fransa'da başgösteren yozlaşmanın çeşitli nedenler yüzünden Almanya'da sanatın gelişmesinde oldukça korkunç ve yıkıcı bir etkisi olmuştu... Bu yozlaşmanın tam bilimsel bir çözümlenmesine varamızda bize yardım eden sanat tarihçilerine teşekkür borçluyuz. Sanat tarihçiliği sanat yapıtlarını öğretisel ve siyasal özene ve estetik niteliğine göre değerlendirmeye hakkından vazgeçmemeli. Resmi kültür politikası da, bu düşüncelere dayanarak sanat ürünleri üzerinde doğrudan doğruya etkin olmalı, yapıtlarındaki yanlışlıklar ve eksiklikler konusunda sanatçıyı uyarmalı, gerekirse, Boris Pasternak'ın romanları konusunda olduğu gibi, devlet yöneticileri araya girmeli...

Bu örneği bugünkü Marxçı düzende birbirinin karşıtı olan iki ayrı görüşü açıkça belirttiği için seçtim. Ehrenburg'un değerleri Gerassimof'un kilerden ayrılıyor. İtalyan, Fransız ve Polonya'lı toplumcuların yayımladıkları dergilerle Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde yayımlananlar arasında büyük bir ayırım var. Sovyetler Birliği'nde, Neizvestni gibi modern bir yontucu eski akademik ressamalara karşı çıkıyor. Sanat görüşlerinin yasalarla sınırlanması yerine, bunların çalışma süreci içinde, akımların ve yöntemlerin özgürce birbirlerini etkilemesi, değişik düşüncelerin tartışılması sonucunda biçimlenip gelişmesi eğilimi her gün biraz daha ağır basıyor. Yeni bir sanat öğretilerle

değil, yapıtlarla doğar. Aristoteles, örneğin, Homeros, Hesiodos, Aiskhylos ve Sophokles'in yapıtlarından önce gelmemiş, sanat kuramını bu yapıtlara dayanarak ortaya çıkarmıştır.

Elimizdeki anlaım yolları zenginleştikçe, yaygın bir gerçek açıkca belirecektir. "Eleştirel gerçekçilik — toplumcu gerçekçilik" karşıtlığı bir yalınlaş-tırma olsa bile, köklü bir doğruyu da içeriyor. Toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem, bir anlatım olarak tanımlanması karşısında, hemen şu soru geliyor ak-la: kimin anlatımı, kimin yöntemi? Gorki'nin, mi Brecht'in mi? Mayakovski'nin mi, Eluard'ın mı? Makarenko'nun mu, Aragon'un mu? Şolohof'un mu, O'Casey'nin mi? Bu yazarların yöntemleri olabildiğince birbirinden ayrı, ama temelde ortak bir tutumları var. Bu yeni Toplumcu tutum, hepsinin emekçi sınıfının tarihsel görüşünü ve bütün çelişmeleriyle toplumcu düzeni ilke olarak benimsemelerinin sonucudur.

Toplum bütünü ayrıntularıyla ve gerçekçiliğiyle "olduğu gibi" gösterme konusunda en uzlaşma tanımayan nesnel olma isteği bile ancak belli bir noktaya kadar gerçekleştirilebilir; hattâ bu noktanın bile kesin bir kanıtı gösterilemez. Franz Kafka, "Bir dâvada ancak bir yam tutan kişi yargılayabilir, ama yan tuttuğu için de yargılayamaz. Bu yüzden dünyada yargılama olanağı değil, sadece bu olanağın birparçılığı vardır," derken bu gerçeği biliyordu. Kişinin ancak belli bir görüş açısından algılayabileceğini ya da yargılayabileceğini, bir görüş açısını isteyerek ya da istemeyerek benimsemenin de yan tutunak olduğunu görmekte haklıydı Kafka. Bu yüzden bu anlaşmazlıkta ancak iki yandan biri gerçekten bir yargıya varabilirdi. Oysa Kafka bir kimsenin yan tuttuğu için yargılayamayacağını söylerken, güdümlü olmakla birlikte kaba çizgileriyle toplumsal gerçeklere uyan bir görüş olabileceğini görmezlikten geliyor. Seçtiğiniz görüş açısına göre ya yalnız unutulmaya yargılı parçaların akışını görebilirsiniz, ya da yeni gerçekler yaratma sürecinde olan geniş kapsamlı gerçekleri görebilirsiniz. Kafka'nın sözünü ettiği "yargılama olanağı parıltısı" ya ölmekte olan bir gece ışığı olabilir, ya da doğan günün ilk ışığı. Böylece, ışığın kaynağı varılan yargının değerini ve gerçeğe yakınlık derecesini belirleyecektir.

Sözelimi, devrimci demokrat Stendhal'ın zamanının devrim sonrası toplum gerçeklerini değerlendirmesi yalnız daha yetenekli bir yazar olmasından değil, aynı zamanda seçtiği görüş noktasının kendisine daha ileriye görmeyi, olayları daha açık seçik görmeyi sağlaması yüzünden geriye dönük Romantiklerin değerlendirmesinden çok daha gerçeğe yakın olmuştur. Zamanının en

## **Sanatın Gerekliliği**

ilerici yazan olan Stendhal'ın bile gerçekliğin sürecini tümüyle veremediği ve zaman zaman bilinçli olarak öznelliğe sığındığı elbette bir gerçektir. Bu konuda en çok umabileceğimiz şey, sanatçının seçtiği görüş açısının *bir yere kadar* toplumsal gerçeklerin gelişmesine uymasındır.

Çağımızda geniş ölçüde bir nesnellik olanağını emekçi sınıftan ve ulusal bağımsızlık hareketlerinden yana çıkmak — kuralcı olmayan Marxçı görüş açısını benimsemek — sağlayabilir. Elbette bu çıkar yollardan sadece biridir: gelişme sürecinde olan gerçekleri verebilmek için topluluğun zaferine inanmak ya da genel toplumsal ilkeleri bilmek yetmez. Geçişin — değişimin — biçimlerini bütün çelişik somutluğu içinde vermek gerekir. Doğru yargıya varmak için gerekli olan parıltıyı sağlama yolunda her ne kadar yüce bir inanç söz konusu ise de, yazarın yarını ve yarından sonraki günleri önceden tasarlanmış bir kalıba uydurma isteği bugünü gölgeliyorsa, görüş açısını sağlamlaştırmak için dayandığı bağınaz kurallar duvarı aslında görüşünü kısıtlıyorsa, her türlü nesnellik ölçüsü tehlikeye düşer.

Toplumcu gerçekçilik, daha doğrusu toplumcu sanat, geleceğin habercidir. Bu sanatın dokusunda yalnız geçmiş olan belli bir tarihsel dönem değil, aynı zamanda gelecek olan dönem de vardır. Olgular değişmez, oysa bir anın gerçekliği kişinin görüş açısına göre değişir. Bir zamanlar "gelecek" olan, usumuzda geçmiş bir olayla birleşir, böylece yalnız belleği etkilemekle kalmaz, o zamanlar bütünüyle belirmemiş olan gerçekliği de tamamlar. Çoğu zaman gerçekçilik adına aşağılanan yalvaçsı öge yeni bir güç ve onur kazanmış olur toplumcu sanatta. Johannes R. Becher şu sözleri yazmakta haklıydı:

Toplumcu gerçekçiliğin sözünü ettiğimiz, onun bir tanımını yaptığımız zaman, konuyu karıştırarak anlaşılmasız bir biçime sokmamalıyız. Toplumcu gerçekçilik kavramı, bu kavramın kuramı doğmadan önce birçok yazar tarafından dile getirilmiştir. İşte Schiller'in şu dizelerinin de toplumcu gerçekçi bir görüşü yansıttığı söylenebilir:

Yiğitçe kanat çırparak  
Yüksel çağımın üstüne,  
Yansısın yannın şavkı  
Ayrandan belli belirsiz.

Brecht de şunları yazıyordu:

Düşler o altın "eğer"  
Çağınyor muştulanan  
Yeşeren buğday denizini.  
Orakçı, söyle bugünden  
Yarınki hasadın  
Senin olacağını.

Yalnız bu sözler bile toplumcu gerçekçiliğin özünü tanımlamaya yeter.

Becher sorunu biraz yalınlaştırıyor, çünkü Brecht'in somut anlatımı toplumcu sanatın gerçekçi bakışını ortaya koysa bile, aynı şeyi Schiller'in evrensel düşçülüğü için söyleyemeyiz. Romantik çağ toplumsal hayaller ve yalvaçsı bildirilerle doluydu, oysa "bugün"le "yarından sonraki günler" arasında kalan her şey tam bir belirsizlik içindeydi. Toplumcu sanat bulanık düşlerle yetinemez. Toplumcu sanatın işi "yarın"ın "bugün"den doğmasını bütün sorunlarıyla ele almaktır. Toplumculuğa geçiş, karşılıklı etkilerin karmaşıklığı ve beklenmedik durumların çeşitliliğiyle hiç de birtakım yalınlaşuncu kişilerin bizi inandırmaya çalıştıkları gibi dikensiz bir yol değildir.

Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser. Ama bu, sanatçının işinde, emekçi sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı karar ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, emekçi sınıfın, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, insan kişiliğini özgürlüğe kavuşturacak her türlü üretim güçlerini geliştirecek, tek değilse bile, başlıca güç kaynağını görür. Başka bir deyişle, toplumcu sanatçı büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar; öbür yandan, az çok önemi olan burjuva sanatçılar ve yazarlar, üstün burjuva sınıfı ile olan bağlarını ister istemez koparırlar. Toplumcu sanatçı insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğuna, bir "cennet diyarı"nın gerçekleşeceğine inanmaksızın, çatışmaların verimli diyalektikliğinin sona ermesini istemeksizin inanır:

Sen hiç gelmeyeceksin, ey Altın Çağ! Gene de uçarak yeryüzünde sürükle bizi de ardından! Fıskırdığı kaynağa dönsün deniz de.

Dünyanın şafağının derin düşlerinde ışınsın gelecek günler ve efsane amacı olsun olgun bir ırkın.

(E. Fischer: *Elegien aus dem Nachlass des Ovid*)

## **Sanatın Gerekliliği**

Yeni toplumun böyle temelden benimsenmesi eleştirel ögeden yoksun olamaz. Marx'ın emekçi devrimleri için söylediği sözler kurulmakta olan toplumcu düzen için de geçerlidir: "Bu devrimler... kendilerini eleştirirler; durmadan ilerlemelerinde aksarlar, yeniden başlamak için, atmış oldukları adımları gözden geçirirler..." Gerçek "toplumcu gerçekçilik" bu yüzden aynı zamanda sanatçının temelde toplumu benimsemesiyle ve olumlu bir toplumsal görüş açısıyla zenginleşmiş eleştirel gerçekçiliktir. Sanatçı çevresindeki dünyaya karşı romantik bir ayaklanma içinde değildir artık. Ne var ki, "ben"le toplum arasındaki denge de hiç zaman dural değildir; bu denge sürekli çatışmalar ve çelişmelerle sık sık yeniden kurulmak zorundadır.

Tutumu kapitalist düzenin sanaundan ayrı olan toplumcu sanatın kendine her zaman yeni anlatım yolları bulması gerekir. Biçimcilik konusunda şöyle diyor Bertolt Brecht:

Sanatta biçime ve biçimin gelişmesine önem vermenin gerektiğini söylemek, saçlamalamaktan başka bir şey değildir. Biçimsel yenilikler getirmeden edebiyat yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler de getiremez. Evlerimizi Elizabethli çağındaki evlerden değişik biçimde yapıyoruz, oyunlarımızı kuruluşumuz da değişik. Shakespeare'in oyun kurma yönteminde dirensedydik, Birinci Dünya Savaşının nedenlerini, sözgelimi, bir bireyin (Kaiser Wilhelm'in) kendi üstünlüğünü gerçekleştirmeye isteğine, bu isteği de bir kolunun öbüründen kısa olmasına bağlayacaktı. Bu da saçma bir şey olacaktı. Asıl biçimcilik bu olacaktı: belli bir yapı yöntemini korumak için, değişen bir dünyanın getirdiği yeni görüş açısını benimsemek için direnmiş olacaktık. Böyle olunca, yeni konuları eski biçimlere sokmaya kalkmak, yeni biçimlere sokmaya kalkmak kadar biçimciliktir... İnsanlığın gözlerine atılan tozu silmenin en önemli şey olduğu bir dönemde düzmece birtakım yeniliklere karşı çıkmak gerektiği de açıkça ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, artık geçmişe dönemeyiz, bu yüzden gerçek yeniliklere doğru ilerlemek zorundayız. Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... sanatçılar nasıl çizecekler bütün bu yenilikleri sanaun eski anlatım araçlarıyla?

Yeni gerçekleri açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gereklidir. Toplumcu sanaun, burjuva sanatının, özellikle Rönesans ve on dokuzuncu yüzyıl



Rus gerçekçiliğinin biçimlerini sürdürmesini istemek bağınazlık olur. Rönesans eşsiz sanatçılar yaratmıştı; ama toplumcu sanat Mısır ya da Aztek yontularından, Doğu Afrika'nın desen ve resminden, Gotik sanattan, ikonlardan, Manet'den, Cézanne'dan, Moore'dan, Picasso'dan da niye bir şeyler öğrenmesin? Tolstoy'un, Dostoyevski'nin gerçekçiliği eksiksiz olabilir: ama toplumcu yazar Homeros'la *Kutsal Kitap*'dan, Shakespeare'le Strindberg'den, Stendhal'la Poust'dan, Brecht'le O'Casey'den, Rimbaud'yla Yeats'den niye bir şeyler öğrenmesin? Amaç herhangi bir üslûba öykünmek değil, biçim ve anlatımın en değişik öğelerini sanatta birleştirmek, böylece sonsuz farklılaşmalarla dolu olan gerçekliğin bir parçası yapmaktır. Birtakım sanat yöntemlerine, bunlar ne olursa olsun, bağınazlıkla bağlı kalmak, binlerce yıllık insan gelişmesinin sonucundan bir bileşime varma ve yeni biçimlerde yeni özleri ele alma işiyle bağdaşamaz.

Toplumcu düzende bu konuların tartışılmasına artık önlenemeyecek bir yolda başlanmıştır. Görüşlerin çatışmasıyla özgürlüğe kavuşan sanat, yani özüyle toplumcu olan sanat, inanıyorum ki, biçimiyle, çabasıyla, değişik akımlarıyla, geçmişteki her türlü sanattan daha zengin, daha korkusuz, daha tümü kapsayan bir sanat olacaktır. Direnmelerden, yanlışlardan, engellerden, dönüşlerden yılmayalım. Her duruma olduğu gibi, bu duruma da uygulanabilir Brecht'in "Diyalektiğe Övgü"sü:

Yaşadığın sürece hiç deme hiçbir zaman.

Kesin değildir kesin olan.

Bu işler böyle sürüp gitmeyecek.....

ve

Gün Bitmeden olacak hiçbir zaman.

## Dördüncü Bölüm

# ÖZ VE BIÇİM

Özle biçimin birbirine olan karşılıklı etkisi sanatta da, sanat dışında da önemli bir sorundur. Bu sorunu ilk ortaya atan ve yaptığı açıklama parlak olduğu ölçüde yanlış da olan Aristoteles'den bu yana pek çok düşünür ve düşünür-sanatçı "biçim"i sanatın ana ögesi, üstün ve iç ögesi, "öz"ü ise tam gerçekliği yansıtmaya yetecek ölçüde arınmamış yardımcı bir ögesi saydılar. Salt biçim gerçekliğin özüdür, bu düşünörlere göre; bütün madde olabildiğince bir biçimde erir, *biçim olur*, biçim yetkinliğine ve böylece salt yetkinliğe erişir. Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir; biçim nedenli ağır basarsa, maddenin pürüzlerinden o ölçüde kurtulur, eriştiği yetkinlik o ölçüde büyüklük olur. Matematik bilimlerin, müzik de sanatların en yetkinidir böyle düşünenlere göre. Çünkü ikisinde de biçim kendi özü olmuştur aynı zamanda. Biçim, Platon'un "idea"sı gibi, maddeyi içermesi gereken bir temel, maddeyi yöneten bir düzenin iç ilkesi olarak görülüyor. İkel çömlekçinin düşüncelerini yansıtan bir görüş bu: "Önce bir biçim hazırladım, sonra da şekilsiz maddeyi o hazır biçimin içine döktüm."

Bu görüş ortaçağ düşüncesinde ve fizikötesi bir dünya düzeni düşüncesini ileri süren Aquino'lu Thomas'ın öğretisinde gelişti. Aquino'luya göre her varlık fizikötesi belirli bir amaçla hareket ediyordu. Düzen — değişikliğin birleşircesine düzenlenişi — kesinliği öngörür; düzen düşüncesi kesin bir ilkedir. Her varlık kendi kesin amacına varmaya çabalar; bütün yaratıkların arasında, onları Tanrı yarattığı için, bir düzen vardır. Tanrının dışında hiçbir varlık yetkin değildir, ama her varlığın içinde bir yetkinlik özlemi vardır. Bu yetkinlik bu dünyadaki nesnelere *içten* bir güç olarak verilmiştir, eyleme ya da gerçeğe dönmek için çabalamaksa bu iç gücün yapısının özelliğidir. Bu

yüzden yetkin olmayan varlık yetkinliğe erişebilmek için etkin olmak zorundadır. Her maddî bütünün eylemi biçimdir: biçim eylem ilkesidir. Her eylem biçim yoluyla gerçekleşir ve her eylem o eyleme girişenin yetkinliğe erişmesi amacını güder. Her varlık, belirli düzeni içinde, kendi yapısına uyan bir eylemle, yani kendi doğal biçimine uyan bir çabayla, erişebileceği en yüksek yetkinliğe erişir. Biçimsel nedenle kesin neden birbirinin aynıdır; bir amaca yönelen biçim kesinlik'dir, yetkinliğin ilk kaynağıdır. Böylece biçimle öz aynı olur ve maddenin önemi ikinci dereceye düşer.

Son burjuva dünyasının birçok sanat kuramcısı günümüzün sanat, bilim ve düşünce hayatı üzerindeki etkilerini çeşitli yollardan sürdüren böyle öğretilere dayanarak güven duyarlar ve görüşlerini açıklarlar. Biçim bütün doğanın yasa yapıcısı ise, sanatta da son söz elbet onun olacak, öz ise daha önemsiz bir öge sayılacaktır. Bu yüzden, sanatta biçim ve öz sorununu incelemeyen önce, doğayı inceleyip doğal varlıkların "biçim"inin ne demek olduğunu ve her maddenin kendi kesin biçimine yönelip yönelmediğini sonnamamız gerekir.

### Kristaller

Cansız varlıklar içinde en yetkin biçimin kristallerde olduğu sanılıyor. Bu son derecede düzenli, saydam parlaklı oluşumlara bakarken, onların göz alıcı düzenliliğini düşünür, yalın güzelliğine hayran olurken, insan cansız maddenin bu cisimlerde kusursuz bir yetkinliğe erişerek bir çeşit mânevi nitelik kazandığı kanısına varıyor nerdeyse. Saf, bilim adamı olmayan bir gözlemci bu cisimleri yaratıcı bir Doğa'nın, ya da tanrısal bir Yaratıcı Güç'ün sanat yapıtları sayabilir. Yani, bunlarda önceden tasarlanmış, bilinçli bir nitelik görebilir. Güzellik-severin dikkati bütün katı cisimlerin çoğu zaman belirsiz olup ancak pek az "soylu" kristalde beliren billûrsu yapısı üzerinde toplanmadığı için oldukça yaygın bir eğilimdir bu. Öyle ki, kilise öğretilerine bağlı kimseler bugün bile kristallerin matematiğin cisimleşmesi olduğunu, atomun yapısının kristaller için bir önem taşımadığını, bakışının kristali meydana getiren atomun niteliğine değil, madde olmayan, fizikötesi bir billûrsu örgüye bağlı olduğunu, billûrsu örgünün cisimlerin ötesinde olduğunu, bunun "oluşturucu düzen ilkesi"ni temsil ettiğini, biçimin her kristalde bir "düşünce", bir "yetkinlik isteği" olarak var olduğunu söylerler. Gene bu kimselere göre, kristal, maddeyi "yok etmiştir"; yetkin kristal gerçeklikte olabileceği ölçüde "düşüncel" (ideal) kristali temsil eder; atomlarının bir gerçeklik

## **Sanatın Gerekliliği**

değil de "gizli bir güç" olduğu, dıştan belirli bir biçim, içten ayrımlı bir bütün olan bağdaşık bir varlıktır kristal. Bu fizikötesel görüş gerçeğe uyuyor mu? Cansız varlıklar gerçekten böyle katı bir "biçimsel ilke"ye uymak zorunda mıdır? Kristali yapan gerçekten biçim midir? Yoksa kendine özgü nitelikleri olan maddenin atomları mı belirler billûrsu biçimi?

Modern kristalografinin son buluşlarını burada yeniden açıklamaya kalkarsak bu kitabın sınırlarını aşan bir işe girişmiş oluruz. Birkaç önemli örnek vermekle yetinelim daha iyi. Önce: kristali meydana getiren atomların yapısı, kristalin yapısı bakımından değil önemli olmamak, gerçekte o yapıyı belirleyen etkidir. Kristalografi ile uğraşan bilim adamları belli kimyasal bir bileşimin billûrsu yapısını o bileşimin atomlarının niteliklerine dayanarak önceden kestirebilirler. Basit cisimler içinde en garip, en değişken, kömürün salt parlıya dönüşmüş biçimi olan elması ele alalım.

Herbir kömür atomu dört bir yanından başka atomlarla birleşen elmasının yapısı, dört birleşme değerli kömürün yapısına tamı tamına benzemektedir. Başka cisimlerde de, atomların çekirdeksel kümelenişlerinin kristaller için geçerli olduğu deneylerle anlaşılmıştır. Kristali gerçekte sonsuz olan bir molekül, ya da tersine, molekülü bir kristal sayabiliriz. Ayrıca: atomların herbirine kristalin içinde bir yer vererek daha sonra kristali salt gizil bir güce, ya da gerçek dışı bir niteliğe iten önceden belirli, fizikötesel bir uzay örgüsü yoktur. Tersine, atomların düzenli olarak kümelenişi doğrudan doğruya niteliklerine bağlıdır: "uzay örgüsü" denen şey belli atomların uzay içindeki belirli ilişkileri için kullanılan bir terimdir. Maddede ortaya çıkan herhangi bir değişme uzay örgüsünde hemen yansır.

Uzay örgüsü, daha kesin söylemek gerekirse birbirine bağlı atomların düzenli birleşimi, elbette dural değildir. Katı, fizikötesel bir "düzen ilke"sini temsil etmez. Kristalin atomları oldukları yerde durmayan, salınım halinde hareket eden atomlardır. Her hareketin kendine göre bir ısıtı vardır. Isı yükseldikçe hareket de, kristal örgü içindeki atomların aralıkları da artar. Kristal örgüsünün büyümesi demek bütün billûrsu sistemin büyümesi demektir. Bu, kristalin yapısına göre, değişik yönlerde ve değişik ölçüde gerçekleşir. Bunun sonucu olarak da kristal biçim değiştirir. Belli bir noktada, erime derecesinde ya da tam değişim anında nicelik niteliğe dönüşür ve billûrsu yapı ya değişir ya da tümüyle parçalanır.

Öyleyse, cisimlerin niteliğine, ısısına, vb. göre değişen maddesel koşulları yaratamayıp kendi bu koşullara uyan, fizikötesel olarak önceden tasar-

lanmış bir düzen ilkesi nasıl olabilir?

Belli koşullar altında, madde düzensiz bir durumdan düzenli bir duruma geçer, ya da bunun tersi olur. Ayrıca, tinsel olmayan, tersine oldukça maddesel olan durumlarda atomlar düzenlerini değiştirirler. Uzun bir sürecin hazırladığı bu değişimler birdenbire olur: cisimlerin parçacıkları dağınık bir durumdan düzenli bir duruma geçerler. Örnek olarak sıvıların kristalleşmelerini ele alalım. En küçük parçacıklar elektrikle yansızlaştırılmadıkça, bütün sıvılarda sıvı ve kristal arası değişken bir nitelik vardır. Metil alkolünde ve birtakım başka benzin türemelerinde durmadan birtakım düzenli kümeler oluşur ve hemen dağılır: sürekli kristaller meydana getirmeyen bir kristalleşme sürecidir bu. Suyu ele alacak olursak, suyun yoğunluğundaki düşüklüğün (sıvıların belirgin özelliği olan) çekirdeksel sıkışmanın en yüksek derecede yoğunlaşmasına karşı gelen birtakım güçleri belirttiğini görürüz. Röntgen gözlemlerine göre suda, kuvarstaki silisium dioksit atomlarınıninkine benzeyen bir molekül düzeni vardır. Ama su buza dönüştüğü zaman, yani sürekli bir kristal olduğu zaman, atomları oldukça değişik bir yapıya göre düzenlenir.

Demek ki, bir kristal son biçimini almış bir nesne, katı bir biçim "kavram"ının cisimleşmesi değil, maddenin durumundaki sürekli değişmelerin geçici bir sonucudur. Billûrsu olmayan maddeden billûrsu maddeye geçiş süreci karbon dioksitte açıkça görülebilir. Karbondioksit düşük ısıda kristalleşir. Ama kristal örgüsünü meydana getiren moleküller düşük ısıda bile eksenleri üzerinde dönmeye hareket etmekte, bir başka deyişle, düzenli durumdan neredeyse çıkmak üzeredirler. Karbon ve dört hidrojen atomlu bir bileşikte 18° ısının altında hidrojen atomları belli bir biçimde düzenlenirler, ama bir yandan da durmadan salınım halinde hareket ederler. Bu hidrojen atomları 22.8° ısının üstünde eksenleri üzerinde dönmeye başlarlar; dönüş hızı arttıkça da billûrsu örgünün düzeni bozulur ve sonunda bütün bütüne parçalanır.

Atomların belli koşullar altında düzenli bir duruma girmelerini sağlayan nitelikleri nedir? Kristaldeki her atomun bir *eylem alanı* vardır. Bu, koşullar ne olursa olsun değişmeyen bir özellik; yani fizikötesel bir "düzen ilkesi" değildir; koşullar değiştikçe bu eylem alanı değişir, diyalektik etkileme yasasına uyar. Atomun taşıdığı elektrik yükünün de önemli bir rolü vardır. Ayrıca, eylem alanı düzenleştirme katsayısına göre büyür. Düzenleştirme katsayısı bir atomun yanında aynı uzaklıktaki atomların ya da iyonların sayısını belirtir. Bu sayı 1 ile 12 arasında değişir. Bir atomun yanındaki atomların sayısının on ikiyi aştığı görülmemiştir; bu durumda, düzenleştirme katsayısı 12 olun-

## **Sanatın Gerekliliği**

ca, madenimsi cisimlerin özelliği olan en yüksek "atom yoğunluğu"nu gösterir. Düzenleşimine katsayısı ne kadar yüksek olursa, atomun eylem alanı da o kadar geniş olur; bir başka deyişle, komşu atomların sayısı ne kadar çoksa, onları uzak tutmak için de o kadar fazla güç gerekir. Düzenleştirme katsayısının kesin bir etkisi vardır billûrsu yapı üzerinde. Bu yüzden kristali meydana getiren şey soyut, biçim-yaratan bir kristal örgüsü değil, atomlarının niteliği ve birbirleri arasındaki karşılıklı etkidir. Atomlar ve iyonlar eylem alanları ile birlikte kristal örgüsünü meydana getirirler; örgüyü, doyasıyla da kristalin kendisini madde oluşturur.

Peki, kristallerdeki bakışma ne diyeceğiz? Bunu, ne olduğunu kesinlikle bilmediğimiz bir "biçim özlemi"nin fizikötesel düzen ilkesinin dışında açıklayabilir miyiz. Fiziköteci düşünürler unutmamalı ki, bakışım da kristal örgüsünün yarattığı bir sonuç değil, söz konusu olan maddenin niteliğine bağlı bir şeydir. Kristaller arasında gerçekleşebilecek bakışımları ele almadan önce, her maddenin sayısı otuz ikiyi aşmayan belli bir bakışım sınıfında kristalleştiğini belirtmemiz gerekir. Bundan da anlaşılıyor ki bir kristalin belli bir bakışımı o kristalin atom yapısına doğrudan doğruya bağlıdır. Denilebilir ki, böyle bir bağ olsa bile, kristaller arasında belirli bakışımların varlığı burada "matematiğin cisimleşmesi" ile, madde-dışı bir biçim yasasıyla karşı karşıya olduğumuz düşüncesini doğruluyor. Kristal dünyasını düzenli sayısal oranların yönettiği, aynı türden atomların aynı aralıklarda bulunduğu, yalnız belli birtakım bakışımların gerçekleşebileceği ve bütün bakışımların basit sayısal formlerle belirtilebileceği doğrudur. Bu anlaşılmaz bir şey sayan, ya da bu yüzden ereklige (*finalité*), amaçlı nedenlere, ya da doğanın, doğa-üstünün bir sanatçı yaratıcılığı olduğuna inanmayı özürlü göstermeye çalışan kimse düzenli yasaların, belli bir karşılıklı etkilenme düzeninin olmadığı bir dünyayı tasarlamayı denesin. Görecektir ki böyle bir dünya ancak onun kafasında var olabilir. Her türlü varoluş kendiliğinden belirli bir varoluştur, yani belli bir karşılıklı etkilenme düzenidir. Atomların belirli bir düzenlenişi ancak her atomun gizil gücüne bağlı olarak, belli ölçüde bir boşluğu gereksinmesi ya da belli bir eylem alanı olması yüzünden var olabilir.

Atomlarda belirli biçimde bir düzenlenişin varlığı, atomların belli aralıklarla ve belli bir çekim ve iteleme dengesi içinde kümeler meydana getirdiği ve bu aralıklarda vektörlerin matematiksel niteliği olduğu için de sayılarla belirtilebileceği anlamını içerir. Doğa matematik vektörlerinin yasalarına bağlı değildir, tersine vektörler doğal ilişkilerin bir açıklanışıdır. Bakışım dediğimiz

şeyler de bu düzenli aralıklar dizisinden başka bir şey değildir, yani belirli atomlar arasındaki belirli ilişkilerdir. Kristaller dünyasında bakışım oluşu, matematik gerektirdiği için değil, atomların belirli durumlarda belirli aralıklara göre kümelenmeleri doğal nitelikleri olduğu içindir. Matematik gerçekleşebilecek bakışımları hesap euneden çok önce, doğa atomların niteliklerinden bu bakışunları yaratmıştı. Önce gelen matematik değil doğadır.

### *Süsler*

Doğada kristaller neyse, sanatta da süsler aynı şeydir. Süsler yalnız vektörlerin — aynı türden aralıkların — kullanıldığı bir sanat biçimidir. Süsleme sanatını matematik alanında oldukça yaratıcı ve özgün olan Mısırlılar geliştirmişlerdir; üstelik bu ilk süsleme sanatı öylesine yetkindir ki, daha sonra ortaya çıkan süsleme türleri içinde kökü ona dayanmayan yoktur. İngilizlerin Eski Mısır bilginlerinden Sir Flinders Petrie'nin de belirttiğine göre, Mısır'daki ilk süsleme örneklerinden bağımsız ya da kökü ona dayanmayan bir süsleme türü bulmak olanaksız değilse bile çok güçtür. Böyle bir süsleme sanatı bir çeşit çizgisel matematiktir açıkça. Matematik nasıl harflerden önce ortaya çıkmışsa, bu sanat da sayılardan önce ortaya çıkmıştır. Süslemenin matematiğin sanatta cisimleşmesi olduğu da söylenebilir. Matematik bilimi kristallerle olduğu gibi süsleme sanatıyla da ilgilenmiş ve her ikisinin en yüksek bakışım sayısını hesap etmiştir. Gerçi bunun şaşılacak bir yanı yoktur. Şaşılacak olan nokta, insanın kristal dünyasının yasalarını bilmeden doğadaki bakışımların toplamını bulması ve bunları süsleme sanatında uygulamasıdır. Billûrsu yapıların fotoğraflarını çekip bu resimleri üst üste koyacak olursak, Mısır sanatından bildiğimiz birtakım çok güzel süsleme biçimleri elde ederiz. Kristallerde de, süslerde de düzenliliği sağlayan vektörlerdir. Vektörler doğada atomlar arasındaki doğal ilişkilerin belirmesidir. Ama insanları süsleme sanatında vektör kullanmaya yönelten içtepi nedir? Bu içtepi, kuşkusuz, geometrinin başlangıcı olan yer ölçme çalışmalarının sonucudur. Ayrıca insanların tat almalarının da bir payı olmalı bunda. Ne var ki, bu tadın, bu düzenli şeyleri "güzel" bulma eğiliminin daha derin nedenleri vardır. Daha önce ritmin, aynı ses-düzeninin tekrarının, insanlık tarihin başlangıcında yaşamaya ve çalışmaya nasıl yararlı olduğunu belirtmiş, bunun nedenlerini de açıklamaya çalışmışım. Şimdi de, insan toplumunun "düzen"ini yansıtan insan zihninin doğadaki "düzen"i de yansıtip yansıtmadığını

## **Sanatın Gerekliiği**

ele almak istiyorum. Kristaller de, süsler gibi, bize "güzel" görünürler — üstelik bakışımı ne denli çoksa, onlarda gördüğümüz güzellik de o ölçüde çoktur. Bakışım arttıkça güzelliğin de artması kristallerin en yüksek bakışım derecesini gerçekleştirmeye yönündeki doğal eğilimlerinin bir karşılığıdır.

Fiziköteci düşünürler bu eğilimi "yücelme çabası" ve bir "biçime yönelme özlemi" olarak yorumlamışlardır. Oysa bizim kristallerde (yalnız kristallerde değil, atomlarda, moleküllerde ve her türlü maddede) gördüğümüz şey düşünsel bir "çaba" ya da anlaşmaz bir "istem" değil, en yüksek dengeyi sağlama ve gücü koruma eğilimidir. Kristalin bakışımı ne denli çoksa, gücü o ölçüde büyük, dengesi yani yapısı o ölçüde sağlam olur. Bizim bakışım dediğiniz şey de aslında sağlam dengeli enerji durumundan başka bir şey değildir. En çok helyum ve argon gibi yüksek gazların atomlarının dengesi sağlamdır. İşte çekirdeksel yapılarında en yüksek derecede bakışım olan atomlar da bunlardır. Kristaller arasında da en sağlam dengeli yapılar; en yüksek bakışımlı yapılar, yani kübik ve altıgen yapılarıdır.

"Biçime yönelme özlemi" diye bir şey yoktur. Öyle olsa, "biçimsizliğe yönelme özlemi" ya da "dağınıklığa yönelme özlemi" vardır demek de aynı derecede doğru olurdu. Oysa her iki öneri de yanılucudur. Sözcüklerin yanlış kullanılmaması gerekir.

Goethe bir zamanlar şu sözleri söylemişti:

Başkalaşım düşüncesi saygıdeğer olduğu ölçüde tehlikeli bir yetektir. Biçimsizliğe yol açar, bilgiyi silip ortadan kaldırır. Merkezkaç kuvvet gibidir başkalaşım düşüncesi; ona karşı bir ağırlık bulamazsak sonsuzlukta yitip gidebilir. Karşı ağırlık derken, gerçekliğe dönüşmüş bir durumun kendini öne sürmesini, herhangi bir dış etkenin özünü değiştiremeyeceği merkezci bir kuvveti, özellikle belirne dürtüstünü söylemek istiyorum.

Bu sözler, doğanın ve gerçekliğin birbiriyle çatışan iki temel eğilimini hem şiirsel, hem de düşünsel bir biçimde dile getiriyor. Goethe'nin *merkezkaç kuvvet*, Hegel'inse "iteleme" dediği şey madde parçacıklarının değişmeyen bir hızla sonsuzluğa kaçma yönsemesi — buharlaşıp yok olma yönsemesidir. Bunun karşısında ise *merkezci kuvvet*, Hegel'in "çekim" dediği, birleşme, klimeleşme, enerjinin yığılma yönsemesi vardır. Düzenli, örgenli bütün maddelerde bu iki yönseme de yürürlüktedir: bir yanda tutucu yönseme, "sert



direnme", gerçekleşmiş bir örgenlenme biçimine bağlanma, süreklilik; öbür yanda devrimci yönseme, sürekli devinim, olduğu gibi kalamama niteliği, sürekli değişim. Bu iki yönsemenin sürekli çatışması ve bu çatışmanın madde ile enerji arasında sağlanan belli bir dengeyle durmadan giderilmesi olmaksızın gerçeklik de olamaz, çünkü *gerçeklik varlıkla yokluk arasındaki kesinlikten uzak gerilim içinde varlığın da, yokluğun da gerçek-dışı olduğu, yalnız aralarındaki erkilenişin, oluşumun gerçek olduğu bir durumdur.*

Biçimle öz arasındaki diyalektik ilişki kristallerde, yani katı, düzenli cisimlerin yapısında kesinlikle gözlemlenebilir. Biçim dediğimiz şey sadece maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi ve belirli bir dengeye oturuşudur; biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için dural bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa öz, kimi zaman belli belirsiz, kimi zaman büyük bir devinim içinde durmadan değişir; biçimle çatışır; biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçimler içinde değişmiş bir öz olarak, bir süre için, yeniden dengeyi sağlamış olur.

Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir. Öyleyse, yaptığımız bir yalınlaştırma olsa bile, biçimi tutucu, özü ise devrimci olarak tanımlayabiliriz.

### *Canlı Varlıklar*

Doğanın temel yönsemeleri cansız varlıklar arasındaki az çok yalın ilişkilerde daha kolayca görülebilir; varlıklar karmaşıklaştıkça ilişkiler de karmaşıklaşır. Canlılar evreninde, soya çekim tutucu, değişirlik ise devrimci yönsemedir. Doğanın üstüne çıkıp kendi yasalarnı yaratan insan toplumunda, tutucu yönsemeyi üretim ilişkilerinde, başka bir deyişle üretimin aldığı biçimlerde, devrimci yönsemeyi ise üretim güçlerinde, yani toplumsal oluşumun gelişen, geleceğe yönelmiş ekonomik özünde görürüz. Her zaman ve her yerde elde edilmiş olan biçim, yapı, düzen, yeniliğe karşı direnir — ve her yerde yeni öz eski biçimlerin kalıplarını kırarak yeni biçimler yaratır.

Canlı varlıklar dış dünyanın koşullarını değişik yollarda özümle. Dış koşulların bu özümlemesi ve iç koşullara dönüştürülmesi, dış dünyanın (yalnız besin olarak değil, bütün bir ilişkiler düzeni olarak) içerilmesi ve sindirilmesi canlı varlıkların başlıca özelliklerinden biridir. Örneğin, bitkilerin köklerinde, yerçekimi bir dış koşul olmaktan çıkmış, bir iç koşula dönüşmüştür. Bütün cisimler gibi kökler de yerçekimi yasasına uyarak yeryüzünün

## **Sanatın Gerekliği**

merkezine doğru düşer, ama bu sadece düşmek değil, yeryüzünün merkezine doğru yerçekiminden birkaç kat büyük bir güçle büyüme sürecidir. Yerçekimi burada bir iç süreçler ve tepkiler zinciri meydana getiren bir "dürtü" olur. Dolaysız bir etkiyen, dolaylı bir etkiye dönüşür.

Bir bitkinin oluşumu bir biçim değişimleri dizisinin toplamıdır. Bu değişimlerin herbiri çoğu zaman belli belirsiz ve düzensiz büyüme süreçlerinin sonucunda gerçekleşir. Bu değişim, örneğin, bir hücre duvarının, ya da organın bir kesiminin öbür kesiminden daha iyi gelişmesiyle olur. Bu süreçler isteğe göre, ya ışın verne ya da özel besleme yoluyla, geliştirilebilir ya da önlenir; bu da bitkinin biçimini etkiler. Metabolizma koşullarının yalnız bitkilerin değil, hayvanların oluşumunu da etkilediğini görmek için bir tek örnek alalım: Hartmann, *Ophryotrocha puerilis* adlı deniz böceklerinin küçüklerinin hepsinin erkek olduğunu deneylerle tanıtlamıştır. Bunların gövdeleri on beş, yirmi parçayı aşacak biçimde büyürse, biçimleri değişerek dişi olurlar. Bu hayvanlar aç bırakılırlarsa, bütün erkekleri yalnız erkek olmakla kalmaz, önceden dişi olanlar da küçülerek erkekleşirler. Besleyici içkilerde potasyum iyonlarının oranını arttırmakla da aynı sonuç elde edilir. Öyle ki, bu belli durumda metabolizma koşulları canlı varlığın yalnız biçimini değil, cinsliğini de belirler.

Canlı varlıkların bu olağanüstü değişkenliklerine karşı bir de tutucu, biçim-koruyucu yönsemeleri vardır. Bir canlı varlık kendini oldukça dural koşullara uydurmuş ve dış dünyaya az çok dengeli bir biçim bulmuşsa, o biçim her hücrenin özünde korunur ve soya çekim yoluyla aktarılır. Böyle bir biçim yerleşmişliği olmaksızın hiçbir canlı varlık varolamaz. Bunun belli bir amaca yönelmekle hiçbir ilintisi yoktur. Bu sadece şu anlama gelir: nasıl bir takım kimyasal bileşimler bir biçim alır almaz dağılıp gidiyorlarsa, herhangi canlı bir varlık da çevresindeki dünyaya karşı direnmiyorsa, kısa bir süre içinde yok olup gitmek zorundadır. Ancak varolma yeteneği olan varlıklar, yani hem değişebilen, hem de direnebilen varlıklar canlı kalmayı başarırlar. Canlı varlığın yapısını, karşılıklı etkilenme düzenini ve biçimini koruyan hücre çekirdeklerinde oldukça büyük bir direnme gücü vardır; bu nitelik dış dünyaya karşı "boyun eğmez bir tutuculuk" sağlar. Ne var ki, bu "soya çekimsel cisim" de değişmeyen, dış dünyanın karşılıklı etkileme gücünden korunabilen bir şey değildir — billürsu örgünün de "maddenin ötesinde" olmadığı "uzay-dışı bir düzen ilkesi"ni temsil etmediği gibi.

Canlı varlıkların "biçimi"ni değişmez değildir. Bir bitkiye (en geniş anla-

mıyla besinini değiştirerek, melez ürettirerek, aşılıyarak, kısacası dış koşulları değiştirip yoğun biçimde özel bir metabolizma uygulayarak" yeni bir "öz" verirsek, biçimi de değişmiş olur. Bitkideki eski biçimine dönme yönsemesi çok ağır da bassa, yeni biçimler de kesinlikle oluşur ve edindikleri özellikler belli koşullar altında soya çekim yoluyla daha sonraki kuşaklara geçer. Goethe'nin doğayı öven sözleri burada da geçerlidir: "[Doğa] durmadan değişiyor, bir an bile kımıldamadan duran bir şey yok doğada. Durup kalma kavramı yok, üstelik kımıldamayan her şeyi lânetlemiş..." Biçim, oldukça sağlam bir denge içinde "kımıldamadan durma" hali, yeni bir özün devinimi ve değişimi ile her zaman yıkılına tehlikesiyle karşı karşıyadır.

### Toplum

Toplumsal gerçeklikteki biçim ve öz sorunu, canlı ve cansız varlıklarda olduğundan değişik ve çok daha karmaşık bir düzeyde ortaya çıksa bile, temelde aynıdır. Toplumun özü, insanın yiyip içmesi, barınması, giyinmesi gibi en basit gerçeklerden tutun da, modern araçların, makinelerin, üretim güçlerinin çeşitliliğine dek hayatın üretimi ve çoğalımı demektir: dış dünyanın bilinçli olarak *Homo sapien*'lerin gittikçe artan maddesel ve tıpsel gereksinmelerine göre uydurulmasıdır. Bu süreçlerin gerçekleştiği biçimler — toplumsal örgütler, kurumlar, yasalar, düşünceler, ön yargılar — oldukça çeşitlidir. Belli bir süreç için bu biçimler üretim güçlerinin koşullarına uyar, sonra bu güçlerle çatışır katlaşır ve yozlaşır, durmadan yenilenmeleri gerekir.

Karl Marx *Politik Ekonominin Eleştirisi*'nin ösözünde şu noktayı belirtiyordu:

Bir toplumun maddesel üretim güçleri, gelişmelerinin belli bir döneminde, var olan üretim ilişkileriyle, ya da — aynı şeyi türel bir deyişle söylersek — daha önce içinde çalıştıkları mülkiyet ilişkileriyle çatışır. Bu ilişkiler üretim güçlerinin gelişme biçimleri olmanın çıkıp o gelişmenin engelleri olur. Bunun üzerine toplumsal devrim dönemi gelmiş demektir.

Marx da, Engels de ileri sürdükleri ana tezin körü körüne ve tembel bir alışkanlıkla yalınlaştırılmasına karşı uyarıda bulunmuşlardır. Engels, Joseph

## **Sanatın Gerekliiği**

Bloch'a yazdığı bir mektupta, şöyle diyordu:

Maddeci tarih görüşüne göre, gerçek hayatın üretmesi ve üretmesi, *en sonunda*, tarihi belirleyen etkidir. Ne Marx, ne de ben bundan fazlasını ileri sürdük. Biri çıkıp da *tek* belirleyici etkenin ekonomik etken olduğunu söylerse, bizim düşüncemize anlamsız, soyut, saçma bir nitelik vermiş olur. Ekonomik durum temeldir, ama üstyapının bütün etkenleri — sınıf çatışmasının siyasal biçimleri ve bunların sonuçları, bir savaş kazandıktan sonra egemen sınıfların benimsedikleri anayasalar, yasa biçimleri, ve bunun da ötesinde, bütün bu gerçek çatışmalara katılan insanların kafalarında bu çatışmaların yansıması, siyasal, türel ve düşünsel kuramlar, hem ilkel hem de gelişip kalıplaşmış biçimleriyle dinsel görüşler — bütün bu etkenler de tarihsel çatışmaların akışını etkiler ve onların biçimlerini belirlemede çoğu zaman önemli rol oynar.

Starkenburg'a yazdığı bir mektuba ise şöyle diyordu:

Siyasal, türel, düşünsel, dinsel, yazınsal ve sanatsal gelişmeler, vb., hep ekonomik gelişme temeline dayanır. Ama, ayrıca, hepsi birbirini olduğu gibi ekonomik temeli de etkiler. Ekonomik durum, kendi dışındaki her şey edilgin olup, tek başına etkin olan bir *ilk neden* değildir. Ekonomik gerekliliğin temelinde, en sonunda her zaman belirleyici etken olan karşılıklı bir eylem vardır.

Toplum içindeki karşılıklı etkilenme canlı ve cansız varlıklar arasında olduğundan çok daha karmaşıktır, kristalleri yöneten koşulların, olduğu gibi insanlar arasında da geçerli olmasını beklemek aptalca bir davranış olur. Aslına bakılırsa, biçimin tutucu yönsemesi ile özün devrimci yönsemesi arasındaki diyalektik çelişme insan toplumu için de söz konusuydu, üretim ilişkileriyle üretim güçleri arasında bir uyuşma olduğu zamanlarda yeni ve oldukça sağlam bir denge de kurulmuş oluyordu.

Toplumun temel özü (üretim güçleri - araçları ve bir yanda dunnadan artan üretim bilgileri öbür yanda ise maddesel ve tinsel gereksinimleri ile insanlar) sürekli olarak değişmekte ve gelişmektedir. Toplumun biçimleri olduğu

gibi kalmak, kuşaktan kuşağa bir kalıt olarak geçmek eğilimindedir. Siyasal ve ideolojik çarklarıyla geleneksel biçimleri benimseyen, onlara değişmez, sonsuz ve kesin bir nitelik kazandırmak için büyük çaba gösterenler hep yönetici sınıflardır. Yozlaşmış üretim ilişkilerine başkaldıran yeni üretim güçleri ise hep ezilen sınıflardan çıkar. Ezilen sınıflar geleneksel biçimlerde kutsal, ahlâkça üstün hiçbir özellik görünüyüp tersine bu biçimleri insanlığın ilerlemesini geciktiren bir engel sayarlar. Elbette toplumun bütün üyelerinin duyarlılığını koşullandıran geleneksel biçimlerin etkisinden kurtulmak ezilen sınıflar için bile kolay değildir. Geçerli görüşlere ve törelere aykırı düşen siyasal ve ekonomik bir sınıf bilinci geliştirmek oldukça güçtür.

Kendini tehlikede gören herhangi bir yönetici sınıf, sınıf baskısının özünü gizlemeye çalışır ve yozlaşmış bir toplum biçimini korumak için gösterdiği çabayı "sonsuz" dokunulmaz ve bütün insan değerlerini kapsayan bir şeyi korumak için girişilmiş bir savaş olarak gösterir. Burjuva dünyasının savunucuları işte bu yüzden bu dünyanın kapitalist özünden değil de, her ekleminde çatlamış da olsa, demokratik biçiminden söz açmaktadırlar. Dikkati kapitalizmle toplumculuk arasındaki tarihsel savaştan uzaklaştırıp, bunu, insanların kafasında, "demokrasi" ile "diktatörlük" arasında bir savaşa dönüştürmeye çalışmaktadırlar. Toplumsal biçimlerin toplumun özünü ve o toplumda yaşayanların hayatlarını etkilemesi gerçeği de onlara bu konuda yardım etmektedir. Burjuva demokrasisinin salt biçimsel özelliği açıkça ortadadır; ne var ki, Faşist yönetim altında ezilmiş olan insanlar biçimsel bir demokrasinin bile, bir yasa ve politika düzeninin dış görünüşünün bile önemli olduğunu gördüler. Öyle ki böyleleri için bunun yitirilmesi demek, gerçek bir özün yitirilmesi demektir. Ayrıca, emekçi sınıfın kazandığı başarılar sonucunda elde edilen yeni toplumsal özü karşılayabilecek yeni biçimler — bir başka deyişle, biçimsel değil de gerçek ve toplumcu bir demokrasi — yaratmanın güçlüğü, kapitalizmin savunucularının en toplumsal öze bağlanmalarını, kutsal bir yaşama biçimi, insanlığa lâyık tek yaşama özünün parıltılı biçimlerini koruma savaşı olarak göstermelerini kolaylaştırıyordu.

Tcmelle üstyapı — toplumsal öze toplumsal biçim — arasındaki karşılıklı ilişkilerin karmaşıklığını belirtmek ve geleneksel biçimlerin sayısız insanın kafasında geçici de olsa nasıl büyük bir önem kazandığını okura haur-launak için bu noktanın üzerinde duruyorum.

Zamanı geçmiş bir toplumsal özü elden bırakmamak için, yönetici sınıf eski biçimlere karşı koruyucu bir tavırtakınıyor — oysa kendisi için tehlikeli

## **Sanatın Gerekliiği**

gördüğü bir anda bu biçimleri bırakıp açıkca diktatörlüğe geçebiliyor. Yönetici sınıf aynı zamanda, belki de tam olgunluğa erişmemiş yeni biçimleri kuşku altında bırakıp böylece yeni özü de lânetlemiş oluyor. Getirdiği bütün yıkımlara bakıp da kapitalizmin toplumsal özünü hâlâ doğru sayıp onu övmek her gün biraz daha utandırıcı bir şey oluyor. Bu yüzden kapitalizmin avukatları artık bu düzenin "yalnız" toplumsal ve siyasal biçimlerini savunuyorlar. Bu, özü bir yana bırakma, biçimi tek önemli şeymiş gibi önemseme eğilimi, kapitalist düzendeki huzursuz aydınların çoğunu etkilemiş ve sanat alanında "biçimcilik" olayını yaratmıştır. Bu gerçekten sanatçının yaratma yöntemleriyle ilgili bir sorun değildir (çünkü yeni anlatım yolları için girişilen deneylere kimsenin bir diyeceği olamaz); bu "biçimcilik" in, bir toplumsal biçimin artık çağına uymadığını, bir yönetici sınıfın süresini doldurduğunu yansıtan bir olay olması gibi daha derin ve daha genel bir sorundur.

### **Konu, Öz, Anlam**

Öz ve biçim sorununun yalnız sanat için söz konusu olmadığını, biçimi birinci, özü ise ikinci derecede önemli saymanın nasıl durumunu tehlikede gören her yönetici sınıfa özgü bir tepki olduğunu göstermeye çalıştım. Şimdi de, bu genel çerçeve içinde ve sanatın da toplumla koşullu yasaları ve sorunları olduğunu unutmadan, öz ve biçim sorununun özellikle sanat alanında nasıl ortaya çıktığını ele alalım.

Önce edebiyat ve sanatta öz kavramını gözden geçirelim gerek. Bu terim çok mu belirsiz? Bir sanat yapıtının tema'sıyla mı yoksa konusuyla mı, anlamıyla mı yoksa bildirisiyle mi ilgili? (Ama belki de "bildiri" sözü fazla propaganda kokuyordur, bir sanat yapıtının *anlamı* üzerine, ayrıntılarda değil de yapıtın bütününde ortaya çıkan anlamı üzerinde konuşmak daha doğru olur.) Gerçi konu ile anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, ama gene de aynı şey değildirler. İki sanatçı ya da yazar bir konuyu öyle değişik biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtlan arasında nerdeyse ortak hiçbir şey bulunmaz. Konunun seçimi elbette çok önemlidir, sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eden öğelerden biri de bu konu seçimidir. Goethe *Faust* ve Götz konularını seçtiği zaman ne yaptığını çok iyi biliyordu. Alman tarihinin bir dönüm noktasıyla, Almanya'nın ortaçağlardan kopmasıyla, doğrudan doğruya ilintili konulardı bunlar. Ama aynı konulara bütünüyle değişik bir öz de verilebilirdi. (Faustus temasını Marlowe'un, Les-

sing'in, Lenau'nun, Grabbe'nın, Thomas Mann'ın ve Hanns Eisler'in nasıl işlediklerini hatırlamanız yeter.) Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlıdır.

Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız *neyin* sunulduğu değil, *nasıl* sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. "Hasat" gibi bir konu sevimli bir kır yaşamı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki zaferi olarak işlenebilir: her şey sanatçının görüşüne, yönetici sınıfı sözcüsü gibi mi, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuşulduğuna bağlıdır.

### *Bir Konunun Anlamı Nasıl Değişir*

Eski Mısır sanatında, çalışan insanlar durmadan karşımıza çıkan bir konudur. Duvar resimleri toprağı sürüp eken köylüleri gösterir. Çalışan köylü genellikle efendisinin görüş açısından sunulmuştur. Efendinin gözü kendisi için çalışan sürüyle insana hoşnutsuzluk içinde bakmaktadır; köylü kendi çalışmasının öznesi değil, hasadın kenet; ambarlarını dolduracağını bilen gözlemcinin nesnesiydi; işte bu görüş tarzı Mısır sanatının görünüşteki "nesnelliğini" yarattı. Yönetici sınıf her zaman kendi görüş tarzının "nesnel" olduğunu, yani dünya düzeni ile bağdaştığını düşünür. Çünkü yönetici için bireysel gereksinimleri olan bireysel bir köylü yoktur; sadece iş gören bir hayvan ya da bir saba gibi söz hakkı yerine bir işlevi olan toplumsal birimler olarak köylüler vardır. Bu Mısır resimlerinde (daha sonra Yunan resimlerinde olduğu gibi) çalışmaya karşı bir aşağılama yoktur, ama hayatta herkesin önceden belirlenmiş bir yeri ve görevi olduğuna, aşama ve sınıflara göre örgütlenmiş bir toplumu "önceden düzenlenmiş uyumu"na sarsılmaz bir inanç vardır. Dünya böyle kurulmuştur, hem de, iyi kurulmuştur. Üslûp geliştikçe yeni bir öge (ya da yönetici sınıfın geçici olarak baskı altında tuttuğu çok eski bir öge yeniden belirmeye başladı: bu, yapılan işin anlatımsız, "nesnel" görünüşünü bozan bir çeşit "doğalcılık"tı. Resimlerde, çalışanların bireysel bir acıyı ve yorgunluğu yansıttıkları görülmeye başladı. Toplumsal kuşkular belirmeye ve geleneksel üslûp yerini eleştirel üslûba bırakmaya başladı. Bir papirüste şunları okuyoruz:

## **Sanatın Gerekliliği**

Sana duvarcıyı, duvarcının, duvarcının çektiklerini anlatayın mı? Hava nasıl olursa olsun, duvarcı beline kadar çıplak çalışmak zorundadır. Kolları çalışmaktan bitkindir; yiyeceği pisliğiyle yanyana durur; parmaklarından başka ekineği olmadığı için. kendi kendine yer. Çok yorgundur, çünkü her zaman bu yapıya taşınması gereken koca koca taşlar vardır; bu ay ya da gelecek ay, yapı iskelesinin ta tepesine, ev bittiği zaman bir demet nilüfer çiçeği yerleştirileceği yere taşınması gereken bir taş parçası vardır. İş tamamlanınca duvarcı ekmeği varsa evine döner, ama bu arada çocukları büyük bir yoksulluk içinde kalmışlardır.

Bu toplumsal eleştiri ve hoşnutsuzluk duygusu Mısır'da görsel sanatlara da yayıldı ve çarpıcı bir gerçekçilik biçiminde ortaya çıktı. Yalnız yönetici sınıfa anıtlar dikmeyip çalışanları, ezilenleri ve aşağılananları da konu olarak ele alması Mısır sanatının en ölümsüz başarısıdır. Bu davranış, Brecht'in "Okuyan Bir İşçinin Soruları"nı Brecht'in bu soruları yazmasından binlerce yıl önce yanıtlıyordu:

Kim yapıyı yedi kapısını Thebai kentinin ?  
Kıralların adlarını veriyor tarih kitapları,  
Kırallar mı taşıdı koca koca taşları?

Çalışma konusuyla sık sık karşılaşırız Mısır sanatında, ama öz, bu sık sık kullanılan temanın anlamı, "nesnel" bir geleneksellikten öznel bir anlatıma geçmiştir (ve üslup ya da tarz ölçülü bir ağırbaşlılığı bırakıp bir halk gerçekçiliğine dönüşmüştür).

Klasik çağ sanatında çalışma, işlenineye değer bir konu sayılmıyordu. Ortaçağ minyatürlerinde (Nuremberg Ustanın yapıtı *Breviarum Grimanı*) ve Rönesans sanatında (Dürer, Grünewald, Reinenschneider ve öbürleri) çalışma teması, özellikle de tarım işçiliğinin birçok yanları yeniden sanata girmeye başladı. Artık toprak köleliğine dayanmayan bir toplumda emekçi sınıf sanatı duyulmaya başladı. Köylünün ve el emekçisinin çalışma süreci sanatta dile getirilmeyi bekliyordu. Bunun yanı sıra, büyük dünyanın bozulmuşluğuna ve kötülüklerine karşıt olarak, şehir dışı hayatını ülküleştirmek gibi bir eğilim de vardı. Barok sanatta ağır basan bu eğilim, Giorgione'nin uyuyan çoban kızın-



dan, aslında tutumuyla sert bir halkçı olan Goya'nın ince bağ bozumuna kadar izlenebilir. Çoban, gerçekte olduğu gibi yoksul, bit ve pislik içinde değil de, sürüsüne soylu bir bitkinlik içinde bakan ince biri olarak gösterilebildiği için çok işlenen bir konu oldu. Aynı "doğaya dönüş" canı sıkılan düşeslerin tepeden bakarcasma edinti bir "yalınlıkla" oynadıkları kır hayatını canlandıran oyunlarında da işlendi. Soylu sınıfın döndüğü doğa güzel biçimli, fazlalıklardan arınmış, hoş kokulu bir doğaydı; korular gerçek kuru değil, dünya gerçek bir dünya değildi. Çobanın görevi kaval çakmak, halk oyunları oynamak, efendilerine büyük bir incelikle yemiş ve şarap sunmak, kısacası, erdemli ve ahlâkça kusursuz bir "halkın" güvenilir bir üyesi gibi davranmaktı. Köylü ayaklanmaların toprak sahiplerine "kötü" köylüler de olabileceğini göstermişti; kır hayatını yansıtan sahnelerin iyi köylüsü, tedirgin bir toplumun sınırlarını yatıştırma amacını güdüyordu. Sanat, yönetici sınıfın çevresini saran toplumsal tehlikelere karşı kendini kandırmak için kullandığı büyülü bir araç oldu.

Çalışan insan, İtalya'daki Rönesans sanatında değilse bile, Flâman sanatında işlenen ana tema oldu. Bu ülkedeki bilinçli burjuva sınıfı çalışan halkı — Gotik sanatının zavallı Lazarus'unu, çaresiz dilencisini, acı çekenlerini, Barok sanatının uydurma çobanlarını değil de, toplumsal uğraşı içinde üretme görevini yerine getiren köylüyü ve el emekçisini — göstermek için sanatın zengin olanaklarından yararlandı. Brueghel'de çalışan insanlar her zaman yerlerini bulmuşlardır. Brueghel ile Rabelais, Cervantes ve en çok da Shakespeare arasındaki yakın ilgi sık sık ve haklı olarak belirtilmiştir. Ama Shakespeare'in tutumu, özellikle güldürücü kır sahnelerinde, soylu sınıfın tutumu olmaktan bütün bütüne kurtulamamıştır. Brueghel'in sanatında böyle bir tutumun izine rastlanamaz. Avusturya'lı sanat tarihçisi Max Dvorak'ın şu sözleri çok doğru:

Brueghel geçekçi halk görünümelerini bir sahne dekorunun dış görünüşü olarak kullanmayan ilk sanatçıdır. Onun için hayat bütün insanca nesnelere ölçüsü, insanlığı yöneten itkilerin, zayıflıkların, tutkuların, törelerin, alışkanlıkların, düşüncelerin ve duyguların incelenmesi, anlaşılması için bir kaynaktır.

Toprağı işleme ve genel olarak çalışan insanlar Brueghel'in resimlerinde ülküleştirilmeden, toplumsal bir karşı çıkış ya da boyun eğiş havasına bürünmeden, olduğu gibi yansıtılır. Sert yürüyüşlü köylü kadınları, sağlamca

## **Sanatın Gerekliliği**

Örtilmiş bir duvara benzeyen sapsarı ekinleri biçen köylüler, işleriyle uğraşan orakçılar, hasat gününün sıcaklığı — bütün bunlar sanki şöyle bir şey söylencesine bir etki yapıyor: "İşte durum böyle, dileriz böyle sürüp gitsin!" Brueghel'in sanatı kendi anlamını ve doğrulamasını, herhangi bir duyguluğa ve süse kapılmaksızın, kendi içinde bulur. Çalışan insanlara ne uydurma bir güzelliğin parıltısı eklenir, ne de üzerlerinde bir ayla döner; güçlü, kaba saba belirgin özellikleri, güvenli bir elle çoğu zaman nerdeyse abartıcasına çizilir. Ama bu abartma — kimi zaman Shakespeare'de olduğu gibi — halka tepeden bakmak için değil, tam gerçekçi bir ustanın halkı (başarıları, kötü alışkanlıkları, güçlü ve eksik yanlarıyla) olduğu gibi göstermek için kullanılır. Brueghel insanları hiçbir zaman erdemli çoban ya da doğa düşkünü soylu kişiler olarak göstermez. Bu resimleri yapan Brueghel gelişmekte olan ve kendine güven duyan burjuva sınıfının büyük sözcüsüdür.

Şimdi de toprağı işleme konusunun Millet'in resimlerinde geçirdiği kesin değişimi ele alalım. Köylü çevreden gelen ve 1848 devrimini destekleyen bir sanatçı olan Millet köylülerinin çalışmasını kapitalist düzenin yeni bir kölelik biçimi ve insanlık dışı, korkunç bir olay olarak gösterir. Aynı yıllarda *De l'esclavage moderne* (Yeni Kölelik Üstüne) adlı kitabında Lamennais şunları yazıyordu:

Güz sonunda ambarlarınızı doldurmak için yağmur, fırtına, güneş demeden çalışan köylüler zamanımızın asıl yükünü taşınaktadırlar. Bu yüzden onlara daha az saygı duyan, onlardan doğruluğu ve özgürlüğü esirgemeyen bir ulus varsa, böyle bir ulusun kokmuş solukları Avrupa'yı zehirlemesini diye çevrelerine yüksek bir duvar örneli.

Emekçilerin sınıf savaşı başlamak üzereydi — Brueghel'in gelişen burjuva sınıfının gözüyle gördüklerini Millet emekçi köylülerin gözüyle görüyordu. Millet köylülerin çalışmalarında, yaşamalarındaki sıkıntıyı, yoksulluğu, umutsuzluğu dışardan biri gibi değil, köylüler arasında yaşayan bir köylü gibi gösteriyordu. Onun çoban kadınıyla rokoko ve barok sanatın nazlı çoban kızları arasında hiç bir benzerlik yoktu. Millet'nin çoban kadını sırtına kaba saba, biçimsiz bir çul geçirmiş, yorgun argın değneğine dayanmış, kara kara düşünen bitkin bir insan gölgesi gibi durur. Ya da başakları toplayan köylüleri ele alalım: yüzler görünmüyor, yalnız eğilmiş gövdeler belirli, başlar nerdeyse yere değişiyor, eller toz toprak içinde, insanlıktan çıkmış karatular.

Aynı eğik gövdeler, aynı başlar, ama bu kez daha ürkütücü, daha büyüklük bir umutsuzluk içinde Van Gogh'un resimlerinde onaya çıkıyor. Van Gogh, Millet'ye öykünerek resme başlamış, yaratıcılığının yalnızlığı içinde ondan çok ötelere gitmişti. 1880 yılında kardeşine yazdığı bir mektupta şöyle diyor: "Millet'nin *Travaux des champs*'ından on sayfalık desen çizdiğimi, bunların bir tanesini de bitirdiğimi söyleyebilirim... Ayrıca bana gönderdiğin gravüre bakarak *Angelus*'un da bir desenini çizdim." Daha sonraki bir mektubunda kendi resimlerindeki amacı şöyle açıklıyor:

Stüdyoya gene gelersen, işçi tiplerinin taş basma resimleri için artık o kadar konuşsam bile, o tasarımdan vaz geçmediğini hemen göreceksin... Bir ekici, bir orakçı, çamaşır tekneki başında bir kadın, bir terzi, eli kazmalı bir işçi, kürek tutan bir kadın, yoksullar evinde bir adam, gübre dolu el arabasını süren bir başka adam gibi resimlerin var. Gerekirse, başka resimler de var... Lhennitte'in gizi de, kırımca, genellikle insanların görünüşlerini, yani işçilerin dayanıklı, ağırbaşlı duruşlarını çok iyi bilmesinden ve konularını halkın bağrından seçmesinden başka bir şey değil. Onun eriştiği yere varabilmek için — bu konuda konuşmalı — çalışmalı, elinden geldiğince uğraşmalı.

Bir başka mektubunda da şöyle diyordu:

Büyük değişiklikler olduğuna, her şeyin değişeceğine içgüdüyle duyduğun inanç — bu duygu — hâlâ yerinde; sonu gene büyük bir devrimle gelecek olan bir yüzyılın son çeyreğinde yaşıyoruz. Son günlerimizde bu devrimin başlangıcını göreceğimizi düşünsek bile— o büyük fırtınadan *sonra* bütün toplumun yenilendiği havası arınmış güzel günleri elbette göremeyeceğiz.

Demek ki Van Gogh böyle çalışıyordu. Örneklerini, gelecekteki büyük toplumsal değişimleri sezerek, "halkın bağrından" alıyordu; "o büyük fırtınadan sonra gelecek havası arınmış daha güzel günleri" göremeyeceğini bilmenin acısı içinde, o büyük fırtınadan önce yaşamıştı. Büyük fırtınadan önceki o günlerde, çalışan insanlara baskı yapılıyor, kötü davranılıyor (Zola'nın

## **Sanatın Gerekliği**

*Germinal*'i ve *Toprak*'ı van Gogh'u çok etkilemişti), yalnız iş saatlerinin dışındaki kısa süre içinde insan yerine konuyorlardı. Van Gogh'un *Orakçı'sı* aynı konuda yalnız Brueghel'i değil, Millet'yi de aşıyordu. Resimdeki genç köylü gövdesi yaptığı işle burkulmuş yapayalnız durnaktadır; yalnızlık konusu, ekmeğini çıkarmak için çalışan kimsesiz bireyin kendini bırakmışlığı, güvensiz ve her zaman tehlikeyle karşı karşıya olan durumunda belirir. Alnına dökülen başak gibi saçların altındaki yüzde bezginlik ve yorgunluk okunur; bir süre sonra bu orakçının kendini taşıyacak gücü kalmayabilir — iste o zaman toprak onu cansız bir cisim gibi kendine çekebilir. Bu *cisimler* insandan daha güçlüdür; kendilerince bir canlılık vardır sanki. Bunlar artık Brueghel'in resmindeki gibi olduğu yerde duran başak yığınları değildir; hummaya tutulmuş, garip bir depremle sarsılan bir tarladır. Van Gogh cansız nesnelere bu "canlılığı" gittikçe artan bir yoğunlukla duymuş, onları bir bakıma suçüstü yakalarcasına gözlemlemiştir — (bir ara Gauguin'in oturduğu) artık kimsenin oturmadığı iskemle, kimselerin görünmediği manzara, herkesin bırakıp gittiği patlamak üzere olan bir dünya — ve bunun gerisinde, bir gün, nesnelere üzerinde olduğu gibi insanların da üzerinde parlayacak olan koca güneş. Büyük bir devrim olacaktı, ama bu sarsıntılı çağın ressanı — Van Gogh buna kesinlikle inanıyordu — o "daha güzel günler" e erişemeyecekti.

İki kat olmuş gövdeler, eğik bağlar, işçi ve köylülerin aşağılanması, insan yerine konmaması — bunlar Meksikalı büyük ressam Diego Rivera'nın da konularıydı. Ama o, Daumier'nin acımasız desenlerini esinleyen vurucu bir nefretle, işçileri ve köylüleri ezenlerin de resimlerini yapıyordu; İspanyol zorbalılarının ve "zengin adamın yemeği"nin, Amerikan petrol haydutlarının ve dolar kırallarının, Kutsal Kitaplarıyla gösteriş yapan para babalarının ve memeleriyle kurumlanan pahalı yosmaların da resimlerini yapıyordu. Onun resimlerindeki düşman, insanların bellerini ve boyunlarını büken görünmeyen bir güç değil, gerçek, elle tutulabilir bir düşmandı, yüz yüze gelinecek ve alt edilebilecek bir düşman. Rivera bunun da ötesine gitti. Köylülerin toprakları aralarında bölüştükleri, tarlaları kendileri için ekip biçtikleri, mısır, şeker kamışını topladıkları, tarım uzmanlarıyla yeni çiftçilik yöntemleri üzerine tartışmaları özgürlüğe kavuşmuş bir dünyanın da resmini yaptı. Şimdiye dek yalnız bükük belini ve bitkin kaslarını gördüğümüz çalışan insan, birden kollarını ağırbaşlıkla, güvencini sevinçle belirtebilen insanca bir yüz kazandı. Diego Rivera'nın, halkın savaşlarını, zaferlerini anlamlı uğraşlarını korkusuz-

ca işleyişinde günlük yaşayışı anlatan resimlerin eski üslûbundan bir kalıntı, gereksiz bir ayrıntı, dar bir doğalcılıktan ve romantikçe gösterişten hiçbir iz yoktur. Tam anlamıyla toplumcu gerçekçiliktir bu. Rivera köklü yaratıcılık yaşantısının yardımıyla Giotto'dan, Michelangelo'dan ve yeni Fransız ustalarından onların iaklitçi olmadan çok şeyler öğrenmiştir. Burada insanın toprağı işleyişi ve genel olarak insan uğraşı konusu yepyeni bir öz edinmiştir. Eski bir konu yeni bir anlam ve o anlamla birlikte yeni bir anlatım kazanmıştır.

### *Bir Resmin Yorumu*

Özün konu ya da temadan daha fazla bir şey olduğunu, konu seçiminin önemli olmakla birlikte bir sanat yapıtının özünü belirleyen etkenin işlenen şey değil de, onun nasıl işlendiğı: sanatçının bilerek ya da bilmeyerek çağının toplumsal yönsemelerini nasıl dile getirdiğı olduğunu belirtmek için bir takım örnekler verdik. Bir resmin özünü yorumlamak kimi zaman güç bir girişim olduğu gibi, sık sık çelişimeli sonuçlar da verebilir. Bunu da bir ömikle açıklamak istiyorum. El Greco'nun *Toledo Üzerinde Fırtına* adlı tablosunun "öz"ünü Johannes R. Becher şöyle tanımlıyor:

Kara haberci bir fırtına, ufukta bulutları küme küme yığarak yaklaşıyor. Daha şimdiden kara gölgelerini kenzin üzerine germiş, kent de kapılarına gelip dayanan kıyametin korkusuyla titremekte. Toledo'nun üzerlerine kurulduğu yeşil tepeler de rengini değiştiriyor, soluk bir yeşile bürünüyor. Aralarında, sanki yaklaşan fırtınanın hareketsiz bıraktığı ırmak öyle akmadan duruyor. Bu durgun, kımiltısız suların çevrelediğı çıplak bir ada göğün ürperticiliğini yansıtıyor. Otlar, ağaçlar da korkuyla diken diken olmuşlar, ama gene de hepsi kımiltısız, kaskatı: her şey fırtına öncesi sessizliğı içinde. Ufuktaki bulutlar gittikçe kararıyor, sanatçı bize yaklaşan gök gürültülerini, çakmak üzere olan şimşekleri duyuruyor. Bu genel evrensel bir *fırtınadır* — böyle bir duygu yaratır içimizde. Toledo da, fırtına daha bütün gücüyle patlamadan, kuleleri, sarayları, köprüleri, kemerleriyle temellerinden sarkılmaktadır, bu sarsıntı bir zafer etkisi yaratır aynı zamanda: Toledo yıkılmayacak !

## **Sanatın Gerekliliği**

Güzel, iyimser bir yorum bu, ama bir başka yorumcu "Toledo yıkılmayacak!" önermesini "Toledo yıkılmayacak mı?" sorusuna çevirebilir. (Burada bizi ilgilendiren Toledo kentinin kendisi değil, resimleri dünyanın iyimser bir görünüşünden çok karanlık bir korkuya tanıklık eden bir sanatçının yapıtıdır.) Fırtınaya göğüs germek zorunda olan taşlar, kayalar, yeşil tepeler hiç de öyle sağlam, sarsılmaz gibi görünmüyor. Kentin üzerinde beliren büyük tehlike, aynı zamanda gizli bir güç olarak kendini yer altından da duyuruyor. Taş duvarlara ve görünürdeki her şeye ölümsü bir solukluk veren şey yalnız üzerlerine bulutların yansıması değil — nesnelere kendilerinde de ölümsü bir hava var. Bu resme bakınca insan Brecht'in dizelerini düşünüyor:

**Bu kentlerden yalnızca  
Üzerlerinden esen yeller kalacak.**

Korkunç bir dram oynanmak üzere. Burada, yalnız patlayıcı doğanın özü değil, insan yapısı sağlam bir kent de korkunç tehlikelerle dolu bir dünyada soluğu kesik, nasıl kolayca yıkalabileceği gösteriliyor. Bugünün saray gibi yapıları yarınlın moloz yığınlarından başka bir şey değildir. Korkunç şeyler olacaktır. Bir gün gelecek, Toledo da yerle bir edilecektir. Belki de El Greco bütün anlam gücüyle bunu söylemek istemiştir.

Her iki yorumda da bulunan kuşkulu nokta bu yorumların özel oluşlarından geliyor. El Greco'nun içinde yaşadığı dünyaya ve kendi tutumu üzerine bildiklerimiz ikinci yorumu destekliyor. Örneği ayrıntılara boğmamak için kanıt vermedim.. Oysa, herhangi bir zaman doğru bir yorum yapmanın güçlüğünü belirtmek gerekiyor burada. Her zaman sanatçının kendisinin ne demek istediğini sormak gerekir. Ama bu soruya bir karşılık verilebilse bile (ki çok enderdir böyle olduğu), kaçınılmaz ikinci soru şu olmalı "Neden bunu söylemek istemiş?" Bilerek ya da bilmeyerek, hangi dış güçlere, çağına özgü hangi etkilere boyun eğmiş? Kendi bilinçaltının buyruğuna girmemiş mi? Yapıtına vermek istediği anlam daha derin, son çözümlemede toplumsal olduğu anlaşılan ve sanatçının amacıyla gelişen — bir anlamı gizlemiyor mu? Resme bakan kimse hangi nesnel öğütlere başvurabilir? Bir sanat yapıtı bir dönemin, bir kişiliğin havasını özümlemiştir. Ama bu hava yüzyıllardan sonra da değişmeksizin kalabilir mi? Başka bir dünyada yapıtın kendisi de başkalaşmaz mı? İlerdeki kuşakların yargısı çoğu zaman çağdaşların yargısından daha doğru değil midir? Kendi gününde geleceğin belirsiz bir önsezisi olan şey

birden, şaşırırcasına bugünün gerçeğini yarıstınaz mı ? Bir resmin sanatsal niteliği nesnel olarak tartışılabilir, ama anlamı değişik yorumlara açıktır. Bir on altıncı yüzyıl "El Greco"su vardı; sonra uzun bir süre, böyle biri yoktu; bugün bir yirminci yüzyıl "El Greco"su vardı; sonra uzun bir süre, böyle biri yoktu; bugün bir yirmi yüzyıl "El Greco"su var. Biz her zaman bize gereken bir şey ararız, bir sanat yapıtı ise hiçbir zaman kendi başına bir şey değildir. Her zaman bir seyirciyle karşılıklı bir ilişki kurmak zorundadır. Bir yanıtın anlamını çözeriz: ama aynı zamanda kendimiz de ona bir anlam katanız.

Resmin anlamı ne olursa olsun (birçok sanat yapıtları zamanın akışı ile değişik şekilde yorumlanabilir), bu anlam her zaman konudan (yani "bir kentin üzerinde kümelenen fırtına bulutları"ndan) daha fazla bir şeydir. Doğalcı bir ressam bir konuyu öyle işler ki, o resim gerçek, "doğal" bir kente yaklaşan gerçek, "doğal" bir fırtınadan başka bir şey olmaz. Bu resme bakan kimse için sanatçının bir fırtınaya sapmakta gösterdiği ustalığı belirlemekten başka yapacak bir şey yoktur. Bu, resmin özünü ya da anlamını en küçük aşamasına, yani elde edilen benzerlik derecesine indirger. Sanat yapıtı, gerçekliğin dıştan görülmüş, özden ve düşünceden yoksun, yeni ve önemli bir gerçekliği getirneyen basit bir kopyası olur. Gene de iyi yapılmış bir resim olabilir, varlık nedeni de böyle oluşundadır, ama bir sanat yapıtı nesnelere bulup açıklamıyor, onlar "suçüstü" yakalamıyor, doğada olup bitenleri kopya etmekten öte gitmiyorsa o sanat yapıtının derin anlamı ne olabilir? *Goethe Sanat Yapıtlarının Gerçeği ve Gerçeğe Benzerliği* adlı incelemesinde, Zeuxis'in bir resmiyle ilgili bilinen bir hikâyeyi ele alarak şunları yazıyor:

Büyük ustanın resmindeki kirazları yemek için kuşların resmin üzerine konduğunu elbette haurlıyorsunuzdur. — Bu da kirazların büyük bir başarıyla çizilmiş olduğunu tanıtlamıyor mu? — Hayır. Bence bu daha çok, o kiraz resmine bayılanların gerçek kuş olduklarını tanıtlıyor. — Ama bu, benim o resmi çok güzel bulmamı önleyebilir mi? — Size daha yeni bir hikâyeye anlatayım mı? — Bilimsel bir açıklamadansa bir hikâyeye dinlemeyi çoğu zaman yeğlerim. — Doğayla uğraşan büyük bir bilginin evcilleştirdiği hayvanlar arasında bir de maymun varmış. Bir gün ortadan kaybolan bu maymunu bilgin uzun aramalardan sonra kendi kitapları arasında bulmuş. Bakmış hayvancık daha ciltlenmemiş bakır basması bir kitabın dağınık sayfaları arasında oturuyor. Maymunun bilim karşısındaki bu büyük me-

## **Sanatın Gerekliliği**

rakına şaşırın bilgin biraz yaklaşın da açgözlü hayvanın kitapta resmini gördüğü bütün böcekleri yediğini anlayınca şaşkınlığı daha da artmış, bayağı öfkelenmiş.....

Açgözlü maymun da tat ve besleyicilik bakımından gerçek böceklerin resimdeki böceklerden çok daha üstün olduğunu elbette anlamıştır — bir başka deyişle, doğa her zaman sanattan daha "doğal"dır, sanat bu bakımdan hiçbir zaman doğayla boy ölçüşemez. Böyle olunca da, sanatın amacı ve ereğinin doğayı kopya etmek, anlam ve özünlinse yalnızca bir benzerlik sorunu olmadığı açıkça ortaya çıkar.

Ne var ki, bir sanat yapıtının anlam ve özünün o yapıtın konusunu aştığını bilmek önemli olmakla birlikte, konuyu da gereken önemin verilmesi kaçınılmaz bir noktadır. Sanat ve edebiyatta konuların evrimi, konu seçimi ağır basan toplumsal koşulları ve toplumsal duyarlılığı yansıttığı için incelenmeye değer. Kutsal konulardan kutsal olmayan konulara geçilmesi, kıralların ve soyluların dünyasına halkın girmesi, dinsel konuların kent ve köylerdeki günlük yaşayışın anlatımıyla madde dünyasına indirgenmesi, çalışan insanın sanata konu olabileceğinin anlaşılması, "soylu sınıf dramı"nın yerini "burjuva tragedyası"nın alması — bütün bu yeni toplumsal konular yeni bir özü belirtmekte ve roman gibi yeni biçimlerin ortaya çıkmasını gerektirmektedir. Böyle bir gelişme katı bir kalıba ve önce yeni bir konu, sonra yeni bir öz, sonra da yeni bir biçimin gelmesi gibi düzenli bir olay dizisine uymamaktadır. Bu çok daha karmaşık ve çok yanlı etkilenmelere bağlı bir sorundur. Ayrıca Giotto ve Cervantes gibi çok büyük bir takım sanatçılar birçok evreleri aşarak bu süreci birden hızlandırabilirler. Geleneksel konuların kalıcılığı (özellikle dinsel konuların), eski anlatım yollarının sürekli etkisi, birbirini pekiştiren yada etkisiz kılan çeşitli toplumsal, teknik ve ideolojik koşullar, büyük bir sanatçı kişiliğinin mutlu rastlantısı bu gelişmeyi hızlandıran ya da geciktiren etkenlerdir. Öyle ki, yeni anlamlar ve yeni biçimler ya ağır ağır, büyük bir çaba ve sayısız çatışmalar sonunda, ya da kolayca ve birdenbire ortaya çıkar. Sanat alanında belli bir yapıtı, akımı, ya da dönemi çözümleneceğimiz zaman, ön yargılardan sakınınamız gerekir. Ama sanat tarihinin genel görüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu göremeden edemeyiz. Yeni biçimler, eninde sonunda, yeni öz belirler.

Yeni bir özün zaman zaman eski biçimlerle dile getirildiğine rastlanır;



ama yeni özün eski kalıpları parçalarcasına ortaya çıkıp yeni biçimler yarattığı da görülür. İsviçreli eleştirmen Konrad Farnet eski çağların son dönemindeki Hıristiyan sanatını, geçici olarak eski biçimlerden yararlanan yeni bir öze örnek olarak gösteriyor. Ona göre bu sanat

yeni, artık putperest olmayan bir özü dile getirmek için eski, putperestlikten kalma biçimleri kullanıyordu. Hıristiyan sanatçı yeni özü en kestirme yoldan sunmak için kullanıyordu bu eski biçimleri, çünkü bu biçimler alışılmış algılama yöntemlerine uyuyordu — ilk Hıristiyanların başlıca kaygısı da yeni bir dünya yaratabilmek için Hıristiyanlık öğretisini her yana yaymaktı. Bu yeni öze uygun yeni biçimler bulununcaya kadar nice nice sanatçı kuşağı gelip geçti. Çünkü yeni biçimler, yeni özler gibi, ne birdenbire yaratılırlar, ne de yasalarla ortaya çıkarlar. Yalnız şu noktayı açıkca belirtelim: önce yenilenmesi gereken biçim değil, her zaman özdür; biçimi öz doğurur, özü biçim değil. Yalnız önem bakımından değil, zaman içinde de öz önce gelir ve bu öncelik doğada da, topluda da, dolayısıyla sanatta da geçerlidir. Biçim özden daha çok önem kazandığı zaman, özün eskimiş olduğu anlaşılır. Bu eskiyen öz orta çağların sonunda ağzı bozuk gotik, "mutlakiyet" in son günlerini yaşadığı dönemde özentili rokoko sanauydı. Çürümekte olan burjuva düzeninde ise boş soyutlamadır özün eskidiğini belirten.

Hıristiyanlığın dünyaya yeni düşünceler getirdiğini kimse yadsıyamaz. Ama çağımızın ilk yüzyıllarında, Hıristiyanlığın, özü bakımından, eski dünyaya daha yakın olduğu gerçeğini de unutmamalıyız. Mitras, İsis, Serapis gibi yöresel sınırları aşan ve roma İmparatorunun din birliği özlemine karşılamayı amaç edinen kendine benzer dinlerle bir yarışa girmişti Hıristiyanlık. Özellikle İskenderiye'deki uygulaması ile eski çağların sınırları içinde bir akım olarak yerleşmeyi ve eski çağların sanat ve düşüncesiyle bağlar kurmayı amaç güdüyordu. Bunların bizim söylemek istediğimizle doğrudan doğruya bir ilintisi yok. Farnet'in görüşünde bizim doğru bulmamız gereken nokta, yeni düşüncelerin, sanat yapıtlarında anlatılabilmeleri için eski biçimleri kullanabildikleridir.

Gotik sanatı ilk döneminde yeni bir toplumsal özün ve yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması sonunda yeni biçimler ve anlatım yolları konusunda

## **Sanatın Gerekliiği**

bilyük bir zenginlikle karşılaştı. Bu süre daha da önce, son romanesk dönemde başlamıştı. Derebeylik düzenin'romanesk dünyası bir devrim geçirmiş, insanlara değil de aşama ve sınıflara dayanan katı bir üst-üstü düzeni yıkılmıştı. Tahtlarına kurulmuş derebeylerin yaklaşılmaz kurumu, ayaklarına kapanan köleler, yaldızlı, allı morlu, soğuk parıltılı dünyaları, soylu üstün-insanların ölçülü davranışları, bütün bunlar yerlerini ilk gotik ve son romanesk sanatın çoşkun gerçekliğine bıraktı. Acı çeken, işkence edilen İsa, yoksulluğu ve çirkinliği içinde halktan insanlara daha yakın olan İsa, bu gökten inme derebeyleri tahtlarından indirdi. Horlananların ve ezilenlerin koruyucusu Meryem Ana görkemli Gökler Kraliçesinin yerini aldı. Zenginlerin ve güçlülerin, oburların ve şevhet düşkünlerinin hesap sorucusu olan Lazarus daha son romanesk yontularında işlenen önemi bir konuydu. Lazarus'un göz göz olan yaralarını köpekler yalamakta, ama onu cennete götürcek olan melek de yaklaşmaktadır. Ölüm meleğiyle şeytan ise zengin bir adam olan Dives'e korkunç bir son hazırlamaktadırlar. Dives'in ölümü düşgücünün üç alıcı çoşkunluğu içinde verilmektedir: şeytanın biri Dives'in ağzından ruhunu çekmekte, bir başkası kesesini koparmaya çalışmaktadır: bir yandan da sürüy-le canavar, kuş, ejderha, yılan üstüne üşüşmüş adamın parçalanmış gövdesini cehenneme sürüklemektedirler. *Avrupa'nın Yükselişi* adlı kitabında Friedrich Heer şöyle diyor:

[Moissac'da Saint-Pierre Kilisesinin ulu kapısındaki ] öbür yontular zenginlerin ve öbür günaahlıların cehennemde cezalandırılışlarını gösteriyor. Bir yanda cimri yerde kıvrınıyor, dört ayaklı bir hayvan gibi sürünüyor; sırtı kamburlaşmış, para kesesi bir yanına sarkmış, insan ve hayvan biçiminde bir şeytan iki yardımcısıyla tımaklarını iyice adamın etine geçirmiş... Memelerini yılan ve kurbağalar emen çıplak yılanlı kadın, şehvet düşkünlüğünün kötülüklerini somutlaştıran bu halk sanatının, düşüncelerini yaymak için sık sık kullandığı bir konuydu...

Katolik bir yazar olan Friedrich Heer derebeylik düzenindeki romanesk geleniğin özünü de, biçimini de silip süpüren bu yeni sanatın, o çağın toplumsal değişimleri ve kaynaşmaları ile koşullu olduğunu çok iyi biliyordu. Binlerce topraksız köylü ayaklanmış, onlarla birlikte kiliseden kovulmuş keşiş, öğrenci ve her çeşit aylak insan yollara dökülmüştü. Paranın gittikçe artan gücü derebeylik düzenini temelinden sarsıyordu. Burjuva sınıfının öncüsü

olan, kendine güvenen yeni bir şehirli sınıfı geliştiriyor, orta tabaka toplumda kendine önemli bir yer sağlamaya başlıyor, büyük sayıda emekçi ilk olarak ortaçağlarda kurulmuş olan dokuma endüstrisinin işyerlerinde toplanıyordu. Şehirlerde yaşayan insanlar, orta tabakayı, köylüleri ve emekçileri işine alan bu toplum hareketi Kutsal kitabı efendilerine karşı kullanılacak bir silâlı yapıp savaşı bir ordu meydana getirdi. Abelard ve onun gibileri derebeylik baskısına karşı Tanrıyı yardıma çağırды, körü körüne inanmaya ve ast-üst düzeyine karşı eski çağların geleneklerine başvurdu. Arap kültürünün etkisi de bu düşünsel kaynaşmayı arttırıyordu. Böylece burjuva devriminin tohumu Hıristiyan Avrupanın döl yatağında kımıldamaya başladı.

Yeni çağın özelliklerinden biri yapı işlerinde çalışanların aralarında birlikler kurmalarıydı. Bu birlikler yeni bir üslûbun yayıcısı oldular. "Hızla yeni yapıların yükselmesi için girişilen hareket ortaçağ derebeylik düzenini yıkılıp yeni bir dünyanın kurulmasını sağladı," diyen Heer belki de gerçeği abartıyordu. Ama daha geniş bir toplumsal akış içinde bu akımın önemi de açıkca ortadaydı. Heer'e göre "bu dönüm noktasının önemini anlayabilmek için tek tek sanat yapıtlarına ve konuların değişikliğine bakmak gerekir."

St Julien-en Brioude'da iki taş duvarcısı ile karşı karşıyayız: sert, kabaca yontulmuş gerçekçi yüzler....Avrupa'nın tarihinde ilk olarak yeni bir toplum tabakası kendini duyurmak, daha doğrusu, yüzünü göstermek istiyordu... Bu yeni "halkın", yeni yığınların canlılığı kendi gerçeklerini anlatmaya çabalıyordu. Clermont-Ferrand katedralinin ölü gömülen yerlerinde olduğu gibi gerçek kalabalık sahnelerin canlandırıldığını görmeye başlıyoruz. Büyüklü küçüklü her türden insan İsa'nın çevresine toplanmışlar ekmek ve balık mucizesini seyretmekte. Ellerini İsa'nın onlara verdiği ekmeğe uzatmışlar. Bu insanlar büyük bir gerçekçilikle çizilmiş, davranışları ve yüzlerinin anlamını kalın çizgilerle belirtilmiş. Burada yumuşak, çileli, iyi yürekli İsa, gerçek bir halk yalvacı olma yoluna girmiştir...

Böylece derebeylik yerini burjuva sınıfının adım adım ilerlediği yeni bir toplumsal ortama bırakırken romanesk sanat gotik sanata dönüşmüş, yeni bir toplumsal öz sanat alanını kaplayarak yeni biçimler, yeni anlatım olanaklarıyla yarı gerçekçi, yarı dinsel yeni bir sanat yaratmıştır. Sanatta dinsel etkiden kurtulmanın uzun süreci Güney Fransa'da ortaya çıkan ozanların şarkıları,

## **Sanatın Gerekliliği**

görsel sanatlara halka dayanan bir gerçekçiliğin gelmesi, İsa'nın insanca bir görünüş kazanması, Hıristiyan düşüncesi çerçevesi içinde aklın ve bireysel direnişin yer almasıyla başladı. İnsan ilişkilerini değil de, yalnız ast-üst düzenini tanıyarak derebeylik dünyasını ülküleştirilen ve yücelten üslûp yeni toplumsal akımlar ve kaynaşmalarla bağdaşamadı. Yeni sınıfların dile getirilmesi için yeni anlatım yolları gerekiyordu. Gotik sanatının yayılışını gözlemleyecek olursak, halkın görsel sanatlarda kendisi duyurduğu yerlerde gerçekçi, hattâ doğalcı yöntemler kullanıldığını görürüz. Yeni araştırmaların sonuçlarına bakılırsa, sınıfsız ilkel toplumda sanat ilkel bir doğalcılıkla başlamış, "kalıplaşma" ve soyutlama ancak Taş Devrinin sonunda önem kazanarak daha sonra soylu sınıfa dayanan yönetim düzenlerinde belli başlı bir üslûp olarak uygulanmıştır. Buna karşı akımlarsa her zaman halk tabakası arasından çıkmıştır. Derebeylik düzeni daha yıkılmadan ortaya çıkan ilk burjuva akımı diyebileceğimiz gotik sanata önemli bir çelişmeyi de birlikte getiriyordu: bir yanda oldukça yoğun, gözüpük bir gerçekçilik, öbür yanda ise ruhsal, madde-dışı hayata, "gözyaşı koyağı"ndan ötelere, sonsuzluğa uzanan bir uzay özlemi. Gotik katedrallerin sonsuzluğa yönelen kuleleri de , bir yandan göklere tırmalayan bir başkaldırı, bir yandan da çoşkun bir bağışlanma dileğini dile getirmek gibi bir karşıt anlam taşıyordu. Kurtuluşlarını Tanrıdan uman toplum katları hâlâ derebeylik düzenine ve geleneklerine bağlıydılar. Gözüpekliği yüzünden beğenilirken, kuralları bozan taşkınlıkları yüzünden eleştirilen gotik sanatın özündeki köklü çelişme işte bu yüzden ortaya çıkıyordu. Ama gotik sanata gerçek anlamını veren başlıca özellik kutsal temaların insanlaşmasıydı. Gotik sanatın bu özelliğini ise korkunç yaratık... konu olarak işlenmesi ve deney üstü görüşlere tutkulu bir bağlılık az da olsa gölgeliyordu.

## **Giotto**

Giotto bu yeni insanca görüşün ilk büyük ustasıydı. Giotto'da İsa gerçekten insandır. Kutsal olaylar, dünyada geçen olayların niteliğini kazanmış, bilinmeyen dünya yerini insanlar dünyasına bırakmıştır. Ermişlerin başını çevreleyen ayların yumuşak yaldızı bile daha eski resimlerin doğa-üstü süslerinden sıyrılmış salt insanca bir niteliğe bürünmüştür. Her şey insanları birbiriyle karşılaşmalarını gösteren bir hareketlilik içindedir. Artık hiçbir açıklama (révelation) tarihin dışında ve ötesinde kayıtsız-şartsız bir inanç beklememek-

tedir. İsa'nın hikâyesi seyredenlerin katılmasını bekleyen çok yakın ve somut bir olay gibi anlaşılmaktadır. Değişmeyen görüntüler yerine dramatik durumlar ele alınmakta, birbiriyle ilgili insanlar biçimleri iki boyutlu resmin düzeyi ile sınırlanıp bütün bağlarından kopmak, şimdi burada yaşayan bütün insanlarla birlikte yaşamak istercesine üç boyutlu dünyaya uzanmaktadırlar. Bu insanlaşmış ve dinsel niteliğinden sıyrılmış görüntüler yeni bir gerçeklik, yeni, kalıplaşmamış bir duyarlık kendini açıkça belli etmektedir.

Giotto'nun yapıtlarındaki çarpıcı "gerçekçiliği" beğenirken, Bizans ve ilk romanesk sanatının gerçek-dışı ya da bozulmuş bir gerçekliği yansıtan bir sanat olduğu yanlıgına da düşmemiz gerekir. Bizans imparator ve imparatoriçelerinin, hareketsiz, yaldızlı çerçeveleri içindeki meleklerin ve ermişlerin kurumlu yalnızlığı, çevresine cüce boyu kullarını almış yüce Gökler Kralı, bütün bunlar romanesk sanatta toplumsal gerçekliğin bir betimlenmesiydi. Bu figürlerin katı, insanlık-dışı hareketsizliği, boyutlarının gerçekten uzaklığı sanatçının çizmesini beccrememesinden ileri gelmiyordu. Yönetici sınıfın buyruğunda çalışan bu sanatçılar "sonsuz" bir dünya düzenini betimlemek, karşılıklı ilişkileri olan insanları değil, görkemli bir toplumsal niteliğin maskelerini çizmek istiyorlardı. Onlar için güçlü olma özelliği, kimin güçlü olduğundan daha önemliydi. Sanatçının görevi doğayı değil, toplumsal düzenin "doğa-üstü" niteliğini övmektir. Önemli olan doğal boyutlar değil, toplumun kalıplaşmış ast-üst düzeniydi.

### *Toplum ve Üslup*

Kısaca, toplumsal özün değişmesi sonucunda ortaya nasıl yeni konular, yeni anlatım biçimleri, yeni üsluplar çıktığını örnek vererek açıklamaya çalıştım. Konuyu yalınlaştırmak zorunda kaldığımı çok iyi biliyorum. Toplumsal yeni bir öz kendini hiçbir zaman doğrudan doğruya açığa vurmaz, ancak dolaylı olarak duyurur, sanatı toplumbilim açısından ele alan her girişim, bu işi baştan savma yapmayacaksa, sözkonusu dolaylılığı da hesaba katmak zorundadır. Ben burada ancak bir çözümlenmeye değinebileceğim, birçok soru da karşılıksız kalacak: gotik sanat neden sivri kemer, payanda, çapraz tonoz gibi birtakım belli biçimler içinde belirdi? İki boyutlu görüntülerin yerini neden üç boyutlu görüntüler aldı? Toplumsal, teknik ve ülküsel öğeler birleşip nasıl yeni bir üslup yarattı?

## **Sanatın Gerekliliği**

Arnold Hauser *The Philosophy of Art History*<sup>8</sup> adlı iiginç kitabında buna benzer birtakım sorular soruyor:

Gotik sanata doğru bir değişmeyi ilk başlatan şey neydi...? Hangisi daha önce ortaya çıktı, çapraz tonozlar mı, yoksa dikey düzen düşünce mi? Gotik katedrallerin yapıcılarını "dikeylik" kavramını böyle bir kavramın gerçekleşme olanaklarını düşünerek mi benimsediler, yoksa yeni bir yükseklik anlayışı, gotik bir yücelme duygusu mu ustaları bu anlayışı taş ve cam işçiliğiyle somutlaştırmaya olanaklarını bulmaya zorladı?

Bu soruların karşılığı için Hauser'inki gibi uzmanca incelenmelere başvurmamız gerekiyor — kimi zaman, nedenlerin çeşitli ve karmaşık olması ve nicel değişikliklerin hangi noktada nitel değişikliğe dönüştüğünü belirtmeden güçlüğü yüzünden en değerli bilgilerin bile, bu sorulara kesin karşılıklar bulmakta sıkıntı çektikleri görülüyor. Bu bakımdan Hauser'in şu düşüncelerine katılabiliriz:

Bir yorumlama yöntemi olarak toplumsal sanat tarihine karşı yöneltilen eleştiriler, bu yöntemle gerçekleştirilemeyeceği ve gerçekleştirilmeyi düşünmediği birtakım amaçlar yüklemelerinden doğuyor. Ancak çok kaba bir toplumsal tarih anlayışı belli bir sanat yapıtını belli bir toplum biçiminin bağdaşık, kesin ve dolaysız bir yansıması olarak görmeyi düşünebilir. Tarihsel bakımdan karmaşık bir çağın toplumu bağdaşık olmadığı için sanatı da hiçbir zaman bağdaşık olamaz; olsa olsa belli bir toplum katının ortak çıkarları olan birtakım insan topluluklarının gerçeklerini dile getirebilir; sözü geçen toplumda ne kadar değişik kültür düzeyleri varsa, o kadar değişik üslup özellikleri olduğunu gösterir.

Ortak çıkarlarla birbirine bağlanan insan topluluklarının en süreklisi ve en etkin toplumsal sınıflar olduğuna göre, sanatta anlatım gereksinimleri ve yolları da sınıfla koşulludur (toplumsal sınıfın penceresiz bir kale olmadığını,

<sup>8</sup> *Routledge and Kegan Paul, 1958.*

çanşan sınıfların bile birbirini etkileyebileceklerini, eski bir yönetici sınıfın biçim ve geleneklerinin gelişmekte olan yeni sınıfları etkileyebileceğini, tek bir sınıf içinde bile değişme ve gelişmeler olabileceğini de unutmamalıyız). Bu bakımdan, Hauser'in şu sözleri doğrudur:

Toplumsal sanat tarihinin öne sürdüğü görüş — ortaya koymayı amaç edindiği tek görüş — sanat biçimlerinin yalnız görme ve duyma duyularıyla koşullu bireysel bir bilinci değil, aynı zamanda toplumla koşullu bir dünya görüşünü de açıkladığıdır.

Şunu de ekleyelim ki "görme ve duyma duyularıyla koşullu" bireysel yaşantı biçimleri bile toplumsal gelişmenin dışında ortaya çıkamazlar. Yeni görme ve işitme yolları yalnızca gelişmiş ve incelmış bir sinir düzeninin değil, aynı zamanda yeni toplumsal gerçeklerin de yaratmış olduğu olanaklardır. Sözgelimi, büyük şehirlerin ritmi, gürültüsü ve hızı yeni görme ve işitme türleri yaratabilir, köylüyle şehirlinin bir manzarayı görüşleri birbirine benze-  
mez, vb. Şu da var ki, toplumsal koşullar her zaman sanatta doğru olan doğruya yansımayaabilir, yeni sanat biçimleri ise yeni toplumsal özü bütünüyle içermeyebilir.

Peki ama sanatta bir çağı, bir toplumsal dönemi belirtmek için kullanmaz mıyız "üslûp" sözünü? Giyimden siyasal düşüncelere, ahlâk anlayışına, törelere, müziğe ve şiire varıncaya dek geneltitümü belirten de aynı "üslûp" değil midir? "Üslûp" bir toplumun en belirli niteliği değil midir? Üslûp olayını inceleyecek olursak, her şeyden önce değişik yaradılıştaki değişik birtakım sanatçıların yöneticisi bir anlayış olarak birtakım geleneklere, biçimler düzenine ve eğilimlere kendi istekleriyle uyduklarını görürüz. Böylece bireyin yaratıcılığına bir topluluk ögesi girer ve tek tek yapıtlar sanatçıların yeteneğine, özgünlüğüne bağlı olarak birbirinden çok ayrı bile olsalar, aralarında (çoğu zaman tanımlanması güç) bir ortak nitelik sağlarlar. Fizikötesi kuramcılar bundan sanattaki toplumsal koşullara bağlı olmayan, anlaşılmasız bir "organizma", yaşayan bir varlık olduğu sonucuna varırlar. Onlara göre sanat ya yalın biçimlerden gittikçe karmaşık biçimlere doğru gelişir (bu gelişme toplumsal gelişmeyle çelişse bile, böyle düşünenler için bunun bir önemi yoktur), ya da sanat gençlik ve yaşlılık, doğum ve ölüm gibi sürekli bir çevrime uyar, öyle ki her kültür çevrimi kendine özgü yepyeni bir sanat yaratır, ama bir yandan da daha önceki kültür çevrimlerinin sanatında görülen aynı ev-

## **Sanatın Gerekliliği**

relerden geçer. Bu varsayımlara göre sanatta gelişme yalnızca biçim ve sanatın iç sorunlarına bağlı bir olaydır, üslûp da toplumsal değişmelerle bireysel başarıların bir sonucu değil, bütün bunları yöneten kendi başına buyruk bir gücün sonucudur. Böyle olunca sanat, sanatçının koruyucusu, sanat yapıtlarını yoğaltıcısı olan halk, bir bakıma, sanatın yürütme organlarıdır; sanat bunların yardımıyla yaratılır, ama bunlar da sanatın kendi yasalanna uymak zorundadırlar. Bu görüş doğru olsaydı, tarihin her döneminin kendine özgü tek bir üslûbu olurdu — çünkü aynı görüşe göre üslûp tek tek sanat yapıtlarının özel niteliğini taşıdıkları tamsal bir özdü. Oysa sanat tarihinin değişik akımları çatışmış, birbirini etkilemiştir, birbirine uymayan sanatlarda gelişme tek bir üslûba yönelme eğiliminde olsa bile, bu eğilimin her zaman karşı-akımlarla çatıştığını görürüz. Sanatın bazı dalları gelişmiş, bazı dalları ise geri kalmıştır; aşırı kişilikleri olan birtakım sanatçılar ağır basan genel üslûba karşı çıkmıştır; değişik akımlar çatışmış, birbirini etkilemiştir, birbirine uymayan öğeler ya karşılıklı olarak direnmişler ya da uzlaşmışlardır (gotik sanatta gerçekçilikle deneyüstüculük gibi). Gerçekte durum, tek üslûp birliği ilkesinin sınırlarına sığmayacak kadar karmaşık ve çelişiktir.

Eski biçimlerin ve geleneklerin kalıcılık gücünü kimse yadsıyamaz. Sanatçılar haklı olarak her zaman işe başından başlamayıp, varılmış bir noktadan yola çıkmayı, var olan bir üslûbunu anlamak istersek, onu tek başına değil, sanat tarihinin bütünü içinde, tarihsel gelişmenin bir anı olarak ele almalıyız — ama yalnız sanat için değil, bütün toplumsal olaylar için böyledir. Ortaya birdenbire birtakım yeni konuların (sanatta çalışan insanın belirmesi gibi), bunun sonucu olarak da yeni sanat yöntemlerinin çıkması, ya da Giotto, El Greco, Brueghel, Goya ve Daumier gibi sanatçıların özgün başarıları, sanatta kendi başına buyruk bir gelişmeyle açıklanamaz. Üstelik bu kuram, sanatta gerçekçiliğin zaman zaman belirip kaybolmasını açıklamaya çalıştığı zaman tam bir tutarsızlığa düşer, çünkü bu kuram üslûp kalıplaşmasının soylu sınıf düzeniyle, gerçekçi sanatın halk akımıyla sıkı sıkıya bağlı olduğunu, epik üslûbun kahramanlık geleneğiyle önemini yitirdiğini, romanın burjuva sınıfıyla ortaya çıktığını, çok-sesli müziğin derebeylik düzeniyle öldüğünü, eş-sesli müziğin burjuva düzeniyle geliştiğini bir türlü görmek istemez. Sanatta biçimsel sorunların olmadığını, bütün sorunların doğrudan doğruya toplumsal durumlara bağlı olduğunu öne sürmek büyük bir anlayışsızlık olur. Ama Hauser'in şu düşüncelerinde yanılmadığını sanıyorum:



Sanat tarihin en büyük tehlike, Riegl'in tarihçiliği yeni yöntem-bilimin temellerini attığından beri sürekli olarak saldırılarla karşı karşıya kalan tehlike, sanat tarihin bir biçimler ve sorunlar tarihi olmaktan öteye gitmemesidir...

Bu sorunlar ve görevler gerçek olmasına gerçektir; bunlar ne yoktan var edilmiş, ne de yöntem anlayışına göre uydurulmuş şeylerdir, her türlü bilimsel sanat tarihi de bunları ele alıp incelemek zorundadır... Ne var ki, sanat yapıtları bu sorunları çözmek için yaratılmazlar; dünya görüşü, yaşayış düzeni, inanç ve bilgi gibi biçimsel ve teknik konularla pek az ilgisi olan ana sorunları yanıtlamak için sanat yapıtları yaratılırken ortaya çıkar bu sorunlar.

Demek ki, belli bir çağın sanat başarılarını incelerken, o çağın belirli üslûbunun anlatım ve biçim sorunlarını göz önünde tutmamız gerektiği gibi o üslûptan kaymaları da ele almamız gerekir. Sanat tarihini gözden geçirirken sanatı adsız bir bütün değil, kendi yetenekleri ve tutkuları olan tek tek sanatçıların yapıtları olarak düşünmeliyiz. Bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir. Her sanat yapıtında, üslûp özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin bir açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. Bir yazanın, sanatçının, ya da bestecinin yapıtını yalnız o yapıtın "ilerici" ya da "gerici" oluşuna göre yargılamamaya bakmalıyız (çünkü Lenin'in de Tolstoy çözümlemesinde belirttiği gibi bu iki özellik iç içe olabilir — üstelik her yargılamada nitelik sorununu göz önünde tutmalıyız). Yalnız sanata toplumbilimi uygulamazsak — sanatta konu, biçimi ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmazsak — gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve "estetizm" in düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslûp çözümlemesi, sanatta üslûbu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öge, olduğunu görmedikçe, ne kadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstereceği yanılmaya yargılıdır.

### *Biçim ve Toplumsal Yaşantı*

Bununla birlikte bütün dikkatimizi öz üzerinde toplayıp biçime ikinci

## **Sanatın Gerekliliği**

derecede bir yer vermemiz de aptallık olur. Sanat biçim vernektir, bir yapıya anacak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rasgele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir biçim (tıpkı kristallerde de olmadığı gibi). Biçimin yasaları ve kuralları insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir; bunların yardımıyla yaşıntı ve elde edilen her türlü başarı bozulmayacak bir biçimde korunur. Bu yasalar sanat içinde, hayat içinde gereklidir.

Doğal ve toplumsal olayları anlayabilmemiz için bunların nasıl ortaya çıktıklarını öğrenmemiz gerekir. Toplumsal bir nesnenin işlevine bağlıdır. İlkel insan kendi işini görmek için bir taşa, bir tahta ya da kemik parçasına biçim vermişti: başka bir deyişle, biçim toplumsal bir amacın belirtisidir. Birtakım şeyleri benzerlerini yapma yolunda sayısız deneyler, sonunda belli bir alandaki yaşantıların bütününe kapsayan değişmez biçimler yarattı. Belli bir çömlek biçimi ortaya çıkmadan binlerce yıl önce, çömlekler bu amaç için, bir işi görmek için yapılırdı, bir biçimi gerçekleştirmek için değil!. Sonunda, hem örnek olarak, hem de kalıp olarak özellikle yararlı ve kullanışlı bir biçim üzerinde karar verildi ve daha ölçülü bir üretime geçildi. *Somutlaşmış toplumsal yaşantıdır biçim.*

Biçim, belli bir ölçüde de maddelerle koşulludur. Bu, birtakım gizemci düşünürün ileri sürdüğü gibi, her maddenin gizli bir biçimi olduğu, bütün maddelerin kendi yetkinliklerine erişmek, maddeden sıyrılmak gibi bir çabaları olduğu, ya da insanda maddelere biçim verme isteğinin fizikötesel bir "biçime yönelme özlemi"nden ileri geldiği demek değildir. Yalnız her maddenin, değişik ama belirli birtakım biçimlere girmesine yol açan kendine özgü nitelikleri vardır. Öyle ki, insanların oturdukları yapılarda kullanılan gereçler yapının biçimini belirler. Böyle olunca da, bir evin (ya da çalışma ürünü başka bir şeyin ölçüleri ve bakışımı "estetik" bir "biçime yönelme özlemi"ne değil, gereçlerin yapısına ve yapıcının bilgisine bağlıdır. Gelişigüzel yapılmış çarpık bir ev, bakışım kurallarına göre yapılmış bir evden daha az dayanıklıdır. Kristallerde bakışım nasıl bir güç dengesinin, dolayısıyla da boşuna güç harcamanın bir belirtisiyse, bir evin yada insan yapısı başka bir şeyin bakışımı da bir dengenin belirtisidir. İlkel insan maddeyi yöneten kuramsal yasaları elbette bilmiyordu, ama bunları günlük yaşayışında öğrendi, ölçü ve düzenin değerini doğrudan doğruya kendi yaşantısıyla anladı. Toplu yaşayışın öbür alanlarındaki yaşantılarının da ritmin ve düzenli tekrarların değerini ilkel insana öğrettiğini hatırlayacak olursak, ilkel insanın düzene karşı duyduğu saygıda birçoklarının gördüğü gizemsel ve anlaşılmaz öge de bütün bütüne or-

ıadan kalkar.

Toplu çalışma süreçlerinin yarattığı biçimler — somutlaşmış toplumsal yaşantı olan biçimler — son derece tutucu olmak eğilimindedir. Üretimin, yapıcılığın, vb. gelişmesini inceleyecek olursak, yeni gereçler bulunduğunda bile eski biçimleri koruma eğilimiyle karşılaşıldığını görürüz. Kimi zaman yeni gereçlerin zorla eski biçimlere urdurulmaya çalışıldığı da olur. Daha sonraki çağların taş yapılarında, saz, toprak ve tahta yapıtların ilkel "üslûbu"na rastlanır. Tunç ve demir devirlerinde bulunan yeni maddeler daha kullanışlı biçimlere elverişli olsa bile, bu devrin araçlarında taş araçların biçimleri sürdürülür. Biçimin bu tutucu eğiliminin şaşırtıcı bir yanı yoktur; bütün toplu yaşama düzenlerinin ortak yaşantıları sonucunda büyük güçlüklerle elde ettikleri bilgileri değerli bir miras gibi kuşaktan kuşağa aktarma eğiliminden başka bir şey değildir bu. Toplu yaşayış düzeninin yarattığı bir biçim kutsal sayılır ve bir zorunluluk yüklenirdi: *bu başka türlü değil, böyle olacak*. Bu biçimlerde bir değişiklik yapmak suç sayılır ve tehlikeli sonuçlar doğurabilirdi. Üretimdeki sürekli yaşantı zenginliği, doğayı daha iyi tanıyıp daha verimli ve uygun araçlar kullanarak çalışmayı kolaylaştırma eğilimi ve ustalığın artması bu biçim tutuculuğu ile çatışıyordu.

Bir özelliği de biçim olan verimlilik dediğimiz zaman, yalnız bugün verimli saydığımız maddesel yapılarını değil, ilkel insan için en üstün verimliliği temsil eden birtakım büyümlü nesnelere süzünü etmek istiyoruz. Üreten, doğayı değiştiren insanın bir büyücü olduğunu daha önce söylemiştik; ayrıca benzerliğin, nesnelere benzerlerini yapmanın, araçların ve kendi isteminin yardımıyla çalışarak doğaya üstünlük sağlamanın önemini anlayınca bu üstünlüğünün olanaklarını gözünde çok büyüttüğünü ve büyü yoluyla gerçekliği değiştirmek için gücünü aşan bir işe giriştiğini de belirtmiştik. George Thomson'un *Aeschylus and Athens* adlı kitabında açıkladığına göre, ilkel büyü insanların gerçekliği denetleri altında tuttuklarına kendilerini inandırmalarıyla onu gerçekten denetledikleri düşüncesine dayanmaktadır. Şu da var ki, büyü eylemle sonuçlandığı için, insan dünya karşısındaki öznel tutumuyla onu gerçekten değiştirebileceğini anlamış oluyordu. Benzetleme danslarında düzenli bir hazırlığa giren avcılar sonunda daha iyi avcı oluyorlardı.

Totemciliğin başlangıcı ve gelişmesi konusunu ele alan Thomson, totem sayılan hayvanın başlangıçta oymağın kesip yediği hayvan olduğunu belirtiyor. Avustralya'daki Wallaby oymağının başbuğunun görevine başlama töreninde kutsal hayvanın etinden yemesi, yani o hayvanı özümlemesi de bunu

## **Sanatın Gerekliliği**

gösteriyor. İlkel insan bir bitkiyi ya da bir hayvanı yediği zaman, kendisinde bir dirilik, bir canlılık duyardı. Metabolizma sürecini bilmediği için, bitkinin ya da hayvanın yaşama gücünün kendisine aktarıldığını sanır, kendi hayatıyla avının hayatının birbirine karışarak bir birlik yarattığına inanırdı. Ancak büyü yoluyla anlayabildiği fiziksel metabolizma onu kendini yediği canlı varlıklarla özdeş görmeye yöneltirdi. Ama avcılık tekniğinin gelişmesi sonunda oymağın sürekli olarak beslediği hayvan türü azalıp neredeyse ortadan kalkınca bir tabuyla, yasaklayıcı birtakım kurallarla kolunınaya başladı. Göçebe topluluklar kendi avlanma bölgeleri olan oymaklara bölündü; yiyecekler, av hayvanları, vb. paylaşılmış oldu. Her oymak o güne kadar besin kaynağı olan hayvan ve bitkilerden birini yememek zorunda kaldı, böylece bütün oymakların yiyeceksiz kalmamaları da az çok sağlandı. Öyle ki, her oymağın belli bir hayvan ya da bitkiyi yemesi yasaktı, bir oymak bu kuralı bozarsa, insanların varlığı yiyecekleriyle özdeş sayıldığı için, toplu yaşayış düzeni tehlikeye girmiş oluyordu. Üretim güçleri gelişip yeni besin kaynakları ortaya çıkınca, totem ve tabu başlangıçtaki ekonomik anlamını yitirdi, ama biçim olarak kökleşmiş olduğu bir yana bırakılmadı, yer yer yeni anlamlar kazandı. Bu inançlar artık toplumun geleneksel, yapısını, oymakları ve topluluğun mallarını koruyan bu yüzden de cinsel ilişkileri düzenleyen kurallara dönüştü.

Bu akla yakın bir varsayım, ama ben totem ve tabunun ta başlangıcından beri ekonomik olduğu kadar cinsel bir anlamı da olduğuna inanıyorum. Bence ilkel toplulukların özelliklerinden biri cinselliği, yiyip içmeyi ve çalışmayı daha iş bölümüyle farklılaşmaya uğramamış olan hayatta özdeş, bölünmez bir bütün saymalarıydı. Birçok dinsel törenlerde anlaşıldığına göre ilkel insanın kafasında, dış dünyayla "metabolizma", cinsler arasındaki "metabolizma" ve çalışmanın sağladığı fiziksel "metabolizma" bir tek önemli süreçte kaynaşıyordu. Gençlerin toplu yaşama düzenine katılmaları için yapılan bütün öğretici törenlerde, gençlere başlıca çalışma bilgileriyle birlikte cinsel bilgiler de öğretilirdi.

Totem ve tabıyı söz konusu etmemizin nedenini büyüyle ilgili bu inançların pek çok biçimin ortaya çıkmasında payı olması, bu inançları sanatın başlıca kaynaklarından biri saymamızdır. Ancak ilkel insanın kendini beslediği hayvanlar ve bitkilerle, yani doğayla özdeş gördüğünü unutmazsak ve ilkel insan için biçimin ve biçim benzerliğinin taşıdığı önemi ölçebilirsek, başka türlü anlayamayacağımız pek çok şeyi anlayabiliriz. Bilginler sık sık belirtmişlerdir bunu. Burada vardığı sonuçlara hiçbir zaman katılmadığım Ra-

hip Winthuis'in düşüncelerinden bir bölümü anmak istiyorum:

İlkel insanın düşünüşü, hiçbir zaman soyut ya da soyutlayıcı, ayrıntıya gereken önemi verip onu çözümleyen bir düşünüş olmadığı için, yaşayışını etkileyen temel öge nesnelere iç değil dış niteliğindedir. Onun için biçim, gözün gördüğü özelliktir önemli olan. Aynı biçimde olan her şey, ilkel insan için aynı anlamı taşır.

Winthuis, çalışmaları ister istemez kendilerini soyutlamaya yönelten emekçi insanlarda soyutlamanın gücünü açıkça küçümsüyor. Ama biçimin ilkel insan için büyük önem taşıdığını söylerken çok doğru bir noktayı belirtiyor.

### *Büyülü Mağara*

Burada, sık sık sorulan şu soruyu ele alalım: insan elinden çıkmış yapıtların biçimi yoğunlaşmış toplumsal yaşantıyı yansıttığına göre orta taş devrinin mağara resimlerini, son derecede gelişmemiş bir toplumun o üstün sanat yapıtlarını nasıl açıklayabiliriz? Yararlı olmayı araçların, çömleklerin, evlerin biçimini belirleyen bir özellik sayabiliriz: ama Afrika'da, İskandinavya'da, Fransa'nın güneyinde taş devrinden kalma kaya resimleriyle karşılaştığımız zaman, anlaşılmaz, fizikötesel, yaratıcı bir gücün, tanrısal bir esinlenişin, bir sezginin ya da düşüncenin ilkel insana böyle sanat yapıtları yaratırdığını düşünmek zorunda kalmıyor muyuz?

Örnek olarak Kont Bégouen'in bulmuş olduğu Trois Frères mağarasını, ünlü hayvan resimlerinin ve hakkında geniş incelemeler yapılmış olan maskeli "büyücü'nün bulunduğu mağarayı ele alalım. Bu karanlık mağaradaki yaban sığırlarının büyük bir ustalıkla çizildiğini, sığırların üstünde geyik biçimine girerek oturan büyücünün çok çarpıcı bir görünüşü olduğunu kimse yadsıyamaz. Ama keskin bir havan gözlemciliğine dayanan bu resimlerin yanısıra öyle değersiz mağara resimleri de vardır ki, ne eskilikleri, ne de her ilkel şeyi beğenme eğilimi, bunların başarısızlığını gizleyemez. Bu noktayı belirtmek zorundayız, çünkü birtakım tarihçiler bütün ilkel topluluklarda insan-üstü bir "dehâ" olduğuna inanıyorlar. Gerçek şu ki, orta taş devri insanları çok üstün birtakım yapıtların yanısıra, sıradan birtakım örnekler de vermişlerdir.

## **Sanatın Gerekliliği**

Çocuk resimleriyle bir karşılaştırına yararlı olabilir. Bunlar arasında da, beceriksiz karalamalar, apaçık acemiliklerin yanında, dış dünyadaki biçimleri anlamakta, hayvanları ve nesnelere çizmekte tarihöncesi sanatı hatırlatan şaşıtıcı bir sezgi ve üstün bir ustalıkla karşılaşırsınız. Bu, çocuk beyninin daha yepyeni olmasının, her izlenimin toplumsal karmaşıkların ve geleneklerin bilinciyle bozulmadan algılanmasının bir sonucu olabilir. Bir çocuk dünyanın ancak çok küçük bir parçasını görür, ama büyük bir yeğinlikle görür o parçayı. Yalnız böyle karşılaştırmalarda dikkatli olmalıyız, çünkü ilkel insan uygar çocuğunkinden çok değişik bir dünyada yaşamıştı. En etkilenmemiş yirminci yüzyılın çocuğu bile karmaşık bir toplum yapısının izlerini taşır. Bir hayvanın bugün yaşayan bir çocuk için anlamı orta taş devri avcısı için olduğundan çok başkadır.

Mağara resimlerinin yansıttığı yaşantıların kapsamını incelemeyden önce, bu yapıtların bir doruk noktası, uzun bir sanatsal gelişme sürecinin sonucu olduğunu da belirtmemiz gerekiyor. Bundan önce, aynı türden bir hayvan ür-kütüp öç almaktan vazgeçirmek için yapılmış, kaba saba kil ayaklar üzerine gerilmiş bir hayvan derisi gibi, çok daha ilkel sanat yapıtları vardı. Kuramcılığının su götürür yanları olmakla birlikte, üstün bir gözlemci olan Leo Frobenius şöyle diyor:

Kont Bégouen, N.Casteret'le birlikte Haute-Garonne'a, Montesp-an'a yakın bir mağara buldu. Bu mağaradaki geçitlerden birinin ortasında kilden yapılmış bir hayvan figürü gördü. Kabaca yapılmış, ayrıntılara dikkat edilmemiş bir figürdü bu, ama ön ayaklarını gererek çömelmiş bir hayvan olduğu belliydi. Bu hayvanın bir özelliği de kafasının kopuk oluşuydu. Tümöyle çocukların kışın yaptıkları kardan adam gibi kaba bir işti. Ama işin kaba oluşu kafanın neden kopmuş olduğunu açıklamıyordu... Figür bütün genel çizgileri, bacak yapısı, yuvarlak, güçlü butlarıyla bir ayıyı andırıyordu: gerçekten de, hayvanın ön ayakları arasında bir ayının kafatası bulundu.

Frobenius burada da afrikalı Kuluballi oymağı üstüne şunları söylüyor:

Bir aslan ya da pars bir insanı yediği zaman , bir çalılık kurhan töreni düzenlenir ve hayvan öldürölür. Daha sonra çalılığın bir köşesinde "Mulikorre Nyama" denen özel bir yer ayrılır. Bu orta yerine kilden başsız bir av hayvanı konan yuvarlak bir diken çitidir. Bundan

sonra öldürülen aslan yada parsın derisi başı olduğu gibi bırakılarak yüzülür. Bu deri başla birlikte kilden figürün üstüne gerilir. Bunun üzerine bütün savaşılar dikenli çitin çevresine toplanırlar, avcılar hayvanın çevresinde dansetmeye başlarlar. Bu arada öldürülen hayvanın gövdesi gömülür.

Hayvan derisinin gerildiği bu kil parçalar insanlık tarihinin ilk plastik sanat örnekleri olmalı. Bunların bugün sanat dediğimiz şeyle pek az ilintisi vardır; hayvanları yatıştırmaktan başka bir amacı yoktu bunları yapmanın — yani bir imgenin yardımıyla gerçeklik üzerinde bir üstünlük sağlanmaya çalışılıyordu. Ama insan böyle bir amaçla hayvanların benzerlerini yapmaya başladı mı. her üretim gibi bu da bir inceleme sürecinden geçip geliyordu. Büyücülüğün gereği olarak hayvanla onu yansıtan örnek arasında elden geldiğince bir benzerlik, bir özdeşlik sağlamak çok önemliydi... Bu özdeşlik önce av hayvanlarının derileriyle sağlanıyordu, ama (belki de toptan üretimin gereği) hayvanların benzerleri asıl derisi ve başı kullanılmadan yapılmaya başlanınca, elde edilebilecek en büyük benzerlik büyüünün gereklerinden biri oldu. Hayvanın derisinin ve başının yerini kanının aldığı ileri sürebiliriz. İlkel insan, kendi büyü anlayışına göre, *pars pro toto* (bütün yerine bir parça) yasasını, yani derisi ve başı kullanılmadan yapılmaya başlanınca, elde edilebilecek en büyük benzerlik büyüünün gereklerinden biri oldu. Hayvanın bir parçasını elde etmekle o hayvan üzerinde üstünlük kuracağı düşüncesini, benimsemekle kalmıyor, kanı ayrıca hayatın gerçek özü sayıyordu. Bu sanımızı destekleyen çeşitli örneklerden burada yalnız ikisini vermekle yetinelim. Afrika'daki Kordofans avcı oymağının inançlarına göre, avcılar öldürdükleri hayvanın kanını büyüü bir boynuza akıtırlarsa, avlayacakları hayvanlar üzerinde bir üstünlük sağlanıyordu. Frobenius böyle oymaklardaki toplu yaşayışa başlama törenleri üstüne şu bilgileri veriyor:

Ya törenin başında, ya tören sırasında, ya da törenden sonra bir ceylan öldürülerek boynuzlarından biri koparılır; bu boynuza daha sonra avlanacak hayvanların kanı doldurulacaktır. Yaban sığırı boynuzu da ceylan boynuzunun gördüğü işi görür. Mağara resimleri avlanan ceylanın kanıyla yapılmıştır.

Kan ve benzerlik yüzünden, resimlerle yansıttıkları canlı örnek arasında bir özdeşlik sağlanmış oluyordu; ayrıca av hayvanının neresinden vurulacağını

## **Sanatın Gerekliliği**

belirten bir mızrak resmi de yapıldı mı, hayvanın kurtulamayacağına ve avın başarılı olacağına gerçekten inanılıyordu. Trois Frères mağarasındaki yaban sığıcı resimlerinde de böyle mızraklar görülüyor. Ama resimlerde hayvanlar arasındaki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayacağız?

Bu benzerlik büyüsel bir zorunluktur. Taş devri avcısı, avını büyük bir dikkatle gözlemlediği için benzerlik derecesini ölçebilirdi — hayvanla resim arasında benzerlik ne kadar çoksa resmin o ölçüde etkin olacağına inanırdı. Bu bakımdan, araçların yapımında olduğu gibi birtakım örnek kalıpların ortaya çıktığını düşünebiliriz; mağarada çalışan sanatçı listelik tam bir özgürlük içinde çalışmıyor, kendisinden en işe yarayacak biçimleri kullanması, yani hayvana en çok benzeyen resimleri yapması bekleniyordu. Üslûp dediğimiz şey de, eninde sonunda, benimsenmiş, alışılmış kalıpların kullanılmasından başka bir şey değildi. Ayrıca taş devri insanı avcı karşısında yalnız iyi bir gözlemci olmakla kalmıyor, avlanma işinde başarılı olmak için, kendini avıyla özdeş görüyordu. sanatçı sezgisi dediğimiz şey de, bu yararlı özdeşlik duygusunun yan sonuçlarından biridir. Avcı hayvana öykünüyor; av danslarında hayvanın derisine bürünüyor, hayvanın her hareketini bugün düşünemeyeceğimiz bir özdeşlik duygusuyla canlandırmaya çalışıyor. Ayrıca, hayvan ve insan dünyasını birbirinden ayıran çizgi tarihöncesi insanın kafasında tam bir kesinlikle belirmiş değildi; birçok bakımdan insan, yavaş yavaş kendini koparmakta olduğu hayvanlar evreninin bir parçasını meydana getiriyordu. Klaatsch ve Heilbom gibi antropoloji uzmanları bu konuda şunları yazıyorlar:

Kadınların hayvan yavrularını emzirmeleri ilkel insanlar arasında yaygın bir gelenektir. Bu ilkel insanlar daha insanlık aşamasına ulaşmamış, kendilerini hayvanlar arasında yaşayan birtakım başka hayvanlar sayar gibidirler... Avustralyalı yerli kadınlar nasıl yabani köpek yavrularını emzirirlerse — Jung bu konuyla ilgili olarak yeni doğanı çocuğunu öldürüp emzirmesi için karısına köpek yavruları veren babalar olduğunu hatırlatıyor — Polinezyalı kadınlar da sık sık köpek yavrularını emzirirler. Aynı şeye Kanada'daki kızilderilerde rastlandığını Theodor'dan öğreniyoruz. Remy'ye göre, Hawaii adalarında analar yalnız çocuklarını değil, köpek ve domuz yavrularını da emzirirler. Yeni Mecklenburgh Papuanları ve Yeni Zelanda Maorileri arasında da domuzlar insan sütüyle beslenir. Ayrıca, Güney Amerika'daki çeşitli kızildereli toplulukların kadınları da maymun, geyik, vb. emzirirler.



İnsan avcı olunca, kan dolu bir uçurum açıldı insan ve hayvan evrenleri arasında: insan hayvanları hâlâ ataları ve yakınları sayınakla birlikte onları öldürmeye başlamıştı. Böylece hayatın birliğini yıkmıştı. Öldürdüğü hayvanı yemekle onu sadece kendisinin bir parçası yaptığını, hayvanın yaşayan insan organizmasının bir parçası olduğunu ileri sürerek suçunu örtmeye ve kendini kandırmaya çalışıyorsa da, belli ki atası ve kardeşi saydığı hayvanın kendisinden öç alacağından da korkuyordu. Kadın hayvanı emziriyor, erkeğe öldürüyordu; böylece birçok avcı topluluklarında kadınlarla av hayvanları arasında, bu olayın bütün çelişmelerini ve korkularını taşıyan, gizli bir bağ olduğuna inanılınaya başlandı.

Taş devri insanı için hayvan resimlerinin taşıdığı büyük önemi ve büyücülerin bu resimleri elden geldiğince asıllarına benzeterek doğaya üstünlük sağlamak için duydukları zorunluluğu anlamak istiyorsak bütün bunları hesaba katmamız gerekir. Burada güzellik yaratmanın verdiği tat söz konusu değildir. Bu çok daha derin, çok daha önemli, toplu yaşayış düzeni için ölüm kalım niteliği taşıyan bir sorundur. Daha önce de söylediğimiz gibi, büyücü resimde yaban sığırının sırtına binmiştir; yüzünde bir hayvan maskesi, mağaraya girenlere ürkütücü gözlerle bakmaktadır. Bütün ipuçları bizi yanıltmıyorsa, Trois Frères mağarasında topluluğun genç insanların olgunlar arasına karışmaları için törenler yapıldığı anlaşılıyor. Bu törenlerde üretimle (ömeğin avcılıkla) ve cinsel hayatla ilgili bütün bilgiler, toplu yaşama düzeninin bütün kuralları ve gerekleri gençlere hayatları boyunca unutmayacakları işkencelerin eşliğinde en ince ayrıntılarına kadar öğretilirdi. Böylece gençler ölümsüz toplulukla ve kuşaktan kuşağa geçerek yaşayan, çoğu zaman da hem erkek hem dişi olduğuna inanılan İlk Ata ile birleşmiş olurdu. Frobenius Afrika'daki Mahalbler arasında bu türden törenler olduğunu belirtiyor:

Gençler kutsanma törenlerinden önce ne cinsel ilişkiler kurabilirler, ne de avlanabilirler. Kendileri olgunluk törenleri için bir çalığa götürülürler. Orada düzenlenen danslarla, birtakım garip gürültülerle çocuklar iyice coşturulur. Bu coşkunluğun doruk noktasına eriştiği anda bir pars, ya da parsa benzer bir hayvan belirir. Bu hayvanın oraya çıkışı büyük bir korku yaratır. Çocukların korkudan neredeyse ödleri kopar. Hayvan çocukların üstüne atılır, onları ısırır. Kimi zaman cinsel organları yara alan çocuklar, bu yaraların izlerini hayatları boyunca

## **Sanatın Gerekliliği**

ca taşırılar... Bundan sonra çılgın bir tören başlar. Avcıların ölünceye kadar büyü bir araç olarak önem verdikleri sığır boynuzları böyle günlerde kesilir. Bu boynuzlara öldürülen hayvanların kanı doldurulur. Kadınların bu boynuzlara dokunmalarına izin verilmez. Dokunulursa hayvanların güzel bir kadın biçimine girip avcıyı baştan çıkaracağına ve ondan öç alacağına inanılır.

Başka oymaklarda gençler dağlarda mağaralara kapatılır ve mağaranın duvarlarına resim yapmaları istenir. Bu resimlere öldürülen bir ceylanın kanı sürülür. Bundan sonra her gencin erkeklik bezlerinden biri burulur.

Avlanma büyüsiyle cinsel büyü arasındaki ilişki birbirine benzeyen yüzlerce örnekte ortaya çıkmaktadır. Av hayvanı ile kadın birbirine kanşır. İlk tabunun aybaşı ve gebelik süresince kadınla yatma yasağı olduğu anlaşılıyor. Kadın her iki durumda da hem kirli, hem kutsal, hem tiksintiyle uzak durulan hem de kendisine saygıyla davranılan bir varlık olarak görülüyor. George Thomson'a göre dünyanın her yanında, aybaşı olan ya da gebekalan kadınlar erkekleri uzak tutmak ve doğurganlıklarını korumak için üstlerine kınızı toprak boyası sürerlerdi. Birçok evlenme törenlerinde kadının alınına kırmızı bir işaret yapılırdı. Eski Yunan toplumunda çocuk doğuran kadın başkasının kanını dökmüş ya da ölüye dokunmuş biri gibi kirli sayılırdı. Burada doğumla ölüm birbirine kanşıyor, aybaşı kadın ölümü, gebe kadınsa yeniden doğuşu temsil ediyor.

Avcı oymakların bir geleneğine göre, erkekler ava çıkmadan önce kadınlar dans ederek erkeklerin cinsel isteklerini uyandırır; yalnız avcılar cinsel isteklerini kadınlarla değil, hayvan avlayarak giderebilirler. Büyük balina avı haftası içinde Nutka Sound kızılderelilerinin her türlü cinsel ilişkiden uzak durmak zorunda olduklarını Frazer'den öğreniyoruz. Balina yakalayamayan bir başbuğ bu kurala karşı gelmiş gibi oymak halkına hesap vermek zorunda kalıyordu. Kadının av hayvanıyla özdeş görülmesi, bir bakıma tarihin ilk sınıf çatışması olarak tanımlayabileceğimiz, kadın erkek çatışmasının başlamasıyla ilgilidir; ama bir alışkanlığın da payı vardır bunda. Bachofen'in belirttiğine göre tarih öncesi avcılar kadınlarıyla sevişirken kulübelerinin ya da mağaralarının dışına erkeklik simgesi olan bir mızrak dikerlenniş. Winthuis de zenci oymaklarının dansları üstüne şunları yazıyor:

Her insanın kendisini toplulukla özdeş görme anlayışına göre elinde tuttuğu mızrak öyle gelişigüzel bir mızrak değil, erkeklik or-

ganının yaşayan bir simgesidir, önündeki çukur da herhangi bir çukur değil, kadınlık organının simgesidir. Herkes bu inancını cinsel bir çoşkunluk içinde karşısındakine gösterir.

Çiftleşme ve avın mızrakla vuruluşu, kadından ve hayvandan kan akması ilkel insanın kafasında birbirine karışarak yaşama sürecinin benzeşen ya da özdeş nitelikleri oldu, gençlerin olgunlaşma törenlerinin yapıldığı mağaralara hayvan resimleri yapan büyücü de kuşkusuz bu cinsel duyarlılığın etkisi altında kaldı.

Bütün bunlar da, ilkel avcı oymakları arasında sık sık rastlanan bir inancı, ölen hayvanın bakışından korunulması gerektiği, bu bakışın özellikle erkekliği yok eden bir gücü olduğu inancını, açıklıyor. Frobenius şöyle diyor:

Herhangi bir şeyin bir parçasını ele geçirmek onun bütünü üzerinde üstünlük kurmayı sağlar. Burada gerçekten elle tutmak gerekmediğini de belirteyim — bağırarak, çığlık atarak ve özellikle bakarak da bu iş başlanabilir. Bakış en tehlikeli silâhdır. Öldürücü bakışlardan bu yüzden çok korkulurdu.

Canlı bir varlığın gözü, ışık organı ve gerçeklik aynası, hayatın en büyük yoğunluğuyla yansıdığı yerdir. İnsanın uzağı gören gözünden karanlık ışınları yayılır, bir insan karşısındakini bakışlarının gücüyle ezebilir. Ölen bir hayvanın gözlerinde avcı cana kıydığı, doğanın birliğini bozduğu için bir yakınışın izlerini görür. Doğanın birliği ise can veren ve besin kaynağı olan kadında sürüp gider: ölen hayvanla kadın birbirini karıştır ve ölmekte olan hayvan cinsel organlardan, hayat organlarından öğ alır. Mağaradaki büyücü resminin ve girenlere yönelttiği o korkunç bakışın önemini anlamak için bu birbirine bağlı geçişleri bütün ayrıntularıyla hazırlamamız gerekir.

Özetlemek gerekirse: Trois Frères mağarası, belirli özellikler bizi yanıltmıyorsa, olgunlaşma törenlerinin yapıldığı büyülü bir mağaraymış. Resimlerin asıllarına benzemeleri gerekliymiş: çünkü benzerlik ne kadar çok olursa resimlerin o ölçüde etkin olduğuna inanılıyormuş. Bu resimleri yapan sanatçıların kullandıkları ve sonraki kuşaklara aktardıkları geleneksel birtakım biçimleri, kalıpları, yani "üslûp"ları varmış, bu yüzden anlaşılmasız bir sezgiyle çalışmalarını gerekiyormuş.

Herbert Kühn'ün *The Rise of the Humanity* (İnsanlığın Yükselişi) adlı

## **Sanatın Gerekliliği**

kitabında aldığımız şu bölüm de yukarıdaki sonucu destekliyor:

İskandinav resimlerinin de büyü amacıyla yapıldığı açıkça ortadadır. Bunlar büyücülük resimleridir. Lapp büyücüleri bugün bile aynı üslûpla bunlara çok benzeyen resimler yapmaktadırlar. Alaska'nın güney batısında, Coop Inlet denen bir yerde, ayrıca Kodiak adalarında *Frederika* de Laguna İskandinav mağara resimlerine benzeyen resimler bulmuştur. Bunlar belli bir üslûba göre çizilmiş insan, fok balığı, balık ve geyik resimleridir. Hâlâ bu mağaraların yakınında oturan Eskimolar araştırmacıya bu resimleri yapan kimsenin oymağın büyücüsü olduğunu söylemişler. Büyücünün neden böyle resimler yaptığı sorusuna ise bunların gizli avlanma törenlerinin bir parçası olduğu ve av hayvanlarını büyülediği karşılığı verilmiştir. Resimlerin yardımıyla büyücü ile avcılar avlanacak hayvanlara karşı bir üstünlük sağlıyorlardı... Belli ki büyücüler, tıpkı buz devrinde olduğu gibi, birtakım "okullar" meydana getiriyorlardı. Zaman zaman aynı elin değişik yerlerde iş gördüğü ortaya çıkıyor.

Büyücülerin işini kolaylaştıran başka bir nokta da, kendisiyle avlanacak hayvan arasındaki özdeşliğin — özneyle nesnenin birbirine karışması olayının — son derece yoğun olmasıydı. Topluca cinsel bir coşkunluk havası bu özdeşliği daha da arttırıyor ve asıl avlanma eyleminden önce bütün topluluğun katıldığı cinsel bir esriklik havası yaratılıyordu. Son olarak, avcının bütün dikkatinin şu ya da bu hayvanın belli bir özelliği üzerinde değil, avlanacak hayvan türünün genel çizgileri üzerinde toplandığını; başka bir deyişle, hayvanın görünüşünün çeşitli ayrıntılarıyla değil de, ana çizgileriyle ilgilendiğini unutmayacak olursak, sanırım, taş devri sanat yapıtları konusunda inandırıcı bir açıklama yapmış oluruz. Bu konuyla ilgili durumları ve süreçleri yeniden çizerken elimizdeki bilgilerin çok az olduğunu biliyorum. Olabilir ki çok önemli birtakım etkenleri göremiyor, birtakım gerçekleri yanlış değerlendiriyordum. Ama benim belirtmek istediğim nokta, ilk (dolayısıyla daha sonraki) sanat biçimlerini anlamamız için öyle soyut, gizemsel varsayımlar gerekmediğidir. Bir tek örnek üzerinde bu kadar uzun durmanın nedeni budur.

**"Kaynak"a Duyulan Özlem**

Sanat biçimleri bir kez yerleşip denendiler, kuşaktan kuşağa aktarılarak sötzün tam anlamıyla "kutsallaştı"lar mı, son derece tutucu bir nitelik kazanırlar. Başlangıçtaki büyüsel anlam büyük ölçüde unutulsa bile, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar: bir zamanlar belli bir büyü gücü ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel-toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimleri bir yandan yıkmak bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerekir. Ancak, Pers Savaşları zamanındaki Atina toplumu gibi, az çok gelişmiş sınıflı bir toplumda birey, belirli dans hareketleri, büyüye göre düzenlenmiş söz ve türkü biçimleri olan toplu yaşama düzeninin korosundan daha güçlü bir sesle duyurdu kendini. Bunun üzerine kurban törenleri yeni toplumsal olayları yansıtmaya başladı ve dinsel-toplumsal öge daha özgür, daha insanca, daha bireysel bir nitelik kazandı. (Meta üretimi ve ticaretin sonucunda gelişen) kişilikle (din-dışı ya da dinsel) toprak sahibi ayrıcalık bir sınıf arasındaki çatışma olmasaydı, görsel sanatlar başlangıçta büyüsel bir amacı yerine getirmek için benimsenmiş olan eski biçimlerden hiçbir zaman kurtulamayacaklar, insanı birey olarak gören bir tutumu yansıtamayacaklardı. Büyüsel ezgilere, tanılara ve ölümlere okunan toplu dualara insansal ve öznel bir nitelik kazandıran lirik şiir de aynı çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Eski kaplara yeni şarap konmuş, yeni özün kendine yeni anlatım biçimeri bulması da epey uzun sürmüştü.

Demek ki, sanat biçimleri genellikle tutucudur ve değişmeye karşı direnç gösterir. Belli birtakım yaşama biçimleri bugün bile eski toplu yaşama düzeninden kalma bağların ve zorunlulukların izlerini taşır. Bu romanın "açık" biçimi ve modern dram sanatı için doğru olmasa bile, görsel sanatlar için bir yere kadar müzik ve lirik şiir içinse kesinlikle geçerlidir. Sanatın büyüsel görevi çoktan ortadan kalkmış, biçimleri uzun çatışmalardan sonra yeni toplumsal koşullara ve gereksinimlere uymuştur. Ne var ki, yeni şiirde ve müzikte tarih öncesi çağlardan kalma eski bir büyü karaltısının bugün bile sık sık belirmediği görülür.

Birçok modern sanat akımlarında ve yapıtlarında eskiye, masalsıya, "ilke"e bile bile dönüş de bunun bir sonucudur. Yalnız malların değil, sanatçının bütün bütüne yabancılaştığı teknik, ekonomik ve toplumsal çarkın fetiş

## **Sanatın Gerekliliği**

niteliği son burjuva dünyasındaki sınırsız uzmanlaşma ve farklılaşma, bütün bunların hepsi "kaynağa" kendi başına bütünlüğü olan bir birliğe karşı bir özlem yaratır. Sanatçının kolay, göz boyayıcı ve kendini beğenmiş her şeye karşı kuşkuyla bakması onu duyguları avlanınaya karşı direnen bir bağışlamazlığa, sertliğe ve eski anlatıma iter. İzlenimcilerin dünyayı ışık ve renk içinde eriten sanatını, yüzeylerdeki donuk titreşimi yadsıyan, geçmekte olan anı değil de, nesnelere yapışım kavramak, sürekliliğini yakalamak isteyen bir karşı-akım izledi. Biçim üzerinde durmak başlıca amaç oldu; sanatçının ya da romancının çabası, insanları müzik ve şiir gibi konudan çok biçimle, doğrudan doğruya etkilemeye yöneldi.

Birçok etkenler böylece birleşerek "kaynağa" duyulan romantik özleme yeni bir güç kazandırdı. Modern lirik şiirde iki karşıt eğilim vardır. Bunlardan biri şiiri, her türlü "büyü"den uzak olarak, tam bir bilinçle kurar. Öbürü ise kaynağa dönme, sözcükleri beylik anlamlarından kurtarma, onlara çoktan unutulmuş büyüsel bir anlamın tazeliğini ve diriliğini kazandırmaya isteğini yansıtır.

Aragon en güzel şiirlerinde birinde bu isteği dile getiriyor:

Je dis avec les mots des choses machinales  
Plus machinalement que la neige neigeant  
Mots démonétisés qu'on lit dans le journal  
Et je parle avec eux le langage des gens

Soudain c'est comme un sou tombant sur le bitume  
Qui fait nous retourner au milieu de nos pas  
Inconscient écho d'un malheur que nous tûmes  
Un mot chu par hasard, un mot qui ne va pas.....

Que je dise d'oiseaux et de métamorphoses  
Du mois d'août qui se fane au fond des mélilots  
Que je dise du vent, que je dise des roses  
Ma musique se brise et se mue en sanglots

*Sözcüklerle düşünmeden bir şeyler söylüyorum, karın düşmeden yağışı gibi; gazetelerde okuduğumuz geçerlikten kaldırılmış sözcükler — bunlarla*

*insanların konuştuğu gibi konuşuyorum. Birden asfalta düşüp de bizi geri döndüren bir metelik gibi — bilinçsiz yankısı dindirdiğimiz bir acının, rasgele söylenmiş bir söz olmayacak bir söz... Kuşlardan, değişimlerden, kokulu yoncalar arasında solan Ağustos'dan konuşacak, rüzgârdan, güllerden söz açacak olsam, müziğim yarıda kesiliyor, huşkıraklara dönüşüyor.*

Şair bakır bir para gibi elden ele dolaşan sözcükten tiksiniyor — oysa birden yere düşen bu para, para olmaktan çıkıyor, yankısı günlük konuşma dilinin süprüntüsü altında kalmış çağrışım uyandıran salt maden oluyor. Şiirde geçen bir sözcüğün nesnel anlamının dışında, daha derin, bir bakıma büyüsel bir anlamı vardır. Bir nesneye ad vererek onu kendinin yapan ilkel insanın duygusu gizlice yaşamaktadır şiirde. Bir şiirin birçok sözcükleri sanki doğrudan doğruya bir "kaynak"dan gelir — ve sanki ilk olarak şimdi, burada, bu belli çerçeveye içinde, bu belli anlamda kullanılmış etkisini yaratır. Bir şiirdeki sözcükler gerçekliğin gizli kalmış bir yanını daha o anda billûrlaşmışcasına diri, temiz ve el değmemiştir. Bu yüzden yararlı işlerle uğraşan birtakım ağırbaşlı kimseler çocukca ve yararsız bir şey sayarlar lirik şiiri: çünkü lirik şiir açık önermelerle sınırlanmaz, büyüyle uğraşır, sözcüklerle oynar, zamanımızın günlük konuşma dilinden uzak bir dil kullanır. Öyle ki, şairin dilinin, insanların her gün aralarında konuşmak için kullandıkları dil gibi "normal" bir dil olmadığı kuşkusudur bu. Her şair ya kendini doğrudan doğruya anlatan yepyeni bir dil yaratmanın, ya da kaynağa, eski, ama aşınmamış, büyü gücü olan bir dilin derinliklerine dönmenin özlemini duyar. Büyük lirik şairlerin çoğu dile yeni, duyulmamış sözcükler katmışlar, ya unutulmuş sözcükleri yeniden bulup çıkarmışlar, ya da her gün kullanılan sözcüklere yeni anlamlar katmışlardır. Yeni şairler arasında argo deyimleri ve teknik dili şiirlerin kullanma çabası da bu özleme bağlıdır. Brecht de, doğup büyüdüğü Augsburg lehçesini, Luther'in İncil'de kullandığı dili, panyayı yerlerinde söylenen türkülerin diliyle karıştırıp kendi dilini yaratmıştır.

Öznel yaşantıyı dile getirmek için bütün gelenekleri yıkacak, öbür insanlarla hiçbir anlaşma olanağı bırakmayacak kadar öznel bir dil kullanmak şiirin görevine aykındır. Bir insanın en açıklanması güç yaşantısı bile bir insan yaşantısı, dolayısıyla da toplumsal bir yaşantıdır. (Bugün birtakım sanatçılara özgü aşırı kopmuşluk bile birçok insanın ortak, toplumsal yaşantısıdır.) Yaşanuyı bulup açıklayan kimsedir şair. Onun aracılığıyla başkaları da — sonunda açıklanmış olan yaşantıyı kendilerinin yaşantısı olarak görüp özümle-

## ***Sanatın Gerekliiği***

yebilirler. Baudelaire'in şiirinde modern şehirlerdeki yalnızlığın açığa çıkması "dünyaya yeni bir ürperti" getirmekle kalmamış, milyonlarca insanın bilinç-altında yatmakta olan uyumlu bir titreşimi de başlatmıştır. Şair bu titreşimi sağlamak için dilin olanaklarından yararlanır, ama bunu öyle bir biçimde yapar ki, her sözcük yeni bir anlam kazanır. Burada yenilik sözcükler arasındaki diyalektikte, sözcüklerin şiirin içinde birbiriyle kurdukları ilişkilerde ve her sözcüğün yalnızca bir özü açıklamayıp kendi başına bir öz, bağımsız bir gerçeklik olmasındadır. Bu şiirde her sözcüğün kristalin içindeki her atomun olduğu gibi, belli bir yeri vardır: şiirin biçimi ve yapısını meydana getiren özellik budur. Birtakım sözcüklerin yerini belirsiz, önemsiz bir biçimde değiştirmekle, bir şiirin etkisi, yapısı ve biçimi huzulabilir, billûrlanmış-bütün biçimsiz bir söz yığına dönebilir.

## ***Şiir Dünyası ve Şiir Dili***

Şiir klasik çağda bir düşünceyi, bir duyguyu en ince, en çekici bir anlatımla dile getirmek aracıydı. Belli bir duyguyu ya da düşünceyi anlatmak için ölçüye göre giysiler hazırlayan bir terzinin işi gibi bir iş görürdü şiir. Alexander Pope'un şu güvenli inceliğini bir düşünün:

Nerede o öğüt verebilecek insan,  
Öğretmeyi sevip de, bilgiyle övünmeyen?...  
Beğenisi, Tanrı'dan hem kesin, hem sınırsız,  
Yalnız kitaptan değil, insandan da anlayan;  
Sazı sözü yerinde, büyüklük taslamayan,  
Övmekten çekinmeyen, ölçüyü kaçırmadan?

Ya da Racine'in sabaha övgüsündeki özlü söz ustalığına bakalın:

Chantons l'Auteur de la lumière,  
Jusqu'au jour où son ordre a marqué nosre fin:  
Et qu'en le bénissant nostre aurore dernière  
Se perde en un midy sans soir et sans matin...



*Gelin övelim ışığı Yaratan'ı  
Buyruğu son günümüzü belirtinceye değin:  
Ve son şafağımız kutsarken onu  
Akşamsız ve sabahsız bir öğlede yitsin...*

Derken, birden, bu klasik ortamda bulanık ve dağınık bir halk şiiri ortaya çıktı. Sermaye birikiminin sonunda malların ellerinden alınmış köylülerin, bir bakıma, lirik biçimde ayaklanmasıydı bu. Piskopos Percy 1765'de bu şiirleri bir araya getiren ilk derlemeyi yaptı. Gray ile Macpherson daha da önceden eski ozanların türkülerinden haberliydi. Gray, Pope'un ustası olduğu söz sanatındaki açık seçikliğinin hayranıydı, ama zekânın ve eleştiri duygusunun bu tek yanlı gelişmesinin, çağının aşırı derecede incelmış "canlılığı ve şımarık sabırsızlığı"nın da "hayal gücünün yaratmış olduğu yüce sanatlar"ın ilk yozlaşma belirtileri olduğuna inanıyordu. Gray, "Gotik bir Cennet"den, "büyülü, yabanıl bir coşku"dan, "taşkın bir hayal gücü"nden, "sözcükler ve ritimler arasındaki çarpıcı ve köklü bir uyuşum"dan söz ediyor, bütün bunların, İskoçya'nın soğuk ve çıplak tepelerine özgü bir yaratıcılığın yüzyıllarından beri var olan ve yeniden diriltilmeyi bekleyen ürünleri olduğunu ileri sürüyordu.

Köy, yalnız sınıf niteliğini yitirmiş, soysuzlaşarak bir "yığın" haline gelmiş köylülerle değil, çürümüş inançları ve bilgisizliği yansıtan garip türküler ve şiirlerle de şehirlere dolmuştu. *Monsieur Nicolas* adlı romanın Wilhelm von Humboldt'un "yazılmış en gerçek kitap" olarak tanımladığı ve bir köylü çocuğu olan Rétif de la Bretonne, Paris'e geldiği zaman, yalnız bir halk çocuğunun yönetici sınıfa karşı duyduğu isyanı değil, doğup büyüdüğü köy çevresinin gürbüz kösnüsünü, boş inanlarını, gizemciliğini ve karanlık öfkelerini de birlikte getirmişti. Başka bir köy çocuğu olan Goya da, yanında büyücüler, şeytanlarla dolu bir çanta taşımış, bu çantayı kendisine yaltaklanan soylu kişilerin suratlarına karşı öfkeli bir tiksintiyle boşalmıştı.

Soylu sınıfın ve Kilisenin yönetimine karşı ortaya çıkan bu romantik ayaklanma dilde de kendini gösterdi. Cadıların dolaşmalarında, şeytanların düğünlerinde gece yarısı çalan kilise çanlarında bir ayaklanmanın ritmi uğuldayordu. Aydınlanmaya karşı boş inanların savunulması iyi yetişmiş soylu sınıfa boyun eğmeme karanlılığının bir belirtisiydi. Bu yeni çağın başlangıcındaki eski mezarlar açılıyordu. Gottfried August Bürger'in *Leonore* adlı şiiri kan, ayışığı, mezarlıkların tekinsiz havası gibi bütün özellikleri bir araya getiriyordu:

## **Sanatın Gerekliliği**

Die Flügel flogen klirrend auf  
Und über Gräber ging der Lauf,  
Es bleichten Leichensteine  
Rund um im Mondenscheine....

*Kanallar birbirine çarptı  
Mezarlar üstünde uçtu,  
Soluk mezartaşları  
Ay ışığında parladı.*

Halk şiiri konusunda içini döken Bürger, halkın hayal gücünün ve duyarlılığının incelenmesi gerektiğini, böylece doğal destanın tılsımlı değneğinin her şeyi karıştıracağını ileri sürüyordu. Bürger'e göre, "doğa yaratıcılığı ve duyarlılığı şiire" ayırmıştı, "alaycılık ve akılcılık ise çok ayrı bir yeteneğin koşuk yazma sanatının" sorumluluğu altına giriyordu. Dil klâsik sanatın yasalalarını yıkmış, yeni ve tedirgin bir duyarlılığı karşılamak için bilinçaltına ve yabanılığa yönelmişti. Artık düşünceler koşukla yazılarak süslenmiyor, inceliğe ve alaycılığa şürde hayranlık duyulmuyordu; artık düşlerindeki gibi usdışı bir hızla imge imgeyi izliyordu. Hayal gücünün kargaşası klâsik sanatın kurallarını altüstü etmişti. Lirik şiir romantizmin tılsımlı değneğini artık elinden hiç bırakmayacaktı.

O çağda, bu yeni şiir anlayışı ile hiç kimse, Strasbourg'daki öğrenciliği sırasında gotik sanat ve halk şüriyle ilk olarak karşılaşan genç Goethe kadar etkilenmemişti. Bu ilk yazdığı şiirlerden birinde imgelerdeki çoşkun parlaltının ve noktalamanın bir atın nal seslerinin ritmine uyduğu görülür:

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!  
Es war getan fast eh' gedaht;  
Der Abend wiegte schon die Erde  
Und an den Bergen hing die Nacht.  
Schon stand im Nebelkleid die Eiche  
Ein auf getürmter Riese da,  
Wo Finstemis aus dem Gesträuche  
Mit hundert schwarzen Augen sah...

*Yüreğim çarpıyor; hemen bin ata!  
Nerdeyse düşüncemden önce sıçradım;  
Yeryüzü akşamın beşiğindeydi bile  
Ve iniyordu dağlardan gece.  
Simdiden sislere bürünmüş  
Koca bir dev gibi meşe,  
Sanki yüz gözle bakıyordu  
Karanlık çalılığın içinden...*

Şairin "ben"i düşsel bir çağrışımla ve şiirsel bir kamutanrıçılığı (pan-teizm) içinde doğanın bir parçası olmuştur; doğa ise, sesi şiir dilinde tit-reşimler yaratan ve tannısal hayatı olan bir içgüdü sayılmaktadır. Yeni bir duygu ve dil birliği olarak beliren aynı yeni insan ve doğa birliğini Wordsworth başarıyla yakalamıştı:

*As a huge stone is sometimes seen to lie  
Couched on the bald top of an eminence,  
Wonder to all who do the same espy,  
By what means it could thither come, and whence,  
So that it seems a thing endued with sense:  
- Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf  
Of rock and sand reposes, there to sun itself;  
Such seemed this man, not all alive or dead,  
Nor all asleep — in his extreme old age...*

*Nasıl koca bir taş bazan yatmış gibi  
Görünür de çıplak tepesinde yüce bir dağın,  
Bu taş nasıl, nereden gelmiş diye  
Bütün görenleri şaşırur,  
Yaşayan, duyan bir şey sanılırsa:  
Kayalarla kumlar arasında güneşlenmek için  
Sürünüp çıkmış bir deniz ejderi gibi;  
Bu adam da öyleydi — ilerlemiş yaşında —  
Ne ölü, ne diri, ne de uykuda...*

## Sanatın Gerekliiği

Doğayla birleşme çoğu zaman cinsel bir birleşme, bir *union mystica* ile özdeş görülüyordu: başka bir deyişle, bu şehirde yaşayan ve aruk saf bir dinsel yaşantıdan yoksun insanla, büyüleyici, ama aynı zamanda da ürkütücü bir varlığın birleşmesiydi. Stendhal'a göre Romantik çağın başlıca niteliği olan kendini "salt tutku"ya bırakma eylemi böylece doğayla birlikte duygusunda, cinsel yaşantıda ve şairin kimsesiz "ben"inde dile geldi. Derin düşüncelere dalmanın değil de, tutkunun dili olan bu tedirgin, sınırlı, çoğu zaman yeğin, her zaman kişisel olan dil yeni ve bireyci burjuva çağına uyuyordu.

Doğa'nın, Goethe'nin "Karaağaç Kırılı" ve "Balıkçı" gibi şiirlerinde olduğu gibi, hem tehlikeli, hem de baştan çıkarıcı, kan emen bir hortlak olarak görülmesi; Novalis ve Kleist gibi Alman Romantiklerinin ölüm düşlerinden aldıkları tat; Blake'in şiirindeki şaşırıcı imgeler ve çağrışımlar — Romantizmin bütün bu öğeleri Keats'in büyü "La Belle Dame Sans Merci" adlı şiirinde bir araya gelmiştir. Klasik dönemin sona ermesinden sonra, lirik şiir kaynağa duyulan özlemin, eski ozanlardaki katkısız sezgi hayranlığının, aşırı özneliliğin, bencilliğin, şiirin tema'sı ve tekniği arasında tam bir uyum sağlamak için elde edilmeye çalışılan dil inceliğinin bir birleşimi oldu. Keats'in şiiri bu birleşimin yetkin bir örneğidir. Halk şiirinde önemli olan temaydı; Keats'in şiirde ise tema sadece öznel yaşantının, Romantik şairin eriyip bitme duygusunun bir simgesidir.

"O what can ail thee, knight-at-arms,  
Alone and palely loitering;  
The sedge is wither'd from the lake,  
And no birds sing.

"O what can ail thee, knight-at-arms,  
So haggard and so woe-begone?  
The squirrel's granary is full  
And the harvest's done..."

"Derdin nedir, yiğit atlı,  
Yollarda aylak, kimsesiz;  
Kurudu göllerde sazlar,

*Artık kuşlar da sessiz.*

*"Derdin nedir, yiğit atlı,  
Betim benzin sapsarı?  
Sona erdi hasat vakti,  
Dolu sincabın ambarı..."*

Bu iki dördük "ballad"ın sonunu haber verirler: iki dördük de bir sızlanışın sesiyle başlar, sonra şairin yakınacak soluğu tükenmişçesine dolup kalır. Yargılı bir insanın son umutsuz çabalarını belirten ilk dizeler önce tutkuyla başlar, sonra "aylak", "kurulu göllerde sazlar" gibi sözlerde gevşek ve son dizedeki soluğu tükenip donmuş sözcüklerle biter. Sonra yeniden ikinci dördüğün acı çığılığı, "sona erdi hasat.." sözlerinin kaçınılmaz yazgısı ve karaduygululuğu içinde boğulur gider.

Burada anıların büyüsel çağrışımı başlamaktadır. Önce bölük pörçük, belirsiz anılar, birbirinden kopuk ayrıntılar vardır: kaşının üstündeki zambak, yanağın solan gülü, kurumuş sazlarla belirsiz, bulanık çağrışımlar. Sonra birden, başka telden bir hava çalındığı duyulur; acı çeken, gözleri boşluğa bakan öznellik, halk destanlarının görünüşte nesnel anlatımına kaptırır kendini. Ama "Uzundu saçları, yürüyüşü tüy gibi" dizesinin akıcılığı, "Ve çılgındı gözleri" dizesindeki sertlik ve gerilimle bozular, şiir yeniden başlangıçtaki karamsar havasına bürünür. La belle Dame sans Merci'nin çılgın acılı gözleri derelerin, çayırların, yaban bitkilerinin görünüşte yumuşak evreninden uzaklara bakmaktadır.

Romantiklerin doğa karşısındaki tutunları çelişmelerle doluydu. Politika ve endüstri devrimlerinin hayal kırıklığından sonra doğanın yıkıcı, yok edici, kan emici niteliği — Venüs'ün dişi bir şeytan, Diana'nın kana susamış bir avcı olarak görülmesi — Romantiklerin toplum karşısındaki huzursuzluğunu yansıtan yaygın bir özellik oldu. La belle Dame sans Merci, Medusa'nın gözleriyle bakıyordu şaire; şairin kanını emen ağzı ölümün ağzıydı. Aynı sızlarda Shelley de Medusa'nın başı üstüne şunları yazıyordu:

*Its horror its beauty are divine.  
Upon its lips and eyelids seems to lie  
Loveliness like a shadow, from which shine,*

## **Sanatın Gerekliliği**

**Fiery and lurid, struggling underneath,  
The agonies of anguish and of death...**

***Korkunçluğu da, güzelliğide tanrısal.  
Gerisinde acıların ve ölümiün  
Kızgın çırpınışlarla parladığı  
Dukaklarını ve göz kapaklarını  
Sanki bir gölge gibi örtmüş güzellik...***

Romantik aşkın özünü veren *Epipsychidion* şiirinde de buna benzer bir duygu vardır:

**Thou Moon beyond the clouds! Thou living Form  
Among the Dead! Thou Star above the Storm!  
Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!**

***Sen ey bulutların gerisindeki Ay! Sen ey yaşayan Varlık  
Ölüler arasında! Sen ey Fırtınanın erişemediği Yıldız!  
Sen ey göz kamaştıran, korku veren Güzellik!***

Büyü yoluyla düşlerle canlandırılan sevgili Helena ile doğa birbirine karışır. Rousseau da buna benzer imgeler kazandırmıştır doğaya. Goethe'nin Faust'u Helena'yı öbür dünyadan çağırmış, öbür dünyadan gelen karşılığı Heine duymuştu:

**Du hast mich beschworen aus dem Grab  
Durch deinen Zauberswillen,  
Belebtest mich mit Wollustglut—  
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.**

**Press deinen Mund auf meinen Mund,  
Der Menschen Odem ist göulich!  
Ich trinke deine Seele aus,  
Die Toten sind unersäulich.**

*Büyülü isteminle beni  
Çagrdın mezarından,  
isteg̃inin odlarıyla dirilttin —  
O alevi şimdi söndüremezsın.*

*Gel daya ağzını ağzıma,  
Tanrısaldır insanların soluğu!  
Bütân ruhunu boşalt içime,  
Tükenmez ölülerin susuzluğu.*

Keats'in şiirinde ölümlle karşılaşmadan önceki son uyanış sahnesinde şair düş içinde düş görür.

*"And there she lulled me asleep,  
And there I dream'd — Ah woe betide,  
The latest dream I ever dream'd  
On the cold hill's side..."*

*"İşte beni orada uyuttu,  
Orada düş gördüm — Ah! ne yazık,  
Gördüğüm düşlerin sonuncusuydu  
O soğuk tepenin yamacında..."*

"Ah! ne yazık" çığılığı ile düşteki kadının görüldüğü ayna parça parça olur, o ana kadar görünmeyen hortlaklar birden karanlığın içinden ortaya çıkarlar. Düşünden uyanan şair onlardan öğrenir ki kendisi de Geoffroy Rudel, Tannhäuser, Tristan, Lancelot ve Henry II gibi sayısız ten düşkünü, ölümsüz ünlü âşıklardan biridir:

*"I saw pale kings and princes too,  
Pale warriors, death-pale were they all:  
They cried — 'La belle Dame sans Merci  
Thee hath in thrall'....."*

## **Sanatın Gerekliliği**

**"Kırallar, beyler, yiğitler gördüm,  
Hepsinin bir ölümsü-sarıydı renkleri:  
'Acıma bilmeyen Güzel', dediler,  
'Kendine köle etmiş seni'..."**

Ancak İngilizce gibi özü şiire uyan bir dilde şiirsel anlatıla böylesine yoğun bir koşuk bulabiliriz. Sessiz imgelerle dolu ilk iki dizeyi karanlıktan gelen anlaşılmasız bir çığlık izler. Sonra gene sessiz, düşsel bir görünümü canlandıran iki dize:

**"I saw their starved lips in the gloam  
With horrid waming gaped wide..."**

**"Akşamın karanlığında susuz ağızlarını  
Bir kara haberci gibi açtıklarını gördüm..."**

"Acıma bilmeyen Güzel kendine köle etmiş seni!" sözlerinin lirik ürkütücülüğü ve yoğunluğu kolay kolay aşılamaz. Bu dizelerden sonra şairin uyanışı gelir. Şiirin sonu başlangıçtaki dizelerle biter. Yeniden öznel gerçeklikle karşı karşıya kalınız. Anlatılan nesnel olaylar bu gerçekliğin yanında sayfaları bir düş içinde çevrilen bir resim albümünden başka bir şey değildir. Stendhal *Henri Brulard'ın Hayatı*'nda belleğin dökülmekte olan bir duvarresmine benzediğini beş altı kere söyler: burada bir kol, şurada bir baş, başka bir yerde başka bir görüntü vardır — öyle ki kendisi nesnelere değil, gözünün önünde belirip kaybolan birtakım görüntülerin etkilerini betimler. Bu görüntülerin arasındaki bağlar da karanlığın içinde kaybolmuştur. Bu imge ve ses çağrışımı, nesnelin öznel ile karışıp gitmesi Romantik şiirin başlıca yöntemi idi. Yirminci yüzyıla gelinceye kadar Romantizme karşı bilinçli olarak yeni bir lirik şiir yöntemi ortaya çıkmadı.

Baudelaire'in *Le Voyage* (Yolculuk) adlı büyük şiiri de Romantizmin aynı çağrışınları imgeler ilkesine uyar. Keats'in şiirinde acıma bilmeyen Güzel'e biçim veren şeyler "acıyla nemli, ateşle çiğ tutmuş... zambak" ve bir "solan gül"dür. Baudelaire'de ise, birbirine yapıştırılmış harita ve pullarla canlandırılır dünya. Keats'in halk türküsü oynaklığı ile Baudelaire'in bunun tam



karşıtı olan söz sanatı özentisi. İngiliz şairinin içten coşuşu ile Fransız şairinin manuşu arasında ne büyük bir ayrım vardır! Klasizm Fransa'da İngiltere'de olduğundan çok daha güçlü bir akundu. Fransa'da sarayın ve Akademi'niri kau ölçülerine karşı direnen taşralı beyler, dik kafalı kural-bozucular, bahçelerdeki aşırı düzen kaygısının geometrisini gevşetebilecek bir doğa görüşü, İngiliz parklarının başıboş uzanışı yoktu. İngilizce ve Almanca ile karşılaştırılınca, Fransızca değişmeyen, hayal gücünden yoksun, nerdeyse ölü bir dildi. Romantizmin Fransa'da bir Wordsworth'ün yeniliğiyle değil, bir Chateaubriand'in tumturaklı diliyle ortaya çıktı. Stendhal bu gösterişli anlama tepki olarak Medenî Kanunun dilini kaynak olarak benimsedi; Victor Hugo'yu kendine usta seçen Baudelaire ise ustanın süslü dilinin etkisinden kurtulabilmek için büyük çaba göstermek zorunda kaldı.

Ayrıca, Keats'in şiirinin kökleri eski halk ozanlarının türkülerine, büyü törenlerinde söylenen ezgilerin nakaratlarına uzanıyordu, Baudelaire'in şiiri ise bir forumda görünmeyen bir kalabalığın karşısında verilen bir söylev gibiydi. Keats'in şiirinin birinci ve sonuncu dördlüğü arasındaki uygunluk bir halk türküsünün nakaratını akla getiriyor. Baudelaire'in şiirinin ilk iki dizesi ile son iki dizesi arasındaki ilişki ise bir söylevin giriş ve sonuç bölümlerinin havasını taşıyor. Keats'in şiirinin ilk ve son dördlüsünün başındaki "Ah!" ünlemi içten gelen bir çığlıktır; Baudelaire'in üçüncü dördlüğündeki "Ah!" ise somut betimlemeden bunun karşıtı bir genellemeye özentili bir geçiştir:

Ah! ne büyüktür yeryüzü lâmbanın aydınlığında!  
Belleğin gözlerinde ne küçüktür yeryüzü!

Baudelaire'in şiiri Ronsard ya da Hugo geleneğinden ayrılmamaktadır: oysa klasik söz sanatının kuralları yeni temanın gereğine göre aşılmakta, büyük bir ustalıkla gerçekleştirilen bu yenilik, bu birdenbire ortaya çıkan aşama, ağırbaşlılıkla şaşırıcılığın ölçüyle şiddetin ard arda gelmesi Fransız lirik şiir diline "yeni bir titreşim" getirmektedir. Romantizmin başlıca özelliklerinden biri klasik dilin düzenli yapısını yıkması, yeni ve şaşırıcı bir söz dizimi getirmesiydi. Ne var ki salt dil açısından Blake'in İngiltere'de Hölderlin ile Kleist'in Almanya'da on dokuzuncu yüzyılın başlarına doğru gerçekleştirdikleri coşkun özgürlüğe Fransız şiirinde Rimbaud ortaya çıkıncaya dek erişilemedi.

*Le Voyage* şiirinin ikinci dördlüğü yapısının yalınlığı ve açık seçikliği

## **Sanatın Gerekliliği**

ile klasik bir yazarın kaleminden çıkmış gibidir. Oysa, aynı yapı içinde aşırı bir öznellik, yoğun karşıtlamalar ve ritmin ölçü üzerinde bir üstünlük sağlamaı göze çarpar.

Un matin nous partons, le cervaue plein de flamme,  
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,  
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers...

*Beynimiz yalun yalım, bir sabah çıkarız yola,  
Pişmanlıktan, acı isteklerden yüreklerimiz kırgın,  
Yol alırız, uyarak suların dalgalanışına,  
Uyutup sonsuzluğumuzu sonunda denizlerin...*

Son dize; şiirin daha sonraki dörtlüklerine, engin denizler üzerinde beliren bir gökkuşadı gibi uzanır. Bu dörtlükler bir özlem ve hayal kırıklığı ağıtı, bilinmeyene doğru bir kaçış, hiç değişmeyen ve bütün tutkuları can sıkıntısına dönüştüren, sonunda tek umut olarak ölüm görünen dünyaya bir dönüştür. Romantizmin en büyük özlemi olan sonsuzluk özlemine bir çözümlerine bulunmamakta, sınırlı dünya "*Sıkıntı çölünde bir yıldı bahçesi*" olarak bir yana itilmektedir. Le Voyage şiiri, Goethe'nin Faust'u ile Byron'un *Childe Harold*'undan Novalis'in, Kleist'in, Nerval'in, Coleridge'nin, Shelley'nin ölüm düşlerine düşkünlüklerine kadar uzanan Romantizmin tümünün duygulu bir özetidir. Fakat ölüm-isteği Baudelaire'de atak bir başkaldırışın yeni izlerini taşır. Novalis'in *Geceye Övgüler*'inde olduğu gibi, ana kamına edilgin bir dönüş değildir Baudelaire'in ölüm isteği:

Hinüber wall' ich  
Und jede Pein  
Wirde einst ein Stachel  
Der Wollust sein.  
Noch wenig Zeiten  
So bin ich los  
Und liege trunken

Der Lieb' im Schoss..  
Ich fühle des Todes  
Verjüngende Flut...

*Aşıyorum öteye,  
Ve bir gün her acı  
Tal veren  
Bir iğneye dönüyor,  
Çok geçmeden  
Özgür ve esrik  
Uzanıyorum  
Kucağına aşkın...  
Gençleştirten gelgitini  
Duyuyorum ölümün...*

Ölümsüz esrik Romantizmin belirgin özelliği olan hiçlik özlemi Badaire'de yeni bir şeyin özlemine, bitmeyen bir huzurun değil de, sonsuz bir huzursuzluğun özlemine dönüşmekte; bu "düşkünleşmiş" şairin şiirleri ise şeytansı bir buluş ve yaratış gücüyle, yeni ufuklar ve yeni gerçekliklerle zenginleşmektedir. Ölüm "koca kaptan" kılığına bürünmektedir: ama denizlerin bu Ahasucrus'u, bu Eski Denizci, bu Uçan Holandalı artık kurtulmayı, bağışlanmayı beklememektedir. Tersine, bilinmeyene doğru çıkılan yolculuğun simgesidir kendisi. Bunca sabırsızlıkla beklenen koca kaptan, eski bir dost gibi büyük bir heyecanla karşılanır. (İnsan burada rıhtımın havasını, insan kalabalığının uğultusunu, gemi direklerini, yelkenleri ve sonra birden sessiz maviliğin içinde koca kaptanın yaklaştığını duyar.)

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!  
Ce pays nous ennuie, O Mort! Appareillons!

*Ey Ölüm, koca kaptan, vakit geldi! demir alalım!  
Bu ülke sıkıyor bizi, Ey Ölüm! Yola çıkalım!*

Buradan ve şimdiden, şimdiki zamanın anlatılmaz boşluğundan ve sıkıcı-

## ***Sanatın Gerekliliği***

lığından kaçma isteğinin bu ölçüde başarıyla dile getirildiği pek az görülmüştür. Ölüm duraksamaktadır: birçok Romantik yapıtlarda olduğu gibi başkan çıkarıcı olan ölüm değildir burada; ölümlü kandırınaya çalışan, çekip gitmek isteyen şairdir:

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!  
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!

*Varsın kapkara olsun göklerle denizler  
Yüreklerimiz, bilirsin, ışık içinde!  
Sen sun bize zehirini bizi avutsun diye !*

Bundan sonra, yok edilemeyeceğine, dış evrenden daha güçlü olduğuna, doymazlığı gidicilmeyeceği için ölümsüzlüğüne inanan ve yürekten de coşkunun korkusuz beynin, Romantik "ben"nin son yalvarışı gelir:

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

*Öyle korkunç yanıyor ki o ateş beynimizde,  
Atlamak istiyoruz uçurumun dibine, Cennet Cehennem, ne çıkar!  
Yeni bulmak için bilinmeyinin derinliklerinde!*

Romantiklerin yazdığı içine yenilik duygusu sinmiş nice şiir tatlı bir ezgiyle sona erer. Coleridge'in *Dejection* şiiri de böyledir:

O simple spirit, guided from above,  
Dear Lady! friend devoutest of my choice,  
Thus mayest thou ever, evermore rejoice.

*Ey göklerin yönettiği yalın insancık,  
Can yoldaşı seçtiğim Sevgili Kadın!*

*Bundan böyle hiç mutlu olamayacaksın.*

Aynı şey Mörrike'nin *Orplid* şiiri için de geçerli:

Vor deiner Gottheit beugen  
Sich Könige, die deine Wärter sind.

*Diz çöker Tanrılığının önünde  
Senin zindancın olan kırallar.*

Baudelaire'in son dizcede eriştiği şaşırtıcı yoğunluk, yalnızca bir söz oyunu değildir. Dünya edebiyatında pek az dize "*Aufond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*" sözlerindeki güce erişebilir. "Yeni" bu bilinmeyen boşluğun içinden yalçın bir kaya gibi, gün doğarken göklere değen korkunç bir sütun başlığı gibi yükselir. Bu dizelerde Romantizmin ne yasa, ne töre tanıyan — "*Enfer ou Ciel, qu'importe?*" — "katkısız coşkunluğu" dile gelir.

Baudelaire'in duygu coşkunluğu ve can sıkıntısı, serüven ve yozlaşma arasında gidip gelmesi burjuva döneminin ana çelişmesini yansıtır. Marx ve Engels'e göre,

Üretimdeki bu sürekli değişme toplumsal ilişkilerin dunnadan alt-üst olması, bir türlü sona ermek bilmeyen bu belirsizlik ve kaynaşma burjuva çağını daha önceki çağlardan ayırır. Bütün donmuş ve geleneksel ilişkiler ve onlarla ilgili eski ve saygıdeğer ön yargılar ve inançlar silinip gider; bunların yerini alanlarsa daha kökleşme olanağı bulamadan eskir. Ayrıcalı ve yerleşmiş olan her şey yok olur, kutsal olan her şey kutsallığını yitirir...

"*Enfer ou Ciel, qu'importe!*" Yeni'ye doğru yolculuk başlamıştır, varsın kapitanı Ölüm olsun!

Özüyle, biçimiyle, diliyle *Le Voyage* toplumsal bir dönüm noktasının şiiridir. Burjuva dünyasında bir yozlaşma havası esmektedir. Zenginliğin gerisinde boşluk, tutkunun gerisinde can sıkıntısı kendini göstermektedir. Bu durumda ne yapmalı? Olduğu yerde mi kalmalı, yoksa bilinmeyen bir yöne mi gitmeli? Kımıldanmadan durup beklemeli mi, yoksa düşe kalka ilerlemeli mi?

## **Sanatın Gerekliliği**

Romantik Baudelaire ölümü çağınmaktadır. Başkaldırıcı Baudelaire Yeni'nin hiçlik üzerinde üstünlük kazanmasını dilemektedir. Baudelaire şiirinin tema'sı, biçimi ve diliyle gerçek toplumsal bir duruma öznel bir tepki göstermektedir.

## **Müzik**

Sanatların en soyutu ve biçimseli olan müzikte biçim ve öz sorunu birçok güçlükler çıkarır karşımıza. Müziğin özü o kadar çeşitli yollarla duyurulabilir, öze biçim arasındaki çizgi öylesine belirsizdir ki, toplumbilimsel yoruma karşı direniş en çok bu alanda kendini gösterir. Toplumbilimin sanatlara uygulanmasına karşı çağdaş burjuva dünyası büyük bir irkilti duyar, ama müzik konusunda bu irkilti inandırıcı gibi görünen birtakım düşüncelerle desteklenir.

Igor Stravinsky'nin Beethoven ile ilgili birtakım düşüncelerini bu tutumu açıklayan ömekler olduğu için buraya aktarmak istiyorum:

Onun esin kaynağı, müziksel düşünüşünün üslûbunu belirleyen etken çalgıdır... Ama düşüncülerin, ahlâkçıların, hattâ toplumbilicilerin onun üstüne yazdıkları sayısız kitap gerçekten Beethoven'in müziği ile ilgilenmektedir. Üçüncü senfoninin esin kaynağının cumhuriyetçi Bonaparte ya da imparator Napolcon olmasının bir önemi var mıdır! Önemli olan yalnız müziktir... Edebiyatçılar Beethoven'i açıklama işini tekelleri altına almışa benzemektedirler. Bu işi onların tekelerinden kurtarmak gerekir. Bu iş onlara değil, müziği yalnız müzik olarak dinlemesini bilicilere düşer.. Piyano yapılarında Beethoven'in çıkış noktası piyanodur, senfonilerde, uvertürlerinde ve oda müziğinde ise çalgısal bölümdür... Kendisine ün sağlayan anıtsal yapıları Beethoven çalgıların *seslerini* nasıl kullanacağını bilmesine borçludur, derken yanılmış olduğumu sanmıyorum.

Ben sadece bir "edebiyatçı" olduğuma göre, hiçbir zaman Beethoven'i açıklamaya kalkmamam gerekir. Stravinsky, Beethoven'in yapıları salt toplumbilimsel açıdan incelenmemeli, aynı zamanda *müzik* olarak anlaşılmalı, derken elbette haklıdır. Ama müzik nedir? Sadece seslerin bir düzenlenişi midir— yada bundan fazla bir şey midir? Beethoven'in çıkış noktası çalgıdır, Fransız Devrimi değil. Ne garip bir tutarsızlık! Bir müzik sanatçısı devrim-

lerden anlamaz da, yalnız piyanodan mı anlar? Bunlardan birini anlarsa, öbürünü anlamaması mı gerekir? Beethoven'ın müziğini kendisinin Fran- sa'daki aşırı devrimcilere yakınlık duymasıyla açıklamak elbette saçmadır (çünkü insan hem aşırı devrimci, hem de baceriksiz bir müzik sanatçı olabi- lir), ama müziğinin kaynağı olarak yaşadığı çağın olaylarını ve düşüncelerini değil de, yalnız çalgıları göstermek de daha az saçma değildir.

Müziğin sayısız ve çeşitli ses düzenlemelerinden meydana geldiğine, yani soyut ve biçimsel bir sanat olduğuna, kimsenin bir diyeceği olamaz. Ama bundan da öte bir şey değil midir müzik? Nesnel olmadığı için özden de yok- sun mudur? Hegel *Sanat Felsefesi*'nde önemli bir açıklama yapıyor bu konu- da:

Özün ve anlatımın her türlü nesneden yoksun olması anlamına ge- ien ölküsellığı (intériorité) müziğin salt *biçimsel* yanını tanımlar. Müziğin de bir özü vardır elbet, ama bu öz plâstik sanatları ya da şiiri söz konusu ettiğimiz zaman ileri sürdüğümüz öz kavramından ayrıdır. Müziğin özünde olmayan şey , dış gerçek olayları, ya da so- yut kavramları yansıtan nesnel görünüştür.

Hegel daha sonra şu sözleri ekliyor:

Müzik ancak seslerin değişik düzenlemelerle soyutu az çok anlaşı- labilir bir biçimde dile getirmesiyle gerçek bir sanat niteliği kazanır. Bu özün ister kelimelerle bağımsız ve dolaysız olarak tanımlanması, ister seslerin birbirine uyması ve ezgisel canlılığı gibi daha az kesin bir biçimde dile getirilmesi önemli değildir.

Müzik ve biçimlerinin ve anlatım yollarının yüzyıllardır geçirdiği deği- şiktiklik ve müziğin tarih boyunca gösterdiği gelişme sadece yeni çalgıların ortaya çıkması ve müzik sanatçılarının ustalığının artmasıyla açıklanamaz. Tarihin değişen akışını göz önünde tutmadıkça, açıklanması güç bir durumla karşı karşıya kalırız. (Belli bir çalgının kullanılıp kullanılmaması bile bir bakıma toplumsal koşullar ve inançlarla ilgilidir: sözgelimi, Spartanlıların tel sayısı daha çok olan Atina lirini kullanmaları, İskenderiye Hıristiyanlığının Doğunun vurma çalgılarına izin vermeyip, üçüncü ve dördüncü yüzyılda yal-

## Sanatın Gerekliliği

nız klâsik çağın yaylı çalgılarına izin vermeleri gibi.) Beethoven birtakım müziksel sonuçlar almak için elbette çalgıların seslerinden "yararlanmıştır". Ama ne için yapmıştır bunu? Hegel'in dediği gibi, "Duyguları, belli bir ses düzeninin titreşimine göre, canlandırınak, yani anlatımı ancak sanat yoluyla ve sanat için yaratılan bir öge durumuna sokmak..." müziğin niteliğinde olan bir şeydir. Düzenli ses niteliği kazanan bu öge, yani müziğin özü, bestecinin duyunnak istediği yaşantıdır: bestecinin yaşantısı da yalnız müziksel bir yaşantı değil, içinde yaşadığı ve kendisini çeşitli yollardan etkileyen tarihsel dönemle koşullu kişisel ve toplumsal bir yaşantıdır. Tarihsel ortamın besteci ve yapıtları üzerindeki etkisini küçümsememeliyiz; tersine, bilinçli olarak ve bilgiçliğe düşmeden, bir yapıtın özü ve müziksel biçim ile toplumsal ortam arasındaki sayısız bağları bulup çıkarmaya çalışmalıyız. Ama "müzikte müziğin dışında bir şey duymamak", bestecinin müzik düzeyine yücelttiği yaşantıyı önemsiz saymak, müziğin niteliğini ve biçimini gözünceksizin bir yapıt salt toplumbilimsel açıdan çözümlenmekten daha az sınırlı bir görüş değildir.

Beethoven'in *Eroica*'yı bestelerken cumhuriyetçi Bonaparte'dan, ya da İmparator Napoléon'dan esinlenmiş olmasının bir önem taşımadığını ileri süren Stravinsky'nin özentili sözleri ne anlama geliyor? Stravinsky, İmparator Napoléon'un (ya da Devrime karşı herhangi bir başka bir olayın) büyük bir bestecinin büyük bir yapıt yaratmasında aynı ölçüde etkin bir esin kaynağı olabileceğini söylemek istiyorsa, bu kimsenin tersini düşünmeyeceği açık bir önermedir. Kimse büyük yapıtların esin kaynağı ancak devrimlerdir diye bir sav öne sürmemektedir. Ama *Beethoven için* ana yaşantının İmparator ya da Metternich yönetiminin değil de, Fransız Devriminin olması olgusu Beethoven'in sanatını ve kişiliğini anlamamız bakımından elbette önemlidir. Özün büyük olması kötü bir sanatçının büyük müzik bestelemesine yardım etmez. Ama Beethoven'in bizde hayranlık uyandıran yanı yalnız kendisinin biçim ustalığı değil, aynı zamanda bir devrim döneminin müziğinde yansıyan yoğun özüdür.

Müziğin özü edebiyatın ya da plâstik sanatların özü kadar açık-seçik değildir; müziğin çoğu zaman duyarlılığı körelten bir etken olarak algılanmasının başlıca nedeni de budur. Ama başarılı bir bestenin özü, bu öze, Stravinsky'in örneklerine göre, devrimin ya da karşı-devrimin biçim vermesi önemli değildir, denecek kadar da belirsiz değildir. Buna benzer bir görüşle — müziğin yalnız genel ve amaçsız duyguları dile getirdiği görüşüyle — Schopenhauer'de karşılaşıyoruz:



Müzik şu ya da bu belirli sevinçi, şu ya da bu üzüntüyü, acıyı, irkiltiyi, mutluluğu, ya da huzuru dile getirmez; sevincin, üzüntünün, acının, irkiltinin, mutluluğun, ya da huzurun *kendisini*, soyut olarak, özel nitelikleriyle, her türlü katkıdan dolayısıyla da amaçtan sıyrılmış olarak dile getirir.

Böyle olunca, bir müzik parçasının içerdiği sevincin, bir adamın borsada para kazanmasından, bir çocuğun Noel ağacı karşısında sevinmesinden, bir şişe şampanyanın içen kimseye verdiği baş döndürücü tattan, bir dövüşçünün başarı kazanmasından ileri gelmesi bir önem taşıyor demektir. Bu görüşe göre sevincin nedeni ve özel niteliği söz konusu değildir; müzikte yalnız soyut sevinç dile getirebilir: öyle ki, Beethoven'ın sevinci ile Lehar'ın sevinci arasında temelde bir ayrılık yoktur, her ikisinin sevinci yalnız nitelik bakımından birbirinden ayrılır. Hegel şu sözleriyle bu konuda ayrı bir yargıya vanyor:

Kişinin ruhsal niteliğini salt duygu yoluyla algılaması ve belli bir müzik parçasının bu yoldaki etkisi sadece böyle bir algılamaya hazır olup olmamaya bağlı sayılmaktadır ki, bu çok genel ve belirsiz durum eninde sonunda o müziği boş ve anlamsız bile kılabilir... Sözgelimi, bir şarkı yiten biri için yas duygusu uyandırmıyorsa, ister istemez yiten şeyin niteliğini araştırırız.... Kısacası, müzik sadece ruhsal yapının biçimiyle ilgili değildir. Müzikle belli bir özü içeren ve belli duyguların uyanmasıyla dile gelen iç yaşantı arasında da yalın bir bağ vardır. Öyle ki, müziğin anlatımı özün değişik niteliklerine göre ister istemez değişir.

Stravinsky, Beethoven'ın müziğini yalnız biçimiyle, bizde yarattığı ses etkisinin tümüyle değerlendirmemizi istiyor. Schopenhauer'in tutumu da, daha derin bir anlayışın izlerini taşımakla birlikte, pek değişik değil:

Şimdi salt çalgısal müziğe bir göz atalım. Beethoven'ın bir senfonisi, en yetkin bir biçime göre yaratılmış olmasına rağmen, bizi büyük bir kanışıklıkla yüz yüze getiriyor: en yoğun bir çatışma biraz sonra çok güzel bir uyuma dönüşüyor... Ayrıca bu senfonide bütün insan duyguları ve

## **Sanatın Gerekliği**

tutkuları sevinç ve acı, sevgi ve nefret, korku ve umut vb., en ince ayrıntılarıyla, ama hep soyut olarak, belirli bir nitelikten yoksun olarak dile geliyor. Bu duygular sanki özden yoksun biçimleri, maddeden yoksun bir ruh dünyasını yansıtıyorlar.

Burada da, "belirli bir özü olan iç yaşantı" soğuk ve itici bir soyutlama olarak tanımlanıyor. Oysa bu iç yaşantı salt biçim ve ruh olan bir şey değil, Beethoven'ın yaşadığı çağa kesin ve belirli bir biçimde tepki göstermesinin bir sonucudur. Bu iç yaşantı *soyut* sevince ve acıya yer vermeyen, ancak belli bir nedene dayanan acının, belli bir nedene dayanan sevincin var olduğu *gerçek* bir dünyayı yansıtmaktadır.

*Eroica*'daki ölüm marşı belli bir anlamdan yoksun, soyut bir yas değildir: bu devrimcilik duygusuyla yoğun, yiğitçe bir yastır. Bir insan ölen sevgilisi için böyle yas tutmaz, böyle bir duygu çarmıha gerilen İsa için ağlayan bir Hıristiyan da uymaz: Beethoven'ın senfonisi devrimci ve halkçı bir yası dile getirir. Hegel'in sorduğu, "Yiten şeyin niteliği nedir?" sorusu Beethoven'ın müziğinde kesin bir karşılık bulur. Dokuzuncu senfoninin koro bölümündeki coşkun sevinç de herhangi bir sevinç, soyut bir sevinç değil, sayısız çatışmalardan doğan, küskünlüğe ve umutsuzluğa karşı çıkan, bu umutsuzlukla son derecede bilinçli bir biçimde savaştan bir sevinçtir. Ayrıca, köy yaşayışının, hasat zamanının eğlence ve danslarına benzemeyen ve şehir hayatını haber veren bir sevinçtir bu. Öbür yandan, Beethoven'ın en son bestelediği oda müziğinin özünü inceleyecek olursak, bu müziğin korkunç bir yalnızlığı dile getirdiğini görürüz. Ama soyut bir yalnızlık değildir bu. Dünyadan elini eteğini çekmiş bir keşişin, ya da dağ başında kar yüzünden kulübesinde kapalı kalmış bir köylünün yalnızlığına benzemez bu yalnızlık. Bu modern kapitalist-burjuva çağının yığınlarıyla ortaya çıkan ve ilk sesini Beethoven'ın müziğinde duyuran yeni, şehir yalnızlığıdır. Başka bir deyişle, Beethoven'ın müziğini biraz daha dikkatli inceleyecek olursak, bu müzikte bütün insan duygularını ve tutkularını soyut, belirli nitelikten yoksun olarak değil, belirli birtakım duyguları ve tutkuları daha önce bilirmeyen bir anlatım biçimi içinde görürüz.

Şimdi yeni bir örneği, Hanns Eisler'in *Lenin'in On Üçüncü Ölüm Yoldönümü için Ağıt*'ını ele alalım. Bu parçada yas duygusunu belirten yeni ve özgün anlatım, müziğin soyut ve biçimsel niteliğine rağmen, toplumsal koşulların belirlediği somut öğelerin de ne kadar önemli olduğunu ortaya koyuyor. Gerçi Eisler'in temel olarak ele aldığı bir metin vardı — Brecht'in yazdığı

bu metin geleneksel yas ve acıyı bir yana itiyordu. Ama bestecinin işi gene de kolay bir iş değildi. Lenin için nasıl yas tutulur? Bu soruya müzik diliyle karşılık verebilmek için yeteneğin dışında, gelişmiş bir politika bilinci ve sınırsız sanat görgüsü gerekiyordu. Besteci, her şeyden önce, yapılmaması gereken şeyleri kesin olarak kararlaştırılmalıydı. Lenin'in dinsel duygularla bir ilintisi olmamalıydı; bestelenecek parça ne bir kilise havasını, ne de barok bir oratoryoyu çağrıştırmalıydı. Ama *Eroica*'nın, yani demokrat-burjuva devriminin yas duygusu da emekçi-toplumcu devriminin önderi için uygun değildi. Ayrıca her türlü aşırı duygululuktan da özellikle kaçınılmalıydı. Bestecinin yepyeni bir anlam bulması gerekiyordu: yahnılık, açık-seçiklik, özlülük ve müziğin ağırbaşlılığı geleceğe, ama belirsiz bir geleceğe değil de, aydınlık ve somut bir dünyaya yönelmeliydi. Bu anlatım "Ölüm ve Başkalaşım"ı, diriliş ve göğe yükselişi değil, Lenin'in öğretilerini olduğu emekçi sınıfı arasında etkisinin yaşadığını dile getirmeliydi. Öz sorunu giderek bir biçim sorunu olarak ortaya çıkıyordu: cılız tek seslerle bu seslerin korkunç yankısı arasındaki etkiler on iki ses düzeninin kurallarına uyuyordu. Biçimsel yapısıyla, *Lenin Ağıtı* yepyeni bir müzik parçasıydı, ama bu biçim için biçim değil, yeni bir özün belirlediği bir biçimdi.

Burada müzikte öz ve biçim sorununu açıklamaya çalışıyorum, ama bu sorunun güçlükleri konusunda sözü uzatmak istemiyorum. Sözlere eşlik etmek üzere bestelenecek parçalarda, "öz" daha çok sözlerle belirtilir — ne var ki, böyle müzik parçalarında bile müzikle söz arasındaki bağın koptuğu, müziğin sözleri gölgelediği, kimi zaman da sözlerle arasında bir çelişme yaratarak etkili bir sonuç sağladığı görülür. Peki ama, çalgısal müziğin özünü nasıl tanımlayacağız? Metafizikçiler için böyle bir güçlük söz konusu değil: Schopenhauer'e göre, "müziğin olaylar dünyasıyla bir ilgisi yoktur"; müzik "iradenin bir kopyasıdır"; müziğin etkisinin öbür sanatların etkisinden daha güçlü ve yoğun olmasının nedeni de budur. Çünkü öbür sanatlar bir şeyin gölgesini dile getirirken müzik özünü dile getirir. Hegel'e göre, "müzik en öznel ve özgür bir iş yaşantıyı içerir", bununla birlikte usta diyalektikçi Hegel'in müzikteki somut ve belirli öğeler üstüne Schopenhauer'den çok daha fazla söyleceği şey vardır. Bir diyalektik maddeci müziğin özü sayılması gereken şeyi kolayca tanımlayamaz; hele bu tanımlı genel bir kalıba göre yapması hiç kolay değildir. Her yapıtı çeşitli somut yollardan incelemek, müziğin tarihsel gelişimini bütün ayrıntılarıyla araştırmak, tüm olarak müziğin ve ayrı ayrı müzik biçimlerinin değişen işlevleriyle ilgilenmek zorundadır. Bu ise henüz

## Öz ve Biçim

yapılmamış bir iştir. Ben bir müzik kuramcısı olmadığım için bir iki ipucu önermekten öteye gitmiyorum. Bu konuda her türlü uyarıcı eleştiriye sevinçle karşılamaya hazırım.

Müzik başlangıçta ortak duyguları uyarma amacını güdüyor, insanları çalışmaya, esriklığe ve savaşa iten bir kışkırtıcı işlevini görüyordu. Müzik bir duyuları uyuşturma ya da coşturma, büyüleme ya da eyleme itme aracıydı; dış dünyadaki olayları yansıtmaya değil, insanları değişik ruh durumlarına sokmaya yarıyordu. İlk müziğin "öz"ünün ne olduğunu bu yüzden soramayız. Yanlış sorular anlamsız karşılıklar doğurur. Davul tain taminin, tahta takirtisinin, maden şingirtisinin hiçbir özü yoktur: 'böyle gürültülerin tek anlamı insanlar üzerinde yarattığı düzenli ses etkisidir. Müziğin toplumsal görevi gerçekliği yansıtmak değil, bu etkiyi sağlamaktır. Hanns Eisler'in belirttiği gibi belirli ritimler, ses düzenleri ve ses imgeleri "otomatik çağrışımlar" yaratır. Bugün bile müzik etkilerinin çoğu (asker marşları, ölüm marşları ve oyun havalarında olduğu gibi) böyle otomatik çağrışımlarla elde edilir. Öyle ki, önceden hazırlıklı olmayan biri bile bu olaylara katılma olanağı bulabilir. Müziğin bu ortak duyguları yaratma gücü, insanları bir süre için *duyguya eşit* yapabilmesi, özellikle askerî ve dinsel kurumlarda çok işe yaramıştır. Sanatlar içinde düşünceyi köreltmeye, insanı kendinden geçirmeye, olmayacak şeyleri, hattâ ölümü göze aldırılmaya en elverişli olanı müziktir.

Bütün dinsel kurumlar, özellikle Katolik Kilisesi, müziğin bu özel gücünden düzenli olarak yararlanmışlardır. Orta çağların başlangıcındaki Katolik Kilisesi Müziğin "güzel" olmasını değil, bunun karşıtını istiyordu. O çağlarda müziğin görevi inanan kulların pişmanlık içinde bir aşağılık duymalarını sağlamak, her türlü bireyciliğin izlerini yok ederek boyun eğen bir topluluk yaratmaktı. Gerçi herkes ayrı ayrı günahlarını hatırlıyordu, ama müziğin yardımıyla herkes evrensel bir günah duygusuna gömülüyor ve evrensel bir kurtuluş özlemi duyuyordu. Bu çeşit müziğin "öz"ü her zaman aynıydı: sen değersiz, çaresiz günahkâr bir varlıksın; İsan'nın acılarını benimse ve kurtul. Hegel bu konuda şunları yazıyordu:

Eski kilise müziğinde, sözgelimi *İsa'nın çarmıha gerilişinin* temsilinde, İsa'nın çektiklerini, duyduğu kutsal acıyı, ölümünü ve gömülüşünü anlatan ana düşünce öylesine tasarlanmıştı ki, bu olay karşısında yalnız öznel bir acıma duygusu ve *kişisel* bir acı değil en derin anlamıyla bu olayın kendisi dile gelir. Bu durumda bile, müziğin

uyumu ve ses düzeni dinleyeni duygulandırma amacını güder. İnsan çarmıha gerilme ve gömülme olayını yalnız *algılamakla*, bu olayla ilgili genel bir *fikir* edinmekle kalmaz. Amaç, bu ölümü ve tanrısal acıyı varlığımızın derinliğinde duyarak yeniden yaşamamız, gerçekliğini yaşantımızın bir parçası yaparçasına özümlememiz, bütün duyarlığımızı yalnız ona adamamızdır.

Başka bir deyişle, bu güçlü kilise müziği insanın kafasında (modern senfoni müziği gibi) herhangi bir duyguyu ve onun değişik çağrışımlarını uyandırmaz: tersine, dinleyende öznelliğe yer vermeyen belirli bir tepki yaratır.

Bu türdeki kilise müziğinin özünü dinsel metinler ve bunların çağrıştırdığı tanrısal acı ve insan günahı gibi konular belirler. Ama bunun dışında önemli bir öge daha var: kiliseye gelen insanların herhangi bir kalabalık değil, gerçekten birleşmiş bir topluluk olması. Bu insanların duyarlığına seslenirken, Hegel'in dediği gibi, herhangi öznel bir duygu değil, tek ve ortak bir heyecan yaratılır. Bu türdeki müziğin amacı belirli ve güdümlü bir ruh durumu yaratmak, sürekli olarak bu ruh durumunu sağlamaya çalışmaktır. Bu müziğin görevi bir duyguyu dile getirmekten çok, o duyguyu yaratmaktır. Bu türdeki müziğin özü içinde olduğu kadar, dışındadır da denilebilir. Çünkü bu müziğin özü hem anlattığı şeyin, hem de yarattığı etkinin, hem duygulandıran seslerin, hem de duygulanan dinleyicilerin toplamıdır. Aynı şey din dışı dans ve marş müziği için de geçerlidir. Dans müziğinin kendi başına bir özü yoktur. Görevi insanda dans etme isteğini uyandırmaktır, ancak dans edenlerin devinimleri ve coşmalarıyla bir öz kazanır. İster dinsel bir dans olsun, ister "menuet", Viyana vals, ya da "rock-'n'roll" olsun dansın niteliğini toplumsal koşullar belirler, çünkü işin garibi, toplumsal öge yalnız müzik biçimiyle anlatılabilir — yani çoğu zaman başka bir öz olmasa bile, toplumsal öz salt biçimle açıklanır. Aynı şey, biçimini toplumsal koşulların belirlediği, özünü ise yürüyen askerlerin sağladığı marşlar için de söylenebilir. Ama bu müzik biçimleri bir senfoninin ya da bir konser parçasının içinde kullanıldıkları zaman, "otomatik çağrışımları" yüzünden, kendi özlere varmış gibi bir yaşarlık kazanırlar. Böylece, bizim için çözümlenmesi en güç sanat olan müzikte, özün sürekli olarak biçime, biçiminse öze dönüştüğünü görürüz. Toplumsal öz yalnız müziksel biçimde yansır, ya da yeni öz eski biçimlere yeni görevler yükleyerek onlardan yararlanır.

Tek amacı ortak ve belirli bir etki yaratarak bir insan topluluğunu ortak

bir eyleme itmek olan müzik ile duyguları, düşünceleri, yaşantıları dile getiren ve insanları birbirine benzeyen tepkileri olan bir yığın haline sokmak yerine, bireysel ve öznel çağrışımların kolayca ortaya çıkmasını kolaylaştıran müziği birbirinden ayırmak gerekir. Orta çağların başlangıcındaki dinsel müzik birinci türe girer. Bu yüzden, burjuva sınıfı ile aynı zamanda ortaya çıkan ve belirgin özelliği "öznellik" olan din-dışı müziğe göre dinsel müziğin "nesnel" bir niteliği olduğunu söylebiliriz. Müziğin dinsellikten sıyrılması gibi uzun ve çelişmelerle dolu bir süreci inceleyecek olursak, müziği büyük ölçüde toplumsal bir olay saymak zorunda olduğumuzu anlarız: müzik bir takım seslerin düzenlenmesiyle ortaya çıkar, ses düzeni ise belli bir dönemdeki toplum düzenini yansıtır. Müziğin dinsellikten sıyrılması Fransa ve İtalya'da trubadur denen ozanlar ve dine karşı gelen akımlarla, yani şövalyeler ve burjuvalarla başlamış, zamanla dinsel müziğe de yayılmıştır. Öyle ki, sonunda dinsel müzik de bu dünyayı yansıtır olmuştur. Eski kilise müziği kiliseye sıkı sıkıya bağlıydı, özünü dinsel törenler belirlerdi. Amacı ise dinleyenin hoşlanmasını değil, boyun eğerek tanrısal güç önünde diz çökmesini sağlamaktı. Oysa, bir de Pergolesi'nin *Stabat Mater*'ini düşünün: bu dünyaya özgü inceliği ve kulağa hoş gelen ezgisiyle daha önceki kilise müziğinin tam karşıtıdır; bu müzik artık kiliseye bağlı değildir. Herhangi bir konser salonunda çalınabilecek bu parça nerdeyse bir opera niteliği kazanmıştır. Burada da "öz" gene dinsel bir metindir, ama artık müzik bu metinle oynamaya, ona insansı ve öznel bir anlam yüklemeye, değişik çağrışımlar yaratmaya başlamıştır. Daha sonraları, kiliseden konser salonuna geçişleri bir raslantı olmayan Bach ile Handel'in büyük oratoryaları ise, dinsel özün nasıl büyük bir ölçüde insanlaştırıldığını yansıtır ve dinleyenin öznelliğini ezmek şöyle dursun, bu öznelliği güçlendirir ve destekler. Haydn'in dinsel bir bestesinin bu dünyaya özgü sevimliliği ile eski kilise müziğinin eziciliği ve sertliği arasında ne büyük bir ayırım vardır! Dinsel müziğin dinsellikten sıyrılması sonunda Beethoven'in bir kilisenin sınırlarını aşan *Missa Solemnis*'de ne günlük kokusu vardır, ne de erişilmezliğin bir belirtisi. Kullandığı metni bir yana bırakarak Tanrı'dan, günahattan, pişmanlıktan, diz çökmeden, alçak-gönüllülükten değil, insanın dimdik durarak acısını ve sevincini, yüceliğini ve üstünlüğünü açıklamasından söz eder. Bu dinsel yapının "öz"ü Tanrı değil, devrimci bir çağın insanıdır.

Müziğin gitgide dinsellikten sıyrıldığı müziksel biçimlerin evriminde de görülebilir. Kabaca, çok sesli müziği derebeylik çağının müziği olarak tanım-

layabiliriz. Bu düzende her sesin kendine özgü bir yeri vardır, her ses birbiriyle yarışmaksızın düzenli bir uygunluk içinde birbirini izler. Eş sesli müzik ise geliştirmekte olan burjuva sınıfının müziğidir. Bu toplumsal değişmeler çağında yanışma ilkesi ve daha sonra da sınıf çatışması müziğin temalar arasında gittikçe artan bir gerginliği dile getirmesini gerektiriyordu. Müziğin belirgin özelliği artık çok sesli yöntemle göre işlenen tek bir temaya değil, temalar arasında önceden bilinmeyen gerilimlere ve karşıtlıklara, anlatıma ve duygululuğa bağlıydı. Müzik artık bağdaşık bir topluluğa değil, ayrı ayrı insanların meydana getirdiği dinleyicilere sesleniyordu. Bu, elbet, birdenbire olmadı, tıpkı burjuva sınıfının derebeylik düzeni içinde olgunlaştığı gibi, eski müziğin ortamı içinde olgunluğa erişti. Uyum (hannonie) ilkesi çok sesli müziğe gizlice sızdı, öyle ki uyum ilkesinin ilk ustası olan Bach bile çok sesli müziğin kurallarından ayrılmamış gibi göründü. Denilebilir ki, müzikte uyum ve anlatım nerede ortaya çıktıysa, orada burjuva sınıfı, tecimsel yarışmayı müziksel temaların yarışmasında yücelterek kapıyı çalıyordu.

Müziğin dinsellikten sıyrılması burjuva sınıfının üstünlüğü anlamına geliyordu; sanki rahip gitmiş, yerine tüccar gelmişti. Müzik artık yerleşmiş bir din düzenini değil, birtakım din-dışı çatışmaları dile getirir olmuştu. Senfoni tek temalı Barok müziğinden doğup yeni bir çatışma biçimi olarak gelişti; daha önceki çağların birliği yarışmaya ve karşıt değerler arasındaki çatışmalara yer verdi. Böylece müziğe devrimci bir öge giniş oldu.

Bu yeni öz birtakım yapıtlarda açıkca belli oluyordu, birtakım yapıtlarda ise genel bir tutum olarak belli belirsiz ortaya çıkıyordu. Bu tutum kimi zaman toplumsal, kimi zaman bireysel bir eğilimi (güvenli insancılık, coşkun iyimserlik, hayal kırıklığı, yalnızlık, içe kapanış vb.) ya da biçimsel bir göreve ağırlığını veren güdümlü bir özneliği yansıtıyordu. Dinsellikten sıyrılmış olan bu müziğin belirgin özelliklerinden biri, inanan yığınların güzelliğinden çok din duygusuna yönelmeyi amaç edinen dinsel müziğin tersine, gitgide müzik beğenisi incelmış bir azınlığa yönelmesiydi. Bu özellik ilk bakışta kötü insanların yaşadığı gerçek bir dünyada olan ve çoğu zaman halk danslarından ve türkülerinden yararlanan bir müziğin özünü çelişiyor gibi görünebilir. Bu kimi zaman gereğinden çok önemseydiğimiz halka yaklaşma ögesi ve dinleyenin yardımına koşan "otomatik" çağrışım zenginliği yeni müziğin anlatımı ve duygululuğu ile, biçimsel yapılan eğitim görmemiş kulakların kolayca anlayamayacağı ölçüde karmaşık olan yapıtların bile büyük kalabalıklar üzerinde doğrudan doğruya etkili olmasını sağladı. Söz-

## **Öz ve Biçim**

gelimi, *Eroica*'nın doğrudan doğruya halk yığınlarına seslenen son bölümü, biçimi bakımından Beethoven'in en güç yapıtlarından biridir. Burada Barok geleneğinin kalıplarını aşan bir senfoninin parçası olarak kullanılan barok *passacaglia* biçimini ortalama dinleyici ister istemez anlayamayacaktır; ancak uzmanlaşmış bir müziksever değerlendirebilir bu biçimi. Çağının çalgısal müziğinin bu özelliğine ilk dikkat eden Hegel olmuştur.

Sıradan insanın müzikte en sevdiği şey özü açık seçik olan kolayca anlaşılabilen duygu ve düşüncelerin dile gelmesidir; bu yüzden eşlik eden müziği yeğler. Uzman müzikseverse, tersine, sellerin arasındaki ilişkileri izleyebildiği için ezgilcrin birbirine zincirlendiği, değişik biçimlerin ard arda geldiği, ses uyumlarından ustaca yararlanan çalgısal müziği daha çok sever... Besteci isterse, yapıtına belli birtakım duygu ve düşünceleri yansıtan bir öz katabilir; ama isterse, herhangi bir özü dışınmeden bütün çabasını yapıtının salt müziksel yapısı üzerinde de toplayabilir... Besteci az çok etkin bir sonuç elde edebilmek için, hem belli bir özün anlatımına, hem de salt müziksel yapıyı aynı ölçüde önem vermelidir: başka bir deyişle, bestecinin ister ezgisel öze, ister sesler arasındaki uyuma önem vermesi, ya da her ikisini birbiri ile bağdaştırması kendine kalmış bir şeydir.

Artık kutsal olmayan, dinsel olmayan müziğin bu soyut ve biçimsel niteliği ustalık, özgünlük ve ince buluşlar gerçektiriyordu. Bunun da birtakım tehlikeleri vardı. Çalgısal müzik yapıtlarının pek çoğu yalnız uzman müzikseverlerin anlayabileceği parçalardı. Bunun sonucu olarak iki ayrı müzik türü gelişti: halka yabancı gelen "seçkinler için müzik" ve genellikle değersiz olan oyalayıcı eğlence müziği. Bu iki tür arasındaki uçurum her ne kadar çağdaş burjuva dünyasının önemli sorunlarından biri sayılsa bile, bu gelişmeyi toplumbilimsel açıdan basite indirgememiz gerekir. Bach'ın, Mozart'ın, Beethoven'in ve Brahms'ın birçok önemli yapıtlarının geniş halk yığınlanınca tutulmadığını, toplumun sınırlı bir kesimi tarafından sevildiğini de unutmamalıyız. (Bu kesimi genişleunek düzenli bir müzik eğitiminin başlıca amaçlarından biridir.) Müzik alanındaki deneylere hakkını vermek, bunun sanatsal gerekliliğini tanımak istiyorsak iki noktayı gözönünde tutmamız gerekir. Bir besteci, bütün öbür sanatçılar gibi, eninde sonunda toplumsal bir amaca hizmet eder. Ama sanatçı olarak yaptığı işten tat duyması gibi bireysel bir hakkı



da vardır. Dinsel müzikte bu hak bir yana bırakılırdı, ama baskıdan kurtulan din-dışı müzikte bu özgürlükten vazgeçilmediği görülür. Hegel, besteci özün dışında, "yapıtının salt müziksel yapısı ile böyle bir yapıya özgü bir keskinlik ve incelikte durabilir" dediği zaman, sanatçının sanatının karmaşık ve çok yanlı olanaklarını araştırmaktan duyduğu tadı tanımış olmaktadır. (Buna örnek olarak yukarda Beethoven'in *Eroica*'sının son bölümünü venniştim. Beethoven o bölümde senfonisinin duyguca yoğun ve devrimci niteliğini bir yana bırakarak biçimsel olanaklarla oynamakta ve eşsiz ustalığını kullanmaktan büyük bir tat almaktadır.)

Sanatçının oldukça güç biçimsel soruları çözümlenmekten tasasızca tat almasının, sanatın niteliğini ve özünü tartışırken göz önünde tutmamız gereken çok önemli törel bir önemi vardır. Matematikte bir sorunu çözüp sonra da bu çözümü güzel olmadığı için beğenmeyebilirsiniz. Matematikçiler birtakım "ince" çözümlerden ve formüllerden söz ederler; bunların inceliği yalnız doğru olmalarından değil, aynı zamanda biçimsel yetkinlikleriyle güzellik duygusuna karşılık vermelerinden ileri gelir. Bir sanat yapıtının biçimi sadece o yapıtın özünü bize ileten bir araç olmaktan öte bir şeydir. Biçim, yalnız özün ortaya çıkardığı güçlüklerin değil, sanatçının bu güçlükleri ustaca yenmekten duyduğu tadın yarattığı sorunların da özgün ve ince bir çözümdür. Biçim bir sorunun çözümü olduğu için her zaman bir çeşit başarı sayılır. Böylece estetik bir nitelik törel bir niteliğe dönüşür. Bir besteci yalnız sokaktaki adamı düşünerek çalışmaz, böyle yapması özellikle çalgısal müzikte bir yoksulluğa ve durgunluğa yol açar. Besteci , çözümünü ancak özel olarak eğitilmiş dinleyicilerin anlayabileceği sorunları ele almalıdır. Bu dinleyiciler de bir müzik parçasından alabilecekleri bütün tadı alabilmek için müziğin biçimsel yapısına olduğu kadar — kavranması güç de olsa — özüne dikkat etmek zorundadırlar. İnce biçimsel buluşlar ve çözümler sokaktaki adamın dikkatinden kaçabilir, hattâ ona garip ve sevimsiz gelebilir. Ama bunlar yapıtın zenginliği ve müziğin (ya da herhangi bir sanatın) gelişmesi için gereklidir. Bir sanat yapıtının niteliğini belirleyen etmenler de bu biçimsel buluşlardan , anlatım yollarıyla oynamalardan başka bir şey değildir. Mayakovski, şiir sanatıyla ilgili bir denemesinde, Petrograd'ı savunan askerler için yazdığı "uyaklı bir sokak türküsü"nden söz ediyor ve bu konuda şöyle diyor: "Bu türkünün yazılma gerekçesi olan yenilik kullanılan uyaklardadır... Bu yenilik türkünün bütününü gerekli, şiirsel ve benzersiz kılmaktadır." Askerler bu biçimsel buluşa belki dikkat etmemişlerdir bile. Oysa emekçi devriminin büyük şairinin

## Öz ve Biçim

ileri sürdüğüne göre bu türküyü şiir yapan, ona bu kendine özgü niteliği kazandıran da bu buluşun ta kendisidir. Aynı şey, öz ve biçimin birçok bakımdan birbirinden ayrılmazcasına kaynaştığı müzikte daha da geçerlidir.

Müzikte biçimsel öge çok önemli olduğu için, "biçimsellik" tehlikesi her zaman vardır. Ama müzik sanatlarının en biçimseli ve soyutu olduğu için birtakım yapıtları ve eğilimleri sağlam nedenlere dayanmadan "biçimsel" olarak suçlamaktan da kaçınmalıyız: bu noktaya dikkat etmezsek, çok sesli barok müziğinde, Bach'ın piyano yapıtlarında, hattâ Mozart'ın, Beethoven'ın ve Brahms'ın birtakım yapıtlarında biçimselliğin izlerini aramaya kalkarız. Bana kalırsa, müzikte biçimselliği şöyle tanımlayabilir:

Bir: salt gösteriş için ustalık, yani müzikte herhangi bir yapı sorununu çözümlenmeyi düşünmeksizin, dinleyicileri parlak bir teknik ve coşkunlukla etkileme kaygısı. Böyle bir biçimsel ustalık sanatçıyla dinleyici arasında bulunması gereken uzaklığı sağlamadığı gibi, gerçekte dinleyicinin hayranlığını kazanmaya çalışır; bu yüzden, buna sanatçının kendini beğenmişliği değil, alkış toplamaya çalışan boş yüceliği demek daha doğrudur.

İki: kaba öykünme, eski örneklere köle gibi bağlı kalma, düzeni bozuk bir dünyada iç bulandırıcı uyum ve tatlılıkta havalara, jet uçaklarının gürültüsünü duyurmamaya çalışan romantik pastoral ezgiler. Bu tür "modern" müzik Avrupa müzik geleneğinin bir kalıntısı olarak can çekişircesine yaşayıp gider. Bu müziğin biçimselliği yalanların biçimselliğidir: *Marseillaise*'in çalınmasıyla açılan bir "müflisler" şölenidir bu (*Marsellaise* burada Offenbach'ın alaylı bir uygulaması olarak değil de, bu aç gözlü adamların bir an için bayağlaşmış ve soysuzlaşmış bir geçmişe saygı duruşunda bulunmaları için çalınır). Bu türden müzik unutulmuş bir öz, gücünü ve anlamını yitirmiş biçimler, bir zamanlar hayat ve canlılık dolu şimdi ise bomboş birtakım kalıplarla beslenir. Sanki son yüzyıl içinde hiç önemli bir şey olmamış gibi, yirminci yüzyılın ortasında bestecinin görevi burjuva sınıfının klasik ve romantik müziğini durmadan önümüze sürmekmiş gibi o tatlı havalara karşımıza çıkarır. Bir zamanlar büyük müzikmiş bu: ana bundan yaraucı bir anlayışla bir şeyler öğrenecek yerde, değişen koşullara rağmen ona öykünmek, biçimselliğin en sıkıcı ve bayağısıdır.

Üç: her türlü sıcaklığı ve duyguyu müzikten uzaklaştırmak. Kendinden geçmişçesine duygusal bir müzik döneminden sonra bir soğuk duşla kendine gelmenin gerekliliği, müziğin yitirdiği sıkı düzeni ve ağırbaşlılığı yeniden elde etmek için, biriktirdiği fazla yağları üstünden atması söz konusu olsa

bile, müziğin duyguları dile getirmekle bir ilişkisi olmadığı, salt biçimin somutlaşması olduğu ilkesini benimseyemeyiz. Böyle bir şey olabilse bile, her türlü duyguyu uzaklaştırmakla, "evrenin müziğine", yıldızların ve kristallerin, atomların ve elektronların diline erişmek için bu ilke hiçbir zaman yeterli olamaz. Cansız varlıkların yasalarının müziksel biçimde anlatılabileceği olanağını unutmamalıyım; hıle bu alanda yapılacak deneylere engel olmayalım. Ama müziğin duyguları, heyecanları ve düşünceleri açıklayan insan niteliğini de bir yana bırakmayalım. Hiçbir öznellik tanımayan ve toplumsal koşullarla belirlenen bir nesnelliği öne süren dinsel müzik üstün bir müzikti; ama çağdaş müziğin birtakım örneklerinden görülen donuk, soyutlaşmış uydurma-dinsellik, çağımızın yaşantısıyla hiç bağdaşmayan yapma, zorlama bir kutusallık ögesi ancak aşırı yabancılaşmanın bir belirtisi olarak yorumlanabilir. Bu gizli bir "evrensellik"le bizi boşu boşuna kandırmaya çalışan bilinçli ve açık bir biçimseliktir.

Müzikte öz ve biçim sorununu kısaca açıklamaya çalışırken giriştiğim bu işteki çabalarının yetersizliğini bilmiyorum değilim. Burada sorunu yalınlaştırmak çok tehlikeli bir şey. Müzikte öz pek çok katlıdır, üstelik kavranması öbür sanatlardaki kadar kolay değildir. Ama işte asıl böyle olduğu için de müziğin gelecekteki gelişmesi, yeni bir tutumu, yeni bir duyarlılığı, yeni bir anlayışı, yeni bir topluluk görüşünü yansıtırma ölçüsüne; işçi sınıfının tutumuna; duyarlılığını, anlayışını ve topluluk görüşünü yansıtmaya bağlı olacaktır.

## Beşinci Bölüm

# GERÇEKLIĞİN YİTİRİLMESİ VE BULUNMASI

Alman Romantiklerinden Ludwing Tieck "gerçekliğin yitirilmesi"ne ilk olarak Heinrich von Kleist'in yapılarına yazdığı bir önsözde değiniyordu. Romantik çağda açıkça kavranmayan bu "gerçekliğin yitirilmesi" konusu oldukça sanayileşmiş çağdaş kapitalist düzenin temel sorunlarından biri olmuştur.

Sanayileşen, tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir *dış dünya* haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya, hem de kendisine yabancılaştı. Modern sanat ve edebiyattan çoğu zaman "gerçekliği yok ettiği" gerekçesiyle yakınılır. Gerçi böyle eğilimler yok değildir; ama aslına bakarsanız, gerçekliği yok eden ne yazarlar, ne de ressamlar. Bir önceki günün gerçekliği, çoktan kendinin gölgesi haline gelen bir gerçeklik, birtakım sözlerin, ön yargıların, iki yüzlülüğün katı kalıpları içinde kendini koruyarak yaşar. Koca bir araştırma, soruşturma, inceleme, istatistik, toplantı, rapor ve gazete haber başlığı çarkının son ürünü de Herkes'in ve Hiç-kimse'nin uydurma dünyasını yansıtan resimli romanlardır. Sayısız "görüş açıları"nın sonucu aslında bu görüşler arasındaki korkunç benzerlikten başka bir şey değildir. Bir zamanlar gerçekliği yansıtan birtakım kalıplar durmadan önümüze sürülür. Bugün bir petrol kralı il kutsal bir resim arasında ne kadar benzerlik varsa bu kalıplarla gerçeklik arasındaki benzerlik de o kadardır.

"Eminim ki", diyor Avursturyalı taşlama yazarı Karl Kraus, "artık olaylar olmuyor, sadece birtakım kalıplar kendiliklerinden onaya çıkıyorlar." Artık nesnelere insanları, araçlar amaçları ürünler üreticileri aşıyor, Karl Kraus

basmla ilgili olarak da şunları yazıyordu:

Burada bir aracın denetimizden kurtulduğunu görüyoruz yeniden. Yangını haber vermesi gereken adamı — Devlet içinde en küçük görevlerden birini yerine getirmesi gereken insanı — devletten de, yangından da, yanan evden de, gerçeklerden de, hayal gücümüzden de üstün sayıyoruz.

Bu sözler yazılalı elli yıl oluyor. O zamandan bu yana "gerçekliğin yok edilmesi" sürecinde ürkütücü adımlar atıldı.

Kapitalist düzendeki en içten ve en yeteneki sanatçıların, yazarların çoğu bu gerçekliğin yitirilmesi sorununun ne olduğunu bilmektedirler. Bunlar günü geçmiş kalıplarla, kandırıcı sözlerle yanıltılamazlar. Egemen "kamu oyu" nun onlara gerçeklik diye zorla benimsetmeye çalıştığı birtakım değerleri benimsememekte ve her şeyi olduğu gibi görmekte direnirler. Her türlü propaganda-dan tiksiniyorlar, bütün öğretici kalıplarını kuşkuyla karşılarlar, gerçekliği aldatıcı olguların, sözlerin ve alışkanlıkların ötesinde ararlar. Yalnız görebildikleri, duyabildikleri, dokunabildikleri ya da doğrudan doğruya sezebildikleri şeyler üstüne konuşmaya kararlıdırlar. En küçük ayrıntıya, görülebilen, duyulabilen, gerçekliği yok edilmeyecek ayrıntıya sıkı sıkıya sarılırlar. Bu ayrıntıların ötesindeki her şey kuşku yaratır onlarda. Bu ayrıntılardan, özenle ve bir şey söylemeden gerçekliği yeniden kurmaya çalışırlar. Bu yaygın yeni-olguculuk (neo-positivism) akımı bütün bütüne de olumsuz değildir: bu akım bir bakıma, önyargısız bir içtenlik dileğini yansıtır.

Çağdaş burjuva romanınının bayalığına karşı çıkan biçimde yalınlık, arılık ve akıcılık kaygısı güden Franz Kafka küçük ayrıntıların birbirine eklenerek gerçekliğin çerçevesini belli belirsiz çizdiği bir anlatı yöntemi ortaya çıkardı. Bir zamanlar sevdiği bir kadını şöyle anlatıyordu Kafka: "F.'nin dış görünüşünden —hiç değilse zaman zaman —gözüme ilişen yalnız birkaç küçük ayrıntıdır. Bu ayrıntılar sayılabilecek kadar azdır. Onun görüntüsünü o kadar aydınlık, saydam, kendiliğinden, belirli ana aynı zamanda havalı yapan da işte buydu." Kafka kişilerini ve durumlarını bu ilkeye göre çiziyordu.

Nathalie Sarraute'un hiç bıkmadan söylediği gibi, gerçekliğe yalnız "küçük gerçek olgu, gerçek ayrıntı" ölçüsünü tanıma ilkesi Fransız "anti-roman"ında tam bir aşırılığa vardı. Ayrıntı ayrıntıyı iki boyutlu olarak, hiçbir görüş açısı olmaksızın, buranın ve bu anın ötesine gitmeden izler bu roman

## Sanatın Gerekliiği

türünde. Camus'nün *Yabancı*'sından şu bölüme bir göz atalım:

Akşamüstü Marie geldi, kendisiyle evlenmek isteyip istemediğimi sordu. Benim için farketmeyeceğini, isterse evlenebileceğimizi söyledim. Bunun üzerine onu sevip sevmediğimi öğrenmek istedi. Daha önce de söylediğim gibi bunun bir anlamı olmadığını, ama her halde ona âşık olmadığımı söyledim. "Öyleyse benimle niye evlensin?" diye sordu. Kendisine bunun hiçbir önemi olmadığını, istiyorsa evlenebileceğimizi söyledim. Hem, evlenmek isteyen kendisiydi, ben sadece evet diyordum. Bunun üzerine evliliğin ciddi bir şey olduğunu belirtti. Buna, "Hayır," dedim. Bir an için sustu, sonra bana baktı.

Bu belirgin soğukluk ve uzaklaşma duygusu nesnelere, olaylar ve duygular arasında bir öncelik tanımama isteğini gösterir. Ne var ki, bu durumun sonucu olarak maddi ilişkiler (inhsanların alinyazılarının gizemli nesnelere belirlendiği romantik "yazgı tragedyaları"nda olduğu gibi) aşırı bir önem kazanır. Dünya ne anlamlıdır, ne de saçmadır, diyor Robbe-Grillet, dünya sadece *oradadır* "Çevremizdeki nesnelere sıfatlarımızla bir ruh ve amaç yüklemeye kalkmamıza rağmen, nesnelere *oradadır*. Yüzeyleri temiz ve pürüzsüzdür, bozulmamıştır, belirsiz bir parlaklıkları ve saydamlıkları da yoktur."

Bu ilke bir uyuşukluğa, birbirine üstünkörü tutturulmuş bir imgeler dizisine yol açar, kesiksiz bir süreklilik yerine kopuk bir süreksizlik ortaya çıkarır: geçen an gerçek değildir, durumlar ancak anıldıkları zaman gerçeklik kazanırlar. Nathalie Sarraute, Proust'un "ruhsal süreçleri oldukça uzaktan, bu süreçler artık tamamlandıktan sonra, tam bir dinginlik içinde bellekte donduğu zaman" gözlemlediğini yazıyor. Robbe-Grillet'in *Le Voyeur* adlı romanı bu yöntemin en iyi örneğidir: burada insanlar nesnelere arasında nesnelere gibidir, bir insanın öldürülmesi bir saatin saulmasından, cinayet bir martının çığığından daha önemli değildir; bir olayla şaşırtıcı bir düş, bir tanığın yanıltıcı sözleri arasında bir ayırım yoktur: derinliği, değeri, ölçüsü olmayan bir gerçekliktir bu.

"Anti-roman"ın yöntemi, birçok bakımlardan, düzeni kendinden dinamik sistemlerin bilimi olan *sibernetik*'in önem kazanmasına bağlı görünmektedir. "Öğrenen", "düşünen", kendi kendini geliştiren makinaların varlığı davranışçılığa (behaviourism) ve yeni-olguculuğa ortam hazırlamıştır. İnsanlarla bu diyalektik makinalar arasındaki ayırım artık belirlenmeli, insanın *niteliği* ye-

niden kavranmalı, diyalektik maddecilik daha geniş bir açıdan ele alınarak daha kesin bir anlam kazanmalıdır. Sibernetik biliminin hesaplarına göre ayarlanmış makinalar yapılabilir, yapılmış olanlar da bilinçliymiş gibi davranabilirler. Oysa bilinçli makina olamaz ve yoktur. Bu yüzden, ileri gelen sibernetik uzmanları bilinci üzerinde durmaya değmeyen, hattâ uydurma bir kavram saymaktadırlar; onların betimledikleri sadece bir sistemin *davranışudur*. Norbert Wiener ile modern sibernetiğin en önemli uzmanı olan W.Ross Ashby, *Design for a Brain*<sup>9</sup> adlı kitabında şöyle diyor:

Bütün kitapta, söz konusu etmeyi gerekli bulmadığım için, bilinç ve bilinçle ilgili öznel öğeleri hiç kullanmadım... Bilinç, sahibi için çok önemli olsa bile, o kimsenin yaşantısını bir başkasına açıklayabileceği bir yöntem bu güne değin bilinmemektedir.

Burada, yeni-olguculukla diyalektik maddecilik arasındaki tartışmayı yinelemek değil, sadece "anti-roman"la bu yeni-olgucu düşünceler arasındaki yakınlığı ve bu romanlardaki kişilerin insanın niteliğine ve özüne değil de giriş-çıkış ilişkilerine önem veren sibernetiğin "kara kutusu"na nasıl indirgendiğini belirtmek istiyorum. Sibernetiğin devrimci buluşlarından çıkarılan yanlış felsefi sonuçlar bir edebi yöntem için, davranışçılığın bilimde olduğu gibi, birtakım özel durumlarda yararlı olabilir, ama bu genellikle yalnız insanın insanlıktan çıkmasını değil, bu insanlıktan çıkışı kaçınılmaz bir son olarak betimler.

"Anti-roman"ın yöntemi, yitirilmiş bir gerçekliği yeniden ele geçirmez. Boş sözler, hazır kalıpların çağrışımları yerine, her türlü anlamdan yoksun ayrıntular ve birbirine bağlı olmayan duyuşal izlenimler öne sürer. Gazete haberlerinin başlıklarındaki uydurma-gerçekleri bir yana iterken, bütün gerçeklere set çekmiş olur. Somut olan her şey erir; biçimler bulanık, belirsiz bir sis içinde ileri geri gitmeden, zamansız ve yönsüz "varlık"larını sürdürürler. Bildiğimiz aldatici dünyanın yerini, özel ama daha gerçek olmayan bir dünya alır. Bundan amaç insanın belirsiz ve "zaman dışı" varlığını, zamansız bir karanlık içine göstermektir. Oysa Hegel'in de yazdığı gibi, "varlık kendi başına gerçek değildir, yalnız anlaşılmuş olan şey gerçektir".

<sup>9</sup> *Chapman and Hall, 1960.*

## Sanatın Gerekliliği

Marx'a göre de "Yalnız anlaşılmış olan dünya gerçektir." *Kendini bile bile anlayıştan yoksun kılan bir edebiyat, gerçekliğin belirleyici boyutundan da yoksun demektir.* Bu edebiyatın özü olan gerçeksizlik kalıplaşmış aldatıcı dünyaya karşı bir başkaldırışın sonucu olabilir: oysa gerçekte bu, o dünyanın bir gölgesinden başka bir şey değildir.

Birtakım yazarlar da gene titiz bir ayrıntı gözlemciliğiyle işe girişmekle birlikte, her şeyin donup kımıldamadığı bir dünyanın sınırlarını aşarlar. J.D. Salinger işte böyle bir yazardır. O da, insanların davranışlarını küçük ayrıntı dizileriyle çizen davranışçı yöntemi kullanır. *Franny and Zooey* adlı hikayesinden rasgele bir bölüm veriyorum:

Kasım 1955'de bir Pazartesi sabahı saat on buçukta, Zooey Glass adlı yirmi beş yaşında bir delikanlı, iyice doldurulmuş bir banyoda oturmuş dört yıllık bir mektubu okuyordu. Sarı pelür kağıdına daktiloyla yazılmış nerdeyse bitmeyecekmiş gibi görünen bir mektuptu bu, delikanlı da bu mektubu dizlerinin meydana getirdiği iki kuru adacığa dayamakta biraz güçlük çekiyordu. Sağında, oyuk mineli sabunluğa iliştirilmiş ıslak görünümlü bir sigara duruyordu, ve bu sigara her halde yanıyordu ki, delikanlı arada bir gözlerini mektuptan ayırmak gereğini duymaksızın, sigarayı oradan alıyor, bir nefes çekiyordu. Sigarasının külleri ya doğrudan doğruya ya da mektubun sayfalarına çarparak durmadan banyonun içine dökülüyordu. Yaptığı pisliğin farkında değil gibiydi. Oysa, az da olsa, suyun sıcaklığının kendisi üzerinde bunaltıcı bir etki yaptığının farkındaydı. Orada oturup okudukça —ya da yeniden okumaya başladıkça— daha sık ve daha az dalgın olarak bileğinin tersiyle alnının ve üst dudağının terini siliyordu...<sup>10</sup>

Ne var ki, bu ayrıntılar, davranışlar, bölük pürçik konuşmalar ve belli belirsizce çizilmiş durumların inozayığından Salinger inandırıcı bir hava yaratıyor, ruhsal ve toplumsal gerçekliğin yepyeni yanlarını bulup ortaya çıkarıyor. Herhangi bir yorum ve propaganda yoktur Salinger'in hikayelerinde, ama belki de bu yüzden, alışılmamış biçimde bir çekiciliği ve sürükleyiciliği vardır bu hikayelerin. Salinger'de gerçeklik, çevrelerindeki dünyadan

<sup>10</sup> "Franny and Zooey", Hamish Hamilton, 1962



tiksinen ve şu ya da bu yoldan hayatın anlamını araştırınayı kendine iş edinen genç insanların gözüyle yeniden bulunup ortaya çıkarılır. Salinger'in yapıtlarını böylesine değerli ve çekici yapan da, işte "anti-roman"ın davranışçılığını büyük ölçüde aşan bu çok ince toplumsal eleştiri anlayışıdır. Dünya ya çocukların ya da çok genç insanların gözüyle görülmektedir: bu yüzden de dünya hazır söz kalıplarıyla belirlenebilecek beylik bir düzen değil beklenmedik ve irkiltici bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Buna benzer başka bir örnek de konusu Raymond Queneau'nun romanından alınan *Zazie dans le Metro* filmidir. Bu filmde taşralı küçük bir kız Paris'in yetişkinler dünyasıyla, bir oyuncağın bomba olabileceği, bir kibritin herşeyi gökyüzüne fırlatabileceği, duvarları yıkabileceği ve yıkıntılardan faşist yıldırıncıların, ölüm ve korkunun ortaya çıktığı ürkütücü bir gerçeklikle yüzyüze gelir. Sonunda, sevgilisiyle buluşmuş olan annesi dönüp de kızına gününü nasıl geçirdiğini sorunca, Zazie acı bir umursamazlıkla, "Yaşlandım," karşılığını verir. Bir çocuğun kapitalist dünyayı bütün şaşkıncu çelişmeleriyle tanınmasını gösteren bu karamsar filmin olumlu ve çok güzel bir karşılığını başka bir çocuğun, gelişmekte olan toplumcu dünyayı tanınmasını gösteren *Küçük Adam Güneşi İzliyor* adlı filmde görebiliriz. Bu iki filmi bütün dünyada bir arada göstermek gerekir. Böylece iki şey en güçlü kanıtlarıyla açıklanmış olur: alışılmış, propagandasız ve düzmece bir duygululuktan uzak bir açıdan bakıldığında iki dünya arasındaki korkunç karşıtlık; ve her iki dünyayı yeni sanatın benzeşen yöntemleriyle göz önüne serbilmenin şaşkıncu olanağı.

Günümüzün birçok sanatçıları ve yazarları çağdaş gerçekliğin eldeki kalıplaşmış imgelerle hiçbir ilintisi kalmadığı kanısındadırlar: zamanımıza özgü yeni durumların bulunması, yepyeni, güçlü ve aşınmamış imgelerden yararlanılması inancındadırlar. Eisenstein, Mayakovski, Chaplin, Brecht, Joyce, O'Casey, Makarenko, Faulkner, Kafka, Leger, Picasso gibi sanatçıların hepsi beli başlı arayıcılar arasındadırlar. Bu toplumcu ve toplumcu olmayan sanatçılarla yazarların adlarını bile bile karışık olarak sıraladım, çünkü aşınmış kalıpları bir yana itmeleri ve yeni bir "dünya resimleri kitabı" için araştırma yapmaları hepsinin ortak uğraşısıdır. Ayrıldıkları nokta yöntemleri değil, görüş açılarıdır.

Walter Benjamin'in *Tarih Felsefesi Üstüne Tez*'inde şöyle bir bölümle karşılaşırız:

Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir tablosu vardır. Bu tablo, bir me-

## **Sanatın Gerekliliği**

leğin gözlerini diktiği bir nesneden ürkerek geri çekildiğini göstermektedir. Melek gözlerini ve ağzını iyice açmış, kanatlarını geniştir. Tarih meleğinin görünüşü de böyle olsa gerek: Yüzünü geğmişe çevirmiştir çünkü tarih meleği. Bizim ayrı ayrı bir olay zinciri gördüğümüz yerde o, ayakları dibine durmadan yıkıntılar yığan tek bir yıkım görür. Elbette orada kalıp ölüleri diriltmek, kurbanları hayata kavuşturmak ister. Ama göklerden bir fırtına esmekte ve meleğin kanatlarını kapamasına engel olmaktadır. Bu fırtına, meleği, sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru acımasız bir güçle iterken, meleğin ayağının dibindeki yıkıntular gökyüzüne doğru yükselmektedir. İşte, ilerleme dediğimiz şeydir bu fırtına.

Proust ile Joyce'un, Kafka ile Eliot'un esin kaynağı da aynı melektir: geğmişin kırık dökük parçaları, bir gerçeklik olarak geğmiş, korkunç bir boyut kazanmıştır bu sanatçıların yaratıcı hayal güçleri önünde. Senaryosunu Robbe-Grillet'nin yazmış olduğu *L'Année dernière à Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*) filminde şimdiki zamanı maskeler, karaltılar ve kum üzerindeki ayak seslerini meydana getirir; gelecek ise tam bir karanlığa bürünmüştür, yalnız belleğin taştan imgeleri gerçektir. Mayakovski ile Brecht'in meleği ise başkadır. Bu meleğin geleceğe dönük ikinci bir yüzü vardır. Bu değişik "Angelus Novus" yalnız yıkıntuları değil, daha tamamlanmamış, kimi zaman belirsiz, kimi zaman karanlık, kimi zamansa garip şeyleri de görür. Bu başka, değişik meleğin gerçeklik alanına yalnız olmuş olan şeyler değil, olabilecek şeyler de girer. Bu meleğin çıkardığı gerçekler ve temel durumlar sevimli değil ama yüreklendirici, yatıştırıcı değil ama geleceğe doğru yol göstericidir.

Kafka'nın düşündeki melek birdenbire ölü bir nesneye dönüşmüştür, bu "canlı bir melek değil, denizci meyhanelerinde geminin pruvasından alınmış tavandan sarkan boyalı tahta bir melektir. Başka bir şey değil..." Kafka'nın düşü bütün canlı varlıkların nesnelere dönüştüğüğü korkunç bir düştü. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* filminde bunun tam karşıtı bir durumu ortaya koydu. Başkaldıran gemiye dönük topların beklenmedik bir anda hedef değiştirneleleriyle insanların bu cansız nesnelere üzerinde bir üstünlük kurmaları seyircilerde bir hayranlık duygusu uyandırır. İnsanların özgürce verdikleri karar nesnelere iletilmiş olur. Makina gücünün büyükölçüde arttığı bir çağda sananın en önemli görevlerinden biri de insanın özgürce karar verebileceğini, istediği ve gereksindiği durumları yaratabileceğini göstermektedir. Chaplin de, günlük yaşayı-

şın o gülünç yansımalarında aynı üstünlüğün altını çizer: Einsenstein'in ki gibi devrimci bir olay değildir bu, gene de bir zaferdir, makinaya köle olan insanın makinaya karşı kazandığı bir zafer. Picasso ise, bir ressamın olanaklarıyla, bombalarla uçurularak milyonlarca parçaya bölünen bir dünyayı, adı bilinmeyen bir yazgının sonucu, ya da evrensel bir olaymış gibi değil de, *Guernica* olarak, faşist zorbalığın tehlikesi karşısındaki insan yaşayışı olarak gösterir. Bu çarpıcı resim gerçekliği olanca yoğunluğuyla göstermekle kalmaz, aynı zamanda acı çeken insanlıktan yana çıkar, o insanlık adına yapılması gereken suçlamayı yapar. Burada, birtakım çevrelerin ileri sürdükleri gibi, bir "biçimcilik" söz konusu olsaydı, Picasso resmine *Guernica* değil, *Patlama*, *Yıkma*, *Boğa Burcunun Altında*, ya da buna benzer bir ad takardı. Faşizme karşı olan hiç kimse, "Bu resim neyi anlatıyor?" diye sormamalı. Bu soruyu, başlarını suçlu suçlu başka yana çeviren faşistlere sormak daha yerinde olur. Günlük yaşayışı yansıtan, akademik, tarihsel yüzlerce resim gerçekçilik taslamalarına rağmen çoktan unutulmuş oldukları zaman, torunlarımızın torunları bu olağanüstü resmin acı, aşırı gerçekçiliğinde yaşadığımız çağın izlerini tanıyacaklardır.

Sonra Brecht! Brecht'in yapıtında, yeni durum çoğu zaman, eski, bilinen durumun tam karşıtıdır. Sözelimi, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde, ataerkil bir çağa bağlı olan Hazreti Süleyman'ın yargısı çok daha insanca bir nitelik kazanır: çocuk anasına değil, kendisine gerçek bir ana gibi davranan kadına verilir. Ya da *Galileo*'daki durumu ele alalım: bilen, ama kahraman olmak istemeyen, bağışlamasız boş insanlara karşı olup da başardığı işin kendisinden sonra geleceklere kalabilmesi için çirkefte yaşamayı göze alan insan. Bu yeni ve önemli durumların betimlenmesi, aşınmış kalıplara, körü körüne bağlanılan inançlara ve sözlere, dosyaların ve düzmece gerçeklerin aldatıcı dünyasına ve resmen "gerçeklik" sayılan her şeye karşı savaşıyan yeni bir gerçekliğin yepyeni ve eksiksiz bir görünümünü her gün biraz daha açıkça ortaya koyacaktır.

Bu eksiksiz görüme Marxçılığın diyalektik felsefesi ile varılıyor. Ne var ki yaşadığımız dünyanın anlaşılmasına ve bu dünyanın birçok yanlarının sanatçı gözüyle dile getirilmesine Marxçı olmayan sanatçı ve yazarlarda kalıyorlar. Gerçekliği açıklama yolundaki önyargısız, yani içten, her çaba hepimizin ilerlemesine yardım eder. Elbet, içtenlik tek başına çağımızın karınışık gerçekliğinin ancak çok sınırlı bir bölümünü yansıtabilir. Ama o olmadan da hiçbir şey yapılamaz.

### Sanat ve Yığınlar

Toplumcu edebiyat ve sanatın yeni toplumsal gerçekleri ortaya çıkarmaya çabaları bir ara kırtasiyecilik yüzünden geçici olarak kösteklenmiştir; bu çabalar bugün bile zaman zaman kırtasiyeci engellerle karşılaşma tehlikesindedir. Ne var ki, bugün içinde yaşadığımız geçiş dönemindeki güçlüklerin basit kırtasiyecilik engellerinden ötede birtakım daha derin nedenleri vardır. Çağdaş toplumcu edebiyat ve sanatın ana görevi — yeni gerçekleri onlara uygun anlatım yollarıyla açıklama görevi — çağdaş başka bir sorunla, milyonlarca insanın kültür hayatına katılmasıyla, sıkı sıkıya ilgilidir.

Goethe *Faust'u* yazdığı zaman Weimar Dükalığında oturan insanların yüzde doksanı dokuma yazma bilmiyordu. Sanat ve edebiyat dar bir seçkinlik çevresinin ayrıcalığıydı. Oysa sanayileşmiş toplum için okuma yazma bilen insanlar gereklidir. Bilgi ve onunla birlikte yeni bilgiler sanayi ile birlikte gelişti. "Sanatın en önemli görevlerinden biri", Walter Benjamin'e göre, "kişide karşılık bulma zamanı daha gelmemiş olan bir istek uyandırmaktır." André Breton ise, "Bir sanat yapıtı ancak geleceğin titreşimlerini taşıyorsa değerlidir." diyordu. *Öncü akımın* geleceği öngörme gereksinmelerinin yanı sıra bugün için açılan arayı kapama gerekliliğini de unutmamalı. Bu gereklilik genellikle bir eğlenme isteği olarak beliriyor. Kapitalist düzende "yığın sanatı"nın yaratıcıları ve yayıcılarının amacı bu istekten kazanç sağlamaktır. Tekniğin sağladığı geniş çoğaltım olanakları iyi kitapların yığınlara yayılmasına, iyi resimlerin büyük sayıda basılmasına, iyi müzik parçalarının plâklarının çıkarılmasına, iyi filimlerin milyonlarca insana gösterilmesine yol açtı. Ama, öbür yandan, kapitalist düzen sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını hemen sezdi. Bu afyon-sanatın üreticileri, çoğaltıcıların çoğunun ilkel içgüdüleri hoşnut edilmesi gereken mağara insanları oldukları varsayımına dayanarak işe girişiyorlardı. Bu varsayımla o ilkel içgüdüleri kışkırtıp onları ayakta tutmaktan ve heyecanlandırmaktan da geri kalmıyorlardı. Düşlerdeki imge bir ticaret meta'i oluyor, yoksul kız milyonerlerle evleniyor, pısrık delikanlı, bileğinin gücüyle kendisine düşman, çapraşık bir dünyanın bütün engellerini ve güçlüklerini alt ediyordu. Peri masallarının mantığı çağdaşlaştırılıyor ve yığınlar için çoğaltılıyordu. Bütün bunlar da sanatçıların ve yazarların aşınmaz kalıplara karşı savaştığı, yeni gerçekleri açıklama yolları bulabilmek için deneylere giriştiği bir zamanda yapılıyordu.

Ürkütücü bir çelişmedir bu: bir yanda, yeni gerçekleri dile getirebilecek anlatım yolları için gerekli araştırma, "sanatın anlatım olanaklarının eskidiğinin ve yozlaştığının, bunlardan sıkılıp yeni yeni olanaklar aradağımız"ın (Thomas Mann) bilinci; öbür yanda, eski sanatın bile onlar için yeni olduğu, iyiyle kötüyü ayırmasını henüz bilmeyen, beğenilerinin incelmeye gereken, güzel olanı beğenme yeteneği geliştirilmemiş yığınlarla insan, Thomas Mann'ın *Doctor Faustus* adlı romanındaki besteci Adrian Leverkühn'e göre "her türlü sanatı, *kamu oyu*'nu meydana getiren, eğitim görmüş bir seçkinler çevresinin tekelinden kurtarmak gerekir, çünkü bu seçkinler çevresi yakın zamanda ortadan kalkacaktır, aslında kalkmıştır bile; işte o zaman sanat *halk'a*, ya da daha az romantik bir deyimle, *insanlar'a* ulaşmanın bir yolunu bulmazsa, tam bir yalnızlığa kendi ölümüne yönelen bir yalnızlığa gömülecektir". Bu yolu bulabilirse, sanat "kendini yeniden bir topluluğun, eğitimden ötede bir takım bağlarla bütünlük kazanmış bir topluluğun hizmetinde sayacaktır: kültür sahibi değil, kültürle özdeş bir topluluğun hizmetinde... bu sanat insanlıkla çok yakın bağları olan bir sanat olacaktır."

Toplumcu ülkelerde bunu gerçekleştirmek için korkunç bir çaba gösterilmektedir. Çağdaş burjuva dünyasında sanat, büyük iş adamları, politikacılar gibi önemli kişilerin ilgilenmeleri gerekmeyen bir merak, bir oyalanma konusu sayılmaktadır. Toplumcu dünya ise sanatı ciddiye alır. Örneğin Moskova'da genç işçilerle Yessenin, Blok, Mayakovski, Yevtuşenko, Voznessenski üstüne tartışım, kafalarına, anlayışlarına hayran kaldım. Yeni kitaplar, filmler, oyunlar, besteler yüz binlerce, milyonlarca insana ulaşmakla, bu insanların sanat sorunlarını büyük bir tutkuyla tartışmalarına da yol açıyor. Sözcüklerin ve imgelerin toplumsal, eğitici ve oluşturucu gücünden kimsenin kuşkusu yok. Bir sanat yapıtı geçici bir olay değil, uzun erimli sonuçları olan bir eylem sayılır. Gerçeklerden doğan bu eylem daha sonra gerçekleri etkiler. Bakarsınız gençler sabahlara kadar bir şiir üstüne tartışırlar. Şiir açık havaya, sokaklara çıkmıştır artık. Bir romanın kişileri ve durumlarıyla ilgili bir tartışma önemli toplum ve felsefe sorunları çıkarır ortaya. Sanat ve sanat tartışmaları toplumcu dünyanın hayatındaki ilerleme yollarından biridir.

Bu "sanatı ciddiye alma" tutumu çok güzel bir şey olmakla birlikte, birçok yanlışlara ve aşırılıklara da yol açmıştır. Sanattan insana giden yol — "sanatla insanlık arasında yakın bağlar kurma işi" — bir parti sekreterinin odasıyla bir örgüt arasındaki kısacak yol değildir. Sanatçıların birçok değişik deneylerinden ve halkın, geniş ölçüde, bütün olanaklardan yararlanılarak

## **Sanatın Gerekliliği**

eğitilmesinden geçen uzun bir yoldur bu. Kapitalist düzende ürkütücü olan "biçimcilik" değildir, soyut resim ve şiir, elektronik müzik ya da anti-roman değildir. Asıl korkunç tehlike çok somut, basit, isterseniz "gerçekçi" deyin, birtakım budalaca filimlerin, resimli romanların, insanları lüfa tembelliğine, sapıklığa ve suç işlemeye iten bir endüstrinin varlığıdır. Toplumculuk-düşmanları "soyut" yöntemler kullanmaz. Savaş incemiş sanat yapıtlarıyla değil, çok kaba birtakım hesaplarla hazırlanır. Toplumcu ülkelerde sıkıcı oyunlar, sıkıcı kitaplar, sıkıcı filimler ile bu türlerin en güzel örneklerini, beğenisizlikle sanau, yapış yapış bir duygulukla çoşkun bir içtenliği yan yana görebilirsiniz; ama kapitalist düzenin yığınlar için sanat diye öne sürdüğü yozlaştırıcı çirkefle karşılaşamazsınız. Kolay kolay küçümsenemeyecek bir ayrımdır bu. Toplumcu ülkelerdeki olumsuz öge (artık zamana uymayan anlatım yollarına bağlı kalma eğilimi) sadece bir geçiş dönemi sorunudur.

İlk otombillerin biçimi atlı arabalara benziyordu. Oysa yeni öge olan motor eski kabuktan daha güçlüydü; hızın artması yeni biçimlerin ortaya çıkmasını gerektirdi; teknik bilgi yeni bir güzellik anlayışının doğmasını sağladı. Üstünlük kazanan her sınıfın beğenisi, çoğunlukla, yenilen sınıfın beğenisinin varmış olduğu noktadan başlar, ve bu eski kalıba dayanarak yeni bir hayat kurma eğilimi gösterir. On sekizinci yüzyılda İngiliz burjuva sınıfının önem kazanması Gotik mimarinin birden "modern" sayılmasına ve birtakım yıkıntıların büyük bir çekicilik kazanmasına yol açtı. Burjuva sınıfı başkentini eski güzelliklerle süslemek, bir şatoya (daha doğrusu bir şato yıkıntısına) sahip olmak istiyordu, çünkü bunlar soylu bir geçmişin simgeleri idi. 1760 yılında Sterling adlı bir tüccar böyle bir yıkıntıyı öyle ustaca onarımdan geçmişti ki "tepenize yıkılacak sanırdınız." Yüzyıl sonra, Alman ve Avusturya burjuva sınıflarının önem kazanması da buna benzer bir duruma yol açtı. İkiyüzlülüğün ağır bastığı, cicili bicili bir yeni-gotik mimari ortaya çıktı. Şatolara benzeyen bankalar, katedrallere benzeyen istasyonlar yapıldı. Modern mimarinin öncülerinden biri olan Adolf Loos bu süsleme anlayışını bir "cinayet" olarak niteledi, iş yerlerinin ve evlerin iç kapayıcı cephelerinde burjuva sınıfının özündeki ikiyüzlülüğün mimari bir anlam kazandığını belirtti.

Siyasal başarıya kavuşan işçiler de, çoğu zaman, başlangıçta küçük burjuva sınıfının beğenisini benimser. Bunun sonucu olarak da önceleri ilerici aydınlarla işçi sınıfının çoğunluğunun sanat anlayışları arasında bir uyumsuzluk belirir. Kimi zaman, toplum açısından ilerici bir şeyle sanaua yeni olan bir şey arasında öyle anlamsızca bir uzaklık vardır ki, "modern"

sözü yetkili kimselerin ağzında bir aşağılama niteliği kazanır. Genç kuşak bu garip çelişmeyi yavaş yavaş ortadan kaldırır; yalnız ilerici olmayı değil, gerçekten modern olmayı da ister; modern — yani çağına uygun — bir yaşama biçimi arar ve her türlü yeniliği izler. Böylece kültür alanında bir eski-yeni çekişmesi baş gösterir ve eskiyi savunanların sık sık "yalın insanın sağlam içgüdü"nden söz ettikleri duyulur. Böyle sözlerin beni çok tedirgin ettiğini belirtmek isterim; bu sözlerde içinden pazarlıklı bir tepeden bakmanın izlerini görmekten alamam kendimi. Bu çok övülen "yalın" insan, bu bozulmamış okuyucu, dinleyici, sergi-gezer hala var mıdır? Olsa bile, başvurulması gereken en yüce yargıtay, toplumculuğun yetiştirmeyi amaçladığı çok-yanlı kişilik gerçekten bu adam mıdır? "Yalın insan" içgüdünün, sezginin ve geleniğin birleşimiyle sanat ürünleri veren ilkel toplumsal koşulların çağrıştırdığı bir kavramdır. Böyle insanların sayısı, şehrin ağır basığı sanayileşmiş uygarlığımızda gittikçe azalmaktadır. Ortaçağ ozanlarına özgü içten gelen bir coşkunlukla gelenek birleşimi yitip gitmiştir artık; sanayi ile şehrin ayıncı bir etkisi olmuştur. Sanayileşen toplumda insan değişik duymalara ve uyarılara açıktır. Beğenisi *tabularasa* değildir; çocukluğundan beri yaşantısına karışan sayısız sanayi ürününün etkisi altında kalmıştır. Sanatla ilgili yargıları, çoğu zaman, önceden verilmiş yargılardır. Halk arasında yapılacak oylamada Viyana opereti Mozart'dan her zaman daha çok oy toplayacaktır.

"Yalın insan" gerçek olmayan, kalıplaşmış bir dünyaya değgin bir kavramdır. "Emekçi"den ya da "aydın"dan daha yaygın değildir. Kazanç amacıyla her türlü kültürel ayrımı aynı düzeye indirmek eğiliminde olan kapitalist dünyada bile bu ayrımlar, sorunu basite indirgemek isteyenlerin gösterdiğinden çok daha büyüktür. Büyük ölçüde düşük nitelikli meta üretiminin etkisi azımsanamaz, ama buna karşı içten gelen bir direniş olduğunu da belirtmeliyiz. Geçenlerde Viyana'da Avusturya demiryolu işçilerinin desenleriyle resimleri sergilenmişti. Bütün beklenenlerin tersine, sergilenen yapıtların yalnız üçte biri bildiğimiz doğalcılıkla düzmece bir sevimliliğin izlerini taşıyordu; üçte ikisi ise van Gogh'un, Gauguin'in, Cézanne'ın, Picasso'nun ve modern Avusturya sanatçılarının etkilerini yansıtıyordu. "İşçi"lerin ya da "yalın insan"ların içgüdüleriyle modern sanata karşı oldukları sonucuna varmak oldukça yanlış bir yargıdır; alışlagelmiş sanatı daha çok beğenen işçilerin oranı belki de böyle bir sanattan yana olan iş adamlarından, şirket müdürlerinden ve politikacılardan daha yüksek değildir.

Kazanç düşkünü kapitalistlerin "sanat pazarı"na artık toptan üretilmiş mal

## **Sanatın Gerekliliği**

süremediği toplumcu düzenin iki yanlı büyük bir ödevi vardır: halkı sanattan tat almaya yöneltmek, yani halkın sanat anlayışını geliştirmek; bir de sanatçının toplumsal sorumluluğu üzerinde durmak. Bu sorumluluk sanatçının egemen olan beğeniye uyması, yani şunun ya da bunun buyruğuna göre yazması, çizmesi, bestelemesi gerektiği anlamına gelmez; bu, bir boşlukta değil de, toplumun kendisinden istediği birtakım şeyleri gerçekleştirmek için çalışması anlamına gelir. Birçok durumlarda, Mayakovski'nin çok eskiden belirtmiş olduğu gibi, bu genel toplumsal istekle belli bir toplumsal kurumun açıkça belirterek ısmarladığı iş birbirini tutmaz. Bir sanat yapıtının başlangıçta herkesçe anlaşılıp benimsenmesi gerekmez. Sanatın görevi açık kapıları yıkmaktan çok kilitli kapıları açmaktır. Ne var ki, sanatçı yeni gerçekleri bulduğu zaman, bunu yalnız kendisi için bulmuş olmaz; bunu başkaları için de, nasıl bir dünyada yaşadıklarını, nereden gelip nereye gittiklerini öğrenmek isteyenler için de yapar. Bir toplum için yaratır. Kapitalist düzende unutulmuş bu gerçek, eski Atina'da ve Gotik sanatın yarandığı çağlarda herkesin benimsediği bir inançtı. Özlenen bireşim (sanatçının kişisel özgürlüğü ile toplumun bağdaşması) hemen birden gerçekleşemez; böyle bir şeyin gerçekleşmesi için kurallara körtü körüne bağlı olmadan uzun uzun düşünmek ve deneyler yapmak gerekir. Her büyük devrim patlayıcı bir bireşimdir; ama güçlerin dengesi sürekli olarak tekrar tekrar bozulur ve değişen koşullara göre yeni bireşimlerin kurulması gerekir. Genç Mayakovski'nin romantik ve bireysel başkaldırışı özünün ana ögesini devrimden alıyordu. Kişisel ve ortak yaşamı birleştirdi. Ne var ki, dural bir birlik değildir bu, hele birtakım buyruklarla korunması düşünülemez. Oysa toplumca sanat gücünü her zaman bu birliği yeniden kurma ödevinden almak zorundadır; sonunda, ağır ve yorucu bir süreçten geçerek her türlü yabancılaşma belirtilerini yok etmek için gereklidir bu.

Bu durum her türlü yanlışlığa yol açabilir. Toplumcu ülkelerde sanata karşı duyulan istek klasiklerin çok sayıda basılmasıyla ya da doğrudan doğruya toplumcu yazar ve sanatçılar yapıtlarıyla karşılanamaz. Sadece "eğlendirme"yi amaç edinen bir sanat da yersiz değildir, üstelik yenilik getiren sanatçıların yanı sıra ister istemez büyük sayıda "ortalama" sanatçı da olacaktır.

Eğlenceyle ağırbaşlı sanat arasındaki sınır kesinlikle çizilemez. Bu sınır, hele bütün halkı bilgiye ve kültüre kavuşturmak için eğitimi amaç edinmiş bir toplumda hiç de değişmeyecek bir sınır değildir. Ağırbaşlı sanat nasıl cansızlık anlamına gelmemeliyse, eğlence de budalalık anlamına gelmemeli, gerek halkın eğitimi, gerekse sanatçının toplumsal bilinci bunu önlemelidir.



ileri bir toplumda hem eğlendiren, hem kolayca anlaşılabilen, aynı zamanda da kişiyi duyguya ve kafa eğitmeye yarayan pek çok mitaba, oyuna ve müzik yapıtına gereksinme duyulur. Ne var ki, bu gereksinme, insanı yüceltme görünümünde aşınmış ve kalıplaşmış bir kolaycılık ve kaba bir söylevcilik tehlikesi de birlikte getirir. Stendhal gençliğinde şunları yazmıştı: "Her türlü ahlâk kaygısı, yani sanatçının kendini gözetken böyle bir kaygısı, sanatı öldürür." Hiçbir topluncu sanatçı ahlâk kaygısı olmadan çalışamaz, ama hiç değilse sanatını propaganda boyutlarına indirgemek gibi bir kolaycılığa kaçmamaya, tersine her zaman onu arıtarak sanat düzeyine yüceltmeye çalışmalıdır. Yalnız eğlendirmek için sanat yapan, yani günün isteklerini karşılayan sanatçıların kuralı da bu olmalıdır. Toplumcudüzende bütün sanatlar gibi eğlendirici sanat da yetişkin insanlar içindir. Seslendiği halkı küçümseyen sanatçılar amaçlarını yerine getiremiyorlar demektir.

Sürüyle saygıdeğer ve eli yüzü düzgün edebiyat ve müzik yapıtı yaratan kimseleri küçümsemek gülünç olur. Ama bunları, yeni gerçekleri birtakım yeni sanat biçimleriyle açıklamaya çalışanlara örnek olarak göstermek daha da büyük bir yanlış. Güçlüklerle dolu geçiş dönemlerinde birçok topluncu sanatçının eski biçimlere bağlı kalmasının nedenini anlayabiliriz; özü yenilik olan toplumcu bir düzende birtakım tutucu eğilimlere yer vardır; öyle ki, yeni eğilimler tutucu eğilimlerle çatışarak güçlenir ve güven duygusunu artırır. Ama yeni anlatım biçimlerini Mayakovski, Eisenstein, Brecht ya da Eisler gibi özgün sanatçılar yaratır, geleceğe kalacak olan da bunlardır. Bugün bile, yalnız topluncu dünyada değil, kapitalist dünyada da yenilik eskiyi kopya etmekten daha etkili olmaktadır. Çünkü iki ekonomik düzen temelde birbirine ne kadar karşı olurlarsa olsunlar, aralarındaki savaş ve yarışma ne kadar yeni toplumsal gerçekliğin ana sorunlarından biri olursa olsun, modern yaşayışın birçok özellikleri bakımından iki düzen arasında ortak yanlar vardır: sanayileşme, teknik bilgi, bilim, büyük şehirler, hız, ritim, bir sürü yeni yaşantılar, duygular ve dürtüler. Büyük bir şehirdeki yaşayışı, uyuşuk bir taşra kasabasındakinden başka türlü açıklamak gerekir. Bir kayakçının ya da bir motosikletçinin doğa yaşantısı bir köylünün ya da gezintiye çıkmış bir insanınkinden başkadır. Modern işçi sınıfının ve onun aydınlarının yaşayışlarındaki öz ve biçimle geçen yüzyılın şiirsel yöntemleri arasında doğrudan doğruya bir ilişki kalmamıştır. Görüşümüz, duyuşumuz, düşüncelerimizin çağrışımı atalarımızinkinden değişiktir. Sanatta onları irkilten şeyler (İzlenimcilerin renklerini kullanışı ya da Wagner'in düzensiz sesleri) bize artık hiç aykırı gelmi-

## **Sanatın Gerekliliği**

yor. Bugünün ortalama insanı böyle şeylere iyice alışmış ve bunları artık "modern" bulmamaktadır.

Sibernetik, gerçekliğin daha araştırılmamış alanlarıyla ilgili sorulara kuramsal açıklamalar yapacak olan makinalar yaratmak üzeredir. Bu açıklamalar şimdilik insan aklını aşan niteliktedir. Bilim böylesine sarsıcı olanaklar karşısında boyun eğmediği gibi, insan aklını aşıyor diye bu makinaların sağladığı açıklamaları küçümseyerek bir yana itecek değildir. Tersine, sibernetikçiler, yeni kavramları insan aklının benimseyebilmesi için birtakım özel araçların yapılması gerekebileceğini ileri sürmektedirler. Bilim ve sanat, gerçekleri kavramanın iki ayrı yoludur. Bunları doğrudan doğruya karşılaştırmak ise yanıltıcı olur. Bununla birlikte, gerçeklik alanında sanatın da birtakım yenilikler bulduğu, daha önce görünmeyeni gösterdiği, duyulmayı duyurduğu da doğrudur. Sanattan anlamamanın değişmez bir niteliği yoktur; "özel araçlar"ın yardımıyla bu da geliştirilip inceltilir. Öyleyse, insanın sonsuz gelişme yeteneklerine inanan toplumculuk hiçbir alanda yeniyenidir diye karşı çıkmamalıdır: bunun yerine, başlangıçta anlaşılmayanı kavrayabilmek için "büyütme araçları" kullanmalı, anladıktan sonra da bunu sıkı bir yoklama ve incelemeden geçinmelidir.

Sanat alanında, geçen yüzyılın ortalarından beri bulunan anlatım yollarının tümü, çoğu zaman, yozlaşmış oldukları ileri sürülerek bir yana itilirler. Çağdaş burjuva dünyasının çöken, bu yüzden de yapısı gereği yozlaşan bir dünya olduğu doğrudur. Ne var ki, hiç de öyle bağdaşık (mütecanis) bir dünya değildir bu — tersine, yalnız burjuva ve işçi sınıfları arasında değil, her toplumsal katın kendi içinde sayısız çelişmeler vardır. Yeni ile eskinin savaşı ise aydınlar arasında belli bir sertlikle sürüp gitmektedir. Yeni olan elbette ki özü gereği işçi sınıfından yanadır, denemez. Durum çok daha karmaşıktır. Bir yanda, birçok işçi burjuva yozlaşmasına kapılmış; öbür yanda ise, toplumcu dünyanın varlığı kapitalist dünyayı sürekli olarak etkilemiştir. Bu etkinin kendisi de çelişmelerle doludur, çünkü bir yandan toplumculuk-düşmanlığını kışkırtırken öbür yandan da düşünürlerin bu konuyu araştırmalarına yol açar. Sanatçıların kapitalist dünyaya başkaldırmaları, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak toplumculuğa tepki göstermeleri, oldukça karmaşık bir gerçeği bulup çıkarmaları, bütün bunların hepsi eskisinin çürümesiyle yeninin mayalanmasının birbirinden ayırt edilemeyeceği yeni biçimler ve anlatım yolları yaratır. Çoğu zaman işe yaramayan bir şeyle gelecekte işe yarayacak olanı ayırmak bizim için çok zordur. Ama kapitalist dünyanın edebiyat ve sa-

natındaki bütün modern öğelerini "çürük"tür diye atmak, Lassalle'in ileri sürdüğü ve Marx'ın çürüttüğü "işçi sınıfının toptan gerici bir yığınla karşı karşıya olduğu" düşüncesine benzer. Politikada bile böyle yoğun bir birlik yoktur — hele, değil bizim çağımızın sanatında hiçbir çağın sanatında böyle birlik söz konusu değildir.

Toplumcu dünyadaki tutucuların ülküleştirilmiş "yalın insan" kişiliğini sanat konularında en üstün yargıç olarak göstermek istemeleri gerici bir eğilimdir. "Yalın insan"ın yavaş yavaş ince bir görüş ve ayırıcı birtakım özellikler kazanması toplumculuğun kaçınılmaz ilerleyişinin bir sonucudur. Bir ulusun yapısı birtakım yöneticilerin düşüncelerinden daha çabuk değişebilir. Yetişmiş işçiyle teknik uzmanı birbirinden ayıran çizgi silinmeye başlamıştır bile; işçi sınıfı ile aydınlar nerdeyse atbaşı gitmektedirler; işçi sınıfının iyi eğitim görmüş çocukları düşünce serüveninin, sanatçı atılganlığının tadına varmaya başlamışlardır. Moore'un, Léger'nin, Picasso'nun adını duyunca irkilen, Rimbaud'yu, Yeats'i, Rilke'yi "anlaşılmaz" bulan, ya da on iki sesli müziği şeytan uydurması sayan babalarının bu yargılarını gülümsemeyle karşılamaktadırlar. Toplumcu genç kuşağın bütün bunları tanımları önlenemeyecek, üstelik bu kadar da kalınmayacaktır. Toplumcu ülkelerde çevrilen birtakım yeni filimler, genç yazarların, yontucuların, ressamların yapıtları, toplumcu özün gerçekten yeni bir biçimde başarıyla dile geleceği bir sanatın doğmakta olduğu inancını doğrulamaktadır.

### *Yükselme ve Çökme Arasında*

Çağdaş burjuva düzeni bugün bile büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir; toplumcu dünyanın varlığı ve meydan okuması, ortaya koyduğu ahlak ve düşün sorunları da bu alanda burjuva düzenine büyük yardımda bulunmaktadır. Ama uzun erimli düşünecek olursak, toplumcu sananın burjuva sanatına üstün geleceğini söyleyebiliriz. Burjuva sanatının vereceği çok şey olmakla birlikte bir şeyden yoksundur: geleceğe değgin geniş bir görüş, iyimser tarihsel bir görüş. Hayal kırıklıklarına rağmen bugün bile toplumcu dünyanın malıdır bu görüş. Söz konusu olan, ekmekten ve uzay füzelerinden, bolluk ve teknik üstünlükten çok, "hayata bir anlam" verebilmektedir, fizikötesel değil de insanca bir anlam.

Toplumculuk, kendini sarsan bütün çatışmalara rağmen, insan için sonsuz olanakların varlığına inanmaktadır. Çağdaş burjuva dünyasındaki en yete-

## **Sanatın Gerekliiği**

nekli ve içten sanatçıların ve yazarların çoğunun gelecekle ilgili görüşleri olumsuzdur, hattâ kıyametin haberciliğini yapar niteliktedir. Sığ bir iyimserlik elbette ki bu karamsar düşüncelere karşı dengeyi sağlayamaz, çünkü tarihte ilk olarak insanlığın kendi kendini yok etme olanağı ortaya çıkmıştır. Karl Kraus, yıllarca önce bunu bilmişcesine şu özlü düşünceyi ileri sürmüştü: "Makinalar tam geliştiği ve insanın görevini yerine getiremediği anlaşıldığı zaman çağdaş dünyanın sonu gelmiş olacaktır." İnsanoğlunun bilinci teknik ilerlemeye yetişememektedir. Böyle olunca, toplumcu yazar ve sanatçılar burjuva sanat ve edebiyatının dile getirdiği geleceğin korkunç görünümünü umursamazlıktan gelemezler. Bir atom savaşından sonra yeryüzünde hayat belirtileri kalsa bile, ay yüzeyi görünümünün zehirli havası içindeki bu belirtilerin toplumcu bir dünya görüşü ile hiçbir ilintisi olmayacaktır.

Öyleyse savaşı önlemek her türlü toplumsal düzendeki bütün sağduyulu insanların ödevi oluyor demektir. Usun gücüne güvenmeyen kimseler yıkımın kaçınılmazlığına inananlardır; böylelerinin yapıtlarını ise yıkıntıların gölgesi kaplar. Bu dünyanın sonunun gelebileceği olanağına karşı toplumcu sanatçı başka bir olanağı, ussal ve bu yüzden de insanca bir dünya olanağını öne sürer. Bunlardan birincisi nasıl kaçınılmaz bir şey değilse, ikincisi de önceden belirlenmiş değildir. Seçim, her zaman olduğundan çok bireye bağlıdır, Hebbel'in şu dizeleri ise her zamankinden daha doğrudur:

*Du has vielleicht*

*gerade jetzt dein Schicksal in den Händen  
und kannst es wenden, wie es dir gefällt.  
Für jeden Menschen kommt der Augenblick  
in dem der Lenker seines Stern ihm selbst  
die Zügel übergibt...*

*Bella de şu anda*

*kendi elindedir alinyazını çizmek  
dilediğin gibi yön verebilirsin kendine.  
Bir an gelir ki her insan için,  
yıldızına yol gösterebiliyorsa kişi,  
kendi eline alır dizginlerini...*

Güç birikiminin bunca yoğunlaştığı ve bu gücün işleyişinin bunca karanlıklaştığı bir dünyada, birçok kimse kişisel kararlarının etkisiz kalacağını düşünme eğiliminde oldukları için "kader"e boyun eğmektedir. Bu durumda toplumcu sanatın ana sorunu kişiliği olmayan nesnelere gerisindeki insanları belirtmek ve iri sözler söylemeden, boş bir iyimserliğe kapılmadan insanların nesnelere üstün gelebileceğini göstermektir. William Faulkner'in güçlü romanı *Kutsal Sığınak*'ın (*Sanctuary*) toplumcu bir benzeri daha ortaya çıkmadı. (Bu roman, kendi toplumsal durumunun sınırlarını aşmaya çalışan insanların bu çaba içinde yok oluşlarını ya da geçmişe itilişlerini, güçsüzlüklerini belirten bir tragedya'dır.) Aleksî Tolstoy'un *Çileli Yol*'u da buna benzer bir temayı işler, ama bir devrimin özel ve olağanüstü durumu içinde geçer bu romanın olayları. Böyle bir temayı günümüzde işleyecek olan yazarda Faulkner'i aratmayacak bir yeteneğin yanısıra şaşmaz bir içtenlik, amacı ne denli saygıdeğer olursa olsun kolayca başarı yollarına sapınama kararlılığı olmak gerekir. Bir zamanlar ortaya çıkan ve toplumcu düzendeki bütün sorunlara "trajik" olmayan çözüm yolları bulan, dolayısıyla da her hikâyenin mutlu bir sonla bağlanmasını isteyen çelişmesiz roman kuramı, aynı derecede yanlış olan ve toplumcu düzende sınıf ayrımlarını abartan kuramla birlikte önemini yitirmiştir. Ama çatışmaları görmezlikten gelme ve düşleri gerçek gibi gösterme eğilimi bugün bile sürüp gitmektedir.

Toplumcu sanat bugünü ülküleştirecek gelecekle ilgili görüşlerini bulandırmadığı ölçüde saygı ve güven kazanacaktır. Çağdaş burjuva dünyasındaki ağırbaşlı sanatçıların ve yazarların içten umutsuzluklarını ne "yozlaşmış" diye yaftalayıp bir kalemde geçebiliriz, ne de bunlara karşı tarihin büyük akışı içinde her şeyin belli bir düzene göre gerçekleştiğini ileri sürebiliriz. Dünyanın sonunun gelebileceği *düşünülebilir* bir şey olarak tanınmalı, ama bunun *önlenebilir* bir şey olduğu da gösterilmelidir. Bu, barış için savaşmanın bundan böyle toplumcu sanatın tek tema'sı olacağı anlamına gelmez. Bu demektir ki, çağdaş burjuva sanatında çoğu zaman belirtilen yıkımın "kaçınılmazlığı" düşüncesine karşı, yıkımın nasıl önlenebileceğini gösteren yapıtlar çıkarmalıdır; ama bu yapıtlar gerçeğe uygun olmalı, propaganda amaçları gütmemelidir.

Eğer barışın korunması birlikte yerine getirilmesi gereken tek büyük ödevse — ki her şey bunun böyle olduğunu gösteriyor — toplumcu sanat bütün dikkatini yalnız toplumcu ülkelerin iç sorunları üzerinde toplamamalı, dünya sanatına temel bir katkıda bulunmak üzere bütün dünyaya seslenmeli-

## **Sanatın Gerekliiği**

dir. Gorki'nin, Mayakovski'nin, Isaac Babel'in, Aleksî Tolstoy'un, Eisenstein'in ve Pudovkin'in yapıtları toplumcu olmayan geniş okuyucu ve seyirci çevreleri için büyük bir anlam taşırlar; buna karşılık toplumcu ülkelerde Chaplin'i, de Sica'yı, Faulkner'ı, Hemingway'i, Lorca'yı ve Yeats'i beğenen sayısız insan vardır. Ayrı ayrı toplumsal düzenlerin insanları olsak, ayrı ayrı amaç ve düşüncelere sahip olsak bile, eninde sonunda tek bir dünya üzerinde yaşamaktayız. Ve dünyamıza Amerikan edebiyatı gerekli olduğu kadar, Rus edebiyatı da gereklidir, Fransız ve Avusturya müziği kadar, Rus müziği; İtalyan, İngiliz ve Sovyet filimleri kadar, Japon filimleri de gereklidir. Dünyamıza Henry Moore gerekli olduğu kadar modern Meksika ressamı da, O'Casey kadar Brecht de, Picasso kadar Chagall da gereklidir. İki toplumsal düzen arasındaki siyasal çekişme sürüp gidecektir. Bunun savaş içinde değil de, barış içinde sürmesi hepimizin yaşama koşuludur. Her iki yandaki insanların bir boşluk içinde konuşmayıp birbirlerinin sorunlarını, amaçlarını ve isteklerini anlamalarını sağlamak çağdaş edebiyat ve sanatın en büyük görevlerinden biri olmuştur.

### ***Yarımdan Sonraki Günün Düşü***

Bu görüşe şöyle bir uslamlamayla karşı çıkılabilir: "Bu ne güven! Neye dayanarak sanatın gerekliliğini böyle kesinlikle söz konusu edebiliyorsunuz? Sanat can çekişmekte. Bilimle teknik bilgiler kapı dışarı etmiş sanatı. İnsan-oğlu aya gidebilirken ay baygını şairlerin ne gereği var? Uçak tanrılarından daha hızlı, otomobil Pegasus'dan daha kullanışlıdır. Uzay adamı şairin düşünden geçirdiği şeyi kendi gözleriyle görebilmektedir. Byron'un İblis'le birlikte boşlukta uçan Kabil'ini düşünün:

**KABİL:** Tanrı mısın, şeytan mı, her kimsen,

Şu görünen dünyamız mı bizim?

**İBLİS:** Babanın yaratıldığı balçığı

Yoksa tanımadın mı?

**KABİL:** Ne diyorsun?

Yanında gecelerimizi ışıtan daha küçük bir küreyle

Hava içinde dönen şu küçük mavi küre mi?....

Gittikçe küçülüyor

Biz güneş ışıkları gibi ilerledikçe  
Ve küçüldükçe bir ayla beliniyor çevresinde  
Gökyüzüne bakışta  
Yıldızların en yuvarlağı gibi parlayan....

Gagarin'in, Titov'un ya da Glenn'in uzaydan düzyazıyla verdikleri haberler bu koşullu düşgörü (vision) dilinden daha çarpıcı değil mi? Sanat insanlığın çocukluğundan ve ergenlik çağından kalma bir şey değil mi? Artık olgunluğa eriştiğimize göre sanatsız yapamaz mıyız?

Şurası açık ki, kapitalizm sanat alanında yeni bir "rönesans" yaratma yeteneğinden yoksundur. Peki ya toplumculuk? Yeni bir Homeros'un ya da Shakespeare'in, Mozart'ın ya da Goethe'nin doğacağı düşünülebilir mi? Doğacak olsa bile, toplum böyle birine gereksinme duyacak mıdır? Gerçeklikle başa çıkamayan insanların gerçekliğin yerine koydukları ulsımlı bir "son çare" değil midir sanat? Eylem yerine düşü, varlık yerine gölgeyi, Juna tanrıça yerine bir dulutu benimsemeye hazır bir kafa edilginliğini öngörmüyor mi? Çok uzak olmayan bir gelecekte gerçekliği iki kere dört kişiliğiyle düzenleyecek eksiksiz sibernetik makinalar yapılacak. Bu makinalar ne bir duygu, ne de bir tutku yanıtlayacak. Toptan bir makinalaşma, sınırsız bir üretim ve yoğunlaşma çağında sanat ne işe yarayacak, Helena'nın düşü peçesi ne işe yarayacak?

Gelecekte, makinalar içinde sonunda insanları makinaların yapabileceği bütün işlerden kurtaracak, böyle işler insan emeğiyle bağdaşmayan işler sayılacaktır. Ne var ki, makinalar gittikçe yetkinleşince, *insanın büyüklüğünün yetkin olmasından ileri geldiği* anlaşılacaktır. İnsan da, sibernetik makinalar gibi, devimsel, kendi kendini yetkinleştiren bir varlıktır, ama hiçbir zaman kendine yeterli olmayan, her zaman sonsuzluğa açık, hiçbir zaman yalnız mantık kurallarına uymayan varlık. "*Quod nunc ratio est, impetus ante fuit*" (şimdi akıl olan şey eskiden içgüdüydü) diyor Ovidius. Bu tutku, bu coşku, bu yaratıcı eksiklik insanı her zaman makinadan ayıracaktır.

"Peki", diyebilir benim gibi düşünmeyen bir kimse, "yetkinliğe erişen makina acı çekmeyeceği için acısını dile getirme isteğini de duymayacaktır; acının ve sevincin ötesinde, gerçeklerin gizini açıklama görevini sürdürecektir. Ama insan makinanın şaşmazlığına hiçbir zaman kavuşmayacak bile olsa, toplumcu bir düzende sanata neden bir gereksinme duysun? Sanatın görevi, sınıflara bölünmüş, anlaşılmaz, ürkütücü bir toplumda yaşayan biz yarım, ek-

## Sanatın Gerekliliği

sık, acınası insanların daha eksiksiz, daha zengin, daha güçlü bir hayata kavuşmamıza, başka bir deyişle, gerçek insan olmamıza yardım etmektir, demiştiniz. Peki ama, toplumun kendisi böyle gerçekten insanca bir hayatın güvencesi olduğu zaman ne olacak? Her türlü gerçek sanat daha var olmayan bir insanlığın özlemini duyurur. Böyle bir insanlığa kavuştuğumuz zaman bütün bu Faustsu büyü ne işe yarayacak?"

Evrensel mutluluk, düşlerin gerçekleşmesi ve tarihin dönüşünün tamamlanmasıyla insan gelişmesinin bir gün son amacına ulaşacağı gibi birtakım çocuksu umutlar ya da korkular getirir insanın aklına böyle soruları. Oysa bu durumda insanlığın yalnız tarih-öncesi döemi sona ermiş olacaktır; insan cennetin durağanlığı ile hiçbir zaman kısıtlanmayacak, gelişmesini durmadan sürdürecektir. İnsan her zaman olabileceğinden ötede bir şey isteyecek, yaradılışının sınırlarını her zaman aşmaya çalışacak, her zaman ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır. Bu her şeyi bilme, her şeye üstün çıkma, her şeyi kavrama isteğini yitirdiği gün, insan da insan olmaktan çıkar artık. Bu yüzden, doğadan bütün gizleri ve kendisine üstünlük sağlayacak olanakları elde edebilmek için her zaman bilime gereksinme duyacaktır. Yalnız kendi yaşayışında değil, hayal gücüyle daha denetimi altına alamadığını sezdiği gerçekler karşısında yabancılaşma çekmemesi için de her zaman sanatın gerekli olduğunu unutmamalıdır.

İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın izli gücüne karşı insanın en büyük vardancı silâhıydı sanat. Sanat, başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde —iş bölünmesi, sınıf ayrımı ve her türlü toplumsal çatışmanın ortaya çıkması döneminde — sanat bu çatışmaların niteliğini anlamamanın, var olan gerçekliğini tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu. Sınıf çatışmasının daha da yoğunlaştığı günümüzün burjuva düzeninde sanat toplumsal düşüncelerden kopma, bireyi kendi umutsuz yabancılaşmasına doğru daha çok itme, güçsüz bir bencilliği kışkırtma ve gerçekliği yanlış tanrıların büyü törenleriyle dolu aldatıcı bir efsaneye dönüştürme eğilimindedir. Günümüzün toplumcu düzeninde ise sanat belirli toplumsal gereklere uyma, açık seçik bir aydınlanma ve düşünce yayma aracı olma eğilimini göstermektedir. Ama üçüncü bir döneme — bireyle toplumun çatışmadığı, sınıfsız bir toplumun var olduğu bir döneme — varıldığında, sanatın başlıca görevi ne büyü, ne de toplumu aydınlatma olacaktır.



Böyle bir sanat ancak belli belirsiz canlandırabiliriz gözümüzde, üstelik bu çabamızda yanılabiliriz de. Marxçılık herhangi bir ülküsel Utopia'yı bilimin olanca ağırbaşlılığı ile yadsır; oysa Marxçılığın parlak bir izdüşümüdür Utopia. Öyleyse gelecek günlerin düşünüyü kurarken insanların çalışmaktan bitkin düşmediği, bugünün derdi, yarının ödeviyle kaygılanmadığı, sanatla "içli dışlı" olacak kadar boş zamanı olduğu bir dünyayı canlandırabiliriz kafamızda. Zengin ve oldukça farklılaşmış bir toplumda sanatların yoksullaşacağından korkmamız gerekmez. Bu farklılaşma sınıflar arasında değil, kişiler arasında, toplumsal maskeler arasında değil, bireyler arasında olacaktır. Her şey gizdeşle evrensel, hayal gücüyle sorunsal, usla tutku arasındaki karşılıklı ilişkiyi destekleyecektir. Sanat yapıtlarının gelişmiş bir yöntemle çoğaltılması "toplum"un birleşmesine yol açacak, herkes evindeki sanat örneklerini yakından tanıyabilecektir. Ayrıca herkesin katılabileceği şenlikler ve her türlü yarışmalar doğrudan doğruya katılmayı kolaşlaştıracaktır. Belki de, başlıca görevi toplumu çözümlenmek ve eleştirmek olan romanın yanı sıra, toplumsal gerçekliği destekleyen bir tür olan epik yeniden canlanacaktır. Tragedya hiç kuşkusuz varlığını sürdürebilecektir, çünkü her türlü toplumun — hattâ sınıfsız bir toplumun bile — gelişmesi çelişme ve çatışma olmadan düşünülemez, çünkü insandaki karanlık kan ve ölüm tutkusu belki de hiç yok edilemez. Bugün sanatta garip ve aykırılığa olan düşkünlüğümüz sadece çağdaş hayatta korkunçla güüncün yanyana gelişimin bir sonucu olamaz; bu belki de komedyanın yeniden doğacağına bir belirtisidir. Bugüne değin komedya genellikle eleştiri demekti, yıkıcı kahkaha, ya da, Marx'ın dediği gibi, "sevinçli bir vedalaşmaydı geçmişle"; uzak bir gelecekte, komedya, egemen insanın hayatını, özgürlüğünü, sevincini ve canlılığını yansıtabilir.

Homeros'un, Aristophanes'in, Villen'un, Giotto'nun, Leonarda'nun, Cervantes'in, Shakespeare'in, Brueghel'in, Goethe'nin, Stendhal'in, Puşkin'in, Keller'in, Brecht'in, Picasso'nun ve hepsinin üstünde Mozart'ın her zaman, her zaman Mozart'ın, adlarını bir araya getiren şey, belki de kişisel beğenin ötesinde bir şeydir. Bu sanatçıların aykırılıkları, sadece paylaşıkları ortak bir noktayı — ağır, dar görüşlü ve iç kapayıcı olan her şeyi coşkunlukla bir yana itmelerini — daha iyi ortaya çıkarmaya yaramaktadır. Yapıtlarının birçoğunda gerçeklik hayal gücüyle nerdeyse hiç ağırlığı kalmamışçasına damıtılmıştır: nesnelere yer çekiminden kurtulmuş, hiçlikle sonsuzluk arasında bir denge sağlamışlardır. Ne korku olduğundan az gösterilmiş, ne de korkunun nedenleri yadsınmış, buna karşılık her şey sevince yakın bir sevimliliğe bürünmüştür.

## **Sanatın Gerekliliği**

Caliban'la Ariel'in adasında Prospero kötülüğü, karanlığı ve kanı güldürüye, ışık saçan bulutlara dönüştürmüştür. Sanatın büyüsü görünüşü varlığa, güzelliği hiçliğe çevirebilir.

..... These our actors  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air:  
and, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind. We are such stuff  
As dreams are made on ...

..... Önce'de söylediğim gibi,  
Hep perilerdi oyuncularımız, artık uçup, havaya,  
İncecik havaya karıştılar;  
Bu düşün temelsiz yapısı gibi,  
Bulutlarda çevrili kuleler, koca saraylar,  
ulu tapınaklar, yüce yeryüzünün kendisi bile  
Üstündekilerin hepsiyle birlikte eriyecek  
Bu boş gösteri gibi kaybolup silinecek gözden  
Düşlerin özündeki nesnelere biz...

Prospero'nun değneği ayrıca ürkütücü bir güçle de donatılmıştır:

.... the strong-based promontory  
Have I made shake, and by the spurs pluck'd up  
The pine and cedar: graves at my command  
Have waked their sleepers, oped, and let'em forth  
By my so potent art. But this rough magic  
I here abjure...

..... yerinden oynamaz sarp burunları  
Temellerinden sarstım, köklerinden söktüm  
Çamları, ardıçları: mezarlar buyruğumla açıldı,  
Büyümün gücüyle uyanıp dışarı uğradı içlerinden ölümler.  
Ama vazgeçiyorum işte bu hoyrat büyülerden...

Prospero'nun büyüsi) en sonunda "tanrısal bir ezgi'ye, uçucu bir güzelliğe, bilgelik dolu bir neşeye dönüşüyor. Leonardo da Vinci'nin gülümsemesinde de aynı özü görüyoruz; Stendhal'ın üzerinde tutkunun, başarısızlığın ve ölümünün ana çizgilerini çizdiği aydınlık gökte de; Brecht'in aydınlanmayla romantizmi, usla alaycılığı uzlaştırmasında da. Mozart ise, müziğinin dengesi en ufak bir çeşitlemeyle tatlara son kertesini duyuracak biçimde ayarlanmış olan Mozart ise, bu sanatın doruğu olarak beliriyor. Prospero'nun elinden bıraktığı tılsımlı değnek kuşaktan kuşağa el değiştirmiştir. Gelecekteki düzenin sağlayacağına söz verdiği yaşama zenginliği (yalnız yoğaltım malları değil !) hic acı duymadan, sevinçle "düşlerin özündeki nesnelere" olduğumuzu doğrulayacak.

"Evrensel" sanat yapıtına duyulan özlem gerçekte insanın dünyayla ve kendisiyle birleşmesinin daha köklü bir özlemidir. Bu özlem (Wagner'in kuramlarına karşıt olarak) belli de tiyatrunun bütün olanaklarında yararlanmak ve sözcüklerle imgelerin, dansla müziğin, mantıkla soytarılığın, duyularla usun bir birleşimini yaratarak ortaya çıkacak yeni bir güldürü türüyle aradığını bulmuş olacaktır. Bir inanç uğrunda can vermek, kan ve günlük kokusu, sanatın dine bağlanması gibi şeyler insanlığın tarih-öncesi ile ilgilidir. Belki de güldürü insanın özgürlüğüne kavuşmasını dile getirmeye en elverişli tür olacaktır.

Hanns Eisler, *Sanata Alıklık Üstüne* başlıklı konuşmalarından birinde şöyle diyor: "Aldanmış küçük burjuvanın, yada kalem efendisinin sızlanışları — bunlar da vardır müzikte. Üstelik kapitalist düzendeki müziğin ayırtıcı özellikleri olarak görünmektedir bunlar." Gelecekte müziğin her türlü romantik ağlaşmadan ve kendini beğenmişlikten, dizginsiz duygulardan ve gösterişçi propagandadan kurtulacağını, dinleyicisinin ne çok heyecanlı ve sinirli, ne de duyguca tembel olacağını; etkisinin şaşırtıcı olmaktan çok düzen getiren bir niteliği olacağını, düşüncelere bulanıklık değil aydınlık getireceğini umabiliriz. Bu müzik yeni anlatım yollarından yararlanmasına, eskiye öykün-

## **Sanatın Gerekliliği**

memesine rağmen, Mozart'ın dingin zenginliğini ve dengeli atılganlığını da ölümsüzleştirecektir.

Resim ve heykelin görevi aruk müzeleri doldurmak olmayacaktır. Devlet de, özel kişiler de sanatı koruyacak, büyük yapılarda, alanlarda, stadyumlarda, yüzme havuzlarında, üniversitelerde, hava alanlarında, tiyatrolarda ve büyük apartımanlarda o yerlere uyan resim ve heykeller bulunacaktır. Plastik sanatlar, daha önceki sınıf ve sömürü düzenlerinde olduğu gibi, tek bir üslûba uymayacak, tek üslûp düşüncesi belli bir kültürünün ayrıncı özelliği olduğu için belki de tarihe karşı olacaktır. Ulusların birleşip kaynaşacağı, yeni bileşimlerin dar ve sınırlı olan her şeyi ortadan kaldıracağı, ne bir sınıfın ne de bir ulusun üstünlüğünün söz konusu olmayacağı bir kültürde ve çağda birçok üslûpların ortaya çıkması akla daha yakın gelmektedir. Sınıfsız bir toplumda çeşitli üslûpların ortaya çıkması kolayca düşünülebilir.

İnsan ölümlü, bu yüzden de sınırlı olduğu için, kendisini her zaman çevresindeki sonsuz gerçekliğin parçası olarak görecektir ve bu gerçeklikle boğuşacaktır. Hem sınırlı bir "ben", hem de bir bütünün parçası olmak gibi bir çelişmeyle sık sık karşı karşıya gelecektir. Gizemciler (mistikler) eskiden beri insanın kendini aştığı, Tanrı-denilen bir varlıkla birleştiği bir düzene yönlenmişlerdir. Biz gizemci değiliz, kişinin olanca ilgisini kendi üzerinde yoğunlaştırarak "benliğinden" kurtulduğu, gerçekliği tümüyle yadsıyarak kendini, yitirdiği bu gerçekliğin içinde yitirdiği ve hayattan yoksun bir sonsuzlukla birleştiği o çelişmeli durumu özlemiyoruz. Bizim amacımız bilinçten kurtulmak değil, bilincin en yüksek derecesine kavuşmaktır. Ne var ki, bireyin kavuşabileceği en yüksek bilinçlilik derecesi bile "ben" in bütünlüğünü yeniden yaratmaya, bir tek insanın bütün insanlığı kapsamasına yetmez. Nasıl dil her bireyde toplumsal evrimin yüzyıllardır süren birikimini yansıtır, bilim her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle donatırsa, sanatın sürekli görevi de *kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır*. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değiştirileceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürebileceğini göstermiş olur.

Bu özdeşleşmeyle, insanın bu sınırsız değişim yeteneğiyle, Proteus gibi her biçime girme ve çeşitli yaşantılar altında ezilmeden sayısız hayatlar yaşama yeteneğiyle bütün sanatlarda karşılaşırız. Balzac, sokakta önünden giden yabancıların yürüyüş ve davranışlarına öykünerek onları yaşantısının bir parçası yapmak isterdi. Romanlarındaki kişilere kendini öylesine kaptırırdı ki, bu insanlar ona çevresindeki gerçeklikten daha gerçek gelirlerdi. Sanattan sa-

dece tat almakla yetinen çoğumuz için böyle bir tehlike yoktur; ama bir sanat yapıtıyla karşı karşıya gelmemiz sınırlı "ben"imizi bile büyük ölçüde zenginleştirir; içimizde bir özdeşleşme süreci başlar ve nerdeyse hiçbir çaba göstermeden, bizi saran bu yapıtların yalnız tanığı değil ortak yaratıcısı olduğumuzu duyanız. Öyleyse sanatın bize verdiği şeyin hayatın bir benzeri olduğunu söylemek pek yanlış olmaz. Ama zavallı kişiliğine, prensleri, azılı haydutları, karşı konulmaz sevgileri özdeş gören günümüzün her bakımdan doymamış insanıyla yarınki toplumun özgür ve bilinçli insanı arasındaki ayrımı anlamaya çalışalım. Bu insan ilkel ve başkalarının uydurduğu birtakım ülkülerin gerekliliğini artık duymayacak, yaşayışının özü zengin olduğu için daha zengin bir öze yönelecektir. Sanat insanın kendini öbür insanlarla, doğayla ve dünyayla özdeş görmesinin, var olan ve var olacak her şeyle birlikte duymasının ve yaşamasının aracı ise, görevi de insanın gelişmesine koşut olarak gelişecektir. Başlangıçta sadece sınırlı sayıda varlıklar ve olayları kapsayan özdeşleşme süreci daha şimdiden tanınmayacak ölçüde genişlemiş, zamanla insanı bütün insanlıkla, bütün dünyayla birleştirecek bir doğrultuya yönelmiştir.

Goethe *Wilhelm Meister* adlı romanında, kendini güneş sistemiyle özdeş gören ve evrenle kendi arasındaki büyümlü ilişki serinkanlı bir bilim adamının gözlemi altında bulunan Makarie adında unutulmaz ve anlaşılmaz bir kadın kahraman yaratmıştır. Şöyle diyordu Goethe:

Makarie ile güneş sistemimiz arasında kolay kolay ad veremeyeceğimiz bir ilişki vardı. Makarie bunu yalnız kafasında, ruhunda, hayalinde düşünüp duymuyor — hayır, o sanki bir parçasıdır bu sistemin; kendisinin boşluktaki o çemberlere çok özel bir biçimde çekildiğine inanıyor; çocukluğundan beri güneşin çevresinde dönmektedir, hem daha doğrusu, yeni buluşların da gösterdiği gibi, merkezden uzaklara doğru sarmal bir dönüş içinde...

Bu niteliği, bütün parlaklığına rağmen, ona küçük yaşından beri ağır bir görev olarak verilmişti.... Bu durumun yarattığı ağırlık, onun da gecesi ve gündüzü olmasıyla biraz hafifliyordu, çünkü iç aydınlığı azalınca büyük bir bağlılıkla ödevlerini yerine getirmeye çalışıyor, içindeki ışık yeniden parlamaya başlayınca kendini mutlu bir dinlenineye bırakıyordu.

## **Sanatın Gerekliliği**

Birtakım gizemci yazarların gözlemlerini çağrıştıran bu garip betimleme Goethe'nin kamutanrıçılığını (panteizmini) belirtir. Makarie, yaratıcı insanın dünyayla birleşmesinin simgesidir, yanındaki yıldız bilgini de bilimi temsil etmektedir. Doğru, " bu üstün yeteneğinin" toplumsal bir yanı, yaratıcı insanın yalnız doğayla dünyayla değil insanlığın geri kalan kesimiyle birleşmesini gösteren bir yanı yoktur. Bugüne değin bildiğimiz toplumda böyle üstün yetenekler çok az sayıda insanın payına düşmüştür; ama gerçekten insancıl bir toplumda yaratıcılık kaynakları daha çok sayıda insanda kendini gösterecek; sanatçılık yaşantısı bir ayrıcalık değil, özgür ve çalışan insanın doğal bir niteliği olacaktır. Bir başka deyişle *toplumsal dehâ*'ya kavuştuğumuz bir dönem olacaktır.

Çalışarak insan olan insan, doğal yapaya dönüştürerek hayvanlar dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gökyüzünden yeryüzüne ateş getiren, Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı büyüleyen Orpheus olacaktır. İnsanlık ölmcdikçe sanat da ölmeyecektir.