

T.C.  
DICLE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS

**MODERN AVRUPA DÜŞÜNCESİNDE ESTETİĞİN  
SİYASALLAŞMA PROBLEMİ**

ALİ RIZA KILINÇ

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. BÜLENT SÖNMEZ

DİYARBAKIR

2009

T.C.  
DICLE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS

MODERN AVRUPA DÜŞÜNCESİNDE ESTETİĞİN  
SİYASALLAŞMA PROBLEMİ

ALİ RIZA KILINÇ

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. BÜLENT SÖNMEZ

DİYARBAKIR

2009

## ÖZET

Modern Avrupa düşüncesinde estetiğin ideolojisi ve siyasallaşması denildiğinde pekala kaygan bir zeminde en karmaşık ve en tartışmalı bir yere işaret ettiğimizi kabul etmemiz gerekir. Tarihi çok eskilere dayanan estetik, bir güzellik bilimi olarak değerlendirilmesinden bu güne kadar farklı algılama biçimleriyle karşımıza çıkmıştır. Belirsiz bir yerde duran estetik terimi, her yüzyılda kullanıldığı her alanda farklı formlarda, yeni algılama biçimleriyle kendini göstermektedir.

Bu bağlamda biz, üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, estetik ve sanat teriminin hem bir birleriyle ilişkisini hem de tarihsel görüngüsünü genel algılama biçimini ortaya koymaya çalıştık. Çalışmanın ikinci bölümünde, esas tartışma konumuz olan 18. ve 19. yüzyıllarda, modern Avrupa düşüncesinde estetik ve siyasetin nasılda iç içe geçtiğini ve estetiğin siyasallaşma eğilimini genel bir düşünce algısını karşılaştırdık. Modernliğin estetik ve siyaset algısının yanı sıra toplumsal bağlamda siyaset ve estetiğin konumunu, yine iktidar ve estetik ilişkisini inceleme konusu yaptık.

Çalışmamızın son bölümünde ise, modern sanatların estetik ve siyasetle oluşturduğu bağlamı tartışmaya çalıştık. Bu bağlamda estetik ve siyaset ilişkisini genel bakış açısı içinde plastik sanatlardan, sinemaya, müzikten kültür ve edebiyata kadar kısmen estetik ve siyaset algısına dair tartışmaları karşılaştırdık. Yine uluslararası sergiler ve bu sergilerin milliyetçilik, ulus, faşizm gibi kavramlarla olan ilişkisini estetik ve siyaset bağlamında ele alarak bir dizi saptamalar ortaya koyduk. Çalışmanın sonuç bölümünde ise incelemenin vardığı yargıları tartışmaya çalıştık.

Anahtar sözcük: Estetik, sanat, siyaset, ideoloji

## ABSTRACT

In Modern European thought, when we are talking about politization and ideology of aesthetics, it must be accepted that we are in an extremely rough ground. Aesthetics, which is being dated antiquity, regarded as a science of beauty has been variously comprehended. Aesthetics as an ambiguous term emerges various forms and different meanings in every context it is used. This study is consisted of three chapters, and in the first chapter we tried to show the relations and historical view of “aesthetics” and “art” concepts. In the second chapter, it is tried to examine aesthetics and politics in Modern European thought, essentially our main topic. We examined aesthetics and politics notions of modernity, and positions of politics and aesthetics in social context, and power-aesthetics relation. In the last chapter, we focused on the context originated by modern arts, aesthetics and politics. In this context we tried to examine argumentations on plastic arts, music, culture, and literature in respect to aesthetics and politics. And we tried to find some characterizations of international exhibitions, and their relations with the conceptions of nationalism, nation, fascism etc. In “conclusion” we exhibited the judgements developed by study.

Key words: Aesthetics, art, ideology, politization

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu çalışma jürimiz tarafından Felsefe Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. Bülent Sönmez  
:.....

Üye Yrd. Doç. Dr. Kenan Yakuboğlu  
:.....

Üye Yrd. Doç. Dr. Ali Osman Alakuş  
:.....

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçene öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza

.....  
Akademik Ünvan, Adı-Soyadı  
Enstitü Müdürü  
(Mühür)

## ÖNSÖZ

Estetik nedir? Dünyayı sarıp sarmalayan düşünce tarihi içinde bize neyi anlatmaktadır? Siyaset ve sanatla ilişkisi var mıdır? Estetiği belirleyen nedir? Nesnel yasallıklar mı? Yoksa rastlantının burgacına mı terk edilmiştir? Biz neyi bilebiliriz? Kim başlatmıştır bu süreci? Bu hareket içinde değişime uğrayan şey ne? Siyaset mi estetiği, estetik mi siyaseti belirliyor? Yoksa her ikisinin dolayımında bir yerden mi bakmak gerekir? Ahlak, kültür, bilgi, erdem, iktidar, arzu, hangi yönleriyle estetikle ilişkilendirilebilir? Bu ilişki sürecinin taşıdığı değer nedir? İşte bütün bu sorular estetik tarihine ışık tutmak adına hayli önem arz ediyor. Ancak biz bu çalışmada estetik tarihini ortaya koymaktan ziyade estetiğin modern Avrupa düşüncesinde siyasetle olan ilişkisini kısmen de olsa inceleme konusu yaptık. Geçmiş çok eskilere dayansa da estetik terimi, ayrı bir disiplin altında araştırılmak üzere ilk olarak 18. yüzyılda Alman düşünür Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından “duyusal algının mükemmelliği” şeklinde getirdiği tanımlama ile ortaya atıldı. Etik ile mantık’ın temel kategorileri olan iyi ile hakikatin yanına koyduğu bu güzellik olgusu, günümüze kadar farklı algılama biçimleriyle tartışılmıştır. Kimileri insani olanın en kaba ve elle tutulur boyutu ile ilişkilidir; kimiler de aklın genelleriyle duyunun tikelleri arasında, estetiği dolayımına sokarak tanımlamaya çalıştı. Kimisi de “amaçsız amaçlılık” temelinde estetiğin özerk yönüne işaret etti. Mesela Kant duyusallığı estetik tasarımın tamamen dışında bırakır ve geriye yalnızca saf biçim kalır. Schiller de estetik, zengin ve yaratıcı bir belirlenimsizlik halini alır ve dönüştürmekle yükümlü olduğu maddi âleme sırtını döner. Hegel beden konusunda çok seçicidir ve bedeninin yalnızca özünde idealleştirmeye açık görünen duyularını onaylar. Schopenhauer’de ise, estetik, sonuçta maddi tarihin amaçsız bir reddi haline gelmiştir. Kierkegaard’ın estetiği ele alış biçimi büyük ölçüde olumsuzdur: Ona göre önceleri, güzelliğin yetkinleşmesi olan estetik, artık boş fanteziyle ve aşağılık arzularla eş anlamlıdır. Özetle estetiğin Baumgarten ile başlayan ve duyu ile tını uzlaştırmayı amaçlayan serüveni, aynı zamanda estetiğin modern Avrupa düşüncesindeki ideolojik ve siyasal boyutuna da işaret ediyor. Terry Eagleton, estetiğin kısmen, değerlerin, dehşet verici ve gizemli bir biçimde türetilmez olduğu erken burjuva toplumuna yönelik bir tepki olarak ortaya çıktığına işaret ediyordu. Estetik-olan kısmen soylu sınıfın, orta sınıfa bir miras olsa da, bu durumda o, bölünmüş,

belirsiz kalmış mirastır. Bu belirsizlik süreci devam ederken, estetik ve siyaset birçok yönüyle iç içe geçmiş ve siyasetin estetiği belirlediği gibi estetiğinde siyasal öğeler taşıdığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada bütün bu sorunları değerlendirmeye çalışacağız. Bütün araştırmanın başlangıcından sonuç aşamasına kadar teşvik edici, aydınlatıcı tutumu ve kaynak tespitindeki yardımlarından dolayı danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Bülent SÖNMEZ'e; düşüncelerinden istifade ettiğim ve desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Sayın Bölüm Başkanımız Kenan YAKUBOĞLU, Sayın Tuğçe TUNA ve Sayın Ali Osman ALAKUŞ'a teşekkürü bir borç biliyorum. Ayrıca fikir ve katkılarından dolayı Sayın Nurten ÖZTANRIKULU, Ersin Vedat ELGÜR, Aydın GELMEZ ve Metin BAL'a teşekkürlerimi sunarım. Yine düşünce fikirlerinden dolayı çalışmama katkısı olan Türkiye Yazarlar Sendikası Genel Sekreteri yazar-şair Tevfik TAŞ'a, Meltem ASLAN'a; yine her zaman yanımda olan dostlarım ve arkadaşlarıma da teşekkür ediyorum. Şu anda beni duymasa da, bana hayat veren değerli annem Çiçek'e en derin sevgilerimi sunarım.

Ali Rıza KILINÇ

2009

## İÇİNDEKİLER

Türkçe Özet .....	I
İngilizce Özet .....	II
Tutanak .....	III
Önsöz .....	IV
İçindekiler .....	V
Kısaltmalar .....	VI
1. Giriş.....	1
1. 1. ESTETİK VE SANAT.....	6
1. 1. 1. Sanatın Tanımı.....	6
1. 2. ESTETİK VE SANAT KAVRAMLARININ AÇILIMLARI.....	9
1. 2. 1. Güzellik ve Estetiğin Gelişimi.....	10
1. 3. 1. Tarihte Sanatın Görünümü.....	16
1. 3. 2. Toplumda Sanatın Gelişimi.....	18
1. 4. Estetik Algının Kökeni.....	19
1.4.1. Estetiksel Bilinç.....	23

## I. BÖLÜM

### ESTETİĞİ ALGILAMA BİÇİMLERİ

1. 1. BAUMGARTEN ESTETİKASI.....	24
1. 1. 1. Marxist Okuma.....	25
1. 1. 2. Autonomist Okuma.....	28
1. 2. MODERNİZİM VE ESTETİK.....	31
1.2. 1. Modernizm ve Dünya Algısı.....	31
1.2. 2. Modernliğin Estetik-siyaset Algısı.....	33
1. 2. 1. Ulus İnşası ve Estetik.....	34
1. 2. 2. Sanat ve Estetiğin Özerkliği.....	36
1.3. TOPLUMSAL BAĞLAMDA AHLAK, SİYASET VE ESTETİK.....	41
1. 3. 1. Batı Rasyonalizminde Estetik Algı .....	41



1. 3. 2. Estetiğin Sınıfsal Bağı .....	53
1. 3. 3. Burjuva Estetiğin Siyasal Dokusu.....	56

## II. BÖLÜM

### İKTİDARIN ESTETİZE EDİLiŞİ VE SİYASET

2. 1. BATI ESTETİĞİNDE SİYASAL OKUMALAR.....	67
2. 2. Politik Araçlardaki Estetik Söylem.....	74
2. 2. 1. Edebiyat ve Estetikteki Siyasal Bağlam.....	75
2. 2. 2. Estetiğin Kayıp Dolayımı.....	78
2. 3. Arzu Olarak Estetik ve Politik Bağlam.....	85
2. 4. Yürekteki Mutlak İroniler.....	87
2. 5. ESTETİĞİN BEDEN AÇISINDAN TASARISI.....	91
2. 5. 1. Beden Tasarısı Sorunu.....	91
2. 5. 2. Marxist Beden Tasarısı.....	93
2. 5. 2. 1. Sembolik Sermaye ve Para.....	94
2. 5. 3. Marxizmin Estetiğe Bakışı.....	97

## III. BÖLÜM

### MODERN AVRUPADA ESTETİK VE SİYASET

3. 1. EDEBİYAT VE SİYASET .....	100
3. 1. 2. Kültür ve Edebiyat Koruyuculuğu.....	100
3. 1. 2. 1. Edebiyat Koruyuculuğunun Sonuçları.....	103
3. 1. 2. 2. Aydınlanma Edebiyatında Siyasal-Estetik Bağlam.....	104
3. 1. 3. Modern Edebi Metinlerin Siyasallaşması.....	107
3. 1. 3. 1. Modern Estetikte Faşizm Fenomeni.....	110
3. 1. 4. Müzikteki Estetik İdeoloji.....	112
3. 2. MODERN ESTETİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELER.....	114
3. 2. 1. Zaman Mekan Bağlamında Estetik.....	114
3. 2. 2. Postmodern Estetik.....	116

3. 2. 3. Amerika'daki Avangard'ın Estetik Serüveni.....	118
3. 3. ULUSLAR ARASI SERGİLER VE SİYASET.....	126
3. 3. 1. Sergiler ve Kültür Diplomasisi.....	126
3. 3. 1. 1. Yeni Estetik Kılıflar.....	128
3. 3. 1. 2. Milliyetçi Programlar Bağlamında Estetik Söylem.....	129
3.3. 1. 3. Türkiye Sergisi ve Siyasal İşaretleri.....	135
3. 3. 2. Sergiler ve Estetikteki Uzlaşım Gerilimi.....	138
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	141
BİBLİYOGRAFYA.....	147

**KISALTMALAR**

A.g.e:	Adı geçen eser
A.g.m:	Adı geçen makale
Akt:	Aktaran
Bkz:	Bakınız
.n:	evirenin notu
M.E.B:	Milli eğitim Bakanlığı

## GİRİŞ

Estetik ve siyaset yan yana geldiğinde sanıldığından da öte karmaşık bir bağlam oluşturuyor. Estetik terimi, “güzellik” adı altında geçmişi çok eskilere dayansa da ayrı bir disiplin altında araştırılmak üzere ilk olarak 18. yüzyılda Alman düşünür Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından “duyusal algının mükemmelliği” şeklinde getirdiği tanımlama ile ortaya atıldı. Etik ile mantık’ın temel kategorileri olan iyi ile hakikatin yanına koyduğu bu güzellik olgusu, günümüze kadar farklı algılama biçimleriyle tartışılmıştır. Kimileri insani olanın en kaba ve elle tutulur boyutu ile ilişkilidir; kimiler de aklın genelleriyle duyunun tikelleri arasında, estetiği dolayına sokarak tanımlamaya çalıştı. Kimisi de “amaçsız amaçlılık” temelinde estetiğin özerk yönüne işaret etti. Mesela Kant duyusallığı estetik tasarımın tamamen dışında bırakır ve geriye yalnızca saf biçim kalır. Schiller de estetik, zengin ve yaratıcı bir belirlenimsizlik halini alır ve dönüştürmekle yükümlü olduğu maddi âleme sırtını döner. Hegel beden konusunda çok seçicidir ve bedenini yalnızca özünde idealleştirmeye açık görünen duyularını onaylar. Schopenhauer’de ise, estetik, sonuçta maddi tarihin amaçsız bir reddi haline gelmiştir. Kierkegaard’ın estetiği ele alış biçimi büyük ölçüde olumsuzdur: Ona göre önceleri, güzelliğin yetkinleşmesi olan estetik, artık boş fanteziyle ve aşağılık arzularla eş anlamlıdır. Özetle estetiğin Baumgarten ile başlayan ve duyu ile tını uzlaştırmayı amaçlayan serüven, aynı zamanda estetiğin modern Avrupa düşüncesindeki ideolojik ve siyasal boyutuna da işaret ediyor. Terry Eagleton, güzellik teriminin düşünce tarihinin başından beri siyasal bir karaktere sahip olduğunu ileri sürer. O yüzden düşünce tarihinde farklı biçimlerde hep sorulan şu üç soru dikkat çekmiştir: “Ne bilebiliriz? Ne yapmalıyız? Cazip olan nedir?” Bu üç sorunun birbirinden ayrılmadıkları dönemi sorgulamaktan başlamak gerekirse, kapitalizmin ortaya çıkmadan; belki de Âdem ile Havva’nın cennetten kovulmalarının arifesinde; duyarlılığın ayrışmamış olduğu belirsiz bir geçmişte varlığını sürdüren bir toplumdaki başlamak gerekir. “Öyle bir toplum ki”<sup>1</sup> diye yazan Eagleton; bu toplumda, bilgi, ahlak ve siyaset ile arzu kavramlarını estetik olarak değerlendirerek; bu üç alanın, büyük ölçüde iç içe geçtiklerini varsayar. Bu da güzel-olan’ın dahası ‘estetik-olan’ın başından beri siyasi olma özelliğini taşıdığı sonucuna götürmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu varsayımı dikkate alırsak bilgi, belirli ahlaki zorunluluklarla zapturapt altına alınmıştı. Bilemeyeceğimiz şeyler vardı ve bunlar tümüyle araçsal görünmüyordu. Ne yapmalıyız türünden ahlaki siyasal bir soru, basitçe bir sezgi meselesi ya da varoluşsal sorun olarak değerlendirilmemişti. Bununla birlikte, yaşadığımız

<sup>1</sup> Eagleton, Terry, Estetiğin İdeolojisi, çev. Hakkı Hünler, Doruk Yayınevi, Ankara, 2002., s.446

toplumsal hayat içinde ne olduğumuza ilişkin bir bilgiyi gerekli kılmaktaydı; öyleyse ne olduğumuzu betimlemenin bir yolu vardı ki, buradan ne yapmamız gerektiğinin yolu açılacaktı. Ahlaki-siyasi olandan kesin çizgilerle ayrılmamış olan sanat, onun temel araçlarından birisiydi. Sanat bilişsel olandan ayırt edilebilir durumda değildi. Çünkü sanat belli bir normatif ahlaki çevrelerle sınırlandırılmış olan toplumsal bilginin bir formu olarak değerlendirilmekteydi; bilişsel işlevlere ve siyasi ahlaki etkilere sahipti.<sup>2</sup> Christopher Caudwell, bu süreci emek sürecine ve bu toplumsal üretim sürecinin oluşturduğu karmaşık bağlamlara bağlayarak şunları söyler; “önceleri aletler, adetler, büyü-bilimsel nesnelere, tohumlar, kulübeler biçiminde olan bu basit şeyler yine de kültürün başlangıcı olarak önem taşırlar. Sabanın kullanım bilgisi kadar kendisinde gerçekliğin doğası hakkında şeyler söyler. İkiside birbirleri olmaksızın kullanılamazlar; tüm bu toplumsal ürünler gerçekliğin doğası tarafından yaratılır. Tarlaların ve bitkilerin doğası, ekme ve ürün toplamadaki işbirliğinin bazı türlerini organizmaya dayatarak sabanın biçimini belirler. Emek süreci bir kez kuruldu mu, yıldızların gözlenmesine kadar genişler. Ve sayıların yaratılmasına kadar soyutlaşarak gerçeği toplar ve birikirir”<sup>3</sup> Caudwell, ”dolayısıyla” diye yazar; her şeyin merkezinde gerçekliğin algılama biçimlerinin olduğuna işaret eder ve gerçekliğin hiçbir zaman kendi başına saf olarak durmayacağını savunur. Emek ve güzellik kavramlarının dışsal zorunlulukların toplumsal açıdan görünüşüne karşılık geldiğini işaret eden Caudwell, aynı zamanda bu kavramların bu zorunluluklara ve çevreye karşı toplumsal bütünlük gösterdiğini de söyler. Dolayısıyla güzellik ve gerçeğin varlık olarak insanın emek sürecinde ayrı tutulamayacağı ve bu nedenle değişen toplumsal ve kültürel yapılara bağlı olarak kendi algılama ve değer biçimini yeniden kurduğunu söylemek mümkün. Terry Eagleton, yukarıda söz ettiğimiz bu üç büyük alanın (bilgi, arzu, siyaset-ahlak) ayrılması da toplumsal sınıfların değişmesine bağlıdır. 17. ve 18. yüzyıla göndermede bulunarak Eagleton bu süreci şu şekilde betimler: ”Orta sınıf yükselmeye başlar; duygular düşünceden ayrı düşer ve bundan böyle, kimse parmak uçlarıyla düşünmek istemez. Tarihsel yaşamın üç önemli alanı, bilgi siyaset ve arzu birbirlerinden ayrılırlar; her biri kendi alanında özerk bir yapıya kavuşur; uzmanlık alanı haline gelir. Bilgi ahlaki zincirlerinden kurtulur. Ve kendine özgü özerk yasalarıyla işlemeye başlar. Bu tarihten itibaren, sanatın diğer pratiklerden ayrılması, gördüğü işlevde bir uzmanlaşmaya yol açtı. Sanat sunduğu

<sup>2</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.447

<sup>3</sup> Caudwell, Christopher, Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler, Çev. Müge Gürsoy Sökmen, Ali Bucak, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s.227

deneyimin başka etkinliklerden edinilmeyeceğini göstermek için sahip olduğu benzersiz potansiyelden yararlandı.<sup>4</sup> Sanatın otorite talep etmek için siyaset ve dinden ayrı, kendisine mahsus bir rol üzerinde hak iddia etmesi gerekiyordu.

Sanat kendini devletin ve kilisenin müdahalelerinden kurtarmışsa da özerkliğinin yanında hala bir toplumsal etki de yaratmak istiyordu. Bu, 17. ve 18. yüzyıllardaki siyaset, ekonomi, bilim, hukuk eğitim ve din alt sistemlerinin birbirlerinden ayrılıp görece özerk çerçeveler içinde örgütlenmeleriyle ortaya çıkan genel farklılaşmanın bir parçasıydı. Alman Sosyolog Niklas Luhmann'a göre, işlevsel farklılaşma "iletişim süreçlerini toplum düzeyinde gerçekleştirilecek özel işlevler etrafında örgütler"<sup>5</sup> Bu olgu modern toplumlara ait bir özelliktir. Bu toplumların diğer pratikleri sekülerleştirme, milliyetçilik sanayi kapitalizmi, bürokratikleşme, parlamenter yönetim ve genel oy hakkı, bireycilik ve geleceğe önem verilmesi ve sanat alanının ahlaksal ve siyasal alanda kopmasıydı. Ancak estetik bu kopmanın neresinde yer alıyordu. Gerçekten koptu mu? Yoksa içinde bulunduğu yüzyılın tüm siyasal karakteristik özelliklerini taşımaya devam mı etti. Çok basit bir şekilde ifade etmek gerekirse estetik siyasal olma özelliğini, burjuva ve erken kapitalist sürecin tüm kültürel ve sosyal kalıpları içinde tüm çelişkilerine rağmen siyasal olma varlığını sürdürmeye devam etti. Estetikle ilgili olarak, batı toplumlarının eşitsiz ve hiyerarşik katmanlar halinde organize edilen katmanlaşmış toplumlarda, sanatların saray, kilise ya da şenlik praksiyesiyle bütünleşmiş olduğunu söylemek mümkün.

Ama bu farklılaşma süreci içinde sanatlar, Schultesasse'nin gözlemlediği gibi, sanat 18. yüzyılın ikinci yarısında ayrıcalıklı bir kültürel etkinlik alanı olarak ortaya çıktı; yani kapitalizmin üretim süreciyle bütünleşmesi sonucunda özerklik sıfatını elde etti. "gittikçe toplumun işlevsel ve toplumsal farklılaşmanın olumsuz yan etkilerini askıya alabilen bir mutabakat ve kuruluş alanı" olarak görülmeye başladı. Paradoksal bir biçimde, sanat evrimleşip özerk bir kurum haline gelirken bir yandanda ona toplumsal farklılaşmaya yabancılaşmamış deneyimler yaratarak aşma görevi verildi. Bu süreç, modernliğin ürünüdür ama aynı zamanda modernliğin yapılarını hem arzular hem de eleştirir. Bu belirsizliğe de karşılık geliyordu ki; Frederich Schlegel'in işaret ettiği gibi, "modernlerin estetik eğitiminde nesnel olan şeyin egemen hale gelmesini sağlayacak bir estetik devrim"

<sup>4</sup> Justanis, Gregory, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınevi, İstanbul, 1998.,s. 137, Özellikle modernizmin yükselişinden sonra sanatların uzmanlaşması hakkında bkz. Clement Greenberg, "Modernist Painting"(1966), Gregory Battcoçk (1973) içinde.

<sup>5</sup> Luhmann, N., The Differentiation of Society, Newyork Columbia University Press., 1982, s. 236 bkz. Akt. Gregory Jusdanis, A.g.e, s. 137

dönemiydi<sup>6</sup>. Aydınlanmanın siyasal özgürleşme davası estetize edilmişti. Yani estetik her kullanım alanında siyasal bir durumu içeriyordu.

“İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar” isimli kitabında Friedrich Schiller, estetiği, sanatın en göze çarpan özelliği olarak kabul edip, estetiğin insan özgürlüğünün temeli olduğunu ileri sürüyordu. Sanatın öncelikli görevi, diye yazıyordu Schiller, eğlendirmek değil, terbiye etmek, uygarlaştırmak ve soylulaştırmaktır. Eğer “insan siyaset sorununu pratikte buna estetik sorunu yoluyla yaklaşması gerekecektir. Çünkü insan özgürlüğe doğru ancak güzellik yoluyla ilerleyebilir”<sup>7</sup> Schiller, estetiğe, bireylerin çıkarlarını toplumun çıkarlarıyla uzlaştırma şeklinde bir arabuluculuk işlevi yükliyordu.<sup>8</sup> Bu da açık bir şekilde estetiğin siyasetten ayrı düşünülmemeyeceğinin de bir göstergesi olarak okunabilir. Schiller’e göre güzellik bize insan olma imkânı sunar. Toplumda uyumu sadece beğeni yaratabilir; diğer iletişim biçimleri toplumu bölerken sadece estetik tarz birleştirir. Estetik devlette her şey –hizmet veren alet bile- özgür bir yurttaştır, en soylu kişileri eşit haklara sahiptir. Dolayısıyla bütün bunlar nostaljik bir hatırlatma değildir. Sonuç olarak sanat kapitalist üretim tarzıyla bütünleşmek yoluyla eşi benzer görülmemiş bir özerkliğe kavuşmuştur. Sanat bir tüketim nesnesi, bir meta olmaya başladığında; kilise devlet ve yargı içindeki geleneksel, toplumsal işlevlerinden sıyrılarak pazarın anonim özgürlüğüne kavuştu. Şimdiki halde sanat, herhangi bir spesifik izleyici için varılmaktan öte; onun değerini anlayacak bir beğeniye ve onu satın alabilecek paraya sahip olan herhangi birisi ya da herhangi bir şey için değil; bizzat kendisi için var olduğu söylenebilir. Ama bu yine de bir paradokstur. Metalaşan sanat ürünleri nasıl olurda ideolojik bir söylemi ve göndermesi olmayabilir. Ve nasıl olurda özerk olarak tarif edilebilir. “Sanat bağımsızdır” söyemini ironik biçimde, meta üretimince yutulmasına bağlayan Eagleton, böylece sanatın, giderek marjinal bir uğraş olarak var olabileceğini söyler. “Oysa estetik, böyle değildir” diye yazar Eagleton, arzu, bilgi ve siyaset alanının bir arada olma durumuna atıfta bulunarak estetiğin, sanatın siyasi bir güç olarak kendi toplumsal uyuşmanın külleri üzerinde salınıp durmaktan vazgeçtiği bir dönemde doğduğunu ileri sürer.<sup>9</sup> Yani estetik, “bilgi, siyaset ve arzu” alanlarının uzlaşımını sağlayabilme işlevine sahip olduğunu

<sup>6</sup> Jusdanic, Gregory., A.g.e, s. 138

<sup>7</sup> Schiller, Frederich, Estetik Üzerine Mektuplar, çev. Melahat Özgü, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999., s.9-16

<sup>8</sup> Schiller, Frederich, A.g.e,s.16

<sup>9</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.449

söylemek mümkündür. Şimdi estetiğin 18. ve 19 yüzyılda siyasetle olan ilişkisine dair bir genel gözlemlerde bulunabiliriz.

Bu aşamada, estete edeci silsileyi sağ tarafa ya da sol tarafa döndürmek mümkündür. “Sol dönemeç” ve “sağ dönemeç” kavramlarını kullanan Eagleton, sol düşünce geleneğine sahip olanlar için şu tespitte bulunur; “Sol dönemeç; tümüyle ideolojiden ibaret olan ahlakın, bilgiyi(cogniton) ve gerçekliği paramparça edin ve sahip olduğunuz yaratıcı güçlerin özgür, zemini olmayan oyununda yaşamınızı sürdürün.”<sup>10</sup> Burke ve Coleridge’den Heidegger, Yats ve Eliot’a uzanan düşünür ve yazarları sağ dönemeç içinde yer alır. Sağ dönemeç içinde bulunanlar, kurumsal çözülmeyi aklınızdan çıkarın derler; duyumsal olana sıkıca tutunulmasına işaret ederler. Toplumun, her bir parçası, akılsal bir gerçekleştirilmeye gerek duyulmaksızın ve aralarında herhangi bir çatışma olmaksızın mucize kabulünden birbirlerinin içine geçmiş olan ve kendi kendini temellendiren (self-grounding) bir organizma olarak düşünülmesi gerektiğini savunurlar. Etinizle kanınızla düşünün. Geleneğin, bireyin acınacak haldeki zavallı egosundan daha yetenekli ve daha etkili olduğunu hatırlamaktan çıkarmamak gerekir.

Schiller ve Marx ile başlayıp, Morris, Marcuse ile devam eden sol estetik gelenek ise daha karmaşık bir yol izlerler. Sol estetik geleneği çizgisinde bulunanlar, özne ile nesnenin, evrensel ile bireyselin, özgürlük ile zorunluluğun, teori ile pratiğin ve birey ile toplumun ideal bir uzlaşımını savunurlar. Şu anda, geç kapitalizme görünüşte tamamiyle idare altında olan, maddileştirilmiş( şeyleştirilmiş) ve akılsallaştırılmış bir rejime doğru yol almaktayız. Dolayısıyla estetiğin, kısmen değerlerin, dehşet verici ve gizemli bir biçimde türetilmez olduğu erken burjuva toplumuna yönelik bir tepki olarak ortaya çıktığı söyleyebiliriz. Bu nedenle de estetiği bir özerk alan olarak tanımlamakda doğru olmayacaktır. Ve günümüzde sinemada, tiyatrodada, edebiyatta estetik-olan siyasal olma karakterini de çeşitli biçimlerde gösterdiğini söylemek mümkündür.

---

<sup>10</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.450



## 1. 1. ESTETİK VE SANAT

### 1. 1. 1. Sanatın Tanımı

Sanat nedir? Sorusuna tarih boyunca farklı yanıtlar verilmiştir. Ancak genel anlamda sanattan anladığımız şey, yani edebiyat, mimari heykel, dans, tiyatro ve opera gibi bütün güzel sanatları kapsayan sistem 18. yüzyılın ürünüdür. Bu terime en yakın eski Yunancada sözcük ve bu terimin modern Yunancadaki çevirisi olan “tekhne”, bir sanatlar sistemine değil geniş bir anlamda zanaatkârlığa karşılık geliyordu. Tekhne, gerçekten de geniş çeşitlilikte yaratıcı yetenekleri kapsıyordu.<sup>11</sup> Örneğin, heykel, tıp, tarım, marangozluk vs. tekhne’leri vardı. Tekhne, zanaatlerden bilimlere bütün insan etkinliklerine uygulanabilen ve başkalarına öğretilen bir beceri ya da beceriler toplamını ima ediyordu. J.J. Pollitte’e göre tekhne, “önceden tasarlanmış belli sonuçları üretmek amacıyla düzenlenmiş bir izlek” anlamına geliyordu. Aristoteles, tekhne’yi “physike”te (fizik) tartışır ve önceden var olan maddeden nihai bir biçim üreten amaçlı bir süreç olarak tanımlar. Sanat (tekhne) ürünlerinde, “ der Arist, “malzemeyi işlevi göz önünde bulundurarak yaparız” Şüphesiz bu Kant-sonrası kuşakların güzellik ve sanata bakışından büyük ölçüde farklıdır. Bu iki konumu ortak ölçülerle kıyaslamak belki de imkânsızdır, ancak Aristoteles’in amaçlı bir edim olarak tekhne anlayışı, Kant’ın estetik yargıyı bir “amaçsız amaçlılık” olarak tanımlamasıyla taban tabana zıttır.<sup>12</sup>

Dolayısıyla en azından batıda sanat sorusuna ilk yanıt, yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme şeklindeydi. “Sanat eserinde” diyor Berna Moran; eserlerde gördüğümüz doğadır, insandır hayattır. Sanatçı bir bakıma dünyaya ayna tutan kişi olarak görülmüştür. Platon’un devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon’a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken “istersen bir ayna al eline, dört yana tut. Bir yanda yapıtın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkilerini, bütün canlı varlıkları”<sup>13</sup> diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya tutmak olduğunu söyler ve şairinde ressamdan farklı olmadığına işaret eder:”tragedya şairinin de yaptığı bu değimli? Benzetme değil mi onun yaptığı da?” Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar devam etmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların başvurduğu ‘ayna’ benzetmesi de

<sup>11</sup> Gregory Jusdanis, A.g.e, s. 136

<sup>12</sup> Gregory Jusdanis, A.g.e, s. 137

<sup>13</sup> Platon, Devlet, çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitapevi, 1942,596d-e.

düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Lucas de Here, on altıncı yüzyılda Van Dyck'ın resimlerini överken diyor ki: "bunlar ayna, evet resim değil ayna."<sup>14</sup> Leonardo da Vinci de resimle ayna arasındaki benzetmeye şöyle işaret eder:"Eğer yaptığımız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve nesnelere orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüz resminizle karşılaştırın." Benzer örnekler çoğaltılabilir bu konuda. Stendhal, "Kırmızı ve Siyah" da, aynaya benzetir romanı:"yol boyunca gezdirilen aynadır roman"<sup>15</sup> Marksist Plehanov için de "edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır"<sup>16</sup> Bütün bu filozofların, sanatçıların ve eleştircilerin paylaştıkları anlayış, sanatın en önemli özelliği doğayı, insanı hayatı, kısaca gerçekliği yansıtma temelinde gelir. Dolayısıyla sanat ile gerçeklik arasında bir ilişki kurulmasına şaşırılmamalıdır. Çünkü ne de olsa sanat ile insan, doğa ve hayat arasında sıkı bağ vardır. O zaman sanatçının nasıl bir gerçekliği yansıttığı sorusu da kaçınılmaz olarak akıllara gelen soruların başında yer alır. Bu soruya verilen yanıtlar farklıdır. Ancak genellikle gerçeklik denildiğinde belli başlı üç görüşe işaret edilir. Birincisi sanatın görüngenü olduğu düşüncesidir. İkincisi geneli, ya da özü yansıttığı yönünde bir düşünce eğilimini taşır. Sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına karşılık geldiği söylenir. Ama ortaya atılan yansıtma kuramı iki döneme ayırmak doğru olur, çünkü 18. yüzyılın ortalarına kadar ileri sürülenler aynı geleneğin çizgisi üzerine yerleştirilebilir ve daha çok Aristoteles'in çeşitli yorumları olarak ele alınabilir. 19. yüzyıldan bu yana ise yansıtma kuramı biraz daha başka kılıklar altında ve doğrudan doğruya Aristoteles'den hareket etmeksizin ileri sürülmüştür.<sup>17</sup>

"Genel öykünme kuramı, 18. yüzyılın ilk yarısına kadar gücünü korumuştur." der Ernest Cassirer,<sup>18</sup> Genel düşünce tarihinde Rousseau'nun adı estetik alanında kesin bir kopuşu temsil etmektedir. Sanat kuramındaki tüm klasik estetik algıyı geleneği yadsımıştır. Ona göre sanat deneysel dünyanın bir betimlenmesi veya canlandırılması olmayıp duygu ve tutkunluğun bir taşkınlığıdır. Yüzyıllar boyunca egemen olan bu öykünme ilkesi, bundan sonrası için yerini yeni bir kavram ve ideale;"karakteristik sanat" idealine bırakmak zorunda kalmıştır. Almanya'da Herder ve Goethe, Rousseau'nun izinde giderler. Böylece güzellik kavramı yeni bir biçim almak zorunda kalıyor. Güzellik teriminin geleneksel

<sup>14</sup> Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1994,s. 17

<sup>15</sup> Moran, Berna, A.g.e.,s.18

<sup>16</sup> G. V. Plehanov, Sanat ve Hayat çev. Selim Mımoğlu, Sosyal Yayınları, İstanbul, s.176

<sup>17</sup> Moran, Berna, A.g.e.,s.19

<sup>18</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.168

anlamında, hiçbir şekilde sanatın biricik ereği olmayıp ikinci planda kalan çıkarımsal bir özelliktir.<sup>19</sup> Goethe, “Vondeutscher Baukunts”daki makalesinde okuyucuları uyarır; “aramızda bir yanlış anlamının doğmasına izin vermeyin modern güzellik satıcısının kadınlaşmış öğretisi sizi önemli katılıklardan hoşlanacak şekilde yumuşatmasına izin vermeyin Çünkü bunun sonucunda güçsüz kalan duygularınız anlamsız düzlüklerden başka başka bir şeye katlanmayacaktır. Onlar sizi, güzel sanatların çevremizdeki dünyayı güzelleştirme eğilimimizden doğduğuna inandırmak istiyorlar. Bu doğru değildir sanat, güzel olmadan çok daha önce biçim vericidir. Buna karşın, o zaman da o gerçek ve büyük sanattır: çok kez insanda varlığı güvenilir bir durum kazanır kazanmaz, kendisini, kendi bedenini, tüyler, süsüler, çirkin renkler, korkunç biçimler ve garip çizgilerle doldurur. Ve her ne kadar bu imgelem, en kaprisli karakteristik bir bütün halinde yaratmış olduğu için, parçalar bir araya geldiklerinde birbirine uyacaklardır. Bu karakteristik sanat biricik sanattır.”<sup>20</sup>

Rousseau ve Goethe ile yeni bir estetik kuram dönemi başladı. Karakteristik sanat, öykünme sanatı üzerinde belirli bir yengi kazanmıştı. Platon’dan Tolstoy’a değin sanat, duygularımızı kışkırtıp ahlaksal yaşamımızın uyum ve düzenini bozmakla suçlanmıştır. Platon’a göre, yaratıcı imgelem, şehvet ve öfke yaşantılarımızı istek ve acılarımızı arttırır; kurtulması gerektiği halde onları besler. Shakespeare bize hiçbir zaman bir estetik kuram vermiyor. O, sanatın doğası üzerinde düşünür. Hamlet’in açıkladığı gibi, ”oyunun amacı, hem başta hem de şimdi sanki doğaya ayna tutmak, erdeme kendi özelliğini göstermek, kendi imgesini küçük görmek ve zamanın ihtiyar yaşını, varlığını, biçimini ve baskısını duyurmak gibi bir iştir” Biz bir Shakespeare oyununda Mcabeth’in tutkusu, Ricard’ın kötülüğü veya Otello’nun kıskançlığı bize bulaşmaz. Bu duygulanımların etkisi altında kalmayız. Bu duygulanımları içten görmeye çalışıp inceler, gerçek doğa ve özlerini kavrar görürüz. Bu anlamda Shakespeare’nin dramatik sanat kuramı Rönesan’ın büyük yontucu ve ressamlarının güzel sanatlar anlayışı ile tam bir uygunluk içindedir.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.168

<sup>20</sup> Goethe, “Von deutscher Baukunst”, Werke,ing. Çev. Bernard Bosanquet, Tree lectures on Aesthetic (London, Macmillan, 1923..s.114) bkz. Ernest Cassirer, İnsan Üstüne Bir Deneme çev. Necla Arat, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 199.,s.176

<sup>21</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.169-170

## 1. 2. ESTETİK VE SANAT KAVRAMLARININ AÇILIMLARI

### 1. 2. 1. Güzellik ve Estetiğin Gelişimi

Güzellik'in özünü kuramsal olarak kavramaya dönük ilk çabalar, Pythagorascı okula bağlı Yunan filozofları tarafından yapılmıştır. Bu filozoflara göre, güzel-olan, doğanın bir yasası olup, kendinin maddi nesne biçimindeki yapıda belli eden şeydi.<sup>22</sup> "Sokrates güzel kavramıyla iyi kavramını birbirinden ayırmazdı." diye yazar Afşar Timuçin.<sup>23</sup> Öğrencisi Platon bu iki kavramı azda olsa birbirine karıştırırdı. Aristoteles, güzeli tümüyle iyinin buruşuna verdi. Aristo'nunkisi deyim yerindeyse bir ahlak estetiğidir. Aristoteles güzelin üstünde durmaz, güzeli açıklayan sanatı ele alır. Sanat ona göre, düşünsel bir erdemdir, herşeyden önce gerçekliğin öykünmesiyle (mimesis) ilgilidir. Burada gerçeklikten hem doğayı hem de ahlak alanını anlamak gerekir. Ancak sanatçıyı kopyacı olarak görmek doğru değildir. O bir şeyleri özel görmekle, öne çıkarmakla yükümlüdür.

Estetik düşüncenin daha sonraki gelişmesi içinde bu güzellik anlayışı, ister 18. Yüzyıl estetiğinde olsun, ister Ortaçağ estetiğinde olsun değişik şekillerde formüllendirilmiş olsa da, hep karşımıza çıkmıştır. Güzelliğin özü, 'ölçü', 'simetri', 'uyum', ya da 'çoklukların birliği olarak' tanımlanagelmiştir.<sup>24</sup> Hegel estetiğinin en başta gelen konusu, soyut bir hakikat olarak değil, ama estetik alanın yapısını belirleyen bir ilke olarak, bu ilkenin iç gerilim, problemlerinin bütünü ve devinimi olarak, güzelliştir. Güzellik tinin dışlaşarak, nesneleşerek, duyular dünyasında görünüşe çıkmasıdır.<sup>25</sup> Estetik, güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir. Ve bu bilime uyan en iyi ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi demek uygun düşer.<sup>26</sup> 18. yüzyılda İngiliz estetikçi Edmund Burke, bu genel kavramın somut içeriğini somut bir şekilde belirlemeye çalışarak, güzel-olan'ın nesnesinin belli ölçüleri, yan çizgileri, biçimi ve renginin değişmesi gibi belirgin özelliklerin toplamı olarak görmüştür. Bununla birlikte, bu görüşte olan kişilerin maddi dünyadaki güzelliğin kökeni üstüne değişik fikirleri vardı. Pythagorascılar ile Ortaçağ

<sup>22</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.46

<sup>23</sup> Timuçin, Afşar,.Ag.e.s.20

<sup>24</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.46

<sup>25</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.126

<sup>26</sup> Aesthetik,1., (Seçilmiş Parçalar, Estetik Üstüne Dersler Bölümünden) çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitapevi, 1986. İstanbul, s.132

düşünürlerine göre, dünya, ölçü, ritim ve uyum içinde olduğundan, güzellik Tanrı tarafından oluşturulmuş bir şeydi. 16. ve 18 yüzyılda, maddi düşünen filozoflar ve sanatçılar ise, güzelliği doğa yasasının bir görünüş biçimi olarak görüyorlardı. Ama bu, her iki haldede güzelliğin özü, fiziksel matematiksel düzendeki biçimsel oranlara indirgenmekteydi. Antik çağda böyle bir anlayış tarzındaki “saf biçimcilik” hemen farkedilmiş ve eleştirilmiştir. Herakleitos, güzel-olan’ın görece bir karakter taşıdığını bulgulamış; hayvanlarda, insanlarda ve Tanrılarda bulunan estetiksel niteliklerin bir kıyaslamasını yapmıştır.

Platon, güzelliğin özünün maddi oranlara değil, o nesnenin kendi ideal örneğine ne denli uyduğuna göre belirleneceğinden sözeder ve güzelliğin ölçülemeyeceğini ve sayı ile sayılamayacağını tanıtlamaya çalışmıştır.<sup>27</sup> Platon’un bu anlayışının idealist karakterde olduğu olduğu açıkça ortadadır. Şöyleki; Antik Çağın bu büyük düşünürü, burada kendi felsefesi öğretisinden, yani sonsuz Tanrılar idealar dünyasının “gölgeleri” olarak nesnelere dünyası öğretisinden yola çıkmaktadır. Ne varki burada önemli olan bir şey varki, oda bu estetik anlayışın çarpık, idealist kılıfı altında güzelliğin açıklanışı üstüne, ilginç ve yepyeni bir yaklaşım yatmakta. Platon, maddi dünyada, maddi dünyanın fiziksel varlığında estetiksel bir öz keşfedemediği için güzelliğin sırrını maddi olan ile ideal olan arasındaki ilinti’de aramıştır. Bundan böylede ‘ideal-olan’ hep bu doğrultuda, dinsel idealist anlamda yorumlanagelmiştir. “Başlangıçtan beri Yunan estetiği” diye yazar Suut Kemal Yetkin,<sup>28</sup> “güzellik var olan şeylerin bir sıfatıdır(attribut), biz olmadan da, hatta onu görmeden önce vardır” görüşü hâkimdir. Bu nesnellik bir yandan Platon ve Aristo; bir yandan da Platinos tarafından aynı tarzda anlaşılmamıştır. Birinciler güzelliği bir varlığın iç düzeninde, ya da çeşitli varlıkların uyumlu topluluğundan arıyorlar. Bu yaklaşım 5-6 yüzyıl boyunca Yunanlıları büyülemiştir. İşte bu durum böyle iken Platinos, Helenlerin karşısına yeni bir tezle çıktı ve güzelliğin alanını genişletti. Her varlık bir, doğru ve iyi olduğu gibi güzeldir de; düzen güzelliği realitelerin sınırlı bir topluluğunda parıldayan bir araçtan başka bir şey değildir. Nesnelci olan her iki estetik kuram gurubunda ortak olan başka bir karakter de iki tezin akılcı olmalarıdır. Gerek Plotinos gerekse Aristo’nun estetiği, eski Yunan dünyası ile göçüp gitmiyor. Etkileri Ortaçağda da sürüyor. Platinos’un etkisini Augustinus’da; Aristo’nun etkisi de Aquino’lu Thomaso’da görürüz. Bu yolu daha sonra Schelling, Hegel, Wladimir Solovyov ve daha başkaları izleyecektir. Bu kişilerin hepsi güzel-olan’da,

<sup>27</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.36-37

<sup>28</sup> Yetkin, Suut Kemal, Estetik Doktrinler, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s.39

gerçek-olan ile ideal-olan'ın diyalektiğini duyumsamışlar, ama nesnel idealizme saplanıp kalarak ideal-olan'ı fantastik bir şekilde, “mutlak zihin”e, “mutlak idea”ya, Tanrıya dönerek açıklamışlardır. 18. ve 19. yüzyıl Avrupa felsefesinde öznel idealizmin oluşması ve bu yeni yönelimin 20. yüzyıl burjuva felsefesinin başarıya ulaşması, estetikte de yansımaları bulmuştur.<sup>29</sup> Gerçekten de, Hume ile Kant'ta; daha sonra 19. yüzyıl psikolojik estetiğinin izleyicilerinden Volkelt ile Lipps'te; en sonra da Santayana ile çağımızda estetiksel öznelciliği destekleyenlerden de görüldüğü üzere, ‘güzel-olan’ ile öbür estetik kategorileri, salt öznel karakterdeki görünüşler olarak bireyin hiçbir şekilde nesnel bir koşullanmaya uğramayan duyuları olarak yorumlanmıştır. Ayrıca insanların ‘zihinsel güçlerinin oyunu’ olarak; algılanan nesnelere coşkuların keşfi şeklinde özümsemesi ve bu nesnelere kişilik yoluyla coşku açısından değerlendirilmesi olarak da algının otomotikleşmesinden çıkması şeklinde yorumlanmıştır. Böyle bir anlayış tarzında bilimsel maddeciler için havada kaldığı açıkça ortadadır; ama gene bu anlayışın mantıksal özünü; estetikte ‘öznel an’ın belirgin rolünü açığa koymalıdır. Böyle bir an göz önüne alınmadığında, beğenin çok yanlılığı ve göreceliliği anlaşılabilir; ama bu etkinin gerçek anlamında pek tabii, öznel idealist kuramcılarının gözüne görüldüğü gibi değildir. Ayrıca başta Ernes Neumann ve Benedetto Croce olmak üzere, batı estetiğinin birtakım temsilcilerinin de bu gibi estetik yorumlanmayı doyurucu bulmadıklarını her zaman açıkça söylemiş olmaları da ilgi çekicidir.<sup>30</sup> Bu kişiler Nikolai Hartman'ın, öznelci ve nesnelci yorumların akla yakın bir bileşimi olarak betimlediği şeyin bu duruma bir çıkış yolu bulunduğunu düşünmüşlerdir. Ne varki güzel-olan'ın çözümlenmesinde, idealist bir birleşimini yapabilmek olanaksızdır. Bunun yanında maddi nesne biçimi yapısının yasallığı olarak güzellik'in saf maddeci biçimde yorumlanması, gerek idealist estetikçilerin klasiklerince gerekse maddeci estetiğin başlıca düşünürlerince doyurucu görülmemiştir. Bu açıdan, güzel olan'a sorunun çözümü için Diderot'unun göstermiş olduğu çabalar önemlidir. Diderot, biri salt nesnel, ötekiyse nesnel-öznel olmak üzere iki tip güzellik arasında bir ayrım yapılmasını öne sürüyordu. Ama daha sonra, 1767 yılının ‘salon’larında, Platon'un idealist anlayışına dönmüştür. 18. Yüzyıl düşünürü ve Kant estetiğinin ilk eleştiricisi Herder'de, güzel-olan'da keşfetmiş olduğu, nesnel-olan ile öznel-olan çelişmeyi, aşmak için çaba göstermiştir. Pek tabii, ne Diderot nede Herder bu çelişkiyi yeterince çözememiştir. Kabahat aydınlanmacıların bilinçlerindeydi; yani onların bütün bu çabaları köstekleyen,

<sup>29</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.37

<sup>30</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.38

onların güzelliğın gizini çözmekte alıkoyan şey, aydınlanmacıların kendi metafizik düşünceleriydi.<sup>31</sup>

“Estetik” terimi, 18. yüzyılın ortalarından bu yana kullanılmakta olup; felsefenin kendisince araştırdığı yeni bir alanı belirtmek üzere, Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır. Birçok düşünür, felsefeci ve sanat eleştirmenleri tarafından tartışılan bu terim, aşağı yukarı benzer tanımlamalarla ortaya konulmaktadır. Baumgarten, insanın zihinsel dünyasını akıl, duygu ve irade yuvarları olarak ayırmaştır ve her birini başlı başına bir felsefi araştırma haline getiren Leibnizden yola çıkmıştır. Aklın faaliyeti öğretisi ile iradenin etkinliği öğretisi’nin (yarı mantık ile etik’in ), felsefede iki ayrı özerk alan olduğu çoktan beri kabul edilmiş bulunuyordu; ama duygu öğretisi, felsefede henüz böyle bir yer edinmemişti. Baumgarten mantık ve etik gibi, bu öğreتيye de felsefede aynı hakkın tanınması gerektiğini kanıtlamış ve bu öğreتيye estetik adını vermiştir. Bunu yaparken de “estetik” terimini Yunancadaki “aistheist”(duyum-duyusal algı) sözcüğünden türetmiştir; çünkü ‘etik’ ve ‘mantık’ kavramlarının Yunanca’daki etimolojik köken karşılıkları, “ethos” (töre, karakter) ve “logos”tur(söz-akıl)<sup>32</sup>. Nevar ki Baumgarten tarafından geliştirilmiş olan algı kavramı, daha sonra kendine özgü iki ana olguya dönüşmüştür: Bir, Baumgarten’in “duyusal algının mükemmeliği” olarak olarak tanımladığı ve estetiğın temel kategorisi anlamını yükleyerek, etik ile mantık’ın temel kategorileri olan iyi ile hakikatin yanına koyduğu, güzellik olgusudur. İkincisi, Baumgarten’e göre, güzelleğın, insanın sanatsal faaliyetinde en yüksek anlatımını bulması olan, sanat olgusu. 18. yüzyılın sonlarına doğru, “estetik” terimi, “duyusal algı kuramı” değil, “güzellik felsefesi”ni, “sanat felsefesi”ni, ya da her ikisini birden ifade ediyordu. Hal ne olursa olsun estetik denince artık, kendisini felsefeden ayırmış, kendi araştırma alanına kavuşmuş bir bilimsel disiplin anlaşılıyordu. Ne varki bu bilimin kapsamına giren birçok sorun, daha işın başından beri araştırılmamıştır.<sup>33</sup> Onun için denebilir ki, estetik düşüncenin tarihi, 2500 yıl öncesine kadar gider. Ancak 18. yüzyılın ortalarındadır ki, güzellik ile sanatın özüyü ilintili düşünceler felsefe ile teolojide bütünleşebilmiş, yazıya dökülmüş; şiir, resim, müzik ve mimari gibi apayrı somut sanatlar çözümlenebilmiştir. İşte Baumgarten sayesinde, bu sorunların tümü ele alınabilmiş, bu sorunlar üzerine

<sup>31</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.38

<sup>32</sup> Kagan, Moissej, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar yayınevi, 1982,s.3

<sup>33</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.4

yoğunlaşmış ve hepsi belirli bir bilgi dalının nesnesi haline gelmişlerdir.<sup>34</sup> Baumgarten, *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler, 1735) isimli kitabında estetik terimini kullanırken şu gözlemlerde bulunuyordu; “bilinen şeyler mantığın nesnesi olarak üstün bir yeti tarafından bilinirler; algılanan şeyler algı biliminin, yani estetiğin nesnesidirler.” Bu bağlamda Baumgarten’na atıfta bulunan Terry Eagleton estetiğin bedene ilişkin bir söylem olarak doğduğuna işaret eder.<sup>35</sup> Baumgarten tarafından verilen orjinal formüllendirme içinde, bu terim, ilk elde sanatı değil, fakat Grekçe *aisthesis* sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelmış kavramsal düşünce alanına karışıt olarak, bütün insani algı ve duyu alanına gönderir. “estetik-olan” teriminin, ilkez yürürlüğe soktuğu ayırım, ‘sanat’ ile ‘hayat’ arasındaki ayırım değil maddi olan ile maddi olmayan arasındaki ayırımdır; şeyler ile düşünceler, duyular ile tasarımlar arasındaki ayırım ve zihnin gizli oyuklarındaki belli belirsiz bir varoluşu yöneten şeye karışıt olarak bizim hayatımıza ilişkin olan şeydir. Eagleton’un şu ilginç yaklaşımı estetik olan’ı algılama biçimine ışık tutar; “estetik olan insani olanın en kaba ve elle tutulur boyutu ile ilişkilidir; Descartes sonrası felsefe, acayip bir dikkat sapması içerisinde, bu boyutu her nasılsa gözardı etmeyi başarmıştır. Bu yüzden estetik, ilkel bir maddeciliğin teorik olan’ın tiranlığı karşısında bedenın uzun sessiz başkaldırışının ilk kıvıltılarıdır.”<sup>36</sup> Bu bakımdan Baumgarten’ın *Aesthetics*ı yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını açmaktaysa da, aslında bu alanı, aklın sömürgeleştirmesine açmaktadır. Baumgarten için estetik bilgi, aklın genelleriyle duyunun tikelleri arasında, dolayına sokulur; estetik olan aklın mükemmelliğinden pay alan, ama bunu bulanık bir tarzda yapan varoluş alanıdır. ‘Bulanık’ burda karmaşa değil, ‘kaynaşma’ anlamına gelir. Organik içiçe geçmişlikleri içerisinde, estetik tasarımının öğeleri, kavramsal düşüncenin karakteristiği olan, açık birimler halinde ayrıştırılmaya direnirler. Fakat böyle tasarımların belirsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine bu tasarımlar ne kadar bulanıksa o kadar açık ve belirlenimli hale gelirler. O yüzden denebilir ki estetik olan, somut olan’ın içyapısını açığa vurmakla algıdan ve tarihsel pratikten oluşan hammadeyi açık kılacak bilgidir.<sup>37</sup>

Bu düşünceye paralel olarak “Güzellik, insansal olayların en açık şekilde bilinenlerinden olarak ortaya çıkar.” diyor Ernest Cassirer; herhangi bir şekilde

<sup>34</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.4

<sup>35</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.29

<sup>36</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.29

<sup>37</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.35



belirsizleştirilmemiş olduğu için, özyapısının ve doğasının açıklanmasında anlaşılması güç ve karışık fizikötesi kuramlara gereksinim duymaz. Güzellik insan yaşantısının ve bir parçası ve bölümüdür. O, apaçık ve yanılgıya yer bırakmayan bir şeydir.<sup>38</sup> Benzer şekilde “Güzellik teriminden ne anlıyoruz?” diye yazar Kagan;<sup>39</sup> “ ‘Çok iyi’, ‘mükemmel olan’ şey mi? Yoksa etik bakımdan ‘yüksek’ ya da ‘çok hoş’ olan bir şey mi?” Çok açık ki, tüm bu farklı nitelikler, zaman zaman birbirleriyle uyuşan, zaman zaman da birbirlerinden kesin bir şekilde ayrılan farklı değerlerdir. Bir şey hem iyi hem güzel olabileceği gibi, iyi ama güzel olmayabilir; tıpkı güzel ama iyi olmayacağı gibi. Nitekim nitelikli bir kimse çirkin, güzel bir kimse de bayağı olabilir. Eğer ‘güzel’ kavramını insanın ahlaksal özelliklerini ifade etmek için kullanıyorsak, o zaman buna, etiksel bir anlam katıyoruz ki, o zaman bu kavramın içeriğiyle ahlak uğraşır. Eğer ‘güzellik’ kavramından kavramın tam anlamını kastediyorsak o zaman burada karşımıza estetiksel bir kategori çıkmaktadır ki, bunun içeriğiyle de estetik uğraşır. Demek ki estetik biliminin birincil araştırma nesnesi, güzellik ya da güzel-olan’dır. Ama öylesine bazı görünüşler vardır ki, özleri bakımından güzelolan’a dönüşürler ve bunun içinde estetiğin araştırma konusu olurlar.<sup>40</sup> O bakımdan Kagan’a göre estetik, sadece güzel olan’ın bilimi değildir; “daha kapsamlı bir şekilde formüllendirirsek, estetik; insanın çevresinde yatan, insanın pratik faaliyetinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanata seslenebilen tüm bilimdir. Bu anlamda estetik, gerçekliğin insanlar tarafından estetiksel olarak özümlemesinin bilimi olarak tanımlanabilir. Ne varki, bu tanımlama bitmiş bir tanımlama olarak görülmemelidir.

Güzellik ile sanat arasındaki ilişki sorusu estetik bilimini uzun uzadıya uğraştırmıştır. “Çağdaş bilimsel estetiğin kuruluşunda en büyük katkı 18. ve 19. yüzyılda Alman yazarların katkısı<sup>41</sup> olmuştur. Alman estetiğinin kaynaklarını Leibniz’e (1646-1716) kadar götürmek mümkündür. 18. yüzyılda felsefeyi büyük ölçüde etkilemiş olan Alman filozofu herhangi bir estetik kuram geliştirmemesine rağmen, evren kavrayışını görü temelinde ortaya koymuştur. Leibniz ise tam anlamında kurgusal çerçevede hazzi tanımlamaya çalışmış ve onu içimizdeki dışımızdaki yetkinliğe, yetkinlik duygusuna bağlamıştır. Yetkinlik Leibnize göre, çeşitlilikten, birlikten başka bir şey değildi. Leibniz’i

<sup>38</sup> Cassirer, Ernest, İnsan Üstüne Bir Deneme, çev. Necla Arat, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 1997.,s. 176

<sup>39</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s. 5

<sup>40</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s. 5

<sup>41</sup> Raymond Bayer, Essais Sur la Methode en Esthetique, (Flammarion, Paris, 1953), Akt. Aşar Timuçin. Bkz. Estetik, Bulut Yayınları, İstanbul, 2004, S. 23

yetkinlik fikrine ulaştıran Şey de uyumdur. Tüm güzelliğin kökeninde uyumun bulunması gerekir. Leibniz'e göre güzel, düzenden başka bir Şey değildi.<sup>42</sup>

O dönemde çağdaş estetiğe atılan adımların ilki, Johann Cristoph Gottsched'den (700-1776) geldi. Yazar tiyatro yapıtlarının yanında güzelin kurallarını arayan ilginç yapıtlar verdi. Leibniz Üniversitesi Edebiyat Profesörü olan Gottsched, güzeli, parçalarla bütünün uyumunda görmektedir. Buna göre güzel, uyumdan başka bir Şey değildir. Ancak yine de çağdaş estetiğin kurucusu Baumgarten olmuştur. Leibniz felsefesinde yola çıkan Baumgarten, estetiği özerk bir alan, bir bilim alanı olarak belirlemiştir. Baumgarten her Şeyden önce mantıkta olduğu gibi estetikte de yasalar olduğunu ileri sürmüştür. Oysa estetikte de mantıkta da yasalardan söz etmek güçtür, mantık da estetik de birer kural koyucu olabilir ancak, her iki alanı, bilgi alanı olarak belirlemek güçtür. Baumgarten estetiğin amacını güzelin ne olup olmadığını ortaya koyma temelinde açıklamaktadır. Ona göre estetik, aşağı alanların bilimidir; yani duyulur olanla ilgilidir. Bugün adı unutulmuş olsa da estetiğe önemli katkısı olanlardan biri de, Sulzer'dir (1700-1779). Sulzer, tam anlamıyla hazcılıktan yola çıkmaktadır. Ona göre temel sorun insanı hazza götüren yolun araştırılmasıdır. Sulzer'e göre estetik, bizim sanat karşısında duyduğumuz duygularımızın incelenmesidir.<sup>43</sup>

Çağdaş estetiğin kurulmasında başka bir önemli adımda Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) attığı adımdır. Dilbilimci ve edebiyat adamı Lessing'in 1756'da Berlin'de yayımladığı "Laokoon" adlı yapıt, Bayer'in deyişiyle "Eşsiz Bir Estetiğe Giriş" kitabıdır. Lessing bu eserinde, hem sanatları incelemiş hem de yaratmanın ve izlemenin ruhbilimine yönelmiş, en önemlisi de çağdaş estetiğin iki temel kavramını; "uzam", "zaman" kavramlarını ortaya koyarak estetiğin ayaklarını yere bastırımıştır. Lessing göre, her sanatın kendine göre belli işaretleri vardır. Plastik sanatlarla Şiir sanatlarının koşulları ayrı olduğu için bunları birbirinden ayrı tutmuştur.<sup>44</sup>

### 1.3.1 Tarihte Sanatın Görünümü

İlkel toplum insanın, elindeki sanatsal araçlarla doğanın üstünde bir etkide bulunabilmek için kullanma çabası bir sonuç getirmedeğini savunur Kagan; "duvara av resmi çizdirdiği için ya da av sahnesi dans halinde canlandırdığı için avlayacağı hayvanı

<sup>42</sup> Timuçin, Afşar, A.g.e.,s.29

<sup>43</sup> Timuçin, Afşar, A.g.e.,s.33

<sup>44</sup> Timuçin, Afşar, A.g.e.,s.23

yakalaması daha kolay olmamıştır avcı için.” diye bir yorumda bulunuyor.<sup>45</sup> Ne varki buradan sanatsal büyüsel eylemlerin, kendi kendini aldatmaca olduğu, ya da batıl inançlı “vahşi insanın” anlamsız ve yararsız bir uğraşı olduğu sonucuna varabilir miyiz? Herhalde acele varılmış bir sonuç olurdu. Bu bağlamda, burada Marx’ın insan faaliyetlerinin kendi gerçek anlamıyla insanını kendi eylemlerinin anlamını kendisinin nasıl anladığı arasındaki farkı anlatan düşüncelerini anımsamak gerekir.<sup>46</sup> Bunun için maddeci tarihçiler, şunu savunuyorlar; “insanların söyledikleri, kafalarında kurdukları, tasarladıkları her şeyden değil, ‘gerçek yaşam sürecinin’ nesnel içeriğinin çözümlenişinden yola çıkmalıdırlar.”<sup>47</sup> “Bir ideolojinin yanıltıcı oluşu bu ideoloji içinde yanlış yorumlanmış bir faaliyetin hiçbir pratik değer taşımadığı anlamına gelmez.” diyor Kagan; “Örneğin oyuncaklar, çocuklar oynasın diye yapılmış, ama ne çocukların ne de bazen büyüklerin, birden farkedemeyecekleri, eğitici bir yanı vardır. İlkel toplumun sanatının çözümlenişinde de buna benzer bir duruma rastlanır.”<sup>48</sup> Av dansının daha ava gitmeye hazırlanışından av başlayınacaya kadar sürdürülmesi halinde, hayvana büyü yapılabileceğini sanıyordu insanlar. Oysa kendilerine “büyü yapıyorlardı” aslında; yani ava her yönden hazırlanıyorlardı, gerek fiziksel gerekse zihinsel yönden, gerekse psikolojik ve pratik yönden, bir başka deyişle büyü dansı bütün bu dansa katılanlar için bir toplumsal eğitim aracıydı; gerek fiziki gerekse mesleki eğitimin, gerekse etik ve etiksel eğitimin aracıydı. Çünkü dans, katılan her kişiyi manen kolektive bağlıyordu; her bilim örgütlü topluluğun parçası olarak duymasına yol açıyor; av dansı, dans edenler üzerinde özellikle kişilerin duyguları ile ahlaksal, dinsel ve estetiksel tasarımları üstünde bıraktığı etkiydi. Bu eylemde insan karşı karşıya kaldığı çetin kavgaya kendisini hazırlamakta, kendi başarısı için gerekli manevi niteliklerle yerleştirmektedir kendisini. Sanat bu yoldan, sadece doğayı değil, ama insanını kendisini de, “insanlaştırmış”tır. İnsanın hayvansal durumdan kopup kurtulması için insan soyunun düzenine, çalışmaya yardımcı olmuş; insanını kendisini insan gibi tanımasına yardım etmiş, insanını biyolojik ve fizyolojik gereksinimlerini manevileştirmiş, insanını sonsuz çetin ve bu arada hayvansal katılıktaki varlığını

<sup>45</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.440

<sup>46</sup> G.B. Borisovski, Bilim Teknik, Sanat, Çağdaş Mimari Üstüne, s. 107., Akt. Moissej Kagan, A.g.e.,s. 239

<sup>47</sup> Marx, Karl, Ekonomi ve felsefe El Yazmaları, Marx/Engels, Toplu Eserler, Ek Cilt., Birinci Bölüm, 1944.,Akt. Kagan Moissej, A.g.e.,s. 240

<sup>48</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.241

şiiirleştirmiştir.<sup>49</sup> Bu önermeler gösteriyor ki, büyü ve dans gibi insan yaşamının değer yaratma aşamalarında doğrudan etkili olmuştur. Ve bu tür ritüeller, sanat ve estetiğin maddi yaşam ve ahlak ile olan ilişkisinde doğrudan biçimlendirme aracına dönüştüklerini söyleyebiliriz. Tarihe dönüp baktığımızda, klasik sanatın başlıca karşıtları gerçeklik ile romantizm, klasikçi sanatın dogmatizmine aynı ölçüde karşı çıkmışlar, yaşamı değişik estetiksel niteliklerin birbirleriyle karmaşık, karşılıklı bağıntısı ve içiçe geçişi olarak yorumlanmışlardır. Bu aynı zamanda hiyerarşik feodal toplum yapısını ve gerek dinsel gerekse dünyasal, feodal toplum yapısını getirdiği bilinç biçimlerini yerle bir eden burjuva ilişkilerin gelişmesinin de bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Tabiki maddi ve manevi ilişkilerin yarattığı atmosferin sonucunda, sanatın ve estetiğin tarih boyunca kişiye ve çağa göre farklı yorumlama ve algılama biçimlerini ortaya koyduğunu da söyleyebiliriz. Bu konuda şöyle yazıyordu Marx ve Engels: ” Tüm sabit, donup kalmış ilişkiler, peşinde bir sürü eski, saygıya değer hayaller ve görüşlerle birlikte silinip gidecek, yerine yenisi gelenler, daha tam oluşmadan antika haline gelecekti. Ayakta duran sağlam ne varsa hepsi havaya uçacak, kutsal olan ne varsa aşılacak ve insan en sonunda, yaşamdaki yerini ve öbür insanlarla ilişkilerini ayık gözlerle görmek zorunda kalacaktı.”<sup>50</sup> Açıkça görülüyor ki tüm toplumsal etik ve estetiksel değerler, geçici ve geçecedir. Toplumsal varlık ile estetiksel bilinçte yer bulan tarihsel çöküntü sanatta da yansımaları bulacaktı. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçişte, dünyanın estetiksel dinamiği karşısında gözleri kamaşan romantikler, büyülenmiş ve ızdırap dolu şekilde her yerde güzel-olan ve çirkin-olan’ı, yüce-olan ile bayağı-olan arasında derin bir karışıklıklar içeren çelişmeler arayıp durmuşlardır. İnsanını dış güzelliğinin ardından, romantikler, (örneğin Victor Hugo), ahlak düşüklüğü olabileceğini keşf etmiştir. Gelenekselleşmiş şekilde, hep kötü olarak canlandırılan yaratıklar, (şeytan, iblis, kabil) Byron ve Lermontov’un şiirinde, şaşırtıcı bir şekilde olumlu ve olumsuz estetiksel niteliklerinin çelişmeli birlikteliği olarak ortaya koymuştur.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.241

<sup>50</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.103

<sup>51</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.103

### 1.3.2. Toplumda Sanatın Gelişimi

“Dünyayı sarıp sarmalayan sanat tarihi süreci, bize ne göstermektedir?” diye sorar Kagan.<sup>52</sup> Bu süreci nesnel yasallıklar mı belirlemektedir; yoksa rastlantının oyununa mı terkedilmiştir? Kim harekete geçirmiştir bu süreci? Ender sayıda dehalar mı, yoksa sanatın günbegün hareketine damgasını vuran büyük bir usta kitlesi mi? Bu hareket içinde değişime uğrayan şey ne? Sanatsal faaliyetlerin kendi özü mü, yoksa sadece dış belirtiler mi? Nasıl olmaktadır bu değişim? Üslup dediğimiz birkaç durumun sabit döngüsel bir değişimi halinde mi; yoksa hiçbir zaman kendi merkezinde dönmeksizin, geçmiş ile hiçbir benzerlik göstermeksizin hep bir yenileşme halinde mi? Bu değişimin kendi taşıdığı değer nedir? İşte bütün bu ve buna benzer sorular, sanatın tarihsel olarak hareket halinde olduğu ve değişime uğradığının ve estetiğin 18. Yüzyılda ortaya çıkışından bu yana bir tartışma konusu olmuştur.

Aslında, sanatın tarihsel gelişimine insanoğlunun sanatsal gelişimi şeklinde bakmak doğru olur.<sup>53</sup> Sanat ve tarihsel sürecini araştırılıp çözümlenişi bize şunu göstermektedir ki, gerek kendi öğelerindeki değişimler yoluyla, gerekse kendi ilişki ve bağlantılarının yapısındaki değişimler yoluyla bu sistem sürekli bir değişim içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla sanatın içeriğiyle biçimi sanatsal üretim ile tüketim karakteri, yaratım yöntemleri, beğeni, sanatçı ile izleyici ve kitle arasındaki ilişkiler, hep sürekli bir değişim içindedirler.<sup>54</sup> “Antik Yunan sanatının kendine özgü çekiciliği” diyor Marx, “ayrılmaz bir şekilde, kendi ortaya çıktığı toplumsal koşullara bağlıdır.” Ve bu sanatın “ortaya çıkabileceği, henüz olgunlaşmamış toplumsal koşullara bir daha geri dönülmeyeceği” için o çağda ortaya konulmuş olan sanatsal kültür sistemi de hiçbir zaman geriye gelmez.<sup>55</sup> Bu bakımdan insanoğlunun sanatsal gelişimi ile bilimsel gelişimi birbirinden ayrılır. Günümüz insanı hiç zorlanmadan, geçmiş zamanlara ait bir bilimsel keşfi yeniden yapabileceği gibi, herhangi bir çağda bulunmuş aygıtı yeniden yaratabilir; ama ne Pinder gibi şiir yazabilir, ne de Phidias gibi heykel yapabilir<sup>56</sup> Haklı olarak “estetik alanı değişken bir alandır.” diyor Afşar Timuçin. Yaşamın alanları gibi estetik alan da yavaş yavaş ya da hızlı dönüşümlerle

<sup>52</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.482

<sup>53</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.482

<sup>54</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.484

<sup>55</sup> Marx, Karl, Ekonomi Politığın Eleştirisine Giriş, Toplu Esrler, cilt 13, s.642

<sup>56</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.485

belirgindir. Estetikte konunun belirlenmesinde ve yöntemin bulunmasında yaşanan güçlüklerin en büyük nedeni de budur. Her çağ belli iktisadi ve toplumsal koşulların belirleyiciliğinde gelişen belli yaşam biçimleriyle belirgindir. Bu da bize şunu gösteriyor ki, çağlardan çağlara değişmeden geçen evrensel yargılar yoktur estetikte.<sup>57</sup> Bu belirlenmelerden sonra şimdide estetik algının kökeniyle ilgili bir dizi analizler yapmakta yarar var.

#### 1.4. Estetik Algının Kökeni

Çok sayıda araştırma sonuçları göstermiştir ki, insanoğlunun estetiksel bilincinin evrimi, dünyada insanın estetiksel yönlendirme biçimlerinin gittikçe daha zengin ve daha karmaşık hale gelişinde kendini belli etmektedir. “Dolayısıyla “ diye yazar Kagan;<sup>58</sup> “Estetiksel algının kendi kökeni bakımından nispeten basit bir morfolojik yapısı olduğu görülür. Değer yönlendirmedeki tüm öbür doğrultular gibi, gerçekliğin estetiksel olarak özümsemişinde değer ile şöyle diyelim, anti değerın karşı karşıya konuşuna bağlıdır. Burada nasıl “yararlılık”, “zararlılık”, “hayır” ile “şer” karşı karşıya konuyorsa; güzel-olan ile çirkin-olan’ın da öylesine bir karşı karşıya konuşu vardır. Bu birbirleriyle ilişkin ve birbirinin kutbu olan kategorilerin çifte oluşu, çok doğaldır. Çünkü kendi içinde, nesnenin özne için taşıdığı pozitif bir önemi dile getiren her değer, kendi karışıtının varlığında yani aynı ilişki, aynı şekillerde, erken tarihlerde, estetiksel değerlerin ayrışmasında ikinci bir doğrultuya, yani, biri uyumlu, öbüründe ise dramatik diye tanımlanabilecek, iki değer tipi arasında bir ayrıma tanık olmuştur. Estetiksel kategori çiftleri olarak “uyumlu-olan” ile “dramatik-olan” sorunu ve estetiksel bilincin gelişmesi içinde bu kategori çiftinin tarihsel yeri pek araştırılmamıştır. Eski mitoslarda, destan ve öykülerde, henüz belirgin şekilde tregedy ve komedy benzeri durumlara rastlanmadığı gibi, güzel-olan ile yüce-olan arasında da kendi ölçüleri içinde de olsa belirli bir ayrıma rastlanmıyordu.”<sup>59</sup> Bilinmektedir ki sanatsal yapılar olarak tregedy ve komedy Antik Yunan kültüründe ortaya çıkmıştır. Ne varki sanatsal yapıların belirgin hale gelişinin altında yatan şey trajik-olan ile komik-

<sup>57</sup> Timuçin, Afşar, A.g.e.,s.28

<sup>58</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.496

<sup>59</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.496

olan gibi değer belirleyici algılama biçimlerinin estetiksel bilinçte oluşmaya başlayarak tek başına kendi zihinsel varoluşları olmalarıydı.<sup>60</sup>

Şunu biliyoruz ki, insanoğlunun estetik düşüncesine yüce kategorisinin ilk girişi Antik Roma’da olmuştur. Antik Yunan düşüncelerinde de bu kavrama rastlanmaktadır; ne Platon ne de Aristoteles, bu kavramı başlı başına kategorik bir anlam ölçüğü içinde ele almamıştır; böyle bir kategorik anlamın, “yüce” kavramına ilk kez kazandırılışına, Cassius Loninos’un yazdığı sanılan kitapçıkta raslanmaktadır.<sup>61</sup>

Kant’ta kadar güzellik felsefesi hep estetik yaşantımızı bir yabancı ilkeye indirgeme ve sanatı yabancı bir yargılamaya konu etme çabası olarak anlaşılmıştır.<sup>62</sup> İlk kez Kant, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde sanatın özerkliğinin açık ve inandırıcı kanıtlarını verdiğini ileri sürer Cassirer: “Bundan önceki tüm dizgeler, sanat ilkesini kuramsal bilgi ya da ahlaksal yaşam alanı içinde aramışlardı. Ancak sanat kuramsal etkinliğin bir ürünü olarak kabul edilirse, o zaman bu özel etkinliğin dayandığı mantıksal kuralları incelemek gerekli oluyordu. Alexandır Baumgarten, Aesthetica’ında imgelemin mantığını kurma yolunda ilk büyük dizgesel çalışmayı göstermişti. Ama pek çok yönüyle kesin ve değerli olduğu kanıtlanan bu çabada, sanat için gerçekten de özerk bir değer sağlayamadı. Çünkü imgelemin mantığı hiçbir zaman salt anlının mantığı ile aynı güçte olamazdı. Eğer bir sanat kuramı var idiyse, bu yalnızca insan bilgisinin daha “aşağı”, duyuşal bölümün çözümlenmesi olabilirdi. Öte yandan sanat, ahlaksal doğruluğun bir örneği olarak betimlenebilirdi. Sanat, duyuşal biçimi altında ahlaksal bir anlam gizleyen bir alegori, biçimsel bir anlatım olarak kavranıldı. Ama her iki anlamda da sanat kendine özgü bir değere sahip olamıyordu.”<sup>63</sup>

Bu bağlamda, “Her ne olursa olsun, sanat tarihinden de görüyoruz ki” diye yazan Kagan’a yeniden dönecek olursak güzel olan’ın yüce olma durumunu biraz daha irdelenmesi gerekir. Kagan, “Antik Yunan’da olduğu kadar doğudaki erken kültürlerde de, hatta (Doğu adaları’ndaki anıtsal heykelleri anımsarsak), gens-topluluklarında, mimari ile heykelcilikte, giderek belli bir ölçüde, mitolojide, estetiksel rengi belirleyen şey, güzel-olan değil, doğrudan doğruya yüce olan şeydi.” diyor.<sup>64</sup> Bunun böyle olduğu üstüne önce Winckelmann, daha sonra da Hegel tarafından inandırıcı kanıtlar getirilmiştir. Ne varki

<sup>60</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.496

<sup>61</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.497

<sup>62</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.166

<sup>63</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.166

<sup>64</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.497

ortaya iyi bir neden sürülerek denebilir ki, bu estetiksel bilinç tipinde, güzel-olan ile yüce-olan birbirinden henüz ayrılmamış, ya da değişik estetiksel değerler olarak karşışarşıya konmamıştı. Bu içiçe ve yayınık karakterin varlığı, insanların tanrısallaştırdıkları ve her şeyden güçlü olarak gördükleri doğa karşısındaki zayıflıklarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden de insanlar güzelliği her şeyden önce, kendileri için yüce saydıkları şeyde, yani masallarda ve efsanelerde, kendi güçlerinin aslında fantastik şekilde abartılmış bir ifadesi olmak üzere, manevi ve cisimsel bir görünüm verilmiş olan o temel doğa güçlerinden arınmışlardır. Pythagorascı'ların, güzellik kategorisini kendi ilgi alanlarının merkezine koymuş olmalarına; güzelliği tüm dünyanın, evrenin boyutlarında araştırmış olmalarına hiç şaşmamak gerekir.<sup>65</sup>

İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu yolundaki klasik formülünü ortaya koyuşundan sonra, Pythagoras, estetiksel değeri, "Kalogathi" kavramıyla belirlemiştir; öyleki bu kavramın anlamca kapsamı insanal nitelikleri değerlendirmenin ölçüsü olarak, fiziksel güzellik ile manevi büyüklüğün içiçe kaynaşmasını kendinde içermektedir. Bu aynı şeyi, antik "heros" kavramında da görebiliriz; bu kavram bir tanrı ile bir insandan olma bir erkek çocuğu, yani güzel-olan ile yüce-olan'ın birliğini dile getirmektedir; işte bu birlik, aynı zamanda Yunan tregedyasının temel içeri olarak Heroik-olan'ın (kahramansı-olan'ın) özünü de belirler.<sup>66</sup> O bakımdan estetik, Antik çağda, tamamen maddenin algılanmasına yönelik olduğu söylenebilir. "Sanat felsefesi, dil felsefesinde karşılaştığımız iki karışit eğilim arasındaki çatışmayı yeniden ortaya koyar." Diye yazar Casirer.<sup>67</sup> İlki dil ve sanat ortak bir ad altına, öykünme deyiş (kategori) altında sokulmuşlardır. Her ikisinin de işlevi öykünmedir. Dil seslerin öykünülmesi, sanat ise dış nesnelerin öykünmesidir. Öykünmenin kendisinde temel bir içgüdü, insan doğasının yok edilemeyen bir olgusudur. Aristoteles, "öykünme tüm insanlarda çocukluktan itibaren doğaldır" diyor. Öykünme aynı zamanda tükenmez bir hazzın kaynağıdır da. Aristoteles, bu hazzı, belirli bir estetik yaşantı olmaktan çok kuramsal bir haz olarak belirliyor. İlk bakışta bu ilke yalnızca tasarımsal sanatlar özgüymüş gibi görünür. Ama kolaylıkla tüm öteki biçimlere aktarılabilir. Müziğin kendi, nesnelerin bir resmi olmuştur. Hatta flüt çalmak ve dans etmek de öykünmeden başka bir şey değildir. Çünkü flütü çalan ve dans eden kişi ritimleriyle insanların ne yaptığını ve

<sup>65</sup> Kagan, Moissej, A.g.e., s.497

<sup>66</sup> Kagan, Moissej, A.g.e., s.498

<sup>67</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e., s.167



üzüntüleri olduğu kadar, öz yapılarını da canlandırır.<sup>68</sup> Metin Coşar'ın deyişiyle Grekler'de, özellikleri duyumlarla edinilen nesnelerin ötesinde maddesel olmayan ya da sadece düşünülebilen şeyler yoktur.<sup>69</sup> Bu anlamda Greklerin estetik anlayışı objektivistir; çünkü güzel, hem iyi hem de doğrudur. Metin Coşar'ın deyimiyle “Greklerin varlık görüşünde gelen anlayışta, Platon için güzel, tek ve kendinde varolan sonsuz yüksek bir ide idi; insan için duyum yoluyla kavranılabilen, kendisinden hoşlanılan uyumlu ve simetrik olanın içindedir.” Bu duyumsallığa ilişkin anlayışı, estetik tarihi boyunca görülür. Aristoteles mimesis'i Platon'dan devralır. Ancak burada mimesis, Platon'dan farklı olarak her türlü sanatsal etkinliğin bağlandığı şeydir. Aristoteles sanatı, bir etkinlik olarak görür, nesnelerin taklidi olarak görmez, sanat ona göre doğadaki yaratıcı gücün taklididir. Antik çağın en önemli kavramlarından biri olan Katarsis, Platinos ile teolojik bir motif kazanır. Ve Nietzsche'ye kadar ilk kullanıldığı anlamında kullanılmaz. Ruhun arındırılmasıyla tanrıdan pay alma kavrayışı, estetik bir kavrayış olarak Ortaçağa damgasını vurur. Augustinus ve Thomas Aquinas bu görüşün en kuvvetli savunucularından olmuşlardır.<sup>70</sup>

#### 1.4.1. Estetiksel Bilinç

Şunu belirtmek gerekir ki estetiksel bilinç, tarihsel olarak sürekli bir hareket halindedir; sürekli şekilde değişime uğramış ve yeniden düzene konmuştur. Sanat tarihinde yapılan araştırmalar, estetiksel bilincin karmaşık ve çok ilginç tarihsel dinamiğini kurmamıza olanak sağlayacaktır. Örneğin dinsel estetiğin kategorik olarak tanrısal kahramanları mutlak güzel ve yüce şeklinde, cehenemin kahramanlarını ise, mutlak çirkin ve bayağı çizmek isteği bunun bir örneğidir. Incil'de geçmiş ermişlerin yaşamları kadar, mithos kahramanlarının da yaşamları hep kendilerine özgü iyimser bir tregedy karekteri içinde işlenmiştir; komik olana yer yoktur bu sanatta. İsa'dan önce varolmuş ve antik sanat ile halk sanatında varlığını sürdürmüş olan kültürde, grotesk ve komik olan ne varsa hepsini yasaklamış, kapı dışarı etmiştir kilise. “Şaka ile kahkaha tanrının değil, şeytanın işidir” diyordu Johann Slatoust. Estetiksel bilincin bu yapısı feodal toplum ideolojisine bağlıydı; öyleki bu ideolojinin kendine özgü bir yanı olmak üzere, soylular doğuştan ve mutlak şekilde üstün, aşağı bakımdan yer alanlar ise, aynı mutlaklıkta kaba ve bayağı

<sup>68</sup>Cassirer, Ernest, A.g.e.,s.167

<sup>69</sup> Coşar, Metin, “Estetik Birey”, Felsefe logos, sayı 16., 2001s.86

<sup>70</sup> Coşar, Metin, A.g.m.,s.86

olarak tasarımıyordu. Dolayısıyla estetiksel değer-yönlendirme sistemi içinde modellenen sanat tarzlarının birinde, krallar, prensler, komutanlar, tarihi mitolojik kahramanlar ünlendirilip yüceltilirken, ötekinde, toplumsal alt kesimlerin alt sıralarında yer alanlar küçültülüp alaya alınıyordu. “Gülünç burjuvalar ile talihsiz krallar, bugün var olan ve varolabilecek tek tiyatro bu işte” diyordu Beaumarchis; aynı şey klasik sanatın tüm öbür türleri arasındaki farklı tarzların taşıdıkları estetiksel anlam içinde söylenebilir.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Kagan, Moissej, A.g.e.,s.499

## I. BÖLÜM

### ESTETİĞİN ALGILAMA BİÇİMLERİ

#### 1. 1. 1. BAUMGARTEN ESTETİKASI

”Baumgarten’ın Aesthetica’sı, politik iktidarın doğasındaki dönüşümlerde ve Cartesian bir entellektual atmosfer içindeki sofistikt tartışmalarda aheste bir seyir izleyen Katastrophik (felaket) bir sürecin tam ortasında doğmuş olmakla, belirsiz-anlamlılıklarla yüklüdür.” diyor Hakkı Hünler.<sup>1</sup> Estetik bilinç, bağlamından kopmuş aklın tümellikleri bağlamında kopmuş duygunun tikelleri arasında bir o yana bir bu yana salınır durur. Baumgarten’ın bu eserine ilişkin iki okuma, bu belirsiz anlamlılık yüzünden farklı sonuçlar çıkarırlar. Bu okumalardan biri, Terry Eagleton tarafından, diğeri ise, Luc ferry tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazarların formasyonlarını ve işleyiş biçimini gözönünde tutarak, Eagleton’unkisini “Marxist okuma”, Ferry’ninkini “Autonomist okuma” diye adlandırabiliriz. Marxist okuma, Estetik’i politik ve ideolojik sorunlarla ilişkilendirirken, outonomist okuma daha ziyade felsefi akılsallık sorunlarıyla ilişkilidir. Bu iki okuma, Baumgarten’da belirsiz-anlamlı kalmış anı öğeleri(aklın ve duyusallığın statüsü) zıt yönlerde işler. Eagleton’a göre, Baumgarten’ın Aesthetica’sı anlam yetisi olarak aklın duyusallık ülkesini sömürgeleştirme girişimini temsil ederken, Ferry bu eserde anlam yetisi olarak aklın belli belirsiz kopmaya çalışan bir duyusal özerklik söyleminin ipuçlarını görür. Eagleton için, Aesthetica, yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını açmasına açar. Fakat aslında bu alanı aklın sömürgeleştirici tahakümüne teslim etmek için bunu yapar.<sup>2</sup> Öte yandan Ferry için, Aesthetica, ilk bakışta Wolfçu “entellektualizm” geleneği içerisinde görünsede, bir girişim olarak kendisi ne ise o kılan orijinal ve gözüpek bir özerklik iddiasını içerir. Bu her iki okumanın biçimsel olarak öncüllerle sonuçların yerini değiştirmekten başka farkı olmadığını ve birinde öncülden sonuca giden sürecin diğeri için sonuçtan öncüle bir tersine okunmasını temsil ettiğini söyleyebiliriz.

---

<sup>1</sup>Hünler, Hakkı, Estetiğin Kısa Tarihi, Paradigma Yayınevi, İstanbul, 1998., s.68

<sup>2</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 68

### 1. 1. 1. Marxist Okuma

Marxist okumaya göre, estetik, her ne kadar ilk bakışta tikellerin özgürleşmesine ve tikellere özerklik kazandırmaya yönelik bir girişim gibi görünse de, esasında Almanya'nın politik manzarası içinde mutlak bir akıl'ı temsil eden politik iktidara duyusal tikelliğin meydan okuyan bir söylem olarak filizlenmiştir.<sup>3</sup> Marxist okumada, Baumgartenci estetik bilginin, sadece duyusal bilgi türü olmadığı, fakat aklın tümellikleri ile duyunun tikelleri arasında bir dolayım gerçekleştirdiğine dikkat çekilir. Buna göre, estetik, aklın mükemmelliğinden bulanık bir siluet verir. Yine de estetik tasarımların akılsal mükemmelliğin bulanık bir kopyasını çıkarmaları, bu tasarımların belirlenimsiz olduğu anlamına gelmez; tersine tasarımlar, bulanık olduğu ölçüde, estetik açıdan o kadar çok açık, mükemmel ve belirlenimli olurlar; çünkü onlar salt soyut bir kavramsal birlik değil, somut bir çeşitlilik-içerisinde- birlik sergilerler. Örneğin Baumgarten'a göre şiir, duysal söylemin sergilediği çeşitlilik-içinde-birlik'in mükemmel biçimidir. Ve şiirin bulanık ama mükemmel estetik birliği, özelleşmiş ama akılsal çözümlenmeye açıktır.<sup>4</sup> Bu okumaya göre, hakim düzen kendi tarihini anlamak durumundaysa, estetikte ortaya çıkan bilgi tarzı hayati öneme sahiptir. Nasılki duyumda kavramın yakalayamadığı bir bireysellik ögesi içeriyorsa, aynı şekilde tarihte karmaşık bireysellikler örgüsünü içerir. Hem duyum hem de tarih soyut bir anlam yetisinin sınırlarının ötesindeki indirgenemez bir tikelliğin ve somut belirlenimliliğin damgasını taşımaktadırlar. Baumgarten'a göre, "tikel tasarımlar en yüksek derecede poetik" olduğu ve tarih tamda bu tasarımların konusu olan bireyselliklere ilişkin bir mesele olduğu için, tarihte poetiktir. Eğer aklın tikellerin alanına nüfuz edebileceği estetik bir bilgi biçimi olmasaydı, tarihte bilinemez kalacaktı. Dolayısıyla hâkim sınıfın tarihi, kendisine ilişkin herhangi bir bilgi sızdırmayan kavram-dışı bilinemez bir dışsallıktan ibaret olacaktı. İşte Marxist okuma, Baumgarten'ın Aesthetica'sının bu tür ikilemleri aşmaya çalışan teorik bir söylem olarak doğduğunu ileri sürer.<sup>5</sup>

"Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır." Diye yazar Ernest Fischer; bunun için:"bunun için bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde gidebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal

<sup>3</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 68

<sup>4</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 69

<sup>5</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 69

koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.”<sup>6</sup> Marxist teoriye göre sanat ister istemez toplumsal açıdan bakılması gerekir. “Çünkü” diyor Fischer, sanatın gidişi, bir genel diyalektiğin özel yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel toplumsal gelişmenin düşünmemiz olanak dışıdır. “Yalnız sanata toplumsal bilimi uygulamazsak-sanatta, biçim ve öz değişimlerinin toplumsal değişimlerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak-gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve estetizmin düş ülkesinde buluruz kendimizi.”<sup>7</sup> İsmail Tunalı da, “Sanat fenomeninde, toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerini buluruz.” diye yazar; “Egemen sınıfın düşünceleri her dönemde egemen düşüncelerdir, toplumun egemen maddesel gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen tinsel güçtür de. Maddesel üretim için üretim araçlara sahip olan sınıf, bununla tinsel üretim araçlarına sahip olur.”<sup>8</sup> Buna karşın Marxist estetik kuramı daha ılımlı bakan Fischer; “her sanat yapıtında, üslup özelinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin açıklanışı aramaktan sakınmalıyız. Bir yazarın, sanatçının ya da bestecinin yaptığını yalnız o yapıtın ilerici ya da gerici oluşuna göre yargılamamaya bakmalıyız.”<sup>9</sup>

Bu anlamda Aesthetica'nın ikilemelerini aşma çabasında olan estetik için, Aydınlanmacı akıl'ın bir önceki olduğu yönünde bir yorum getirmek mümkün. Ve bu sayede Akıl'ı başka türlü ulaşamayacağı hayati alanlara doğru genişletir. Soyut akla kapalı kalan somut-olan'ın iç-yapısını akla benzer tarzda açığa vurmaya çalışan estetik, bu ölçüde, algının ve tarihsel pratiğin hammadelerini işleyecek melez bir bilgi biçimine verilen ad olarak ifade edilebilir. Akıl olmak bakımından akıl, yalnızca kendi yüksek amaçları peşinde koşar ve böyle aşağı dereceden tikellerle ilgilenmez.<sup>10</sup> Fakat akıl, tikelleri başıboş da bırakmaz ve eğer onlar üzerindeki tahakümünü güvenilir bir temele oturtacaksa, kendisinin bir işçi kopyasını sahneye çıkartarak yapabilir. O halde Baumgarten'ın girişimi, duyuusal tikellerin ve bireyselliklerin özerk bir atmosfer içerisine özgürce bırakılmasını değil, daha ziyade tüm aşağı güçler üzerindeki tahakümün yalnızca akla ait olmasını öngörür. Fakat akıl bunu yaparken, bir yandanda kuşkusuz ince bir stratejiyle kendi tiranlığını gizleyecek şekilde duyulara göreli veya kısmi bir özerklik hakkı tanımış gibi görünmeli; diğer yandanda duyuları, bizzat duyu alanını içerisinden yönetip şekillendirmek suretiyle

<sup>6</sup> Fischer, E. Sanatın Gerekliliği, Çev. C. Çapan, İstanbul, 1974.,s.17

<sup>7</sup> Fischer, E., A.g.e.,17

<sup>8</sup> Marx-Engels, Werke, Marxistische Ideologie, aktr. Tunalı, İsmail.s. 241

<sup>9</sup> Fischer, E., A.g.e.,s.18

<sup>10</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 70

Gramsci'ci bir "hegemonya" kılığına bürünmelidir. Gramsci, Hegemonya(egemenlik) daha önceden Lenin gibi Marksistlerce kullanılan demokratik bir devrimde işçi sınıfının önderliğini belirten bir kavramdı.<sup>11</sup> Gramsci'ye göre hegemonya; eğitim, kilise, politik partiler, sendikalar, vb. gibi rızanın kaynağını oluşturan "özel kurumlar"a özerklik alanı tanıyan, dayanıklı ve bağımsız sivil topluma dayanmaktadır. Sonradan Schopenhauer tarafından 'terimlerde bir çelişki' diye adlandırılacak olan Baumgartenci 'somut-olan'ın bilimi' bir kez tesis edildi mi, artık egemen ideolojinin 'akıl'ının tarihe ve bedene ilişkin kuşkuları ve korkularında giderilmiş olur. Bu bilim tarafından da 'güzel' diye adlandırılan belli nesnelere, kendi eşsiz bireysellikleri içerisinde neredeyse aklın kavrayabileceği bir mükemmellik izlenimi uyandırır. Güzel nesnelere, onların varoluşunu şekillendirir görünen adeta akılsal bir idealite saklanmış gibidir.<sup>12</sup> Öyleki mantık buradan akıldan değil, bizzat maddenin içerisinden doğmakta gibidir. Ve madde doğamız gereği bu mantığı kavram tarafından dolaylımaksızın her an fiziksel organlarımız içerisinde ve bu organlar aracılığıyla hissederiz. Bu Kant'ta daha açık ve kesin bir ifade bulacağı gibi, estetik anlam yetisinin yasakoyuculuğu ile öznel duygunun kaprisleri arasında bir çıkış yolu bulma çabasını sergiler; fakat henüz Baumgarten'de bu çaba anlam yetisinin tahakümünde ve gölgesinde görünür.

Sonuç olarak Marxist okuma kendisinden hareket ettiği, Baumgarten'in duyuşal dünyayı özerk ve özgür bir biçimde ele alma imkânlarını veren söylem geliştirdiği şeklindeki öncülün çürütülmesiyle kapanır. Bu okuma, duyuşal dünya ile akıl arasındaki bağıntıların Baumgarten'de belirsiz-anlamalı söylemin imkânını verir, çünkü bu iki alanı, onların karşılıklı statülerini tanımlayamayacağımız şekilde, daha en baştan bağdaştırılmaz alanlar olarak ayırır. Belirsiz-anamlılık bu 'parçalanma'dan doğar.<sup>13</sup> Burjuva sanat bilimine egemen olan metafizik metodoloji, yasal olan ile rastlantısal olan'ın karşılıklı ilişkisindeki kutuplardan kah birini kah ötekini mutlaklaştırır. Bu aşırı uçlardan biri, ampirik-pozitivist konumdaki sanat tarihçilerin yazılarında savunulur. Bu tarihçiler, birbirinden kopuk, olsa olsa dıştan bir bağıntısı olan, sonsuz çeşit olgu ve fenomenin, tam anlamıyla, sadece bir tasvirini yapmaktadırlar. (örneğin bir sanatçının başka sanatçı üstündeki etkisini ya da bir sanatçının başka bir sanatçıya giriştiği tartışmayı anlatışı gibi) Sanat tarihsel fenomen ve süreçlerin açıklanışı ise, burada son kertede hep sanatçının istemi

<sup>11</sup> Portelli, Hugues, Gramsci ve Tarihsel Blok, Çev. Kenan Somer, Ankara, 1982, s. 47

<sup>12</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 70-71

<sup>13</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e.,s. 70-71

ya da sezgisi, kendi pisişik özü, yani toplumun ve genel gelişme yasaları karşısında konan etkenler olmaktadır. Diğer yandan, sanat tarihsel süreçlerin, maddi ya da manevi, psikolojik, teknolojik ya da ekonomik mahiyetteki belirli soyut güçlerin bir etkinlik alanı olarak tasvir edilmesine dayanır; öyle ki, buradaki bu soyut güçler, sanatçının kişiliğini, yazgısal şekilde önceden belirlenmiş üslup değişimlerinin edilgen uygulayıcısı konumuna düşürür. Maddeci diyalektik yöntem, sanat-tarihsel süreçlerin metafizik bir şekilde yorumlanışını bu noktada aşar. Marx ve Engels'in genel tarihsel felsefi anlayışlarıyla toplumsal gelişmenin yasalarına uygun karakteri anlayışının organik bir şekilde şu tez içinde bir birine nasıl bağlandıkları ilgiçtir: "... Ancak gerçek fiili insandan ve onunu gerçek yaşam sürecinden çıkarılarak, bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankıları ortaya koyulabilir."<sup>14</sup> Diyalektik maddecilik, "gerçek canlı bireyden" yola çıkar ve "onun bilincini bilinçten sayar." Bu bireyde ancak ancak toplumsal olarak somut ve somut toplumsal-tarihsel koşullar altında pratikte hareket eden insan olarak insan anlaşıldığı için "tarih, gerek hala soyut empirikçilerin düşündüğü şekilde, gerekse ölü olguların bir toplamı olmaktan çıktığı kadar idealistlerin düşündüğü şekilde yüksek kişilerin yüksek eylemleri olmaktan çıkar"<sup>15</sup>

### 1. 1. 2. Autonomist Okuma

Autonomist okuma, tam da Maxist okumanın bittiği noktadan, yani Baumgarten'da bir estetik özerklik düşüncesine rastlanmayacağı sonucundan-bu sonucu öncüle dönüştürerek-hareket eder ve bunun doğruluğunu araştırır. Bu araştırmanın öncülleri, Baumgarten'ın estetiğin ilk bakışta Wolfçu entellektualizm geleneğinin dümensuyundan görüldüğü ve dolayısıyla bir özerklik imasında bile bulunmadığıdır. Bu öncülleri besleyen düşünce, Baumgarten'ın Metaphysica'da yaptığı güzellik tanımıdır. Orada Baumgarten, güzelliği "duyular tarafından algılanan mükemmellik" olarak tanımlar. Bu Wolfçu okul içerisinde çok klasik olan, hatta Leibniz tarafından bile "Von der Weisheit" (Bilgelik Üzerine) başlıklı denemede ima edilmiş olan bir tanımdır. Baumgarten'ın gözde öğrencisi olan, fakat Aesthetica'dan iki yıl önce 1748'de "Anfangsgründe Aller Schönen Wissenschaften" (Tüm Güzel Bilimlerin İlk İlkeleri) adlı bir eser yayımlayan Meier, eserin

<sup>14</sup> Marx, Karl, Engels, Friedrich, Alman ideolojisi(Feuerbach) Sol Yayınları, 1992, bkz.(Enis Yayınları tarafından düzenlenmiştir) [www.kurtuluscephesi.com/marks/almanideoloji.html](http://www.kurtuluscephesi.com/marks/almanideoloji.html),2009, 22 ocak Perşembe.

<sup>15</sup> Marx, Karl, Engels, Friedrich, Alman İdeolojisi (Feuerbach), A.g.e.

23. kesiminde, Baumgarten'ın derslerinde öğrendiği bu tanımın yaygın kullanımına tanıklık eder. Genelde güzellik'in bulanık ve duyuşsal bir tarzda bilindiği ölçüde bir mükemmellik olduğu, bugün tüm ciddi "güzel" uzamnları tarafından kabul edilen şeydir.<sup>16</sup>

Öte yandan Baumgarten'ın eserinin ana bölümlerinden birinin başlığı, "estetik hakikat" (veritas Aesthetica), estetiğin mantık, duyulur dünyanın düşünülür dünyanın altına koyulmasını ima eder ve bu izlenim, Baumgarten'ın aesthetico-logical dediği bu hakikatin tanımını mümkün kılan kriterler ortaya kondukça pekişir. Bu estetik hakikati tanımlamanın Baumgarten'da üç kriteri vardır: İmkân veya çelişmezlik, aklın ilkesine uygunluk ve birlik. Estetik hakikatin bu kriterleri, güzelin tam da hakikatle aynı kriterlere tabi olduğunu gösteren klasik bir çerçeve içerisinde bulunduğumuzu teyid eder. Bu çerçeve içerisinde, güzel, bir mantıksal mükemmelliğin duyuşsal sunumudur. Bu açıdan, örneğin moral pratiği kesin bir ilkeye dayandırmayan Descartes'inkinden daha radikal ve daha tam kapsamlı Leibnizci akılcılığın entellektual atmosferi içerisine koyar. (Leibniz; güzel nesneden, "sebeup ve sonuçlara göre" sıkıca temellendirmiş ve sağlam bir şekilde bağıntılanmış olmasını talep eder) bu entelektüel atmosfer içinde dolaşan Baumgarten'ın felsefi modeli, duyuşsal varoluşu da akılsal bir ilkeye dayandırma eğilimi taşımaktadır. Ama acaba bunlar, Baumgarten'ı hakkını vererek okumanın sonuçları mıdır? Şimdi Autonomist okumaya göre, insan dünyayı duyuşsallık kategorilerinden başka bir şey aracılığıyla algılamayacağı ölçüde, onda "analogan rationis" diye adlandırılan bir yeti vardır. Ve bu yeti ya da yetiler topluluğu, akıl düşünülür dünya için ne ise, duyulur dünya için de odur; öznel yönden, o, 'aklın analogu'dur.<sup>17</sup>

Baumgarten felsefeye sınırlar çizen katı bir entellektualismden uzaklaşmanın yaratacağı güçlüklerin farkındadır. Temel güçlük şudur: En yüksek teorik bakış açısını özü gereği duyulur dünyanın üzerinde olan tanrıya atfen bir felsefi konumdan hareketle, sonuçta duyuşsallık alanının bilgisine yönelik bir ilgi nasıl meşrulaştırılabilir. Aesthetica'nın önsözünün büyük bölümü, Ortadoks bir Wolfçu tarafından yöneltilebilecek bu tür itirazların cevaplanmasına ayırmıştır:"bilimimize şöyle bir itiraz edilebilir: duyuşların izlenimleri, hayalgücünün ürünleri, fab'lar, tutkuların kargaşaları vbg. Filozoflar için değersizdir... Cevap veriyorum:"filozoflar insanlar arasında bir insandır."<sup>18</sup> Autonomist

<sup>16</sup> Ferry, Luc, Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic, bkz. Estetiğin Kısa Tarihi, Akt. Hakkı Hünler, A.g.e., s.67

<sup>17</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e., s.73

<sup>18</sup> Ferry, Luc,A.g.e.,s.64



okuma, bu itirazlara verilen cevaplarda ve özellikle ‘analogon rationis’ idesinde, duyusal olana özerklik verme arzusunu görür. Buna göre, aesthetica-logical hakikat deyimini, ilk bakışta adlandırabileceğimiz gibi, estetik ile mantık alanlarının kavramlaştırılmasına değil, hatta estetiğin matığa indirgenmesine hiç değil, fakat özerklik arzusunun meşru temeller veren analogon rationis idesine gönderimde bulunur.<sup>19</sup> “Das Irrationalitätspromblem” in yazarı Bumler, Autonomist okumaya güç kazandıran şu ifadeleri ilginçtir: “Baumgarten’in iki büyük fikri vardı: İlki, estetik nesnenin bireysel olduğu (tıpkı beğeni gibi). Bununla (genelleştirici) bilime kıyasla sanatın özgül görevi tanınmış olur..(ikincisi) estetik nesne, öznenin keyfiliğine değil, fakat aklın nesnesine analog bir belirlenime tabidir. Eğer bu iki fikri birbirine bağlarsak: Estetik nesne bireyselliği yasallıkla birleştirir. ‘Güzellik duyusal bilginin mükemmelliğidir.’ Formülünün anlamı işte budur.”

Dolayısıyla autonomist okuma, Baumgarten’in Metaphysica 662’de yaptığı güzellik tanımı, duyusal olan’ın düşünülür-olan’a indirgenmesi veya bağımlı kılmasını amaçlayan, tersine münhasıran bizzat duyusal-olana özgü bir yasallık tarzını keşfetmeyi ve anlayıp açıklamayı mümkün kılan girişimin ürünüdür. Autonomist okuma, Baumgarten’in girişimine tutarlılık kazandırma yönündeki çabalarına rağmen, bizzat aesthetica’da yeryer bu iki yönden (akıl ve duyu, birlik ve çeşitlilik) yalnız birini ya da değeri vurgunun merkezine getirmesinin yol açtığı belirsiz-anamlılıklar yüzünden, açmazlarla sona erer ve bizzat belirsiz anlamlı kalır. Aesthetica, bir yandan estetiğin duyusal tikeli soyutlamaya tabi tutamayacağını ve bu bakımdan teorik araştırma yönteminin estetiğin araştırma yöntemiyle çarpıcı ve keskin bir karışıklık sergilediğini ilan eder.<sup>20</sup>

## 1. 2. MODERNİZİM VE ESTETİK

### 1.2. 1. Modernizm ve Dünya Algısı

En genel anlamda modernliği, artık “eski” ya da “geleneksel” olarak nitelediğimiz ekonomik, toplumsal ve kültürel biçimlenişlerinden ayrılan ve çağdaş dünyanın ayırıcı yanlarını belirleyen biçimlenişlerini oluşturan karmaşık bir süreçler dizisi diyerek tanımlayabiliriz. Bu süreçler arasında şunlar vardır: Ekonomik düzenlemenin baskın tarzı

<sup>19</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e., s.73

<sup>20</sup> Hünler, Hakkı, A.g.e., s.80

olarak kapitalizmin yükselişidir. Aynı zamanda siyasal yönetimin ve eylemin tarzını belirleyen model birimi olarak ulus-devletin gelişmesidir. Düşünce ve bilgi üzerinde dinsel tekellerin sona ermesi; birbirleriyle yarışan söylemlerin kamuya kendini göstermek ve yetke kazanmak için savaşıma verdiği daha parçalanmış ve yarışmalı bir kültürel alanın ortaya çıkmasıdır<sup>21</sup> Bu tanımda birkaç özelliğin altını çizmek gerekir. Her şeyden önce bu tanım, en iyi biçiminde modernliğin, bir durum olmaktan çok bir dizi devingen güç olarak, varlığın tamamlanmamış bir durumu olmaktan çok süregiden bir oluşum süreci olarak görülmesi gerektiğinde ısrar eder. Hareketin ve hareketliliğin merkezi önemde olduğu 19. yüzyılın ilk on yıllarında modernliğin olgunluğa erişene tanık olan yorumcuların dikkatine giderek daha çok çarptı. Jane Austen için, yapıtı “Persuasion”(İnanç)ta, modern olmak “bir değişim durumunu” kucaklamak demektir. Kısa bir süre sonra Charles Baudelaire için de modernlik, bütünüyle “geçici, akışkan ve rastlantısal” olanın ağır bastığı çok daha baş döndürücü bir deneyimdi. Oysa Komünist manifestonun en çok alıntılanan bölümünde, Marx’a göre modernlik baştan sona ‘yaratıcı yıkım’ süreciydi; bu süreçte kapitalizmin devingen güçleri “bütün sabit, katılaşmış ilişkileri” silip süpürüyor ve “kesintisiz kargaşa” ve “süregiden belirsizlik” çağını başlatıyordu. Bu deneyim daha başından derin bir iki yanlılığın kaynağını oluşturmuştur; bu iki yanlılıkla birlikte, gelişmeye ve daha iyi bir geleceğe beslenen umutlar, yepyeni risklerin ve yeni kölelik kaynaklarının farkedilmesiyle zayıfladı. Bunun sonucunda Berman’ın bize anımsattığı gibi, modern olmak demek, “bize serüven, güç, coşku ve büyüme kendimizi ve dünyayı dönüştürme umudu veren-aynı zamanda sahip olduğumuz her şeyi, yok etmekle tehdit eden- bir çevrede bulunmak” demektir.<sup>22</sup> Bu yalnızca yaşamöyküsel durumda değildi. İleriye ve geriye doğru yapılan aynı temel hareketler, serbest bırakmakla sınıksız tutmak, bütünleşmeyle dağılma, hareketlilikle yanılısamadan kurtulma arasında gidip gelmeler, modernlik’in çekirdek kurumlarının tarihine kazınmıştı.<sup>23</sup> Bauman’ında belirttiği gibi: “Geriye doğru bakarak modern diye nitelendirilen toplum türü, insanın kurduğu düzenin incinebilir, kuşkulu ve güvenilir temellerden yoksun olduğunun anlaşılmasından doğmuştur. Bu keşif tam bir şok yaratmıştır. Bu şoka verilen yanıtta bir rüyadır; düzeni sağlam, zorunlu kılma ve güvenilir

<sup>21</sup> Murdock, Graham, “İletişim ve Modernliğin Oluşturulması”, Çev. Filiz Aydoğan, Kuram Dergisi, Sayı 16.,1998., s.65

<sup>22</sup> Berman, Marshal(1983) All That is Solid Melts into Air, Londra:Verso; bkz. Graham Murdock, “İletişim ve Modernliğin Oluşturulması”, Çev. Filiz Aydoğan, Kuram Dergisi, sayı 16., Ocak 1998

<sup>23</sup> Murdock, Graham,A.g.m.

temellere oturtma çabası olmuştur...<sup>24</sup> Bu nitelendirmeler şu gerçeğin altını çizer: bireyler ve toplumlar için modernlik içinde ve modernlikle birlikte yaşamak karmaşık ve çelişkili bir süreçtir; olanaklılık ve risk, seçme ve kısıtlılık, kendiliğindenlik ve akla uydurma arasında dengesiz ve değişip duran bir dengeden oluşur. Bu da, modernliğin kurumlarının ve yönetim düzenlemelerinin birer yapı olmaktan çok birer biçimlendirme olarak görülmesinin daha yararlı olduğunu akla getirir. Biz bunları daha esnek ve daha akıcı kılmak için ne kadar çok çalışırsak çalışalım, yapı kavramları sağlamlılık ve durağanlık konusunda çok ağır bir varsayımlar yükü taşıyan uzamsal eğretilmelerin içine inatla kök salmıştır.<sup>25</sup> Bunun tersine oluşumlar kavramı, yapma ve yeniden yapma eğretilmeleri çevresinden düzenlendiğinden, zamanın ve değişimin olumlu çağrışımlarından yararlanır. Kalıplanabilirliği, üretimden çok süreci vurgulaması nedeniyle, pek çok kuramcının modernlik koşulları altında aracı kullanarak çalışmaya gittikçe daha çok önem verdiklerini hesaba katmamızı sağlar. Lash'ın dediği gibi “ modern öncesi toplumlarda toplumsal eylem büyük ölçüde yapı aracılığıyla uygulanabilirken, modernlikte aracıyla çalışmanın kapsamı artış gösterir.<sup>26</sup> Aynı zamanda, aracıyla çalışmaya tanınan özgürlük derecelerini abartmamaya ya da bunların düzensiz olarak olduğunu unutmamamaya dikkat etmemiz gerekmektedir. Hem ataletin gücünü, hem de “yapabilme ve kısıtlamaların oldukça katmanlaşmış doğasını kabul etmemiz gerekir”<sup>27</sup> Çağdaş kuramların çoğu, deneyimlerin ve eylemlerin değişkenliğine farklılık kavramı aracılığıyla yaklaşır. Bu varsayıma göre, farklılıklar aynı düzeyde, bir arada var olur; bu varsayımın daha köktenci çeşitlemelerinde de farklılıkların eşit olarak yaratılmış olduğu kabul edilir. Buna karşılık eleştirel çözümleme, bazı eşitsizliklerin daha derinlerde gömülü olduğu üzerinde ve seçilen düzenleme üzerinde çok daha fazla ısrar etmek zorundadır. Kapitalist toplumlar kesinlikle sınıflı toplumlardır; ama aynı zamanda, halk ile evcil yaşam arasında kendine özgü ayrımlar, metropollerle kaybolmuş imparatorlukların “harika zenginlikleri” arasında kendine özgü ilişkiler içinde oluşmuş toplumlardır. Gücün ve eşitsizliğin bu birbirine kenetlenmiş boyutları, deneyimler ve kimlikler için yepyeni kurallar ve kaynaklardan

<sup>24</sup> Bauman, Zygmunt, *Intimations of Postmodernity*, Londra:Routledge, bkz. Akt. Graham Murdock, A.g.m.

<sup>25</sup> Massey, Doren 1992, *Politics and Space-Time*, *New Left Review*, 196, bkz. Akt. Graham Murdock A.g.m

<sup>26</sup> Lash, Scott, *Reflexive Modernisation: “The Aesthetic Dimension”*, bkz. Akt. Graham Murdock A.g.m

<sup>27</sup> Wagner Peter, *Liberty and Discipline: Making Sense Of Postmodernity or Once Again*, bkz. Akt. Graham Murdock A.g.m

oluşan kümelenmeler yaratır; böylelikle, çok yeni türden ayrımlar dayanışmalar ve farklılıklar da yeni birlikler oluşturur.

### 1.2. 2. Modernliğin Estetik-Siyaset Algısı

Lev Kreft, siyaset ve estetik arasındaki ilişkiyi genel bağlamda üç model altında inceler. “Evrenselin ötesine geçmek için” diye yazar Kreft,<sup>28</sup> “yaklaşımımızı bütün siyasi rejimlere dayatılan küresel gelişmelerin yolunu çizen batı modernliğiyle sınırlamamız ve estetik ile siyaset arasında modernliğin izinden gidenler için bir model haline gelen üç ilişki tarzına indirgememiz gerekiyor.” şeklinde açıklıyor. Bu ilişki tarzları kuşkusuz aynen hayata geçirilmedi, değişiklikler söz konusu oldu ve farkı koşullarda hayli farklı etkiler doğurdular özellikle de sömürge sonrası koşullarda. Yine de az çok soyut olan bu modeller, modernite boyunca, estetik ile siyasetin her zaman iç içe geçtiğini ve bu nedenle ikisi arasındaki sınırların daima bulanık ve belirsiz olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Burada modernite derken modern anlamda siyasetin oluşmasıyla bir dönem kast ediliyor. Yani ulus devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği Westfalya anlaşmasındaki sonraki dönem, estetiğin önemli bir kamusal mesele haline gelip ulus-devletlerin kimlik inşasında etkili bir araç olmasıyla başlayan dönem.

Kerf bir birini takip eden üç estetik-siyaset rejiminde söz eder; ulus inşası, özerklik ve avangard.<sup>29</sup> Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe dayalı estetik siyaset ilişkisi modelini 17. Yüzyıl, tam gelişimi ise 18 yüzyıl Avrupa’sına dayanıyor; sanatsal özerklik 19. yüzyıl Fransa’sında gelişerek yayıldı; avangard ise, tarihsel olarak Birinci dünya savaşı’nın hemen öncesinde ortaya çıktı ve 20. yüzyıl boyunca etkili oldu. Ama bu, söz konusu modellerin karışık ve melez biçimde uygulanmadığı anlamına gelmez, dünyanın farklı coğrafyalarında farklı bileşimlerle bir arada ya da bir birine rakip olarak var oldular.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Kreft, Lev, “Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Sanat ve Siyaset, Çev, Elçin Gen, İletişim Yayınevi, 2008, İstanbul, s. 21

<sup>29</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.21

<sup>30</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.21

### 1. 2. 1. Ulus İnşası ve Estetik

“Ulus-devlet, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlemesidir.” diye yazar Kreft.<sup>31</sup> Egemenlik sisteminin kendi kendini idame ettirmesi yürütmesi ve diğer ulus-devlet sistemlerinden bağımsız olması demektir. Ulus-devlet, kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş başka bir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türünü temsil eder. Bir ulus devlet, yegâne merkezi kendisi olan bir iktidardır. Diğer ulus-devletlerle ilişkilerinde, kişiler arasında bir kişi gibi davranır. Kişi (Yunanca’da prosopon, Latince persona) tiyatroya ait bir kavramdır, bir oyundaki rol anlamında. Bir maskeden, yani canlandırılacak kişiden ve onu temsil edip görünür kılan bedenden oluşur. Bu kendi içinde paradokstur, çünkü bir maskeye hayat veren bir bedenin de bizatihi bir kişi olması gerekir. Ulus-devlette, devlet maske, ulus da bedendir. Sistemin işleyişi, tiyatro oyununun etkisini başarılı biçimde yaratılmasına, ulus devlet olarak gösterebilmesine bağlıdır. Ulusun yaratımı-genellikle ulus inşası olarak adlandırılır- ulus devletin olmazsa olmaz koşuludur. Bir ulus devletini yaratmak için, bir toprak parçasının ve üzerinde yaşayanların belli sınırlar içine sokulmaları, yurttaş olarak kabul görenler ile ikinci derecedekilerin ve sıradan sakinlerin birbirlerinden ayrılmaları şarttır. “Sanat elbette her zaman verili bir şeydir “ diyen Kreft, ama siyasetle ilişkilendirilmesi için sınırlama, farklılaştırma ve seçme gibi genel süreçlere tabi tutulması gerekir.

Bu süreçlerde sanat bir kurum haline gelir ve özel ilgi gören alan olarak, resmi siyaset düzeyinde, hatta hukuki düzeyde en azından kısmen tanınan bir özerklik kazanır. Özellikle liberal kuramlarda ve ideolojilerde ulus, yakın bir döneme kadar modern öncesi dönemin er geç yok olacak atavistik bir kalıntısı olarak değerlendirilir. Ulusun modern bir fenomen olduğu kabul edilmeye başlamasıyla, yine er geç yok olacak bir icat olarak değerlendirildi; yok olmasının nedeni de ulus-devletlerle birlikte modernitenin sona erecek olmasıydı. Ulus-devlet elle tutulamayan, varlığı şüpheli bir nesne olarak ele alınmamalı; özellikle Hegel’den sonra sistematik felsefe imkânın kalmadığına inanan filozoflar tarafından. Hegel felsefe sisteminde ulus-devlet tarihte aklın en yüksek ve nihai biçimidir. Fransa her zaman kültürel ve estetik bağlamında modernliğin paradigmatik örneği olmuştur; ulus ve ulus-devlet inşası süreçlerinin ilk örneklerinden biri de kuşkusuz burada

---

<sup>31</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.22

yaşanmıştır.<sup>32</sup> Gel gelelim, çok farklı ulus-devlet modeli daha var: İngiltere ve sömürge imparatorluğu. Fransa ile İngiltere rakip, hatta düşman devletlerdi. Estetik ve siyaset politikalarında bu rekabet, estetik ile modernlik arasında farklı ilişkiler kurulması anlamına geliyordu. 18. Yüzyıldaki Fransız ve İngiliz sanayi devrimlerinin sonuçlarını kabul etmek zorunda kalan daha az gelişmiş devletlerin durumu ise muğlâktı. Bir yandan hangi modelin izinden gideceklerine karar vermeleri, öte yandan da kendilerine ait bir ulusal kimlik keşfetmeleri gerekiyordu. Bu ilk takipçilerin en önemli örneği Almanya'ydı: Hem estetik hem felsefi ve ideolojik düzeydeki çelişkilerini bertaraf etmek istiyor, hem de modernliği ilk hayata geçirenler karşısında hâkimiyet kurmak istiyordu.<sup>33</sup>

19. yüzyılda estetik ve siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıydı, ama bu modelin tohumları 17. yüzyıl mutlakiyetçiliğinde yatıyordu: Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimi temsil eden ilk modern kurumdu. Bu kurumun ortaya çıkışında birçok neden var. Ama en önemlisi, din savaşlarının ve iç savaşları yarattığı kaosu, kültürde doğurduğu kuşkuculuktaki.

Descartes'in felsefesinde, tinsel kesinliği, orduya katılmak üzere gittiği Almanya'da bulacak; kuşkuculuğa karşı son sığınak olarak, ruh ile beden, belirsiz gerçeklik ile "cogito" ayrılığını büsbütün pekiştirecekti. Onun felsefesi o dönemde kuşkuculuğa verilmiş pek çok cevaptan birdir ve ölümünden sonra, 17. yüzyılın ikinci yarısında, Güneş Kral 14. Louis'nin hükümrânlığı sırasında daha etkili olmuştur. Daha tahta çıkmadan önce kendisini temsil etmek üzere seçtiği güneş sembolü, hem kendisinin hem de yaşadığı zamanın Fransa'da ve Avrupa'da işleri düzene koyabilecek kesin bir güce yönelik özlemlerini ifade eder.<sup>34</sup>

Descartes, sanat dâhil hiçbir duyusal hazzın akılla yönetilebileceğine inanmıyordu. Descartes, Michel de Montaigne ya da Pierre Gassendi'nin kuşkuculuğuna karşı, kesin bilginin olanaklı olduğunu düşünüyor, ama duyulara ve hazza dayandıkları için estetik ve sanatsal beğeniye bunun dışında tutuyordu. Şüphesiz alt sınıfların ve başka ulusların gayri medeni hazlarının çeşitliliği karşısında tek medeni beğeni olarak Fransız beğenisi kurma fikri ancak bu iki sorunu çözerek sağlayabilirdi. İlk sorun Antiklerle modernler arasındaki ünlü tartışmalar aracılığıyla çözüldü; ikincisi ise, modern sanatın kavramını "güzel

<sup>32</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.22

<sup>33</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.21

<sup>34</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.23

sanatlar” olarak tanımlayan ve diğer bütün sanat dallarını dışarıda bırakan Fransız beğeni estetiğiyle çözüldü.<sup>35</sup>

### 1. 2. 2. Sanat ve Estetiğin Özerkliği

19. yüzyılda sanatın bağımsızlığına dayanan siyasi bir sanat programı olarak doğan sanatın özerkliği anlayışı, ilk bakışta sanat ile siyaset arasındaki hiçbir ortak zemin olmayacağını savunur gibi görünür. Fakat belli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir iktidar rejimini temsil etmektedir ve siyaset ile sanat arasındaki üçüncü model olan avantgarde kadar uzanan sonuçları olmuştur. Batteux'nun güzel sanatlar tanımı (1747) sanatın özerkliğinin tohumlarını atmıştır: Bazı insan yetileri, her türlü zorunluluğun ötesinde sadece keyif almayı ve hazzı içerir. Bunların yaratılma nedeni, insanın can sıkıntısıdır, “doğanın onlara kendiliğinden sunduğu hazlardan sıkılmış ve kendilerini hayattan zevk almaya müsait koşullarda bulmuş insanlar zihinlerini canlandırıp, beğenilerini kışkırtacak yeni bir duygu ve düşünce yaratmak için dehalarından yararlanırlar.”<sup>36</sup> Güzel sanatları, diğer bütün insan yetilerinden ayıran belirleyici fark olan “güzellik” doğadan devşirilerek üretilir, ama verili olan ve sıkıcı olan doğa güzelliğinin çok ötesindedir. Zorunluluğun ötesinde bir zevk olarak saf güzellikten hazzeden her insan dehası, yeni bir duygu ve düşünce düzeni yaratır. Elbette zorunluluktan bağımsız olmak estetik açıdan büyük bir sıkıntı kaynağı da oluşturur. Bu sıkıntının aşılması için de Estetik terimi ortaya çıktı. Aşağı yukarı aynı dönemlerde (1735), Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği özel bir disiplin olarak felsefi sistemlere dâhil eder. Burada estetik mantığın diğer kutbudur. Mantık kavramsal bilgiyi, belirsiz ve karmaşıktan, bütünü sezgisel bilgisine doğru uzanan bir skalada sınıflayan Leibniz'in görüşlerine göre, mantık net ve kesin kavramların alanına aittir. Ancak mantığın diğer kutbu olarak estetik, daha aşağı bir bilgi türü olarak kabul edilir. Estetiğin nihai ereği, şiirsel olan bir duyusal ereği inşa etmektir. Kant yargı gücünün Eleştirisinin ilk kısmını okuyanlar, çıkarsızlık ve amaçsız amaçsallık kavramlarıyla ve estetik beğeni yargısının evrenselliği iddiasıyla karşılaşılır; bu bölümde Kant'ın estetiğin doğa gibi herhangi bir kavrama ya da kurala tabi olmadan, kendisi kural koyarak yaratan deha tanımını da gözden kaçırmak imkânsızdır.

<sup>35</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.26

<sup>36</sup> Abbe Batteux, “the Fine Arts Reduced to a Single Principle”, s.104. Akt.Lev Kreft., A.g.m., s32

Kant, güzel bir nesne üzerinde düşünülürken, onun hakkında bilgi edinmeye çalışılmadığı; yani bir nesne hakkında herhangi bir kavramla ilişkili olarak değil, ürettiği hazla bağlantılı olarak yargıda bulunulduğu kanısındaydı.<sup>37</sup> Kant'a göre estetik, nesnelerin bilgisiyle değil, öznenin hazzıyla ilgilidir. Bu haz, bireysel ihtiyaç ve beğenilerden bağımsız olarak nesnenin biçimsel amaçlılığına dayandığı için saftır. Güzelin yaşantılanması sırasında kişinin yargısı hayal gücüyle birlikte uyumlu bir oyun oynamaya başlar ve kendi iradesi ve ilgisi sayesinde değil, nesnenin biçimsel güzelliği, birliği, bütünlüğü ve parçalarının uyumu bu durumda var olmayı sürdürür. Kant'ın "amaçsız amaçlılık" ya da "ereksiz ereklilik" şeklinde çevrilen paradoksal tamlaması bu fikri özlü bir biçimde ifade eder. Bu söz şu anlama gelir: Bir nesnenin, içerdiği biçimsel uyum bizi onun bir plan ya da hesabın sonucunda amaçlı olarak yapıldığına inandırsa bile bir amacı yoktur. Nesne adeta yasadışı bir yasaya uymaktadır. Eagleton, bu yasadışı yasallığın burjuva kamusal alanın işleyiş biçimini tanımladığına işaret eder. Bu toplumun başarısı etik ideolojiyi zorlayıcı bir güçten çok "kendiliğinden oluşmuş mutabakata dayalı bir ilke"ymiş gibi göstermesinde yatar. Kamusal alanın amacı, ahlaki buyrukların bireylerin günlük yaşamları içinde bir zorlama ya da bir görev havası yaratmaksızın içselleştirilmesini sağlayacak bir tür mutabakat oluşturmaktır.<sup>38</sup> Schiller, "Estetik Üzerine Mektuplar"da Kant'ın üçüncü eleştirisindeki savı genişleterek, estetik oyun alanının, ekonomik, refah ve siyasi özgürlük de dâhil insanlığın mutluluk arayışındaki bütün diğer uğraşlardan üstün olduğunu ileri sürer. Romantizmin bu erken dönem modernizmin daha önce geliştirilen bu düşünceler üzerine tezlerini kurdukları sırada, 19. Yüzyılın "sanat için sanat" hareketinde sanatın özerkliği daha fazla vurgulanır. Theophile Gauthier, Mademoiselle de Maupin isimli romana yazdığı bildiri niteliğindeki önsözünde, sanatın mutlak biçimde bağımsız olduğunu ne ahlakla ne de siyasete hizmet ya da itaat edemeyeceğini savunur.

Sanatın özerklik temelinde bir talepte bulunmasının da anlaşılır toplumsal siyasal nedenleri vardı."Hiçbir çağda ve hiçbir ülkede, yazarlar, 18. yüzyıl İngiltere'sinde olduğu kadar ödüllendirilmemiştir." diye yazar Arnold Hauser.<sup>39</sup> Bu durum Kraliçe Anne'ın döneminde zirveye ulaşırken 1721'de Walpole'nin hükümete atanmasıyla son buldu. Whig partisinin iktidarı ele geçirmesi, yazarların hükümete yarar sağlamayacağı koşulları

<sup>37</sup> Jusdanis, Gregory, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998, İstanbul, s.137

<sup>38</sup> Jusdanis, Gregory, A.g.e.,s.140

<sup>39</sup> Hauser, Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Yıldız Gölünü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984.,s.59



yaratılmış ve böylece siyasal koruyuculukta ansızın sona ermişti. Yüz yılın ortasından sonra koruyuculuk kesin son buldu ve 1780 sıralarında artık hiçbir yazar özel patrona güvenmedi.<sup>40</sup> Bu tarihten sonra edebiyatta ilk kez aristokratlardan bağımsız olarak kendi adına konuşan orta sınıf, nasıl İngiltere’de egemen olan koşulların sonucu ise, Romantizmde gene bu ülkenin doğurduğu olgudur. Richardson, Fielding, Sterne’in duygusal töre romanları gibi Thompson’un doğa şiirleri, Young’un ağıtları, sanayi devrimine ve çağa egemen olan “bırakınız yapsınlar” ilkesine uygun düşen bireyselliğin edebiyattaki yansımalarıdır. Bu yapıtlar, Whig partisinin 30 yıl süren olaysız egemenliğine ve Fransa’nın Avrupa’daki önderliğine son veren ticari savaşların sonunda ortaya çıkmış olgulardır.

Ekonomik liberalizm yerleştikçe yazarların yarattığı tiplere olan uzaklığı, dünya entelektüel açıdan yaklaşması, okuyucu ile ilişki kurmaktan sakınması, kısacası, klasikçilere ve soylulara özgü olan kendine sınır tanıması, artık son bulacaktır. Toplumsal nedenselliğin iki temel dayanağı olan “taklit” ve “karşı gelme” şimdi romantik havayı yaratmak üzere birleşirler.<sup>41</sup> Bu romantizmin bireyciliği, bir yandan ilerici sınıfların saltçılığa ve devletçiliğe karşı olmaları anlamına gelirken, diğer yandan, burjuvazinin sanayi devrimiyle birlikte gelişen olaylara bireyciliğe, heyecansılığa ve ahlaklılığa olan eğilim orta sınıf zihniyetinin temel parçasıyken, 18. yüzyılın ilk yarısında orta sınıf edebiyatı, hala tümüyle pratik ve gerçekçi bir niteliğe sahipti. Fakat yüzyılın yarısından sonra birden bire sadece kaçış psikolojisini konu etmeye başladı. Bilinçlilikten, heyecanlılığın düzensizliğine, kültür ve uygarlıktan doğa halinin sonsuzluğuna, belirsiz geçmişe doğru kaçış olaylarını konu alan bir edebiyat türü olmaya başladı.<sup>42</sup> Toplumsal olarak sanat böyle bir atmosferden geçerken sanatın sadece kendine hizmet ettiğini ve kendi kurallarını sadece kendi koyacağını ilan eder. Fransız Akademisinin geliştirip yücelttiği klasizme savaş açan romantizm sanatın kökten sorumsuzluğuna varır. Başta bu savaş sanatta akademik devletçiliğe yönelikti. Temel savlardan birde beğenin tarih içinde değişmesiydi. 1789 Fransız devrimiyle başlayan bu saldırı Devrim öncesi, Ancien Regime’e yönelik bir eleştiriydi.

Ama 1848 devriminde artık ilk devrimin biçimlendirdiği dünyaya yöneldi: paraya dayalı çıkar hesaplarının damgasını vurduğu bencil bir dünya, kitle toplumunun ve kitlesel

<sup>40</sup> Hauser, Arnold., A.g.e., s.60

<sup>41</sup> Hauser, Arnold., A.g.e., s.66

<sup>42</sup> Hauser, Arnold., A.g.e., s.66

yoksulluğun dünyası, her türlü sahih hayat tarzını tehdit eden sürekli yıkımın dünyası, çirkin ve kalabalık metropollerin dünyası sanatın insan hayatının diğer alanlarından bağımsız olması gerektiği fikri, sanatın vereceği hizmetlerin reddedilmesi şeklinde anlaşılıyordu. Bu, sanatı fildişi kuleye kapatan, kamusal meselelerden el etek çekmesini savunan bildik yaklaşımın tezahürü olan apolitik bir hamle olarak nitelendirilmesi istenmiyordu. Sanata karşı anti-politik bir yaklaşımdı, devrim sonrası yeni kapitalizm ve anayasal cumhuriyet dünyasına yönelik radikal bir eleştiriydi. Bu yenedünya, estetik gerekçelerle, arındırıcı tinsellikten yoksun olduğu gerekçesiyle eleştiriliyordu. Bu yönüyle söz konusu eleştiri ütopyanın ya da sanat dinin başlangıcını temsil eder. Modernizmin asli bir unsuru olan estetizmde sanatın estetik cazibesi, bencil çıkarılardan ve gündelik hayattan bağımsız bir güce sahipti. Sanatın özerkliği bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyalarının kendine ait yasa ve kurallarla sanat kuramı altında bütünleştiği bir sistem haline geldi, bir yandan da sanatın en etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştü.<sup>43</sup>

Sanat ve siyaset alanında kullanılan avangard terimi, Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilmiş bir metafordur. Battaglia, retrogard ve avangard, hareket halindeki bir ordunun üç bölümünü temsil eder. Tarihsel zamanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bölünmesi ve mükemmel topluma doğru bir yürüyüş olarak ilerleme fikri göz önüne alındığında, bir askeri oluşumun adı olarak avangard, bugünde geleceğin ufkunu barındıran ve geleceği temsil eden unsurları tamamlamak için biçilmiş kaftandır. Bu terimi sanat alanında kullanan ilk kişi Saint Simon'dur, devrimci siyasal hareketlerin, özellikle komünist hareketlerin jargonuna bundan sonra girer. Sanatta yaygın olarak tarihsel avangard dönemi için (1920–1930) kullanılır ve 20. yüzyılın ikinci yarısındaki pek çok sanat hareketini tanımlar. (neo-avangard, transavangard, retrogard, postavangard). Tarihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi ('sanatın özerkliği' ve 'sanat dini') hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Daha radikal manifestolarında sanatın sonunu ilan eder, kendini anti artlarla ve anti estetikle özdeşleştirilir.<sup>44</sup> Bürger'e göre avant-garde yanlıları sanatın yadsınmasını önerirler. Alex Callinicos "Postmodernizme Hayır" isimli kitabında Bürger'den şu alıntıya yer verir:" Avant-garde yanlıları sanatın yadsınmasını önerirler-Bu Hegelci anlamda bir yadsınmadır: Sanat basitçe yok olamaz; geçici bir formda da olsa muhafaza edildiği yaşam biçimine aktarılır. Avantgarde'ciler, bu nedenle estetizmin özel

<sup>43</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.27-28

<sup>44</sup> Kreft, Lev, A.g.m.,s.37

bir unsurunu benimserler. Estetizm yaşam, yaşam pratiği ile aradaki uzaklığı ürünlerin içeriği haline getirmiştir. Estetiğin gönderme yaptığı inkâr ettiği, burjuva gündelik yaşamının araç-amaç akılcılığıdır. İmdi, avant-garde'cılar için sanatı bu yaşam pratiğiyle bütünleştirmek hedef değildir. Tam tersine, Estetikçilerin dünyayı ve onun araçsal akılcılığını onaylarlar. Onları estetikçilerden ayıran sanat temelinde bir yaşam pratiği düzenleme çabasıdır"<sup>45</sup> Bürger'e göre sürrealizm gibi avant-garde hareketler, bir sanat kurumunun kendisinin düşünsel keşfine geri çekilirken, diğer dünyayı devrimle değiştirme mücadelesinin bir bölümü olarak sanatı toplumsal dünyayı dönüştürme peşinde olan, burjuva toplumunun inkârının farkı biçimlerini temsil eder.

"Dolayısıyla" der Callinicos, Avant-garde'nin sloganını en iyi Breton tarafından verdiğini söyler: " 'Marx dünyayı dönüştürür' der; Rimbaud ise 'yaşamı değiştir-bu iki slogan bizim için bir ve aynı şeydir.'"<sup>46</sup> Uygarlığın, hümanizmin batı ilerlemesinin sonu gibi yorumlanan Birinci Dünya savaşından sonra, avant-gard'ın "yeniden hayata" sloganı da bu bağlamda manidar olarak yerini bulduğu söylenebilir. Kreft, bu sloganda siyaset vurgusuna dikkat çeker:" 'yeniden hayata' dönmesi gereken, sana kurumunca biçimlendirilen ve özerkliği içinde korunan sanat değildir. Sanatın dönmesi gereken hayatta, insanların hala ilerlemeye, uygarlığa ve Avrupa ile Batı'nın kültürel üstünlüğüne beslediği hayat değildir. Avant-garde kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir. Avant-garde 20 yüzyılın bütün radikalizmi gibi, kendi içinde, sağ, sol, merkez ve aşırı unsurlar barındırır. Avant-garde sanat-siyaset modelinde, sanat siyaset haline gelir. Dolayısıyla estetik siyasallaştırılır, modernite boyuna büründüğü örtülü tarafsızlığından soyunur.<sup>47</sup> Öte yandan 20. yüzyılın çoğu siyasi hareketi ile rejiminde sanat sanki güçlü ve dolaysız siyasi etki yaratan bir alan gibi görülür. Totaliter denen rejimler ve siyasi hareketler, (nazizm, faşizm) amaçlarına götürecek en uygun ve en önemli siyasi araçlardan birinin sanat olduğu fikrinden hareketle, ya da insanları bu amaçlara çoktan ulaşıldığına inandırmak için kendilerine özgü sanat modelleri yaratmış (Nazi sanatı, sosyalist gerçekçilik) ve toplumun bütününe bunları dayatarak sanattaki bütün diğer akım ve yaklaşımları tasfiye etmişlerdir. Kimliğe ve bağımsızlığa önem veren diğer siyasi hareketlerde (sömürgecilikten kurtulmuş yeni devletlerde ulus inşası, 1960'lardaki sol hareketleri, feminist hareketler), sanatın

<sup>45</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Manchester, Aktaran Alex Callinicos, Çev. Şebnem Pala, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2001., s.91

<sup>46</sup> Callinicos, Alex, A.g.e.,s.91

<sup>47</sup> Callinicos, Alex, A.g.e.,s.91

dolaysız araç olma rolünü pekiştirir. Sonuçta 20. yüzyıl estetiğin ve sanatın siyaset olarak anlaşıldığı yüzyıl olmuştur.<sup>48</sup> Bu bağlamda ahlak ve siyaset ilişkisini ve bunun toplumdaki yansımaları ile sınıfsal karakteri üzerine iz sürebiliriz.

### 1.3. TOPLUMSAL BAĞLAMDA AHLAK, SİYASET VE ESTETİK

#### 1.3.1. Batı Rasyonalizminde Estetik Algı

Alman akılcılığının sorunu tümelden tikele geçmede ortaya çıkarken, İngiliz deneyciliğinin ikilemi bunun tam tersidir; yani tikelden tümele çıkar. Burada sorun genel alanı tikel olana geri götürmeksizin, tikelden genele nasıl geçileceğidir. Akılcılık politik olarak saldırıya açıksa, bunun nedeni, akılcılığın, deneysel olanı sürgün eden bomboş bir bütünleştirme tehlikesini göze almasıdır; deneycilik politik olarak sorunluysa bunun nedenide deneyciliğin adeta tikeller ağına dolanmış bir halde her şeyi bütünleştirmede güçlüklerle karşılaşmasıdır.<sup>49</sup> Eagletona göre, deneycilik burda ya bütünselleştirmelerini her adımda yıkan, ya da dolaylılığı, tam da onu daha güvenli bir şekilde temellendirme çabası içerisinde yerle bir eden, dayanılmaz bir tuzağın çıkmazıyla karşılaşıyor. Akılcılık kendisini estetik olanın mantığıyla tamamlamaya gerek duyarken, öyle görünüyorki deneycilikte en başından itibaren estetikti. Bedenin kendi üzerindeki nüfuzunu kırarak kadar duyumsallığa gömülmüş bir düşünce, nasıl olurda kendisini duyuların yapış yapış kucağında kurtarıp, ağırbaşlı bir kavramsallık düzeyine erişir? O yüzden Eagleton bunun yanıtını verirken “belkide”, diyerek buna gerek olmadığını işaret eder. Bizzat duyuların kendileriyle ayakta durup kapsamlı akılsal bir planla en derin ilişkimizi duyularda bulunamaz mı? Diye bir soruya karşılık Eagleton, “Çabukluğuyla deneyimlememize olanak tanıyan ve böylelikle de toplumsal bir birliktelik için salt akılsal bir bütünsellikten daha derin bir şekilde hissedilen temeli oluşturulan, 18. yüzyıl İngiliz ahlakçılığının ünlü “ahlaki duyu” sudur. Bedenin duygulanımı, salt öznel kaptisler değil, fakat iyi düzenlenmiş bir devlet için temel teşkil eder. O halde ahlaklılık gitgide estetik kılınmış bir hale gelmektedir. Bu da birbirleriye bağıntılı iki anlamda olmakta olduğunu savunur Eagleton’a göre. Aynı yorumu “Ahlaklılık, duyarlılık pınarının yanına taşınmıştır ve sanat gibi

<sup>48</sup> Kreft, Lev. A.g.m.,s.38

<sup>49</sup> Eagleton,Terry,A.g.e.,s.54

kendinde amaç olan bir ödev ile ilişkilidir.” Şeklinde besleyen<sup>50</sup> Shaftesbury, Kant örneğini verir. Kant’ın, adaletsizlik ya da haksızlık karşısında duyulan gerçek bir antipatiyi veya nefretten ve kendi adına doğal güzelliği ve değeri hesabına, eşitliğe ve hakka yönelik gerçek bir duygulanım veya sevgiden oluşur. Ahlaki yargı nesnelere kadar dolaylı bir şekilde çekici ya da iticidir ama bu Shaftesbury’i ahlaki öznelciliğe mahkûm edecek değildir. Tersine Shaftesbury, mutlak, nesnel ahlak yasasına güçlü bir şekilde inanır. Hegel gibi ahlaki duyunun akıl tarafından eğitilmesi ve kulanması gerektiğini savunur. Shaftesbury için ahlaki eylem, duygulanımdan geçilmeyen şey, sadece ahlak dışıdır. Güzellik, iyilik ve hakikat nihai olarak birdir; güzel olan harmoniye sahiptir. Harmoniye sahip olan, hakikidir ve hem hakiki hem de güzel olan iyidir<sup>51</sup> Bu bakımdan şu rahatlıkla söylenebilir: Politika ile estetik derinden birbirine dolanmıştır. Güzelliği sevmek ve güzelliğe hayran olmak, toplumsal duygulanıma yararlı ve bizzat toplum içerisinde düzene güzelliğe duyulan sevgiden başka bir şey olmayan erdeme son derece yardımcıdır<sup>52</sup> Bu İhmal edilmiş Platonculuk için hakikat, dünyanın iç tasarısının sanatsal kavranışıdır: Bir şeyi anlama, onun bütün içerisindeki oranlı yerini kavramaktır ve bu yüzden böyle bir anlama, hem bilgi verici hem de estetikdir. Bilgi doğanın dinamik biçimlerini açığa vuran yaratıcı bir sezgidir. Ve bilgide hoşlanmadan ayrılmaz bir şefk ve taşkınlık vardır. Estetik-olan, bizzat kadir-i mutlak’ın yakışık alır bir şekilde dünyevileştirilmiş versiyonudur. Salt keyfi serbesiyetçilik, yasaya dayalı bir özgürlük adına, tam da özgürleşmenin temeli olarak görülen bir kısıtlama adına reddedilmelidir. Genel olarak dünyada olduğu gibi sanat eserinde de “hakikatten çetin, katı ve düzenli, kısıtlama koyucu olan krater özgür, rahat, endişesiz olanla uyuşur”<sup>53</sup>

Hobbesçu mirası devam ettiren ulus karşısında dehşete düşen Shaftesbury, bu anlamda, kendi geleneksel aristokrat kaynaklarından kalkarak, burjuva toplumunu, onun politik ve ekonomi pratiğinin sağlayabileceğinden çok daha fazla deneysel bir birlik ilkesiyle donatabilecek güçtedir. Bu anlamda Shaftesbury, yeni politik hegemonyanın, Avrupa çapında haklı bir şöhrete sahip merkezi mimardır. Gelenekçilik ile ilerleme arasında uygun bir kesişme sağlayan Shaftesbury, burjuva kamusal alanını, ahlaki

<sup>50</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.55

<sup>51</sup> Shaftesbury, 'An Enquiry Concerning Virtue or Merit', in L.A. Selby Bigge(ed) British Moralists, Oxford, 1897). Akt. Eagleton, A.g.e. s. 55

<sup>52</sup> Shaftesbury, Characteristics(Gloucester, Mass 1963), Cilt1.,s.79., Akt. Eagleton, A.g.e. s.56

<sup>53</sup> Shaftesbury, Second Characters, Akt. Green, Shaftesbury's Philosophy,s.91., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.56

toplumsal ilişkileri estetik kılmakla, zengin bir hümanist mirasa dâhil eder. Fakat Shaftesbury, bu tür ilişkileri salt serbestyetçiliğe ya da duyguculuğa düşmekten alıkoyacak mutlak akılsal yasaya da sınıksız sarılır. Aristokrat kendine bireysel olarak yasa koyuyorsa, burjuva orta sınıf bunu kollektif olarak yapma peşinde koşar. Bu ölçüde, ortasınıf, kendi üstlerinden bir miras olarak estetik-olan'ı alıyor; fakat bu mirasın bazı yönleri, diğer yönlerinden daha kullanışlıdır. İnsani yeteneklerin zengin, kapsamlı gelişmesi olarak estetik-olan, ekonomik etkinliği sayesinde tikel bakımdan yoksul tek yanlı kalan bir sınıf için yürek daraltıcı bir şey olarak görünmeye mahkûmdur. Burjuvazi, estetik-olan'ı 'ben' otonomisi olarak değerlendirebilir. Fakat tamamen kendi adına gerçekleşmiş bir varlık zenginliği olarak pek değil. Burjuvazi, zamanla kendi endüstriyel kariyerine, baskıcı 'ibraniçlik'ine gömüldükçe, parlak yıllar geride kalmış, Schiller'in zarafetinden, Burke'nin nükteli ve alaylı hazzından uzaklaşmış görünecektir.<sup>54</sup> Estetik-olan kısmen soylu sınıfın orta sınıfa bir miras olsa da, bu durumda o, bölünmüş, belirsiz kalmış mirastır. Harbert Marcuse dediği gibi "Batının yüksek ekini-ki ahlaksal, estetik ve anıksal değerlerini işleyimci toplum henüz tanımaktadır- zamansal bir anlamda olduğu gibi işlevsel bir anlamda da ön-uygulayimbilimsel bir ekin olmuştu."<sup>55</sup>

O halde o bölünmüş belirsiz kılınmış miras neye işaret ediyordu? Bunun ahlak, siyaset ve estetik ile dolayımı ne şekildeydi? Terry Eagleton'un anliz yaptığı 'ahlaki duyu' kavramı bu konuda önemli ölçüde ışık tutacağını söylemek mümkün. Eagleton Adam Smith'in "ahlaki Duygular Kuramı" kitabına göndermelerde bulunur. 18 Yüzyıl'da Francis Hutcheson, Hume, Smith gibi isimler "ahlaki duyumcu filozoflar olarak kabul edilmekteydi. Bu filozoflar, etik, estetik ve politika, harmonik bir şekilde bir araya getirmeye çalışır. İyi olanı yapmak derin bir zevk verir, tüm kaba faydanın ötesinde doğamızın kendini haklı çıkarmak bir işlevidir. Ahlaki duyu, Francis Hutcheson'ın ileri sürdüğü gibi, "yarardan ve çıkardan önce gelir ve onların temelidir."<sup>56</sup> Shaftesbury gibi, Hutcheson da, erdemli eylemlerden güzel diye ve erdemsiz eylemlerden de çirkin ya da biçim bozukluğuna uğramış diye söz eder: Hutcheson için de, ahlaki sezgi, yargılarında, estetik beğeni kadar süratlidir. Adam Smith, 'Ahlaki Duygular Kuramı' adlı eserinde şöyle yazmaktadır: "insani toplum, biz onu belli soyut ve felsefi ışık altında seyrettiğimizde,

<sup>54</sup>Eagleton, Terry, A.g.e., s.57

<sup>55</sup>Marcuse, Herbert, Tek-boyutlu İnsan, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1986, İstanbul.,s.52

<sup>56</sup> Hutcheson, 'An Inquiry Concerning the Original of our Ideas of Virtue or Moral Good', Selby-Bigge, British Moralists, s. 70., Akt. Terry Eagleton, A.g.e., s.59

düzenli ve harmonik hareketleri binlerce hoş etki bırakacak büyük görünür. İnsani sanat üretimi olan başka herhangi bir güzel ve soylu makine olduğu gibi, insani toplum hareketlerini daha yumuşatıp kolaylaştırmaya yönelik her şey, bu etkiden güzellik çıkarır ve tersine bu hareketleri engellemeye yönelik herşey, bu açıdan hoşlanma duygusu uyandırır. Buna karşılık bu çarkların birbirine sürtünüp gıcırtilar çıkarmasına ve bozulmasına yol açan kirli pasa benzeyen erdemsizlik de, zorunlulukta tiksinti verir.”<sup>57</sup>

Toplumsal hayatın bütünü, estetik kılınmıştır; bunu imlediği şey de, üyelerinin artık üzerinde düşünmeye gerek duymayacakları kadar kendiliğinden tutarlı bir toplumsal düzendir. Sağlam bir politik zemin, uyruklara zarif bir şekilde davranan rejimdir. Böyle bir rejimde görmüş olduğumuz gibi, yasa, bireylere artık dışsal değildir, fakat şık bir şövalye kayıtsızlığıyla, bireylerin özgür kimliklerinin tam da ilkesi olarak yaşanır. Yasanımı böyle içsel olarak sahiplenilmesi, hem sanat eserinin hem de politik hegemonya sürecinin merkezinde yer alır. Estetik-olan, bu anlamda, politik bilinç dışına verilen addan öte bir şey değildir: O sadece, toplumsal harmoninin, kendisini duygularımıza kaydetme tarzıdır.<sup>58</sup> “Eğer güzel açıklanamıyor ve tüm akılsal tartışmanını ötesinde kalıyorsa” diye yazar Eagleton; “bunu nedeni, başkalarıyla birlikteliğimizde aynı şekilde tüm aklın ötesinde kalması, bir şiir kadar şerefli şekilde amaçsız olmalıdır.” Bunun tersine, toplumsal olarak birlikteliği parçalayan şey, pis bir koku gibi hemen tiksinti verir. Toplumsal hayatın birliği, kendi kendisini sürdürür, daha öte bir meşrulaştırmayı gerektirmez, adeta en ilkel içgüdülerimize demir atar. Sanat eseri gibi, bu birlik de, tüm akılsal çözülemeye ve bu yüzden tüm akılsal eleştiriye karşı bağışiktir. Ahlaklılığı ve toplumu bu şekilde estetik kılmak, bir anlamda el değmemiş bir güvenin işaretidir. Harbert Marcusein dediği gibi “Nasıl ki insanlar reklâmların ya da politik platformların zorunlu olarak doğru ya da haklı olmaları gerektiğini biliyor ya da duyumsuyorlar ve gene de bunları, dinliyor, okuyor ve giderek kendileri onlar tarafından güdülmeye bırakıyorlarsa, yine öyle geleneksel değerleri kabul etmekte ve ansal donatımları arasına katmaktadır.”<sup>59</sup> Bir başka anlamda, ahlaki duyu teorisinin bir akılsal bütünlük beklentisini sezgisel mantığa kurban etmeye zorlanmış, burjuva ideolojisinin iflas etmiş bir eğilimine tanıklık ettiği de ileri sürülebilir. Bir anlamda, “ahlaki duyu filozofları”, politik hegemonyanın çarklarını yağmalamaya yardım

<sup>57</sup> Amattm Smith, ‘The Theory of Moral Sentiments’, in Selby,-Bigge, British Moralists,s.321., Akt. Terry Eagleton. A.g.e. s. 59

<sup>58</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.59

<sup>59</sup> Marcuse, Harbert, Tek-Boyutlu İnsan, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1986, İstanbul.,s52

ettikleri gibi, aynı zamanda çelişik bir yönde bir hayalî eleştiri yöntemi olarak okunabilecek bir şeyler de verirler. Kelt sınırları da Hutcheson, Hume, Smith gibi filozoflar, bir nesneyi, zihin için, kendi adına, asla nahoş ya da hoş kılmayacağı üzerinde ısrarla durdurdular. Bu da mülkiyetçi bireyciliği ve burjuva faydayı ihbar etme arzusundan ileri geldiğini ileri söyleyebiliriz. Estetik-olan bu bakımdan burjuva egoizminin düşmanıdır: Estetik olarak yargıda bulunmak, insanlık adına insanın kendini değersiz önyargılarını mümkün oldukça paranteze olması demektir. Estetik ilgiden bağımsızlık, öznenin merkezden radikal bir kopuşunu içerir. Eagleton, bu yüzden böyle bir ilgiden bağımsızlığı, bomboş bir idealist tarz içinde değerlendirir. Adam Smith, yalnızca hayal gücünün bireyler arasında sahici bağ sağlayabileceğini, bizi duyuların bencil sınırının ötesinde karşılıklı dayanışmaya taşıyabileceğini düşünmektedir: duyularımız, bizi, kendi şahsımızın ötesine hiçbir zaman taşımadı ve zaman taşıyamaz ve yalnızca hayalgücü sayesinde (başkalarının) duyularının ne olduğuna ilişkin bir kavrayış oluşturabiliriz.<sup>60</sup>

Hayal gücü, duyudan daha zayıf, fakat akıldan daha kuvvetlidir: Hayal gücü empirik özneyi algıların hapisanesinden kurtaran kıymetli bir anahtardır Smith'e göre. Hayal etmek, bir başkasının neye benzer olduğuna ilişkin, algı ile kavram arasında askıda duran bir tür imgeye sahip olmaktır. Ahlaki duyu filozofları da, bundan daha eksik bir şeyin hiçbir zaman ideolojik olarak etkili olmayacağı kanısındadır. Shaftesbury, Hutcheson ve Hume, salt akılsal kavramanın erkekleri ve kadınları politik olarak erdemli eyleme sevk etme gücünden derin bir kuşku duyarlar. Bu bakış açısından, İngiliz akılcı düşünürler, tehlikeli bir şekilde hayale kapılmış olarak ortaya çıkarlar: Estetik olan bu anlamda, teorinin pratiğe dönüştürülmesini sağlayan iletim veya ulaştırma mekanizmasıdır. Bu durumda ahlakiliği estetik kılmak, onu ideolojik olarak etkili kılmak olduğu gibi aynı zamanda onu teorik olarak silahsız bırakmayı göze almayı da gerektireceğe benziyor. Bu bağlamda Eagleton şunu ileri sürmektedir: “ Duyular ve hayal gücü, ahlak araştırmasında bizi hiçbir yere götürmez, fakat anlama yetisine boyun eğmelidir. İşkence sadece onu nahoş bulduğumuz için mi haksızdır? Eğer ahlaki alan, estetik olan gibi nesne karşısında gösterdiğimiz tepkilerin bir niteliğiye, eylemlerimiz de sadece duygularımızın renklendirdiği bomboş metinler midir? Ve bu duygular uyuşmazsa ne olacak? Değerleri olgudan çıkartamayan – bu demektir ki, ahlaki ideoloji burjuva toplumsal pratiğinde temellendiremeyen- ahlaki duyu kuramcıları, bunun yerine kendinden-erekli bir değer

<sup>60</sup> Shaftesbury, 'An Enquiry Concerning Virtue or Merit', in L.A. Selby Bigge(ed) British Moralists, Oxford, 1897.,s.258). Akt. Eagleton, A.g.e. s. 62



anlayışına dönmektedirler.”<sup>61</sup> Ahlaki duyu muhaliflerinin de, değer anlayışlarını gitgide estetik kılmaya çalışıklarına işaret eder Eagleton. Bunun bir de özneliğin kaprisleri içerisinde çözündürme pahasına yapmaktadırlar. Bu kuramcılar, nesnel bir etik’i özneye daha güvenli bir şekilde yerleşik kılmaya çalışırken, sonunda nesne ve özneyi birbirinden ayırmaya, metalaştırılmış bir nesne ile yüzüze bırakmaya varırlar. Bu bağlamda “duyusal olmak” der Eagleton, “nesnenin kendisinden çok nesne hakkındaki incelikli duygularımızı tüketmektir. Eğer ideoloji etkin bir şekilde çalışmak durumundaysa tek sözükle estetik olmalıdır. Fakat bu, çarpıcı bir paradoks içinde tam da ideolojinin nesnel gücünü temelden çökertmekle tehdit eden şeydir. Ahlaki değeri estetik kılmak bu anlamda, imrenilecek bir güven bulur. Çünkü ideoloji, özne ve daha derin bir şekilde yerleştirme hareketi, kendisini altüst etmekle son bulur.”<sup>62</sup>

Erdem temelde, kendisi-olmaktan ibarettir. Shaftesbury’deki etiğin ve estetiğin, erdemin ve güzelliğin birliği, en açık şekilde görgü kuramında bulunduğuna işaret eder. 18. yüzyıl için görgü, yakışık olan ile hoşlanma uyandıran, arasındaki karışıklığın yapısını çözüp, ahlakiliği üsluba dönüştüren, beden kılı kırk yararcasına disipline sokulmasını imler. Bu düzene sokulmuş uygar davranış biçimleri içerisinde, toplumsal pratiklerin her yana nüfuz eden bir estetik kılınışı cereyan etmektedir: Eğer hegemonya süreci başarıya ulaşmak durumundaysa, etik ideoloji zorlayıcı gücünü yitirmeli ve toplumsal hayat içerisinde, bir kendiliğinden uzlaşım ilkesi olarak yeniden ortaya çıkmalıdır. Buna göre, öznenin kendisinde estetik kılınır, sanat ürününün içgüdüsel yerli yerindeliğiyle yaşar. Sanat eseri gibi, insani özneye, özgür otonomisinin kaynağı olarak yöneten kodları içe yansıtır ve böylelikle Althusserci bir deyişle politik zorlamaya gerek kalmaksızın, “kendi başına” çalışmaya başlar.<sup>63</sup> Orta sınıf uzun mücadeleler sayesinde politik toplum içerisinde tarihsel zaferler kazanmıştır; fakat bu mücadelede sorun şudur: böyle mücadeleler, yasanın doğallığını bozma tehlikesine yol açarlar. Otoritenin yarası bir kez politik çatışma yoluyla nesneleştirildi mi, o artık mümkün bir itiraz nesnesi haline gelir. Bundan dolayı bir tür bellek yitimi ve yaratıcı bastırma içerisinde, itaat edilen uzlaşmaları unutan toplumsal pratiklere yönelik yasal, politik ve ekonomik dönüşümler yapılmalıdır. İşte bu yüzden Hegel ‘Tin’in Fenomenolojisi’nde,

<sup>61</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.63

<sup>62</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.63

<sup>63</sup> Althusser, Luis, İdeology and İdeological Satate Apparatuses, Lenin and Philosophy (Londra, 1971.. s.64, Akt. Eagleton, Terry, A.g.e.,s.64

“yasanın yürekle kutsal birliği” diye yazar.<sup>64</sup> İktidar yapıları duygu yapıları haline gelmelidir. Bu, Rousseau’nun ‘genel irade’ kavramında da öne çıkan bir durumdur. İlk olarak 1755’te yazdığı ‘Economie Politique’ başlıklı makalesinde ortaya koyar.<sup>65</sup> Burada, Hobbes’u andırıcısına siyasal beden ile insan bedeni arasında benzerlik kurup her ikisinin de organları ya da parçaları bir arada tutan ortak bir benliğe sahip olduklarını yazar. Ve hemen ardından genel iradeyi tanımlar: ”Siyasal beden bir iradesi olan moral bir varlıktır; her zaman bütünün ve parçaların korunması ile iyiliğine yönelen ve yasaların kaynağı olan genel irade, devletin tüm üyeleri için haklı ile haksızı belirleyen kuraldır.”<sup>66</sup> Toplum Sözleşmesi’nde kuramın odak noktasına yerleştirilen genel irade, yukarıdaki tanıma benzer şekilde ele alınır: “Bir araya gelen birçok insan kendilerini tek bir beden (bir bütün) olarak algıladıkları sürece, tek bir iradeleri vardır ve bu irade bütünün korunmasına ve genel gönencin sağlanmasına yöneliktir. Devletin bütün üyelerinin değişmez iradeleri genel iradedir; üyeler bu irade dolayısıyla hem yurttaşlardır hem de özgür”<sup>67</sup>

Şu halde bir tür çember çizmiş durumdayız. Baumgarten ile birlikte estetik temel söyleminin çarkını çeviren akıl, şimdi bu temel söylem tarafından yutulmuş görünüyor. Birbirlerinin içyapısını yeniden üretmekten uzak, akılsal-olan ile duygusal-olan, sonunda bütünüyle çatışmaya girmiştir. “bu yüzden”, demektedir Hume ‘Treatise’de, ” aklımız ile duyularımız arasında doğrudan ve bütünsel bir karışıklık vardır”<sup>68</sup> kendilerini günlük pratikte ete kemiğe bürünmeye çabalayan akılsal buyruklar, artık günlük pratiğe indirgenme tehlikesi içerisindedirler. Akıl, estetik-olan içerisinde, deneysel-olan’ı kuşatmaya çalışır. Britanyalı ahlaki duygu filozofları, daha liberal bir yol izlerler<sup>69</sup> Hume’a göre güzellik deneyimi, yansıtılmış yarardan doğan bir tür duygudaşlıktır: Estetik olarak çekici nesne, kullanımlarından ötürü, bir bütün olarak tür içerisinde hoşlanma uyandırır. Hume’un, “beğenin standardı üzerine” başlıklı denemesi, bu tür estetik ölçütlerin ne kadar istikrarsız olduğunu telkin eder: “insanların duyguları” diye yazmaktadır Hume, “çoğu kez güzellik ve çirkinlik, biçimsizlik farkı farklıdır”<sup>70</sup> Ve Hume aslında beğenin

<sup>64</sup> Hegel, Phenomenology of Spirit (Oxford,1977.,s.222. ) Akt. Terry Eagleton, A.g.e,s. 65

<sup>65</sup> Aliagaogulları, Mehmet Ali, Ulus-Devlet Ya da Halkın Egemenliği, İmge Yayınevi, Ankara, 2006, s.87

<sup>66</sup> Aliagaogulları, Mehmet Ali, A.g.e.,s87

<sup>67</sup> Aliagaogulları, Mehmet Ali, A.g.e.,s87

<sup>68</sup> David Hume, ‘treatise of Human Nature, ed. L.A. Selby-Bigge, Oxford, 1978, s. 469., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.74

<sup>69</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.74

<sup>70</sup> David Hume, ‘treatise of Human Nature, ed. L.A. Selby-Bigge, Oxford, 1978, s.469. / Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s. 74

tümel standartlarda varolduğunda ısrar etse de, bu standartların nerede bulunmayacağını söylemesi kolay değildir. Bu deneme, bazı estetik çatışmaların basitçe çözülemez olduğunu “ve karışık duyguları uzlaştırabileceğimiz bir standardı boş yere arayıp durduğumuzu” kabul eder. Hume, başka her şey gibi hayal gücüne bağımlı olan özel mülkiyete dayanak olacak hiçbir metafizik onay mercii bulamaz. O bir kimsenin tikel bir zamanda bir şeye sahip olmasından hareketle, daimi bir şey durumu kurmayı doğal bulmaktadır. Hume örneğin Britanya’nın İrlanda’ya sahip olmasını haklı çıkarmak için, ustaca bir felsefi teknik örneği vermeye angaje olma durumunda kalır. Tüm bunlar, mülkiyetçi bireyciliği doğallaştırdığı gibi, aynı zamanda metafizik haklara ilişkin her sözün esrarlı havasında yüzüne vururcasına bozar.<sup>71</sup> Başka deyişle Hume, burjuva ekonomisinin kugusal doğasının tamamen bilincindedir ve yumuşak bir şekilde şunu ilan eder: “Mülkiyet nesnelere gerçek olan bir şey değildir, duyguların sonucudur.”<sup>72</sup> Burjuva toplumunun bütünü, metefora, hayalgücüne dayalı karışıklığa dayanır. Ortasınının mülkiyet haklarını güvence altında tutan şey, ekonominin yasasından çok zihin içgüdüsel bir ekonomik kılınışı olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı günümüz toplumunun çeşitli düzeylerde yaşadığı kaygı durumu gibi. Bir bakıma Freud’un kaygı kuramıyla paralel bir işleyim içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ferud kaygının bir sonuç durumu olduğuna, yani bir dürtüleme sonucu ortaya çıktığını ortaya çıktığına işaret etmişti.<sup>73</sup> Freud’un kaygıyla ilgili iki kuramı vardı. Birincisinde kaygıyı egoya yönelik tam olarak ayırımsamayan ama özneyi panik haline sevk eden yakın bir tehlike olarak ele alır; ikincisinde ise, boşaltılmamış libidinal enerji fazlasıyla ilişkilendirir. Freud ayrıca kaygının özel bir hazırlıklı olma durumuyla ilintili olduğunu da belirtir. Dolayısıyla bir tür fanteziye( fantezi, kendine bir tutarlı senaryo uydurmak suretiyle öznenin kendi eksikliğini örtmesidir) başvurur.<sup>74</sup> O halde, toplum, ‘asıl’ işleyişinde istikrarı ve sürekliliği temin eden, fakat Hume’un ayırına vardığı gibi, daimi yapısal bir önyargı ve aşarı hayalgücü olanağını kendi içerisinde taşıyan bir yetiye dayandığını söyleyebiliriz. Toplumsal bir araya gelişin ilkesi bu yüzden aynı zamanda bir potansiyel anarşi kaynağıdır da. Bu durumda politik sonuçları bakımından iki değerli bir yargıya varmak mümkün. Bir yandan, kuşku yok ki, acımasız bir şekilde dışlayıcı akla

<sup>71</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.75

<sup>72</sup> David Hume, ‘treatise of Human Nature, ed. L.A. Selby-Bigge, Oxford,1978,s.509. / Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s. 74

<sup>73</sup> Reneta Salecl, “Savaş Sanatları ve Sanatın Savaşı”, Sanat ve Siyaset, Çev. Ali Artun ve Lev Kreft, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2008., s. 283

<sup>74</sup> Salecl, Reneta, A.g.m.,s.287

karşı duygulanımsal deneyimin iddialarını olumlamak; ki bu ilke bakımdan ilericidir. Tam da estetik-olan'ın ortaya çıkışı, bu anlamda geleneksel aklın belli bir bunalımını ve düşüncenin potansiyel olarak özgürleştirici ve ütopyik eğilimini belirtmiş olur. 18. yüzyılın sonlarına doğru, duyguya yönelik yapılan bu başvurular, tehlikeli biçimde radikal olarak tanınır hale gelecektir. Estetik-olan'da, kendinden haz alan bireye duyulan inançla birlikte hâkim sınıf akılcılığına bir hakareti temsil eden, bir mermametli topluluk ideali bulunmaktadır.<sup>75</sup> Öte yandan iddia edilebilir ki, böyle bir hareket, sonuçta politik sol içinde tahrip edici bir yitimi temsil etmeye varır. Burke'den Matthew Arnold'a ve T.S Eliot'a kadar, Britanya'da estetik-olan, politik sağ tarafından etkili bir şekilde yakalanmıştır. Kültürün otonomisi, organik bütünlük olarak toplum, hayalgücünün sezgisel dogmatizmi, yerel duygulanımlar, yücenin korkutucu haşmeti, dolayumsuz deneyimin tersine çevrilemez karakteri, akılsal çözümlenmeye sınımsız kapalı bir kendiliğinden gelişme olarak tarih... İşte bunlar, estetik-olan'ın politik gericiliğin ellerinde bir silah haline geldiği biçimlerden bazılarıdır. Harbert Marcuse deyişiyle "Gerçekte, toplumsal iç bağın araçları olarak hizmet etmektedirler"<sup>76</sup> Aydınlanma akılcılığının güçlü bir eleştirisini sunabilen canlı deneyim, aynı zamanda muhafazakar ideolojinin anayurdu olabilir. Cumhuriyetçi akılcılığın açık gözüpük ışığı ve poetika olanı'nın içtenlikli duygulanımsal derinlikleri, 19. yüzyıl boyunca, etkin çatışkı sergileyen şeyler olarak görünme noktasına varırlar. Radikal akılcılık söylemi estetik-olan'a, özel olarak direnen-bu demektir ki, artık hegamonik sanat tanımları olan şeylere direnen- bir şey olarak görünür. Aynı zamanda estetik-olan, endüstriyel kapitalist birikimin hengâmesinde kendi yöntemini temin etmek için duygudan ve sezgiden çok daha katı bir şeylere ihtiyaç duyacak olan ortasınıf için baskın bir ideoloji olarak, açık ki hizmet etmeyeceğide açıktır. Victoria dönemi İngiltere'si açısından, duygusalılık, giderek, dışarda politik devrimin ve içerde endüstriyel devrimin taraflarına henüz katlanmak durumunda kalan daha önceki, burjuvazinin alemeti olarak görünecektir. Aydınlanma akılcılığının geç kalmış bir ürünü olan Victorian İngiltere'sinin hâkim ideolojisi, öldürücü dozda anti-estetik bir faydacılıktır. Görenek, gelenek ve duyarlık nasilki akılsal eleştirinin soğuk ışığına tabi tutuluyorsa, özçikar da, ahlaki duyu üzerinde üstünlük kurar. 19. yüzyılda soylular ile avamın, kültür ile hegamonya arayan bir ideolojinin –yani organik birlikten, sezgisel kesinlikten ve zihin özgür oynundan söz eden estetikleştirici bir sağ tarafından okula gitmeye zorlanan tinsel açıda sakat bir burjuvazinin- uydurduğu bir masaldır. Bu estetik

<sup>75</sup> Eagleton, Terry, A.g.m.,s.87

<sup>76</sup> Marcuse, Harbert, Tek-Boyutlu İnsan, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1986, İstanbul, s.52

çizginin aynı zamanda burjuva faydasının güçlü bir idealist eleştirisini meydana getirmesi, hikâyesinin öte tarafıdır: Avam ve soylular belli bir şekilde müttefik olsalarda, bu sefer onalar başkalarıyla kavgalıdır. Bir bakıma Aydın Çubukçu'nun yazdığı gibi “Burjuva politika, gündelik hayatın çelişkileri üzerinde hareket eder. Amacına programına ya da taktiklerine bağlı olarak, çelişmeleri bazen bir yandan keskinleştirir, bir yandanda yeni ögelerle zenginleştirirken, bazen de üzerlerini örterek, yumuşatarak, geçiştirmeye çaba gösteren bir etkinlik olarak belirir”<sup>77</sup> Aslında onlar arasındaki ilişkiler olgular ile değerler arasındaki yüklü bağlantıya ilişkin örnek bir durumdur. Bu ortasının dünyevileştirici, akılsallaştırıcı pratikleri, pek çok geleneksel bağlılığı, hiç değilse dinsel bağlılığı giderek gözden düşmektedir. Ve bu anlamda alt yapının doğası, üst yapının gerekleriyle tehlikeli bir şekilde çatıştığını söyleyebiliriz. Bir yandan Marx'ın ortaya koyduğu artı değer yaratımı söz konusuysa, diğer yandan buna bağlı olarak yaşanan yabancılaşma süreci üst yapı kurumları içinde önemli gerilimlere neden olmaktadır. Marcuse'nın deyişiyle “bir tür ustaca köleleştirme” durumu toplumsal hayatta yansımaktadır,<sup>78</sup> “şimdi emeğin ileri anamalcılıkta her zamankinden daha tam makinalaşması, sömürüyü sürdürürken, sömürülerin tutum ve konumlarını değiştirmektedir. Uygulayım bilimsel bütünde, özdevimli ve yarıözdevimli tepkilerin emek zamanının (bütünü değilse) büyük parçasını doldurmasıyla ıralanan makineleşmiş çalışma, bir yaşam-boyu uğraş olarak, tüketici, aptallaştırıcı insanlık dışı bir kölelekle olarak kalmaktadır.” Bu nedenle Eagleton'un, “Kantçı metafizik eleştirisi, hâkim düzenin, alışlagelen ideolojik pratiklerinde, hala belbağladıği öğretilerinden birçoğunu haklı çıkarmanın teorik olarak zorlaştığı bir noktayı belirtmektedir.” Şeklindeki yorumu oldukça kayda değerdir. Endüstriyel kapitalizm, hiçbir şekilde, damdan düşer gibi, “tinsel” değerleri gözden düşüremez; fakat bu tür değerler, gitgide daha boş, daha akla aykırı bir etki uyandırmaya başlayacaklardır. “Bu bağlamda” diye yazar Eagleton, estetik-olan, ne sivil toplumun ne de politik devletin değerlere özel olarak akla uygun bir temel sağlar görünmediği bir durumda, değerlerin 19. yüzyıl boyunca, kim bilir kaç düşünür, bu görünüşte vaatlerle dolu çözüme başvurmuştur. Ancak bu çözümün önemli bir kusuru vardır. Devletin nihai olarak zora dayalı bir aygıt olması ve bu yüzdende hoş bir şekilde serbest olacak topluluk ideali ile çatışması olgusu. Tinsel bir topluluk modeli olarak estetik beğenin bütünü gayesi, estetik beğenin zora dayalı olamayacağıdır. O nedenle Eagleton, “Demek ki” diyerek şunları ifade eder:” değeri

<sup>77</sup> Çubukçu, Aydın, Kültür ve İdeoloji Sorunları, Evrensel Basım Yayınevi, 1994, İstanbul, s. 79

<sup>78</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.23

dünyanın varolma tarzından çıkarsatmak giderek zorlaşıyorsa; sivil toplum değeri için oldukça aşağı düzeyden ve metafizik olanda oldukça yüksek düzeyden bir mesken ise, bu durumda bu tür değerlerin derin esrarını kabul etmekten başka bir alternatif görünmemektedir. Bir başka ama keskin bir şekilde estetikleştirici stratejide, değeri duyarlılıkta değil, fakat kendinde temellendirmektedir. Bu bakış açısında, değer arkasına geçebilecek, daha temel bir düzeye veya ilkeye indirgenebilecek bir şey değildir. Değer kökten kendisini çıkarsayıcıdır, hiçbir dışsal belirlenime boyun eğmeyen, kendisine koyulan yasadır. Bu aslında kendisine göre ahlak yasasının bütünüyle otonom olduğu, Kant'ın ikinci eleştirisinin duruş noktasıdır. İnsan iyi olmalıdır, bu hoş ya da pratik olduğu için değil, fakat aklın kendi pratik işlevine ilgi duyması anlamında, iyi olmak ahlaki olduğu için. Bu, dikkate değer tarihsel ironi içinde, bir entellektüel söylem olarak estetiğin durumu, kültürel üretimin, metalaşmanın getirdiği yıkımlara uğramaya başladığı dönemle çakışır. Estetik olan özgüllüğü kısmen, bu alçalma için ödenecek tinsel bir tazminattır; tam da sanatçı küçük bir meta imalatçısı olmaya alçalmış hale geldiği zaman, o, aşkın bir deha olma iddiasında bulunacağını söylemek abartı olmayacak sanırız.

### 1. 3. 2. Estetiğin Sınıfsal Bağı

Alman orta sınıfı 18. yüzyılda soyluların boyunduruğu altında zayıf düşerken, İngiliz orta sınıfı hala doğası gereği büyük ölçüde aristokratik olan bir toplumsal düzeni, kendi çıkarları doğrultusunda dönüştürmeye olanca güçle çalışmaktaydı. Kıtadaki aristokrasi ve daha genel olarak da toprak sahibi sınıfların siyasal egemenliğinin dayandığı tarım, Avrupa ekonomisinin en önemli sektörü olarak kalmıştır.<sup>79</sup> Avrupa ulusları arasında bir tek İngiliz toprak sahibi seçkinler, daha 16. yüzyılda, ücretli emeğe ve meta üretimine alışkın hale gelmiş tam bir kapitalist sınıf olmuştu. Nitekim bu İngiliz seçkinler, Purusya Junkerlik'inin(Purusya toprak sahibi aristokratlara verilen ad) ancak Napoleon savaşlarının ardından, o da daha kısmi ve daha kararsız bir şekilde gerçekleştireceği feodal tarımdan kapitalist tarıma bu dönüşümü epey bir süre önce öngörmüştü. Avrupadaki hem en istikrarlı hemde en zengin mülk sahipleri olan İngiliz 'patrisyen', imrenilecek derecede bir kültürel dayanışma ve kesintisiz bir süreklilikle bir araya getirmeyi pekâlâ başardılar. Hem daha ileri kapitalist gelişim için genel önkoşulları hemde bu gelişim koruyacak esnek

<sup>79</sup> Alex Callinicos, Postmodernizme Hayır, çev. Şebnem Pala, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2001. s.71

politik çerçeveyi veren bu olağanüstü elverişli kalıp içerisinde, İngiliz ticaret sınıfı, 1688 devriminin peşisıra, temel kavramlarını (menkul kıymetler borsası, İngiltere Bankası) resmi olarak kurabildi. Ve politik devlet biçiminin (parlemeto) hâkimiyetini temin edebildi.<sup>80</sup>

“Bu elverişli koşullar altında” diyor Terry Eagleton; “Britanya, yabancı rakiplerini alt edip görkemli nüfuzunu yerkürenin bir ucundan öte ucuna genişleterek, 18. yüzyılda, dünyanın öncü ticari gücü olarak ortaya çıkmayı becerdi. 18. yüzyılın ortasında, Londra uluslararası ticaretin en büyük merkez, dünyanın birinci limanı ve ambarı haline gelmiş ve bir dizi gösterişli zenginliklerin birikmesine sahne olmuştu.<sup>81</sup> Edward W. Said’in deyişiyle “19. yüzyılın başında, Avrupa-başta İngiltere- ekonomisinin endüstriyel dönüşümlerine başlamışlardı; feodal ve geleneksel toprak sahipliği modeli değişiyordu; yeni merkantalist deniz aşarı ticaret modeli, deniz gücü ve sömürge yerleşimi kuruldu; burjuva devrimi sonunda muzzafer aşamasına girmişti.”<sup>82</sup> Aristokrasinin kadrolarını oluşturduğu ve denetlediği, Hanover Hanedanlığına bağlı devlet, hızla genişleyen bir ekonomiyi ve fazlasıyla kar getiren bir imparatorluğu, Britanya lehine güvenceye alarak, ticari çıkarları etkileyeici bir gayretle korudu. 18. yüzyıl Britanya’ında, yeni ve geleneksel toplumsal seçkinler arasında belirgin bir ideolojik yakınlaşmanın eşliğinde zirai ve ticari çıkarların sağlam, iyi temellendirilmiş bir birliğiyle karşılaşılıyor.” Eagleton’a göre, bu hâkim toplumsal blokun idealize edilmiş kendi-imesi, bir devlet sınıfından çok, bir kamusal alandır- bizzat sivil toplum içinde köksalmiş bir politik oluşumdur. Bu ve bunun gibi sivil toplum üyeleri, hem sapasağlam bir şekilde bireycidir, hemde aydınlanmış toplumsal fikir alışverişleriyle ve ortak bir kültürel görenekler kümesiyle hemcinslerine bağlanmıştır.<sup>83</sup> Oysa burjuva toplumunda kültürün genel olarak maddi üretimden ayrı olduğu özerk olduğu düşünülür.<sup>84</sup>

Bu tezatın içkin halde olmasına karşın politik ve ekonomik istikrardan emin olan bu yönetici blok, potansiyel olarak bölücü potansiyel tabaka ve ekonomik çıkar gerçeklerinden çok ortak duyarlık tarzlarında ve türdeş bir akılda temellenen genel kültürün biçimleri içinde iktidarının bir bölümünü etrafa yayabilir. Eagleton, Bu kültür başlangıç noktasını

<sup>80</sup> Eagleton, Terry, Estetiğin A.g.e., s. 50-52

<sup>81</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.52

<sup>82</sup> Edward W. Said, “YEATS ve Sömürgeleşme”, Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993, s.69

<sup>83</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.52

<sup>84</sup> Oysa Marksizm, alt yapı-üst yapı kavramlarına dayanan modeli çerçevesinde pekçok indirgeyici yaklaşım ortaya koymuştur. Mesela kültürel olanın ekonomik olanı edilgin biçimde yansıttığı görüş; modern sanatın öznel, soyut niteleğinin kapitalist şeyleşmenin dolaysız ifadesi gibi bkz. Foster, Hall, “Çağdaş sanatta siyasal kavramı” başlığında. Sanat ve Siyaset, İletişim Yayınevi, İstanbul, s.138

geleneksel aristokratizmde değerlendirir: “Bu davranışın göstergesi, küçük burjuvanını dışsal bir yasaya ciddiyetle uymasından ziyade, kibar tabakanın akıcı, kendiliğinden, doğru kabul edilen erdemdir. Ahlaki ölçüler, bu yüzden, bir yandan da bir ölçüde kişisel duyarlığın dokularına yayılabilir; beğeni, duygulanım ve kanı insanın tümel, bir ortak duyuya katılımını, ahlaki meşakatten ya da ideolojik öğretilerden daha uçsözlü bir şekilde teyit eder. Yine de bu kamusal alanın prototipi, kibarlık alanından alınsa bile, bu kamusal alanın bireysel duyarlığa, aydınlanmış kanının serbest dolaşımına tanıdığı üstünlük ve toplumsal katılımcılarının soyut düzeyde eşitlenmiş statüsü, aynı zamanda bu alanı burjuvaziye özgü bir toplumsal oluşum olarak belirginleştirir.”<sup>85</sup> Bu duyarlılık topluluğu, metafizik soyutlamayı dışlayan burjuvanın katı deneyciliği ile ve gittikçe derinleşen evcil duygusallığa uyum içindedir, tıpkı aristokrasinin içinde olduğu gibi.

“Şimdi soyut bir akılcılık, bu her iki tabakaya da, imparatorluğun metafizik aşırılıklarını tehdit edeci bir şekilde hatırlatmaktadır.” diye yazmaktadır Eagleton. Toplumsal iktidar, etkili bir şekilde olağanlaştıracaksa, sivil toplumun duygulanımına, iştaha bağlı bireyden yola çıkıp, oradan da bu bireyi daha da büyük bir bütüne bağlayabilecek bağlantıları takip ederek, bir şekilde empirik yaşamın dolaylımsızlıklarında kök salmalıdır. Alman estetiğinin başlangıçtaki tasarısı, görüldüğü gibi duyuşal dünyayı soyutlamaksızın açık kalabilecek bir somut mantık geliştirerek, genel ile tikel arasındaki dolayımında bulunmak, geçişi sağlamaktır. Akıl deneyime, onun kendine özgü yoğunluk hakkını tanımalı, ama bunu yaparken de deneyimin bir an bile kaçmasına izin vermemelidir; bu sürdürülmesi pekde kolay olmayan bir gerilimdir.<sup>86</sup> Bu gerilimin boyutlarını irdelemek ve yeniden düşünmek için Marx’ın Fransız Aydınlanmacılarını ele almasına ilişkin yorumunu koyarsak hayli ilginç olacaktır: “Voltaire, 18. Yüzyıl Fransızlarının, Cizvitler ile Jansancileri karşı karşıya getiren tartışmalar karşısındaki ilgisizliğine, felsefeden çok, Law’ın parasal hava oyunları tarafından yol açtığını belirtmiştir. Ancak 18. yüzyıl meteryalizminin kendisi bu çağ Fransız yaşamının pratik görünüşüyle açıklandığı kadarıyla, bu teoriyle açıklanabilir.”<sup>87</sup> Marx, Bu yaşamı, dolaysız şimdiki zamana, bedensel zevke ve bedensel çıkara tek sözcükle maddi çıkara dönük olarak savundu. Bu tasarının ön maddecilik sayılabilecek dürtüsü, kısa bir süre içinde tam gelişmiş biçimciliğe teslim olur; aslında duyum, aklın sarayına götürülür götürülmez, hemen katı bir ayrımcılığa maruz kalır. Yalnızca belli duyumlar,

<sup>85</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.53

<sup>86</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.54

<sup>87</sup> K. Marx ve F. Engels, Kutsal Aile, Sol Yayınları, 2003., İstanbul., s.193



estetik araştırma için uygun bir konumdadırlar. Hegel bunu ‘Güzel sanat Felsefesi’nde, ‘ideal’ olanı görme ve duyma duyuları şeklinde değerlendirir. Hegel için görünüm iştahsızdır, hakiki bakış arzusudur, koklama, dokunma ya da tat alma duyularına ilişkin bir estetik olamaz. Hegel estetiğinin en başta gelen konusu, soyut bir hakikat olarak değil, ama estetik alanın yapısını belirleyen bir ilke olarak, bu ilkenin iç gerilim, problemlerinin bütünü ve devinimi olarak, güzelliştir. Güzellik tinin dışlaşarak, nesneleşerek, duyular dünyasında görünüşe çıkmasıdır.<sup>88</sup> Estetik, onu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir. Ve bu bilime uyan en iyi ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi demek uygun düşer<sup>89</sup>

### 1. 3. 3. Burjuva Estetiğın Siyasal Dokusu

“Modern felsefe neden ikide bir epistemoloji sorununa dönüp durmakta?” şeklinde sormaktadır Eagleton.<sup>90</sup> Dur durak bilmeksizin birbirine üstün gelme savaşı veren, vazgeçemeyip, her ızdırap dolu ayrılıktan sonra, yeniden bir kez daha denemeye karar veren, birbirine zıt iki eşi anlatan masal gibi, özne ve nesnenin dramını modern felsefe neden bu kadar sorun edinmiş? Bireysel öznenin, kendisine gönderim yaparak dünyayı yeniden yorumlayıp, sahnenin merkezini işgal etmeye başlaması oldukça mantıklı bir şekilde, burjuvazinin ekonomik ve politik pratiğinden çıkmaktadır. Fakat dünya bu şekilde ne denli özneleştirilirse, kendi dışındaki her şeyden muaf bu özne, tam da kendi üstünlüğünün nesnel koşullarını o denli temelden çökertmeye başlar. Özne, gerçeklik üzerindeki muhteşem hâkimiyetini ne kadar geniş bir alana yayarsa, dünyanın dayandığı tözü kendi duyuları için hammadde kılacak şekilde eritmek suretiyle, bu alanı kendi ihtiyaçlarına ve arzularına o kadar bağlı hale getirir.<sup>91</sup> Peter Weiss’ın, ‘Direnmenin Estetiği’ isimli romanı tam da bunu betimler: “Yarı bedeni topraktan fırlamış Gaia’nın önünde duruyorduk, onun oğulları olan Gigantlar küstahça tanrıların kutsallığına başkaldırmışlardı, ama Paragamon topraklarına da gelmiş geçmiş bütün mücadeleler, karşımızdaki bu tasvirin altında gizliydi. Attalos Hanedanın kralları yontucularından, binlerce yaşamın bir boyuta taşınmasını istemiş ve kendi yüceliklerini ve ölümsüzlüklerini anlatmışlardı. Taş oyuncular,

<sup>88</sup> K. Marx ve F. Engels, A.g.e.,s.193

<sup>89</sup> Aesthetic,I., Seçilmiş Parçalar, (‘Estetik Üstüne Dersler’ Bölümünden) çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitapevi, 1986. İstanbul, s.132

<sup>90</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.100

<sup>91</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.100

çelişik kalemleri ve çekiçleri tebaanın huşuyla önünde eğileceği ebedi bir düzeni resm etmişlerdi. Tarihsel olaylar mitsel bir kılıfla sergiliyordu gözler önüne, son derece somut, ürküntü ve hayranlık uyandırıcıydı, ama yinede insanoğlunun değil de, insanüstü bir gücün eseri gibiydi her şey, karşısında çaresiz boyun eğmesi gereken bu gücün yanını da sayısız köle ve esir öbür yandaysa bir hareketle yapıları belirleyen bir azınlık vardı. Halk tören günlerinde gelip geçerken, tarihinin yansımalarına bakmaya cesaret edemezdi, imtiyazlılar yapıttan zevk alıyor, ötekiler katı bir hiyerarşinin esiri olarak yapıtla aralarındaki kopukluğu seziyorlardı.”<sup>92</sup>

Bu çerçevede Eagleton’un ileri sürdükleri önemli bir gerçekliğe de işaret ediyor:” Eğer dünya gitgide, küçüle küçüle, tam da öznenin kendisinin aynadaki itaatkâr bir imgesi olmuşsa, bu özne ne üzerinde ayrıcalıklı olacaktır? Bu anlamda burjuvazi, trajik şekilde kendi kendini bozguna uğratan yaratık gibi görünür; öyle bir yaratık ki onun kendisini olumlaması kendisini mümkün kılan koşulları kemirip bitirinceye kadar ona acımasızca sırtını döner.”<sup>93</sup> Burjuvazi, kendi güçlerinin ve mülkiyetinin salt sanrısız olmadığı ve etkinliklerinin de ortak nesnel bir dünyada meydana çıktıkları için anlamlı olduğundan emin olmak için bir ötekine gerek duyar, ama öyle bir ötekilik, özne için katlanılabilir bir şey de değildir; ya sürülüp dışarı atılmalı ya da içe yansıtılmalıdır. Üzerinde egemen olunacak biri olmadan hiçbir egemenlik varolamaz.

Yine bu notada Weise’in romanına dönersek ilginç bir bağlam kurulması söz konusu olabilir;“Egemenlerin piyonu durumundaki isimsiz kahramanların yılarca süren savaşlarda başka isimsiz kahramanlarla boğuşmasını resmeden bir yapıttın hizmetkârlara istendiği gibi davranamama onların konumunu yüceltme tehlikesi vardı. Zaferin sahibi gibi savaşan askerler değil, krallardı ve yenenler tanrılarla eşdeğer tutulurken zayıflar tanrılar katında hor görülenlerdi. İmtiyazlılar tanrıların var olmadığını biliyordu, çünkü tanrı maskesi takan kendileriydi. Sanatın işi onların konumlarını ve yetkilerini doğaüstü güçlermiş gibi göstermekti”<sup>94</sup> Ama tam da bu birinin varoluşu, egemen olanın efendiliğini tehlikeye sokmayı beraberinde getirir. Öznenin kimliğini onaylayan şey, kaçınılmaz olarak bu kimliği kısıtlanmış bir şekilde sergileyecektir; senin sınırını çizmek,(mülkiyetimden uzak dur!) çaresi yok, benim kendi sınırimi belirgin kılmaktır. Bir nesnellik ölçüsü olmaksızın,

<sup>92</sup> Weiss, Peter, *Direnmenin Estetiği*, Çev. Çağlar Tanyeri ve Turgay Kurultay, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 2005., s.16

<sup>93</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.100

<sup>94</sup> Weiss, Peter, A.g.e.,s.16

özne kendi kendisine değer atfetme durumuna düşer: Bu durum modern kişinin meydan okuyan övüncünde (yalnız kendi başıma değerliyim) hem de içi boş kederli çılgılığında (bu dünya da öyle yalnızım ki) görünüş çıkar. Kendi güçlerini kullanma çılgınlığı ile bunun bomboş uzayda olup bittiğinin bunaltıcı bilgisi arasında hiçbir ortak zemin bilmez görünen hümanizmin ikili doğası işte budur.<sup>95</sup>

Bu yüzdendir ki Kant, Hume'un kuşkucu deneyciliğinin yarattığı hasarı, şeylerin nesnel düzenini yeniden kurmak, fakat artık öznesiz bir akılcılığa geri düşülemeyeceği için- bu düzeni bizzat öznenin bakış açısı içerisinde kurmak suretiyle onarmaya çalışacaktır. Kahramanca bir çaba içinde nesnel dünya öznelciliğin yarattığı yakımlardan kurtarmalı ve sabırla yeniden kurulmalıdır, fakat her ne kadar kutsanmış kategorilerle kurulsun da, hala öznenin egemen olduğu bir uzayda. Bu yüzden Kant, öznenin ötesinde, maddi dünyanın gerçekliğine işaret eden şeyin izini tam da öznenin deneyiminin dokusu içerisinde sürdürecektir. Eğer öznenin özü, özgürlükse, o halde burjuva özne tamda güçlerin doruğunda kendini körleştirmeye mahkûm görünür, çünkü özgürlük tanım gereği bilinemezdir. Bilinebilecek olan belirlenimli olandır: Öznellik hakkında söyleyeceğimiz tek şey de, özneliğin her halukarda kesinkes şu ya da bu olmadığıdır.<sup>96</sup> Özgürlük burjuva düzenine hayat veren soluktur, ama yine de kendinde imgelemez. Marcuse'nin belirttiği gibi "toplum özgür bir toplum olabilmek için ilkin tüm üyeleri için özgürlüğün özdeksel ön-gereklerini yaratmalıdır"<sup>97</sup> Özgürlüğü bir kavramla tam kuşattığımız anda -bu, gölgelerimizi tam da yakalar gibi olduğumuz ana benzer- özgürlük bilgimizin ufkunda kayıp gider. Bu bir bakıma Horkheimer ve Adorno'nun totaliterliğin kökenini tanımlarken, "doğanın insanın ilk kez ve son kez kendini doğanın insafında kaldığını kavradığında duyduğu korku(agnst)"ya benzer.<sup>98</sup> Angst insanı dış doğa üzerinde tiranlık kurmaya iter. Bu denetimin başarıyla kurulması "iktidarı tüm ilişkilerin ilkesi olarak tanımaya" ayartır.<sup>99</sup> "Eğer özgürlük geliyecekse" diye yazar Eagleton; eğer özne şeyler üzerindeki sömürgeleştirici egemenliğini gerçekleştirecek ve şeyleri kendi silinemez varoluşuyla damgalayacaksa, o zaman dünyanın sistematik bilgisi özsel olur ve bu bilgiler öteki öznelere ilişkin bilgiyi de içermelidir. İnsan psikolojisinin yasalarını kayıtsızca bilmezden gelmekle, etkin bir kapitalist olarak iş görmeyi umut edemezsiniz; işte hâkim düzenin,

<sup>95</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.101

<sup>96</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.102

<sup>97</sup> Marcuse, Harbert, Tek-Boyutlu İnsan, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, 1986, İstanbul., s.36

<sup>98</sup> Willem Van Reijen, Adorno: Bir Giriş, Belge Yayınevi, çev. Mustafa Cemal, İstanbul,1999.,s.51

<sup>99</sup> Horkheimer/Adorno, Dialektik de Auklarung.s19. Akt. Willem van Reijen, A.g.e.,s. 51

insan bilimleriyle anılan, öznenin ayrıntılı bilgisinin bir küllüyatına kendi kullanımı için ihtiyaç duymasının sebebi budur.<sup>100</sup> Michel Foucault'un dediği gibi, "karmaşıklıklarına ve çeşitliklerine rağmen bir bütünsel figür olarak örgütlenmeyi başarmışlardır."<sup>101</sup> Bilgi olmadan özgür olmayı umut edemezsiniz ama bilgi ve özgürlük tuhaf bir şekilde birbirine zıttır. Eğer, başkalarını bilmem, özgürlüğüm için özsel ise, o halde bundan şu sonuç çıkar; "onlar beni bilebilirler, bu durumda benim özgürlüğüm kısıtlanabilir. Başka deyişle özne nesnel bir tasarım içinde yakalanmayacağı için, benim hakkımda bilinebilir olan her şeyin, tanım gereği bana ilişkin olmadığı konusunda kendimi avutabilirim. Bir bakıma insani öznelere ilişkin bilgi olanaksızdır. İşte kapitalizm, bu öğretinin sunduklarıyla toplumsal ilişkilerini gizemlileştirmektedir."<sup>102</sup> Kuşkusuz ötekilere ilişkin fenomenal bilgiye sahip olmak, gerçekten de onları kendi çıkarımız için kullanmakta yeterli olabilir. Fakat egemen olan sınıf, bilgiyi kendi ideolojisi için gerek duyduğu türden tümel özneliği kurmakta yeterli olmayabilir. Bu amaç için kesinkes bilgi olmadığı halde, yine de bilgiye benzer bir şeye erişmek mümkün olabilir.

İşte Eagleton bu noktada sahte olan bir şeyin devreye girdiğini savunur; "bu sahte-bilgidir" der ve estetik-olan olarak bilinen şey olduğuna işaret eder. Kant'a göre, kendimizi estetik yargıda kendiliğinden uzlaşır bulup, belli bir fenomenin yüce ya da güzel olduğunda uyuşabileceğimizi gördüğümüzde, bizler kendimizi paylaştığımız yeterliliklere ilişkin hassas bir duyguyla bir araya bağlanmış özneler topluluğu olarak kurmakla, öznelerarasılığın çok kıymetli bir biçimini hayata geçiririz. Estetik olan, hiçbir şekilde bilgi verici değildir, fakat estetik olan'da, akılsal olan'ın biçiminden ve yapısından bir şeyler vardır; bu yüzden estetik olan, bizi bir yasanın tüm otoritesiyle birleştirir, fakat daha duygulanımsal, daha sezgisel düzeyde. Bizi özneler olarak bir araya getiren, bilgi değil, fakat tarafsız bir duygu karışıklığıdır. Bu da kesinlikle, estetik-olan'ın burjuva düşüncesinde böylesine merkezde yer almasının önemli bir sebebidir. Çünkü burada uyarı zillerini çalan hakikat şudur: sınıf ayrılığının ve Pazar rekabetinin damgasını taşıyan bir toplumsal düzende, nihai olarak ancak ve ancak burada, estetik-olan'da, insanlar içten bağlı bir gemeinschaft(cemeaat) içinde bir arada bulunurlar.<sup>103</sup> Bu, yine Foucault'un deyimiyle "burjuva sınıfının ya da sınıfın bazı unsurlarının toplumsal gövde üzerindeki tahakümü

<sup>100</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.102

<sup>101</sup> Michel, Foucault, İktidarı Gözü (Seçme Yazılar), Yayın Hazırlayan Ferda Keskin, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınevi,1994, İstanbul, s.162

<sup>102</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.105

<sup>103</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.107

olduğu söylenebilir.” anlamı çıkarılabilir. Fakat bu iktidar ilişkilerinin bütünü dayatanın burjuva sınıfı ya da burjuva sınıfının herhangi bir unsuru olduğunu sanmıyorum. Burjuva sınıfının bundan yararlandığı, bunları kullandığı, değiştirdiği, bazı iktidar ilişkilerini yaygınlaştırmayı denediği ya da tersine, diğer bazılarını zayıflatmaya çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla, tüm bu iktidar ilişkilerinin yayılma yoluyla çıktıkları tek bir odak yoktur; fakat toplumdaki bir sınıfın bir diğeri üzerindeki, bir gurubun bir diğeri üzerindeki tahakkümünü bütün olarak olanaklı kılan iktidar ilişkilerinin içiçe geçmesi söz konusudur.<sup>104</sup>

Kant’ın içerisinde yaşadığı siyasi toplum, kuşkusuz tam olarak gelişmiş, bir burjuva toplumu olduğunu ileri sürer Lucien Goldman. Bu durumda birçok bakımdan Kant’ın düşüncesi, ortasınıf liberalizminin ideallerinin nüvelerini taşıdığını söyleyebilir miyiz? Kant’ın insani özneyi, kavramsal araştırmanın dışında numenal olarak gördüğü iyi bilindiği gibi, daha da iyi bilinmektedir ki, Kant nesne hakkında hiç tanınmayan Ding-an-sich(kendinde-şey) hakkında da aynı şeye inanır. Nesne ya da ‘kendinde şey’ bilginin bir ufkunda gözden yitip gider. George Lukacs, Kant’ta nesnenin bir geçirimsizliğinin şeyleşmesinin bir etkisi olduğunu ileri sürmüştür: “bu sayede, maddi ürünler, zengin tikellikleri içinde, kendilerini kuşatmaya çalışan biçimsel, metalaşmış kategorilerle aynı türden kalırlar.”<sup>105</sup> Kant kuşku yok ki, maddilik ile ilgilenmiştir, buna karşılık sanki madde, Kantçı sistem içerisinde tüm indirgenmezliğiyle ortaya çıkmakta gibidir; fakat ilk başta bütün sistemin yapısını yaratan, belli çelişik toplumsal ilişkiler içerisinde tam da bu maddedir. Kendinde-şey, bu yüzden burjuvazinin düşlemekten hiçbir zaman vazgeçemediği, fakat onun kendi parçalayıcı, ayırıcı etkinliklerince engellenen bu bütünsel bilginin bir tür boş imleyenidir. ‘Bir yandan’ diye yazmaktadır Lukacs, “(burjuvazi), toplumsal varoluşunun ayrıntılarını kendi ihtiyaçlarına tabii kalmak suretiyle, bu ayrıntılar üzerinde giderek denetim kazanır. Öte yandan ise, -aynı şekilde ilerledikçe- bir bütün olarak toplumun entellektüel denetimini ele geçirme olanağını kaybeder ve bununla birlikte liderlik niteliklerini de kaybeder”<sup>106</sup>

O halde hâkimiyetinin doruğundayken, burjuva sınıfı kendisi kendisinin yarattığı düzen tarafından tuhaf bir şekilde yağmalanmış olabilir mi? Adeta bir yanda bilinmez öznellik ile öte yandan egemen olunamaz bir nesne arasında sıkışıp kalmak gibi. Bu durumda Kant için özne o halde, hem her yerde özgürdür; hem de her yerde zincire

<sup>104</sup> Michel, Foucault, A.g.e.,s.162

<sup>105</sup> Goldman, Lucien, Kant Felsefesine Giriş, çev. Afşar Timuçin, Metis Yayınevi,1983, İstanbul, s.83

<sup>106</sup> Goldman, Lucien, A.g.e.,s.94

vurulmuştur. Goldman, bu bağlamda “Elbette bu çelişkinin toplumsal mantığının şifresini çözmek güç değildir”<sup>107</sup> diyor. Marks, Kant için düşüncesinde alışılmayacak bir muamma düzeyinde kalan şeyin toplumsal çelişki taslağını şöyle çizer:”Günümüzde, her şey karışıtına gebe görünüyor, makineler, insan emeğini azaltmak ve verimli kılmak gibi olağanüstü bir güçle donanmışlar, sefalet ve bitkinlik içinde onları seyrediyoruz. Yeni moda refah kaynakları, tuhaf esrarengiz bir tılsımla, yoksulluk kaynaklarına dönüşmüş durumda. Sanatın zaferleri, karakter yitimiyle satın alınmış görünüyor. İnsanın doğaya egemen olma yönünde attığı adım, aynı zamanda insanı, başka insanlara ve kendi alçaklığına köle haline getirmiş görünmekte. Bilimin saf ışığı bile, cehaletin karanlık zemini olmaksızın parıldayamaz gibi (...) bir yandan modern endüstri ve bilim ile öte yandan sefalet ve yok olup gitme arasındaki bu çatışma; üretici güçler ile çağımızın toplumsal ilişkiler arasında her zaman bir sorun oluşturmaktadır.”<sup>108</sup>

Burjuva idealizmi ile kapitalist üretim arasındaki son derece dolambaçlı yakınlıklar, kesinlikle, onlar arasındaki en manidar karşılıklı bağıntıdır. Çünkü hem gerçeği onaylar hem de onun arkasındaki niyeti gizler. Gerçek olana hayli zayıf bir şekilde kök salan ideoloji, daima politik olarak savunmasız olacaktır. Ve işte Kant’ın numenal-alan olarak nitelendirdiği şey de, akla uygun olmayış tehlikesini taşır.<sup>109</sup> Kantçı ahlak yasasının nitelikleri, meta biçiminin nitelikleridir. Soyut tümel ve katı bir şekilde kendisiyle özdeş olan akıl’ın bu yasası, meta gibi ayrı ayrı bireysel öznelerin ihtiyaçları ve arzularının ayrımını kendi türdeşleştirici buyrukları içerisinde silikleştirip, bu bireysel özneler arasına biçimsel olarak eşit mübadeleler meydana getiren bir mekanizmadır. Kantçı ahlaki özneler topluluğu, bu anlamda gerçek pazar etiğinin güçlü bir eleştirisidir: Bu dünyada, hiç kimse, bir kişi olmaktan çıkıp bir ‘şey’ durumuna düşmemelidir. Bununla birlikte genel biçimiyle bu özneler topluluğu, burjuva toplumunun soyut, numaralarla tefrik edilmiş bireylerinin idealize edilmiş bir uyarlanması olarak görünür. Althusser’in belirttiği gibi, insani özne, organik birlikten yoksundur ve hiçbir şekilde bireylerde merkezilenmiş değildir; fakat bu bireyler, dünyanın kendilerini selamladığı, onların yetilerine dikkat gösterdiği, onların bir öznenin diğer özneye hitap ettiği yanılısamasına izin olmadıkça, toplumsal oluşum kendisini yeniden üretmeyi başaramaz. İşte Althusser’e göre, ideoloji bu kurguyu beslemek için

<sup>107</sup> Goldman, Lucien, A.g.e.,s.108

<sup>108</sup> Karl Marx, The People’s Paper, 1856, Akt., Terry Eagleton, A.g.e., s.111

<sup>109</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.115

vardır.<sup>110</sup> Burjuva toplumunda üretim ideolojisi ile tüketim ideolojisi arasında zorlu bir gerilim vardır. Üretim alanı genelde hoşlanma uyandırıcı olmadığı için, burada öznenin kendisini ödevlerine vermesi için yaptırımlara ve kullanımlara gerek duyulur. Bu üretim dünyasının özne için varolduğuna ilişkin hiç bir iz yoktur. Fakat metanın bireyi selamladığı tüketim alanında durum farklıdır.

“Eğer Marx’ın alayla andığı metanın ruhu olsaydı “ diye yazmaktadır Benjamin, “o herkesi elinde ve evinde yuva kurmak bir müşteri olarak göreceği için ruhlar ülkesinde rastlanacak en cana yakın ruh olurdu.”<sup>111</sup> Kant’ın estetik nesnesi gibi, meta da özellikle bizim yetilerimiz için tasarlanmış, tam da kendi varlığında bize yönelmiş görünmektedir. “Kant’ın yararsızlık kuramı estetiğe ilişkin yanı bakımından da ciddi bir çözümleme karşısında tutunamaz” diye yazar Georg Lukacs.<sup>112</sup> Yaratıcı tutumun, uygulama ile ertelemenin sürekli içiçe geçmesini temsil ettiği, kendiliğinden anlaşılabilir bir durumdur; hedef saptama ile- bu hedef saptama yarar olmaksızın düşünülemezdi- görüntünün yarar olmaksızın arasındaki bu ayrılmaz bağlılık bu bağlılığın yapının tamamlanmasının çeşitli aşamalarındaki gerçekleştirilmesi, yaratma sürecinin gerçek yaratılara götüren o çelişkili uyumu doğurur.<sup>113</sup> Tüketim açısından bakıldığında, dünya avauçlarımızdadır, bizim için vardır. Üretim açısında ise, dünya Kantçı doğa gibi kişilik dışı nedensel süreçler olarak görünür. Kapitalizm, sürekli özneyi değerler alanında merkeze yerleştirir, ama yalnız onu şeyler alanında merkezin dışına itmek için. Güzel ile yücenin diyalektiğinde, bu hareketten bazı izler yakalayabiliriz. Kendinde şeyler, öznenin eriminin ötesinde olsalar da, güzel paha biçilmez bir an için verili olarak sunmakla, bu yabancılaşmayı düzelterektir. Eğer bu duruma bunun kendini beğenmişliğe yol açacağı ihtimali belirirse, yüce sindirici gücüyle daima elde hazır bulunur; fakat böyle bir gücün tehlikeli biçimde ruhsal sarsıntılara yo açan etkisi, yeri geldiğinde öznenin bu gücün kendi görkemli aklının gücü olduğuna ilişkin neşe dolu bilinci tarafından yumuşatılır.<sup>114</sup>

Estetik yargılar, diye ileri sürmektedir Kant; Yargı Gücünün Eleştirisi’inde, hem öznel hem de tümeldir. Estetik yargılar, bu yüzden, Kant’ın teorik sisteminin destesinde joker olarak görünürler. Çünkü ‘estetik yargı’ deyiminin nasıl olupta iç-çelişkili olmayan

<sup>110</sup> Althusser, Louis, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İletişim Yayınevi, çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul,1994.s.64-70-

<sup>111</sup> Benjamin, Charles Baudelaire.,s.55., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.127

<sup>112</sup> Lukacs, George, Estetik III. Çev. Ahmet Cemal., Payel Yayınevi, İstanbul, 2001., s.143

<sup>113</sup> Lukacs, George, A.g.e., s.143

<sup>114</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.125

bir şey olabileceğini- bir şeyin nasıl olupta, hem tikelleri anlama yetisinin bir yasası altına koymayı gerektiren bir yargı, hem de salt bir duygu olabileceğini- Kant'ın terimlerinde görebilmek güçtür. Kant estetik yargıların gramatik biçimlerini aslında aldatıcı ve ikiyüzlü olabileceğini iddia eder. “Ben güzelim”, “sen yücesin” gibi cümlelerde, sıfatlar, yüklem olarak görünürler. Senin yüce olduğunu ileri sürmem, benim sendeki bir özgürlüğü saptamam değil, fakat benim kendimdeki duyguyu bildirmemdir. Kant'ın beğeni yargıları ilgiden bağımsızdır ve insanın olumsal eğilimleri ve arzularıyla ilişkisizdir<sup>115</sup> Estetik yargılar, bu yüzden adeta “kişisel olmayan bir kişisel”dir. Bir tür öznesiz öznelliktir, ya da Kant'ın dediği gibi” bir tümel öznelliktir.”<sup>116</sup> İleri sürülebilir ki, estetik olan, bu anlamda tam da ideolojik olanın paradigmasıdır. Çünkü ideolojik olanın kendine özgü yönü, biraz abartma ile aslında ideolojik önerme diye bir şeyin olmadığı iddiasıyla özetlenebilir. Althusser, ne diyordu; “ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir ‘tasarımı’dır.”<sup>117</sup> Bu bakımdan Kant'taki estetik yargılar gibi, ideolojik ifadelerde, konuşan ile dünya arasındaki yaşanan ilişkiyi dünyayı karakterize eder. Eagleton'a göre ideoloji, görünme edimi içerisinde karakterize etmek suretiyle gönderimsel bir biçim içerisinde önünde duygusal içeriği gizlerler. Ideoloji isteme lanetleme, korkma, saygı gösterme, arzulama, aşağılama vb. bir sorundur. Kant'ın estetiksel yargılarına benzer olarak doğruluk ve yanlışlık gibi kavramsal kategorileri anlamlı biçimde işin içine soksa bile, bu kategorilere dayanmayan edimsel bildirim söylemidir. “İrlandalılar İngilizlerden daha aşağıdır” cümlesi şu emir kipinin sahte gönderimli kodlanmasıdır: “kahrolsun ırlandalılar!”cümlesini ideoloji ile tartışmanın olumsuz anlamda güç olmasının bir sebebidir işte. Kant'ta estetik-olan, tam da dolaylılıkları içerisindeki tikelleri, bir tür tümel yasaya bağlarken, kavramsal olanı kısa devreye uğratar. <sup>118</sup> İdeolojik bakışta az çok buna benzer şekilde hem bütünüyle benim bakışımdır hem de tamamen öznesiz hakikattir. Ideoloji, estetik olanda, o yüzden teorik-olan ile empirik-olan arasında bir yerde karaya oturmuş; öyle belirlenimsiz bir bölgedir ki, bu bölgede soyutlamalar, indirgenemez bir özgüllükle sarhoş olmuş, rastlantısal tikellerde sahte bilgi statüsüne yükselmiş görünür.

<sup>115</sup> Goldman, Lucien, A.g.e.,s. 97

<sup>116</sup> Ted Cohen and Paul Guyer, Introduction to Cohen and Guyer, (Eds), Essays in Kant's Aesthetics, Chicago 1982.s. 12., Akt. Terry Eagleton, A.g.m.,s.128

<sup>117</sup> Althusser, Louis, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İletişim Yayınevi, çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul,1994.,s.51

<sup>118</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.130



“Okur mektuplarının üstüne” diye yazar Tania Modleski<sup>119</sup>; ‘sizin yazdıklarınız’ yazılır. *Ben yazmamışım*dır, sen yazmamışsındır, ama orada “sizin yazdıklarınız” yazar, çünkü siz hep ‘siz’sinizdir. Şimdi televizyon programlarında “ gelecekte hafta siz de katılma fırsatı bulacaksınız” diyorlar. Bizden milyonlarcası olduğuna göre muhtemelen biz değiliz bu.”

“Estetik olan” der Eagleton, “saf içeriksiz tarzda şekillenmiş gibiyizdir; böyle bir deneyimde biz kendimizi, gönderimsel olarak konuşursak, üzerinde konuşmakta olduğumuz şeyi bile zorunlu olarak bilmeksizin kendiliğinden birleşmiş buluruz.”<sup>120</sup> Ve bunu Kant’ın doxa veya sağduyu olarak nitelendirdiği kavramlar bağlamında düşünerek, “Kant’ın kendisi bu sözcüğü kullanmış olsaydı buna ‘ideoloji’ derdi. Bunu bir tür yargıların idealize edilişi olarak ele alan Eagleton, “burjuvazi, kendisini hakiki bir şekilde evrensel sınıf olarak kurmak için, bir avuç bölük pörçük maksimle iş görmekten daha fazlasını yapma ihtiyacı duyacaktır: Burjuva yönetici ideolojisi, hem akılsal olan’ın tümel biçimini hem de duygusal olarak dolayumsuz olan’ın zorunlu içerikliğini görünüşe çıkarmalıdır”<sup>121</sup> Estetik öznelerarasılık, tam da varlıklarının derin yapısında birleşmiş öznelerin ütopyik bir topluluğunu sezdirir. Kültürel alan bu anlamda, Kant’a göre, pratik alandan ayrıdır, politik alanda bireyler, amaçların araçsal takibi için tamamen dışsal bir tarzda bir araya gelir. Böyle salt dışardan bir dayanışma, zor kullanmanın nihai desteğini gerektirir; kamusal standartlar siddet yoluyla pekiştirebilir olmasaydı, diye savlamaktadır Kant, toplumsal hayat nihai olarak çökerdi. Buna karşın, kültürel alan, zor kullanmayan uzlaşım alanıdır: estetik yargıların zora dayalı olmamaları, onların özü gereğidir. ‘Kültür’ bu yüzden, yurttaşların en iç özellikleri temelinde yurttaşlar arasında içeriden, zora dayanmayan bir birliği teşvik eder.<sup>122</sup>

Bu ethiko-estetiksel alanda, “hiçbir üye, salt bir araç olmayacaktır, fakat her üye aynı zamanda bir amaçta olmalı ve tam bir beden olanağına katkıda bulunduğunu görmek suretiyle, konumunu ve işlevini idesiyle tanımlamalıdır. “Siyaset, kamusal yararlı davranışla kısıtlanmış ve “ akılsal ve hissedilen varlıklar olarak özneler arasındaki içsel, kişisel karşılıklı bağıntı”<sup>123</sup> İşte estetik-olan budur, sırları dışına sürülmüştür. Fenomenal-olan ile numenal-olan arasındaki bölünme, deyim yerinde ise, politik kılınmış ve bizzat

<sup>119</sup> Modleski, Tania, *Eğlence İncelemeleri*, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi.. İstanbul,1998., s. 33

<sup>120</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.132

<sup>121</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.132

<sup>122</sup> Kant, *Critique of Judgement*, Oxford, 1952, s23., Aktr. Terry Eagleton,A.g.e.,s. 132

<sup>123</sup> Kemal, *Kant and Fine Art*,s.76., Akt. Terry Eagleton,A.g.e,s.134

toplumsal hayatın içindeki özsel bir yarıklık olarak yerleştirilmiştir. Her duyuşal güdüleminden kurtulmuş olan, Kant'ın bir 'ben'den yoksun estetik yargıcı, her şeyden önce, kendisyle başkaları arasındaki somut ayrımları, seviye eşitleyici, türdeşleştirici meta kadar baştan sona iptal eden, pazarın soyut, numaralarla tefrik edilmiş öznesinin tinselleştirilmiş bir uyarlamasıdır. Meta aktarımları kanunlarında olduğu gibi, beğeni kanunlarında da, tüm bireyler, ayırım gözetmeksizin mübadele edilebilirler; işte bu yüzdendir ki kültür, kendisinin bir çözüm olarak sunduğu sorunun parçasıdır.<sup>124</sup> “asimetrik para ilişkilerine dayanan bu tür sistem kültürel ve estetik ustalığın seferber edilmesi ustalığına yalnızca bir kültürel nesnenin üretiminde değil” diye yazar David Harvey; promosyonuna, ambalajlamasına ve başarılı bir gösteriye dönüştürülmesine de katılır. Ama asimetrik para iktidarı kaçınılmaz olarak sınıf bilinci yaratmaz. Bireysel özgürlük ve girişim hürriyeti taleplerine daha uygundur. Daniel Bell'in deyişle, kültürel nesnelerin üreticileri ve tüketicilerinden oluşan “kültürel kitle” içinde var olan koşullar, ücretli emek koşullarından kaynaklanan tavırlarından farklı tutumlara yol açar. Bu kültürel kitle “orta sınıf” olarak bilinen o şekilsiz oluşuma yeni bir katmanın daha eklenmesine yol açar.<sup>125</sup>

Bu bağlamda spesifik şekilde estetik-olan, uysal tamamen kendi kendisini belirleyen bir özerklik sunar. Bu teorinin ışığında, estetik-olan ile ideolojik-olan arasındaki ilişkiler; yansıtma, üretim, aşkınlık yabancılaşma vb. hakkındaki geleneksel tartışmaların çoğunun az çok gereksiz olduğu duygusuna kapılmamak gerekir. Bu bakımdan estetik-olan, ideolojik-olandır. Fakat özgürlük ile zorunluluğun, 'ben' ile 'öteki'nin tin ile doğanın estetik-olan'da yattığını iddia etmek, oldukça hüzünlü bir şekilde, bu uzlaşımın pekde bir yerde bulunmadığını itiraf etmekle aynı kapıya çıkar.<sup>126</sup> Karl Marx'ın iğneleyici bir şekilde yorumladığı gibi, orta sınıf hemen hiç katlanmadığı bir etkinliğe dayanır. Bu etkinlik sanattan çok estetikdir. Aslında, Theodor Adorno ilk defa 1970 yılında yayınlanan “Aesthetic Theory” adlı kitabında: “günümüzde estetik'in, sanatın bir ölü sicili haline gelişini önlemeye gücü yetmez”<sup>127</sup> diye yazdığında, yalnızca şu günümüzden bile kuşkuyla düşebilirdik. Aydınlanmada ikili sapma ortaya çıkmaktadır; kendi sıfatıyla kültürel üretimden sanat eserinin özel bir ideolojisine ve bu üretimden genelde ideolojiye doğru sapma. Bunun müzikteki yansımaları ve bu yönde yapılan yorumlar konuyu ilginç

<sup>124</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.134

<sup>125</sup> Harvey, David, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınevi, İstanbul, 1999., s.380

<sup>126</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.136

<sup>127</sup> Adorno, Theodor, Aesthetic Theory”, Londra, 1984, s.5., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.136

kılacaktır: Kendiliğinden dolayımsızlığı içerisinde kavramadan yakasını sıyırır görünen şeyin bir biçimselleştirilmesidir. İdeolojik olan temelde bir duygu sorunuysa, o halde estetik olan, zoolojiden çok daha etkili bir şekilde onu model alabilir. Bu durumda estetik-olan'ın toplumsal baskının yanında durduğunu söylemek mümkündür.

## II. BÖLÜM

### İKTİDARIN ESTETİZE EDİLiŞİ VE SİYASET

#### 2. 1. BATI ESTETİĞİNDE SİYASAL OKUMALAR

Burjuva toplumsal düzenin nihai bağlayıcı gücü, mutlakiyetin zorlayıcı aygıtına karşıt olarak, alışkanlıklar, dindarca bağlılıklar, duygu ve duygulanımlar olduğu söylenebilir. Bu da böyle düzende iktidarın estetiğinin estetik kılınmış hale geldiğini söylemekle eşdeğerdir. Eagleton İktidarı, duygulanımlarla, yani duygusal boyut ile birbirine dolanıp, bedenin kendiliğinden içtepisiyle birarada bulunduğunu söyler. Yasa ve yasanın iktidar ve estetikle olan ilişkisine göndermede bulunur Eagleton. Yasayı görenek ya da tamamen düşünce dışı alışkanlık içinde çözümdürmek, onu, insani öznenin hoşlanma uyandıran iç huzuruyla özdeşleştirmek olarak değerlendirir; öyle ki bu yasayı ihlal etmek, derin bir kendine tecavüzü imler. Rousseau da 'nun deyişiyle, “böylece her insan, başka insanlara ya da kişilere değil, fakat yasalara, yani nesnelere zorunlu olarak boyun eğerek yeniden özgür olurlar.<sup>1</sup> Dolayısıyla kendine gönderimli bir şekilde kendisine verilen bu yeni özne, özgürlüğünü zorunluluğunda bulmakla, estetik ürünü model alır. Kant'ın pratik akıl'ı, kendinde amaç olarak soyut ödeve ödünsüz başvurusuyla, feodalist iktidarın mutlakçılığında bir çeşniyi oldukça fazla taşıdığını savunur Eagleton. “Yargı Gücünün Eleştirisi”nin estetik teorisi, buna karşıt olarak, özneye kararlı bir dönüş önerir: Kant, burada tümel yasa fikrini elden bırakmaz, fakat artık, bu yasanın tam da öznel yeteneklerimizin yapısında işbaşında bulunduğunu keşfeder. Bu”yahasız yasallık”, Rousseau'nun ideal siyasi devletin yapısında bulduğu ‘otorite olmayan otorite’ ile (toplum sözleşmesi) bir bir koşutluk sergiler. Her iki durumda da tümel türden bir yasa, siyasi özneler olsun, estetik ürünün öğeleri olsun, bütünüyle özgür ete kemiğe bürünüşleri içinde yaşar. Bu yasa, sadece, kendiliğinden karşılıklı uyum içerisinde çalışan özerk, kendi kendini yöneten tikellerin bir birlikteliğidir. Bu konuda Rousseau şöyle akıl yürütür:”her kim genel iradeye itaat etmeyi reddederse, tüm toplum onu itaate zorlayacaktır. Bunun

<sup>1</sup> Mehmet Ali Ağaoğulları, Ulus-Devlet ya da Halkın Egemenliği, İmge Yayınevi, İstanbul, 2006., s.122

anlamı ise, o kişinin özgür olmaya zorlanacağıdır. Çünkü bu koşul, tüm yurttaşları yurda mal etmekle onları her türlü kişisel bağımlılıktan korur. Siyasal düzeneğin kurgusunu ve hünerini oluşturduğu gibi, toplumsal yükümlülükleri de yalnız o meşru kılar ki, onsu bu yükümlülükler anlamsız ve zorbaça olurdu ve çok büyük kötülöklere yol açardı”<sup>2</sup> Ama yine de Kant’ın özneye dönüşü, gereksinim ve arzuları, estetik beğeninin ilgiden bağımsızlığının dışına düşen bedene bir dönüş değildir.<sup>3</sup>

Hegel, Kant’ın ahlak ile duyusallık arasında kurduğu sert karışıklığı reddeder, bunun yerine bilişsel, pratik ve duygusal olanı bir arada kuşatacak bir akıl fikrini tanımlar.<sup>4</sup> Hegelci akıl, yalnızca iyi olanı kavramakla kalmaz, tümel akılsal buyruklarla kendiliğinden uyuma sokacak şekilde yönlendirir ve dönüştürür. Ve burada akıl ile deneyim arasında dolayımında bulunan şey, siyasi hayat içerisinde insani öznelerin, kendini gerçekleştiren praxis’idir. Kısacası, akıl sadece seyirsel bir yeti değil, fakat öznelerin hegomonik yeniden kuruluşuna yönelik bir tasarımın bütünüdür. Hegel bir anlamda akıl’ı, estetik kılmıştır. Bu nokrata estetik boyuta baktığımızda, Hegel’in ortaya çıkmakta olan burjuva toplumunda karşılaştığı şeyin bir yanda kötü bir tikelcilik ile öte yandan “kötü” bir evrenselcilik arasındaki çatışma olduğu yargısını ileri sürebiliriz. Bunlardan ilki sivil toplum sonucudur: Bu tikelcilik, Hegel’in Hukuk Felsefesi’nde yorumladığı şekliyle herbiri kendine özgü amaca sahip ve başkalarını dikkate almayan tek tek yurttaşların özel ekonomik çıkarından doğmaktadır. İkincisi ise siyasi devlet sorunudur. Burada bu eşitsiz, çatışan monadlar, aldatıcı bir şekilde soyut olarak özgür ve eşdeğer olarak kurulmaktadır. Bu anlamda, Burjuva toplumu, genel ile tikeli tümel ile bireyseli, biçim ile içeriği uyumlu şekilde birbirine bağlayan estetik ürünün grotesk taklididir<sup>5</sup>

Bilgi, ahlaki pratik ve hoşlanma uyandıran kendini gerçekleştirme, böylelikle Hegelci aklın karmaşık içsel birliğinde bir araya getirilir. İleri sürebiliriz ki, artık kör bireyselcilik ile soyut evrenselcilik arasında ikiye bölünmemiş olan bu yeniden doğan özne, varoluşunu, estetik bir şekilde yaşamaktadır. Toplumsal düzeni nihai olarak güvenceye alan şey, öznelerin canlı enerjilerinin ve duygulanımlarının kuşatım altında tutulduğu soyut haklardan daha gevşek ve esnek-olan bu göreneksel pratik ve içgüdüsel dindarlık alanıdır ve bu alanda uyrukların canlı enerjileri ve uygulamaları yetki sahibidir. Bunun böyle

<sup>2</sup> Mehmet Ali Ağaoğulları, A.g.e.,s. 59

<sup>3</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.139

<sup>4</sup> Ernest Cassirer, The philosophy of the Enlightenment, s. 340, Eagleton, Terry, A.g.e.,s.139

<sup>5</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.140

olması zorunlu olarak, burjuvazinin toplumsal koşullardan çıkmaktadır. Mülkiyetçi bireycilik her bir özneyi kendi özel uzamına terk eder, özneler arasında dahi tüm olumlayıcı bağları ortadan kaldırır ve özneleri karşılıklı çatışmaya sokar. Bu noktada Lois Dumont'un sözüne başvurmak tam da yerinde olur; "burjuva toplum, iki noktayı inkâr eder: hem eşitlikçidir, hem de düzeni ve genel tatmini sağlamak için tecimsel mübadele yasalarına ve 'çıkarların tabii olarak aynı yönde olduğu' fikrine başvurur."<sup>6</sup> Bu bağlamda Kant, "Bir Evrensel Tarih Düşüncesi" adlı yazısında şöyle yazmaktadır:"çatışmada insanların toplumsallaşmaya toplumsallığını, yani insanların, toplumu durmaksızın toplumu parçalama tehdidinde bulunan bir karşılıklı ihtilafla bir araya bağlanmış şekilde topluma girme eğilimini anlıyorum.<sup>7</sup> Çarpıcı bir ironi içerisinde, tam da burjuva toplumunu üreten pratikler, aynı zamanda bu toplumu çökertmekle tehdit ederler. Burjuvazi, hayal ya da gerçeklikte, bir kez mutlaklığın merkezileştirici siyasi aygıtını söküp attı mı kendisini bir bütün olarak toplumsal hayatı önceden örgütleyen bazı kurumlardan yoksun bulur. Bundan dolayı şöyle bir soru da ortaya çıkar: Burjuvazi sayesinde kendisini yeniden üretecek kadar güçlü bir birlik duygusunu nereye konumlandıracaktır? Ekonomik hayatta bireyler, yapısal olarak birbirinden yalıtılmış ve çatışkılı haldedirler; siyasi düzeyde bir özneyi ötekine bağlamak için soyut haklardan başka hiçbir şey görünmemektedir. Duyguların, duygulanımların ve kendiliğinden bedensel alışkanlıkların bu estetik alanın önem kazanmaya başlamasının sebebi de budur. Görenek, dindarlık, sezgi ve kanı artık bir başka türden soyut, atomlara ayrılmış toplumsal düzenle bir araya gelmelidir. Üstelik mutlakçı erk bir kez devrildi mi, her bir özne kendi kendisinin özyönetim mercii olarak işlemde bulunmalıdır. Sürekli siyasi gözaltında kurtulan burjuva özne, kendi içselleşmiş yönetiminin yükünü üzerine almalıdır. Bu anlamda estetik-olan, ön plana çıkar. Ki bu 18 yüzyılın yarısına kadar etkisini süren genel öykünme kuramından kopuşu da getirmiştir.<sup>8</sup>

Öykünme kuramındaki kopuş genel düşünce tarihine bakıldığında Rousseau'nun adı ile anıldığını söylemek abartılı olmaz. Rousseau sanat kuramındaki tüm klasik geleneği yadsımıştır. Ona göre sanat deneysel dünyanın bir betimlenmesi veya canlandırılması olmayıp duygu ve tutkunluğun bir taşkınlığıdır. Yüzyıllar boyunca egemen olan bu öykünme ilkesi, bundan sonrası için yerini yeni bir kavram ve ideale;"karakteristik sanat"

<sup>6</sup> Dumont, Louis, (Bireycilik Üzerine Denemeler: Doğuş.XIII. Yüzyıldan başlayarak siyaset Kategorisi ve devlet), Devlet Kuramı, Derleyen Cemal Bali Akal, Dost yayınevi, Ankara,2000,s. 154

<sup>7</sup> Benhabib, Critique, Norm and Utopia,s.82., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.41

<sup>8</sup> Cassirer, Ernest, İnsan Üstüne Bir Deneme çev. Necla Arat, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 1997.,s. 169

idealine bırakmak zorunda kalmıştır. Almanya’da Herder ve Goethe, Rousseau’nun izinde giderler. Böylece güzellik kavramı yeni bir biçim almak zorunda kalıyor. Güzellik teriminin geleneksel anlamında, hiçbir şekilde sanatın bircik ereği olmayıp ikinci planda kalan çıkarımsal bir özelliktir. Benzer şekilde Goethe, düşünceleri ile bu sanatsal dönüşümü destekler. Goethe, “Von Deutscher Baukunts”daki makalesinde okuyucuları uyarır; “aramızda bir yanlış anlamının doğmasına izin vermeyin modern güzellik satıcısının kadınlaşmış öğretisi sizi önemli katılıklardan hoşlanacak şekilde yumuşatmasına izin vermeyin. Çünkü bunun sonucunda güçsüz kalan duygularınız anlamsız düzlüklerden başka başka bir şeye katlanmayacaktır. Onlar sizi, güzel sanatların çevremizdeki dünyayı güzelleştirme eğilimimizden doğduğuna inandırmak istiyorlar. Bu doğru değildir sanat, güzel olmadan çok daha önce biçim vericidir. Buna karşın, o zaman da o gerçek ve büyük sanattır: Çok kez insanda varlığı güvenilir bir durum kazanır kazanmaz, kendisini, kendi bedenini, tüyler, süsler, çirkin renkler, korkunç biçimler ve garip çizgilerle doldurur. Ve her ne kadar bu imgelem, en kaprisli karakteristik bir bütün halinde yaratmış olduğu için, parçalar bir araya geldiklerinde birbirine uyacaklardır. Bu karakteristik sanat biricik sanattır...”<sup>9</sup> Bu noktada Eagleton’un şu sözleri ilginç olacaktır;“tıpkı estetik söylemince tanımladığı şekliyle sanat eseri gibi, burjuva özne de özrek ve kendini belirleyicidir. Ve salt dıştan gelen hiçbir yasayı kabul etmez. Bunun yerine gizemli bir şekilde kendisine yasa koyar.” Ancak yönetici buyruklar, kendiliğinden tepki içerisinde çözündüğünde, ancak insani özneler tam da bedenlerinden birbirlerine bağlandıklarında, haikikatten yekvucut bir varoluş gösterebilirler. Bu sebepten erken burjuvazi erdem ile epey meşgul olmuştur. Yine de bu yüzdendir ki, Rousseau, yeni öznellik biçimlerini oluşturmak için pedagoji ve cisel ahlak alanlarına müdahalede bulunarak, “Emile” ve “Yeni Heloise”i yazar. Buna benzer şekilde Toplum Sözleşmesi’ndeki yasanın gerisinde bir yasa koyucu bulunmaktadır. Ve bu yasanın rolü, insanların yasanın buyruklarını benimsemeleri için hegamonik bir roldür. “Rousseua’cu devlet” diye yorumlamaktadır Ernest Cassirer,“ sadece zaten verili ve mevcut irade sahibi öznelere hitap etmez; bu devletin amacı, daha ziyade, çağrısını yönetebileceği türden özneler yaratmaktadır.”<sup>10</sup> Althuserci deyişle ‘sadece herhangi bir özneyi çağırmakla kalınmaz; siyasi hegemonyanın görevi, tam da siyasi birliğin temelini

<sup>9</sup>Goethe, “Von deutscher Baukunst”, Werke, ing. Çev. Bernard Bosanquet, Tree Lectures on Aesthetic (London, Macmillan, 1923..s.114,Akt. Cassirer, Ernest, A.g.e.,s. 169

<sup>10</sup> Cassirer, Ernest, The Question of Jean-Jaques Rousswau, Bloomington, 1954.,s.62., Akt. Terry Eagleton,A.g.e.,s. 43

oluşturacak öznelik biçimlerini üretmektedir.<sup>11</sup> Demek ki estetik olan, yani tüm insani bağlılığın kaynağı toplumsal ilişkilerin tam da kaynağın da yatar. O yüzden Rousseau, öznenin kişisel olarak biçimlendirdiği bir yasadan başka yasaya ittaat etmesini kölelik olarak kabul eder. “Hiçbir birey başka bir bireye başvurma hakkına sahip değildir ve tek meşru yasada, bu yüzden kendi kendine koyulan bir türdendir. Eğer tüm yurttaşlar haklarını devrederse (topluluğa) “herbir insan kendisini herkese vermekle, kendisini kimseye vermiş olmaz” Böylelikle kendisini özgür varlık olarak geri alır. Burada yurttaş kendi eşsiz bireyselliğini elden elden bırakmamaktadır.<sup>12</sup>

Eagleton’a göre Rousseau’nun bu söylemleri, tam da estetik sanat ürünün biçimine benzemektedir. Çünkü estetik nesnenin gizi de, onun duyusal parçalarından her birinin bütünlüğün yarasını ete kemiğe büründürmesidir. Her bir estetik tikel, tam da kendisini belirleme ediminde, tüm diğer kendini belirleyen tikelleri de düzenler ve onlar tarafından düzenlenir. Eagleton’un siyasi söylemiyle “benim başkalarına tabiatım olarak görünen şey, aslında kendini belirlemedir” daha kinik bir ifadeyle; “benim başkalarına tabiiyetim öylesine etkili, bana gizemli bir şekilde kendimi yönetme kılığında görünüyor” Ortaya çıkan orta sınıf, tarihsel bir gelişimi içinde, kendisini yeni bir şekilde tümel bir özne olarak tanımlamaktadır. Fakat bu süreci gerektirdiği soyutlama, güçlü bireyciliği içerisinde kendisini somut ve tikel olan’a adanmış bir sınıf için kaygı kaynağıdır. Eğer estetik olan burada müdahalede bulunuyorsa, bir uzlaşma düşü olarak bulunuyordur.<sup>13</sup>

Bu dönemde Burke’nin tavsiye ettiği gibi, uyruklardan en azından bazılarının duygularını gözönünde bulundurmuştur. Bu durumda iki alternatif karşı-strateji ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri, 18. yüzyılın bazı duyarlık kültürlerinde olduğu gibi, otoritenin sömürgeleştirmeye ve bizzat iktidarın küstahlığı karşısına çıkarmaya çalıştığı duygulanımsal hayat alanını araştırmaktır. Yeni türden bir insani özne-duyarlı, tutkulu, bireyci hâkim düzene ideolojik bir meydan okuma tavrı takınır, bunu düzenin dar görüşlü alanın ötesinde duygunun yeni boyutlarını inceden inceye işlemek suretiyle yapar. Buna alternatif olarak, iktidarın kendi amaçları için duygulardan faydalanması, duygunun kendisine karşı kökten akılcı bir başkaldırıya dönüşebilir, Buda duyarlık, uyrukları yasaya bağlayan sinsi güç olarak saldırıya uğramaktadır. Bu tasarı bu durumda derin biçimde

<sup>11</sup> Althusser, Louis, *İdeology and Ideological state Apparatuses, Lenin and Philosophy*, Londra, 1971., Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.45

<sup>12</sup> Ağaoğulları, Mehmet Ali, *Ulus-Devlet yada Halkın Egemenliği*, İmge Yayınevi, İstanbul, 2006.,s.68-74

<sup>13</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 45



belirsiz değerler barındırmaya yatkındır. Çünkü mutlakiyete bir alternatif sunan, beğeni ve duyguya bir başvuruyu, böyle bir iktidarın, kendisini, uyruklarının yaşayan duyarlıklarında fazlasıyla güvenli bir şekilde temellendirmesine izin veren, beğeni ve duyguya başvurudan ayırt etmek kolay değildir. Bu yüzden burjuva özne, özerklik zanedecek şekilde esrara büründürülür. Estetik-olan, o halde, daha başlangıçtan itibaren çelişik-iki uçlu kavramdır.<sup>14</sup>

“Estetik teori” diye yazan Adorno, “entellektüel görüş” terimi kadar bulanık olduğunu söyler; “teori terimi, söz konusu öznelerin akılla belirli olduğunu ima eder; öte yandan estetiğin kendisi akıl tarafından belirlenemez: ‘Neyse ki sanat çalışmaları’ kendi içkin sorunlarını taşımaya ihtiyaç duymadıklarından, aklın kategorik amaçlarına dayanırlar. Estetik teori ve öznesi-sanat- entellektüel olmakla ve basitçe akılı inkâr etmeyip, asıl olarak kendi tözünde soğurmakla birlikte önbelirlenmiş, somut ve açık üzerinde yoğunlaşmış akıllıca belirlenmiş öznenin ötesine işaret eder. Sanatın kendiliğinden dolayımı ve en yüksek entellektüel çalışmaları yerini bulmuştur<sup>15</sup> Rousseau, duygunun basitçe akılsal yasanın yerini alabileceğini düşünmemekte, fakat kendinde aklın toplumsal birlik için yetersiz olduğunu ve toplumda düzenleyici bir güç haline gelmek için aklın, sevgi ve duygulanımla canlandırılması gerektiğini savunur. Bu yüzden Rousseau, Ansiklopedistlerle kavgaya girişir. Çünkü Ansiklopedistlerin, topluma salt akıldan hareketle yeniden yapılandırma düşü, Rousseau’ya sadece özne sorunun üstünü karalamak gibi görünmektedir. Ve özneyi gözardı etmek aydınlanmanın aşırı akılcılığına hitap etmekte güçsüz kaldığı, siyasi hegemonya konusundaki hayati sorunu bilmezden gelmektedir. O halde ‘duyarlık’ yeni bir yönetim biçiminin estetik temeli olarak, açıkça ilerlemeci ortasının yanında görünmektedir. Ama yine de muhafazakâr Edmund Burke, Rousseau’nun duyguculuğunu küçük düşürücü bulduğu gibi, onun din dışı oalarak gördüğü akılcılığına da başkaldırdı. Böyle bir akılcılık, Burke’e, kendiliğinden dindarlıkların ve duygulanımların organik kültürel geleneğini temelden çökertmek için hesaplanmış metafizik ilk ilkelerden hareketle toplumsal düzeni yeniden yapılandırma çabası olarak görünmekteydi.<sup>16</sup> Buna karşı hem akılcılık hem de duyguya başvuru, siyasi sağda temellendirilebilir. Diyebiliriz ki bunu yanında solda gizemleştirme ve akıldışı önyargı mekânı olarak estetik-olan, üzerinde acı acı dolaşmaktadır. Bu çatışmaların aldığı biçim,

<sup>14</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 47

<sup>15</sup> “Lohman, Hans-Martin,(Adorno’nun Estetik Teorisi makalesinden), bkz. Adorno: Bir Giriş, Hazırlayan Willem Van Reijen, çev. Mustafa Cemal, Belge Yayınevi, İstanbul, 1999.,s. 90

<sup>16</sup> Bkz. Annie Marie Osborn, Rousseau and Burke, Londra, 1940, Akt. Terry Eagleton., A.g.e.,s.50

kısmen, söz konusu siyasi iktidarın doğasınınca belirlenir. 18. yüzyıl sonlarında Britanya ‘hegemonik bir şekilde’ iş görmeye çalışan bir toplumsal düzen meydana getirmiştir.<sup>17</sup>

Bir yandan, estetik olan, halis biçimde özgürleştirici bir güç olarak-heteronom yasadan çok, artık duyuşal içtepi ve duygudaşlık tarafından birbirine bağlanmış ve her biri kendi eşsiz tikelliği içerisinde korunmakla birlikte aynı zamanda toplumsal uyuma da sokulmuş olan özneler topluluğu olarak- görünür. Estetik-olan, yeni özerklik ve kendini belirleme biçimlerini örneklendirmekle, yasa ile arzu, ahlak ile bilgi arasındaki ilişkileri dönüştürmekle, bireyle bütün arasındaki bağları yeniden biçimlendirmekle ve toplumsal ilişkileri görenek, duygulanım, duygudaşlık temelinde yeniden gözden geçirmekle, ortasına, bu sınıfın siyasi emellerini fazlasıyla çok yönlü bir modelini sunar. Öte yandan estetik-olan, toplumsal iktidarın kendisine tabi kaldıklarının bedenlerine bu iktidarı daha derin bir şekle sokmakla ve böylelikle siyasi hegemonyanın en üst derecede etkili bir tarzı olarak iş görmekle, Max Horkheimer’in “bir tür içselleştirilmiş baskılanma” dediği şeyi imler. Görenek duygu kendiliğinden içtep olarak estetik-olan, siyasi tahakküm ile oldukça iyi geçinebilir; fakat bu fenomenler, her zamm kolayca cimleştirilip bir tarafa getirilebilir olmanın tutkuykla, hayal gücüyle, duygudaşlıkla iç daraltacak kadar bitişiktir. Eğer estetik-olan, belirsiz-anlamalı bir şeyse, bunun nedeni bedende, bedeni kalıba döken iktidara karşı başkaldırabilecek bir şeylerin bulunmasıdır. Ve bu içtepi yalnızca, ondan iktidarı kendi eline geçirme yeterliliğini kazıyıp sökmekle yok edebilir.<sup>18</sup>

## 2. 2. Politik Araçlardaki Estetik Söylem

Kant’ın bilgi ve estetik yargıya ilişkin ikiliği ardıllarının bazılarının görmekte gecikmediği gibi, kendi yıkımının tohumlarını içerir. Çünkü eğer estetik-olan, bir nesnenin bir özneye gönderimini belirtiyorsa, o zaman Kant’ın kabul ettiği gibi, tüm bilgimizin uğrağı olarak var olmak zorundadır. Doğanın bilgi yetilerimize uygun olarak yapılandığı veya bilgi yetilerimizi ‘dikkate aldığı’, tüm doğa soruşturmamızın zorunlu varsayımdır. Kant’ın düşüncesindeki, ‘kopernikçi devrim’ dünyayı insani öznedeki merkezileştirir ve böyle yapmakla, bütün deneyim sicilinin başka türlü görünebileceğinden daha az marjinal sebepsiz veya tamamlamayı göründüğünü savlayarak, özünde estetik-olan’a uygun düşer. Kant’a göre, estetik –olan’ın belirlenimli kavramlar içermediğini iddia etmek, onun özel

<sup>17</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 46

<sup>18</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 47-48

çalışma tarzını açıklamak olduğu kadar, akılsallığı kendisini tedirgin edici parodisinden korumaktadır da. Burada tehlike, hakikati zihni tatmin eden şeyle özdeşleştirme tehlikesidir. Böyle bir hazcılık Kant'ın püriten sertliğine yönelik derinden bir saldırdır; hakikat ve iyilik öyle kolay kolay elde edilemez, disiplin ve çaba gerektirir.<sup>19</sup> Yine de pratik akıl, kendi kendisini belirleyen, kendi kendisini temellendiren karakteri içerisinde zaten bir tür estetik fenomeni andırır ve bu şekilde başkalarının iki boyutu bir arada bulmaları mümkün olacaktır. Dolayısıyla, estetik, burjuva toplumu için tehlikeli biçimde iki değerli bir nesnedir. Bir yanda özne merkezliği, tümelliği, kendinden uzlaşıcılığı, içtenliği, uyumu ve amaçlılığı içerisinde, estetik-olan, bu toplumun ideolojik gereksinimlerini fazlasıyla karşılamayı vaat eder. Ama diğer yandan, akılsallığı ve ahlaki ödevin temellerinin altını oyma tehdidinde bulunur. Bir düzeyde ahlaklılıktan ve hakikatten ayrı duran beğeni, bir başka düzeyde tam da onların temeli olarak görünür ve terimler, belli bir romantizm gerçekçiliğinin bütününe estetikleştirilmesine izin verecek bir yapı çözümüne hazırdır.

## 2. 2. 1. Edebiyat ve Estetikteki Siyasal Bağlam

Edebiyat tarihi düşünce tarihinin sorunlarıyla sürekli ilgilenmek durumundadır. “Aslında eleştiri tarihi, estetik düşünce tarihinin basit anlamda bir parçasıdır.”<sup>20</sup> Diye yazar Rene Wellek Ve Austin Warren; “hiç kuşkusuz, İngiliz edebiyatı, hem felsefe tarihi hemde estetik siyaset bağlamında buna önemli ölçüde örnek oluşturacak niteliktedir. Elizabeth dönemi Rönesans'ın Platonculuğunu beslediğini söyleyebiliriz. Spenser, maddeden Tanrısal güzelliğe, Yeni Platoncu yükselişi anlatan dört ilahi yazmıştı ve Fairie Queene'de, sonsuz ve değişmez bir düzenin yararına değişebilirliği ve doğayı tartışmıştı. Marlowe'da, çağının İtalyan Tanrıtanımazlığının ve kuşkuculuğunun yansımalarını görürüz. Shakespeare bile Rönesan Plâtonculuğunun, Montaigne'den yankılar ve Stoacılık'tan parçalarla birlikte pek çok iz vardır.( örneğin Troilus Ulyss'in ünlü tiradı) Donne'un “Fathers and the Schoolmen” çalışmasını inceleyeceğimiz gibi yeni bilimin onun üzerindeki etkilerinde izini sürebiliriz.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 142

<sup>20</sup> Rene Wellek/Austin Warren, Edebiyat ve Fikirler, çev. Afşar Timuçin, Birgül Oğuz, Felsefe Logos., Sayı 17-18, 2002, İstanbul, s.31

<sup>21</sup> Rene Wellek/Austin Warren, A.g.m.,s.31

Wellek ve Warren'e göre, Milton, tamamen kendi başına bir yoruma göre, maddeci ve Platoncu öğeleri birleştiren çağdaş mezheplerin öğretilerine değinen bir din bilim ve evren doğum kuramı geliştirmişlerdir. Oryden'in şiiri, döneminin din bilimsel ve politik tartışmalarını anlatan bir felsefi şiirdir.<sup>22</sup> Büyük duygucu şairler arasında Coleridge, teknik bir filozoftu. Kant ve Schellin'in inançlı bir öğrencisiydi. Coleridge, eleştirel bir biçimde onların görüşlerini anlatırdı. Shelley, önceleri 18. Yüzyıl Fransız filozoflarından ve onların İngiltere'deki temsilcisi Godwin'den, çok derinden etkilenmişti; sonraları Spinoza, Berkeley ve Platon fikirlerini özümledi. Bütün bunlara şöyle bir göz ucuyla bakıldığında Sidney'in şu yorumu çarpıcıdır: "şair yalnızca 'doğru popüler şair' diye görüldüğü ve ideolojik sorunlar olarak; öbür sorunlarsa düşünce tarihinden çok duyarlık ve duyusallık tarihi ile ilgili sorunlar olarak görülmelidir."<sup>23</sup> Bazen ideolojik olan, arı duygusal olan ile karıştığını ileri süren Wellek ve Warren, Sidney'in yorumunu, onun doğa anlayışında, evren ve dinsel kuramlarda derinlemesine etkilenmesine bağlarlar. Ama aynı zamanda estetik düşüncesinden doğrudan etkilendiğini dolayısıyla da bu tutumların üzerine yapılan çalışmaların, bazı Alman Filozoflarını onları bir kaç tipe indirgeme olasılığı konusunda kuram üretmeye yönelttiğini belirtiyorlar. Bunların içinde en iyi bilineni bir edebiyat tarihçisi olarak Dilthey'in çalışması olduğunu öne süren iki yazar, şu analizde bulunurlar:" Dilthey düşünce tarihinde üç ana tipten sözeder; Democritos ve Lucreius'den gelen ve Hobbes'u Fransız Ansiklopedistlerini, modern maddeciler ve modern olumcuları da içine alan "olumculuk." Herakleitos, Spinoza, Leibniz, Schelling ve Hegel'i içine alan 'nesnel ülkücülük' ve Platon'u, Hıristiyan dinbilimcilerini, Kant ve Fichte'yi içine alan 'ikinci ülkücülük' ya da 'özgürlük ülkücülüğü.' İlk topluluk, ruhsal olanı fiziki dünya ile açıklar; ikinci topluluk, gerçekliği içsel gerçekliğin bir anlatımı olarak görür ve oluşla değer arasındaki karışıklığı yok sayar; üçüncü topluluk ruhun doğaya karşı bağımsız olduğunu düşünür. Dilthey daha özgül yazarları bu tiplerle ilişkilendirir: Balzac ve Stendhal ilk tipe, Goethe ikinciye Schiller üçüncüye girer. Bu sınıflandırma yalnızca bilinçli bir bağlılık ve söylem üzerine temellenmemiştir ve en düşünsel sanat türlerince bile anlaşılır özelliindedir. Hermann Nohl bu tiplerin aynı zamanda müzik ve resim içinde geçerli olabileceğini göstermeye çalıştı. Rembrant ve Rubens "nesnel ülkücüler"den ve "heptanrıcılar"dan;

<sup>22</sup> Rene Wellek/Austin Warren, A.g.m.,s.31

<sup>23</sup> Rene Wellek/Austin Warren, A.g.m.,s.32

Velasquez ve Hals gibi ressamalar “gerçekçiler”den; Michelangelo ise, “öznel ülkücüler”den Meyer ve Liliencron’un ufak şiirlerinde bile bulunabileceğinin göstermeye çalıştı.”<sup>24</sup>

Buna ek olarak şunu da belirtmek gerekir ki, ideolojik tipler, biçimsel kavramlarıyla yer değiştirebilirler ve içinde budunbilim, ruhbilim, ideolojinin ve sanat tarihinin kaçınılmaz bir karışıklık ve karışım içinde temsil edildiği büyük bir edebiyatın çıkışına neden olur. Böylesi bir tablo karşısında şöyle bir soru sorulabilir: Fikirler edebiyata nasıl girer toplumsal, ahlaksal ya da felsefi sorunların tartışıldığı, George Sand ya da George Eliot gibi yazarların yazmış olduğu “fikirler romanı” diye bir tür vardır? Wellek ve Warren’e göre, daha yüksek düzey bir bütünleşmede Melville’in Moby Dick’i gibi, tüm olay örgüsü mitsel anlama dönüşen bir roman ya da Bridge’in “Testament of Beauty”si gibi tek bir felsefi bir eğretilenle ile içi doldurulmuş bir şiir türü vardır. Ve romanlarında karakterlerin ve olayların somut bir biçimde fikirler tiyatrosunu oynadığı Dostoyevski vardır. Karamazof Kardeşler’de bir ideolojik tartışmayı, aynı zamanda, bir kişisel dramayı temsil eden dört kardeş birer semboldür. İdeolojik bitim, ana karakterlerin kişisel yıkımlarıyla bütünleşmiştir. Peki, Goethe’nin Faust’u ya da Dostoyevski’nin Karamazof Kardeşler’i gibi felsefi romanlar ya da şiirler, felsefi içerikleri yüzünden daha üstün sanat çalışmaları olarak mı görülmelidir? Wellek ve Warren, sanat yapıtının içeriğindeki felsefi ideolojik anlamı, yapıtın sanatsal değerinin arttırır gibi görüldüğünü savunarak, “ Çünkü bazı önemli sanatsal değerleri güçlendirir: karışıklık ve tutarlılık. Bir kuramsal içgörü sanatçının anlama derinliğini ve iktidar alanını arttırabilir.” Diyorlar. Ama bu her zaman böyle olmaz. Sanatçı eğer içselleştiremediyse, fazla ideolojinin altında ezilir. Croce, İlahi Komedi’nin; şiir bölümleri ve onlara karışıklık oluşturan şiirselleştirilmiş dinbilim ve sözde-bilim bölümleri oluştuğunu ileri sürdü. Faust’un ikinci bölümünde kuşku götürmez bir biçimde, aşkın bir aydın tutumu yüzünden can çekişir ve sürekli, aşkın alegori sınırındadır ve Dostoyevski’de çok zaman, sanatsal başarı ve düşüncenin ağırlığı arasında bir karışıklık duyumsarız. Dostoyevski’nin anlatıcı kişisi olan Zosima, İvan Karamazov’dan daha az canlı dramatize edilmiş bir karakterdir. Daha düşük düzeyde Thomas Mann’ın “Magic Mountain” (Büyülü Dağ) aynı karışıklığa örnek oluşturur: sanat-yorum dünyasına çağrılılarıyla ilk bölümler, büyük sahte felsefi tutumlarıyla sonraki bölümlere göre sanatsal olarak daha üstündür.<sup>25</sup> Bu bağlamda Eagleton’un dediği gibi şu ileri sürülebilir; “Burjuva düşüncesi, yalnızca ideolojik olarak verimli bir tarzı kenara itmek pahasına akılsallığını

<sup>24</sup> Rene Wellek/Austin Warren, A.g.m.,s.32

<sup>25</sup> Rene Wellek/Austin Warren, A.g.m.,s.33

korumak ile bu tarzı bizzat hakikat ve erdemi gasp etme tehdidinde bulunduğu noktada, kültürleştirmek arasında pek de özenilmeyecek bir seçim yapmakla yüz yüze gelmiş bulunur.” İddia edilebilir ki, Friedrich Schiller’in “İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine” adlı eseri, eş zamanlı bir şekilde sorguya çektiği Kantçı problematik içinde kalarak böyle bir yapı çözüme doğru ilerler.<sup>26</sup> Kant, doğa ve akı çok sert bir biçimde ayırdığı için, Schiller estetik olan’ı tam da hayvani biçimde duyumsal olan ile yüce biçiminde akısal olan arasındaki eksen veya geçiş evresi olarak tanımlayacaktır. “oyun içtepsi” diye adlandırılan şeyin biçimi içerisinde, estetik koşul, duyu içtepsini-dyum ve arzulamanın değişken, şekilsiz iştahcı yığını- Kantçı akıl’ın etkin, şekillendirici değişmez gücü olan biçimsel içtepsiyle uzlaştırır. “Duyu içtepsi” diye yazmaktadır Schiller: “mutlak gerçeklik üzerine durur: insan salt biçim olan her şeyi dünyaya döndürmek ve potansiyellerini tamamen görünür kılmak durumundadır.” ‘biçimsel içtepsi’, tamamen mutlak biçimsellik üzerinde durur: “insan kendisinde salt dünya olan, her şeyi yok etmek ve tüm değişimlerini uyuma sokmak zorundadır. Başka deyişle insan, kendi içinde olan her şeye biçim vermek durumundadır.”<sup>27</sup>

## 2. 2. 2. Estetiğin Kayıp Dolayımı

Duyu ve tinin, madde ve biçimin, değişme ve kalıcılığın, sonluluk ve sonsuzluğun bu çözümünü meydana getiren şey estetik-olan’dır, Schiller’in artık tamamen antropolojik hale getirdiği epistemolojik bir kategoridir bu. Öyle görünüyorki, Schiller’in varoluştan kalkarak hakikati ve ahlakiliği, estetikleştirmesi sözkonusu değildir: Onlar insanlığın en yüce hedefleri olarak kalırlar, ama duyusal insan doğası üzerindeki tepilerinde az çok mutlakçı ve duygudışı görünen hedefleridir bunlar.<sup>28</sup> Bu demektir ki, Schiller metni, Kant’ın buyurucu akıl süperegosunun özel bir yumuşaması olarak, bu süperegonun ideolojik zorunluluğunu taşıyan bir yumuşama olarak okunabilir. Çünkü eğer akıl et ve kemikle savaş halindeyse, nasıl olurda yaşanan deneyimin bedeninde kök salar? Nasıl olur da, ‘teori’ kendisini ‘ideolojik’ olarak ete kemiğe büründürür? Schiller, kulaklarında çınlayan Fransız devrimci terörünün sesiyle yazmaktadır, bu da onun, soyut aklın pek de

<sup>26</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.142

<sup>27</sup> Friedrich Schiller, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967.,s.77., Akt. Trey Eagleton., A.g.m, s. 142

<sup>28</sup> Eagleton, Terry, A.g.m.,s.143

merhametli bir ılımlılık gerksinimi içinde bulunmadığına inanmasının bir sebebi sayılabilir. Emmanuel Terray'ın “devlet, rastlantı ve zorunluluk” isimli makalesinde dile getirdikleri şu sözler konuşulan zemine tarihsel olarak başka bir açıklık kazandırır:”Tarihte ne beyaz sayfalar, ne de pürüzsüz yüzeyler vardır. Aklın ya da eşyanın tabiatının içine işlemiş mantıklar, insani eylemin önüne seçmek zorunda olduğu sınırlı sayıda yol çıkarırlar. İşte bu mantıkların gündeme getirilmesi, açtıkları ve kapadıkları yolların sayımı, toplumların ve kaderlerinin tanınması açısından kuşkusuz önemli aşamalardır. Ama onlar bize henüz, yalnızca olasılıklardan söz etmektedirler. En önemli olan olası olandan gerçeğe geçiştir. “<sup>29</sup> Kantçı doğa ve akıl ikiliği, bir alandan diğerine nasıl geçeceğimiz konusunda bize çok az ipucu vermekle ideolojik yeniden yapılanma sorunu diye adlandırabileceğimiz şeyi kısa devreye uğratar. Schiller, kendi yönünden, mutlak etik buyruklar ile burjuva doğasının lekelenmiş ayaltı durumu arasındaki bu gerilime hem katlanması hem de bu gerilimin gevşetilmesi gerektiğini kabul eder; işte estetik bu ikili işlemi yerine getirecek kategoridir. Bununla birlikte doğadan akla geçiş sorununu aydınlattığı kadar karartmayı da başarır. Aklın duysal doğayı düzenlemesi, onu zaten içerden kemirmek ve yüceltmekle meşgul olduğu için daha kolaydır ve tin ile duyunun estetik etkileşiminin gerçekleşeceği şey tamda budur.<sup>30</sup> Estetik olan bu anlamda, duysal hayatın hammaddesini sonunda aklın hükmüne boyun eğmesi için işleyip zararsız hale getirerek, özünde ön hazırlık rolü oynar. Düşman kampına sızmış bir tür yordakçı gibi, duyuları biçimsel olarak içerden fişliyor ve bu sayede kendilerine doğru yolculuk yapmakta olduğumuz hakikat ve iyiliğin daha yüksek mevkide bize onları sayıp döküyormuş gibidir. Estetik algı ve kültür alanındaki bu boyun eğdirme ve uzlaşma işaret eden Harber Marcuse bu noktada şunları söyler: “Yazın ve sanatın gerçekliği her zaman yüksek bir düzene ait sayılmıştır. “Bu yüksek’ düzenin anamal düzenini rahatsız etmemesi gerekirmiş ve gerçekten de rahatsız etmemiş. Çağdaş değişmiş olan şey, düzen ve bunların gerçeklikleri arasındaki ayırmadır. Toplumun soğurucu gücü, karışıklıkçı içeriğini özümseyerek sanatsal boyutu boşaltmaktır. Kültür alanında yeni bütüncülüğün gösterdiği yer tam anlamıyla uyumlu kalıcı bir çoğulculuktur ki en çelişkili yapıtlar ve gerçekler ilgisizlik içinde barışçıl olarak bir arada var olmaktadır. Bu ekinel

<sup>29</sup> Emmanuel, Terray “Devlet, Rastlantı ve Zorunluluk”, Devlet Kuramı, Derleyen Cemal Bali Akal, (Makaleyi Çev. Gürbüz Sarı,) Dost Yayınevi., 2000, Ankara.,s.104

<sup>30</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s.144

uzlaşmanın ortaya çıkışından önce, yazın ve sanat özsel olarak yabancılaşmaydılar, çelişkiyi sürüyor ve koruyorlardı”<sup>31</sup>

Aksi takdirde yozlaşmış biçimde arzularımıza gömülmüş yaratılar olarak bizler olasılıkla, aklın buyruklarını hoş olmayan ölçüde mutlakçı ve keyfi olarak denyimlemek durumunda kalırız ve böylelikle buyruklara boyun eğmeyi başaramayız. Schiller, Kant’ın katı deontolojik hükümlerinin inatçı maddi dünyaya boyun eğdirmek için hiçde en etkili ideolojik mekanizma olmadığını kabul eder; Kant’ın ‘ödev’i, paronoid mutlakçı monark gibi, kitlelerin kendisiyle uyuşumuna yönelik cömert içgüdülerine pek az güven gösterir. Bu yüzden kuşkulu despot, hegemonyasını teminat altına almak isterse eğer, bir nebze popülist duygudaşlığa ihtiyaç duyar: Ödev zorunluluğun bu sert sesi, buyruklarının yasaklayıcı tonunu, yatıştırmalı ve doğanını bunlara itaat etme istekliğine daha soylu bir güven göstererek doğaya daha büyük saygı göstermelidir.<sup>32</sup> Ancak doğal olanı kabul ederek kendisini kendisini ortaya koyabilen ahlaki karakter kusurludur. Tıpkı “politik bir teşkilatın, yalnızca çeşitliliği bastırarak birliği kazanabileceği durumda, hala kusurlu olması” gibidir. Politik benzetme tam da yerindedir, çünkü Schiller’e göre, duyu içtepisi, iştaha dayalı bireyciliği, doğrudan doğrudan uyandırdığına hiç kuşku yoktur. Schiller’in “kendini arayan ama yine de bir benden yoksun; yarasız, ama yine de özgürlükten yoksun” olan kültürleşmemiş “vahşi”si,<sup>33</sup> hiç görülmedik bir kabilenin tuhaf bir üyesi değildir, ama vasat Alman ortası sınıf darkafasıdır, bu vahşi doğanın görkemli cömertliğinde kendi avında başka hiçbir şey görmez. Duyu içtepisi, “kaba yarasız içgüdüleri” ile aynı zamanda proleteriyadır da; “Sivil düzenin bağlarının gevşetilmesiyle salıverilen ve dizginlenemez öfkeyle hayvani duyularına aceleyle koşan kaba, yarasız içgüdülerdir bunlar.”<sup>34</sup>

Schiller’in dediği şey aslında, ideolojik yeniden yapılanma tasarısını belirtir. Estetik-olan, saf iştaha teslim olan barbar bir sivil toplum ile iyi düzenlenmiş bir politik devlet ideali arasındaki kayıp dolayımıdır;” eğer insan pratikte politikanın problemini çözecekse o buna estetik-olan’ın problemi aracılığıyla yaklaşmak durumunda kalacaktır. Çünkü ancak

<sup>31</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s. 53

<sup>32</sup>Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford,1967.,s.21., Akt. Trey Eagleton., A.g.e, s.145

<sup>33</sup>Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford,1967.s.21.,Akt. Trey Eagleton., A.g.e, s.171

<sup>34</sup>Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967.s.25., Akt. Trey Eagleton., A.g.e, s.145



estetik aracılığıyla ki, insan özgürlüğe giden yolu kendisine açar”<sup>35</sup> Bu garip bir ironi içinde Marcuse'nin “Edimsel ve olanaklı arasındaki gerilim çözülemez bir çatışmaya değiştirilmekte ve bunda uzlaşma yapının güzelliğiyle biçim olarak bulunmaktadır” sözüyle eş zamanlı olarak ilerlemektedir. “mutluluk sözü olarak güzellik”<sup>36</sup> diye yazar Marcuse; “Roman olguları adlarıyla çağırarak ve olguların egemenlikleri çökmektedir; gündelik deneyimi yıkmakta ve onu sakat ve yanlış olarak göstermektedir. Ama sanat bu büyü gücü yalnızca olumsuzlamanın gücü olarak taşımaktadır. Kendi öz dilini ancak yerleşik düzeni yadsıyan ve çürüten imgeler yaşıyor oldukları sürece konuşabilmektedir. Flaubert'in Madame Bovary isimli yapıtını çağdaş yazının eşit ölçüde hüznü aşk öykülerinden ayıran şey somut yaşamdaki Madam Bovary'nin alçakgönüllü sözlüğünün henüz kahramanın imgelerini korumakta olduğu, ya da onu henüz böyle imgeleri kapsayan öyküleri okumakta olduğu olgusudur. Onun endişesi öldürücüydü, hiçbir ruh çözümleyici yoktu ve onun dünyasını iyileştirici gücü olmayacaktı. Toplum henüz özgürleşmemiş bir cinsel ahlak ve henüz kurumsallaşmamış bir ruh bilim ile geri bir toplumdur. Aynileşmiş olsun ya da olmasın, sanat olumsuzlamanın ussallığını kapsamaktadır.”<sup>37</sup>

Geleneksel sanat gereçleri de (imgeler, uyumlar, renkler) ancak alıntılar olarak, geçmiş anlamın bir reddediş bağlamındaki kalıntıları olarak yeniden görünmektedirler. Böylece gerçeküstücü tablolar ya da, Bertold Brecht'in çalışması romans ve Kisch'de kapsanan”promesse bonheur”ü (ay ışığı ve mavi deniz; melodi ve tatlı yuva; bağlılık ve sevgi) politik bir mayaya dönüştürerek saklamaktadır. Onun karakterleri yitik cennetlerin ve unutulmaz umutların şarkılarını söylemektedirler. Ve şarkı bir acımasızlık ve hırs, sömürü, kandırma ve yalan şarkısıdır. Büyük reddedişi yazın dilinde yeniden yakalama çabaları çürüttükleri tarafından soğrulma yazgısına uğramaktadırlar. Ruh sağaltımcı Donjuanlar, Romeolar, Hamletler, Faustlarla ilgilenmektedir, tıpkı Oedipus ile ilgilenmekte olduğu gibi; onları iyileştirmektedirler. Dünyanın egemenleri metafiziksel özelliklerini yitirmektedirler. Televizyon, basın toplantıları, parlamento ve açık oturumlardaki görünüşleri reklam sahnesinin ötesindeki sahne için pek uygun değildir.<sup>38</sup>

“Her ilerlemeci politika, eğer fiziksel-olan'dan geçen bir sapağa girmeyi ve insani özneyi dönüştürme problemine hitap etmeyi başaramazsa, jakobenizm kadar kesin bir

<sup>35</sup> Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967.,s.9., Akt. Trey Eagleton., A.g.e, s.145

<sup>36</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.62

<sup>37</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.62

<sup>38</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.63

şekilde çökecektir.” der Eagleton, Schiller’in estetiği bu anlamda farklı tonda Gramsci’nin hegemonyası olduğunu savunan Eagleton, her iki kavramda devrimci umutların kasvetli çöküşünce politik olarak meydana getirildiğini savunur. Geçerli olacak tek politika, yeniden biçimlendirilmiş bir kültüre ve devrim geçirmiş bir öznellikte sınıksız kök salmış bir politikadır.<sup>39</sup> Gramsci'nin egemenlik (hegemonya) düşüncesi onun kapitalist devlet kavramıyla bağıntılıdır, onun zor artı rıza ile hükmettiğini öne sürer. Devlet dar hükümet anlamıyla anlaşılmalıdır; bunun yerine, siyasi kurumlar ve yasal anayasal denetim alanı olan 'siyasi toplum' ile genelde 'özel' ya da 'devlet-dışında' bir alan olarak görülen 'sivil toplum' arasında bölümlendirir. İlki zorlama âlemidir ve ikincisi ise razı olma (rıza). Bununla birlikte, bölünmenin sadece kavramsal olduğunu ve ikisinin gerçekte çoğu zaman çakıştığını vurgular. Gramsci modern kapitalizm altında, burjuvazi ekonomik denetimini, sivil toplum içindeki sendikaların ve kitlesel siyasi partilerin siyasi alanda belli taleplerinin karşılanmasına izin vererek sağlar.<sup>40</sup>

Schiller’in metninin sonuna doğru, estetik olan aklın hizmetçisi olarak mütevazı konumunun üstesinden gelme işaretleri gösterdiğini söyleyen Eagleton, Onun biçimsel olarak hizmetinde bulunduğu ahlak yasası önemli bir bakımdan ondan aşağı görüldüğünü belirtir; ahlak yasası, bireyler arasında pozitif duygulanımsal bağlar yaratma yeterliğinde yoksundur. Bu yasa bireysel iradeyi genel iradeye bağımlı kılar, bu şekilde toplumsal hayatın olabirliğini güvence altına alır; o öznenin karşısına özneyi çıkarır, onların eğilimlerini frenler, ama toplumsal uyumun ve hoşlanma uyandırıcı ilişkilerin dinamik bir kaynağı olarak iş görmez. Akıl insanlığa toplumsal davranışın ilkelerini aşar ama yalnızca güzellik bu davranışa toplumsal davranışın ilkelerini aşar. “yanızca beğeni topluma uyum getirir, çünkü o bireyde uyumu teşvik eder... yalnızca estetik iletişim tarzı toplumu birleştirir, çünkü o herkeste ortak olan şeydir.”<sup>41</sup> Estetik durum, kısaca özgürlüğün, eşitliğin ve demokrasinin ütopyik burjuva kamusal alanıdır, onun içinde herkes özgür bir yurtaştır, “en soylu olan ile eşit haklara sahiptir”<sup>42</sup> Sınıf mücadelesinin ve iş bölümünün zorlayıcı toplumsal düzeni, zaten, şimdi içerisindeki belli belirsiz bir cennet gibi yayılan uzlaşımsal, güzellik ve ülkesinde ilkece aşılmıştır. Beğeni özerkliğiyle, tümelliğiyle,

<sup>39</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.146

<sup>40</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Gramsci](http://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci), 2008-12-23-Salı

<sup>41</sup> Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967., s.217., Akt. Terry Eagleton., A.g.e., s.151

<sup>42</sup> Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967., s.219., Akt. Terry Eagleton., A.g.e., s.151

eşitliğiyle ve duygudaşlığıyla, tam bir alternatif politikadır, O, toplumsal hiyerarşiyi askıya alır ve ilgiden bağımsız kardeşlik imgesi içinde bireyler arası ilişkileri yeniden kurar. Kültür tek hakiki toplumsal uyumdur, şimdi içerisindeki, belli beirsiz karışıklıklar barındıran bir toplumdur; şeylerin ve nedenlerin fenomenal alanını gizlice katedip geçen kişilerin eve erekerin numenal ülkesidir. Yine de eğer estetik-olan, bu türden bütünüyle farkı bir toplumsal düzen biçimi telkin etsede, onun edimsel içeriği, görmüş olduğumuz gibi, kendisinin ifade edilemez potansiyeli dışında hiçbir şeyin dolduramadığı belirlenimsiz bir olumsuzlamadn fazla bir şey görünmez. Başka deyişle sınıflı toplumun pozitif birliği, potansiyellere sahip, ama gizemli biçimde elden kayıp giden hiçlik olarak görünür: bu toplumun edimsel, çeşitli biçimlerini birbirine bağlayabilecek herhangi bir söylem aslında pek az tanıma sahip olmalıdır. Bölünmüş bir gerçekliğin ideal birliği olarak estetik-olan, zorunluluklarla belirsiz-anlamlı ve bulanıktır; onu yalnızca bir potansiyel konusu olarak görmek, bu toplumda bireylerin eyleme geçer geçmez birbirleriyle anlaşmazlığa düştüklerini itaraf etmektir. Bu bir bakıma modernizmin kendinde taşıdığı krize de işaret eder. Frederic Jameson'un dediği gibi, "modern hakkında kullanılan genel klişelerden biri de genel olarak onun apolitik karaktere sahip olduğudur kuşkusuz. Kendi içine dönüşü ve gerçekliğe eşlik eden toplumsal malzemedan uzaklaşması, giderek artan öznelleşmesi ve kendi içine dönük psikolojizasyonu ve yeni özerk bir sanatın yüksek değerine ideolojik bağlılığı ve estetizmi vardır"<sup>43</sup> O halde ne ahlak yasası ne de estetik durum, ideal toplumun imgeleri olmaya bütünüyle elverişli olacaktır.<sup>44</sup>

Belki de Schiller'in eserinin yasayı estetik-olan'ın üzerine yükseltmek arasında istemeyerek bocalamasının nedeni de budur. Yoksa kuşkusuz resmi olarak en yüksek hümanizmadır; ama o, imlediği özgürlüğün hiçbir duysal tasarımı vermez. Doğa ve özgürlük arasındaki bağıntı sorunudur kısaca; özgürlük doğa ile keskin bir şekilde bağlarını koparır, ama her nasılsa doğanın iteklemesi sayesinde. Ama eğer özgürlük doğa ile bir akrabalık taşıyorsa, o nasıl özgür olabilir? Estetik-olan'ın, negatif belirlenimsizliği, doğa ile özgürlük, zorunluluk ile akıl arasındaki geçiş noktası, bu yüzden özgürlüğün nereden geldiği bilmecesi için gereklidir. Estetik-olan'ın muamması bu bilmecenin çözümüdür. Schiller'in estetik olana ilişkin öğretisinin bulanıklığı akılsal özneliğin tüm duysallığın ve maddiliğin olumsuzlanması olduğu bir toplumda özgürlüğün kökenlerinin akıl sır

<sup>43</sup> Jameson, Frederic, ('Modernizm ve Emperyalizm' makalesinden) Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993., s.45

<sup>44</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.153

ermezliğidir. Böyle yabancılaşmış toplumsal düzende, tin ile duyumun nasıl olupda biraraya gidebileceğini söylemek teorik olarak imkânsızdır. Yinede onların birarada gitmeleri gerektiğinin gittikçe dayatan politik sebepleri vardır. Aydın Çubukçu'nun Rembrandt'ın "Sarraf" isimli tablosuna yaptığı yorum bu konuyu içerden didikleyen bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir; "bütün dünyasını senetlerin, alacak-verecek defterlerinin, altın terazilerinin oluşturduğu yaşlı para tüccarını görüyoruz. Mum ışığını, izleyiciden esirgeyen ve aydınlatılması, önemsenmesi gereken özel bir dünyanın ışığı olarak elinde tutan Sarraf, "yenidünya"nın bütün gizli güçlerini kontrolü altında tutan bir yeni zaman büyücüsü gibidir. Aydın Çubukçu, bunu haklı olarak metaların fetişizmi ve bunu sırrı başlığında Marx'ın Kapitalin girişinde yazdığı çözümleme üzerinde düşünür; "ilk bakışta bir meta çok önemsiz ve kolayca anlaşılır bir şey gibi gelir. Oysa metanın tahlili, aslında onun metafizik incelikler ve teolojik süsülerle dolu pek garip bir şey olduğunu göstermiştir"<sup>45</sup>

Bir yönüyle Schiller'in düşüncesinde estetik olan'ın bulanıklığı bu çıkmazın sonucudur. Schiller'in eserinin İngiliz editörler tarafından ödev duygusuyla paradokslardan ayıklanıp çekidüzen verilen belirsizlikleri sahici politik ikilemlerin işaretleridir. Aslında bütün metni bir politik alegoridir, bu alegori içerisinde, duyu içtepisiyle biçimsel içtepi veya doğa ile akıl arasındaki bulanık bağıntılar, halk ile yöneten sınıf veya sivil toplum ile mutlakçı devlet arasındaki ideal bağıntıların yansımasıdır.<sup>46</sup> "zarafet ve soyluluk üzerine", insanın estetik eğitimi gibi, bu estetiğin politik temellerine ilişkin hiç bir giz barındırmaz. "O şekilde yönetilen bir monarşik devlet varsayalım ki" diye yazar Schiller, "her şey bir tek kişinin iradesine göre olup bitse de, yurttaş, kendisini, kendisinin yönettiğine ve yalnızca kendi eğilimine itaat ettiğine ikna olabilsin, işte bu yönetimi liberal yönetim diye adlandırmalıyız."<sup>47</sup> Kısaca, kitlelerin kendiliğinden boyun eğmesi, politik devlet için ne ise, zarafette kişisel hayat için odur. Estetik düzendeki gibi politik düzende, her bir bireysel birim, bütünüün yasasıyla yönetilmek suretiyle kendisini yönetiyormuş gibi davranır.

<sup>45</sup> Çubukçu, Aydın, Kültür ve İdeoloji Sorunları", Evrensel Yayınevi, İstanbul,1994.,s.60

<sup>46</sup> Eagleton,Terry,A.g.e.,s.154

<sup>47</sup> Schiller, Friedrich, on the Aesthetic Education of Man, Oxford, 1967.,s.201., Akt. Trey Eagleton., A.g.e, s.153

### 2. 3. Arzu Olarak Estetik ve Politik Bağlam

Schopenhauer, şu veya bu arzulamaya bakmaksızın “arzu”nun kendisini bir soyut kategori olarak çalışmasının merkezine yerleştiren belkide ilk büyük modern düşündürdür.<sup>48</sup> Yoğun kötümserliği, bir anlamda hiçde yıkıcı değildir,-aslında, kendisinde düşündüğü gibi ağır başlı bir gerçeklikten başka bir şey değildir. Çünkü tarihin yeknasak itici güçleri düşmanlık, hırs ve hâkimiyet olmuştur; miktarı ne olursa olsun, özgürlük, itibar ve rahatlık küçücük bir azınlığa ayrılmıştır. “Beş yaşında bir iplik fabrikasında ya da bir diğere girmek” der Schopenhauer ve “bundan böyle önce on, sonra da oniki ve son olarak da ondört saat orada oturmak ve aynı mekanik işi yapmak, nefes alma hazzını pahalıya satın almaktır.”<sup>49</sup> Tıpkı Peter Weisse’nin romanındaki şu satırlar gibi “Göksel dünyayı temsil eden onlar için erişilmezdi, ama dizleri üstüne çöküş bu hayvansı yaratıklarda kendilerini görebiliyorlardı. Kaba sabalıklarıyla, aşağılanmışlıkları ve ezilmişlikleriyle bu yaratıklar kendilerine benziyorlardı”<sup>50</sup> Ancak Schopenhauer’e göre egemen düzenin ellerinde çektikleri ızdırabı telafi edebileceğimiz geçerli yol yoktur. Ezilen Ortaçağ köylü sınıfını ve erken sanayi kapitalizmin ücretli kölelerini, sınıf toplumunu sefil kulübelerinde sevgisiz ve korkmuş olup giden çocukları, kibir ve aşağılanma ile kendilerini kullanan düzen uğruna bellerini büken kadınları, kendilerini hem çekici hem de zorba bulan sömürge toplumları geri çağıramayız. Schopenhauer, dehşet verici bakışı, varolan her şeyin yıkıcılıktan ibaret olduğuna karşılık gelse de bu yanıltıcıdır. Schopenhauer’in arzusu kendinden şey olarak yapılandırılmasıdır.<sup>51</sup> Ve arzunun fazlasıyla sınırlı olduğu, bu şekilde şeyleştirmek için yerel veya geleneksel yükümlülöklere fazlasıyla bağlı olduğu, önceki toplumsal düzenin karşısına önemli bir metafiziksel olay veya kendisiyle bir şey olarak konmasıdır. Schopenhauer ile birlikte arzu, insanlık tiyatrosunun başrol oyuncusu, insanların kendileri ise itaatkâr taşıyıcıları veya köleleri haline gelmişlerdir.

Eagleton’un “Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık” makalesinde belirttiği gibi; “ Tıpkı Cinsel politika, tıpkı sınıf ya da milliyetçi mücadele gibi, sonunda yıkmayı umut ettiği metafizik kategorilerin içine düşmek zorundadır. Bu tür bir hareket zor, belki de nihai olarak olanaksız ikili bir optik talep eder, hemen uzlaşmaz karıştırlarının haritadan sildiği

<sup>48</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.202

<sup>49</sup> Artur Schopenhauer, The world as Will and representation, s.578. akt. Terry Eagleton, A.g.e., s.202

<sup>50</sup> Weiss, Peter, Direnmenin Estetiği, çev. Çağlar Tanyeri ve Turgay Kurultay, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul., 2005. s.16

<sup>51</sup> Eagleton, Terry, A.g.e., s.203

bir alanda savaşıyor ve bu alanda şimdi bile henüz uygun adlarını bulamadığımız varlık ve kimliğin bu dünyevi strateji stillerini arar.”<sup>52</sup> Bu başka bir alanda da örneklendirilebilir. Çünkü Kapitalizm sürekli olarak sömürgeleştirecek yeni alanlar aramaktadır. Bu hem benzerini hem de ifadesini moda süreçlerinde bulur; 1984 Chelsea Kızı /Yaz Koleksiyonu. Burjuvazi daima olduğundan başka bir şeymiş gibi görünmek ister; ezilenleri adetleri ve alışkanlıkları, ‘‘kendi’’ninkilerden çok daha ilginç gelir.<sup>53</sup> Londralı orta sınıf üyelerinin kaçtığı gerçekten Kensington gibi yıllardır orta sınıf bölgesi olagelmış bir yerde yaşamak ister? Doğruya, ‘‘daha yoksul’’ (ve ucuz) bölgelere, ambardan bozma ilginç yapılara, süslü eski Pub’larla dolu Dickensuani dar sokaklara taşınmak çok daha ilginç. Ama hayal gücü yüksek orta sınıflar bir kez buralara taşınıp oturma odalarına el koyduklarında, bu işçi mahallesinin esas varisleri sonunda nereye gider? Devasa büyüklükteki viran kule bloklarına, hatta daha da doğuya... Eagleton’a göre teleolojinin travmatik çöküşü içinde arzu, tikel ereklerden bağımsız veya garip bir biçimde onlarla orantısız görünür. Kendini, kendinde şey olarak gözümüzün içine sokar; kesinlikle amaç ve nedenden yoksun, donuk anlaşılmaz kendi kendini harekete geçiren güçtür. Schopenhauerci irade, bir anlamda Kantçı estetiğin vahşi karikatürü denebilir. Yapısal açıdan ifade edilirse, tam da Hegelci idea veya romantik yaşam gücünün işlevini görmektedir, fakat ortalama burjuvanın kaba aç gözlülüğünden başka bir şey değildir. ‘‘Estetik bu anlamda ‘‘ der Eagleton, ‘‘Schopenhauer için bir tür ruhsal savunma mekanizmasıdır, acının aşırı yükü ile tehdit edilen zihin onun sayesinde kendi ıstırabının nedenini zararsız yanılısamaya dönüştürür.<sup>54</sup> Amerikan demokrasisini ince bir ironiyle alaya alan D.H. Lawrence’nin ‘‘Amerikan demokrasisi’’ ve ‘‘Amerikan tutkusu’’ olan Amerikalıların ruh hallerini betimlerken ‘‘ruhsal savunmayı’’ ilginç bir şekilde ortaya koyar; ‘‘Amerikalılar, gizlenmiş şiddetle, direnişle gepgergindir. Beyaz Amerikalıların sağduyusunda bile az buçuk çaresizlik, sağduyulu olmasalar başlarına gelebilecek şeylere karşı duyulan derin korku vardır. (...) ancak bir gün Amerika şeytanlarının gönlü alınmalı, hortlaklar huzura kavuşturulmalı, Yer Ruhu için kefaretilmelidir. O zaman Amerikan toprağına duyulan gerçek tutkulu sevgi ortaya çıkacaktır.

<sup>52</sup> Eagleton, Terry, ‘‘Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık’’, Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993, s.26

<sup>53</sup> Judith, Williamson, (‘‘Kadın Bir Adadır’’ makalesinden)Haz. Tina Modleski, çev. Nurdan Gürbilek, Metis, İstanbul, s-154

<sup>54</sup> Eagleton, Terry, A.g.e. ,s.203

Hele şimdilik, manzarada pek çok gözdağı vardır.”<sup>55</sup> Schopenhauerci özne, böylece intihar vasıtasıyla kendi ölümüne egemen olur, estetikçi özinkar sayesinde kendi yağmacılığını alt eder. Yani Schopenhauerci estetik faaliyet ölüm dürtüsüdür. Schopenhauer için ‘kayıtsızlık’ estetik olduğu kadar politik bir varlık halidir. Ve bu onları her ne kadar altüst etse de bir toplumsal paradigma olarak Schillerci sanat kavramını korur. Bu noktada şu söylenebilir ki, burjuva düşünce sürekli bir çift taraflı karışıklık kurma eğilimindedir. Bir ya da arzunun belirlenmiş yansımasından ibret alan bilgi, diğer tarafta yüce çıkar gözetilmeksizin bir forma sahip olan bilgi bulunur. Eğer ilki hiçbir düşüncenin öz çıkardan bağımsız görmediği burjuva sivil toplumun gerçek durumunu karikatürize ediyorsa; sonraki onun hayali deşillemesinden başka bir şey değildir. Hararetli bir Kantçı olmasına rağmen, Schopenhauer’e göre estetik, usatası için ifade ettiği şeyin tersi anlamında işlev görür. Kant için dünyayı saf form olarak okuyan kayıtsız bakış, nesnenin gizemli amaçlılığını ortaya çıkarmanın bir yoludur ve estetik nesnesi bireylere seslenir, oysa Schopenhauer, estetik alanda ilk bakışta gördüğümüz, kendi dayanılmaz öznelliğimizin bir başka imgesi değil, özlemlerimize tatlılıkla kayıtsız kalan bir gerçekliktir. Dolayısıyla Schopenhauer’un çalışması, bir nevi nihai kurtuluş olarak estetiğe olan inancını korumasına rağmen, burjuva idealizminin estetik fikrine yatırdığı umutların bir yıkıntısıdır.<sup>56</sup>

#### 2. 4. Yürekteki Mutlak İroniler

Soren Kierkegaard, modern Avrupa zihniyetindeki estetikleştirme akımına karşı inatla direnmiş bir figür olarak karşımızda durur; ancak bu estetiğin başından sonuna zihni meşgul etmeyeceği anlamına gelmez. Kierkegaard içinde, “estetik sadece sanatta değil, aynı zamanda duyuşal tecrübenin bütün boyutlarına gönderme yapar. Ve kültürel üretimi ifade etmekten çok günlük hayatın fenomenlerine atıfta bulunur. Bu bağlamda Kierkegaard, estetik’i otantik olmayanın yurdunda tarif eder. Estetik varoluş, zamansal ve tarihsel olanı önceleyen ve öznenin eylemlerinin ancak şüpheli bir şekilde kendine ait

<sup>55</sup> D.H. Lawrence, Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler, Çev. Nebile Direkçigil, Yapı Kredi Yayınevi, 1996, İstanbul, s73-78 bkz. 5. Bölüm, Fenimore Cooper’ın Leatherstocking Romanları başlığındaki makalede; sevgi, tutku, erdem, bilgi, doğa gibi kavramların Cooper’ın romanlarına nasıl yansıdığını iğneleyici bir dil ile ele alır. Amerikan Pragmatizmini beyaz adam parodisi temelinde ele alan Lawrence, bu makalede amerikan demokrasisinin ve korku halleri içindeki savunmasız saldırgan ruh dünyasına atıfta bulunur.

<sup>56</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 210

sayabileceği bir varlık alanı, boş ve dolaysızlıktır.<sup>57</sup> Dolaysız ve düşünsel olan estetik, öyle ise, özneyi ya dış gerçeklik içine batırarak ya da verimsizce kendi başdöndürücü derinlikleri içine atarak karışık yönere yerleştirir. Tıpkı kararsız bir ruh hali içinde(bir bakıma belirsiz-anlamli bir çıkmaz içinde ama gündelik yaşamın beklentilerininide gerçek ve düşün metafizik gerilimleriyle yansıtır gibi) olan İlahi Komediya karakteri Nortumbrialı Drychelm'in düşü gibi.<sup>58</sup> Drychelm bir kaç gün süren hastalıktan ölüyor ve ertesi gün şafak sökerken birden diriliyor. Başucunda bekleyen karısına aslında ölümler arasında yeniden doğduğunu ve artık yaşamını değiştireceğinin söylüyor. Duasını yaptıktan sonra mirasını paylaşıyor ve manastıra çekiliyor, oradaki yaşamını ölü kaldığı sürece kendisine açıklanan güzel ama ürkünç şeylerin tanıklığına adıyor ve başından geçenleri şöyle anlatıyor:“bana rehberlik edenin aydınlık bir yüzü vardı, giysileri pırlı pırlı ses etmeden yürük, sanırım kuzeydoğuya doğru ilerliyorduk; ucu bucağı olmayan bir vadiye geldik;(.....) Çevrem düşmanlarla ve karanlıklarla sarılmıştı, kendimi nasıl savunacağımı bilememiştim. Korkudan hareketsiz kaldım ve bana hiç bitmeyecekmiş gibi gelen umutsuz inilti, acı kahkahalar duydum; bu sesler sanki düşmanlarıyla alay eden kalabalık bir topluluğun sesiymiş gibi geldi. Sonra yol tarafından bir yıldızın yanıştığını gördüm. Yıldız yaklaştıkça büyüyordu. Şeytanlar yok olunca yıldızın bir melek olduğunu gördüm. Önce karanlıktan yarı aydınlığa geçtik, sonra da ortalık iyice aydınlandı. Daha ilerde sonsuza dek yükselen ve uzayan bir duvar gördüm. Nasıl olduğunu bilmeden duvarın tepesinde buldum kendimi(...) ve ben güzellikler diyarına gideceğimize inanır olmuştumki rehberim beni durdurdu ve uzun bir yoldan geri döndük. Daha sonra bana soğuk ve ateşin olduğu vadinin Araf olduğunu, Mağaranını cehenemin ağzı olduğunu, çayırında kıyamet gününü bekleyen doğrularla adaletlerin mekânı ve müzik duyulan aydınlık yerin ise göklerin hükümdarlığı olduğunu anlattı. Ve sen diye ekledi: şimdi bedenine geri döneceksin ve yeniden insanlar arasında yaşayacaksın, eğer doğruluk içinde dürüstçe yaşarsan önce çayırda sonra da göklerde bir yerin olacak seni bir süre yalnız bıraktım ya yazgının ne olacağını öğrenmen içindi”<sup>59</sup>

Eagleton'un da ileri sürdüğü gibi Kierkegard'taki 'ben'in sınırlılık ve sınırsızlığın çelişkili bileşimi olan kendi varoluş durumunda ileri gelir. Estetik dolaysızlığın sahte

<sup>57</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 223

<sup>58</sup>Borges, Jorge Luis, Dantevari Denemeler/Shakespeare'in Belleği, Çev. Peral Bayaz Charum, İletişim Yayınevi, 1999, İstanbul, s.45-46

<sup>59</sup> Borges, Jorge Luis, A.g.e.,s.46



öznesi kadar boş olan özne zamansallığı siler ve sınırsız özgürlük arayarak gerçekte kendi kendini tüketen bir olumsuzluk olan bu eylemde durmaksızın kendini yokluk içinde yeniden keşfeder. Sokrates figürünün bir örneğini oluşturduğu bu varlık durumunun adı ironidir. Sokratesçi ironi eleştirel olarak gerçek olandan koparak özne ile olan sıkıcı birlikteliğinden çıkarır. Ve özneyi gerçek ve ideal dünya arasında sallantıda bırakır.<sup>60</sup> Eagleton, “Ulysses’in ironik aşırı bütünleştirmesi” der “Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık” isimli makalesinde, “modern Avrupa estetiğinin ukala bir alayıdır.” Şeklinde bir yorumda bulunur.<sup>61</sup> Eğer ironi estetik denetim içinde bir şakacı, ‘ben’ ve dünyanın başlangıçta birbirinden koparılmış olduğu eksik ya da yapıbozumsal nokta ise, estetik ve etik olan arasındaki eşik noktasını sağladığı sağlanabilir. Estetik özne, seçim estetik tarafsızlık ve seçme fiili ile iyilik durumu, estetik özne ve nesnenin uyumu olarak kabul edersek ironide estetik’e karışık bir şey olarak görülebilir. Kierkegaard için inancın estetik varoluş olarak görülmesi mümkündür. Kierkegaard’ın yazıları, Hegel’in görevle arzuyu birleştirmeyi hedefleyen ortaklaşa ahlaki yaşamın geriye, Kant’ın mutluluk ve ahlaki dürüstlük ikiliğine gider. Bu bağlamda, Kant etiğinin özerk öznesinin hem de bu öznenin diğerleriyle birlikte tümelde birliğin altını oyar. Sonuç olarak bu durum akla gelebilecek her türlü toplumsallığın yapısını yıkma tehdidini doğurur. Burjuva kamusal alanın estetikleştirme politikası özerk öznelerin birbirleriyle uyumlu düşünce yapılarına, her birbirinin içe dönüklüğünün “somut etik” dolayısıyla kolektif toplumsal varoluşu, sonra da geriye dönüp bireyi üretmesine dayanır. Kierkegaard, esirinin paradoksu, burjuva toplumunun azgın bireyciliğini alıp bunun o düzenin toplumsal ve ideolojik birliğinin parçalanmaya başlayacağı, kabul edilemez bir uç noktaya sürüklemesidir.<sup>62</sup>

Daha da paradoksal olanı, bu yıkımın Danimarka toplumunda bu tür bireyciliğin yerleşmesinden önce gerçekleşmiş olmasıdır. Kierkegaard zamanını da bu toplum hala mutlakiyet ile yönetilen, toplumsal pratiklerinin çoğunu Ortaçağdan beri değişmeden

<sup>60</sup>Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 222-225

<sup>61</sup> Wake’ ise, soyut derin yapısı ile metinsel parçalar arasındaki büyük, engelleyici ayrımı ortaya koyar. Her iki biçimde de diyalektik aracılık altüst edilmiştir: dolaysız ve evrensel de rahatlık açısından komik olarak fazla yakındır. Bu ikisinin arasındaki böyle ironik, siyasal mücadelelerle evrensel kurtuluşun amacı arasındaki ilişkilerde bugün görülen durumdur. Ezilen gurubun yaşamsal olarak ortak kimlikleri bu anlamda önemli oranda olumsuzdur, paylaşılan karakteristikliklerle tanımlanması siyasal bir düzene karşı ortak bir karıştıktan daha az olur. (...) ideal devrimci özne dayatılmış bir siyasal kimlikle adsız, sapkın bir olumsuzluk türüne parçalanmıştır, genede rutin toplumsal yaşamdan çıkardığımız kendimiz hakkındaki karmaşık, kararsız farkındalığı çok aşan özerk yetenek ve kapasitelerinin bir duyumuna sahiptir. Bkz. Eagleton, Terry, Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, (‘milliyetçilik: ironi ve bağlılık’ makalesinden) çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1993, s.38.)

<sup>62</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 240

sürdüğü bir toplumda-Danimarka 19. yüzyıla girerken bir dizi afetle sarsmıştı; 1813'te devletin iflası, ertesi yıl Norveç'in kaybı, 1820'deki ekonomik sarsıntılar ve kıtlık gibi. 1830'lara gelindiğinde 16. Frederik'in katı muhafazakâr krallığının despotluğu liberal düşünceye ilişkin en ufak imayı şiddetle cezalandırıyordu. Ne varki, bu cenderenin içinde toplumsal ilerlemenin güçleri geçici olarak birleşiyordu. Yekvucut bir toplumsal güç olduğunun farkına yeni varan Danimarka köylüsü daha kapsamlı toprak reformu için bastırılmış ve kendilerini temsil eden Çiftçi Dostları Derneği aracılığıyla 1840'ların sonlarında sınırlı bir tarımsal iyileştirme programı uygulamasını sağlamıştı. Köylerdeki bu gelişmelere karşın, İngiliz burjuva ekonomi politikasının liberal ticaret ilkelerine yükselen bir bağlılık dalgası eşlik etti. Gelişen halk eğitimi ve kültürel diriliş hareketleri köylünün politik bilincini yavaş yükseltirken, ortasınıf liberal entellektüelleri de 1830'lar ve 40'lar boyunca anayasa reformu için mücadele ettiler. Liberallerin azılı bir muhalifi olan Kierkegaard'ın kendisinde gerici güçlerin güçlü bir savunucusuydu.<sup>63</sup>

Kierkegaard'da, toplumsal tutuculukla aşırı bireyciliğin Lutherci bileşimi, burjuva toplumsal kuramının soyut ve tümel öznesinin gücüne karşı ailenin, mesleğin, din ve vatanın vefalı oğlunun, toplumun alehine çeviren Kierkegaard toplumun politik ve tinsel retorikle gizlenmiş gerçek tohum karıştı karakterini açığa çıkarıyordu. Tinsel bir bireycilik olan Kierkegaardcı iman, aşağılık arzulara (burjuva sivil toplumu) ve boş bir idealist tümelciliğe (burjuva etiğe ve politikacıları) karşı çıkar. Özetle Kierkegaard'ın stratejisi, duyumsal tecrübeleri tinsel tümellerle bağdaştıran geleneksel estetik kavramını ikiye bölmektir. Birinci boyut, doğruyu gösterici tümellikten yoksun bir estetik olarak ortaya çıkarken, soyut idealizmin ikinci biçimi ahlaki alana yerleşir. Böylece burjuva toplumu daha ortaya çıkmadan, hem aşırı tikelci hem de idealist olarak sergilenir. Kierkegaard'ın ateşli Hegel alehtarlığı duyusal olanı tinsel olandan tikeli tümelden ayırarak toplumsal ikilemlere tüm estetikleştirilmiş çözümlere meydan okur.<sup>64</sup> Böylece Baumgarten'in duyusal tikeli akla görünür kılma çabası modern estetiğin tümeli kesinlikle boşa çıkardığını söyleyebiliriz.

<sup>63</sup> Robert L. Perkins'in, *International Kierkegaard Commentary: Two Ages*. Macon, 1984. Akt. Terry Eagleton. A.g.e, s.241

<sup>64</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 241

## 2.5. ESTETİĞİN BEDEN AÇISINDAN TASARISI

### 2.5. 1. Beden Tasarısı Sorunu

Buraya kadar ki bölümde, başlangıç aşamasında bir tür maddecilik olarak estetiğin pek doyurucu olduğu söylenemez. Eagletona göre gerçektende şimdiye dek gördüğümüz şeye anestezi (duyusal olmayan) demek daha doğru olacaktır. Kant duyusallığı estetik tasarımın tamamen dışında bırakır ve geriye yalnızca saf biçim kalır; Pierre Bourdieu ve Alain Darbel'in de söylediği gibi Kant estetiğinde haz; hazzın yadsımasını içeren boş bir hazdır, hazdan arındırılmış bir hazdır<sup>65</sup> Schiller de estetik, zengin ve yaratıcı bir belirlenimsizlik halini alır. Ve dönüştürmekle yükümlü olduğu maddi dünyaya sırtını dönmektedir. Hegel beden konusunda çok seçicidir ve bedenın yalnızca özünde idealleştirmeye açık görünen duyularını onaylar; Schopenhauer'de ise, estetik sonuçta maddi tarihin amaçsız bir reddi haline gelmiştir. Kierkegard'ın estetiği elealiş biçimi büyük ölçüde olumsuzdur: ona göre önceleri, güzelliğin yetkinleşmesi olan estetik, artık boş fanteziyle ve aşağılık arzularla eş anlamlıdır. Özetle estetiğin Baumgartenle başlayan ve duyu ile tını uzlaştırmayı amaçlayan serüveni keskin bir kadrolaşmayla sonuçlandırmıştır. Duyusallık karıştı bir idealizm(Schopenhauer) ile iflah olmaz bir maddecilik(Kierkegaard). Eagleton'a göre en verimli strateji, estetiği beden açısından el almaktır. "Estetiğin örtük maddeciliği kurtarılabilir" iddiasında olan Eagleton, "bunun için çıkış noktasını akıldan değil, bedenın kendinde olan bir düşünsel devrimle idealizm yükünü sırtından atması gerekir."<sup>66</sup> Bu durumda şu soru akla gelir; aklın güdümündeki bedenden ziyade bizzat bedenın kendisinden yola çıkarak düşünce üretilebilir mi? En başa dönüp herşeyi -ahlaki tarihi, politikayı, akılsallığı- bedensel bir temel üzerinde kurmak mümkün olabilir mi? Böyle bir tasarımın tehlikelerle dolu olacağıın işaret eder Eagleton. Ama yine de bedenden yola çıkarak mistik vecd halini ya da askeri-endüstriyel kompleksi açıklamanın bir yolu olabileceğini ileri sürer.

İşte modern çağın en büyük üç estetikçisi-Marx, Nietzsche ve Freud'un" diye yazmaktadır Eagleton, bu üç düşünürün de tam da yukarda söz edilen tasarımın ortasında

<sup>65</sup> Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, La Distinction: Critique Social du Judgement, Paris, 1979.s.573- Akt. Terry Eagleton, A.g.e.,s.247

<sup>66</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 247

geçtiklerini söyler.<sup>67</sup> Marx çalışan bedenle, Nietzsche güç olarak bedenle, Freud da, arzulayan bedenle bunu denediler. İlk akla gelen soru bu tür kuramlar geliştirmenin nasıl mümkün olabileceğidir; çünkü böyle bir düşünce biçimi kendisyle çelişir, yani özerk bir gerçeklik olmayı reddederek bizi onu üreten bedene geri gönderir. “düşünce unsurunun kendisi” der Marx, “yani düşüncenin yaşamsal dışı vurumu, yani dil, duyuşsal doğadır” kuramsal düşünceyi de maddi bir pratik olarak algılamak gerekir.<sup>68</sup> “Marx ve Nietzsche aydınlanmanın tanınabilir çocuklarıdır” diye yazmaktadır Alex Callinicos, Hem Marxist ideoloji hem de Nietzscheci soykütük, filozofların, ideolojilerin toplumsal kökeni keşfetme çabalarını sürdürmüştür. Ancak ne Marx ne de Nietzsche aydınlanmanın tarihin sürekli bir ilerleme olduğu anlayışını paylaşamadılar. Doğal olarak Marx, burjuva toplumunu aklın gerçekleşmesi olarak değil, özellikle kendi teknolojik dinamizmi ve sınıflı toplumu yıkmaya yeteneğini taşıyan bir toplumsal güç olan proleteriyayı beslemesiyle ayırt edilen, sınıf sömürsünün en son biçimi olarak görüldü.<sup>69</sup> Nietzsche’de bir dizi tarihsel hükmetme biçimlerini çözmeye çalışır. Ne var ki, sömürsüz bir toplum olasılığını yadsır. Hatta Marx’ın hareket kanunlarını çözmek için burjuvaziye karşı kullandığı bilimsel akıl bile, Nietzsche için organik yaşamın kendisine has güç istencinin somut halini alır.<sup>70</sup> Alexander Nehemas, “Nietzsche’nin estetiği, dünyayı sve yaşamı anlamak, insanları ve eylemleri değerlendirmek için artistik modellere duyduğu güvendir. Bu estetik, üslubu kendi düşüncesinin merkezine getirmek ve Yunanlılara ve Romalıların büyük başarısı olarak kabul ettiği ‘artık yalnızca sanat olmayıp, gerçeklik, hakikat, yaşam olan büyük üslubu’ yaratmayı bir kez daha yineleme çabalarından kaynaklanır.”<sup>71</sup>

## 2. 5. 2 Marxist Beden Tasarısı

Buna karşın Marx, Alexander Baumgarten’den sonra, estetiğin yeniden icat etmek gerektiğini söyler. Estetik, aklın mütevazı bir protezi olması gerekirken, onun yerine geçmiştir. Algının önemi tartışılmaz, ama bütün bilgilerimizin temeli olabilir mi? Marx’ın bütün yazılarında öne sürdüğü varsayıma göre, “dünya insanın bedenidir ve bu bedeni

<sup>67</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 247

<sup>68</sup> Karl Marx, Economic and Philosophical Manuscripts, 1975., s.248, Akt. Terry Eagleton, a.g.e.,s.248

<sup>69</sup> Bkz. H. Bart, Truth an İdeology,(Berkeley ve Los Angeles, 1976) Akt. Alex Callinicos, A.g.e.,s. 102-103

<sup>70</sup> Callinicos, Alex, A.g.e.,s.102-03

<sup>71</sup> A. Nehemas, Nietzsche: Life as Literature (Cambridge, Mass, 1985.,s.39) Akt. Alex Callinicos, A.g.e.,s. 107

kurdukları dünyaya veren insanların kendileri bedensizleşip ruhlaşmışlardır.”<sup>72</sup> Sermaye kapitaliste vekâlet eden bir bedendir ve ona yine vekâletini üstlendiği bir bilinç sağlar: Marx’a göre algı, edilgen bir gözlem vasıtasıyla değil, her şeyden önce insan pratiğinin temel yapısıdır. “Özel mülkiyet, insanlığın kendi bedenine yabancılaşmasının duysal ifadesidir; sahip olduğumuz duysal bolluğun, yerini tek bir mülkiyet dürtüsüne bırakmasıdır: bütün fiziksel ve entellektüel duyuların yerini bütün bu duyuların yabancılaşması, yani sahip olma duygusu almıştır. İnsan doğasının içsel zenginliğini ortaya çıkarmak isteyenler onu mutlak yoksulluğa mahkûm etmişlerdir.”<sup>73</sup> “İmgelerle, az çok layıkıyla temsil edilen bir dünya yerine, var olmayan bir gerçekliğin kuruntulu çağrışımlarından oluşan imgelerin dünyasına sahibiz” diyen Alex Callinicos bu sözleri az çok Marx’ın işaret ettiği noktayı betimler.<sup>74</sup> Callinicos, bunun tarihsel nedenlerine işaret ederek Baudrillard’ın şu sözleriyle devam etmektedir; “kendi tarihi boyunca kendi iktidarının demirden yasası olan kökten bir eşdeğerlilik ve değiş tokuş yasası oluşturmak için doğru ile yanlış, iyi kötü arasındaki yanlış paramparça eden sermaye her göndergeyi her insan amacını yıkararak beslendi.” Sonuç, tamamen derinliksiz bir dünya, yüzeydeki saf bir üst gerçekçiliktir:” artık özne odak noktası, merkez ya da çevre yoktur; saf bükülme ve dairesel büküm vardır. Şiddet ya da gözetim yoktur: yalnızca ‘bilgi’, gizli şiddet, zincirleme tepkime, yavaşça içe patlama ve gerçek etkilerin oyuna dâhil olduğu yerde taklitçilerin alanı vardır.”<sup>75</sup>

### 2.5.2. 1. Sembolik Sermaye ve Para

Genç Marx’a göre kapitalizm duysal yaşamımızı bir tür bölünmeye ve kutuplaşmaya götürür, her iki kutupta da asıl duysal bedenin kaba birer taklidir. Kapitalizm insan yaşamının çeşitliliğini kaba ve soyut basitliğe, yani ihtiyaca indirir.<sup>76</sup> Tıpkı Schiller’in dediği gibi; “şimdi ise ihtiyaç hüküm sürüyor, çökmüş insanlığı, amansız boyunduruğu altına alıyor. Zamanın taptığı şey menfaattir; her kuvvet ona yaransın, her

<sup>72</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain*, Oxford, 1987.,s.244., Akt Terry Eagleton, A.g.e.,s.249

<sup>73</sup> *Economic and Philosophical Manuscript Karl Marx; Early Writings* Haz. Lucio Colletti, Oxford,, Akt. Alex Callinicos, A.g.e., s.244.

<sup>74</sup> Callinicos, Alex, A.g.e.,s.224

<sup>75</sup> Baudrillard, *Simulations* (New York, 1983. s.12,48,53) aktr. Alex Callinicos, A.g.e.,s.224

<sup>76</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 250

istidat onu övüp göklere çıkarsın isteniyor. <sup>77</sup> Duyusal yaşamı yabancılaştırıp sermayeye dönüştürdükten sonra bu yabancılaşmış duyusallağını sermayenin gücüyle iyileştirebilir: “para sahibinin yapamadıklarını yapabilir: yiyip içebilir, dansa tiyatroya gidebilir, sanat, bilim, tarih öğrenir, siyasi güce sahip olabilir, seyahat edebilir, sahibi için bunları yapmaya muktedirdir.”<sup>78</sup> Bu bağlamda kapitalizmin bir yönü çilecilikse, bunun aynadaki aksi yönü fantastik bir estetizmdir. Marx’a göre, Para tepeden tırnağa idalisttir; özdeşliğin geçici olduğu ve her nesnenin bir anda başka bir nesneye dönüşebildiği bir hayali fantezi âlemdir. Para da tıpkı toplumsal asalağın düşsel arzuları gibi tamamen estetik bir görüngüdür, özgöndergesidir, maddi gerçeklerden bağımsızdır ve bir sihirbaz hüneriyle şapkasından birçok dünya çıkarabilir. Bu tam da David Harvey’in işaret ettiği “sembolik sermaye” kavramıyla da bir yönüyle uyuşur. “Bu sermaye” diye yazmaktadır Harvey; “sahibinin zevkinin ve toplumda ne derece sıyrılmış olduğunun kanıtı olabilecek lüks mallar koleksiyonu” olarak tanımlanabilir.<sup>79</sup>

Bu sermaye elbette ‘kendi özgül etkisini, sergileyebildiği ölçüde ve ancak o ölçüde, yaratabilen’ dönüşmüş para sermayesidir. Ortada açıkça fetişizm ( temelde yatan anlamları yüzey görünümüne duyulan ilgi ) vardır, ama burada fetişizm doğrudan doğruya, kültür ve zevk anlamlarının dolayısıyla, ekonomik farklılıkların gerçek temelini saklamak için kullanılmaktadır. “En başarılı ideolojik etkiler sözcükleri olmayan ve suç ortaklığı içinde susmaktan başka bir şey talep etmeyen etkiler” olduğuna göre sembolik sermayenin üretimi ideolojik işlevlere hizmet eder.<sup>80</sup> Çünkü “kurulu düzenin yeniden üretimine ve hâkimiyetin sürdürülmesine katkıda bulunmasını sağlayan mekanizmalar gizlidir.”<sup>81</sup> Harvey’e göre, buradaki sorun zevkin statik olmaktan çok uzak oluşudur. Zevk artık estetiğin siyasal temelli tercihlerin ve zorunlulukların bir çeşit dolgu malzemesi olduğu söylenebilir. Sembolik sermaye, ancak modanın kaprislerini ayakta tuttuğu ölçüde sermaye olarak kalır. Sevinç, mimarlığı birleştirici bir üst dil idealinden uzaklaştırarak bilinçli bir biçimde kucaklanan bir parçalanmadır. Sınıf temelli çelişkilerin yeniden üretimidir. Bu şunu da gösteriyor ki, postmodern estetikte, “öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin

<sup>77</sup> Schiller, Estetik Üzerine, (ikinci mektup), çev. Melehat Özgü, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999., s.16

<sup>78</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 321

<sup>79</sup> Harvey, David, Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, Metis Yayınevi, İstanbul,1999, s.100

<sup>80</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 100

<sup>81</sup> Harvey, David, A.g.e.s, 101

parçalanmasının aldığına” inanın için her türlü neden vardır.<sup>82</sup> Eğer Marx’ın ısrarları belirttiği gibi, bizi daha iyi bir geleceğe taşımak için, yabancılaşmış bireyin Aydınlanma projesini büyük ölçüde sebatla ve tutarlılıkla izlenmesi gerekiyorsa, o zaman yabancılaşmış öznenin yitirilmesi alternatif toplumsal geleceklerin bilinçli biçimde inşasını dışlıyor gibi görünmektedir.<sup>83</sup>

Buradaki görünümün garip çelişkilerine dair Eagleton “kapitalist toplumda insan bedeni ikiye yarılr, bir yanda vahşi maddecilik, diğer yanda kaprisli idealizm var. Her iki uçta diyalektik biçimde öteki sayesinde var olur. Narsisizm ve zorunluluk, doymamış ve aşırı arzular(Adorno’nun diyeceği gibi) bedensel özgürlüğün ayrılmaz iki yarısıdır. Marxsizmin amacı bedene yağmalanmış güçlerini iade etmektir; ama beden duyuşlarına kavuşması için özel mülkiyetin ortadan kaldırılması gerekir.” Şeklindeki sözleriyle bağlamak anlamlı olacaktır.<sup>84</sup> Marx’ın insan duyuşlarının, güçlerinin ve yeteneklerinin işleyişinin hiç bir ayırıcı kanıt gerektirmeyen mutlak kendinde erek olduğu yönündeki inancı, tam anlamıyla estetik bir inançtır; ama bu duyuşal zenginliğin kendisi için var olduğunu ortaya koymak, paradoksal olarak, ancak burjuva toplumsal ilişkileri ortadan kaldırmakla mümkün olabilir. “Estetik bir yaşam sürmenin tek yolu bedensel ihtiyaçları soyut ‘ihtiyaç’ despotizminden kurtarmak ve nesneyi aynı biçimde işlevsel soyutlanmışlığından çıkarıp ona duyumsayabilmemizin tek yolu devleti yıkmaktır. Duygularımızın özneliği tamamen nesnel bir konudur; grift tarihin bir ürünüdür. İnsanın öznel duyarlık hazinesinin iyi bir müzik kulağı, biçim güzelliğinden anlayan bir göz, kısacası zevk sahibi duyuş-geliştirilmesi ya da yaratılması ancak insan doğasının nesnel açıdan açıklanmasıyla mümkündür. Çünkü yalnızca beş duyu değil, tinsel denem duyuşlar, pratik duyuşlar ( aşk, irade vb) özetle insan duyuşları, insanlaşmış doğa sayesinde vardır.”<sup>85</sup> Tıpkı Çerniçevski’nin “güzellik hayattır “ demesi gibi.<sup>86</sup> Oysa burjuva estetik düşüncesi özne ile nesne arasındaki farkı bir an için askıya alır, Marx, özne ile nesne arasındaki farkı ortadan kaldırma düşüncesindedir. Burjuva idealizmin tersine, Marx duyuşal

<sup>82</sup> Jameson. “The Politics of Theory İdeological Positions in the Postmodernism”, s.71., Bkz. Akt. David Harvey, A.g.e.,s.101

<sup>83</sup> Harvey, David,A.g.e.,s. 101

<sup>84</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 252

<sup>85</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 253

<sup>86</sup> Çerniçevski: Toplu eserleri, c.1.s.33. Bkz. Plehanov, Sanat ve Toplumsal Hayat, Çev. Selim Mımoğlu, Sosyal Yayınlar, 1987. İstanbul, s.15

özgürleşmenin nesnel maddi önkoşullarının üzerinde ısrarla durur; ama duyular zaten hem nesnel hem de öznel; onlar hem tecrübe zenginliği hem de maddi pratik biçimleridir.<sup>87</sup>

Görüldüğü gibi Marx'ın Paris yazıları, felsefi idealizmin damarı olan pratik estetik ikiliğini bir hamlede çözer. O geleneğin şeyleşmiş, metalaşmış duyu organlarını toplumsal pratiğin tarihsel ürünleri ve biçimleri, diye tanımlayarak bedensel özneliği evrim sürecindeki endüstriyel tarihin bir boyutu olarak yeniden konumlandırır. Marx'a göre maddi üretimin ideal paradigması sanattır, çünkü sanat açıktır ki kendi dışında bir ereği yoktur. İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar'ında, insanın toplumunun pragmatik erekler için doğduğu halde evrim sürecinde böyle yararların ötesine geçerek nasıl hoş bir kendinde erek haline geldiğini anlatan Schiller gibi, Marx da, politik araçlarda estetik bağlamın izlerini bulur: "Komünist emekçilerin bir araya gelmelerinin birinci nedeni, eğitim propaganda vb'dir. Orada içki, sigara, yemek gibi şeyler insanlar arasında ilişki kurma vasıtası değildi artık. Toplumsallaşma ihtiyaçlarına cevap veren arkadaşlıklar, dernekler, sohbetler yeterliydi onlar için. İnsanların kardeşliği boş bir söz değildi, gerçektir ve emekle yoğrulmuş bedenleri, üzerimizde soylulukla ışıldıyordu"<sup>88</sup> Marx, pratik estetik karışıklığının yapı çözümünü, her şeyden önce 'kullanım değeri' kavramıyla yapar. Özgürleşmiş duygular için, "dolaysız pratiklerinde kuramcıdırlar", derken kastettiği, bir nesnenin maddesel nitelikleri üzerinde düşünme demek olan "theorian"ın, nesne ile ilgilimizdeki işlevsel ilişkilerde rol oynayan etkin bir süreç olduğudur. Nesnelere duyusal zenginliğini hissetmek için onları anlamlandırma tasarımının içine çekeriz. Bu tutum hem değişim değerinin kaba araçsallığından hem de tarafsız estetik spekülasyondan ayrılır. Marx'a göre, 'pratik' kavramı, tikelliğe karşı bu estetik duyarlılığı zaten içerir; onun ikiz düşmanları hem nesnenin hem de güdünün metalaştırıcı soyutlanması ve toplumsal asalaklığın estetik fantezileridir. Bu toplumsal asalak, yararlar zevk ve zorunlulukla arzu arasındaki bağı koparır ve böylece zevk ve arzunun maddesel belirleniminden ayrıcalıklı bir biçimde koparak kendilerini tüketmelerini mümkün kılar. Bu idealizm zevkle arzuyu metalaştırdığı sürece bu ikiz düşmanlar aslında tektir; aylak zenginlerin tükettiği şey, kendi zevkli tüketim emellerinin narsizmidir.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 253

<sup>88</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 255

<sup>89</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 256



### 2.5.3. Marksizmin Estetiğe Bakışı

Marx'a göre bir nesnenin estetiğini tahrip eden, onun yararı değil, değişim değerinin egemenliğiyle ve ihtiyacın insani olmaktan çıkmasıyla nesnenin boş bir kaba indirgenmesidir. Gerek klasik estetik, gerek meta fetişzmi, nesnelere duyulan içeriğini saf bir biçim ideallğine indirgeyerek özgüllüklerini tasviye eder. Bu anlamda Marx'ın Kant karıştı estetiği, aynı zamanda bir anti-estetiktir. Toplumsal ilişkilerde zevklerimiz zorunluluklarından ayrı düşünülmesi gibi, nesnelere yararı da bizim onlara ilişkin değerlendirmemizin temelidir, antitezi değil. Bu anlamda genç Marx, Kant karıştı ise de, bir başka anlamda oldukça Kantçıdır. Marx erken Paris yazılarında şöyle yazar: “ancak nesnel gerçeklik, insan için, tümel olarak, insanın özsel güçlerinin gerçekliği haline geldiği zaman, bütün bütün nesnelere onun için kendisini nesneleştirilişi haline, onun bireyciliğini doğrulayan ve gerçekleştirilen nesnelere haline, onun nesnelere haline gelir, yani onun kendisi nesne olur.”<sup>90</sup> Hiçbir şey Kant'a bu sözün ardındaki politik tavrından daha uzak olamaz. Ama bu ifadenin Kant'ın üçüncü eleştirisinde dile getirdiği nesne ile özne arasındaki imgesel, speküler ilişkiden epistemolojik olarak nasıl ayrıldığını ortaya koymak zordur. Paris yazıları doğa ile insan arasındaki çatışmanın temel bir yapı çözümünü tasavvur eder gibidir: Marx özgürleşen emek sayesinde doğanın gittikçe insanileştini, insanımda yavaş yavaş doğallaştını öngörür<sup>91</sup>

Nesne ile öznenin birbirine geçtiği bu adil değiş tokuş, Marx için tarihi bir umut, Kant içinse düzenleyicisi bir varsayımdır. Ama Marx'ın özneyi doğrulayıcı nesnesiyle, Kant'ın insanoğlunu yüreklendiren bir amaçsallığın estetik tasarımına sıcak bakması arasında aşılmasız bir uçurum yoktur. Maddenin bilinçle ayrışıklığı ve maddesel olanın narsizmi yaralayan bir dışsallık oluşu üzerinde ısrarla durarak bu düşsel ilintiyi koparma görevi, Marksist maddeciliğin gelecek kuşaklarına kalmıştır. Kant'la böyle ikircikli bir ilişkisi olan Marx'ın Schiller'e yaklaşımı da benzer bir biçimde iki yönlüdür. Marx, Schiller'in, bir kendinde erekli olarak insan güçlerinin çok yönlü gerçekleştirilmesine duyduğu ‘tarafsız ilgiyi benimser; ama tarihsel olarak bunun gerçekleşme süreciyle bu klasik tarafsız ilgi arasında en küçük bir benzerlik yoktur. Marx'ın özgünlüğü, Schiller'in o soylu ‘simetrik ve çok yönlü insanlık’ düşünüyü, hayli taraflı, tikel, tek yönlü politik güçlerin hizmetine sunmasındadır. Estetiğin söylemi, duyulan ile tin, arzu ile akıl arasındaki korkunç

<sup>90</sup>Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 256

<sup>91</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 256

bir yabancılaşma görür ve Marx'a göre bu yabancılaşmanın kökeni sınıflı toplumun doğasındadır. Kapitalizmin doğayı ve insanı giderek araçsallaştırmasıyla birlikte, emek süreci, onu bedensel hazzından tümüyle soyutlamıştır, dayatma soyut yasanın egemenliği altına girer.<sup>92</sup> “İleri konumlarda sanat büyük reddediştir.” Diye yazar Marcuse.<sup>93</sup> Tüm demokratikleşmeye ve halklaşmaya karşın sanat, 19 yüzyılda ve 20 yüzyılın içlerine doğru bu biçimde sürmektedir. Şimdi sanatlar ve günün düzeni arasındaki bu özsel ayrılık, sanatsal yabancılaşmada açık tutularak, gelişen uygulamabilsel toplum tarafından giderek kapatılmaktadır. Ve kapatılmasıyla büyük reddedişte yadsınmaktadır; yabancılaşma çalışmalarının kendileri bu toplumun içerisine katılmakta ve işlerin yürürlükteki durumunu süsleyen ve onun ruh çözümlemesini yapan donatımın özsel bileşeni olarak piyasada dolaşmaktadır. Böylece reklâm nesnesi olmaktadırlar- satmakta, rahatlamakta, ya da heyecan vermektedir.<sup>94</sup> Böylece zevk, Alman ideolojisi'nde ortaya koyduğu gibi, yönetici sınıfın önemsiz bir felsefikültürü haline gelir. Marx Estetiğin kurtuluşunu, duyusallıkla akılsallığı kullanım değeri kavramında birleştirerek çözmeye çalışır. Metanın saltanatı sürdükçe, kullanım değerinin kurtuluşu söz konusu olamaz. Bu nedenle kuramsal antitezlerin çözümü ancak ve ancak pratik yollarla mümkündür.”Estetik kendisini gerçekleştirecekse, bu ancak politikleşme ile mümkündür. Ve zaten gizliden gizliye hep öyleydi. Kabalaşmak ile bedensizleşmiş akıl arasındaki çatlağın kapatılması, insan akılsallığının köklerinin izlerini üretken beden ihtiyaçları ve yeteneklerindeki gizli kaynağına dek sürecek devrimci bir antropoloji sayesinde mümkün olabilir. <sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 256

<sup>93</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.56-57

<sup>94</sup> Marcuse, Harbert, A.g.e.,s.56-57

<sup>95</sup> Eagleton, Terry, A.g.e.,s. 257

### III. BÖLÜM

## MODERN ESTETİK VE SİYASET

### 3.1. EDEBİYAT VE SİYASET

Edebiyat ve siyaset insanlık tarihi boyunca çeşitli biçimlerde birbirine temas etmiş hatta birbirini besleyen iki disiplin olmuştur. Edebiyatın 18. yüzyıldaki konumu da yine siyasetle eş zamanlı ve çoğunlukla siyaset edebiyatın yol haritasını ideolojik ve estetik açıdan belirlemesinde önemli ölçüde etkili olmuştur. Bu bölümde modern estetik ve siyaset ilişkisi bağlamında Avrupadaki edebiyat sürecini ve siyaset ile olan ilişkisini boyutlandırmaya çalışacağız.

#### 3.1.2. Kültür ve Edebiyat Koruyuculuğu!

18. yüzyılda entelektüel üstünlük Fransa'dan, ekonomik toplumsal ve siyasal alanlarda daha ileri durumda olan İngiltere'ye geçti. Büyük romantizm akımının yüzyılın ortasında bu ülkede başlamış olmasına karşın, aydınlanma olayı da gene bu ülkeden fıskırmıştı. Bu dönemde Fransız yazarlar; İngiliz kurumlarında ilericiğin özünü görmüşler ve İngiliz liberalizmi üzerine gerçekle çok az ilgisi olan bir efsane yaratmışlardır. Kültür koruyuculuğunun Fransa'dan İngiltere'ye geçmesiyle, Fransız krallığının Avrupa'daki üstünlüğü çökmüş ve böylece 18. yüzyıl, siyasal alanda, sanatta ve bilimde İngiltere'nin önderliğine tanık olmuştur.<sup>1</sup> İngiltere'deki kültür düzeyi hareketini açıklayan en çarpıcı gelişme, yeni ve düzenli bir okuyucu kitlesinin ortaya çıkışıdır. Bu okuyucu varolması, soyluların kültür alanında tüm yetkileri ellerinde bulundurmalarına son veren ve edebiyatta canlı ve giderek artan bir ilgi duymaya başlayan zengin orta sınıfın sivrilip önem kazanmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu savunur Arnold Hauser. Bu yeni kültür koruyucuları arasından, eski büyük patronlar çıkmamasına karşın, bu toplum bir yazarın geçimini sağlayabilmesine yetecek ölçüde kitap satışını garanti edecek kalabalık bir kitle oluşturuyordu. 17. Yüzyıldaki sanat, ortasınıf pürüten bir yaşam görüşüne sahip olduğundan, yalnızca saray çevresindeki soyluların tekelindeydi. Saray dışındaki çevreler

<sup>1</sup> Hauser Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1984,s.47

ise, Elizabet çağındaki işlevini kendi istekleriyle terk etmişlerdi.<sup>2</sup> “Geniş zaman dilimleri içinde “ diye yazar Walter Benjamin, insan kolektiflerinin genel yaşam tarzıyla birlikte duyuşsal algılama türleri ve tarzlarındaki değişikliğe işaret eder.<sup>3</sup> İnsanın duyuşsal algılama ve örgütleniş biçimi-içinde gerçekleştiği dolayım- yalnızca doğal değil, tarihsel koşullarında ürünüdür. Geç Roma sanat endüstrisinin ve Viyana Genesis’inin ortaya çıktığı kavimler göçü döneminde, yalnızca Antikçağ’ından farklı bir sanat değil, başka bir algılamada vardır. Viyana Okulu’nunu bilginleri, altında bu sanatın gömülü olduğu klasik geleneğin ağırlığına kafa tutan Riegl ve Wickholf, bu sanatın geçerli olduğu dönemdeki algılamanın örgütlenişine ilişkin çıkarımlarda bulunma düşüncesinin ilk akıl edenlerdir. Günümüzde böyle bir kavrayış için koşullar daha uygundur.<sup>4</sup>

Şimdi ise kültürel yaşamda yeniden eski yerlerini alabilmeleri için ekonomik ve toplumsal alanda yeni ulaştıkları düzeyden hareket ederek aradaki mesafeyi kapatmaları gerekiyordu. Orta sınıf yeniden entelektüel önderliğin temeli durumuna gelmeden önce, bu sınıfın refah düzeyi yükselmeli ve sağlam temeller üzerine oturtulmalıydı. Bundan önceki krallara yakın soylular, gerçek anlamda okuyucu oluşturamamışlardı. 17. yüzyılın sonuna kadar kitap okumak yaygın bir eğlence türü değildi; modası geçmiş aşk öyküleri ve mucizeleri konu alan süslü bir dil ile yazılmış edebiyat yapıtları üst sınıflardan, fazla yapacak işi olmayanlar tarafından okunuyordu. 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın başında daha çok okuyucu kitlesi bulan kitap tür, töresel ve dinsel risalelerdi.<sup>5</sup> Hauser, toplumun ibadet ve dua kitaplarından süslü kitaplarına kaymasının nedenini de, Schoeffler’in savının tersine, walpole’un kiliseyi siyasallaştırması ve Anglikan rahiplerinin özgür düşünceler taşıyan etkilerine bağlar. Yüksek kilisenin liberal politikası ve dünyasal görüşü, feodalizmin yıkılışı ve ortaya çıkışının ideolojik ifadesinden başka bir şey olmayan aydınlanmanın ilk belirtileri olarak yorumlayan Hauser, fakat Protestan rahiplerinin dünyasal edebiyatın yayılmasında ve yeni okuyucu kitlesinin eğitiminde önemli bir rol oynamış olmalarının kanıtlanması, modern edebiyat sosyolojisinin önemli sonuçlarından biri olarak görür. Soylularla orta sınıf arasındaki düşünce ve duygu farklılıklarından doğan gerilim uzun süre devam ederken, ortada yarı-saray çevresi, yarı-burjuva kültürünün, geçiş özelliği taşıdığını belirtmekte fayda var. Devrimden sonra saray çevrelerinin edebiyat

<sup>2</sup> Hauser Arnold, A.g.e.,s.51

<sup>3</sup> Benjamin, Walter, ‘Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı’ Sanat ve Siyaset, Hazırlayan Ali Artun, Sunuş Lev Kreft, Makaleyi çev. Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.,s. 97

<sup>4</sup> Benjamin, Walter., A.g.m.,s.97

<sup>5</sup> Herbert Schoeffler, Protestantismus und Literatur, 1922, s.181, Akt. Arnold Hauser, A.g.e., s.52

koruyuculuğu görevini, artık tümüyle kamuoyuna bağlı olan siyasi partiler ve hükümet üzerine almıştır. III. William ve Anne devrinde, hükümet Tory'ler ve Whig'ler arasında bölünmüş ve her iki parti de siyasal etkilerini artırmak için birbirlerine yazınsal propaganda silahına gereksinim duymuşlardır ve sürekli savaş halindeymişler. Defoe ve Swift siyasi taşlamacılarını romanlarına bile konu etmişlerdir. Robinson Crusoe, topluma bir şeyler öğretmek amacıyla yazılmış bir romandır. Gulliver ise günün toplumunu hicveder.

Her iki romanda tam anlamıyla birer propaganda aracıdır. Doğrudan doğruya toplumsal amaçları olan atak ve saldırgan bir edebiyat türü ile muhtemelen ilk kez karşılaşmıyoruz; ancak yazarlar ilk kez, toplumsal bir oluşum olarak ortaya çıkıyorlar. Defoe Londralı bir kasabın oğludur ve Anglikan Kilisesine karşıdır. Whig Partisinin zaferi, onunla aynı dinden ve tabakadan gelenleri umutlandırmış ve orta sınıfın iyimser görüşü dünya edebiyatında ilk kez Defoe tarafından ifade edilecektir. Kendi olanaklarına terk edilen Robinson'un doğanın inadını yenerek hiç yoktan bolluk, güvenlik, düzen, yasa ve örf yaratması, klasik bir ortasınıf örneğini temsil eder.<sup>6</sup> Onun serüvenleri tüm güçlüklerin üstesinden gelen sağduyuyu, dayanma gücünü, yaratıcılığı ve endüstriyi kısaca pratik orta sınıf erdemlerini öven bir marş gibidir. Bu roman bir yandan gücünün bilincinde olan ve hırslı emellerine sahip bulunan ortasınıfın itiraflarını anlatırken, diğer yandan da dünyaya egemen olma yolunda savaşan genç, atılgan ülkenin bildirisi. Swift bütün bunların tersini düşünür ve aydınlanma döneminin ilk düş kırıklığına uğrayan sanatçısıdır. Geçirmiş olduğu tüm deneyleri, çağın süper Candide'inde kalıplaştırır. Swift nefret sonucu dehaya dönüşen bir beyne sahiptir; Poe'nin yazdığı gibi, dünyayı sevdirmek yerine ona acı çektirmek yolunu seçmiştir. Bu yargılar üzerinde edebiyat koruyuculuğunun aslında yazarları ve edebiyat ürünlerini bağımsız bir şekilde gelişimini sağlamak değil, tersine edebiyat aracılığıyla dönemin egemen sınıfının iktidarına meşru bir zemin hazırlamaktır. Dahası egemen olan düşünceyi estetize etme aracı olarak görülmekteydi.

### 3.1.2.1. Edebiyat Koruyuculuğunun Sonuçları

Edebiyat siyasal propagandanın gelişmesiyle yazarların ekonomik ve toplumsal durumları köklü değişikliğe uğrar. Yaptıkları iş karşılığında resmi dairelere getirilip bol bağış ile ödüllendirildiklerinden, halkın gözünden manevi değeri de yükselir. Addison,

<sup>6</sup> Hauser, Arnold, A.g.e.,s.55

Warwick kontesi ile evlenir. Swift ise, Kitcat Kulübü'nde Bolingbroke ve Harly gibi özelliği olan kişilerle ilişkiler kurar. Şunu da belirtmek gerekir ki, sanatçılara gösterilen beğeni onların edebi ve ahlaki niteliklerine değil, yalnızca siyasi alandaki hizmetlerinin karşılığıdır.<sup>7</sup>

Granville, Avam kamerasında üyeyken savunma bakanı ve kral ailesinin hazine müdürü oldu. Prior, bir elçilik rütbesi elde etti, Defoe ise çeşitli siyasi görevler elde etti. Hiçbir çağda ve hiçbir ülkede, yazarlar, 18. yüzyıl İngiltere'sinde olduğu kadar ödüllendirilmemiştir. Bu durum Kraliçe Anne'nin döneminde zirveye ulaşırken 1721'de Walpole'nin hükümete atanmasıyla son buldu. Whig partisinin iktidarı ele geçirmesi, yazarların hükümete yarar sağlamayacağı koşulları yaratılmış ve böylece siyasal koruyuculukta ansızın sona ermişti. Yüz yılın ortasından sonra koruyuculuk kesin son buldu ve 1780 sıralarında artık hiçbir yazar özel patrona güvenmedi.<sup>8</sup>

Bu tarihten sonra edebiyatta ilk kez aristokratlardan bağımsız olarak kendi adına konuşan orta sınıf, nasıl İngiltere'de egemen olan koşulların sonucu ise, Romantizmde gene bu ülkenin doğurduğu olgudur.<sup>9</sup> Richardson, Fielding, Sterne'in duygusal töre romanları gibi Thompson'un doğa şiirleri, Young'un ağıtları, sanayi devrimine ve çağa egemen olan "bırakınız yapsınlar" ilkesine uygun düşen bireyselliğin edebiyattaki yansımalarıdır. Bu yapıtlar, Whig Parti'sinin 30 yıl süren olaysız egemenliğine ve Fransa'nın Avrupa'daki önderliğine son veren ticari savaşların sonunda ortaya çıkmış olgulardır.<sup>10</sup> Ekonomik liberalizm yerleştikçe yazarların yarattığı tiplere olan uzaklığı, dünya entelektüel açıdan yaklaşması, okuyucu ile ilişki kurmaktan sakınması, kısacası, klasikçilere ve soylulara özgü olan kendine sınır tanıması, artık son bulacaktır. Toplumsal nedenselliğin iki temel dayanağı olan "taklit" ve "karşı gelme" şimdi romantik havayı yaratmak üzere birleşirler. Bu romantizmin bireyciliği, bir yandan ilerici sınıfların saltçılığa ve devletçiliğe karşı olmaları anlamına gelirken, diğer yandan, burjuvazinin sanayi devrimiyle birlikte gelişen olaylara bireyciliğe, heyecansılığa ve ahlaklılığa olan eğilim orta sınıf zihniyetinin temel parçasıyken, 18. yüzyılın ilk yarısında orta sınıf edebiyatı, hala tümüyle pratik ve gerçekçi bir niteliğe sahipti. Bütün bunlar bize gösteriyorki, kapitalizmin kurumsallaşmasıyla birlikte, sanat eve estetik kendisi için bir amaç olmaktan uzak örtük bir şekilde egemen

<sup>7</sup> Lehe Stephen, Engl. Lit. And soc. İn the 18 th Cent., 1940.,s.42., Akt. Hauser, Arnold,,s.56

<sup>8</sup> Hauser Arnold,A.g.e.,s.59

<sup>9</sup> Hauser Arnold,A.g.e.,s.61

<sup>10</sup> Hauser Arnold,A.g.e.,s.62

olan sınıfın ve düşüncesine hizmet etmiştir. Sanatçıların bağımsız olma ve çıkardıkları işlerin de her ne şekilde olursa olsun ideolojik olarak dönemin burjuva estetik değerlerinin biçimlenmesinde de rol aldığını söyleyebiliriz.

### 3.1.2. 2. Aydınlanma Edebiyatında Siyasal-Estetik Bağlam

17. Yüzyılda ortaya çıkan romantik akımlar, 18. yüzyılın ilk yarısında tüm alanlarda karşımıza çıkar. Buna karşın Richardson ortaya çıkmadan önce, gerçek anlamda romantik akımdan söz etmek mümkün değildir. Bu üslubun en temel özelliklerini bir araya getiren Richardson'dur. Richardson, burjuva ideolojisinin ilkelerine göre değerlendirilmiştir. Romanlarında öznel gerçeklik, duyarlılık, içtenlik gibi yeni estetik değer ölçütleri geliştirmiş ve modern lirizmin estetik kuramın temellerini atmıştır.<sup>11</sup> 18 yüzyılda romanlara, tiyatro oyunlarına ve müzik yapıtlarına dökülen gözyaşları, sadece beğenin değişimini ve estetik değerlerin incelik ve çekingenlikten, şiddet ve ısrarcılığa geçişini göstermekle kalmaz; aynı zamanda ilk başarısı Gotik çağda belirlenen 19. yüzyılda doruğa ulaşan Avrupa duyarlılığının gelişiminde yeni bir evrenin başlangıcını belirler.

Bu dönüş noktası, Ortaçağ sonunda beri ilerlemesini sürdüren bir gelişmenin devamını ve tamama ermesini temsil eden aydınlanma hareketiyle gerçekleşen “geçmişten kopma” olgusundan çok daha kökten bir kopmayı simgeler. Tıpkı aydınlanma geleneğinin önemli temalarının işlendiği ilk anlatılardan olan İlyada ve Odysseia'da ortaya konan kopmalar gibi. Destan olarak bilinen özellikle Odysseia, batılı düşünce geleniğinin ilk oluşumunun, ilk modern “yabancılaşmış” insanın da habercisidir. Başka deyişle, Tanrı-insan ikiliğini gökte ve yerde yansıtan bir destan değil, insan ağızından anlatılan ve insanın insanüstü, insan dışı varlıklarla ilişkilerinde yeni anlam, imge ve simgeler arayan bir romandır.<sup>12</sup> Erken romantizm sanatçılarının “kötü beğenisi” 19. yüzyıl sanatının, bir dereceye kadar, en değerli niteliklerini borçlu olduğu bir gelişmenin başlangıcıdır. Richardson'da görülen romantik eğilimlerin Avrupa'ya özgü bir özellik olarak ortaya çıkması ve onlara evrensel bir nitelik kazandırılması ilk kez Rousseau tarafından gerçekleştirilmiştir. Rousseau, günün sorunlarına, aydınlanma dönemi Avrupa'sının

<sup>11</sup> Hauser Arnold, A.g.e., s.70-72

<sup>12</sup> Homeros, Odysseia, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, Can Yayınları, 1994, İstanbul, s. 15. Konu ile ayrıntılı bilgi için ayrıca, bkz. “Odysseus ya da İlk Yabancılaşmış İnsan” isimli Ayşe Koncavar'ın makalesine. Kuram Dergisi, sayı 13, 1997, s. 51

entelektüel önderlerinden çok daha önyargısız biçimde yaklaşmıştır. Rousseau, Rokko ve aydınlanma kültürlerini eleştirmiş ve onların mekanik ruhsuz formalizmlerine ve töreselliklerine karşı, kendiliğindeliği ve örgenselliği savunmuştur. Rousseau'nun düşünceleri bir yere oturmaz; sanatçı sadece çağdaşlarının çoğunun bildiklerini açıklar. İnsanlık iki sorun ile karşı karşıya kalmıştır: Ya Voltaireciliği'nin mantıkçılığını ve saygınlığını seçecek, ya da tarihsel geleneklerini unutup yepyeni bir başlangıca doğru gidecektir.<sup>13</sup>

Voltaire ve Rousseau arasındaki ilişkiden daha derin bir simgesel anlam taşıyan diğer bir ilişkiye Avrupa düşünce tarihi boyunca rastlanmamıştır. Her ikisinin de destekleyicileri olmakla birlikte ikisi de Encyclopedie gibi ideolojik uğraş sayılan bir edebiyat girişimine katkıda bulunmuşlardır. Rousseau'nun doğalcılığı, Voltaire, özneliğin kısıtlanmasına karşı çıkar. Voltaire, özneliğin ancak nezaket ve öz saygınlık kurallarını aşmadığı sürece geçerli olması gerektiğini savunmuştu. Bu gerilimler atmosferinde ortaya çıkan yapıtları Goethe, büyük bir itiraftan alınma parçalar olarak değerlendirir. Belli başlı amacı olan deney ve itiraf edebiyatı düşüncesi bu sırada doğduğunu savunur Goethe. Edebiyatta kendini inceleme, kendine yararı olma ne denli açık anlatılırsa, yapıtın o derece inandırıcı ve hakiki olacağı düşüncesi Rousseau'dan kalan entelektüel miraslarından birisidir. "Rousseau ve Goethe ile yeni bir estetik kuram dönemi başladı." Diye yazar Ernest Cassirer.<sup>14</sup> Karakteristik sanat, öykünme sanatı üzerinde belirli bir yengi kazanmıştı. Platon'dan Tolstoy'a değin sanat, duygularımızı kısıktırıp ahlaksal yaşamımızın uyum ve düzenini bozmakla suçlanmıştır. Platon'a göre, yaratıcı imgelem, şehvet ve öfke yaşantılarımızı istek ve acılarımızı arttırır; kurtulması gerektiği halde onları besler. Shakespeare bize hiçbir zaman bir estetik kuram vermiyor. O, sanatın doğası üzerinde düşünür. Hamlet'in açıkladığı gibi, "oyunun amacı, hem başta hem de şimdi sanki doğaya ayna tutmak, erdeme kendi özelliğini göstermek, kendi imgesini küçük görmek ve zamanın ihtiyar yaşını, varlığını, biçimini ve baskısını duyurmak gibi bir iştir" Biz bir Shakespeare oyununda Mcabeth'in tutkusu, Ricard'ın kötülüğü veya Otello'nun kıskançlığı bize bulaşmaz. Bu duygulanımların etkisi altında kalmayız. Bu duygulanımları içten görmeye çalışıp inceler, gerçek doğa ve özlerini kavrar görürüz. Bu anlamda Shakespeare'nin

<sup>13</sup> Hauser Arnold, A.g.e., s.75-76

<sup>14</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e., s. 176



dramatik sanat kuramı Rönesans'ın büyük yontucu ve ressamlarının güzel sanatlar anlayışı ile tam bir uygunluk içindedir.<sup>15</sup>

Bu aşamayı izleyecek olan yüz eli yıllık dönemde, Avrupa edebiyatında önemli olan tüm yapıtlar, bu öznellikte yazılmıştır. Saint-Preux'nün varisleri yalnızca Werther, René, Obermann, Adolphe, Jacopo Ortis değil, Balzac'ın Lucien de Rubempre'si, Stendhal'in Julien Sorel'i, Flubert'in Frédéric Moreau'su ve Emma Bovary'sinde tutun Tolstoy'un Pierre'i, Proust'un Marchel'i ve Thomas Mann'ın Hans Castorp'una kadar bütün kahramanların tümü düş ve gerçeklik arasındaki uyuşmazlıktan yakınır. Ve hepsi de hayalleri ile pratik, sıradan orta sınıf yaşamı arasındaki çatışmanın kurbanıdır. Bu motif ilk kez Werther'de tümüyle ifadesini bulur. Rousseau'nun etkisinin derinliği ve yaygınlığı, örneği görülmedik boyutlara ulaşmıştır. Bu da düşünür, Marx ve Freud gibi, adlarını hiç duymamış olanlar dâhil olmak üzere, milyonlarca kişinin düşüncesini değiştirebilen ender kişilerden biridir. “Güzel ruh” kavramı, tümüyle yok olmasına ve tüm insan değerlerinin tinselleştirilmesine yol açtığı gibi töreciliğe çok estetik boyut kazandırır ve törel değerlerin doğanın bir verisi olduğu görüşüne inanır.<sup>16</sup> Rousseau'nun tinsel güzellik'i bir yanda saralı ve budala kalıbı içinde bir aziz olan Dostoyevski'nin Myskin'ine uzanırken, bir yanda da, toplum içinde hiçbir sorumluluk taşımayan ve topluma yararı dokunmayan bireysel ahlak yetkinliği ülküsüne kadar uzanır.<sup>17</sup> Bu yargıların genel bir sonuç çıkardığımızda batı edebiyatında ve sanatında estetiğin algılama biçimleri, Ortaçağ sonunda beri ilerlemesini sürdüren bir gelişmenin devamını ve tamama ermesini temsil eden aydınlanma hareketiyle gerçekleşen “geçmişten kopma” olgusunu yeterince yerine getirdiğini söylemek mümkün.

### 1.3.1. Modern Edebi Metinlerin Siyasallaşması

Frederic Jameson, “ edebi metinlerin siyasi yorumunun önceliğe sahip olması” gerektiğini söyler. Bunlar “tek ve büyük ortak hikâyeye “, sınıf mücadelesi tarihine bütünleştirmesi gerektiğini ileri sürmüştür. “siyasal bilinç dışı doktrini işlevini ve gerekliliğini, işte bu hiç kesintiye uğramamış söylemin izlerini yakalamakta, bu temel metnin bastırılmış gömülü gerçekliğinin su yüzüne çıkarılmasında bulacaktır.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Cassirer, Ernest, A.g.e.,s. 176

<sup>16</sup> Emile Faguet, Dixhuitième Siècle, 1890,s.123. bkz. akt. Arnold Hauser, A.g.e.,s.80

<sup>17</sup> Hauser Arnold,A.g.e.,s.80

<sup>18</sup> Jameson, F., Political un Conscious, Londra, 1981. Bkz Akt. Alex Collinicas, A.g.e.,s.83

Jameson'un bu konudaki daha geniş çözümlerini "Modernizm ve Emperyalizm" başlıklı makalesinde görmek mümkün. Emperyalizmin kendi özgül yazını ürettiği ve içeriği üzerinde açık etkiler bıraktığına işaret eden Jameson, siyasal gelişmelerle yazınsal ve sanatsal alanda paralel yürüyen ya da kimi noktalarda bir sarmala dönüşen durumlara dikkat çeker.<sup>19</sup> 1884 tarihini –Afrika'yı ileri güçler arasında parselleyen Berlin konferansının yapıldığı yılı ele alırken, ortaya çıkışları akla gelen sanatsal ve yazınsal olaylar dizilerini irdeler. "Örneğin, Victor Hügo'nun ölümü" diye yazar Jameson, "onun yokluğunun hacimli varlığının ardında tam gelişimiyle var olduğunu hemen hemen ortaya koyan simgeci ve Mallarmeci estetiğin açılış anı olarak görülür çoğu zaman. Böyle simgesel kopuşların seçimi deneye dayalı olarak kanıtlayıcı bir konu değil, histogrofik bir karardır; bu türden kronolojik koşullar da en başta yeni ve daha karmaşık ve ilginç tarihsel anlatıcılar oluşturma teşviklerinden daha fazla değildir. Bu teşviklerin yararlılığı olayın olmasından önce öngörülemez. Fakat modernizmin sonunda klasik emperyalist dünya sisteminin yeniden yapılanması ile uzlaşmak üzere ortaya çıktığı zaman, olası karşılıklı ilişkilere yönelik merakımızda da, başka bir yolla sınırlansa bile yalnız keskinleşebilir kuşkusuz(...) Bugün üçüncü dünyayı, yalnızca sömürgeleşme ve siyasal bağımsızlık nedeniyle değil, fakat her şeyin ötesinde bu çok çeşitli kültürlerin ötesinde bu çok çeşitli kültürlerin hepsi şimdi farklı sesleriyle konuştukları için farklı düşünüyoruz. Bu sesleri artık görmezden gelme özgürlüğümüzün olduğu marjinal sesler değildir; en azından biri-patlayıştan bu yana Latin Amerika yazını- bugün beklide dünya kültür sahnesinin baş oyuncularından biri haline gelmiştir ve yalnızca diğer üçüncü dünya ülkeleri üzerinde değil, Birinci Dünya yazın ve kültürü üzerinde de kaçınılmaz ve kaçılmaz etkisi vardır."<sup>20</sup>

Jameson, 19.yüzyılın sonunda diğer prototip paradigmasına –örneğin Zola'nın 'La débacle'nda- diğer emperyalist ulus devlet olduğunu söyler; bu durumda, çocukluk karabasanının çirkin ve şeytani çocukları, fiziksel olarak yabancı ve korkutucu, barbar, uygar olmayan ve hala klişeler olmayan, tarımsal ya da köy toplumu için korkutucu ve şaşırtıcı her şeyi yeniden doğuran Almanlar...<sup>21</sup> Bu "diğerleri" o zaman bu dönemde yüksek yazında daha saygın ve daha soluk biçimleri elden ele geçirecekler- İngiliz romanındaki

<sup>19</sup> Jameson, F., "Emperyalizm ve Modernizm", Bkz. Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı yayınları, 1993, İstanbul s.47-48

<sup>20</sup> Jameson, F., Emperyalizm ve Modernizm, A.g.e.,s.48

<sup>21</sup> Burada Edward J. Dudley ve Maximilian Novak(ed.), The Wild Man Within: An image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism (Pittsburgh: University of Pittsburgh press, 1973) adlı kitaba gönderme yapılmaktadır.

yüksek sosyeteye egzotik bir not ekleyen yabancılarda olduğu gibi sömürgeleşmiş, batılı olmayan halkların daha radikal değerliği ise kendi temsili yerlerini daha önce sözünü ettiğimiz emperyalizmin serüven yazınında bulma eğilimindedir. Fakat bu değerliğin bir eksenini farklı bir eksenle maskeleyme, bu sömürünün yerine rekabetin ve üçüncü dünya varlığının yerine birinci dünyanın karakterlerinin geçmesi temsili kapsam stratejisi olarak düşünülebilir ki bu strateji de sömürge tahsisinin temel emperyalist yapılarını değiştirir. Etkileri temsili etkilerdir, yani emperyalist sistemin yapısının yeterli bilincinde sistematik bir engeldir: Fakat bunlar kesinlikle öznel etkilerdir ve yeni emperyalist dünya sisteminin haritasının çizilmesinin olanaksız hale geldiği, çünkü diğer bileşeni ya da karışık numarası olan sömürge diğer'in görünmez hale geldiği estetik alanında belirgin sonuçlar yaratacaklardır.<sup>22</sup>

Ne var ki Jameson'a göre siyasi olan kesinlikle bilinç dışıdır ve onu açığa çıkaracak bir yorumlamanın gerçekleştirilmesini gerektirir.<sup>23</sup> Bu Moretti'nin modernist dünya ile olan, öncelikle estetik nitelikteki ilişkisinin, sınıf mücadelesinin "bastırılmış, gönüllü gerçekliğinin" çarpıtılmış bir ifadesi sayılabileceği biçimindeki savı ile oldukça uyumludur. Modernizmin, tam da Schmitt ve Moretti tarafından betimlenen türden bir estetik geri çekilmeyi içerme eğilimi sayısız örnekle gösterilebilir. Ancak biz iki örnekle yetineceğiz. Klimt'in en büyük eserlerinden biri, Max Klinger'in yaptığı bestecinin heykeli şerefine, Viyana'daki "aykırılık" binasında bir sergi için 1902'de yaptığı "Beethoven freski" adlı yapıttır. Schorske bu freski, Klimt'nin daha önce yaptığı, 'korkutucu hayaleti'nin sunulduğu "Hukuk" adındaki çalışmasındaki siyasetin meşum görünümü ile karşılaştırır. Şimdi Klimt, temasını Beethoven'ın 9.senfonisinden alır; ne varki senfoninin ve Schiller'in "neşeye övgü"sünün, devrimci prometeusculuğunu narsist bir çekilme ve ütopyacı bir mutluluğun manifestosuna dönüştürür. Politikanın yenilgi ve acı getirdiği yerde, sanat bir kaçış ve teselli sağlar.<sup>24</sup> Freskin ilk iki panelinde Klimt, "mutluluğa özlem" ve "düşmanca güçleri" karşı karşıya getirir; doruğa ulaşılan üçüncü panel, "mutluluğa özlem şiirinde son bulur"da diğer ikisi kucaklaşır. Tablonun esin kaynağı Schiller'in "Tüm Dünyaya Öpücük" deyişidir. Ancak hem Schiller hem de Beethoven için bu öpücük politiktir; insanlığın kardeşliğine aittir, 'kucaklaşın ey milyonlar', Schiller'in evrensel olan emridir. Beethoven bu dizeyi yalnızca erkek sesiyle, (Andante Maestosa) kardeşçe bir

<sup>22</sup> Jameson, F., Emperyalizm ve Modernizm, A.g.e.,s.49

<sup>23</sup> Callinicos, Alex,A.g.e.,s.84

<sup>24</sup> Callinicos, Alex,A.g.e.,s.84

coşkunun bütün gücü ve ağır başlılığıyla sunmaktadır. Klimt'in duygusu kahramanca değil saf bir biçimde erotiktir. Daha da çarpıcı olanı, öpücük ve kucaklamanın bir rahimde yer almasıdır. Schorske'nin belirttiğine göre, Klimt'in freski, "modern yaşamdan bir kaçış olan sanat idealinin tam bir ifadesidir."<sup>25</sup>

Eğer Klimt'in sanatta geri çekilmesi, Schorske'nin Viyana kültürüne ilişkin genel yorumunu destekletiyorsa, siyasal çalkantılar arasında geçen ikinci örnek daha şaşırtıcıdır. Nabokov, Andrei Bely'nin "Petersburg"unu, Ulysses'i 20. yüzyıl düz yazının en büyük başyapıtlarından biri olarak tanınmaktadır.<sup>26</sup> 1905 devriminin doruğa ulaştığı sırada genç bir aydın, Nikolai Apollonovich Ablevkhov, kendisine terörist bir gurup tarafından üst düzey bir çarlık bürokratu olan babasını bombalamak görevi verilmesiyle pençeleşen ikilemiyle klasik Rus romanın ana temasının biçimlendiren yabancılaşmış 'lüzumsuz' erkeklerden biridir. Ne ki bundan daha fazla şey ifade eden Petersburg, her şeyden fazla devrimci bir kargaşa ile çınlayan Pushkin'in "Bronz Atlı"yı adadığı Çar Büyük Petro'nun büyük brnoz heykelinin simgelediği, geçmişin hayaletlerinin musallat olduğu kentin yazın geleneği de demlenmiş modernist araçlarla dolu bir portresidir. Marshall Berman için "Petersburg" tamamen modernisttir.<sup>27</sup> Bely, 1905 Ekim'indeki ilk Sovyet doğuşuna neden büyük grevle sarsılan bir kentin, Petersburg'un atmosferini canlandırır. Ne var ki bu kitle savaşmaları Bely, açıkça, ister melon şapkalı banliyö yolcuları olsun, isterse devrimci proleterler, bir 'çok ayaklı insan' olarak gördüğü kalabalığı dışlamaktadır-yanlızca, bireylerin özellikle de Ablevkhov pere et fils( baba ve oğul) ile devrimci aydın Dudkin'in önünde kendi kaderlerini izledikleri bir orta alan oluştururlar. Üstlendiği babasını öldürme görevi yerine getirmek için kullanacağı bombayı aklından çıkaramayan Nikolai Apollonovich, Dostoyevski'nin romanındaki Raskalnikov ve diğer anti-kahramanları kolayca fark edilebilir bir soydaştır.<sup>28</sup> Ne var ki bunların ikilemleri Dostoyevski'nin sanatında belli başlı siyasal ve metafizik savaşların keşfini dramatize ederken, eylemin gerçekleştirilmesi ve bombanın patlaması da dâhil olmak üzere, kendi özel oyununda bile edilgen olan Nikolai Apollonovich, etrafında mantar gibi patlayan olaylar ortasında sürüklenir. Sonunda Apollonovich, Rusya'dan kaçır ve kuzey Afrika da Arkeolog olur. Buradan şunu söyleyebiliriz ki; modern edebi metinler, kendi özgül yazınına çıkarmasına

<sup>25</sup> Schorske, Fin-de- siecle vienna., naklen akt. Alex Collinicas, A.g.e.,s.84

<sup>26</sup> R.A. Maguire ve J.E malmstad, Harmonsworth,1983, akt. Alex Collinicas., A.g.e., s.84

<sup>27</sup> Berman, All That is Solid, akt. Alex Collinicas, A.g.e, s.85

rağmen siyasal gelişmelerle yazınsal ve estetik alanda kimi noktada siyasetle iç içe ya da sarmal bir biçimde devam etmiştir.

### 3.1.3.1. Modern Estetikte Faşizm Fenomeni

Modernizm gerçeklikle estetik bir ilişkiyi benimsemesine ve sanatı bir kaçış gibi ele aldığı anlaşılırken bunun siyasal bağlamda bir dizi sonuçları çıkarılabilir. Bunun bilinen isimleri zaten öne çıkıyor. Bercht, Eisenstein ve Mayakovski'nin devrimci sosyalizminden, Pound, Lewis ve Celine'in faşizmine kadar giden çok geniş bir siyasal tutumlar dizisinde bir arada varolmuştu. Bu karışıklık çok iyi bilinmektedir, fakat Jeffrey Herf, son zamanlardaki çok çarpıcı çalışmasında, Almanya sağına romantik anti-kapitalizmin geçmişe dönük pastoralizminden, kapitalizmin biçimsiz kaos ortamının yerini alacak birleşmiş, teknolojik bakımdan ilerlemiş bir ulusun içinde gerçekleşecek yeni, güzel bir düzenin taslağına yönelmeye evrilen, Weimar ve Nazi Almanya'sındaki milliyetçilerin 'gerici modernizm' olgusunu vurgulamıştır. Herf'in verdiği en çarpıcı örnek, Ernest Jünger'dir. Ernest Junger, cephe deneyimini coşkuyla karşılamaktaydı. Çünkü söz konusu "kanla dolu bir tribün" gibi iğrenç bir imgeyle yakalanan) makineleştirilmiş yıkım "teknoloji ve doğanın birbirine zıt olmadığı", teknolojinin, "soğukkanlı iradesinin somut hali" olduğunun anlaşıldığı, sınıf çatışmalarının üstesinden gelinmiş, işçi ve kapitalistin askeri yayılma yoluyla kitlesel üretim ve yıkım mekanizmasıyla açık bir biçim verilmiş olan güçlü ama karanlığını gerçekleştirmeye bir toplulukta birleşmiş olduğu bir toplum beklentisini içermektedir. Junger'de şaşırtıcı olan şey, salt modern savaştan değil, 20. yüzyıl metropolünden de –"büyük kentte otomobiller ve trafik ışıkları siyasal kitle eylemlerinde çalışma ve eğlencenin motorize temposunda modern Babil'in telaşı ortasında"- alınan, daha önceden çöküşün emareleri olarak dışlanmış olan görüntülere, Lebensphilo Sophie (yaşam felsefesi)'nin açıklamaları olarak yaklaşılmasıdır"<sup>29</sup> Benjamin "faşizmin mantıksal sonucu, estetiğin siyasi yaşama girmesidir" derken, aklında özellikle Junger vardı. "Estetize edilmiş yaşam" isimli kitabında Faşizm, hayatın kendisinin değil estetize edilmiş replikasının yaşanabilmesinin mutlaklaştırılmış halidir ve modern toplumların (yerleşik hayatın mantık, ilke ve değerlerini olağanlaştırıp haklılaştıran) kitle kültürü içinde yaşayan insanları için

<sup>29</sup> J. Herf, *Reactionary Modernism*, Cambridge, 1984., Akt. Alex Callinicas., A.g.e.s.87

çok da yabancı ve uzak bir olgu olmadığına işaret eder.<sup>30</sup> Faşizm kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar Benjamin, faşizmi, estetik ve sanat bağlamı bir analizin içinde ele alırken, faşizmin ortaya çıkan kitle oluşumlarıyla ilişkisini formüle eden bir yaklaşım gösterir burada; yabancılaşma eleştirisine bağlı olan açıklamalarını formüllendirir. Başlangıçtaki alıntıda, faşizmin, kitlelerle kendilerini ifade etmelerini sağlayarak ilişkilendiği açıkça ifade edilmektedir. Toplumsal ve kültürel yaşamdaki mevcut (yabancılaşmış) eğilimlere yönelinerek geniş kitlelerin örgütlenmesi gerçekleştirilir, dahası kitlelerin kendilerini ifade etmelerine olanak verilmesi yollarıyla faşizm örgütlenir.<sup>31</sup>

Fakat aynı zamanda bu siyasetin estetikleştirilmesinin Marnetti'nin "savaş güzeldir" ifadesini içeren "part pour l'art"ın tüketilmesi olduğundan da söz eder.<sup>32</sup> Burada Benjamin, Peter Burger tarafından daha da geliştirilmiş bir temaya değinir. Burger, sanatın 18. yüzyılda, hemen hemen aynı dönemlerde felsefi estetiğin ortaya çıkışı sayesinde kuramsal olarak da dile getirilebilen bir tez olan, öteki toplumsal pratiklerden özerk olduğu yolundaki tez ile farklı konumu rasyonalize edilen, ayrı bir kurum olarak ortaya çıktığını ileri sürer.<sup>33</sup> "Sanat kurumu", burjuva toplumunun bir ürünüdür. Sanat yapıtı yalnızca tapınma kültüne tabii olan önceki konumundan özgürleşmekle üretimi de ortak çalışma ve zanaata dayalı olmaktan çıkarak bireysel etkinliğe dönüşmekle kalmamış; sanatın kabul tarzı da Ortaçağ cemaati ya da erken modern toplumun ortak tüketimine aykırı olarak bireysel hale gelmiştir. Bunun en ilginç örnekleri müzik alanındaki politik üretimlerdir.

### 3.1.4. Müzikteki Estetik İdeoloji

"Haydn ve Mozart masondu." Diye yazar Fırat Kutluk. O dönemin pek çok aydın ve sanatçısında bu özelliği görmek mümkün. Masonluk siyasal bir oluşum konumunda değil ve legal. Goethe ve II. Josephe de masondu. Masonluğun temel düşünceleri olan insanlığın kardeşliği ve bilginin özgür gücü gibi kavramlar 'Sihirli Flüt, Mevsimler ve Yaratılış' isimli operalarda işleniyordu. Katharina Thomson'un da belirttiği gibi Mozart 'ın bu alandaki düşüncelerini çoğunlukla operalarında işlediği görülür. Özgürlük ve otoriteye

<sup>30</sup> Benjamin, Walter, Estetize Edilmiş Yaşam, Çeviren: Ünsal Oskay, Der Yayınları, 1995, s.179

<sup>31</sup> Benjamin, Walter, A.g.e.,s.179

<sup>32</sup> Benjamin, Walter, Illuminations, Lonbdra, 1970, s.243 Akt. Alex Callinicas, A.g.e.,s.87

<sup>33</sup> Callinicos, Alex, A.g.e.,s.87

başkaldırı, haklının ve ezilmişin zaferi... Thomson, Mozart'ın feminist tavırlarında da söz eder ve Saraydan Kız Kaçırma' da Blonde'nin peşinde koşan sultanın kâhyasına verdiği ‘özgür doğmuş bir İngiliz kadınının bağışlanacak bir mal olmadığı ‘ biçimindeki yanıtını gösterir. Özgürlük konusunu çok sık ele alan Mozart'ın bu düşüncelerinin masonik olduğunu saptar Thomson.<sup>34</sup>

Don Giovanni'in müzik politika ilişkisinde bir yapı taşı olduğu savunulur. Romantik dönem sanatçısı için en önemli öge olan özgürlük, Mozart'ın bu yapıtında belirgin bir şekilde aktarılır; “Oldukça itici bir karakterdir Don Giovanni. Tıpkı Figaro'daki kont gibi. Elde ettiği kadınlara paçavra gibi davranır, bir gecelik kaçamaklar uğruna adam öldürür ve bunları hiç ama hiç umursamaz. Kendisi için yaşar. Tüm değerler, özellikle etik değerler onun için bir anlam taşımaz. Ama oyunun finalinde daha önce öldürdüğü bir askerin (odasına girmeye çalıştığı kızın babası) ruhu evine geldiğinde büyük bir gururla uşağına yer açmasını söyler. Af dilemesini isteyen ruha verdiği yanıt ise ‘’asla’’dır. Bu, ölümü kabullendiğini gösterir. Yaşamı uğruna özür dilemeyen bu mağrur insan, ölüme de gülerek gider.”<sup>35</sup> Jim Samson, romantizmi politik liberalizm ruhunun kültürel anlatımı olarak tanımlarken, ideolojik bir zemin ya da politik bir mesaj verme, en yoğun olarak operada kendini gösterir. Beethoven'dan Wagner' e değin uzanan süreçte bunun çok kez yaşandığı görülür. Ama elbette çoğu zaman üstü kapalı mesajlardır bunlar. Ya bir masal içinde ya da fantastik bir olay çerçevesinde işlenir. Wagner'in operalarında bu yapıyı sıkça kullandığı ileri sürülür. Sözgelimi Bernard Shaw'un Halka 'nın toplumsal ve politik boyutlarını gösterdiği yazısı, müzikbilimci Dercy Cooke'da destek görür. Bu sava göre Ren Altını (Das Rheingold ) 19.yüzyıl ortaları Avrupa'sının toplumsal ve politik eleştirisidir.<sup>36</sup>

“1933 yılında, Almanya'da yerel, askeri ve politik şarkıların ulusal şarkı dağarının temelini oluşturduğu yıl olarak belirginleşir. Yüzlerce şarkı yazılmakta, bunlar süratle basılmakta ve dağıtılmaktadır.” Diye yazmaktadır Kutluk; Hitler Hençliği (Hitlerjugend-HJ) bunlardan yalnızca biridir. Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir dizi seminer, konferans gibi etkinlikler düzenlenmekte, bu amaçlı okullar açılmakta, bağdar, seslendirici ve eğitimciler seferber edilmektedir. HJ dinletileri oldukça gözdedir. HJ şarkıları da ayrı bir kimlik taşımaya başlamıştır. Savaşan gençlik betimlenmektedir bu şarkılarda. Ya da savaşmaya hazır ateşli bir kitle 1933 tarihli bir makalede Martin Wahler, savaş şarkıları olarak

<sup>34</sup> Kutluk, Fırat, Müzik ve Politika, Doruk Yayınevi, 1994, İstanbul, s.9

<sup>35</sup> Kutluk, Fırat, A.g.e.,s.10

<sup>36</sup> Kutluk, Fırat, A.g.e.,s.15

tanımladığı bu şarkıları çağdaş halk şarkıları olarak görür.<sup>37</sup> Nazi politik şiir türü bu dönemlerde ortaya çıkıyor. Bu türün babası sayılan Dietrich Eckart'ın çoğu şiiri bağdaştırıyor ve ‘‘fırtına şarkıları’’ olarak anılan ve gerçek anlamda savaş çığırkanlığı yapan şarkılar türüyor (Hitler'in SA'larına model olan şarkılardır bunlar). Müzik-politika ilişkisinde ağırlığın yerel unsurlarda olduğu görülür. Naziler düşmanca şarkılarını bu yapı üzerine oturmuşlardır. İtalyanlar da, Amerikan popundaki en önemli akımlardan biri olan protest akımında da aynı şey söz konusudur. Yerel karakter, yerel ezgi, yerel dil, yerel çalgı, en belirgin özelliklerdir.<sup>38</sup> Bu yargılar bize burjuva egemenliğinin sağlamlaşmasıyla ‘sanat kurumu’nun özerk konumu, ürünlerin içeriklerine de yansıdı. Ama bu yansıma biçimi estetiğin en karmaşık en dolambaçlı yollarında çelişkili ağlar içinde kendisini ördüğünü söylemek mümkün.

## 3.2. MODERN ESTETİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

### 3.2.1. Zaman Mekân Bağlamında Estetik

Aydınlanma düşünürlerinin üstesinde gelmeye çalıştıkları şey, bir politik ve ekonomik sorun olarak ‘‘mekanlar’’ın üretimiydi. Paralı yolların, kanalların, iletişim ve idari sistemlerinin, ekime hazırlanmış arazinin ve benzeri şeylerin üretimi, bir ulaştırma ve iletişim mekânlarının üretimi sorununu açıkça gündeme getiriyordu. Bu tür yatırımların mekân ilişkilerine getirdiği her değişim sonuç olarak ekonomik faaliyetleri eşitsiz olarak etkiliyor, servet ve gücün yeniden dağılımına yol açıyordu. Hiçbir mekân politikası toplumsal ilişkilerden bağımsız olamaz. Bu ilişkiler, mekân politikasının içeriğini ve anlamını kazandırır. İşte aydınlanmanın sayısız ütöpik planın başını çarptığı kaya buydu. Jefersoncu toprak politikasının eşitlikçi bir demokrasiye kapı açacağını umduğu mekânın atomizasyonu yaklaşımı, sonunda kapitalist toplumsal ilişkilerin yayılmasını kolaylaştıran bir araç haline gelecekti. Çünkü mekânın demokratik araçlarla yeniden düzenlenmesi, hükümdarın bir mahalde kökleşmiş olan iktidarını sarsar. ‘‘Büyük kapıların yıkılması, kale hendeklerinin aşılması, insanın bir zamanlar girmesi yasak olan yerlerde keyfine göre dolaşması: açılması ve içine zorla girilmesi gereken gereken bir mekânın mülk edinilmesi

<sup>37</sup> Kutluk, Fırat, A.g.e.,s.20

<sup>38</sup> Kutluk, Fırat, A.g.e.,s.50



Fransız devriminin ilk keyiflerinden biriydi” Üstelik “aydınlanmanın iyi yetişmiş çocukları olarak” diye devam eder Ozouf.<sup>39</sup>

Devrimciler, “mekân ve zamanı bir fırsat olarak” görüyorlardı: “devrim zamanın eşdeğeri olacak bir törensel mekânın inşası fırsattı. Aydınlanma projeleri, mekân ve zamanın neyle ilgili olduğuna ve rasyonel biçimde düzenlenmelerinin bir ortak duyuyu paylaşıyorlardı. Bu ortak temel kısmen kol ve damar saatlerinin yaygın biçimde kullanılabilmesine ve haritacılık bilgisinin daha ucuz ve etkin basım teknikleri sayesinde yayılabilmesine bağlıydı<sup>40</sup>

Eğer Bourdieu’nun söylediği gibi, mekânsal ve zamansal deneyimler toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde birincil araçlar ise, o zaman bu deneyimlerin gösterim tarzında bir değişiklik hemen hemen kesinlikle toplumsal ilişkilerde de bir değişim yaratacaktır. Bu ilke İngiltere’nin Rönesans haritalarının kraliyetin ayrıcalığı karşısında, bireyciliğe, milliyetçiliğe ve parlamenter demokrasiye verdiği desteği açıklamaya yarar. Ama Helgerson’un işaret ettiği gibi haritalar kolaylıkla “güçlü bir merkezîyetçilik taşıyan monarşik bir rejimde gönül rahatlığıyla destek olma” yolunda işlev görebilir. Yine de İspanya Kralı II. Felipe, haritalarını devlet sırrı olarak kilit altında saklayacak kadar yıkıcı buluyordu. Colbert’in Fransız ulusal devletinin rasyonel mekânsal bütünleşmesi yolundaki planları (sadece idari etkinliğe değil aynı zamanda ticaretin ve iş hayatının geliştirilmesine de yönelikti bu planlar) haritaların, “soğuk bir akılcılık” ile araçsal bir bakışla merkezi devlet gücünü desteklemek için kullanışı açısından iyi bir örnekti. Rönesans’ın mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim birçok bakımdan aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu.

Şimdilerde birçok insanın modernist düşüncenin ilk adımı olarak gördüğü hareket, doğa üzerindeki insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekân doğal bir olgu olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel bir biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defa ki fark, mekân ve zamanın Tanrının haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak insanın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı. İşte bu imgeyi temsil etmek üzere yeni bir peyzaj ortaya çıkacaktı.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Ozouf, M.,(1988), Festivals and the French Revolution, (Cambridge, Mass. Grossberg) aktr. David Harvey, A.g.e., s.287

<sup>40</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 287-290

<sup>41</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 279

Barok mimaride Tanrının haşmetini övmek üzere yapılan kıvrık perspektifler ve yoğun güç alanları yerini Boulée türü mimarların rasyonelleştirilmiş yapılarına bırakmak zorundaydı. Voltaire rasyonel kent planlamacılığına yönelik ilgisinden başlayıp, Saint Simon’la yeryüzünü birleştiren biçimde başkentleri birbirine bağlama vizyonunda ve Goethe’nin Faust’taki trajik sözlerden (milyonlar ve milyonlar için alanlar açayım/yaşamları için, güvenli olmasa da, aktif ve hür”) geçerek 19. yüzyılda tam da bu tür projelerin kapitalist modernizasyon sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak nihayet gerçekleşmesine kadar uzanan sürekli bir bağ izlenebilir. Aydınlanma düşünürleri, aynı zamanda bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, rasyonel planlama ve kontrol sistemlerinin kamulaştırılması aracılığıyla gelecek üzerinde de bir denetim kurmayı planlıyorlardı. Dolayısıyla aydınlanma düşüncesi, bir mutlak kategori olduğu varsayılan türdeş zaman ve mekânın düşünce ve eylem için sınırlayıcı kapılar olarak görüldüğü, oldukça mekanik “Newtoncu” bir bakış açısının çerçevesi içinde hareket ediyordu. Bu mutlak anlayışların zaman mekân sıkışmasının basıncı altında çöküşü, modernizmin 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başı biçimlerinin doğuşunun merkezinde yer alıyordu.<sup>42</sup> Aydınlanma düşünürleri, idealleştirilmiş bazı mekân ve zaman anlayışlarını gerçekleştirmiş gibi ele alarak, insan deneyiminin ve pratiğinin serbest akışını rasyonelleştirmiş biçimlemelerle sınırlama riskini alıyorlardı. Foucault, aydınlanma uygulamalarının gözetim ve denetime dönük baskıcı yönelişini bu çerçevede buluyordu. Bu nokta, Aydınlanma düşüncesinin “bütünleştirici nitelikleri”ne ve perspektivizmin “istibdadı”na yönelik “postmodernist” eleştiriye yararlı bir ışık tutuyor. Mekânın toplumsal hayat içinde pratikte evrensel, türdeş, nesnel, soyut kullanımı için başka bir şey daha gerektiriyordu. Sayısız hayalî planın varlığına rağmen, zamanla hâkimiyeti ele geçiren bu ”başka bir şey” toprakta özel mülkiyet ve mekânın bir meta olarak alınıp satılması olacaktı.<sup>43</sup>

### 3.2.2. Postmodern Estetik

Postmodern estetik, bir yönüyle iktidarın rahatsız edici işleyişini maskelemede işlev görür. En önemli örneği Postmodern mimarlık tasarımlarında göze çarpar. Eklektik yaşam biçimleri, bu yönde sunulan yanılısamalı algı biçimleri bu durumun ilginç örneklemini oluşturur. Jencks, ‘’ eklektizm seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir’’ derken

<sup>42</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 283

<sup>43</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 284-85

Lyotard'da bu duyguya aynen yankı verir. "Eklektizm, çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan Reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde McDonald's yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Kong'da 'retro' giyinir"<sup>44</sup> Farklılaşmış zevk ve kültürlerin coğrafyası, birçok bakımdan yüksek enternasyonalizmin potporisi olandır. Havana'lar, Tokyo'lar, Kore'ler, Kingston'lar, Karaşi'lerin yanı sıra Arap semtleri, Türk bölgeleri vb. çıkar. Ne var ki San Francisco azınlıkların toplumca çoğunluğu oluşturduğu bir kentte bile bunun etkisi, imgelerin üretimi, temsili görünüm, kostümlü seyirler, sahnelenmiş etnik festivaller aracılığıyla gerçek coğrafyanın üzerine bir peçe çekilmesidir. Maskeleye, postmodernizmin eklektik alıntılanma eğilimini ortaya koyduğu gibi "dışardaki kenti itmeye" de yarar. Jameson Bonaventura otelinin dışarıyı ayna gibi yansıtan duvarların tam da buna işaret ettiği kanaatinde.<sup>45</sup> Buna rağmen tarihsel ve coğrafi alıntıdan doğan biçimiyle bütün bu eklektizmin ardında tasarlanmış bir hedef bulmak güçtür.<sup>46</sup>

Ne var ki bunun kendisine öylesine amaçlı ve yaygın olan etkileri var ki, bir dizi basit uyumlaştırıcı ilkedden söz etmekte güçtür. "Ekmek ve Sirk", bu formül; toplumsal denetimin eski ve denenmiş bir biçimini ifade eder. Bir halkın huzursuz ve memnuniyetsiz unsurlarını yatıştırmak amacıyla bilinçli olarak sık sık kullanılmıştır. Seyirlik gösteri her zaman güçlü bir politik silah olmuştur. ABD kentlerinde seyirlik gösteri, kitlesel muhalefet hareketlerinin içinden çıkmıştı. Sokak gösterileri, iç kent ayaklanmaları, savaş karşıtı gösterileri, kültür gösterileri, bir yandan modernist kent yenilenme projeleri zemininde uğuldayan memnuniyetsizlik dalgasının sivri uçlarını oluştururken, bir yandan da siyasal iktidarın estetize edilmiş mekânların siyasal göndermelerini de içermektedir. Böylece muhalefetin, gösterinin önüne geçmek için kentin bir camia olarak algılanmasına, sıradan vatandaşların kent merkezinde ve kamusal alanda hissettiği kuşatma zihniyetini aşabilmek için yani bir kentin inşasına koyuldular.<sup>47</sup>

Konut ve Bayındırlık Bakanlığının daha sonra kaleme aldığı raporunda söylendiği gibi, 1960'lı yılların sonundaki toplumsal olayların yarattığı korkuya ve insanların bundan dolayı kent merkezine yaklaşmamasına son verme zorunluluğundan doğan Baltimor Şehir Fuarı yapıldı.

<sup>44</sup> Harvey, David, A.g.e.,s. 108

<sup>45</sup> Jameson. F. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" bkz. David Harvey, A.g.e.,s. 74

<sup>46</sup> Harvey, David, A.g.m.,s. 110

<sup>47</sup> Harvey, David, A.g.m.,s. 111

### 3.2.3. Amerika'daki Avangard'ın Estetik Serüveni

Bilindiği gibi avangardın geleneksel yapısı ikinci dünya savaşından sonra ABD'de yeniden canlandırılır. Savaş yıllarında yaşanan, daha önce görülmemiş ekonomik refah sırasında bıkkın, bezgin Paris burjuvazisinin kanıksadığı stratejiler ustaca uygulanır; modern sanatın ilkeleri hakkında yakın geçmişte bilgilenmiş yeni burjuva kamuoyu bu stratejilerle tanışır.<sup>48</sup> 1939 ve 1948 yılları arasında Clement Greenberg, avangard kavramıyla birleşebileceği formalist bir sanat teorisi geliştirir; amacı uluslar arası sahnede egemen ve atak rol oynayabilecek bir yapı oluşturmaktır.<sup>49</sup> Serge Guilbaut, Greenberg tipi formalizm derken bir ölçüde esnek bir teoriyi kast ediyor; “çünkü” diye yazar Guilbaut, “bu formalizmin konumu, savaş sırasında ve sonrasında şekillenmekte olan yeni sosyal ve estetik düzen çerçevesinde net olarak tanımlanmaya başlar; bu teori ancak daha sonraları katılaşıp bir dogmaya dönüşür. Aynı zamanda, onun 1930'lu yılların güçlü Marxist hareketiyle, Marksizm'in kriziyle ve nihayet 1940'larda Marksizm'in tamamen parçalanmasıyla olan ilişkisini de ele alıyoruz” Marksizmden kopuş, 1937'de Halk Cephesi'nin sunduğu politik ve estetik seçeneklerin sıradanlığıyla yüzyüze gelen çok sayıda entelektüelin Troçkizm'i seçmesiyle başladığını savunur Gaulbaut. Dwight MacDonald'ın yanı sıra Troçkist olduğu dönemde (1932-1939) Partisan Rewiev ile bir süre yakınlık kuran Greenberg, Amerikan Avangard serüveninin kökenlerini Troçkist bir bağlama yerleştirir:” Bir gün gelecek şu yada bu şekilde Troçkizm olarak başlayan Anti-Stalinizm'in, nasıl ‘sanat sanat için’ yaklaşımına dönüştüğü ve böylece gelecekte olacakların yolunu nasıl kahramanca aştığı sorunlu olarak anlatılacaktır”

Halk cephesinin önemi, hırsı başarısı göz önüne alındığında, Troçkizmin bazı entelektüelleri çekebilmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Amerikan Komünist Partisinin liberalizmle ittifakı, buhrandan sorumlu olan politik sistemde köklü bir değişiklik isteyenleri hayal kırıklığına uğratar. Değişikliği başlatan, sanat tarihçisi Meyer Schapiro olur; 1937 yılında Halk Cephesi'nin retoriğini ve “sanatın toplumsal temelleri” başlıklı makalesinde devrimci dili terk ederek Troçkist muhalefete katılır.<sup>50</sup> Marxist Quarterly adlı dergide

<sup>48</sup> (Clement Greenberg, “The Late 30s in Newyork”, Art an Kulture, Boston:1961,s. 230, akt. Gaulbaut, Sanat ve Siyaset, hazırlayan Lev Kreft, Ali Artun, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınevi, İstanbul., 2008.,s.232

<sup>49</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 232

<sup>50</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 232

“soyut sanatın doğası” başlıklı ünlü makalesini yayınlar. Bu makale yalnızca Alfred Barr’ın “kübizm ve soyut sanat” adlı formalist denemesinin ustaca çürütülmesi açısından değil sadece daha önce yazdıklarında kullandığı ideolojiden kopması açısından da önem taşır. Bu kopuş daha sonra solun sanatsal deneyselliği kabul etmesini mümkün kılacaktır; buysa Komünist Halk Cephesi’nin şiddetle karşı çıktığı bir olgudur<sup>51</sup> Schapiro 1936’da “sanatın toplumsal temelleri” adlı makalesinde sanatçının devrimci süreçteki yerini, proletarya ile arasındaki ittifak aracılığıyla kesinleştirir. Ancak 1937’de “soyut sanatın doğası” başlıklı makalesinde kötümserliğe kapılarak sanatçının devrimle ilişkin her türlü umudunu ortadan kaldırır. Böylece eleştirel, avangard soyut sanat kavramına dönüşecek bir açıklığın tohumları atılmıştır.<sup>52</sup> Bu dönüşümü gerçekleştirecek olanlar 1938’de Breton-Troçk, 1939’da Greenberg ve 1944’de Motherwell olacaktır.

“Soyut Sanatın Doğası”, soyutlamanın yeniden değerlendirilmesine olanak sağlayarak, idealist formalizmin ve sosyal realizmin katı muhalefetinin yumuşamasına da yol açar. Troçki ve Breton Greenberg’te var olmayan bir iyimserlik taşıdığını savunan Gaulbaut, “Troçkiye göre sanatçı partizanlıktan uzak durmalı, ama politikadan kopmamalıdır” Ancak Greenberg bu hassas konumu ve Troçki’nin eklektik dediği eylemi bir kenara bırakarak benzersiz bir çözüm önerir; bu çözüm modernist avangardadır. “aslında Greenberg” diye yazar Gaulbaut, “politik avangarddan sanatsal avangarda geçerken şuna inanır: yalnızca sanatsal avangard kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini Kitsch’in ezici etkisine karşı koruyabilir.”<sup>53</sup> Sonuç olarak Gaulbaut’a göre “Avangarde ve Kitsch”, Amerikan entelektüellerinin 1936’da başlayan Marksizm’i terk etme serüveninde önemli bir adımdır. Kitsch’i, totaliter otoriteyle hem ittifak halinde hem de bu otorite tarafından kullanılan hedef haline getiriyor Greenberg. Sanatçının eyleme geçmesini mümkün kıldığını savunan Gaulbaut, “sanatçı, kitle kültürüne sanatsal düzlemde direnerek, yozlaşmış iktidar yapılarına karşı elitist silahlarla mücadele ettiği yanılışına kapılabilecektir. Greenberg tavrının kökeni Troçkizm’dir; ancak bu tavır büyük buhran dönemlerinde benimsenin politik stratejilerin tümüyle terk edilmesine yol açar. Greenberg, süregiden geleneğin öldürmekte olduğu bir kültürü kurtarmak için sosyalizme başvurur.”<sup>54</sup> Gaulbaut, bu konuda Greenberg’un şu sözlerine

<sup>51</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 233

<sup>52</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 234

<sup>53</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 234

<sup>54</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 234

dikkat çeker: ”Bugün artık sosyalizmi yeni bir kültürün gelmesi için beklemiyoruz. Nasılsa sosyalizm kesin olarak geldiğinde yeni bir kültür kaçınılmaz olarak ortaya çıkacak sadece şu anda yaşayan bir kültür adına sahip olduklarımızı korumak için sosyalizmden medet umuyoruz”<sup>55</sup> Meyer Schapiro ile yaşanan değişim birçok yönüyle işler. Amerikan resminde Rönesansın başlangıcının işareti olarak kullanılır ve seçkin bir konuma yükseltilir. Beklendiği üzere avangardın eski formülü tam başarıya ulaşır. “Avangard ve Kitsch”ın yayınlanması, Sovyetler’in sorgulanmasına neden olan olayla da çakışır: Almanya Sovyet ittifakı ve Sovyetlerin Finlandiya’ya girmesi. Bu iki olay, Greenberg’in edebiyatçı arkadaşları ve Partisan Review yazarları arasındaki ittifaklarda da köklü değişimlere neden oldu. Sovyet-Alman ittifakından sonra pek çok edebiyatçı politikaya dönme girişiminde bulunur. Ne var ki Sovyetlerin Finlandiya’ya girmesiyle bu son bulur. Meyer Schapiro, Komünistlerin egemenliğindeki Amerikan Sanatçıları Kongresi üyelerinin kendinden memnun mırıldanmalarını bölüp hareket içinde bir çatlak yaratmak için mükemmel bir zaman seçmiştir. Sovyetler Birliği’ni kınamak için Schapiro ve 30 arkadaşı, yalnızca Stalin’e değil, Halk Cephesi’nin sosyal estetiğinden de uzak durulması gerektiğini savunur. İşte savaştan sonraki avangardın oluşumunda önemli rol oynayacak olan Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyon’u böyle doğar. Bu politik olamayan bir kuruluştur; soyut ekspresyonizmin ilk kuşak ressamlarının (Gottlieb, Rothko, Pousette-Dart) pek çoğu bu örgütten yetişir. 1939’da yaşanan hayal kırıklığından sonra ve Almanya’nın Haziran 1941’de Rusya saldırısından sonra Halk cephesi’nin şansı biraz yükselir; bununla birlikte 1930’lardakinden farklı olarak artık önemli ressamların ve entelektüellerin hayati meselesi olmaktan çıkmıştır. Politik eylem mekanizmalarının kalmasıyla ilgi odağı yeniden toplumdaki bireye kayar. 1940’dan sonra sanatçılar, kökleri bireye dayanan eğilimler üzerinde eserlerini ortaya koyarlar.<sup>56</sup> 1943 kritik bir yıl olur; çünkü Birleşik devletler sedasız, hiçbir şoka meydan vermeden tam bir izolasyondan ütöpik enternasyonalizme geçer; bu o yılın en çok satan kitaplarından Wendell Wilkie’nin One World isimli kitabında anlatılan ütöpik enternasyonalizmdir. Amerikan kültürünün uluslararasılaştırılmasının başarısı konusunda beslenen umutlar, ülkenin en önemli sanatçılarının anti-kapitalizm eleştirisini bile bastırabilen bir iyimserlik yaratır. Ocak 1943’te reddedilen eserleri içeren bir sergi düzenleyen seçkin avangard sanatçıları bu bakış açısını net olarak ortaya koyarlar. Barnett Newman, sergi katalogunda yer alan sunuş yazısında Modern Amerikan sanatına

<sup>55</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 237

<sup>56</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 238

ilişkin yeni bir kavramı açıklar:<sup>57</sup> “Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik; oluşmakta olan ve dünyanın kültür merkezi, olacağını umduğumuz yeni Amerika’yi yeterince yansıtacak bir sanat kurumu sunam ihtiyacını duyuyoruz. Bu sergi, sanatçıyı demode olmuş politikalarının boğucu denetiminden kurtarma yolunda ilk adım. Çünkü Amerika’da sanat hala politikacıların oyuncağı konumundadır. Yalıtımcı sanata hala Amerika egemendir. Bölgeselcilik, Amerikan sanatsal geleceğini elinde tutuyor. Amerikanın kültür atmosferini tam zamanında aydınlattık. Sonuç olarak biz ülkemizi sarmış tehlikelerin bilincindeyiz; sanatımız artık sesiz kalamaz”<sup>58</sup>

1930’lu yılların propagandacı sanatınca yeniden benimsenen bu politikayı yadsıma yaklaşımı, Newman’a göre uluslar arası modernizmin gerçekleşmesi için şarttır. Dolayısıyla Newman’ın enternasyonalizme açık ilgisi avangardın muhalif imajını korumak amacıyla sürdürdüğü aldatıcı antagonizmaya karşın, onu halkın ve politik kurumların büyük bölümüyle aynı çizgiye getirir. ABD savaştan galip, güçlü ve kendinden emin bir ülke olarak çıkar. Amerikan halkının sanat aşkı medyanın etkisiyle sürekli artar. İhtiyaç duyulan tek şey, yeni bir farkındalığı teşvik edecek ve kazanca dönüştürecek bir galeri ağıdır. 1943’te hareket başlar; o yılın mart ayında büyük ustaların eserlerinin alım satımıyla uğraşan Mortimer Brandt Gallery, piyasanın modernlik talebini karşılamak üzere deneysel sanat bölümünü oluştururdu.<sup>59</sup> 1945 yılının Nisan ayında Sam Kootz bir galeri açar. 1946 yılının Şubat ayında ise Ferargil Galeri’sinden Charles Egan, bir modern sanat galerisini faaliyete geçirir; onu, Avrupa’ya dönen Peggy Guggenheim’in geride bıraktığı sanatçılarla (Rothko, Hofmann, Pollock, Reinhardt, Stamos, Stil, Newman) birlikte kendi galerisini açan Parsons izler. Sanat dünyasındaki iyimserlik, savaştan çıkan ülkede kendisini tanımlamaya, kimlik edinmeye çalışan sol hareketin yaşadığı güçlüklerle ciddi bir karışıklık sergilemektedir. Savaş sırasında radikal solun Marxsizm’den kopmasıyla başlayan süreç, seçenekler netleştğinde tam bir depolitizasyona dönüşür. Geleneksel politik yapıların dışladığı radikal entelektüel, 1939’dan sonra politik söylemin normal kanallarından ayrılır ve yalnızlaşır; aşırı ölçüde güçsüz, umutsuz ve kendini bırakmış halde, konuşmayı

<sup>57</sup> 1943’te enternasyonalizm yayıldı. Politika yelpazesindeki tüm unsurlar Birleşik devletlerin dünya sahnesinde yer almasından yanaydı. Sağ adına konuşan Henry Luce, 1941’de ünlü makalesi “Amerikan Yüzyılı”nı Lif dergisinde yayınladı; bu Amerikan halkını büyük heyecanla dünya liderliğine el koymaya çağırıyordu. Ona göre 19. yüzyıl nasıl İngiltere ve Fransa’nın asrı olduysa gelecek yüzyıl da Amerikan’ın yüzyılı olabilirdi. Muhafazakârlar bu yeni yönelimi benimseyerek MacKinac’ın önergesini onayladılar. Bkz. Wendell Wilkie’nin çok satan Wilkie’nin çok satan kitabı One World, New York, 1943

<sup>58</sup> Gaulbaut, Serge, A.g.m. s. 239

<sup>59</sup> By Parsons’la yazarın yaptığı görüşme, Newyork, 16 Şubat 1978., s.240

reddeder. 1946–1948 yılları arasında Marshall Planı, Sovyet tehdidi ve Henry Wallace ile komünistlerin yine önemli rol oynadıkları başkanlık seçimi üzerindeki politik tartışma hararetlenir; bu dönemde Paris sanatını taklit eden hümanist bir soyut sanat ortaya çıkmaya ve hemen hemen tüm galerilerde yer almaya başlar. Greenberg bu yeni akademizmi ciddi bir tehdit olarak yorumlar ve 1945’ şunları söyler: “Bize yutturulmaya çalışılan yeni bir tür resmi sanat tehlikesiyle karşı karşıyayız: Resmi ‘modern sanat’. Bu sanat hareketi, Pepsi, Cola şirketindekiler gibi iyi niyetli insanlar tarafından yürütülüyor. Ama bu insanlar bir şeyi eleştirmeden desteklemenin, sonuçta ona, karşı çıkmaktan daha çok zarar verdiğini kavrayamıyorlar.

Karşı karşıya olduğumuz resmi modern sanat, gerçek yaratıcı sanatının kafasını karıştıracak, cesaretini kıracak ve onu caydıracaktır.”<sup>60</sup> O endişeli yenilenme döneminde sanatın Amerikan toplumunun duyduğu şey, damarlarına yeni bir yaşamın enjekte edilmesi yönünde bir beklentiye sahipken, Greenberg, Amerikan sanatçısının yaşam dolu olduğunu vurgulayarak bu yönde bir ideolojinin geliştirilmesi gerektiğini savunur. Greenberg, yeni Amerikan resminin de denetim kurabilmesi ve kendinden emin olabilmesi için modern kentli, kurlsız ve bağlantısız olabilmesi gerektiğini açıklar. Günlük hayatın politik ve sosyal olaylarının saçmalıklarının ağına düşmemelidir.

Bu ağa yakalanmak Amerikan sanatının suçudur; çünkü kendisini hiçbir zaman, bir öyküyü ya da tasvir içeren bir mesajı iletmekten alıkoyamamıştır. Greenberg açısından resim ancak, yeniden fildişi kulesine dönmeye karar verdiğinde önem kazanabilir; oysa bir önceki on yıllık dönemde kule bir büyük enerjiyle yıkılmaya çalışılmıştır. Gaulbaut’a göre, ‘bu bağımsızlık tavrı’ onun daha önceki eleştirel eserlerinin ve pek çok sanatçının soğuk savaşın ilk yıllarındaki kışkırtıcı propagandaya katılma, bu propagandayla bütünleşme konusunda duydukları endişelerin doğal bir sonucu olmuştur. Pek çok avangard sanatçının özellikle de Pollock, de Kooning Rothko ve Still’in eserleri, bir tür açıklamadan kaçınma, kendini göstermeme, geri planda tutma sanatına dönüşür; ifade edilirken kendini yadsımaya, yok saymaya, yeniden özümsemeye çalışan bir söylem haline gelir. Dwight Macdonald 1946’nın atom bombası terörü karşısında, modern çağı karakterize edecek ifadeyi bulmanın olanaksızlığının nedenlerini araştırır; dolayısıyla avangardın suskunluğuna bir anlam katmış olur. MacDonald’a göre “modern çağın dehşetiyle baş

---

<sup>60</sup> Greenberg, Nation, Nisan 1947., Akt. Sergey Guilbaut., A.g.m.,s. 242



edebilmek için artık naturalizm yeterli olamıyor- ne estetik nede ahlaki açıdan”<sup>61</sup> nükleer yıkımın tasvirleri küfür sayılır: Çünkü atom bombasının yarattığı dehşeti tasvir etmek demek, onu kabullenmek, sergilemek, onu resmetmek demektir. Dolayısıyla modern sanatçı iki tehlikeden kaçınmalıdır: Bunlardan biri politik propagandanın verdiği mesajın önemsenmesidir; diğeri ise ulaşılması, resmedilmesi olanaksız bir dünyanın korkunç, iğrenç tasviri. Soyutlama, bireycilik ve özgünlük, toplumun yutma, özümseme konusundaki doymak bilmez iştahına karşı en etkili silahlar olarak görülür.

Bu noktada MacDonald’ın tezini de içine almak suretiyle daha bağımsız bir yorum yapan Peter Bürger’in şu sözleri ilginç olacaktır: “ Burjuva sanatı her ne kadar ayrı biçimlerde olsa da, gerek kutsal (örneğin yüksek orta çağ sanatı) gerekse saray sanatı alıcısının yaşam pratiğiyle ilintilidir. Ne varki burjuva sanatı yaşam pratiğinin dışarısına uzanan bir alanı biçimlendirir. Bir kurum olarak sanat ile bireysel yapıtların içeriği arasındaki gerginlik on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kaybolmaya başlar. Günümüzde artık yaşam pratiğinden kopmuş olan her şey sanat çalışmalarının içeriği haline gelmiştir.”<sup>62</sup> Bürger estetikçiliğin burjuva toplumunda, emeğin paylaşımı doğrultusundaki eğilimle bağlantılı olduğunu görülmesi gerektiğini yazar. “1948 yılının Mart ayında, New York’ta sergilenen eserlerden hiçbiri, hiçbir şekilde Greenberg’in konumunu yansıtmaz.” Diye yazar Guilbaut. Bu tarihte yazdığı ve Partisan Review’da yayınlanan “Kübizmin çöküşü” başlıklı makalesinde Amerikan sanatının Paris’le bağlarını tamamen kopardığını ve nihayet Batı kültürünün hayatiyeti açısından vazgeçilmez bir unsur olduğunu ilan eder. Ona göre bu iman bildirisi, Paris kübizminin çöküşünü gösterir; çünkü Kübizmin doğuşunu sağlayan güçler Birleşik Devletlere göç etmiştir. Greenberg’in saldırısının zamanlaması belli bazı politik olgulardan ve 1948 yılının Ocak ayından beri New York’ta, yaşanan ve savaş öncesini anımsatan atmosferden bağımsız değildir.<sup>63</sup> Üçüncü Dünya Savaşı tehdidi basında açıkça tartışılmaktadır; hükümetin Avrupa’yı Kurtarma Planının onaylanmasına verdiği önem, Avrupa’nın-Fransa ve İtalya’nın- Sovyet Kampına iletilmek üzere olduğu inancını güçlendirir. Bu uygarlığının geleceği ne

<sup>61</sup> Guilbaut, Sergey, A.g.m., s.243

<sup>62</sup> Sarup, Madan, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları,1993, Ankara, s. 168-169

<sup>63</sup> Guilbaut, Sergey, A.g.m.,s. 245

olacaktır? Bu koşullarda Greenberg'in makalesi Batı'nın kültürel geleceğini kurtarıyor gibidir.<sup>64</sup>

Piccaso, Braque ve Leger gibi büyük sanatçılar bu kadar acıklı bir çöküş yaşadılarsa bunun tek nedeni Avrupa'da onların çalışmasını güvence altına alan toplumsal temellerin yıkılmış olmasıdır. Öte yandan, Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith gibi enerji dolu ve hevesli yeni yeteneklerin ortaya çıkışıyla Amerikan sanatının son beş yılda gerçeği kabul etmek zorunda kalırız: Batı sanatının temellerini oluşturan unsurlar sanayi üretiminin ve politik gücün ağırlık merkeziyle birlikte Birleşik devletlere göç etmiştir.<sup>65</sup> Greenberg göre modern kültürün ayakta kalması için Newyork'un güçsüzleştirilmiş anlaşmazlıklara boğulmuş, içeriden ve dışarıdan gelen komünizm tehdidinin altındaki Paris karşısında bağımsızlaşması gerektiğini savunur. 1949'dan sonra, Truman'ın zaferinin, Fair Deal'in<sup>66</sup> ilanının ve Schlesinger'in Vital Center adlı yapıtının yayınlanmasının ardından geleneksel liberal demokratik çoğulculuk geçmişe gömülür. Henry Wallace politika sahnesinden çekilir, komünist parti gücünü yitirir, hatta zaman zaman yasadışı etkinliklere bile girişir. Schlesinger tarafından ideolojik olarak yeniden biçimlendirilen muzaffer liberalizm, basit bir anti-komünizmi siper edinerek özgürlük kavramına odaklanır. Benzersiz, soyut, güçlü ve tümüyle Amerikalı bir sanat uğruna estetik çoğulculuk da yadsınmaktadır; Sam Kootz'un Fransız etkisindeki modern ressamlar Brown ve Holty'nin eserlerini sergilemeyi reddetmesi de bunun göstergesidir. Bireycilik artık yeni dönemi temsil etmek isteyen tüm Amerikan sanatının temeli olacaktır.<sup>67</sup> Hasip Akgül'ün deyişiyle "Her türlü avangard dışavurumcu fantezi onların Tanrıları, yaşayan ve gerçek bireyler onların kurbanları ve kendileri de kutsanmış ve yetkilendirilmiş kurban edicidir"<sup>68</sup> Artık, bundan sonra sanatsal özgürlük ve deneysellik soyut ekspresyonist sanatın belkemiği olur. 1948 yılının Mayıs ayında Rene Harnoncourt, Amerikan Sanat federasyonu toplantısında bir tebliğ sunar: Bu tebliğde kolektif hiçbir sanatın neden çağın koşullarıyla uyuşmayacağını açıklayarak bireysellik kavramını inceler: "20. yüzyıl sanatında hiçbir kolektif stil yok; bunun nedeni bu sanatın kendini çağdaş toplumdaki soyutlaması değil toplumun bir parçası olması..."

<sup>64</sup> Amerikan Kamuoyunun Avrupa'daki olayları nasıl algıladığına ilişkin daha ayrıntılı bir çözümleme için bkz. G.L.K. Morris, "Morris on Critics and Greenberg: A Communication", Partisan Review, s.681-684; Greenberg'in yanıtı, s.686-687., Akt .Sergey Guilbaut., A.g.m., s. 245

<sup>65</sup> Greenberg, "The Decline of Cubism", Partisan Reiew, Mart 1948., akt. Sergey Guilbaud, A.g.m.,s.369

<sup>66</sup>( fair deal, adil düzen) özellikle 1948 başkanlık seçimi kampanyası sırasında ve ondan sonra Başkan Truman'ın uyguladığı iç politikaya verdiği ad.-ç.n)

<sup>67</sup> Guilbaut, Sergey, A.g.m., s. 247

<sup>68</sup> Akgül, Hasip, Görmek Klavuzu, Duvar Yayınları, İzmir, 2008, s.177

Güçlkle kazandığımız yeni özgürlükle buradayız işte. Bizi çevreleyen tüm duvarlar çöküyor, sonsuz ufuklar ve sınırsız seçenekler karşısındaki seçim hakkının sorumluluğu bizi dehşete düşürüyor. Yeni kazandığımız özgürlüğün yarattığı dehşet, yollardaki alışlagelmiş işaret levhalarını kaldırıyor; bu durum, pek çoğumuzda zamanın akışını geri çevirme ve geçmişteki dogmanın güvenliğine yeniden kavuşma yönünde bir arzu doğuruyor. Geçmiş imajında yerleşmiş totaliter devlet, yeni özgürlüğün yarattığı dehşetin yansımalarından biridir.”<sup>69</sup>

Hornoncourt’a göre, bu yabancılaşmanın yol açtığı sorunların çözümü, toplum ile birey arasında oluşturulacak soyut bir uyumdur. “Bu sorunu ancak, bireyin özgürlüğü ile toplumun refahını uzlaştıran bir düzen çözebilir; böyle bir düzende geçmişin tek bir bütün halindeki uygarlık imgesi yer almaz, pek çok unsuru, kendi bireysel niteliklerini koruyarak yeni bir bütün oluşturmak üzere birleştiren bir örüntüyü içerir. Bu yeni düzenin kurulması hiç kuşku yok ki yeteneklerimiz, olanaklarımızı sonuna kadar zorlayacak, ama bize her türlü inancın ötesinde, bireyin toplum yararına inanılmaz ölçüde gelişmesiyle zenginleşmiş bir toplum sunacaktır. Böyle bir topluma yakışan ismin demokrasi olduğuna inanıyorum; ayrıca şuna da inanıyorum ki, sonsuz çeşitliliği ve hiç bitmeyen araştırma ve keşifleriyle modern sanat bu toplumun en önemli simgesi olacaktır.”<sup>70</sup> Bu metinde beklide ilk kez savaş sonrası liberalizmiyle aynı çizgiye gelmiş avangard ideolojiyi buluyoruz. Rothko ve Newman, Greenberg ve Rosenberg tarafından şekillendirilen ideoloji (bireycilik, risk ve yeni cephe), Schlesinger’in Vital Center’da tanımladığı liberal ideoloji ile uzlaştırılır; yeni bir radikalizm. Yeni liberalizm avangardla özdeşleştirilir. Baudrillard’ın yazdığı gibi “bu beyin yıkama ve toplumsalın politikanın sıfır derecesine indirmediği bir düzeyde”<sup>71</sup> seyr eder. Bunun nedeni yalnızca bu tür resmin modern uluslar arası bir çerçevede tanımlanabilmesi ve tümüyle Amerikan algılaması değildir; diğer neden, resim çalışmalarında temsil edilen değerlerin özellikle soğuk savaş sırasında benimsenmesidir.

<sup>69</sup> Rene d’Harnoncourt, “Challenge and Promise: Modern Art and Society”, Art News, 1948,s.252.,akt. Sergey, Gouilbaut, A.g.m., s. 248

<sup>70</sup> Rene d’Harnoncourt, A.g.e. (Sergey, Guilbaut.,A.g.m.,s.249

<sup>71</sup> Baudrillard, jean, Sessiz Yığınların Gölgesinde, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatu Yayınları, 2006, Ankara,s. 24

### 3.3. ULUSLARARASI SERGİLER VE SİYASET

#### 3.3. 1. Sergiler ve Kültür Diplomasisi

“Bir ulusu inşa etmenin çeşitli yöntemleri var” diye yazar Brian Wallis’in.<sup>72</sup> En cüretkâr olanının da ulusu bir sanat eseri olarak kurgulamak olduğunu ileri sürer: “bir reklâm metni yazarının buluşu olsa da, bir ülkenin sanat eseri olarak nitelenmesi çok cüretli bir hokkabazlık; çünkü hem milliyetin icat edilmiş doğasına hem de ülkenin kendi yurttaşlarına ve yabancılara aynı şekilde kültürüne işaret ediyor. Edward Said’in alanında çığır açan eseri “Şarkiyatçılık” 1978’de yayınlandı; o günden beri, ulusal kimliğin bir ölçüde imal edilmiş bir şey olduğu ve kültürel temsiller aracılığıyla inşa edildiği hepimizin malumu. “ Wallis, bu tespitin üzerine birde çok boyutlu kültür festivallerine ve algılama biçimlerine işaret eder:”Sanat sergilerinin propaganda amacıyla kullanıldığı uzun tarihteki en son gelişme... Festival kavramı daha saldırgan bir milliyetçilik iddiasının göstergesi; ayrıca kültür sanayi içindeki çeşitli iktidar biçimlerinin manipüle edilmesi yönünde daha güçlü bir eğilimin varlığına işaret eder.” Görsel temsiller, ulusal topluluk bağlarının simgelenmesi ve sürdürülmesi açısından kilit unsurlardır. Bu tür temsiller, yalnızca tepkisel (yani mevcut bir varoluş halinin tasvirleri) olmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcı olmaları amaçlanmıştır; yeni toplumsal ve siyasi formasyonlar üretebilirler. Belli tip imgeleri planlı olarak çok sayıda üretirken bazılarını baskı ya da sansür uygulamak, imgelerin izlenme biçimlerini denetim altına alıp hangilerinin saklanacağını belirlemek suretiyle, kültürel temsiller bir ulusun tarihine ilişkin belli bir bakışı üretmede kullanılabilir.<sup>73</sup> Milliyetçilik simgelerinin üretimi ve dağıtımı kesinlikle yalnızca yönetici sınıfın kontrolünde değildir; aksine, bu simgelerin gücü, her yerde bulunabilir olmalarından kaynaklanır. Her halükarda sosyal olarak inşa edilmiş ulusal kültür dışında ulusal kültür diye bir şey yoktur; ne bir ulusal öz, ne kendinden bir Amerikalılık ya da Meksikalılık vardır-özellikle politik koşullarla belirlenmiş olanlar dışında. Wallis, Meksika şenliklerini örnek göstererek, yabancı-özellikle de Amerikalı- izleyiciler için ulusal kimliklerini inşa etmeye çalışan toplulukların başvurduğu yöntemlere işaret eder. Sponsorluğunu Friends of the Art of Mexico(Meksika Sanatının Dostları) adlı kurumun üstlendiği, Meksika’nın en büyük televizyonu

<sup>72</sup> Wallis, Brian, “Ülkeleri Pazarlamak ve Kültür Diplomasisi”, Makaleyi Çev, Esin Soğancılar, Bkz. Sanat ve Siyaset, İletişim Yayınevi, 2008, İstanbul, s. 256

<sup>73</sup> Wallis, Brian, A.g.m.,s.256

“Televisa”nın katkısıyla düzenlenen “Meksika Bir Sanat Eseri”, gelmiş geçmiş en kapsamlı ulusal kültür festivallerinden...<sup>74</sup> Festival kapsamında yüz eliden fazla sergi, performans ve kültürel etkinlik yer aldı; bunların tümü, Amerikalılara Meksika kültürünü anlatıyordu. Meksika festivali, çok büyük ölçekli ve geniş kapsamlı olma iddiası açısından yakın geçmişte gerçekleştirilen başka olağanüstü ulusal sergilere benzer: “Türkiye: Süregelen ihtişam”(1987-1988) ve Endonezya Festivali(1990-1992)gibi. Kültür festivalleri tipik olarak, konferanslar, filmler, oyunlar ve festival sahibi ülkeye özgü, halka açık eğlence programlarıyla sanat sergilerini bir araya getirir. Ayrıca bu festivaller boyunca ülke liderleri de sık sık halkın karşısına çıkar; resepsiyonlar, iş dünyasına yönelik seminerler ve süper marketlerle ortak satış kampanyaları düzenlenir. Başka deyişle festivaller, birçok açıdan, ABD’ye ülke imajını “pazarlama” amacı taşıyan, büyük birer halka ilişkiler hamlesi işlevi görür. Bu tür festivalleri bütün olarak incelemek ve bundan yararlı sonuçlar elde etmek mümkün. Şunu da belirtmek gerekir ki, ulusal kültür festivalleri, ulusal hazinelerin teşhir edildiği diğer etkinliklerden yalnızca boyut ve karmaşıklık düzeyi açısından değil, altlarında yatan politik saikler bakımından da farklılık gösterir. Bu festivallerde fütursuzlukla açığa vurulan amaç, bu ülke hakkındaki negatif stereotipleri pozitif stereotiplere dönüştürmek ve süreç içinde ülkenin politik ve ekonomik konumunu yükseltmektedir. Bu göstergelerin grift, çok katmanlı küresel diplomasi makineleri olduğunu söylemek mümkün.

### 3.3.1.1. Yeni Estetik Kılıflar

Çağımızda küreselleşmenin yayılması, uluslararası sermaye ile enformasyon akışı ve ayrılıkçı hareketlerin bölücü güçleri, “ulus”u adeta nesli tükenmekte olan bir tür haline getirdi; böyle bir çağda ulusal kültür festivalleri, ulus denen politik varlığının imgesinin yeni kılıflar altında sunulduğunu gösteren çok özel bir işaret. Özellikle bu festivaller kapsamında gerçekleştirilen sanat sergileri, milliyetçiliğe eski cazibesini kazandırma niyetini açığa vuruyor. Bu tür milliyetçilik temsillerinin sahte karakteri karşısında, şu soruları sormak gerek: Kültür aracılığıyla ulus nasıl yeniden inşa ediliyor? Sergilenen, kimin ulusal kültür tahayyülü? Sergilerin dışında bırakılan unsurlar neler? Neden dışarıda bırakılıyorlar? Bu soruları yanıt arayan Wallis, ulusal festivaller çerçevesindeki sergilerin,

---

<sup>74</sup> Wallis, Brain, A.g.m.,s.257

ulusal tanıtım araçları olarak 1970'lerle 1980'lerin ortaları arasında gerçekleştirilen dev sergileri gölgede bıraktı. “Tutankamon’un Hazinesi” (1976–1979), “İrlanda Altını: Erken İrlanda Altının Hazinesi”(1978), “Kore Sanatının Beş Bin Yılı”(1979), “Kremlin Hazinesi”(1979), ve “Kadim Nijerya Hazinesi”(1980)) bu dev sergilere örnek; bu sergilerde odak noktası ulusal eserlerdi ve bunlarda da bir ölçüde diplomatik etki amaçlanıyordu; ama halkla ilişkiler alanındaki başarıları, öncelikle bunların sponsorluğunu üstlenen çok uluslu şirketlere fayda sağlıyordu.<sup>75</sup> Çok çeşitli çıkarlara hizmet eden bu sergilerin diğer sonuçları arasında turizmin teşviki, müzenin rolünün popülist bir tarzda genişlemesi, uluslararası ekonomik politik bağlantıların gelişmesi sayılabilir. Bu dev etkinlikler hiç kuşkusuz görkemli olduğu anlaşılıyor. Ancak odak noktaları dar sergiler olduğu için, hem çok yönlü etkinliklerin eğitici gücüne sahip olmadıkları, hem de, kapsamlı olmalarına rağmen festivallerin sunduğu uzun süreli tanıtım imkânından yoksun oldukları da ortada.

### 3.3.1.2. Milliyetçi Programlar Bağlamında Estetik Söylem

Milliyetçi bir programla düzenlenmiş geniş kapsamlı kültür festivallerinin ilk örneklerinden biri, 1985–1986 tarihinde gerçekleştirilen Hindistan festivali olduğunu söylemek mümkün. Bu etkinlik İngiltere düzenlenen Hindistan festivalinin ardından gerçekleşmişti. 15 milyon dolara mal olan bu etkinlik, organizatörlerin gururla ifade ettiği gibi, otuz sekiz müzede, doksan kentet ve otuz yedi eyalette gerçekleştirilen yüzden fazla sergiyi, dans gösterisini ve çeşitli performansları içeriyordu.<sup>76</sup> Gelgelelim, Hindistan festivali bugün en çok, Bloomingdales’de gerçekleştirilen ve geniş çapta tanıtılan satış kampanyaları nedeniyle hatırlanır; Bloomingdales mağazası resmi ve özel Hint eserlerinin satışıyla kültür sanayiine çekilmiştir. Kuşkusuz, Hindistan festivali bir sanat sergisi üzerine odaklanmıştı: “Hindistan! Sanatı ve Kültürü:1300–1900”; Metropolitan Müzesi’nde düzenlenen bu sergi beş yüzyıllık bir zaman dilimine yayılmış ve üç yüz elli nesneyi içeriyordu. Hint- Amerikan Eğitim ve Kültür Alt Komisyonu’nun başkanı ve Hindistan festivalinin ana organizatörü Ted M.G. Tanen, “bu kültür diplomasidir” diyordu. Ve şunu ekliyordu:“Bu ülkede Hindistan maalesef ihmal edilmiştir ve bu festival sayesinde ülkelerimiz arasında tam yoğun ilişkilerin kurulması için çok daha fazla insan bu fırsatlarda

<sup>75</sup> Wallis, Brain, A.g.m.,s.259

<sup>76</sup> Wallis, Brain, A.g.m.,s.259

yararlanabilecek.”<sup>77</sup> Başka deyişle festivalin amacı, Hindistanın geleceği açısından yararlı politik ilişkiler ve iş bağlantıları oluşturabilmek için ülkenin geçmişinin daha görünür olmasını sağlamaktır. Ulusal kültür festivallerinin organizasyonunda uzmanlaşmış şirketi Tanen Associates’in başında olan Tanen, verdiği bir demecinde iki gerekçeden söz eder; “Bu tür festival Amerikada’ki geniş halk kitlesinin bir başka ülkenin kültürüyle tanışmasını sağlamalı ve festival sona erdikten sonra iki ülke arasındaki diyalogu uzun süre canlı tutacak değişim programları geliştirilmeli.”<sup>78</sup> Wallis’a göre, ilk girişim kimden gelirse gelsin bu tür festivallerin çoğunlukla Amerikalı organizatörler tarafından yapıldığına işaret eder. “Meksika sergisi örneği” diyor Wallis ve Shifra. M. Goldman’dan aldığı şu bilgiye dikkat çekiyor: “Serginin girişimlerine 1987’de, şu anda yürütülmekte olan ABD-Meksika ticaret görüşmelerinin hazırlık çalışmalarından epeyce önce, hatta Carlos Salinas’ın başkan seçilmesinden önce başlandı.

Ne var ki, daha en başından itibaren, Meksika’nın en zengin adamı, ülkenin en büyük televizyonu ve eğlence holdingi Televisa’nın ana hissedarı ve bu işin en büyük itici gücü olan Emilio Azcarraga Jr. ABD ile daha sıkı bağlar oluşturmak istiyordu. Sık sık Meksika kültürünü “Amerikalılaştırmak”la eleştirilen Azcarraga, aynı zamanda Meksika sanatının başlıca hamilerinden de biriydi. Tina Modleski “Sinema televizyon ve radyodaki yayınlar, operalar, çizgi roman, fotoroman, anlatı kitapları, belli popüler şarkı türleri, hatta reklamlar.” diye yazar.<sup>79</sup> Herhalde hiçbir zaman kitle kültürü çağında olduğu kadar çok öykü anlatma tekniği olmamıştı. Birleşik devletlerde karton kapaklı kitap piyasasının yaklaşık yarısı, kadınlara yönelik kitle kültürü öykülerinden oluşur. Meksika’da okurları esas olarak kadın olan iki popüler dizi, haftada kitap başına 800 bin ila bir milyon arasında satar. “Özgürleşme” öykülerine çeşitli biçimlerde alan kitle kültürü anlatısının çoğulculuğunun “çelişkiler” doğurması, eski anlamında “egemen ideoloji” den çok, sürekli değişen taktikler ve farklı koşullara uyarlamalardan oluşan bir sürecin sözkonusu olduğunu düşündürür.<sup>80</sup> Salinas başkan seçilir seçilmez, Meksika festivallerinin yararlarını fark etti ve Philippe de Montebello’nun sergi kataloğunda belirttiği gibi, ‘Amerikalı

<sup>77</sup> Leslie Bannetts “Cultural Riches of India at the Met”, New York Times, 10 Eylül 1985, s.5-27., aktr. Bran Wallis. A.g.m.,s. 260

<sup>78</sup> Ted M.G. Tanen, “festival and Diplomacy”, bkz. Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, ed. İvan Karp ve Steven D. Lavine (Washington, D.C., 1991) s.371., aktr. Bran Wallis. A.g.m.,s. 260

<sup>79</sup> Judith Williamson, “Kadın Bir Adadır”, Eğlence İncelemeleri, Metis Yayınevi, Haz. Tina Modleski, çev. Nurdan Gürbilek, 1998. İstanbul, s.154

<sup>80</sup> Judith Williamson, A.g.m. s.154

küratörlere ve organizatörler kucak açtı; projenin en ateşli destekçilerinden biri oldu.”<sup>81</sup> Sanat eserleri farklı bağlamlarda farklı anlamlar kazanır. Sanat ürünlerini halkla ilişkiler aracı olarak kullanabilmek için, yabancıların ülke imajına odaklanmasını sağlayacak ve onların gözünde bu imajı güçlendirecek eserleri seçmek ve onları bu hedefler doğrultusunda bir araya getirmek şarttır.

### 3.3.1.3. Türkiye Sergisi ve Siyasal İşaretleri

Türkiye, 1987-1988’de çok masraflı, gösterişli ve iyi tanıtılmış “Muhteşem Süleyman Devri” sergisiyle bu tür bir yeniden örgütlenme, vitrin değiştirme girişiminde bulundu; sergi, 1987-88 döneminde “Türkiye: Süregiden İhtişam” adlı festival çerçevesinde Washington, Chicago ve New York’ta gösterime sunuldu. ‘Süleyman Sergisi’nin planlanma çalışmaları 1978’de başladığında, National Gallery Müdürü J. Carter Brown ile Türkiye’nin ABD Büyük Elçisi Şükrü Elekdağ arasında yapılan görüşmeler, başka iki olağanüstü diplomasi olayı, Mısır’ın “Tutankamon’un Hazinesi” ve Doğu Almanya’nın “Dresden Harikaları” sergileri sırasında gerçekleşti. Ancak ABD ile Türkiye arasındaki diplomatik ilişkiler çok hassas olduğundan, küratörlük görüşmelerinde Beyaz Saray’ın ve daha önce Türkiye büyükelçisi olarak görev yapmış olan, Metropolitan Müzesi Mütevelli Heyeti Başkanı William Macomber’ın da bulunması gerekti.<sup>82</sup> Türkiye’nin kültür ve turizm bakanının (bu ünvan her şeyi açıklıyor) belirttiği gibi serginin amacı “Türkiye’ye gelemeyenler için kültürümüzü ve zenginliklerimizi görme olanağı yaratmaktır”<sup>83</sup> Ama işin en başından Türkiye’nin niyeti turizmi teşvik etmenin çok ötesine uzanıyordu. 1980’de askeri diktatörlerin yönetimi bırakmasından beri Türkiye içeride ve dışarıda yeni bir imaj oluşturmaya çalışıyordu. Özellikle ABD tarafından batılı, hatta Avrupalı bir ticaret ortağı olarak ciddiye alınma çabasıydı. Ancak serginin düzenlendiği sırada birçok eleştirimen, ordunun hala ülkeyi yönetmeye devam ettiğini ve başbakanın belirlenmesi için yapılan seçimlerin, batıyı Türkiye’nin demokrasi yolunda ilerlediğine inandırmayı amaçlayan göstermelik bir hamle olduğunu ileri sürdü. Türkiye aynı zamanda daha fazla ve kesintisiz dış yardıma şiddetle ihtiyaç duyuyordu. Ancak ABD Kongresi, sıkı

<sup>81</sup> Sifra M. Goldman, “Metropolitan Splendors”, New Art Examiner 18 no.8 1991: s.16-19., aktr.Bram Wallis.,s. 261

<sup>82</sup> Wallis, Bram,A.g.m.,s.262

<sup>83</sup> New York Times, August 29,1983. Akt. Bram Wallis., A.g.m.,s 263



koşullara bağlanmadan Türkiye'ye daha fazla yardım yapılmasını onaylamakta çekimser davranıyordu. Örneğin kongrede Türkiye'nin Kuzey Kıbrıs müdahalesine ve Yunanistan ile bu konudaki anlaşmazlıklarının sürüp gitmesine güçlü bir muhalefet vardı; hala da var. Ayrıca birçok kongre üyesi Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Ermeni olaylarının anısına bir anıt yapılmasını istiyordu. Son olarak, Türkiye'de yaygın insan hakları ihlalleri olduğuna ilişkin ciddi iddialar sürüp gidiyordu; bu iddialar özellikle yasadışı milliyetçi Kürt hareketinin bastırılmasıyla ilgiliydi.<sup>84</sup> 1985 yılında Türk hükümeti Gray Company'nin desteğini almayı başardı; bu, Washington'da bulunan ve Reagan yönetimiyle sıkı bağları olan bir halkla ilişkiler şirketi idi. (Şirket, Reagan'ın ikinci görev döneminde başlaması nedeniyle töreni gerçekleştirmişti ve Robert Gray, Reagan'ın törende yaptığı konuşma metninin hazırlanmasında bizzat katkıda bulunmuştu) Yılda altı yüz bin dolar karşılığında Gray, Company'nin görevi, "ABD daha geniş bir kitleye daha olumlu bir Türkiye Cumhuriyeti'ni tanıtmaktır."<sup>85</sup> Büyükelçi Elekdağ, bir gazetecinin, Gray'ın Türkiye imajını yeniden icat ettiği yolundaki yorumu karşısında öfkelenerek şunları söylemişti: "İşi yapan benim. Onlar (Gray) tavsiyeleriyle ve sağladıkları bilgilerle bana yardımcı oluyorlar"<sup>86</sup> Fakat nereden bakılırsa bakılsın, ortak bir konuyla bir yıl süreli sergiler, performanslar, konferanslar ve seminerleri içeren festival programı hazırlayan Gray'dı. Wallis, sergi başlığının "Türkiye: Süregiden İhtişam" şeklinde belirlenmesini Amerikalıların Türk halkına uyarlayabilecekleri olumsuz algılama biçimlerini ortadan kaldırmaya yönelik olduğuna işaret eder. Türk tarihinin batıda çok saygı gören bir döneminden, Sultan Süleyman'ın saltanatında (1520-1566) yaşanan sanatta Rönesans döneminden seçilmiş alternatiflerdi bunlar.<sup>87</sup> Durum böyle iken serginin teması Wallis'in da dikkat çektiği gibi güç ve iktidarı estetik temelde yücelten bir içeriğe sahip. "Kuyumculuğun, hat sanatının, metal işçiliğinin, minyatürlerin, çinilerin, halıların, haritaların ve duvar halılarının olağan üstü örnekleri odaları doldurmuştu. Nesnelere çoğu Topkapı Sarayı'nda getirilmişti" diye yazar Wallis. Ancak duvarlara asılmış metinler sürekli olarak Sultan'ın fetihlerinin boyutunu ve arkasındaki cesareti vurgularken, gösterime sunulan nesnelere onun hep aynı yönünü tanıtıyordu: Sergi sadece Süleyman'ın sarayının ince ve elitist sanatı üzerinde

<sup>84</sup> Barbara Gamarekian, "Rights Group Reports Continued Abuses of Liberty in Turkey", New York Times, 29 Kasım, 1987., s.21., Aktr. Bram Wallis, A.g.m.,s.263

<sup>85</sup>, Barbara Gamarekian "Türkiye Focuses on its Image", Washington Post, 20 Ocak 1987, s.A 18., Akt. Bram Wallis., s. 264

<sup>86</sup>Barbara Gamarekian, A.g.m.

<sup>87</sup> Wallis, Bram, A.g.m., s.264

odaklanmıştı. Katalog ve duvar metinlerine dıngasını vuran temel savlardan biri Sultan'ın "cömert bir hamî" olduğuydu. Ancak bu hamîlik Wallis'in deyişiyile sarayın duvarlarını aşarak halka ulaşamamıştı.<sup>88</sup> "Aslında " diye diye yazan Wallis, "nesnelirin seçimi Türkiye'nin, milliyetçiliğini inşa ederken emperyalizm ideolojilerine bağılı kaldığını apaçık ortaya koyuyordu"

Bunun yansımaları, ticari-ekonomik ilişkilerde olduğu gibi kültürde, sanatta ve edebiyatta da karşılığını buldu. Ama en çok da aydınların tutumlarına yansıdığı söylenebilir. "12 Eylül sonrası genel koşulların, edebiyatta tam bir mistisizm, geri çekiliş, yalnızlık ve bireycilik eğilimleri doğurdu" diye yazar Aydın Çubukçu.<sup>89</sup> Devrimci yükseliş dönemlerinde sosyalizmin temel kavramlarını ve evrensel değerlerini, kendi düşünsel yapılarının ve kişilik özelliklerinin bir parçası haline getirmek isteyen; ya da bir moda olarak gördükleri için böyle görülmekte hoşlanan aydınlar, 12 Eylül ile başlayan yenilgi sonrasında, bütün bu kavram ve değerleri gene kendi konumlarını korumaya çalıştılar. Tabî ki, aşağılamaya, karalamaya, yanlışlamaya giriştiler. Bununla birlikte 12 Eylül sonrasında sinema alanında da ortaya konulan ürünlerde yansıması oldu. Fahişelerin erdemliliği üzerine filmler, erdemın gerçek temsilcilerine, emek ve devrim kavramlarıyla belirlenen bir başka siyaset ve ideoloji sistematığıne karşı savaşın en kirli araçlarından birisi olarak, 12 Eylül sinemasının niteliğini belirledi.<sup>90</sup> Türkiye'nin bu atmosferi içinde 'Süleyman Sergisi' düşünüldüğünde dikkat çekici bir şekilde teşhir edilen haritalar, aydınlatılmış savaş ve fetih sahneleri, törenlerde giyilen zırhlar ve duvarlardaki metinlerde yer alan savaşçı ifadeler, kültürünün gelişmesinde yayılcılığını vurguluyordu. Türk sanat nesnelirinin ve diğere hatıra eşyalrının pazarlanmasında çağa uygun bir ticari yöntem seçilmişti. Nereye bakılsa Türklük'ün en geleneksel imgeleri görülüyordu. Wallis, kişiselleşmiş bu Türk imgelerinin ulusal sergilerin ortak özelliğı olan temel bir paradoksa işaret ettiğine dikkat çeker: "Her ulus, uluslararası toplumda yer edinmek için ulusal imgelerinin gelenekselleşmiş versiyonlarını dramatize etmek, geçmişinin şanlı bölümlerini öne çıkarmak ve kendi stereotiplerini abartmak zorunda kalır. Edward Said ve başkalarının eserlerinden bildiğimiz gibi, oryantalizm politik bir kurgudur; batının korku duygularını yansıması üzerine kurulu mitsel bir Doğu ideasıdır. Oryantalizm, yabancılık simgelerinin

<sup>88</sup> Sergi konusunda Esin Atıl'ın hazırladığı mükemmel kataloğa bakınız: The Age of The Sultan Süleyman the Magnificent (Washington D.C.1987) akt. Brain Wallis, s. 264

<sup>89</sup> Çubukçu, Aydın, Kültür ve İdeoloji Sorunları, Evrensel Basım Yayınevi, 1994., istanbul., s. 51

<sup>90</sup> Çubukçu, Aydın, A.g.e.,s.54

yanlış benimsenmesiyle beslenen ve sürdürülen, çoğunlukla baskılamalar ve dışlamalar içeren deforme olmuş bir temsildir. 19. yüzyıl sonlarında Britanyalı sömürgecilerin oryantalist nitelermelerine hedef olmuş bir ulus, şimdi Türk festivalinde ‘kendi kendisini doğululaştırma’ denilebilecek bir tarzı benimsemeye zorlanıyordu.”<sup>91</sup>

Burada dışarıdan bir güç Türkiye üzerine stereotip bir kimliği dayatmıyor, bizzat Türk ulusu, sergide ulusal imajını bu stereotipe uyacak şekilde üretmeyi kendisi öneriyordu-Amerikalı izleyicilerin görmeyi bekledikleri temsilde buydu. Kuşkusuz, bu tür sergiler başarıyla düzenlendiğinde politikadan arınmış bir görüntü arz ederler. Olağanüstü zevkli, ülkenin en kaliteli sanat ürünlerinden örneklerle donatılmış bu tür sergiler, yalnızca ülkenin sanat tarihinin çerçevesini sunma değil, ulusal bir alegori oluşturma, kurgusal, en azından zenginleştirilmiş bir geçmiş yaratma işlevi görür. Bu Britanyalı tarihçi Benedikt Anderson’un milliyetçilik üzerine yaptığı araştırmada anlattığı sürece benzer: “Ulus-devletler yaygın biçimde yeni ve ‘tarihsel’ olarak kabul edilir, bu devletlerin politik tezahürleri olan uluslar ise her zaman, hatırlanmayacak kadar uzak bir geçmişten dev bir hayalet gibi belirirler ve daha da önemlisi sonsuz bir geleceğe doğru akıp giderler.”<sup>92</sup> Böylece 1945’te kurulmuş bir cumhuriyet olan Endonezya, aniden üç bin yıllık tarihle övünebilir. Ya da bugünkü modern bir ülkenin sınırları, eski bir imparatorluğun uçsuz bucaksız alanını doldurmak amacıyla genişletilebilir-Süleyman sergisinde yapıldığı gibi. Bunu en uç noktada sanat eleştirimini Tefik Taş’ın “Kirlenen Temizlik” başlığındaki denemesi betimler.<sup>93</sup> Japon Faşist Hareketine çalıştığı gerekçesiye esir, Bir Amerikan savaş gemisinin güvertesinde yüksek rütbeli askerler önünde çıplak bir şekilde bir kalıp sabunla temizlenmesi isteniyor. Tefik Taş’ın Amerikan seslenişinde ifade ettiği gibi; “Hey Pislik... Al şu suyu ve sabunu, yıkan... Belki biraz temizlenirsin ha...” Taş’ın bu fotoğrafı yorumlaması, devlet, iktidar, özgürlük, adalet ve egemenlik gibi kavramlar bağlamında sanat ve siyaset ilişkisini ilginç noktalardan göndermeler içerir; “Rahat semiz bir güruh, U.S New Jersey gemisinin güvertesinde topların, uçak savarların, makineli tüfeklerin gövdesine tünemiş ya da ayakta, onu aşağılayarak seyrederken nasıl temizlensin? Böyle temizlenmek, arındırılması asırlar sürece korkunç yeni bir kirlenme olmaz da ne olur? Amerikan ordusu, 1940’lı yıllarda faşizme karşı “demokratik cephe” adına savaştığı

<sup>91</sup> Wallis, Bram, A.g.m.,s. 265

<sup>92</sup>Benedict Anderson, İmaged Communities:Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Londra,1983. s.19, aktr. Brain Wallis, A.g.m.,s.266

<sup>93</sup> Taş, Tefik, Görünüş ve Gerçek, Elma Yayınları, İstanbul,2003.,s.84

Japonya’da –her ne adına savaşırsa savaşın- vazgeçemediği emperyalist terörünü, bir başka emperyalist üstünde deniyor. Amerika eliyle taşınan “demokrasi ve barış”, şu bir kova su ve bir kalıp sabun gibi, yeryüzünün en aşağılık mihnetine, pislığe ve içten içe akan irine dönüşüyor. Çıkar savaşının kendisidir bu”<sup>94</sup> Fotoğrafın bütünü göz önüne alındığında, sanat ve siyaset ilişkisinin tam göbeğinde durduğumuzu görürüz. Bu da bize şunu gösteriyor ki güç ve iktidarı estetik temelde yücelten bir sergi ve sanat anlayışı egemen.

### 3.3.2. Sergiler ve Estetikteki Uzlaşım Gerilimi

Ulusal festivaller çerçevesinde düzenlenen sergilerde, kaçınılmaz olarak, ulusun satatik özü ile gerçek tarihin dinamik değişimini uzlaştırma çabasından kaynaklanan bir gerilim yaşanır. “Meksika’nın Harikaları” sergisinde, bu özcü yaklaşım ülkenin aşırı dalgalı tarihinin saçma bir şekilde şemalaştırılarak basitleştirilmesine yarar. 1990 Nobel ödülü sahibi Meksikalı Octavio Paz, ülkesinin en baskın özelliğinin “sürekli bir sentez yapma eğilimi” olduğunu söyler.<sup>95</sup> Paz’ın ısrarla belirttiğine göre Meksikalılar, her zaman her türlü işgali benimsemeye hazır olmuşlardır. Ve “dağılma-yeniden bütünleşme süreci Meksika tarihindeki ana motif olarak düşünülebilir.”<sup>96</sup> Kasıtlı ya da değil, Meksika sergisi için seçilen nesnelere fetih ve fethin özümsemesi genel temasını yinelenmiştir. Sergi, (izleyicileri girişte selamlayan taş Mammüt kafasıyla simgelenmiş) yarı-mitsel Colomb öncesi geçmişten İspanyol fethine ve bugüne kesintisiz olarak ilerler. Bu farklılaştırılmış tarihsel ilerleme, serginin yerleşim planında kendini gösterir. Birbirini izleyen her dönem için neredeyse birinin aynı mekanlar ayrılmıştır. Aztek yönetiminden İspanyol yönetimine Paz’ın deyişiyle “geçiş” hakkında çok az açıklama yapılmıştır: Bir odada bir Aztek tapınağından getirilmiş masif taştan bir jaguar başı, bir sonraki odada bir ispanyol haçı ile kanayan bir İsa vardır. Duvardaki bir etikette bunlarla ilgili olaylar açıklanır: “fethin sonrası dönemin başlarında idealist misyonerler yerli sanatçılara yalnızca yeni ilkeler, formlar ve stiller öğrenmekle kalmadılar; aynı zamanda onları, geleneksel metotları yeni dinin

<sup>94</sup> Faşizm herkesin kendi içindedir diyen kimi “faşizm uzmanları” faşizmin kaynaklarını ve yayılma biçimlerini görmek için bu fotoğrafa bir kez daha bakmalıdır. “iyi niyetle” geldikleri yerde, yapabilecekleri en iyi şey bu olanlara; onları buraya getiren nedenlere ve ilişkilere bir kez daha... Kimdir faşist olan? Bu kibir ve küçümseme sağnağı altına çökertilmiş Japon mu? Belki her birer dok işçisi, demirci, seyyar satıcı, çiftçi olabilecek olan Amerikan denizcileri mi? Bkz. Taş, Tefvik, A.g.e.,s.84

<sup>95</sup> Octavio Paz ve Diğerleri., Mexico: Splendors., s.4, Akt. Brain Wallis., A.g.m.,s. 267

hizmetinde kullanmaya teşvik ettiler” Hıristiyan dinin, yerli Meksikalıların pagan dinleri üzerindeki zaferi teması sergi boyunca çeşitli kisveler altında yinelenir.

18. Yüzyılda yapılmış, hemen hemen gerçek boyuttaki çok renkli Mağribi Katili Aziz James heykeli dikkat çekici biçimde sergilenir; Luis Juarez’ın ‘Baş Melek Şeytanı Esir Alıyor’ isimli, 1605-1615 dolayına ait tablosu da bundan çok uzakta değildir. Bu eserler aracılığıyla anlatılanlar Hıristiyan meseleleri olsada, bu dramatik imgeler açıkça fethin metaforları ve haklı nedenleri olarak düşünülür. Benzer şekilde sergi, başka bir temayıda izleyicinin zihnine nakşeder: Güçlünün servet ve mal mülk biriktirme hakkı vardır. Bu temanın en güçlü gösterdiği yerler, 18. ve 19. yüzyıl Meksika sanatına ait örneklerin bulunduğu odalardır. Buralarda tabloların büyük bölümünde, meyve ve çiçekleri işleyen çok gösterişli natürmortlar ve uçsuz bucaksız topraklarını seyreden yeni toprak sahiplerinin kendini beğenmiş portreleri aracılığıyla Meksika burjuvazisinin yükselişi yansıtılır.<sup>97</sup>

Bu temalara ve kapitalist sermaye birikimine karşı eleştirel bir tavır almaksızın, meksika kültürünü simgeleyen büyük acıların yaşandığı politik ayaklanmaları ve devrimci hareketleri anlamamız olanaksızdır. Jose Guadalupe Posada’nın (1852-1913) fantastik baskılarında ya da Franciso Goitia’nın (1886-1969) sürreel nitelikleriyle bizi şaşırtan tablolarında ısrarla yer verilen iskelet motifi, belli koşullara dair bilinçli bir yorumdur, yoksa kataloglarda belirtildiği gibi ‘Ölümler Günü’ festivallerine tuhaf yada folklorik bir gönderme değil. Örneğin, Goitia’nın ‘Zacatecas Manzarası II ’(1914 civarı) adlı rahatsız edici tablosunda, ağaçtan sallanmakta olan iki iskelet figürü yer alır; bu resim, 1910-1913 yılları arasındaki ilk meksika Devrimi’nden kısa bir süre sonra yapılmıştır. Katalogta Guitia’nın tablo hakkındaki sözlerinin aynen alıntılanmış olması tuhaftır:”bu ülkede çok fazla keder var ve ben, bu kederin belli bir evresini özetlemeye çalıştım”. Ne var ki katalog o günün tarihsel koşullarınad devrimci Guitia’nın neye işaret ettiği konusunda bir fikir vermez.<sup>98</sup> “Politik ögeyi bir kenara itip yerine estetik ögeyi geçirme eğilimi “ der Wallis, “Jose Clemente Orozco gibi duvar ressamlarının eserlerinin sergilendiği bölümde doruk noktasına ulaşır”<sup>99</sup> Bu bölümdeki eserler Metropolitan Sanat Müzesi’nin 20. yüzyıl sanatı küratörü William Lieberman tarafından seçilmiştir; ancak Meksika duvar ressamlığının

<sup>97</sup> Wallis, Bram, A.g.m.,s.268

<sup>98</sup>J.G.Posada’nın eserlerinin iyi bir derlemesi için bkz. Julian Rothenstein, ed., Posada: Messenger of Morality (mount Kisco, N.Y., 1989 (Bram Wallis’in notu)

<sup>99</sup> Wallis, Bram, A.g.m.,s.269

önem ya da anlamını belirten çizimlere ya da bu sanatçıların yaptığı duvar resimlerinin fotoğraflarına yer verilmez.

Bu sanatçılar hayli geleneksel şövale tablolarıyla temsil edilirler; bu tabloların çoğu Modern Sanat Müzesi MOMA’da bulunan, seçkiden ödünç alınmıştır. Sonuçta Rivera’nın, karakteristik özelliklerine hiçde uygun olmayan romantikleştirilmiş ve gelenekselci, 1931 tarihli fresk paneli ‘Köylü Lideri Zapata’ sergilenir. Wallis’a göre Paz’ın tanıtım yazısında bu eserlerdeki politik ögeyi iğneli bir tarzda hafiflettiğini savunur: “Rivera’nın ve Siquerios’un eserlerini ideolojinin çarpıtıcı aynası olmaksızın görmemiz mümkün mü? Benim bu soruya yanıtım tereddütsüz evet! Çünkü biz onların yaptığı resimleri görüyoruz; ahlaki ve politik sapmalarını değil”<sup>100</sup> Günümüzde gelişmekte olan ülkelerin büyük çoğunluğunda, devlet tarafından dayatılan türdeş milliyetçilik ideali, ırksal etnik ve dinsel bölünmeler nedeniyle kökünden sarsılıyor. Sarsılıyor. Öte yandan söz konusu dönem, aynı zamanda sanatın siyaset dozunun arttığı, hatta partizan sanat eserlerinin en çok üretildiği dönemdir; ne varki sanatsal becerilerini ve yetilerini siyasi ve ideolojik ihtiyaçların hizmetine sunduklarını ifade eden sanatçılar bile, sanatsal yaratıcılıklarının ”dışardan” siyasi baskılara, müdahale ya da sansüre tabi olmaması gerektiğini savunuyorlardı.<sup>101</sup> Sanata yönelik siyasi düşünce yargılı ve hatalıydı, sanat dışsal bir düşünceydi. Siyasetle ilişki kurup kurmamak sorunluda olsa sanatçının kararıydı. Platon Estetik hazza yönelik siyasi eleştirisi ile modernitenin sanatsal özerklik kurumunu tekrar tekrar bir araya getiren yaklaşım, (özerk, kurumsallaşmış, elit ya da yüksek) estetik alanın içindedir. Ve estetik haz politikasıyla iktidar politikasını karşı karşıya koyar. Bu hem estetik hazzın hem de iktidara dayanan köklerinin ve iktidarla estetik haz arasındaki daimi ilişkinin bulanıklaşmasına neden olduğunu söylemek abartılı bir çıkarım sayılmaz.

Yine de ulusal kültür festivalleri, ülkedeki güncel durumları, özellikle ayrılıkçılığı maskeliyor-Endonezya’nın ulusal sloganı ‘çeşitlilik içinde birlik’ türünden cazip şiyarlarla, bu durumların üzerini örtüyor. Endonezya’da birlik ve bütünlüğe karşı direniş özellikle güçlüdür. Endonezya, Güneydoğu Asya’nın en uç noktasından Avusturalya’nın batı

<sup>100</sup> Paz, Octavio, Will For Form, (akt. Bram Wallis, A.g.m.,s.34)

<sup>101</sup> Fikir verici pek çok örnek arasında, 1922’de tamamen siyasi bir manifesto ile işe başlayan Meksika duvar resmini sayabiliriz. (toplumsal, Siyasi ve Estetik İlkeler Bildirgesi, David Alfaro Siqueiros’un Art and Revolution -Camelot Pres,1975- kitabında. Manifestoda Meksika devrimi savunuluyor ve duvar resimciliği Colomb öncesi sömürge karıştı Kimliğe işaret eden, halkın sanatı olarak tanımlanıyordu. Ayrıca hem geleneksel burjuva resmi hem de avangard reddediliyordu. Ancak bundan tam 16 yıl sonra duvar resmi hareketinde sol içindeki farklılıklar yüzünden derin bir bölünme yaşandı.(lev Kreft., A.g.m. 16-17)

sahiline kadar yayılmış on üç bin adasının her yanında üç yüzden fazla etnik gurubun yaşadığı bir ülke. Endonezya festivali organizatörleri, iki ana sergiyi dar bir yaklaşımla klasik Endonezya heykeli ve elit saray sanatları üzerinde yoğunlaştıracaklarını açıkladıklarında, ülkenin etnik çeşitliliğinden ötürü güçlü itirazlar yükseldi. En önemli itirazlardan biri, bu iki temel seçimin Endonezya müslümanlarının kültürünü tümüyle yok sayılmasına yönelikti; oysa Müslümanlar Endonezya nüfusunun yüzde 90'nını oluşturmaktadır. Sonunda “Cava Denizi'nin Ötesi” adıyla etnografik bir sergi programa dâhil edildi.<sup>102</sup> Üç büyük sergi yüz kadar başka etkinliğe karşın, Endonezya Festivali, politik, kültürel ve çevresel birçok güncel sorunu ele almayı başaramadı. Çok büyük çaplı bu festival, “dünyanın gözlerinden saklanan en büyük ülkesini” yeniden öne çıkarma amacı taşıyordu; ama aynı zamanda Amerika'daki en yaygın Endonezya imajını da silmeyi hedeflemişti: 1965'te CIA'nın katkısıyla gerçekleştirilen darbeye kadar diktatör Sukarno tarafından yönetilen, soğuk savaşın kukla devlet imajıydı bu. Bu ihtilaflara ek olarak, çevrecilerin protestolarına rağmen yok edilen Endonezya yağmur ormanları, endonezyadaki işçilerin Amerikan İşçi Sendikaları Federasyonu'nun eleştirilerine konu olan çalışma koşulları ve milliyetçiliği güçlendirmek için önemli tarihi olayları işleyen sanatı kullanan devletin çağdaş resamlara uyguladığı sansür, ülkede yaşanan diğer olumsuzluklardır.<sup>103</sup>

Bütün bunlar, Shiffra Goldman'ın deyişiyle “kaynakların ve kültürel oluşumların denetimini ele geçirmek işbirliği yapan, Birinci ve Üçüncü Dünya ülkelerindeki iktidar elitlerinin küresel düzlemini” görürüz.<sup>104</sup> Ulusal festivallerin hemen hemen hepsinin ABD tarafından organize edildiğini belirtir Wallis. Yakın geçmişte ABD ulusal festival gerçekleştiren bütün ülkeler, benzer bir ekonomik görünüm sağlar; çok büyük dış borçlar, ucuz ve durgun işgücü piyasaları(bu ABD sermayesi için çekici bir öge) ve ABD çok uluslu şirketleri tarafından yönetilen değerli mal ihracatı (esas olarak petrol). Bu ülkelerin tümünde kamu işletmeleri yakın geçmişte ABD'nin ve İMF'nin teşvikleriyle özelleştirilmiştir. Ancak ulusal kültür festivali, borç erteleme görüşmelerinde, ticaret anlaşmalarında ya da para transferlerinde kullanılacak bir pazarlık kartından daha etkili bir araçtır. Aslında festival, uluslararası politik ve ekonomik güç ilişkilerinin yeniden

<sup>102</sup> Tanen, yazarla yapılan görüşme, 4 Nisan 1991., aktr. Bran Wallis, A.g.m.,s.270

<sup>103</sup> Wallis, Bran, A.g.m.,s.271

<sup>104</sup> Goldman, “Metropolitan Splendors”, s.16. Aktr. Bran Wallis, A.g.m.,s.275

düzenlenmesi sürecinde kritik bir uğraktır.”<sup>105</sup> Bu da estetiğin siyaset ile iç içeliğini bir yönüyle ortaya koyuyor ki; Jean Baudrillard’ın dediği gibi “Makyavelci politikanın edepsizlik ve ahlaksızlığı hala geçerlidir. Bu edepsizlik ve ahlaksızlık politikanın araç olarak kullanılmasında değil, amaçlarındaki patavatsızlığındadır... Politika, aynı zamanda bir gösteriye dönüşmüştür. Çağımızda gösteri sanatlarının egemenliği altına girmeye başlamıştır.”<sup>106</sup> Bu bağlamda kültür ve onun takdir edilmesi için gerekli olduğu düşünülen incelik, artık hem küresel finans anlayışında hem de ticaretin ve ticaret odaklarının değerlendirilmesinde önemli bir rol oynuyor. Bu anlamda ulusal kültür festivalleri, bir eleştirmenin dediği gibi “bir zamanlar ayrı alanlar olarak var olan kültür ile ekonominin, daha öncede eşi görülmemiş biçimde biribiri üzerine çökmesine“ katkıda bulunuyor.<sup>107</sup>

Çeşitli ülkelerdeki elitlerin kendi aralarındaki bu küresel iktidar paylaşımı, Philip Morris’in 1987’deki Süleyman sergisi için hazırladığı ortak reklam kampanyasının ana temasıdır. Süleyman sergisinde yer alan sanat eserlerini gösteren ilanlar Osmanlı Türklerinin beklentilerini haklı çıkarmaya çalışıyordu; “çünkü onlar karışıkların uyumunu başaran bir sanat yaratmışlardı. Ve bunu yaparken, kendilerini ve sanatlarını Doğu ile Batı arasındaki bir köprü haline getirmişlerdi- modern dünyaya hizmet eden bir köprü!”. İzleyici daha bu köprünün modern dünyaya nasıl hizmet ettiğini hayalinde canlandırmaya fırsat bulmadan, sponsor bu soruyu yanıtlıyordu; ”sizinkinde olduğu gibi bizim işimizde de yenilik sanatının hiçbir sınır tanımadığını ve imkansız gibi görünsede her engelin aşılabileceğini, en soylu sanat eserlerinden birinin ülkeler arasında kurulan bir köprü olduğunu bize hatırlatması gerekir.” Bu görüşe ‘Ted Tanen kadar yürekte katılacak kimse yoktur her halde’ diye yazan Wallis, Tanen’in halen gelecekteki festivallerin planını yapmaya devam ettiğine ironik bir şekilde işaret ediyor. Tanen’e göre, bu tür etkinliklerde yarar görecektir bazı ortak özellikleri vardır: bu ülkeler, “coğrafi, askeri, ekonomik ve kültürel açıdan önemli. Ama ABD’de çok az tanınıyorlar.”<sup>108</sup> Tanen’in gelecekteki festival listesinde yer almak için gereken özellikler bu kadar açık ve net. Bu ülkelerde Brezilya, Mısır, Nijerya İran, Kanada, Tayland, Fas ve Vietnam. Milliyetçi miti görkemli bir gösteriye dönüştüren kültür festivalleri, ülkelere, gelecekteki ticari gelişmeler doğrultusunda hamle yapmak üzere hazinelerini dolaşıma sokma fırsatı verir. Bu da

<sup>105</sup> Wallis, Bram, A.g.m.,s.274

<sup>106</sup> Baudrillard, Jean, Sessiz Yığınların Gölgesinde, çev. Oğuz Adanur, Doğubatu yayınları, 2006, Ankara, s.23

<sup>107</sup> Jonathan Cray, “Capital Effects”, October, no.56 (1991): s. 121, Aktr. Bram Wallis, A.g.m.,s.275

<sup>108</sup> Tanen, Ted, festivals and Diplomacy, A.g.m. (aktr. Bram Wallis, A.g.m.,s.370)



gösteriyorki uluslararası sergiler, görünürde sanat aracılığıyla kültürler arası diyalogu güçlendirmek adına yapılıyor. Oysa gerçekte küresel boyutta sermayenin ihtiyaçlarını karşılayacak bir niteliktedir. Uluslararası sergiler bu bağlamda, estetik kılıf altında siyasal bir işleve hizmet ettiğini söylemek mümkün. Sergilerdeki temalar, sergi açılışlarında verilen demeçlerin büyük bölümü ulus, aidiyet, kültür ve kültürlerarası bir diyalogun yolunu açma gibi bir köprü görevi kurma rolünü üstlendiğini yanılsamalı bir şekilde ort da olduğunu saptamak yanlış sayılmaz. Estetik aracılığıyla bir illizyon alanına dönen sergiler, esasında para sermayesinin koruyuculuğunu pekiştiren bir tür görünmez estetik hazı temsil ettiğinisöyleyebiliriz.

## SONUÇ

Konu genel anlamda estetik siyaset olduğunda, ya da sanat ve siyaset olduğunda, sürekli tekrarlanan, dillere pelesenk olmuş iki konu vardır: Platon'un mükemmel devletinde sanata attığı konum ve sanatın her türlü siyasetten bağımsız olma hakkını içeren özerkliği. İlki genelde siyaset ile sanat arasındaki gerilime işaret eder; ikinci ise sanat ve siyaseti farklı kurallarla işleyen iki ayrı alan haline getirerek bu gerilimi çözen modern anlayışı temsil eder. Estetiğin modern özelliğiyle antik siyaset felsefesini bir araya getirdiğimizde sanatın ya da güzel-olanın alanına gireriz. Aristoteles gibi klasik filozoflar güzelliği (kalon) ahlaki iyiden ayırmıyorlar ve onu ille de sanat ile ilişkili olarak tasarlamıyorlardı. Güzellik teorisinde, Platon sanatı elealmıyordu; Platinus ve Augustinus'da sanat ikinci bir rol oynuyordu. Aslında, klasik filozofların hiç biri sanatı başlı başına bir sorun olarak tartışmamıştır. Dahası nesnelere estetik niteliklerini düşünsel, ahlaki, dinsel ve pratik işlevlerden ayırmamış ve bu yüzden sanatları çıkar gözetmeksizin tek bir ilke altında guruplamışlardır. Filozoflar güzel sanatları ortak özelliklere sahip benzersiz ve özerk bir tür olarak görmedikleri için ayrı bir yer ayırmayıp onları bilim ve zanaatlarla aynı sınıf içine yerleştirmişlerdi. Bu tür ilk sistem yedi liberal sanattan oluşan listeydi; gramer, retorik, diyalektik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik. Ortaçağ bu yedi liberal sanat şemasını devraldı ama geliştiremedi. Ortaçağda "ars" bir bilgi bütününe karşılık geliyordu; "artista" her türlü zanaatkâr demektir; ressam ve heykeltıraşlar da demirciler ya da taş ustalarıyla aynı guruba yerleştiriliyordu. Bizans döneminde imge hakkında yapılan tartışmalarda temsille ilgili meseleler tartışılmasına rağmen, bu meseleler özel olarak kendi başlarına değil, ilahyat bağlamında ele alınıyordu. Rönesansa gelindiğinde bir görsel sanatlar teorisi ortaya çıktı. Ama ne kapsamlı ne de sistematik denebilecek bir teoriydi bu. Sanat hala belli belirsiz bir beceri ya da bilgi anlamını taşıyordu. 16. yüzyılda âlimler resmi ve diğer görsel sanatları aynı guruba yerleştirip onları bilimlerden ayırt etmeye başlamışlardır.

Bu yüzden, modernliğe kadar filozoflar sanat ile siyasetten bahsettiklerinde genellikle siyaset alanı içinde olurlardı. Örneğin Platon gibi Rousseau'ya göre de toplumun istikrarı ve ahlaki güzel şeylerden zevk alma, şenlikler ve tiyatro gösterileriyle eğlenme ihtiyaçlarından çok daha öncelikliydi. Bütün bu gelişmeler modern güzel sanatlar sisteminin kurulmasında etkili oldu. Charles Batteux, Bir ilkeye İndirgenmiş Güzeli

Sanatlar, (1746) isimli kitabında ilk tayin edici adımı attı; Batteux bu kitabında güzel sanatları tek bir kategori altında sınıflandırmaya çalışıyordu. Bu adım aynı zamanda “Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler” kitabını yazan Baumgarten’ın estetik terimine bilimsellik boyutu getirme çabasına katkıda bulundu. Estetiği, duyumsal bilginin bilimi olarak tanımlayan Baumgarten’ın yanında Alman yazarlar arasında sistemli bir güzel sanatlar teorisi geliştiren ilk kişi Moses Mendelssohn’dur. “Güzel Sanatlar ve Edebiyatın Kaynakları ve İlişkileri Üzerine Düşünceler”(1757) adlı denemesinde, bütün güzel sanatların temel bileşeninin sanatın konusu olan nesnedeki iç ilişkilerin uyumu tarafından yaratılan güzellik olduğunu savunur. “Bütün Güzel Sanatları ve Edebiyatı kendine-yeterlilik Kavramı Altında Birleştirme Girişimi” isimli yazısında da bütün sanatları birleştiren ortak ilke fikrini ele alıp, araçsal çerçevesinde sıyırmış ve sanat yapıtlarının, kusursuzlukları gözlemci tarafından çıkar gözetmeden, yani sırf kendisi için seyredilen, kendine yeterli varlıklar olduğunu ileri sürmüştür. Kant’ın çalışmaları da bu düşünsel bağlamda ortaya çıkmıştır. Kant’ın estetik ile ilgili fikirleri sistematikleştirip bu fikirlere felsefi bir sistem içinde bağımsız bir yer ayırma ayrıcalığı tanımaktı. Kant’ın “Yargıgücünün Eleştirisi” kitabının özgül amaçlarından biri, ilk olarak beğeni yargısının benzersizliğini, yani amaçlı edimlerden farklı olduğunu ikinci olarak da evrenselliğini, yani bir nesnenin güzelliği hakkında yargıda bulunmanın ortak bir insan özelliği olduğunu ve bu yüzden de evrensel bir geçerliliğe sahip olduğunu kanıtlamaktı. Başka deyişle niyeti estetik deneyiminin içsel özelliklerini araştırmaktı. Kant’ın içinde bulunduğu dönemi gözeterek düşünüldüğünde bu aynı zamanda sanatın özerkliğine başka bir söylemle estetik sanat ürününün modern ayaklarını oluşturmaktı. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda ekonomik ve kültürel boyutu ile yeni bir sanat ve estetik anlayışı ortaya çıkmıştı. Ancak Kantçı anlamda kabul görülen sanatın özerkliği birçok yönüyle sorunlu olduğunu çalışmamızın belli bölümlerinde tartışmıştık. Terry Eagleton’un analiz ettiği gibi “estetik sanat ürününün modern kavramının oluşturulması, modern sınıflı toplumların egemen ideolojik biçimlerin oluşturulmasından ayrılamaz. Aslında, bu toplumsal düzene uyumlu haldeki insan öznelliğinin bütünüyle yeni biçiminden ayrılamaz.” Bu estetiğin ve sanatın özerkliğini birçok çelişki ve belirsizlik içinde sürdürerek varolur. Estetiğin teorik bir kategori olarak ortaya çıkışı, kültürel üretimin burjuva toplumunun erken döneminde “özerk olmasını sağlayan maddi süreçlerle sıkı sıkıya bağlıdır. Yapay nesnelere (sanat ürünleri) bir kez piyasada meta haline geldiklerinde, özelde hiçbir şey ve hiç kimse için

varolmazlar, dolayısıyla ideolojik açıdan tamamıyla ve görkemli bir şekilde kendileri için var oluyormuşçasına rasyonalize edilebilirler. Ancak bu bir yanılsamadır da aynı zamanda. Çalışmamızda da gördük ki, kimin ve hangi kurumun hizmetinde ise ona hizmet etme gibi olgusallığı da taşıyor beraberinde. Bu yüzden 18. yüzyıldan itibaren, 20. yüzyılın sonuna geldiğinde, şaşırtıcı bir şekilde hegomonik bir resmiyet kazanmış, bir benzetmeyle söylersek, “rekabetçi toplum” ve ‘hakem devlet’ arasında hayatlarımızı ‘tartışmalı pozisyonlar’da enstantanelere olarak yaşamaktayız. “Avrupa toplumunun modernleşmesini evrensel ve tarihi sürecinin bir sonucu olarak“ algılamasıyla Weber’i izleyen Habermas, Weber’ın modernleşmeyi araçsal akılcılık tarafından düzenlenen özerk alt sistemlerin – öncelikle piyasa ile devlet-farklılaşması olarak açıklamasıyla başlayarak, Lukacs ile ilk dönem Frankfurt Okulu’nun izledikleri yolu izlerler. Lukacs, “Tarih ve Sınıf Bilinci” kitabında, rasyonelleşmeyi, şeyleşme olarak kapitalist ekonomik mekanizmalarının ürettiği meta fetişizminin, yani insanlar arasındaki ilişkilere indirgenmesinin toplumsal yaşamın bütün alanlarına nüfuz etmesinin bir sonucu olarak yorumlamıştır.

Bu temelde Eagleton’un, “estetik, erken kapitalist toplumda insan öznelliğinin tam da gizemli prototipidir ve insani enerjilerin, tüm baskıcı ya da, araçsalcı düşüncelerin amansız düşmanı olan kendinde köktenci erekler olarak görülmesi görüşüdür.” yorumu güçlü bir bağlam oluşturur. Estetik duyumsal zevki içeren bedene doğru yaratıcı bir dönüşü simgelediği kadar, o bedenin incelikli bir baskıcı yasayla verilmiş bir kaydıdır; bir yandan somut bir tikellik içinde özgürlükçü bir ilgiyi temsil ederken, bir yandanda evrenselciliğin aldatıcı biçimini temsil eder. Daha sonraları, Schelling, Baumgarten’ın açtığı yolda giderek, estetik’in varoluş serbebini, Baumgarten’de henüz örtük kalan de fact-‘parçalanma’da bulacak ünlü formüle işaret etmektedir. Schelling, sanat felsefesi üzerine dersler vermesinin sebebinin sanat konusunda kendi çağındaki uzlaşma yokluğuna bağlar.

Genelde felsefi düşünüm ancak bilincin içerisine düştüğü çatışkılı ya da çelişik bir durumdan sonra gelmek zorunda olduğunu ilan eden Hegelci tezde, Schelling’in sanat felsefesi ihtiyacına ilişkin olarak koyduğu bu argümanın genişletilmiş bir uyarlaması olarak okunabilir. Bu göre, aydınlanmanın ve aydınlanma sonrasının bütün felsefi söylemi gibi, onun kurucu bileşeni olan estetik söylem de, bilincin parçalanmasının telafisine yönelik projeye katkıda bulunur. Bu felsefi söylemin, belkide en önemli yapıtaşı olan Estetik’in bu projeye katkıları iyi bilinmektedir. Öyle ki Aydınlanmanın mirasına sahip çıkar. Modern projenin taraftarlarını hem de dünya çapında herhangi bir büyük harfli projeyi reddeden

postmodern muhalifler kendi hareket noktalarını estetik'ten devşirmekte-dirler. Habermas'ın "öznel-arası akılsal iletişim"imkanını Kantçı "güzel estetiği"nden hareketle temellendirme çabası, Lyotard'ın tüm akılsallığı mahkûm etmek adına, Kantçı yüce estetiğine bağlanmasıyla atbaşı gider. Kant'a göre yüce, bütün tasarım gücümüzü aşan, uygun duyumsal ya da kavramsal anlayış tarzını bulamayacağımız bir deneyim ve bu yetiler arasında uyumlu denge ya da anlaşma duygusu oluşturmadığı sürece güzelden ayrılan bir şeydir. Yüce, Kant için, başka türlü ifade edilemez olanı ifade etmenin (benzetme yoluyla) bir yoludur. Kantçı anlamda yüce, tartışmaları çözüme ulaştıracak olan her türlü adalet ölçüsünden yoksun doğruluk iddiaları arasındaki-Lyotard buna "differend"(ayrık) demektedir. Uçurumun bir hatırlatıcısı olarak hizmet görür. Lyotard, tek bir yargı kuralını aralarındaki ayrıkları(önlenebilir çıkar kavgaları) kurmak için her iki doğruluk iddiasına da uygulamasını, eğer her iki tarafta konulan kuralı Kabul etmiyorsa, en azından doğruluk iddialarından birisi için yanlış olduğuna dikkat çeker. Aslında gündemde süregiden tartışma içinde radikal modernistler ile radikal postmodernistlerin hasım olduğu kadar ve her iki tavrında Hegelci anlamda tarihsel bir duruştan aynı ölçüde uzak olduğu görülür.

Leibniz'e göre karmakarışıklıktan basitlere doğru gitmemizi gerektiren hakikat araştırması içinde ayırtırmakla elde edilen içlemsel açıklık'ı amaçlarken; Baumgarten'ın Meditationes'inde ifade edildiği şekliyle, estetikçi veya sanatçı, bir tasarımının karakteristiklerinin mümkün sayımı anlamına gelen, tasarımların kapsamsal açıklık'ı peşinde koşar. Aesthetica'daki ünlü bir formülün deyişiyle, estetikçi, "bireyin mümkün olan en belirlenimli belirlenimi'ni arar." Dolayısıyla estetik'i başlangıçta, tam da Avrupa çapında bir toplumsal felsefi dönüşümü ifade eden Cartesian bağlam içinde doğdu. Bununda örtükte olsa toplumsal nedenleri vardı. Erken Burjuvazinin ortaya çıkmasıyla birlikte sınıflı toplumun bu belirli döneminde estetik kavramlar, (bunlardan bazıları bu kavramların tarihsel soyağacına aittir.) zimni bir şekilde, egemen ideolojinin oluşmasında anlaşılmadık şekilde merkezi ve güçlü bir rol oynamaya başlamışlardı. Örneğin birlik sanat yapıtının bütünlüğü gibi kavramlar, klasik antik çağa kadar uzanan estetik söylemin ortak kavramlarıydı. (...) Eğere aydınlanma döneminde estetiğe yönelme ile mutlakiyetçi siyasi gücün belirli sorunları arasındaki ilişkinin ortaya konulması zorlama gibi algılanıyorsa bu türlü ilişkilerin nasıl formüle edilebileceği konusunda Friderich Schiller'i okumak yeterli

olur. Schiller'in bu konuda daha ihtiyatlı ve ağız sıkı davranmasını arzu edebilecek olan indirgeme karıştırlarını rahatsız edecekti.

Eğer estetik, modern düşüncede böylesine baskın bir rol oynadıysa, kuşkusuz bu kısmen kavramın değişkenliği sebebiyledir. Yani, estetik sanat ürününün modern kavramının oluşturulması, modern sınıflı toplumların egemen ideolojik biçimlerin oluşturulmasından ayrılamaz. Ve aslında, bu toplumsal düzene uyumlu haldeki insan öznelliğinin bütünüyle yeni biçiminden ayrılamaz. Aynı şekilde estetik, bu egemen ideolojik biçimlere karşı umulmadık ölçüde güçlü bir tehdit ve alternatif sağlamaktadır. Ve anlamda büyük ölçüde çelişkili bir fenomendir. Bu nedenle Estetiğin doğuşuyla sanat alanının kendisi, modern kuramın geneldeki soyutlama ve biçimselleştirme özelliklerinden olumsuz etkilemeye başlamıştır. Ama yine de Estetiğin, yabancılaşmış bir bilme halinin neye benzeyebileceğinin bir tür paradigmasını bize sunarak, indirgenemez bir kendine özgüllüğü koruyacağı düşünülmüştür. Dolayısıyla estetik her zaman çelişkili, kendini tahrip eden türde bir tasarı olduğu söylenebilir. Kendi nesnesinin kuramsal değerini yükseltirken, onun en değerli yanları arasında doğduğu düşünülen özgüllüğünün ve dilegetirilemezliliğin içini boşaltma riskini de beraberinde taşımaktadır. Estetik bu anlamda sorunlu bir kavram olarak ortaya çıkmış ve algılama biçimleri ile oluşturduğu değer de kullanım alanlarına göre değişebilir.

## BİBLİYOGRAFYA

- Aliagaogulları, M. Ali, 2006, Ulus-Devlet Ya da Halkın Egemenliği, İmge Yayınevi, Ankara.
- Althuser, Louis, 1994, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İletişim Yayınevi, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul.
- Akgül, Hasip, 2008, Görmek Klavuzu, Duvar Yayınları, İzmir.
- Aristoteles, 1963. Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, Ankara.
- Belge, Murat, 1989, Marxsist Estetik, B/F/S Yayınları.
- Benjamin, Walter, 1995, Estetize Edilmiş Yaşam, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Jean, 2006, Sessiz Yığınların Gölgesinde, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara.
- Borges, Jorge Luis, 1999, Dantevari Denemeler/Shakespeare'in Belleği, Çev. Peral Bayaz, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, Bertolt; 1980, Sosyalist Gerçeklik ve Toplum, Çevirenler; A. Cemal, K. Güven, Altın Kitaplar yayınevi, Ankara.
- Callinicos, Alex, 2001, Postmodernizme Hayır, Çev. Şebnem Pala, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Caudwell, Christopher, 1998, Yanılsama Ve Gerçeklik, Çev. M.H Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.
- Cassirer, Ernest, 1997, İnsan Üstüne Bir Deneme, Çev. Necla Arat, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul.
- Coşar, Metin, 2001, Estetik Birey, Felsefe Logos.
- Dumont, Louis, 2000, "Bireycilik Üzerine Denemeler: Doğuş. XIII. Yüzyıldan Başlayarak Siyaset Kategorisi ve Devlet", Devlet Kuramı, Derleyen Cemal Bali Akal, Dost Yayınevi, Ankara.
- D.H. Lawrence, 1996, Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler, Çev. Nebile Direkçigil, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul.
- Descartes, R., 1983, Felsefesinin İlkeleri, Çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul.
- Descartes, 1992, Ahlak Üzerine Mektuplar, Çev. Mehmet Karasan, M.E.B.
- Eagleton, Terry, 2002, Estetiğın İdeolojisi, Çev. Hakkı Hünler, Doruk Yayınevi, Ankara.

- Eagleton, Terry, 1993, "Milliyetçilik: İroni ve Bağlılık Milliyetçilik", Sömürgecilik ve Yazın, Çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Edward W. Said, 1993, "YEATS ve Sömürgeleşme", Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Fischer, E. 1974, Sanatın Gerekliliği, Çev. C. Çapan, İstanbul.
- Foucault, Michel, 1994, İktidarı Gözü (Seçme Yazılar), Yayına Hazırlayan Ferda Keskin, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.
- Faucault, Michel, 2002, "Aydınlanma Nedir Üstüne", Çev. Pelin Alioğlu, Felsefe Logos.
- Goldman, Lucien, 1983, Kant Felsefesine Giriş, Çev. Afşar Timuçin, Metis Yayınevi, İstanbul.
- G.B. Borisovski, 2001, Bilim Teknik, Sanat, Çağdaş Mimari Üstüne.
- Hauser, Arnold, 1984, Sanatın Toplumsal Tarihi, Yıldız Gölünü, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Hünler, Hakkı, 1998, Estetiğin Kısa Tarihi, Paradigma Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, David, 1999, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınevi, İstanbul.
- Homerus, Odyssea, 1994, Çev. Azra Erhat ve A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul.
- Jameson, Fredric, 1992, Postmodernizm, Çev. Nuri Plümer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jameson, Frederic, 1993, "Modernizm ve Emperyalizm", Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın, çev. Ş. Kaya, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Justanis, Gregory, 1998, Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Koncavar, Ayşe, 1997, "Odysseus ya da İlk Yabancılaşmış İnsan" Kuram Dergisi, sayı 13.
- Kutluk, Fırat, Müzik ve Politika, Doruk Yayınevi, 1994, İstanbul
- Kreft, Lev, 2008, "Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat ve Siyaset, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınevi, İstanbul.
- Kant, İmmanuel, 2002, 'Aydınlanma Nedir', çev. Pelin Alioğlu, Felsefe Logos, Sayı17-18. Kuram Dergisi,1998, Kitap 16.
- Lifshitz, Michael, 1996, Marks'ın Sanat Felsefesi, Çev. Murat Belge, Ararat Yayınevi.
- Lukacs, György, 1987, Avrupa Gerçekçiliği, Çev. M.H. Doğan, Payel Yayınevi.
- Lukacs, George, 2001, Estetik III. Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Marcuse, Herbert, 1986, Tek-Boyutlu İnsan, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.



Marx, Karl, 1991, Ekonomi Politigin Eleştirisine Giriş, Toplu Eserler, cilt 13, Sol Yayınları, İstanbul.

Marx, Karl, 1944, Ekonomi ve Felsefe El Yazmaları, Marx/Engels, Toplu Eserler.

Marx, Karl, Engels, 1992, Friedrich, Alman İdeolojisi(Feuerbach) Sol Yayınları.

Marx, Karl, Engels, F. Kutsal Aile, Sol Yayınları, 2003, İstanbul.

Marx, Karl, Engels, 1971, Friedrich; Sanat Ve Edebiyat, Çev. Murat Belge, Der Yayınevi.

Moissej, Kagan, 1982, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi.

Moran, Berna, 1994, Edebiyat Kuramları Ve Eleştirisi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Modleski, Tania, 1998, Eğlence İncelemeleri, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, İstanbul.

Plehanov, Sanat ve Toplumsal Hayat, Çev. Selim Mimoğlu, Sosyal Yayınlar, 1987

Reneta Salecl, 2008, “Savaş Sanatları ve Sanatın Savaşı”, Sanat ve Siyaset, çev. Ali Artun ve Lev Kreft, İletişim Yayınevi, İstanbul.

Rene Wellek/Austin Warren, 2002, Edebiyat ve Fikirler, çev. Afşar Timuçin, Birgül Oğuz, Felsefe Logos.

Sarup, Madan, 1993, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, Çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, Ankara.

Sökmen, Ali Bucak, 2002, Metis Yayınları, İstanbul.

Schiller, Estetik Üzerine, 1999, (ikinci mektup), çev. Melehat Özgü, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Taş, Tefik, 2003, Görünüş ve Gerçek, Elma Yayınları, İstanbul.

Yetkin, Suut Kemal, 1972, Estetik Doktrinler, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Weiss, Peter, 2005 Direnmenin Estetiği, çev. Çağlar Tanyeri ve Turgay Kurultay, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul.

Willem Van Reijen, 1999, Adorno: Bir Giriş, Belge Yayınevi, Çev. Mustafa Cemal, İstanbul.

[www.kurtuluscephesi.com/marks/almanideoloji.html](http://www.kurtuluscephesi.com/marks/almanideoloji.html), 2009, 22 Ocak Perşembe.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Gramsci](http://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci), 2008-12-23-Salı