

**T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE METODOLOJİ PROGRAMI**

**LUKACS'IN SANAT ANLAYIŞI
Sanat Sosyolojisi Açısından Bir Değerlendirme**

101808
(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
M.Kubilay AKMAN**

**Danışman
Yrd.Doç.Dr. Besim F. DELLALOĞLU**

İSTANBUL 2001

**12. YÜZ YIL
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

M.Kubilay AKMAN

tarafından hazırlanan

Lukacs'ın Sanat Anlayışı - Sanat Sosyolojisi Açısından Bir Değerlendirme

adlı bu çalışma jürimizce

Yüksek Lisans

☒ Tezi / ☐ Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 05 / 07 / 2001

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi Doç.Dr.Ayşe DURAKBAŞA

Jüri Üyesi Doç.Dr.İsmail COŞKUN
(İ.Ü.Öğ.Üy.)

Jüri Üyesi Y.Doç.Besim DELLALOĞLU

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

A. Durakbaşı
İsmail Coşkun
B. Dellaloğlu

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
1. GİRİŞ	1
2. REALPOLİTİK KISKACINDA KURAMSAL ARAYIŞLAR.....	5
2.1. Genç Lukacs	5
2.2. Marx'a Giden Yol.....	10
2.3. Sol Marksizmin Öğeleri.....	12
2.4. Blum Tezleri	25
3. ÜSTYAPISAL BİR FENOMEN OLARAK SANAT	29
3.1. Yansıtma Kuramı.....	29
3.2. Marksist Kuram ve Sanat	32
3.3. Lukacs'a Göre Mimesis	47
4. GERÇEKLİK VE YAPIT	57
4.1. Yol Ayrımları	57
4.2. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa'da Gerçekçilik	60
4.3. Modern Akım	71
4.4. Sanatsal Anlatım Formlarının Analizi	78
5. LUKACS-BRECHT TARTIŞMASI	85
5.1. Tartışmanın Ekseni	85
5.2. Brecht'in Sanat Kuramı	88
6. SONUÇ	94
EK-1 KRONOLOJİ.....	99
EK-2 LUKACS'IN YAPITLARI	110
KAYNAKLAR.....	112
ÖZGEÇMİŞ	116

ÖNSÖZ

Türkiye’de, sanat ve estetik konulu tartışmalarda Lukacs’ın görüşleri kapsamlı ve eleştirel bir perspektifle ele alınıp değerlendirilmemiştir. Gerçekçi, öykünmeci sanat anlayışını benimseyenler onun görüşlerini sorgalamadan benimsemişlerdir. Mimesis kuramına karşı olanlar ise Lukacs’ın yapıtlarına karşı çok yönlü bir tartışmaya girişmemişlerdir. Bu çalışmada, mimetizmi eleştirmenin zorunlu olarak yoğun bir tartışma sürecini gerektirdiği ön kabülünden hareket edildi. Lukacs, mimesis kuramının en yetkin ve en ileri temsilcisi olduğu için, bu kurama karşı geliştirilecek eleştiri büyük oranda onunla yüzleşmek zorundadır.

Sanatsal kurama dair araştırma yönünün oluşmasında tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Besim Dellaloğlu’nun *Eleştirel Kuram* ve *Sanat Sosyolojisi* derslerini izlemenin büyük yararı oldu. Kendisine dikkatimi Lukacs’ın yapıtları üzerine çektiği, bu çalışmanın planlanması ve yazılmasında yol gösterdiği için teşekkür borçluyum. 2000 sonbahar semestrinde Özgür Üniversite’de verdiğim Sanat Sosyolojisi seminerlerinde tezimle ilgili temel sorunları tartışma şansım oldu. Eleştirel ilgileriyle beni, araştırmamı derinleştirmeye yönelten katılımcı arkadaşlara teşekkür ediyorum. Iskenderiye Kütüphanesi’nde Kadir, Evrem, Özgür ve Can’a kaynak arama sürecine katkıları ve dostlukları için, Ercan’a ve Başak’a araştırma sürecini hızlandıran motivasyonları için teşekkür ederim.

ÖZET

(LUKACS'IN SANAT ANLAYIŞI - Sanat Sosyolojisi Açısından Bir Değerlendirme)

György Lukacs, 20. Yüzyıl sanat kuramcıları içinde önemli bir yere sahiptir. Lukacs, Gerçekçi sanat anlayışını sistematik olarak sunmuştur.

Lukacs'ın gerçekçiliği bir yandan, Antik Yunan'dan bugüne gelen *mimetik* düşüncenin bir mirascısı olmasına, öte yandan bir Marksist olarak politikayla sanat arasında bir bağ kurmaya çalışmasına dayanır. Çalışmalarında, ağırlıklı olarak 19. ve 20. yüzyılın gerçekçi romanları üzerinde durur. Ona göre, bu gerçekçi romanlar, yeni ve avant-garde romanlardan daha üst düzeyde bir sanatsal değere sahiptir. Gerçekçi romanların gücü, içinde bulundukları çağın toplumsal çelişkilerini yarattıkları "tip"lerle edebi düzeyde yansımalarından gelir. Yenilikçi akım ise boğuntuya yenik düşmüş ve psiko-patolojiye yönelmiştir. Çağın sorunlarıyla mücadele ederken burjuva eleştirel gerçekçiliği ile proleter toplumcu gerçekçilik ittifak halinde olmalıdır.

Lukacs'ın Marksizmle ilişkilendirmeye çalıştığı sanat anlayışı Marksist sanat çevrelerinde genel kabul görmemiştir. Brecht her ne kadar onun gibi "toplumcu gerçekçilik" kavramını kullansa da, bu kavrama farklı ve eleştirel bir anlam yüklemiştir. Brecht'in geliştirdiği epik tiyatro anlayışı bir sanatsal devrim niteliğindedir. Lukacs Brecht'in estetik önerilerine kuşkuyla bakar. İkisi arasında 1930'larda süren tartışma, 20. Yüzyıl sanat düşüncesi içinde önemli bir yer tutar. Lukacs ve Brecht arasındaki görüş ayrılığı, bir anlamda sanatın gerçekliğin bir "ayna"sı mı olacağı, yoksa sanatsal praksisin olabildiğince yaratıcı ve kendi içinde devingen olması mı gerektiği sorunları etrafında düğümlenir.

ANAHTAR KELİMELEER: Mimesis, Yapıt, Tip, Perspektif, Toplumcu Gerçekçilik, Marksist estetik, Lukacs, Brecht.

ABSTRACT

(LUKACS' ARTISTIC PERSPECTIVE An Evaluation In Terms of Sociology of Arts)

György Lukacs, has an important place among the 20th century art theorists. He has presented a systematic realist artistic perspective.

Lukacs' realism depends on his being a successor of the mimetic thought going back till the Ancient Greek on one hand, his efforts as a Marxist to bind politics and arts on the other. In his studies he mostly focuses on the 19th and 20th century realist novels. According to him, these realist novels have a higher level of artistic value than the "new novel" and the "avant-garde" novels. The power of the realist novels lie in their ability to reflect the social conflicts of their time, through the "types" they create on a literary base. The new novel, on the other hand, has been defeated by the suffocation and is directed towards psycho-pathology. The bourgeois critical realism and proletarian socialist realism should be in alliance in the struggle against the problems of the age.

Lukacs' artistic perspective, that he tries to shape through Marxism, has not been commonly accepted in the artistic circles. Eventhough Brecht, like Lukacs, uses the term "socialist realism" he has loaded a different and critical meaning to it. The epic theory perspective. Brecht has brought up can be taken as an artistic revolution. Lukacs looks at Brecht's esthetic proposals with doubt. The discussion between the two taking place in the 1930s, has an important place in the artistic thought of the 20th century. The disparity of views between Lukacs and Brecht, in one sense, is based on the question as to whether arts will be a "mirror" to the reality or artistic praxis should, be as much creative and dynamic in itself as possible.

KEY WORDS : Mimesis, work/ piece, type, perspective, socialist realism, Marxist esthetic, Lukacs, Brecht.

1.GİRİŞ

Sosyoloji en genel anlamda toplumu anlamayı amaçlar. Toplumsal bütünlüğü oluşturan tüm öğeler ve bunlarla bağıntılı olarak hareket eden öznelerin eylem tarzları; bu eylemlerin öznel, özneler-arası ve nesnel düzlemlerde taşıdığı anlamlar sosyoloji tarafından araştırılır. Sosyolojik araştırmalarda, ele alınan konunun özgül yapısına göre farklı araştırma teknikleri ön plana geçer. Zamanla, araştırılan konunun özgüllüğü genel bilimsel mecradan ayrı bir uğraş alanı gerektirecek kadar özgülleştiğinde, yeni bir alt disiplinin doğması kaçınılmaz hale gelir. İşte sanat sosyolojisi böylesi bir süreç sonunda ortaya çıkmıştır.

Genel sosyolojiden ayrı bir uğraş alanı olarak beliren sanat sosyolojisi, “sanatsal üretim etkinliği ve kuramsal belirleyenleri üzerine çalışmalar yapan bir disiplindir.”¹ Sanat sosyolojisi, sanatsal üretim sürecini oluşturan temel öğeleri kendi iç bağıntıları ve diğer toplumsal öğelerle etkileşimleri temelinde inceler; sanatçı kimdir, yapıtını hangi toplumsal belirleyenlerden etkilenerek üretir, sanat yapıtı ile diğer insani üretim nesneleri arasındaki farklar nelerdir, sanatçı - yapıt - alımlayıcı ilişkisinin sanatsal etkinlikteki önemi nedir gibi bir dizi soruya, yöntemli olarak sürdürülen araştırmalarla yanıt vermeye çalışır. Belki de sanatsal alanda edebiyatın diğer türlere göre daha kolay “okunabilir” ya da yorumlanabilir olması nedeniyle, sosyolojik çalışmaların önemli bir kısmı edebi metinlerin analizi üzerinde odaklanmıştır. Bunun sonucunda, sanat sosyolojisiyle bağıntılı bir “edebiyat sosyolojisi”nden söz edilir olmuştur. Aslında, iki disiplin arasında özsel bir ayrım yoktur; edebiyat sosyolojisi daha çok, araştırma nesnesine uygun teknik formlar geliştirmesiyle ayrılır.

¹ Janet WOLLF, Sanatın Toplumsal Üretimi, Çeviren : Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul, 2000, s.134.

21.yüzyılın başlarında sanat ve edebiyat sosyolojisi açısından, geçtiğimiz yüzyılın kuramsal birikimini değerlendirmek ve bu birikimi göz ardı etmeden yeni açılımlar geliştirmek gerekmektedir. 20. yüzyılda *sanat* ve *estetik* sorunlarıyla ilgilenen birçok kuramcı olmuştur. Onların düşünceleri, yaratıcı ve eleştirel tarzda tartışılmak üzere bekleyen materyaller olarak önümüzde durmaktadır. Geçmişte yapılan kuramsal çalışmalarda geliştirilen ve bugüne de ışık tutabilen görüşleri özümsemek, ya da, bugünün sanatını - edebiyatını anlamak açısından işlevsel değerini yitiren görüş ve yöntemleri sorgulayıp terk etmek için çok yönlü, sorgulayıcı bir hesaplaşma gerekmektedir. Sanat sosyologları, bir yandan güncel olguları araştırıp incelemeye devam ederken bir yandan da geçmişin sosyolojik veya felsefi geleneğiyle bu hesaplaşma sürecine girişmelidirler.

Lukacs'ın yapıtları, 20. Yüzyılda sanat hakkında yazılmış ve bugün tartışıp değerlendirmemiz gereken en önemli metinler arasında yer alır. Lukacs , kendi sanat anlayışını geliştirirken büyük oranda edebiyat yapıtları üzerinde durmuş, onları analiz etmeye yönelik bir yöntem geliştirmiştir. Fakat, ulaştığı sonuçları diğer sanatsal etkinlik türleri için de genelleştirir. Bu anlamda onun çalışmaları, özel olarak edebiyat sosyolojisi için olduğu kadar genel boyutlarda sanat sosyolojisi için de tartışılacak konular içerirler. Lukacs'ın kuramsal önemi gerçekçi sanat anlayışını en üst düzeyde ifade eden kişi olmasından kaynaklanır; o, hem 19. Ve 20. Yüzyılın gerçekçi edebiyat yapıtlarını kuşatıcı ve açıklayıcı bir kavramsal çerçeveye ele alıp inceler, hem de kendisinden önceki tüm düşünce tarihindeki filozofların, düşünürlerin "gerçekçi" sanat anlayışlarını ileri bir boyutta içererek güncelleştirir.

Bu çalışmanın amacı, Lukacs'ın sanat anlayışını eleştirel bir gözle incelemek ve tartışmaktır. Bir yandan onun sanat anlayışının temellendirildiği ve birbiriyle bağıntılı olan olgunluk dönemi yapıtlarında ifade edilen görüşlerini bütünselliği içinde kavramaya çalışırken, diğer yandan sanatsal

Üretim tüm veçhelerine uygulanacak bir "gerçekçi " kuramın ne kadar kabul edilebilir olduğunu sorunsallaştıracağız. Böylelikle Lukacs'tan bize kalan mirası doğru anlamak ve yerli yerine oturtmak mümkün olacaktır.

Lukacs, entellektüel yaşamının neredeyse tamamını Marksist hareket içinde sürdürmüştür. Fakat, onun bir Marksist olarak kişisel tarihinde erken bir kırılma noktası vardır. Başlangıçta eleştirel ve sol bir Marksizm anlayışını savunurken (*Tarih ve Sınıf Bilinci*), reel-politikayla olan ilişkileri nedeniyle farklı bir pozisyona yönelir. Onun Marksizmi kavrayışında gerçekleşen dönüşüm sanat kuramını da büyük oranda etkilemiş ve belirlemiştir. Bu çalışmada ilk olarak Lukacs'ın Marksist düşüncesinin oluşumunu, başlangıçtaki görüşlerinden nasıl uzaklaştığını, zgr ve eleştirel bir zihnin özgün ürünlerinin reel-politika kısılcasında nasıl kaldığını izleyeceğiz. Ardından Antik Yunan'dan bugüne kadar süregelen yansıma kuramının sanatı nasıl gördüğünü, Marx ve Engels'te "nüve" halinde bulunan estetik öğeleri ve Lukacs'ın bu öğeleri bir "sistem" düzeyine nasıl çıkardığını tartışacağız.

Tarihsel materyalist kavramsallaştırmaya göre, sanat bir "styapı fenomeni" olarak görülmektedir. Alt - yapı üstyapıyı genel olarak belirler ve koşullar, insanların ekonomik alanda kurdukları ilişkiler, bu ilişkilere denk düşen siyasal, ideolojik, hukuksal vd. formları belirler; her devrin sanatsal biçimleri de, bu görüşe göre ekonomik düzeyde hakim olan sınıfın yönetimine denk düşer. Konumuzla birebir bağlantılı olduğu için, bu sorular üzerinde de ileride daha ayrıntılı duracağız.

19. ve 20. Yüzyılın sanat akımlarını savunduğu "Marksist estetik"e göre değerlendiren Lukacs "eleştirel gerçekçilik" ve "toplumcu gerçekçilik" atısı altında gördüğü yapıtları olumlarken, modern akımı (Joyce, Kafka vd.) "boğuntu"ya yenik düşmek, çözümsüzlük içinde tıkanmak ve psiko-patolojiye yönelmekle suçlar. Siyasal bir programa denk düşmeyen ve belirsizliğe

saplanan yenilikçi yapıtlar, gerçek dünyanın gerçek ilişkilerini yansıtmadıkları için, Lukacs'a göre, geliştirdikleri "tip"lerle toplumsal yaşamın temelinde yer alan tüm öğeleri edebi düzlemde temsil eden gerçekçi yapıtlar karşısında değersizdir. Lukacs'ın "tip" kavramını hangi anlamsal içerimlerle öne sürdüğünü de ayrıntılı olarak tartışma olanağımız olacak.

Son olarak, 1930'larda gerçekleşen ve 20. Yüzyıl düşünce tarihi içinde önemli bir yer tutan "Lukacs-Brecht Tartışması"na değineceğiz. Her ikiside "toplumcu gerçekçilik" kavramını benimsemekle beraber, Lukacs gerçekçi gelenekle "gelenekçi " bir ilişki kuruyorken, Brecht tematik düzeyde onayladığı gerçekçiliği yepyeni formlar ve anlatım kalıpları içinde ifade ediyordu. Brecht söylemde neyi savunursa savunsun, özde, onun geliştirdiği "epik tiyatro" anlayışı, genel olarak sanat tarihinde, özel olarak tiyatro tarihinde büyük bir kopuşu temsil ediyordu. Aslında tartışmanın özü, Marksizmin tarihsel ve toplumsal alandaki devrimciliğinin sanatsal alanda bir ifadesinin olup olmayacağı sorunsalı etrafında düğümleniyordu. Sanatçıya düşen, kendi uğraş alanında devrimci deneyler geliştirip, eski kalıpları yıkmak ve yeni anlatım olanakları geliştirmek miydi, yoksa, var olan formlar içinde, yeni ve uç yönetimlere sivrulmadan, güncel temalar mı aktarılmalıydı? Lukacs - Brecht tartışmasında meselenin özü buydu...

Bir de vurgulanması gereken şu nokta var: Konuyu zaman ve mekanda sınırlandırmak adına, 20. Yüzyılda sanat üzerine düşünen, Marksizmle veya eleştirel kuramla ilgili bazı kişilere kısmen de olsa değinilemedi. Her biri kendi alanında önemli çalışmalar yapan bu isimlerden Adorno, Benjamin, Marcuse ve Bataille'ı burada anabiliriz. Onların görüşlerine farklı bir bağlamda, başka bir çalışmada değinebilmeyi umut ediyorum.

2.REALPOLİTİK KISKACINDA KURAMSAL ARAYIŞLAR

György Lukacs'ın entelektüel çalışmaları henüz çok erken yaşlarında; tiyatro kuruculuğu, "Toplumbilim Derneği" üyeliği ve dergicilik gibi farklı uğraşları içeren bir çeşitlilikle başlar. Başlangıçta estetik görüşleri Kantçılığın etkisi altındadır. Hegelcilik üzerinden geçerek Marx'a ulaşır. Olgunluk dönemi yapıtları "Ortodoks Marksist" bir kuramsal düzleme dayanır. Lukacs'ın bir Yahudi burjuva ailenin üyesi olarak başlayan yaşamının Marksist kuram ve politikayla kurduğu organik bağ sonucunda uğradığı dönüşümü incelememizin, onun sanat anlayışının gelişimini anlamamızda da birebir yararı olacaktır. Çünkü, bir kuramcının farklı alanlardaki görüşleri birbirinden bağımsız, ayrıışık değildir. Bu tez, Marksizm gibi kuşatıcı ve bütünsel bir kuramı benimseyen Lukacs için fazlasıyla geçerlidir.

2.1 Genç Lukacs

György Lukacs 1885 yılında, Macar aristokrasisi ile güçlü bağları olan bir zengin Yahudi ailesinin oğlu olarak Budapeşte'de dünyaya geldi. Babası Macaristan'ın önde gelen bankalarından Budapeşt *Kreditanstalt*'ın müdürüydü. Ailesi oğul Lukacs'ın da baba mesleğini ve sınıf kimliğini sürdürmesini istiyordu. Ama o, ana baba otoritesine karşı isyan etti. Bu durum, adeta daha sonra katılacağı siyasal isyanı haber verir nitelikteydi. Ailesinin bütünüyle olumsuzladığı bir modeli, amcasını örnek aldı. Amcası "gündelik yaşam"dan ve onun "vülger" ayrıntılarından el ayak çekmiş, kendisini meditasyona ve "Talmud" öğretisinin "yüksek" amaçlarına adanmıştı. Tinselliğe bu kaçış aslında, realitenin dayattığı kısırlaştırıcı ve engelliyici ilişkilere derin bir tepkiydi.²

² Eugene LUNN, *Marksizm ve Modernizm*, Çeviren Yavuz Alogan, alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.116-117.

Onyediyi yaşındayken gazete yazıları kaleme alarak edebiyata dair konuları işledi. 1904 yılında Sandor Hevesi ve Laszlo Banoczy ile birlikte Budapeşte Thalia Tiyatrosunu kurdu. Aynı yıl, radikal bir burjuva aydını olan sosyolog Gyula Pikler'in 1901 yılında kurmuş olduğu "Sosyoloji Derneği"ne üye oldu. 1906 yılından itibaren çağdaş tiyatro üzerine yazılar yazdı. 1909 yılında Budapeşte Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. 1908 yılında Kisfaludy Derneği'nin Krisztina ödülüne değer bulunmuş olan *Çağdaş Tiyatronun Gelişimi Tarihi* adlı iki ciltlik yapıtını 1911 yılında yayınlattı. Bu kitabını dergilerde yayınlanan yapıtlarına dayanarak oluşturmuştu. Daha öncesinde Macarcayı kullanan Lukacs, 1910 sonrasında genellikle Almancayı tercih etti ve Adınında Almanca yazılış biçimini kullandı. 1910 yılında derlediği yazıların Almanca çevirilerinden oluşan ve 1911'de *Ruh ve Biçimler* adıyla çıkan yapıtında Georg von Lukacs adı yer alıyordu.³

Lucien Goldmann'a göre genç Lukacs'ın entellektüel gelişiminde üç temel aşama vardır ve bunlar üç kitaba denk düşer. *Ruh ve Biçimler*'i yazdığı dönemde "yalnızlığın ve ölümün sınırlarının tekinamlı bilinci" Lukacs'a "insanlık durumunu kavrama olanağı veren temel kategoriler" olarak gözükyordu. *Roman Kuramı*'ndaki kategoriler "yokluk, çelişki ve sorunlu varoluş" idi. *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde devrimin incelenmesi ise "Lukacs'ın ortaklaşma, gelecek ve gerçek değerler üzerine nesnel bir biçimde kurulmuş olan, proletaryanın ve insanlığın devrimci eylemiyle gerçekleştirilecek olan bir felsefe ortaya koymasını sağladı." Lukacs bu üç kitap ve onların temsil ettiği kuramsal uğraklarla klasik Alman Felsefesinin yolunu; Kant, Hegel ve *Marx*'i yeniden geçmektedir.⁴

³ Fritz J. RADDATZ, Georg Lukacs, Çeviren: Ender ateşman, Akın Yayıncılık, İstanbul, 1984, s.10-11.

⁴ Lucien GOLDMAN, "György Lukacs'ın İlk Yazılarına Giriş", Felsefe Dergisi, Ocak/Şubat/Mart 1978, s.48.

Ruh ve Biçim'in yazarına göre görgül olan karmaşıktır, işlenmemiş maddedir. Ruh ve biçimlerin gerçekliği ise üstün ve sahici gerçekliktir. Yaşam ve sanat arasında ikili bir hareket söz konusudur. Bir yanda gündelik karmaşadan biçimlerin düzenine doğru bir yükseliş, öte yanda biçimlerin düzensizliği iyeliğine alış hareketi gerçekleşir. Yazar yaşam karşısında hiçbir sınır tanımaz ve kendi varlık koşullarıyla ilgili asla hayale kapılmaz. Bu nedenle yaşam onun için sadece bir hammadedir. "Karmaşadan netliği, maddi olmayan görüntülerden simgeleri çekip çıkarabilecek, binlerce dallanmış ve ergimiş biçim-sınır ve anlam kazandırabilecek olan yalnız ve yalnızca onun kendiliğinden işleyen güçlü elleridir." Bu görüşe göre yazar dünyada acı çeker ve onu estetize ederek biçimlendirir. O, "sorunlu bir insan"dır. Lukacs'ın denemelerinin kişileri-Kierkegard, Novalis, George vd.-karşılarında karmaşa ve düzensizlik, yani dünya bulunan; acı çeken kişilerdir. Toplumsal uyumsuzlukların çözümü olarak gördüğü biçim konusunda şöyle der: "Yaşam hiç bir şeydir, yapıt herşeydir; yaşam rastlantılar yığındır, yapıt ise zorunluluğun ta kendisidir."⁵ Ancak yapıt aracılığıyla yaşamın rastlantılarının ardındaki zorunluluğa ulaşılabilir.

Lukacs, Birinci Dünya Savaşı'nın başında yazdığı *Roman Kuramı*'nda "deneyüstü yurtsuzluk" dediği şey üzerinde durdu. Bu terimle kastedilen "insanların klasik epik edebiyatın merkezini oluşturan dünyalarıyla, uyumlu, bütünleşmiş ve manevi bir bağlantı kaybına uğramaları"dır. Anlamsız zorunlulardan adet ve düzenden oluşan bir dünyada insanlar "basit varoluş"lardır. Özne için anlamı olmayan katı mekanik kurallara boyun eğler. Söz konusu olan sadece doğaya değil, insan yapısı bir doğaya da yabancılaşmadır. Öznenin ölçüsüz yükselmesinin bedeli "dış dünyanın biçimlenmesine herhangi bir katılım *iddiasının* terki"dir.⁶ Goldman, *Roman Kuramı*'nda henüz 1923'de önemi gösterilecek olan Marksist "şeyleşme"

⁵ Fritz J. RADDATZ, A.g.y., s. 11-13

⁶ Eugene LUNN, A.g.y., s.119.

kuramına dair herhangi bir şey bulamadığımızı; fakat romanın incelenmesi yoluyla çağdaş batılı toplumlarda insanlık durumunun özünü ayırıştırarak, bu olgunun ruhsal dışlaşmalarının açığa çıkarıldığını ifade eder. Lukacs'a göre roman öyle bir dünyanın edebiyat biçimidir ki, bu dünyada insan kendini ne evinde duyar, ne de tam anlamıyla yabancılık çeker. Böyle bir dünyada destansı edebiyatın bulunabilmesi için, insanla dünya ve bireyle toplum arasında köklü bir karşıtlık gereklidir. Goldman şöyle devam eder: "Ruhun ve dünyanın, için ve dışın tam uygarlığını anlatan, yanıtların sorular belirlenmeden hazır olduğu, tehlikelerin bulunduğu ama tehdidin bulunmadığı, gölgelerin bulunduğu, ama koyu karanlığın bulunmadığı, yaşamın her görünümünde anlamın yer aldığı ve meydana çıkarılmayı değil, belirlenmeyi beklediği bir evreni anlatan destanla, arı özün, yalnızlığın ve her türlü yaşamı yadsımanın edebi biçimi olan trajedi arasında, roman, destanın diyalektik biçimidir; ortaklaşma içinde yalnızlığın, geleceği olmayan umudun, yokluk içinde varolmanın biçimidir. Lukacs'ın bir imgesini kullanacak olursak, çocukluğun ve gençliğin edebiyatı olan destanla, bilincin ve ölümün edebiyatı olan trajedi arasında roman canlı bir olgunluğun biçimidir."⁷ Roman, sona ermesi imkânsız, şeytani ve problematik bir araştırmadır. Bu araştırma belirli bir toplum içinde gerçekleştirildiğinde toplumsal tarih incelemesi olarak da bir önem taşır. Her gerçek romanda, kimi zaman kahramanın ölümünde simgesel anlamını bulan bir son vardır. Fakat bu son, tam anlamıyla bulunmuş bir uyumdan değil, yalnızca "kahramanın daha önce beslediği umutların şeytani ve boş niteliğini kavramasından gelmektedir."⁸ Burada, *Roman Kuramı*'nda ayırt edilen üç temel roman tipinin ortak ögesi bulunur. Üç roman tipiyle kastedilen şunlardır: soyut idealizmin, dünyanın karmaşıklığını kavramakta bilinci yetersiz olan şeytani kişiliğin romanı (örneğin Cervantes'in Don Kişot'u), edilgin bir kahramanın dünyaya ayak uydurmakta güçlük çektiği psikolojik roman (örneğin Flaubert'in Duygusal Eğitim'i) ve uyarlılık ya da umutsuzluk anlamına gelmeyen, dünyadan bilinçli

⁷ Lucien GOLDMAN, A.g.y., s.31

⁸ A.g.y., s. 34.

olarak kopuşu konu alan eğitici roman. Böylece roman türü, “yazarın kendi yapıtıyla alay etmesi”ni içerir; bu alay edimi şu olgunun sonucudur: “yazar hem kahramanın araştırmasındaki şeytani ve boş özelliği hem bu araştırmanın gerçekleştiği dünyanın uzlaşmalı özelliğini hem sondaki değişikliğin yetersizliğini ve dolayısıyla değerlerin yazarın bilincinde varolduğu biçimleriyle kavramsal görünümünün yetersizliğini bilmektedir. Böylece roman yapısına yönveren değerlerin görünür olmayan özelliği, yalnızca romanın, yapısını değil, ama aynı zamanda en kapsamlı olan ve hem yazarı hem de yapıtını kuşatan yapıyı, romanı kavramakta olan yapıyı belirler.”⁹

Lukacs, *Roman Kuramı*’nın 1962 yılında yapılan yeni baskısına yazdığı önsözde, bu yapıtın “dünyanın gidişi konusunda sürekli varolan kuşku ortamında” yazıldığını belirtir. O yıllarda (1914-15) “tinsel bilimler yöntemi” olarak adlandırılan yöntem karşısındaki tavrını hiç değiştirmeden Kant’tan Hegel’e geçiş süreci içinde bulunduğunu kaydeder. Bu tavrında Lukacs, Dilthey, Simmel ve Max Weber’in çalışmalarından edindiği gençlik izlenimlerine dayanıyordu. *Roman Kuramı*’nda Hegelci felsefenin estetik alanına getirdiği yeniliklerden yararlanılmıştır. Lukacs bu yapıtta “estetik kategorilerin ve yazış biçimlerinin özünde yer alan, varlığı kanıtlanmış ve tarihsel olarak kesinleşmiş, türlerin genel diyalektiğini arar ve kategori ile tarih arasında sıkı ilişkiler kurmaya çalışırken, bunları Hegel’de hazır bulur.

Ama onun yöntemi, çoğu kez somut toplumsal-tarihsel gerçeklikten kopuk ve en önemli sorunlarda olabildiğince soyut kalıyordu”¹⁰ *Roman Kuramı*, Georg von Lukacs soylu adıyla yayınlanan son kitaptır.

⁹ A.g.y., s.34-35.

¹⁰ Fritz J. RADDATZ, A.g.y., s.20-21.

2.2 Marx'a Giden Yol

Lukacs'ın Karl Marx'ın kuramsal metinleriyle ve Marksist hareketle ilk olarak tanışmasının ve daha sonra kurduğu bağın öyküsünü otobiyografik çalışması *Marx'a Yolum*'da izleyebiliyoruz. Burada Lukacs, Marx'ın yapıtlarıyla ilk kez lise döneminde Komünist Manifesto'yu okuyarak tanıştığını belirtir. Ardından *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* ve *Kapital* I. Cilt'i okumuştur. Bu incelemelerinin sonuçlarından olağanüstü etkilenir ve Marksizmin bazı çekirdek noktaları aklına yatar. Artık-değer kuramı, insanlık tarihinin sınıf savaşımının tarihi olması ve toplumun sınıflara bölünmüşlüğü tezlerinin özellikle etkisi altında kalmıştır. Bir burjuva aydını olarak (henüz işçi sınıfı hareketiyle kaderini birleştirmemiştir) bu etkiyi ekonomi ve toplumbilimle sınırlamıştı. Yeni-kantçılığın etkisi altındaki Lukacs'a o günlerde diyalektik materyalizm ve genel olarak materyalist felsefe aşılmış görünüyordu. Her ne kadar, öznel idealizmin sorunları (örneğin Machçılığın gerçeği bilince içsel bir kategori olarak sayması ve bilinçten türetmesi) aklına yatmasa da, bu tutarsızlıklar materyalizme yönelmesine neden olmaz. Aksine, bu sorunu mistisizme kayarak çözmeye çalışan okullara (Windelband / Rickert, Simmel, Dilthey) yaklaştı. Hocası Simmel'in etkisi, Lukacs'ın Marx'tan edindiği bilgileri böyle bir dünya görüşü içine yerleştirmesine yol açtı.¹¹

Bu dönemde Lukacs'ın "edebiyat sosyolojisi" Simmel'in *Para Felsefesi*'ni ve Max Weber'in Protestanlık üzerine yazılarını örnek alıyordu. Marx'tan "bazı inceltilmiş rengi uçmuş öğeler" zorunlu olarak bulunuyordu, ama bunlar neredeyse tanınmaz haldeydiler. Bu dünya görüşü içinde Marx'a dair gençlik izlenimleri giderek solar ve belirginliğini yitirir. Lukacs Marx'ı en uzman iktisatçı ve toplum bilimci sayıyordu, ancak ekonomi ve toplumbilim o

¹¹ György LUKACS, *Birey ve Toplum*, Çeviren : Veysel Atayman, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1978, s.19-21.

zamanki çalışmaları arasında az yer tutuyordu. Savunduğu öznel idealizm onu felsefi bir bunalıma itmektedir. Bu emperyalist karşıtlıkların giderek daha yoğun ortaya çıkması sonucu nesnel olarak koşullanmış bir bunalımdı, dünya savaşının başlamasıyla daha da arttı. Bunalım önce öznel idealizmden nesnel idealizme geçişle (*Roman Kuramı*) kendini gösterdi. Savaşın emperyalist karakterinin daha çok netleşmesi ve Hegel çalışmalarının derinleşmesi sonucunda Feuerbach Materyalizmini de işin içine katarak Marx'la ikinci kez yoğun olarak uğraşmaya başlar.

Politik Ekonominin Eleştirisi'ne girişi incelemiş olmasına karşın Marx'ın gençlik dönemine ait felsefi yazılar daha çok ilgisini çekiyordu. Lukacs, "Hegelci anlamda içeriğin biçim karşısında birincil, öncelikli olduğu görüşü"ne varmıştı; Hegel ve Marx'ı bir tarih felsefesi içinde birleştirmeye çalışıyordu. Macaristan'daki en etkili "sol sosyalist" ideoloji olan Ervin Szabo'nun sendikalizminin olumlu ve olumsuz katkıları olmuştu. Lukacs, *Gotha Programı'nın Eleştirisi*'ni onun sayesinde tanımıştı; ama soyut-öznelci ve ahlâksal yönü ağır basan özellikleri de ondan edinmişti. Akademik düşünen bir aydın olarak yasa dışı işçi hareketlerinin dışında kalan Lukacs, savaş sırasında ne Spartakist metinleri ne de Lenin'in savaş hakkındaki yazılarını görebilmişti. Rosa Luxemburg'un savaş öncesi yazıların okuyor ve etkileniyordu. Lenin'in *Devlet ve İhtilal*'ini ancak 1918 -19 devrimi sırasında tanıyabildi.¹²

Lukacs, "ideolojik bir mayalanma" olarak adlandırdığı bu süreci yaşarken 1917 ve 1918 devrimleri gerçekleşir. 1918'de Macaristan Komünist Partisi'ne katılarak işçi sınıfı hareketi safında yer almaya başlar. İçinde yer aldığı pratik çalışmalar kuramla da yeniden yüzleşmesini gündeme getirir. Ekonomi, tarih ve işçi sınıfı hareketi tarihi üzerinde yoğunlaşmaya başladı. Ancak, Marksist diyalektiği bütünüyle kavrayabilmek için giriştiği çaba çok uzun sürdü. Macar devrimi deneyimi sendikalist kuramın tutarsızlığını ve

¹² A.g.y., s.21-23.

partinin önemini gösterdi; fakat aşırı sol görüşler bir süre daha Lukacs'ın içinde yaşamaya devam etti. Lukacs, 1930'ların başında onyıl öncesine dönüp baktığında o dönemde içinde bulunduğu "tutarsızlık"ın diyalektiğin materyalist yanını gerçek anlamında ve doğru kavramasını engellediğini iddia eder. *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923) kitabı bu geçişi gösterir. Lukacs şöyle devam eder: "Hegel'i Marx'la 'aşmak' için giriştiğim bilinçli denemeye karşı, diyalektiğin ayırtan sorunlarını hâlâ idealistçe çözüyordum. (Doğa diyalektiği, imge kuramı vb.) Sımsıkı sarıldığım Luxemburg'un birikim kuramı, aşırı sol öznelci bir eylemcilikle organik olmayan bir biçimde birleşiyordu hâlâ." ¹³

2.3 Sol Marksizmin Öğeleri

Sol Marksist bir klasik olan *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni doğru kavrayabilmek için 20. Yüzyılın başlarında Marksist kuramın nasıl yorumlanacağına ve uygulanacağına dair tartışmaların sosyalist hareket içinde yarattığı ayrışmaları incelemek gerekir. Kitabın önemini ancak bu tarihsel ve kuramsal bağlam içinde net olarak görebiliriz.

20 yüzyılın başlarında üç ayrı eğilimden söz edilmektedir :

1. Kautsky tarafından temsil edilen, kapitalist ekonominin kaçınılmaz olarak çöküşe sürüklendiğini, bu gelişmenin otomatik biçimde sınıf savaşımında ve işçi sınıfının nihai zaferinde yansıdığını öne süren Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin mekanik görüşü;
2. Bernstein'in ekonomik çöküşü ve giderek sertleşen sınıf savaşımı fikirlerini reddeden ve sosyalizmin gelişimini, kapitalist topluma sosyalist kuram ve ideallerin yavaş yavaş sızmasının sonucu olarak gören revizyonist yaklaşımı ;
3. *Ostro-Marxizmin*, "çok daha incelikli bir sosyoloji kuramı geliştirerek kapitalist toplumun büyüyen karmaşıklığını ve sınıf savaşımının değişen

¹³ A.g.y., s.23-24.

koşullarını hesaba katan, fakat bazı çekincelerle de olsa, devrimci bir gelecek öngörmeye devam eden ve sosyalizme erişmek için, siyasal bilinçli ve örgütlü kitlesel bir işçi sınıfı hareketinin etkinlikle işe karışmasının önemini vurgulayan” görüşleri.¹⁴

Aynı yıllarda Batı’da bu ayrışmalar yaşanırken Doğuda da yeni bir Marksist düşünce akımı kristalize olmaktadır: Lenin’in öncü kuramsal çalışmalarıyla şekillenen, Bolşeviklerin oluşturduğu ekol. Bu akım diğerlerinden farklı olarak 20. Yüzyıl boyunca dünya siyasal gündeminde etkili olacak bir rejimi kurmayı başaramıştır.

Lenin, sosyalist harekette revizyonizmin ve reformizmin gelişmesine karşı Marksizmin devrimci eylemsel yanını özellikle vurgulamıştır.¹⁵ Lenin’in düşüncesi, Marksizmi üzerine çöken “sağ” tortulardan arındırmaya yönelik bir *sol* kuramsal ve pratik çıkıştır. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında Avrupa’daki devrimci durum, Marksist düşüncede Leninizmin içerdiklerinin benzeri bir takım değişikliklere neden olmuştur. Bottomore’a göre “daha derin bir kuramsal niteliği olan bu değişiklikleri temsil edenlerin en ayırıcı özelliği, sosyalizme geçişin başlıca etkenleri olarak, kapitalizmin ekonomik gelişmesinden çok sınıf bilinci ve siyasal etkinlik (cilik) üstünde daha büyük bir ısrarla durmalarıydı.” Karl Korsch’un *Marksizm ve Felsefe*’siyle Lukacs’ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* kitabı hem bu düşünsel yönelime örnek olmuş hem de katkıda bulunmuşlardır. Her iki yapıtta da, Marksizmin kabaca toplumun pozitif bir bilimi olduğu fikri yadsınmaktadır.¹⁶ Korsch’a göre, “Marx’ın bilimsel sosyalizmi ile bütün burjuva felsefe ve bilimleri arasındaki gerçek karşıtlık, hemen hemen sadece, bu bilimsel sosyalizmin bir *devrim sürecinin kuramsal söylemi* olmasına dayanıyor...” Marksizm burjuva topluma ait mutlakçı ve katıksız bilime (ekonomi, tarih, sosyoloji vb.) karşıdır. Onun temsil ettiği

¹⁴ Tom BOTTOMORE, “Marksizm ve Sosyoloji”, Der. Tom Bottomore-Robert Nisbet, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Çev. Mete Tunçay, Verso Yayıncılık, Ankara, 1990, s. 142-143.

¹⁵ A.g.y., s.144-145

¹⁶ A.g.y., s.146.

devrim süreci burjuva felsefe ve bilimlerini rafa kaldırırken, paralelinde, bu felsefe ve bilimlerde ideolojik ifadesini bulmuş olan maddi ilişkilerin de ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanır.¹⁷ Lukacs da kuram ve devrim arasındaki halkanın ne rastlantısal ne de dolambaçlı bağ olduğunu düşünür. “Tam tersine bu, özünde devrimci sürecin düşüncedeki ifadesidir.” Devrimci sürecin her aşaması kuramda genelleştirilebilecek ve değerlendirilip geliştirilecek biçimde belirlenmiştir. Kuram her adımı tutup bilinçli hale getirmek dışında bir şey yapmaz, bu şekilde “sonradan atılacak adımın gerekli koşulu” rolünü oynar.¹⁸

Hapishanede tuttuğu defterler İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yayınlanan Antonio Gramsci de pozitivist ve kuramsal mekanizme benzer eleştiriler yöneltiyordu. Ona göre, sosyolojinin temelinde diyalektiğin niceliğin niteliğe dönüşmesi üzerine tezinden habersiz “evrimci pozitivism” yatar. Sosyoloji, “tarihsel ve siyasal olayları doğa bilimleri modeli üzerine kurulmuş ölçütlere göre şematik bir şekilde tasvir edip sınıflandırmak için yapılan bir deneme idi.”¹⁹ Marksizm, Gramsci’ye göre bir “praksis felsefesi”dir. Praksis felsefesinin iki temel ödevi vardır: Birincisi, çağdaş ideolojilere karşı mücadele ederek kendi bağımsız aydınlar grubunu oluşturmak; ikincisi, Ortaçağ kültürünün karanlığı altındaki halkı eğitmek.²⁰ Bu iki ödev doğrudan toplumsal devrim (praksis) süreciyle bağıntılıdır.

Korsch ve Lukacs’ın yapıtları Komünist Enternasyonal’in 1924’teki Beşinci Kongresinde “revizyonist” ve “idealist” olarak adlandırılıp mahkûm edilmiştir. Buharin bu kongrede, “eski Hegelciliğin canlandığından” bahseder. Zinovyev, giderek yayılan ve uluslararası bir sorun durumuna gelen aşırı sol politikanın gelişmesine engel olmak gerektiğini vurgular. Dünya devriminin

¹⁷ Karl KORSCH, *Marksizm ve Felsefe*, Çeviren: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 1991, s.65-66

¹⁸ György LUKACS, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çeviren: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 1998, s.55-56.

¹⁹ Antonio GRAMSCI, *Hapishane Defterleri*, Çeviren: Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul, 1986, s.142-143.

²⁰ A.g.y., s.93.

geri çekildiği ve “tek ülkede sosyalizm” anlayışının giderek yerleştiği koşullarda aşırı sol görüşlerde direten kişiler cezasız kalmaz. Korsch 1926’da AKP’den çıkarılmıştır. Lukacs ise “özeleştir” verip yazdıklarına yüz çevirerek KP üyesi kalabilmiştir.²¹ Peki Kominternin otoriteleri tarafından lanetlenmeyi gerektirecek kadar “tehlikeli” olan düşünceler nelerdir? Uluslararası sosyalist akımın resmi tarihinde görmezden gelinen *Tarih ve Sınıf Bilinci’nde* Lukacs hangi kuramsal açılımları yapar?

Lukacs yapıtında en temel tezlerden birisi olarak materyalist diyalektiğin devrimci bir diyalektik olduğunu öne sürer. Bu tezle “teori ve praksis” sorunu dile getirilir. Eğer diyalektik *yöntemin* içerdiği anlama gölge düşürülecek olursa bu yöntem gereksiz bir katkı, Marksist sosyolojinin veya ekonominin bir süsü derecesine indirgenir. Sanki olguları “tarafsız”ca incelemeye engel olan, “Marksizmin olguların ırzına geçmek için kullandığı kof bir kurgu” gibi algılanır. Bernstein diyalektik yönteme en açık ve keskin şekilde karşı çıkanlardandır. Marksist yöntemi Hegelciliğin “diyalektik tuzağından” kurtarmak için çıktığı yolda Marksizmin dışına savrulmuştur. Devrimsiz bir “evrim” veya sosyalizme kavgasız geçiş isteyenlerin, Bernstein örneğinde de görüldüğü gibi tarihsel materyalizmden en başta diyalektiği çıkarıp atmaları gereklidir.²²

Diyalektiğe olguları bahane ederek karşı çıkan “at gözlüklü empirizm”in göremediği bazı gerçekler vardır. Bilgi daima olgulardan çıkar, ama şöyle bir sorun söz konusu: Bilgisini elde edeceğimiz bu olgularda yaşamın hangi verileri, hangi yöntem bağlamında bizim için önemlidir? Olgular, ancak “bilginin *amacına göre*” ve yöntemli bir çalışma çerçevesinde olgu haline gelirler. En basitinden, olguları kabaca sayımlamak, yorumlamaksızın yanyana dizmek bile bir yorumlamadır. Henüz bu düzeyde bile onları bir kurama, bir yönteme göre seçip kavrarız; kendi başlarına

²¹ Tom BOTTOMORE, A.g.y., s.148 ve Fritz RADDATZ, A.g.y., s. 41-42.

²² György LUKACS, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, s.54-58.

yaşadıkları ilişkileri bağlamından koparır ve bu kuramın bağlamı içinde anlamlandırırız.²³

Olguları doğru dürüst anlayabilmek için, onların hem fiilî varlıkları ile özündeki çekirdekleri arasındaki ayrımı, hem de bu fiilî varlıkları yansıtan *fikirler* ile bunların kavramları arasındaki ayrımı net olarak yakalamak gerekir. Gerçek bir bilimsel inceleme için bu ayrım ilk öncüdür. Marx bu öncülün, “şeylerin görünen biçimi ile özleri birbiriyle çakışıp örtüştüğü zaman” artık gereksiz hale geleceğini belirtir. Bir yandan fenomenin özündeki çekirdek ile ilişkisini sağlamak ve bu özün içinde onu kavramak için, fenomeni dolayimsız olarak verildiği biçimden çözerek ayırmak dolayimler ya da arahalkalar bulmak gereklidir. Öte yandan ise, fenomenin ‘görüntüleşmesin’deki karakterin de içerdeki çekirdeğin *zorunlu olarak* büründüğü biçimin kendisi olup olmadığını anlamak söz konusudur. “Bu biçim ister istemez olguların tarihsel karakterinin, kapitalizmin toplumsal zemininde gelişmiş olmalarının sonucudur. Bu ikili karakter, yani *dolayimsız* varlık-olgusu’nu (sein) aynı anda hem kabullenmek hem de aşmak diyalektik bağın ta kendisidir.”²⁴

Lukacs “ortodoks Marksizme” saldırmanın adeta bilimsel muaşeret adabı haline gelmesini eleştirmektedir. Ortodoks Marksizme karşı çıkanlar, görünüşte kutsal kitap gibi taşlaşmış söylemden rahatsızdırlar. Ama şunu gözden kaçırmazlar: Ortodoks Marksizm, Marx’ın kendi araştırmalarıyla ulaştığı sonuçları eleştirmeksizin kabullenmek, kutsal bir kitabı yorumlar gibi onları incelemek değildir. Tam tersine ortodoksluk sadece yöntem konusundadır; doğru araştırma yönteminin diyalektik Marksizmde bulunduğu, bu yönetimin sadece kurucusunun anlayışı çerçevesinde geliştirilip derinleştirilebileceği şeklindeki bilimsel kanaattir. Diyalektik yöntemi aşmaya ya da iyileştirmeye yönelik tüm girişimlerin sonunda işi yüzeyselleştirmeye ve eklektisizme vardırmaya mahkûm olacakları kanaatidir.²⁵

²³ A.g.y.,s. 58-59.

²⁴ A.g.y.,s. 62-63.

²⁵ A.g.y.,s. 53-54.

Diyalektik yöntem reddedildiğinde tarih tanınamaz duruma gelir. Belki özel kişiler, dönemler vb. diyalektik yöntem olmadan da az çok betimlenebilir. Ancak, tarih “*bütünsel bir süreç*” olarak bu şekilde kavranamaz. Lukacs’a göre, tarihin bir bölümünü betimlemekle bütünsel bir süreç olarak tarihi kavramak arasındaki farklılık bir kapsam farklılığı değil, bir yöntem, yaklaşım aykırılığıdır: Hangi dönem incelenirse incelensin tarihi bütünselliğiyle kavrama sorunundan kaçınılamaz. Tarihsel bir olayın özünü doğru olarak kavrayan birinin, bu olayı gerçeklikte olduğu gibi kavrayamaması mümkündür. Diyalektik bütünlük göz ardı edildiğinde olayın tarihsel akış içindeki işlevi karanlıkta kalabilir.²⁶

Toplumsal fenomenlerin nesnellik biçimleri diyalektik etkileşimler boyunca sürekli değişir. Bir nesnenin ait olduğu bütünde gördüğü işlevi anladığımız oranda onun kavramlarla kavranabilirliği oluşup gelişir. Diyalektik bütün anlayışının özündeki bu imkân sayesinde gerçekliği toplumsal bir süreç olarak kavramak mümkün olur. Kapitalist üretim biçiminde ister istemez üretilen “fetişist nesnellik biçimleri” ancak bu anlayış içinde çözülebilir; ve biz onların asılsız bir görüntüden ibaret olduğunu anlarız. Kapitalist düzendeki fetişist biçimlerin dolayimsız veya yansımalar şeklindeki tasarımları, onların “yasaları” nesneler arasında süren fiilî-nesnel ilişkileri perdelemektedir. Bu tasarım ve biçimler aracılığıyla bilgisini edindiğimiz nesne aslında kapitalist sistemin kendisi değil, bu sistemdeki egemen sınıfın ideolojisidir. Tarihin bilgisini edinmek ancak önümüze çekilmiş olan perdeyi yırtıp atmakla mümkündür. Çünkü fetişist nesnellik biçimlerine özgü tasarımların işlevi kapitalist topluma ait fenomenleri tarih-üstü karakterler olarak göstermektedir. “Oysa bir fenomenin real, nesnel doğasından, onun tarihsel karakterinden ve toplumsal bütünde gördüğü fiili işlevden edinilen bilgiler, bunların hepsi bölünmemiş bir tek bilgilenme, edimi meydana getiriyor. Ama uyduruk bilimsel yöntem bu birliği parçalıyor...”²⁷ Toplumsal

²⁶ A.g.y., s.67-68.

²⁷ A.g.y., s.70-71.

gelişmenin belirli bir aşamasında insanlar arasında belirli ilişkiler kurulur. Ancak bunların bilinçli hale gelmesi, kavramsallaştırılması sonucunda toplumun hareketlerinde yatan mantığı anlamak mümkün olur. Ama bu hareket ve onun yasaları, insanların denetiminden kurtulan güçlerin ürünüdür. Ekonomik kategoriler iki anlamda birden diyalektik ve devingen hale gelirler :

1. Saf ekonomik kategoriler olarak kendi aralarında canlı bir etkileşim içindedirler ve bu nedenle toplumsal evrimin ancak verilen tarihsel kesitinin bilgisini edinmemizi sağlarlar;

2. Bu kategoriler, insan ilişkilerinden kaynaklandıkları ve bu ilişkilerin dönüştüğü süreç boyunca işlev gördükleri için, faaliyetlerinin temelinde bulunan gerçeklikte etkileşimleri sırasında toplumsal evrimin fiilî sürecini görebilmek mümkün olur.²⁸

Lukacs'a göre Marx, Hegel'in yöntemindeki diyalektiği benimsemekle sadece Hegel'in mirasçılarından kopmuyor, onun ekolünü ikiye parçalıyordu. Marx, ondaki tarihsel eğilimleri sonuna kadar götürdü: Toplumun bütün fenomenlerini radikal olarak tarihsel sorunlara dönüştürdü. Bunu yaparken tarihsel evrimin somut temellerini serimledi. Hegelci felsefeyi kendi keşfettiği bir ölçeğe vurduğunda onu çok hafif bulmuştu. Marx, "edebi değerler"i mitologya kokan kalıntılara karşı mücadele etti. Marx'ın Hegel eleştirisi, Hegel'in Kant ve Fichte'ye yönelik eleştirilerinin hem devamı hem de genişletilmesi oluyordu. Böylelikle Hegel'in kendisinin çabaladığı fakat ulaşamadığı noktanın mantıklı uzantısı olarak Marx'ın diyalektik yöntemi doğdu.²⁹

Lukacs, tarihsel materyalist yöntemin özünü proletaryanın "pratik eleştirel" faaliyetinden ayırmanın mümkün olmadığını ifade eder. Her ikisi de aynı toplumsal evrim sürecinin momentleridir."... Marksist yöntem, yani

²⁸ A.g.y., s.72.

²⁹ A.g.y., s.74-75.

gerçekliği bilinçli anlama'nın materyalist diyalektiği sınıfsal bir dayanak noktasından, proletaryanın mücadelesi açısından kaynaklanıyor. Bu noktada direnmek nasıl proletaryanın mücadelesine götürülüyorsa bu noktayı bırakmak da tarihsel materyalizmden uzaklaşmak olur.”³⁰ Marksizmi burjuva düşüncesinden ayıran nitelik ekonomik alanın tarihte oynadığı önce rol değil, “bütün” anlayışıdır. Bütünün parçalar üzerinde her yönden belirleyici üstünlüğü, Marx'ın Hegel'den alıp yeni bir bilincin temeli haline getirdiği yöntemin özüdür. Kapitalizm, üreticiyi üretimin bütünsel sürecinden koparır ve ayırır; çalışma sürecini emekçinin birey olarak özelliğini hiçe sayan bölümlere ayırıp parçalar. Bu faktörler kapitalizmin düşünce, bilim ve felsefesini de derinden etkiler: Proletarya biliminin devrimciliği, sadece burjuva düzeninin karşısına kendi devrimci fikirlerini koymasında değil, öncelikle yöntemin devrimci özünden gelir. “Bütün kategorisinin öncel üstünlüğü bilimdeki devrimci ilkeyi taşıyan temeldedir.” Burjuva bilimi, araştırılan nesneleri ayrıştırma ve yalnızlaştırması ve bilimsel işbölümü-uzmanlaşma kıskacında yer alması nedeniyle sınırlıdır. Marksizm açısından ise son tahlilde hukuk ekonomi, tarih vb. gibi birbirinden bağımsız bilimler yoktur, tersine toplumun bütün olarak evrimine yönelik diyalektik ve tarihsel tek bir bilim vardır.³¹

“Bütün” kategorisi sadece bilginin nesnesini değil, öznesini de belirler. Burjuva bilimi toplumdaki fenomenlere hep bireyin açısından bakmaktadır. Oysa, bireyden yola çıkarak bütün'e varamayız, olsa olsa kısmî alanların kopuk, bağlamdan yoksun görüntülerine ulaşırız. Bir nesnenin bütünü, ancak belirleyici öznenin kendisi de bir bütün olduğunda kavranabilir. “Özne olarak bütün” anlayışını modern toplumlarda yalnızca *sınıflar* temsil eder.³² Sınıflar birbirleriyle çıplak ellerle değil siyasal kurumları aracılığıyla mücadele ederler. Bu siyasal yapılanmanın modern formu partidir.

³⁰ A.g.y., s.80.

³¹ A.g.y., s.87-88.

³² A.g.y., s.89.

Marx'ın proleter kurtuluş mücadelesinde görüp bilinçli hale soktuğu teori ve praksis'in diyalektik birliği çerçevesinde bilincin ne düpedüz kavram ne de sadece eylem normu olarak kendi başına kalması imkânsızdır. Proleter sınıf bilinci belirli bir durumda sürecin bütününe eylemli olarak müdahale eden bir gerçekçiliği yaratır, bu partidir.³³

Sınıf bilinci proletaryanın “ahlâk”ıdır ve partinin, sınıf bilincinin tarihsel yapılanma biçimi olduğu anlaşılınca o artık aynı zamanda proletaryanın ahlâkını sırtlanan bir taşıyıcı haline gelir. Partinin gücü moral gücüdür ve ekonomik koşulların kendiliğinden ayaklanmaya ittiği devrimci kitlelerin güveniyle, beslenmektedir.³⁴

Kapitalizmin düştüğü krizden çıkış yolunu ancak proletaryanın bilinci gösterebilir. Bu bilinç olmadığı sürece kriz boyuna sürüp gider ve çıktığı noktaya geri döner. Kapitalizmin aşılabilmesi için proletarya, kendi sınıf mücadelesinin ekonomik düzlemdeki gerekliliğine dair iradesini, etkin bir sınıf bilinci düzeyine çıkarmalıdır.³⁵ Proletaryanın, sınıflı toplumlar çağını tümünden kapatmadan kendini kurtarması mümkün olmadığı için onun bilinci insanlık tarihindeki son sınıf bilincidir. Proleter bilinç “bir yandan toplumun yapısını açığa çıkarmaya uygun ve denk düşmelidir, öte yandan da teori ve pratiğin giderek daha içten bütünlüğü haline gelmelidir.”³⁶ Lukacs’a göre insanlığın tarihi, “*insanın yaşadığı varlığına yapısal biçimini sağlayan nesnellik biçimlerinin hiç durmadan altüst oluşunun tarihidir.*” Bu nedenle özel olayları, onların empirik düzlemdeki kronolojik sıralanışına bakarak kavrayabilmek olanaksızdır. Gerçekte bu özel biçimleri “eş-zamanlılık” veya art-zamanlılık doğrultusunda değil, tarihsel bütünün içindeki karşılıklı konum ve işlevleri temelinde açıklayabiliriz.³⁷ Marx insanı hem tarih hem diyalektik düzlemlerinde ele almıştır. Bu iki momenti birarada kavramak gerekir:

³³ A.g.y., s.103-104.

³⁴ A.g.y., s.105.

³⁵ A.g.y., s.149.

³⁶ A.g.y., s.142.

³⁷ A.g.y., s.294-295.

1. Marx, hiçbir zaman genel bir insandan söz etmez; tam tersine insanı daima somut bir bütünün, toplumun üyesi olarak düşünür. İnsanın kendi görüş açısı toplumu açıklayacak olan şeydir; ama öncelikle insanın bu somut bütünün içine oturtulması gereklidir.

2. İnsanın kendisi tarihin diyalektiğinin nesnel temelidir. Özne-Nesnel özdeşliği bu temelde yer alır. Bu özdeşlik yüzünden insan diyalektik süreci kesin sonuçlu olarak yaşar.³⁸

Marx, gençlik döneminde yazdığı *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*'nde proletaryanın tarihsel ve toplumsal gelişmenin özdeş özne-nesnesi olarak konumlanışının dayanağını şöyle ifade eder:

"Proletarya mevcut toplumsal düzenin çözülüşünü ilân ettiğinde yalnızca kendi varlığının sırrını ilan etmiş olmaktadır; çünkü kendisi bu düzenin etkin çözülüşünü teşkil etmektedir."³⁹ Bu nedenle proletaryanın kendisini tanıma tarzı aynı zamanda toplumun nesnel hedefinin bilinçli olarak gerçekleştirmesi anlamını taşır.⁴⁰

Proletaryanın bilinci tarihsel zorunluluğun ifadesidir; onun diyalektik bir karakter taşıması tarihsel diyalektiğin bağrında gelişen bir ürün olmasından kaynaklanır. Bu bilinç tarihsel gerçekliğe dışsal "ideal"leri ona dayatmaz ve tarihsel akışa karşı gelemmez. "Çünkü proletaryanın kendisi tarihsel gelişmenin bilinçli duruma gelen çelişkisinden başka bir şey değildir. Diyalektik zorunluluk, hiç bir zaman mekanik zorunlulukla aynı şey değildir. Marx'ın da ifade ettiği gibi, işçi sınıfı yeri toplumun kapitalist toplumun bağrında gelişen öğelerini özgürleştirecek girişimde bulunur. Lukacs'a göre, kapitalist gelişmenin otomatik ürünü olan çelişki sorununa yeni bir öğeyi katmak gerekir: "Proletaryanın olgu haline gelen bilincini!" Çelişkisinin böyle bilinçli bir diyalektik çelişki düzeyine yükselmesiyle, bilinçleşme edimi

³⁸ A.g.y., s.298.

³⁹ Karl MARX. *Sosyoloji ve Felsefe*, Çeviren: Ardeşes Margos, May Yayıncıları, İstanbul, 1975, s.219.

⁴⁰ György LUKACS, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, s. 246.

pratikte bir geçiş noktası haline dönüşür. “Bilinç burada kendi *karşısındaki - nesneye-* yönelik bilinç olmayıp nesnenin kendisinin *kendisine-yönelik* bilinci olduğundan, bilinleşme edimi bilincin nesnesine özgü nesnelliğın biçimini de altüst eder.”⁴¹

Tarih ve Sınıf Bilinci yazıldığında henüz genç Marx’ın görüşlerini öz olarak ifade ettiğı 1844 *Elyazmaları* yayınlanmamıştı. Lukacs Marx’ın bu metin dışındaki bir kısım gençlik çalışmalarını okumuştı. Marx’ın *Elyazmaları*’nda “yabancılaşma” kavramı ekseninde tartıştığı noktalarda Lukacs da benzer sonuçlara ulaşıyordu. Ama o görüşlerini daha çok “şeyleşme” kavramını kullanarak açıkladı.

“Şeyleşme Fenomeni” meta ilişkilerinin belirmesiyle birlikte ortaya çıkar. Bir yandan bütün insan ilişkileri giderek daha çok bilimsel kavram sistemlerine özgü soyut öğelerin nesnel biçimlerine dönüşür. Öte yandan toplumsal “eylem”in öznesi, bu süreci düşüncesiyle sadece seyreden birinin davranışını benimsemekle sınırlandırılır.⁴² Aslında kapitalist toplumun temel çelişkisi iki temel toplumsal sınıf, burjuvazi ve proletarya arasındaki antagonizmayla belirlenir. Fakat burjuva ideolojisi, kendi sınıf hakimiyetini süreklileştirmek için bu gerçeğı perdeler, metaya adeta toplumsal ilişkilerden bağımsız bir “fetiş” değerini yükler. İnsanın insanla (bir sınıfın diğeriyle) olan ilişkisi, bir nesnenin diğeriyle olan metalar arası ilişkisine indirgenir. Burjuva bilim anlayışına göre bu “nesnel” ancak edilgence izlenebilir, herhangi bir müdahalede (praksis) bulunulamaz.

Metayı sahteleştirilmemiş öz niteliğıyle kavramak ancak toplumsal varlığın bütününün evrensel kategorisi çerçevesinde mümkündür. Sadece bu bağlamda şeyleşme fenomeni, toplumun nesnel gelişimi ve insanın toplumsal davranışı açısından kesin bir anlam kazanır.⁴³ Eğer şeyleşme

⁴¹ A.g.y., s.283.

⁴² A.g.y., s.221.

⁴³ A.g.y., s.161.

fenomeni, kapitalist toplumda yaşayan bir insan için kaçınılmaz bir gerçeklik ise ancak şu biçimde aşılabılır: “Bütünsel gelişmenin somut olarak beliren çelişkileriyle somut ilişkiler kurmak, bu çelişkilerin bütünsel gelişme açısından için için taşıdığı anlamın bilincine varmak ve yaşamsal varlığın şeyleşmiş yapısını kırmak için, bu uğurda durmadan çaba göstermek ve bu çabaları durmadan yenileme eğilimini korumak.”⁴⁴ Fakat burada şu dört noktaya dikkat etmek gerekir:

1. Şeyleşmiş yapının kırılabilmesi için gelişme sürecinin taşıdığı çelişkilerin bilincine varmak zorunludur. Proleter bilinç, gelişmenin diyalektiğinin kendisini atmaya zorladığı adımları atacak durumda ise sürecin kendi bilinci haline gelir. Ancak o zaman proletarya’nın pratiği gerçekliği değiştirme eylemine dönüşür ve o tarihin nesnesiyle *özdeş öznese* olur. Ama proletarya bu adımı atamıyorsa çelişki çözülemeden kalır ve tarihin diyalektiği bu çelişkiyi daha ileri bir düzeyde ve daha yoğun bir şiddetle yeniden üretir. İşte burada gelişme sürecinin nesnel zorunluluğunu görürüz. “Proletarya’nın işi de gelişmeyi sağlayacak *her sonraki adımı* somut olarak atmaktan öteye geçemez.”⁴⁵

2. Bütünün tüm içeriklerini eylemin gerekçeleri ve nesneleriyle bilinçliolarak birleştirmeye gerek yoktur. Belirleyici olan bütünlüğe doğru bir eğilimin olması, eylemin işlevini eylemin bütünü içinde yerine getirmesidir. Kuşkusuz, toplumun kapitalist tarzda toplumsallaşma sürecinin ilerlemesiyle birlikte her tikel olayın içeriğini içeriklerin bütünü içine yerleştirme imkânı ve gerekliliği artar. Ama bu burada savunulan tezle çelişmez. Çünkü, bir takım tikel öğelerin diyalektik bütün çerçevesinde bütünün yapısını sırladıklarını görürüz. Örneğin, tüm burjuva toplumunun meta yapısından hareketle kavranabilmesi bunu kuramsal düzeyde açıklığa kavuşturan olguydu. Aynı yapısal durumu pratikte de görebiliriz.⁴⁶

⁴⁴ A.g.y., s.309.

⁴⁵ A.g.y., s.309-310.

⁴⁶ A.g.y., s.310-311.

3. Bir eylemin doğruluğu ya da yanlışlığını, bütünsel sürecin doğruluğu veya yanlışlığına göre değerlendirmek esastır. Proleter düşünce pratiktir ve bu nedenle adamakıllı pragmatiktir. Marx, Feuerbach üzerine ikinci tezinde şöyle der: “Nesnel hakikatın insan düşüncesine atfedilip atfedilemeyeceği sorunu, bir teori sorunu değil, pratik bir sorundur. İnsan hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya aitliğini pratikte kanıtlamalıdır. Pratikten yalıtılmış bir düşüncenin gerçekliği ya da gerçeksizliği konusundaki tartışma, tamamıyla skolastik bir sorundur.”⁴⁷ Engels Marx’ın buradaki görüşünü popüler olarak şu şekilde ifade eder: “Pudingi yemek onun varlığının kanıtıdır.” Toplumsal alanda düşünecek olursak bu puding, proletaryanın sınıf bilincinin pratikte gerçeklik haline gelmesidir. Böylelikle, proletaryanın tarih sürecinin *“nesnesiyle özdeş olan öznesi”* kendisine yönelik doğru bir toplumsal bilince nesnel olarak ulaşabilen ilk özne olduğu görüşü daha somut biçime bürünür. Anlaşıyor ki tarihsel gelişme sürecinin içerdiği çelişkilerin toplumsal nesneler dünyasında çözümünü ancak pratikte mümkündür. Pratiğin işlev bakımından doğruluk ya da yanlışlığının nihai kıstası ise proleter sınıf bilincinin gelişme sürecinde yatar.⁴⁸

4. “Bu bilincin pratikteki seçkin özü şu anlama gelir: Özüne denk düşen veya doğru bilinç kendi nesnelerini, her şeyden önce (kendi) kendisini değiştirir...”⁴⁹

Proleter düşüncenin pratik karakteri doğuş ve oluşumu açısından da diyalektiktir. Bu düşüncedeki özeleştiricilik sadece kendi nesnesi olan burjuva toplumunun değil; aynı zamanda kendi doğasının, varlığının ve pratiğinin eleştirel bilinçliliğidir. Proletaryanın düşüncesi, *“ilkin sadece pratiğin teorisi”*dir; ama gerçekliği devirecek pratik bir teoriye kendini ilkin basamak

⁴⁷ “Feuerbach Üzerine Tezler” için Bkz : Friedrich ENGELS, *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*, Çeviren : Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1992, s.61-64.

⁴⁸ György LUKACS, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, s. 311.

⁴⁹ A.g.y., s.312.

basamak (çoğu kez sıçramalarla) dönüştüren bir teori.”⁵⁰ Proleter bilinç müdahale etmedikçe tarihsel gelişme süreci kendiliğinden işlemez. İşçi sınıfının kendi kurtuluşu ancak kendi elinde ve eylemindedir. “Ekonomideki nesnel gelişmeler, proletaryanın üretim sürecindeki yerini, onun kendi görüşünü de belirlemekte olan yerini oluşturmaktan başka bir şeyi beceremedi. Bu nesnel evrim proletaryaya ancak toplumu dönüştürme fırsat ve gerekliliğini sağlayabildi. Bu dönüşüm de ancak proletaryanın kendi - özgür- eylemiyle olabilir.”⁵¹

Tarih ve Sınıf Bilinci’nin “ultra sol” görüşleri özet olarak bu şekildedir. 1924 yılında Lukacs, “Batı kapitalizminin esas olarak istikrarlı bir döneme girdiğini” düşünmeye başladı ve yapıtındaki sol pozisyonundan geri çekildi. Kuşkusuz Lukacs’ın geriye doğru attığı adım sadece onun Batı kapitalizminin yeni aşamasına olan bakışından kaynaklanmaz. Az önce de belirtildiği gibi, Komintern’in sert eleştirileri ve onun reel-sosyalizmden kopmak konusundaki gönülsüzlüğü de bu tutumunda etkilidir. Dönem dönem verdiği özeleştirilere rağmen, Lukacs resmi sosyalizm anlayışı açısından daima kuşku duyulan bir entelektüel olmuştur.

2.4 Blum Tezleri

1919’dan beri MKP’li olan kısa ömürlü Macaristan Sovyet Cumhuriyeti’nde Eğitim Bakanlığı yapan Lukacs, 1924’de Bela Kun’a karşı Landler grubunun içinde yer aldı. Aşırı sağcı Horthy rejiminden doğrudan proletarya diktatörlüğüne geçilebileceğini öne süren Kun’un görüşlerini yadsıyan bu grup, mücadeleyi sosyalist devrim yerine geniş tabanlı bir demokratik cumhuriyet ihtiyacı ekseninde tanımladı. Lukacs, MKP’nin 1928 yılında toplanan II. Kongresi için parti içinde kullandığı Blum adıyla bir yazı hazırladı. *Blum Tezleri* adıyla anılan ve sonraki eserlerinin siyasal temelini

⁵⁰ A.g.y., s.320.

⁵¹ A.g.y., s.323-324.

oluşturan broşüründe yarı-feodal Macaristan'daki emekçilerin kurtuluşu için bir ara aşama öngörüyordu.⁵²

Blum Tezleri' nin odağında bir demokratik diktatörlük programı yer alır. Bu program yarım kalmış burjuva devrimlerinin gereklerini yerine getirirken, emekçi devriminin olanaklarını hazırlamayı amaçlar. "Halk demokrasisi"nin bu ön aşaması, devrimci gelişmenin son durağı da olabilir. Lukacs'ın ulaştığı sonuçlar burada bir araya getirilmiştir: Çelişkilerin uyumlu çözülmesi anlayışı, gerçeklik ve olabilirlik, yapabilmek ve gereklilik arasındaki denge düşüncesi, aydın seçkinler ve kendilerini öncelikle bilinçlerinde bulan, sonra kurtaran kitle kavramları... "Demokratik diktatörlük" ezilen sınıfların güncel bilinç düzeyleri ile onların kendilerini kurtarma olanaklarına denk düşer. Bu bir proletarya diktatörlüğü değildir. Demokratik diktatörlük "burjuva demokrasisinin bütünüyle gerçekleşmesi" anlamını taşır ve kelimenin tam anlamıyla bir savaş alanıdır. Bu alanda burjuvazi ile proletarya arasındaki belirleyici mücadele sürer, o aynı zamanda bu mücadelenin en önemli aracıdır. Demokratik diktatörlük geniş yığınlara seslenmenin, onları "kendiliğindenci devrimci eyleme" yönlendirmenin, burjuvazinin emekçileri örgütsüzleştirmede kullandığı siyasal ve ideolojik formların etkisini nötralize etmenin olanağıdır. Her ne kadar gerçekleştirmek üzere önüne koyduğu talepler açısından burjuva toplumunun sınırları dışına taşmasa da içinde bulunulan tarihsel aşamada ilkesel olarak burjuvazinin ekonomide ve toplumsal yapının diğer alanlarında egemen olması ile bağdaşmaz. "Demokratik diktatörlük geniş işçi kitlelerinin burjuvazi karşısında kendi çıkarlarını gerçekleştirmede kullanacakları her türlü örgütsel biçimi yaratmanın olanağıdır."⁵³

⁵² Fritz J. RADDATZ, Georg Lukacs, s.45-46 ve Eugene LUNN, Marksizm ve Modernizm, s.135-136.

⁵³ Fritz J. RADDATZ, Georg Lukacs, s. 47-48.

Lukacs, Macaristan'daki köylü toplumu içinde proletaryanın toplumsal olarak kır yoksullarına, siyasal olarak da burjuvaziye ve Sosyal Demokratlar'a bağımlı olduğunu öne sürüyordu. Bu nedenle Horthy rejimini devirmek için, burjuva reformlarını da gerçekleştirecek olan geniş bir "demokratik cephe" gerekiyordu. Kendi önerisini bir "kapitalist demokrasi"den ayırmak için Lukacs, burjuvazinin "iktidarının en azından bir kısmını geniş emekçi kitlelere bıraktığı" bir demokrasinin gerekliliğini vurgular. Bu görüşleriyle Lukacs, daha önceki tutumundan büyük oranda "sağ"a dönüyordu.⁵⁴ (en azından 1968'e kadar) Üstelik bu, herhangi bir dışsal zorlama olmadan isteyerek ve inanarak gerçekleşen bir dönüştü. Birkaç yıl önce proletaryanın siyasal ve ideolojik bağımsızlığını ısrarla vurgulayan kuramcı, artık sınıflararası ittifaka dayanan bir politikadan ve devletten bahsediyordu.

Komünist Enternasyonal Yürütme Komitesi "MKP Üyelerine Açık Mektup" ile *Blum Tezleri*'ne tepkisini gösterir. Tezlerin protarya diktatörlüğünü reddeden "burjuva demokratik devrim" rotası tasfiyecilikle suçlanır. "Bu tezlerin bolşeviklik ile hiç ilgisi yoktur" denilir, Lukacs, yaklaşan faşizme karşı partili olarak mücadeleye "katılma bileti" kazanabilmek için tekrar o ünlü "özeleştirilerinden birini yapar. Zaten 1928 yılında en güçlü müttefiki Landler'i kaybeden Lukacs için artık yapacak fazla şey yoktur.

Partisinin *Blum Tezleri*'ni reddetmesi üzerine aktif politikayı bırakmaya ve kuramsal alanda çalışmalar yürütmeye karar verdi. O zamana kadar yaptığı tarihsel analizlerin doğru olduğunu düşünüyordu, fakat yoldaşların ikna edemediği için gerekli siyasal yetenekten yoksun olduğuna karar verdi. Lukacs, 1928 yılından sonra tüm Stalin dönemi boyunca örtük olarak *Blum Tezleri*'nde ifade edilen görüşlere dayanan edebi ve felsefi araştırmalar yaptı.⁵⁵ Görünüşte geri adım atmıştı, ama onun " burjuva gerçekçiliği"ni ve

⁵⁴ Eugene LUNN, *Marksizm ve Modernizm*, s.136.

⁵⁵ Fritz J. RADDATZ, *Georg Lukacs*, s.48-49 ve Eugene LUNN, *Marksizm ve Modernizm*, s.136-137.

“toplumcu gerçekçiliği” birbiriyle bağıntılı olarak ele alan estetik kuramı bütünüyle *Blum Tezleri*’nden kaynaklanır.

Lukacs’ın dönem dönem verdiği özeleştirilerle yazdıklarına yüz çevirmesi bir bilim insanı için çok da olumlanacak bir davranış değildir. Fakat şu nokta unutulmamalıdır: O sadece bir bilim insanı değil aynı zamanda bir politikacıdır, aktif politikayı bıraktıktan sonra bile... Üstelik yaptığı bu özeleştirileri “kuramsal” olarak meşrulaştırabilecek saptamaları vardır. *Lenin’in Düşüncesi*’nde şöyle der: “Ne taktik ne de örgütsel açıdan, kendi içinde iyi ya da kötü olan bir şey olabilir. Bir düşüncüyü, politik bir kararı doğru ya da yanlış kılan, yalnızca onun bütünüle, proleter devrimin kaderiyle olan ilişkisidir...”⁵⁶ Resmi uluslararası komünist hareketin proletarya devriminin tarihsel çıkarlarını temsil ettiğini düşünen Lukacs, bu hareketten kopmamak için özeleştiri yapmıştır ve bu bağlamda kendi içinde tutarlıdır. Siyasal kararları proletarya devriminin yararınadır ve bu nedenle doğrudur. Fakat politik açıdan “meşrulaştırdığı” özeleştirilerine bilimsel etik açısından bakıldığında bu kadar iyimser olmak mümkün değildir.

⁵⁶ György LUKACS, *Lenin’in Düşüncesi*, s.38-39.

3. ÜSTYAPISAL BİR FENOMEN OLARAK SANAT

Marksizmin ve dolayısıyla Lukacs'ın sanat anlayışı temel olarak "yansıtma kuramı"na dayanır. Kuşkusuz Marksist kuram çeperi içinde sanat konusunda "yansıtmacı" olmayan kimi söylemler bulunmaktadır. Ama bunlar, bütüne bakıldığında "azınlık" söylemleridir. Düşünce tarihi kadar eski olan yansıtma kuramı en tutarlı, derin ve kuşatıcı formunu Lukacs'ta bulmuştur; onunla beraber bir kuram daha önce hiç olmadığı kadar sistematik bir tarzda dile getirilmiştir. Şimdi, "yansıtma kuramıyla" neyi kastettiğini açmaya çalışalım.

3.1 Yansıtma Kuramı

Sanatın bir *yansıtma* olarak görülmesi yüzyıllarca sürmüş ve bugüne kadar gelmiş bir kuramsal yaklaşımdır. Bu görüşü benimseyenler, açıklayıcı olması açısından sık sık "ayna" benzetmesini kullanırlar. Leonardo da Vinci resimle ayna arasındaki benzerliği şöyle ifade eder: "Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğimiz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığını bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın." ⁵⁷

Mimesis kavramı yansıtma kuramı için kullanılan kavramlardan biridir. Antik Yunanlılar *mimesis*'i "öykünme" anlamında kullanmışlardır. Platon *Devlet*'inde edebiyat formunun (*lexis*) iki temel türü olduğunu belirtir. *Diegesis* (anlatma) ve *mimesis* (öykünme). Şair olayları ikinci ağızdan aktarırsa bu anlatmadır. Eğer söylerken bir başkası gibi davranır, kahramanlarını canlandırırsa bu öykünmedir. Platon toplumsal yaşamda *mimesis*'in ahlâkı bozduğunu düşünmektedir. ⁵⁸

⁵⁷ Leonardo da Vinci'den Aktaran Berna MORAN, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 17-18.

⁵⁸ İsmail TUNALI, Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, s.76-78.

Platon'a göre sanat nesnelerin bir görüntüsünü (eidola) yaratır. Onun ünlü mağara metaforuyla açıkladığı idealar kuramına göre, çevremizdeki nesneler, onların oluşturduğu duyulur dünya (kosmos aisthetos) aslında gerçek varlıklar olan idea'ların oluşturduğu dünyanın (kosmos noetos) bir gölgesidir. Bir de sanatçı bu gölgelerin gölgesini oluşturduğunda oldukça değersiz bir ürün vermiş ve gerçeklikten iki derece uzaklaşmış olur. Sanat sanılar (doxa) içindedir. "Soruların ötesine yalnız akıl yoluyla geçilebilir; çünkü, sanının karşıtı olan hakiki bilgiye (episteme) yalnız akıl yoluyla ulaşılabilir."⁵⁹ Platon sanatçılara ve onların uğraşlarına kuşkuyla bakar, ideal devletinde onlara yer vermez.

Aristoteles ise *Metaphysika*'sında insanda üç temel etkinlik bulunduğunu belirtir. Bunlar *Bilme, eylemde bulunma ve yaratmadır*. Bu üç temel etkinlikle üç bilim ilgilidir. Bilmeyi *theoretike*, eylemi *pratikte* ve yaratmayı *poetike* araştırır.⁶⁰ Sanat üçüncü alandadır. Aristoteles'e göre sanatsal öykünmenin moral yönünü öykünme nesnesi yapılan insanın ahlâki özelliği belirler. Eğer öykünme nesnesi yapılan insan "iyi" bir insansa, yapıt da ahlâki açıdan iyi olacaktır. Öykünürken insan "kötü" ise ortaya çıkan öykünme ürünü de kötüdür. Aristoteles bazı sanatları bu bakımdan önceden belirlemenin mümkün olduğunu öne sürer. Komedyaya ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedyaya ise ortalamadan daha iyi karakterleri öykünme ile yansıtmak ister. Görüldüğü gibi, sanatı ahlâki işlevleriyle tanımlamaya çalışan Aristoteles'te sanat etik karşısında uşaktır. (ancilla).⁶¹

Yansıtma kuramları, 18. Yüzyılın ortalarına kadar Aristoteles düşüncesinin değişik yorumları olarak ele alınabilirler. 19. Yüzyıldan bu yana ise yansıtma kuramı daha farklı bir kılık altında ve doğrudan Aristoteles'ten hareket etmeden ileri sürülmüştür.⁶²

⁵⁹ A.g.y., s.80-83.

⁶⁰ A.g.y., s.97.

⁶¹ A.g.y., s.101-116.

⁶² Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s.18-19.

“Gerçekçilik” adıyla ifade edilen sanat akımı özellikle 19. Yüzyılda ve sonrasında mimetizmin aldığı form oldu. Gerçekçiliğin kısa bir tanımını yapmak güçtür; ama en önemli özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz :

1. Konu olarak çağdaş toplumun her günkü sıradan yaşamı işlenir. Uzak diyarların çekiciliğinden medet uman, masalsı, alegoriye ve sembolizme başvuran bir akım değildir bu. Gerçekçi yazarlar çağdaş toplumu konu edinirken ellerinden geldiğince kendi gözlemlerine dayanarak bunu yansıtırlar.

2. Eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bütün yönleriyle yansıtılmalı ve bir kısmına gözünü kapamamalıdır; anlatılması yakışksız, iğrenç ve ayıp sayılan şeyler de sanata sokulabilmelidir.

3. 19. Yüzyıl gerçekçilerinin “gerçeklik” dedikleri şeyin bir özelliği de devrin bilim anlayışından alınmıştı: Fizik dünyasında bir determinizm ve yasalar olduğu gibi, toplumsal yaşamda da yasalara dayanan neden sonuç ilişkileri vardı. İnsanlar arasındaki hiçbir olay rastlantılarla veya mucizelerle açıklanamaz; Psikolojik ve toplumsal kanunlarla açıklanabilir.

4. Böyle bir gerçekliği yansıtmak olan yazarın tutumu da laboratuarda deney yapan bilim adamınıninki gibi tarafsız olmalıdır. Yazardan beklenen şey, topluma bakarak yaptığı gözlemlerin sonucunu olduğu gibi anlatmasıdır. Gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir ögesi olan bu tarafsızlığı Zola ve Flaubert ısrarla vurgularlar. Yapıtta, olaylara dışardan bakarak onları olduğu gibi yansıtmayı gereken sanatçının kendi görüşlerine yer yoktur.⁶³

⁶³ A.g.y., s.39-40.

3.2 Marksist Kuram ve Sanat

19. Yüzyıl gerçekçiliğiyle Marksizm aynı ekonomik-toplumsal-siyasal koşullar altında doğmuştur. Yeni gelişen kapitalizm bu yüzyılda dünyaya hakim olmaya çalışmaktadır. Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto'* ları bu dönemi temel özellikleriyle betimler. Burjuvazi üretim araçlarını ilişkilerini ve bunlarla birlikte tüm toplumsal ilişkileri sürekli devrimcileştirmektedir. "sonu gelmez belirsizlik ve hareketlilik" burjuva çağını daha önceki tüm çağlardan ayırt eder. "Bütün sabit, donmuş ilişkiler, beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve görüşler ile birlikte tasfiye oluyorlar, bütün yeni oluşmuş olanlar kemikleşmeden eskiyorlar. Yerleşmiş olan ne varsa eriyip gidiyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor, ve insan, kendi gerçek yaşam koşullarına ve hemcinsiyle olan ilişkilerine sonunda ayık kafa ile bakmak zorunda kalıyor." ⁶⁴

Burjuvazi geliştiği oranda, modern işçi sınıfı da gelişir. Ücretli köleler olarak yaşayan işçiler emekleri sermayeyi artırdığı sürece varlıklarını sürdürürler. Büyük kentlerde, fabrikalarda çalışan proletarya insanlık dışı yaşam koşullarına sahiptir. Onların yarattığı zenginlikle kendi yoksullukları zıtlık halindedir. Burjuvazi Marx ve Engels'e göre kendi "mezar kazıcıları"nı yaratmıştır.

Karl Marx'ın görüşlerinin ve öğretisinin sistemi olan Marksizm bu koşullar altında doğmuştur. Dünyanın üç ileri ülkesi tarafından temsil edilen ve 19. Yüzyılın üç ana ideolojisi olan Klasik Alman Felsefesi, Klasik İngiliz ekonomi-politiği ve Fransız sosyalizmi Marx tarafından tamamlanmış ve sürdürülmüştür. ⁶⁵

⁶⁴ Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çeviren : Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1993, s.113.

⁶⁵ V.İ. LENİN, *Marksizm Üzerine*, Çeviren : Tamer Özsu, Aşama Yayınları, Ankara, 1974, s.15.

Marx, kendi deyimiyle baş aşağı duran Hegel felsefesini ayakları üzerine oturtmuştur. Hegel bir idealisttir ve tüm evrenin “mutlak idea”nın kendine yabancılaşmasından oluştuğunu iddia eder. Fakat yöntemi (diyalektik), idealist yanılsamalardan arındırılıp gerçek dünyaya uygulandığında büyük bir açıklayıcı güce sahiptir. Marx işte bunu gerçekleştirmiştir. Hegel’in idealist diyalektiğinden yola çıkıp onu aşarak diyalektik materyalist felsefeyi oluşturmuştur. Korsch’a göre, “Marksist felsefenin doğuşu, Hegelci-Marksist anlamda, proletaryanın gerçek sınıf hareketiyle yaptığı doğumun sadece ‘öbür yüzü’dür. Tarihsel sürecin somut bütünlüğü ise bu iki yüzün birden ortaya çıkmasıyla oluşmuştur. ”Proletarya hareketi burjuva siyasal hareketten kopup bağımsızlaşırken, aynı süreçte, Marksizm de Hegelci felsefeden ayrışır. Entelektüel kopuşun temelinde sınıfsal kopuş vardır.⁶⁶

Marx’ın kuramı diyalektiktir; çünkü, Herakleitos’tan Hegel’e kadar gelen diyalektiğin olguları, nesneleri çelişkileriyle beraber ele alan yöntemine dayanır. Çelişki, savaşım her yeredir. Zıt öğeler sürekli olarak birbirleriyle mücadele eder. Her şey kendi içinde kendi zıttını barındırır. Tez-antitez-sentez süreci gelişmenin temel yasasıdır. Marx’ın kuramı aynı zamanda materyalisttir; çünkü maddi olanın zihinsel olanı belirlediğini, ondan önce geldiğini öne sürer. Bize duyularımız tarafından verilen ve duyularımızdan bağımsız olarak bulunan her şey maddedir. Düşünce, ruh vb. zihinsel süreçler maddenin birer yansımasıdır. Madde var olduğu için düşünce vardır, birincil olan maddedir.

Marx ve Engels diyalektik materyalist dünya görüşünün çerçevesini doğayı ve toplumu açıklayacak şekilde geniş tutmuşlardır. Özellikle Marx’ın ölümünden sonra Engels, belki işçi sınıfı hareketinin de geriye çekilmesi nedeniyle, yoğun olarak doğa bilimleriyle ilgilenmiş ve oradan elde ettiği bulgularla diyalektik materyalizmi temellendirmeye çalışmıştır. Fakat

⁶⁶ Karl KORSCH, Marksizm ve Felsefe, s.44-46.

Marksizmin asıl başarısı bir “toplumbilim” olarak sahip olduğu bilimsel açıklama gücüdür. Gerçekte özgün ve önemli olan, diyalektik materyalizmin tarih alanındaki uygulamalarıdır.

Alman İdeolojisi’ ndeki “insanların toplumsal varlığı, onların toplumsal bilincini belirler” tezi, tarihsel materyalizmin temel tezidir.⁶⁷ Marx ve Engels, farklı yapıtlarında ve farklı bağlamlarda sürekli bu tezden yola çıkarlar. *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* yapıtının önsözünde ise Marx tarihsel materyalist dünya görüşünü özetler. Marx’a göre toplumsal üretim sürecinde insanlar kendi aralarında zorunlu ve iradelerinden bağımsız bir varoluşa sahip belirli ilişkiler kurarlar. Bu üretim ilişkileri, maddi üretici güçlerin belirli bir gelişme derecesine denk düşer. Üretim ilişkilerinin tümü, üzerinde hukuksal ve siyasal üstyapının yükseldiğı somut temeli, yani toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı (toplumsal varlık), genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayatı (toplumsal bilinci) koşullandırır. Gelişmelerinin belirli bir aşamasında üretici güçler, o güne kadar içinde hareket ettikleri üretim ilişkileriyle ya da bunların hukuksal ifadesi olan mülkiyet ilişkileriyle çelişkiye düşerler. Üretici güçlerin gelişmesinin formları olan bu ilişkiler, onların engeli haline gelir. Böylece bir toplumsal devrim çağı başlar. Ekonomik temeldeki değişme, az ya da çok bir hızla üstyapıyı altüst eder. Bu altüst oluşları incelerken, daima, ekonomik üretim koşullarındaki maddi hareketle, insanların temeldeki çatışmanın bilincine vardıkları ideolojik (hukuksal, siyasal, dinsel, felsefi ve sanatsal) formları ayırdetmek gerekir. Nasıl ki, bir insanı sadece kendi hakkında söylediklerine bakarak tanıyamazsak, aynı şekilde böyle bir altüst oluş dönemi hakkında da kendisi için söylediklerinden yola çıkarak hükme varamayız. Tam tersine bu söylenenleri, toplumsal üretim ilişkileri arasındaki çatışmayla açıklamak gerekir. Bir toplumsal oluşum içerebileceğı tüm üretici güçler gelişmeden önce asla yok olmaz; yeni ve daha ileri üretim ilişkileri,

⁶⁷ Karl MARX -Friedrich ENGELS, *Alman İdeolojisi*, Çeviren : Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1992, s.42-43.

maddi varlık koşulları eski toplumun bağrında filizlenmeden, asla ortaya çıkmazlar. Bu nedenle insanlık önüne ancak çözüme bağlayabileceği sorunlar koyar. Çünkü sorunun kendisi, ancak onu çözüme bağlayacak maddi koşullar bulunduğu ya da gelişmekte olduğu koşullarda ortaya çıkar. Geniş çizgileriyle Asya üretim tarzı, antikçağ, feodal ve modern burjuva üretim tarzları ileriye doğru gelişen sosyo-ekonomik formasyonlar olarak nitelenebilir. “Burjuva üretim ilişkileri, toplumsal üretim sürecinin en son uzlaşmaz karşıtlıktaki biçimidir-bireysel bir karşıtlık anlamında değil, bireylerin toplumsal varlık koşullarından doğan bir karşıtlık anlamında; bununla birlikte burjuva toplumunun bağrında gelişen üretici güçler, aynı zamanda, bu karşıtlığı çözüme bağlayacak olan maddi koşulları yaratırlar. Demek ki, bu toplumsal oluşum ile, insan toplumunun tarih-öncesi sona ermiş olur.”⁶⁸ Marx’a göre insan toplumunun asıl tarihi sosyalist toplumla birlikte başlayacaktır. Bu toplumun ileri aşamasında, bireylerin işbölümüne, kafa ve kol emeği arasındaki ayrıma boyun eğişleri sona erecek; emek sadece bir geçim aracı değil, birincil yaşamsal gereksinim haline gelecek; üretim geniş oranda artacak ve burjuva hukukunun ufku aşıldığında toplum bayraklarına şunu yazacaktır: “Herkesten yeteneğine göre, herkese gereksinmesine göre!”⁶⁹ Marx’ın tarihsel gelişme süreci üzerine öngördüğü şema özetle budur.

Engels’in de vurguladığı gibi, tarihsel materyalizmin kimi “izleyicileri” onu mekanik bir “altyapı-üstyapı” ilişkisine indirgemişlerdir. Aslında Marx, hiçbir zaman kabaca tüm insani edimlerin iradeyi hiçe sayan yasalarca koşullandığını öne sürmemiştir. Aksine Marx’a göre, “insanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre, kendi seçtikleri koşullar içinde yapmazlar, doğrudan belirli olan ve geçmişten gelen koşullar içinde

⁶⁸ Karl MARX, *Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı*, Çeviren : Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1993, s.23-24.

⁶⁹ Karl MARX -Friedrich ENGELS, *Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*, Çeviren : M. Kabagil, Sol Yayınları, Ankara, 1976, s.31.

yaparlar.”⁷⁰ Onların öznel edimi toplumsal koşulların nesnelliğiyle belirlenir.Tarihsel hareketle aynı yönde olan edimlerinin önü açıktır, ters yönde olan hareketler ise koşulların zorlamasıyla kırıılır.

Engels, Marksistler arasındaki hatalı eğilimlere karşı tartışmalarında maddi yaşam tarzının birincil neden (*primum agens*) olduğunu, bu durumun ideolojik alanların da buna karşı tepki göstermesini engellemediğini, fakat bunun bir ikinci etki olduğunu vurgulamıştır.⁷¹ Almanya’daki genç yazarların çoğu “materyalist” sözcüğünü, ayrıca bir inceleme yapmadan herhangi bir şeyin etiketlenmesine yarayan bir deyim gibi kullanırlar. Oysa tarihsel materyalizm, bir kolay yorumlama aracı değil, öncelikle bir inceleme kılavuzudur. Bu alanda yapılacak bir çok çalışma bulunmaktadır.⁷² Marksizmin karşıtlarının özellikle saldırdığı alanda ekonomiyi vurgulayarak bir savunma hattı oluşturan Marx ve Engels gençler tarafından yanlış anlaşılmışlardır. Tarihsel materyalizme göre tarihte “*en sonunda* belirleyici etken” maddi hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. Eğer birisi çıkıp ekonomik etken yegâne belirleyici etkendir derse bu önermeyi anlamsız ve soyut bir söz olarak algılamış demektir. Ekonomik koşullar temeldir; ama üstyapının çeşitli öğeleri de tarihsel mücadelelerde etkilerini gösterirler ve çoğu durumda özellikle onların formunu belirlerler. Bütün bu öğeler birbirleriyle etkileşim halindedir.⁷³

Sanat bahsine dönecek olursak, bu tarihsel materyalist çerçevenin olası sonuçlarından biri (ve en olası olanı) sanatın da diğer ideolojik formlar gibi bir üstyapısal fenomen olduğu ve egemen ekonomik ilişkiler tarafından belirlendiğidir. Bir sosyo-ekonomik formasyonun egemen düşünceleri ve dolayısıyla sanat anlayışı egemen sınıfın çıkarlarını yansıtacaktır. Tarihsel

⁷⁰ Karl MARX, *Louis Bonaparte’in 18 Brumaire’i*, Çeviren : Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, 1990, s.13-14.

⁷¹ Friedrich ENGELS, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*, Çeviren Öner Ünalın, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1993, s.11-12.

⁷² A.g.y., s.12-13.

⁷³ A.g.y., s.16.

gelişim sürecinde toplumsal sistemler yerlerini birbirine bırakırken sanatları da değişecektir. Açıktır ki, sanata getirilen bu yorum olabildiğince “araçsal” bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Az sonra da tartışacağımız gibi Sovyet Marksizminin pratiği bu yöndedir.

Oysa Marx ve Engels, hiçbir zaman sanat konusunda bu “en olası” yorumlarını vulger bir tarzda ifade etmemişlerdir. Aslında ne Marx ne de Engels bu konuda başlı başına bir çalışma yapmamışlardır. Marx’ın estetik ile bir defasında şöyle bir ilgisi olmuştur. New York Daily Tribune’un yayımcısı “New American Encyclopedia”ya “estetik” maddesini ve bazı diğer maddeleri yazması için 1857 Mayıs’ında Marx’a teklifte bulunur. Marx bu teklife karşı çıkar ve Engels’e “Estetik’in bir baskı sahifesi içinde temelden ve Hegel estetik’ine dayanarak ele alınmasının olanak dışı olduğunu” söyler. Engels de buna kısa ve net olarak, “Bir sahife içinde estetik’i ele almak delilik olmalıdır” diye karşılık verir.⁷⁴ Bu anekdotta da görüldüğü gibi tarihsel materyalizmin kurucuları “estetik”i kısaca değinip geçemeyecek kadar önemsemektedirler. Hatta Marx ekonomi-politik çalışmasını (*Kapital*) tamamladıktan sonra edebiyat eleştirisiyle uğraşmayı, Balzac’ın romanları üzerine değerlendirmeler yapmayı planlamıştır. Fakat, *Kapital*’i hiçbir zaman tamamlayamamıştır. Sanat ve edebiyat üzerine Marx ve Engels’in tüm söyledikleri ise diğer yapıtlarının kenarında kıyısında yer alan küçük kesitlerden ibarettir. Ancak bunlardan dahi tartışılacak bir yığın nokta çıkmaktadır. Bir yandan yazdıkları tarihe dair materyalist yorumlarının, oluşturdukları çerçevenin bir devamı niteliğindedir. Öte yandan, araçsal olmayan bir sanat anlayışının öğeleri yaptıkları değinmeler arasında örtük de olsa bulunabilir. Açıkçası Sovyet Marksizminin de daha eleştirel-modern sanat anlayışlarının da Marx ve Engels’in metinlerinde kendilerine dayanak noktaları bulmaları mümkündür.

⁷⁴ İsmail TUNALI, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1992, s.32.

Şimdi sanat ve edebiyat konusunda Marx ve Engels'in görüşlerini biraz daha yakından inceleyelim. Engels, *Doğanın Diyalektiği*'nde maymundan insana geçişin el sayesinde olduğunu, elin ise bizzat emeğin ürünü olarak geliştiğini vurgular. Çalışma süreci karmaşıklaşıp ilerledikçe el de daha incelikli bir niteliğe bürünmüştür. Zamanla kusursuzlaşan insan eli, Raphael'in resimlerini, Thorwaldsen'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratacak yeterliliğe ulaşmıştır.⁷⁵ Marx ise, diğer konularda da olduğu gibi, Engels'e göre kısa ve kesin saptamalar yapmak konusunda daha temkinli davranır. Ona göre, sanatsal gelişmenin belirli en yüksek dönemleriyle, ne genel toplumsal gelişme, ne de toplumsal örgütlenmenin maddi temeli arasında doğrudan bir bağıntı yoktur. Örnek olarak Yunanlılar modernlerle, hattâ Shakespeare'le karşılaştırılabilir. Epik gibi bazı sanatsal formların, bir kez ortaya çıktıktan sonra bir daha büyük çapta yaratılamayacağı kabul edilir. Yani, bazı önemli sanat türleri, ancak sanatsal gelişmenin geri bir aşamasında varolabilir. Eğer bu, çeşitli sanat türlerinin karşılıklı ilişkileri için geçerliyse, sanatın toplumun genel gelişmesiyle ilişkisi için de geçerli olması hiç şaşırtıcı değildir. "Güçlük, bu çelişkilerin genel formüllerini bulmaktır."⁷⁶ Marx'a göre, çocuğun yaradılışında her çağın özelliği aslına sadık olarak dirilir. İnsanlığın bir daha hiç dönmeyeceği ve en güzel gelişmesine eriştiği toplumsal çocukluk çağı sonsuz bir büyüleyiciliğe sahiptir. Bazı çocuklar kötü yetiştirilmiş, bazıları erken olgunlaşmıştır. "Eski ulusların çoğu bu ikinci sınıftandır. Yunanlılar normal çocuklardı. Sanatlarından aldığımız tad, doğmuş olduğu toplumsal düzenin ilkel özellikleriyle çatışmaz. Daha doğrusu o özelliğin ürünüdür ve doğduğu -ancak orada doğabilirdi- olgunlaşmamış toplumsal koşullar bir daha geri gelmeyeceği için böyledir."⁷⁷

⁷⁵ Karl MARX -Friedrich ENGELS,*Sanat ve Edebiyat*,Çeviren:Murat Belge,De Yayınevi,1971,s.20.

⁷⁶ A.g.y., s.22-23.

⁷⁷ A.g.y., s.24.

Marx *Elyazmaları*'nda estetik öznenin nasıl var olabildiğine değinir. Beş duyusunun dışındaki zihinsel ve pratik denilen duygularda insanın nesnel varlığının bir sonucu, “*insani leştirilmiş* doğa'nın bir sonucu olarak ortaya çıkarlar.” İnsandaki musiki duygusu ancak musikiyle uyandırılabilir. Toplumsal insanların duyuları, toplumsal olmayanlarınkinden çok farklıdır. “Musikiden anlayan bir kulak, şeklin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insanî güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece.”⁷⁸ Estetik duyarlığa sahip olmayan öznel sanat yapıtlarını alımlayıp değerlendiremezler. Bu öznel duyarlık toplumsal nesnellığe dayanarak oluşur.

Engels, sanatta aradığının “gerçekçilik” olduğunu Margaret Harkness'in *City Girls* romanını tartışmak amacıyla ona yazdığı mektupta şöyle ifade eder: “İleri sürebileceğim tek eleştiri hikâyelerinizin tam yeterince gerçekçi olmayışı. Bence gerçekçilik, ayrıntıların gerçekçiliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin gerçeğe uygun şekilde gösterilmesi demektir. Sizin kişileriniz de, onları resmettiğiniz oranda, yeterince tipik. Ama onları çevreleyen ve olayı da doğuran ortamları için aynı şey söylenemez...”⁷⁹ Engels Harkness'ı katkısız bir sosyalist roman yazmadığı için suçlamamaktadır. Yazarın toplumsal ve politik görüşlerini yücelten bir eser yazmamış olmasına karşı değildir. Tersine; metinde yazara görüşleri ne kadar saklı kalırsa o kadar iyidir. Sözü edilen gerçekçilik yazarın görüşlerine rağmen de esere sızabilir. Engels şu örneği verir: Gerçekçiliğin gelmiş geçmiş en büyük ustası olan Balzac, *Comédie Humaine*'inde Fransız “sosyetesı”nin olabildiğince gerçekçi bir tarihini verir ve burjuvazinin “eski Fransız görgüsü”nü (vielle politesse française) yeniden canlandıran soylular topluluğuna karşı gelişen baskısını bir tarihçi gibi anlatır. Kendisince gayet olumlu olan bu toplumsal düzenin kalıntılarının paralı sonradan görmelerin

⁷⁸ A.g.y., s.20-21.

⁷⁹ A.g.y., s.48.

ilerlemesi karşısında nasıl yavaş yavaş yıkıldığını gösterir. Balzac romanına Fransız toplumunun bütün bir tarihini yerleştirir. Engels, iktisadi ayrıntılar bakımından dahi (örneğin Fransız Devrimi'nden sonra gerçek ve özel mülkiyetin yeniden dağıtılması) ondan dönemin uzman tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinin tümünden öğrendiğinden daha fazla şey öğrendiğini" belirtir.⁸⁰

Balzac, politik tutumu açısından kralcıdır ve yok olmaya mahkûm sınıfa gönül vermiştir. Onun büyük yapıtı, kibar toplumun engel olunamaz çürümesi üzerine sürekli bir ağıttır. Fakat bütün bunlara rağmen, duygudaş olduğu soyluları sahneye çıkardığında en keskin hicvini, en acı ironisini yaratır. Saklamadığı bir hayranlıkla sözünü ettikleri ise, sadece en büyük politik düşmanları, o sıralarda (1830-36) halk yığınlarının temsilcileri olan cumhuriyetçi kahramanlardır. Böylece Balzac kendi sınıf duygudaşlığını ve önyargılarını çiğnemek zorunda kalır; çok sevdiği soyluların çöküşünün gerekliliğini görür, onlara bundan daha iyisini haketmeyen kimseler olarak anlatır ve geleceğin gerçek insanlarından (o günden görüldüğü kadarıyla) söz eder. Engels'e göre bütün bunlar gerçekçiliğin en büyük zaferidir ve Balzac'ın en büyük özelliği bu öngörüleridir.⁸¹

Minna Kautsky'le yazışmalarında ise Engels, sanatta açıkça *yan tutmanın* olumsuzluklarını bir kez daha vurgular. O, yapıtın "yönsemli" olmasına karşı değildir. Fakat yönsem, özellikle belirtilmemeli, konumdan ve eylemden kendiliğinden doğmalıdır. Yazar ayrıca ileri atılıp anlattığı olayların tarihsel çözümlemesini yapma ve olası gelişim doğrultularını bu çözümlemeye dayanarak bildirme yoluna başvurmamalıdır. Engels, yazar açıktan açığa *yan tutmasada* sosyalist yönsemli bir romanın" gerçek karşılıklı ilişkileri inceden inceye anlatmakla, bunlar üzerine kurulu göreneksel yanılsamaları (illusion) kurmakla, burjuva dünyasının iyimserliğini

⁸⁰ A.g.y., s.48-49.

⁸¹ A.g.y., s.49-50.

parçalayacağına, varolan düzenin sonsuza dek süreceği konusunda okuyanda şüphe uyandıracağına” inanmaktadır.⁸²

Marx ve Engels, sanatçının veya yazarın bağımsız bir iş sahibi gibi çalışma yürütmesine, etkinliklerini para karşılığında yapmasına karşıdır. Marx’a göre, “yazar doğal olarak, yaşamak ve yazmak için kendine bir geçim sağlamalıdır, ama bir geçim sağlamak için yaşayıp yazmamalıdır. “Yazar işini hiçbir zaman araç olarak görmemelidir. Onun yapıtları kendi içlerinde amaçtır ve yazar için veya başkaları için araç olmaktan o kadar uzaktırlar ki, yazar yapıtlarının varoluşu uğruna kendi varoluşunu feda edebilir. Basın özgürlüğü ancak onun bir iş olmaması koşuluna dayanabilir. “Yazarlığını maddi bir araç olarak kullanan yazar, kendi iç köleliğinin cezası olarak, dış köleliği, yani sansürü de hak etmektedir; daha doğrusu sansürün varoluşu onun cezasıdır.”⁸³ *Alman İdeolojisi’nde* ise, sanatsal yeteneğin sadece birkaç bireyde toplanmasının ve buna bağlı olarak aynı yeteneğin halk yığınlarında baskı altında tutulmasının işbölümünün sonucu olduğu vurgulanır. Belirli toplumsal koşullar altında herkes çok iyi ve aynı zamanda özgür bir ressam olabilir. Burada “insani” ve “bireysel emek” arasındaki ayrım anlamsızlaşır. Sosyalist toplumda sanatçının, işbölümünden kaynaklanan yerel ve ulusal darlığa boyun eğmesi, bireyin sadece belirli bir sanat dalı içinde kalarak yalnız bir ressam, bir heykeltıraş, vb. olması ortadan kalkar. “Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işleri yanı sıra, resim de yapan insanlar vardır.”⁸⁴

Marksizmin kurucuları, kuramsal olarak ifade ettikleri toplumsal sistemin pratikte uygulanışını (kısa süreli Paris Komünü’nü saymazsak) göremediler. Ekim Devrimiyle birlikte tarihin “ilk işçi sınıfı devleti” kuruldu. Sistem büyük oranda devrimin önderi olan Lenin’in görüşlerine göre şekilleniyordu. Sistemin geneli için geçerli olan bu ilke sanat anlayışı için de

⁸² A.g.y., s.50-51.

⁸³ A.g.y., s.67-68.

⁸⁴ A.g.y., s.81-82.

geçerlidir. Lenin'in sanat üzerine yaptığı birkaç ön saptama Sovyetlerin sanat politikasını bütünüyle belirlemiştir.

Lenin, "Novaya Jizn" Gazetesinin 12. Sayısında (13 Kasım 1905) edebiyatın bazı kişilerin zenginleşmesi için bir kaynak işlevi gören, proletaryanın genel davasından bağımsız, kişisel bir iş olmasına karşı çıkar ve "Kahrolsun partisiz edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları!" sloganlarını ortaya atar. Bu, açıkçası Marx ve Engels'in kralcı Balzac'ı yüceltecek kadar sekterlikten uzak tutumlarına göre bir geri adımdır. Marksizmin pratik yöndeki gelişimi, maalesef, onun sanata yaklaşımını araçsallaştırmıştır. Lenin burada edebiyatın sosyal-demokrat hareketin bir "çarkı ve vidası" olması ve proletaryanın bilinçli öncüleri tarafından harekete geçirilmesi gerektiğini savunur. Ona göre, "Literatür, sosyal demokrat partinin örgütlü, metodlu ve birleşik çalışmasının ayrılmaz bir parçası olmalıdır."⁸⁵ Bu edebiyatın, sürekli olarak hırs ve kariyerimizden değil sosyalist düşünce ve emekçilere duyulan sevgiden güç aldığı için "özgür" olacağını düşünür. Bu "özgür edebiyat" geçmişin ve bugünün deneyleri arasında karşılıklı etkileşim yaratacaktır. Tüm sosyal demokrat literatür mümkün olduğunca çabuk ve kapsamlı olarak partiyle organik bir bağ kurmalıdır. Ancak böylelikle, kelimenin tam anlamıyla sosyal demokrat olur, "Burjuva toplumu çerçevesinde bile burjuvazinin köleliğinden kurtulur ve gerçekten öncü ve sonuna kadar devrimci olan sınıfın hareketiyle birleşir."⁸⁶

Aslında Lenin'in politika ve sanat arasında kurduğu bağın gerisinde, onun ideoloji anlayışı yatar. Lenin'e göre, işçi sınıfı ya burjuva ya da sosyalist ideoloji arasında seçim yapmak durumundadır; çünkü insanlık bir "üçüncü" ideoloji yaratmamıştır ve sınıf çelişkilerine bölünmüş bir toplumda sınıflar üstü bir ideoloji olamaz. Sosyalist ideolojiyi küçümsemek ya da ona sırt çevirmek, burjuva ideolojisini güçlendirmek anlamına gelir.⁸⁷ İşçiler

⁸⁵ V.İ. LENİN, *Proletarya Kültürü*, Çeviren: Nadiye R. Çobanoğlu, Yar yayınları, İstanbul, 1976, s.7.

⁸⁶ A.g.y., s.11-12.

⁸⁷ V.İ. LENİN, *Ne Yapmalı*, Çeviren : Mümtaz Yavuz, Yorum Yayınları, s.53-54.

kendiliğinden ekonomik mücadeleleri yoluyla sınıf bilincine (yani sosyalist ideolojiye) ulaşamazlar. Onlara siyasi bilinç ancak “dışarıdan,” kendilerini çevreleyen ekonomik mekanizmanın dışından iletilebilir.⁸⁸ Sınıf bilincinin taşıyıcısı merkezi olarak örgütlenmiş partidir. Parti emekçi yığınları bilinçlendirmek için yoğun bir propaganda ve ajitasyon kampanyası yaparak emekçi sınıfların dikkatini belirli kritik noktalara çekecektir. İşte propaganda ve ajitasyona dayanan bu ideolojik mücadele anlayışının doğal sonucu kullanılabilen tüm Araçların sürdürürken kampanyada kullanılmasıdır. Sanat ve edebiyat da buna dahildir. Sanatçılar da “üçüncü” bir ideoloji geliştiremeyeceklerdir. Dolayısıyla, var olan iki ideolojiden birini seçmek zorundadırlar. Ya sosyalist ideolojiyi benimseyecek, etkinliklerini işçi sınıfını bilinçlendirmeye yönelik propaganda kampanyası paralelinde yürüteceklerdir; ya da bu ideolojiyi benimsemeyerek, bilinçli ya da bilinçsiz olarak burjuvazinin kampında yer alacaklardır.

Lenin, Ekim 1920’de yazdığı ve ilk kez 1926’da “Krosnaya Nov” dergisinde yayınlanan yazısında proletarya kültürünün temel niteliklerini ve görmesi gerektiği işlevleri beş madde halinde sıralar :

1. Sovyet Cumhuriyetinde, genel olarak politik alanda, özel olarak ise sanatlar alanında her türlü öğretim, proletarya diktatörlüğünün hedeflerini gerçekleştirmek, yani burjuvaziye devirip sınıfları ortadan kaldırmak, sömürüye son vermek için yapılacak olan sınıf mücadelesi ruhuyla yoğrulmalıdır.

2. Bu nedenle öncü parti ve diğer sınıf örgütlerinin temsil ettiği proletarya, halk eğitiminin tüm alanlarında en etkin ve en önemli rolü oynamalıdır.

3. Yakın tarihin deneyi ve proleter sınıf mücadelelerinin yüz yıllık geçmişi, Marksizmin, devrimci proletaryanın çıkarının, görüş ve kültürünün tek doğru anlatımı olduğunu kanıtlamıştır.

⁸⁸ A.g.y., s. 103.

4. Marksizmin tarihsel önemi ikibin yılı aşan insan düşüncesinin geçmişinde değerli olan ne varsa biraraya getirip yeniden gözden geçirmesinden ileri gelir. Ancak, bu temel üzerinde yapılacak bir çalışma, her türden sömürü biçimine karşı mücadelenin en üst aşaması olan proletarya diktatörlüğünün deneyleriyle canlılık kazanırsa, “gerçek proletarya kültürünün gelişimi” olarak kabul edilebilir.

5. Tüm “proletkult” örgütleri, Sovyet iktidarı (daha özel olarak Halk Eğitimi Komiserlikleri) ve Rusya Komünist Partisi’nin genel yönetimi altında, proletarya diktatörlüğünün bir parçası olan görevlerini yerine getirmelidir.⁸⁹

Sosyalist devrimden sonra ve baş ağrısı yaratan “Proletkult” akımını yola getirmek için kaleme alınmış bu metinde, Lenin devleti kültür sorunuyla ilgili birincil ve belirleyici güç olarak görmüştür. Elbetteki geçmiş kuşakların kültürel mirası göz ardı edilmeyecektir, fakat bu alanda neyin nasıl değerlendirileceğine karar verecek olan proletarya diktatörlüğüdür. Bağımsız bir kültür-sanat örgütlenmesi düşünülemez, bağımsız sanatçılara da yer yoktur. Onaylanan ve desteklenen sadece devletin öngördüğü kültürel pratiklerdir. Bunun dışındaki her akıma, gruba, kişiye kuşkuyla bakılacaktır.

Stalin döneminde değişik sanat akımlarına karşı tutum iyice sertleşir. 23 Nisan 1932’de Merkez Komite çeşitli yazar topluluklarını dağıtmaya ve hepsini bir tek yazarlar birliği içinde toplamaya karar verir. 26 Ekim 1932’de yazarların Maksim Gorki’nin evinde tarihsel buluşmaları gerçekleşir. Stalin burada Sovyet edebiyatının yönteminin toplumcu gerçekçilik yöntemi olduğunu belirtir ve yazarları “*İnsan ruhunun mühendisleri*” olarak tanımlar. Bununla da Stalin Sosyalist toplumda yazarlara çok önemli bir rol biçtiğini vurgulamıştır.⁹⁰

⁸⁹ V.İ.LENİN, *Proletarya Kültürü*, s.83-84. Söz konusu yazı Proletkult Birinci Rusya Kongresi için hazırlanan karar taslağıdır.

⁹⁰ İsmail TUNALI, *Marksist Estetik*, s.148.

A.A. Jdanov, Birinci Sovyet Yazarlar Kongresindeki konuşmada ve sunduğu metinlerde Stalin'in yaptığı saptamalara dayanarak toplumcu gerçekçi sanat anlayışını ve bu anlayışın işleyiş biçimlerini tartışmıştır. Jdanov'a göre, Sovyet yazarlarının yaşamı titiz ve gerçeğe bağlı olarak yansıtan yapıtları vardır ve bunlar gurur duyulması gereken başarılarıdır. Sovyet yazarları, Stalin'in önderliğinde Sovyet iktidarı ve Parti çevresinde birleşmişlerdir. Sovyet edebiyatının yaydığı ışık, yükselen sosyalizm ve çürüyen kapitalizm arasındaki karşıtlığı daha da açık bir biçimde ortaya koymaktadır.⁹¹

Jdanov, Sovyet edebiyatının başlıca tipleri ve asıl kahramanlarının yeni yaşamı inşa eden işçiler, kolhozcular, parti üyeleri, yöneticiler, mühendisler ve genç komünistler olduğunu belirtir. "Coşkunluk ve kahramanlık tutkusu" Sovyet edebiyatını sarmıştır. Bu edebiyat, öncü sınıf proletaryanın ve sosyalist inşa sürecinin hizmetinde olduğu için iyimserdir. Stalin'in Sovyet yazarlarını "insan ruhunun mühendisleri" olarak adlandırması, onlara önemli bir yükümlülük getirmektedir: "Bu, herşeyden önce sanat eserlerinde hayatı gerçeğe uygun bir biçimde yansıtabilmek; durağan ve cansız bir biçimde ya da 'yalnızca nesnel gerçeklik' biçiminde değil de devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek amacıyla hayatı tanımak demektir. İşte burada, gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtmayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlanması göreviyle birleştirmek gerekir. Sosyalist gerçekçilik adını verdiğimiz edebiyat ve edebiyat eleştirisi yöntemi budur"⁹²

Sovyet yazarları, insan ruhunun mühendisleri olmak için edebiyat tekniğini iyi bilmelidirler. Bu konuda Sovyet edebiyatı her türlü silaha (anlatım, biçim ve edebî yaratıcılık yöntemleri) ve daha önceki çağlarda yaratılmış iyi olan her şeyi alıp kullanma olanağına sahiptir. Teknik ustalık

⁹¹ A.A. JDANOV, Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine, Çeviren : Fatmagül Berkay, Bora Yayınları, İstanbul, 1977, s.15.

⁹² A.g.y., s.18-19.

kazanmak ve önceki çağların edebî mirasını-eleştirel tarzda özümlemek bir görevdir. Burjuvazi kendi mirasını har vurup harman savurmuştur, proletarya aydınlarına düşen bu mirası daha da ileriye götürmektir.⁹³

On yıllarca kültürel üretimleri belirleyen resmi Sovyet sanat anlayışı Marksist hareket içinde yer alan değişik kişiler tarafından yoğun eleştiri almıştır. Bunlardan biri, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Herbert Marcuse'dir. Marcuse'ye göre, siyasal bir güç olarak sanat özgürlük imgesini sürdürdüğü ölçüde sanattır. Tamamıyla bu imgelerin yadsındığı bir toplumda sanat, bunları ancak ne üslubu, ne özü ve ne de biçimiyle özgür olmayan gerçeğin ölçülerini reddettiği takdirde sürdürebilir. Toplum ne denli totaliter olursa, sanat (burada araçsal olmayan sanat kastediliyor) o denli gerçek dışı olana somuttan soyuta çekilmeye, özden biçime yönelir. Marcuse, "burjuva" gerçek dışı ve "formalist" sanatçıların yapıtlarının özgürlük fikrine Sovyet toplumcu gerçekliğinden çok daha sıkı sarıldığını öne sürer. Onların sanatındaki gerçekten uzaklık, aslında özgürlüğün gerçekten ne kadar uzak olduğunu ifade eder. Sovyet devleti resmi kararnamelerle, özgür olmayan bir toplumda, özgürlüğün ideolojik yansımasını dahi ortadan kaldırmaya çalışır. Sovyet toplumcu gerçekçi sanatı, insan yaşamının henüz uyumculuğa döşmemiş son boyutunun da denetime girmesi için kullanılan bir araçtır. "Toplumcu bir gerçek" olmadan toplumsallaştırılan sanat tarih öncesi fonksiyonuna yeniden dönerek büyüsel bir nitelik kazanır. "Böylece, sanat, davranışçılığın pragmatik ustalığında önemli bir etmen durumuna gelir."⁹⁴

Sovyetlerin toplumcu gerçekçiliği dayatmasını eleştirenlerden bir diğeri ise Latin Amerikalı Marksist Ernesto Che Guevara'dır. Che şöyle der: "Sanat için tek sağlam yolu *neden sosyalist gerçekçiliğin donmuş biçimleri arasında arayalım?* Özgürlük kavramına karşı sosyalist gerçekçilik kavramını ileri süremeyiz, *çünkü yeni toplumun gelişimi tamamlanmadıkça özgürlük*

⁹³ A.g.y., s.20.

⁹⁴ Herbert MARCUSE, *Sovyet Marksizmi*, Çeviren : Seçkin Çağan, May Yayınları, İstanbul, s.148-149.

*yoktur ve olamaz. Ne pahasına olursa olsun ille de gerçekçilik diyerek, oturduğumuz yüce makamdan 19. Yüzyılın ilk yarısından beri gelişmekte olan sanat biçimlerini mahkum etmeye kalkışmayalım, çünkü böyle yaparsak geçmişe dönmek ve doğmakta olan ve kendini yaratma süreci içinde bulunan insanın kendini sanatla ifade edişini delilik saymak gibi bir Proudhonvari yanılaşa düşmüş oluruz.”*⁹⁵

3.3 Lukacs’a Göre *Mimesis*

Lukacs, *Estetik* adlı dev yapıtında sanatın doğuşundan bu güne mimesis’in sorunlarını tartışır. Lukacs’a göre, nesnel gerçekliğin bilimsel ve estetik yansıtımları, tarihsel gelişme süreci içinde belirginleşen ve ayrıntıları giderek daha çok ortaya çıkan iki yansıtma formudur. Bu formlar temellerini ve son gerçekleşme noktalarını yaşamın kendisinde bulurlar. Özellikleri, toplumsal işlevlerini mümkün olduğunca sınırları belli ve eksiksiz bir düzeye vardıracak yönde oluşur. Bu nedenle bu yansıtma formları bilimsel ya da estetik genelliklerinin temelini oluşturan katıksızlıkları içerisinde, nesnel gerçeğin yansıtılmasının iki uç noktasıdır. Günlük yaşam gerçekliği ise iki uç noktanın verimli ortasıdır. Bilimsel ve estetik yansıtmanın katıksızlığı bir yandan günlük yaşamın karmaşık biçimlerinden kesin sınırlarla ayrılır, öte yandan ise bu sınırlar devamlı birbirine karışır. Çünkü her iki yansıtma biçimi de günlük yaşamın sorunlarına çözüm getirir. İki yansıtma formunun çok sayıdaki sonuçları günlük yaşam içindeki anlatım biçimleri ile karışır, bunların ayrıntılarını daha kapsamlı ve derin kılar, böylece de doğrudan günlük yaşamı daha yüksek bir gelişme düzeyine çıkarır. Bu karşılıklı ilişkiler açığa çıkarılmadan bilimsel ve estetik yansıtımaların gerçek tarihsel-sistematik genesis’ini (oluş’unu) düşünebilmek imkânsızdır. Bu nedenle, bu alandaki sorunların felsefi açıdan kavranabilmesi için, gerek günlük düşünceye dair karşılıklı ilişkilerin, gerekse iki ayrı yansıtma formunun özgün özelliklerinin

⁹⁵ Ernesto Che GUEVARA’dan Aktaran Akif KURTULUŞ, *Politika ve Sanat*, Avesta Yayınları, İstanbul, 1996, s.93.

göz ardı edilmemesi zorunludur. Ancak felsefi açıdan yapılacak araştırmanın kesinlikle gerekli bir ön koşulu vardır. Her üç yansıtma türünün de (günlük yaşamdaki, bilimdeki ve sanattaki yansıtma) aynı gerçekliği yansıttığı sürekli olarak akılda tutulmalıdır.⁹⁶

Günlük düşünce, bilim ve sanat bir yandan aynı nesnel gerçekliği yansıtırken, öte yandan, toplumsal yaşamdan doğan “somut erek tipleri”ne göre yansıtma sonucu oluşan görüntünün biçim ve içeriği farklı olmak zorundadır. Bu saptamayı biraz daha somutlaştıracak olursak, aynı gerçekliğin yansıtılması her yerde aynı kategorilerle çalışılması zorunluluğunu beraberinde getirir. Çünkü diyalektik materyalizm, kategorileri öznenin yarattığı keyfi ürünler olarak değil, doğrudan doğruya nesnel gerçekliğin sürekli ve genel formları olarak alır. Bu durumda gerçekliğin yansıtılması, biçimleyici ilkeler olarak bu formlar da içerildiği takdirde uygun olabilir. Bunun sonucu olarak günlük düşünce, bilim ve sanat yalnız aynı içerikleri yansıtmaz, fakat genellikle bunları aynı zamanda aynı kategorilerce biçimlenmiş içerikler olarak alır.⁹⁷

Gerçekliğin bilim ve sanat yoluyla yansıtılmasının oluşturduğu ilerlemeler önce bilincine yeterince varılamamış ihtiyaçlar biçiminde günlük yaşamda ortaya çıkar, sanat ve bilim yönünden karşılık aldıktan sonra ise tekrar günlük yaşama karışır.⁹⁸ Bilimsel dil de, ondan tümüyle farklı olan edebiyat dili de, “günlük yaşamın her iki uç noktasını, belirsizliği ve durağanlığı aşmak” eğiliminde birleşirler. Bu aşma eğiliminin çift yönlülüğü hem bilim, hem de edebiyat açısından vurgulamalıdır. Çünkü bilimin işlevinin sadece kesinlik, edebiyatın işlevinin ise durağanlığın giderilmesi olduğu iddia edilirse, burjuva ideolojisine ve estetik anlayışına özgü yanlış bir “işbölümü”ne düşülür. Aslında bilim, gerçekliğin yardımıyla durağanlığı gidermeden günlük düşüncede ve kendi dilinde var olan belirsizliği aşamaz. Aynı şekilde

⁹⁶ Georg LUKACS, *Estetik I*, Çeviren : Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 1978, s.38-39.

⁹⁷ A.g.y., s.60.

⁹⁸ A.g.y., s.62.

edebiyat da dildeki bulanıklıkları gerçeğin yardımına başvurarak kesin ve açık biçimleme girişiminde bulunmadan dildeki durağanlığı akılcı kılmayı başaramaz.⁹⁹

Nesnel gerçekliğin sanat yoluyla yeniden yaratılması, genellikle belli bir toplumun belli bir zamansal kesitindeki üretim ilişkilerini dolaysız yansıtır. İnsanlar arasındaki bu üretim koşullarından kaynaklanan bağıntıları ise çok daha dolaysız olarak sergiler. Toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın yansıtılışı ise, ancak bunların bir nedeni olarak görünür. Bu metabolizmanın kapsam ve yoğunluğu arttığı oranda, sanatsal alanda doğanın yansıtılması belirginleşir. Bu yansıtma metabolizma her bir bireyin insan türüyle ve onun gelişmesiyle bağıntısını içerir. Bu örtük içerik, sanatta belirtili bir hal alır ve çoğu zaman gizli olan kendindelik, plastik bir kendi içinliğe dönüşür.¹⁰⁰

Nesnel anlamda bakıldığında, sanat ilke olarak bu dünyaya dönük ve insancıl karakterdedir. Özne açıdan ise sanatçı bir “aşkınlık” kurgulamış ve alımlayıcı da aldığı bir taşkınlık diye benimsemiş olabilir. Bu onun (sanatın) nesnel konumlanışını etkilemez. Çünkü yapının gerçekliğin kendisi olmaktan vazgeçmesi, nesnel olarak aşkınlığın yadsınmasını içerir. Sanat yapısı, gerçekliği yansıtmak üzere özgül biçimler yaratır ve bu gerçeklikten doğan biçimler, etkin olarak yine ona döner. Sözü edilen biçimler bunu gerçekliği daha iyi yakalamak ve ona günlük uygulamanın başarabileceğinden daha iyi egemen olmak için yaparlar. “Demek ki sanat da bilim gibi yeryüzüne dönüktür, yansıttığı gerçeklik, bilimsel yansıtmanın konusu olan gerçekliktir.”¹⁰¹

Burada Lukacs’ın bilim ve sanatın işlevlerini denkleştiren anlayışı tartışılmalıdır. Tartışmanın çerçevesini somutlamak adına önce iki temel kavramımızın anlamsal içeriğini netleştirmeliyiz. Fakat, “bilim”e ve “sanat”a

⁹⁹ A.g.y., s.66.

¹⁰⁰ A.g.y., s.180-181.

¹⁰¹ A.g.y., s.188-189.

dair bugüne kadar yapılan tanımlamaların sayısı burada aktaramayacağımız kadar kabarıktır. Bunlar - diğer tüm kavramların da olduğu gibi - üzerinde uzlaşılmamış kavramlardır. Her kuramcı, bilim insanı, araştırmacı kendi öznel konumuna göre bir bilim tanımı yapar. Burada temel alacağımız tanımlama ise şudur: Bilim, fiziksel emekten farklı olarak zihinsel emeğin bir ürünü olarak gelişen, doğal veya toplumsal nesnelliğin süreçlerinin sistematik tanımlamaları ve sınıflandırılmalarıyla ilgilenen, iç bağıntılarını ve yasalarını açığa çıkarmaya çalışan uğraş alanıdır.¹⁰²

Sanat için bir tanımlama yapmak ise daha da güçtür. Daha çok sanatın somut ürünlerinden (yapıt) onların alımlanma ve yorumlanma süreçlerinden bahsederek bilimle farkını gösterebiliriz. Sanatçı yapıtını daima belirli bir toplumsal bağlam içinde oluşturur ve yapıt sadece onun ürettiği ortaya koyduğu bir şey değildir. Sanatçı, yapıt, alımlayıcı (izleyici, dinleyici veya okuyucu) arasındaki dinamik ilişkide yapıt anlamını kazanır. Her sanat yapıtı bir *anıttır*, ama buradaki anıt bir geçmişten anan şey değildir, kendi öz saklanması için yalnızca kendi-kendilerine borçlu olan ve olaya onu kutlayan bileşimi veren bir mevcut duyumlar kilesidir. Anıtın eylemci anımsama değil, uydurmadır.”¹⁰³ Yapıt, ne kendisini yaratan sanatçıya, ne de belirli bir dönemin akımlayıcısına bütünüyle bağımlıdır. O, *yazılabilir* bir metindir. Belirli ve tek okuma biçimi yoktur.

Görüldüğü gibi, bilimin nesnel gerçekliği olduğu gibi yansıtma ve iç bağıntılarını bulup açığa çıkarma çabasına karşın sanat kendi gerçekliğini kurar ve dayatır. Bilimsel çalışma için aslolan “dış dünya”dır. O dünyanın olabildiğince gerçeğe uygun olarak kavranması amaçlanır. Yani bilim hakikatin peşindedir. Sanat ise ister o dış dünyadan yola çıksın, isterse

¹⁰² Maurice CORNFORTH, *Bilgi Teorisi*, Çeviren M.Selman, Yorum Yayınları, İstanbul, 1997, s.111-119.

¹⁰³ Gilles DELEUZE - Felix GUATTARI, *Felsefe Nedir?*, Çeviren : Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.150.

“gerçek üstü” esinlere dayansın yapıtın “dünya”sında konumlanır. Yapıt herhangi bir dış ögeyi-izleği anımsamak zorunluluğunda değildir. Onun anıtlığı kendi iç bağlamlarından kaynaklanır. Sanatsal praksis sürecinde kurulan imgesel dünya (yapıtın dünyası) gerçek dünyayla arasında belirli benzerlikler olsa da, gücünü bu benzerliğe dayanan bir temsil ilişkisinden almaz. Bu gerçekliği ne kadar doğru temsil ettiği veya yansıttığı sorunu, estetik bir sorun değildir. Bu temsil işlevini hiçbir zaman bilim kadar iyi yapamayacaktır; çünkü kendi mecrası ayrıdır. Israrla sanatı bilimin mecrasına sokmaya çalışmak, onun yaratıcı gücünü büyük oranda kırar. Bugün dönüp de sanat tarihine baktığımızda kalıcı ve estetik açıdan değer taşıyan yapıtların, dış dünyaya dönmüş bir “ayna” olma görevinden kaçan ya da kaçmayı deneyen yapıtlardır. Bir örnek üzerinde somut olarak tartışılabilir: Pablo Ruiz Picasso, Alman hava kuvvetlerinin Guernica kentini uçaklarla bombalayarak yok etmesine duyduğu tepkiyi *Guernica* adlı yapıtıyla dile getirmiştir. Yapıt, bugün çoğu kişi tarafından Picasso’nun ve dünya sanat tarihinin en önemli yapıtlarından biri sayılır. Somut bir olay üzerine yapılan *Guernica* yola çıktığı olayı yansıtmamaktadır. Faşist askeri güçlerin sivil insanlarla dolu bir kenti yok etmesi gerçekliktir ve gerçeğin tüm vecheleri gibi acımasızdır. Ama Picasso’nun kompozisyonunda bu nesnelliğin gerçek boyutlarına dair hiçbir bilgi alamayız. Doğa bilimleri bombaların yıkıcı etkisi konusunda, sosyal bilimler bu olayın ardındaki faşizm olgusu hakkında bize birçok bilgi verecektir. Olayı kavramak, anlamak ve tanımlamak açısından bilim alternatifsizdir. Picasso’nun resmi ise bu konuda bütünüyle *işlevsizdir*. Fakat o, imgeleri, kıvrımları, formları sayesinde gerçekliğin dışında kendi gerçekliğini-dünyasını kurar. Picasso’nun yapıtında kurulan faşizm gerçekliği, yola çıktığı olgudan belki de daha acımasızdır. Yapıttaki karanlık büyür, kompozisyonu sarar ve üstümüze gelir. Kent bombalanmış ve umut kırılmıştır. Belli belirsiz karanlığın içinden çıkan elin tuttuğu fener kenti aydınlatmaya yetemez. Umudun tükenişi, hayvanların ve insanların ölgün çılgınlıklarında, yukarıdan aşağıya doğru bastıran karanlığın formları dağınık ve

yönsüz bir hareket içinde ezmesinde, boylu boyunca yere uzanmış insan figürünün elinde tuttuğu kırık kılıçta kendisini gösterir. Tablonun kendisi, adeta büyük ve şekilsiz bir ağızdan düğüm düğüm yayılan bir çığlık gibidir. Bu *ölümün çığlığıdır*. Ölümle hiç birimiz tanışmadık, tanışanlarımızın ise artık deneyimlerini anlatması mümkün değildir. İşte Picasso gerçek dünyada imkânsız olanı yapıtıyla gerçekleştiriyor ve ölümü bize konuşturuyor. Üstelik, bombardımanla gelen ölüm izleksel olarak Guernica'ya takılıp kalmış değildir. Onun anıtsallığı geçmişin anmasında değildir. Yapıtın eylemi uydurma ya da kurmadır. Guernica (gerçek olay) belki unutulabilir ama yapıtın yüzümüze çarpıp durduğu tokat kendi içinde kendini saklar, hareket eder. Dün Guernica bombardımanına dokunmuştur; bugün belki farklı coğrafyalarda gezerek farklı toplumsal yüzeylere dokunur. Belki de kendi kurduğu dünyanın görüntüleriyle yetinir ve acımasız eyleminde sadece onları bize doğru savurup saldırır. Sonuç olarak *Guernica* yapıtı kesinlikle somut tarihsel bir olayın “yansıması” değildir, bunu çok çok aşan bir şeydir ve sanatsal değeri de buradan gelir.

Burada çizdiğimiz bilim ve “sanat” çerçevesinden bakıldığında, Lukacs'ın “sanat da bilim gibi yeryüzüne dönüktür, yansıttığı gerçeklik bilimsel yansıtmanın konusu olan gerçekliktir” önermesinin sanat ve bilim arasındaki ayrımı belirsizleştirdiği görülmektedir. Siyasal görüşleri gereği burjuvazi üzerinde “proletarya diktatörlüğü” kurulması gerektiğini savunan Lukacs, kuramsal görüşlerinde ise adeta sanat üzerinde “bilim diktatörlüğü” kurmaya çalışır. Proletaryanın çıkarları adına, yeni kurulan sosyo-ekonomik formasyonda, bir önceki sistemde hakim olmuş sınıf üzerinde otorite kurulması Marksizm söz konusu olunca kendi içinde tutarlı ve anlaşılabilir bir durumdur. Fakat, bilimsel düşünce adına sanatı susturmak, onun üzerinde dikta kurmak veya onu “bilimleştirmek” anlaşılır bir tutum değildir. Çünkü sanat bilimin önünde engel değildir ve bilimin gelişmek için ona hakim olması gerekmez. İkisi ayrı düzlemlerdedir ve ayrı bağlamlarda işlerler. Sanata da

kabaca nesnelliği yansıtma görevini yüklemek insan düşüncesini kısırlaştırır ve tekdüzeleştirir.

Lukacs yansıtmanın mekanik ve “fotoğraf gibi” gerçekleşemeyeceğini de öne sürmüştür. Ona göre, diyalektiğin yaşamın yadsınamaz bir temel olgusu niteliğini taşıması bu türden hatalı eğilimlere izin vermez. Görüngü ve öz diyalektiği yansıtılmadan, en ilkel bir yön saptama edimi dahi imkânsızdır.

¹⁰⁴ Dışımızdaki dünyanın nesnel diyalektiği, insan bilincinde zorunlu olarak öznel bir diyalektiğin uyanmasına neden olur. Bu yansıtma süreci, sadece içeriği ve biçimi açısından diyalektik değildir: Sözü edilen sürecin gelişimini de tarihin diyalektiği belirler. ¹⁰⁵ “Yansıtma yalın algılamaların dolaysızlığının ötesine geçerek görüngü ve öz diyalektiğini (ve bu arada doğal olarak başka diyalektik çelişkileri), bunların nesnel açıdan gerçek bağlamlarını, dış dünyanın yalnızca edilgin nitelikte alınmasıyla erişilebilecek olandan çok daha iyi belirtebilmekte, bunlara çok daha ileri ölçüde yaklaşabilmektedir.” ¹⁰⁶

Lukacs’a göre, estetik olan’a ilişkin hatalı eğilimler iki kutupta toplanabilir. Birinci kutupta, özellikle felsefi idealizmin açıklamalarında da görüldüğü gibi, Güzel’in gerçekleştirilmesi için düşünülmüş olan sanatı, metafizik katılıkla her türlü yaşamdan kesin olarak ayıran eğilim vardır. Bu perspektife göre yaşam, sanatsal alandaki çalışma için düzeltilmesi gerekecek kadar eksik olan bir malzemedir. Mekanik materyalizm ve pozivizmin temsil ettiği diğer kutupta ise, sanatın toplumsal bir fenomen olduğu gerçeğini, sanatın mutlak anlamda ve yalnızca toplumsal bir fenomen niteliği taşıdığı abartısına varıran eğilim yer alır. Bu eğilimde, estetik öge günlük yaşam içerisinde tümüyle erir. Oysa, bu iki hataya düşmeyen ve günlük yaşamla olan ilişkiyi doğru tarzda kuran yaklaşım, estetik olanın özünü içerik olarak daha zengin, aynı zamanda da daha belirgin sınır çizgisiyle ortaya çıkaracaktır. ¹⁰⁷ Lukacs, sanatsal alandaki üretimlerle

¹⁰⁴ Georg LUKACS, *Estetik I*, s.212-213.

¹⁰⁵ A.g.y., s.216.

¹⁰⁶ A.g.y., s.223.

¹⁰⁷ Georg LUKACS, *Estetik III*, Çeviren : Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul 1998, s.148-149.

gündelik toplumsal yaşam arasındaki bağıntıları göz ardı etmemek gerektiğini düşünür. Ne gerçekliği kabalaştırıp ayrıntıları silmek, ne de öznel duyguların tuzağına düşmek istenmiyorsa “karşıtlıkların birlik ve bütünlüğünü, özdeşliğini” dikkate alan diyalektik yöntemden yararlanılmalıdır. “Gerçekliğe bilgi aracıyla yaklaşma girişimlerinin önüne düşüncenin diktiği engelleri aşmak, diyalektik düşünmenin özellikle görevidir.” Bilim için geçerli olan, farklı dolayimlarla sanatsal üretim süreci için de geçerlidir.¹⁰⁸

Burada ana hatlarını çizdiğimiz, Lukacs’ın mimetik görüşleri mimetizm-dışı sanatsal edimlere bir açıklama getirememektedir. 20. Yüzyılda, Antik Yunan’dan bugüne kadar süren sanat anlayışında önemli bir kırılma olmuştur. Artık, malzemenin işlenişi, kompozisyon, ifade formları büyük oranda değişmiştir. Günümüzde yapıtın kendisi, herhangi bir dış nesnellığe gönderimde bulunmayan, yani göstergesel değer taşımayan bir oluşa sahiptir. Bu konuda, yakın tarihimizden bir örnek verilebilir. 10 Aralık 1998’de “sanat üreticisi Halil Altındere, Esat Tekand’ın Urart Galerisindeki yapıtlarından biri üzerine “artist” marka dolar yeşili boyayla Amerikan doları işareti çizip, ardından galeriyi terk etmiştir. Aslında Halil Altındere’nin çalışması Alexander Brener’in bir performansının yinelenmesidir. Brener daha önce, Malevich’in *Suprematizm* resminin üzerine dolar yeşili bindirmişti. Şimdi, Brener ve Altındere’nin çalışmalarını nasıl değerlendirmeliyiz ? Bunlar sanat mıdır? Kuşkusuz, resmi hırpalanan bir ressam veya korumakla yükümlü oldukları yapıtlara zarar gelen galeri sahipleri, müze müdürleri bu etkinlikleri “vandalizm” olarak görüp reddedeceklerdir. Onlara göre, bu türden davranışlar sanata, kültüre, uygarlığa yapılmış saldırılardır. Peki ölçü onlar mıdır? Açıkçası, neyin sanat olup neyin olmadığına dair kimsenin elinde *nesnel* ölçüler yoktur. Sanatın sınırları “özneler-arası” bir oydaşmayla çizilir; ve Brener’in veya Altındere’nin performansını sanat-dışı kabul edenler olduğu gibi sanat olarak görenler de vardır. Bu, geçmişin ölçüleriyle tanımlanabilecek bir sanat anlayışı değildir. Kullanılan spreya kadar, üzerinde

¹⁰⁸ Georg LUKACS, *Estetik II*, Çeviren : Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1981, s.213-215.

çalışılan resim de yeni yapıtın oluşumunda malzeme olarak işlev görmüştür. Yapıt açık ve devingen bir özyapı kazanmıştır. Artık o, ne resmin eski sahibine ne de performansıyla onu dönüştürene ait değildir. Anıtsallığı içinde yeni bir boyut açılmıştır. Zorla hapsedildiği tuval yüzeyinden kurtulup uzama doğru yayılmıştır. Boş bir boya spreyi, bir gazete yada dergi küpürü, belki olay resmi makamlara iletiliyse mahkeme tutanaklarında geçen ifadeler, bunların hepsi yapıtın *açılma* ve genişleme sürecinde yerlerini alırlar. Ve aslında, geçmiş dönemlerdeki şairlerin, yazarların metinlerini aktaran, alıntılıyan, ya da yeni bir kurguyla tekrar aynı temaları işleyen bir sanatçı, kendisinden önceliklerin yapıtları üzerinde çalışmakla ne kadar suç işlerse aynı şeyi bir resim üzerinde yapan sanatçı da okadar suç işlemiştir.

“Ciddi” sanat çevreleri Brener’in sesini boğmaya çalışırlar. Önemli sanatsal etkinliklerin olduğu ülkelere girişi yasaklanır, sergi salonlarına alınmaz. Meşru kabul edilen ve onaylanan bir sistem her alana hakim olmaya çalışır. Fakat Foucault’un ifade ettiği gibi iktidar her yerde olsa da “direniş odakları” da her yeredir. Benzer bir görüşü Baudrillard da dile getirir. Sistemin kusursuzluğunu dile getirdiği yerde -bu ister sağlık, isten enformasyon sistemi olsun- beklenmedik şekilde denetim-dışı “virüs” olgusu açığa çıkar. Kusursuzluğun ilan edildiği anda virüs laneti bu kusursuz uyumu lekeler. Brener, uluslararası sanat piyasası için bir “direniş odağı”veya “virüs” olarak tehdit oluşturur. Onun çalışmalarında siyaset ve sanat içiçedir. Dışsal bir siyasi mesajı taşıyan sanatsal biçimler söz konusu değildir. Bizatihi sanatsal üretimin kendisi, öz varoluşuyla siyasidir. Otoriteye karşı bir başkaldırıdır, ama bunun ötesinde bir program çizmez. Üstelik, bu yeni tarz sanat anlayışı denetim-dışı olarak umulmadık yerlerde ve beklenmedik biçimlerde patlak vermeye devam eder. Rus sanat üreticisi Alexander Brener *Moscow Art Magazine* dergisindeki yazısında şöyle seslenir: “Size söz veriyorum, keskin bir bilince sahip olacağım, kurnaz becerikli ve tehlikeli olacağım. Size söz veriyorum, beni batıramayacaksınız ve sessizliğe gömemeyeceksiniz. Söz veriyorum size karşı zeki ve dikkatli bir biçimde

çalışacağım. Söz veriyorum nazik ve soğukkanlı olacağım ki, size hafif ve gücümü toplayabildiğim yerlerde sert bir biçimde vurabileyim; bir geleceği olmasa da.”¹⁰⁹

Görülüyor ki, Çağdaş Sanat, Lukacs'ın eleştirdiği akımların çok çok ötesinde bir anti-mimetik oluş formu kazanmıştır. Bu ileri sanat anlayışının herhangi bir dış gerçekliği temsil etmek, yansıtmak, taklit etmek sorunu yoktur. Sanatsal üretimin kendisi, kendine ait bir dünya *kurar*. Sanat, zorunluluklar dünyasından kopmuş, aşkın bir özgürlük atmosferi içinde devinmektedir. Bu haliyle de belli hiç bir gerçekçi sanat anlayışının başaramayacağı kadar geleceğin reel “özgürlükler toplumu”na ayak basar. Sımsıkı bugünün dünyasına *bağlı* olanların ise özgürlüğe yönelebilmesi pek mümkün değildir.

¹⁰⁹ “Bir Üçüncü Dünya Sanatçısı Alexander Brener,” *Resmi Görüş*, Deneme Sayısı, s.16.

4. GERÇEKLİK VE YAPIT

Lukacs, sanat yapıtları için önerdiği kavramsal çerçeveyi büyük oranda 19. ve 20. yüzyılın edebiyat akımlarını tartışarak geliştirir. Yenilikçiliğe karşı eleştirel ve toplumcu gerçekliği savunurken, benimsediği mecrada yer alan yapıtlardan yola çıkarak kendi “edebiyat sosyolojisi”nin temel kavramlarını ortaya atar. Gerçeklikle ilişkisinde yapıtı kavramaya yönelik bütünselci bir şema oluşturur.

4.1 Yol Ayrımları

Çağdaş Avrupa edebiyatını ele alan Lukacs, özellikle kapitalizmin bunalım anlarında beliren olağanüstü karmaşık görünüme karşın, üç ana akım şeklinde bir ayırma yapabileceğini öne sürer. Belki bu üç ana akım her şeyi yeterince birbirinden ayırıp gösteremez. Ama yine de açıklayıcı olması açısından yararlıdır:

1. Mevcut sistemin savunucusunu yapan ve onun varoluşunu meşrulaştırmaya çalışan açıkça anti-realist ya da sözde-realist edebiyat. Burada bu tür değerlendirilmeyecektir.

2. Natüralizmden Gerçeküstücülüğe kadar, *avant-garde* edebiyat olarak adlandırılan akım. Bu akımın temel özelliği realizmden giderek daha çok uzaklaşması ve realizmi adım adım çözüntüye uğratmasıdır.

3. Belli başlı çağdaş gerçekçilerin edebiyatı. Bu yazarlar, yukarıdaki iki eğilime karşı kendi çizgilerini sürdüren yazarlardır. Bu çağdaş gerçekçiliğin ne kadar karmaşık bir özellik taşıdığını belirtmek için Gorki'nin, Thomas Mann'ın ve Romain Rolland'ın adlarını vermek yeterlidir.¹¹⁰

¹¹⁰ Georg LUKACS, “Gerçekçilik Değerlendiriliyor”, *Estetik ve Politika*, Çeviren : Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul, 1985, s.35-36.

Lukacs “avant-garde” akımlara karşı gerçekçilikten yanadır ve bu kabaca burjuvazi-proletarya ayrışması değildir. Çünkü, Lukacs’ın ideolojik ve sanatsal kapsamını çözümlemeye çalıştığı ayırım burjuva edebiyatı için de geçerlidir. Asıl çatışma, toplumcu gerçekçilikle burjuvaziye ait yenilikçi sanat arasında değil, eleştirel burjuva gerçekçiliği ile burjuva yenilikçiliği arasındadır. Çağdaş burjuva toplumunun toplumsal ve ideolojik bunalımına çözüm arayan herkesin illa ki sosyalist olması gerekmez. Yeter ki yazar sosyalizmin varlığını göz önünde tutsun ve hemen reddetmesin, fakat sosyalizmi reddederse gözlerini geleceğe kapamış ve dural nitelikte olmayan sanatsal yapıtlar yaratma yeteneğini yitirmiş olur.¹¹¹ Çünkü Lukacs’a göre Avrupa toplumlarının geleceği sosyalizmdir. Yazar, benimsemese de bu tarihsel *hareketi* görebilmelidir.

Çağdaş gerçekçilik, kendisinden önceki akımların olumlu yönlerinin bir mirasçısıdır. Modern akım ise yalnız geleneksel edebiyatın formlarını değil, doğrudan edebiyatın kendisini de yok etmektedir.¹¹² En tipik örneğinin Kafka’da görülebileceği “boğuntu” ögesi yenilikçi edebiyatın ayrılmaz bir parçasıdır. Lukacs boğuntunun insan imgesinin ve betimlenen gerçekliğin yoksullaşmasına, gerçek boyutlarını yitirmesine ve çarpıklaşmasına yol açtığını öne sürer. Boğuntu kendi ilgi alanı dışındaki her şeyi, özellikle de insanın toplumsal varoluşuna anlam yükleyen her şeyi dışarıda bırakır. Emperyalist dönemin tümünü kapsayan bu edebi süreçte toplumsal niteliği olan her şey insafsızca konu dışı bırakılır.¹¹³ Modern edebiyatın temel özellikleri olan “Nihilizm ve sinizm, boğuntu ve umutsuzluk, kuşku ve kendinden iğrenme aydınların içinde yaşamak zorunda oldukları kapitalist toplumun doğal ürünleridir.”¹¹⁴

¹¹¹ György, LUKACS, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çeviren : Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1969, s.68.

¹¹² A.g.y., s.51.

¹¹³ A.g.y., s.83-84.

¹¹⁴ A.g.y., s.104.

Modern sanat, yaratıcı özgürlük adına nesnel gerçekliklerden kaçır. Biçimsel ve olumsuz soyutlama modern sanatsal özgürlüğün sınırlarını belirler. Sınırlar iki açıdan göze çarparlar: Birincisi, sanatçıyı giderek daha çok kendini kendi öznelliğine hapsetmeye iter. Sanatçılar kapitalizmin önü alınamaz yavan edebiyatına teslim olurlar ve gerçekten önemli konulardan, anlatım biçimlerinden bunlarla uğraşma artık sanat açısından verimsiz sayıldığı için gitgide uzaklaşırlar. Giderek sanatsal özgürlük için salt iç yaşam ve öznel yaşantılardan başka bir “faaliyet alanı” kalmaz.¹¹⁵

Aslında, bu kendi bildiğini okuyan bağımsızlık, içinde ancak at oynatabildiği bu dar alanın bulunduğu bir dünyaya umutsuzca karşı çıkmaktadır. Katıksız öznelliğin birçok yapıtta evrensel bir fenomen olarak tanıtılması, olguların kendisine hiçbir değişiklik yapmaz.

Böylece çelişik bir durum belirir: O eski, bağımsızlığının daha az bilincinde olan sanat, kendi döneminin toplumunu eleştirirken, bugünkü sanattan çok daha özgür davranmıştır. Soyut, olgulara değil biçimselliğe dayanan bir özgürlük, ancak somut özgürlüğün yok edilmesi pahasına varolabilir. “Modern sanat, öznel özgürlük uğruna nesnel gerçeğin ele geçirilmesinden vazgeçmiştir.”

Öznel sanatsal bağımsızlık, içinde kendini dışı vurduğu toplumsal koşullarla somut olarak karşılaştırılırsa, bu karşıtlık iyice belirginleşir. Bu, öznel özgürlüğün nesnel sınırlanmışlığının ikinci uğrağıdır. İç yönelmeyle kapitalizmin yadsınması, görünüşte, sanat düşmanı bir dış dünyaya karşı sanatçının düşünce dünyasında oluşan olabildiğine devrimci bir davranıştır. Bu davranışın derin heyecanını bir çok ünlü sanatçı yaşamıştır ve yaşamaktadır. Sonuç olarak modern sanatsal özgürlük, “dolaysız-bireysel ifadenin, dolaysız bireysel sanatsal yaşantının, öznel sınırlanmamış

¹¹⁵ György LUKACS, *Birey ve Toplum* s.111-112.

özgürlüğü diye nitelendirilebilir.“ Bu haliyle de nesnel gerçeklikten kaçış anlamını taşır. ¹¹⁶

Lukacs'ın yenilikçi edebiyatla ilgili görüşlerini tartışmaya az sonra devam edeceğiz. Ama önce, Avrupa'da onun kendisini ait hissettiği geleneği daha ayrıntılı olarak inceleyelim.

4.2. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa'da Gerçekçilik

Antik Yunanlılar, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy vd. bunların hepsi Lukacs'a göre insani gelişimin büyük dönemlerinin uygun örnekleridir ve aynı zamanda bozulmamış insan kişiliğini yeniden kurmak için verilen ideolojik mücadelede işaret direği görevi görürler. ¹¹⁷

Daha önce Marx ve Engels'in üzerinde durdukları Balzac Lukacs'ın entellektüel çalışmalarında önemli bir yer tutar. Lukacs, Balzac'ı büyük bir insan yapan şeyin, “gerçeklik kendi kişisel düşüncelerine, umutlarına ve isteklerine karşı gitse de onu betimlemekteki sarsılmaz dürüstlüğü” olduğunu ifade eder. Eğer Balzac o dönemdeki bir yığın resmi derebeylik yazarı gibi kendi kendini aldatsaydı, fantezilerini gerçekliğin yerine koysaydı, arzularını olgulardan daha çok sergileseydi bu gün hiç kimsenin ilgisini çekmeyen unutulmuş bir yazar olurdu. ¹¹⁸

Toplumsal varlıkları, toplumsal bilinçle çelişkileri dolayısıyla göstermesi Balzac'ın gerçekliğinin özüdür. *Köylüler*'de neye sahip olduğunu söyle ne düşündüğünü söyleyeyim” derken Balzac bunun için haklıdır. Bu derin gerçekçilik onun yaratıcı yönteminin en küçük ayrıntılara kadar girmesini sağlar.

¹¹⁶ A.g.y., s.112-115.

¹¹⁷ György LUKACS, *Avrupa Gerçekçiliği*, Çeviren : Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1977, s.13.

¹¹⁸ A.g.y., s.34.

Her temel noktada yaşama kesin olarak sadık kalmakla birlikte, Balzac hiçbir zaman kendini bir fotoğraf doğalcılığıyla sınırlandırmaz. Onun kahramanları hiçbir zaman, kendi toplumsal varlıklarından zorunlu olarak gelmeyen, hem soyut hem de özgül belirginlikleriyle tam bir uyum içinde olmayan şeyler söylemez, düşünmez, hissetmez ve yapmaz. Balzac, anlatımında belli bir sınıfın ortalama bir temsilcisinin ortalama ifade gücünün sınırları içinde kalmayı hep reddeder. “Toplumsal bakımdan doğru ve derinden kavranılan herhangi bir özü ifade etmek üzere daima en kesin, en keskin ifadeyi arar, bulur; oysa doğalcılığın koyduğu sınırlar içinde tamamen olanaksızdır bu.”¹¹⁹

Balzac’ın yapıtlarında bir yandan tek tek tiplerinin belli bireysel özellikleri, öte yandan onların bir sınıfın temsilcisi olarak tipik özellikleri daima tam bir biçimde verilir. Balzac daha da ileri gider: *burjuva* toplumu içinde farklı gruplara ait insanların kapitalist görüş açısından ortaklaşa sahip oldukları özellikleri de aydınlatır. Bu ortak özellikleri vurgularken toplumsal devrimci sürecin özünde var olan birliğin, görünüşte pek birbirine benzemeyen tipler arasındaki nesnel toplumsal bağın altını çizer.¹²⁰

Yazarlığının en olgun döneminde yazdığı *Sönmüş Hayaller* romanıyla 19. Yüzyılın edebi gelişimini kesin olarak etkileyecek yeni tip bir roman yarattı. Bu yeni tip roman, burjuva toplumda yaşayan insanların yaşam anlayışlarının kapitalizmin kaba güçlerine nasıl darmadağın edildiğini gösteren hayal kırıklığının romanı idi.¹²¹

Balzac’ın yapıtında zorunluluğu şiirsel sunuşu, tema içinde somut bir biçimde cisimlenmiş gelişim çizgisini derinden yakalayabilmesine dayanır. Karakterlerini geniş ve derinlemesine çizerek, yüzlerce rastlantının birbirine girdiği, fakat hep birlikte kesin zorunluluklar ortaya çıkardıkları geniş bir alan

¹¹⁹ A.g.y., s.61.

¹²⁰ A.g.y., s.63.

¹²¹ A.g.y., s.67.

yaratır. Temel ve temel olmayan sorunu, rastlantı sorununun bir diğer yönüdür. Her insanın her niteliği, yazarın bakış açısından aralarındaki kesin ilişkiler bir eylem yolu ile şiirsel biçim içinde ifade edilinceye kadar bir rastlantıdır ve her nesne yalnızca sahnenin bir parçasıdır. Dolayısıyla, Balzac romanlarının üzerinde kurulduğu geniş temeller ile felaketten felakete hareket eden etkileyici eylemler arasında hiç bir çelişki yoktur. Tersine, Balzac'a özgü kurgular, ancak böyle geniş temeller ister, çünkü onların karışıklığı, her karakterde yeni özellikler ortaya koysa da hiçbir zaman bu anlamda rastlantısal özellikler taşımaz. Çünkü karakterler kurgunun herhangi bir yerinde kesin bir önem kazanmayan bir tek niteliğe dahi sahip değildir. Bu nedenle Balzac'ın tanımlamaları, betimlemeleri daha sonra kelimenin pozivist sosyolojide kullanıldığı anlamda bir "konum" yaratmaz; yine aynı nedenle Balzac'ın yaptığı çok ayrıntılı ev betimlemeleri hiçbir zaman yalnızca sahne konumları olarak işlev görmezler.¹²²

Lukacs'a göre, gelmiş geçmiş yazarların en zekilerinden biri olan Balzac'ın dehası parlak ve çarpıcı formüllerle sınırlı değildir; "daha çok, herhangi bir esas noktayı kendi iç çelişkilerinin en yüksek gerginliğiyle çarpıcı bir biçimde verme yeteneğindedir."¹²³ Balzac'ın yapıtlarını, "ortalama" gerçekliğin fotoğraf olarak yeniden üretilişinin ötesine götüren şey, onun gerçekliğinin bu derinliğidir. Çünkü özdeki büyük yoğunluk, herhangi bir romantik katkı eklemeksizin dahi, resme korkunç ve fantastik bir nitelik verir. Balzac, bir romantizmin yandaşı olmadığı halde, ancak bu anlamda kısmen romantik etkilere bırakır kendini. Ondaki fantastik öge, "yalnızca toplumsal gerçekliğin zorunluklarını kendi normal sınırlarının ötesinde, hatta olasılıklarının ötesinde sonuna kadar radikal olarak düşünmesinden gelmektedir."¹²⁴ Lukacs Balzac'ın, bir yandan romantizmi kabul ederken diğer yandan bilinçli ve sert bir biçimde onu alt etmeye çalışan yazarlar arasında

¹²² A.g.y., s.80-82.

¹²³ A.g.y., s.83.

¹²⁴ A.g.y., s.85.

da sayılabileceğini öne sürer. Stendhal'in romantizme karşı tutumu ise, tam tersine, bütünüyle bir yadsımadır.¹²⁵

Balzac ve Stendhal, devrimci dönemden ve Napolyon döneminden restorasyonun romantik ikiyüzlü çürümesine ve Temmuz monarşisinin açık filisten pisliğine kadar *Burjuva* Fransa'nın korkunç dönüşümünü dile getirmişlerdir. Onlar, henüz burjuvazi ile proletarya arasındaki çelişkinin toplumsal devrimin eksenini olmadığı bir toplumda yaşamışlardır. Bu nedenle Balzac ve Standhal, burjuva toplumunun yapısında bulunan en keskin çelişkilerin köklerine kadar inebilmişlerdir. 1848'den sonra yaşamış yazarlar ise bunu başaramamıştır: bu kadar acımasız ve açık sözlü bir eleştiri, zorunlu olarak onları kendi sınıfları ile aralarındaki bağı koparmaya götürürdü. Böyle bir kopuşu gerçek ilerici Zola bile gerçekleştiremezdi.¹²⁶

Balzac'ı restorasyon ve Temmuz monarşisi döneminin özel yaşam tarihçisi olarak gören Lukacs, Emile Zola'yı da Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemindeki "özel yaşamın tarihçisi" olarak adlandırır.¹²⁷ Lukacs, Marx ve Engels'in Balzac'ı Zola'ya üstün tutan yaklaşımlarını paylaşır.

Zola önerdiği metodoloji ile, Balzac'ın kapitalizmin çelişkilerini sergileyişindeki köklü diyalektiği ve büyük çabayı romantik ve bilimdışı diyerek yadsır. Bunun yerine, toplumu uyumlu bir varlık olarak kavrayan "bilimsel" bir yöntem koyar. Geliştirdiği toplumsal eleştiri ise, yönteminin öngördüğü toplumun organik bütünlüğüne saldıran hastalıklara karşı bir mücadele, kapitalizmin "arzu edilmeyen özelliklerine" karşı bir mücadele şeklinde ifade edilir.¹²⁸

¹²⁵ A.g.y., s.95.

¹²⁶ A.g.y., s.119-120.

¹²⁷ A.g.y., s.118.

¹²⁸ A.g.y., s.120.

Zola'nın geliştirdiği yeni gerçekçilik, en kısa biçimde ifade edilmiş özüyle eski gerçekçilik gelenekleriyle tam bir zıtlık halindeki bir doğalcılığı yansıtır. Bu yeni gerçekçilikte mekanik bir ortalamacılık tip ve bireyin diyalektik birliğinin yerini alır; epik durumlar ve kurgular yerine betimleme ve çözümleme konur. Eski türden öykünün gerilimi, hem bir birey hem de önemli sınıfsal yönsemelerin temsilcisi olan insanların birlikteliği ya da çatışmaları ortadan kaldırılır ve yerini, bireysel özellikleri artistik bakımdan rastlantısal olan "ortalama" karakterler alır. Bu "ortalama" karakterler belirli bir örneğe uymadan, ya sadece yanyana ya da tam bir kaos içinde devinirler. Lukacs'a göre, eğer Zola büyük bir yazar olabilirdiye, bu salt kendi programına sıkı sıkıya bağlı bir biçimde hareket etmediği içindir.¹²⁹

Balzac ve Zola'nın gerçekçilikleri arasında bir benzerlik bulmak yanılsamadır. Balzac yükselen kapitalist toplumun çelişkilerini cesaretle sergilemiş ve gerçekliğe dair gözlemleri sürekli politik önyargılarıyla çatışmıştır. Fakat dürüst bir yazar olarak o, gördüğü ve öğrendiği şeylerin yaşama uygun betimlemesi kendi düşüncesiyle çelişse de onları betimlemekten kaçınmamıştır. İşte Engels'in sözünü ettiği "Gerçekçiliğin zaferi" bu çatışmadan doğmuştur. Balzac'ın sanatsal amaçları, toplumsal gerçekliğin kapsamlı ve derin bir biçimde verilmesini önlememiştir. Zola'nın durumu ise bütünüyle ayırdır. Onun toplumsal ve politik görüşleriyle yapıtının toplumsal-eleştirel yöntemi arasında, Balzac'taki gibi büyük bir açıklık yoktur. Tarihsel evrimi gözlemlemesi Zola'yı yavaş yavaş radikalize ederek Ütopik sosyalizme yaklaştırmıştı, fakat bu, yazarın öz yargıları ile gerçeklik arasında bir çatışma derecesine gelmemiştir.

Sanatsal alandaki zıtlık da aynı derecede keskindir. Yazarı tek başına gözlemci olma durumuna indirgeyen Zola'nın yöntemi, yalnızca kendisini değil bütün bir kuşağı engellemiş ve yaşamın gerçekçi bir biçimde derinden temsilini önlemiştir. Zola'nın "bilimsel yöntemi" hep renksiz istatistiksel bir

¹²⁹ A.g.y., s.126.

ortalamayı arar. Bu ortalama noktada bütün iç çelişkiler köreltilir; büyük ile küçük, soylu ile sıradan, güzel ile çirkin hep birlikte orta derecede “ürünler” halini alır. Bu durum, büyük edebiyatın ölümünü haber verir.¹³⁰

Zola, tüm yaşamı boyunca, temelsiz pozitivist “bilimsel” yönteminden en küçük bir kuşku tutmayacak kadar naif bir liberal, *burjuva* ilerleme sürecine yürekten inanan bir insan olarak kaldı. Buna rağmen, yönetiminin artistik uygulaması hiç de kolay olmamıştır. Yazar olarak Zola, kendisinininki gibi bir yöntemin doğal sonucu olan renksiz bir can sıkıntısına boyun eğmeyecek kadar modern yaşamın büyüklüğünün bilincindeydi. Zola, pozitivist-doğalcı öğretinin kendisinden beklediği gibi soğuk ve duygusuz bir “deneyci” olarak kalamayacak kadar, kapitalist toplumun içine işlemiş olan kötü ve gerici güçlerden nefret ediyordu. Bunun sonucu olan mücadele Zola’nın kendi yaratma yöntemi çerçevesinde veriliyordu. Balzac’ta gerçeklik ve politik yönelim arasındaki mücadeleden “gerçekliğin zaferi” doğmuştu; Zola’da ise, yalnızca hakikaten gerçekçi tarz için özgür bir alan açabilmek amacıyla kendi pozitivist-doğalcı dogmalarının zincirlerinin kırılabilirdiği tek tek anlar, ayrıntılar vardır. Onun büyük kitaplarının her birinde hayranlık veren, yaşam-benzeri *tek tek epizodlar* bulunur. Fakat, öğreti hâlâ genel planda hakim olduğu için, bunlar yapıtın tümüne yayılmaz. Böylece garip bir durum ortaya çıkar: Zola, yaşamı boyunca birçok yapıt gerçekleştirdiği halde, giderek bir “tip” olmuş, neredeyse yaşan biri gibi kişilik kazanmış tek bir karakter dahi yaratamamıştır. Flaubert’teki Bovary çiftinin veya Balzac ya da Dickens gibi ustaların yarattığı ölümsüz kişilerin benzerleri onun romanlarında yoktur. Fakat Zola’da şiddetli bir özlem vardı: kompozisyonunda renksiz doğalcı ortalamanın ötesine geçmek istiyordu. Olağanüstü etkide bir çok tablo çizmesi bunun içindir. Onun maden ocaklarını, pazarları, borsayı, bir tiyatroyu ya da bir muharebe alanını betimlemesi karşısında hayran kalmamak mümkün değildir. Belki de bu güne dek, başka hiç kimse modern yaşamın o dış süslerini bu kadar renkli ve

¹³⁰ A.g.y., s.126-127.

anlamalı çizmemiştir. Fakat, Zola'da bu dış süsler, önünde minicik insanların ileri geri koşuştukları ve rastgele yaşamlarını sürdürdükleri dev bir geri plan oluşturmanın ötesine geçemez. O, Balzac ya da Tolstoy gibi büyük gerçekçilerin başardığı şeyi hiçbir zaman gerçekleştirememiştir : Onun tüm yapıtlarında insan ve çevresindekiler daima keskin çizgilerle birbirinden ayrıdır; "toplumsal kurumları insanî ilişkiler olarak toplumsal nesneleri ise bu ilişkilerin taşıyıcısı olarak verememiştir." Dolayısıyla, doğalcı tekdüzelikten ayrılır ayrılmaz, abartılı anıtsalcılığıyla Victor Hugo'nun peşine düşen, süse ve dekora düşkün bir romantığe dönüşür. Burada garip bir trajedi söz konusudur. Balzac'ı ve Stendhal'i romantizmlerinden dolayı o kadar şiddetle eleştiren Zola, kendi doğalcılığının sanat karşıtı sonuçlarından kısmen kaçabilmek için Victor Hugo damgalı bir romantizme sığınmak zorunda kalır.¹³¹

Lukacs'a göre Tolstoy'un yapıtı, gerçekçiliği bir aşama daha ileri götürmesiyle yalnızca Rus edebiyatında değil dünya edebiyatında da önemli bir rol oynamıştır. Fakat bu ileri adım kendine özgü koşullar içinde atılmıştır. Tolstoy, 18. Ve 19. yüzyılın büyük gerçekçi geleneklerini izlediyse de, bunu, gerçekçiliğin çöküş dönemine girdiği, gerçekçilik karşıtı akımların bütün Avrupa'da zafere ulaştığı bir zamanda yapmıştır. Dolayısıyla Tolstoy, kendi çalışmalarında, dünya edebiyatında güçlü olan gerçekçiliğin çöküşü dalgasına karşı yüzmek zorundaydı.

Tolstoy'un üslubu üzerinde daha önceki büyük gerçekçilerin doğrudan bir etkisi görülmez. Onun izlediği gerçekçi ilkeler nesnel olarak büyük gerçekçi okulun bir devamı niteliğindedir, fakat onlar, öznel olarak çağının büyük sorunundan ve bu sorun karşısındaki kendi tutumundan, kırsal Rusya'da sömürücüler ile sömürülenler arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Kuşkusuz, Tolstoy'un üslubunun gelişiminde eski gerçekçilerin incelemesinin önemli bir etkisi olmuştur, ama Tolstoycu gerçekçi üslubu düz bir çizgi

¹³¹ A.g.y., s.127-129.

halinde eski büyük gerçekçilerden geliyor göstermek büyük bir hatadır. Tolstoy eski gerçekçiliğin geleneğini basit bir taklitçi olarak değil, kendine özgü bir yolla ve çağının gereklerine uygun olarak izlemiş ve geliştirmiştir. Yalnızca sunduğu öz ve toplumsal sorunlarla değil, aynı zamanda sanatsal anlamda da çağına ayak uydurmuştur. Bu nedenle onun edebiyat yöntemiyle Avrupalı çağdaşlarının yöntemleri arasında birçok ortak özellik vardır. İlginç olan nokta şudur ki, Avrupa'da gerçekçiliğin çöküşünün belirtisi olan ve dram, roman ve kısa öykü gibi edebî biçimlerin çöküşüne yardım eden sanatsal özellikler Tolstoy'un elinde canlılık ve özgünlük kazanmıştır; ve eski büyük gerçekçilik geleneklerini bir roman tarzında ve yeni sorunlarla ilgili olarak sürdürerek hiç bir ulusun gerçekçi edebiyatında ulaşılmamış bir yüksekliğe çıkaran doğuş halindeki yeni bir biçimin öğeleri olarak iş görmüştür.¹³²

Rus gerçekçiliğinin ikinci büyük ismi ise Maksim Gorki'dir. Gorki'nin yapıtları Rusya'da devrimci bunalımın olgunlaştığı, Ekim devrimine yol açan dönemi kaplar. Bu devrimci bunalımın her yüzünü görmüş ve betimlemiş olduğu için Gorki büyük bir yazardır. Lukacs Gorki'nin sadece devrimci hareketin işçi ve köylüler arasında gelişimini göstermekle kalmadığını, burjuva sınıfının, *intelligentsia'nın* küçük burjuvaların betimlenmesine de dikkat ve çaba harcadığını vurgular.¹³³ Gerçekten de küçük-burjuvazi Gorki için üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun kaynağıdır. Gorki'ye göre küçük burjuva, uzun yıllar içinde oluşmuş düşünce ve alışkanlıkların dar çemberi içine sıkışıp kalmış ve kurulu makine gibi düşünen bir varlıktır. Ailenin, okulun, hümanist edebiyatın, burjuva "gelenekleri"nin etkisi küçük-burjuvaların kafalarındaki makinanın çarkları gibidir. Küçük burjuva bütün düşünceleri ve duyguları ile bütünüyle bireycidir. Başka türlü olmak elinden gelmez. Çünkü, küçük-burjuva bireyciliği burjuva toplumunun temeli olan "kutsal özel mülkiyet kurumu"na dayanır. Onun felsefesi bu kurumu kuvvetlendirmek ve haklı göstermektir.¹³⁴

¹³² A.g.y., s.176-178.

¹³³ A.g.y., s.278.

¹³⁴ Maksim GORKİ, *Küçük Burjuva İdeolojisi*, Çeviren: A. Demir, Altınçay Yayıncılık, İstanbul, s.6-41.

Gorki tüm yaşamı boyunca, insanların artık geçmişte yaşamış oldukları gibi yaşayamayacakları ana temasını işlemiştir. Gorki uğraşına, yaşama yenik düşmüş kimselerin sözcüsü olarak başlamış fakat daha sonra devrimden önceki son on yılda Rusya'da yer almış olan genel sınıf karmaşasının sanatçısı olmuştur. "Burada öncelikle anlattığı şey, insanların nasıl, bir sınıfın üyesi durumuna *dönüştükleri*'dir." ¹³⁵ Gorki'nin öykülerindeki yaşamın yendiği kişilerin hepsi de karmaşık olaylarla dolu bir mücadelede yenilmişlerdir. Birey açısından sonuç, hiç de önceden hazırlanmış kaçınılmaz bir kader değildir. Nihai sonucu belirleyen, daha çok, karışık bir kişilik, çevre, rastlantı ve olaylar etkileşmesidir. Fakat mücadelenin sonunda, bireysel kaderlerin kişisel belirleyicileriyle derin ve karışık bir etkileşim süreci içinde sınıfsal faktörler açıkça görülür hale gelir. Toplumsal ve bireysel zorunluluklar arasındaki bu birlik hiç bir zaman önceden varsayılan bir sonuç değildir; dengesiz başarılarla sürdürülen bir mücadelenin sonucudur. ¹³⁶

Gorki, proletarya devriminin kurtarıcı etkisini, yalnızca geleceğe dair bir umut olarak değil, insanları bugünden değiştiren bir gerçeklik olarak sunar. Proleter hümanizm, işçi sınıfı hareketi için yalnızca uzak bir amaç değildir; ileriye doğru atılmış her adımda harekete katılmış olanların kişisel yaşamlarının bu amaç doğrultusunda değiştiği görülür. İşçi sınıfı hareketi, insanları yaşamlarının bilinçsiz karanlığından koparıp bütün insanların kurtuluşu uğruna mücadele eden savaşıtlara dönüştürürken, onları, bireyler olarak katlanmak zorunda oldukları zor kadere karşın uyumlu, doygun ve mutlu insanî varlıklar haline getirir. ¹³⁷

Bu tezin ikinci Bölümünde Lukacs'ın siyasal görüşleri içinde önemli bir yer tutan *Blum Tezleri'nin* onun sanat kuramının da temel dayanağı olduğunu öne sürmüştük. Lukacs *Blum Tezleri'nde* burjuvazi ve proletarya arasında ilerici bir ittifakın gerekliliğini savunuyordu. 20. Yüzyıl edebiyat akımlarını

¹³⁵ György LUKACS, *Avrupa Gerçekçiliği*, s.280.

¹³⁶ A.g.y., s.290-291.

¹³⁷ A.g.y., s.319.

tartışırken de burjuva eleştirel gerçekliği ile toplumcu gerçekçilik arasında “yenilikçi” akımlara karşı bir ittifakın kuramsal temelini oluşturmaya çalışır. Eleştirel gerçekçilik içinde en çok üzerinde durduğu ve kendisini yakın hissettiği isim Thomas Mann’dır.

Thomas Mann’ın romanlarında kurduğu dünyada herhangi bir aşkınlık eğilimine rastlanmaz: “yer, zaman ve bütün ayrıntılar belli bir toplumsal ve tarihsel duruma sıkı sıkıya bağlıdır.” Mann, kendi burjuva bakış açısından uzaklaşmadan, yeni doğmakta olan sosyalist toplumları ya da bunları hazırlayan toplumsal güçleri anlatmaya kalkmadan sosyalizmin perspektifini tasarlar. Bu ise daha önce de belirttiğimiz gibi Lukacs’ın çağdaş gerçekçi yazarda aradığı temel niteliktir.

Thomas Mann’ın çizdiği bir bütünün her bölümü somut bir toplumsal ortam içinde tanımlanmıştır. Her ayrıntının önemi ve toplumsal evrim için taşıdığı anlam açıkça tanımlanmıştır. Onun anlattığı dünya, biçimlenmesinde bizim de payımızın olduğu, buna karşılık kendi biçimlenmemizi belirleyen bizim dünyamızdır. Bizi sarmalayan gerçekliğin karmaşıklığını ne kadar derinlemesine ele alırsa, biz de karmaşık evrim süreci içindeki yerimizi o kadar iyi anlarız. “Böylece Thomas Mann, ayrıntılara olan tutkusuna rağmen, hiç bir zaman doğalcılığa sapmaz. Çağdaş yaşayışın karanlık yanlarına büyük bir ilgi duymasına karşılık, çarpıklığın toplum içindeki köklerini ve somut kaynaklarını araştırıp ne ise o olarak gösterir.”¹³⁸

Lukacs toplumcu gerçekçiliği eleştirel gerçekçilikten yalnızca somut bir sosyalist perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda sosyalizmi kurma mücadelesi veren güçleri *içeriden* betimlemesiyle de ayrı görür. Sosyalizme yakınlık duyan kimi eleştirel gerçekçi yazarlar sosyalist düzeni kapitalizmin karşıtı bir sığınak olarak görürler; toplumcu gerçekçilikte ise sosyalizm bağımsız bir varlık olarak anlam taşır. Nasıl ki bilimsel sosyalizm ütöpik

¹³⁸ György LUKACS, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.89-90.

sosyalizmden yeni toplumu kuracak güçleri bilimsel olarak ele alışıyla ayrılıyorsa, toplumcu gerçekçilik de diğer akımlardan sosyalist toplumu kurmak için gerekli insan niteliklerini açığa çıkarma amacını gütmesiyle ayrılır. Bu çok daha köklü yönelim içinde kapitalist düzene başkaldırı ikinci derecede bir önem taşır.¹³⁹ Eleştirel gerçekçiliğin, yeni toplumda sosyalist olmayanların tepkilerini dile getirmesi, bu toplumun değişim gücünü ve karmaşıklığını yansıtabilmesi açısından önemi vardır. Böylece eleştirel gerçekçilik geliştirmekte olan sosyalizmle olumlu bir iş birliği kurarak çağdaş edebiyata önemli bir katkıda bulunabilir.¹⁴⁰

Sosyalizm geliştikçe eleştirel gerçekçiliğin bağımsız bir edebi üslup olarak varlığı sonlanacaktır. Eleştirel gerçekçi yazarın kavrayamayacağı niteliklere sahip bir toplum ortaya çıktıkça kaçınılmaz olarak eleştirel gerçekçiliğin ufku da daralacaktır. Eleştirel gerçekçi yazar giderek toplumcu gerçekçiliğe daha yakın perspektifler kullanmak yolunda kalacaktır. Bu durum zamanla eleştirel gerçekçiliğin kuruyup gitmesine yol açar. Toplum, sonunda, ancak toplumcu gerçekçiliğin gerektirdiği gibi betimleyebileceği koşullar yaratacaktır. Lukacs'a göre bu dönüşüm oldukça uzun bir tarihsel süreci kapsar, fakat sonuç kesindir. Feodalitenin edebi formları aynı şekilde kuruyup gidecektir. Kuşkusuz, kişisel çabalar bu sürecin akışını olumlu ya da olumsuz etkileyebilirler; fakat asıl belirleyici olan yalnızca toplumsal gelişmelerdir. Ne hükümet kararlarının, ne de edebi bildirilerin, kapitalizm kalıntılarını insan bilincinden söküp atma konusunda bir etkisi vardır.

Sonuç olarak Lukacs, tarihsel bakımdan toplumcu gerçekçiliğin üstünlüğü ortaya koymaya çalışır. bu üstünlüğün nedeni ona göre sosyalist dünya görüşünün yazara sağladığı ipuçlarıdır: "bunlar, yazarın insan toplumsal bir varlık olarak çok daha eksiksiz, çok daha derinlemesine bir

¹³⁹ A.g.y., s.107-108.

¹⁴⁰ A.g.y., s.125.

şekilde ele almasında geleneksel ideolojilerden çok daha fazla yardımcı olurlar”¹⁴¹

4.3 Modern Akım

Aristoteles’in insan *zoon politikon*’dur (toplumsal hayvan) yargısı Lukacs’a göre büyük gerçekçi edebiyatın tüm örnekleri için geçerlidir. Akhileus ile Werther, Oidipus ile Tom Jones, Antigone ile Anna Karenina: bunların her birinin bireysel varoluşu toplumsal ve tarihsel çevrelerinden ayırdedilemez, insan olarak anlamları özgül bireysellikleri içinde yaratıldıkları ortamdan ayrılmaz. Yenilikçi yazarların yapıtlarındaki insan anlayışını belirleyen ontolojik görüş ise bunun tam tersidir. Bu yazarlar insanın doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlık olduğunu düşünürler. Thomas Wolfe şöyle der: “ Benim dünya görüşüm, yalnızlığın, bana ya da yalnız olan birkaç kişiye özgü bir durum değil de, insan varoluşunun kaçınılmaz, gerçeklerinden biri olduğu inancına dayanıyor.” İnsan böyle tasarlandığında, başka bireylerle kurulan ilişkiler ancak yüzeysel ve rastgele bir nitelik taşır. Çünkü “başkaları” da temelde yalnız ve anlamlı insan ilişkilerinin ötesindedirler.¹⁴²

Hemen hemen bütün yenilikçi edebiyatta dış gerçekliğin yadsınmasının bir önemi vardır. Musil bir konuşmasında yapıtının geçtiği yılların 1912- 14 olduğunu söylemiş, fakat hemen arkasından şu açıklamayı yapmıştır:“ Şunu iyice belirtmem gerekir ki, tarihsel bir roman yazmış değilim. Gerçek olaylar beni ilgilendirmez... Olaylar, nasıl olsa, birbirlerinin yerini alabilirler. Beni ilgilendiren benzeri olmayan şeyler, gerçekliğin ‘hortlaksı’ denebilecek yanıdır.” Lukacs, buradaki “hortlaksı” sözünün, modern edebiyatın “gündelik olayların önemsenmemesi” eğilimini gösteren önemli bir söz olduğunu vurgular. Kafka’da betimleme ayrıntıları gerçeğe

¹⁴¹ A.g.y., s.132-133.

¹⁴² A.g.y., s.21-22.

olağanüstü yakın ve sahicidir. Oysa Kafka'nın asıl ustalığı nesnel gerçekliğin yerin tedirginlik dolu dünya görüşünü koymasıdır. Gerçekçi ayrıntı, öz olarak, insanda tedirginlik yaratmak üzere kurgulanmış hortlaksı ve gerçek dışı bir karabasan dünyasını anlatır. Joyce'un bilinç akışı yönteminde de buna benzer bir gerçekliğin azaltılması olayı vardır. Bu, "bilinç akışı" doğrudan gerçekliği yansıtan anlatım yolu olduğunda daha da yoğunlaşır. Hele bu bir delinin bilinç akışı oldu mu anlamsız bir hale gelinceye kadar abartılır. Faulkner'in ses ve öfke'sinin ilk bölümünde ya da Beckett'in Molloy'unda durum budur.

Gerçekliğin azaltılması ve kişiliğin dağılması arasında bir bağlantı vardır: biri ne kadar çoksa diğeri de o kadar çoktur. "Her ikisinin de temelinde insan yaradılışıyla ilgili tutarlı bir görüşün olmayışı yatmaktadır. İnsan birbirine bağlı olmayan yaşantı parçalarına indirgenmiştir; kendisi için nasıl anlaşılmaz bir varlıksa, başkaları içinde öyledir..."¹⁴³

Psikopatoloji, Musil'de ve diğer birçok yenilikçi yazarda sanatsal amacın varış noktası oldu. Fakat bu sanatçıların amacında, ideolojilerinden kaynaklanan bazı güçlükleri vardır. Bunlardan biri tanım eksikliğidir. Gerçekliğin reddedildiği psikopatolojiye ifade edilen bu karşı çıkış soyut bir davranıştır; hiçbir somut eleştiriye içermeyen toptancı ve kestirme bir reddir. Bu ideolojinin savunucuları kendi karşı çıkışlarının edebiyatta herhangi bir şekilde verimli olabileceğini düşünmekle yanılırlar. Onlarınki, "hiç bir yere götürmeyen bir davranış, hiçliğe bir kaçıştır." Belirli toplumsal koşullara tepki gösterirken asıl ağırlığı doğrudan doğruya bu koşullara vermek gerekir. Feodaliteye karşı çıkan burjuvazi, burjuva topluma karşı çıkan proletarya bir önceki düzenin eleştirisini çıkış noktası olarak saptadı. Her iki örnekte de karşı çıkışın yöneldiği somut bir varış noktası vardı: yeni bir düzenin kurulması. Bu yeni düzenin yapısı ve özü ne denli belirsiz olsa da ona daha keskin bir tanım kazandırma isteği bulunmaktaydı. Lukacs, Musil gibi

¹⁴³ A.g.y., s.28-29.

yazarların bundan bütünüyle farklı olan karşı çıkışları reddeder. Lukacs'a göre, onların varış noktası bir soyutlamadan başka bir şey olmadığı için, çıkış noktası olan çağın bozuk düzeni ister istemez başlıca güç kaynağıdır. İnsanla çevresi arasındaki ilişkiler açısından bakıldığında, modern gerçekliğin reddi öz olarak eksik bir tutum ve tümüyle öznel bir reddir. Varış noktasının niteliği ise bu eksikliği daha da artırır. Böyle bir yaşam görüşünün herhangi bir yön duygusu veremeyişine bağlı olarak bu karşı çıkış bulantı, tedirginlik ya da özlem ifade eden boş bir davranıştır. Lukacs, yenilikçi yazarların en güvenebilecekleri "sığınak" olarak psikopatolojiyi görmelerine hak verir; çünkü ona göre," psikopatoloji bu yazarların tarihsel durumlarının ideolojik tamamlayıcısıdır."¹⁴⁴

Lukacs, kapitalist düzendeki yaşamın, çoğu zaman insan ögesine çarpık bir biçim vererek yansıtıldığını kabul eder. Fakat psikopatoloji'yi bu çarpıklıktan kaçış yolu olarak görmek de bir diğer çarpıklıktır. Bu durumda bir çarpıklığı diğeriyle ölçelim derken evrensel bir çarpıklığa varırız. Genel düzenin yerini alacak bir ilke, küçük burjuvaları toplumsal çevreleri içinde gösterebilecek bir ölçü yoktur. Bu eğilimler de, zamanla görecelik kazanmak bir yana, daha da kesinleşirler. "Çarpıklık insan varoluşunun normal durumu; sanat ve edebiyatın asıl araştırma alanı, oluşturu ilkesi olur."

Yenilikçi akım edebiyatı bir *perspektif* duygusundan yoksun bırakır. Kafka, Benn ve Musil gibi aşırı yenilikçiler okurlarına böyle bir duygu sağlamayı her zaman öfkeyle reddetmişlerdir. Lukacs perspektifin herhangi bir sanat eserinde büyük önemi olduğunu düşünür. Perspektif sanat yapının özünü ve yönünü belirler, anlatımdaki değişik düşünce dizilerini sıraya koyar; önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında sanatçının bir seçim yapmasını sağlar. Perspektif duygusu, yalnız gelişmede önemli olan özelliklerin betimlenmesiyle, kişilerin gelişme doğrultusunu da belirler.¹⁴⁵

¹⁴⁴ A.g.y., s.32-33.

¹⁴⁵ A.g.y., s.37.

Edebiyatta perspektif sorunu doğrudan doğruya ayıklama ilkesine bağlıdır. Bu sorunun temelinde yapıtın yansıttığı karmaşık bir törel bütünlük vardır. Her insan davranışının bir anlam taşıdığı varsayımına dayanır. Anlamsızlık halinde ise her hareket gülünç bir oyuna, sanat da doğalcı betimlemeye indirgenir.¹⁴⁶

Lukacs'a göre yenilikçi akım "boğuntu" karşısında yenik düşmüştür. Franz Kafka ise ürkütücü bir boğuntu karşısında ne yapacağını bilmeyen modern yazarın klasik örneğidir. Kafka'nın özgünlüğü bu temel yaşantıyı iletecek dolaysız ve yalın bir anlatım yolu bulmasından gelir. Yapıtlarında öz, estetik biçimin araçsız belirleyicisidir; hiçbir biçimsel deneye girmek zorunda kalmamıştır. Bu yüzden Kafka büyük gerçekçi yazarlarla birlikte düşünülür. Yapıtlarının çarpıcılığı yalnızca tutuklu içtenliğinden değil, aynı zamanda kurduğu dünyanın bu içtenliğe uygun düşen yalınlığından ileri gelir. Kierkegaard, "Bir insanın özgünlüğü ne kadar büyükse, o insan boğuntu karşısında o kadar çaresiz kalır" der. Bu durum Kafka için de geçerlidir. Kafka, bu boğuntuyu ve hem onun tamamlayıcısı hem de nedeni olan bölünmüş dünyayı yansıtır. Onun özgünlüğü herhangi bir yeni anlatım yolu bulmasından değil, yarattığı dünyayı ve kişilerinin bu dünya karşısındaki tepkilerini son derece inandırıcı ve şaşırtıcı sunmasından kaynaklanır. Gerçeklikte ayrıntılar, bireysel ya da toplumsal yaşamın kesişme noktalarıdır; Kafka'da ise bunlar sınırları bilinmeyen bir aşkınlığa bağlı anlaşılmasız simgelerdir. "Ayrıntıların çağrışım gücü ne kadar çoksa, uçurum o kadar derin, varlıkla anlam arasındaki alegorik boşluk da o kadar belirlidir."¹⁴⁷

Boğuntu benimsenmeli mi, reddedilmeli mi? Mutlak ve değişmez bir kavram olarak mı görülmeli, yoksa aşılmalı mı? Onu çeşitli tepkiler arasında bir tepki mi, yoksa insan yazgısını belirleyen etken mi sayılmalı? Lukacs bunların doğrudan doğruya edebiyatla ilgili değil, insanın davranışı ve

¹⁴⁶ A.g.y., s.40.

¹⁴⁷ A.g.y., s.87-89.

yaşantılarıyla ilgili sorular olduğunu belirtir. Asıl önemli olan, insanın içinde yaşadığı dünyanın soyut bir dünyaya kaçıp kaçmaması ya da çağdaş yaşamı benimseyip onun kötü yanlarıyla mücadele etmeye, iyi yanlarını desteklemeye kararlı olup olmamasıdır. Burada karşımıza başka bir soru çıkar: insan bir takım anlaşılmaz güçler karşısında çaresiz kalmış bir kurban mıdır, yoksa toplumun değişmesinde ve ilerlemesinde küçük de olsa, kendisine düşen rolü oynayan üye midir?¹⁴⁸ Lukacs'a göre Kafka'nın yanıtı birincisidir. Onun karakterleri anlaşılmaz ve üstün güçler karşısında çözümsüzlüğe saplanmış kişilerdir. Sanat yöntemi diğer yenilikçi yazarlardan ayrılrsa da dünyayı gösterme ilkesi aynıdır: "dünya aşkın Hiçliğin bir alegorisidir..."¹⁴⁹ Lukacs 1950'lerde çağın gerçek ikileminin kapitalizm ve sosyalizm arasındaki çatışma değil barış ve savaş arasındaki mücadele olduğunu öne sürer. Burjuva aydınının birinci ödevi evrenselleşen kaderci boğuntuyu reddederek insanlığın kurtuluş mücadelesine katılmaktır. Böyle bir seçimle karşı karşıya olduğu için, içinde bulunduğu açmaza çözüm bulma konusunda eskiye göre daha iyi bir durumdadır. Lukacs'a göre yapılması gereken, Franz Kafka ile Thomas Mann arasında bir seçimdir.¹⁵⁰

Peki, Lukacs'ın yaptığı seçim bu kadar basit haklı çıkarılabilir mi? Lukacs, modern akımın ve Kafka'nın yapıtlarını doğru değerlendirebilmiş midir?

Açıktır ki, Lukacs'ın yenilikçi yazarları "olumlu bir varış noktası" göstermemeleri nedeniyle eleştirmesi yerinde değildir. Bir sanat yapıtı siyasal bir program değildir. Bununla sanatın bütünlüğüyle politika dışı bir uğraş alanı olduğu kastedilmiyor. Sanat ve politika, dile getirilenler, aktarılanlar, içerilenler ve onaylananlarla olduğu kadar dışta bırakılanlar ve söylenmeyenlerle de birbirine dokunur. Fakat bu süreçte her ikisinin dili

¹⁴⁸ A.g.y., s.92.

¹⁴⁹ A.g.y., s.59.

¹⁵⁰ A.g.y., s.105.

birbirinden ayrı kalır. Bir dilden diğerine zaman zaman “çeviriler” yapılabilir; bununla birlikte iki dil birbirine asla eşitlenemez.

“Boğuntu” ve “psikopatoloji” konusuna gelince; Lukacs’ın kendisinin de kabul ettiği gibi modern kapitalist toplumların öz doğasındaki nesnellik her gün boğuntuyu ve psikopatolojiyi yeniden üretmektedir. Faşizm, savaş tehdidi, yoksulluk, yabancılaşma vb. tüm bunlar karamsar bir tablo oluşturmaktadır. Lukacs’ın döne döne vurguladığı “dışımızdaki gerçeklik” karanlıktır. Modern toplumlardaki birey dört bir yandan, ahtapot gibi kendisini sarmalayan ilişkiler ağının içinde sıkışmıştır. Toplumun, devletin, ekonomik yapının, kilisenin, okulun, ailenin ve tüm diğer öğelerin kolları onun üzerinde düğümlenir. Hareket edeceği yön, hareketinin anlamı kendi dışındaki güçler tarafından saptanır. İktidar her yeredir ve sınırlı bakış açısıyla görebildiği tüm kaçış kapıları tutulmuştur. Bunlar gerçekliktir. Kafka’nın karakterleri de, kurguladığı dev çarklar altında şaşırıp kalmış anlamsızlığa ve çıkmazlığa düşmüş bireylerdir. Onun yarattığı boğucu dünyanın içinde kıvranıp duran karakterlerle, gerçek dünyanın yenilmişleri arasında yazgısal bir farklılık yoktur. Maurice Blanchot’un da dediği gibi, Kafka kendisinde garip olanı gizler, kendisinden, yazgısından nefret eder, kendisini kötü ve lanetlenmiş olarak görür, gizini dışa vurmak ister. Yapıtlarındaki derin düşünce iki kutup arasında, yalnızlık ile yasa, sessizlik ile sıradan söz arasında gidip gelir. Düşünce ne birine ne de ötekine erişebilir ve gidip-gelme aynı zamanda söz konusu gidip-gelmeden çıkmak için yapılan bir girişimdir.¹⁵¹

Lukacs, bir yandan gerçeklikten, gerçekliğin yansıtılmasından bahsediyor öte yandan Kafka’yı dış dünyayı *andıran* bir dünya yarattığı için eleştiriyor. Bu, kendi kuramsal bütünlüğü içinde bakıldığında Lukacs için bir tutarsızlıktır. Lukacs’ın beklentisi, sanatçının yapıtında umut ışığının (sosyalizmin) görünmesidir. Aslında bu beklentisiyle 20. Yüzyılda hâlâ Aristoteles estetiğinin sınırları içinde hareket etmektedir. Anımsanacağı gibi,

¹⁵¹ Maurice BLANCHOT, “Kafka’nın Okunması”, *Yazko Çeviri*, Ocak/Şubat, 1984, s.104.

Aristoteles'e göre, sanat yapıtında öykünme nesnesi olarak seçilen insanlar "iyi" ise Yapıt da ahlâki açıdan iyi olacaktır. Öykünülen insanların "kötü" olduğu durumlarda ise yapıtın ahlâki mesajı kötüdür. Bu şemaya göre, Kafka'nın yarattığı karanlık içinde boğulan karakterler "ahlâki" açıdan olumlu bir konumda değildirler. Karakterleri bir yana bırakalım, olayların ve mekânların örölüşü dahi boğucu ve çıkışsız tuzaklar kurar. Kafka'nın yapıtında en küçük "umut ışığı" yoktur ve Lukacs onu bütünüyle olumsuz görür. Burada sorulması gereken soru şudur : Marksist açıdan bakıldığında, "*umut ışığı*"nın doğması gereken yer bir romanın sayfaları mıdır, yoksa, fabrikalar, atölyeler, işçilerin ve kent yoksullarının yaşadığı semtler midir? Marksizm *gerçek* bir sınıf iktidarının (burjuva diktatörlüğü) *gerçek* sınıf güçleriyle (proletarya ve diğer emekçiler) aşılması gerektiğini öngörür: Kuram ve ona dayanan programatik açılımlar, bu gerçekliğin somut bağınıtlarını, süreçlerini *yansıtarak* tarihsel praksisin önünü açarlar. Sanatın ise, daha önce de değindiğimiz gibi böyle bir yansıtma görevi yoktur. Aksi takdirde onun bilimden bir farkı kalmaz ve "sanat" adlı ayrı bir uğraş alanının varlığı anlamsızlaşırdı. Bu bağlamda .şunu ifade edebiliriz ki, Marksizme uygun yegâne sanatsal anlayışın "toplumcu gerçekçilik" olduğu düşüncesi yanlış ve sanatı araçsallaştıran, indirgemeci bir bakış açısından kaynaklanır. Marksizm, sanatsal metinleri çözümlemek ve yargılamak için değil, kapitalizmden sosyalizme doğru tarihsel akışı açıklamak için geliştirilmiş olan bir toplumsal kuramdır.

Kafka'nın yapıtlarının şu şekilde bir okuması da yapılabilir. Belki bu metinler içindeki kahramanlarla özdeşim kurarak *katharsis* yaşamak, olumlu bir yönelimi paylaşmak mümkün değildir. Fakat okuyucu buz gibi duvarlarla, otoritenin ahtapot gibi kollarıyla, açıklanamaz yalnızlıklarla, sıkışmalarla yüz yüze gelecektir. Brecht'e özgü bir ifade kullanacak olursak, *katharsis* yaşayamayan okuyucu dönüp gerçek dünyaya bakmak, oradaki güçlerle yüzleşmek zorunda kalacaktır. 1924 'de ölen Kafka'nın, faşizm Avrupa kıtasını karanlığa boğmadan önce, yapıtlarında Faşizmi andıran bir dünya

kurarak bütün mimesis denklemlerini alt üst eden bir öngörü sergilediğini kim reddedebilir. O önceden, yaklaşan kâbusu yapıtında gösteriyordu. Bu kâbusun içindeki bireylerin kâbustan uyanışı, yalnızca okuyucu ve yapıt arasındaki ilişkiye değil, okuyucu ve kollektif siyasal özneler arasındaki ilişkilere de bağlıdır. Kafka bir sanatçı olarak üzerine düşeni fazlasıyla yapmıştır, peki aynı şeyi siyasal özneler içinde söylemek mümkün müdür?

Kafka'yla ilgili tartışmamızı, Lukacs'ın başından geçen ilginç bir anekdotu anlatarak bağlayabiliriz. Lukacs 1956 yılında Budapeşte'de bir gece yarısı ansızın tutuklanır ve kapalı otoyol bilinmeyen bir askeri havaalanına götürülür. Ulusal arması olmayan bir uçakla yine bilinmeyen bir yere doğru kalkar ve deniz manzaralı saray gibi bir villaya getirilir. Bu "garip" olaylar zincirinden sonra, henüz nerede olduğunu bile bilmeden yarı devlet konuğu yarı tutuklu olarak yaşarken şöyle der: "Kafka gerçekten gerçekçiymiş." ¹⁵²

4.4 Sanatsal Anlatım Formlarının Analizi

Lukacs'a göre, edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yöntem formu olduğu için, onunla realiteyi aslında nasılsa öyle kavramak; yalnızca, dolayimsız olarak yüzeyde görüneni yeniden-üretmekle yetinmemek, yaşamsal bir önem taşır. Bir yazar, gerçekliği aslında uygun olarak betimlemeye yönelmişse, "totalite sorunu" onun için belirleyici derecede önem taşıyacaktır. Toplumsal-nesnel bağlamı tüm yönleriyle ve bütünselliği içinde ele alıp işlemelidir. ¹⁵³ Başarılı bir sanatçı, öznel niyeti ve iradesinden daha kapsamlı ve derin olarak, gerçeğin hareketini, bu hareketin yönünü, varlığın ve değişimin belli başlı özniteliklerini yansıtır. Sanat nesnel olarak daima toplumsal yaşamın bir parçası olagelmıştır. Yankısı ve başkaları için anlamı olmayan sanat, tıpkı tutarlı bir kuşkucu felsefe gibi, yalnızca

¹⁵² Fritz J.RADDATZ, *Georg Lukacs*, s.78.

¹⁵³ Georg LUKACS, "Gerçekçilik Değerlendiriliyor", *Estetik ve Politika*, s.40-41.

tımarhanede varolabilir. Sanat yapıtının izleyicisiyle, toplumun tarihsel olarak belirlenmiş bir parçasıyla kurduğu ilişki, gerek oluş'u, gerekse estetiği bakımından yapıt için *kurucu bir temeldir*.¹⁵⁴

Yazarın "amacını" belirleyen dünya görüşünü, Lukacs, yapıtın üslûbunun temelini oluşturan ilke olarak görür. Bu açıdan bakılınca, üslûp biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar. "Daha çok özün bir parçası, belirli bir özün belirli biçimi olur." Öz biçimi belirler ve insan'ın bizzat odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur.¹⁵⁵ Sanat yapıtında parçaların ve ayrıntıların seçimi, öbekleştirilmesi, yoğunlaştırılması vb. ilk kaynağını biçimlemede bulur. Ancak, hakiki biçim daima öze çok sıkı bağlı olduğu için, bu biçimsel etken hemen içeriksele dönüşür.¹⁵⁶ İçerik asıl belirleyici ilkedir ve sanatsal biçim, toplumsal açıdan gerekli olan bir içeriği, yine toplumsal gereksinim oluşturan, somut nitelikte bir etkinin doğmasını sağlayacak biçimde anlatmanın aracı olarak ortaya çıkmıştır.¹⁵⁷ Lukacs'a göre, hakiki bir öykü, yalnızca görünüşte bir biçimsel zorunluluktur; çünkü tüm kuruluşa, yapıya, düzenlemeye, karakterlerin ve yazgının gösterilişine öylesine derinden etki eder ki, giderek içerik halini alır. Ancak yüzeysel bir görüş, konunun zorlayıcılığına bakıp, onu içerik olarak kavrayabilir. Oysa hiçbir konu, sırf ham bir gerçek değildir ve ancak belirli bir dünya görüşü bağlamı içinde içeriğe dönüşebilir. Bu dönüşüm sırasında, konunun içerdiği olanaklar, aynı zamanda yapıta da biçimini veren ve yapıtın yapısını düzenleyen kuvvetlere dönüşür.¹⁵⁸

Yaşamın zenginliği ve çeşitliliğiyle yüzyüze gelen yazarın, doğalcılığın tehlikelerine düşmekten kendisini koruyacak bir ölçüye ihtiyacı vardır. Lukacs bu ölçünün "perspektif" olduğunu düşünür. Perspektif bir ayıklama ilkesidir. Bir yazarın, sayısız duyusal izlenimlere nasıl bir düzen vereceği daha çok yaşayış özellikleriyle ilgili bir sorundur. Yaşayış özellikleri, yazarın yetenek ve

¹⁵⁴ György LUKACS, *Birey ve Toplum*, s.102-104.

¹⁵⁵ György LUKACS, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.21.

¹⁵⁶ Georg LUKACS, *Estetik I*, s.282-283.

¹⁵⁷ A.g.y., s.302-303.

¹⁵⁸ Györg LUKACS, *Birey ve Toplum*, s.105

kişiliğinin gelişimini doğrudan etkiler. Kendisi farkında olsa da olmasa da, yaşamı çağının yaşamının bir parçasıdır. Yazar kendisinden daha büyük bir toplumsal-tarihsel bütünün parçasıdır ve onun yaşamı hiçbir zaman dural değildir; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arasında sürüp giden bir savaştır. Değişik evreleri belli amaçlar arasında bir devinim olarak görülmedikçe değerlendirilip anlaşılamaz. Bu evreler arasındaki devingen ilişkiler, salt yazarın benimseyip reddetmesine kalmış öznel öğeler değildir. Bir yazarın yaşamındaki her şey, yaşantılarının parçası olan her duygu ve düşünce, ne kadar öznel görünürse görünsün tarihsel bir nitelik taşırlar. İnsanî ve sanatsal yaşamının değişik evrelerindeki amaçlar arasındaki devinim tarihsel süreç içinde somut bağlamların oluşturduğu nesnelliğe dayanır. Zaman ve kişiye göre kullanılan yöntem değişse de edebiyat bu devinimin sahici bir yansımasını içermek zorundadır. Yazarın kendi yaşamının teleolojik yapısına göre yaptığı seçme ve çıkarma (perspektif) onun özelliği ile dış dünya arasındaki en yakın bağıdır. Burada, özneliğin iç derinliklerinden toplumsal ve tarihsel gerçekliğin nesnelliğine diyalektik bir sıçramayla karşılaşıyoruz.¹⁵⁹

Sanat yapıtlarının büyük çoğunluğunun insana dair yansıttığı boyutlar ve yapısal özellikler, toplum içinde insanların yazgısını doğrudan etkileyen bağıntılar ve yapısal özelliklerdir. Oluşturulan her insan kişiliği, sanat yoluyla dile getirilen her duygunun özü bu alanlardan kaynaklanır ve gerçekten yaşanmış yaşamın somut bağlarıyla her insan varoluşunun ve çabasının bu dolaysız alanına bağlıdır.¹⁶⁰ Gerçekçi sanatçı kendi yaşam-deneyimlerinden elde ettiği materyale kendince bir form kazandırır; bunu yaparken de, diğer birçok şeyin yanısıra, soyutlama tekniklerinden yararlanır. Fakat amacı nesnel gerçekliği yöneten yasaları kavramak; dolayimsız olarak algılanabilenle yetinmeyip, saklı olanı, toplumu oluşturan ilişkiler ağını açığa çıkarmak ve anlaşılır kılmaktır. Bu ilişkiler yüzeyde olmadığı ve dipteki olguların yasaları kendilerini çok karmaşık yollarla hissettirdikleri için gerçekçi

¹⁵⁹ György LUKACS, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s.60-62.

¹⁶⁰ Georg LUKACS, Estetik II, s.148.

yazarın işi olağanüstü zordur. Çünkü bu iş, hem sanatsal, hem de entellektüel boyutları olan bir çaba istemektedir. Önce, bu ilişkileri entellektüel yönden bulup çıkarmak ve onlara sanatsal bir form vermek zorundadır. Her ne kadar pratikte bu iki süreç ayrılmaz şeylerse de, soyutlaştırma süreci aracılığı ile bulup ortaya koyduğu bu ilişkileri, yeniden, fakat bu kez sanatsal bir biçimde örtüp saklamak zorundadır. Bu iki yönlü çaba yeni, sanatsal olarak iletilen bir dolayımsızlık yaratır. Bu dolayımsızlık içinde yaşamın yüzeyindeki görünümü alttaki esas olanı gösterecek kadar şeffaf ise de, kendisi yaşanmış gibi görüldüğü için, yine de bir dolayımsızlık olarak tezahür etmiş olmaktadır. Üstelik, bu yazarların yapıtlarında yaşamın bütün yüzeyini, soyut bir tarzda totaliteden tecrit edilmiş ve öznel olarak algılanmış bir moment olarak değil, temel nitelikteki bütün belirleyicileriyle birlikte gözlemleyebilmekteyiz. Lukacs'a göre bu, görünüm ile öz arasındaki sanatsal diyalektiktir. Bu diyalektik ne kadar zengin, farklı öğelere dayalı ve karmaşık yapılı ise, yaşamın ve toplumun yaşayan çelişkilerin o kadar derinden kavrayabilmekte; diyalektik düzeye varabilmiş gerçekçilik de o kadar gelişkin ve eksiksiz olabilmektedir. Bunun tersi bir durum, gerçeklikten kopuk bir soyutlama ne anlama gelmektedir? Yaşam yüzeydeki görünümü yalnızca dolayimsız algılamalarla deneyimlenirse, bu görünüm bulanık, kaotik, kopuk parçalara ayrılmış ve kavranması olanaksız bir şey olarak kalır. Nesnel olarak görüngülerle gerçeklikleri arasındaki anlamsal dolayımamlar yapılmadığı için, bu yüzeydeki görünüm, daha yüksek bir zihinsel noktadan bakarak, doğru ve yeterli bir biçimde algılanamamış olur.¹⁶¹

Lukacs'a göre, Gerçekçi bir edebiyatın merkezi kategorisi ya da ölçütü, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir sentez olan “*tip*”tir. Bir *tip*’i onun ortalama niteliği veya ne kadar derinden kavramlaşmış olursa olsun bireysel varlığı *tip* yapmaz. Onu *tip* yapan şey, toplumsal ve insani bakımdan tüm temel determinantların en yüksek gelişim düzeyleriyle onda bulunması,

¹⁶¹ Georg LUKACS, “Gerçekçilik Değerlendiriliyor”, *Estetik ve Politika*, s.49-50.

onlardaki potansiyelin sonuna kadar açılması, insanların ve dönemlerin doruklarını ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir.¹⁶² *Tipik* olanı *ortalama* olandan kesin olarak ayıran Lukacs, romandaki tipik kişi genellikle normali aşırsa da, *tuhaf* kavramıyla da karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Sanatçının yarattığı bir kahraman, ancak öz benliği nesnel toplumsal güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Belirli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onun kişiliğinde yoğun olarak görülebilir; ondaki bireysel özelliklerle tipik yanları birbirine bağlayan diyalektik bir ilişki vardır.¹⁶³

Yapıtın gerçek sanatsal bütünlüğü, anlattığı dünyayı belirleyen temel toplumsal etmenlere dair sunduğu tablonun bütün olup olmamasına bağlıdır. Büyük gerçekçi yapıtların ölçütü, toplumsal karmaşayı meydana getiren öğelerin, bilgiççe ve ansiklopedik bir serimlemeye gerek duymadan anlatımını birkaç insan kaderinin görünüşte rastlantısal bir şekilde birleşmesinde bulmasıdır.

Bunun tersine, gerçekliğin basit bir seyirci gibi kopya edilmesi, konunun kendisinde bulunan gruplaşma ilkesini açığa vuramaz. Sanatçı başlangıcı, sırası ve sonu tamamen tamamen kendi keyfine bağlı kaotik bir gözlemler yığını oluşturursa, ulaştığı sonuç Hegelci ifadeyle “kötü sonsuzluk”tur. Öte yandan, gözlenen olayın dünyasına kendi kafasından çıkan bir “sistem” sokarsa, kaosa bir düzen getirebilir; fakat bu, gerçek yaşama yabancı ve soyut düşüncelerin belirlediği bir düzen olur. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan sanat yapıtının kuru ve şiirsellikten uzak olması kaçınılmazdır. Yazar betimlemeler, lirik bölümler, simgecilik vb. yoluyla, yapıtta verilen insani yazgılarla onları yöneten toplumsal güçler arasında yapay bir bağ kurmak için ne kadar uğraşırsa, bu kurulum ve şiirsizlik o kadar belirginleşecektir. “Yazarın gözlemi ne kadar yüzeyselse, böyle bir yapıta

¹⁶² György LUKACS, *Avrupa Gerçekçiliği*, s.14.

¹⁶³ György LUKACS, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s.141-142.

aposteriori (sonsal olarak) herhangi bir düzen ve kompozisyon sokmayı amaçlayan bağlar o derece soyut olacaktır.”¹⁶⁴

Lukacs, eski ve yeni gerçekçilik arasındaki kesin üslup ayrımının “tipik anlayışı”nda yattığını öne sürer. Eski gerçekçilik (örneğin Balzac), toplumsal yönteminin temel belirleyicilerini toplayıp yoğunlaştırarak, onları bireylerin tutkulu özlemlerinde cisimleştirerek, ve bu kişileri toplumsal yönsemeyi en son sonuçları ve gerekliliklerinde gösterecek şekilde kurulmuş durumlar içine yerleştirerek tipik olanı verirdi. Böyle bir sunuş yöntemi, salt hareket ve değişikliklerle dolu bir kurguyla mümkündür. Fakat bu kurgu, yazarın kendi beğenisine göre ele alacağı keyfi bir teknik araç değildir. Kurgu, gerçekliğin şiirsel bir biçimi, insanların birbirleriyle ve doğayla ilişkilerinin gerçek yaşamda oluşturduğu temel kalıptır.

1848 ‘den sonraki gerçekçi yazarların kaderi ise, ancak ortalama karakterlerin “tükenmiş” olarak kavranan çevreler içinde durağan verilmesi olabilmiştir. Eylem eksikliği, *ortam*’ın yalnızca betimlenmesi, tipik olanın yerine sıradanın konusu kökenlerini gerçek yaşamda bulmuşlardır. Yazarlar, kapitalist yaşama kendi yaşamları olarak katılma gücünü yitirdikçe, giderek gerçek öyküler ve gerçek eylemler yaratamaz olmuşlardır. Bu dönemin toplumsal evriminin önemli özelliklerini az çok doğru olarak ifade eden yazarların neredeyse tamamının öyküsüz romanlar yazmış olmaları rastlantı değildir. Aynı dönemin entrikalı ve renkli öykülü romanlarının çoğu ise yeteri kadar gürültü ve öfkeyle doludur, ama toplumsal öze ilgili hiçbir şey göstermezler. Bu edebiyatın yarattığı az sayıda önemli karakterler, sıradan insanların ölü-doğaya benzer dural portreleri olmaktan öteye geçemezler. Bu dönemin edebiyatında ortalamanın üzerinde olduğu ileri sürülen figürler, karikatüre benzer sahte kahramanlar olmaktan, kapitalizme karşı laftan öteye gitmeyen boş bir karşıtlık içinde bulunmaktan başka bir şey ifade

¹⁶⁴ György LUKACS, *Avrupa Gerçekçiliği*, s.201-202.

etmemiştir.¹⁶⁵ Öte yandan Lukacs, Marksizmin genel doğrularının ve kapitalizm eleştirisinin, yapıtta kabaca gündelik sorunlara “çözüm” yolu olarak kullanılmasına da karşı çıkmaktadır. Lukacs’a göre, Stalin dönemi edebiyatında asıl sorunlar ele alınmamış ve belli çözüm yollarının doğruluğu dogmatik bir nitelik kazanmıştır. Edebiyat artık toplumsal yaşamın devingen çelişkilerini yansıtamaz hale gelmiş, soyut bir “doğru”nun açıklanmasına dönüşmüştür. Böyle bir yaklaşımın estetik sonuçları açıktır: “Bu ‘doğru’nun, çoğu zaman olduğu gibi, yalan ya da yarı-doğru değil de, gerçekten doğru olduğu durumlarda bile, açıklama edebiyatı anlayışı iyi edebiyat için son derece zararlı olmuştur.”¹⁶⁶ Çağdaş gerçekçiliğin konusu, birtakım soyut doğruların açıklanması değil, insanın hem kendi içindeki, hem öbür insanlarla kendisi arasındaki ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çelişkiler olmalıdır. Bütün bu gerilimler kapitalizmin evrimiyle daha büyük bir yoğunluk kazanır. Gerçekçi yazar bu çelişkilerin düğüm noktalarını aramalı, en yoğun ve tipik oldukları yerleri belirleyerek uygun bir anlatımla dile getirmelidir. Bu anlatımda iyi seçilmiş her gerçekçi ayrıntı birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındaki diyalektiği yansıtacaktır.¹⁶⁷

¹⁶⁵ A.g.y., s.228-230.

¹⁶⁶ György LUKACS, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, s. 137-138.

¹⁶⁷ A.g.y., s.85.

5. LUKACS- BRECHT TARTIŞMASI

Brecht de Lukacs gibi Marksist hareket içinde yer alan ve estetik sorunlarıyla ilgilenen bir sanatçı-kuramcıdır. Fakat sanat konusunda kuramdan çıkardıkları sonuçlar birbirinden bütünüyle farklıdır. Terry Eagleton'ın da ifade ettiği gibi, "Brecht Lukacs'ın nostaljik organizmacılığını, kapalı simetrik bütünlüklere duyduğu gelenekçi tercihi reddederken açığa çıkardıkları çelişkilerin izlerini kendi kıvrımlarında taşıyan açık ve çok katlı biçimlere yakınlık duymuştu..." ¹⁶⁸

5.1 Tartışmanın Ekseni

Lukacs ve Brecht arasındaki temel görüş ayrılığı hangi toplumsal güçlerin anti-faşist mücadeleyi sürükleyebileceği sorusuna verilen yanıttan kaynaklanır. Bilindiği gibi Lukacs, *Blum Tezleri*'nde proletaryanın gericiliğe karşı burjuvazinin ileri kesimleriyle siyasal bir ittifak kurmasını, hatta iktidarı paylaşmasını savunuyordu. Almanya'da Hitler hakim olduktan sonra bu görüşlerine daha da sarılmış ve faşizme karşı ancak geniş bir "halk cephesi" ile mücadele edilebileceğine inanmıştır.

Brecht ise, Hitler'in "iktidarı ele geçirmesinden" kısa süre sonra hazırladığı "Solcu Aydınlar İçin Birleşme Temelleri" adlı radikal görüşlere dayalı yazıda, faşizme karşı mücadelede solcu aydınların müttefiki olarak yalnızca proletaryayı görüyordu. Brecht'in bu "birleşme temeli" Lukacs'ın "Blum Tezleri" ile temellenen geçiş süreci anlayışına taban tabana zıttı. Bütünüyle farklı bu iki politik çıkış noktası, Brecht ile Lukacs'ı birbiriyle kesin olarak bağdaşmayan sanat kuramlarına götürecekti. Lukacs burjuva eleştirel gerçekçiliğe sıcak bakıp bir gün toplumcu gerçekçilik yönünde evrilebileceğini umut ediyorken, Brecht'in Burjuva estetiği ile kurmayı

¹⁶⁸ Terry EAGLETON, *Eleştiri ve İdeoloji*, Çevirenler : Esen Tarım-Serhat Öztöbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s.209.

düşünebildiği yegâne ilişki “kopma”dır. 19. Yüzyılın büyük gerçekçiliğinin ilerici geleneğinin sürdürülmesi gerektiğini düşünen Lukacs, Brecht’in sosyalist edebiyatın hizmetine sunduğu, yeni üretim ilişkileri temelinde yeni sanat araçlarının bulunması ve kullanılması gerektiği görüşlerine kuşkuyla bakar. Lukacs daha çok, edebiyatın dekadantik kalıntılarından temizlenmesi gerektiği görüşü üzerinde durur.¹⁶⁹

Tartışmanın önemli bir boyutu, Lukacs’ın Aristoteles’ten bugüne gelen *mimesis* ve *katharsis* anlayışının 20. Yüzyıldaki bir takipçisi olması, Brecht’in ise “epik tiyatro” görüşüyle Aristoteles’çi geleneğe büyük bir darbe indirmesidir. Her ne kadar, Brecht de Lukacs gibi “toplumcu gerçekçi” sanattan söz etse de, bu kavrama yüklediği anlam bütünüyle farklıdır. Klasik anlamda yansıtmacı olmayan ve deneysel girişimlerle zenginleştirilmiş çalışmaları, resmi toplumcu gerçekçi hareketten çok modern akımlara daha yakındır.

Lukacs Brecht’te geçmiş burjuva edebiyatına yöneltilen “Proletkült” reddiyesinin aşırı bir örneğini görüyordu. Ona göre, Brecht’in yarattığı kişiler parçalı argüman mantığıyla ve saf anlamda ajite edici diyaloglarla konuştukları için, toplumsal dinamiklerle ilişki içinde tipler olmaktan çok, sadece sınıf mücadelesi içindeki soyut işlevleri sembolize ediyorlardı. Siyasal eylem için bir tür bilimsel laboratuvar yaratma girişimi, Lukacs tarafından gerçekçiliği telafi etmeye yönelik bir eğilim ve sanat yapıtına bilimsel paradigmaların yersiz bir biçimde sokulması olarak görüldü. Lukacs, Brecht’in izleyicisini yarattığı karakterlerle basit empatiden uzaklaştırmaya çalışmasını ve onları eylem üzerine düşünmeye yöneltmesini özellikle de “yabancılaştırma” oyunlarını, biçimci teknikler, malzemeye yapay olarak sokuşturulmuş öğeler olarak görüp reddetti ve yapıtına saldırdı.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Fritz J. RADDATZ, *Georg Lukacs*, s. 57-58.

¹⁷⁰ Eugene LUNN, *Marksizm ve Modernizm*, s.108-109.

Brecht ise, bazı *Das Wort* okuyucuları adına, Lukacs'ın tanımlamasındaki sınırlılıkla "gerçekçilik" kavramını daralttığına dair kaygıları bu dergide şöyle dile getirmiştir: "Birtakım okuyucular, bundan (Lukacs'ın görüşlerinden) bir kitabın ancak 'geçen yüzyılın burjuva romanları gibi yazılmışsa gerçekçi sayılacağı sonucunu çıkarmışlardır." Brecht Lukacs'ın modern edebiyatı "biçimcilik"le suçlarken şu noktayı gözden kaçırdığını düşünmektedir: "*katıksız bir edebiyat geleneğinden bir dizi normlar çıkarsadığı*" için tarih-ötesi bir biçimciliği temellendiren asıl Lukacs'ın kendisidir. Brecht şöyle sorar: eğer Balzac ve Tolstoy'un romanları belli bir tarihsel dönemin kesin ürünleri ise, nasıl olurda bu romanların "yapıntısal ilkeleri" sınıf mücadelesinin temelden farklı bir evresinde yeniden yaratılabilir? Brecht için Lukacs'ın pratik önerilerindeki ("Tolstoy gibi olun ama onun zayıf noktalarını almayın. Balzac gibi olun ama daha çağdaş") tutarsızlığı göstermek zor olmamıştır.¹⁷¹

Aslında, Brecht'le yoğun olarak tartıştığı dönemde (1930'lar) Lukacs reel-sosyalist siyasal otorite nezdinde ondan daha avantajlı bir konumdadır. Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin yayın organı olan Linkskurve'nin önemli yazarlarından biridir. Brecht de bu nedenle daha temkinli davranmaktadır. Ancak, kamuya açık olmayan alanlarda görüşlerini daha özgürce ifade edebilmiştir. Mesela, burada Walter Benjamin'in Brechtle 1934 yılında gerçekleştirdiği özel görüşmeleri anabiliz. Bu görüşmelerden 25 Temmuz tarihli olanında Benjamin Lukacs'ı ve daha bir dizi insanı kastederek şöyle der: "Anlaşılan bu insanlardan bir şey beklememek gerekiyor." Brecht ise şu şekilde karşılık verir: "Daha doğrusu, tek bir sahneyi bunlarla gerçekleştirebilsen de, oyunun tümünü asla bunlarla sahneye koyamazsın. Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçıır üretim. Ürün verilince işin nereye varacağı belli olmaz, önceden bilinmeyen şeydir ürün. Hiçbir zaman bilemezsin ne olup biteceğini. Kendileri de ürün

¹⁷¹ Cem TAYLAN, "Georg Lukacs'ın Gerçekçiliği", *Felsefe Yazıları* 6. Kitap, Yazko Yayınları, İstanbul, 1983, s.65-67.

vermek istemezler. *Apparatchik*¹⁷² rolü oynamak, başkaları üzerinde denetim kurmak isterler. Yaptıkları her eleştiride bir gözdağı vardır.”¹⁷³

5.2 Brecht'in Sanat Kuramı

Alman oyun yazarı, yönetmen, tiyatro kurucusu ve estetikçi Bertolt Brecht'in tiyatro anlayışı dünyadaki birçok deneyimin bir sentezidir ve çok biçimli bir yapıya sahiptir. Brecht yalnızca Alman dışavurumculuğundan, ortaçağ ibret oyunlarından, baladlardan, Bavyera halk güldürüsünden, kabare tiyatrosundan, revü ve varyeteden, Alman halk şarkılarından, argodan, Luther İncili'nden, C. Chaplin'den, Piscator ve Meyerhold'dan esinlenmekle kalmamış, ama Doğu tiyatrosu biçimlerinden, Japon *no* oyunlarından da etkilenererek, çeşitli uzak ve yakın tarihsel malzemedan (Jül Sezar, Galilei, Jeanne D'arc, Hitler vd.) yararlanarak güncel ve tarihsel konuları ele almıştır. Gorki, Shakespeare, Schiller, Goethe gibi yazarların yapıtlarını kendine özümseyerek, özgün bir tiyatro yaratmıştır.

Brecht'in oyun yazarlığı etkinliğini üç dönem içinde ele almak mümkündür. Birinci dönemde dışavurumcu tiyatronun etkisinde kalan, birbirinden bağımsız balad türü şarkılı sahnelerin ardarda yer aldığı, sert siyasal eleştiriler içeren oyunlar yer alır: *Baal*, *Gece Çalınan Trampetler*, *Kentlerin Fundalığında* (1918-1924). Brecht'in ikinci döneminin başlangıcını, aynı zamanda “epik tiyatro” anlayışının belirlediği ilk oyun olan *İnsan İnsandır* (1926) oluşturur. Brecht bu dönemde iki tür oyunlara ağırlık vermiştir. Birincisi, *Üç Kuruşluk Opera*, *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* gibi epik opera türüne giren ve kapitalist vurgunculuğu yeren oyunlardır. İkincisi ise, *Evet Diyenlerle Hayır Diyenler* veya *Kural ile Kuraldışı* gibi oyunlar dizisidir. Brecht'in üçüncü dönemi, sürgündeyken kaleme aldığı, önceki dönemlerinin bir sentezi ve olgunluk döneminin ürünleri olan oyunları kapsar:

¹⁷² Gücünü parti hiyerarşisindeki konumundan alan, bürokratik ve “resmi” görüşlü parti yetkilisi.

¹⁷³ Walter BENJAMİN, “Brecht’le Söyleşiler”, *Estetik ve Politika*, s.131-132.

Cesaret Ana ve Çocukları, Galilei, Sezar'ın İyi İnsanları örnek olarak sayılabilir. Brecht, oyunlarında dünyayı sosyalist ve devrimci sınıfsal bir gözle değerlendirip, kapitalist dünya sisteminin dönüşüme uğratılmasına çalışmıştır. Tiyatro onun gözünde, devrim için sarsılmaz bir silah ve karşıt ideolojilerin kapıştığı bir mücadele alanıdır. Oyunlarını, tarihsel ve toplumsal sürecin bilincine varılmasının, eleştirilmesi ve yargılanmasının başlıca öğretisel aracı kılmıştır. Ancak, Brecht, Marksist dünya görüşünün işlenmesini dogmatik bir tutum olarak değil, tersine, yaşamın diyalektik akışına uygun, eleştirel yaratıcı bir tutum olarak görmüştür. Bu temel siyasal-felsefi yaklaşım, Brecht'in epik tiyatro estetiğini yaratmasına, yabancılaştırma ilkesini temellendirmesine, tiyatroyu dünyayı dönüşüme uğratmanın öğretici-eğlendirici alanı haline getirmesine yol açmıştır.

Brecht'in tiyatro pratiği ve estetiğinin özü, Batı burjuva tiyatrosunun temellerinden Aristotelesçi görüşe, yanılsamacı ve benzetmeci tiyatroya karşı Aristotelesçi olmayan açık biçim tiyatrosunu çıkarmak olmuştur.¹⁷⁴ Aristoteles, daha sonra 17. Yüzyıl klasik Fransız tiyatrosunda "üçbirlik Kuralı" olarak normlaştırılacak olan eylem-zaman-mekân birliği ilkesini öne sürmüştür. *Mimesis* ve *katharsis* kavramları onun tragedya kuramının temel öğeleridir.¹⁷⁵ 1750-1910 arası burjuva tiyatrosu Aristotelesçi görüşlerle belirlenen yanılsamacı tiyatro anlayışına dayanır. Bu anlayışa göre, izleyicide sahnedeki olayları o anda yaşıyormuş yanılsaması uyandırmaya çalışılmalıdır. Üçbirlik ilkesine uygun olarak, eylemler belirli bir zaman ve mekân bağlamı içinde, mantıksal olarak birbirini izleyen bir zincir halinde serimlenmelidir. Oyun gerçekliğin bir benzeri, yansıması olarak kurgulanmalıdır (*mimesis*). Gerçekleşen olayları, kişiler arası diyalogları ve etkileşimleri izleyen izleyici, bunlarla özdeşim kurarak arınabilmelidir. (*katharsis*). Gerçek dünya ile oyun arasında, oyunun değişik öğeleri arasında ve oyun ile izleyici arasında bir *uyum* söz konusudur.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Aziz ÇALIŞLAR, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s.91-94.

¹⁷⁵ A.g.y., s.43-44.

¹⁷⁶ A.g.y., s.74-75, 176,698.

Aristoteles'çi mimetizme karşı olan Brecht'e göre ise, "dramanın malzemesini tarihin kendisi sağlar, birey tarihin akışı içinden gelir ve ancak tarihin içinde gerçekleşir. Tarihin akışı süreci, ardarda süreklilik ve karşıtlıklar biçiminde, evrim ve devrim uğraklarıyla görüldüğü için, dramatik görüntünün bütün bunları göstermesi gerekir. Yalnızca yapıyla yetinemez, onun için epik biçim gereklidir." Epik Tiyatro'da Aristoteles'çi tiyatroya karşıt, olaylar dizisi anlatılır. İzleyici bir olay karşısında bırakılarak yargı vermeye götürülür, etkin bir duruma sokulur. İnsan bir araştırma konusu yapılarak, oluşumu içinde ele alınır ve oyun tartışmalarla sürdürülür. Epik tiyatronun en önemli ögesi "yabancılaştırma efektleri"dir. Bunlarla, izleyici ile sahne, sahne ile oyuncu, oyuncu ile rol, rol ile mekân arasında belli bir uzaklık yaratılarak, sahnede tarihselleştirmenin gerçekleşmesine çalışılır. Amaç, felsefi idealizmin dayanağı olan tragedya anlayışını yıkmak, olumsuzlama yoluyla nesnel gerçekliği eleştirel kılmak, izleyici ile oyun arasında diyalektik bir ilişki kurarak oyunda gösterilen çelişkilerin çözümünü izleyiciye bırakmaktır.¹⁷⁷

Brecht'in "yabancılaştırma efektleri" ile geliştirdiği oyun formunda, yanılsamacı tiyatroda görülen uyumu bulmak mümkün değildir. Epik tiyatroda hakim olan ilke *çelişki* ve *uzaklıktır*. Burada izleyici, oyuncuların canlandığı olayın yanılsamasına kapılıp özdeşim kuramaz. Kendisi, sahne, oyuncu ve rol arasına yabancılaştırma efektleriyle koyulan uzaklık böylesi bir yanılsamaya engel olur. Oyunun oyun olduğu apaçıktır ve izleyicinin çözümü uygulaması gereken yer gerçek dünyadır. İzleyici bir *katharsis* (arınma) yaşayamaz. Kapitalizm koşullarında, her şey gibi o da kirlenmiştir. Epik tiyatro ona sahte bir arınma ve huzur vaatmez. Aksine huzursuzluğu ve çelişkiyi kışkırtır. Arınmak için, anti-kapitalist politik praksis süreci içinde yer almak gerekir. Brecht'in tiyatrosu bir kıvılcım çakar, fakat asıl tutuşması gereken reel dünyadır. Aristoteles'çi düşünce tiyatroyu gerçek dünyaya yabancılaştırarak, izleyicilerin yüzünü bir yanılsamaya çevirip onları edilginleştirmiştir; Brecht'in tiyatro anlayışı ise eleştirel bir yabancılaştırma

¹⁷⁷ A.g.y., s.197-198.

süreciyle izleyicinin yüzünü gerçek dünyaya dönmesini ve etkin olmasını sağlamayı amaçlamıştır.

Epik tiyatronun biçimi “açık biçim”dir. Açık biçimde kesitlerden bir bütün oluşturulur, çokluk ve çeşitlilik yoluyla bütünsellik kurulur, eylemde yer ve zaman çokluğu vardır. Eylem düz bir çizgi izlemez, çeşitlilik ve karşılıklı içinde gelişir. Olaylar yanyana dizili ve kendi içlerinde süreklilikten yoksundur, bitişe doğru gitmezler. Serim-düğüm-çatışma dizisi, yer-zaman birliği yoktur. Oyunun sahneleri tek başına ve eylemden bağımsız momentlerdir. Oyunu belirleyen dış eylem değil, iç eylemdir. Ana-konu, her sahnede farklı bir görünümdeydir. Eylem oyun kahramanının davranışıyla belirlenmez, tersine, dış dünya kahramanının davranışlarını belirler. Kişiler, eylem-yer-zaman bölünmesi ve çeşitliliği içinde yer alır. Dil kuruluşu çok yönlüdür; kesiklik, çeşitlilik ve çokluk gösterir. Oyun içinde şiir, müzik, akrobasi gibi farklı türleri içeren bir çeşitlilik söz konusudur. Sahnelemede kurgu tekniği uygulanır, film, belge, görüntü düşürme gibi dramatik olmayan öğelerden yararlanılır.¹⁷⁸

Görüldüğü gibi, Brecht’in tiyatrosu kendisinin gerçeklik olmadığını itiraf eder. Dış dünyanın nesnel gerçekliğine öykünmez, tersine bu nesnellikle diyalektik temelde savaşı ve izleyiciyi de bu savaşa katmaya çalışır. Açıkçası bu Lukacs için kabul edilebilir bir sanat anlayışı değildir. Yapıtı oluşturan öğelerin rastlantısal olarak bir araya gelmesi, bütünsel bir yapının ve tüm karakterleri konumlandıran belirleyici bir konunun yokluğu, gerçek yaşamı temsil eden “tip”leri bulunmaması ve teknolojinin cömertçe sanatsal üretim sürecine sokulması Lukacs’ın gelenekçi ön yargılarına dokunmuş ve epik tiyatronun deneysel girişimlerine kuşkuyla bakması sonucunu doğurmuştur. Lukacs, Brecht tiyatrosunun devrimci gücünü göremez. Brecht’in gerçekleştirdiği devrim, yüzyıllardır süregelen, izleyiciyi edilginleştiren ve tiyatroyu kabaca bir “ayna”ya indirgeyen zihniyetin ayak

¹⁷⁸ A.g.y., s.5-6.

bastığı temelleri havaya uçurmuş ve tiyatroyu bir savaş (şenlik) alanına dönüştürmüştür.

Terminolojik olarak Brecht de “toplumcu gerçekçilik” i benimser,fakat, tiyatro pratiğinde de görüldüğü gibi onun toplumcu gerçekçilik anlayışı Lukacs’inkinden bütünüyle farklıdır. Brecht’e göre Gerçekçilik şu anlama gelir : toplumun nedensel karmaşalarını açığa çıkarıp, egemen bakış açılarını, egemen sınıfın bakış açıları şeklinde sergilemek; yenilmesi gereken güçlüklerle karşı insandan yana çözümler geliştirebilecek sınıfın açısından yaklaşmak; gelişmenin etmenlerini vurgulamak, somutu ve soyutlamayı olabilirleştirmek. Ayrıca Brecht, sanatçının düş gücünü, özgünlüğünü, mizacını, yaratıcı gücünü yapıtlarına katmasına karşı çıkılmaması, anlatımının belirli yazınsal modellere uygun olması için zorlanmaması gerektiğini vurgular.¹⁷⁹

Brecht, Lukacs’ı kastederek, tartışmacıların beceriksizlikleri nedeniyle, gerçekçiliğin anlamının belirsizleştirildiğini, konulan ölçütlerin *gerçek yaşamdan alınmış* ama çok geniş kapsamlı ve kuşku uyandırıcı ölçütler olduğunu belirtir. İnsan bu ölçütlere bakarak, “*tıpkı Tolstoy gibi* mi demek istenmiş, ya da *Balzac’ın tıpkısı* mı kastedilmiş, yoksa yalnızca *ünlü birinden* mi söz edilmiş” diye sormaktan kendini alamaz. Brecht, gerçekçiliğin biçimciliğin karşısına çıkarılmasını, sanki gerçekçilik yalnızca ve yalnızca içerikçilikmiş gibi davranılmasını eleştirir.¹⁸⁰ Sanatçı sürekli biçimle ilgilendi, sürekli biçimlendiği için, “biçimcilik” diye eleştirilen şeyin ne olduğu özenli ve anlaşılabilir bir tutumla açıklanmalıdır; aksi takdirde, sanatçıya bir şey söylenmiş olmaz. “Bir yanda biçimcilik!” “Bir yanda içerikçilik!” Bu ayrım, Brecht’e göre, çok ilkel ve çok metafizik bir ayrımdır.¹⁸¹ Gerçeğin “biçim”

¹⁷⁹ Bertolt BRECHT, *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Çevirenler : Ahmet Cemal - Kayahan Güven, Günebakan Yayınları, İstanbul, 1976, s.97.

¹⁸⁰ A.g.y., s.108-109.

¹⁸¹ A.g.y., s.72-73.

adına çarpıtılmasına karşı verilen mücadele, yeterince dikkatli olmayanların elinde biçimlenmeye karşı bir savaşa dönüşmektedir; "oysa biçimden kopuk sanat, sanat olamaz. Sanat alanında bilgi ve düşünüş bağdaştırılması olanaksız *karşıtlıklar* değildir. Ve politik alanda doğru alanın insana örnek olması için sanatın varlığı gereklidir." Sanat, toplumsal yaşamın gerisinde kalmamalıdır. Toplumsal temeller köklü bir değişime uğrarken her alanda yeni biçimler içerisinde gelişen yaşam, eski biçimlerle sınırlanmış bir edebiyatla ne biçimlenebilir, ne de etkilenebilir. Bu nedenle sanatçı yeni biçimsel deneyler yapmaya hazır olmalıdır. İçeriğin başarıyla aktarılabilmesi de buna bağlıdır. Çünkü, "Bir sanat yapıtının biçimi, içeriğinin tümüyle düzenlenmesinden başka bir şey değildir, bundan ötürü yapıtın değeri, tümüyle bu düzenlemeye bağlıdır."¹⁸²

Brecht, *Proleter Edebiyat Üzerine Tezler'inin* birincisinde şöyle der : "Vardığın yargılarda ve önerilerinde haklıysan eğer, o zaman, işte o zaman gerçeğin karşına çıkaracağı çelişkilere dayanabilmeli, güçlükleri oluşturdukları korkunç bütün içerisinde araştırabilmeli ve onlarla herkesin gözü önünde çarpışabilmelisin".¹⁸³ İşte Brecht, entellektüel sanatsal yaşamı boyunca gerçeğin karşısına çıkardığı güçlüklerle karşı mücadele etmiş ve yapıtını bizatihi bu mücadelenin sürdüğü bir savaş alanı olarak kurmuştur. Onun gerçekçiliği "savaşçı gerçekçilik"tir.

¹⁸² A.g.y., s.237-238.

¹⁸³ A.g.y., s.253-254.

6. SONUÇ

20.yüzyılın, sanat ve estetik sorunları üzerinde yoğunlaşan kuramcılarının biri olan György Lukacs'ın görüşlerini, sanat sosyolojisi açısından, düğümlendiği temel noktalarda tartıştık. Başlıca iki etkenin onun sanat kuramının oluşumunu belirlediğini gördük. Güncel politikaya dair tezleri ve yüzyıllardır süregelen mümesis anlayışıyla kurduğu bağ.

Ekim Devrimi'nin yarattığı sarsıntının yankıları sürerken Lukacs Marksist harekete katılmıştır. Marksizmi benimsediği dönemde, Avrupa düşünce tarihinin diğer gelenekleri üzerine de derin bilgileri olan; özellikle Marx'ın entellektüel bir hesaplaşmayla aştığı ve yöntemini yeni bir kuramsal bütünlük içinde anlamlandırdığı Hegel'i, güncel politika içinde yer alan çoğun sosyalistten daha iyi tanıyan bir insandı. Bir yandan, Hegel'in diyalektiğinin eleştirel gücünü doğru kavraması, diğer yandan Sorel veya Rosa Luxemburg gibi isimlerin etkisi, Lukacs'ın Marx'ın kuramını "soldan" okumasına neden olmuştur. *Tarih ve Sınıf Bilinci* sol Marksizmin başyapıtlarından biridir. Bu döneminde Lukacs, Korsch ve Gramsci ile birlikte, pozitivizme ve mekanizme karşı, kuramsal yüzeyselliğe düşmeden tarihsel ve toplumsal gelişim sürecinde sınıf bilincine dayanan praksinin önemini kavrayan, eleştirel bir Marksizmin savunucusu olmuştur. Bu yıllarda Lukacs, Marksizmi gerçekte var olan devrimci hareketin kuramsal bir ifadesi olarak görmektedir. Kuramın yegane görevi atılacak bir sonraki pratik adımı tutup bilinçli hale getirmektir. Bu aynı zamanda bir "ortodoks Marksizm" anlayışıdır. Fakat, buradaki ortodoksluk yüzeydeki söyleme değil, özde var olan yönetime dairdir. Marx ve Engels'in dönemlerine yönelik güncel saptamalarını kemikleştirmek ortodoksluk değil, dogmatizmdir. Kuramsal ve pratik açıdan solda durduğu günlerde, sınıf bilincinin (ki bu proletaryanın ahlakıdır" taşıyıcısı olan siyasal organizasyonların işleyiş ilkelerini ve "kitle grevi" türünden kendiliğinden hareketlere iradi olarak nasıl form vereceklerini de değerlendirip tartışmıştır.

Nesnel ve öznel nedenlerle kuramsal-politik pozisyonunu terk edip geriye (sağa) doğru bir adım attığında on yıllarca entelektüel üretimlerinin yönünü belirleyecek görüşler öne sürmüştür. *Blum Tezleri* geriye doğru atılan bu adımın programatik ifadesi oldu. Tezlerinde Lukacs, Macaristan'da pre-kapitalist dayanakları olan gericiliğe karşı burjuvazi-proletarya ittifakı ekseninde bir direnişi ve sosyalizme doğru evrimsel bir ilerlemeyi öngörüyordu. Komintern ilk başlarda bu politikayı mahkum etmiştir. Hatta faşizm yükselirken anti-faşist halk cephesi stratejisini dahi çok sonra kabul etmiştir. Fakat, önce faşizm ve savaş yıllarında halk cephesi politikalarının savunulmaya başlanması; savaştan sonra ise, reel-sosyalizmin ünlü "barış" sever politik açılımlarının ve cephesel ittifaklarının gündeme gelmesi, Lukacs ile resmi sosyalist çevreler arasındaki açığı giderek büyük oranda kapatmıştır. Öz olarak *Blum Tezleri*, "halk cephesi" ve uluslararası "barış" politikası aynı anlamı taşır : Sınıflar arası ittifak.

Lukacs'ın siyasette öngördüğü "sınıflar arası ittifak" sanat kuramının oluşumundaki ilk belirleyici etkendi. Bu politik zemin üzerinde yükselen sanat anlayışı, 19. ve 20. yüzyılın burjuva eleştirel gerçekçiliği ile proletaryanın toplumcu gerçekçiliği arasında bir ittifak öngörüordu. Böylelikle politik tezi estetik formunu da kazanmış oldu.

Sanat yapıtının, gerçek yaşamın hareketini, çelişkilerini, olgularını yansıtması gerektiği (mimesis) düşüncesi Lukacs'ın sanat kuramını belirleyen ikinci etken oldu. Daha çok edebiyat üzerinde yoğunlaşan, fakat sonuçlarını diğer alanlara doğru da genişlettiği çalışmalarında, gerçekçi yapıtları (hangi ön ekle olursa olsun, eleştirel ya da toplumcu) yüceltti, metinsel dokusuyla dış dünya arasında bir bağ ya da temsiliyet ilişkisi kurmadığı yapıtları olumsuz olarak eleştirip sanatsal açıdan değersiz buldu. Kuşkusuz, Lukacs'ın gerçekçi yapıtları önemseyip savunmasının ardında, estetik alanda da tarihsel materyalizmin kurucuları olan Marx ve Engels'in mirasçısı olmasının etkisi vardır. Marx da Engels de gerçekçi yapıtları,

özellikle de Lukacs'ın büyük değer verdiği Balzac'ı önemsemişlerdir. Fakat unutulmamalıdır ki, onlar Lukacs'a ve diğer ardıllarına bir estetik kuramı miras bırakmamışlardır. Bugün elimizde olanlar, birkaç mektupta kalanlar ve bazı kitaplarında sanat konusuna yapılan ikinci dereceden göndermelerdir. Bunların, bütünlüklü bir kuram geliştirmeye yeterli olmadığı açıktır. Bütünsel bir estetik kuram oluşturmak isteyenlerin önünde ise, bu durumda iki seçenek vardır: ya tarihsel ve güncel sanatsal malzemeyi çok yönlü olarak incelemek, farklı sanatçıların deneylerinden çıkan sonuçları ele alıp değerlendirmek, tekrar eden ve birbiriyle bağıntılı olan süreçler varsa bunların mantığını anlamaya çalışmak ve tüm bunlardan yola çıkarak bir kurama ulaşmayı amaçlamak; ya da tarihsel materyalizmin kurucularının kaleminden çıkmış ve hiç de bütünlük arz etmeyen malzemeyi spekülatif olarak bütünsel bir kuramın öğeleri sayıp, bunlardan çıkarılan ölçütü tüm sanat yapıtlarına uygulayarak, ölçüte uygun olanları onaylamak, uygun olmayanları reddetmek ve sanatsal açıdan değersiz görmek. Lukacs ikinci yolu seçmiştir. Az önce de değindiğimiz gibi, genel kuram söz konusu olduğunda Marx ve Engels'in yöntemleriyle ulaştıkları güncel sonuçların evrensel doğrular gibi dondurulmasına karşı çıkan Lukacs'ın bir sanat düşünürü olarak geçirdiği yaşamının tamamında bu hatayı sürdürmesi çelişik ve aynı zamanda trajiktir.

Marksizmin tarihsel ve toplumsal anlamda devrimci bir kuram olması, estetik alanda da Marksistler tarafından öne sürülen her şeyin otomatik olarak devrimci bir niteliğe sahip olması sonucunu doğurmaz. Tarihsel materyalist yaklaşıma göre, toplumsal süreçlerde devrimciliğin ölçüsü yeni sınıfın siyasal iktidarı için mücadele edip, bir sonraki sosyo-ekonomik formasyonun önünü açmaktır. Rosa Luxemburg bu konuda şöyle der: "Siyasi iktidarın kullanımı ile yapılan tarihi devrimlerin tüm sırrı, nicel değişimlerin yeni niteliğe dönüşümünde yatar, daha somut ifade edilirse, tarihi bir dönemin, toplumsal bir düzenin bir başkasına geçişinde yatar."¹⁸⁴

¹⁸⁴ Rosa LUXEMBURG, *Sosyal Reform mu, Devrim mi?*, Çeviren: Nihal Yılmaz, Belge Yayınları, İstanbul, 1993,s.96.

Fakat kolektif ya da bireysel bir özne, tarihsel anlamda bütünüyle devrimci bir konuma sahip olup, sanatsal alanda alabildiğine gerici kalıpları sırtında taşımaya devam edebilir.

Neden “toplumsal gerçekçilik” en devrimci sanat akımı olsun, ya da, neden bu gerçekçilik anlayışı Maksizmle bağlanabilen yegâne yaklaşım sayılsın? Marksizmin bilimsel olarak sınıflı toplumların gelişimini açıklamak yönünde sosyolojik bir başarısı vardır. Lukacs ve benzeri gerçekçilik kuramcıları aynı başarının sanatsal alanda da birversiyonunun olması gerektiğini savunurlar. Bu, sanatın üzerinde bilimsel bir diktatorya kurmaktır; bilimi ilerletmez, sanatı ise kısırlaştırır. Toplumcu gerçekçilik, daima tarihsel materyalizmin gölgesinde kalmaya mahkûmdur. Devrimci temaları anlatmak ya da toplumsal yapının bağrında akıp giden devrimci süreçleri açığa çıkarmak sanatı devrimcileştirmez; “çünkü devrim sanatın tözündedir.”¹⁸⁵ Her gerçek sanatsal etkinlik kendi mikro-evreninde bir devrim gerçekleştirir. Var olan gerçeklikten kopup, kendi içinde-ama dışarıyla da etkileşerek-devinen bir dünya kurmaya çalışmak hem realiteye karşı radikal bir eleştiri hem de başlı başına bir devrimci-kurucu iradi faaliyettir.

Hem Lukacs’ın hem de Brecht’in Marksist ve “toplumcu gerçekçi” olması, buna rağmen farklı yönelimler göstermeleri ilginçtir. Lukacs’ın düşünceleri kendisinden önceki gerçekçilerle tam bir uyum halindedir. Brecht ise mimetik anlayıştan büyük oranda kopmuş, toplumcu gerçekçiliği biçimsel değil, tematik bir anlamla sınırlı kalmıştır. Görülüyor ki, sanatçı olmayan bir kuramcı için kağıt üzerinde, sanatın dünyayı yansıtması gerektiğini savunmak ve kendi içinde tutarlı kalmak zor değildir. Fakat bir sanatçı için durum daha karmaşıktır. Eğer salt bir propagandist olarak kalmak istemiyorsa, sanatçı olabilmek için, sanatsal üretim alanında farklı deneyler yapmaya açık olmalıdır. Yoksa, elindeki hazır formülleri (konu, perspektif, tip

¹⁸⁵ Herbert MARCUSE, *Karşıdevrim ve İsyan*, Çevirenler: Gölrol Koca - Volkan Ersoy, Ayrıntı yayımları, İstanbul 1998, s.102-103

vb.) yapıtında cisimleştirmeye kalkarsa başarılı olması mümkün değildir. Brecht'in yaşam pratiği, bir Marksist sanatçının çalışmalarında, Marx ve Engels'in yazdığı ve hiçbir zaman genel tezler olarak öne sürülmemiş olan birkaç paragrafı aşmadan başarılı olamayacağının kanıtıdır. Brecht dogmatizme düşmemiş ve korkusuzca yeni anlatım formlarını denemekten çekinmemiştir. Bu nedenle, politik anlamda olduğu kadar sanatsal anlamda da devrimcidir. Aslında, yüzyıllardır süren, kapalı anlatım biçimlerine dayanan tiyatro anlayışının, bir Marksist tarafından sonlandırılıp, yeni ve eleştirel bir mecranın açılması anlamlıdır. Marksizmin tarihsel-toplumsal bağlamda kişilere kazandırdığı eleştirel duyarlılığın, sanatsal alana *tercüme edilmesi* ve bunun yeni formlar kullanmayı motive etmesi durumunda ne kadar verimli olunabileceği görülmektedir.

Her ne kadar bu çalışmada Lukacs'ın genel sanat kuramı reddedilse de, şu nokta göz önünde bulundurulmalıdır. Edebiyat sosyolojisi açısından, belirli bir dönemin (19. Yüzyıl) ya da belirli akımların (eleştirel veya toplumcu gerçekçilik) içinde yer alan yazarları ve onların yapıtlarının metinsel yapısını anlamak için Lukacs'ın yöntemine başvurulabilir. Özellikle onun geliştirdiği "tip" kavramı büyük gerçekçi yazarların romanlarını analiz ederken kullanılabilir. Bu romanlarda, tipik olan ve olmayan kişiler ayrımlanıp, tipleştirme sürecinin hangi realite ögesini yansıttığı araştırılabilir. Genel olarak gerçekçiliğin reddedilmesi, gerçekçi sanat yapıtlarının göz ardı edilip incelenmeyeceği anlamına gelmez. Kuşkusuz bu yapıtlar sanat tarihi içinde önemli bir yer tutarlar. Fakat bugünün sanatı o gelenekten bütünüyle kopma yönünde bir eğilim göstermektedir. Lukacs'ın yöntemi de "edebi arkeoloji"nin bir araştırma tekniği olarak işlev görmeye devam edecektir.

EK –1

KRONOLOJİ *

- 1885 György Szegredi Lukacs, 13 Nisan günü Budapeşte’de doğdu Macar Genel Kredi Bankası’nın müdürlüğünü yapan babasına 1891 yılında soyluluk ünvanı verildi. Lukacs, büyük burjuva koşullarında, toplumun çeşitli kesimleriyle, rahat bir ilişki içersinde bulunan bir aile çevresinde büyüdü.
- 1902 Lukacs, henüz lise öğrencisiyken dergilerde ilk yazılarını yayımladı. Daha çok tiyatro eleştirileri yazıyordu, Bazı oyunlar yazma girişiminde bulunduydu da, yazdıklarını yetersiz bularak 1903 yılında yaktı. Tiyatro, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesine kadar edebiyat eleştirisi ve estetik-kuramsal çalışmalarının odak noktası olarak kaldı. Liseyi bitirdikten sonra Budapeşte Üniversitesi’nde hukuk ve iktisat öğrenimine başladı, sonra edebiyat-sanat tarihi ve felsefe dallarına geçti. Dilthey ve Simmel’e özellikle ilgi duydu.
- 1904 Sandor Meresi, Marcell Benedek ve Laszlo Banoczy ile birlikte, Budapeşte Thalia Tiyatrosunu kurdu. Hukukçu ve toplumbilimci Gyula Pikler’in kurduğu *Toplumbilim Derneği*’ne üye oldu.
- 1906 *Huszadik Szazad* (Yirminci yüzyıl) ve *Nyugat* (Batı) adlı dergilerde sürekli olarak çalışmaya başladı. Huszadik Szazad Toplumbilim Derneği’nin yayın organıydı. Her iki dergide de radikal burjuva aydınları görüşlerini ifade ediyorlardı. Lukacs’ın bu dergiler için yazdığı yazılar 1906 yılında yazmaya başladığı *Çağdaş Tiyatronun Gelişme Tarihi Üzerine* adlı yapıtına ön hazırlık çalışmaları niteliğini taşıdı.

* Bu Kronoloji, Lukacs’ın Estetik I kitabının çevirisinde bulunan “Lukacs’ın Yaşamı” kısmından yararlanarak hazırlanmıştır.

1908 *Çağdaş Tiyatronun Gelişme Tarihi* Kisfaludy Derneği tarafından verilen *Krisztina Ödülü*'nü aldı. Yapıtın tamamı iki cilt halinde ilk kez 1911 yılında iki cilt halinde yayımlandı. Yine bu yıl Marx ve Engels'in yapıtlarını okumaya başladı. Yaz aylarında *Kapital*'in 1. Cildi üzerinde çalıştı. Ancak bu çalışmalarından, daha sonra ulaşacağı epistemolojik sonuçları çıkarmadı.

1908/09 Bir süre Berlin'de kaldı. Friedrich-Wilhelm Üniversitesi'nde Simmel'in ve başka hocaların derslerine devam etti. 1909 yazına kadar, yeni çalışmalarının ışığında *Çağdaş Tiyatronun Gelişme Tarihi*'nde değişiklikler yaptı.

1909 Macar ozanı Endre Ady üzerine kaleme aldığı çalışmasını yayımladı. Yapıtında Ady'yi "Devrimsiz kalan Macar devrimcilerinin ozanı" olarak selamladı. Kasım ayında Budapeşte Üniversitesi'nde *Tiyatro Oyununun Biçimi* adlı teziyle doktorasını verdi. Daha sonra Berlin'e gitti.

1909-1911 Berlin'de kaldı. İtalya, Almanya ve Fransa'ya geziler yaptı. Bu dönemde Kant, Fichte, Schelling, Hegel gibi klasik Alman felsefesinin temsilcilerinin yapıtlarını okudu, daha sonra Windelband, Rickert, Lask ve Hussel gibi düşünürlerle ilgilendi.

1910 Budapeşte'de *Edebiyat Tarihi Kuramı Üzerine Düşünceler* adlı yapıtı yayımlandı. Lukacs kış aylarında Ernst Bloch ile tanıştı. Bu tarihten sonraki yapıtlarında György yerine Georg adını kullanmaya başladı.

1911 İlkbaharda bir süre kalmak üzere Floransa'ya gitti. Berlin'de *Ruh ve Biçimler* adlı ilk deneme kitabı yayımlandı. *Çağdaş Tiyatronun Gelişme Tarihi Üzerine* adlı yapıt, Budapeşte'de iki cilt olarak çıktı.

Yapıt, 18. Yüzyıl ile 20. Yüzyılın ilk on yılı arasındaki dönemin tiyatrosu üzerine yazılmış kapsamlı bir incelemedir.

1912 Lukacs'ın Berlin, Fransa ve İtalya gezileri.

1912-1914 *Sanat Felsefesi* adlı sistematik bir yapıta ilişkin çalışmalar. Lukacs'ın çalışmaları 1914'te savaş yüzünden kesildiğinde yapıtın üç bölümü tamamlanmıştı. Lukacs'ın ölümünden sonra bulunduğu şekliyle 1973 yılında, toplu yapıtlarının 16. Cildi olarak yayınlandı.

1913-1918 Lukacs, Bela Balazs'ın haftada bir düzenlediği ve "Pazar Çevresi" diye anılan toplantılara sürekli gitmeye başladı. Bu çevrede düzenli olarak felsefe ve edebiyat sorunları tartışılıyordu. Lukacs'la birlikte grubun başka üyeleri de, aynı zamanda "Toplumbilim Derneği"nin üyesiydiler. 1917 yılında kurulan "Toplumsal Bilimler Özgür Okulu" Pazar çevresi grubuna aittir.

1913 Lukacs'ın *Estetik Kültür* adlı kitabı Budapeşte'de yayımlandı, Lukacs'ın 1908-1911 yılları arasında dergilerde çıkan yazılarını bir araya getiriyordu. Lukacs, 1909-1913 yılları arasında Balazs'ın yapıtları üzerine kaleme aldığı yazıları, 1918 yılında bir kitapta birleştirdi. 1913 yılında Heidelberg'e giden Lukacs, Max Weber ile dost oldu ve ünlü "Max Weber Çevresi"ne girdi. Heinrich Rickert ve Wilhelm Windelband'ın derslerini dinledi.

1914 İlkbaharda Jelena Andrejewna Grabenko ile evlendi. Yıl sonlarına doğru, muhtemelen doçentlik tezi olmak üzere, Dostoyevski üzerine büyük bir monografi hazırlamayı planladı. Bu çalışma, 1915 yılında askere çağırılmasıyla yarıda kaldı, bir daha da tamamlanmadı. Yapıtın yazılmış olan kısmı, giriş bölümü, 1916 yılında *Roman Kuramı*

başlığıyla “Estetik ve Güzel Sanat Bilimi Dergisi”nin 2. Cildinde yayımlandı.

1914-15 Lukacs, Hegel üzerine incelemelerini derinleştirdi. Marx’la daha yoğun olarak ilgilendi: özellikle Marx’ın gençlik döneminin ürünü olan felsefe yazılarına ve *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş*’e eğildi. Gerek bu dönemde, gerekse daha sonraki yıllarda Ervin Szabo’nun sendikalist-ararşist eğilimleri ile Rosa Luxemburg’un savaş öncesi yazılarının Lukacs üzerinde büyük etkisi oldu.

1915 Askere çağrılan Lukacs, Budapeşte’ye gitti Ancak çürüğe çıkarıldı.

1916 Bir süre Heidelberg’te kaldı. 1914 yılında yarım bıraktığı *Sanat Felsefesi* adlı çalışmasına yeniden başladı. Tamamen yeni bir metin oluşturdu. Beş bölümü kapsamakla birlikte, henüz tamamlanmamış olan bu çalışmayı, 1918 yılında doçentlik tezi olarak Heidelberg Üniversitesi’ne sundu. *Estetikte Özne-Nesne Bağıntısı* adını taşıyan üçüncü bölüm, 1917 yılında *Logos* dergisinde yayımlandı. Yapıtın tamamı, 1971 Temmuz’unda Lukacs’ın ölümünden sonra kalan belgeler arasında bulundu.

1916-17 Budapeşte.

1917 Heidelberg.

Lukacs. Aynı yılın sonunda kesin olarak Budapeşte’ye döndü. Tinsel Bilimler Öz gür Okulu’nda etik üzerine konuşmalar yaptı.

1918 Georg Lukacs, 25 Mayıs tarihinde Heidelberg’teki Ruprecht Karl Üniversitesi’ne felsefe dalında öğretim üyeliği yapmak üzere başvurdu. Önerdiği ders programı şöyleydi: 1. Sören Kierkegaard’ın Hegel eleştirisi, 2. “Geçerlilik” ile “gereklilik” arasındaki ayrım. 3.

Fenomenoloji ve transandantal felsefe. Bu başvuru üzerine dekan, Lukacs'a... "Felsefe fakültesinin günün koşulları içerisinde bir yabancının, hele Macar uyruklu birinin doçentliğine izin veremeyeceğini" bildirdi. Aralık ayı ortalarında Lukacs, Bela Kun'un önderliğinde kurulmuş Macar komünist Partisi'ne üye oldu. Yıl sonunda ise aynı partinin bilimsel araştırmalar dergisi *Internationale*'nin yazı işleri kuruluna girdi.

1918-1919 Lenin'in *Devlet ve Devrim* adlı yapıtını okudu.

1919 Yılı başında *Hukuk Kaynağı Olarak Terör* adlı incelemesi çıktı. Bu çalışmasında tarihte zorun rolü sorununu ele alır. Şubat ayında, Bela Kun'un tutuklanmasından sonra Lukacs, Macar Komünist Partisi'nin Merkez Komitesine alındı. Başka yöneticilerle birlikte 1919 Mayıs'ında yapılacak silahlı ayaklanmayı hazırladı. Haziran ayı ortalarından başlayarak Bela Kun yönetiminde kurulan Cumhuriyet döneminde eğitim konularında tek yetkili halk komitesi oldu. Daha sonra 5. Kızıl tümenin siyasal komiserliğine getirildi. Laszlo Rudas'ın yönetimindeki *Vörös Ujsag* (Kızıl Gazete) de ve Lajos Kassak tarafından çıkarılan *Ma* (Bugün) gazetesinde düzenli olarak çalıştı. Haziran'ın ilk yarısında Romanya cephesindeki siyasal komiserlik görevinden döndü. "Karl Marx İşçi Üniversitesi"nde "Eski ve Yeni Kültür" üzerine iki ders verdi. Bu derslerinde Marx'a ilişkin anlayışında henüz var olan idealist çizgileri de dile getirdi. *Taktik ve Etlik* adlı kitabı Budapeşte'de yayımladı. Cumhuriyet yönetiminin devrilmesinden sonra Lukacs, illegal olarak çalışmaya başladı. Budapeşte'deki illegal çalışmaların yönetimi Lukacs'ın ve siyasal polisin eski yöneticisi olan Otto Korvin'in elindeydi. Korvin 1919 Ağustos'unda tutuklandı, 1920 yılında da öldürüldü. Lukacs, Eylül ayında Viyana'ya kaçtı. Ekim ayında bir geri verme istemine uyan Avusturya makamlarınca tutuklandı. Çeşitli Almanca gazetelerde bu olay üzerine "Georg Lukacs'ı kurtarın!"

başlığıyla bir bildiri yayınlandı. Bildirinin altında F.F. Baumgarten, Paul Ernst, Alfred Kerr, Heinrich Mann, Thomas Mann gibi imzalar vardı. Bu bildiri üzerine Lukacs, 1919 yılı sonunda salıverildi.

1919-1929 Viyana'da kaldığı süre boyunca Macar Komünist Partisi'nin yöneticisi olarak siyasal çalışmalar yaptı. Bu arada birkaç kez gizlice Macaristan'a gitti. Macar Komünist Partisi içerisinde yıllar süren çekişmeler sırasında Landler fraksiyonundan yana çıktı.

1919 Thomas Mann ile ilk kez karşılaştı.

1920-21 Viyana'da çıkan *Proletar* dergisiyle, 1920 ve 1921 yıllarında yine Viyana'da çıkan ve Lukacs'ın da sorumlu yazı işleri müdürlüğünü yaptığı *Komünismus* dergisinde çeşitli makaleleri yayımlandı. *Kommünismus* dergisinde yayımlanan makalelerin bir kısmı çok değiştirilerek 1922 yılında *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı yapıta alındı.

1920 Lukacs'ın *Kommunismus* dergisinde yayımlanan *Parlamentarizm Sorunu Üzerine* adlı makalesi Lenin'in Lukacs'ı sol radikal ve parlamento karşıtı tutum takınmakla suçlamasına yol açtı. Temmuz ve Ağustos aylarında Georg Lukacs parti tarafından Komünist Enternasyonal'in İkinci Dünya Kongresi için Moskova'ya delege olarak gönderildi. *Roman Kuramı* adlı yapıtı Berlin'de yayımlandı. Aynı yıl Lukacs, sonradan ikinci eşi olacak olan Gertrud Bortstieber ile tanıştı.

1921 Lukacs Komünist Enternasyonal'in Moskova'daki kongresinde Lenin ile karşılaştı.

1921-22 Lukacs Macar Komünist Partisi içindeki Landler Grubunca çıkartılan *Vörös Ujsag* dergisinde çeşitli makaleler yayımladı.

1922-24 Viyana.

1922-23 *Rote Fahne* (Kızıl Bayrak) de özellikle felsefe tarihine ve edebiyat tarihine ilişkin çeşitli yazıların yayımlanması

1922 *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin kaleme alınışı. Mayıs ayında Thüringen Ormanı'nda ilk "Yaz Akademisi" toplandı. Katılanlar: Korsch, F.Weil, R. Sorge, Lukacs, Wittfogel, Fogarasi, Massing, Schmücher, Frank, Pollock, Biehan, Gumpers, Roninger, Alexander, Süskind, Futumoto.

1923 *Tarih ve Sınıf Bilinci* Berlin'deki Malik yayınevinde *Küçük Devrimci Kitaplık*'ın dokuzuncu cildi olarak yayımlandı ve derhal büyük tartışmalara yol açtı. Macar Komünist Partisi'nde Landler Grubunun bazı ünlü üyeleri Grubun Lukacs'a karşı açıkça harekete geçmemesinden ötürü bir bildiri yayınladılar. *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Komünist Enternasyonal içinde revizyonist eğilimlerden ötürü başlıca saldırı noktalarından birini oluşturdu.

1924 17 Haziran-18 Temmuz: Lukacs Komünist Enternasyonal'in V. Kongresi'nde şiddetle eleştirildi. *Lenin Düşüncelerinin Bağlamı Üzerine İnceleme* adlı yapıtı Viyana'da yayımlandı.

1926 *Moseş Hess ve İdealist Diyalektik Sorunları* adlı yapıtı yayımlandı.

1926-29 *Sosyalizmin ve İşçi Hareketinin Tarihine İlişkin Arşiv* için felsefi ve politik-tarihsel nitelikte çeşitli yayınlar üzerinde çalıştı. Lukacs bu çalışmaları özellikle şu açıdan önemli bulur: "Bu çalışmalarla kendimi yabancı görüşlerden bağımsız kılarak gelecekteki bana özgü yolu aydınlatmaya çalıştım." (*Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin önsüzünden)

- 1928 Lukacs yıl sonunda Macar Komünist Partisi'nin II. Konseyi için, *Blum Tezleri* olarak anılan tezlerini hazırladı.
- 1929 *Tezler* Parti çevrelerinde büyük eleştirilerle karşılaştı. Lukacs üç ay süreyle Macaristan'da kalışını resmi makamlardan gizledi. Thomas, Mann, Avusturya Başbakanı'na yönelttiği bir açık mektupla Lukacs için sığınma hakkı istediye de sonuç alamadı.
- 1930 Avusturya'dan çıkarılan Lukacs Moskova'ya gitti.
- 1930-31 Moskova'ya yerleşen Lukacs Marx-Engels-Lenin Enstitüsünde Rjasanow'un yönetiminde Marx'ın ve Lenin'in yapıtlarının toplu yayımında çalıştı. Bu çalışmalar sırasında Marx'ın *Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları*'ni okudu. Çeşitli konferanslar verdi, Yazarlar Birliği'nin organı olan *Linkskurve*'de çalıştı. 1931-32 yıllarında Johannes R. Becher ve Aladar Komjat ile proleter devrimci yazarların oluşturacağı federasyona ilişkin bir program hazırladı. Berlin'de kalması siyasal çalışma yapmaması koşuluna bağlı olduğundan toplantılarda Keller adını kullandı. Düsseldorf, Köln ve Frankfurt'ta faşist ideoloji ve edebiyat kuramı üzerine konferanslar verdi. Yine bu sıralarda Berthold Brecht ile tanıştı. Linkskurye'de Shaw, Hauptmann ve Goethe üzerine yazılar yayımlandı.
- 1932 *Internationale Literatur* adlı dergide çalışmaya başladı.
- 1933 *Genç Hegel*'in ilk taslağını tamamladı. Mart ayında sınırdışı edildi ve Çekoslovakya'dan geçerek Sovyetler Birliği'ne gitti. *Internationale Literatur*'de *Beni Marx'a Götüren Yol* adlı otobiyografik yazısını yayımladı.

1933-44 Sovyetler Birliği Lukacs bu süre içerisinde *Blum Tezleri*'nin kuramsal temelleri üzerinde gerçekçilik anlayışını geliştirdi. Edebiyat tarihine ilişkin araştırmaları bu dönemde kaleme alındı. Çeşitli dergilerde basılan bu çalışmalar 1945'ten sonra çoğu yeniden işlenerek Almanca yayımlandı.

1933 Lukacs sırasıyla Moskova Komünist Akademisi'nin Dil ve Edebiyat Bölümü'nde çalıştı. Bu kurumlar 1936 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Bilimler Akademisi'yle birleştirildi. Lukacs 1944'e kadar bu akademinin Felsefe Enstitüsü'nde çalıştı.

1933-45 *Uluslararası Edebiyat* dergisinde kesintisiz çalıştı.

1933-39 *Literaturnyj Kritik* (Edebiyat ve Eleştiri) dergisinde sürekli çalıştı. Çalışmalarının büyük bir kısmı ilk kez bu dergide yayınlandı. 1930'larda Lukacs'ın ve Lifschitz'in önderliğindeki "Yeni Akım"ın ve onun organı *Edebiyat ve Eleştiri* dergisinin başlıca amacı halk toplumbiliminin bir yana bırakılması ve burjuva edebiyat mirasının benimsenmesine elverişli yöntemlerin geliştirilmesiydi.

1933 *Edebiyat ve Eleştiri*'de "Dışavurumculuğun Büyüklüğü ve çöküşü" adlı yazısı yayımlandı. Lukacs bu incelemesinde dışavurumculuğu kapitalist toplumun bir çöküş belirtisi olarak alır ve dışavurumculukla faşizm ideolojisi arasında doğrudan bir bağlantı kurar.

1934 Lukacs Bilimler Akademisi'ne alındı.

1935 Lukacs birkaç yıl süreyle Sovyet Yazarlar Birliği'nin Dışişleri Komisyonu'nda Alman Antifaşist Yazarlar Grubu'nda çalıştı.

1936 Lukacs bu dönemde Rusya'daki biçimlilik-doğalcılık tartışmasına *Anlatmak ya da Tanımlamak* adlı denemesiyle katıldı. Bu incelemesinde gerçekçi betimlemeye ilişkin yöntem konusundaki anlayışını açıkladı ve bu anlayışı, yalnızca görünüşleri kapsamına alan doğalcı yazma biçimlerinden kesin çizgilerle ayırdı.

1936-37 *Tarihsel Roman* adlı yapıtının yazılışı.

1937 19. *Yüzyılın Edebiyat Kuramları ve Marksizm* adlı kitap Moskova'da yayımlandı. *Tarihsel Roman Edebiyat ve Eleştiri* dergisinde parça parça yayımlandı.

1938 Lukacs Klasik Alman felsefesiyle Marksist felsefe burjuva edebiyat mirası üzerine bir dizi konferans verdi. Haziran ayında Klaus Mann'ın Bernhard Ziegler'in makaleleri yüzünden *Das Wort* (Sözcük) dergisinde başlayan "Dışavurumculuk tartışması"na katıldı. Aynı tartışmaya Ernst Bloch, Hans Eisler ve savaştan sonra da Berthold Brecht katıldılar.

1944 Lukacs Aralık ayında Budapeşte'ye döndü.

1945 Budapeşte Üniversitesi'nde estetik ve kültür felsefesi Profesörlüğü'ne atandı. Parlamento üyeliğine seçildi. Macar Bilimler Akademisi'ne alındı.

1946 Karl Jaspers ile "Genel Avrupa Anlayışı Üzerine Tartışma." Lukacs bu tartışmada daha *Blum Tezleri*'nde vurguladığı tezi yeniden ele alarak sosyalizmin ve demokrasinin, ortak düşmanları faşizm karşısında, bağlaşması zorunluluğunu belirtir.

- 1948 Lukacs Ağustos ayında "Barışı Korumak için Kültürle Uğraşanların Dünya Kongresi"ne katıldı. "Aydınların Sorumluluğu" başlıklı konuşmasında dünya aydınlarını emperyalist ideolojiler karşısında ortak savaşa çağırdı.
- 1949 Lukacs 20 Ocak'ta Paris'te düzenlenen "Hegel Araştırmalarının Yeni Sorunları" konulu konferansa katıldı.
- 1951 Macar Yazarlarının I. Kongresi'nde kendisine yöneltilen sert eleştiriler Lukacs'ı siyasal yaşamdan çekilmeye zorladı.
- 1957 Budapeşte'de bilimsel çalışmalarına yeniden yoğun biçimde eğilen Lukacs ağırlık noktasını *Estetik* adlı yapıtının birinci bölümü olan *Estetiğin Kendine Özgü Yapısı*'na kaydirdı.
- 1958 Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde Lukacs'ın yapıtları eleştirel yöntemle ele alındı.
- 1963 *Estetiğin Kendine Özgü Yapısı* (Estetik Bölüm I) Lucterhand yayınevinde yayımlandı. 28 Nisan'da karısı öldü.
- 1966 *Estetik* dört cilt olarak İspanyolca yayımlandı.
- 1968 Aynı yapıt Japonca yayımlandı.
- 1970 Ağustos'ta Lukacs'a *Goethe Ödülü* verildi. Kasım'da kanser teşhisi kondu.
- 1971 George Lukas 4 Haziran tarihinde Budapeşte'de öldü.

EK – 2

LUKACS'IN YAPITLARI

Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911

Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik Berlin 1920.

Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik Berlin 1923.

Lenin studie über den Zusammenhang seiner Gedanken. Wien 1924.

Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik. Leipzig 1926.

Gottfried Keller Kiev 1940.

Deutsche Literatur während des Imperialismus Eine Übersicht ihrer Hauptströmungen. Berlin 1945.

Fortschritt und Reaktion in der Deutschen Literatur Berlin 1945.

Goethe und seine Zeit. Bern 1947.

Der junge Hegel Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie. Zürich-Wien 1948.

Essays über Realismus. Berlin 1948.

Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie. Berlin 1948.

Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker. Berlin 1948.

Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin 1949.

Thomas Mann. Berlin 1949.

Existentialismus oder Marxismus? Berlin 1951.

Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1951.

Balzac und der französische Realismus. Berlin 1952.

Puschkin – Gorki (Zwei Essays) Leipzig 1952.

Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Berlin 1953.

Die Zerstörung der Vernunft Berlin 1954.

Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1954.

Der Historische Roman. Berlin 1955.

Wider den mißverständenen Realismus Hamburg 1958.

Der junge Marx Seine philosophische Entwicklung von 1840 bis 1844
Pfullingen 1965.

Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Hegels falsche und echte
Ontologie. Neuwied Berlin 1971.

Ontologie. Marx 1972.

Ontologie Arbeit 1973.

KAYNAKLAR

BENJAMİN, Walter (1985), "Brecht'le Söyleşiler," *Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oksay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul.

BLANCHOT, Maurice (1984), "Kafka'nın Okunması", Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, *Yazko Çeviri*, Ocak-Şubat, 16-17.

BOTTOMORE, Tom (1990), "Marksizm ve Sosyoloji," Çev. Mete Tuncay, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Verso Yayıncılık, Ankara.

BRECHT, Bertolt (1976), *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, Çev. Ahmet Cemal-Kayahan Güven, Günebakan Yayınları, İstanbul.

CORNFORTH, Maurice (1997), *Bilgi Teorisi*, Çev. H. Selman, Yorum Yayınları, İstanbul.

ÇALIŞLAR, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

DELEUZE, G-GUATTARI, F. (1996), *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, Terry. (1985), *Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. Esen Tarım, Serhat Öztopbaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

ENGELS, Friedrich (1993) *Tarihsel Materyalizm üzerine Mektuplar 1890-94*, Çev.Öner Ünalın, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.

GOLDMAN, Lucien (1978), "György Lukacs'ın İlk Yazılarına Giriş" Çev. Afşar Timuçin-Mehmet Sert, *Felsefe Dergisi*, Ocak-Şubat-Mart, 2.

GORKİ, Maksim, *Küçük Burjuva İdeolojisi*, Çev. A. Demir, Altınçağ Yayıncılık, İstanbul.

GRAMSCI, Antonio (1986), *Hapishane Defterleri*, Çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul.

JDANOV, A.A (1977), *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Çev. Fatmagül Berktaş, Bora Yayınları, İstanbul.

KORSCH, Karl (1991), *Marksizm ve Felsefe*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul.

KURTULUŞ, Akif (1996), *Politika ve Sanat*, Avesta Yayınları, İstanbul.

LENİN, V.İ. (1974), *Marksizm Üzerine*, Çev. Tamer Özsu, Aşama Yayınları, Ankara.

LENİN, V.İ. (1976), *Proletarya Kültürü*, Çev. Nadiye R. Çobanoğlu, Yar Yayınları, İstanbul.

LENİN, V.İ. (1991), *Emperyalist Ekonomizm-Marksizmin Bir Karikatürü* Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, Ankara.

LENİN, V.İ., *Ne Yapmalı*, Çev. Mümtaz Yavuz, Yorum Yayınları, İstanbul.

LUKACS, G. (1969) *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul.

LUKACS, G.(1977), *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.

LUKACS,G. (1978 a), *Birey ve Toplum*, Çev. Veysel Atayman, Günebakan Yayınları, İstanbul.

LUKACS,G. (1978 b), *Estetik I*, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul.

LUKACS,G. (1981), *Estetik II*, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul.

LUKACS,G. (1985) "Gerçekçilik Değerlendiriliyor,"*Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul.

LUKACS, G. (1988), *Estetik III*, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul.

LUKACS, G. (1998) *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul.

LUKACS, G. (1998 b), *Lenin'in Düşüncesi*, Çev. Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, İstanbul

LUNN, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm*, Çev. Yavuz Alogan, Alan Yayıncılık, İstanbul.

LUXEMBURG, Rosa (1993), *Sosyal Reform mu, Devrim mi?*, Çev. Nihal Yılmaz, Belge Yayınları, İstanbul

MARCUSE, Herbert, *Sovyet Marksizmi*, Çev. Seçkin Çağan, May Yayınları, İstanbul.

MARCUSE, Herbert (1998) *Karşı Devrim ve İsyan*, Çev. Gürol Koca - Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MARX, Karl (1990), *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire*'ı, Çev. Sevim Belli, Sol yayınları, Ankara

MARX-, Karl (1993), *Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı*, Çev. Sevim Belli. Sol Yayınları, Ankara.

MARX, K.-ENGELS,F. (1971), *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Murat Belge, De Yayınevi.

MARX,K.-ENGELS,F. (1992) *Alman İdeolojisi*, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

MARX, K.-ENGEL,F.(1993), *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdist, Sol Yayınları, Ankara

MORAN, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

RADDATZ,F.J. (1984), *Georg Lukacs*, Çev. Ender Ateşman, Alan Yayıncılık, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1983), *Grek Estetik*'i, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUNALI,İsmail (1993), *Marksist Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WOLLF, Janet (2000), *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında İstanbul'da doğdu. Malatya Lisesi'nden 1992 yılında mezun oldu. Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde başlayan Lisans öğrenimini, 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nü tamamladı.

