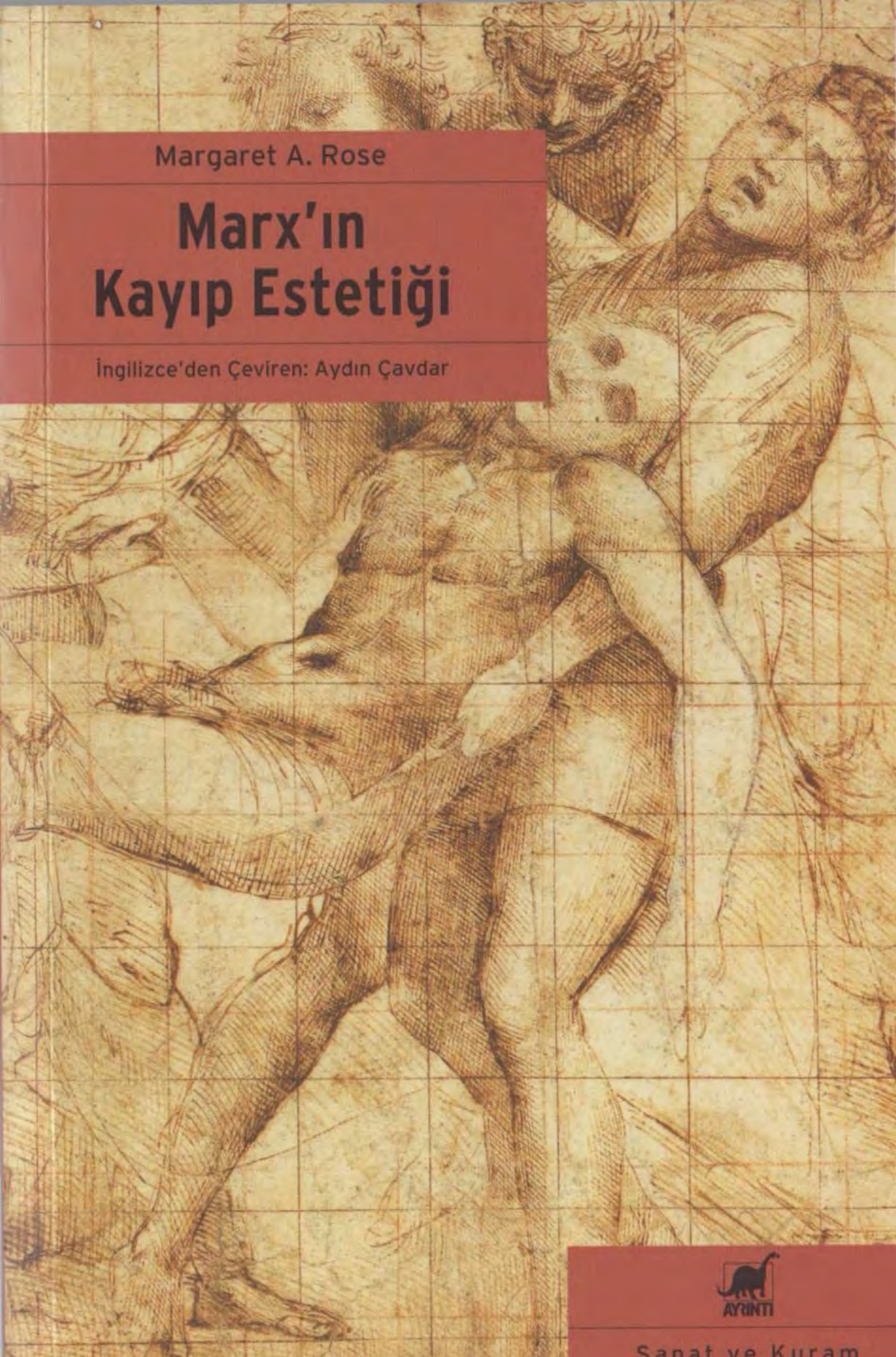
Margaret A. Rose

Marx'ın Kayıp Estetiği

İngilizce'den Çeviren: Aydın Çavdar



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



MARGARET A. ROSE, Alman dili edebiyatı ve genel olarak sanat tarihi ve sanat kuramı alanlarında uluslararası üne sahip bir yazardır.
Yayımlanmış kitaplarından bazıları şunlardır: *Die Parodie: Eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik*, (1976); *Reading the Young Marx and Engels: Poetry Parody and the Censor* (1978); *Parody and Meta-Fiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction* (1979); *Victorian artists: Margaret Baskerville and C. Douglas Richardson* (1988); *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis* (1991); *Parody: Ancient, Modern and Post-modern* (1993); *Theodor Mintrop. Das Album für Minna (1855-1857) nebst anderen neuentdeckten Materialien* (2003); *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit* (2006); *Flaneurs & Idlers. Louis Huart "Physiologie du flaneur" & Albert Smith "The Natural History of the Idler upon Town"* (2007); *Das Album Fur Minna: Nebst Weiteren Neuentdeckten Materialien* (2003); *Pictorial Irony, Parody & Pastiche* (2011).

MARGARET A. ROSE

Marx'ın Kayıp Estetiği

Karl Marx ve Görsel Sanatlar

Margaret A. Rose

Ayrıntı: 834
Sanat ve Kuram Dizisi: 43

Marx'in Kayıp Estetiği
Karl Marx ve Görsel Sanatlar
Margaret A. Rose

Kitabın Özgün Adı
Marx's Lost Aesthetic
Karl Marx & The Visual Arts

İngilizce'den Çeviren
Aydın Çavdar

Yayıma Hazırlayan
Burcu Ballıktaş

Son Okuma
Yeliz Eke

© Cambridge University Press 1984

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
DEA / NIMATALLAH
De Agostini Picture Library / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı-İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85 - 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2015*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-967-6
Sertifika No.: 10704

.....

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Marx'ın Kayıp Estetiği
Karl Marx ve Görsel Sanatlar

.....

Margaret A. Rose

İçindekiler

Giriş 11

Birinci Bölüm:
Marx'ın Gençlik Yıllarında
Görsel Sanatlar ve Estetik Teorisi

1 Helenlere Karşı Nazarenler 17
2 Feuerbach ve "Nazaren" Meryem Ana 41
3 Marx'ın Kayıp Estetiği: IV. Friedrich Wilhelm Döneminde
Marx'ın Gençlik Yılları 54
4 Marx'ın *Ekonomik ve Felsefi El Yazmaları* ve "Prodüktivist"
Bir Estetiğin Gelişimi 101

5 Sanatsal Üretimin İskeletinin Oluşumu ya da Maddeci Estetiğin "Büyüsü" 112

İkinci Bölüm
Rus Saint-Simon: Rusya'da 1830'lardan 1930'lar ve Sonrasında Üretici Olarak Sanatçı

6 Saint-Simoncular ve Realistler 137
7 1920'lerin Konstrüktivistleri ve Avangart Konsepti 171
8 Avangart "Agrokültür"e Karşı: Lenin'den Stalin'e ve Sonrasında, Avangardın Problemleri 187

Sonsöz 224
Kaynakça 228
Dizin 240

Teşekkür

Bu çalışmanın yayımlanmasında yardımı olan herkese, özellikle Cambridge Üniversitesi Yayınları personeline ve yine özellikle basım sürecini yöneten editörlere ve kitabı yayıma hazırlayan Pauline Marsh'a, Alexander von Humboldt Vakfı'na ve Deakin Üniversitesi Araştırma Yardım Komitesi'ne teşekkür etmeyi borç bilirim. Bunun yanında, Heinrich Heine Enstitüsü (Düsseldorf) Müdürü Dr. Joseph Kruse'ye ve kütüphane görevlisi Heike von Berkholz'e, çalışmam için yaptığım araştırmaları tamamlama konusunda yardımlarından dolayı; Avustralya Ulusal Üniversitesi (Canberra) Düşünce Tarihi Bölümü'ne, taslakları tamamladığım dönemlerde bana ayırdıkları zamandan dolayı; Judy Barber ve Beverley Bartlett'a kitabın ilk halini, Dorothy Franklin'e de son halini daktilo ettikleri için ve Peter Wilson ile Robert Filippi'ye de görsel materyalin hazırlanmasındaki katkılarından dolayı teşekkür ederim. Kitapta yer alan görsellerin telif haklarının takibi ve bu görsellere doğru referans verebilmek için her türlü çaba sarf edilmiştir. Bu görsel materyallerin kullanımıyla ilgili Majesteleri İngiltere Kraliçesi'ne; Bayerische Staatsgemäldesammlung (Münih), Eski ve Yeni Resim Müzesi ve Grafik Koleksiyonu; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz (Berlin); Bay ve Bayan Eric Estorick Koleksiyonu; Glasgow Sanat Galerisi & Müzesi; Alexander Glezer; Goethe Müzesi (Düsseldorf); Hermitage (Leningrad); Kaiser Wilhelm Müzesi (Krefeld); Hamburg Kunsthalle; Karlsruhe Kunsthalle; Kunsthistorisches Museum (Viyana); Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen (Doğu Berlin); Musée Communal de la Louvière; Musée de l'Art Russe; Musée du Louvre; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt (Lübeck); Parma Ulusal Galerisi; Pitti Galerisi (Floransa); Rheinisches Landesmuseum (Trier); Rus Müzesi (Leningrad); Schloss Charlottenburg, Preussische Kunstsammlung; Staatliche Kunstsammlungen (Dresden); Alman Demokratik Cumhuriyeti Devlet Müzeleri; Städelsches Kunstinstitut (Frankfurt on Main); Stadtgeschichtliches Museum (Düsseldorf); Tretyakov Galerisi (Moskova); Vatikan (Roma) ve Wallraf-Richartz Müzesi'ne (Köln) teşekkür ederim.



918'de Petrograd kentinde A. Matveyev'in Karl Marx anısına yaptığı heykelin açılışı, Smolny nstitüsü'nün önü.

Giriş

Marksist estetik üzerine bugüne kadar yayımlanan çalışmaların çoğu ya Marx'ın teorilerini sözlü anlatım sanatlarına uygulamakla ilgilendi ya da estetik teori üzerine yaptığı yorumlara metin yönelimli bir yaklaşım getirdi. Diğer yandan bu çalışmaların yalnızca küçük bir kısmı Marx'ın kendi dönemindeki görsel sanatlara yaklaşımını ele aldı. Ve Marx'ın adı görsel sanatlarla ilgili tartışmalarda, anlatı teorisinin haricindeki bakış açılarıyla anıldığında da genellikle 20. yüzyıldaki Sosyalist Realizm ve Modernizm arasındaki tartışma bağlamında ele alındı ki bu noktada yine Marx'ın görsel sanatlarla ilgili gerçekten ne düşündüğü konusu üzerinde pek fazla durulmadı.

Diğer çalışmaların aksine bu kitap, hem 19. yüzyıl Almanya'sında, Fransa'sında ve İngiltere'sinde görsel sanatlar adına

Marx'ın bizzat nelere tanık olduğunu sorgulayan yeni bir alan yaratmak hem de böylesi bir araştırmadan elde edilecek bilgilerin, Marx'ın estetik teorisinin ne olabileceği hakkındaki güncel ve 20. yüzyıldaki daha eski görüşleri nasıl etkileyebileceğini irdeleme amacını taşımaktadır.

Burada kullanılan metot özellikle Marx'ın görsel sanatlara yaklaşımına ait tarihsel arka planı aydınlatma amacını taşırken, Marx'ın estetik teorilerinin anlaşılması yolunda çokça gözden kaçırılan birtakım kavramları da gün yüzüne çıkarabilme kaygısını taşımaktadır. Bu birtakım kavramların, genel anlamda ifade etmek gerekirse; sanatı, sosyal gelişimi basitçe yansıtmaktan ziyade bu gelişime yol gösteren ve modern üretimin "avangart" bir parçası olarak gören Saint-Simoncu konsepte dayandığını söyleyebiliriz.

Birinci bölümde hem bu konseptin hem de Marx'ın yaşadığı dönemdeki görsel sanatların analizi yapıldıktan sonra, bu avangart, "Produktivist" sanat teorisinin izi, "Konstrüktivistler" olarak bilinen, sosyal açıdan faydalı ve yenilikçi bir sanatsal üretim biçimi yaratmak amacıyla sanat, bilim ve teknolojiyi birleştirmeyi hedefleyen çalışmalar yapan 1920'lerin ilk dönem Sovyet sanatçıları tarafından yeniden canlandırıldığı 20. yüzyılın başlarına doğru sürülecektir.[1] 1920'lerin Rus avangardının sanatı üzerine yayımlanmış güncel belgelerin çokluğu göz önüne alınarak, kitabın ilgili bölümünde bu sanatçıların çalışmalarının görsel örneklerine, kitabın Marx'la ilgili önceki bölümlerinde adı geçen ve günümüzde bizim için çok da tanıdık olmayan sanatçıların çalışmaları kadar vurgu yapılmamıştır. Bunun yerine vurgu, Sovyet "Produktivist" sanatının daha az konuşulan teorik temellerinin Marx'ın "kayıp" Produktivist estetiğiyle ilişkilendirilmesi üzerine yapılmıştır. Genel olarak Sovyet sanat tarihçileri, Marx'ın, 1920'lerin avangart Produktivist sanatçılarını değil, 1930'larda Konstrüktivizmi Sovyet sanat tarihindeki yerinden eden Sosyalist Realizmi meşru kıldığım varsaydıkları için, 1920'lerin Konstrük-

1. "Avangart" unvanı, başka Rus sanatçılara da verilmiş olsa da, bu çalışmada genel olarak; yeteneklerini teknolojik olduğu kadar ekonomik değeri de olan sanatsal ürünler üretebilecek şekilde bir havuzda toplayabilen sanatçılar, bilim insanları ve mühendislerden oluşan bir birliğe dair orijinal Saint-Simoncu konsepti en iyi şekilde temsil eden El Lissitzky, Tatlin ve Rodçenko gibi 1920'lerin ilk yıllarının Konstrüktivistleri için kullanılacaktır.

tivist avangardı ile Marx'm "kayıp" Prodüktivist estetiği arasındaki teorik bağlantıları ortaya çıkarmaya yönelik bu araştırma, zaruri olarak bir çığır açmak durumundadır. Bu bağlantılar kitabın ikinci bölümünde, avangart Konstrüktivistlerin ve teorilerinin akıbetine ilişkin yapılan analiz bağlamında aktarılırken, diğer yandan Sovyet Sosyalist Realizmi de, Marx'ın doğduğu ülke Almanya'da tecrübe ettiği görsel sanatlarla ilişkilendirilecek ve Sosyalist Realizmin bir Marksist estetik olma iddiası, bu ilişkilerin değerlendirilmesiyle eleştirel bir gözle yeniden ele alınacaktır.

Birinci Bölüm:
Marx'ın Gençlik Yıllarında Görsel Sanatlar ve Estetik Teorisi

1
Helenlere Karşı Nazarenler

Marx, 1830'ların ortalarında Trier'de, Saint-Simon ve takipçilerinin çalışmalarıyla tanıştığı sırada hem bu takipçilerin hem de ütopyacı sosyalist Saint-Simon'un (Kont Claude Henri de Rouvroy [1760-1825]) çalışmaları Almanya'da halihazırda sansür edilmişti.[1] Saint-Simonculuk, Trier Katolik Başpiskoposu tarafından ahlaken yıkıcı olmakla suçlanmanın yanı sıra, Paris'te başlayan ve monarşik yapıdaki Alman eyaletlerini de tehdit eden 1830 İhtilallerinin ardından, 1835'te, Alman ulusunun dini ve ahlaki esenliği için tehlikeli olduğundan, bir federal meclis tarafından da resmi

1. Marx'ın Trier'deki gençlik yıllarına dair daha fazla bilgi için bkz. Heinz Monz, *Karl Marx und Trier*, Trier, 1964 ve Boris Nicolaevsky ve Otto Maenchen, *Karl Marx: Man and Fighter*, 1936; Harmondsworth, 1976.

olarak yasaklanmıştı. Bu yasaklamanın sebebi büyük ölçüde, 1830'lar Almanya'sında Saint-Simonculuğun en az iki açıdan özgürlükçü ve potansiyel olarak devrimci düşüncelerle ilişkilendiriliyor olmasıydı. Bu bakış açılarının temelinde ise ilk olarak Saint-Simon'un kendisinin modern endüstriyelleşmenin feodal yapıda bir işgücü yaratmasını şiddetle eleştirmiş olması yatıyordu. Sanatçılar, bilim insanları ve mühendislerden oluşacak avangart bir organizasyonun endüstriyel işgücünü bu feodal zincirlerden kurtarıp özgür kılabileceği düşüncesi, Saint-Simon'un bu yaklaşımıyla ilgiliydi. Yasağı getiren ikinci bakış açısı ise, "duyguların özgürleşmesi" ve "bedensel istek"lerin Hıristiyan dogmanın "spiritüalizmi"nden kurtarılması gereğinden bahsederek Ortodoks inancına saldıran Enfantin gibi "Saint-Simoncu"ların yarı-dinsel düşünceleriyle alakalıydı.

Bu iki tür Saint-Simoncu özgürlük talebini tehdit kabul eden monarşik Alman eyaletleri, Fransa, Polonya ve diğer ülkelerde 1830'ların başlarında gerçekleşen devrimleri dikkate alarak reforma karşı büyük bir direnç gösteriyor; Fransız Monarşisi'nin yıkılışına neden olduğuna inandıkları ve aynı zamanda kendi politik iktidarları için tehlikeli buldukları bu fikirleri engelleyebilmek için katı sansür politikaları ve yasaklar uyguluyordu.

1835 Almanya Federal Meclisi, Saint-Simon'un ve Fransız takipçilerinin çalışmalarını yasaklamasına ek olarak Saint-Simonculukla alakalı gördüğü veya bu fikirlerin Alman halkına aktarılmasından sorumlu tuttuğu birçok Alman yazara da yasak koymuştu. 1835'te yasaklanan bu yazarlar arasında Saint-Simon'un düşüncesinin ve okulunun Almanya'ya aktarılmasında belki de en fazla katkısı olan şair ve deneme yazarı Heinrich Heine de vardı. Georges Gurvitch'in de yazdığı gibi[2], Heine, genç Marx'ın Saint-Simonculuğu öğrenmesini sağlayan birçok yazardan biriydi; diğerlerinden bazıları ise *Was könnte helfen?* (1825) eseriyle Almanya'da işçi sınıfının durumunu eleştirmiş olan Trierli sosyalist Ludwig Gall ve *Rückblicke auf Personen und Zustände* (1836) isimli çalışmasıyla endüstriyelleşme döneminde işgücünün feodal yapısını eleştirdikleri için Saint-Simoncuları öven Berlinli Hegelci Eduard Gans'tı.

---

2. Georges Gurvitch, "Saint-Simon et Karl Marx", *Revue Internationale de Philosophie*, 14, 1960, 399-416.

Bu konuda yapılan çalışmalarda Marx'ın, *Economic and Philosophic Manuscripts** (1844) ve *German Ideology*** (1845-46) isimli eserlerinde endüstriyel kapitalizmdeki üretim ilişkilerinin feodal yapısını eleştirirken Saint-Simoncu yaklaşımı geliştirdiği kabul edilir. Diğer yandan bu kitabın amaçlarından biri, Heine gibi[3] Marx'ın da, döneminin Prusya monarşilerinin uyguladığı kültürel politikaları eleştirirken Saint-Simonculuğun modern feodalizm eleştirisini, bu düşünce akımının alternatif avangart kavramıyla birlikte kullandığı şeklinde değerlendirilebileceğini göstermektir.[4]

Heine'ye göre Prusya'daki sanatçıların feodal bir yapı çerçevesinde şekillendiğini gösteren en belirgin işaretlerden biri, Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm (doğum 1770, tahta çıkış 1797, ölüm 1840) ve oğlu IV. Friedrich Wilhelm'in (doğum 1795, tahta çıkış 1840, ölüm 1861) Almanya'nın feodal ortaçağ dönemi dini sanatını canlandırmaya çalışan Romantikleri ve "Nazaren" sanatçıları himaye altına almasıydı. Almanya dışında isimlerinden sıkça bahsedilmese de Nazarenler, Marx'ın da yaşadığı 1830 ve 1840'lı yıllar Prusya'sında eser veren (ve satan) en etkili ressam grubuydu. Bu yüzden Marx'ın o dönemki kültürel politikalara getirdiği eleştirilerin anlaşılmasında en önemli noktayı oluşturuyorlardı. Ayrıca Prusya'da 19.yüzyılın ilk yarısında sanatın himaye altına alınması konusunda Marx'ın görüşlerini şekillendirmesine yardımcı olan Heine gibi yazarların eleştirilerinin anlaşılması açısından da Nazarenler önem taşıyordu.

1830'larda Prusya Krallığı tarafından himaye altına alınan Alman Nazaren okulunun kurucu üyeleri arasında Franz Pforr,

---

* Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul, 2000.

** Friedrich Engels, Karl Marx, *Alman İdeolojisi*, Çev. Olcay Geridönmez, Tonguç Ok, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013.

3. Heine, Marx ile 1843 yılında Paris'te buluşacaktı. Heine Paris'e 1831 yılında gelmiş ve Saint-Simoncu dergi *Le Globe* bünyesinde yer alan Saint-Simoncularla tanışıp birlikte çalışmıştı ve 1830'lu yıllar boyunca Almanya'ya Fransız Saint-Simoncular hakkında yazdığı makaleleri göndermişti. 1821-22 yıllarında da Hegel'in Berlin'de ders verdiğini duymuş ve aynı yıllarda "Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden" (Eduard Gans'ın da üyesi olduğu, Musevi ve Avrupa kültür ve tarihini kıyaslayıcı çalışmalar yapmak amacını taşıyan bir topluluk) isimli toplulukta aktif olarak görev almıştı.

4. Marx ve Saint-Simon'un düşünceleri arasındaki benzerlikler hakkında daha fazla bilgi için bkz. John Plamenatz, *German Marxism and Russian Communism*, Londra, 1954, s. 308.



1. Albrecht Dürer, *Otoportre* , 1500 (Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih, Alte Pinakhotek).

Alman Nazarenlere göre Dürer'in ve geç ortaçağ Flaman ressamların çalışmaları, dini mezhep çatışmalarıyla kirlenmemiş bir dönemi yansıtıyor; geç Rönesans ve sonrası dönemin yozlaşmış "virtüöz"lerinin olmadığı bir sanat sunuyordu.

Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Rudolf ve Wilhelm von Schadow, Friedrich Olivier, Philipp Veit ve Julius Schnorr von Carolsfeld yer alıyordu. "Nazarenler" ismini, Dürer'in 1500 yılında yaptığı ve hayranı oldukları *Self-Portrait* [Otoportre] eserindeki İsa benzeri uzun saç kesimlerine borçluydular. Aslında ilk kurulduklarında kendilerine "Lukasbrüder" ya da "Brethren of Saint Luke" diyorlardı; çünkü doğruluğu şüpheli hikâyelere göre Evangelist Luke [İncil'i yazan dört havariden biri, Luka] bir sanatçıydı ve bazı ortaçağ sanat cemiyetleri tarafından koruyucu aziz olarak kabul edilmişti.

Ortaçağdan ve ortaçağ dönemi keşişlerinin yaşamlarından ilham alan "Lukasbrüder", 1810 yılında Roma yakınlarında San Isidoro olarak bilinen eski bir Fransiskan manastırında yerleşik durumdaydı. Katolik manastırında erken İtalyan Rönesans dönemi sanatçılarına ait çalışmaları incelerken Dürer, Cranach ve geç ortaçağın Flaman sanatçılarının eserlerine olan ilgilerini de sürdürüyorlardı. Bu eserlerin sanatsal değerinin yanı sıra Reform hareketi öncesi sanatın, dinin ve yaşamın "bütün" olduğu bir dönem olarak ortaçağ, Nazarenler için ayrı bir önem teşkil ediyordu. Almanya'nın geçmişine yönelik bu Romantik bakış açılarının neticesinde Nazarenler, Alman Romantiklerin, Novalis, Friedrich ve August Schlegel'in, Tieck ve "sanatsever bir keşiş"in görüşleri üzerine bir çalışması olan Wackenroder'in fikir ve inançlarını takip etmişlerdi; ki bu çalışmaların Nazarenlerin keşişleri andıran yaşam tarzına ilham verdiği söylenebilir. Bu Romantik yazarlar gibi Alman Nazarenler Katolik mezhebine geçmişler (halihazırda Katolik olmayanlar da) ve Katolik Kilisesi'ni sanat, yaşam, din ve devlet arasındaki bütünlüğün sembolü olarak algılamıştı. Onlara göre Almanya, bu bütünlüğü Protestan Reformu'yla beraber kaybetmişti.

Peter Cornelius, ortaçağ Almanya'sının dini sanatını örnek alan ilk "Lukasbrüder" üyelerinden biriydi. Bu dönemin sanat eserleriyle tanışmasına Pforr'un Roma'daki sanatçılar grubuna dahil olmadan önce, 1803 yılında Boisserée kardeşler (Sulpiz ve Melchior) vesile olmuştu. Boisserée kardeşler tarafından Dürer ve Cranach'ın eserleriyle tanıştırılmış olmasının yanı sıra Cornelius, Goethe'nin de 1816 yılında Heidelberg'de Boisserée koleksiyonunda gördüğünü ifade ettiği ve Meryem Ana'yla oğlu İsa'yı res-

meden Aziz Luka'nın yer aldığı bir tablosuna ayrıca değindiği Rogier van der Weyden tarafından yapılmış (daha sonra van Eyck'e atfedilen) sunak resimlerini de görmüş olabilirdi. Aziz Luka gibi Nazarenler de ya da diğer bir deyişle "Brethren of Saint Luke" üyeleri de Meryem Ana resimleriyle ünlü olacaktı. Ayrıca üyelerinden en az ikisi (Steinle ve Sutter) Aziz Luka'yı Meryem Ana'nın eskizini yaparken resmeden eserleriyle bilinmektedir.

Daha sonra Bavyera Kralı Ludwig ve Prusya Kralları III. Friedrich Wilhelm ve IV. Friedrich Wilhelm tarafından sarayları ve kamu binalarını fresklerle süslemekle görevlendirilen Cornelius, Alman Nazarenlerinin en başarılılarından biri olacaktı. Prusya Devleti tarafından Cornelius'a bahşedilen mevkilerden biri de Düsseldorf Sanat Akademisi Müdürlüğü idi (1819). Cornelius her ne kadar başka görevler dolayısıyla bu işin başında sıklıkla bulunamasa da bu mevki aracılığıyla, Rusya gibi uzak ülkelerin sanatçıları tarafından dahi ziyaret edilen ve genç Marx'ın sanatsal ve iktisadi üretimle ilgili teorilerini oluşturduğu yıllarda Alman sanat dünyasına damgasını vuran Nazaren ressam okulunun gelişimine tesir edecekti.

Daha önce de ifade edildiği gibi, hem genç Marx'm gelişimini etkileyen hem de Düsseldorf'ta yaşayan biri olarak Nazaren ressam okulunun yükselişini gözlemleyebilme imkânı bulan yegâne yazarlardan biri Heinrich Heine idi. Marx gibi Heine de, Nazarenlerin, himayesinde olmaktan memnuniyet duydukları Prusya Devleti'nin yasalarına tabiydi (Rheinland bölgesi 1815'te Prusya sınırlarına dahil olmuştu). Ve kendi açıklamalarına göre Heine, gençliğinde Peter Cornelius'un ağabeyi Lambert Cornelius'tan resim dersleri almıştı. Ancak Prusya Devleti'nin hamiliğinden ziyade sansürüne maruz kalan Heine, daha sonra 1828 ve 1829 yıllarında Münih'ten İtalya'ya yaptığı bir seyahatten notlar içeren *Reisebilder* adlı eserlerinde Nazarenler hakkında birçok eleştiride bulunmuştur. Örneğin, *Reisebilder* isimli bu kitapların ilkinde, 1828'de yayımlanan *Reise von München nach Genua*'da Heine, Cornelius'un resimlerinin "spiritüalizm"ini, sanki Kutsal Cuma günü yapılmışçasına acıklı görünüyorlar diyerek eleştirmiştir.[5] Heine'ye göre Cornelius, tıpkı "ölüm hüznü"nü ortaya çıkardığı

5. Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90, cilt 3, s. 284-6.



2. Franz Pforr, *Rafael, Fra Angelico ve Michelangelo Roma Semalarında Bir Bulut Üstünde* (Städel Sanat Enstitüsü, Frankfurt on Main; fotoğrafçı: Ursula Edelmann).
Franz Pforr tarafından yapılmış bu karakalem çalışmada Alman Nazarenlerin hayranlık duyduğu üç İtalyan ressam (Rafael, Fra Angelico ve Michelangelo) Roma semalarında bir bulut üzerinde (kurşunkalemle) resmedilmiştir (Pforr ayrıca Rafael ve Michelangelo'nun eskizlerinde kullandıkları sepya kâğıtları da bu sanatçıları resmederken kullanmıştır.).



3. Peter Cornelius, *Kutsal Aile*, 1809-11 (Städel Sanat Enstitüsü, Frankfurt on Main).

gibi 15. yüzyılı da 19. yüzyılda yeniden diriltmişti.[6] Bunun da ötesinde Heine, 1828 yılında halihazırda Saint-Simon'un ve Saint-Simoncuların düşünceleriyle tanışmıştı ve bu fikirleri Paris'te sürgünde olduğu 1830'larda açıkça övecekti. Heine sahip olduğu Saint-Simoncu sensualizm bakış açısıyla Alman Nazarenleri, hem sanata din merkezli yaklaşımları hem de 19. yüzyıl sosyalist anla-

6. Heine bu pasajda Cornelius'un spiritüalizmi ile Rubens'in sensüalizmini de kıyaslar.

yışına ters düşen ve bu yöndeki gelişimi engellemeye çalışarak feodal dönemi canlandırma yönündeki anlayışları dolayısıyla "spiritüalist" olarak tanımlıyordu. Heine'ye göre Nazarenler, ortaçağa dönmeyi arzulayarak, Saint-Simoncu teorinin savunduğu tüm gelişim prensiplerine ve Saint-Simon'un avangart konseptine karşı duruyordu.

Sanatçının, insanların avangart lideri olması konsepti, kendi ülkesinde eser vermesi yasaklanmış bir yazar olarak Heine için özel bir önem taşıyordu. Fakat aynı zamanda bu konsept, Saint-Simon'un yazılarında yer alan orijinal şekliyle kral ve saray idaresini sanatçılar, bilim insanları ve "sanayiciler"den oluşan bir yapıyla değiştirerek feodal hiyerarşiye ait geleneksel yönetim yapısını yıkma düşüncesini taşıyordu. Saint-Simon, 1802 yılındaki[7] "Lettres d'un habitant de Genéve á ses contemporains" isimli çalışmasında, sanatçı ve bilim insanlarını "insan zihninin gelişimi sancağı altında" yürüyenler arasında göstermiş ve bunlardan bazılarını toplumun öncüsü olarak tanımlamıştı:

> Bilim insanları, sanatçılar ile gücünün ve imkânlarının önemli bölümünü aydınlanma sürecine adayan sizler: Sizler insanlar arasında en büyük entelektüel enerjiye sahip olanlarsınız, yeni bir fikrin değerini en fazla bilenlersiniz ve bu iştirakin başarısını en fazla isteyenlersiniz. Atalet kuvvetini yenmek size kalmış. Siz matematikçiler; sizler öncüsünüz, yol gösterin![8]

Bu ifadelerinde dahi Saint-Simon özellikle matematikçileri öncüsü olarak gösterirken, bilim insanlarını ve sanatçıları bir kalem-

---

7. Avangart konseptinin izini Saint-Simon'a kadar süren eleştirmenler tarafından daha önce iddia edildiğine göre, Saint-Simon tarafından bu terim ilk kez 1825 yılında sanatçılar, teknokratlar ve bilim insanları tarafından genel hatları *Nouveau christianisme* isimli çalışmasında belirlenmiş; yeni sosyal düzenin kuruluşunda oynanacak önderlik ya da liderlik rolünü tanımlamak için kullanılmıştır. Bir kısım eleştirmen ise aynı yıla ait Saint-Simon ve Halevy'nin *Opinions litteraires philosophiques et industrielles* isimli çalışmalarını referans almıştır. Bu çalışmada bir sanatçı, kendi grubunu, yeni fikirler üretmek ve yaymak suretiyle avangart olarak yaşadığı topluma hizmet eden bir grup olarak tanımlar. Ancak Taylor'un Saint-Simon'dan derlediği çalışmasında (*Henri Saint-Simon* [1760-1825], Keith Taylor tarafından tercüme edilmiş ve düzenlenmiştir [Londra, 1975, s. 310]) bahsettiği üzere, *Opinions* isimli çalışma bazı kaynaklarda Saint-Simon'a değil Saint-Simoncu Olinde Rodrigues'e atfedilir; yazarın Rodrigues olduğuna dair sunulan kanıtlar ise henüz genel olarak kesin kabul edilmemiştir.

8. Taylor tarafından tercüme edilmiştir, s. 71.

de çağdaşlarının, mülk sahiplerinden oluşan sınıfın ve kendini bu sürece adayanlar olarak tanımladığı belirsiz grubun lideri ve koruyucusu olarak tayin etmektedir. Saint-Simon'un bu ilk dönemdeki belirsizliğin ardından ortaya koymuş olduğu "avangart" konsepti ise, hem ruhani liderlik vasfını taşıyan hem de "yeni toplum"un gerçekleştirilmesinde rol alması düşünülen "üreticiler"i öncü olarak tayin ediyordu. Buradan da hareketle Nisan 1819'da yayımlanan *Le Politique* isimli eserinde şöyle yazmıştı: "Birçok açıdan üretici oldukları ve zanaatkârlarımızı tasarım ve modellerle besleyerek imalatçılarımızın başarısına katkıda bulundukları için sanatçılar da sanayici olarak değerlendirilmelidir."[9] Bundan altı ay kadar sonra 1819'daki *L'Organisateur* adlı eserinin ("Parabole politique" adlı) ilk kısmında da Saint-Simon, sanatçıların, estetiğin yanında kullanıma uygun ürünler de geliştirebildikleri için en hakiki "üreticiler" arasında sayılmaları gerektiğini ifade etmiştir.[10]

Bu sebeple de sanatçılar, Saint-Simon tarafından ilk olarak hem "üretici" hem de "sanayici" olarak tanımlanmış[11] ve "Chambre d'invention"da mühendisler ve mimarlarla birlikte yönetim piramidinin başına konmuştur. "Chambre d'invention"da 200 mühendis, 50 şair, 25 ressam, 15 heykeltıraş veya mimar ve 10 müzisyen olması planlanıyordu; ki bu sayılar Saint-Simonculukta mühendisliğe verilen önemi işaret etmektedir.

Bir ulusun ekonomik üretkenliğinin gelişiminde sanatçıların da önemli rol oynayabileceğini iddia eden Saint-Simon, daha sonra da göreceğimiz gibi, (bazı çekincelerle de olsa) hem parasal değişim değeri taşıması hem de diğer metaların dizaynını ve pazarlamasını geliştirmesi yönlerinden, sanatı ticari olanaklar sunan bir alan olarak gören 18. yüzyıla ait Smithçi ve hatta merkantilist[12] düşüncelerin de izlerini taşımaktadır. Diğer yandan

---

9. Çevirisi, editörlüğü Ghita Ionescu tarafından yapılmış *The Political Thought of Saint-Simon* isimli kitapta yer alır (Oxford, 1976), s. 132.
10. Taylor, s. 194.
11. A.g.e., s. 47. Taylor, 1820 yılından sonra "industrielle" teriminin Saint-Simon tarafından yalnızca endüstri ve tarımda uygulamalı iş yapanlar için kullanıldığını yazmıştır. "Industrielle" teriminin kullanımını kısıtlayan Saint-Simon, diğer yandan avangart sanatçıları ve avangardın diğer üyelerini tanımlamak için "producteur" terimini kullanmaya devam etmiştir (s. 47-8'de Taylor, Saint-Simon'un tarihi, çalışan ve çalışmayan sınıflar arasındaki mücadelenin tarihi olarak gördüğünü ve sanatçılarla bilim insanlarını çalışanlar grubuna dahil ettiğini belirtmiştir).
12. Bernard Smith'in *Place, Taste and Tradition* (1945; Melbourne, 1979, 2. baskı, s. 97) isimli çalışmasında ifade ettiği gibi, sanata dair ticari imkânlar (özellikle de tica-

Saint-Simon'a göre, avangart üreticilerin bir parçası olarak sanatçılar, zamanında Jakobenlerin gerçekleştirmeyi başaramadığı, üretim ilişkilerinin feodal yapısındaki reformu hayata geçirmekte (merkantilist teorinin aksine) daha önemli bir rol oynayacaktı. Saint-Simon'un siyaseti "üretim bilimi" olarak tanımladığını düşünürsek, modern endüstriyel toplumlarda işgücünün feodal karakterinin reformunda sanatçı-üreticinin oynayacağı bu rol aynı zamanda "siyasi" de olacaktı. Saint-Simon'un ideal toplum yönetiminin liderleri olarak sanatçılar, genel ekonomik üretkenliği ve toplumun refahını artırarak daha sağlam bir sosyal kaynaşma ve mutluluk yaratma yönündeki etik fonksiyonları da yerine getirmiş olacaktı. Bu rolü de oynamanın yanı sıra sanatçılar, sahip oldukları sanatsal yetenekleri henüz kendi vizyon ve amaçlarına yönelmemiş olanlara bu yeni altın çağın şarkılarını fısıldamak için kullanacaktı:

> Onlar [sanatçılar, hayal gücü yüksek insanlar] bu büyük projede yol gösterecek, insanlığın geleceğini müjdeleyecek, gelecek nesillerin zenginliği için altın çağı geçmişten alıp getirecek, yeni bir tür zenginliğin insanı cezp eden resmini çizerek toplumsal mutluluğun artışı için ilham kaynağı olacak, bugüne kadar sadece küçük bir sınıfın ayrıcalığı haline gelmiş hazları toplumun tüm bireyleri tarafından hissedilir hale getirecek, medeni bir dünyanın şarkılarını söyleyecek ve güzel sanatların, hitabet sanatının, şiirin, resmin, müziğin tüm kaynaklarını gayelerine ulaşmak için kullanacak; kısacası onlar bu yeni sistemin Romantik cephesi olacak.[13]

---

ri malların tasarımlarının gelişimiyle ilişkilendiğinde) Avrupa'da 18. yüzyılın başlarından itibaren teşvik edilmiştir ve bir ölçüde merkantilizmin himayesi altında yer almıştır. Smith şöyle yazar:

> Sanat eğitiminin tasarımı geliştireceği ve böylelikle ticareti ilerleteceği argümanı yeni değildi. 18. yüzyıl boyunca kullanılmıştı ve ticari meta ihracatını ve dolayısıyla altın ithalatını artırmanın yanında daha başarılı ürünler geliştirmenin de devletin bir görevi olduğunu belirten merkantilist teorinin boyutlarından biriydi. Daha gelişmiş bir sanat kültürünün ticareti geliştireceği argümanı, 1725 yılında Viyana Akademisi'nin yeniden organize edilişinde, 1770 yılında Münih Akademisi'nin kuruluşunda ve şehirde bir resim atölyesi kurulmasıyla beraber Dublin Derneği'nde kullanılmıştır. Britanya Enstitüsü'nün programı ise "Özellikle güzel sanatların gelişiminden türetilecek tasarımların şıklığı ve zevki derecesinde ürünlerimizi geliştirmek ve çeşitlendirmek, böylelikle de İmparatorluğun refahını ve kaynaklarını genel anlamda artırmak" şeklinde tanımlanmıştı. John Stuart Mill 1867 yılı gibi ileri bir tarihte, sanatı, "uygulamada mükemmelliğe ulaşma gayreti" olarak tanımladığında faydacılık konseptini seslendirmişti; bir başka deyişle sanatı, idealize edilmiş olsa da üretim sürecinin bir boyutu olarak ifade etmişti.

13. Bkz. Ionescu'nun *The Political Thought of Saint-Simon* isimli çalışmasında derlediği, Saint-Simon'a ait "On Social Organization" başlıklı 4. bölüm, s. 233.

Sanatçıyı üretici, yönetici ve ahlaki önder olarak gören bu ütopyacı Saint-Simoncu anlayışın aksine Heine, ülkesi Almanya'da sanatçıların birer hizmetkâr ya da susturulması, yasaklanması gereken asiler gibi muamele gördüklerine şahit oluyordu. Gerçekten de Cornelius'u Düsseldorf Akademisi Müdürlüğü'ne atayan Prusya Devleti, aynı sene (1819) acımasızca katılığıyla ünlü "Karlsbader Beschlüsse"yi [Carlsbad Kararları] yürürlüğe koymuştu. Her ne kadar bu kararlar, özünde üniversitelerdeki radikal hareketleri kontrol altına almak için alındıysa da genel olarak 1820'lerde Prusya'yı eleştiren çalışmaların yayımının önlenmesi için kullanılmıştı. 1820'lerde düzenli olarak yenilenen ve sansürcülüğü doğuran bu kararlar, 1831'de Heine'nin Paris'e sürgün edilmesine de vesile olacaktı. 1835 yılına gelindiğinde Heine'nin birçok çalışması toplumun "ahlaki güvenliği"ni tehdit ettiği gerekçesiyle Fransız Saint-Simoncu felsefeyle birlikte yasaklanmıştı. Bu açıdan bakıldığında Heine'nin Saint-Simon ve takipçilerinin düşüncelerine verdiği destekle birlikte, Prusya'nın sansürcülüğüne ve Alman Nazarenler gibi Prusya himayesinde olmaktan mutluluk duyanlara muhalefeti sürpriz kabul edilemezdi.[14]

Prusya Devleti'nin himaye sisteminden hoşlanmıyor ve sanatçının avangart rolüne inanmıyor oluşu bir yana, Heine'in Alman Nazarenleri eleştirmesinin temelinde, Saint-Simoncu bir bakış açısıyla Ortodoks mezhebine karşı antipati duyuyor olması da yatıyordu. Ona göre Ortodoksluk hem feodal hem de anti-maddeci, spiritüalist bir dünya görüşüydü. Fransız Saint-Simoncuların 1820'lerdeki ana sloganı "bedenin özgürlüğü" idi. Diğer tüm çağrışımlarının yanında bununla anlatılmak istenen, felsefenin teolojiden, maddeciliğin spiritüalizmden, sensualizmin püritanizmden bağımsız kılınması idi. Böylesi bir felsefi program, dönemin üniversitelerinde baskın olan idealist felsefeye antipatik geldiği gibi, Hıristiyan Prusya Devleti için de açık şekilde lanetlenmesi gereken bir düşünceydi. Hem Hegel'in eski bir öğrencisi olarak (Hegel 1818 yılından, öldüğü 1831 yılına kadar Berlin'de felsefe profesörü

14. Nazaren okulunun ressamlarına karşı Heine'nin süregelen antipatisi, 1833-36 tarihleri arasında Romantik Okul ve Almanya din ve felsefesi üzerine yaptığı çalışmalarda da görülecekti. Örneğin, Almanya din ve felsefesi üzerine yaptığı çalışmada Heine, Saint-Simonculuğu eleştirenleri eleştirirken bu felsefeyi övmekle kalmıyor; aynı zamanda Almanya'da Katolik Kilisesi'nin parçalanmasıyla sonuçlanan, Romantikler ve Nazarenler tarafından nefret edilen Reform dönemini Alman tarihinin en ideal periyodu olarak tanımlıyordu.

olarak görev yaptı ve o dönemki Alman idealist düşünce sisteminin duayeniydi) hem de Saint-Simonculuğun bir takipçisi olarak Heine, 1831'de Paris'e yerleşmesinin de neticesinde, Paris'teki Saint-Simoncularla Almanya'daki Hegelciler arasında bir köprü oluşturmuştu ve Hegel'in düşüncelerinin "Saint-Simoncu" bir bakış açısıyla yeni ve radikal bir okumasını önerecekti. Bu yeni okumanın sonucu olarak da Hegel'in idealist konsepti daha maddeci bir konsepte transfer edilecek ve Romantik sanata verdiği destek "Helenistik" bir eleştiriciliğe aktarılacaktı.

*Aesthetics** isimli eserinde Hegel, sanatın sembolik, klasik ve Romantik aşamalardaki gelişimini inceleyerek tinin gerçekleştirilmesinin izlerini aramıştır. Hegel'e göre sembolik sanatta form ve ide arasında sadece "soyut bir birlik" vardır; klasik sanatta ise ide ile sanat eseri arasında tam bir uyum olduğunu söyler, sanatın öznel dönemi olan Romantik sanatta ise ide mutlak "içselliğiyle" kendi bilincine geri çekilir. (Rasyonalizm, Aydınlanma hareketinin nitelediği gibi, "imgelemi baskı altında tutması" erdemiyle Hegel tarafından sanat tarihinden ayrı tutulmuştu.) Hegel'in klasik sanata bakışının, Winckelmann'ın Yunan sanatında form ve *"edle Einfalt und stille Grösse"* [soylu yalınlık ve sessiz görkemlilik] kavramı arasında bir harmoni olduğunu söyleyen görüşünü yansıttığı söylenebilir olsa da; Hegel Yunan sanatını maddi dünyaya duyular ile "bağlı" kalmış ve sınırlanmış olarak da nitelemiştir. Hegel, *Estetik*'te Yunan sanatını Romantik sanat ile karşılaştırırken, *Philosophy of History*** adlı eserinde eski Yunan'daki tin ile Musevilikteki tin anlayışını kıyaslamıştır; Musevi anlayışı "duyulardan arınmış" ve tabiatın "dışsal bir olguya indirgendiği" bir tin anlayışı olarak tanımlarken, Helenistik ruhun "tabiattan gelen bir uyarıcıyla belirlenen tinsel özgürlük" anlayışında var olduğunu ifade etmiştir.

Hegel kendi zamanının bazı Romantik sanatçılarını eleştirmiş olsa da (*Vorlesungen über die Ästhetik* isimli çalışmasının 3/3/31 numaralı sayısında Nazaren sanatçıların Düsseldorf okulunun 1828 yılındaki bir sergisini, Romantik olmaya çalışırken aşırı duygusal olma noktasında eleştirmiştir) *Estetik* adlı eserinde,

---

* Georg Wilhelm F. Hegel, *Estetik – Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* – cilt 1, Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Tarih Felsefesi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2006.

"Romantik" sanatın sanat tarihinin doruğunu temsil ettiğini söylemiş ve ortaçağ Alman sanatı ve İtalyan Rönesans döneminin dini temalı daha eski Romantik eserlerinden birçoğunu övmüştür. Hegel, Alman ve Flaman dini resimleri hakkında bildiklerinin çoğunu, (1820'lerin başlarında) III. Friedrich Wilhelm'in yeni yaptırdığı Berlin Müzesi için sanat eseri koleksiyonu oluşturulması sürecinde yer alan Sulpiz ve Melchior Boisserée'den öğrenmiştir. (Daha önce de bahsedildiği gibi) Boisserée kardeşler modern Romantik sanatçı Nazaren ressam Peter Cornelius'u Alman ve Flaman ortaçağ sanatına ait eserlerle tanıştırmıştı (ve Goethe de Boisserée kardeşlerin koleksiyonunu 1816'da Heidelberg'de gördüğünü anlatmıştı). Hegel'in, *Estetik* adlı eserinde, Goethe'nin Rogier van der Weyden'in *Annunciation* eserine yaptığı övgüleri takip etmesinin yanı sıra sanatçının *Üç Kral Mihrabı* isimli eserini de (ikisi de daha sonra van Eyck'e ithaf edilmişti) büyük bir övgüyle Alman Flaman Romantik sanatının en iyi örneklerinden biri olarak tanımlaması, Boisserée kardeşlerin geniş çaplı etkisinin anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

Ancak Hegel'in *Dersler*'inde en çok övdüğü sanatçı Rafael olmuştur (Rafael, Alman Nazarenlerin ve hükümdar hamileri Prusya Kralları III. Friedrich Wilhelm ile IV. Friedrich Wilhelm'in de idolüdür). Hegel, Rafael'in Meryem Ana çalışmalarını, Romantik sanata ait en etkileyici ve tanrısallığın en güzel şekilde sunulduğu görsel sanat eserleri olarak tanımlar.

Hegel'e göre Rafael'in Meryem Ana eserleri, günlük hayatın olgularının ötesinde idealize edilmiş formlarıyla Romantik ve modern sanatın zirvesini temsil ederken; Heine böylesi bir sanatı gericilik olarak tanımlayarak reddeder. Bu yüzden de 1836'daki *Romantische Schule* [Romantik Okul] adlı eserinde, spiritüalist öznel Romantik sanatı sanat tarihinin zirvesi olarak gören öğretmeni Hegel'i ve bu tarz bir estetik anlayış yüzünden yok yere övüldüklerini düşündüğü döneminin diğer Romantiklerini eleştirir. Heine'nin 1836 yılında Romantik Okul'a getirdiği bu eleştiri, sanattaki geçmişe dönük, spiritüalist bakış açısına eleştiri getiren kendi "duyusal" Saint-Simoncu avangart sanatçı konseptini savunduğu çalışmalarından biridir; ve Saint-Simoncu bir yaklaşımla, Hellenistik sanatın sensualizmini, spiritüalist Romantiklerin ve Nazarenlerin sanatından daha üst bir noktada görür.



4. Johann Nepomuk Strixner'in litografı, 1830, Rogier van der Weyden'e ithaf edilmiş *Üç Kral Mihrabı* eserinden (Goethe-Müzesi, Düsseldorf).

Daha sonra (1841'deki *Ludwig Börne* isimli eserinde) Heine, "Nazaren" terimini daha geniş anlamda kullanarak, ifade özgürlüğü ve duyusal güzelliği kapsayan "Helenistik" ideallere karşı olduğunu düşündüğü, tarihteki tüm spiritüalistleri tanımlamak için kullanacaktır. Helen ve Nazaren kategorilerinin bu şekilde kullanımı, Hegel'in Musevi ile Helenik kıyaslaması yaparkenki kullanımına neredeyse taban tabana zıt olsa da, Viktorya dönemi eleştirmenlerinden Matthew Arnold'un çalışmalarında da yer almıştır. Diğer yandan birkaç yıl sonra (1844'te) Heine, 1830'larda oluşturduğu Hegelci ve Saint-Simoncu düşüncelere ait sentezinin, Sol Hegelci Bruno Bauer'i, Hegel'i radikal bir Helenistik Jakoben olarak gören "ezoterik" yorumlayışa yönelttiğini iddia edecek ve Romantizmi Helenizme, Prusya Devleti'ni de politik Jakobenizme karşı savunan "devlet memuru"nu ya da "Ortodoks" Hegel'i



5. Rafael, *Sistine Madonna*, 1513-14 (Devlet Sanat Koleksiyonu, Dresden).
1820 yılında bu resmin aslını Dresden'de görmesinden önce Hegel, 1808 ve 1816 yılları arasında ders verdiği Nuremberg "Gymnasium" [lise] öğrencilerinden resmin bir gravürünü almıştır.

reddedecektir. Bauer'in Hegel'i "radikal Jakoben" olarak yorumlayışı, 1842'de çıkardığı ve Marx'ın da katkıda bulunmasını istediği Hıristiyan sanatı ve inancı kitapçığının konusuydu. Bauer'in,

Heine'nin Saint-Simoncu yaklaşımına dayanarak oluşturduğu bu Hegel yorumu, Marx'ın ve Bauer'in 1840'ların başlarındaki Hıristiyan sanatı ve inancı eleştirilerinin temelini anlamak açısından önemlidir. Bu eleştiriler görsel sanatların analizi ile ilgili olmalarının yanı sıra, Heine'nin halihazırda 1831 Paris Salonu'nda, sanat eserlerinin değerlendirilmesinde Hegelci ve Saint-Simoncu düşüncelerin bir sentezinin yapılması önerisini getirdiğini hatırlamak açısından da önem taşır. Heine, 1831 Paris Salonu'nda yalnızca Nazarenlerin çalışmalarıyla Almanya'da popüler hale gelen "spiritüalist" dini sanatı eleştirmez, aynı zamanda bu sanatı 1830 Temmuz Devrimi'ni kutlayan Fransız ressamların "duyusal" devrimci sanatıyla kıyaslar.

Kendi ifadelerine göre Heine, 1831 Paris Salonu'nu ilk olarak Temmuz ayında, 1830 Temmuz Devrimi'nin yıldönümünde ziyaret etmişti ve Delacroix'nin devrimi tasvir eden *La Liberte guidant le peuple* [Halka yol gösteren özgürlük] (6. resim) isimli eseri hakkında, "ilerlemenin 'duyusal', Saint-Simoncu kutlaması" tanımlamasını yapan da bizzat kendisiydi. Burada Heine'nin, Hegel'in ilerleme konseptini (daha büyük bir öz-bilince ulaşılması yönünde usun ilerlemesi) Saint-Simoncu ilerleme konseptine dönüştürme çabası, (bu çaba açık şekilde değil sadece metaforik olarak ortaya konmuş olsa bile) en net şekliyle görülebilir.

Hegel, tarihi, usun daha büyük bir öz-bilince ilerleme süreci (ve Romantik sanatı da sanat tarihinin zirvesi) olarak algılarken, Saint-Simoncu ilerleme konsepti daha büyük bir maddesel harmoniye ve refaha ulaşma süreciydi (sanatçının rolü de bu ilerlemenin avangart sunumunu yapmaktı).[15] Buna ek olarak

15. George G. Iggers, Saint-Simoncuların siyasi felsefesi üzerine yaptığı çalışmada, *The Cult of Authority: The Political Philosophy of the Saint-Simonians*, The Hague, 1958, s. 49, ilerleme konseptinin onlar için mutlak bir olgu olduğunu yazmıştır: İlerleme tüm kurumları "eşzamanlı" olarak (farklı derecelerde de olsa) etkileyecekti, fen bilimleri ve endüstriden sanata kadar. Onlar için bir uygarlığın yıkılışı bile (Hegel için olduğu gibi) bir diğerinin yükselişinin işareti olacaktı: Bu fikir *18. Brumaire*'de Marx tarafından ve "Verschiedenartige Geschichtsauffaussung" başlıklı makalesinde Heine tarafından tekrarlanmıştır. Bu yaklaşıma göre tarihte geriye dönüş yoktu, tekrarlar yoktu, saçmalıklar yoktu. Dolayısıyla Iggers s. 57'de Saint-Simoncular için ilerlemenin "sabit olmayan ama devamlı bir ilerleme" olduğunu ve toplumdaki iç çatışmaların tartışılması ve yenilikçi yönde bertaraf edilmesiyle ulaşılabileceğini yazmıştır. Organik ve eleştirel periyotların yer değişimi bu sürece aitti –eleştirel periyotlar daha eski toplumların ortadan kaldırılmasına hizmet eder ve organik periyotlar da bu kazanımların sosyal olarak fay-

Saint-Simoncu ilerleme konsepti, duyguların özgür kılınması ile idealist ve spiritüalist teorilerin maddeci kavramlara dönüştürülmesi gereğini şart koşuyordu. Bu açıdan, Heine'nin, Delacroix'nin *Özgürlük* eserini tanımlarken eserdeki devrim kutlamasının "duyusal" yönünü vurgulaması enteresandır. Çünkü bu yaklaşım bir yandan usun tarihsel gelişiminin Hegelci sembolü "kanatlı haberci Hermes"i[16], *Özgürlük* resminin daha duyusal "kanatlı aşk habercisi"ne dönüştürmeye yardımcı olurken; diğer yandan Alman idealist estetik anlayışının "çıkarsız" ve kendi özünü yansıtan sanat anlayışı çağrısını geri çevirerek, avangart reformun tasvir aracı olarak Saint-Simoncu sanat konseptini tercih eder.

Heine, Delacroix'in *Özgürlük* tablosundaki kadın tasvirini hem bir Venüs hem de Phryne veya fahişe gibi tanımlarken şöyle yazmıştır (Johann Jakob Wilhelm Heinse'nin *Venus di Medici* heykelini Lais veya Phyrne gibi tanımlayışına[17] ve Hegel'in *Estetik*'inden bir pasaja gönderme yaparak[18]):

> Büyük bir düşünce fışkırıyor bu resimden. Haziran günlerindeki bir kalabalık tasvir ediliyor ve tam ortada, neredeyse alegorik bir figür gibi,

---

dalı hale getirilebildiği bir istikrara dönüşü sağlar. Saint-Simonculara göre tarihte sadece organik olarak vücuda gelmiş iki toplum vardı: Yunan ve Roma toplumları ve ortaçağ Hıristiyan Avrupa toplumu. Bu toplumların her biri (Yunanistan'ın Sokrates ile, Roma'nın Augustus ile ve Katolik dünyanın Reform ile yaşadığı gibi) kanıksanmış inançlarını ve ananelerini sorgulayan entelektüel devrimlerle son bulmuştur. Saint-Simonculara göre (yayımladıkları birçok dergide ve 1829 tarihli *Doctrine de Saint-Simon* isimli çalışmalarında yazdıkları gibi) sanatçılar ve fikir adamları, eleştirel periyotlarda kanıksanmış inançlara karşı çıkarak ve organik periyotlarda yeni doktrinleri toplum için fonksiyonel ve makul hale getirerek hem eleştirel hem de organik periyotlarda liderlik rolünü üstlenmişlerdi. Bu sanatçılar aynı zamanda organik toplumun önceki tüm şekillerinin yerini alan, insanoğlunun nihai "total organizasyonunda" da liderlik rolünü üstleneceklerdi.

16. *Tarih Felsefesi*'nde [İdea Yayınları, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, 2006] Hegel, örneğin, Doğu kültüründe dünya tininin Osiris ("Mısırlı Hermes") figüründe temsil edildiğini söyler.

17. Bkz. Wilhelm Heinse, *Ardinghello*, 1787 (*Sämtliche Werke*, Der. Carl Schüddekopf, Leipzig, cilt 4, 5. basım). Heine'nin Yunan sanatını duyusal sanat olarak yorumlayışı Winckelmann'dan ziyade Heinse'nin *Ardinghello*'sunu takip eder.

18. Hegel, Ästhetik'te Yunan Phryne heykellerini övmüştür (*Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1958, 20 cilt, cilt 2, Jubilee baskısı, s. 377) fakat yine de Romantik sanatı Yunan sanatına göre tinin daha üst bir seviyesi olarak tanımlamıştır. Delacroix'nın *Özgürlük* isimli tablosunu tanımlarken Heine'nin Giriş'te kullandığı, büyük bir "fikir" ya da "idea"nın ilerleyişinin dışa vurumu şeklindeki ifadesi de, Hegel'in *Tarih Felsefesi*'nde kullandığı dili hatırlatır.

genç bir kadın başkaldırıyor; kafasında kırmızı bir Frigya başlığı, bir elinde tüfek ve diğerinde üç renkli bayrak. Cesetler üzerinde ilerliyor, savaşa çağırıyor; beline kadar çıplak, muhteşem bir vahşi beden, yüzü cesur bir profil, mertçe göğüs gerdiği acılar simasına yansımış, farklı bir karışım, Phyrne, pazarcı karısı ve özgürlük tanrıçası karışımı. Bu sonuncusunu temsil edip etmediği çok da açık değil, daha çok omuzlarından ağır bir yükü atan insanların vahşi enerjisini yansıtıyor. İtiraf etmeliyim ki Aristocu kadın filizofları ve kanatlı aşk habercilerini ("Schnellläuferinnen der Liebe") ya da akşamları sokaklarda dolanan kanatlı âşıkları ("Scnellliebende") hatırlatıyor bana. Ve bu, sokakların Venüs'ünün yanında, iki elinde birer tabancayla duran baca temizleyicisine benzeyen küçük çocuğun sadece isten değildir belki de kirliliği; ve yerde cansız yatan kahramanlık anıtı adayı, önceki geceyi tiyatroda madeni para sayma işinde geçirmiş olabilir...[19]



6. Eugene Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1831 (Louvre Müzesi).

19. Heine'nin *Französische Maler*, Heine, *Sämtliche Werke*, cilt 4, s. 37'den tercüme edilmiştir. Heine'nin 1831 Salonu hakkındaki görüşleriyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. benim makalem "The politicization of art critism: Heine's portrayal of Delacroix's *Liberte* and its aftermath", *Monatshefte*, cilt 73, no. 4, Kış 1981, s. 405-14.

Heine, *Stadt Lucca* adlı kitabında yaptığı yaslı Meryem Ana betimlemelerinin aksine[20], bir yıl sonra Delacroix'nin *Özgürlük* tablosunu tanımlarken, Saint-Simoncu konsepte ait "duygu özgürlüğü"nün ve politik özgürlüğün vücuda gelmiş hali olan resimdeki kadını "sokakların Venüs'ü" olarak tabir etmiştir. Buna ek olarak Heine, Delacroix'nin resminin duyusal karakterini (hem renk kullanımındaki başarısı hem de özgürlük tanrıçasını "aşk tanrıçası" olarak tasvir etmiş olması yönünden) över. Bu övgüyle beraber maddi gerçekliğin duyusal şekilde tasvir edilmesini görmezden gelen idealist sanat konseptini reddeder. Heine, modern feodal devleti mükemmelleştirmek (Hegel'e göre tarihsel süreçte tinin bir amacı budur) değil, yıkmak isteyen duyusal ve politik bir sanat arzulamaktadır. Hegel, devletin mükemmelleştirilmesiyle birlikte tarihin ya da sanatın gelişiminin de sona ereceğini iddia ederken; sanatçının avangart fonksiyonuna vurgu yapan Saint-Simoncu estetiği tercih eden Heine, devletin himayesine tabi olmak yerine mesleğinin özgürlüğünü korumakla ilgilenen bir sanatçı olmayı seçiyordu.

Heine, Delacroix'nin *Özgürlük* tablosundaki sensualizmi överek, Hegel'in, duyguların sanatçıyı maddi dünyaya fazlasıyla bağlayabileceği düşüncesine karşı durmakla kalmamış; aynı zamanda dolaylı olarak, sanatın politik çıkarlardan ve her türlü "Tendenz"den bağımsız olması gerektiğini ve sanatçının da zihnini duyguların neden olabileceği sınırlardan arındırmaya ihtiyaç duyduğunu söyleyen Kant'ın idealist estetik bakış açısını reddetmiştir. Bu tartışmalarla bağlantılı olarak Kant, rengin sanat eserinin "büyü"süne dair bir özellik olarak sayılabileceğini ve "heyecan yaratmak amacıyla objeyi canlandırdığı"nı yazmıştı; ona göre renk tek başına "üzerine uzun uzun değer" ya da "güzel" olamazdı[21]. Ve resim, heykel ve mimaride eserin değerinin "duyguların tatmin edilme" derecesine değil, "formu aracılığıyla keyif verebilme" derecesine bağlı olduğunu eklemişti.

Delacroix'nin *Özgürlük* tablosu hakkında yaptığı yorumlarda Heine, bir yandan resmin şehvetli renklerini överken; diğer yandan idealist estetik anlayışının klasik kurallarına uymayan, politik

---

20. Heine, *Sämtliche Werke*, cilt 3, s. 395.

21. Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Çev. J. H. Bernard, New York, 1964, s. 64. [Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul.]

içeriği de olmayan bir eserin, sanatın ve toplumun ahlaki yapısını sarsacağını düşünen Alman eleştirmenlerin korkularını yermektedir:

> "Baba", diye seslendi küçük Karlist*, "o kırmızı şapkalı kir içindeki kadın da kim?" Hastalıklı bir gülümsemeyle dalga geçercesine cevap verdi Baba: "Evet, gayet açık ki, temizliğin saflığıyla pek arası yok. Özgürlük tanrıçası o." "Ama baba, üzerinde kıyafet bile yok." "Gerçek bir özgürlük tanrıçasının, evladım, genellikle üzerinde kıyafeti olmaz ve bu yüzden de temiz kıyafetler giyen herkesi çok kıskanır."

Heine yazdığı bu diyalogla, Delacroix'nin tablosunun ahlaki yönden suçlanmasını alaya alırken; 1830 Temmuz Devrimi'yle gücünü kaybeden ve dolayısıyla Delacroix gibi bu devrimi yücelten sanatçıları eleştiren Karlistleri de hicveder. Bu diyalog aynı zamanda tabloyu ham ve estetikten uzak olmakla eleştiren döneminin burjuva sanat dergilerine de gönderme yapmaktadır. Örneğin, 15 Mayıs 1831'de yayımlanan *Journal des Artistes et des Amateurs* dergisinde yer alan bir makalede[22] *Özgürlük*, Heine'nin yarattığı diyalogdakine benzer şekilde, nahoş ve kirli bir resim olarak yorumlanmıştı. Heine'nin de farkında olduğu gibi, aristokratların Delacroix'nin tablosu hakkındaki bu türden nahoş yargılarını *ancien regime*'in [eski rejim] Venüs hayranı sanatçıları da muhtemelen paylaşıyordu. Gerçekten de Heine daha sonra, 1833'teki *Französische Maler* isimli eserine yazdığı dipnotta, bir başka çağdaş sanatçının, de Maynard'ın, *ancien regime* sanatçılarının 1789 Devrimi'ne "hazırlıksız" yakalandığı şeklindeki nüktesini yazmıştır. (1831 yılında Heine'nin yarattığı diyalogda gücünü kaybetmiş aristokrasinin ağzından seslendirdiği suçlayıcı cümlelerin sorumlusu olan burjuva etiği, 20. yüzyıla da taşınacak ve ortaya şöyle ironiler çıkacaktı: 19. yüzyılda Amerikalılar *Venus de Milo* heykelinin röprodüksiyonlarını talep ederken heykelin isminin de "Özgürlük Tanrıçası" olarak değiştirilmesini istiyorlardı. Diğer yandan 1927 yılında Montreal'de *Venus de Milo* figürü Palmolive sabunu posterinde kullanıldığında, göğsü

---

* Karlist: O dönemde Bourbon hanedanının bir kolunun İspanya'da tahta geçmesini isteyen İspanyol partisinin takipçileri. 1830 Temmuz Devrimi'yle Bourbon hanedanının ortadan kalkması aleyhlerine olmuştur. (ç.n.)

22. Bkz. Nicos Hadjinicolaou, " 'La Liberte guidant le peuple' de Delacroix devant son premier public", *Actes de la Recherche en Sciences Soiales*, no. 28, 1979, 24.

bir parça yama ile bölgesel sansür kurallarına göre sansürlenmişti.[23])

Heine'nin 1831'de, gücünü kaybetmiş Karlistlere ahlak polisi gibi sıfatlar atfetmesinin hatta belki de uygunsuz şekilde onları burjuva kibrine sahip olmakla suçlamasının bir nedeni, Karlistlerin 1830 Temmuz Devrimi'ne karşı duruşlarıydı. Heine gibi bir Saint-Simoncu için bu karşı duruş, anti-feodal, "duyusal" ve gericilik karşıtı bir devrime muhalefet etmek demekti. Bunun da ötesinde Heine, aristokratları ve Cizvitleri de 1831'de bu devrimin spiritüalist karşıtları olarak tanımlamış ve daha önce sensualizmi maskelemeye çalıştıkları gibi (Gibbon ve diğer yazarların da belirttiği gibi, eski kilisenin pagan tanrıları maskelediği şekilde), şimdi de devrimi kendilerine bir maske gibi kullanarak, gerçek spiritüalist yaklaşımlarını ve 1830 Devrimi'yle gelen özgürlüklere duydukları antipatiyi gizledikleri konusunda uyarılarda bulunmuş, tekrar güç kazanana kadar sabrettiklerini söylemiştir.

1831 Paris Salonu notlarında Heine, Delacroix'nin tablosunun izleyicileri arasında, kendini seküler kıyafetle "maskelemiş" bir Cizvit gördüğünü söyleyerek, bu durumu sokakların Venüs'ünün özgürlüğünün hâlâ tehlikede olduğuna dair bir işaret saymıştır. Bu notlara atfen 1833'te yazdığı dipnotta, bizzat Louis Philippe ve burjuva kabinesinin devrimi maskeleme sürecini başlattığını ve böylelikle onlar hükümetteki yerlerini garantiye alırken, Temmuz Devrimi'nden ilham alan tabloların nasıl olup da Fransız toplumundan birer birer uzaklaştırıldığını anlatmıştır.

Dikkat çekici şekilde, Heine'nin 1833'teki ekinde Louis Philippe'i Temmuz Devrimi'ni "maskeleme"yle suçlarken kullandığı resimler "Helen" dönemine aittir. Fransa'da Temmuz Monarşisi ile yaratılan ortama benzer bir durumda demokratik Yunan'da sanatın varlığını nasıl koruyabildiğini soran Heine, ironik bir yaklaşımla Tuileries Sarayı bahçesindeki Spartaküs heykelinin yaklaşan soğuk "hava" nedeniyle acilen örtülmesi gerektiği önerisini getirir. Heine burada örtmek ve korumak fikrini vermek amacıyla Almanca *"beschirmt"* kelimesini kullanarak, ironik şekilde Louis Philippe (Heine tarafından elinde kötü havaya karşı

---

23. Jane Clapp, *Art Censorship: a chronology of Proscribed and Prescribed Art*, New Jersey, 1972, s. 142. İronik şekilde, 18. yüzyılın ortalarında Salonlarda sanatın halka açılmaya başlaması, halk hareketlerinin ve muhalif başkaldırıların olduğu dönemlerde sanatın daha katı sansüre maruz kalmasına neden olacaktı.

şemsiye tutan kişi olarak tasvir edilirken, bu tarz tasvirler Daumier ve dönemin diğer karikatüristleri tarafından da burjuva kralı sembolize edecek şekilde kullanılmıştır) tarafından Spartaküs'e sağlanacak korumanın (ya da "maskelemenin") Spartaküs'ün ve temsil ettiği devrimci ruhun ve sanatın varlığını sürdürmesine yardımcı olacağına işaret eder. Yine benzer şekilde Heine, tamamlanmamış Tuileries binasını, görevini tamamlayamamış Temmuz Monarşisi'ni tanımlamak için kullanır. Ona göre Temmuz Monarşisi 1830 Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan yeni sanatsal ve mimari programları destekleyeceği yerde, sokaklara barikatlar kurmakla daha fazla ilgileniyordu (Fransa'da daha fazla devrim yapılmasının önüne geçilmesi için Kutsal İttifak Louis Philippe'den böyle bir talepte bulunmuştu). Saint-Simoncu Heine'ye göre bu sanatsal ve mimari programların sona erdirilmesi, Temmuz Monarşisi'nin 1830'un ütopyacı ruhu üzerindeki artan baskısına işaret ediyordu. 1831 Salonu hakkında 1833'te yazdığı dipnotta bu durumu "içeriden yapılan karşı devrim" olarak tanımlarken, 1830-31'in duyusal sanatına karşı yeni bir Romantik spiritüalizasyon akımının da bu baskıya eşlik ettiğini söyler.

Varlığının sona erdiğini düşündüğü spiritüalist dini resim akımının geri döndüğünü 1831'deki Salon'da gören Heine, 1833'teki Salon'da ise resim yerleşim düzeninin klasik Yunan ve Roma sanatını gözden uzak tutmak amaçlı olduğunu düşünüyordu. Heine, bu iki Salonu birbiriyle kıyasladığında üst üste yazılmış metinler gibi olduklarını, tıpkı 1830 Devrimi'nin kendi önderleri tarafından maskelendiği gibi geçmiş yılların sensualizminin de maskelendiğini düşünüyordu. 1831'de Heine, Delacroix, Delaroche ve Robert gibi sanatçıları devrime "can ve kan" veren kişiler olarak tanımlarken (Heine'nin 1831 yılı Salon notlarında değindiği, Cromwell'in I. Charles'ın cansız bedenini inceleyişini tasvir eden Delaroche tablosunun bir kopyası, daha sonra 1917'de Sovyetler'de sergilenen ilk Batılı eserlerden biri olacaktı); 1833'te, 1831'in devrimci sanatçılarının devrimci temalardan geri adım attıklarını ve dini tarihin daha güvenli zeminine döndüklerini görmüştü. Salonun, kendisinin bir karikatürüne dönüştüğünü söyleyen Heine, dipnotunu Decamps'ın satirik ve alaycı bir resmiyle tamamlamıştır; resimde bir maymun tarihi bir mizansenin resmini yapmakta-

dır. Heine'ye göre bu resim, 1831 Salonu'nun devrimci ruhunun kendi karikatürüne dönüşümünü anlatmakla kalmayıp, 1828'deki seyahat notlarında eleştirmiş olduğu "diğer uzun saçlı sanatçılar"ın, yani spiritüalist Alman Nazarenlerin[24] ilerleyişinin hatırlatıcısı olma vazifesini de görür. Dikkat çekici şekilde, Nazarenler o sırada hem Alman Devleti'nin hem de Prusya'nın müttefiki Çarlık Rusya'sının himayesinden faydalanmaktaydılar; ki bu ülkeler, Kutsal İttifak'ın diğer ülkesi Avusturya ile birlikte Louis Philippe'ten Paris'teki sokak barikatlarını artırmasını isteyerek, Heine'ye göre, Temmuz Monarşisi'nin daha devrimci sanat projelerinden sapmasına neden olmuştu.[25] Sonraki bölümde tartışılacağı gibi, benzer politik sebeplerle, Marx gibi Genç Hegelciler de 1840'larda ülkeleri Prusya'nın dini sanata giderek artan bir himayecilikle yaklaşmasını daha yakından incelemeye başlayacaktı. Heine henüz 1820 ve 1830'larda bu konuda uyarılarda bulunmuştu.

---

24. Bkz. Heine'nin 1831 tarihli *Französische Maler* çalışmasının 1833 tarihli ek bölümü (*Sämtliche Werke*, cilt 4).

25. Daumier 31 Ağustos 1833'te, Louis Philippe'i Parlemento'yu *Forts detaches* olayına ya da *Le Charivari* barikatlarına bağlayan bir cambaz ipinin üzerinde dengesini kurmaya çalışırken tasvir eden bir karikatür yayımlamıştır.

2
Feuerbach ve "Nazaren" Meryem Ana

Heine, 1831 Paris Salonu hakkında 1833'te yazdığı dipnotta kapanışı, 1820'lerin sonlarındaki İtalya gezisi notlarında yeni-ortaçağ tarzı ve sözde-dini sanatlarını eleştirdiği Alman Nazarenlerin artan gücüne değinerek yapmıştı. Her ne kadar Heine'nin Nazarenler hakkındaki eleştirileri iyi biliniyorduysa da, genç Marx, 1830'larda Prusya Monarşisi'nin desteğini gören Alman Nazaren okulunun spiritüalizmini eleştiren, hükümdarlığın feodal politikasına ve dönemin onaylı idealist estetik anlayışına karşı çıkan başka yazarlar da tanıyordu. Marx henüz Hıristiyan sanatını ve inancını eleştirmeye başlamadan önce, 1830'larda Nazaren ressamların Meryem Ana tasvirlerini eleştiren bir başka kişi de sosyalist yazar Hermann Püttmann'dı. Püttmann 1830'larm so-

nunda genç Engels'in de arkadaşıydı; ancak daha sonra Marx ve Engels tarafından, biraz da kinayeli şekilde 1845-46'daki *Alman İdeolojisi* adlı eserlerinde "gerçek sosyalist" olarak anılacaktı. Püttmann'ın 1839'da Leipzig'de Otto Wigand tarafından yayımlanan *Düsseldorfer Malerschule* isimli kitabı, sosyal yönden daha eleştirel Düsseldorflu sanatçılar Lessing ve Bendemann'ın takipçilerini överken, hâlâ saplantılı şekilde Meryem Ana ve kanatlı melek resimleri yapmakla suçladığı Cornelius ve Schadow'un duygusal takipçilerini eleştirmişti.

Püttmann'ın, bu tarz eserleri 19. yüzyılın modern dünyasına uymayan dini sanatı geri getirmek yönünde aşırı duygusal ve saçma çabalar olarak tanımlayışı, Heine'nin Nazarenlere yönelttiği eleştirileri yankılandırmanın yanında, filozof Ludwig Feuerbach'ın Meryem Ana'nın resmedildiği çalışmalardaki hislerin sahte olduğu yönündeki eleştirilerine de paraleldir. Feuerbach, 1833 yılındaki *Geschichte der neueren Philosophie* adlı kitabının Giriş bölümünde ortaçağ sanatı hakkında şunları yazmıştır:

> Sanat yalnızca görünürde kutsaldır; çünkü dinle bağlantısı hayalidir ve Kilise'ye hizmet eder gibi görünürken aslında sadece kendi ilgi alanına hizmet eder. Örneğin Meryem Ana'yı resmeden bir sanatçı, onu artık bir din öğesi olarak değil, bir sanat objesi olarak ele alır. Bunun yanında bu sanatçı, Meryem Ana'yı dini anlamdaki kutsallığı ve imgelemi dışında değerlendirebilecek; onu dini inancın tabularından, dokunulmaz dünyasından alıp dindışı, duyusal bir dünyaya taşıyabilecek ve yüreğinde taşıdığı o azizeyi tutkuyla, zevkle seven bir kadın olarak tasvir edebilecek cesareti, gücü, özgürlüğü kendinde bulamayacaktır...

Feuerbach'm dipnotunda yaptığı bu yorumlar, ortaçağ sanatı için olduğu kadar kendi döneminin sanatçıları, özellikle de Nazarenlerin Meryem Ana resimleri için de geçerliydi. Diğer yandan bu yorumlar, Romantik estetiğin temel varsayımlarından birine; sanatçının dine hizmet etmesi gerektiği inancına da karşı çıkıyordu. Bu bakış açısının savunucularından biri, Alman Nazarenlerin ilk zamanlardaki hamilerinden ve Nazaren Philipp Veit'ın da üvey babası Romantik Friedrich Schlegel'di.[1]

---

1. Romantik yazar ve eleştirmen Friedrich Schlegel (August Wilhelm Schlegel'in kardeşi), Nazaren okulu resim sanatını dönemin Klasikçilerininkine tercih ettiğini sıklıkla ifade etmişti. 1819 yılında Nazarenlerin çalışmalarını destekler şekilde değerlendirmesinin haricinde, daha sonra *Ansichten und Ideen von der christlichen*



7. Christian Köhler, *Poetry*, 1838 (Kaiser Wilhelm Müzesi, Krefeld).
Christian Köhler'in 1838 tarihli *Poetry* alegorisi, Düsseldorf Nazarenlerinin o dönemki lideri Wilhelm von Schadow'un Rafael'in bir freskinden yaptığı imitasyona dayanır ve bu imitasyonun kendisi de diğer Nazarenler tarafından taklit edilmiştir. Püttmann, 1839 yılında, Köhler'in *Poetry* çalışması için kinayeli şekilde şu ifadeleri kullanıyordu: "*Poetry* oturuyor –evet, kanatları olmasına rağmen oturuyor ve bulutların üstünde oturuyor..."

Kunst (bkz. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Der. Ernst Behler, cilt 4, Der. Hans Eichner, Zürih, 1959, s. 5 ve 237-62) isimli çalışmasında yayımlanan makalelerinde Nazarenler tarafından imitasyonları yapılan ve hayran olunan ortaçağ sanatını övmüş ve sanatın orijinal amacını "dine övgü yapmak" olarak tanımlamıştı. (Friedrich Schlegel'in Nazaren sanatçı Ludwih Schnorr von Carolsfeld [Meryem Ana ressamı Julius Scnorr von Carolsfeld'in kardeşi] tarafından yapılmış karakalem bir eskizi Viyana Tarih Müzesi'nde görülebilir.)

Romantik Friedrich Sclegel, sanatı insanın dini inancının dışa vurumu; Hegel de Rafael'in ve diğer "Romantik" sanatçıların dini resimlerini insanlık tarihinin "tinsel dünyası"nın ifadesi olarak tanımlarken; Feuerbach 1841'deki *Essence of Christianity** adlı kitabında, Hıristiyan dünyasının dini sanatında insanın "kendi şehvetli doğası"na hem yabancılaştığım hem de bu doğasının dışa vurulduğunu söyler.[2] Feuerbach'ın bu görüşleri, dini resmi savunan Romantik ve Hegelci yaklaşımların ve aynı zamanda Nazarenlere verilen resmi desteğin temelindeki düşünceye karşı duruyordu. *Hıristiyanlığın Özü* kitabında Batı dininde insanın kendine yabancılaşmasının görsel karakterlerle ifade edilmesinin önemini vurgulamış olması, Feuerbach'ın Hıristiyanlık eleştirisinin anti-Romantik ve anti-Hegelci yapısına dair ipuçları içerir. Bu kitap Prusya Devleti'ne karşı eleştirel bakış açısıyla da Bauer ve Marx'm 1840'ların başında Prusya'yı eleştirirken yararlandıkları kaynaklardan biri olurken; özellikle de Hegel'in Hıristiyan dünyasına ve sanatına desteğini yeniden yorumlayarak 1842 yılında Sol Hegelci bir yaklaşım geliştirmelerine yardımcı olacaktı.

Feuerbach'a göre, çağdaş Hıristiyanlık ve öncüleri tarafından önerilen Tanrı'nın insan biçiminde tasvir edilmesi fikri, hem "insanın aynası" (çünkü din, genelinde insan doğasına tutulan bir ayna olarak görülebilirdi[3]) hem de gerçekdışı, ruhani bir hayal dünyasına insanın yabancılaşması olarak değerlendirilebilirdi. Dolayısıyla Batı dininin görsel tasvirleri sadece dini felsefeden ayıran faktör olmakla kalmıyor[4], aynı zamanda kendine yabancılaşmış aşırı dindar zihniyeti maddi dünyada insanın yerini kavrayamayacak noktaya getiren "yanlış bilincin" parçası oluyordu. Feuerbach'a (ve daha sonraları da Marx ve Engels'e) göre hem

---

* Ludwig Feuerbach, *Hıristiyanlığın Özü*, Çev. Oğuz Özügül, Say Yayınları, İstanbul, 2008.

2. Buradaki referans Feuerbach'ın *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart, 1971; adlı kitabının Reclam basımına yapılacaktır; 1849'daki 3. basıma dayanır ve bu basımın Önsöz'ünü de içerir. En iyi bilinen İngilizce tercümesi ise halen George Eliot'tan *Essence of Christianity*'dir.

3. *Das Wesen des Christentums*, s. 120.

4. A.g.e., s. 8, 135 ve devamı. Daha sonra da göreceğimiz gibi Yunan sanatının fetiş karakterinin Hıristiyan sanatının analizi için kullanılabileceği noktasını vurgulayan ilk kişi Feuerbach değildir. Debrosses ve Grund gibi eleştirmenlerin haricinde, yazar Heinse de, *Ardinghello, Sämtliche Werke*, Der. Carl Schüddekopf, Leipzig, 5. basım, cilt 4, s. 191'de böyle bir bağdaştırma yapmıştır.



8. Philipp Veit, *Almanya'ya Sanatın Din Aracılığıyla Tanıtılması*, 1834 ve 1836 yılları arasında tamamlanmıştır (Städel Sanat Enstitüsü, Frankfurt on Main). Sanatı, Rafael tarzında bir Meryem Ana ve Kilise'yi de koruyucusu olarak tasvir eder. Bu temaya ait başka bir tasvir de 1846 yılında Joseph Führich tarafından yapılmıştır.



9. Friedrich Overbeck, *Sanatta Dinin Zaferi* (Städel Sanat Enstitüsü, Frankfurt on Main).
Veit'ın 1836 tarihli alegorisi *Almanya'ya Sanatın Din Aracılığıyla Tanıtılması* gibi, Friedrich Overbeck'in 1831-40 tarihli *Sanatta Dinin Zaferi* çalışması da Friedrich Schlegel'in söz ettiği din ve sanat arasındaki ideal ilişkiyi örneklendirmiştir. Resim, Rafael'in *Disputa* adlı çalışmasından yola çıkılarak yapılmış olsa da, Overbeck'in alegorisinin merkezinde Meryem Ana ve çocuk da vardır.

Hıristiyanlık hem de Hıristiyanlık sanatı, insanoğlunu, duyusal ve maddi doğasına ve maddi varlığının bilincine yabancılaştırıyordu.[5]

Feuerbach, Hıristiyan dininin görsel tasvirlerini eleştirmenin yanı sıra, 1833'te Meryem Ana resimleri eleştirisine yoğunluk

5. Düsseldorf Sanat Okulu hakkında 1839'da yaptığı çalışmada Püttmann, Feuerbach'ın Hıristiyan sanatında var olduğunu söylediği yanlış bilinç eleştirilerini (1833) tekrarlar; fakat Feuerbach'ın aksine Hıristiyan sanatının yetersizliklerini, Yunanlıların tadına vardığı ve sonrasında tarih boyunca görülmeyen sanat ve din birliğinin yeniden yakalanması yönündeki başarısız girişime bağlar.

vermiş ve bu eleştirilerini, insanın kendisine yabancılaşmasına neden olduğunu düşündüğü Hıristiyan düşüncesinin ruhani görselliğiyle ilişkilendirmişti:

> Keşişler iffetli olmayı övdü ve insanı cinsel ilişkiden uzak tutmaya çalıştı; ancak bunun yerine hem cennete, hem Tanrı'ya hem de Bakire Meryem'e kadın figürünü atfetti –aşkın sembolünü. İdeal hayali bir kadını gerçek aşkın nesnesi kıldıkları oranda somut kadından feragat ederek yapabildiler bunu. Şehveti inkâr etmeye daha fazla meylettikçe Bakire Meryem'e daha da fazla anlam yüklediler: İsa'nın yerine koydular onu, hatta Tanrı'nın yerine. *Şehvet inkâr edildikçe daha da şehvetli hale geldi Tanrı, O ki uğruna şehvetlilerin kurban edildiği...*[6]

Nazarenlerin şöhretini ve çalışmalarına yöneltilen ağır eleştirileri düşündüğümüzde (örneğin Heine'nin eleştirilerini), keşişlerin bastırılmış şehvet duygularını Meryem Ana'nın şehvetli figürlerine yansıtışını kaleme alan Feuerbach'ın, o dönemde Protestan Prusya'da popüler olan Nazaren okulunun parlak renkli ancak hüzünlü ve "ruhani" Meryem Ana tasvirleri üzerinde ne kadar çok düşünmüş olabileceğini tahmin edebiliriz. Daha önce de ifade edildiği gibi, Nazarenlerin birçoğu "Meryem Ana benzeri" portreleri ve keşiş tarzı yaşamlarıyla ünlü olmuştu.[7] Birinci bölümde de ifade edildiği gibi, Nazarenlerin sanat ve yaşam tarzlarının oluşumunda Wackenroder'in 1796 tarihli *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* eserinde tasvir edilen sanatsever bir keşişin Romantik düşünce ve görüşlerinden ilham aldıkları düşünülür. Bu eserde keşiş, hem Rafael'in Meryem Ana hakkında sahip olduğu öne sürülen görüşleri hem de kendisinin Rafael ve Dürer hakkındaki hayali görüşlerini dile getirir.[8]

---

6. *Das Wesen des Christentums* s. 71'den tercüme edilmiştir. Ortaçağ keşişlerinin dünya üzerindeki kadınlara duydukları cinsel arzuyu baskı altına almaları neticesinde Meryem Ana'mn şehvetli resimlerini yapmış olmaları yönündeki Feuerbach'm analizi ile "Genç Alman" Thomas Mundt'un 1835 tarihli *Madonna* isimli romanını karşılaştırmak da enteresandır. Mundt'un bu romanı 1835 yılında Heine'nin "De L'Allemagne" ve cenneti yeryüzüne indirerek *Yeni Ahit*'e "Üçüncü Ahit" vizyonuyla yeniden fonksiyon kazandıran Saint-Simoncu yaklaşımın kâfir çalışmalarıyla birlikte yasaklanmıştı.

7. Nazarenler Roma yakınlarındaki manastırlarında keşiş gibi yaşamıştı; kadınlardan yalnızca uzak durmuyor, söylenene göre kadın model kullanmayı da reddediyordu.

8. Wackenroder'in *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Stuttgart, 1961) isimli çalışmasıyla Alman Nazarenlerin yaşam tarzını ve estetik inançlarını ilişkilendiren ilk kişilerden birinin Goethe olduğu söylenir; ancak şu da açıktır

Hıristiyan Kilisesi'nin ruhani Meryem Ana resimleri ile şehvetin baskılanması arasında Feurerbach'ın 1841 yılında kurduğu bağlantının benzeri Heine tarafından da 1829-30 tarihli *Stadt Lucca* isimli çalışmasında ortaya atılmıştı. Bu kitapta Heine, Nazaren sanatının İtalyan Rönesans sanatçılarının[9] silik bir kopyası olduğu yorumunu yapar. Aynı zamanda Rönesans dönemi Meryem Ana çalışmalarını da, "Venus dolorosa"[10] örneğinde olduğu gibi, Meryem Ana'yı ironik şekilde insanileştirerek ete kemiğe büründürmüş, abartılı bir yeniden canlandırmayla gerçek bir kadın[11] gibi tasvir eden eserler olarak değerlendirir; ve 1830 ve 40'larda Feuerbach'ın[12] yapacağı eleştirilerin habercisi olabilecek şekilde, "insan figürlü din"i açıkça eleştirir. Daha sonra, 1842 yılında Heine yazmış olduğu satirik şiir kitabı *Atta Troll*'de Feuerbach'tan da açıkça (kendisi gibi) "ateistlerden biri" olarak bahseder. Heine'ye göre bu ateistler dini, inananın özelliklerinin doğaüstü bir varlığa insani şekillerle yansıtılışı olarak tanımlar.[13]

---

ki Nazarenler de bilinçli olarak kendilerini Wackenroder'in Rafaelsever keşişine göre şekillendirmiştir. Rafael'in Meryem Ana ile ilgili sahip olduğu görüş için Wackenroder'in yaptığı tanım (*Herzensergiessungen*, s. 8), ki Wackenroder'in en ilham verici Meryem Ana tasvirlerinin ardında bu tanım yatar (*Herzensergiessungen*'daki diğer birçok pasaj gibi büyük Rönesans sanatçılarının hayatlarına dair Vasari'nin tanımları üzerine inşa edilmiştir), Hıristiyanlığa ait dini Meryem Ana sanatının "keşişvari" sofuluktan doğan sahte bir bilinç üzerine kurulduğunu söyleyen Feuerbach'ın bu fikrini doğurmuş olabilir –kitaptaki keşişin hayali görüşleri nedeniyle bu yanlış bilincin *Herzensergiessungen* ile ilişkili olduğu da söylenebilir. (Rafael ve Dürer hakkında kitaptaki keşişin görüşleri için bkz. *Herzensergiessungen*, s. 58). Feuerbach'ın kariyeri ve yayım imkânları Prusya sansürü tarafından gün geçtikçe daha fazla tehdit altına alınırken, *Hıristiyanlığın Özü* isimli çalışması döneminde Nazarenlerin Prusya Krallığı'ndan eskiye göre daha da fazla destek aldığı düşünülürse; Hıristiyan dininin görsel tasvirlerinin yabancılaştırıcı etkisini eleştirmek için "Nazaren" keşişleri seçmiş olması politik olabilmesinin yanında kişisel sebeplere de dayanır denilebilir.

9. Bkz. Heine'nin *Stadt Lucca*, 1829-30 adlı çalışması, içinde *Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90, cilt 3, s. 386.

10. A.g.e., s. 395

11. A.g.e., s. 397.

12. A.g.e., s. 417. Ludwig Feuerbach'ın yeğeni Anselm Feuerbach (1829-80), tüm Almanya'da ve özellikle de öğrenci olarak bulunacağı Düsseldorf şehrinin öğretim akademilerinde Nazarenlerin etkisinin halen hissedildiği bir dönemde ressam olacaktı. Bununla beraber Anselm Feuerbach, hem Paris'te Courbet'nin yeni Realizminden hem de neo-Klasik okulların Yunan ve Roma temalarından etkilenecekti (Örneğin, bkz. 1873 tarihli *Gastmahl des Plato* isimli çalışması, Karlsruhe Devlet Sanat Müzesi'nde yer alır).

13. Metinde öne sürülen şudur ki; eğer Feuerbach'ın antropomorfik (insan figürlü) dine getirdiği eleştiri kendi döneminin dini anlayışının bir eleştirisi olarak ele alına-



10. Wilhelm von Schadow, *Kemeraltındaki Kutsal Aile*, 1818 (Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih, Neue Pinakhotek).
Döneminin en popüler Nazaren "Meryem Ana" tasvirlerinden biridir.

---

bilirse (Heine'nin *Atta Troll*'ü ve diğer çağdaş çalışmalar öyle olduğunu söyler), bu durumda bu din tarafından insanın duyusallığını ilahi, mitsel bir figüre yabancılaştıran resim ve şekiller kullanılması o günün sanat ve kültür politikalarıyla da ilgili olabilir (Nazaren okuluna ve Romantiklere verilen destek gibi). Benim bildiğim kadarıyla, Feuerbach'ın çalışmasında bu sanatçılara yapılmış olası bir referansı araştıran herhangi bir çalışma henüz yoktur (Hıristiyanlığa getirdiği eleştirinin siyasi manasının anlaşılması açısından da önemli olabilir).

Daha sonra Engels de 1888 yılındaki *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy** adlı kitabında, çağdaşı Feuerbach'ın *Hıristiyanlığın Özü* kitabı hakkında yorum yapmıştır. Engels'e göre Feuerbach ve Bruno Bauer gibi Genç Hegelcilerin 1840-41'de yazdıkları din eleştirileri, IV. Friedrich Wilhelm'in Prusya hanedanı adına uyguladığı politikalara cevap niteliğindeydi. Genç Hegelciler, teoride ve akademik tartışmalarda karşı çıktıkları aşırı dindarlara ve ultramontanistlere verilen desteği eleştiriyordu. Prusya Monarşisi'nin resmi olarak da meşru kıldığı teorilere Genç Hegelcilerin 1842'den sonra da devam eden felsefi itirazları, Engels'e göre Prusya'da etkisini sürdüren feodal güçlere karşı radikal bir burjuva muhalefetini de içten içe barındırıyordu.

Bir maddeci olarak Feuerbach, siyasi ve sosyal değişim anlamında idealist yaklaşımı olan Hegelcilerden (hem "Sol", hem de "Sağ" Hegelcilerden) ayrılıyordu; ayrıca Feuerbach'ın Hıristiyanlık eleştirisi de tamamen teolojik anlamda değildi. Zamanının devlet dinine karşı çıkıyor olmasının yanı sıra *Hıristiyanlığın Özü* adlı kitabında dile getirdiği düşünceler, ahlaki ve siyasi yönlerden Hıristiyan Prusya Devleti'nin huzurunu kaçırıcı olarak nitelenerek 1835 yılında yasaklanan Saint-Simoncu fikirlerle paralel bulunmak suretiyle Prusya Devleti'nin sansürüne uğrayabilirdi. Gerçekten Feuerbach da kitabı tamamladığı dönemde sansürle ilgili kaygılarını yayıncısıyla paylaşmıştır. Bunun öncesinde (1835 Nisan ayında, kendisine L. Von Henning'den gelen bir mektupta) daha radikal fikirlerinden bazıları Saint-Simoncu düşüncelerle kıyaslanmış; Ekim 1843'te ise bu kez Marx, Feuerbach'a yazdığı bir mektupta Feuerbach'ın düşüncelerinin Saint-Simoncu okulunkilere benzerliği hakkında yorum yapmıştır. Leroux'nun (bir Saint-Simoncu) Schelling'in yaptığını iddia ettiğişeyi Feuerbach'ın yaptığını ("et ve kan" fikrini verdiğini) yazan Marx, Feuerbach'ı överken o dönem Berlin'de felsefe profesörü olan ve hem Feuerbach'a hem de Saint-Simonculuğa karşı çıkan Schelling'i yeriyordu.[14]

---

* Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*, Çev. İsmail Yarkın, İnter Yayınları, İstanbul, 1999.

14. Henning'in (17 Nisan 1835) ve Marx'ın (Kreuznach, 3 Ekim 1843) Feuerbach'a yazdığı mektuplar için bkz. Karl Grün'ün derlediği Feuerbach, *Briefwechsel*, *MEW*, 1956-68, cilt 27 (*Briefe Feb. 1842-Dec.1851*), s. 419-21. Bu mektupta Marx, "Fransız-

Feuerbach'ın maddecilik anlayışının genel olarak Fransız maddecilik konseptini devralmasıyla birlikte, Feuerbach'ın Fransız Saint-Simonculara benzer fikirler geliştirdiği söylenebilir. Örnek olarak Saint-Simoncuların, maddesel ve duygusal yaşam üzerindeki "spiritüalist" baskının kaldırılması gerektiği yönündeki düşünceleri Feuerbach'ınkilere benzer. Tıpkı Fransız Saint-Simoncular gibi Feuerbach da *Hıristiyanlığın Özü* kitabının sonunda, insani ve sosyal yabancılaşmanın bertaraf edilmesi için cinsel ilişkinin önemine vurgu yapar ve insanoğlunun yanlış bilince ihtiyaç duymadan bir arada yaşayabileceği yeni bir "din"den söz eder. Hıristiyan dini imgeleminde, yabancılaşmış bilincin insan doğası üzerindeki tinselleştirici etkisini eleştirmesinin yanında Feuerbach, eski Yunan'ın sensualizmini de överek, doğanın gücüyle ilişkili tanrılara taptıkları için onları doğanın insanları olarak görür[15].

Hıristiyanlığın Özü isimli kitabında Hıristiyanlığın görsel tasvirlerinin insanları duygularına ve gerçek insan doğasına yabancılaştırdığını söylemiş olan Feuerbach, Hegel'in Yunan dünyasıyla ilişkilendirmiş olduğu bu ilkel görsel tasvirlerin yarattığı semptomları Hıristiyanlığa mal etmiştir. Hegel, Yunan kültürünün görsel tasvirlerinin Yunanlıları maddesel dünyaya fazlasıyla bağımlı kıldığını ve Hıristiyan kültürünün insan medeniyetini bu bağlardan kurtardığını düşünürken; Feuerbach, eski Yunan'ın sensualizmini özgürlük olarak tanımlamış, Hıris-

---

ca-Almanca yıllıkları" için Feuerbach'tan yardım istemiştir. Marx, Feuerbach'ı felsefi anlamda bir Fransız-Alman ittifakı ihtiyacından bahseden ilk Alman yazarlardan biri olarak tanımlar ve Feuerbach'tan, Schelling'i ve onu destekleyen Prusya idaresini utandıracak şekilde Schelling'i eleştiren bir yazıya katkı sağlamasını ister. Burada Marx, Schelling'in Pierre Leroux ve diğer çağdaş Fransız düşünürleri tarafından yürekten onaylanarak maddeci olarak kabul edilmesini alaya almakla kalmaz; Feuerbach'ı da Schelling'in temsil etmesi gereken ama etmediği değerleri temsil eden "umgekehrte" (ters) Schelling olarak adlandırır. Bu noktada enteresan olan, Marx'ın Feuerbach'ı dolaylı yoldan Saint-Simoncular gibi (Marx, Leroux'nun Schelling için yaptığı tanımı kullanarak Saint-Simonculardan alıntı yapmış ve onları "beden ve fikir arasındaki ideal birliği" kavramış ve "soyut fikri et ve kan ile giydirdirmiş" olarak tanımlamıştı [*MEW*, cilt 27, s. 420]) Fransızların maddeciliğiyle ilişkilendirmiş olmasıydı (Fransız ve Alman Saint-Simoncular sıklıkla bu son iki ifadeyi amaçlarını tanımlamak için kullanmıştır. Bu notlarda Feuerbach ile bağlantılı olarak bahsi geçen Alman "Saint-Simonculardan" ikisi Heine ve Mundt'dur. Hatta Heine, Delacroix'dan bahsederken Temmuz Devrimi'ne gerçek "fizyonomi"sini vermiştir ifadesini kullanmıştır: Heine, *Sämtliche Werke*, cilt 4, s. 38).

15. Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, s. 63.

tiyanlığın spiritüalizmini ise özgürlükten uzak ve kendisini özgür kılacak olguya yabancılaşmış olarak değerlendirmiştir. Feuerbach'a göre bu özgürlüğü sağlayacak olan olgu, Yunanlıların çok iyi bildikleri şekilde duyguların dünyası ve doğa ile temas içinde olmaktı. Bu yaklaşımla Yunan inanç ve sanatını Hıristiyanlığın ilerisinde gören Feuerbach, hem Hegel'in tarih ve din felsefesi çalışmalarında ana hatlarıyla oluşturduğu düzeni tersine çevirmiş hem de Heine'nin Saint-Simoncu estetiğini savunarak Helen sanatını Nazarenlerin üstünde tutan Heine'nin görüşlerini yankılandırmıştır. Saint-Simoncu estetiğin duyguların özgür bırakılması yönündeki anlayışına karşın; o dönem Almanya'sında yeğ tutulan idealist estetiğe göre sanatın amacı, duyguların özgür kalmaması ve bireyin duygulardan uzak tutulmasıydı[16], ki bu yaklaşımlar genç Marx'ın bu konuyla ve Feuerbach ile ilgili algılarının oluşumunu da etkilemiştir.

Bu kitabın dördüncü bölümünde de göreceğimiz gibi, Marx 1844 yılına ait *El Yazmaları* adlı eserinde hem Feuerbach hem de Saint-Simon'un görüşlerini kendi amaçları doğrultusunda ve kendi tarzıyla kullanmış, dönemin felsefi ve entelektüel olduğu kadar materyal ve ekonomik problemleriyle ilişkili olan emeğin yabancılaşması eleştirisini ortaya çıkarmıştır.[17] Ancak bu çalışmasından önce Marx, Bauer için Hıristiyan sanatına yönelik bir eleştiri yazmaya başlamıştı. Marx'ın bu eleştirisi, Feuerbach'ın Hıristiyan sanatına yönelttiği, "insan doğasının 'fetişist' bir yabancılaşması" eleştirisinden yola çıkıyor ve hem Heine hem de Feuerbach tarafından eleştirilen, 19. yüzyılda Prusya ve Bavyera monarşilerinin himaye altına aldığı ressamların geri getirdiği ortaçağ "Meryem Ana sanatı"nı yermeyi amaçlıyordu.[18] Daha önce de Saint-Simon

---

16. Feuerbach'ın mektuplarının editörü Karl Grün, Nazaren ve Helen arasında Heine'nin yaptığı ayırımı kullanarak, Feuerbach'ın, 1842 tarihli *Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie* adlı kitabında teoloji ve felsefe arasındaki eski "uyumsuz evliliğe" getirdiği eleştiriler hakkında, 1874 yılında bir çalışma kaleme alır ve felsefeye doğal bilimlerle birleşme tavsiyesini verir:
"Da kann man sagen: *In hoc signo vinces*, in diesem Zeichen wird der Nazarener besiegt." (Burada söylenebilir ki: *In hoc signo vinces*, bu işarette Nazaren alt ediliyor.) *Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass*, Der. Karl Grün, Leipzig ve Heidelberg, 1874, s. 112.
17. 1843-44 tarihli *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*'nde Marx, Feuerbach'ın din eleştirisinin nasıl siyaset eleştirisine dönüştürülebileceğinden de bahsetmiştir.
18. Örneğin, Wilhelm von Schadow'un 1818 tarihli *Kemer Altında Kutsal Aile* (10.

ve takipçileri tarafından eleştirilen, Marx'a göre de endüstriyelleşen toplumlarda süregelen çağdışı feodal ilişkilerin temsilcisi olan bu monarşilerin felsefi, kültürel ve siyasi politikaları, ileriki bölümlerde göreceğimiz gibi Marx tarafından çeşitli makalelerinde ve yazılarında eleştirilecekti. Bu yazılarında Marx hem parlamenter tartışmalar hakkında görüşlerini bildirmiş hem de 1840'ların başlarında Prusya'da etkinliğini koruyan idealist ve Romantik felsefelere eleştirilerini yöneltmiştir.

resim) isimli çalışması aslında Bavyera Prensi için tamamlanmış ve sonra da Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm'in ricasıyla Prusya kraliyet koleksiyonu için tekrar yapılmıştır.

3
Marx'ın Kayıp Estetiği: IV. Friedrich Wilhelm Döneminde Marx'ın Gençlik Yılları

Feuerbach teolojiyi antropolojiye ve Hıristiyanlık eleştirisini maddesel dünyada insanın kendine yabancılaşması eleştirisine dönüştürürken, Heine'nin 1831 Salonu hakkındaki notları, sanat eleştirilerinin politikleşmesi yönünde bir etki yapmıştı. Ve Heine'nin bu Salon eleştirileri, Marx'ın "en beğendiği nesir yazarı" olan ve daha önceki dönemlerde Salon notları yazmış olan Diderot'nun yarattığı etkinin bile ötesine geçmişti.[1] Sanat eleştiri-

1. 1865 yılında Marx'ın kızları, en sevdiği yazar, kahraman, erdem vb yazması için Marx'a bir liste vermişlerdir. S. S. Prawer buradan şu çalışmasında alıntı yapmıştır: *Karl Marx and World Literature*, Oxford, 1976, s. 390. En sevdiği düzyazı yazarının Diderot olduğu yönündeki Marx'm burada verdiği söylenen cevabı kabul etsek dahi, bu listedeki diğer sorulara verdiği cevaplardaki ironi, hatta ciddiyetsizlik bizi şu dü-

sinin politikleşmesinin (sanatçının toplumun yeniden yapılanmasında rol oynayacağına dair Saint-Simoncu inancın Heine tarafından dışa vurumu) Marx'a, Romantizmin Prusya'da yasalarla desteklenen bir hale getirilmesine karşı iki açıdan eleştiri modeli geliştirme imkânı sağladığı söylenebilir: hem Romantizmi geçmişe dönük bir politik estetik model olarak eleştirmek anlamında hem de Romantizme karşı maddeci bir estetiğin temelini oluşturmasına imkân vermesi suretiyle. Heine'nin, Nazaren ve Helen, yani spiritüalist ve sensualist arasında yaptığı karşılaştırmanın bir benzerinin, Marx'ın estetik üzerine yazdığı dağılmış metinler arasında bulunması enteresandır. Buna paralel olarak yine 1841-42 yıllarında Hıristiyan ve Romantik sanatla ilgili eleştirilerinde ve *Grundrisse*' adlı kitabının Giriş bölümünde Yunan sanatının ebedi büyüsü üzerine yazdığı övgülerde, Saint-Simoncu estetik anlayışın izlerini bulmak mümkündür. Diğer yandan Marx'ın estetik üzerine yaptığı çalışmalar, sadece döneminin estetik tartışmaları bazında değil, aynı zamanda bu tartışmalar esnasında görmüş olabileceği tüm sanat eserleri ve mimari eserler çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Marx'ın döneminde üretilen görsel sanat eserlerini ve himaye sistemini düşündüğümüzde, Bonn'daki Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde öğrenci olduğu dönemde derslerine katıldığı iki profesörün de önemine vurgu yapmak yerinde olur: 1835-36 kış döneminde ve 1836 yaz döneminde Romantik eleştirmen ve yazar A.W. von Schlegel ve sanat tarihi profesörü Eduard d'Alton. A.W. von Sclegel hakkında çok şey biliniyor olmasına rağmen (Friedrich Sclegel'in kardeşi), d'Alton hakkında ya da en azından Marx ile ilişkisine dair yazılmış fazla bilgiye rastlayamıyoruz. (Örneğin Lifshitz, 1933 yılında Marx'ın "sanat felsefesi" üzerine yaptığı çalışmada, Marx'ın Bonn'da "modern sanat" derslerine katıldığından bahsederken, d'Alton'dan söz etmez. Diğer yandan Nicolaievsky ve Maenchen-Helfen, Marx hakkındaki biyografi çalışmalarında d'Alton ismini kullanır ancak kendisi ya da dersleri hakkında bilgi vermez.[2]) Diğer yandan d'Alton hakkında bilgiye

---

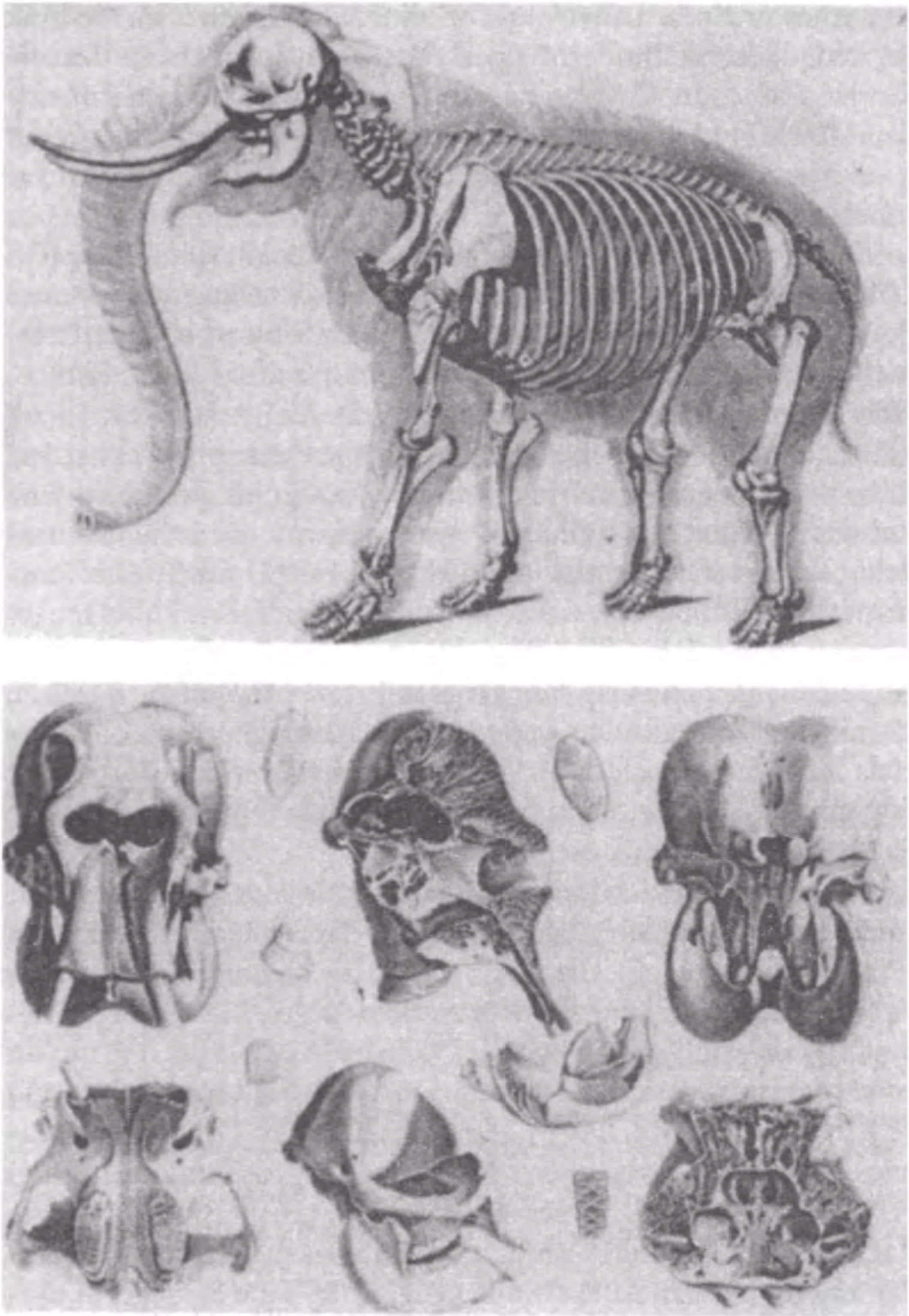
şünceye götürmektedir ki Marx'a en sevdiği sanatçı sorulmadığı için Marksist estetik gerçekten şanslıdır.

2. Marx'ın 1836 yılında Bonn Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nden aldığı sertifikada burada 1835-36 kış döneminde ve 1836 yaz döneminde derslere katıldığı kayıt altına alınmıştır ve Marx'ın 1835-36 kış döneminde Profesör d'Alton tarafından verilen Modern Sanatlar Tarihi derslerinde "gayretli ve katılımcı" olduğu da not edilmiştir.



11. Bonn'da öğrenci olduğu dönemde Karl Marx'ın portresi.

A.W. von Schlegel gibi çağdaşları tarafından yapılmış yorumlar vasıtasıyla ulaşabiliyoruz. Zira von Schlegel, kendi sanat koleksiyonunda 1840'taki ölümünün ardından d'Alton'un bazı makalelerine derleyerek yer vermiş ve Goethe'nin bir arkadaşı olan Gaedertz de tanışmış olduğu d'Alton'dan bahsetmiştir. Bu tarz kaynaklardan toplanan bilgilere göre, 11 Ağustos 1772'de Aquileja'da doğmuş olan Joseph Wilhelm Eduard d'Alton, natüralist ve zoolog Pander ile birlikte birçok hayvanın anatomik ve zoolojik resimleri üzerinde çalışmalar yapan bir gravür sanatçısı idi. *The Natural History of the Horse* [Atların Doğal Tarihi] başlıklı çalışması için İngiliz ressam Stubbs'ın resimlerinden 52 tanesini 1810-1816 yılları arasında gravür haline getirmişti. Yaşamının



12. Dr. C. Pander ile birlikte yaptığı *Skelete der Pachydermata* adlı çalışma için (1821 yılında Bonn'da yayımlandı) Eduard d'Alton tarafından yapılan, bir filin vücut ve kafatası gravürleri.

son yıllarını Bonn Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olarak geçiren d'Alton, "modern" (post-klasik) Avrupa sanatı üzerine dersler veriyordu. Ortaçağdan Rönesans'a kadar uzanan dönemde Flaman ve Alman başyapıtları incelemiş olan d'Alton, kendi koleksiyonunda yer alan başyapıtların da gravür kopyalarını yaratmıştır.

D'Alton'un koleksiyonunda yer alan ve A.W. von Schlegel'in 1840'ta derlediği resimler arasında "Michelangelo'da sonra Pontormo"nun *Venus ve Cupid*'i; Tintoretto'nun bir adamı resmettiği portresi; Annibale Carracci'nin *Head of Saint Francis, Holy Magdalene* isimli çalışmaları ve Meryem Ana ve bir çocuk eskizi; Castiglione'nin bir çalışması; Poussin'in bir otoportresi; Rubens'in Olden-Barnefeld ailesi için yaptığı bir portre ve yine Rubens'in çocuk İsa kafaları ve *Madonna with the Lamb* resmindeki çocuk yaştaki Baptist John (Vaftizci Yahya) üzerine bir araştırması ve Rubens okulundan İspanya Kralı IV. Philip'in bir portresi bulunmaktadır. Schlegel'in derlediği listede yer alan diğer resimler arasında ise, Van Dyck'in *Head of St John the Baptist*'i; "Rembrandt" tarafından yapılmış bir astrolog portresi, "Franz Hals"ın kırmızı kıyafetli bir adamın tazısıyla birlikte portresi ve döneminin Flaman okulunu temsil eden Johann Breughel'e ait daha az bilinen birçok eser bulunuyordu.

Schlegel'e göre d'Alton, verdiği derslerde Marx gibi öğrencilerine bu çalışmalardan diğerlerine göre daha önemli saydıklarını (Pontormo, Coreggio, Carraccis ve Rubens resimleri) anlatıyordu ve bunların gravür kopyalarını yaparken Schlegel'in 1840'ta derlediği makalelerindeki açıklamaları yapıyordu. Schlegel, d'Alton'un koleksiyonunu derlerken yazdığı Önsöz'de Pontormo, Coreggio ve Annibale Carracci'nin (A.W. von Schlegel'in 1799'da yayımlanan *Athenaeum* dergisinin ikinci cilt birinci sayısında bahsettiği ve Wackenroder'in *Herzensergiessungen* çalışmasında övdüğü, Rafael hayranı sanatçı) resimlerinin bu koleksiyonda yer almasından duyduğu memnuniyeti dile getirmiştir. Yine Schlegel'in derlemelerinde yer alan d'Alton'un Rubens hakkındaki makalesinden anlaşıldığı gibi, d'Alton da Rönesans'ın büyük ressamlarının ve takipçilerinin dini çalışmalarını diğer tüm eserlerin üzerinde tutmuştur.

Alman Nazarenler de, Carracci'nin hem Rafael'e hem de Aziz Francis ve Meryem Ana'ya olan hayranlığını paylaşıyordu. Ve bu

noktada d'Alton'un da Rubens hakkında yazdığı makalede Rafael'den söz etmiş olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. A.W. von Schlegel'in Önsöz'ünde belirttiği gibi d'Alton, makalesinde Rubens ve Rafael'in çalışmalarının "organik bir bütünlük" oluşturmak üzere "bir bütün olarak ideadan filizlendiğini" ifade etmiş ve Hegel gibi profesörlerden ve Alman Nazarenlerden Rafael'e giden övgülere sempatiyle yaklaştığını göstermiştir. Yine Nazarenlere destek veren Romantik teorisyenlerin organik bütünlük teorilerine de sempati duyduğu anlaşılmaktadır.

D'Alton'un Nazarenlere sempati duymuş olabileceğinin bir diğer kanıtı da H. Schrörs'ün eski Bonn Toplantı Salonu'nun freskleri hakkında yazdığı kitapta (*Die Bonner Universitätsaula und ihre Wandgemälde,* 1906) hem August Wilhelm von Schlegel'in hem de d'Alton'un, Nazaren Peter Cornelius ve Okul'u tarafından 1820'lerde Bonn Üniversitesi'nin toplantı salonu için yapılmış olan fresk resimleri övmüş olmasıdır.[3] 1830'ların ortalarında Bonn Üniversitesi'nde öğrenciyken Marx'ın bu freskleri görmüş olması ve o dönemki Nazaren sanatçıların himaye altına alınışına şahit olması da özellikle şu açıdan önemlidir: O dönemde genç

3. Bkz. H. Schrörs, *Die Bonner Universitätsaula und ihre Wandgemälde,* Bonn, 1906, s. 11:

> Zu dem Bonner Kreise, der wohlwollend und schützend über das Spiel der Musen in der Aula wachte gehört auch Eduard d'Alton, der Professor der neuern Kunstgeschichte. Der in den Kunstheiligtümern Italiens aufgewachsene Gelehrte, der selbst den Grabstichel führte, besass eine auserlesene Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und Radierungen, mit der er einen Mittelpunkt der damaligen künstlerischen Interessen der Stadt bildete. Er unterhielt sehr lebhafte und intime Beziehungen zu dem Alten von Weimar, und so gelang es ihm, auch desen Aufmerksamkeit auf die im Entstehen begriffenen Wandgemälde zu lenken. Goethe in seinem abgeklärten Klassizismus war zwar ein abgesagter Gegner der stilistischen Art des Cornelius, der die Bilder als echte Kinder entsprossen waren, aber er gestattete, dass ihm eine Zeichnung der "Thelogie" durch Ernst Förster, einen der an ihr tätigen Maler, im Jahre 1825 vorgelegt wurde. Das Blatt fesselte ihn; dreimal liess er es sizh zeigen und sich jedesmal zu längeren Gesprächen anregen. Obgleich er mancherlei Bedenken äusserte, lautete doch sein Spruch: "Ein rühmliches Unternehmen und mit Eifer und ernstem Studium angefasst".

Burada Schrörs, d'Alton'un, Bonn Toplantı Salonu için Goethe'nin dikkatini freskle-re çekmeyi nasıl başardığını ve Nazaren sanatını sevmemesine rağmen Goethe'nin nasıl olup da *Teoloji* freskinin bir taslağını övdüğünü açıklar. Goethe'nin Rafael'i takdirinin de Nazarenlerin övgüsünden birçok açıdan farklı olmasına rağmen, (belki de d'Alton'un da haberdar olduğu şekilde) 1786'da yazdığı *Italienische Reise*'de *Disputa* and *School of Athens*'e koşulsuz onayını vermiştir. Goetzenberger'in *Felsefe* freskinde (1829-33) Goethe'yi de tasvir edişi, Goethe'nin Hermann'ın freskinin taslağını onaylamasını takiben gerçekleşmiştir.



13. Annibale Carracci, *Pieta Azizlerle* (Parma Ulusal Galerisi).
Annibale Carracci (1560-1609), Rafael'in sanatının bir hayranıydı ve yaşamı boyunca Aziz Francis'in birçok çalışmasını yapmıştı. Bu çalışmalar arasında, cansız İsa figürü önünde diz çöken azizi tasvir eden 1585 tarihli bu resim de vardır. İsa'nın solunda diz çökmüş olarak yer alan Mary Magdalene de Aziz Francis'e yakın konumlandırılmıştı. Yukarıdaki transfigürasyon sahnesi ise (Carracci'nin sıkça kullandığı bir yöntem) İsa'nın üzerinde işkence gördüğü hacı tasvir eder.



Wilhelm von Schadow, *Agnes d'Alton'un Portresi* (Sanat Evi, Hamburg).

uard d'Alton'un üvey kızının (heykeltıraş Christian Daniel Rauch'un kızı) bu portresi, 1825 nda, Nazaren ressamlarının Düsseldorf okulunun o dönemki başkanı Wilhelm von Scha- ı tarafından yapılmıştı ve d'Alton'un Alman Nazarenlerle bağlantısını da gösterir niteliktey- Portre, Hamburg Sanat Evi'nde sergilenmektedir. Daha sonraları, Agnes'in kızı ve d'Alton'un unu Eugenie, Nazaren sanatçı, Wilhelm'in babası Gottfried Schadow'un ikinci evliliğinden n oğlu Felix Schadow (1819-61) ile evlenmiştir.

Marx'ın hayran olduğu Heine, Nazarenlerle ilgili birçok eleştiri :aleme almıştı ve Marx da Hıristiyan sanatı ile ilgili eleştirisini :aleme almak üzere 1842 yılında Bonn'a dönecekti.[4]

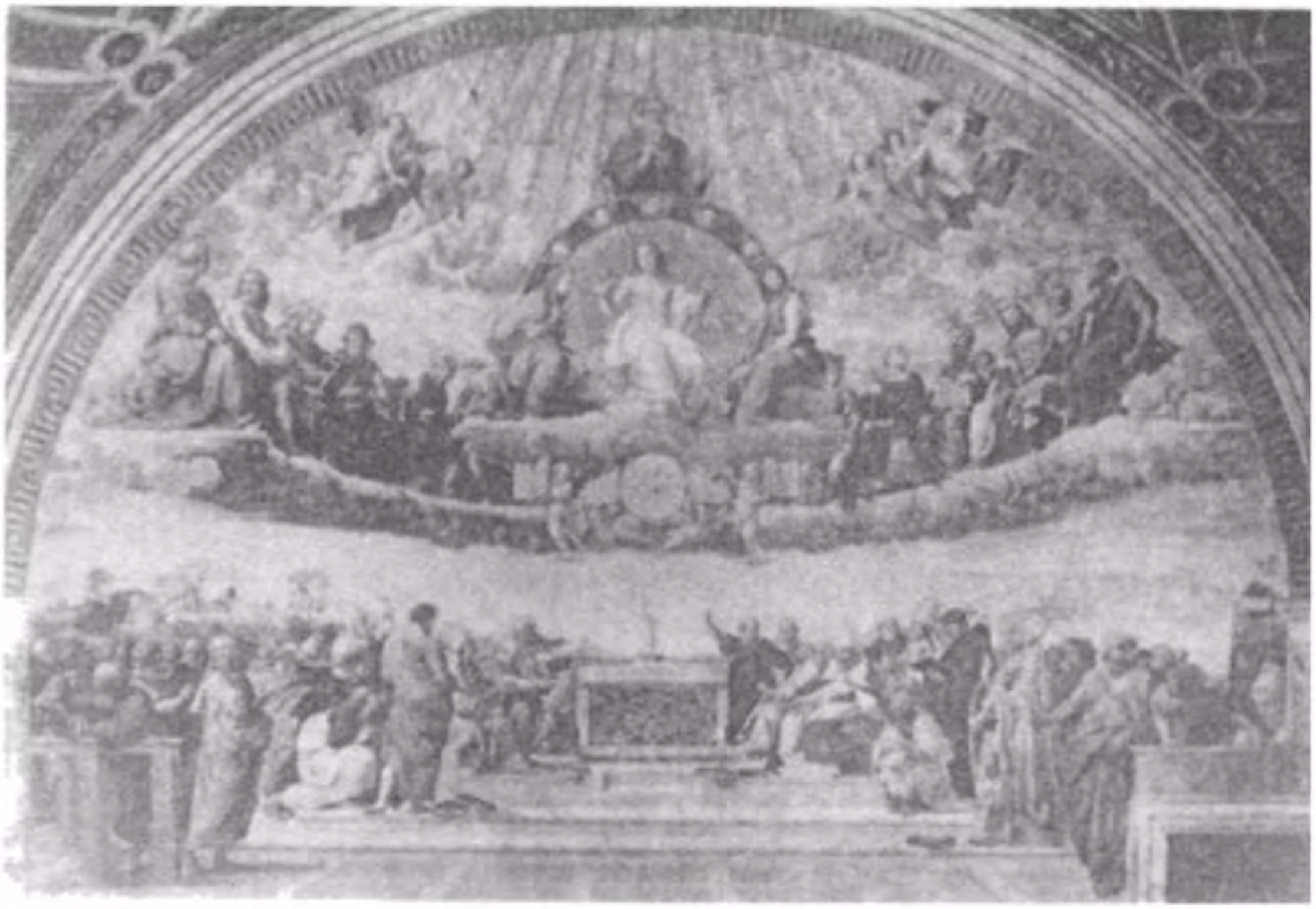
Schrörs'ün kitabında d'Alton ve Schlegel tarafından da beğe-ıildiğini söylediği freskler, 1822 yılında, o dönemde yeni kurul-nuş olan üniversiteye de ismini veren III. Friedrich Wilhelm dına Prusya Bakanı von Altenstein tarafından Peter Cornelius'a erilen görev neticesinde yaptırılmıştı. Cornelius da birçok öğ-encisini fresklerin tasarımı ve yapımı aşamalarında görevlendir-nişti. Fresklerde dört konunun (teoloji, felsefe, hukuk felsefesi ve ıp) işlenmesine ve fresklerin Rafael'in ünlü *Disputa* ve *Atina Okulu* çalışmalarının tasarım ve ruhunu taşıması gerektiğine bu ğrenciler karar vermişti.

Marx'ın 1835'te Bonn'a geldiğinde göreceği freskler, Nazaren anatının klasik örnekleriydi. Örneğin Jakob Goetzenberger'in 829-33 yıllarında yaptığı *Felsefe* freski, Rafael'in *Atina Okulu* simli eserinin dizaynını taklit etmekle kalmamış, aynı zamanda Nazaren sanatının iki büyük idolü Dürer ve Rafael'i de freskin rtasında yan yana duracak şekilde (Wackenroder'in keşişinin ayal ettiği gibi) yerleştirmiştir (Rafael'in eserinde ise, merkezde üyük Yunan filozoflar yer alır). Goetzenberger, *Felsefe* freskinde afael'in 1508 yılındaki eserini yeniden canlandırmanın yanında Wackenroder de *Herzensergiessungen* adlı çalışmasında Dürer ve afael'i kendi eserleri üzerinde düşünürken tasvir etmiştir) fres-in merkezine yerleştirdiği Rafael ve Dürer figürlerinin üstüne üzeri örtülmemiş gerçeği" temsil etmek üzere Rafael'in Dispu-a'sına benzer bir alegorik kadın figürü de çizmiştir.

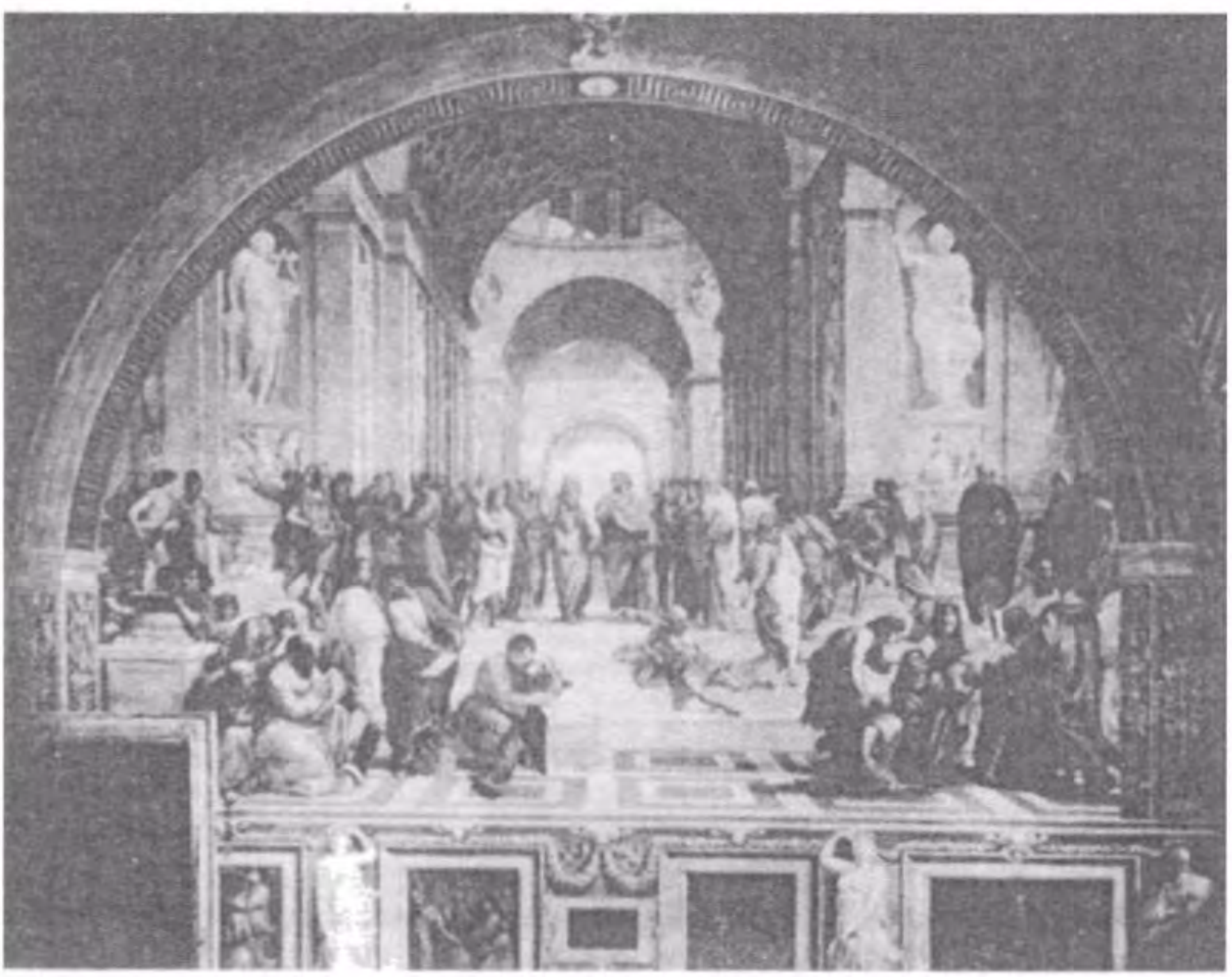
Model aldığı Rafael ve Dürer'e yaptığı bu sanatsal anıştırmala-ının yanında (Dürer'i sanatçının 1500 yılına ait "Nazaren" *Oto-ortre*'sindeki gibi resmederken, Rafael'i de sanatçının *Atina Okulu* çalışmasının sağ ucunda kendini resmettiği haliyle freski-e yerleştirmiştir) Goetzenberger'in freskinde o dönemde Alman Nazarenlerin de özlemini duydukları, kendi içinde bu tarz gön-ermeler yapan bir Romantik sanat anlayışını haklı çıkaran filo-oflara da özellikle ayrıcalıklı konum vermiştir (benzeri bir onumu Alman Nazarenlerin o dönemde değer verdiği diğer,

---

Marx Nisan 1841'de Berlin'den Trier'e taşındı ve buradan da Temmuz ayında onn'a geçti. 1842 yılının Ocak ve Mart ayları arasında tekrar Trier'i ziyaret ettikten onra o yılın Ekim ayına kadar kalmak üzere Bonn'a geçti.



15. Rafael, *Disputa*, 1508-9 (Vatikan, Roma).



16. Rafael, *Atina Okulu*, 1509-10 (Vatikan, Roma).



17. Jakob Goetzenberg, *Felsefe*, 1829-33 (Eski Toplantı Salonu, Bonn Üniversitesi); freskin resim taslağı, Sanat Evi, Karlsruhe. Schrörs, bu freskin IV. Friedrich Wilhelm'in en beğendiği fresk olduğunu yazmıştır.



18. *Teoloji*: Fresk, Bonn Üniversitesi Eski Toplantı Salonu için Karl Hermann tarafından dizayn edilmiş ve Jakob Goetzenberger, Ernst Förster ve (Marx'ın hem *Alman İdeolojisi*'nde hem de *Sürgündeki Büyük Adamlar** isimli çalışmalarında atıfta bulunduğu bir Nazaren olan) Wilhelm Kaulbach'ın yardımlarıyla yine Karl Hermann tarafından yapılmıştır.

Goethe gibi,filozoflara da vermiştir). Dolayısıyla *Felsefe* freskinin sol ön planında Goethe oturmuş halde resmedilirken, sağ önde ayakta duran kişi Kant'tır.

Goetzenberger bu çalışmasının öncesinde Rafael tarzı Meryem Ana resimleri yapan bir ressamdı; ancak *Felsefe* freskinde

---

* Friedrich Engels ve Karl Marx, *Sürgündeki Büyük Adamlar*, Çev. Sargut Sölçün, Sol Yayınları, İstanbul, 1997.

gerçeği tasvir eden alegorik figürü, Karl Hermann'ın 1824-25 yıllarında yaptığı *Teoloji* isimli freskindeki din alegorisi gibi, geleneksel Nazaren Meryem Ana tarzından ayrılmaktadır. Hermann'ın freski, Rafael'in *Disputa* ve *Atina Okulu* çalışmaları tarzında olmasına ve döneminin Prusya Krallığı tarafından onaylanmış teologlarıyla dindarlarına öncelik vermiş olmasına rağmen, ilk önce III. Friedrich Wilhelm'i rahatsız etmiştir. Wilhelm, farklı inançlardan teologlar arasında uzlaşıyı tasvir eden bir fresk görmek isterken Hermann'ın çalışmasında aradığını bulamamıştır. Tıpkı oğlu IV. Friedrich Wilhelm gibi III. Friedrich Wilhelm de Almanya'daki farklı dini gruplar arasında bir barış tasavvur ediyor (Düsseldorf Rhineland'da bir Prusya Sanat Akademisi kurulması bu nedenledir[5]) ve 1818 yılında Bonn'da kurulan bu yeni üniversiteyi Katolik ve Protestan Almanya'nın birleşebilmesi için önemli bir adım olarak görüyordu.[6]

Sonraki dönemlerde yazmış olduğu mektuplarda açıkça görüldüğü gibi Marx, Bonn'da ders aldığı profesörlerden ve desteklediklerı fikir ve politikalardan hoşlanmamıştı. Marx, 1837 yılında Bonn'dan Berlin Üniversitesi'ne geçtiğinde, Bonn'daki profesörlerin benzerleriyle ve yine Bonn'da kayrıldıklarına şahit olduğu Nazaren sanatçıların mutlak etkisi altında bir akademi ile karşılaşacaktı. 1841 yılında yeni kral IV. Friedrich Wilhelm, desteğinin bir göstergesi olarak Nazaren sanatçı Peter Cornelius'u Berlin'de yeni bir göreve atamıştı. Ve yeni kral, başa geçmesinden kısa bir süre sonra (Aralık 1841'de) yeni bir sansür yasası çıkararak, Marx ve Marx'ın Genç Hegelci dostlarıyla benzer fikirdeki gazeteci ve yazarların Kilise'yi ve Devlet'i eleştirmesini önlemeye çalışacaktı.

---

5. Ağırlıklı olarak Katolik olan Rhineland (daha önce de ifade edildiği gibi)1815 yılından sonra Protestan Prusya'nın idaresi altındaydı.

6. Jakob Goetzenberger Hukuk ve Tıp bölümleri (çizimi kendisi yapmamıştır) için de fresk resimlerini yapmış ve Bonn Toplantı Salonu için "sanatın ve fen bilimlerinin Prusya Krallığı sayesinde korunuşu"nu tasvir eden beşinci bir fresk planlamıştır. Bu fresk "Borussia"yı [Prusya Devleti'nin Latince ismi] bir arabada oturur şekilde ve bu arabayı Prusya eyaletlerinin alegorik tasvirleri tarafından çekilir şekilde resmedecekti (Schrörs, s. 95) Bonn'da öğrenciyken felsefe ve teoloji derslerine katılan Marx'ın hukuk ve tıp alanlarına fazla saygı göstermediğini, 1837 yılında babasına gösterdiği şiir koleksiyonunda yer alan tıp öğrencileriyle ilgili satirik epigramlardan ve yine tamamlanmamış komedi romanı *Skorpion und Felix*'te hukuki konular için yaptığı hicivli yorumlardan anlaşılabilir (Bu konuyu *Reading the Young Marx and Engels* adlı çalışmamda daha detaylı olarak ele aldım [Londra ve New Jersey, 1978]).



19. Ferdinand Thodor Hildebrandt, *Prusya Prensi Friedrich'in Portresi* (Şehir Tarihi Müzesi , Düsseldorf).
III. Friedrich Wilhelm'in Düsseldorf'taki Rhineland için yeni bir Sanat Akademisi kurmasının ardından Prusya Prensi Friedrich Wilhelm Ludwig 1829 yılında Rhineland Westphalia *Kunstverein* [Sanat Birliği] koruyucusu olarak atanmış ve bu görevi IV. Friedrich Wilhelm'in 1861'deki ölümüne kadar üstlenmişti. Bu yıllarda Düsseldorf'taki Nazaren okulunun ressamlarıyla Prusya Krallığı arasında oluşan güçlü bağlara bir örnek de bu portredir (yaklaşık tarihi 1830). Prusya Prensi bu portrede IV. Friedrich Wilhelm'in en beğendiği sanatçı Hildebrandt tarafından modern askeri kıyafetiyle resmedilirken, ressam benzer bir portreyi IV. Friedrich Wilhelm için de yapmıştır.

Marx gazeteci sıfatını aldıktan sonra ilk makalesini Şubat 1842'de, 1841 Aralık'ında çıkan sansür yasasına karşı yazıyor ve yasayı, dini "Romantik" korumaya almakla eleştirirken;[7] IV. Fri-

7. Marx, Şubat 1842'de Hıristiyan dinini korumaya yönelik yeni sansür yasasına getirdiği eleştiride, dini irrasyonel olarak niteliyordu ve bu yüzden de IV. Friedrich Wilhelm'in desteklediği (Büyük Frederik'i taklit etme girişimlerinden biri olan) rasyonel devletin ruhuna aykırı olduğunu söylüyordu. Ayrıca Hıristiyanlıkta gerçek bir birlik olmadığını, bir grup hizipçi kiliseden oluştuğunu da ekliyordu. Marx'ın bu son argümanı, Katolik ve Protestan menfaatlerinden oluşacak bir birliği, Kutsal Roma İmparatorluğu döneminde birleştikten sonra Rönesans tarafından ayrılan bir menfaatler birliği olarak gören Prusya Krallığı'nın, papanın gücüne inanan argümanına tam ters nitelikteydi. Almanya'nın Kutsal Roma İmparatorluğu ile birlikte kaybolan birliği yeniden inşa etmesi argümanı ve Almanya'da Katolik Kilisesi'nin zayıflaması konusu Romantik şair ve deneme yazarı Novalis tarafından da III. Friedrich Wilhelm'e sunmak üzere hazırladığı *Die Christenheit oder Europa* başlıklı te-

edrich Wilhelm'in "ifade özgürlüğüne karşı beslediği Romantik nefret"in, Büyük Frederick Prusya'sının ulaşmaya çalıştığı Aydınlanma Devleti anlayışına ihanet olduğunu iddia ediyordu (diğer yandan yeni kral da Büyük Frederick'in ruhunu temsil ettiği iddiasındaydı).

IV. Friedrich Wilhelm, yönetiminin ilerleyen yıllarında da Marx'ın ideallerine ters düşen birçok hamilik örneği sergileyecek, dönemin dini ve Romantik sanatçılarına destek verecekti. Alman Nazarenleri bizzat desteklemesinin ve himayesine almasının yanında IV. Friedrich Wilhelm, Prusya vatandaşlarını bir arada tutabilmek amacıyla babasının siyasi ve kültürel himaye politikasını sürdürmüştür. Prusya Devleti sınırlarına yakın bölgelerde de uygulanan bu politikayla Almanya'da Reform döneminden beri ayrı olan Protestan ve Katolik grupları bir araya getirme amacı da güdülmüştür.

Hem papa yanlısı olmasının hem de ortaçağ Hıristiyan sanatına ve inancına bağnaz bir sevgi duymasının neticesinde IV. Friedrich Wilhelm 1840'larda farklı girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Bu girişimlerden biri de Trier'e 2. yüzyılda inşa edilmiş olan Roma tarzı şehir kapısı Porta Nigra'nın ve Porta Nigra'ya 11. yüzyılda ilave edilen Katolik Manastırı Simeonstift'in yeniden inşası projesiydi. Marx daha sonra 1852'de yazdığı *Eighteenth Brumaire** adlı kitabının kapanış bölümünde Krallığın Trier'deki Katolik anıtların restorasyonunda yer almasını alaylı bir dille eleştirecekti. Marx burada III. Napoleon'un İmparatorluk peleri-ni giymesiyle** IV. Friedrich Wilhelm'in Trier'deki Katolik

---

zinde ele alınmıştı. Dolayısıyla Marx, IV. Friedrich Wilhelm'in tahta çıkışından önce bile net şekilde Romantik olarak damgalanan bir fikri, dolaylı olarak reddetmiş oluyordu. Aynı zamanda 1841 yılında Hıristiyan dini eleştirilerine getirdiği sansür nedeniyle "taraflı Romantizm" diyerek Prusya Krallığı'nı açıkça suçluyordu.
Daha öncesinde Marx'ın Genç Hegelci arkadaşı Karl Friedrich Köppen de IV. Friedrich Wilhelm'in Büyük Frederik'i taklit etmesini Kral hakkında yazdığı bir kitapta eleştirmiş ve kitabı Marx'a ithaf etmişti. Aynı dönemde karikatürler de IV. Friedrich Wilhelm'in büyük selefinin izinden gitme girişimlerini hicvediyordu. Bu örneklerden birinin, yaklaşık 1843 yılında, Remigius Brückmann tarafından "Es ginge wohl, aber es geht nicht" adlı makalesinde röprodüksiyonu yapılmıştır. "König Wilhelm IV. von Preussen und die politische Karikatur der Jahr 1840-1849", *Berlin zwischen 1789 und 1848: Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste, Berlin, 1981.

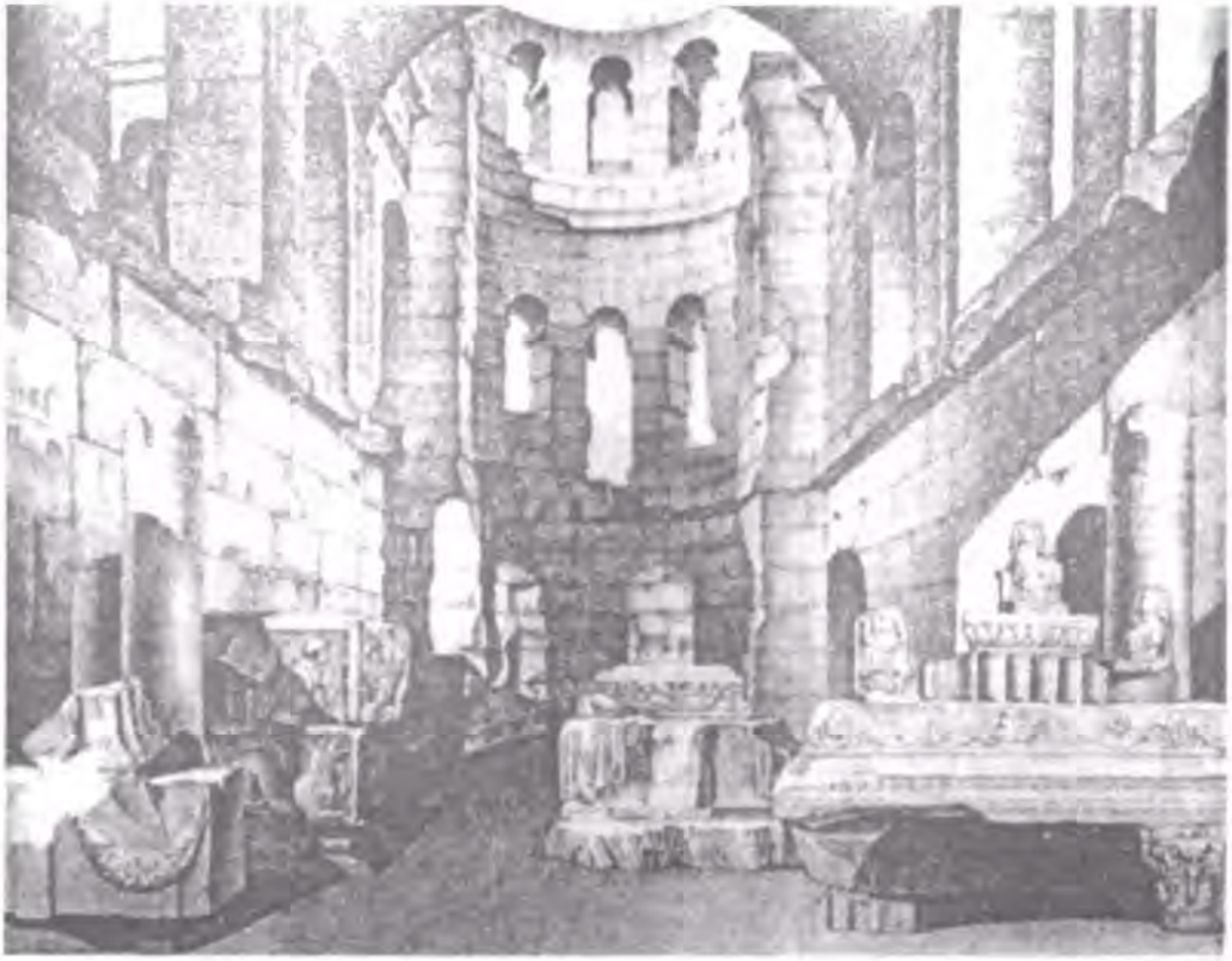
* Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Erkin Özalp, Yazılama Yayınevi, İstanbul, 2000.

** İngilizce'de imparatorluğa ait sorumlulukları devralmak anlamında kullanılan bir terim, liderlik ceketini giymek gibi. (y.h.n.)



20. Hildebrandt ve Pistorius'un 1829 yılında yaptıkları *Prusya Prensesi Luise Wilhelmine'nin Portresi* (Şehir Tarihi Müzesi, Düsseldorf). Prenses, oğulları Alexander ve Georg ile birlikte Meryem Ana benzeri şekilde tasvir edilirken, at üstünde bir Prusyalı ve Bakire Meryem'in lekeli bardağı da resimde yer almaktadır.

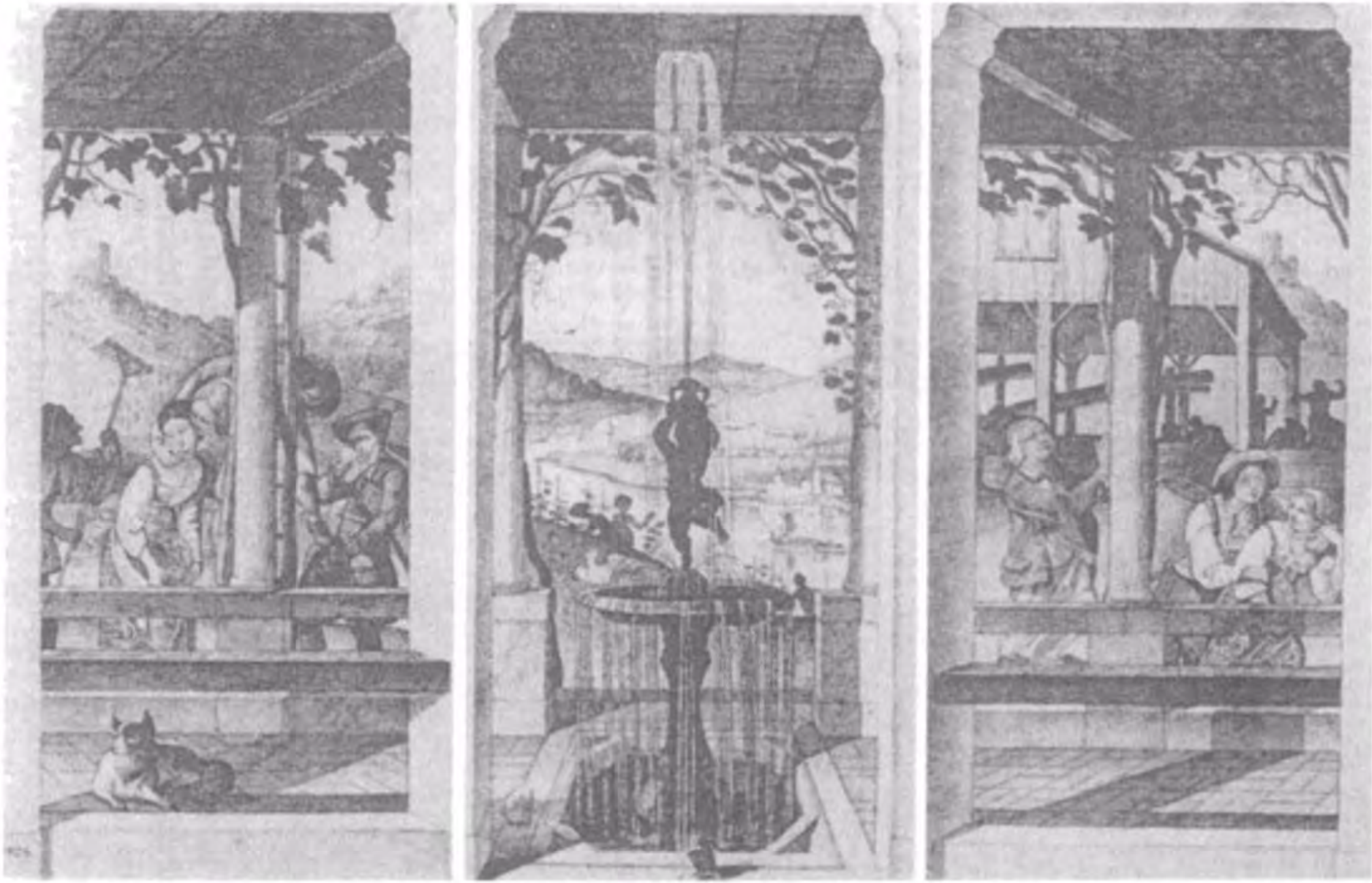
Katedral'e kutsal emanet "Kutsal Pelerin"i kazandırmasını karşılaştırmıştır. 1830'larda Marx, Trier'deki evindeyken şehrin Roma dönemine ait kalıntılarına yeniden arkeolojik bir ilgi duyulmasına ve aynı dönemde Trier Başpiskoposu'nun "tehlikeli derecede" duyusal Saint-Simoncu felsefeye yasak getirmesine şahit olmuştu.



21. Johann Anton Ramboux, klasik sanat müzesi olarak resmedilmiş Porta Nigra litografı, 1825-1830 (Rheinland Müzesi, Trier). Marx'ın Trier'deki okul müdürü Wyttenbach da 1825'te, Trier'in klasik tarihi üzerine Ramboux'nun illüstrasyonlarının kullanıldığı bir çalışma yayımlamıştır.

Trier'deki Roma dönemi kalıntılarının en ünlüsü olan Porta Nigra'ya Katolik Manastırı, 11. yüzyılda Katolik piskopos Poppo tarafından yaptırılmıştı; bu açıdan Almanya'nın ortaçağ dönemi Hıristiyan geçmişini sembolize ettiği gibi, pagan Roma mirasını da temsil ediyordu. Bu da sebeplerden biridir ki Marx, sanatsal özgürlük yanlısı Helenizm ile Helenizm karşıtı Romantizm arasındaki mücadeleye ilk kez 1830'larda Trier'de tanık olmuş, yıllar sonra da bu mücadele üzerine yazılar yazmıştı.

Marx'ın yaşadığı dönemde Trier'deki Porta Nigra ve manastır üzerine Romantik tasvirler yapan sanatçılardan biri de Nazaren okulu takipçilerinden Johann Anton Ramboux'du (1790-1866). Ramboux Trier'e 1822 yılında İtalya'dan dönmüş ve burada 1832 yılına kadar çalışarak şehrin doğasını ve mimarisini konu alan, İtalya'daki Nazarenlerden öğrendiği tarzda resimler yapmıştı.



22. Ramboux aynı zamanda freskler için resimler de yapıyordu: Yukarıdaki taslak resmi Trier'de bir çiftlikte üzüm hasatını tasvir eden bir fresk için yapmıştır (1826-28) (Wallraf-Richartz Müzesi, Köln).



23. Johann Anton Ramboux, Trier Katedrali'ne yapılması planlanmış bir freske ait taslak resmi. Ödenek yetersizliği dolayısıyla fresk hiçbir zaman tamamlanamamıştır (Sanat Müzesi, Düsseldorf).



24. Marx'ın 1837 yılında öğrenci olarak ayak bastığı Berlin, o dönemde büyük ölçüde klasik tarzda mimari ve anıtların yer aldığı bir şehirdi. Üniversitenin kendisi de (1809'da kurulmuştu) klasik dizaynla inşa edilmiş eski bir sarayı yerleşke olarak kullanıyordu. Bu saray, Büyük Frederick'in de en çok beğendiği mimari tarzın tipik bir örneğiydi ve sonraki hükümdarlar tarafından da beğeniliyordu.

Daha sonra, Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi müdürü olarak Köln Katedrali'nin restorasyon çalışmalarında yer almış ve İtalyan Rönesans sanatına ait litograflarla birlikte kendi yaptığı Meryem Ana resimlerinden oluşan bir koleksiyon derlemişti.

1837'de Berlin'e öğrenci olarak giden Marx yine klasik ve Romantik mimari anlayışların bir karışımıyla karşılaşıyordu. Ancak Trier'de Yunan sanatının Romalı imitasyonuyla karşılaşırken, Berlin'de Yunan sanatının Büyük Frederick'in Aydınlanma Devleti tarafından anlaşıldığını ve övüldüğünü görüyordu.

Langhans'ın Brandenburg Kapısı'nın klasik çizgilerine hayran olduğunu, 1822'de yazdığı *Briefe aus Berlin* [Berlin'den Mektuplar] adlı çalışmasında belirten Heine ise; Krallığın Köln Katedrali'nin yeniden inşasına başlama planını, IV. Friedrich Wilhelm'in 18. yüzyıldaki Alman Aydınlanma dönemini ve bu dönemin "Helenistik" eğilimlerini Romantik anlayış yanlısı tutumuyla inkâr edişinin en belirgin işareti olarak görüyordu. Yine Heine'nin yazdıklarına göre, 16. yüzyılda katedralin inşası Luther'in "sağduyusu" sayesinde durdurulmuştu.[8] Goethe'nin 1772 yılındaki *Von deutscher Baukunst* isimli çalışması, IV. Friedrich Wilhelm'in tahta çıkışından önce yayımlanmış, ortaçağ Alman "Gotik" mimarisini unutulmuş bir ulusal sanat şekli olarak tanımlayan ve öven çalışmalardan yalnızca biriydi. Hem IV. Friedrich Wilhelm hem de babası III. Friedrich Wilhelm, bu ulusal Alman sanatını geri getirmek niyetindeydi. Bu sebeple III. Friedrich Wilhelm, mimar Karl Friedrich Schinkel'i ulusal Alman sanatı koleksiyonunu barındırmak amacıyla Berlin'de yeni bir müze dizayn etmek üzere görevlendirmiştir. Schinkel'in dizayn ettiği müze binası, Büyük Frederick zamanında beğenilen klasik Yunan ve Roma tarzının bir imitasyonu niteliğinde olsa da; 1830 yılında hizmete açıldığında, önceliği ortaçağ Alman ve Flaman resimleri ne ve III. Friedrich Wilhelm ve danışmanları tarafından

---

8. *Friedrich Wilhelm IV von Preussen: ein Baukünstler der Romantik* (Der. Hans-Herbert Möller Münih, 1961) adlı kitabında Ludwig Dehio, IV. Friedrich Wilhelm'i sadece "ein Nazarener der Baukunst" (mimarinin bir Nazareni) olarak tanımlamamış; aynı zamanda Gotik sanatına karşı yeniden oluşan ilgiyi hem Prusya'da ulusal bir Alman sanatı geliştirmek düşüncesiyle hem de kendi dindar eğiliminin yayılmasını sağlamak amacıyla kullanan bir kral olarak tanımlamıştır. IV. Friedrich Wilhelm hakkında yapılan bir başka çalışmada (*Friedrich Wilhelm IV.: das Schicksal eines Geistes* Berlin, 1938) Ernst Lewalter, Prusya Kralı'nın Hegel'i dahi fazlasıyla rasyonalist bulduğunu, dindarlığın mistik yönüne ilgisinin bu derece güçlü olduğunu belirtmiştir.

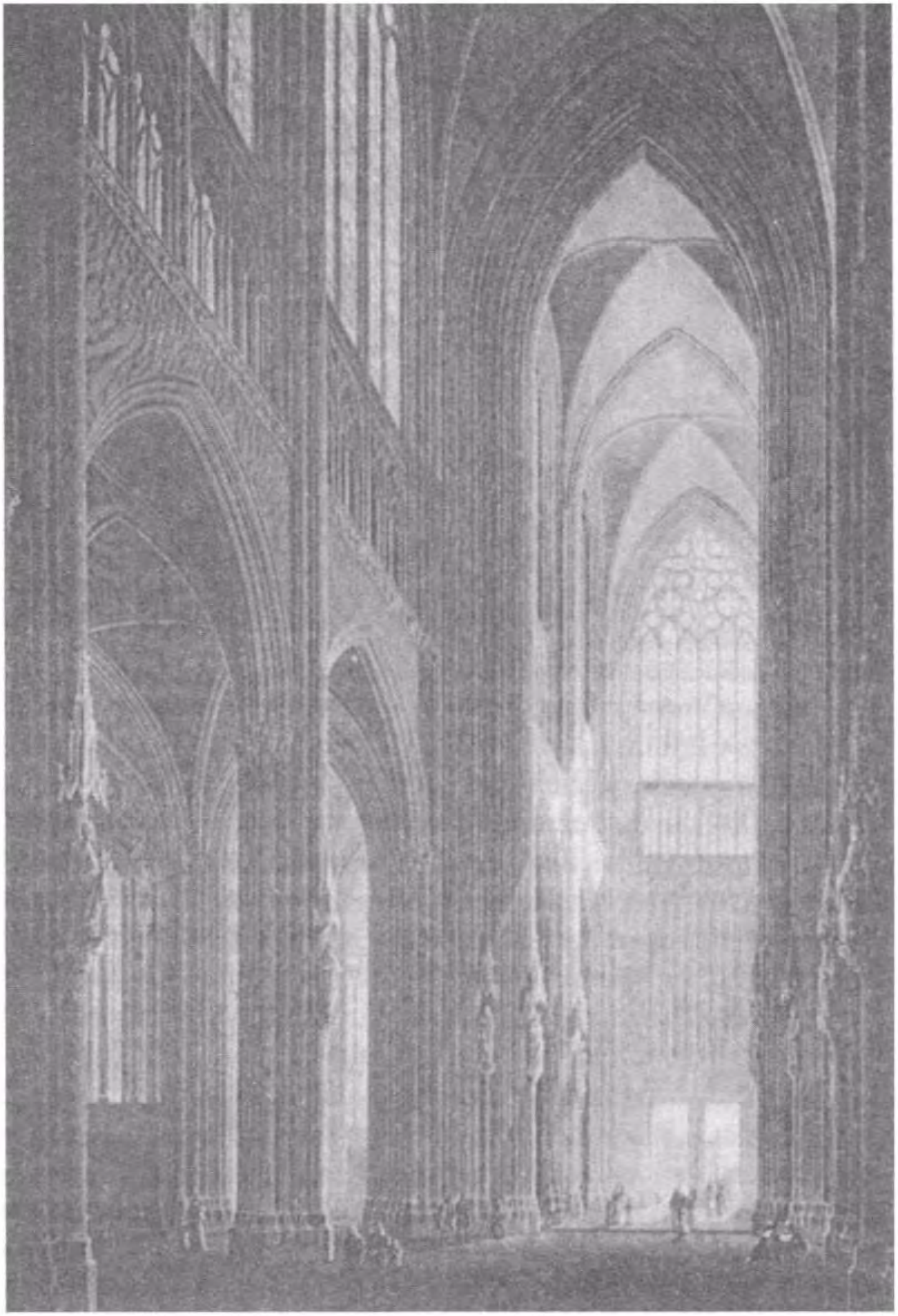


25. Büyük Frederick zamanında yapılmış en ünlü klasik anıtlardan biri Brandenburg Kapısı'dır. Kapı, C.G. Langhans tarafından dizayn edilmiş ve 1794'te tamamlanmıştır.

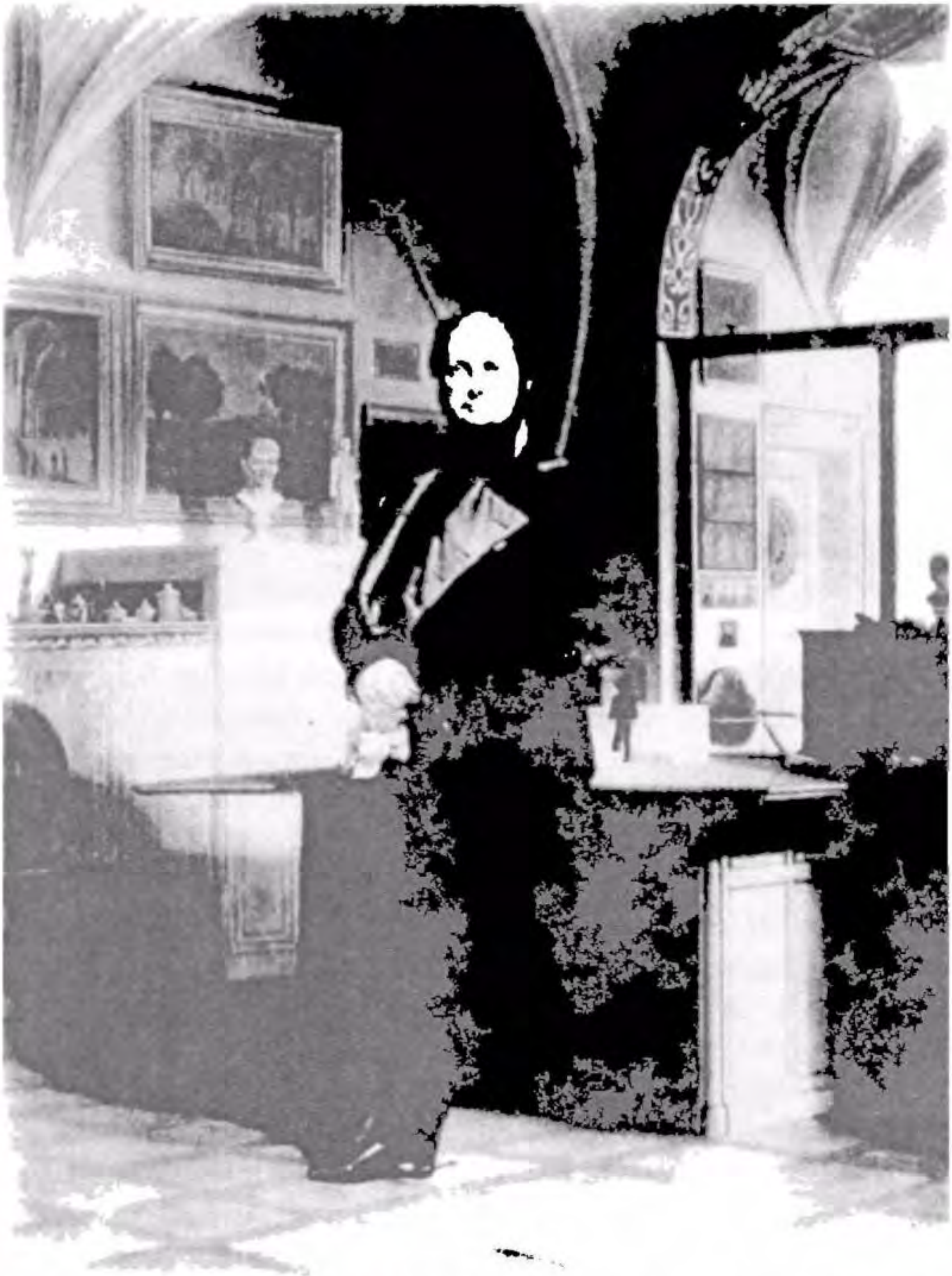
desteklenen modern Hıristiyan sanatı çalışmalarına veren ulusal bir sanat koleksiyonu niteliğindeydi.

Bu yeni yapılan Berlin Müzesi için toplanan eserlerden bazıları, henüz Krallığın prensi konumundayken IV. Friedrich Wilhelm tarafından bir araya getirilmişti. Örnek olarak, Caspar David Friedrich'in *Deniz Kenarındaki Keşiş* adlı Romantik çalışması, henüz prensken IV. Friedrich Wilhelm tarafından satın alınmıştı ve Wilhelm'in hem kral olmadan önce hem de sonrasında desteklediği Romantik sanatın tipik bir örneğiydi.

Diğer yandan IV. Friedrich Wilhelm, Romantik sanat eseri koleksiyoncusu ve Romantik sanatçıların hamisi olarak bilinmenin ötesinde kendisi de bir sanatçı olarak tanınıyordu. Resim çizmeyi ve boyamayı sarayda mimar Karl Ludwig Krüger'den (yukarıda sözü edilen Franz Krüger ile karıştırılmamalıdır) öğrenen Friedrich Wilhelm, neo-Gotik mimariden ilham alırken, daha sonra en beğendiği mimar Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) tarafından destekleniyordu. Prens Friedrich Wilhelm gençliğinin büyük bölümünü "fantastik manzara resimleri" yaparak ve Gotik tapınaklar tasarlayarak geçirmişti.



26. Köln Katedrali'nin yukarıdaki tasviri, henüz IV. Friedrich Wilhelm katedralin tamamlanması projesini hayata geçirmeden önce, Georg Moller'e ait (tahminen 1821 yılındaki) bir çalışmanın Sulpiz Boisserée tarafından gravür haline getirilmiş şeklidir.



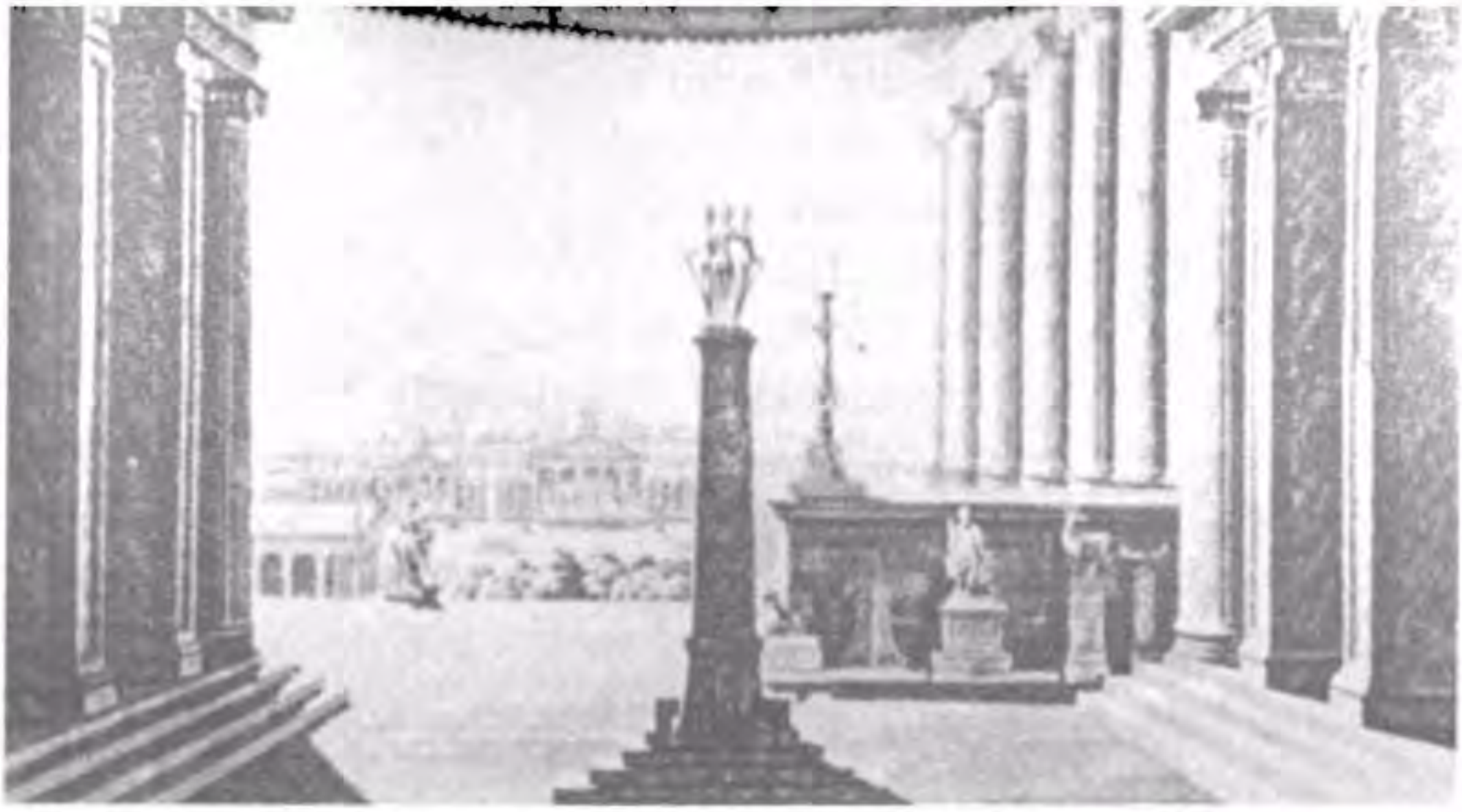
27. Franz Krüger'in *Kral IV. Friedrich Wilhelm Berlin Sarayında* isimli portresinin litografı (Prusya Kültür Varlıkları Vakfı Görsel Arşivi, Berlin).
Krüger'in (çok sayıda at resmi ve askeri tören resmi yaptığı için "At-Krüger" olarak da tanınan ressam) bu portresi, Kral'ı en sevdiği rolünde, Gotik ve Romantik sanat eseri koleksiyoncusu olarak tasvir eder.



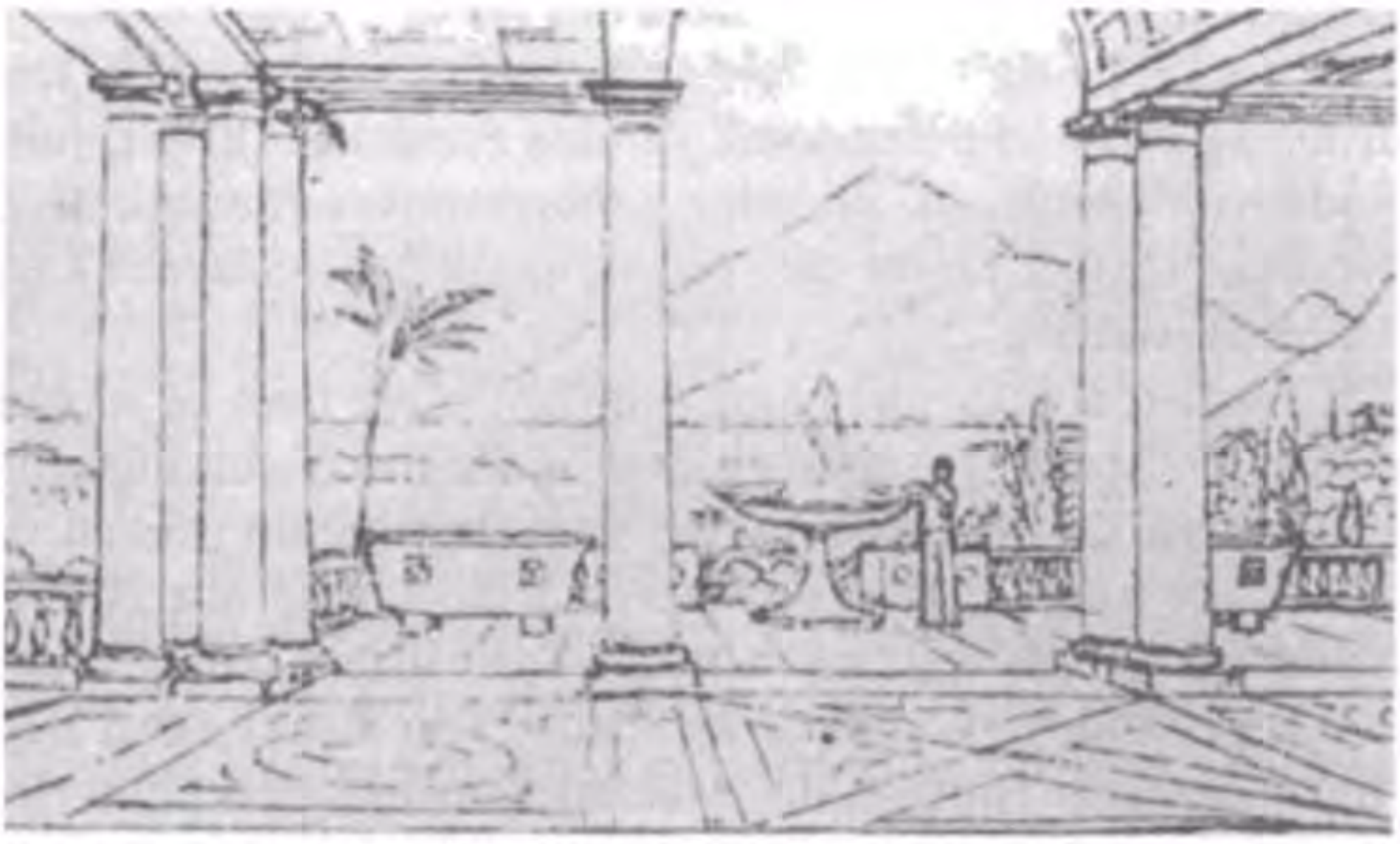
28. Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarındaki Keşiş*, tahminen 1809 (Charlottenburg Sarayı, Prusya Sanat Koleksiyonu).

Prens Wilhelm'in tasarlayıp çizdiği Gotik kiliseler, Schinkel'in Gotik katedralleri ve çizimlerinin imitasyonu niteliğindeyken (Schinkel'in 1813-14'te yaptığı *Gotischer Dom am Wasser* adlı resmi buna bir örnektir ancak şu an sadece 1823'te Wilhelm Ahlborn'un yaptığı gibi kopyalarda varlığını sürdürmektedir), 1828 yılı öncesinde yapmış olduğu "fantastik manzara" resimleri yine Schinkel'in operalar için dizayn ettiği Romantik neo-Klasik setlerin imitasyonu niteliğindedir. Bu operalar arasında: Mozart'ın *Sihirli Flüt*, Spontini'nin *Olimpia* ve Romantik yazar E.T.A. Hoffmann'ın *Undine* adlı eserleri yer almaktadır.

Bu "fantastik" eskizlerini ortaya çıkarmadan yıllar önce, 1812 yılında Prens'in öğretmenlerinden Ancillon, 17 yaşındaki öğrencisinin sürekli elinde çizim kalemiyle gezdiğini, çizim pratiği yapmanın gelecekte bir Schinkel olabilmek açısından faydalı olabileceğini; ancak Devlet'in neticede Gotik bir tapınaktan ibaret olmadığını ve ülke halkının "Romantik resim"lerle yönetilmediğini söyleyerek uyarıda bulunmuştur. Kesinlikle "Romantik olmayan" Ancillon'dan gelen bu uyarıya rağmen (İtalya'yı ziyaretinin ardından mermer görmekten bıktığını söylediği kayıtlara geçmiştir) Romantik Prens Friedrich Wilhelm eskizlerine devam etmiş ve 1828'de sanatsal fantezilerinin sahnesi İtalya'ya gidebilmek için babasını ikna etmiştir.



29. Sponti'nin *Olimpia* operası için Schinkel'in kurduğu tiyatro seti.



30. Prusya Prensi Friedrich Wilhelm tarafından 1828 yılında yapıldığı tahmin edilen bir "fantastik manzara" resmi; daha sonra 1930'larda Ludwig Dehio'nun *Friedrich Wilhelm IV von Prussien: ein Baukünstler der Romantik* [Prusyalı IV. Friedrich Wilhelm: Romantizmin Bir Mimarı] isimli çalışmasında röprodüksiyonu yapılmıştır (Prusya Kültür Varlıkları Vakfı Görsel Arşivi, Berlin).

Friedrich Wilhelm'in 1828'deki Floransa ve Siena'yı kapsayan İtalya seyahati için seçilen rehber Carl Friedrich von Rumohr'du. Toskana ortaçağ sanatı konusunda önemli bir otorite olan von Rumohr'un *Italienische Forschungen* [İtalya Araştırmaları] isimli

çalışması, Berlin'de 1827 yılında belirmeye başlamıştı. Bu araştırmalarda von Rumohr 1810 yılından sonra İtalya'ya taşınmış Alman Nazarenlerin "kahramanlar"ından ikisinin, Giotto ve Rafael'in sanatını övmüştür. Kapalı kapılar ardında Nazarenleri Rafael'in çalışmalarının kötü birer taklitçisi olarak değerlendirdiği söylense de bazı Nazarenlere hamilik yapmıştır. Örneğin Nazaren manzara sanatçısı Franz Horny'i (1798-1824) İtalya'ya götüren von Rumohr, Horny'nin J.A. Koch ve Peter Cornelius ile birlikte eğitimine maddi katkı sağlamıştır.[9]

Von Rumohr ve babası gibi IV. Friedrich Wilhelm de Rafael resimlerinin büyük bir hayranı olduğu gibi aynı zamanda Rafael'in modern taklitçilerinin, o dönem İtalya'da çalışan Alman Nazarenlerin de destekçisiydi. Bunun da ötesinde, bir yorumcu olan von Reumont, genç Friedrich Wilhelm'in Alman Klasikçi ressam Johann Christian Reinhart'a (bir dönem Roma'da da yaşamış olan destansı İtalyan tarzı manazara ressamı) hayran olduğunu ve etkilendiğini iddia etmiştir. Diğer yandan Prusya Prensi'nin 1828 yılından sonra çizdiği İtalya eskizleri, en net şekilde, 1820'lerde İtalya'da eğitim görüp ressamlık yapmış Friedrich Olivier, Julius Schnorr von Carolsfeld, Theodor Rehbenitz veya Rumohr'un himayesindeki Franz Horny gibi Nazarenlerin çalışmalarıyla karşılaştırılabilmektedir.

IV. Friedrich Wilhelm'in hem "Gotik diriliş"e hem de zamanının Nazaren neo-dini sanatına hamilik yaptığını düşündüğümüzde şu nokta da enteresandır ki; von Rumohr'un *Italienische Forschungen* isimli çalışması, Marx'ın 1841-42 Kış'ında Hegel'in din ve sanat öğretisi üzerine çalışma yapan Bruno Bauer'e destek olmak için okuduğu kitaplar arasındadır. Von Rumohr'dan Hegel de haberdardır ve (sanatın doğadan esinlenmesi gerektiğini özellikle vurgulamasını eleştirmiş olsa da) *Estetik* kitabında belirttiği

9. Metinde yer alan daha sonraki notlarda ve referanslarda da açıklanacağı gibi, von Rumohr, Alman Nazarenlerin de hayran olduğu ortaçağ İtalya'sı ve Rönesans döneminin büyük dini ressamlarına Hegel'in duyduğu hayranlığı paylaşıyordu ancak bu hayranlığının sebepleri konusunda Hegel'den ayrılıyordu. Örneğin, *Estetik*'te (1. bölüm, 1. kısım) yazdığı şekliyle Hegel'e göre Rumohr, Rafael gibi ressamların sanatına, biçimini bir ideal aracılığıyla oluşturmaktan ziyade doğada bulması nedeniyle hayranlık duyuyordu. Diğer yandan Marx ve diğerlerine göre ise, Rumohr'un Rafael'e yaptığı övgü, o dönemde romantik Prusya Krallığı tarafından desteklenen dini bir sanat formunun yaratıcısına yapılan bir övgü olması itibariyle, Hegel'in yaptığı övgüyle kıyaslanabilir nitelikteydi.



31. Johann Christian Reinhart, *Klasik Manzara*, 1810 (Hermitage, Leningrad).

şekilde, Rafael'i modern zamanların en büyük dini ressamlarından biri olarak tanımlayışını desteklemiştir.[10] Diğer yandan Bauer, daha önce de bahsettiğimiz gibi, Hegel'in o zamanlar Prusya Monarşisi'nin himaye ettiği dini "Romantik" sanata verdiği desteği yeniden yorumlamak yolunda Marx'ın da kendisine katılmasını istemiştir. Bauer'in amacı Hegel'in Hıristiyan dini sanatından aslında "nefret ettiğini" göstermektir. Bu projeyi 1842 yılında planlayan Bauer, 1841'de yazmış olduğu *Last Trump* kitabında almış olduğu Sol Hegelci pozisyonu da teyit etmiş olmaktadır. Bu kitapta Bauer, genel inanışa ters düşen bir şekilde Hegel'in çalışmalarını radikal bir "Jakoben Helen"in çalışmaları olarak yorumlar; bu bakış açısı ise o dönemde IV. Friedrich Wilhelm Prusya'sında devlet onayı verilmiş olan ortodoks Hegelciliğe saldırı niteliğindedir.

Last Trump adlı kitabından ve Marx'ın 1837 yılında Berlin Üniversitesi Doktorenklub'a katılmasının ardından, söylendiği

---

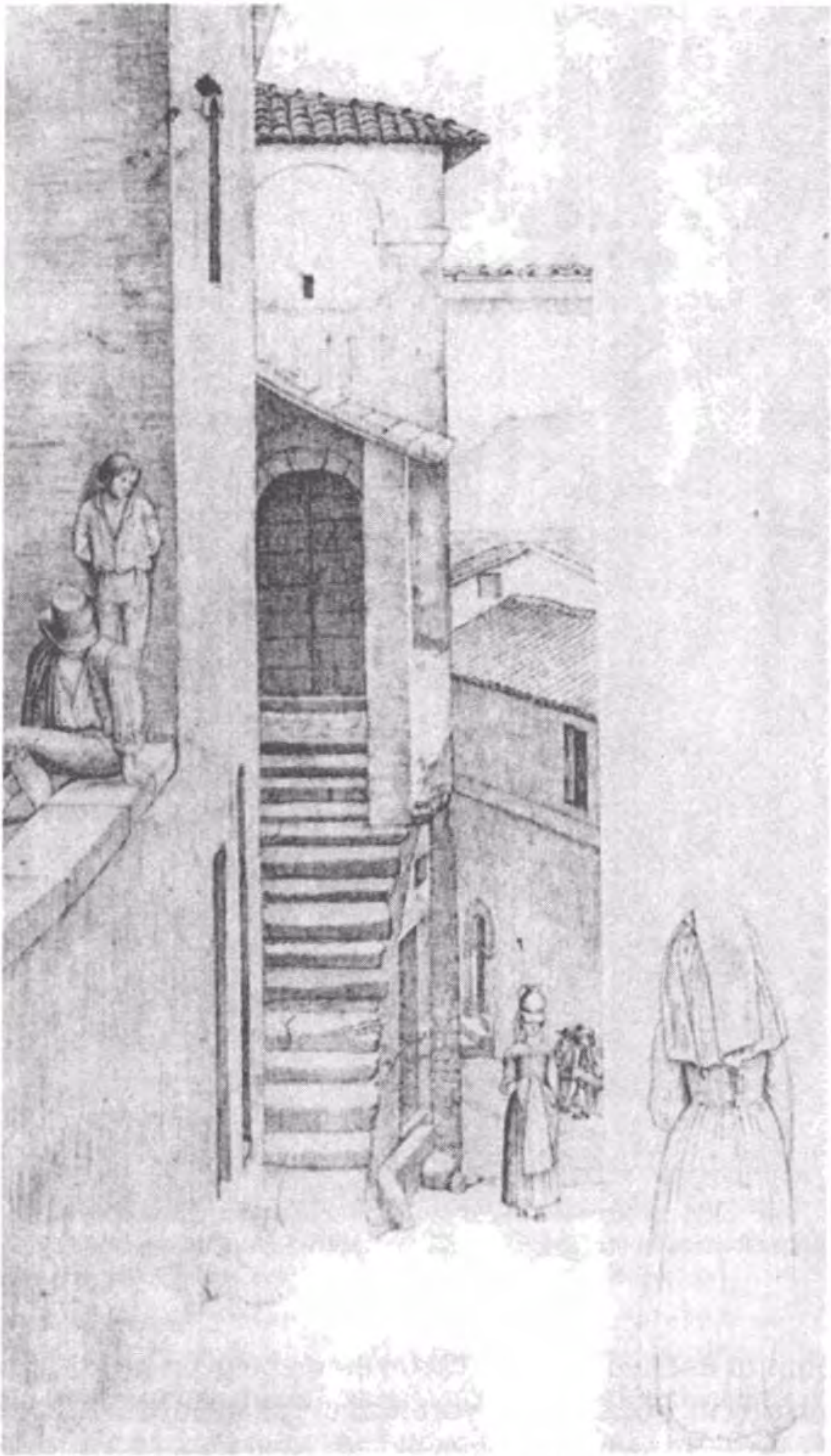
10. *Estetik*'in ilk bölümünde sanatın biçimini doğada bulması gereğine vurgu yapan Rumohr'a getirdiği eleştiriye rağmen Hegel, kitabının İtalyan resim sanatıyla ilgili olan 3. bölüm 3. kısmında Rumohr'un Rafael'e ve okuluna yaptığı övgüye atıfta bulunur ve onu destekler.



32. Franz Horny, *Olevano Manzarası*, 1822 (Baskı ve Çizim Koleksiyonu, Doğu Berlin).

gibi Marx'ı Hegel'e yönlendirmeden önce,[11] Bruno Bauer Genç Hegelcilerin David Friedrich Strauss'a göre halen "sağ"da duran

11. Lifshitz ve diğerlerinin öne sürdüğü gibi Marx, Hegel'in Ästhetik'ini büyük olasılıkla 1837 Yaz'ında Berlin'deyken Winckelmann'ın *History of Ancient Art* ve Lessing'in *Laokoon* adlı çalışmalarıyla birlikte okumuştu. Kasım 1837'de Marx babasına Berlin *Doktorenklub* aracılığıyla Hegel ile "diyaloğundan" bahsediyor ve kendi çalışmalarından bazılarını yayımlamak yönünde kulübün bazı üyelerinden nasıl destek aldığını anlatıyordu.



33. Theodor Rehbeniztz, *Perugia Merdivenleri*, tahminen 1823 (Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Lübeck, Grafik Koleksiyonu). Von Rumohr, Franz Horny'e maddi destek sağlamasının yanı sıra Rehbenitz, Overbeck ve Ramboux'ya da destek olmuştur.



34. Friedrich Olivier, *Olevano Geçidi*, 1822 (Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih).

bir kolunun üyesiydi. Ancak 1840 yılında bu grup kendi "ezoteriğini", Hegel'in Sol Hegelci yorumunu geliştirmişti. Bu yorum, Hegel'i Prusya Devleti'nin savunucusu olarak gören ve Devlet'in politik ve sanatsal anlamda Romantizme verdiği desteği meşrulaştıran "resmi" Hegel yorumlanışına karşı gelmekteydi. Bu dönemde Bauer de 1837'deki pozisyonunu değiştirerek, Romantizm



35. Prusya Prensi Friedrich Wilhelm'in çizdiği bir İtalya manzarası eskizi, Haziran 1832 (Prusya Kültür Varlıkları Vakfı Görsel Arşivi, Berlin).

fikrinin savunucusu olarak değil, "Jakoben" Helen olarak gören "ezoterik" Hegel yorumlanışına dönmüştü[12].

12. Hegel'in Helen olarak tanımlanışı, Heine'nin 1844 yılında iddia ettiği ve Hegel'e dair yaptığı "Saint-Simoncu" okumalar neticesinde Genç Hegelcilere önerilen bir tanımdı. Buna ek olarak Heine 1841 yılında "Börne Book" çalışmasını da yayımlayacaktı; bu çalışmada Helen'i Nazaren'e karşı tekrar savunuyordu ve politik anlamda

"Sol"daki diğer Genç Hegelciler gibi Bruno Bauer de Helen'i tanımlarken Fransız Jakoben kelimesini kullanmış (bu sırada Goethe ve Schiller gibi Alman Klasisizminin temsilcileri, Fransız İhtilali'nin aşırılıklarına ve ihtilalden ilham alan Jakobenizme karşı çıkmıştır), bunun yanında bu yeni fikirlere karşı çıkan daha muhafazakâr Hegelcilerin savunduğu Museviliğin ve Hıristiyanlığın Eski Ahit'teki gibi yavan "Nazaren" ahlakçılığını eleştirmiştir. Buna ek olarak Helenizmi "güzelliğin, sanatın, özgürlüğün ve insanlığın dini" olarak tanımlamıştır.[13] Ortodoks Hegel'in Hıristiyan sanatına duyduğu sempati, Bauer'in daha sonra *Hegels Lehre von der Religion und Kunst von dem Standpunkt des Glaubens ausbeurteilt* [Hegel'in din ve sanat üzerine öğretilerinin inanç açısından değerlendirilmesi] isimli tez çalışmasında özellikle ilgilendiği bir konuydu. Bu tez çalışması için Marx da Hegel'i Hıristiyan sanatını ve dinini eleştiren "bir radikal" olarak yorumlayan bir yazı kaleme alacaktı. Marx, Bauer için yazacak olduğu bu yorumu hiçbir zaman bitirmemiş de olsa Bauer'in kendi makalesi anonim olarak 1842 yılında (*Last Trump* isimli kitabından bir yıl sonra) Leipzig'de, Feuerbach'ın 1841 tarihli *Hıristiyanlığın Özü* ve Püttmann'ın 1839 tarihli *Düsseldorfer Malerschule* kitaplarının yayıncısı Wigand tarafından yayımlanmıştı.

Din ve sanat üzerine Hegel'in öğretileri hakkındaki yazılarında Bauer, Hıristiyan sanatını ve dinini destekleyen ortodoks Hegel'in yerine radikal Helenistik bir Hegel imajı yaratmaya çalışmış, bu amaçla da Hegel'in Yunan sanatı ile ilgili bazı saptamalarındaki belirsizlikten faydalanmıştı. Örneğin Bauer, Hegel'in, Yunan sanatının doğadaki güzeli tasvir etme konusundaki duyusal karakteri dolayısıyla maddesel dünyanın tasviriyle sınırlı kalmış olduğu ve dolayısıyla da şimdinin (Hegel'in yaşadığı dönemin) Romantik sanat eserlerinde olduğu kadar tinin kendini gerçekleştirmesi noktasına gelemediği yönündeki düşüncesini ele alıyordu. Buradan hareketle Bauer, Hegel'in Yunan sanatının bütünlüğüne[14] ve Helenistik sanatın duyusal yapısına hayran olduğunu[15] id-

---

da maddesel ve sosyal gelişimle alakalı bir devrimin soyut politik düşünceye karşı üstünlüğünü temsil ettiğini söylüyordu.

13. Bkz. Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Londra, 1973, s. 34

14. Bruno Bauer, *Hegels Lehre von der Religion und Kunst*, Leipzig, 1842, s. 115.

15. A.g.e., s. 117. Bauer daha sonra *Alman İdeolojisi*'nde yeterince maddeci olmamakla eleştirilir.

dia ediyor ve Hegel'in düşüncesinin geri kalanını görmezden gelerek, bu duyusallığın tinin gelişimine sınırlama getirdiği kısmını atlıyordu. Hegel'in *Estetik*'te Yunan heykeli Phryne'i övdüğünü ifade eden Bauer, Hegel'in Yunan sanatına yönelik bu takdirinin "Hıristiyan olmayan" karakterini övmüş ve Yunan sanatını hem ahlak dışı hem de sanattan uzak olmakla eleştiren Ortodoks dindarların, Hegel'in teorilerine dayandırarak haklı çıkarmaya çalıştıkları düşünceleriyle Hegel'in bakış açısı arasında önemli bir fark olduğunu iddia etmiştir.[16]

Bu açıdan bakarak Bauer, Hegel'in, Yunan sanatını ve bazı Prusyalı otoritelerce ahlaki açıdan tehlikeli kabul edilen Helenizmi, dönemin aşırı dindarlarının üstün saydığı spiritüalist ve dini sanata tercih ettiğini iddia etmişti (Hegel'in *Estetik*'in 1842'de yayımlanan genişletilmiş baskısı bu konu hakkında var olan tartışmaları daha da alevlendirecekti). Ancak her şeyin ötesinde, Hegel'in Romantizm ve Yunan sanatı ile ilgili görüşlerine Bauer'in getirdiği bu yeni yorumun farklı etkileri olmuştur. Hegel'in, "mutlak akla" veya tinin "nesnel" formu olan devlete giden yolda duyusal sanatın topyekûn reddedilmesi gerektiğini düşünmediği tartışması doğmuştur.[17] Bunun aksine Hegel'in, maddesel dünya prensibinin ağırlık kazandığı bir sanat formuna sıcak baktığı ve özgür sanatçıyı devlet himayesi altındaki sanatçıya tercih ettiği fikri de ortaya atılmıştır.

Bu Helenist yorumlama sayesinde Bauer için Hegel, Prusya Devleti'nin tavrını savunmak adına Hegel estetiğinin muhafazakâr yorumlanışını kullananlara ve kendisi gibi yazarlar yerine devlet

---

16. Aşırı dindarları alaya alan Bauer, Yunan Phryne ile *Whore of Babylon of the Apocalypse*'i [Babil Kadını] karşılaştırır. Ayrıca Hegel'in Yunan Phryne heykellerine yaptığı övgü için bakınız Bölüm 1, Not: 18.

17. Hegel Estetik üzerine derslerini 1818 yılında Heidelberg'de ve 1820, 1823, 1826 ve 1828 yıllarında Berlin'de vermiştir. Bu dersler *Estetik Üzerine Dersler* adı altında 1835'te Hotho tarafından yayımlanmıştı. Hegel'in felsefi sisteminin içeriğinde sanat "mutlak tinin", devlet de "nesnel tinin" oluşumuna ait birer kavram olarak anlaşılırken; Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde o dönemki Prusya Devleti tarafından desteklenen Romantik Hıristiyan sanatı yönündeki tercihi, kimi çevrelerce sanatın Prusya Devleti'nin kültürel politikasına ve himayesine tabi olması gerektiği yönünde düşündüğü şeklinde yorumlanmıştır. Hegel'in felsefesini Prusya Devleti'nin tavrını savunmak yönünde algılayan görüşün aksine Bruno Bauer, 1842 yılında Hegel'in Hıristiyan sanatına ve dinine yaklaşımı üzerine yazdığı tezde Hegel'i ve estetiğini Hıristiyan ve Romantik olmaktan ziyade Helenistik olarak ve muhafazakâr olmaktan ziyade radikal olarak tanımlamıştır.

tarafından tercih edilen Romantiklere karşı kullanabildiği bir silah haline gelmişti.

Sanat ve din üzerine Hegel'in öğretileri hakkında Bauer'in yazdığı teze Marx'ın ilave etmesi düşünülen bölüm *"Hegels Hass gegen die religiöse und christliche Kunst und seine Auflösung aller positiven Staatsgesetze"* [Hegel'in dini ve Hıristiyan sanata karşı nefreti ve tüm pozitif devlet kanunlarını tasfiyesi] ismini taşıyacaktı. Bu başlığın da işaret ettiği gibi, Marx da Hegel'i devlet onaylı Hıristiyan sanatının spiritüalizmine sempati değil antipati duyan bir "Helenist" olarak yorumlayan Bauer'in "radikal", Genç Hegelci yaklaşımına katılıyordu. Ancak Marx'ın bu katkısı daha önce de söylendiği gibi hiçbir zaman amaçlandığı şekilde tamamlanmamış ve basılmamıştı. (Marx'a göre) Bunun nedeni öncelikle bu yazının kitap uzunluğuna erişmiş olması ve Bauer'in istediğinden farklı şekilde Hıristiyan sanatı eleştirisine dönüşmüş olmasıydı; keza Romantik sanat üzerine yazılmış bir sonsöz de barındırıyordu.[18] Neticede 27 Nisan 1842'de Marx, Ruge'a, kendisine dergisi için 4 farklı makale göndereceğini yazıyordu: "1) 'Dini Sanat Üzerine', 2) 'Romantikler Üzerine', 3) 'Tarihçi Hukuk Okulunun Felsefi Manifestosu', 4) 'Pozitif Filozoflar'. "

Bu makalelerden sadece üçüncüsü yayımlanmış olsa da (9 ağustos 1842 tarihli *Rheinische Zeitung* gazetesinin bir ilavesi olarak) dördünün de Marx'ın, IV. Friedrich Wilhelm'in "siyasi romantizm"ine yönelttiği eleştirilerle bağlantısı olduğu söylenebilir. Marx, 1842 yılının başlarında Bauer'in tezi için çalışmalar yaparken bir yandan da yazdığı makalelerde Aralık 1841'de çıkan sansür yasasını eleştirmiştir. Daha sonra Ekim 1842'de, Engels de "IV. Friedrich Wilhelm, Prusya Kralı" isimli makalesinde Prusya Kralı'nın siyasi romantizmini eleştirmiştir.[19] Bu makalede Engels, Prusya Kralı'nın devleti "feodal-Hıristiyan" bir temel üzerine oturtmaya çalıştığını söyleyerek eleştirirken, aynı zamanda Kral'ın romantizmini ve Tarihçi Hukuk Okulu'nun felsefi romantizmine verdiği desteği de yermiştir. Bu okulu Heine de 1830'larda Saint-Simoncu bir bakış açısıyla eleştirirken,[20] Ruge da IV. Friedrich

---

18. Bkz. 20 Mart 1842'de Ruge'a yazılan mektup.
19. Engels'in "Friedrich Wilhelm IV.: König von Preussen" isimli çalışması ilk kez 1843'te *Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz*'da yayımlanmıştır.
20. "Verschiedenartige Geschichtsauffassung" başlıklı makalesinde Heine, Tarih Okulu'na bir eleştiri yazmış ve bu okulu Saint-Simoncuların tarihe bakışıyla karşı-

Wilhelm'in Prusya tahtına geçtiği 1840 yılında, dönemin siyasi romantizmine karşı mücadele başlatmıştır.

Bunun da ötesinde Heine ve Engels, IV. Friedrich Wilhelm'in resmi Prusya politikasını eleştiren yazarlara uyguladığı yasakları katılaştırmasıyla beraber, Kral'ın politik romantizmine karşı birlikte hareket etmişlerdir. Ve Marx da 1842 yılında *Rheinische Zeitung* için yazdığı yazılarda Kral'ın "feodal romantik yöntemler"le yasaklarım artırmasını eleştirerek Heine ve Engels'e katkıda bulunmuştur. 5 Mart 1842 tarihinde Marx'ın Ruge'a yazdığı bir mektupta, Kral'ın yeni sansür yasalarının Hıristiyan sanatı üzerine yazdığı tezin basılmasını zorlaştırabileceğinden şikâyet ettiğini ve tezin başlığında Hıristiyan sanatı ile devlet yasaları arasında bağlantı kurduğunu düşündüğümüzde, Marx'ın bu çalışmasında Romantik Hıristiyan sanatıyla sansürcülük arasında da bağlantı kurmuş olabileceğini söylemek zor olmayacaktır. Marx'ın 1842 yılının başlarında *Rheinische Zeitung'a* yazdığı makalelerinde bahsettiği yeni sansür yasası, özellikle Hıristiyan dinini herhangi bir eleştiriden korumak maksatlı çıkarıldığı için ve Marx'ın da Hıristiyan sanatından bahsediyor olması nedeniyle çalışmalarının yasaklanacağını düşünmüş olabileceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.

Marx'ın Hıristiyan sanatı hakkındaki analizlerinin aşırı dindar Prusya hiyerarşisini kızdırmış olabileceği ihtimalini güçlendiren bazı faktörler vardır. Özellikle 1842 yılında yazdığı makalelerde Hıristiyan sanatı hakkındaki argümanlarının yapısı ve yine Hıristiyan sanatı üzerine yazdığı tez için kullandığı kitapların türü bu açıdan önemlidir. Marx'ın sanat felsefesi üzerine 1933 yılında yaptığı çalışmada Mikhail Lifshitz'in de ortaya attığı gibi; Marx'ın, Hıristiyan sanatını yorumlayarak Bauer'in çalışmasına yapacağı katkı, Asya ve Yunanistan'ın dini ve fetişist sanatını inceleyerek başlayıp kendi döneminin Romantiklerinin Hıristiyan sanatına kadar uzanan bir çalışmayı kapsayacak ve Romantik Hıristiyan sanatını eski pagan sanatıyla ilişkilendirmeye çalışacaktı. Marx'ın 1842 yılında okuduğunu ve içinden pasajlar aldığını söylediği ve 1976'da yayımlanan *Marx-Engels-Gesamtausgabe*[21] isimli çalışma-

---

laştırmıştı. Tarih Okulu'nun önde gelen üyelerinden Ranke ve Savigny de IV. Friedrich Wilhelm'in yakın arkadaşları olarak biliniyordu.

21. Marx ve Engels, *Gesamtausgabe* (New MEGA), cilt 4/1, Exzerpte und Notizen bis 1842, Berlin, 1976. Lifshitz'in 1933 tarihli çalışması, *The Philosophy of Art of Karl*

da yer alan eserler, pagan ve Hıristiyan sanatı üzerine yapılmış çalışmaların bir karışımından oluşuyordu. Buradan hareketle, Heine ve Bauer'in çağdaş estetik tartışmaların ve uygulamaların politikası hakkında yaptıkları analizlerde ele aldıkları Helen ve Nazaren sanatları arasındaki karşıtlık konusunda Marx'ın çalışma yapmakla ilgilenmiş olabileceği söylenebilir. 1842 yılında Bonn'dayken Hıristiyan sanatı konulu tezi için Marx'ın okuduğu kitaplar şunlardı (Rumohrs'un 1827-31 yılları arasında yazdığı *Italienische Forschungen* isimli kitabı hariç):

Christoph Meiners, *Allgemeine kritische Geschichte der Religionen* [Dinlerin Genel Kritik Tarihi] (2 cilt, Hanover, 1806-7)

J. Barbeyrac, *Traite de la morale des Peres de l'Eglise* [Kilise Papazlığı Etiği Üzerine İlmi Çalışma] (Amsterdam, 1728)

Benjamin Constant, *De la Religion* [Din Hakkında] (Paris, 1826)

Charles Debrosses, Über den Dienst der Fetischgötter oder Vergleich der alten Religionen Egyptens mit der heitgen Religion Negritiens [Fetişlerin İdolleştirilmesi Üzerine; ya da Eski Mısır Dinlerinin Çağdaş Siyahi Dinleriyle Kıyaslanması] (1760'taki Fransızca orijinalinden 1785'te Berlin'de Almanca'ya çevrilmiştir. Dinin fetiş temelleri üzerine bir çalışmadır)

C. A. Böttiger, *Ideen zur Kunst-Mythologie* [Sanatta Mitoloji üzerine Düşünceler] (2 cilt, Dresden ve Leipzig, 1826-36)

J. J. Grund, *Die Malerey der Griechen oder Entstehung, Fortschritt, Vollendung und Verfall der Malerey. Ein Versuch* [Yunan Resim Sanatı ya da Resim Sanatının Ortaya Çıkışı, Gelişimi, Doruğa Varışı ve Yıkılışı] (iki parça halinde, Dresden, 1810-11)

Marx bu yayımlanmamış alıntılara yer vermesi açısından o dönem özellikle önemliydi. Ancak Lifshitz, Marx'ın notlar aldığı eserler hakkında daha detaylı bir tanım veya analiz yapmamıştır ve göründüğü kadarıyla bu notların (ve Marx'ın 1842'de yazmayı planladığı tezin) ilişkili olduğu görsel sanatlardan söz açmakla da ilgilenmemiştir. Lifshitz, 1932 yılında resmi olarak onaylanan Sosyalist Realizm teorilerinden bağımsız olarak Marx'ın estetik görüşlerini yorumlamak yönünde ilgisi olduğunu gösteren işaretler vermiş olsa da (yazdığı kitap şu Konstrüktivist sloganın tekrarıyla son bulur: "Sanat öldü! Yaşasın makinenin sanatı!"), Marx'ın sanatsal üretim konseptini sanatçıyı avangart üretici olarak gören Saint-Simoncu konsept ile ilişkilendirememiştir; ki Marx'ın ilk dönem çalışmalarında bu konsept ile ilgilendiği açıktır ve Lifshitz, Marx'ın Yunan sanatına yaptığı övgüyü gerekçelendirmeden genel veya modern anlamda Realizme övgü olarak varsaymıştır.

Bu çalışmalara ek olarak Marx, Gibbon'u da okurken, Hegel ve Feuerbach'ın sanat ve din üzerine çalışmalarını da tekrar okumuştu. Yine bu dönemde Marx'ın Saint-Simon'u da yeniden okuduğu yönünde tahmin yürütebiliriz (örneğin, Marx'ın kütüphanesinde Saint-Simon'un 1841 basımının yer aldığını ve ilerleyen yıllarda bu isimden söz edeceğini düşündüğümüzde bu kanıya varabiliriz). Marx'ın 1842 yılında Bonn'da tuttuğu not defterlerine yukarıdaki yazarlardan kaydettiği fikirler arasında; Hegel, Feuerbach veya Saint-Simon'un eserlerinde de benzerleri yer alan yaklaşımlar vardı. Marx'ın sonraki yıllarda ortaya atacağı, kapitalist sistemde metaların fetişleşmesi hakkındaki fikirlerinin de kaynağı sayılan Debrosses'in pagan sanatının fetiş karakteri üzerine çalışması dahi Feuerbach'ın çalışmalarında bulunabilecek argümanlar içeriyordu. Çünkü Feuerbach gibi Debrosses, Grund ve Bottiger de antik sanatın fetiş karakterini dini sanata atfetmişti. Feuerbach bu tür bir yaklaşımı 1841'deki *Hıristiyanlığın Özü* adlı kitabında Hıristiyan sanatı tasvirlerini eleştirirken dile getiriyordu.[22]

Marx'ın bu dönemde Hıristiyan sanatına ve dinine getirdiği eleştirilerin ortaya çıkışını ve gelişimini incelemek yönünden diğer ipuçları ise, daha önce de bahsedildiği gibi, Bauer'in tezi için vermeyi planladığı yazıdan kısa bir süre sonra yazdığı makalelerde bulunabilir. Örneğin 5 Mayıs 1842'de *Rheinische Zeitung* için yazdığı "Basın Özgürlüğü Üzerine Tartışmalar" başlıklı yazısında Marx, sadece Kral'ın "romantizm"ini eleştirmekle kalmamış, o dönem Prusya'sında ortaçağa ait olgulara duyulan sevgiyi de yermiş ve yazısını Goethe'nin *"Verschiedene über Kunst"* isimli metnine gönderme yaparak tamamlamıştı. Bu metninde Goethe, bir sanatçının yalnızca gerçek hayatta güzelliğine âşık olduğu bir kadını düşünerek kadın güzelliğini başarılı bir şekilde resmedebileceğini söylüyordu. Bu yaklaşımın, ortaçağdaki ve kendi dönemindeki Meryem Ana ressamlarının kadın güzelliğini duyusal ve maddeci yaklaşımlarla resmetmelerine Marx'ın duyduğu

22. Feuerbach Hıristiyanlıkla ilgili fetişistik resimleri dinin fanatiklerini hem köleleştirdiğini hem de yabancılaştırdığını değerlendirirken; Hegel bazı pagan dinlerine ait fetişlerin dinin mensubunu bu fetişlere köle olmaya zorlamadığını ifade etmiştir. *Tarih Felsefesi* adlı kitabının Giriş bölümünde bazı Negro kabilelerindeki "fetiches" hakkında yazan Hegel, din mensubunun kendisini bu tasvirlerde nesneleştirmesine rağmen, gerçekte onlara hükmeden olmaya devam ettiğini iddia etmiştir. Bkz. Böttiger için yazılmış not, s. 96.

ilgiyle alakalı olduğu söylenebilir. Bu yorum, Marx'ın iki hafta sonra 19 Mayıs 1842'de "Basın Özgürlüğü Üzerine Tartışmalar" başlıklı yazısında yaptığı bir referansla da ilişkilendirilebilir. Marx yazısında, Rembrandt'ın Meryem Ana'yı köylü kadın olarak tasvir ettiği bir resme atıfta bulunuyordu. Goethe de 1776 yılında Falconet hakkında yazdığı yorumda bu çalışmaya değinmiş ve anne sevgisini sunuş şeklini, Rafael'in Meryem Ana resimleriyle kıyaslamıştı. Bu tarihten sonraki dönemde Hegel de Rafael'i Meryem Ana resimlerinde "doğaüstü" türde bir sevgiyi tasvir edebildiği için övüyordu (*Vorlesungen über die Ästhetik* isimli kitabında Romantik sanatla ilgili bölümde). Goethe ise hem Rafael hem de Rembrandt'ı "doğal" anne sevgisini tasvir etmedeki başarılarından dolayı övmüştü. Bu açıdan Goethe'nin yaklaşımı, Batı sanatındaki Meryem Ana resimlerinin duyusal, maddeci altyapısını deşifre etmeye çalışan Marx'ın amaçlarına, Hegel'in yaklaşımına göre daha uygundu. Ve Goethe'ye atıfta bulunmuş olması, Marx'ın, bir dini resim eleştirisi oluştururken, aynı zamanda Hegel'in *Estetik*'te Batı'nın Romantik dini sanatını savunurken ortaya attığı argümanları "Helenistik" bir bakış açısıyla deşifre etmek yönündeki amacını göstermektedir. Bir sanatçının (Rembrandt veya Rafael'in), Meryem Ana resimlerini kendi tecrübe ettiği şehvetli bir aşktan yola çıkarak yapmış olabileceği yönündeki Goethe'nin savı, Marx'a şu açıdan da fikir vermiş olabilir: Rafael'in Meryem Ana resimlerini pek de maddeci olmayan bir bakış açısıyla değerlendiren "Ortodoks" Hegel'in, bu analizlerini daha maddeci bir açıdan yapmak. Bu yaklaşım da ortodoks Hegel'i gizli fakat radikal bir Helen olarak tanımlayan Bauer'in "ezoterik" yorumuna paraleldir.

Ancak Marx, Temmuz 1842'de Hıristiyan dini ve sanatı üzerine planladığı çalışmadan vazgeçerken, kısa bir süre sonra ise 10 Temmuz 1842 tarihli *Rheinische Zeitung* gazetesinin 191 numaralı eki için bir makale yazıyordu. Bu makalede Marx, *Kölnische Zeitung*'dan bir muhabiri, devlet dininin "çocukça bir fetişizm" olan "en ilkel haliyle bile" bir insanı "şehvetli arzularının ötesine çıkarabileceğini" iddia etmesi nedeniyle alay konusu yapmıştı. Marx cevap niteliğinde yazdığı makaleyle, insanı şehvetli arzuların ötesine çıkarmak şöyle dursun, fetişizmin tam tersine "şehvetli arzuların dini" olduğunu söylüyordu. Bu cevabıyla Marx,

Hıristiyan devlet dinini savunmaya çalışan birinin bile, bu dinde, normalde sadece pagan dünyasına atfedilen fetişist bir evre olduğunu kendi kendine itiraf etmesindeki ironiyi vurguluyordu.

Yunan medeniyetini savunmaya başlayan Marx (Marx'ın makalesi okurlarından bazılarının "Helen" olmayabileceği gerçeğine dair ironik bir yorumla başlar), daha sonra Hıristiyanlığın eski Yunan dinine göre daha "bilimsel" ve ilerici olduğunu söyleyerek Hıristiyanlığı savunan *Kölnische Zeitung* muhabirinin görüşlerini daha geniş çaplı olarak eleştirmiştir.

Kölnische Zeitung'da savunulan "Nazaren" dinine karşı Marx'ın "Helenizm"e verdiği destek, makalesinin bir bölümünü oluşturuyordu. Diğer yandan Marx'ın genel olarak eleştirdiği nokta, Hıristiyan dinini, kendisinin ve diğer eleştirmenlerin hicivlerinden korumak amaçlı kullanılan sansür yasasını savunmak adına Hıristiyanlığı savunan *Kölnische Zeitung*'un bu tutumuydu. Dolayısıyla 1842 yılında *Rheinische Zeitung* için yazdığı makalelerde Marx, genel anlamda 1841'in sonunda IV. Friedrich Wilhelm tarafından çıkarılan sansür yasasını (ve bu yasa neticesinde devlet dini mertebesine ulaşmasıyla birlikte Hıristiyanlığa sağlanan koruma önlemlerini) eleştiriyordu. Diğer yandan bu makalelerde yaptığı özel yorumlardan Marx'ın pagan dini ve Hıristiyanlık tarihi üzerine çalıştığını ve bu çalışmalarda Hıristiyan dini ve sanatına eleştiriler yönelttiğini ancak bu çalışmanın yarım kaldığını anlıyoruz. Ayrıca yeni sansür yasasının kendi kariyerini ve yayınlarını etkilemiş olması da bu incelemelerin bir nedenini oluşturuyordu. Marx, 10 Temmuz 1842'de atıfta bulunduğu fetişizm konusuna, Ekim 1842'deki "Kereste hırsızlığı yasası üzerine tartışmalar" başlıklı yazısının kapanış bölümünde tekrar değiniyordu. Bu yazısında da Marx, fetişizmi yabancılaşmış duyguların olumsuz bir belirtisi olarak değerlendiriyordu. Buradan hareketle söyleyebiliriz ki; eğer Marx, Bauer için yazdığı yarım kalan tezinde Hıristiyan sanatını ve dinini, Feuerbach'ın *Hıristiyanlığın Özü* adlı eserindeki gibi, fetiş dini objeler içeren bir din olarak değerlendirdiyse; (Temmuz ayında eleştirdiği *Kölnische Zeitung* muhabirinin aksine) bu sanatı ve dini ve çağdaş formlarını da eleştirmiş olduğu söylenebilir.

Marx'ın 1842 yılında *Rheinische Zeitung* için yazmış olduğu bu gibi makaleler, kısaca hem o dönem Prusya'da popüler olan "orta-

çağcılığa" getirdiği eleştirilerin siyasi nedenlerini hem de Bauer için hazırladığı Hıristiyan sanatı ve dini üzerine tezinin yayımlanmış olsaydı ne yönde fikirler barındıracağını gösterir niteliktedir. Buna göre Marx'ın bu tezde savunduğu düşünülen yaklaşım, Hıristiyan kültürünün, objelerin ilkel bir fetişizmle ele alınmasına dayandığı ve Helen dünyasının medeniyet standardının ötesinde bir ilerleme sunmak bir yana, onun hayli gerisinde kaldığı yönündedir. Gibbon ve diğer 18. yüzyıl rasyonalistleri gibi, ilk Hıristiyanları, gerileyen Roma kültürünün yerine irrasyonel inanç sistemleri getirmekle suçlayıp kendi dönemlerinin Hıristiyan toplumunu daha rasyonel gören düşüncelerle ilgilenıneyen Marx, 1842 yılında daha çok Böttiger ve Grund gibilerin görüşlerini dikkate almaktadır. Böttiger ve Grund, Hıristiyan sanat ve kültürünün klasik Yunan ve Roma kültürlerini devralarak dönüştürdüğünü düşünen Gibbon'a bu noktada katılırlarken; diğer yandan Hıristiyanlığın, yerini aldığını düşündüğü pagan dinlerinin en irrasyonel, fetişist yönlerini aldığını ve bunu yaparken de klasik kültürün işaret ettiği medeniyetin daha üst basamaklarına tırmanmaktan aciz olduğunu iddia etmiştir.

Marx'm 1842 yılındaki yazılarından hareketle Lifshitz şöyle bir çıkarımda bulunur: Marx'ın antik dönem dini ve fetişist sanatında sanatsal nitelik eksikliğini dile getiren Debrosses'den ve ortaçağ sanatında sanatsal nitelik eksikliğinden bahseden Grund'dan aldığı notlar, Lifshitz'e göre Marx'ın, Hıristiyanlığın Yunan sanatındaki fetişizme getirdiği eleştiriyi Hıristiyan sanatına yönlendirmek niyetine işaret eder. Lifshitz, yorumuna bu notların mizacının Bauer'in kitapçığındaki düşünceleri yansıttığını söyleyerek devam eder; Helenistik ruh, "baskı ve teslimiyete dayalı" spiritüalist dini perspektifin zıttıdır ve örneğin Marx'ın Grund ve diğer alıntı yaptığı düşünürlerle birlikte sahip olduğunu düşündüğü inancı şöyle özetler:

> Post-klasik dönemin Hıristiyan sanatı, Asya barbarizminin estetiğini yeni bir seviyede tekrar üretti. Bu aşamada Hıristiyan kültürü ve Doğu kültürü arasında bir iletişim vardı. Şekillerin gelişigüzel uzaması ve genişlemesi, büyüklük ve ihtişama duyulan hayranlık, iki kültürün de sanatını karakterize ediyordu. Klasik sanatta ise form ve sanatsal nitelik zaruridir; fakat dini görüş basit bir niceliğe, şekilsiz objeye ulaşmaya çalışır...

Ve yine şu şekilde ifade eder:

> Hıristiyan mimarisi abartıyı ve azameti aradı; ancak barbarca bir şatafatın ve sayısız detayın arasında kayboldu...[23]

Diğer yandan Marx'ın, Grund'un *Malerey der Griechen* [Yunan Resim Sanatı] kitabından aldığı bölümler, yukarıdaki noktayı (ortaçağ Hıristiyan Gotik mimarisinin "abartıyı ve azameti" ararken "barbarca bir şatafatın ve sayısız detayın arasında kaybolması") içermekle kalmaz; Grund'un Hıristiyan sanatında Meryem Ana'nın çok fazla kullanılmasına getirdiği eleştiriyi de kapsar. Bunun da ötesinde, eğer Marx, Grund'dan aldığı bu bölümleri, 1976'da yayımlanan *Marx-Engels-Gesamtausgabe* kitabı editörlerinin iddia ettiği gibi, Rumohr'un 1827-31 yıllarına ait *Italienische Forschungen* isimli çalışmasından pasajlar aldıktan sonra seçtiyse;[24] Grund'dan aldığı bölümlerin, Marx'ın Rumohr yorumuna ve Prusya'da dini sanatın "kurumsallaşması" eleştirisine katkı yaptığı söylenebilir; ki bu kurumsallaşma sürecinde (IV. Friedrich Wilhelm'in öğretmeni olarak) Rumohr'un payı olduğu ve IV. Friedrich Wilhelm tarafından desteklenen Nazaren "Meryem Ana ressamlarının da" ayrılmaz bir parça olduğu söylenebilir.

Hegel, Rumohr'un Rafael'in sanatına övgüsüne önem verip desteklerken; Marx, Rumohr'dan seçtiği pasajlarda Yunan pagan sanatı ile Hıristiyan resim sanatının ve özellikle de Hıristiyan resim sanatında Meryem Ana'nın kıyafetleriyle Romalı kadınlarınkinin benzerliği üzerine Rumohr'un yorumlarını not almıştı. Rumohr'un Rafael'e övgüsü yerine bu yorumlarını not etmesi dolayısıyla Marx, Hegel'in Rafael'in Meryem Ana resimlerine övgüsünü, pagan sanatmınkilere benzer ya da bağlantılı figürlere duyduğu hayranlık olarak yorumlayabilmesini sağlayacak bölümleri seçiyordu denilebilir. Gerçekten de Hegel kendisi de *Estetik – Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* kitabında, bir Meryem Ana resmini Mısırlı İsis ve Yunan kır tanrısı Pan ile kıyaslamış; ancak Hıristiyan sanatçının verdiği eserde annelik duygusunun ve dünya tarihinin ardında yatan ilahi ruhu yansıtmakta daha başarılı olduğunu söylemişti. Benzer şekilde Rumohr da Hıristiyan ve pagan sanatı arasındaki benzerlikleri yorumlarken Hıristiyan dini

---

23. Bkz. Lifshitz, s. 37.
24. Marx ve Engels, cilt 4/1, s. 300 ve devamı.

sanatını eleştirmek ya da hicvetmek niyetini taşımıyordu. Hegel'in de altını çizdiği gibi Rumohr, tüm o büyük sanat eserlerinin (antik ve Hıristiyan) doğadan esinlendiğini göstermeye çalışmıştı, bu açıdan eleştirmeye değil. Diğer yandan Grund'dan alıntıladığı bölümler Marx'ın, hem Rumohr'un kıyaslamasını kullanarak Hegel'in Hıristiyan sanatı Meryem Ana resimlerine yaptığı övgüyü daha radikal bir açıdan okuyabilmek hem de Rumohr'un yorumlarını Grund'un eleştirel bakış açısından değerlendirebilmek amacında olduğunu akla getirir. Bunun ötesinde, ileride de göreceğimiz gibi Marx, Rumohr'un *Forschungen* çalışmasının üçüncü bölümünde ortaya attığı; Rafael'in (diğer eleştirmenlerin niteleDiği gibi) Michelangelo'nun taklitçisi olmadığı, kendine özgü bir deha olduğu yönündeki savını açıkça reddetmişti. Bu konuyu 1845-46 tarihli *Alman İdeolojisi*'nde tartışan Marx, Rafael'i başlı başına bir dâhi olarak görmenin yanıltıcı ve genel olarak sanatçılara yanlış bir bakışın ürünü olduğunu ifade etmiştir.[25]

---

25. Heine de Rumohr'u eleştirmişti. 1831 tarihli çalışması *Französische Maler, Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90, cilt 4'te Heine, (çağdaş sanat eleştirmenliğinin ve estetiğin durumu hakkında bir konuşmanın ortasında Decamps'ın sanatını yorumlarken) Rumohr'un, sanatın yalnızca doğanın bir imitasyonu olma fonksiyonuna inanan biri olmaktan ziyade sanat konusunda bir "doğaüstücü" olduğunu iddia etmiş ve şöyle eklemiştir:

> Yeni bir estetikçi, *Italienische Forschungen*'in yazarı, görsel sanatlar alanında faal bir sanatçının tüm ideal örnekleri doğada bulması gerektiğini söyleyerek doğanın imitasyonu şeklindeki eski prensibi yeniden geçerli kılmaya çalışmıştır. Bu estetikçi, görsel sanatlar için yukarıdaki temel kuralı sunarken bu sanatların ilklerinden birini, mimariyi görmezden gelmiştir; ki mimarinin ideal örneklerini şu an ağaçlık alanlarda ve kayalık mağaralarda görürüz fakat bunları kesinlikle ilk anda bulamayız. Çünkü bunlar dışarıdaki doğada değil, insan ruhunda yatar.

Bu yorum Marx'ın *Capital*'de mimar ve arı üzerine yaptığı yorumla kıyaslanabilir; *Capital*, cilt 1 Werke (MEW), cilt 23, s. 193.
İronik şekilde, sanatın doğaya öykünmesi gerektiğine dair Rumohr'un yaptığı vurguya eleştiri, 1820'lerde estetik üzerine verdiği derslerde tabii ki Hegel tarafından yapılmıştı ve bu eleştiri Heine'nin 1831 ve 1833 Salonlarına ait raporlarının 1835'te yayımlanmasının ardından Hotho tarafından yayımlanacaktı (yayımlanmış *Dersler*'de ilgili bölüm için bkz. not 54). Ancak Hegel, Rumohr'u eleştirisinde, yukarıda alıntı yapılan pasajda Saint-Simoncu Heine tarafından savunulan bireyci ve otonom şiirsel imgelemden ziyade "ideal güzellik" denilen Kantçı konsepti kurtarmakla ilgilenmiştir. Yine Heine'nin aksine Hegel, sanatçının biçimini doğada bulması yönündeki Rumohr'un arzusuyla, sanatın bir ideali temsil etmesi gerektiğini söyleyen kendi vurgusu arasında bazı büyük sanat eseri örneklerinin "doğadaki ideali" temsil ettiği şeklinde bir tanım yaparak bir orta yol geliştirme arayışına da girmiştir.
Rumohr'un Rafael'e yaptığı övgü, büyük sanat eserlerinin biçimlerini doğadan almış olduğu yönündeki savıyla da ilişkili olabileceği açısından değerlendirildiğinde,

1842 yılında aldığı notlara dönersek anlaşılmaktadır ki Marx, çalışmalarını Rumohr'un "Rafaelci" *Italienische Forschungen* çalışmasından ve Grund'un *Malerey der Griechen'deki* [Yunan Resim Sanatı] daha eleştirel kıyaslamalarından kaydırıp, Debrosses'nin tüm dinlerin fetişist kökenleri üzerine 17. yüzyılın sonunda yaptığı analize ve Böttiger'in 1826 yılındaki *Ideen zur Kunstmythologie* [Sanat Mitolojisi üzerine düşünceler] isimli çalışmasına yöneltmiştir. Eski Yunan ve Hıristiyan sanatı arasındaki benzerlikleri vurgulamaya yönelik yaptığı alıntılardaki yargıyı takiben Marx, Böttiger'in *Ideen zur Kunstmythologie* çalışmasının ilk bölümünden, Yunanlıların sanat eserlerinde insanları tanrılar gibi idealize edişlerini ve atropomorfize edilmiş (insan biçimli) tanrıları insanlar gibi tasvir edişlerini anlatan bir pasaj seçmiştir. Marx'ın, Hıristiyan sanatına böylesi bir yaklaşımı Feuerbach'ın 1841 tarihli *Hıristiyanlığın Özü* isimli çalışmasında da görmüş olabileceğini söyleyebiliriz. O dönemde Nazarenlere verilen resmi (ve "babacan") desteği de göz önüne aldığımızda, Marx'ın Böttiger'in, eski Yunan sanatında insanın idealize edilişiyle ve tanrıların insanlaştırılmasıyla Rafael ve okulunun sanat anlayışı arasında yaptığı kıyaslamayı okumuş olması olasılığı da

---

Hegel'in Rafael övgüsünden tabii ki farklı düşünülmelidir. Marx muhtemelen Hegel'in *Estetik*'ini radikal şekilde yeniden yorumlamak için Rumohr'un, büyük sanat eserlerinin "doğal" temellerine yaptığı vurgudan faydalanmayı amaçlıyordu; ancak yaptığı bu yorum (örneğin 1845-46 tarihli *Alman İdeolojisi*'nde) Rumohr'un Rafael'e (IV. Friedrich Wilhelm ve destekçileri tarafından beğenilen bir sanatçı olarak) verdiği desteğe tıpkı Hegel'inkine olduğu gibi antipatiyle yaklaşıyormuş gibi görünmesine neden olacaktı.

Bazı modern Marksist estetikçilerin aksine Marx, sanattaki realizm tartışmasıyla, Prusya Kralı ve Devleti tarafından dindar Romantik sanatçılara destek verilmesi konusuyla olduğu kadar ilgilenmiyordu. Bu çalışmada başka bölümlerde de altının çizildiği gibi, Marx'ın döneminde "Realizm" sosyal eleştirellikle olduğu kadar Romantik sanatçılarla da bağlantılıydı ve Rumohr'un biçimlerini doğada bulan bir sanatı savunması da modern Romantik Nazaren sanatıyla bir o kadar ilişkiliydi; ki Rumohr'un, Hegel'in idealist estetiğine verdiği reaksiyon neticesinde Nazarenleri destekler görünmüş olması da muhtemeldir. Hegel'in Estetiğinin "The relation of the Ideal to Nature" başlıklı 1. kısım 3. bölümünde Hegel, yalnızca soyut bir ideali temsil etme arayışında olan bir sanata Rumohr'un verdiği tepkinin daha eski İtalyan ve Alman okulları (Romantik Alman Nazarenlerin öykündüğü okullar) tarafından rengin kullanılmasına duyulan "ilginin tazelenmesi" anlayışıyla eşdeğer olduğunu ima eder. Hegel'in Rumohr ile tartışmasına ve estetik hakkındaki fikirlerine bütün boyutlarıyla bir analiz getirmek, Marx'ın bu konuyu algılayışını irdelediğimiz bu çalışmada mümkün değildir. Ancak Michael Podro'nun *The Critical History of Art* (bu çalışma tamamlandıktan sonra yayımlanmıştı) isimli çalışması Hegel ve von Rumohr hakkında mükemmel bir analiz sunmaktadır.

yüksektir. Bu yazılarında Böttiger, Rafael'in 1518 tarihli *Vision of Ezekiel* [Ezekiel'in Önsezisi] isimli çalışmasındaki Tanrı (Baba) tasvirini, insanın "spiritüel" şekilde idealize edilmiş tasvirine örnek olarak gösterir.[26]

Netice olarak Marx'ın, Böttiger, Grund ve Debrosses'den yaptığı alıntıların Hıristiyan sanatının fetişist kökenleri üzerine fikirler içerdiğini ve Feuerbach'm da benzer şekilde Hıristiyan dininin fetişist karakteri üzerine yaptığı felsefi analizi aynı temele oturtmuş olduğunu söyleyebiliriz. Diğer yandan bu durum aynı zamanda Marx'ın da Feuerbach gibi, Nazarenler ve kraliyet hamileri tarafından yeniden popüler hale getirilen ve Bauer'in deyimiyle "Ortodoks" Hegel tarafından da övülen ortaçağ ve Rönesans resimlerini (bu resimlerin "duyusal temelleri"ne maddeci bir analiz getirmek suretiyle) eleştirmeyi planladığını gösterir. Marx'a Bauer tarafından hem ortodoks Hegel'i hem de ortaçağ Hıristiyan resim sanatını yeniden yorumlama görevinin verilmiş olabileceğine dair ikinci bir işaret ise, Bauer'in *Hegels Lehre von der Religion und Kunst* [Hegel'in Din ve Sanat Öğretisi] isimli kitabının ilk bölümünde, aşırı dindarların Meryem Ana'yı eleştirdiği için Feuerbach'a saldırmasını alaya alan bölümde bulunabilir; çünkü bu kitap aynı zamanda Marx'ın da yazacağı makaleyle katkı

---

26. Yunanlıların tanrılarını antropomorfize edişleri hakkında Böttiger'in çalışmasından Marx'ın yaptığı alıntı için bkz. Marx ve Engels, New MEGA cilt 4/1, s. 333. Böttiger'in Yunan sanatı ile Rafael gibi ressamların Hıristiyan sanatı arasında yaptığı karşılaştırma, *Ideen zur Kunstmythologie* (2. basım, 2 cilt, Leipzig, 1850) adlı çalışmasının 2. basımının 1. bölümünde s. 174'te yer alır:

> Auch die neuere Kunstblüthe, die in der Malerei ihre Vollendung erhält, so wie die der Alten in der Plastik, konnte nur durch das Ideal der reinen Menschenfigur in der Gottheit gedeihen. So erscheint sie uns in ihrer höchsten Verklärung bei Rafael. Rafaels Gott der Vater in Florenz schwebt auf den vier symbolischen Thieren nach Ezechiels Vision im ersten und zehnten Capitel. Dort im Ezechiel offenbart sich der wahre Orientalismus in seiner allegorischen Wunderfülle. Der Unanschaubare schwebt auf einer mystisch-komponirten Thiergestalt, die viel ähnliches mit dem Jupiterideal des Phidias haben muss, veranschaulicht, und er erscheint thronend, auf der Thierwelt, die hier nur dienende Trägerin wird. So herrscht auch in der neuen Kunst stets der rein menschliche Hellenismus und unterwirft sich die allegorischen Thier-Hieroglyphen des Orients, da wo die Kunst nicht in die Hände der Skizzisten, Nebulisten und Phantasten verfällt.

Rumohr (s. 565-6 *Italienische Forschungen*, Der. Julius Schlosser, Frankfurt on Main) okurlarına, Rafael'e ait Ezekiel'in Tanrı'yı görüşü tasvirini, Vassari'nin, "un Cristo a uso di Giove", "Jüpiter tarzında bir İsa" olarak tanımladığını hatırlatır. Daha önce de ifade edildiği Rumohr'un "Hıristiyan sanatında "doğal biçimler" arayışı (bir önceki notta da bu konuya referans yapılmıştı), Feuerbach'm *Hıristiyanlığın Özü* adlı çalışmasında yaptığı gibi bir eleştiriyle Hıristiyan görsel tasvirlerini eleştirme noktasına ulaşmamıştır (Böttiger'in de böyle bir eleştiriye yönelmediği gibi).



36. Raphael, *Ezekiel'in Önsezisi* (Pitti Gallery, Florence).

yapacağı kitaptır. Feuerbach daha önce de gördüğümüz gibi, *Hıristiyanlığın Özü* adlı kitabında kendi (ve Marx'ın da) yaşadığı dönemde Alman Nazarenler tarafından yeniden popüler hale getirilen ortaçağ Hıristiyan sanatının Meryem Ana tasvirlerini üstü kapalı olarak eleştirmişti. Bu kitap, Marx ve Bauer'e, ortaçağ sanat eserlerini ve içerdikleri aşırı dindar öğeleri "radikal" bir yaklaşımla (duyusal zevklerin baskılanması temeline oturtulmuş olması yönünden) yeniden yorumlama imkânı verirken; Hegel'in dine ve sanata bakışına "ezoterik" bir analiz getirmek isteyen

Bauer'in Feuerbach'a yaptığı referans, Bauer'in Marx'tan, ortodoks Hegel'in gizli bir radikal, bir "duyusalcı" Helenist olduğunu ve dindarlık taslayan sanatın bir yabancılaşma ya da bu sensualizme maske olduğunu tartışmasını istemiş olabileceğine de işarettir.

Marx'ın 1844'teki yabancılaşma eleştirisinin gelişimini anlamak açısından şu nokta da önemlidir ki; 1842 yılında Bonn'da çalışmalarını incelediği sanat tarihçilerinin çoğu, ortaçağ ya da Rönesans Hıristiyan sanatçılarının, pagan Yunan tanrılarını Hıristiyan azizlere ya da zebanilere nasıl dönüştürdüklerini ele almıştı.[27] Diğer yandan Feuerbach ise, Hıristiyan sanatındaki tanrı tasvirlerinin, hem kutsal olanın fetişist şekilde insanlaştırılması hem de şehvet duygularına yabancılaşma olduğunu göstermeye çalışmıştı. Bu nokta, Hıristiyan sanatında Tanrı'ya insan biçimi verilmesinin insanlığı daha yüksek bir spiritüel seviyeye taşıdığı yargısında olan, örneğin Böttiger gibi sanat eleştirmenlerinden Feuerbach'ı ayıran noktalardan biriydi. Böttiger'in "sabaizm" [gökcisimlerine tapınma] ile "fetişizm" arasında yaptığı ayırım (ilkini spiritüel, ikincisini maddesel dünyanın dini olarak görmesi), yazının gelişimini "sabaizm"e; görsel sanatların gelişimini "fetişizm"e dayandırmasına yol açmıştı. Burada Böttiger, ister Pagan ister Hıristiyan, genel olarak görsel sanatların fetişizmle bağlantılı olduğuna (isteyerek ya da istemeyerek) işaret etmiştir. Ancak Böttiger bu noktadan hareketle Feuerbach'ın yaptığı gibi Hıristiyan sanatını ve dinini eleştiren çıkarımlar yapmamıştır. Böttiger (Rumohr gibi o da Hegel ile tanışmıştı) gerçekte Hıristiyan sanatına fetişist karakter atfeden analizinde, genel anlamda Feuerbach kadar ileri gitmemişti; ancak Yunan ve Hıristiyan resim sanatları arasında bağlantılar olduğunu ortaya koymuştu. Böttiger'in bu yaklaşımının, Hegel'in Hıristiyan ve Romantik resim sanatı savunmasında radikal "Helenistik" bir yön bulma görevini üstlenmiş olan Marx'a yardımcı olduğu söylenebilir. Bauer ise Marx'ın makalesi yerine yazdığı yazıda da belirttiği gibi, aşırı dindarların gözünde sanatın "şeytanın büyüsü" olduğunu söylüyordu.[28] Ayrıca Marx'ın Böttiger, Grund ve Debrosses'nin çalış-

---

27. *Elementargeister* isimli çalışması, Heine'nin Gibson ve diğer düşünürler tarafından formüle edilmiş fikirle de ilgilendiğine dair örnek teşkil eder. Bu fikre göre, Hıristiyan kültürü paganizmin kalıntılarından inşa edilmişti ve halen paganizmin birçok özelliğini içermekteydi.

28. *Hegels Lehre von der Religion und Kunst* adlı kitabının 211. sayfasında (Leipzig, 1842) Bauer, "Sanat şeytanın sihridir" düşüncesinin aşırı dindar papaz Friedrich W.

malarından aldığı pasajları, Hegel'in, destekçilerinin iddia ettiği gibi aşırı dindar olmadığı savını desteklemek için kullanmış olabileceği de söylenebilir; çünkü bu bakış açısına göre eğer Hegel aşırı dindar olsaydı, aşırı dindarlar tarafından duyusal ve pagan temelli olmakla suçlanan sanatı savunmazdı.

Marx'ın 1842 yılında Bonn'dayken, Hegel'in Hıristiyan dinine, sanatına ve bunları koruyan yasalara karşı olduğu iddiasındaki tezi için yaptığı alıntıların parçalar halinde olmasından dolayı, savıyla ilgili çok somut çıkarımlara varmak mümkün değildir. 20 Mart 1842'de Ruge'a gönderdiği bir mektubun ortaya koyduğu gibi, Marx henüz 1842 yılının başlarında Bauer ve Feuerbach'ın yorumlarını takip etmenin ötesinde, IV. Friedrich Wilhelm Prusya'sında Romantizm üzerine kendi siyasi analizine yöneliyordu. Mayıs 1842'deki "Basın özgürlüğü üzerine tartışmalar" başlıklı yazılarından anlaşılacağı gibi bu yönelim, Romantik sanatçı ve yazarlara IV. Friedrich Wilhelm'in verdiği desteğin siyasi analizi niteliğindeydi[29] (Bauer'in sansürün siyasi altyapısını yeterince kınamaması ve konuya uzak durması nedeniyle Marx, 1843-44 yıllarında Bauer ile bu tarz konularda ilişkisini kesecekti). Ve 1843 yılında *Rheinische Zeitung* gazetesi editörüyken Prusya Devleti sansürüyle bizzat yaşayacağı tecrübeler, Marx'ın bu konudaki görüşlerini daha da radikalleştirecek ve onu, sansürün siyasi boyutunun da ötesine, ekonomik temellerine bakmaya yöneltecekti.[30]

1844 El Yazmaları'nda ekonomi ve üretim sorularına yönelen Marx, Saint-Simon'a ve onun, üretimin ve modern çalışanların sömürülmesinin feodal bir yapı içinde gizlendiğini söyleyen eleştirisine geri dönmüştür. Marx bu dönüşün ötesinde Saint-

---

Krummacher'e (Saint-Simonculuğun bir düşmanıdır ve Heine ile Engels tarafından sevilmez) ait olduğunu söyler. Bauer bu eleştirisini, aşırı dindarlığı ve yalnızca İsa'nın yaralarını resmetmekle ilgilenen bir sanat formu oluşmasını isteyen düşünceyi alaya alarak tamamlar. (bkz. Bauer s. 220.)

29. 1842 yılında Marx'ın *Rheinische Zeitung* için sansür hakkında yazdığı makaleler, Hıristiyan sanatı ve dini üzerine yaptığı çalışmaları çağdaş siyasi olaylarla ilişkilendirdiği, daha önce de birçok örneğini gördüğümüz yazılarına benzer nitelikteydi.

30. *Rheinische Zeitung*, IV. Friedrich Wilhelm'in ekonomik politikalarının muhafazakâr "feodal" karakterine muhalefet eden, liberal sanayici ve ticaret adamlarının görüşlerini temsil eden bir gazeteydi. Gazetenin sansür edilmesini reddedişinin ardından yasaklanan Marx, çalışmalarını siyasal iktisat yönüne kaydırmıştır. Paris'te sürgündeyken (Ekim 1843'ün ardından) Moses Hess ve Heine ile de buluşmuştur (daha önceki dönemde Saint-Simon'un görüşlerini öğrendiği yazarlardan ikisi).

Simon'un teorilerini Feuerbach'ınkilerle birleştirmiştir. Bu fikir kombinasyonu ile Marx, Saint-Simon'un eleştirdiği, üretimde baskın feodal ilişkilerin ortaya çıkardığı yabancılaşmaları analiz edecek, Prusya'nın sansür uygulamasını ve sanatçıya yaklaşımını eleştirmek üzere 1842'de yazdığı gazete yazılarında dolaylı olarak değindiği estetik duyguların ve sanat eseri üreticisinin yabancılaşması konusuna da açıklama getirebilecekti. Ve yine bu kombinasyon ile, Bauer için yapmayı planladığı "Feuerbachçı" Hıristiyan sanatı eleştirisini de gerçekleştirebilecekti.

Ekonomi üzerine araştırmalara ağırlık veren Marx, çalışmalarım Prusya'da kendilerine "üretken olmayan" bir rol verilen sanatçılardan kaydırarak, endüstriyel üretime ve Saint-Simon'un fikirsel muhatabı Adam Smith'in teorilerine yöneltmiştir. Ağırlık verdiği konuyu bariz bir şekilde endüstriyel üretim yönüne kaydırmış olmasına rağmen, Marx'ın *1844 El Yazmaları*'nda sanatsal üretim kavramını da görebiliriz. 1857 yılındaki *Grundrisse* kitabında yeniden ortaya çıkan ve Saint-Simon'un endüstriyel üretimle sanatsal üretimi kapsayan konseptine benzer özellikler gösteren bu kavram ile birlikte Marx, geniş kapsamlı maddi üretim teorisine, dönemin feodal yapısı içinde sanata verilen üretken olmayan rolün eleştirisini de dahil edecekti.

4
Marx'ın *Ekonomik ve Felsefi El Yazmaları* ve "Prodüktivist" Bir Estetiğin Gelişimi

Marx, *1844 Ekonomik ve Felsefi El Yazmaları*'nı, 1844 yılının Ocak ve Ağustos ayları arasında yazmıştı. Marx'a göre kitap, Avrupa'da endüstriyel kapitalizmin yarattığı yeni çalışan sınıfın yaşadığı farklı sosyal formlardaki yabancılaşmaya sessiz kalan Alman idealizmine ve İngiliz politik ekonomisine bir tepki nitelindeydi. *1844 El Yazmaları* yapı olarak parçalar halinde de olsa,[1] Marx'ın, Feuerbach'ın yabancılaşmış bilinç teorisinin ötesinde ve

1. Marx'ın *1844 El Yazmaları* sadece tamamlanmamış durumda değildir, aynı zamanda kısmen Marx'ın farklı çalışmaları okurken aldıklarına benzer notlardan oluşur. Parçalar halinde oluşlarına rağmen bu *El Yazmaları*, daha sonraki teorilerinin gelişiminin anlaşılması açısından önemli olabilecek ve Marx'ın ilk dönem yazılarında bulunmayan birçok argümanı içerir.

Saint-Simon'dan derlenmiş düşüncelerden faydalanır yapıda bir yabancılaşmış emek teorisi geliştirdiğini gösterir. Feuerbach *Hıristiyanlığın Özü* isimli kitabında insanın diğer hayvanlardan din dolayısıyla değil, Hıristiyan dininde yabancılaştığım söylediği insan bilinciyle ayrıldığını belirtir. Marx ise Saint-Simon'un da *L'Industrie* ve *Nouveau Christianisme* gibi çalışmalarında iddia ettiği gibi, insanı hayvanlardan yaşadığı çevreyi hem planlayabilme hem de oluşturabilme erdemi yönünden ayırır. Burada Marx, Saint-Simon'un görüşlerine ilave yaparak (Feuerbach'ın yabancılaşma kavramı aracılığıyla) kapitalist endüstri koşullarında üretimin, çalışanı dünyasından yabancılaşmaya ittiği eleştirisini de getirmiştir. Marx aynı zamanda bu iki düşünürün felsefelerini birbirleri üzerinden yorumlayarak yeniden işler hale getirme sürecini de başlatmış; ancak daha sonra da görüleceği gibi bu süreçte Saint-Simoncu avangart kavramıyla ilgili problemler ortaya çıkmıştır.

Marx, *1844 El Yazmaları*'nda, Saint-Simon ve Feuerbach'ın savlarına yeniden işlerlik kazandırırken, Feuerbach'ın, "insan türü"nün duyusal doğasının spiritualist bir dinle yabancılaşması teorisi ile Hegel'in tarihteki "öz-nesneleştirme" neticesinde tinin yabancılaşması teorisini maddeci bir okumayla birbirine bağlamış ve bunlara Moses Hess'in insan ruhunun "sahip olma" duygusuyla yabancılaşması teorisini de eklemiştir. Yine bu yolla da, Feuerbach'ın duyguların özgürleşmesi adına "Saint-Simoncu" yakarışları, Marx tarafından (aynı zamanda "estetik duygular" olarak da anlaşılan) insan duygularının "sahip olma duygusu"yla birlikte yabancılaşması eleştirisi ile birleştirilmişti. "Sahip olma duygusu" Marx'a göre yeni bir duyguydu ve özel mülkiyet kanunu ve kapitalist üretim şeklinin gelişimi ile doğmuştu.

Marx, bu gibi savlardan da faydalanarak Feuerbach'ın, Hıristiyan dininin spiritualist antropomorfizmi dolayısıyla insan duygularının yabancılaşması eleştirisini ele alan kendi versiyonunu yazma imkânı bulmuştur. Ve bu görüşlere de Hıristiyan dini veya sanatı üzerine yaptığı özel bir çalışma neticesinde değil, çalışan insanın ve estetik duygularının özel mülkiyet kanunu koşullarında yabancılaşması üzerine yazdığı bir tezde varmıştır. Feuerbach'ın yabancılaşmış bilinç teorisi ve Moses Hess'in paranın hükmünün "insan ruhu" üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi çalışmasını taki-

ben Marx, *1844 El Yazmaları*'nda, doğal insan duyularının tümünün (görme, işitme, tat alma, dokunma ve koklama) "sahip olma" duygusu tarafından yabancılaştırıldığını iddia eder. Marx bir sonraki adımda da ("sahip olma" duygusunu bedensel duyularla tanımlama yoluyla) tüm duyuların (hem fiziksel hem de estetik fonksiyonlarıyla) yabancılaşmasının çözümünün özel mülkiyeti ortadan kaldırmak olduğunu savunur:

> Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması tüm insani duyguların ve yeteneklerin tamamıyla özgür kılınması anlamına gelir ve bu özgürleşme eksiksizdir; çünkü bu duygular ve yetenekler hem öznel hem de nesnel olarak insani hale gelmiştir. Göz insan gözü haline gelmiştir; çünkü obje olarak insandan ve insan için türetilen, sosyal, insani bir objedir. Dolayısıyla duygular *pratikte* uygulandıkları anda teorisyenler haline gelmiştir.[2]

Bu açıdan değerlendirildiğinde, duygularımızın yabancılaşmasının sona ermesi aynı zamanda insani nitelik ve objelerin fetişleşmesini de sona erdirecektir: "Çünkü obje olarak insandan ve insan için türetilen, sosyal, insani bir objedir." Böylelikle objeler, insan doğasının ihtiyaçları doğrultusunda çalışan, insan için yeniden kullanışlı hale gelecektir. Nesneleştirme ise (insan emeğinin neticesinde ortaya çıkan) böylelikle bir yabancılaşma sebebi olmaktan çıkacak (Hegel felsefesinde tinin yabancılaşması gibi), üretim tekrar sanatsal hale gelecek, "insan" objesi (dolayısıyla "güzel" olanın da) ve sanatsal değerin takdir kazanışı da artık "sahip olma" duygusunun hükmünde olmayacaktır.

Bu pasajlarda önemli miktarda Saint-Simoncu ütopyacılık bulmak da mümkündür. Bu açıdan da enteresandır ki; Marx'ın *El Yazmaları*'nda bahsettiği estetik duyguların da yabancılaşmasıyla ilgili olarak hayatın artan ticarileşmesi konusuna, Heine de bir yıl önce 1843 Salonu ve sanat hakkında yazdığı bir makalede değinmiştir.[3] 1843 Salonu'ndaki sanat gösterimi ile ilgili yazısında Heine, Salon'daki resimlerin dönemin endüstriyelleşme hareketinin ve para saplantısının aynası olduğunu söyler. Kutsal resimler bile Heine'ye iktisadi hayatın alegorisi gibi görünür (işkence gören İsa'yı tasvir eden bir figür Heine'ye, "batan bir firmanın iflasını

2. Bkz. Marx'ın *1844 El Yazmaları*, Üçüncü El Yazması, "Özel mülk ve komünizm" başlıklı bölüm.

3. Heine, *Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90, cilt 6, s. 391-397.

hissedarlarına açıklamaya zorlanmış" müdürü gibi görünmüştür). İlgi çekici şekilde Marx da *El Yazmaları*'nda, Heine'nin değerlendirme yaptığı resimlere benzer eserler hakkında yorumda bulunarak, "Vazife yükü altındaki ihtiyaç sahibi bir adamın ince zevklere sahip olması mümkün değildir" der. Örneğin bir maden tüccarı, madenin "eşsiz doğasını ve güzelliğini göremez, sadece ticari değerini görebilir".

Marx'ın sanatsal üretimi diğer üretim şekillerinden ayıran Hegel gibi düşünürlerin idealist teorilerine karşı çıkabilmek için Saint-Simon'un görüşlerinden faydalandığını görmüştük. Şimdi de Marx'ın Saint-Simon'un düşüncelerinden, İngiliz politik ekonomisine dair fikirlere ve özellikle de Adam Smith'e itiraz etmek amacıyla faydalandığını göreceğiz. Burada Marx, sanatsal üretimin sadece ticari değeriyle değerlendirilmemesi gerektiğini söyleyecek ve alıntı yapılan az önceki pasajda olduğu gibi, sanatı daha üretken olmak ve kârlılık gibi kıstaslara göre değerlendirenlerin estetik değeri kavrayamayacak durumdaki kişiler olduğunu iddia edecektir. Adam Smith ise, örneğin *Wealth of Nations** isimli kitabının 3. bölümünde, "sermaye birikimi ya da üretken ve üretken olmayan işgücü" üzerine, üretken ve üretken olmayan işgücünü birbirinden ayırır ve sanatsal emeğin ekonomik değeri olan dayanıklı ürünler üretmemesi dolayısıyla "üretken olmayan" şeklinde tanımlanması gerektiğini ima eder. Diğer yandan Marx, *El Yazmaları*'nda, sanatsal emeğe böylesi bir yaklaşımın, "sahip olma duygusu"nun neden olduğu yabancılaşmanın belirtisi olduğunu söylemiş ve başkalarının da estetik duygulara yabancılaşmasında etkili olduğu görüşünü savunmuştur.

Daha sonraki *Capital*** ve *Theories of Surplus**** çalışmalarında da gördüğümüz gibi Marx, Smith'in üretken ve üretken olmayan emek ayırımını; özellikle de "üretken" emek yalnızca o emek neticesinde ortaya çıkan ürünlerin alım satımıyla doğan ekonomik değer veya kârla tanımlanırken, kabul etmiyordu. İşin özünde, Marx'ın da yukarıda adı geçen sonraki dönem çalışmalarında işaret ettiği gibi, Smith'e göre "üretken emek", "artıdeğer" üreten; yani bir başka deyişle, çalışana ticari malı üretirken harcadığı za-

---

* Adam Smith, *Milletlerin Zenginliği*, Çev. Haldun Derin, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2006.

** Karl Marx, *Kapital*, Çev. Mehmet Selik, Yordam Kitap, İstanbul, 2013.

*** Karl Marx, *Artı-Değer Teorileri*, Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, Ankara.

man için verilenden daha fazla para eden emekti. Örneğin Marx'a göre Milton gibi bir şair, yaptığı çalışma herhangi bir ekonomik kâr elde edemese bile kendisi ya da bir başkası için "üretken"di. Diğer yandan Marx, bunun gibi bir sanatsal emeğin sadece değişim değeri üzerinden üretken ya da değil şeklinde değerlendirilmemesi gerektiğini savunmuş ve sanatsal üretimin de diğer üretim şekilleri gibi satılabilen bir ürün ortaya çıkarabildiğini göz önüne alarak, böylesi bir emek neticesinde ortaya çıkan ürünün bir başkasının kârı için satışının, kapitalist ekonomik değişim sisteminin bir olgusu olduğunu ve sanatçının üretkenliğini sağlamaktan ziyade yabancılaştırıcı olduğunu öne sürmüştür.

Burada sanatın da doğal dünya kadar yabancılaşmanın kurbanı olabileceği çıkarımı, Marx'ın çalışmaları arasında başka yerlerde rastlayabileceğimiz avangart, üretken Saint-Simoncu sanat konseptine belli ölçüde tezat niteliğinde bir savdı. Fakat bu sav aynı zamanda maddeci ve "üretken" estetiğin bir parçası olarak işlev görür ve sanatın, yabancılaşmanın olmadığı bir alanı temsil ettiğini ve insanı yabancılaşmış halinin ötesinde bir dünyaya geçiş yolunda eğittiğini söyleyen Kantçı Schiller'in görüşünü reddeder. Marx'a göre, böyle bir düşünce maddi hayatın yabancılaşmalarını (emeğin yabancılaşması ve çalışanların kendi doğalarına yabancılaşmasıyla sonuçlanır şekilde çalışanın çalışana yabancılaşması) analiz etmenin ve bunlardan kurtulmanın önemini görmezden gelir. Diğer yandan, Marx'ın *Kapital*'in 3. bölümünde çalışma saatlerinin kısaltılmasıyla yaratılacağını ifade ettiği özgür dünya tanımı da (Schiller benzeri dili dolayısıyla) sıklıkla Schiller'in görüşlerine bir geri dönüş olarak değerlendirilmiştir. Aslında Marx'ın bu tanımının da *Kapital*'in önceki bölümlerinde ortaya attığı maddesel üretimle ilgili sorular çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir.[4]

Genel olarak Marx'ın *El Yazmaları*, kitapta ele alman idealist teoriler hakkında bilgi sahibi olmadan okunamaz ve bu noktada David McLellan ve diğer araştırmacıların çalışmaları büyük önem taşır. Örneğin McLellan, Marx'ın *El Yazmaları*'nda Schiller'den bahsettiği şu bölüm hakkında yorumlarda bulunmuştur: "İnsanın yabancılaşmış duygularının kendine uygun bir obje bulma arayı-

4. Bkz. Marx, Kapital, cilt 3, Bölüm 7. Almanca orijinali şöyle başlar:

Das Reich der Freiheit beginnt in der Tat erst da, wo das Arbeiten, das durch Not und äussere Zweckmassigkeit bestimmt ist, aufhört...

şı, özgürlükle estetik faaliyet arasında bir bağlantı kurma girişimi, çok yönlü insanın resmi – bunların hepsi Schiller'in *Briefe* [Mektuplar] isimli çalışmasında vardır".[5]

El Yazmaları'nda Marx, Schiller'in idealizmine maddeci bir "kıvrım" da vermiştir. Schiller'in "duyusal" yaşamdan uzaklaşmak olarak algıladığı çalışanın özgürlüğünü, tam bir "duyusal" yaşam özgürlüğü şeklinde ifade eder. Schiller'e göre ise insanın çevresindeki fiziki dünyayı algılamasını sağlayan duyular, özgür dünyanın bir parçası değildir; sadece mecburiyetin bir parçasıdır. Schiller'in, özgürlüğe taşıyan bir vasıta olarak insanın "estetik eğitimi" fikrinin temelinde, Kantçı düşüncenin sanatın "çıkarsızlığı" yaklaşımı yatarken; Marx'ın *El Yazmaları*'ndaki kendi *ihtiyaçlarına* hizmet etmek için özgürce çalışan özgür bir üreticiler derneği tanımı, yabancılaşmamış (özgür kılınmış) emeğin özgür olmadığını, bunun da "çıkarsız" olmasından değil, çalışanın ihtiyaçlarına *hizmet etmesinden* kaynaklandığını söyler. Dolaylı olarak, Marx'a göre sanatçı emeği de çalışanın ve toplumun *ihtiyaçlarına* hizmet eder. Bu tarz pasajlar, görece daha az dikkat çekmelerine rağmen, ihtiyaçlara hizmet eden sanat konsepti (Heine tarafından da 1831 Salonu'nda ifade edilmiş bir konsepttir) Marksist estetik bünyesinde kabul görmüştür ve Marksist estetiği diğerlerinden, özellikle de Marx'ın yaşadığı dönemde etkili olan Kant ve Schiller'in idealist estetiğinden ayırmaya devam etmektedir. Kant, *Critique of Judgement** kitabında Yüce'nin analizini yaparken şöyle yazmıştır:

> Belki de Epikür'e kolaylıkla hakkını teslim edip diyebiliriz ki tüm hazlar, estetik fikirlerin heyecan verdiği kavramlar dahi, *hayvancadır*, bir başka deyişle bedensel hislerdir.

Ancak Kant şunu da eklemiştir ki böyle bir kabullenme:

---

5. David McLellan, *Marx before Marxism*, Harmondsworth, 1972, s. 243. Schiller'in *Briefe* adlı eserine yaptığı referans Schiller'in *Briefe über die ästetische Erziehung des Menschen* isimli çalışmasına yapılmıştır. W. Henckmann tarafından gerçekleştirilen basımda (Münih, 1967) McLellan şu alıntıyı yapar (s. 92):

> Haz, emekten ayrıldı, araçlar amaçtan, çaba mükâfattan... Etki yaratan estetik oluşuyor... insanı koşulların yarattığı zincirlerden kurtaran keyifli bir imparatorluk; ve insanı özgür kılıyor, hem fiziken hem de ahlaken, kısıtlama denilebilecek her şeyden.

* Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İdea Yayınevi, İstanbul, 2006.

> Ahlaki düşüncelere karşı *spiritüel* bir saygı hissiyle en küçük bir önyargı bile taşımadan, ki bu ahlaki düşünceler kesinlikle haz olmamakla beraber insanın kendisine duyduğu saygıdır (içimizdeki insanlık için), bizi haz ihtiyacının ötesine yükselten ve hatta daha az soylu (tatminlere) zevklere karşı da en küçük bir önyargı beslemeden[6]

yapılabilir.

Böylece Kant, fiziksel duyuların tatmini sorununu, özneyi "tatmin ihtiyacı"nın üzerine "yükselten" insan özünün ahlaki değeri sorunundan ayırmış oluyordu. 1841'deki doktora tezinde Epikür'ün maddeciliğini "dinamik" diyerek ve 1844'te Feuerbach ve Saint-Simon'un maddeciliğini dinamik maddeciliğin modern hali olarak savunan Marx'a göre ise; fiziksel ve estetik duyguların "özgür kılınması"yla ortaya çıkacak gerçek tatmin, bununla beraber, "özne"nin maddesel bir varlık olarak insani doğasının tatminine neden olacaktı.[7]

Yargı Yetisinin Eleştirisi kitabının Giriş bölümünde Kant,[8] "zevk"i bir objenin "güzel" olarak tanımlanabilmesi için gerekli duyu olarak tanımlamıştır. Daha sonra "Analytic of the Beautiful"[9] [Güzelin Analitiği] bölümünde "hoş, güzel ve iyi"yi birbirinden ayırmış ve bu kavramları sırasıyla "insanı hoşnut eden", "ancak memnun eden" ve "saygı duyulan (ya da onaylanan)" şeklinde tanımlar ve buna "objektif bir değer verir". Bu etik andan itibaren ise Kant, zevki, "bir objeyi ya da bu objeyi sunma metodunu tamamıyla çıkarsız tatminle ya da tatminsizlikle değerlendirebilme yetisi" olarak tanımlar.

Tahminen Kant da (kendisinden sonra gelen Hegel gibi), sanat ve zanaat ("kullanım nesneleri"nin üretimi) arasında ayırım yapacak ve sanatı zanaata tercih edecekti. Çünkü *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin "Yücenin Analitiği" bölümünde şöyle yazıyordu Kant:

---

6. Kant, *Critique of Judgement*, New York, 1964, s. 180. *1844 El Yazmaları*'nda Marx'ın duyguların özgür kılınması konseptinden bahsederken "estetik" terimini kullanabiliriz çünkü 19. yüzyılda bu terimin halen "duygusal algının koşulları"nı inceleyen bilimi tanımlayan bir fonksiyonu vardı (ayrıca bkz. Raymond Williams, *Keywords*, Glasgow, 1977, s. 27).
7. Marx'ın ilk felsefi çalışması olan Epikür hakkında yazdığı tez, Bonn'a geçmek üzere Berlin'den ayrılmadan hemen önce Nisan 1842'de tamamlanmıştı.
8. Kant, *Critique of Judgement*, s. 27.
9. A.g.e., s. 44.

> Sanat da zanaattan farklıdır; sanat "özgür" olarak adlandırılır, zanaat ise "ticaridir" denilebilir. Sanatı sadece bir oyuna benzer şekilde amaca yönelik olarak görürüz, diğer bir deyişle haz veren bir meslek gibi. Zanaat ise kişiye sadece mecburen yaptırılan bir iş olabilirmiş gibi görünür, örneğin zevksiz (sıkıntı veren) bir meslek gibi ve sadece etkisi nedeniyle çekici olabilen bir meslek gibi (mesela ücreti).[10]

İronik şekilde, Marx'ın yabancılaşmış "zevksiz" emeğin ortaya çıkışında en önemli faktör olarak gördüğü "ücret" (bir başkasının bu emek için ücret ödemesi neticesinde emeğin yabancılaşması; bu bir başkası, ödediği ücret karşılığı çalışanın emeğiyle ürettiği ürüne el koyar) Kant tarafından zanaatkâr için bu çalışmanın katlanılabilir, hatta "çekici" olmasını sağlayan faktör olarak değerlendirilmiştir (her ne kadar Kant için, böylesi bir zanaat bu nedenden dolayı "gerçek" sanattan farklı olsa da. Kant için gerçek sanat ise daima "çıkarsız" sanattır; ihtiyaçlara hizmet eder doğrultuda değil, özgür olmalıdır; zanaat ise özgür değildir). Yine bu nedenle ne William Morris'in ortaçağ zanaatkârlarının çalışmalarını idealize edişi ne de Saint-Simon'un yeni bir sanat ve teknoloji birliği programı Kant için kabul edilebilir olurdu; çünkü Kant'a göre, sanat objeleri ve kullanım nesneleri özünde karşıt olgulardı.

Çoğu modern Marksist teori, sanat objesi ve kullanılan obje arasındaki bu Kantçı ayırımı reddederken (sanata "çıkarsız" bakılması gerektiğini söyleyen düşünceyi de reddettikleri gibi[11]),

---

10. A.g.e., s. 146-147. Ancak faydalı sanatı 18. yüzyıl sanat tarihçilerinin hepsi eleştirmemiştir. "The Idea of 'Avant-Garde'", *The American Historical Review*, 73, no. 2 (Aralık, 1967), 342, n. 6 adlı makalesinde Donald D. Egbert; Johann Georg Sulzer'in *Allgemeine Theorie der schönen Kunst* (4 cilt, Leipzig, 1771-74) isimli çalışmasında (muhtemelen Marx'ın da bildiği bir çalışma), Yunan ve Etrüsk sanatı dönemini sanatın halen faydalı olduğu ya da Marx'ın tanımlayabileceği şekliyle "kullanım değeri" olan bir sanat olarak tanımladığını belirtmiştir. Egbert'e göre, Fransız Cumhuriyetçi ressam David de antik sanatla ilgili bu görüşü paylaşırken, (yine Egbert'in belirttiği gibi) "Marx'ın en beğendiği nesir yazarının ta kendisi"; yani Diderot, *Encyclopedia*'nın ilk cildindeki "Sanat" isimli makalede "faydalı" sanat konseptini savunmuştu.

11. Buradaki "çıkarsız" kelimesi bir "çıkar, kişisel çıkar ya da amaç eksikliği"ni; ancak aynı zamanda doğal ihtiyaçlara hizmet etmenin ötesinde bir sanat türü tanımlar. Böylesi bir sanat görüşüne karşı çıkan modern Marksistlerden biri ise Adolfo Sanchez Vazquez'dir. Vazquez (*Art and Society: Essays in Marksist Aesthetics*, (Londra, 1963, s. 63) isimli çalışmasında, sanat ve kullanım objelerinin özünde aynı olduklarını çünkü ikisinin de belli ihtiyaçları karşıladıklarını söyler; sanat, bilhassa çalışmayı *insancıllaştırma* ihtiyacını karşılar.

kayda değer bir istisna Herbert Marcuse olmuştur. Marcuse, Kant'ı Freud ile buluşturarak üretim ile estetik oyun arasındaki Kantçı karşıtlığı gerçeklikle zevk prensibi arasındaki karşıtlık olarak değerlendirmiştir. Bu ustaca yaklaşımın yanı sıra Marcuse 1955 tarihli *Eros and Civilization* isimli kitabında[12] Marx'ın Schillerci ve Kantçı okunuşunu sunmuş ve böylelikle de Schiller'in özgürlük kavramının (özgürlüğü, Güzelin estetik algılanışı sırasındaki "çıkarsız" aktivite ile kazanılan bir olgu olarak değerlendirir), özgürlük fikrini gerçeklikle birleştirdiği için tamamen "idealist" olmadığını iddia edebilmiştir. Gerçekliğin Schiller için ne anlama geldiğini yorumlayan bu 20. yüzyıl değerlendirmesinin ötesinde (bu değerlendirme gerçekliği sosyal yaşamla birlikte tanımlar diyebiliriz) Marcuse, sanatın yabancılaşma hakkında yorum yapabileceğini; çünkü sanatın kendisinin "yabancılaşmamış" olduğunu iddia eder. Ancak daha sonra bu yabancılaşmamışlık şeklini bir "ikinci yabancılaşma" olarak tanımlayacaktır. *Counter-Revolution and Revolt** isimli kitabının "Sanat ve Devrim" başlıklı bölümünde şöyle açıklamıştır Marcuse:

> Sanatın onaylayıcı karakterinin temelleri, gerçeklikten kopuk olmasından ziyade mevcut gerçeklikle bağdaştırılabilme kolaylığına dayanmaktadır. Bu gerçeklik, sanatın dekoru olarak kullanılır; bağımsız ama ödüllendirici bir değer olarak öğretilir ve tecrübe edilir; toplumun "daha yüksek" sınıfını, eğitimliyi, kitlelerden ayıran bir mülktür. Ancak sanatın onaylama gücü aynı zamanda bu onayı reddetme gücüdür. Bir statü, gösterişçi tüketim ve nezaket sembolü olarak (feodal ve burjuva) kullanılmasına rağmen sanat, bu yerleşik gerçekliğe karşı yabancılaşmasını muhafaza eder; bu yabancılaşma sanatın özünde vardır. Bir ikinci yabancılaşmadır bu ve bunun erdemiyle sanatçı kendini metodolojik olarak yabancılaşmış toplumdan ayrıştırır ve gerçekdışı, "yanılsamalı" bir evren yaratır. Bu evrende sanatın kendi gerçekliği vardır ve bu gerçeklikle iletişim kurar.[13]

---

12. Herbert Marcuse, Eros and Civilisation (Londra, 1969, 2. basım), Bölüm 9 "Estetik Boyut", s. 143-60. [Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1998.]

* Herbert Marcuse, *Karşıdevrim ve İsyan*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

13. Herbert Marcuse, Counter Revolution and Revolt isimli kitabının "Sanat ve Devrim" başlıklı bölümü (Boston, 1972), s. 97. Ayrıca yine bkz. Marcuse, *The Aesthetic Dimension* (Boston, 1977). [Herbert Marcuse, *Estetik Boyut*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.]

Dolayısıyla sanatı böylesi bir yabancılaşmadan kurtaracak olan "ikinci yabancılaşma", Marcuse'a göre üretimin olduğu bir dünyadan kaçıp haz veren bir hayali evrene taşınmaktır.

Marx'a göre ise yanılsama tabii ki çok da haz verici değildi ve Marcuse'un savları, Marx'ın yaptığı sentezden, yani sanatçıyı avangart bir reformcu olarak gören Saint-Simoncu kavram ile Hegel'in her yere yayılan yabancılaşma konsepti sentezinden doğan soruna, Marx'ın kendisi tarafından bir çözüm getirildiğine dair bir işaret taşımıyordu. Yine Marcuse'un savları, Marx'ın, sanatın "üretken" yapısma yaptığı vurguyu da (ve yine diğer üretim şekillerine olan benzerliğine yaptığı vurguyu da) istemli olarak görmezden geliyordu. Ayrıca hem Marx'ın yabancılaşma teorisinin hem de avangart, "üretken" sanat konseptinin, üretimin önceliğine vurgu yapan maddeci yaklaşımına ne şekilde bağlanabileceği sorusunu da ele almıyordu. *1844 El Yazmaları*'nda Saint-Simon'a özel olarak referans yapan Marx, Fourier gibi diğer düşünürler dikkatlerini emeğin tarımsal şekli (18. yüzyıl fizyokratları bu konuda yazılar yazmışlardır[14]) üzerinde yoğunlaştırırken; Saint-Simon'un, endüstriyel emeği ve sosyal etkilerini incelemenin önemini kavradığını belirtmiştir. Ve Saint-Simon için olduğu gibi Marx'a göre de sanat, genel olarak üretimin ayrılmaz bir parçasıydı ve endüstriyel kapitalizmin karakteristik özelliği olarak gördüğü bozulmalardan tıpkı insanın kurtarılması gerektiği gibi sanat da kurtarılmalıydı. Sanatı hayalperest bir illüzyonizm ve üretimin bir alternatifi olarak değerlendirmek, Marx'a göre, o dönemde Alman Nazarenler tarafından hayata geçirilen ve IV. Friedrich Wilhelm tarafından korunan sanat türünü ve sanatsal politikaları desteklemek olurdu. Böyle bir yaklaşım aynı zamanda sanatın da muzdarip olduğu üretim sistemindeki yabancılaştırıcı elementlerde reform gerçekleştirilmesini önlemek anlamma gelirdi.

Sanatın nasıl olup da hem kapitalist toplumlardaki yabancılaşmanın bir parçası olarak fonksiyon gösterebileceğini hem de bu

---

14. Marx daha sonraları Bruno Bauer'i iktisadi konularda bir "Romantik" olarak kaldığı ve 18. yüzyıl fizyokratlarının bir hayranı olduğu için eleştirecekti. 18 Ocak 1856'da Marx Engels'e şöyle yazmıştı:

> Bruno verschiedene Male wiedergesehen. Die Romantik stellt sich mehr und mehr als die "Voraussetzung" der kritischen Kritik heraus. In der Ökonomie schwärmt er für die Physiokraten, die er missversteht, und glaubt an die spezifischen Gnaden wirkungen des Grundeigentums. Ausserdem schätzt er hoch Adam Müllers, des deutschen Romantikers, ökonomische Träumereien...

yabancılaşmayı doğuran güçlerin reformize edilmesi için bir araç olabileceğini hiçbir zaman net bir şekilde açıklayamamış olmasına rağmen Marx, tıpkı endüstriyel kapitalizm koşulları altında iktisadi üretimin aldığı şekillerin eleştirisini geliştirmeye devam edeceği gibi maddeci ve Prodüktivist bir estetik geliştirmekte de ısrar edecekti. Marx'ın daha sonraki dönemde verdiği eserler (1845'teki *Alman İdeolojisi* isimli çalışmasından *Grundrisse* ve *Kapital*'e kadar) incelendiğinde görülmektedir ki: 1843-44 tarihli *Introduction to a Critique of Hegel's Philosophy of Right** kitabında, cennet, din ve teoloji eleştirisinin dünya, hukuk ve siyaset eleştirisine dönüşeceğini ifade etmiş olan Marx, bu çalışmasına atfen, sanatsal üretim eleştirisinin de genel olarak üretim eleştirisine dönüşebileceğini ekleyebilirdi. *Alman İdeolojisi* ve *Grundrisse* isimli kitaplarında bu gerçekleşecekti. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi Marx'ın bu çalışmalarında, daha önceki yazılarında (1842'den 1844'e kadar) kullandığı sanatsal üretim kavramı, genel anlamda üretim süreçlerine getirdiği eleştirinin oluşumu ile maddeci ve "Prodüktivist" bir estetiğe temel oluşturan kavramların formülasyonunda önemli bir rol oynamaktadır.

---

* Karl Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*, Çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, 1997.

5
Sanatsal Üretimin İskeletinin Oluşumu ya da Maddeci Estetiğin "Büyüsü"

Giriş

Marx, *1844 El Yazmaları*'nda sanatsal aktivite açısından yabancılaşmamış emeğin gelecekteki şeklinden bahsetmiş olsa da henüz diğer üretim şekillerinin taleplerine (ya da yabancılaşmalarına) tabi olan bir iktisadi üretim şekli olarak sanata dair bütünüyle bir analiz yapmamıştı. Önceki bölümde görüldüğü gibi, karşıtı Adam Smith'in aksine Marx'ın *1844 El Yazmaları*'ndaki yabancılaşmamış "sanatsal" üretim şekli, endüstriyel kapitalizm tarafından teşvik edilen ekonomik olarak üretken (ve yabancılaşmış) emek türlerine karşı henüz gerçekleştirilmemiş bir alternatif

teşkil ediyordu. Bunun da ötesinde, Kant ve Schiller'in de aksine, var olan sanat Marx için iktisadi üretimin gerçek dünyasını aşan ve bu dünyadan farklı bir "ideal" değildi; Marx'a göre sanat, iktisadi üretimin de gerçekleştiği aynı yabancılaştırıcı koşulların bir ürünüydü. Dolayısıyla Marx'a göre duyguların yabancılaşma halinden kurtarılması, emeğin yabancılaşmasının sona erdirilmesine bağlı bir problemdi. Ve az önce gördüğümüz gibi, *El Yazmaları*'nda, diğer problem için olduğu gibi bu sorun için de fazla çözüm verilmiyordu.

Marx, Adam Smith'in "üretken" sanatı sadece ticari değer üreten sanat olarak tanımlayışını reddederken; hem 1845'teki *Alman İdeolojisi*'nde (bu kitapta Saint-Simon ve takipçilerinden de bahsetmektedir) hem de 1857'de *Grundrisse*'nin Giriş bölümünde, sanatı sosyal olarak önemli bir üretim şekli olarak gören kendi "Saint-Simoncu" sanat konseptini geliştirecekti. Ve yine *Alman İdeolojisi*'nde Marx, Rafael'den (Marx'ın döneminde Alman Nazarenlerce büyük rağbet gören sanatçı) bahsedip hem kendi döneminin kültürel politikasına hem de Rafael'in Rönesans dünyasına atıfta bulunarak, "sanatı sadece üstün bireylerce yaratılabilecek bir şey olarak gören elitist bakış açısına"[1] itiraz eder. Marx'ın *1844 El Yazmaları*'nda da ifade ettiği şekilde, 1845 yılında Marx ve Engels'e göre işgücünün komünist organizasyonu, hem her vatandaşın duygularını özgür kılacak hem de "içinde potansiyel bir Rafael bulunduran herkesin herhangi bir engelle karşılaşmadan gelişimini" sağlayacaktı. Marx ve Engels bu ütopik gelecekten geçmişe bakarken, önceki dönemlerde sanatın üretildiği koşulları oluşturan sistemde sanatçının hem piyasanın talepleri tarafından sınırlandığını hem de diğer idari ve kurumsal figürlerin yardımına bağımlı olduğunu saptamıştır (bu fikir, Marx ve Engels'in, Hıristiyan Prusya Devleti'ni destekleyen sanatçıların IV. Friedrich Wilhelm tarafından himaye altına alınmasını eleştiren önceki ifadelerini de hatırlatır). Ancak burada Marx sadece sanattaki hamilik sistemini eleştirmek amacını taşımakla kalmaz, aynı zamanda sanatçıyı doğuştan dâhi olarak gören Romantik konsepti (Rafael'i savunurken Rumohr'un yaptığı gibi) bu mitten arındırmaya çalı-

1. Bkz. Marx ve Engels, *The German Ideology*, Der. S. Ryazanskaya, Moskova, 1968, s. 441-2; Der. C. J. Arthur, New York, 1970, s. 108-9. [Friedrich Engels, Karl Marx, *Alman İdeolojisi*, Çev. Olcay Geridönmez, Tonguç Ok, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013.]

şır ve bununla bağlantılı olarak, Stirner'in özel mülk kavramında da savunulduğunu gördüğü "bireycilik" kavramını da eleştirir. Buradan hareketle şu ifadeyi kaleme almıştır: "Rafael gibi bir bireyin yeteneğini geliştirme konusunda başarıya ulaşıp ulaşamayacağı, tamamen talebe; bu talep de işbölümü kavramına ve bunun neticesinde ortaya çıkan kültürel koşullara bağlıdır."

Alıntı yaptığımız, sanatsal yetenek üzerine *Alman İdeolojisi*'nde kaleme aldığı pasaj, buna ek olarak, Stirner'in "işgücünün organizatörleri" (Fourier ve Saint-Simon gibi ütopyacı sosyalistleri kasteder) eleştirisine dokunduararak başlar. Bu organizatörler, işgücünün yeniden organize edilmesiyle "kapitalizm adı altında üretim anarşisi" olarak gördükleri yapıya karşı çıkmıştır. Marx'ın pasajı şöyledir:

> Stirner işgücünün organizatörleri denen grubun her bir bireyin tüm aktivitelerini organize etmek istediğini zannediyor, ancak aslında bu grup direkt üretken işgücüyle, ki organize edilmelidir, direkt olarak üretken olmayan işgücü arasına bir çizgi çekmektedir. Ancak direkt üretken olmayan işgücü ele alındığında, Sancho'nun* zannettiği gibi, her bireyin Rafael'in işini yapması gerektiği düşüncesi değildir bu grubun bakış açısı. Onlar, içinde Rafael olma potansiyeli taşıyan her bireyin herhangi bir engelle karşılaşmadan kendisini geliştirmesine izin verilmesini ister. Sancho, Rafael'in resimlerini yaparken o dönem Roma'daki işbölümünden bağımsız olduğunu zanneder. Eğer Sancho Rafael'i Leonardo da Vinci ve Titian ile kıyaslamış olsaydı, Rafael'in sanat çalışmalarının Roma'nın o dönemdeki gelişimiyle ne kadar ilintili olduğunu bilirdi. Floransa etkisi altında bu gelişim gerçekleşirken, Leonardo'nun çalışmaları Floransa'daki koşullara bağlıydı; Titian'ın çalışmaları ise daha sonraki bir periyotta, bambaşka bir yapı olan Venedik'in gelişimiyle bağlantılıydı. Ve Rafael de diğer bütün sanatçılar gibi sanattaki teknik gelişmelerden, toplumun yapısından ve yaşadığı bölgedeki işbölümünden ve son olarak da yaşadığı bölgenin ilişki içinde olduğu tüm ülkelerdeki işbölümünden etkilenmiştir. Rafael gibi bir bireyin yeteneğini geliştirme konusunda başarıya ulaşıp ulaşamayacağı tamamen talebe, bu talep de işbölümü kavramına ve bunun neticesinde ortaya çıkan kültürel koşullara bağlıdır.
>
> Stirner, sanatta ve bilimde biricik çalışma kavramını ilan ederken, burjuvazininkinden çok daha aşağı bir seviyeyi hayata geçiriyor. Günümüzde bu "biricik" aktivitenin organize edilmesi halihazırda gerekli

* Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde, Alman filozof Max Stirner'den sıklıkla "Sancho" olarak bahsedilir. Amaç Stirner'in metodolojisini *Don Kişot*'taki Sancho Panza'nın "bilgeliği"yle kıyaslamaktır. (ç.n.)

görülmüştür. Eğer yaptığı resimleri "sadece bu biricik insanın üretebileceği çalışmalar" olarak görseydi, Horace Vernet bu çalışmalarının onda birini bile yapmaya vakit bulamazdı. Paris'te varyete ve romanlara karşı yüksek talep, bu yönde bir üretim için işin organize edilmesi durumunu ortaya çıkarmıştır. Ve bu organizasyon her haliyle Almanya'daki "biricik" rakiplerinden daha verimlidir. Astronomide, Arago, Herschel, Encke ve Bessel gibi kişiler, ortak gözlemlerini organize etmeyi gerekli görmüş ve ancak bu şekilde başarılı sonuçlar almıştı. Tarih biliminde, "biricik"in bir şey başarması kesinlikle imkânsızdır ve bu alanda da Fransızlar çalışmayı organize etmeleri sayesinde diğer tüm ulusları geride bırakmıştır. Bunun yanında, modern işbölümü düzenine dayalı tüm bu organizasyonların yine de son derece sınırlı sonuçlar verdiği aşikârdır. Önceki birbaşınalık ile kıyaslandığında sadece bir adımlık fark teşkil eder...

Sanatsal yeteneğin belirli bireylerde özel olarak toplanmış olması ve bu yeteneğin geniş kitlelerde baskılanmış olması işbölümünün bir neticesidir. Eğer belli sosyal koşullar altında herkes mükemmel birer ressam olsaydı bile, bu durum bu kişilerin her birinin aynı zamanda doğuştan ressam olmaları ihtimalini ortadan kaldırmazdı; dolayısıyla burada da "insan" emeği ile "biriçiğin" emeği arasında fark olduğunu söylemek tamamen anlamsız olurdu. Durum ne olursa olsun, toplumun komünist şekilde organize edilmesi halinde, sanatçının tamamen işbölümünden kaynaklanan yerel ve ulusal kısıtlamalara tabi olması durumu ortadan kalkar. Ve yine sanatçının belli bir sanat dalına tabi olarak bu sayede ressam, heykeltıraş vb olması ve bu mesleki isimlerin açıkça ortaya koyduğu şekilde profesyonel gelişiminin sınırlılığı ve bir işbölümüne bağımlılığı durumu ortadan kalkar. Komünist bir toplumda ressamlar yoktur, olsa olsa diğer aktivitelerinin yanında resimle de ilgilenen insanlar vardır."

Şu noktanın altını çizmek gerekir ki, bu pasajda Marx "biricik-lik" kavramının yanlışlığına dair bir örnek olarak Alman Nazarenlerin kahramanı ve rol modeli Rafael'den bahsetmekle kalmamış; bunun yanında Rafael'i, resimleri 1831 Salonu'nda Delacroix'nin *Özgürlük* resmiyle birlikte asılmış olan ve Heine'nin de Salon hakkındaki Saint-Simoncu ve anti-Nazaren raporlarında yer alan Horace Vernet ile kıyaslamıştır.

Heine, Vernet'den hem 1831 ve 1833 Salonları ile ilgili raporlarında, hem de 1843'teki *Lutezia** raporlarında birçok kez bahset-

* 1840-43 yılları arasında Heine, Fransız kültürel ve siyasi hayatı hakkında bir dizi makale yazmış, bu makaleleri de 1854 yılında *Lutezia* adıyla yayımlanmıştır. *Lutezia*, eski Roma'da Paris'e verilen isimdir. (ç.n.)

miştir. Ve daha önce de ifade edildiği gibi, Marx'm Heine'nin ilk Salon raporlarını okumuş olması ve Heine'nin bu raporlarda Rafael'in ve Rafael'in 19. yüzyıldaki yardımcıları Alman Nazarenlerin spiritüalizmi ile 1831 yılındaki yeni Fransız sanatının "sensüalizmi" arasında gördüğü karşıtlıktan haberdar olması muhtemeldir. Marx, Heine ile Paris'te 1843 yılında tanışmış ve tanıştıktan sonraki birkaç yıl boyunca fikir ve çalışma alışverişi içinde bulunmuştur. 1850 yılında ise Marx, "tüm resimsel gerçekliğin kaybolduğu Rafaelci güzelliği" Rembrandt'ın[2] "gerçek biçimleri" ve "güçlü renkleri" ile kıyaslayacaktı. Bundan daha önceleri Heine de benzer şekilde (*Memoirs of Schnabelewopski* çalışmasının 11. bölümünde) Hollandalı ressam Jan Steen'in coşkulu sanatını Rafael'in sanatıyla kıyaslamış ve aynı zamanda da Jan Steen'in sevinç dininin takdir edilmesinin, yalnızca sanatta acıyı ve kederi resmetmeyi tercih eden spiritüalist dinlerin çöküşüyle beraber mümkün olacağı tahmininde bulunmuştur.

Rafael'in "biricikliğine" övgü yapan Stirner'in aksine Marx, Vernet'yi diğer zanaatkâr ve küçük esnaflar gibi ressamların da atölyede çalışması gerektiğini gösteren çağdaş bir örnek olarak gösterir.[3] Stirner'in "biriciklik" kavramını "açıklığa kavuşturan" Marx, bu örneği de sanatsal çalışmaların sadece "biricik" ve ferdi

---

2. Marx'ın 19 Mayıs 1842 tarihli "Basın özgürlüğü üzerine tartışmalar" başlıklı yazısında, Meryem Ana'yı Hollandalı köylü bir kadın olarak tasvir eden Rembrandt'ın portresinden bahsetmesine ve aynı resim hakkında Goethe'nin de Falconet'i yorumlarken değinmesine (3. bölümde) referans yapılmıştır (*Schriften zur bildenen Kunst*, Stuttgart, 1952, s. 53). Rafael ve Hollandalı sanatçılar arasında Hem Marx hem de Heine tarafından karşılaştırma yapılmış olmasının haricinde, bu tür kıyaslamaların örneğin 6 Haziran 1851 tarihli *Journal*'inde Rembrandt'ı Rafael ile kıyaslayacak olan Delacroix gibi sanatçılar üzerinde beyin jimnastiği yaptıran bir etkisinin olması da enteresan bir noktadır.

3. Marx, Vernet'nin, sanatsal emeğin "biricik" bir karakteri olduğunu ve yalnızca "eşsiz" bireyler tarafından yapılabileceğini savunan görüşün bir temsilcisi olmadığını; daha ziyade sanatçının eserlerinin birçok kişi tarafından paylaşılabileceği düşüncesine sahip olduğunu yazmış olsa da Vernet'nin atölyelerinde uygulanan modern işbölümünün ulaştığı sonuçları tamamıyla eleştirisiz bırakmış değildi. Heine de 1831 Salonu'nda Vernet'nin sergisiyle ilgili yaptığı yorumun son bölümünde bir eleştiri getirmişti; Vernet'yi her şeyin resmini yapan, kutsal resimler, savaş resimleri, natürmortlar, hayvan resimleri, manzara resimleri, portreler yapan çok yönlü bir ressam olarak özetliyordu ancak tüm bunları "telaş içinde" yaptığını söylüyordu. Ayrıca 7 Mayıs 1843'teki bir *Lutezia* raporunda da Vernet'yi dörtnala giden bir at üstünde tarihi bir sahneyi resmederken tasvir eden çağdaş bir Fransız karikatüründen bahsetmişti. Aynı yıl Paris'te Marx ile buluştuklarında Heine'nin bu karikatüre Marx'ın da dikkatini çekmiş olması muhtemeldir.

çalışan bireylerce yapılabileceği fikrini eleştirmek için kullanır. Marx'ın sanatsal üretimi etkileyen işbölümü eleştirisinde ve özellikle de "komünist bir toplumda ressamlar yoktur, olsa olsa diğer aktivitelerinin yanında resimle de ilgilenen insanlar vardır" iddiasında sanatsal üretimin, emeğin ve üretimin diğer türleriyle tanımlanışını buluruz. Bu tanım da Saint-Simon'un *L'Industrie*'de yaptığı tanıma benzer niteliktedir ve Saint-Simoncu Enfantin ve Barrault tarafından 1830'larda projelendirilen keşiş tarzında sanatçılardan oluşan toplum kavramını reddeder. *Alman İdeolojisi*'nde bu kavram Saint-Simon'a ihanet olarak da adlandırılmıştır.[4]

Marx, sanatın diğer üretim şekilleriyle aynı hale geleceği bir geleceği düşlüyor ve diğer üretim şekillerinin durumunu tayin eden güçlere benzer güçlerce sanatsal üretimin de belirlendiği savını ortaya koyuyordu. Böylelikle de dikkatleri sanat objesinden alıp bu objenin üretimi sürecine kaydırmış ve sanat ile teknolojik emek arasında yapılan teorik ayrımı (bu ayırım Kant, Schiller ve Hegel'in estetik teorilerinde yüceltilir) giderebilmenin yolunu açmıştır. Bu yönüyle de şu noktanın altını çizmek enteresandır ki Marx'ın, sanatsal üretim süreçlerini analiz ettiği bir sonraki aşamada yeniden "işlerlik kazanan" teoriler yine bu düşünürlere aittir. Bu analiz, Marx'ın 1857 tarihli *Grundrisse* kitabının Giriş bölümünde yer alır ve burada Marx, adı geçen düşünürlerin teorilerini, sanatsal ve maddesel üretimin, maddesel hayatın aynı kanun ve koşullarına tabi olduğunu kabul eden maddeci estetik yaklaşımına uygun olarak yorumlamıştır.

1857: Maddeci Estetiğin "Büyüsü"

1857 yılında Marx'tan *New American Cyclopedia* [Yeni Amerikan Ansiklopedisi] için estetik üzerine bir makaleye katkıda bulunması istendiğinde ve Marx, F.T. Visher'in *Aesthetics*'ini (altıncı

---

4. Marx, 1845-46 tarihli *Alman İdeolojisi*'nin birçok sayfasını Saint-Simon'un doktrininin, Fransız takipçileri ve Karl Grün gibi Saint-Simon'un Alman "sansürcüleri" tarafından çarpıtılmasını eleştirmek için ayırmıştı. Daha da öncesinde, Kasım 1843'te, Çartizm dergisi *New Moral World*'ün birinci sayısı için yazdığı "Kıtada sosyal reformun gelişimi üzerine" adlı makalede Engels, Fransız Saint-Simoncuları, neo-dini eğilimleri nedeniyle alay konusu olmakla eleştirmişti. Yine bu makalenin de öncesinde Engels, 15 Haziran 1839'da arkadaşı Friedrich Graeber'e yazdığı bir mektupta Saint-Simoncuların "tenin özgür kılınması"na yaptıkları çağrı gibi sloganlarını mektubunda yaptığı marjinal bir çizimle karikatürize etmiştir.

ve son sayısı 1857'de yayımlanmıştır) ve E. Müller'in antik Yunan tarihini incelediği bir sırada *Grundrisse*'nin Giriş bölümünü yazarken, bu Giriş'in ana konularından birinin, teknik olarak bu kadar gelişmişliğin olduğu Marx'ın döneminde nasıl olup da hâlâ Yunan sanatının büyüsünü koruyabildiği sorusu olması hiç de sürpriz değildir. Modern ekonomi ile ilgili bir çalışmayı tamamlamak durumunda olduğu bir dönemde estetik hakkında yazacağı makale için bu soruya cevap arayan Marx'm, 1857 tarihli *Grundrisse*'nin Giriş bölümünde verdiği cevaba, büyük oranda açılıştaki yorumlarında rastlanabilir. Bu yorumlarında Marx, sanat içindeki, sanatlar arasındaki ve toplumlardaki dengesiz gelişimin bizim için çok önemli tarihsel dersler taşıdığını, antik dünyanın "çocukluk" döneminden bugüne kadarki sosyal gelişimimizin nasıl olup da sadece maddesel üretimdeki birtakım değişikliklerden ibaret kaldığını ifade ederken şöyle yazmıştır:

> "(8) Doğal özelliklerden açık şekilde ayrılma noktası; öznel ve nesnel olarak. Kabileler, ırklar vb.
> (1) Çok iyi bilinir ki, sanat konusunda bazı dönemlerde sanattaki ilerleme toplumun genel gelişimiyle orantısızdır; dolayısıyla maddesel yapıyla, toplumun iskelet yapısıyla ve organizasyonuyla da orantısızdır. Örneğin Yunan sanatı modern sanatla ve Shakespeare ile kıyaslanır. Şu da anlaşılmaktadır ki, belli sanat türleri, örneğin destan, ait olduğu dünyada değilse artık, üretilemez; çünkü sanatsal üretimin başladığı dönemdeki çığır açan, klasik yapısı ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla sanat dünyasının belli türlerinin oluşumu sanatsal gelişimin ilk aşamalarında mümkündür ancak. Sanat dünyasında farklı sanat türleri arasındaki ilişkide durum buysa eğer, tüm dünya ile toplumun genel gelişimi arasındaki ilişkinin de bu şekilde olmasına şaşmamalıdır. Buradaki zorluk, bu çelişkilerin genel formülasyonunu saptayabilmektedir. Bu saptamalar yapıldığında, çelişkiler de açıklığa kavuşur.
> Örneğin Yunan sanatının ve Shakespeare'in günümüzle ilişkisini ele alalım. Yunan mitolojisinin Yunan sanatının sadece cephaneliği olmadığı, temelini de oluşturduğu gayet iyi bilinir. Yunan imgeleminin, dolayısıyla Yunan mitolojisinin üzerine inşa olduğu tabiat görüşü ve sosyal ilişkiler, makara sistemlerinin, demiryollarının, lokomotiflerin ve telgrafın olduğu bir dönemde mümkün olabilir mi? Vulcanus'un Roberts & Co.'ya, Jüpiter'in paratonere ve Hermes'in Crédit Mobilier'e* karşı ne kadar şansı vardır? Tüm mitoloji, hayalde ve hayallerle, doğanın güçlerini yener, domine eder ve onlara yön verir; dolayısıyla doğa

* Büyük bir Fransız bankası. (ç.n.)

üzerindeki gerçek hâkimiyetimizin artmasıyla mitoloji kaybolur. Printing House Meydanı* yanında Fama'nın** sözü mü olur? Yunan sanatı Yunan mitolojisinin varlığına dayanır, diğer bir deyişle popüler hayal gücüyle bilinçsizce sanatsal bir şekilde zaten işlenmiş doğa ve sosyal formlara dayanır. Bu, Yunan sanatının materyalidir. Herhangi bir mitoloji değildir bu; bir başka deyişle, doğanın gelişigüzel seçilmiş, bilinçsiz bir sanatsal işlenmesi değildir (nesnel olan her şeyi, dolayısıyla toplumu da kapsar). Mısır mitolojisi hiçbir zaman Yunan sanatının temeli ya da kaynağı olamazdı. Ama yine de mitolojidir. Öyleyse hiçbir şekilde, doğa ile tüm mitolojik, mitleştirici ilişkileri dışarıda bırakan dolayısıyla sanatçıdan mitolojiye bağlı olmayan bir imgelem isteyen sosyal gelişim değildir.

Diğer yandan: Aşil barutla ve kurşunla mümkün olur mu? Ya da, İlyada, baskı makinesiyle; hatta bahsetmeye bile gerek yok, matbaayla mümkün olabilir mi? Türkü, destan ve mitolojinin ilham perileri, baskı aletleriyle zorunlu olarak yok olmaz mı, bu yüzden de epik şiirin gerekli koşulları ortadan kalkmaz mı?

Ama zorluk, Yunan sanatının ve destanının toplumsal gelişmenin belli biçimlerine bağlı olduğunu anlamakta değildir. Zorluk, bunların bize hâlâ sanatsal zevk vermesi ve belli açılardan bir norm ve ulaşılamayan bir model teşkil etmesidir.

Bir adam tekrar çocuk olamaz ancak çocukça davranabilir. Ama çocukların naifliğinde hazzı bulmaz mı ve bu yüzden de bu gerçekliği daha üst seviyede yeniden üretmeye çalışmak zorunda değil midir? Her çağın gerçek karakteri, o çağın çocuklarının doğasında can bulmaz mı? İnsanlığın tarihsel çocukluğu, bir daha geri dönülemeyecek olan ve insanlığın en güzel şekilde gözler önüne serildiği bu dönem, niçin ebedi bir büyüye dönüşmesin? Yaramaz çocuklar ve bir de büyümüş de küçülmüş gibi çocuklar vardır. Yaşlı insanların çoğu bu kategoriye dahildir. Yunanlılar normal çocuklardı. Bizim için onların sanatının büyüsü, o sanatın içinde büyüdüğü toplumun gelişmemiş düzeyiyle çelişki oluşturmaz. Bu büyü, tersine, bunun sonucudur ve o sanatın doğmuş olduğu ve ancak doğabileceği, olgunlaşmamış sosyal koşulların hiçbir zaman geri gelemeyeceği gerçeğine ayrılmaz şekilde bağlıdır.[5]

Burada Marx'ın ele aldığı iki ana nokta şunlardır:

1. Sanat, toplumdaki iktisadi ve sanatsal üretimin ve dolayısıyla genel olarak üretimin orantısız gelişimini gösterir.
2. Oluştuğu sosyal bağlam ortadan kalkmış olmasına rağmen, Yunan sanatının cazibesinin devam ediyor olmasının nede-

---

* Londra'da basın yayın organlarının toplu halde bulunduğu alan. (ç.n.)

** Roma mitolojisinde dedikoduyu simgeleyen tanrıça. (ç.n.)

5. Marx, *Grundrisse*, Çev. Martin Nicolaus, Harmondsworth, 1979, s. 110-11.

ni yukarıdaki ilk noktada, diğer bir deyişle şu çıkarımda bulunabilir: Sanat, insanlık tarihinde maddesel üretimin ve toplumlarımızın gelişiminin tarihsel karakterini anlamamızda rol oynar.

Bu noktalardan ilki, sanat ve sanatın sosyal temelleri arasında orantısız bir gelişim olduğu savı, sanatın maddeci koşullarda açıklayıcı değeri olabileceği yönündeki Marx'ın düşüncesinin gelişimi açısından önemli olmakla kalmaz; aynı zamanda sanatın ve sanat eserinde sunulan objenin basit bir tanımla ifade edilmesini reddeder niteliktedir, sanatı yalnızca toplumun bir yansıması olarak gören düşünceyi reddeder. Sanata yansımacı bir fonksiyon biçen John Hoffman ise yine de benzer bir yorum getirerek,[6] maddesel üretimin gelişimiyle sanatsal üretimin gelişiminin orantısız oluşu şeklindeki Marx'ın saptamasını, sanat ve toplum arasındaki belirgin bağlantının tasdik edilmesi şeklinde yorumlar. Fakat bu bağlantı basit bir paralellik olmaktan ziyade orantısız bir ilişki şeklindedir: "Sanatsal üretim, yalnızca sosyal yaşamın somut koşullarıyla ilişkisi (ve yansıması) bağlamında değerlendirildiğinde bütünüyle anlaşılabilir; fakat bu ilişki basit bir paralellik olarak görülmemelidir." Hoffman'ın vurguladığı gibi,[7] Marx'ın *Grundrisse*'sinin Giriş bölümü, sanat ile sanatın sosyal temelleri arasındaki orantısız ilişkinin kendisinin de temelde (Marx'ın "olgunlaşmamış" dediği) sosyal koşullara bağlı olduğunu ifade eder. Bu iddia ile birlikte Marx, örneğin Schiller tarafından dile getirilen; Yunan sanatının, kendisiyle tam bir harmoni içindeki bir dünyada doğduğu şeklindeki idealist bakış açısını reddeder. Benzer şekilde, geçmiş dönemlerin sanatını algılayış şeklimiz, Marx tarafından çocukluğumuzun ve aynı zamanda tarihsel değişim süreçlerinin yansımasının algılanışı olarak anlaşılır. Dolayısıyla böylesi bir sanatın algısal fonksiyonu, soyut yansımasından çok daha önde gelir (buradan hareketle net bir şekilde söylenebilir ki Marx için sanat eseri olarak sadece "neyin gösterildiği" değil, "nasıl gösterildiği" de önemlidir). Ve Marx'a göre, böylesi bir sanatın hem "ebedi cazibe"ye sahip olması ve insanlığın gözünde bir ideal olarak kalması hem de bir "norm ve erişilmez bir model" olabilmesi belki de pekâlâ bu se-

---

6. John Hoffman, "Marx on art", *Artery*, 13, s. 9-12.
7. A.g.e., 10.

beple açıklanabilir. Başka bir saptamanın veya oluşumun ne şekilde fonksiyon gösterdiğini açıklamaya çalışan herhangi bir saptama gibi, Yunan sanatı da tarihsel değişimi kavramamızı sağlayacak bir araç olarak anlaşılırsa, geçmişte yapılan diğer saptamaları ne şekilde değerlendirmemiz gerektiğini gösteren bir norm olarak fonksiyon gösterebilir. Fakat bu anlamda, açıklamaya çalıştığı bilgi (geçmişimizin bugünümüze nasıl yön verdiği), tarihsel araştırmalar ve tarih bilgimiz yetersiz olduğu sürece "erişilmez" olacaktır. Marx'ın Yunan sanatının fonksiyonelliğine getirdiği epistemolojik yorumun mantığı böyle olabilirdi: Bizim ve sanatımızın, maddi tarihin bir parçası olarak *nasıl* geliştiğini göstermek. Daha geçmiş dönemdeki sanatın "daha yüksek bir seviyede" röprodüksiyonu ise, Marx'ın maddeci yorumuna göre (öne sürdüğü şartların idealist tonda olmasına rağmen), geçmişimizdeki sanatı, tarihsel-kültürel gelişimimizin "nasıl"ını bize söyleyen bir olgu olarak yeniden devreye sokmamızla mümkün olabilir.

Şu nokta da söylenmelidir ki, böyle bir sanat epistemolojisi de sanatı, bu kuramın ve sanatın maddi temelleriyle ilişkimizin tercümanı olarak atama konusunda ve sanatsal "tüketimi", bu tüketimin gerçekleştiği maddi koşulların yansıması olarak değerlendirirken kasten maddeci bir yaklaşım gösterir. Bu maddeci yaklaşım, yukarıdaki metinde Marx'ın idealist estetiği yorumlayışında ve ona yeniden işlerlik kazandırışına da temel oluşturur. Burada hem Hegel hem de Schiller sanatsal üretime maddeci estetik açısından yaklaşabilmek için yeniden dizayn edilmişlerdir. (Marx'ın da 1857 yılında incelediği Vischer'in *Aesthetics* isimli çalışmasında, *Grundrisse*'nin Giriş bölümünde yeniden işlerlik kazandırdığı bazı idealist düşünceler ele alınmıştı) Marx'ın idealist estetiği maddeci açıdan yeniden yorumlayışına benzer şekilde; Hegel'in, dünya tarihinde tinin daha büyük bir öz-bilince ulaşması yolunda antik epiğin son bulduğu şeklindeki yorumu, (*Grundrisse*'nin Giriş bölümünde) Marx'ın epiğin sona erişinin maddesel sebeplerini analiz etmesi açısından temel oluşturur. Şöyle yazar Marx:

> Şu da anlaşılmaktadır ki belli sanat türleri, örneğin destan, ait olduğu dünyada değilse artık üretilemez; çünkü sanatsal üretimin başladığı dönemdeki çığır açan klasik yapısı ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla sanat

dünyasının belli türlerinin oluşumu sanatsal gelişimin ilk aşamalarında mümkündür ancak.

Hegel'in, tinin öz-bilince gelişimiyle birlikte epiğin ortadan kalktığına dair açıklaması haricinde, Yunanlıların doğal olayları tanrılara atfetmesiyle modern insanın bu olayları evrensel kanunlar çerçevesinde "bilimsel olarak" ele alışı arasındaki farka yönelik açıklamasına da Marx'ın bir sonraki paragrafında "yeniden işlerlik kazandırılmıştır". *Estetik - Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* kitabının ikinci bölümünde, "Klasik Sanat İdeali" kısmında Hegel şöyle yazmıştır:

> Biz modern insanlar, hayal gücünden yoksun mantığımızla, fiziki olayları evrensel kanunlar ve güçlerle; insan davranışlarını kişisel iradeyle açıklıyoruz. Yunan şairlerse bunun aksine, bu olayların hepsinin arkasında kutsal yaratıcılarını gördü. İnsan davranışlarını kutsal davranışlar olarak sunarak, tanrıların güçlerini ortaya koydukları çeşitli durumları gösterdi.

Ve Marx da şöyle yazıyordu:

> Yunan hayal gücünün; dolayısıyla Yunan mitolojisinin üzerine inşa olduğu tabiat görüşü ve sosyal ilişkiler, makara sistemlerinin, demiryollarının, lokomotiflerin ve telgrafın olduğu bir dönemde mümkün olabilir mi? Vulcanus'un Roberts & Co.'ya, Jüpiter'in paratonere ve Hermes'in Crédit Mobilier'e karşı ne kadar şansı vardır? Tüm mitoloji, hayalde ve hayallerle, doğanın güçlerini yener, domine eder ve yön verir; dolayısıyla doğa üzerindeki gerçek hâkimiyetimizin artmasıyla mitoloji kaybolur.[8]

Modern insanın antik Yunan'dan farkını, tabiat olaylarını "evrensel kanun ve güçler"le rasyonel olarak açıklaması (bununla birlikte mantığın sürekli artan öz-bilinci) yönünden ifade eden Hegel'e Marx, maddi üretim ve tabiatı ehlileştiren veya dizginleyen teknolojik gelişmeler açısından yaklaşan bir açıklamayla karşı çıkmıştır. "Crédit Mobilier"in yükselişiyle birlikte Hermes'in bitişi şeklindeki son tanımlaması, Marx'ın, Hegel'i yeniden işler hale getirmesi açısından bilinçli şekilde ironiktir ve Heine'nin 1831 yılında Delacroix'nın *Özgürlük* tablosunu değerlendirirken kul-

8. Marx, *Grundrisse*, s. 110.

landığı tanımlamadan çok da farklı değildir. Heine'nin bu değerlendirmesine göre, daha önce de bahsedildiği gibi Hermes, tinsel dünyanın tarih boyunca gelişimini sembolize etmek üzere Hegel tarafından seçilmiş tanrıydı. Burada, "Crédit Mobilier" (Fransız Saint-Simoncu bankacılar tarafından desteklenen, 1840 ve 50'lerde "*enrichissez-vous*" [zengin olun] sloganıyla bilinen serbest kredi akışı) ile kıyaslanan Hegel'in tanrısı, endüstriyel sermayenin gelişimiyle birlikte çağdışı kalmış olarak gösteriliyor. Dolayısıyla Marx'ın üretim teorisine Saint-Simon, halen Hegel'e göre daha yakın olarak görünecektir. Çünkü Hegel'in, sanatı, "dönemini yansıtan bir ayna" olarak gören konseptine göre; Saint-Simon'un sanatsal üretim konsepti, maddi üretim tarihine açıklık getirmek açısından daha bilgilendirici görünüyordu. Ancak diğer yandan Marx'm, Saint-Simon'un takipçileri tarafından desteklenen "Crédit Mobilier"den bahsetmesi, Saint-Simoncuların Fransa'da, endüstriyel kapitalizm koşulları altında artan eşitsizliği sonlandırmak yerine bu adaletsizliği destekleyici faaliyet içinde bulunmalarını da ironik şekilde okuruna hatırlatıyordu.[9]

Marx, "tüm mitoloji, hayalde ve hayallerle, doğanın güçlerini yener, domine eder ve ona yön verir" saptamasını yaparken Hegel ile görüş birliği içinde olduğu aşikârdır ve buna ek olarak "dolayısıyla doğa üzerindeki gerçek hâkimiyetimizin artmasıyla mitoloji kaybolur" diyerek Hegel'in mitolojiyle ilgili idealist açıklamasına atıf yapar. Fakat Marx'ın Hegel'in görüşlerinden bu şekilde faydalanmasının bir dezavantajı (Schiller'den faydalanmasında olduğu gibi) bazı saptamalarında ortaya çıkan belirsizliktir denilebilir. Hatırlanmalıdır ki, Marx gerçekte bu Giriş bölümünü tamamlamış ya da yayımlamış değildir. Çünkü 1859 tarihli *Grundrisse*'nin Önsöz'ünü yazarken okurunun çalışmasına genelden özele ilerleyen bir giriş yapmasını istememiştir. Bunun yerine, geçersiz kılmaya çalıştığı idealist yaklaşımlara olan eğilimden sakınmak için özelden genele gitmeye karar vermiştir. Bu noktada şu da hatırlanmalıdır ki yukarıda sözü geçen sanatsal üretimle ilgili bölüm,

---

9. 1845-46 tarihli *Alman İdeolojisi*'nde Marx, burada Saint-Simon ve takipçilerini ayrı tutmayı tercih etmiş görünür, Saint-Simon'un "altın çağ" görüşünü (*l'age d'or*) materyal zenginlik çağma (*l'age de l'argent*) çeviren Enfantin ve De Lesseps gibi bankacı ve mühendisleri ayırıyordu (Romantik Okul ve Alman felsefesi ve dini üzerine Saint-Simoncu hikâyeler çalışmasının ikinci basımına 1855 yılında yaptığı yorumda, Heine'nin kullandığı terimlerle).

Marx'ın bıraktığı haliyle Giriş'teki son bölümdür ve aslında tamamlanmamıştır. Örneğin, Shakespeare ile ilgili kısım aslında mevcut değildir, en azından Giriş'in orijinalinde yoktur. Yine dikkatedilmelidir ki Giriş'in bir bölümünde, "Üretim, üretim araçları, üretim ve dağıtım koşulları; bir yanda biçim, devlet ve bilinç arasındaki bağlantılar ve diğer yanda üretim ve dağıtım ilişkileri: hukuksal ilişkiler: aile ilişkileri" başlığı altında notlar yer alır ve bunların sonuncusu 8 numaradır. Dolayısıyla diğer argümanlarla, örneğin 2 numaralı, "tarih yazımına yönelik önceki idealist metotlar ile realistik metot arasındaki ilişki üzerine" başlığını taşıyan bölümle ilişkilendirilebilir. Bu bölümler Giriş'in şu anki halindeki gibi yer almıyordu ya da orijinalinde bağlantı oluşturmak istediği tüm noktalarla bağlantı halinde de değildi (örneğin, 2 numarada yer alan "realist" tarih yazma metodu kendinden önceki idealist metodlarla zıtlık içinde görünmektedir; ancak sanatın, idealin bir dışavurumu olarak gerçekliği yansıttığını söyleyen Hegel estetiğinin bu anlamda hem idealist hem de realist olduğu söylenebilir). Bu problemlere ve farklı noktalarındaki bağlantı eksikliklerine rağmen Marx'ın *Grundrisse*'deki Giriş'i, en iyi şekilde, farklı noktalarındaki olası içsel bağlantıları zihnen algılayarak okunabilir.

Marx'ın üstü kapalı şekilde, Hegel'in tarih yazımına yönelik idealist metodunu yeniden yorumlamaya başlayışına dair bir örneği 8 numaralı noktada görmüştük. Ve yine 2 numaralı nokta da söz konusu idealist tarih metodunun "dinin ve devletlerin tarihi" olduğunu belirtirken, 8 numaralı noktanın Marx'ın idealist tarihe getirdiği bu eleştiriyle birlikte okunmasında fayda olabilir. 8 numaralı nokta da Hegel'in düşüncesini (Marx henüz 1840'larda Hegel'in devlet felsefesini yorumlamıştı) yeniden yorumlarken dahi bariz şekilde "dinin ve devletlerin tarihi" ile ilgilidir fakat başka bir şeyle daha ilgili olduğu da söylenebilir: Örneğin, sanatın, dini ve siyasi suistimallere maruz kalışının eleştirisi gibi.

6 numaralı noktanın da maddi üretim ile sanatın gelişimleri arasındaki "orantısız ilişki"yi tanımlama konusunda 8 numaralı nokta ile ilişkili olduğu söylenebilirken, yine bir sonraki noktada (Hegel'in Hermes'ine Marx'ın ironik yaklaşımıyla ilişkili olarak) "Genel olarak, ilerleme kavramı, alışılmış soyutlama kapsamında ele alınmayacaktır" denir.[10] Ancak 6'ncı ve 8'inci noktalar arasın-

10. Ayrıca bkz. Marx, *Grundrisse*, s. 109.

da bir kıyaslama yapıldığında, Marx'ın sanatsal üretim kavramının gelişimi açısından yaptığımız analizle ilgili bir problem ortaya çıkar. Çünkü 6'ncı noktada sanat ve maddi üretimin gelişimi arasında bir ayırım yapılırken; 8'inci noktada sanata, maddi üretimin tarihsel karakterini netleştirme rolü verilmesi; dolayısıyla maddi üretimin gelişimi içerisinde sanata pay biçilmesi bu ayırımı sınırlı hale getirir (2'nci noktadan hareketle de benzer bir yaklaşım getirilebilir). Bu kaymayla birlikte 8'inci noktada argüman da değişir ve sanatçının düşünce anlayışı tartışmasından, seyircinin düşünce anlayışı tartışmasına geçiş yapılır. Dolayısıyla argümanının ilk kısmında Marx eski Yunan örneği üzerinden, maddesel olarak ilkel bir toplumda ne kadar muhteşem bir sanat yaratılabileceğini ve bu sanatın etrafındaki fiziki dünyayla ilişkisinin ne olduğunu ve ikinci kısmında da modern zamanlarda yaşayan modern okur tarafından algılanışını açıklar. Burada sanat eseri artık fizik dünyayla bir zıtlık ya da orantısız bir ilişki içinde görünmez; bunun yerine bu orantısız gelişimler neticesinde maddi tarihin gelişiminin modern zamanlarda anlaşılmasının bir parçası olarak görünür.

Böylelikle buradan itibaren Marx, hem üretimi hem de tüketimi anlamında sanattan bahsetmeye başlar (üretilen sanatın röprodüksiyonu açısından önemli olması itibariyle üretim döngüsü *Grundrisse*'de uzunca tartışılır). Bu anlamda da Marx'ın çalışmasında sanatsal üretim kavramı, modern toplumun maddi tarihinde röprodüksiyonun yeri açısından önemli bir noktayı teşkil eder. Diğer yandan bu röprodüksiyon kavramı, Giriş'te de idealist estetiğin yeniden işlerlik kazanması bağlamında (ve görünüşte idealist estetiğin bakış açısıyla) yer alır. Son paragrafında ise Marx, Schiller'in "Naif ve Duygusal Şiir Üzerine" makalesinde kullandığı dile dönerek şöyle yazar: "Bir adam tekrar çocuk olamaz ancak çocukça davranabilir. Ama çocukların naifliğinde hazzı bulmaz mı ve bu yüzden de bu gerçekliği daha üst seviyede yeniden üretmeye çalışmak zorunda değil midir?"[11]

Schiller (estetik üzerine düşüncelerinin birçoğu Hegel tarafından devralınmıştır; ki bunlar arasında Yunan sanatının, idea ve formun "naif" harmonisini sunduğu fikri de yer alır), naifi "hiç

11. Marx, *Grundrisse*, s. 111. Schiller'in "Naif ve Duygusal Şiir Üzerine" başlıklı makalesi ile kıyaslanabilir. (*Friedrich von Schiller Sämmtliche Werke*, Stuttgart ve Tübingen, 1818, cilt 8, kısım 2, s. 49 ve devamı)

beklenmedik bir yerde ortaya çıkan çocuksu karakter" olarak tanımlamış ve Marx'ın yaramaz ve büyümüş de küçülmüş çocukları Yunanlıların normalliğiyle kıyasladığı gibi, gerçek naifliği yaramazlık [*ungezogen*] ve asilikle kıyaslamıştır. Schiller'in, Yunan dünyasında naifin keşfinin "beklenmedik" olduğunu iması, her ne kadar daha sonra bu öğeler arasında harmoni olduğunu açıkça ifade etmiş olsa da ilk anda, Marx'ın Yunan sanatı ve toplumu arasında orantısız bir gelişim görebileceğimiz yönündeki saptamasının öncüsü gibi görünür. Ancak Schiller'e göre Yunan dünyasında naifi bulmakla ilgili asıl beklenmedik olan, görünürde hayli gelişmiş bir medeniyette ortaya çıkışıydı. Marx için ise Yunan toplumunda net şekilde görünen orantısız gelişim, sofistike kültürüyle "ilkel" üretim şekli arasındaydı.

Bir sonraki aşamada ise Marx, Schiller'in çocuksu ve çocukça arasında yaptığı ayırımı, çocuksu Yunanlılarla çocukluğu geri getirmeye çalışanların çocukça davranışlarını ayırt ederken kullanır. Marx, naifin tarihsel yönünü vurgulayarak ve naifin (tarihteki) yerini anlayanların bir reaksiyonu neticesinde yitirilen naifliğin yerine hazzı koyarak, Schiller'in aksine, duygusallığın kendisini olumsuz şekilde "çocukça" diye tanımlayarak reddeder.

Yunanlıların, modern, "duygusal" insanın çocukluğunu temsil ettiklerini söyleyerek onlara çocuksu demesine ek olarak Schiller, Marx'ın aksine, Yunanlıların bizimle olan ilişkisine artzamanlı yerine eşzamanlı bir açıklama getirmiş ve metaforik olarak tabiatla olan kayıp çocukluk ilişkimizi temsil ettiklerini ve bu çocukluğa "daha yüksek bir seviyede" yeniden erişilmesi gerektiğini söylemiştir.

> Biz eskiden onlardık ve tekrar onlara dönüşmeliyiz. Bizler tabiatın bir parçasıydık, onlar gibi ve kültürümüz bizi mantık ve özgürlük yolundan geçerek tabiata geri götürmeli. Bu yüzden onlar bizim kayıp çocukluğumuzun, bizim için her zaman en değerli olan şeyin sembolü, bu yüzden içimizi nostaljiyle dolduruyor.[12]

Her ne kadar Marx, daha önceleri geçmişe, eski Yunan tarafından temsil edilen kayıp çocukluğa bakınca nostaljinin hüznü yerine zevk duyduğunu ifade etmiş olsa da, (Schiller gibi) onun da

12. *A.g.e*, s. 46.

"bu gerçekliği daha üst seviyede üretmekten" bahsettiğini görmüştük. Ve yine daha önce gördüğümüz gibi bu gerçeklik, maddesel gelişimin tarihsel karakterinin ve bu maddesel gelişimin sanat üretiminden en basit kullanım objelerinin üretimine kadar toplumun tüm katmanlarından geçen tutarsız ilerleyişinin "gerçekliği" olarak Marx'a göre Schiller veya Hegel tarafından önerilen ideal gerçeklikten daha büyük ve önemliydi. Dolayısıyla Marx, *Grundrisse*'nin Girişi'nde Schiller ve Hegel'in görüşlerini maddeci bir estetiğe transfer ederek yeniden yazmıştı. Ve bu maddeci estetik, tarihin yazıldığı anlarda sanatın tarihteki yeriyle ve bu anların ortaya çıkış koşullarını anlayıp "yeniden üretebilmemiz" için sanatın algılanışının epistemolojik rolüyle ilgileniyordu. Bu anlamda da Giriş'te Marx'ın hayranlık duyduğunu söylediği sanat, sanatseverin maddesel ihtiyaçlarını karşılayan sanattı. Dolayısıyla bu tür bir sanat, Yunan sanatının gerçeğini "daha üst seviyede gerçekleştirmek" yönünde Schiller'in tasavvur ettiği, kendi kendini yansıtan, "duygusal", ideal sanatın "çıkarsızlığının" tam zıddını işaret eder. Bu argümanı özetlemek gerekirse, Marx'ın estetiğinde "üst seviye", yansıtma özelliğiyle ve tarihsel gelişimin "nasılını göstermesi"yle ilgilidir. Ancak burada bu yansıtma özelliği, Marx için, tarihteki maddeci metotların ve bu metotlarla ortaya çıkan objelerin röprodüksiyonu açısından da önemlidir. Bu yansıma, Marx'a göre, maddeci bir çerçeve içinde daha üst seviyede bir yansımadır.

Bu gibi argümanlar dolayısıyla *Grundrisse*'nin Giriş'inde Marx, Romantik estetik üzerine çalışmasında bir başka reddedişinin altını çizer ve Heine'nin Nazaren dediği akıma karşı Helenistiği savunur.[13] Schiller ve Hegel için olduğu gibi, Schlegels gibi Romantikler için de antik Yunan, tabiat ile uyum içerisinde bir toplumdu; fakat aynı zamanda aciz de bir toplumdu çünkü tabiat ile olan ilkel ilişkilerinden dolayı modern şiirin öznel özgürlüğünün üst seviyelerine ulaşmaktan acizdi. Yine Wickelmann'ın klasik sanat teorisindeki "edle Einfalt und stille Grösse" (soylu yalınlık ve sessiz yücelik) ideallerine de karşı gelir şekilde, Romantik sanat, Schlegels ve Novalis tarafından janrlar arasındaki ve hayal gücüyle mantık arasındaki bariyerleri yıkan bir tür ola-

13. Marx bu dönemde, daha önce de ifade edildiği gibi, E. Müller'in antik Yunan estetiği tarihi gibi çalışmaları da inceliyordu.

rak tasarlanmış ve bunların her biriyle "bağdaştırıcı" ama "kendi kendini de yansıtan" bir birlik amaçlanmıştır. Diğer yandan, Marx tarafından övülen "kendi kendini yansıtma" özelliği, idealist değil maddeci bir epistemoloji ile ilgiliydi ve sanatın dini, Hıristiyan şekliyle değil, Yunan sanatıyla ilişkiliydi.

Yaşadığı dönemin yapısı da göz önünde bulundurulduğunda söylenebilir ki Marx'ın *Grundrisse*'nin Giriş'inde Yunan sanatının ebedi büyüsü üzerine yaptığı yorumlar, kendi sanat anlayışına da model olan antik sanat yönünde bir tercihi yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda Prusya Kralı IV. Friedrich Wilhelm'e karşı daha önce yaptığı siyasi saptamalarda da görüldüğü gibi, bir Helen'in bir Nazaren'e duyduğu belirgin bir siyasi antipatiyi de yansıtır. Diğer bir yandan Marx'ın *Grundrisse*'yi yazdığı dönemde Londra, Ön-Rafaelit Kardeşlik[14] tarafından Alman Nazaren sanatının "yeniden canlandırılış"ınm merkezi niteliğindeydi (Nazaren sanatından ilham alan Ön-Rafaelitlerden biri de Sir Charles Lock Eastlake idi. 37. resimde Eastlake'in 1841 tarihli *İsa Kudüs'ün Yasını Tutuyor* tablosunun 1855 tarihli versiyonun bir illüstrasyonu yer almaktadır.).

Çalışmalarına aşina olduğu Alman Nazarenler gibi Eastlake de Roma'da birçok yıl geçirmiş (1816-1830 arasında) ve Nazarenler gibi erken Rönesans'ın İtalyan üstatlarından ilham almıştı. Eastlake aynı zamanda, William Dyce gibi diğer "Ön-Rafaelitlerle" birlikte Kraliçe Victoria için Nazaren sanatının birçok örneğini satın almış olan kocası Prens Albert'in himayesine layık görülmüştür. Prens Albert'in satın aldığı resimlerden bir tanesi Overbeck'in *Sanatta Dinin Zaferi* isimli karakalem eskiz çalışmasıydı (9. resim). Bunun yanında Prens Albert'e IV. Friedrich Wilhelm tarafından

---

14. Frederick Antal'a göre (*Hogarth and his Place in European Art*, Londra, 1962, s. 192 ve devamı.) 19. yüzyıl İngiliz sanatı, 1832 yılından sonra İngiliz orta sınıfının "daha güçlü bir pozisyon"a sahip olması nedeniyle genel anlamda dönemin Fransız ve Alman sanat anlayışına göre daha radikaldi. Dolayısıyla Antal, İngiliz Ön-Rafaelitleri de Alman Nazarenlere oranla daha radikal olarak değerlendirmiştir. Ford Madox Brown örneği bu hipotezi destekler görünse de Alman emsallerine oranla politik ve sanatsal olarak tüm Ön-Rafaelitlerin daha radikal oldukları söylenemez. Ve *Art and the Industrial Revolution* (1947; Der. Arthur Elton, Londra, 1972) isimli çalışmasında Francis D. Klingender'in Ford Madox'u erken dönem Sosyal Realist ressamlardan biri olarak yorumlayışı, Marksist sanat eleştirmenleri arasında Ford Madox Brown'ın ilerici bir sosyalist ressam olarak görülmesi fikrini teşvik ettiyse eğer, şu da unutulmamalıdır ki bu ressam Alman Nazarenlerden de ilham almış ve en azından bir süre için onların tarzında resimler yapmıştı.



37. Sir Charles Lock Eastlake, *İsa Kudüs'ün Yasını Tutuyor*, 1841 orijinalinin 1855 versiyonu (Glasgow Sanat Galerisi & Müzesi).

Nazaren sanatçı Ferdinand Olivier'in 1827 tarihli *Emmaus'ya Yolculuk* isimli çalışması da hediye edilmişti ve Marx'ın Londra'ya geldiği 1849 yılında Prens Albert'in halen Prusya Kralı'nın bir müttefiki olarak görüldüğü söylenebilir.

Marx'ın Nazaren sanatçılarını ve sanatını tanımasından iki yıl sonra ve Hıristiyan sanatı eleştirisini olgunlaştırdığı sırada, 1837 yılında Bonn'da bir öğrenci olarak Eduard d'Alton'un modern sanat tarihi derslerine giren Prens Albert'in, henüz bu dönemde Alman Nazarenlerin sanatına hayranlık duyuyor olması muhtemeldir. Albert'in, d'Alton'un Bonn'daki derslerine katıldığına dair bilgiler,[15] d'Alton'un Bonn'da oluşturduğu ve öğrencileri için

---

15. K. Th. Gaedertz *Bei Goethe zu Gast* (Leipzig, 1900, s. 157) isimli hatıratında d'Alton ile ilgili olarak, 1837-38 yıllarında Prens Albert'in d'Alton'un derslerine katıldığını yazar:

> Keiner der erlauchten Fürstensohne welche die Universität Bonn damals zu ihren akademischen Mitbürgern zu zählen das Glück hatte, unter ihnen Prinz Albert, Gemahl der Königin von England, versäumte d'Alton's Vorlesungen, durch ihn wurden sie, wie Schlegel neidlos gesteht, in das Heiligtum gebildeter Geister eingeführt.

(d'Alton ve Prens Albert hakkında ayrıca bkz. *The Burlington Magazine*'de benim yazdığım makale, Ağustos 1987.)
Albert'in d'Alton ile birlikte geçirdiği zamandan bahsetmeseler de Keith Andrews'in



38. Ferdinand Olivier, *Emmaus'ya Yolculuk* (Majesteleri Kraliçe'nin yüksek müsaadeleriyle röprodüksiyonu yapılmıştır).

kopyalarını yaptığı koleksiyonda Marx'ın gördüklerine benzer dini sanat örneklerini Albert'in de görmüş olabileceği düşüncesini kanıtlar niteliktedir. Bunun yanında, Albert'in Bonn'dayken Nazaren fresk ressamları Jakob Goetzenberger ve Peter Cornelius'un çalışmalarından da haberdar edildiği varsayılabilir. Aynı Peter Cornelius'un 1841 yılında fresk yapımı konusunda tavsiyelerde bulunmak üzere başkanlığını Prens Albert'in yaptığı bir komite tarafından Westminster'a özel olarak çağrıldığını düşünürsek, Albert'in Cornelius'a olan ilgisinin Bonn Üniversitesi Toplantı Salonu için yapmış olduğu freskleri gördüğü döneme dayandığı söy-

---

The Nazarenes: a brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, 1964) ve William Vaughan'ın *German Romanticism and English Art* (New Haven and Londra, 1979) isimli çalışmalarında Albert'in Alman Nazarenlere ve İngiliz Ön-Rafaelitlere verdiği destek ile ilgili daha detaylı bilgi bulunabilir. Ayrıca Albert'in IV. Friedrich Wilhelm ile siyasi görüşmelerinin detayları için bkz. Frank Eyck, *The Prince Consort: a Political Biography*, Londra, 1959.

lenebilir. Ve aynı freskleri Bonn'da okumuş bir öğrenci olarak Marx'ın da görmüş olması gerekir (ancak Albert'in aksine Marx dini sanata da Westminster'a da soğuk bakmaktadır).

Hem Nazarenlere hem de İngiliz Ön-Rafaelitlere Prens Albert tarafından verilen desteğin yardımıyla Londra'da 1840 ve 1850'lerde Nazaren sanatının canlanmasının yanında, Londra'da yaşayan Alman göçmenler grubu, 1859 yılında Schiller'in doğumunun yüzüncü yılı vesilesiyle, Marx'ın da büyük "Schiller-Feier" olarak bildiği kutlamanın hazırlıklarına başlamıştı. Bu göçmenlerden biri, Marx'ın eski arkadaşı şair Freiligrath bu kutlamaya katılmayı planladığı için Marx tarafından azarlanacaktı. Fakat bu olay *Grundrisse*'nin Giriş bölümünün değil, Marx ve Engels ile Lasalle arasında 1859 yılında, Lasalle'nin tarihi drama dalındaki eseri *Franz von Sickingen* üzerine karşılıklı mektuplarla gerçekleşen ünlü tartışmanın bağlamını oluşturuyordu. Marx ve Engels'in edebiyattaki "realist" kavramları eleştirmenler tarafından çokça tartışılırken, Lasalle ile girdikleri tartışma Marx'ın Lasalle'nin "Schillern" eğilimini eleştirmesi açısından da enteresandır. Almanca'da "renk değiştirmek, parlamak" anlamına gelen "schillern" kelimesi, Marx ve Engels'in gözünde, eserin (*Franz von Sickingen*) konusu olan Devrim'i anlatırken somut meselelerden sakınmak amacıyla "renk değiştirmek" anlamındaydı. Diğer yandan "schillern" kelimesi Schiller'in ismine gönderme yapan bir cinastı aynı zamanda. Çünkü Marx ve Engels, Lasalle'yi, bu drama için Shakespeare yerine Schiller'in bireysel trajedi olasılığına inancını model almakla suçluyordu.

Marx ve Engels'in Lasalle ile münakaşaları, Marx'm bu tartışmadan iki yıl önce *Grundrisse*'nin Giriş bölümünde Schiller'i, maddeci bir bakış açısıyla, Realizm estetiğinin değil, sanatsal üretimin bir parçası olarak yeniden yorumlayışı zemini üzerinde ne yazık ki çok ender ele alınmış, belki de hiçbir zaman ele alınmamıştır. Sanata karşı yaklaşımlara dair *Grundrisse*'nin Giriş'inde ortaya koyulan analiz, genel estetik savını yeni bir ışık altında ileri sürebilmişti. Sanatın, maddi üretimdeki rolüyle olduğu kadar, tarihsel gerçekliği yansıtmasıyla da ilgilenen bir estetik anlayışın ışığında bu savı ortaya koyuyordu.[16]

16. Burada "modern" (Romantik) sanatın, Marx tarafından *Grundrisse*'nin Giriş bölümünde hem Yunan sanatının hem de Shakespeare'in gerisinde olarak tanımlandığının altını çizmek önemlidir. Marx 1859 yılında Shakespear'i Lassalle'a, tarihi ve



39. Sör Edwin Landseer, *Modern Zamanlarda Windsor Kalesi*, 1841-45 (Majesteleri Kraliçe'nin yüksek müsaadeleriyle röprodüksiyonu yapılmıştır).

Bunun da haricinde 1857 tarihli *Grundrisse*'nin Giriş bölümü, Marx, Bauer ve diğerlerinin 1840'larda üzerinde durdukları Nazaren sanatına karşı Helenistik sanat argümanlarını daha ayrıntılı şekilde yeniden ele almakla kalmaz, sanatsal üretim ve estetik algı analizini iktisadi üretim teorisine entegre etmek yönünde *1844 El Yazmaları*'nda ortaya konandan daha sofistike bir yaklaşım getirir. Bu durum Marx'ın, sanat eserini hem üretimi hem de tüketimi yönlerinden ele alacağını belirten ifadelerinde özellikle belirgindir. Bu yaklaşımla Marx, sanat eserinin nasıl olup da estetik değeri olan bir obje yaratırken aynı zamanda bu obje için bir

---

politik drama adına idealist Schiller'den daha iyi bir model olarak tavsiye etmiştir. Yine bu sebepten dolayı, genellikle Marx ve Engels'i Realizm savunucusu olarak yorumlayan görüşü desteklemek açısından ele alınan Marx, Engels ve Lassalle arasındaki tartışmaya, Marx'ın *Grundrisse*'de tamamlamadığı Giriş bölümünün devamı olarak da bakılabilir. Realist bir estetiğin taslağını oluşturmaktan ziyade, Marx'ın 1859 tarihli "Siyasal iktisadın eleştirisine katkı" isimli çalışmasının Önsöz'ü, pek tabii ki estetiğin kendisinin insanların yaşadıkları dönemin sosyal çatışmalarını "savaşarak çözebilmelerini" sağlayabilecek bir alan olduğunu öne sürecekti.

de özne yarattığını açıklayabilecektir. Marx, üretimin ne şekilde aynı zamanda tüketim olduğunu ve sadece "talep için materyal arz ederek değil, materyal için talep arz ederek" kendi tüketicisini yaratışını anlatır yazdıklarmda: "Tüketimin karşılaştığı obje için talep, tüketimin ürünü algılayışıyla ortaya çıkar. Diğer tüm ürünler gibi sanat objesi de kendi kitlesini ortaya çıkarır, güzelliğin değerini bilen sanatsever bir kitle yaratır. Dolayısıyla üretim sadece özne için obje üretmez, obje için de özne üretir."

Marx'ın bu pasajda ifade ettiği gibi, sanat eseri tarafından bir "özne" yaratılmasının neticelerinden biri "güzelliğin değerini bilen" sanatsever bir kitle yaratmasıdır. Böylesi bir kitlenin yaratılması da Marx'm *1844 El Yazmaları*'nda bahsettiği estetik duyguların yabancılaşması durumunun sona ereceği anlamını da taşımaktadır. Buradan hareketle Marx'ın *Grundrisse*'de sanatın yabancılaşmasından ziyade oynayacağı avangart, reformist rolün altını çizmeyi tercih ettiği çıkarımında bulunulabilir. Ancak bu tamamlanmamış çalışınada (Giriş'te) durum böyle olsa bile, Marx'ın sonraki yazıları, özellikle de editörlüğü Engels tarafından yapılmış olanlar (örneğin *Kapital 2* ve *3* ve *Theories of Surplus Value**), 1844 *El Yazmaları*'ndaki savına; yani diğer tüm üretim şekilleri gibi sanatın da kapitalist üretim koşullarında yabancılaşmaya maruz kaldığı savma geri dönecekti. Bu da tabii ki Marx'ın sanata avangart, reformist bir rol biçen Saint-Simoncu savını, hem yabancılaşmış üretim eleştirisine hem de diğer üretim şekilleriyle birlikte sanatın da endüstriyel kapitalizmin sömürüsüne daima maruz kalacağını söyleyen ifadesine bağlayacaktı. Sonraki dönem çalışmaları üzerindeki Engels'in muhtemel etkisi haricinde, açıktır ki Saint-Simoncu ve Hegelci fikirleri sentezlemiş olması Marx'a belli konularda yardımcı olsa da (örneğin Feuerbach'ın yabancılaşmış bilinç teorisini yabancılaşmış üretim teorisine çevirmesi gibi) çalışmasında çözümlenmemiş bir fikir çelişkisine de neden olmuştur. Bu çelişki, tabii ki yukarıda da bahsedildiği gibi Saint-Simon'un sanatsal ve bilimsel yönden ehil üretici-yöneticilerden oluşan ütopik avangart konsepti ile Feuerbach'ın toplumda yabancılaşmanın baskın çıkmasına "Hegelci" bir vurgu yapan daha az iyimser yaklaşımı arasında idi. Çağdaş Marksizmde Prodüktivist ve determinist argümanlar arasında süregelen çatışma, belki

* Karl Marx, *Artı Değer Teorileri*, Sol Yayınları, Çev. Yurdakul Fincancı, Ankara, 1998.

de Marx'ın erken dönem çalışınalarındaki Hegelci ve Saint-Simoncu fikirlerin sentezinin çözümlenmemiş karakterinden kaynaklanmaktadır.

Ve bu çatışma belki de yukarıda öne sürülen sebepten olduğu kadar, 19. yüzyılın ilerleyen yıllarında Fransız Saint-Simoncuların kapitalist kurumlarla artan işbirliğinden de kaynaklanıyordu. Ve neticesinde de Saint-Simonculuğun "sanatsal üreticiler"den oluşan avangart kavramı, Marx'tan sonraki dönemdeki Marksist teori içerisinde tamamen suskun kalmasa da Marx ve Engels'in 1848 tarihli *Communist Manifesto*'da* ortaya attıkları işçi-üreticilerden oluşan daha politik ve radikal anti-feodal avangart kavramının gerisinde kalıyordu.[17] Rusya'da ise 1917 Devrimi'nin ardından Rusya'ya 19. yüzyılın başlarında girmiş olan Saint-Simoncu avangart kavramı, hem sanatsal ve bilimsel yetenekleri birleştirmek hem de sanatsal avangardı proletaryaya ve davalarına katmak amacıyla tekrar ortaya çıkacaktı. Ve bu avangart, Marx'ın kapitalizm eleştirilerindeki yabancılaşmış emekle ya da emek fazlası problemiyle, yetersiz ya da verimsiz üretim problemlerine göre daha az ilgileniyordu. Ve bu yüzden de Rusya'daki bu avangart, döneminin yeni devrimci ideolojisinin bir parçası olarak sanatsal üretime dair bu avangart konsepti desteklemekte sakınca görmüyordu. Ancak göreceğimiz gibi, daha sonraları Saint-Simonculuğun avangart kavramı Rusya'da da susturulacaktı.

---

* Karl Marx, Friedrich Engels, Komünist Manifesto, Çev. Nail Satlıgan, Yordam Kitap, İstanbul, 2013, s. 128.

17. Fiilen "avangart" terimini kullanmamalarına rağmen Marx ve Engels, aşağıda *Manifesto*'nun "Proleterler ve Komünistler" bölümünden alınan pasajda olduğu gibi proletaryaya böylesi bir rol biçmiştir. Saint-Simon'un bilim insanları ve sanatçılardan oluşan avangart konseptini bir avangart proletarya partisine aktararak, şöyle yazmışlardı:

> Dolayısıyla komünistler, bir yandan, her ülkenin çalışan sınıf partilerinin en ileri ve en sağlam bölümünü, tüm diğerlerini ileri iten bölümü teşkil eder...

(Marx ve Engels, *Manifesto of the Communist Party*, Moskova, 1966, s. 60. [Karl Marx, Friedrich Engels, Komünist Manifesto, Çev. Nail Satlıgan, Yordam Kitap, İstanbul, 2014.])

Manifesto'da bulunabilecek diğer Saint-Simoncu fikirler ise, temelleri üzerinde burjuvazinin kendisini inşa ettiği "üretim ve değişim araçları"nın feodal toplumda meydana getirildiği, böylesi bir sistemde çalışanların köleler veya serflerle kıyaslanabileceği ve çalışanların sendikalarda organize edilebileceği önermelerini içerir.

İkinci Bölüm

Rus Saint-Simon: Rusya'da 1830'lardan 1930'lara ve Sonrasında Üretici Olarak Sanatçı

6
Saint-Simoncular ve Realistler

19. yüzyılda, 1850'lerde, Fransa ve Almanya'da Saint-Simonculuk, Marx'a göre Saint-Simon tarafından planlanan programların oldukça ters yönünde gelişmeye başlamıştı. Bu dönemde Saint-Simon'un düşünceleri, Rusya'da 19. yüzyıl düşünce hayatının en azından bir köşesinde, faal olmasa da, görünürde "bozulmamış" ve canlı kalmıştı; çünkü devrimi yaşayan, halen feodal ve yeterince endüstriyelleşmemiş Rusya'da sanatçılar ve entelektüeller tarafından "avangart" rolünün oynanabileceği inancı vardı. Ancak Saint-Simon'un, sanatçıları ve entelektüelleri "avangart" üretici olarak gören kavramı, Rusya'da etkisiz kalmasına neden olan en az iki faktör nedeniyle karmaşık hale gelmişti: I. Nicholas idaresindeki sansür (diğer Saint-Simoncu ve sosyalist düşünceler-

le birlikte sansürleniyordu) ve 19. yüzyılın ilk yıllarında endüstriyelleşme ile tanışan Rusya'nın endüstriyel gelişime ilgisini kaybetmiş olması. Bu faktörlere rağmen, Rusya'da Saint-Simoncu düşüncenin varlığını sürdürüşüne ve baskı altında kalışına dair yapılacak en yüzeysel gözlem bile, bu fikrin Rusya'ya ilk giriş yaptığı 1830'lardan 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar varlığını sürdürdüğünü ortaya koyacaktır.

Saint-Simoncu düşünce ile Ruslar arasındaki bağın izleri Saint-Simon'un yaşadığı döneme kadar gider. Bu dönemde genç Rus entelektüel Dekabrist Michael Lunin'in, Saint-Simon ile tanışmasının ve Saint-Simon'u "İnsanoğlu yeni kaderine ancak duygu, bilim ve endüstriyi toplumun gelişimi için bir araya getirebilirse ulaşabilir"[1] şeklindeki inancını dile getirirken dinlemesinin yanında; Keith Taylor'un, Saint-Simon'un yazılarından oluşan koleksiyonunun Giriş bölümünde yazdığı gibi, Saint-Simoncu düşünce Rusya'ya 1829 yılında dergi ve kitaplar aracılığıyla ve aynı yıl içinde bazı Fransız Saint-Simoncuların Rusya'yı ziyaretiyle de girmişti. Sansüre rağmen de bayrağı 1830'larda sosyalist Herzen ve Ogarev gibi düşünürler devralıyordu.[2] Paris'te 1830 Temmuz Devrimi Franzsız Saint-Simoncuların teorilerine ilgiyi artırırken, Taylor'un da iddia ettiği gibi, 1830-31'deki Polonya Devrimi, Rus düşünürlerin Saint-Simon ve takipçilerinin ütopik sosyalizmine ilgisini canlandıracaktı. Ancak 1830'da Fransa hem

---

1. Bkz. Frank E. Manuel, *The New World of Henri Saint-Simon*, Cambridge, Mass., 1956, s. 190.

2. Keith Taylor (Der.), *Henri Saint-Simon (1760-1825)*, Londra, 1975, s. 52. D. S. Mirsky, 1926 tarihli *History of Russian Literature* (Der. Francis J. Whitfield, (Londra, 1964], s. 130 ve 210) adlı çalışmasında Herzen hakkında; sadece "19. yüzyıl Avrupa'sında pozitivist ve bilimsel mantaliteye ve Rusya'da sosyalizme öncülük etmekle kalmadığım", aynı zamanda maddeci ve bilimsel fikirleri Romantik fikirlerle karıştırdığını ve Saint-Simon'un sadece sosyalizminden değil geleneksel dini inkâr anlamına gelen "tenin incili" [*gospel of the flesh*] anlayışından da ilham aldığını ifade eder. S. 210-211'de devam eden Mirsky'nin ifadelerine göre Herzen, teknolojik yönden ileri bir toplum öngören Saint-Simon'un programını sosyalist tarım ülkesi Rusya'ya uyarlamıştır; bu uyarlama Herzen'in döneminde bir icat olmaktan ziyade gereklilikten doğmuş bir durumdur. Mirsky, *History of Russian Literature*'ye 1920'lerde başlamıştı ve ilk bölümünü 1925 yılında tamamladı. Bu dönemde Mirsky *Intelligentsia of Great Britain* adlı çalışmasına da başlamıştı. Bu çalışma, başarılı bir proleter devrim için gerekli olduğuna inandığı, bu devrime yol göstermeye muktedir olabilecek bir entelijansiya bulma düşüncesini yansıtıyordu. Stalinist Rusya'ya döndükten, *Intelligentsia*'yı yayımladıktan ve 1930'larda Sovyet Yazarlar Birliği'yle çalıştıktan sonra Prince Mirsky ortadan kaybolmuştur.

endüstriyelleşen yapısı hem de politik ve ekonomik sistemlerinin yeniden organize oluşuyla Saint-Simoncu düşüncenin algılanabilmesi adına gerekli ortama sahipken, 19. yüzyılın başlarında Rusya'da durum böyle değildi.

Bu durumun da etkisiyle, 19. yüzyıl Rusya'sında Saint-Simoncu fikirler konuşulduğunda, Saint-Simon'un üretimdeki endüstriyel ilişkilerin modernizasyonu ile ilgili savlarından fazla bahsedilmezken, daha çok avangart sanatçının oynayacağı keşiş benzeri rol veya yeni bir "Üçüncü Ahit"in gelişine dair daha mistik Saint-Simoncu inançlar dile getiriliyordu.[3] Saint-Simon'un işgücünü ve sanayiyi yeniden organize etmek ve mühendisleri, bilim insanlarını ve sanatçıları gelecekte yeni ve daha iyi bir toplum yaratmak amacıyla avangart rolünü üstlenmek üzere eğitmek yönündeki teorileri, 19. yüzyılın başlarında Rusya'da fazla uygulama alanı bulamazdı. Her ne kadar 18. yüzyılda Rusya'da üst seviye teknik kolejlerde ve askeri akademilerde akademik bilim dalı olarak mühendislik eğitimi verilmeye başlanmış olsa da Büyük Katerina döneminden sonra pratikte endüstri ve teknolojinin gelişimine duyulan ilgi azalmıştı. Saint-Simon'un teorisinin ana parçası olan sosyalist felsefeye duyulan ilgi I. Nicholas tarafından aktif olarak daha da köreltilirken, Çar'ın bu politikalarına duyulan tepki ise büyük oranda Rusya'nın endüstriyel gelişimiyle fazla ilgilenmeyen popülist bir hareketten geliyordu. Saint-Simon'un Fransa için planladığı, sanatı, teknolojiyi ve sosyal mühendisliği bir araya getiren özel birlik (Saint-Simon'un birçok takipçisi, ünlü De Lesseps gibi birer mühendis ve mimar olabilmek için politeknik okulunda eğitim almıştı), Rusya'ya gerçek anlamda ancak 1917'den sonraki devrim yıllarında gelecekti. Benzer şekilde, Rusya ancak makinelere ve endüstriyelleşmiş avangart proletaryaya ihtiyaç duyduğunda (devrim yılı olan 1917'de ve sonrasında) bir "makine estetiği" geliştirecekti ve bu makine estetiği, (örneğin İtalyan Fütürist Marinetti'nin takipçilerinin yorumladığı gibi) sadece makinenin "estetize edilmesinden" ibaret değildi; aynı zamanda sanatın ve teknolojinin pratik, ekonomik olarak üretken ve sosyalizm yönelimli bir kombinasyonunu amaçlayan bir programdı.

---

3. Bu gibi sebeplerin de etkisiyle Çernişevski gibi Saint-Simonculuk sempatizanları, daha sonra Saint-Simonculuğun karşısında yer alacaktı.

Ve altım çizmek gerekir ki Konstrüktivist sanatçı El Lissitzky de 1923 yılında Rusya'ya yaptığı ziyaretin neticesinde Alman Bauhaus Okulu'nun üyelerine bu noktayı vurgulamıştı. Dahası, bunun daha öncesinde 1922 yılında yeni Rus sanatı üzerine verdiği bir derste, Konstrüktivistlerin makineyle olan ilişkilerini karşılıklı bağımlılık ilişkisi olarak tanımlamıştı: "Makineyi yaratan dönemin ekonomisiydi. Bize devinimi ve sirkülasyonu makine gösterdi. Bize yaşamı ve içinden akarak geçen güçlerle nasıl titreyip küt küt attığını gösterdi."[4]

Rusya'nın 20. yüzyılın başlarındaki ilk onar yıllık dönemlerde kendi teknolojisini ve kendi "makine estetiğini" yalnızca sosyalist bir programla birlik içinde ürettiği noktasını göz önünde tutarak, geriye dönüp Saint-Simoncu düşüncenin 19. yüzyıl Rusya'sında algılanışına bakabilir ve bu algının ileride gerçekleştirilecek akademik ve kısmi bir algı olduğunu söyleyebiliriz. İronik bir şekilde, bu algılanışın gerçekleştiği bazı koşullar (I. Nicholas'ın Saint-Simoncu düşünce konusunda Rus yazar ve sanatçılara uyguladığı katı sansür gibi),[5] 20. yüzyılda Stalinizm döneminde Saint-Simoncu düşüncenin tekrar ortadan kaybolduğu koşullardan farklı değildi. Ancak 19. yüzyılda Rusya'da katı sansürcülüğün varlığı, sanatçıyı sosyal reformun lideri olarak gören Saint-Simoncu konseptin algılanışını zorlaştırmakla kalmıyor, cazibesini de artırıyordu. Dolayısıyla en azından bu anlamda, 19. yüzyıl Rusya'sında Saint-Simon'un avangart kavramını algılamak yönünde bir arzu vardı ve bu sayede kavramın 20. yüzyılda yeniden ortaya çıkışı mümkün olabiliyordu.

Döneminin diğer birçok düşünürüyle birlikte genç Belinski tarafından da paylaşılan,[6] sanatı, toplumunun "hayali bir ayna yansıması" olarak gören Hegelci estetiğin dahi birçok durumda gerçekliğin gerçekçi şekilde sunulmasına itiraz eden[7] bir sansür

---

4. Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Londra, 1980, s. 337.

5. Öncülüğünü Barrault'un yaptığı Saint-Simonculardan oluşan bir heyetin 1830'larda Rusya'ya girişi, daha önceki bir grubun giriş yapmayı başarmasının ardından reddedilmişti. Buna rağmen, Barrault'un sanatçıyı keşiş olarak değerlendiren tezi Rusya'da önemli bir etki yaratmıştı.

6. 1839 yılında Belinski St. Petersburg *National Times*'ın edebiyat eleştirmeniydi. Hegelci bir estetikten kültür ve edebiyatın daha tarihsel incelemesine yöneldiği dönem bu dönemdi; ancak aynı zamanda Fransız sosyalist düşünceyle, Saint-Simon, Louis Blanc, Pierre Leroux ve Proudhon ile ilgilenmeye de bu dönemde başlamıştı. Bkz. T. G. Masaryk, *The Spirit of Russia* (2 cilt, 1919; 2. basım, Çev. Eden ve Cedar Paul, Londra, 1955), cilt 1, s. 362.

7. *History of Russian Thought, from the Enlightenment to Marxism* (Çev. Hilda

anlayışı tarafından zora sokulduğunu düşündüğümüzde; Belinski, Herzen ve diğerlerini, Hegelci diyalektiklerini Saint-Simoncu düşüncenin öğeleriyle ve Louis Blanc, Pierre Leroux, Proudhon, Fourier, Cabet ve Ledru-Rollin gibi diğer "ütopyacı sosyalistlerin" sosyal reform fikirleriyle birleştirirken görmek sürpriz değildir. Bu birleşimle birlikte amaçlanan, sanata sosyal koşulları değiştirme gücü verecek bir estetik geliştirebilmekti. "Prodüktivist" estetiğe yönelen bu hareket neticesinde, "Hegelci" Yansıtmacı sanat teorileri ile sanatçıyı hem üretici hem de sosyal yönetici olarak gören Saint-Simoncu sanatçı konseptinin teorileri arasında uyuşmazlık ortaya çıkmıştı. Ve bu anlaşmazlık 1920 ve 1930'larda Konstrüktivistlerle Sosyalist Realistler arasındaki tartışmada yeniden ortaya çıkacaktı; ki aynı anlaşmazlık halen Marksist sanat konsepti üzerine yapılan günümüz tartışmalarının da birçoğunu etkisi altında tutmaktadır.

1840'ların sonuna doğru Fransız sosyalizminin Rusya'daki etkisi üzerine Masaryk, Saltykov'dan şu alıntıyı yapıyordu: "Fransa'dan, tabii ki Louis Philippe ve Guizot'nun Fransa'sından değil; Saint-Simon'un, Cabet'in, Fourier'in, Louis Blanc'ın ve hepsinden öte George Sand'ın Fransa'sından insanlığa inancı türettik. Fransa bize, altın çağın geçmişte olmadığı, gelecekte yattığı inancının ışığını tuttu."[8] Bu son ifade, aslında Saint-Simon'un kendisinden yapılmış kısmi bir alıntıdır. Saint-Simon yazısının tamamında sadece insanlığın altın çağının gelecekte olduğunu yazmamıştı; bu altın çağın, sosyal düzenin mükemmelleştirilmesinde yattığını da ifade etmişti:

Andreas-Rusiecka, California, 1979, s. 116) isimli çalışmasında Andrzej Walicki, 19. yüzyılda Rusya'da Hegelci felsefenin "Romantizmin bir antidotu" (örneğin, Byron ve Schiller'den ilham alan Romantik isyanın içe-bakışçı düşleri ve yaklaşımları gibi) olarak kabul gördüğünü ve büyük oranda "gerçeklikle yeniden barışma" felsefesi olarak yorumlandığını öne sürmüştür. Diğer yandan bu Hegelci felsefe, Fransız sosyalist düşüncesinin veya Sol Hegelcilerin etkisi olmadan Walicki'nin öne sürdüğü gibi "rasyonel ve bilinçli bir eylem" felsefesine ilham verebilir miydi, tartışmaya açık görünmektedir. Bununla beraber Walicki, Belinski'i iki düşünce alanının bir eylem felsefesi oluşturmak üzere birleştiği bir durum olarak gösterir (bkz. Walicki, s. 125). Aynı zamanda (s. 126'da) Belinski'nin Marx ve Engels'in bazı çalışmalarına aşina olduğuna da dikkat çeker: Örneğin Engels'in "Schelling ve Vahiy", Marx'ın "Yahudi sorunu üzerine" ve Engels'in 1844 tarihli *Deutsch-Französische Jahrbucher*'deki makalesi, "Siyasal iktisadın eleştirisine katkı".

8. Masaryk, cilt 1, s. 123-124.

> İnsanlığın altın çağını arkamızda bırakmadık, bu çağ önümüzde; sosyal düzenin mükemmelleştirilmesinde yatıyor...[9]

Saint-Simon kuşağının avangart rolüne yapılan bir referansla sona eren yukarıdaki pasaj ("*non peres ne l'ont point vu, nos enfants y arriveront un jour; c'est a nous de leur en frayer la route*"), Heinrich Heine tarafından da "Çeşitli Tarih Kavramları" başlıklı makalesinde Ranke Tarih Okulu'nu eleştirirken alıntılanmıştır. 1830'lar sonrasında Heine'nin çalışmaları (hem şiir hem de düzyazı) Rusya'da geniş çapta takip ediliyordu ve dolayısıyla bu yazılar Saint-Simoncu fikirlerin Rusya'daki varlığının bir başka kaynağıydı.[10] Heine'nin ismi Rusya'da sıklıkla sadece Belinski, Çernişevski, Plehanov, Lunaçarski ve Lenin tarafından zikredilmiyordu; çalışmaları, Sophie Lissitzky-Küppers'in belirttiği üzere, babası, Heine'nin eserlerini çevirmiş olan Konstrüktivist El Lissitzky tarafından da biliniyordu.[11]

---

9. Saint-Simon, "De la reorganisation de la societe europeenne" (1814), *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin* (Meisenheim on Glan, 1964), cilt 15, s. 247-48.

10. 20. yüzyılın ilk yıllarında Rusya'da Saint-Simoncu fikirler için bir başka kaynak da çalışmalarına yapılan yorumlardan yayımlanmasına izin verilenlerdi. Bu yorumların örnekleri arasında, 1900 yılında St. Petersburg'da yayımlanan S. Shteinberg'in Saint-Simonculuk tarihi ve 1901 yılında Moskova'da yayımlanan Ivan Ivanovitch Ivanov'un *Saint-Simon and Saint-Simonism* isimli çalışmaları yer alır.

11. Bkz. Lissitzky-Küppers, s. 15 ve A. I. Grodon, (*Geine v Rossii: 1830-1860*, Dusaube, 1973 ve *Geine v Rossii: 1870-1917*, Dusaube, 1979) ve A. I. Metallov (Der.) (*Geinrich Geine: Bibliographia*, Moskova, 1958) bibliyografyaları, Heine ile ilgili Rusça çeviri ve tartışmalar. El Lissitzky kendisi de Heine'nin *Rabi von Bacherach* isimli çalışmasını resimlemiştir. Rusya'da Heine birçokları tarafından şiirleri dolayısıyla sevilmiş olsa da denemeleri ve diğer düzyazı çalışmaları için de okunuyordu. Şiirlerinin birçoğu da düzyazılarındaki savlarının şiire yansıtılmış şekliydi (*Die Parodie: eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik*, Meisenheim on Glan, 1976) isimli kitabında yer alan mısralarında Heine'nin Saint-Simoncu görüşleri nasıl yansıttığını ele almıştım). "Views on Heine in Russia in the beginning of the twentieth century", *Heine Jahrebuch*, 17 (1978, s. 180) isimli makalesinde Clara Hollosi, Heine'nin Helen ve Nazaren arasında oluşturduğu karşıtlıktan Lunaçarski'nin de faydalandığını söyler. Bunun da ötesinde 1918 yılında Petrograd'da dikilen anıtlardan biri Heine içindir ve (birçok diğer anıt gibi) düz bir kaidenin üzerinde oyulmuş bir baştan oluşan Yunan tipi büst şeklinde tasarlanmıştır.
1831 yılı Salon'unda Heine tarafından övülen resimlerden birçoğu (örneğin, Delaroche'nin *Cromwell'in Cansız Bedenini İnceleyen I. Charles* isimli resmi ve Vernet'nin çalışmaları) daha sonra orijinalleri ya da kopyaları halinde St. Petesburg Akademisi'ne yola çıkacak ve Devrim'den sonra Hermitage Müzesi'nde sergilenecekti. Sir Martin Convey Sovyet Rusya'ya 1924 yılında yaptığı ziyaretle ilgili kayıtlarında (*Art Treasures in Soviet Russia*, Londra, 1925) bu eserlerden bahsetmiştir.

Belinski ve Saint-Simon'un teorilerinin Lavrov gibi Rusya'daki diğer destekçileri, Saint-Simon'dan, bir aydınlar sınıfı (1920'lerde canlanan ancak 1930'larda burjuva tarzı olmakla suçlanan kavram) tarafından yönetilen yeniden yapılanmış sosyal düzen vizyonunu devralacaktı.[12] Belinski günümüzde Saint-Simoncu fikirleriyle pek fazla hatırlanmamaktadır, daha çok Çernişevski ve Plehanov gibi Realizmin önemli terosiyenleri üzerinde yaptığı etkiyle bilinir.

Dolayısıyla Çernişevski'nin sanatın gerçeklikle olan estetik bağlantısı üzerine 1855 yılında yazdığı tez üzerindeki Belinski'nin etkisi vurgulanırken ve edebiyat adına son derece önemli bir sosyal fonksiyon oluşturduğu, edebiyatın gerçek sosyal ilişkilerin bir "aynası" olabileceği fikrini de öne sürdüğü için övülürken; gerçekte sanatın (önceki dönem Saint-Simoncuları için olduğu gibi) Belinski için bundan daha fazlası olduğu gerçeği, Rus tarihi kaynakları arasında belli oranda kaybolmuştur.[13] Diğer benzerleri gibi (Çernişevski de dahil olmak üzere)[14] Belinski de sanatın topluma önderlik eden değil, toplumu yansıtan bir öğe olarak addedildiği "Realist" estetiğin bir temsilcisi olarak sınıflandırılıyordu. Ve tabii ki bu sınıflandırmanın, Belinski'nin döneminde Saint-Simon'un, sanatçılar, teknokratlar ve bilim insanlarından

---

12. Belinski ve Lavrov, kültürün (önderlik eden beyinler aracılığıyla) "ilerici insanların geçmişinde önde gelen yönlendirici bir güç" olduğu yönündeki Saint-Simoncu düşünceyi yansıtmıştır. Buradan hareketle bir entelijansiyanın hüküm sürmesi yönündeki Rus konseptinin kökenlerinin en azından bir kısmının Rus Saint-Simoncu düşünceye dayandığı yaklaşımı iyi bir tartışma konusu olabilir. (1918 yılında Kremlin Alexander Gardens'a yapılan bir dikilitaş Marx ve Engels ile başlayıp Plehanov ile sona eren Devrim'in ataları listesinde Belinski, Lavrov ve Saint-Simon'un da isimlerine yer verir.)

13. Örneğin, bkz. Klaus Städke, *Ästhetisches Denken in Russland*, Berlin ve Weimar, 1978.

14. Walicki tarafından Çernişevski, Saint-Simon'un sıkı bir okuru olarak tanımlanır (s. 186). Daha sonra, Plehanov'un 1908 yılında yazdığı "günümüz cahilinin ideolojisi" başlıklı makalesi (Georgi Plehanov, *Selected Philosophical Works*, Der. V. Scherbina, 5 cilt, Moskova, 1981, cilt 5, s. 527), Çernişevski'nin de Saint-Simonculuktaki ütopik elemente eleştiri getirdiğini iddia etmiştir. Buna karşın Bolşevik Devrimi'nin ilk yıllarında Çernişevski kendi iyimser ve avangart düşünceleri için değer görecekti. Örneğin Umanskij, Devrimci Rusya'nın o dönemki sanatı üzerine yazdığı kitapta (*Neue Kunst in Russland, 1914-1919*, Postdam ve Münih, 1920, s. 35) 1917 yılının ardından Moskova Kraliyet Tiyatrosu sütunlarında bulunabilecek "devrimci" sözler arasında Çernişevski'e yakıştırılanların da olduğunu belirtir:

> Gelecek için çaba göster, geleceği bekle, geleceğe inan, gelecekten getirebildiğin kadarını bugüne getir.

oluşan avangart konseptinin pratikte uygulanmasının imkânsız olması nedeniyle daha kolay yapıldığı söylenebilir. Ve uygulamadaki bu imkânsızlığın, ortaya çıkmasına yardımcı olduğu Prodüktivist ve Yansıtmacı sanat teorileri arasındaki tartışma da, yalnızca teorik ve bulanık kalabiliyordu.[15]

Bununla beraber, Hegelci teori fonksiyonalist ve Prodüktivist Saint-Simoncu sanat görüşüne açıkça karşıydı ve Hegel'in kendisi de (Marx'ın da bildiği gibi) idealindeki amaç teknoloji ve bilimle birlik kurmak olan bir sanat fikrine açık açık karşı çıkıyordu. Hatta *Tarih Felsefesi*'nde Roma dünyasını tanımlayan aşağıdaki pasajda olduğu gibi, çalışmalarının "mekanik" veya teknik yönlerine çok fazla vurgu yapan sanatçılara da karşı çıkıyordu: :

> Sanatın da kendi dışsal tarafı vardır; sanatta mekanik taraf mükemmelliğe ulaştırıldığında, özgür sanat ortaya çıkabilir ve kendini sergileyebilir. Ancak bundan daha ilerisini bilmeyenlere acınmalıdır; tıpkı sanat ortaya çıktığında mekanik olanı en üst seviye sayanlara acınması gerektiği gibi.[16]

19. yüzyılın başlarında ve ortasında Rusya'da sanatın "mekanik" ve teknolojik yönlerine karşı ilgi eksikliği, ki bu eksiklik Hegel'in yukarıdaki uyarılarını mevzu dışı kılar, 1860'ların Realist ressamlarını ("Peredvizhniki"yi veya "Wanderers"i [boş gezenler] veya "Itinerants"ı [gezginler]) Rus kırsalını ve henüz özgürlüğüne kavuşmuş köylüsünü konu etmek ve Realizmi de stilleri haline getirmek yönünde etkilediği söylenen Çernişevski'nin, sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkındaki tezinin biçiminde de kendini gösterir. Daha sonraları 1930'ların Sosyalist Realistleri tarafından sosyal gerçekliğin eleştirel tasvirinin öncüleri olarak tanımlanan 19. yüzyılın Gezginler'inin, diğer yandan, ilk yıllarında herhangi bir radikal sosyal teoriden olduğu kadar Alman Nazarenlerin dini resimlerinden de etkilendikleri söylenebilir. Daha sonra da göre-

---

15. Plehanov, 1908 yılında Belinski'nin Hegelcilik ve ütopik sosyalizm arasındaki tereddütünü ve ütopik sosyalizm yönündeki nihai seçimini savunmak adına "Belinski'nin bildiği ve gözlemleyebildiği yegâne sosyal ilişki olan Rus sosyal ilişkilerinin korkunç derecede gelişmemiş düzeyinin", Marx ve Engels'in de karşısına çıkabilecek türden teorik problemlere pratik çözümler bulmaktan Belinski'i alıkoyduğunu ifade eder. Ve Plehanov'a göre Marx ve Engels yaşasaydı bu problemleri çözebilirdi. (Bkz. Plehanov'un "Ideology of our present-day philistine", *Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 511.)

16. Hegel, *Philosophy of History*, Çev. J. Sibree, New York, 1969, s. 289.

ceğimiz gibi, 1860'ların Rus Gezginleri, Alman Nazarenlerin çalışmalarıyla ya St. Petersburg Akademisi'nde Nazarenlerin çalışmalarını bilen öğretmenler tarafından tanıştırılmış ya da Çar'ın Prusya Monarşisi ile ittifakı neticesinde birçok müze ve kiliseye Nazaren sanatının örneklerinin hediye edilmiş olması dolayısıyla Avrupa ve Rusya'yı gezerken bu çalışmaları bizzat kendileri görmüştür.[17] Nazarenlerin, yaşadığı dönemde Marx için neyi temsil ettiğini hatırladığımızda; Nazarenler ile 1860'lar ve sonrasının Rus Sosyal Realistleri arasındaki bu bağlantı ve diğer yandan Marx'ı Gezginlerle birlikte Sosyalist Realizmin öncüsü yapma çabası, şüphe çekici değilse bile ironiktir.

Yine de Sosyalist Realist sanata ait birçok Sovyet hikâyesi, Rusya'da Sosyalist Realizmin Marksist şeklinin kurulmasında 1860'ların Sosyal Realistlerinin oynadığı rolün altını çizer. Igor Golomshtok, Sovyetlerin Sosyalist Realist sanat için resmi bir tarih inşa etmesi üzerine şöyle yazar:

> Dünya sanat tarihinin bütünü radikal şekilde gözden geçirildi ve Sovyet resmi tarihçileri tarafından "Realist" ve "anti-Realist" trendler arasındaki mücadele açısından yeniden yorumlandı. Buradan hareketle dünya sanatsal kültürünün daha büyük bölümü "anti-Realist" ve "tutucu" addedildi. Eski Rus ikon resminin, ortaçağ Batı kültürünün, Bosch, El Greco, Turner gibi ressamların, bahsetmeye gerek bile duymadığım Empresyonistlerin ve takipçilerinin tüm o zengin gelenekleri tedavülden kaldırıldı. Rus Gezginlerin çalışmaları (Sosyalist Realizmin direkt öncüleri) "üstün" sosyalizm öncesi sanat ilan edildi; daha önce ulaşılmamış, geçmişte ya da çağdaş dönemde başka hiçbir ülkenin sanatının erişemediği yükseklere tırmanmış olarak ilan edildi ve bütün Sovyet müzelerinde Rus sanatı sergileri birdenbire onların çalışmalarıyla doldu.[18]

---

17. Prusya, Rusya ve Avusturya 1815 yılında ittifak kurmuştu ve o dönemki Prusya Kralı III. Friedrich Wilhelm, Alman sanat eselerini Rusya müze ve kiliselerinde sergilemek ve Alman sanatçıların Rusya'yı ziyaret etmelerini sağlamak gibi kültürel ilişkiler yoluyla bu yeni bağları sağlamlaştırmak amacındaydı (III. Friedrich Wilhelm, kızı Prenses Charlotte'u İmparatorluk Prensi Nicholas ile 1817 yılında evlendirmek suretiyle de bu bağları güçlendirmeye çalışmıştı.). *Russian Experiment in Art, 1863-1922* (New York, 1970; Londra, 1971, s. 9) isimli kitabında Camilla Gray, 1860'larm Rus Realist ressamlarının Alman Nazarenlerden ilham alan Akademisyenlere daha sonra tepki verdiklerini yazmış olsa da birçoğunun ilk yıllarında Alman Nazaren sanatından etkilendikleri inkâr edilemez ve ilk dönem çalışmaları da bu etkiyi gösterir.

18. Igor Golomshtok ve Alexander Glezer, *Soviet Art in Exile*, Londra, 1977, s. 85. Golomshtok'a göre Rus Gezginler "Sosyalist Realizmin doğrudan öncüleriydi". Di-

İronik şekilde, Friedrich Engels'in Düsseldorflu sanatçı Carl Hübner'in Silezyalı dokumacıları "Sosyal Realist" bir tarz ile resmettiği 1844 tarihli çalışmasına övgüsünü hem Engels'in hem de Marx'ın Sosyal Realist sanatı tercih ettiklerine kanıt olarak görmek belki de Sosyalist Realizmin destekçilerinin bir yaftalamasıydı. Bu durum hem Marx'ı Sosyalist Realizmin azizi olarak kendilerine mal edişlerinin keyfi doğasını hem de Marx'ın yaşadığı dönemde beğendiği ya da beğeneceği sanat türünün tam bir antitezini temsil eden Nazaren okulu ressamları ile Sosyalist Realizm arasındaki bağları en net şekilde ortaya koyuyordu.[19]

Hübner'in resmi, görünüşte, dokumacıların 1844 Haziran'ındaki isyanından önce yapılmaya başlanmış olsa da Engels bu resmi isyandan sonra görmüş ve resmi dokumacıların isyan etmelerine neden olan kötü koşullar üzerine dokunaklı bir yorum olarak tanımlamıştır:

ğerleri ise, örneğin Elizabeth Valkenier, Gezginlerin Sosyalist Realist "geleneğe" "tayin edildikleri" faktörünün altını çizmişti. (Bkz. Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art*, Michigan, 1977)

19. Boris Ioganson'un 1937 tarihli *Eski bir Ural Değirmeninde* (Tretyakov Galerisi) gibi bazı Sosyalist Realist üsluptaki resimleri Hübner'in *Silezyalı Dokumacıları* ile karşılaştırılabilir. Donald Drew Egbert de *Social Radicalism and the Arts* (New York, 1970; Londra, 1972, s. 78) adlı kitabında Hübner'in *Dokumacılar*'ının "II. Dünya Savaşı'nın ardından komünist Doğu Almanya'da, Stalin ve ardından gelenlerin idaresindeki Sovyetler Birliği'nde gelişen Sosyalist Realizmin önemli bir sembolü olarak görüldüğünü" yazmıştır. Engels'in bu resme duyduğu hayranlığın da bu yorumu etkilediği elbette söylenebilir; ancak 19. yüzyılın Nazaren ve Sosyal Realist sanatıyla olan bağları da Sosyalist Realizmin ölçütleri içinde yer almasına ve dolayısıyla da Sosyalist Realist sanat üzerinde yapmış olması muhtemel etkiyi yapmasına yardımcı olmuştur.

Burada şu da eklenebilir ki; Engels'in realizmi maddeciliği kullanarak tanımlayışı (bu konuyu Egbert *Social Radicalism and the Arts* adlı kitabının 82. sayfasında tartışır), belki de sadece Marx'ın maddeciliğinin tüm biçimleriyle realizmin savunulmasını gerektirdiği düşüncesine katkı yapmamıştır, aynı zamanda modern Marksist teori içerisinde Saint-Simon'un sanatsal üretime dair maddeci konseptinin de "sessiz bırakılmasına" yardımcı olmuştur. (Daha önce de öne sürdüğümüz gibi [1857 tarihli *Grundrisse*'nin Giriş bölümüne dayanarak], Marx maddeci tarih metodunu belki de "realist" olarak tanımlamayı düşünürken, kendi estetiğini "Realist" olarak adlandırması halinde bu estetiğin sadece Prodüktivist karakterini hafife almış olmayacağını, aynı zamanda gerçekte "idealist" olan estetik anlayışlarla da ilişkilendirmiş olacağını bilirdi.)

1880'lerin sonlarında Engels'in, Bayan Harkness'e yazdığı mektuplarında realizm hakkında yaptığı diğer gerçek yorumlar da, her ne kadar Marx öldükten sonra yazılmış olsalar da, Marx ve Engels'in birlikte genel anlamda "Realist" estetiği (hem edebiyat hem de görsel sanatları kapsar şekilde) destekledikleri iddiası için kullanılmıştır.

Bu durum üzerine, en iyi Alman ressamlardan birinin, Hübner'in, belki de 100 kitapçığın yaratacağından daha etkili bir Sosyalist heyecana gark eden bir resminden bahsetmeme izin verin. Resim fabrikatöre keten kumaş getiren birkaç Silezyalı dokumacıyı tasvir ediyor ve bir yanda katı kalpli zenginlikle, diğer yanda çaresiz sefalet arasındaki zıtlığı son derece vurucu şekilde anlatıyor. İyi beslenmiş fabrikatör, bir kadına ait bir parça kumaşı reddederken pirinç kaplı bir levha kadar hissiz bir yüzle tasvir ediliyor; kumaşı satma şansı olmadığını gören kadın ise yere çöküyor ve bayılıyor, iki küçük çocuğu yanında, yaşlı bir adam tarafından güçlükle tutulabiliyor; bir tezgâhtar bir parça kumaşa bakıyor, kumaşın sahipleri acı veren bir gerginlik içinde sonucu beklerken; genç bir adam kederli annesine emeği karşılığında kazandığı yetersiz kalan ücretini gösteriyor; yaşlı bir adam, bir kız ve bir oğlan çocuğu taş bir tezgâhın üstünde oturuyor ve kendi sıralarını bekliyor; ve iki adam, her biri sırtlarında birer parça kabul görmemiş kumaşla odayı terk ediyor, bir tanesi yumruğunu öfkeyle sıkmış, diğeri ise elini komşusunun omzuna koymuş semayı gösteriyor, şöyle diyor sanki: Sakin ol, onu cezalandıracak bir hâkim var. Tüm bu sahne soğuk ve itici görünen bir holde gelişiyor, zemini taş kaplı: Sadece fabrikatör bir parça halının üzerinde duruyor, resmin diğer tarafında ise, bir tezgâhın ardında lüks döşenmiş bir muhasebe ofisi görünüyor şık perdeleri ve aynalarıyla, arkalarında olup bitenden rahatsız olmadan yazı yazan kâtipler var burada ve fabrikatörün oğlu, genç, çıtkırıldım tipte bir bey elinde kırbaçla tezgâhın üzerine yaslanmış, purosunu içiyor ve soğuk gözlerle sıkıntı içindeki dokumacılara bakıyor. Resim Almanya'nın birçok kentinde sergilendi ve tabii ki, birçok dimağı Sosyal fikirlere hazırladı. Aynı zamanda, bu ülkenin ilk tarih ressamının, Charles Lessing'in sosyalizm safına geçmesiyle bir zafer yaşadık.[20]

---

20. Engels, Hübner'in *Dokumacılar*'ı için yorumunu 13 Aralık 1844 tarihli *New Moral World* dergisinde yer alan makalesinde kaleme almıştır. (Bkz. *Karl Marx, Frederick Engels, Collected Works*, cilt 4, *Marx and Engels, 1844-1845*, Londra, 1975, s. 230-1.)
Hübner'in resmi için yaptığı tarifin ardından Engels hem Püttmann hem de Heine'yi "Alman Sosyalistler arasındaki en aktif edebiyat karakterleri" arasında gösterir ve yazısını, Heine'nin "Silezyalı Dokumacıların Şarkısı" adlı çalışmasından alıntı yaparak tamamlar. Marx ve Engels *Deutsche Ideologie (Alman İdeolojisi)* adlı çalışmalarında Heine'den bir kez daha alıntı yaparken, (daha önce de bahsedildiği gibi) hem Püttmann hem de Karl Grün'ün "gerçek sosyalistler" olarak tanımlanmalarını alaya alacaktı. Burada şundan da bahsedilmelidir ki; Püttmann'ın *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen...* isimli çalışması Carl Hübner'e yapılmış herhangi bir referans içermez ve her ne kadar Engels'in Karl Lessing'in sosyalizme "dönüşüne" yaptığı referans, Püttmann tarafından Düsseldorf Nazarenlerinin en az duygusal olanlarından biri olarak övülen bir sanatçıya yapılmış bir referans olsa da Engels'in Hübner için yaptığı değerlendirmede Püttmann'dan etkilendiği söylenemez. Bununla beraber Engels, Lessing ve Hübner arasında açıkça bir bağlantı kur-



40. Carl W. Hübner, *Silezyalı Dokumacılar*, 1844 (Düsseldorf Sanat Müzesi).

naz ve Lessing hakkında yaptığına benzer bir yorumu Hübner için yapmaz. Ve eğer öyle bir yorum yapmış olsaydı, ironik şekilde, "gerçek sosyalist" Karl Grün, Hübner'in *Dokumacılar*'ını "Sosyal Realizm"e ait bir resim olarak değerlendirmeye Engels'den daha yakın görünürdü. Hübner'in resmini gördüğü 1844 yılındaki Köln ergisi hakkında yazdığı yazıda Grün, *Dokumacılar*'ı, ele aldığı konuyu sade, yavan e basit bir şekilde sunan bir resim olarak değerlendirmiştir. (Bkz. Karl Grün, *Anek-lota*, s. 56-7.)

Hübner'in *Silezyalı Dokumacılar* resmi için Engels'in yaptığı bu tanımlamayı yakından incelediğimizde, aslında resmin Realizmine açıkça gönderme yapmadığını ancak "birçok dimağı Sosyal fikirlere hazırlamış olması" yönüyle övdüğünü görebiliyoruz; bununla beraber Engels'in bu resmi genel olarak Sosyal Realizme ait bir çalışma olarak gördüğü varsayılır. Daha sonraki dönemlerde Hübner'in resmini yorumlayanlar, *Dokumacılar*'ı, hem sanayici figürünü [fabrikatör] Hogarth ve Wilkie'ninkilere benzer bir satirik tarzda alaya alan hem de o dönemde Düsseldorf'ta aktif olan Nazaren ressam okulunun duygusallığının parodisini yapan bir resim olarak tanımlamıştır. Engels'in Hübner değerlendirmesinden ve arkadaşı Püttmann'ın da Schadow okulunun takipçisi Christian Köhler'in duygusallığıyla ilgili önceki eleştirilerinden haberdar olan Düsseldorf okulunun bazı çağdaş tarihçileri, Hübner'in resmindeki merkez figürü, Köhler'in 1844 tarihli *Hagar ve İsmail* resmiyle kıyaslamış ve Hübner'in resminin Köhler'inkinin bir parodisi olduğunu ima etmiştir.[21]

Hübner'in de 1837 ve 1841 yılları arasında Köhler gibi Schadow okulunda aynı "duygusal" Nazarenizm ile eğitildiğini açıkça göz ardı ederek, eleştirmenler, Hübner'i Düsseldorf okulunun Lessing ve Bendemann ile ilişkilendirilen (Püttmann'ın da 1839'da Düsseldorf okulu eleştirisinde övdüğü) "daha az duygusal" grubunun bir öğrencisi olarak tanımlamıştır. Hübner'in, Hogarth ve Wilkie'nin bu türdeki resimleriyle ilişkilendirilen satirik tarzını da bu okulda geliştirdiği varsayılır. Ancak Hübner'in resimlerine daha yakından bakıldığında, adı geçen Britanyalı satirik ressamların çalışmalarıyla arasındaki benzerliğin genelden ziyade kısmi

---

21. Rolf Andree, "Düsseldorfer Malerschule"nin (*Die Düsseldorfer Malerschule*, Der. Wend von Kalnein, Mainz on Rhine, 1979, s. 344 ve devamı) Düsseldorf Sanat Müzesi'nde 1979 yılında gerçekleştirdiği serginin kataloğunda, David Wilkie gibi sanatçıların satirik janr resimleriyle aşinalığı olmasa Hübner'in *Dokumacılar*'ı yapması mümkün olmazdı diye yazmıştır ve resmin o dönem "Düsseldorfer Malerschule"de [Düsseldorf Ressam Okulu] popüler olan birçok resmin (*Herrscherporträt*'ten aynı yıl Köhler tarafından *Hagar ve* İsmail'de resmedilen baygın kadına kadar) ve bu çalışmalarda resmedilen tasvirlerin kötü bir taklidi olduğunu ifade etmiştir. Irene Markowitz de "Rheinische Maler im 19. Jahrhundert" [19. yüzyılda Renli Ressamlar] (*Kunst des 19. Jahrhunderts*, Der. Trier and Weyres, Düsseldorf, 1979, s. 109) başlıklı makalesinde Hübner'in o dönem "Düsseldorfer Malrschule"de popüler olan tasvirlere öykünmesinin parodi özelliği taşıyan karakterini vurgulamazken, Hübner'i, *Dokumacılar*'da, Köhler'in *Hagar ve İsmail*'i gibi resimlerde yer alan tasvirlere öykünmüş bir ressam olarak anar.



41. Christian Köhler, *Hagar ve İsmail*, 1844 (Düsseldorf Sanat Müzesi).
Daha önce de bahsedildiği gibi, Köhler'in 1838'deki kinayeli *Poesie*'si 1839'da Püttmann tarafından eleştirilen kanatlı figürlerden biriydi ve Köhler, Schadow okulunun daha "duygusal" ressamlarından biri sayılıyordu.

olduğu görülür. En önemlisi de Hübner, sanayiciyi "hükümdar" gibi gösteren satirik bir portre çizmiş olmasına rağmen (kendisine dokumacılar tarafından getirilen kumaşı inceleyen adam figürü IV. Friedrich Wilhelm'in portreleriyle de benzerlik taşır), dokumacıların duygusal bir tasvirini çizmiştir. Bu da yalnızca bu



David Wilkie, *Vasiyetin Okunuşu*, 1820 (Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih, Yeni Resim Müzesi).

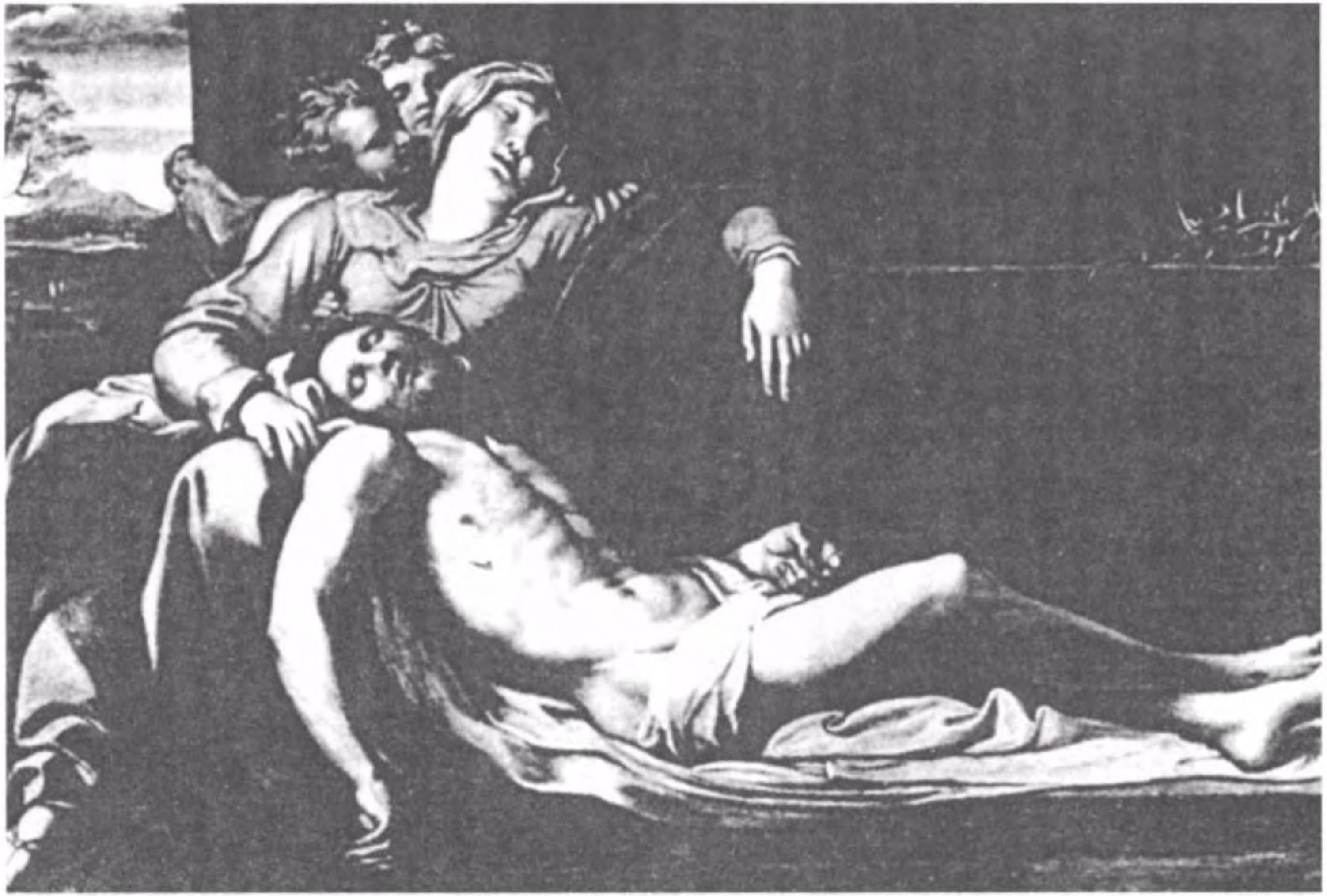
tasviri yapabilmek adına (Engels'in yaptığı gibi) Köhler'in veya Schadow'un duygusallığının parodisini yaptığı şeklinde ve dokumacıların dertlerine dair sempatik ve ironik olmayan bir resim olarak tanımlanabilir.

İzleyicinin bakması istenen nokta, Hübner'in resmindeki dokumacıların çilesinin belki de en güçlü şekilde işlendiği merkezi bölüm, Köhler'in daha eşzamanlı *Hagar ve İsmail*'iyle olduğu gibi Rönesans *pietas** ile ya da daha önce bahsi geçen ve ilk Nazarenlerden yana tavır alan Annibale Carracci'nin çizdiği *pieta* ile de kıyaslanabilir.

Fakat burada yine, *Dokumacılar*'ı dini modelinin bir parodisi olarak değerlendiren herhangi bir yorum, resmi, dokumacıları negatif yönde hedef alan bir hale büründürebilir (resimde dokumacılar hem çalışmanın kahramanları hem de Hübner'in Nazaren duygusallığını kullanışı için bir araçtır ve bu dokumacılar gerçek hayatta görünüşlerinin yansıttığı kadar dindardır). Hübner'in, Annibale Carracci'nin *pieta*'sı gibi resimlerin parodisini yaptığına dair herhangi bir önerme, Hübner'in nasıl olup da Prusya sansürü tarafından dine küfretmekle suçlanmadığım da açıklamak zorundadır. Resimdeki figür bir *pieta*'nın parodisi olarak algılanırsa, dokumacı kadını Meryem Ana figürünün duygusallığına bir saldırı olarak yorumlamak ve yine İsa figürünün de bir top kumaş ile değiştirildiği ya da İsa'nın kefeninin modern ticari muadiliyle değiştirildiği düşüncesine varmak gerekir. Hübner'in *Dokumacılar*'ını Nazaren duygusallığının bir örneği yerine bir parodisi olarak tanımlamanın önündeki en büyük engel şu noktada yatar ki: Eğer dokumacıların kendileri resmin kahramanları olarak tanımlanacaksa (Engels'in yaptığı gibi), bu durumda taşıdıkları duygusallık da parodi olarak görülemez. Ve yine eğer *Dokumacılar*, Nazaren duygusallığının bir örneği olmaktan ziyade bir parodisi olsaydı, ele aldığı konuların da, örneğin dokumacıların da bir parodisi olduğundan şüphelenilmesi ve Engels'in tarif ettiği gibi dokumacıların sosyal problemlerinin sempatik bir tasviri olmaması gerekirdi. Eğer bu resmi ne dokumacıların sempatik bir tasviri (Engels'in öne sürdüğü gibi) ne de Hübner'in de eğitim aldığı Nazaren okulunun duygusallığı üzeri-

---

* Pietas: Antik Roma uygarlığında aile şefkatinin anlatıldığı insan tasvirleri. Bu tasvirlerin birçoğunda ve Annibale Carracci'nin *pieta*'sında ölü İsa'yı kollarına almış Meryem Ana tasviri vardır. Bkz. 43. resim. (ç.n.)



43. Annibale Carracci, *Pieta*, 1603 (Sanat Tarihi Müzesi, Viyana).

ne bir hiciv olarak yorumlayamıyorsak; bunun ötesinde, Engels tarafından Silezyalı dokumacıların çilesini sempatik şekilde tasvir ettiği için övülen ve bu vesileyle daha sonra Sosyalist Realist sanatın kutsal örneği olarak kabul gören bu resim için, en azından kısmen, hem Heine hem de genç Marx tarafından reddedilen duygusal ve Romantik Nazaren resim sanatının bir örneğidir çıkarımını yapmalıyız.[22]

Daha önce bahsedildiği gibi, Engels dahi, Hübner'in *Dokumacılar*'ını "Realistik" olmasıyla övmemişti. Marx'a Engels tarafından Düsseldorf okulunun "Eleştirel Realistler"ini temsil eden bir başka ressamının çalışmasını (şair ve sosyal aktivist Ferdinand Freiligrath'ın bir dostu olan J. P. Hasenclever'in 1848 tarihli *Konsey Öncesi Emekçiler* isimli çalışması)[23] tanıtma konusunda yardım etmesi rica edildiğinde, Marx da resmin "realizm"ine övgü yapmamıştır fakat resmin *canlı* ve dramatik bir tasvir olduğunu ifade etmiştir. 12 Ağustos 1853 tarihinde Marx, *New York Daily Tribune*'de resim hakkında şunları yazmıştı:

> Okurlarınızdan, *The Tribune* için iki yıl kadar önce yazdığım, Alman Devrimi ve Karşı-Devrimi üzerine mektuplarımı okumuş olanlar ve acil öngörü isteyenler, şu anda New York Crystal Palace'ta sergilenmekte olan, 1848 yılında Düsseldorf sulh hâkimlerine talebini ileten emekçilerin tasvir edildiği, Bay Hasenclever tarafından yapılmış resmi incelerlerse isabetli olur. Bir yazarın sadece analiz edebileceği bir durumu, seçkin bir ressam, dramatik canlılığı içinde yeniden ortaya çıkarmıştır.

Bu yorumlarından bir yıl önce 1852'deki *18 Brumaire*'inde Marx, 1848 devrimcilerinin 1789 Devrimi'nin kostümlerini ve hitabetini [retorik] alaya almış ve başarısızlıklarını kısmen bu taklide bağlamıştı. Bu bilgi ışığında ve 1789'un davranışlarının Hasenclever'in resminde kopyalanmış olmasından da hareketle (örneğin, resmin arka planındaki konuşmacı figüründe Horace

---

22. Marx, 1852 tarihli *Great Men of Exile* [Karl Marx, Friedrich Engels, *Sürgündeki Büyük Adamlar*, Çev. Sargut Şölçün, Sol Yayınları, Ankara, 1997.] isimli kitabında Kaulbach'ın Nazaren *Hunnenschlacht*'ına da ironik bir referans yapmıştır. Hedefine aldığı kişi, Gottfried Kinkel, 1845 yılında Hıristiyan sanatına dair bir çalışma yayımlamış ve daha sonra Freiligrath ile birlikte 1859 "Schiller kutlamasında" bulunması dolayısıyla Marx tarafından eleştirilmişti. Ayrıca bkz. *BIA* 26(2), s. 159-60.
23. Hasenclever'in 1848 tarihli *Konsey Öncesi Emekçiler* tablosunu Londra seyahatinde bu şehre götüren kişi Freiligrath idi ve Marx ile Engels'i de resmi görmeleri ve yorumlamaları konusunda teşvik etmişti.



44. J.P. Hasenclever, *Konsey Öncesi Emekçiler*, 1848 (Sanat Müzesi, Düsseldorf).

Vernet'nin veya Daumier'in Camille Desmoulins portrelerinin yansıması görülebilir), Marx'ın Hasenclever'e tam anlamıyla yürekten bir destek verdiğini söylemek güç olur.

Heine, 1789 kostümlerinin Horace Vernet tarafından Desmoulins'in portresinde yeniden canlandırılmasına daha önce de bahsedilen 1831 Paris Salonu ile ilgili görüşlerinde değinmiş[24] ve 1841-43'teki *Lutezia* raporlarında, Marx'ın da *18 Brumaire*'in başında kullandığı ifadelere benzer şekilde, David gibi Fransız Devrimi'nin sanatçıları tarafından Roma Cumhuriyeti'nin kostümlerinin taklit edilmesinin, sanat tarihinde devrimci bir gelişme olmaktan ziyade geriye gidiş teşkil ettiği yönünde şikâyette bulunmuştur. Hasenclever, yaşadığı dönemde, hem Daumier hem Vernet'nin Alman öğrencisi olarak kabul edilirken, 1848'in devrimci olaylarını yorumlayışının orijinalliği de Heine ve Marx tarafından sorgulanmış olmalıdır. Hasenclever'i eleştirmiş olmasa da, Marx'ın Hasenclever'in çalışması hakkındaki yorumu olduğu gibi ele alınmalıdır: kendiliğinden yapılan bir övgü olmak yerine bir destek ricasına verilen karşılık olarak.

---

24. Bkz. Heine, *Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90, cilt 4, s. 35.



45. Honore Daumier, *Camille Desmoulins Palais-Royal'de Konuşma Yapıyor* (özel koleksiyon).

Marx'ın yazılarında döneminin "Sosyal Realist"inin çalışmalarına veya Nazaren modellerine destek verdiğine dair herhangi bir kanıt yoktur; tam aksine, daha önce gördüğümüz gibi 1842 yılında Nazarenleri eleştiren bir yazı kaleme almayı planlamış bile olabilir. Buna rağmen 1930'ların ve sonraki dönemin Sosyalist Realist eleştirmenleri ve savunucuları, estetik anlayışlarının Marx tarafından meşrulaştırıldığını iddia etmekle kalmayacak; aynı zamanda (daha önce de belirtildiği gibi) tıpkı Hübner ve Hasenclever gibi, Alman Nazarenlerden etkilenmiş olan 1860'ların ve sonrasının Rus Sosyal Realistlerinin, Gezginlerin, Sosyalist Realizmin direkt önderleri olduklarını da öne sürecekti.

Sosyalist Realizmin öncülerinden Isaak Brodsky'nin öğretmeni I. E. Repin gibi, Rus Gezginlerin ileri gelen üyelerinin bazılarının çalışmaları üzerine kısa bir araştırma, Alman Nazarenlerin

hem dini hem de sosyal yönden eleştirel resimleriyle Gezginler arasındaki bağların doğasını ortaya koyacaktır.

Örneğin I. E. Repin (1844-1930), 1874 yılından sonra gezici sergilere katılmaya başlamış ve 1878 yılında Gezginler topluluğunun bir üyesi haline gelmişti. Bunun öncesinde, 1864'ten 1871 yılına kadar St. Petersburg'da Sanat Akademisi öğrencisi olan Repin, kendisine öğretmenleri tarafından verilen İncil'den alınmış birçok tema üzerinde çalışmalar yapmıştı. İncil'le ilgili temaların kullanımı dönemin akademilerinin çoğunun başvurduğu bir yol olsa da Repin'in öğretmenlerinin çoğu aynı zamanda Alman Nazarenler ile de iletişim içindeydi. Ve bu Alman sanatçılardan bazıları Rusya'yı ziyaret ederken, Rus ressamlar da onların çalışmalarını İtalya ve Almanya'da görme fırsatını yakalıyordu. Repin'in döneminde St. Petersburg'daki Sanat Akademisi profesörlerinden biri, manzara sanatçısı A. P. Bogoliubov, 1850'lerde Düsseldorf okulu sanatçılarından Andreas Achenbach ile birlikte öğrenim görmüştü. Alman Nazarenlerle iletişim, Roma'da çalışırken Nazarenlerle tanışan Alexander Ivanov (1806-58) tarafından yüzyılın daha erken bir döneminde gerçekleştirilmişti. Ivanov'un 1837-57 tarihli ünlü *İsa'nın Halka Görünmesi* resminde Alman Nazarenlerin ve Nazarenlerin model aldığı erken Rönesans İtalyan ressamların etkileri açık şekilde görülür.

19. yüzyılın başlarında Alman ve Rus sanatçılar arasındaki sayısız bağlantıyı göz önünde bulundurduğumuzda, Repin'e öğretmenleri tarafından verilen İncil ile ilgili temaların birçoğunun Alman Nazarenler tarafından beğenilenler olmasına ve Nazarenlerin çalışmalarını içeren Avrupa'daki sergilerinde görülmüş olmalarına şaşmamak gerekir. Örneğin, *Job ve Dostları* (1869'da Repin tarafından yapıldı) isimli çalışmanın ele aldığı hikâye, halihazırda E. Wächter ve Düsseldorflu Nazaren Julius Hübner tarafından resmedilmişti.

Repin'e 1871 yılında Akademi Ödülü kazandıran *İsa Jairus'un Kızını Ayağa Kaldırıyor* isimli resmin konusu da Overbeck, Gustav Richter ve E. Von Gebhardt gibi birçok Nazaren sanatçı tarafından resmedilmişti.

Daha sonraları ise Repin, dini temaları (örneğin, 1880-83'te yaptığı *Kursk Bölgesinde Dini Tören* isimli çalışmasında törene katılanların satirik tasvirinde olduğu gibi) daha eleştirel şekilde ele



46. Alexander Ivanov, İsa'nın Halka Görünmesi, 1837-57 (Tretyakov Galerisi, Moskova).

almaya başladı. I. N. Kramskoi ve N. N. Gay gibi diğer Gezginler ise sosyal kaygılarını ifade etmek için İncil'le ilgili konuları kullanmaya devam etti. Rusya'da 19. yüzyılın ilk dönemlerinde popüler olan dini resim geleneği yüzyılın sonlarına doğru Gezgin S. V. Ivanov (1863-1910) ve M. V. Nesterov (1862-1942) gibi ressamlar tarafından devam ettiriliyordu. Nesterov'un popüler olan *Genç Bartholomew'in Kehaneti* (1889-90 yıllarında yapılmıştır) isimli resim, daha erken dönem Alman Nazarenlerinin olduğu gibi İngiliz Ön-Rafaelitlerin çalışmalarıyla kıyaslanır. Nesterov, St. Petersburg'da Sanat Akademisi'nde 1881-84 yılları arasında eğitim görmüş ve 1889'da çalışmalarını Gezginlerle birlikte sergilemeye başlamıştı. Ünlü *Genç Bartholomew'in Kehaneti* isimli resminin belirgin şekilde dini karakterine rağmen Nesterov'un sanatı, resmi Sovyet metinlerinde "Rus Realist sanatıyla Sovyet sanatı arasındaki koparılmaz bağları gösterir" şeklinde tanımlanmıştır.

19. yüzyılın son dönemlerinin birçok Rus sanatçısı Alman Nazarenlerin çalışmalarından etkilenirken, Philipp Veit'ın Romantize edilmiş çalışması *Rusya'nın Alegorisi* de, Alman Nazarenler tarafının Rusya'ya ve o dönemde Rusya'nın Prusya'nın resmi bir



47. I . E. Repin, *İsa Jairus'un Kızını Ayağa Kaldırıyor*, 1871 (Rus Müzesi, Leningrad).



48. Friedrich Overbeck, *İsa Jairus'un Kızını Uyandırıyor*, 1815 (Baskı ve Çizim Koleksiyonu Doğu Berlin).



49. M. V. Nesterov, *Genç Bartholomew'in Kehaneti*, 1889-90.

müttefiki olarak oynayacağı role karşı ilgisini belli eder. 1815 yılından sonra Prusya ve Rusya arasında kurulan siyasi ittifak (daha önce dile getirildiği gibi), bu iki güç arasında kültürel alışverişe ve sanat eserleri gibi sanatçıların da karşılıklı gidiş gelişine neden olmuştur. Franz Krüger'in (Prusya Kraliyet ailesinin portrelerini yapan sanatçı) Çar'ı ve saray halkını resmetmek üzere Rusya'ya gidişi bu şekilde gerçekleşirken, 1820'lerde III. Friedrich Wilhelm, Nazaren sanatçı Wilhelm von Schadow'un arkadaşı Wilhelm Wach'tan (1787-1845), Prusya Monarşisi'nden Moskova'ya bir hediye olarak buradaki Luteryen St. Peter ve St. Paul Kilisesi için mihrabın arkasındaki iki heykeli (bir *Yeniden Doğuş* ve bir de *Son Akşam Yemeği*) tamamlamasını istemişti (*Briefe aus Berlin* [Berlin'den Mektuplar] isimli çalışmasında Heine bu eserlerden bahsetmiştir). Daha sonra, 1844'te, IV. Friedrich Wilhelm'in en beğendiği sanatçılardan biri, Ferdinand Theodor Hildebrandt da, (19. ve 20. resimler) IV. Friedrich Wilhelm'in kayınbiraderi I. Nicholas'ın sarayını resmetmek üzere St. Petersburg'u ziyaret ediyordu. Bu ziyaretin bir sene öncesi olan 1843'te, Hildebrandt, Vassily Andrejevich Zhukovsky'nin bir portresini tamamlamıştı



0. Philipp Veit, *Rusya'nın Alegorisi* (Hermitage, Leningrad).

resim Berlin'deki Ulusal Galeri'de bulunmaktadır). Zhukovsky, Çar'ın ailesinin öğretmeniydi ve 1840 yılına kadar İmparatorluk'un Prensi Alexander'ın Almanya'daki refakatçisiydi. Almanya'da bulunduğu süre içerisinde, Boisserée kardeşler, Caspar David Friedrich, Goethe ve Immermann'ın haricinde Prusya Kralı IV. Friedrich Wilhelm ile de tanışmıştı. Diğer yandan dikkat çekici şekilde, aynı yıl yani 1843'te, Çar I. Nicholas, Prusya'daki akrabasına Marx'ın Prusya'da yasaklanması ve o güne kadar, tabii ki, ön-

celikle devlet sansürüne ve (Marx'ın nazarında) feodalizmin fikir ve ikonlarına destek verenlerin devlet tarafından himaye edilmesine karşı duran Marx'ın yazılarına uygulanan sansürün sertleştirilmesi yönünde baskı yapıyordu.

Sonuç: Sosyal Realizm 20. Yüzyıla Giriş Yapıyor

Rus Gezginler'in ya da Boş Gezenler'in 1860'larda radikal olaylarla meşgul olmaları nedeniyle, dönemin Rus Çarları yüzyılın erken dönemlerinde Rusya'yı ziyaret etmek için gönderilen Alman Nazarenlere karşı oldukları kadar Gezginler'e karşı da toleranslı değildi. Müttefikleri Prusya Kralları III. ve IV. Friedrich Wilhelm tarafından Alman Nazarenlere verilen desteğin bir benzeri Çarlar tarafından Rusya'nın Sosyal Realist ressamlarına verilmezken; diğer yandan, 1860'ların ve sonraki dönemin Sosyal Realistlerinin çalışmalarını sergiledikleri Gezgin Sanat Sergisi Topluluğu, Lenin tarafından desteklenecek ve 1920'lerde Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği'ne (Akh[R]R veya AARR) katılacaktı.

Konstrüktivistler ve Tatlin, El Lissitzky ve Rodçenko gibi diğer avangart sanatçılar 19. yüzyılın Realist resmini eleştirip bu tarzı, fonksiyonel temsili olmayan sanat, mühendislik, dizayn ve mimarinin yeni bir devrimci senteziyle değiştirmek arayışındayken; bu "devrimci sanatçılar" derneği, Sosyal Realistlerle ilişkilendirilen Realist resim geleneğini 1920'ler boyunca canlı tutacaktı. 1930'ların Sosyalist Realistleri 19. yüzyılın Sosyal Realistlerinin temsili resim tarzını yeniden kurmaya çalıştıklarında ise, 1920'lerin Konstrüktivistlerinin devrimci sosyalist karakterini reddetmeye ve soyut, temsili olmayan sanatı çökmüş ilan ederek geçersiz kılmaya çalıştı. Hem 1860'ların Sosyal Realizminin hem de 1920'lerin avangart deneylerinin tarihsel devrimci rolünü kabul etmek yerine, Sosyalist Realizm, ikincinin (1920'lerin avangart deneylerinin) devrimci karakterini reddetmiş ve 1920'lerin avangartlarının gerici olmakla suçladığı Realist ve temsili tarza dönüşünün devrimci karakterini ispatlayabilmek için ihtiyaç duyduğu otoriteyi bulmak amacıyla 19. yüzyıla geri dönmüştü.

Sosyalist ve eleştirmen Plehanov, Realizmin en etkili ama aynı zamanda en muğlak teorisyenlerinden biri ve 19. yüzyılın son dönemlerinin avangart sanatını eleştirenlerdendi; 1930'larda ise

Sosyalist Realist savunucuları tarafından Sosyalist Realizm adına bir otorite olarak seçiliyordu. 1880'lerde Yansıtmacı bir estetiği savunan ve 20. yüzyılın başlarında Fransa avangardını çökmüş olmakla eleştiren Plehanov, toplumun maddi temelinin yeniden inşası adına sanatın oynayacağı role dair Saint-Simoncu inancını koruyordu.[25] Ancak Plehanov'un görüşlerinin bu yönü, 1930'larda büyük oranda göz ardı ediliyor ve bunun yerine Realist sanatı destekleyen saptamalarının altı çiziliyordu. İronik şekilde, Plehanov, sosyal hayatın ve yeniden inşasının bir parçası olarak bu Saint-Simoncu konsepti kurmak konusunda Belinski ve Çernişevski'i takip etmiş olsa da, modern 20. yüzyıl soyut sanatını çökmüş olmakla yeren (kısmen Fransız burjuva kökenleri nedeniyle) bir sanatsal realizm teorisi[26] kurmak adına bu isimleri kullanmış olması, sonraki dönem Sovyet eleştirmenlerinin, bu isimleri, Sosyalist Realizmin haklı çıkarılması adına kullanılabilecek yazarlar arasına dahil edebilmesine yardımcı olmuştur.

Ancak Plehanov'u Sosyalist Realist teorinin bir otoritesi olarak kullanmanın doğurduğu bir problem (sonradan Sosyalist Realistler tarafından karşı çıkılan Saint-Simoncu görüşleri savunmasından doğan problemin haricinde), Plekahnov'un arkasında tutarlı bir realizm teorisi bırakmamış olmasıydı.[27] Çernişevski'i eleştiren

---

25. Argümanlarındaki bu belirsizliklere ve Sosyalist Demokrat politikalarının 1917 yılında Lenin tarafından eleştirilmiş olmasına rağmen Plehanov, Lenin ile birlikte, Sosyalist Realistler tarafından Realist ve Yansıtmacı bir sanat teorisini savunmak yönünde otorite olarak kabul edilecekti (bkz. örneğin, *Great Soviet Encyclopedia*, 30 cilt ve indeks, Londra ve New York, 1973-82, cilt 10 [1976], s. 9 ve cilt 20 [1979], s. 221.). Diğer yandan, Plehanov'un Realist sanatı savunması ve modern soyut sanata getirdiği eleştiri, burada da tartışıldığı gibi, sanatın, ekonomik ve sosyal temellerin bir parçası olabileceği yönündeki "Prodüktivist" düşünceye olan sempatisini göz ardı etmemizi gerektirmez.

26. Plehanov'un, Belinski'nin edebi görüşleri üzerine 1897 yılında yazdığı makalenin giriş sayfalarında görüldüğü gibi (*Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 178 ve devamı), Belinski önceki dönemlerde bazı kesimlerce "toplum için sanat" anlayışına sahip bir estetik yerine "sanat için sanat" anlayışını desteklemekle suçlanmıştı. Plehanov'un Belinski'i, sanatın işlevinin sosyal gerçekliği yansıtmak olduğuna inanan bir Hegelci olarak değerlendirmesi, Belinski'nin fikirlerindeki Fransız sosyalist öğeleri reddetmekten ziyade onun sadece "sanat için sanat" anlayışındaki bir estetikle ilgilenen bir estetikçi olduğu görüşünü çürütmeyi amaçlamıştır. Gerçekten de Belinski'nin, sanatın "ideal"den ziyade sosyal yaşamı yansıtmasıyla ilgilenen bir tür "Hegelci estetik" geliştirebilmiş olmasının temelinde bu sosyalist elementler vardır bile denilebilir.

27. Andrzej Walicki'nin öne sürdüğü gibi (s. 425.), Plehanov, açıkladığı görüşlerinin birçoğunda ve özellikle de hem "objektif", anti-kuralcı ve anti-düzenci maddeci es-

Plehanov, buna ek olarak, selefinin realizm teorisi hakkında muğlak ifadeler kaleme alacaktı. Örneğin, bir yandan kendi Realist estetiğini Çernişevski'nin öne sürdüğü teorilerden türettiğini iddia ederken; diğer yandan Çernişevski'nin teorilerinin mutlak bir realizm için çok dar kapsamlı kaldığını, yeni devrimci gelişmeleri içermediğini yazacaktı.[28] Ancak Plehanov'un Çernişevski yorumunun muğlak yapısı, Çernişevski'nin teorileri Gezginler tarafından uygulamaya konduğu sırada[29] Plehanov'un ona ilgi duyması, daha sonrasında (kısmen Marx'ı okuması nedeniyle) kökten değiştirilmiş bir proletaryanın[30] gerekliliğine dolayısıyla bir proleter için kısa ve "Romantikleştirilmemiş", köylü olmayan[31] bir kültür şekline inanması faktörüyle açıklanabilir. Plehanov'a göre geleceğin bu proleter kültürünün üstyapıdan ziyade tabanla daha çok ortak yönü olacaktı. Böylelikle, her ne kadar Plehanov bazen bilincin genel olarak sosyal varoluşla belirlendiğini ve sanatta "yansımasını bulduğunu" iddia etmiş olsa da (en azından teoride) 1920'lerin Konstrüktivist ve *Proletkült* sanatçıları için, Saint-Si-

---

tetiğe görünürde verdiği çelişkili destekte hem de Realist estetik için yaptığı "kuralcı" tanımında tutarsızdı.

Bu tanım Plehanov tarafından Belinski'nin estetik prensipleri olarak anılmış (yine Walicki'nin altını çizdiği gibi, bu tanımın Belinski ile fazla ilgisi yoktu) ve sanat eseri için beş şart belirlemiştir. Buna göre sanat eseri:

1 uslamlama yoluyla değil, tasvirler yardımıyla hayatı olduğu gibi sunmalı,
2 gerçekliği abartmalara ve çarpıtmalara yer vermeden resmetmeli,
3 bütün konuyu bütünselliği içinde kapsayan somut bir fikri ifade etmeli,
4 içeriğine uygun bir biçimi olmalı ve
5 biçimde bütünlük göstermeli, yani tüm parçaları uyumlu bir koordinasyon içinde olmalı idi. (Walicki tarafından özetlendiği şekliyle, s. 426.) Tam metin için bkz. Plehanov, *Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 196-7; burada 4. madde biçim ve düşünce arasında bir harmoni talebi şeklinde çevrilmiştir: Daha sonra Lukács tarafından da "Realist" sanatı Soyut Modernizme karşı savunurken kullanılacak olan bir idealdir.

28. Bkz. Çernişevski'nin estetik teorisi üzerine Plehanov'un 1897 yılında yazdığı makale, *Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 260.

29. Daha önce de belirtildiği gibi Peredvizhniki veya Gezginler, Çernişevski'nin, "gerçekliğin gerçekçi şekilde tasviri" ile sosyal reforma katkı sağlayan sanat konseptini kendi estetik anlayışları olarak benimsemişti. Konu olarak Rus köylüsünü ele alan Gezginler, Plehanov'un daha sonraları ulaştığı, proletaryayı devrimin öncüsü olarak gören Marksist inançtansa popülizme çok daha yakındı.

30. 1889 yılındaki Uluslararası Sosyalist Kongresi'nde Plehanov, değişimin yalnızca yeni bir devrimci proletarya sınıfının oluşumuyla mümkün olabileceğini öne sürmüştü.

31. Plehanov, 1897 yılında Belinski hakkında yazdığı makalede Popülistleri Romantik olmakla eleştirmişti (*Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 210).

moncu bir tarzda, sanatın ekonomik temelde yer bulabileceği ve dolayısıyla toplumun ekonomik yönden yeniden inşasında ve üretimde rol oynayabileceği yönünde tartışma yolunu açık bırakmıştır. Ancak Plehanov'un düşüncesindeki bu iz halindeki "avangart" Saint-Simoncu öğe, 1920'lerin avangardına karşı kendi estetik anlayışlarını haklı çıkarmak için Plehanov'un teorilerini kullanan 1930'ların Sosyalist Realistleri tarafından görmezden gelinecekti.[32] Fakat yalnızca son dönemde Plehanov'un sanatın aktif rolü hakkındaki inancı, çalışmalarını yorumlayanlar tarafından açıkça ele alınmıştır. Örneğin, Plehanov'un *Selected Philosophical Works*[33] [Seçme Felsefi Çalışmalar] isimli kitabı için V. Scherbina'nm yazdığı Giriş bölümü, Plehanov'un Realizmin savunulmasına yaptığı

---

32. Ayrıca bkz. not 120. 1912 tarihli *Art and Social Life* isimli çalışmasında Plehanov, Belinski ve Çernişevski'i sanatın sınıfsal yapısına karşı ilgi eksiklikleri nedeniyle eleştirmiş, aynı zamanda da Saint-Simoncuları dönemlerinin çalışan sınıfının ihtiyaçlarının farkında oldukları için överken, Rus Saint-Simoncu Belinski'e zaman zaman getirdiği eleştirilerin onun Saint-Simonculuğunu reddetmek olmadığını, sadece Saint-Simonculuğunun hatalarını düzeltmek amacını taşıdığını öne sürmüştür. Bu hatalar büyük oranda, Belinky'nin yaşadığı dönemde sınıfsal yapının sanayileşme öncesi karakterinin neden olduğu hatalardı. Diğer yandan Rus Saint-Simoncu geleneği adına yapılan bu doğru zamanlı düzeltme Plehanov'un çalışmasında nerdeyse fark edilmeyecekti, öyle ki, yine Rodçenko gibi Konstrüktivistlerin proleter makine estetiği vasıtasıyla Rusya'da Saint-Simoncu teorinin gerçekleştirilmesi, daha sonraki yıllarda Sosyalist Realistler tarafından bir Rus teorisi olarak değil, Batı'dan ithal edilmiş bir teori olarak değerlendirilecekti.
Şu da belirtilmelidir ki: Plehanov 1912 yılında, "yalnızca zenginlere hitap eden" ve proletaryanın öncü ve aktif bir rol oynayamayacağı şekilde yalnızca kendilerini avangart tayin eden Saint-Simoncuları da eleştirmiştir. Plehanov sadece zenginlere hitap eden bir elit grup kurmakla eleştirdiği bu geç dönem Fransız Saint-Simoncuların çoğunu bilen bir Fransız kitleye hitap etmekle kalmıyordu, aynı zamanda Saint-Simonculuktaki bu "yozlaşmış" evreyi eleştirirken, Heine ve Marx tarafından da seslendirilmiş duyguları tekrar ediyordu. Heine ve Marx kendi dönemlerinin Saint-Simoncularının içindeki mistik inançları ve yozlaşmayı eleştirirken, onların akıl hocaları Saint-Simon'un çalışmalarını ciddiye almaya devam ediyorlardı. (Ayrıca bkz. 5. bölüm, not 97.)

33. Plehanov, *Selected Philosophical Works*, cilt 5. V. Scherbina, 1940'larda ve 50'lerin başlarında çalışmaları Sosyalist Realizmin katı normlarından ayrılan bir yazardı. Bu çalışmalardan biri 1957 tarihli "Sosyalist Realizme Dair" başlıklı makalesidir. Bu makale, sunum, stil veya biçim açısından herhangi bir metodu zorunlu kılmayan yeni bir Realist sanat konseptinden bahsediyordu; gerçekliğin çeşitli şekillerde sunumuna olanak verecek, Realist ve Realist olmayan sanat formları arasındaki karşıtlığı hafifletecekti. *Voprosy Literatury* (1957, no 4) isimli çalışmada yayımlanmış ve Macaristan Sosyalist Emekçiler Partisi'nin Merkez Komitesi'ne bağlı Kültürel Teori Paneli'nin raporunda bu çalışmadan alıntı yapılmıştır (*Radical Perspectives in the Arts*, Der. Lee Baxandall, Harmondsworth, 1972, s. 256).

katkıyı vurgulayarak başlar; ancak daha sonra[34] Plehanov'un sanatın sosyal koşullarla şekillenmiş doğası hakkındaki açıklamalarının, eleştirmenler tarafından Plehanov'un "sanatın aktif rolü" konusundaki inancını dışarıda bırakacak şekilde derlendiği noktasının altını çizer.[35]

Eğer 19. yüzyılda Rusya'da Saint-Simoncu düşüncelerin bir diğer kaynağının Feuerbach olduğu söylenebilirse, Plehanov'un Feuerbach'ı diğer 19. yüzyıl Alman Saint-Simoncu yazarlarla birlikte, örneğin, 1905 yılında Viyana'daki 6. Edebiyat ve Sanat Sergisi değerlendirmesindeki gibi kullandığını görmek ilgi çekici olacaktır. Burada, proleter hareket ve burjuva sanatı üzerine yazdığı bir makalede, ki bu makalede hem Heine'den alıntı yapmış hem de Feuerbach'ın antropomorfik [insan biçimli] Hıristiyan sanatı eleştirisini Rafael'in dini sanatıyla ilişkilendirmiştir, Plehanov, Josef Israels tarafından yapılmış, bir anne ve çocuğunu resmeden *Meryem Ana Bir Barakada* isimli çalışma hakkında, Marx'ın Rembrandt'ın köy kadını Meryem Ana resminden bahsettiği ve Goethe'nin bu resmi Rafael ile kıyasladığı tarzda bir yazı kaleme almıştır:

> (...) bu kadın sıradan bir barakada sıradan bir anne. O zaman nasıl *Meryem Ana* olabiliyor? Çünkü Rafael'in o en "yüce" Meryem Anaları gibi bir anne aynı zamanda. Israels'in Meryem Analarının "yüceliği" tam olarak anneliğinde yatar; fakat diğer yandan Rafael'in resimlerinde, Hıristiyan sanatının genelinde olduğu gibi, bu saf insani olan ve sadece insani olmakla kalmayan özellik tanrısal bir özelliğe dönüştürülür, Israels'inkinde *bu özellik insana geri döndürülmüştür.* Daha evvelinde, Feuerbach'tan alıntı yapmak gerekirse, insan tanrısal olanda bulunan

34. Plehanov, *Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 13.

35. A.g.e., s. 14. Scherbina, Sosyalist Realist dogmaya bir saldırı olarak görünebilecek şekilde yazısına devam etmişti; ancak kendisi "Marksizmin düşmanlarının" ve "çürümüş Naturalistlerin" bir eleştirisini yaptığını iddia ediyordu:

> Onun (Plehanov'un) sanatın algısal önemine, gerçekliğin dönüşümündeki rolüne dair yaptığı saptamalar sanatın yaşam üzerindeki aktif etkisini açıklamak yönünden çok önemlidir. Bu anlamda Plehanov'un estetiği, sanatın fonksiyonunu *yaşamın pasif bir yansıması* şeklinde sınırlayan geçmişin ve günümüzün birçok sanat teorisine karşı gelmektedir...

Plehanov'un, sosyal yaşamı yansıtırken aynı zamanda bu yaşamla ilişki içinde de olan sanat konsepti, tabii ki sanatı "döneminin aynası" olarak gören daha eski Rus "Hegelci" sanat konseptinden ayrı tutulmalıdır. Bu konseptin Fransız sosyalist fikirlerden etkilenmiş olduğu söylenebilse bile (bkz. s. 163), sanatın toplumun ekonomik temelinin gelişiminde aktif rol oynar şekilde tanımlanması daha önce kullanılmamış bir kavramdır.

kendi özüne taparak kendini harap etti; fakat şimdi insan, bu kendini harap edişin yersizliğini anlıyor ve insani özellikleri tam da insana ait olduğu için bağrına basıyor.[36]

Ve şöyle eklemiştir:

Bu Heine tarafından yüceltilen bir devrim:

Yeni bir şarkı, daha güzel bir şarkı
Besteleyeceğim senin için, dostum:
Derhal bu dünyada kurmayı diliyoruz
Cennetin kendimize ait güzel bir versiyonunu!

Ancak fikirlerindeki Saint-Simoncu öğelere rağmen, Plehanov'un resimdeki kişisel tercihi Realizmi beğenenler sınıfına sokulabilir. Özellikle 1912 tarihli *Art and Social Life* [Sanat ve Sosyal Hayat] isimli çalışmasında (Paris'te yapılmış bir konuşmayı temel alan kitapçıktır, bu konuşmada Plehanov, daha sonra Lenin hükümetinin eğitim bakanı olacak olan Lunaçarski ile sürtüşmüştür) Fransız Kübizmine yaptığı eleştiri, 1930'ların Sosyalist Realistlerine, 1920'lerde popüler olan Kübizmin Rus avangart takipçilerine karşı eleştirilerinde kullanmak üzere cephane sağlayacaktı; çünkü Fransız Kübizmine eleştirisinde Plehanov, soyut sanatı kültürel ve siyasi çöküşle eşleştiriyordu. Sovyet Konstrüktivizmi, Plehanov tarafından belki de çökmemiş sanatın amaçlarını gerçekleştirir görülüyordu ("sosyal sistemi geliştirebilmek adına insan bilincinin gelişimine" katkı sağlayarak). Kendi doktrinlerine karşı sempatik bulmadıkları 1920'lerin avangartlarını etkisiz kılmak isteyen Sosyalist Realistler, Sovyet Konstrüktivizmini Plehanov tarafından çökmüş olmakla suçlanan soyut Fransız Kübizmi ile tanımlamıştır.

Daha sonraki dönemlerde Konstrüktivistleri eleştirenler, Fransız Kübistlerle Rus Kontrüktivistler arasındaki siyasi farkları gözden kaçırmış olsa bile, iki sanat okulu arasındaki stil benzer-

---

36. Plehanov, *Selected Philosophical Works*, cilt 5, s. 398-417. Plehanov'un Hegel'in estetik görüşlerini tam olarak takip etmediğini bu pasaj da gösterir. Ancak Henri Arvon'un *Marksist Aesthetics* (Ithaca ve Londra, 1973) isimli çalışmasında işaret ettiği gibi, Plehanov, Hollanda sanatının sosyal yaşamlarını yansıtma şekline dair Hegel'in yaptığı yorumlardan etkilenmişti. Burada Rafael'in Meryem Ana tasvirlerine getirdiği "öteki dünyaya ait olma" eleştirisi, Plehanov'un da Marx gibi, Hegel'in bu tasvirler konusundaki beğenisini paylaşmadığını gösterir.

liklerini tanımlama konusundaki hataları düzeltecekti. Plehanov tarafından 1912 yılında özel olarak eleştirilen bir Kübizm "manifestosu" olan Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in *Du Cubisme*'i, 1920'lerin daha çok dizayn ve mimari odaklı sanatının (bu sanat Konstrüktivizmdir) gelişiminden önce gelen Rus Süprematistlerin sanatı üzerinde oldukça etkili olmuştur. Ancak *Du Cubisme*, Fransa'da henüz 1912 yılında Plehanov'un bu ülkede sanat ve sosyal hayat üzerine ders verdiği dönemde ortaya çıkmıştı ve bu derslerinde Plehanov *Du Cubisme*'i kendisi için sanatta en büyük çürümüşlüğü ifade eden öğeleri desteklemekle hararetli şekilde eleştiriyordu. Plehanov'a göre *Du Cubisme*, tüm Kübist sanatın temelde idealist ve öznelci özünü gösteriyordu. *Du Cubisme*'in gerçekçi sunumu ve özelinde Courbet'yi[37] eleştirmesi, Plehanov'a

---

37. *Du Cubisme*'de Gleizes ve Metzinger, Courbet'nin sözde "avangart" Realizmini kendi döneminde popüler olan Realizmin yeterince ötesine gidemediği için reddeder. Coubert'in radikalizmini kabul etmelerine rağmen, onu gelişigüzel doğa tasvirlerinin "kölesi" olmakla suçlarlar. Birçok çağdaş Batılı eleştirmene göre, Courbet radikal "avangart" sanatçı fikrini temsil etmeye devam etmişti. Diğer yandan bu avangart konseptinin, bu kitapta incelenen Saint-Simonculuğun sanatçı-üretici avangart konseptiyle fazla ilgisi olmasa da sanatçının bireysel radikalizmini veya bohemyanizmini vurgular; ki bu, çalışmanın kapsamı içinde izlenen bir kavram değildir. Şu noktaya da işaret edilmelidir ki: Courbet Rusya içerisinde 1920'lerin avangardından ziyade her şeyden önce "Peredvizhniki" veya Gezginler ile ilişkilendirilmiştir (ve dolayısıyla Sosyalist Realizm ile de). Igor Golomshtok, *Soviet Art in Exile* (s. 82) adlı kitabında yer alan resmi olmayan Sovyet sanatı üzerine yazdığı makalesinde, 1880'lerin Sosyal Realistlerinin Courbet'nin Realizmini takip ederek, o dönemde bile Rus sanatında "geri gidiş"e imza attığını belirtmiştir; çünkü 1880'lerde Courbet Fransa'da Cézanne ve post-Empresyonistler kadar avangardı temsil etmiyordu.
Marx'ın Courbet hakkında ne bildiğini ya da ne düşündüğünü söylemek zordur. Marx'ın basılmış çalışmalarında Courbet'e yapılmış herhangi bir referans yoktur, ayrıca Courbet'nin Paris'e 1840 yılında gelmiş olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Marx'ın Paris'te olduğu 1843 yılında Courbet'nin çalışmalarıyla ilgilenmiş olması ihtimali düşüktür. Ve eğer Marx, Courbet'nin Paris'te yaptığı erken dönem çalışmalarını gördüyse bile, büyük ihtimalle Romantik türe ait çalışmalarını görmüş olmalıdır. (*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londra, 1973, s. 36 isimli çalışmasında T. J. Clark, Courbet tarafından Paris'teki ilk yıllarında satılmış ender çalışmalardan birinin Saules'teki kilise için yaptığı mihrabın arkasındaki heykel çalışması olduğunu söyler.) 1843 yılında genç Marx'ın, Hıristiyan ve Romantik sanatına karşı yazmaya başladığı tezi yarım bıraktıktan sadece bir yıl sonra, Courbet'nin erken dönem Romantik ve dini içerikli çalışmalarından etkilenmeyeceği de açıktır. Ve bu erken dönem çalışmalarını görmüş olsaydı daha sonraki dönemlerde Courbet'yi över miydi sorusu da tartışmaya açıktır. Marx'm yazılarında ne erken ne de geç dönem Courbet ile ilgili herhangi bir özel yorum bulunmaması dolayısıyla cevaplar yerine sorularla yetinmek durumundayız.

göre sosyal gerçekliği doğru şekilde yansıtması gereken sanatın bu görevine inancını altüst eder nitelikteydi.

Yine Plehanov'a göre Kübizm, aynı zamanda, çökmüş "sanat için sanat" anlayışının en son, en elit ve en absürd kademesiydi. Plehanov, "sanat için sanat" anlayışının yüzyılın başlangıcında Fransız burjuvazisi tarafından beğenilen bir anlayış olduğunu düşünüyordu ve ona göre "para için para" anlayışına dönüşen bir dejenerasyon da buna eşlik ediyordu. Plehanov'un objektif güzellik prensiplerinin (Kübistlerin soyut sanatını suçlamak için kullandığı prensipler) keyfi olduğu söylemiyle ona karşı çıkan Lunaçarski ise, Plehanov tarafından aşırı öznelcilikle suçlanıyordu (az önce de gördüğümüz gibi Plehanov Fransız Kübizmini de aynı hatayla suçlamıştı). Daha sonra *Narkompros* müdürü, yani Lenin'in Eğitim ve Sanat Bakanı olarak bu kez Lunaçarski "sanat için sanat" anlayışını çökmüşlükle suçlarken, diğer yandan da Rus Konstrüktivist sanatçıların soyut çalışmalarını gerçek anlamda proleter ve Sovyet diye değerlendirerek savunacaktı. 19 Aralık 1920'de Narkompros idaresindeki sanat bölümlerinin liderlerinden oluşan ilk Sovyet konferansındaki konuşmasını tamamlarken Lunaçarski şu sözleri sarf ediyordu:

> Proletarya, geçmişin hâkim sınıfının konusu olan, yaşamla sanat arasındaki keskin farkı nihayetinde ortadan kaldırmalıdır. Şu andan itibaren sanat için sanat anlayışı sona ermiştir. Sanat, proletaryanın ellerinde komünist propaganda ve teşvikin keskin bir silahı haline gelecektir. Sanat, proletaryanın ellerinde üretimin parçası, aracı ve ürünüdür.

Sosyal Realizmin sonraki dönem taraftarları ise Kübist ve Konstrüktivistleri temsili olmayan soyut sanat anlayışları temelinde kıyaslayarak, Plehanov tarafından eleştirilen Kübistlerin aksine; fakat hamileri Lunaçarski gibi, Rodçenko gibi Konstrüktivistlerin proleter ve aktivist bir sanat formu yaratmaya çalıştığını görmezden gelmiştir. Konstrüktivistlerin yaratmaya çalıştığı bu sanat formu, kısmen Belinski ve Çernişevski'nin de ilgi gösterdiği ve Plehanov tarafından da Fransız burjuva sanatının çökmüşlüğü eleştirisinde kullanılan Saint-Simoncu avangart konseptine ideolojik açıdan benzer şekildeydi. Diğer yandan, Saint-Simon'un sanatçılar ve teknokratlardan oluşacak bir öncü grup şeklindeki orijinal konsepti ve sanatı teknolojiyle ilişkilendirmek yönünde

avangardın yeniden politize edilmesi ve bulunduğu sosyal bağlamda sanatı ekonomik ve politik gelişime entegre olmuş bir üretim formu olarak sunma anlayışı, 1920'lerin Konstrüktivistleri aracılığıyla, siyasi ve teknolojik reform yoluna koyulan bir Rusya'yla yeniden tanıştırılıyordu. Konstrüktivizmin, sanatçıyı üretici olarak gören bu ütopik Saint-Simoncu konseptin yeniden doğuşunu ne şekilde sunacağı bir sonraki bölümde incelenecektir.

7
1920'lerin Konstrüktivistleri ve Avangart Konsepti

Bir önceki bölümde de ifade edildiği gibi, 1920'lerin Sovyet Konstrüktivist sanatçıları teknoloji ile birlik içerisinde, yeni toplumları için pratik kullanımlar sunan, fonksiyonel ve devrimci dizaynlar geliştirebilen yeni bir sanat türü oluşturmanın peşindeydi. Dizayn sanatında, mimaride ve mühendislikte teknolojik açıdan gelişmiş ve ekonomik olarak üretken ürünler ortaya çıkarabilmek adına sanatlarının fonksiyonel, kullanışlı yönlerini geliştirmeye yönelik bu çabaları, soyut resim ve dizayn alanındaki Konstrüktivist tecrübelerini, Konstrüktivizm sanatını devrim öncesi Rus soyut sanatı okullarından ayıran sosyalist prensipler ve hedeflerle birleştirmelerine de yardımcı oluyordu.

Konstrüktivizmle yakından bağlantılı hale gelen, sanatın fonksiyonel yönünün geliştirilmesi düşüncesi, 1917 yılından sonra

Vkhumetas (yüksek seviye sanat-teknik atölyeleri) ve "Sanatsal Kültür Enstitüsü" Inkhuk gibi resmi kurumlar tarafından desteklenivordu. Bu kurumlardan Inkhuk, Mayıs 1920'de sanatın gelişimi için itici güç sağlamak adına kurulmuştu ve 1921 yılında endüstriyel dizayn, mühendislik ve mimariyle bağlantılı fonksiyonel "Prodüktivist" bir sanatın gelişimi için program yapmıştı. Ve gerçekten de bu sayfalarda, sanatçıyı avangart üretici olarak gören Saint-Simoncu düşünceyi yeniden canlandırdığı ifade edilen sanatçıların birçoğu, yeni sanat formlarının denenmesiyle olduğu gibi ya mühendislik veya mimari ya da dizayn ile uğraşan kişilerdi.

Tatlin, El Lissitzky ve Rodçenko gibi Konstrüktivist sanatçılar, sanatın hem teknik olarak avangart hem de iktisadi yönden üretken olması gereği ile ilgili birçok Saint-Simon teorisini canlandırdıkları ya da uygulamaya koydukları için, bu metinde (diğerleri değil) bu sanatçılara, Marx'ta bulunan "Prodüktivist" Saint-Simoncu fikirlerin geçmişine yönelik bir çalışma bağlamında yer verilmektedir.

1920'lerin avangart sanatçıları hakkında şu ana kadar sanat tarihi merkezli bir bakış açısıyla yapılmış yeterince çalışma bulunduğunu düşünerek, ilgili döneme ait bir başka sanat tarihi çalışması sunmak niyetinde olmadığımı belirtmek isterim. Kitabın bu bölümünün amacı, Marx'ın "Prodüktivist" Saint-Simoncu görüşlerinin 20. yüzyıl Marksist estetik düşünce ve sanatsal uygulamalarındaki yerini ele almak olduğu için 1920'lerin avangart sanatı da 1930'ların ve sonrasının Sosyalist Realizmi gibi, birinci bölümde ifade edilen, Marx'ın, kendi döneminin görsel sanatlarına bakış açısı ve bu bakış açısının içerisinde yer alan Saint-Simoncu fikirleri bağlamında incelenecektir. Yine bu nedenle 1920'lerin Rus avangardı hakkında yapılan çalışmalarda ya da avangart konsepti üzerine teorik tartışmalarda normalde sorulmamış bir soruya yöneleceğiz. Bu da, sanatçıyı yeni bir toplumun planlanması ve üretimiyle ilgilenen devrimci bir *producteurs* grubun (teknokratlar ve bilim insanlarıyla birlikte) içinde gören Konstrüktivist sanatçı konseptinin, Saint-Simon ve takipçileri tarafından ortaya konan ve Marx tarafından geliştirilen avangart konseptiyle nasıl bir ilişki içinde olduğu sorusudur.

Avangart konseptinin tarihini incelemiş eleştirmenler olsa da, bu konsepti pek ender şekilde 1920'lerin avangart Sovyet sanatçı-

larıyla olduğu gibi Marx ve Saint-Simon ile de ilişkilendirmişlerdir. Dolayısıyla, örneğin D. D. Egbert, avangart fikri üzerine yazdığı bir makalede[1] Marx'ın bazı erken dönem fikirlerini Saint-Simon'a borçlu olduğu tespitini yaparken, (avangart fikrinin geçmişini geniş ve zahmetli bir çerçevede incelemeyi gerektirir şekilde) Marx'ın veya Saint-Simon'un avangart konseptini Konstrüktivistlerinkiyle açıkça ilişkilendirmez ya da Konstrüktivistlerden bahsetmez bile.[2]

Renato Poggioli[3] avangart fikrine açıkça adanmış bir başka çalışmada, modern avangart sanatından bahsetmiş ancak diğer yandan, konseptle bağlantılı olarak Saint-Simon'un ismini vermekten kaçınarak, konseptin kökenlerinin Fransa'dan, az bilinen bir Fourierciden, Gabriel-Desire Laverdant ve (Paris'te 1845 gibi geç bir yılda yayımlanan) "De la mission de l'art et du role des artistes"[Sanatın Misyonu ve Sanatçıların Rolü] isimli kitapçığından geldiğini söylemiştir. Bu çalışmadan alıntılanan aşağıdaki pasajda Poggioli, Laverdant'ın, "devrimci propaganda ve ajitasyon" aracı olarak, hem sanat ve toplum arasındaki karşılıklı bağımlılık fikrini hem de sosyal eylem ve reform adına sanatın bir enstrüman olduğu doktrinini vurguladığını iddia eder:

> Sanat, toplumun dışavurumu, en üst noktasında, en gelişmiş sosyal eğilimleri gösterir: öncüdür ve göstergedir. Dolayısıyla, sanatın yol gösterici olarak misyonunu layığıyla yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangart olup olmadığını bilmek için, kişi önce insanlığın nereye gittiğini bilmelidir, insan ırkının kaderinin ne olduğunu bilmelidir...[4]

Poggioli'ye göre Laverdant, politik karakterini vurgulamak üzere avangart konseptini ilk kullananlardan biridir. Ancak terimi bu anlamda kullanmak, o dönemde istisnai olmaktan ziyade gayet tipik bir durum olmakla kalmıyordu (Saint-Simon ve takipçileri en azından 19. yüzyılın başından beri bunu zaten yapıyor-

1. Donald Drew Egbert, "The idea of 'avant-garde' in art and politics", *The American Historical Review*, Aralık 1967, cilt 73, no 2, 351 ve devamı.
2. Egbert'in, 1920'lerdeki avangart politikası için yaptığı tanımlarda bu bağlantıları kurmaya en çok yaklaştığı an, Parti'nin avangart rolünü üstlendiği Lenin konseptiyle Sosyalist Realizm arasındaki çelişkiden söz ettiği dönemdir.
3. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1962), Cambridge, Mass., 1968, s. 8 ve devamı.
4. A.g.e., s. 9.

du), aynı zamanda konseptin geçmişi de "politik" ya da "apolitik" şeklinde sınırlandırılamıyordu (Poggioli'nin burada yapmaya çalıştığı buydu); çünkü (Saint-Simon'dan beri) sanatçıyı ekonomik değerlerin de bir "üreticisi" olarak görmesi yönüyle avangart konseptinin ekonomik bir argüman da içerdiği söylenebilir.[5] Bunun da ötesinde, 19. yüzyılın endüstriyel Avrupa'sında avangart konseptinin popülaritesinin artmasında terimin ekonomik yönü de etkiliydi; tıpkı 1920'lerin yeni endüstriyelleşen Rusya'sında yeniden ortaya çıkışında ve özellikle de o dönemin avangart Konstrüktivistlerinin program ve uygulamalarında etkili olduğu gibi. Bununla birlikte, burada şu nokta da ifade edilmelidir ki (ekonomik açıdan üretken olmasıyla sanatı destekleyen merkantilist argümanlara daha önce, birinci bölümde yapılan bir referans ışığında) avangart konseptinin, oluşumunun ilk yıllarında Sovyet Rusya'da kabul edilmesini uygun hale getiren etken, sanatın üretkenliği yönündeki herhangi bir merkantilist argüman olmaktan ziyade şüphesiz Saint-Simoncu avangart konseptinin hem Marx'ın hem de 19. yüzyıl Rus Sosyalist düşünürlerinin fikirleriyle oluşturduğu bağlantı idi.

Camilla Gray'in de yazdığı gibi, Rodçenko, El Lissitzky, Tatlin ve Vesnin kardeşler gibi Konstrüktivistlerin hepsi, 1920'lerde yeni Sovyet toplumunun ekonomik gelişimine katkıda bulunmak için "sanat ve endüstri arasında köprü kurma"yı denemişti. El Lissitzky 1918 yılında Vitebsk'te mimarlık profesörü unvanı aldıktan sonra mühendis, mimar, tasarımcı ve sanatçı olarak yeteneklerini Sovyetler'in 1920'lerde ilk kez katıldığı dünya ticaret fuarları için Rus sergilerinin inşası gibi, ekonomik yönden önemli projelerde kullanırken; diğer Konstrüktivistler de sahne tasarımı ve bir hidroelektrik tesisin inşası gibi farklı projelerde yer almıştı. 19. yüzyıl Fransa'sının Saint-Simoncu mühendisleri gibi (başarıları 1889 Dünya Fuarı'nda kutlanmıştır ve Eyfel Kulesi'nin yapımıyla sembolize edilir), Sovyet Rusya'nın Konstrüktivist mühendis ve mimarları da, yaptıkları binaları toplumun hem ekonomik gelişimine

5. Poggioli ve Egbert'in "avangart" tanımları üzerine daha fazla eleştiri, Nicos Hadjinicolaou tarafından 1978 tarihli bir makalesinde yapılmış olup, *Praxis*, 6, 1982, s. 39-70 adlı çalışmada "On the ideology of avant-gardism" başlığıyla İngilizce'ye çevirilmiştir. Egbert ve Poggioli ile arasındaki farklılıklara rağmen, Hadjinicolaou'nun, dikkatini Saint-Simoncu teori ve Rus Konstrüktivistlerin sanat uygulamalarıyla bağlantılı olan ekonomik ve sosyal fonksiyonlardan ziyade avangart konseptinin politik ve "elitist" çağrışımları üzerine yoğunlaştırdığı söylenebilir.



51. Tatlin, "Üçüncü Enternasyonal için Anıt"ın modeli 1919-20.
Tatlin'in "anıt"ı, Saint-Simoncu mühendis Eiffel'in Paris'teki kulesinin Sovyet muadili olarak planlanmıştı.



52. Eiffel Kulesi, Fransız Devrimi'nin 100. yılı anısına 1889 Dünya Fuarı için inşa edilmişti. Tatlin'in "Üçüncü Enternasyonal için Anıt"ı da tabii ki Rus Devrim ruhunun kutlanmasına adanmıştı.

katkı hem de bu yeni topluma armağan ettikleri birer anıt olarak görmüştür. Bunun yanında Saint-Simon ve Marx gibi onlar da toplumlarının komünist değerlerini sembolize edecek teorideki ve uygulamadaki emeğin yeni bir kombinasyonunu oluşturmayı amaçlayacaktı. *Alman İdeolojisi* gibi eserlerinde Marx, zihinsel emeğin bedensel emeğe yabancılaşması sorununun ortadan kaldırılması gereğini yazmıştı. Saint-Simon ise 1817 tarihli *L'Industrie litteraire et scientifique liguee avec L'Industrie commerciale et manufacturiere*'nin altıncı mektubunda şöyle yazmıştı:

> (...) tüm düşüncelerimizin ve çabalarımızın işaret etmesi gereken yegâne amaç, endüstri için en avantajlı organizasyonu oluşturmaktır; en geniş anlamda, teorik ve pratik, entelektüel ve bedensel, her tür faydalı çalışmayı kucaklayan bir endüstri için.

Saint-Simon da (1794'teki kuruluşundan birkaç yıl sonra École Polytechnique'teki derslere bizzat kendisi de girmişti) zihinsel ve bedensel emeği birleştirmenin ekonomik değerini vurgulamıştı ve daha önceki dönem çalışmalarının birinde (ölümünden sonra yayımlanmıştır) şöyle yazmıştı:

> Bilim insanları, sanatçılar ve sanayiciler en yüksek ve en kapsamlı yeteneklere sahip olanlardır, insan aklının ışığında en olumlu şekilde faydalı olan yeteneklere...

Ve şöyle yazmıştı:

> (...) bilim insanlarının, sanatçıların ve sanayicilerin çalışmaları, yaratıcılık ve uygulama açılarından bakıldığında, ulusun refahına en fazla katkı sağlayandır.[6]

Devrim'in ilk yıllarında, Konstrüktivistler El Lissitzky ve Rodçenko da, yeni "altın çağı" dünyaya getirmek için sanatçı ve mühendisleri işbirliğine teşvik eden Saint-Simon'u sloganlarıyla yankılandıracak ve yaptıkları anıtlarda, mühendislik alanındaki girişimlerinde, Sovyet ticari ürünleri ve Sovyet propagandası için ortaya koydukları yeni deneysel tasarımlarda bu düşünceyi pratiğe dökmeye çalışacaktı. Rodçenko'nun 1921 yılında ortaya attığı

---

6. Bkz. *The Political Thought of Saint-Simon*, Der. Ghita Ionescu, Oxford, 1976, s. 225.

"Bilinç, deney ... inşaat, teknoloji ve matematik çağımız sanatının kardeşleridir" savının da Saint-Simon'un matematikçiler ve sanatçılara yeteneklerini birleştirmeleri yönünde yaptığı çağrıyı ve bu çağrının özündeki belirsizliği hatırlattığı söylenebilir.

Bunun da ötesinde Rodçenko yine 1921 yılında diğer Konstrüktivistlerle birlikte Inkhuk Sanat Kültürü Enstitüsü için bir "Prodüktivist" tasarım sanatı programı formüle edecekti; bu programın amacı, uygulamada var olanı güzel sanatlarla ilişkilendirmek ve bu alanların ikisini de Saint-Simon'un da avangart tanımında belirttiği anlamda ekonomik kılabilmekti. Diğer yandan bu noktada şu hususun da altı çizilmelidir ki 1921 yılı yeni ekonomik problemlerin doğuşuna ve sanat yatırımlarına getirilen yeni sınırlamalara[7] sahne olurken, sanatın daha fonksiyonel ve ekonomik olarak üretken bir yapıya bürünmesi yönündeki Rodçenko'nun bu çağrısı, basit bir şekilde bu ekonomik daralmaya ve güzel sanatlar gibi sermaye yaratmaktan ziyade tüketen aktivitelerin finanse edilememesi tehlikesine karşı iyi zamanlanmış ve keskin reaksiyonlar olarak algılanamaz. O dönemde Rusya'da sanatın varlığını sürdürebilmesi açısından gerekli olsa da, Rodçenko'nun Prodüktivist sanat programı, hem önceki dönem "Konstrüktivist" manifestoların hem de "Prodüktivizm" tanımlamalarının bir özetini oluşturuyor ve "Halk Ekonomisi Üst Kurulu Bilim-Teknik Departmam"ının bir ayağı olarak kurulan "Uygulamalı Sanatlar Komitesi"nin bir amacını tasdik ediyordu. Komite açık şekilde "artan ihracata yaptıkları katkıyla, uygulamalı sanatların ülkenin ekonomik tırmanışına çok önemli katkı sağladığını"[8] beyan etmiş ve bir anlamda Konstrüktivistlere "resmi" bir Saint-Simoncu politika payesi biçmişti. Gerçekten de Bol-

---

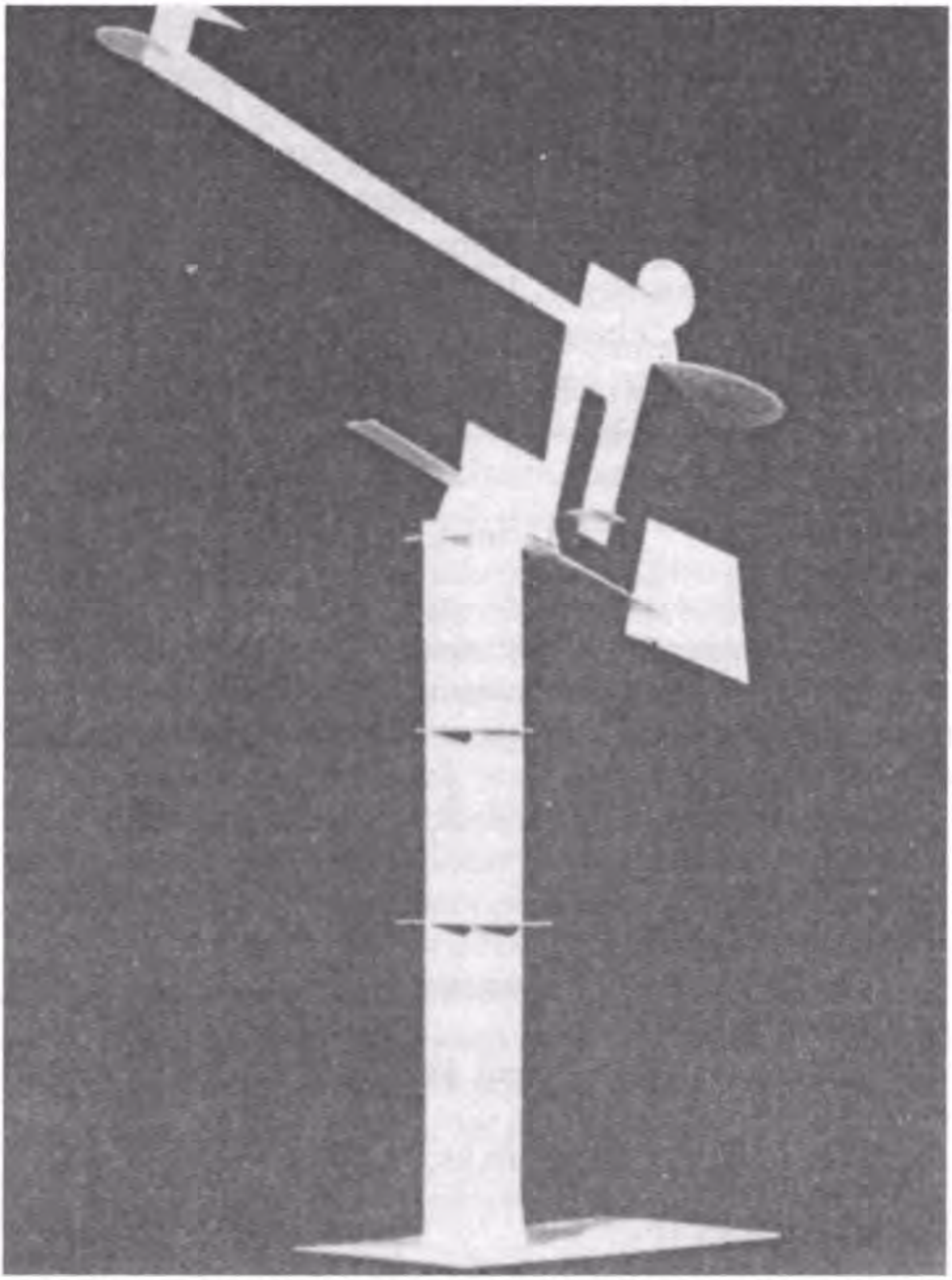
7. 1918 yılında Lenin, Marx ve Engels ve yine Cézanne ve Heine gibi sanatçılardan yazarlara kadar yeni Sovyet Devleti'nin kahramanları adına anıtlar yapılmasını sağlayacak bir programı onaylamıştı. 1921 yılındaki kesintiler ise bu türden programlara kısıtlamalar getiriyordu.

8. Saint-Simon'un sanatı teknolojiyle birleştirme argümanı Rus Konstrüktivistler tarafından 1920'lerin başlarında yeniden ortaya atıldığında kapitalizm, Rusya'da var olduğu şekliyle, yabancılaşmış veya bu kapitalizmin artıemeğinin feshedildiği farz ediliyordu. Dolayısıyla Rodçenko ve diğer sanatçıların üyesi olduğu Uygulamalı Sanatlar Komitesi'nin prensipteki amacı, "halkın sanatsal yaratıcılığını geliştirmek ve desteklemek (...)" şeklinde tanımlanabileceği gibi, (burada olduğu gibi) "uygulamalı sanatların artan ihracatına katkı sağlayarak", "ülkenin ekonomik gelişimine büyük ivme kazandırmak" olarak da ifade edilebilir (bkz. German Karginov, *Rodçenko*, Londra, 1979, s. 8).



53. Konstrüktivist sanatçı A. Rodçenko. Fotoğraf, üç boyutlu yapılarından birinin önünde, üzerinde eşi Varvara Stepanova tarafından dizayn edilmiş çalışma önlüğüyle çekilmiştir.

şevik Devrimi'nin ilk yılları yukarıdaki gibi uygulamaya konamamış birçok 19. yüzyıl ütopik sosyalist düşüncenin politik programlar kapsamına alınmasına sahne olmuştu; ve Uygulamalı Sanatlar Komitesi'nin 1918 yılında öne sürdüğü politika, Konstrüktivistler tarafından (en azından daha erken dönemlerinde) kendi amaçlarıyla uyum içerisinde görülecek birkaç "Leninist" politikadan biriydi.



54. Rodçenko'nun 1918 tarihli *Uzay Yapısı No.6* isimli çalışması, sanatçının Realist sanatın çizgilerini üç boyutlu yapılara dönüştürmek yönündeki erken dönem eğilimini gösterir niteliktedir. Daha sonraları, 1920'de Rodçenko "Çizgi" isimli makalesinde şöyle yazmıştı: "Çizgi, gerçekliğin yeni bir seviyesini ortaya çıkardı: Temsili olmayan, gerçekçi bir yaklaşımla inşa etmek."

Rodçenko hakkında yaptığı çalışmada Karginov, 1920 yılında Rodçenko'nun sanatının sadece "laboratuvar deneyselliği" seviyesine ulaşmakla kalmadığını; aynı zamanda yaşamın direkt olarak "sanatçı-inşacı" olan "sanatçı-mühendis" tarafından organize edileceği "yapısal olarak organize edilmiş bir geleceğin" hayaline yö-

neldiğini yazmıştır. Bu ütopik vizyonun uygulanabilir yönü ise, Rodçenko, eşi Varvara Stepanova ile birlikte başarıyla pazarlanabilen ve kullanılabilen objeler üretmek üzere Inkhuk'taki postdevrimci topluluk için yerel ve fabrika kullanımı amaçlı objelerin tasarımı üzerine çalışmaya başladıklarında ortaya çıkıyordu.

Karginov'un altını çizdiği bir başka noktaya göre de, Rodçenko daha önceki dönemlerde, 1918 yılının sonlarına doğru kurulan ve kendilerine "Zhivskulptarkh" diyen bir grupta (Rusça resim, heykel ve mimari kelimelerinden oluşturulan bir isim) yer almıştı. Grubun amaçları, daha sonra Rodçenko tarafından formüle edilen, aşağıdaki sloganlarla ifade edilen Konstrüktivizmin amaçlarının bazılarından farklı değildi:

> İnşaat ilgili öğelerin düzenlenmesidir.
> İnşaat çağımızın genel görünümüdür.
> Tüm bilimler gibi, sanat da matematiğin bir dalıdır.
> İnşaat, materyalin organizasyonu ve faydalı kullanımı için modern önkoşuldur.
> Yaşam için faydasız bir sanat, antika müzelerinde tutulmalıdır.
> Sanatın, yaşamın organik bir parçası olma zamanı gelmiştir.
> Yapısal olarak organize edilmiş yaşam, sihirbazların büyüleyici ve boğucu sanatından fazlasıdır.
> Gelecek, sanatın keşişleri veya kahinleri ve soytarıları için manastırlar inşa etmeyecektir.
> Kahrolsun yoksulların kasvetli, kirli hayatları içinde gösterişçi bir mücevher gibi duran sanat!
> Kahrolsun anlamsız bir yaşama kaçış aracı olan sanat!
> Çağımızın sanatı bilinçlidir, yaşamı organize etmiştir, anlamaya ve yaratmaya muktedirdir.
> Çağımızın sanatçısı yaşamını, işini ve kendisini organize edebilen kişidir.
> İnsan yaşam için çalışmalıdır; saraylar, kiliseler, mezarlıklar ve müzeler için değil.
> Aktif çalışma halkın içinde, halk için ve halk ile yapılmalıdır; kahrolsun manastırlar, kurumlar, stüdyolar ve adalar!
> Bilinç, deney ... fonksiyon, inşaat, teknoloji, matematik – çağımız sanatının kardeşleri bunlardır.
>
> Rodçenko, 1921[9]

9. A.g.e., s. 90.

Saint-Simon'un sanatçılar, mühendisler ve bilim insanları tarafından kurulacak yeni bir toplum vizyonundaki bu sloganlarla dışa vurulan ütopik elementin, Konstrüktivistlerin "Futuria" vizyonuna da yansıdığı söylenebilir. Rodçenko hakkında yaptığı çalışmanın Giriş bölümünde Karginov'un ifade ettiği gibi Futuria, yaşamın "güzelliğin ve uyumun kanunlarıyla yönetileceği" bir ülkeydi. Karginov, teknoloji, sanat ve endüstriden oluşan birlikle böyle bir "ütopya"yı kendilerinin inşa etmesi dileği çerçevesinde Konstrüktivistler ve Saint-Simonculuk arasında var olan bu bağlantının bir başka uygulamaya dönük yönüne işaret ederken şöyle devam eder:

> Fakat onlar hayal kurmaktan fazlasını yaptı: Şartlar gerektirdiğinde fabrikalarda, basımevlerinde, inşaat endüstrisinde ve başka yerlerde üreten bir çalışmanın içinde olmak için sanat "laboratuarlar"ınm kısıtlı alanlarını terk etti. Güzel sanatların standardım bedensel işlerin seviyesine indirmek için yapmadılar bunu, bunu yaptılar; çünkü üretimin niteliksel standardını yükseltmek, üretime yeni bir yaşam ve duyguyla nefes katmak ve teknik, sosyal ve entelektüel devrim yüzyılının gerekleriyle uyumlu bir üretim yaratmak istediler...[10]

1920'lerin Rus Konstrüktivistleri, Saint-Simon'un sanatçı-üretici avangart konseptini devralırken, Enfantin ve Barrault'un bazı Fransız ve Rus takipçilerinin keşiş benzeri, Alman Nazarenler ile paylaştıkları sanatçıyı keşiş gibi gören konseptle herhangi bir ilişki içinde olmadıkları görülür. Ve ilginç bir nokta olarak da, bazı Konstrüktivistler, belki de Saint-Simoncu avangart konseptiyle aralarındaki düşünce benzerliği dolayısıyla Saint-Simoncu düşüncenin daha mistik yönleriyle de bağ kurarak sanatçıyı keşiş gibi gören konsepti eleştirmiştir.

Örneğin Rodçenko'nun sloganları açıkça şu saptamayı yapmıştır: "Gelecek, sanatın keşişleri veya kahinleri ve soytarıları için manastırlar inşa etmeyecektir." Diğer Konstrüktivistler de benzer duygular dile getirmiştir. Nikolai Punin'in proleter devrim sanatı üzerine 24 Kasım 1918 tarihli söylevi şöyle başlıyordu:

> Burjuvazi, sanatı kutsal bir şey gibi algıladı, sanatçıları da keşişler gibi... Proletaryanın sanat hakkında böyle bir düşüncesi olamaz.[11]

---

10. *A.g.e*, s. 7.
11. *A.g.e*, s. 88.

Punin sonraki dönemde sanat politikasına daha muhafazakâr bir yaklaşım getirmiş olsa da Konstrüktivizmi olduğu şekliyle desteklemiş, hatta bazı "Prodüktivist" prensiplerine açıklamalar getirmişti. Örneğin yaratılacak olan yeni proletarya sanatı hakkında şunları söylemiştir: "Burjuva sanatçıları, gerçekleştirilmesini zanaatkârlara bırakarak sadece dekoratif parçalar tasarladı. Objeleri zanaatkârlar üretti. Objelerin özündeki nitelikleri görebilme yetenekleri vardır. Şurası kesindir ki sanatta bütünüyle yeni bir çağ başlayacaktır. Proletarya, yeni evler, yeni caddeler, günlük yaşama dair yeni objeler yaratacaktır". Karginov'a göre[12] Punin, "dekoratif sanat" ile "prodüktif" sanat ayrımını yapan ilk kişiydi ve "objeyi vurgulayarak" "Veschism" (Objecilik) felsefesinin öncülerinden biri oluyordu. Diğer yandan Punin'in "iyi kalite ve sanatçı yapımı" sade, faydalı objeler ihtiyacına yaptığı vurgu, odak noktasına objeyi alıyordu; ancak Konstrüktivist ve Prodüktivist programların gelişimindeki ilk aşamalar Rodçenko'nun Inkhuk'ta başlattığı yaklaşıma uygun ve Objeciliğin zıttı şeklindeydi. Rodçenko ve yoldaşı Konstrüktivistlere göre üretilen obje kadar üretim sürecinin kendisi de önemliydi.

Konstrüktivistlerin, üretim sürecinde yer alan teknolojinin gelişimine açık şekilde verdikleri "Taylorcu"* destek, 1920'lerin avangart Prodüktivist sanatçılarının el sanatları modasını reddedişlerinin belirtisi niteliğindeydi (el sanatları, 19. yüzyılın son yıllarında Gezginlerin takipçileri Popülistler ve Rusya'nın ulusal halk sanatını diriltmeye çalışan sanatçılar tarafından canlandırılmıştı). Geleneksel köy zanaat ve sanatının canlanmasına destek veren ve Gezgin Repin'in de bir süre yaşadığı bir komün, demiryolu şirketi sahibi Mamontov tarafından 1880'lerde Moskova'nın dışındaki Abramtsevo'daki arazisi üzerinde kurulmuştu. Bu gibi komünlerde çalışan birçok el sanatçısı (William Morris'in İngiltere'deki bazı takipçileri gibi), çalışmalarında modern makinelerin kullanımından vazgeçerken, 1920'lerin Konstrüktivist sanatçıları teknoloji ve mühendislik alanlarındaki bilgilerini çalışmalarında gerekli gördükleri makinelerin geliştirilmesi amaçlı uygulamaya koyuyor ve hem sanata hem de sosyalizme karşı antipatisi olan yeni işgücü bölümleri yaratmak yerine, kendilerinin bu yeni "sos-

12. A.g.e.

* Taylorizm: İş akış süreçlerini, üretim sürecini inceleyerek verimi artırmaya çalışan yönetim anlayışı. (ç.n.)

yalist makine sanatı"nın sanatçıyı diğer sosyal gruplara ve mesleklere yaklaştıracağını iddia ediyordu.[13]

Buna ek olarak, 1920'lerin Konstrüktivistleri, Süprematistler ve soyut Kübistler tarafından 20. yüzyılın ilk yıllarında başlatılan Gezginlerin Realizmini reddetmeye devam etti. Goncharova veya Malevich gibi öncüler tarafından başlatılan soyutlama ile yapılan deneylere devam ettikleri gibi, fonksiyonel veya anıtsal yapıda sanat eserleri de inşa ediyorlardı. Bu eserler 19. yüzyıl Realistlerinin tercih ettiği geleneksel tarzda özgün müze sergileri olarak gösterilebilecek eserler değildi; fakat dışarıya, caddelere konuyor ya da kendi alanını yaratıyordu. Konstrüktivistlerin sanatı tabiata karşı da yeni bir bilimsel ve "duygusuz" yaklaşım gösterecekti. 19. yüzyıl Gezginlerinin çalışmalarında bulunan tabiatın duygusal imitasyonundan uzaklaşarak yeni bir bilimsel ve fonksiyonel sanat üretimine uygulanabilen yasalar ve ekipmanlar türetebilmek üzere bilimsel bir teşebbüse yöneliyorlardı[14].

El Lissitzky 1920'de yazdığı Proun isimli manifestosunda hem sanat ile bilim arasında daha sıkı bir birleşme sağlayarak ulaşmak istediği amacı açıklamış hem de daha geleneksel sanatçıların Realist sanatına eleştiri getirmiştir. Şöyle yazar:

> Sanatçı, bir taklitçi olmaktan çıkıp objelerin yeni dünyasının kurucusu haline geliyor. Bu dünya, teknolojiyle rekabet içinde inşa olmayacak. Sanat ve bilimin yolları henüz kesişmedi.

El Lissitzky'nin bu manifestosu da ("Proun", "yeninin onaylanması için proje" anlamını taşır) şu anti-Romantik sloganla başlıyordu: "Dünya tasavvuru değil fakat dünya gerçeği". El Lissitzky manifestosunda basitçe gerçeği taklit etmekten ziyade gerçeği yeniden inşa etmenin gereğinden bahsetmiyordu sadece; aynı za-

---

13. 1830'ların Saint-Simoncuları gibi Konstrüktivistler de sanatçının müşterek çalışma adına programlar oluşturan sosyal mühendis ve *producteur* rolünün peşinden gidiyordu. Ancak burada Enfantin'in Saint-Simoncuları, sanatçıyı keşiş gibi gören düşünceyi (1830 yılında Barrault tarafından geliştirilen) takip ederek toplumdan uzaklaşmışlardır; diğer yandan Konstrüktivistler sanatçının birey olarak çalışan bir ekibin parçası olduğu kullanışlı bir çalışma düzenini korumuştur. Sanatsal emek ile üretimin diğer formları arasındaki ayırımı ortadan kaldırmak açısından makineler Konstrüktivistlere yardımcı olacaktı ve makine (onlara göre) elitizmin ve sanatçının izolasyonunun ortadan kaldırılmasına yardımcı olacaktı.

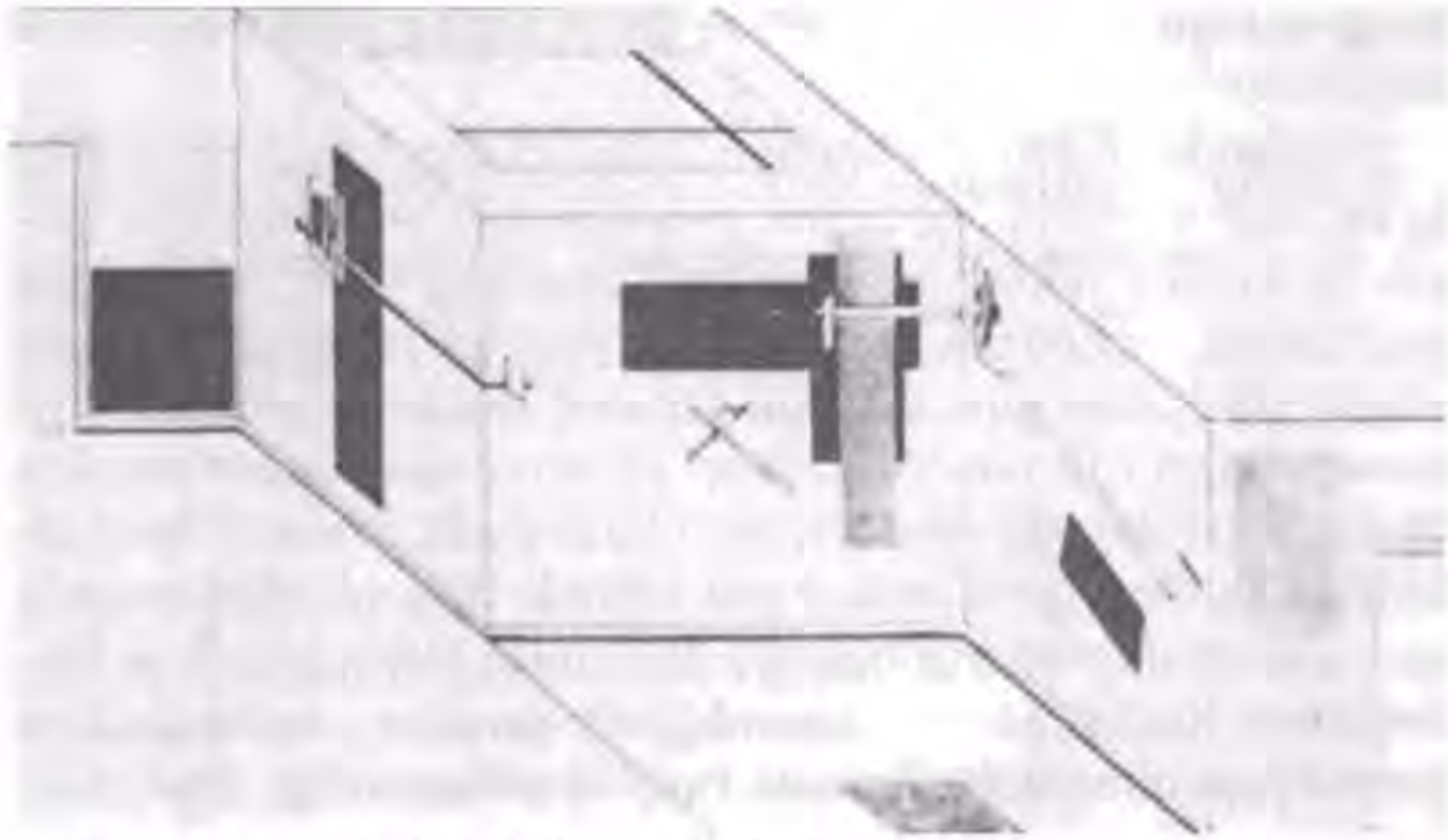
14. Bkz. Robert C. Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925*, Londra, 1978, s. 161.



55. El Lissitzky'nin "otoportresi", *İnşaatçı* (1924), sanatçının fotoğrafik montajı kullanım şekline örnek teşkil ettiği gibi, Konstrüktivist programının da bir ifadesidir. Bu programda sanatçı, mühendislik ve mimari yeteneklerini sanata aktarması yönünde teşvik edilir.

manda estetik etki yaratabilen bilimsel inşaat metotlarının kullanılmasını da tavsiye ediyordu. Bu görüş çerçevesindeki pratik deneylerden biri, El Lissitzky'nin "ressamlık ve mimari arasında etkileşim istasyonu" konseptinin üç boyutlu, geometrik olarak tasarlanmış realizasyonu olan "Proun odaları" idi. Bu odalar, ilk kez sergilendikleri 1923 yılında görülebildiği gibi, bağımsız yapılar halindeydi ve sergiler esnasında Konstrüktivist tasarım sanatının diğer çalışmalarının asılması için kullanılıyordu.

Konstrüktivist tasarım mühendisleri sanatı ve sanatsal tasarımı 19. yüzyıl Realistlerinin temsili tarzının sınırlamalarından azat etmeye çalışırken, Vertov ve Eisenstein gibi deneysel film yapımcıları hem yeni bir alan [*space*] duygusu hem de 1917 Devrimi'yle birlikte yeni bir döneme giren toplumlarına uygun yeni ve devrimci bir zaman konsepti yaratmaya çalışmıştır. Örneğin Vertov'un *Man with a Movie Camera* [Kameralı Adam] filmi,



56. El Lissitzky, 1923 yılında Berlin'de gösterilen bir "Proun odası" tasarımı.

bu dönemde ortaya çıkan "makine estetiği"nin sinemada kullanımına dair başarılı ve etkileyici deneylerden biridir ve en azından kısmen de olsa Konstrüktivist sanatçı ve tasarımcıların 1920'lerin başında gerçekleştirdikleri deneylerin bir ürünüdür. Gerçekten de Vertov, 1922 yılından sonra aktüalite filmi dizisi *Kino-Pravda*'nın yapımında Rodçenko ile beraber çalışmış, Eisenstein için fotomontaj[15] posterler yaratmış ve 1920'lerin ortalarında *Kameralı Adam* filmini çekerken El Lissitzky ile dost olmuştur. Richard Taylor, Vertov'un programı hakkında şöyle yazar: "Sine-Göz grubunun kurucusu ve lideri olarak sinemanın yeni bir gerçekliği yaratışını ilan etmişti: 'Ben Sine-Göz'üm, insanı, Adem'in yaratılışından daha kusursuz şekilde yaratırım ... montaj sayesinde yeni, mükemmel insanı yaratırım.'"[16] Bu "Promethean" duyguda da[17] Konstrüktivist sanat kendisini Prodük-

15. "Montaj" kelimesi mühendislik jargonundan geliyordu. Rodçenko ve diğer Konstrüktivistler tarafından gerçekliğe dair resimlerin yeniden inşa edilebilmesi için "sanatçı-mühendis"in kullanabileceği en avangart metotlardan biri olarak algılanıyordu.

16. Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, 1979, s. 103.

17. Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık* adlı kitabında "performans" prensibini, kendisi için daha pozitif, daha az yabancılaştırıcı estetik dişi prensibiyle karşılaştırırken elbette "Promethean" terimini kullanacaktı. Teknolojinin pozitif sosyal ve sanatsal yönüne inanan Konstrüktivistler ise böyle bir ayırım yapmamıştı. Aynı zamanda (ve

tivist olduğu kadar optimist[18] ve ütopyacı bir program olarak ifade eder.

En azından bir miktar ekonomik değeri olan ürünlerin olduğu kadar, Sovyet sinema ve ticaret propagandasının da üreticisi olarak bu kitapta şahsen ismi anılan Konstrüktivistler, kendilerini yeni Sovyet Devleti'nin ekonomik gelişiminde rol oynayan kişiler olarak gördükleri gibi; devletin sanatsal gelişimde ve ürettikleri sanat objeleri için yeni bir proleter öznenin yaratımında entelektüel açıdan lider rolü olan bireyler olarak da algılamıştır. Bununla birlikte, bu "avangart" rolleri göz önünde bulundurduğumuzda, aynı Konstrüktivistlerin birçoğu daha önce eleştirdikleri ve reddettikleri Realist şövale ressamlığının yeniden canlanışıyla ve Sovyet yaşamının diğer öncüsü, Parti ile anlaşmazlığa düşecekti.

---

en iyi Saint-Simoncu gelenek çerçevesinde) "makine estetiği"nin gelişimiyle ilgilenen 1920'lerin Rus avangart sanatçılarının birçoğu kadındı ve aralarında Goncharova, Alexandra Exter, Lioubov Popova, Nadesha Udaltsova, Nina Kogan ve Sonia Delaunay gibi sanatçılar yer alıyordu.

18. Robert Hughes tarafından BBC'deki programı *The Shock of the New*'de aktarılan röportajda, *göçmen* Konstrüktivist sanatçı ve mühendis Naum Gabo, "Konstrüktivizm" kelimesinin kendisinin döneminin sanatçılarının iyimserliğini yansıttığını ifade etmiştir. 1920 öncesinin Rus Konstrüktivistleriyle ilişkilendirilmesine rağmen Gabo (başlı başına önemli bir sanatçı olmasının yanında), bu kitapta uzun uzun yer almaz çünkü 1920'den sonra Sovyet Konstrüktivizminin daha fonksiyonalist veya bizim kullandığımız terimlerle, Prodüktivist ve Saint-Simoncu sanat programına doğru yönelimini reddetmiştir.

8
Avangart "Agrokültür"e Karşı: Lenin'den Stalin'e ve Sonrasında, Avangardın Problemleri

Giriş

E. H. Carr "Tarihi bir dönüm noktası: Marx, Lenin, Stalin" isimli çalışmasında şöyle yazmıştır:[1]

> Yüzyılın büyük bölümünde Rus entelijansiya (başka bir yerde tam anlamıyla muadili bulunmayan bir grup) bir dizi devrimci hareket için liderlik yaptı, ilham kaynağı oldu. Lenin'in 1902'de yayımlanan *What is to be done?*' isimli eseri proleter devrimin öncülüğünü yapmak amacıyla

1. E. H. Carr, "Tarihi bir dönüm noktası: Marx, Lenin, Stalin", *Revolutionary Russia*, Der. Richard Pipes, Cambridge, Mass., 1968, s. 289.
* V. İ. Lenin, *Ne Yapmalı?*, Evrensel Basım Yayın, Çev. Arif Berberoğlu, İstanbul, 2011.

entelektüel liderlik altında bir araya gelmiş profesyonel devrimcilerden oluşan bir parti için, kendini ifade niteliğindeydi; ve Trotsky, iki yıl sonraki ünlü bir tartışmada Bolşevik Partisi'ni "çalışan sınıfın *yerine kendisini geçirmeye* çalışmakla" suçlamıştı.
Dolayısıyla devrimci rejimin varlığını sürdürmesi, proletaryanın niceliksel ve niteliksel yetersizliği nedeniyle tehlikeye atıldığında; genel olarak entelektüeller tarafından önderlik ve organize edilen parti, boşluğu doldurmak üzere müdahil oldu...

Şöyle devam eder Carr:

> Rus Devrimi bir sınıf tarafından yapılmadı ya da korunmadı; kendini bir sınıfın temsilcisi ve öncüsü ilan eden bir parti tarafından yapılıp korundu...

Carr'a göre, Parti'nin avangart rolüne dair bu varsayım, Marx'ın, siyasi bir elit tarafından yapılan ve korunan devrimin gücüne karşı, kitlesel gücünün verdiği kuvveti kullanan bir sınıfın yaptığı devrim konseptinden bir sapmayı işaret ediyordu.

Parti'nin öncü olduğu kendi konseptiyle, Marx'ın bu rolü proletaryaya vermiş olması arasındaki farktan ve aynı zamanda daha eski dönem ütopik sosyalist avangart düşünce çerçevesindeki bu iki konseptin ortak kökeninden göründüğü kadarıyla haberdar olan Lenin, 1902 tarihli kitabı *Ne Yapmali*'da teoride ileri seviyedeki Parti üyelerinden oluşan öncü grup konseptiyle, hem Marx ve Engels'i hem de Fransız ütopyacı sosyalistleri ilişkilendirmişti. İlk olarak Parti'den sadece proletaryanın bir öncüsü olarak değil aynı zamanda teorinin müjdecisi olarak bahseden Lenin, Rusya'da sosyalist teorinin gelişiminde oynadıkları rollerden dolayı Herzen, Belinski ve Çernişevski'i de övmüştür:

> Bu noktada sadece şunu belirtmek isteriz ki öncü savaşçı rolü sadece en ileri teorinin rehberlik ettiği bir parti tarafından gerçekleştirilebilir. Bunun ne anlama geldiğini tam anlamıyla kavrayabilmemiz için okurunun Rus sosyal demokrasisinin Herzen, Belinski, Çernişevski gibi öncülerini ve 70'lerin devrimcilerinden oluşan parlak yıldızlar geçidini hatırlamasını isterim; okurunun Rus edebiyatının şu anda arz ettiği dünya çapındaki önemi düşünmesini isterim; isterim ki okur ... fakat bu kadarı yeter!

Herzen, Belinski ve Çernişevski'i Rus sosyalist entelijansiyanın liderleri ilan etmesinin ardından Lenin, Engels'in teorik olarak bilgilendirilmiş bir proletarya hareketi gerekliliğine dair yaptığı yorumlara dönmüş ve bu yorumlar arasından Alman sosyalizminin Saint-Simon'un ütopik sosyalizmine, Fourier'e ve Owen'a borçlu olduğu yönündeki saptamalarından alıntı yapmıştı. Daha sonra Lenin teoriden korkanları eleştirmek için şöyle yazıyordu: "Bilincin kendiliğindenliğe üstün gelmesinden korkan, aramızdaki bizden farklı düşünenlerin bile genel anlamda onaylamak zorunda kalacağı cesur bir 'plan' ortaya atmaktan korkan bir 'öncüden' bahsediyorlar. 'Öncü'yü 'artçı' ile karıştırmıyorlar mı?"[2]

1902 yılında kendi partisine uygulandığı sırada avangart konseptini savunan Lenin, 1917 Ekim'inde yönetimi devraldıktan sonra partisinin avangart pozisyonuna bir tehdit olarak gördüğü diğer "avangart" grupların gücünü sınırlama yoluna gitmiştir. Benzer şekilde, takip eden Stalinci dönemde de avangart sanatçı ve yazarlar önemli pozisyonlardan uzaklaştırılacaktı ve entelijansiya da bedensel emeğin içinde yer almadan zihinsel emeklerini satarak çıkar sağlamış olan şüpheli bir entelektüeller grubu olarak suçlanacaktı. Bu dönemden itibaren entelijansiya ile ilgili olarak yapılan tanımların çoğu bu grubu, (entelijansiya kelimesinin tamamen Rusça olmasına rağmen) Batı kapitalizminin ürettiği bir fenomen olarak görecekti.

Fundamentals of Marxism-Leninism'in 1959 yılı baskısında, örneğin, entelijansiya ile ilgili aşağıdaki tanım öne sürülmektedir:

> Kapitalist toplumda endüstri, teknoloji ve kültür gelişimi geniş bir zümrenin oluşumuyla sonuçlanır: Entelijansiya, zihinsel emek ile meşgul olan kişilerden oluşur (teknik personel, öğretmenler, doktorlar, ofis çalışanları, bilim insanları, yazarlar vb). Entelijansiya bağımsız bir sınıf değildir fakat zihinsel emeğini satarak var olan özel bir gruptur. Toplumun farklı katmanlarından, genellikle varlıklı sınıflardan ve sadece kısmen çalışanlar sınıfından oluşur...[3]

---

2. Lenin, *What is to be Done?*, Moskova, 1978, s. 84. Lenin'in *Ne Yapmalı* adlı kitabı ilk olarak 1902'de yayımlanmıştır. Kitabın başlığı Çernişevski'nin aynı adlı çalışmasından alınmıştı; bu çalışma, yazarın 1860'ların başında devrimci ve yıkıcı faaliyetler nedeniyle St. Petersburg'da iki yıl tutuklu kaldığı dönemde ortaya çıkmıştı, kitabın kahramanı Rakhmetov idealist ve radikal bir popülistti.

3. *Fundamentals of Marxism-Leninism*, Moskova, 1961, (1959 Rusça basımından İngilizce'ye çevirilmiştir), s. 190-1. Lloyd G. Churchward, *The Soviet Intelligentsia*, Londra, 1973, s. 3'te bu eserden alıntı yapmıştır.

Bu şekilde tanımlandığında entelijansiya, işgücünün bedensel ve zihinsel emek arasında bölünmesi ve yine çalışmayan ve proleter sınıflar arasındaki bir bölünmenin ifadesi olarak görünür ki bu sınıfları kapitalist üretim şekli yaratır.

Eğer 1920'lerin Konstrüktivistlerini o dönemin "entelijansiya" grubunun bir parçası olarak göreceksek, Konstrüktivistlerin özellikle altını çizdikleri zihinsel ve bedensel emek kombinasyonunu, hem entelijansiyayı sadece zihinsel emekçilerden oluşan bir grup olarak tanımlayan post-Stalinist tanımdan hem de bu tanımın entelijansiyayı çalışmayan sınıfa indirgemesinden ayrı tutmamız gerekir.

Konstrüktivistler hem bedensel işgücünde hem de sosyal planlamada yer alan bir entelijansiyayı temsil etmeleri bakımından; 19. yüzyılın başlarında düşünürler tarafından geliştirilen ve Lenin'in de 1902 yılında atıfta bulunduğu, sanatçıları, bilim insanlarını ve mühendisleri bir araya getiren bir avangart konseptine dair Saint-Simoncu geleneği de tabii ki sürdürmüştü. Büyük Britanya entelijansiyası üzerine yazdığı biraz eksantrik kitabında D. S. Mirsky (1920'lerin sonlarında yaptığı araştırmalar neticesinde aynı yıllarda yazmıştır), sosyal mühendisliğe ve H. G. Wells tarafından propagandası yapılan ilimciliğe dair Comtecu kavramları eleştirirken, (Mirsky'nin sözcükleriyle) "köle sahibi soylu sınıfın ve kendini Asyatik ve ortaçağ karanlığına kaptırmış bir tüccar sınıfının"[4] neden olduğu durgunluğa karşı verdikleri savaşta Rus entelijansiyaya yardımlarından dolayı 19. yüzyılda Rusya'da Saint-Simoncular ve George Sand tarafından oynanan rolü övmüştür. Mirsky ayrıca entelijansiyayı pozitif sosyal değeri olan "bağımsız" bir entelektüel düşünürler grubu olarak tanımlamıştır. Fakat entelijansiya kavramının 1930'ların ortalarında Sovyet lügatında istismar edilen bir terime dönüşmesi ve Parti'yi öncü olarak gören düşüncenin güçlendirilmesi, Mirsky'nin atıfta bulunduğu Saint-Simoncu geleneğin bastırılmasına neden olduğu gibi, geleneğin Sovyet mirasçılarının da özgürlüğünün kısıtlanması neticesini doğuruyordu (bu mirasçılar, yeni toplumlarının sanatsal, teknolojik ve ekonomik gelişimiyle ilgili olarak yeni bir Prodüktivist estetiği yeniden geliştirip uygulamaya koymuş olan 1920'lerin avangart sanatçıları idi).

---

4. D. S. Mirsky, *The Intelligentsia of Great Britain*, Londra, 1935, s. 50.

Dahası, Stalin 1920'lerin başlarında en parlak dönemini yaşamış olan bağımsız entelijansiyaların sonunu hazırlarken, daha sonra göreceğimiz gibi, aynı zamanda kendi partisinin bürokratlarını hem edebi hem de teknik alanlardaki entelijansiyaların rollerini devralmak yönünde organize edecek ve bu rolleri bu bürokratlara önceden verilmiş olan kamu düzenini sağlama ve kontrol etme rolüyle birleştirecekti (Saint-Simonculuk ise avangardı düzenin sağlanmasına yönelik devlet yapısından ayırmıştı).[5]

Elektrik Tasarrufu: Lenin İdaresinde Konstrüktivizm

1920'lerin Rus avangardına destek olarak Lunaçarski (1917-1929 arasında Narkompros'un sorumlusu, yani "Aydınlanma Komiserliği"nin [ya da "Eğitim"]), yöneticiliğinin ilk yıllarında (Lenin'in iktidarda olduğu ilk yıllarında), bilim insanları ve sanatçıların çalışmalarının "minimum" dış etki ve baskıyla gerçekleştirilmesi ve devletin de bu çalışmalara destek vermesi gerektiği fikrini savunmuştu.[6] Bu politikalar, Lunaçarski Rus Devrimi öncesinde 1912 yılında Paris'te modernist soyut sanata desteğini açıklayıp, bu türü Plehanov'a karşı savunduğunda ve 1917 Devrimi sonrasında da Narkompros'un yöneticisi olarak avangardın "hamisi" rolünü devam ettirdiğinde, avangart sanatçıların birçoğuna olumlu görünüyordu. Ancak 1920'lerin ilk yıllarında patlak veren ekonomik problemler hem Lunaçarski hem de Narkompros üzerinde avangardın bağımsızlığını sınırlandırmak yönünde baskı oluşturuyor ve Lunaçarski'i yalnızca Lenin ve Parti tarafından faydalı propagandacılar olarak onaylanan daha az modernist sanatçılara destek vermeye itiyordu.[7]

Her ne kadar 1917 Devrimi'ni takip eden üç veya dört yıl boyunca Lenin, Lunaçarski ve Konstrüktivistleri istediklerini yapma konusunda özgür bırakmış olsa da, az önce de belirtildiği gibi

---

5. Bkz. *The Political Thought of Saint-Simon*, Der. Ghita Ionescu, Oxford, 1976, s. 229.
6. Bkz. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Cambridge, 1970, s. XV. (Lunaçarski, siyasi yetkilerinin azalmasından iki veya üç yıl sonra 1933'te öldü. Fitzpatrick'e göre, çalışmalarının yayımlanması ancak 1953 yılının ardından önerildi, *The Commissariat of Enlightenment*, s. 310.)
7. Örneğin bkz. Igor Golomshtok'un makalesi "Unofficial art in the Soviet Union", *Soviet Art in Exile*, Londra, 1977, s. 83. Golomshtok'a göre Lunaçarski, 1922 yılından sonra Lenin tarafından tercih edilen "Gezginler'e dönüş" sloganını dahi destekleyecekti.

avangardın soyutlamacı okulundansa Çernişevski'den ilham alan Realist okulu daha fazla tercih ediyordu[8] ve yine bu nedenle de, ekonomik kesintiler avangardın çalışmaları üzerinde daha sıkı kontrol gerektirdiğinde, Lunaçarski'i avangardı eleştirmeye zorlayacaktı. Diğer yandan bu nedenle Lunaçarski'nin daha sonraları modern sanat hakkındaki görünürde eleştirel yaklaşımları (örneğin Sheila Fitzpatrick'in Narkompros üzerine yaptığı çalışmada[9] alıntı yaptığı Lunaçarski'nin 1924 tarihli "Fütürizm kapitalizmin çürümüşlüğünün bir ürünüydü" saptamasında olduğu gibi), pek de kendi seçimi olmayan politikaların dayattığı bir bağlamda değerlendirilmelidir.

Dahası, Lunaçarski'nin Fütürizmi suçlaması şu açıdan da muğlaktır ki; "Fütürizm" terimi Rusya'da bazıları tarafından genel anlamda soyut modern sanatı tanımlamak amaçlı kullanılmış olsa da Lunaçarski'nin lügatında bu terim sadece *bazı* modernist sanatçılar için kullanılmış olabilirdi. Ve bu *bazı* sanatçılar arasında, Lunaçarski'nin Fütürizmi eleştirdiği dönemde, önceki dönem Rus modernist sanatçıları tarafından temsil edilen sanat türüne göre daha yararlı ve proleter bir sanat geliştirmiş olan Konstrüktivistlerin yer aldığı tam olarak söylenemez.

Gerçekten de Lunaçarski 1919 yılında, Rusya'da Fütürizme karşı ilk saldırısını yaptığının söylendiği bir dönemde Konstrüktivist sanatçılara aktif destek veriyordu.[10] Bundan kısa bir süre sonra da Lunaçarski birçok Konstrüktivistin Narkompros Görsel

---

8. Bkz. C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, Londra, 1973, s. 20 ve devamı.
Realist ve Yansıtmacı sanat yönündeki kişisel tercihinin dışında Sovyet teorisinde Lenin'e, yansıtmanın merkezinde insan davranışlarının ve genel anlamda fiziksel dünyanın olmasını vurgulayan bir "Yansıtmacılık" konsepti atfedilmiştir. Diğer yandan *Great Soviet Encylopedia*'nde (30 cilt ve dizin, Londra ve New York, 1973-82), cilt 19, 1978, s. 662; bununla birlikte "Yansıtma" konseptine dair yapılan daha güncel bir tanımda Lenin'in (Garaudy ve Petrovich gibi "revizyonist" eleştirmenlerin aksine) "bilincin yaratıcı aktivitesi"ni reddetmeyen diyalektik bir yansıtma konseptinin olduğu iddia edilmiştir. Diyalektik bir yansıtma konseptine ve materyal gerçekliğin içinde yer alabilen yaratıcı bir bilince (bu kitapta sözü edilen avangart Saint-Simoncu anlamda bir bilinç) muhalif olan Garaudy gibi eleştirmenler tarafından tenkit edilen yansıtma konsepti, yine de, Stalin döneminde Lenin'in adıyla ortaya konmuştu.
9. Fitzpatrick, *The Commisariat of Enlightenment*, s. 126.
10. *A.g.e*, s. 127. "Fütürizm" kelimesi *Proletkült* ile de ilişkilendiriliyordu; ki 1920 yılında Lenin bu örgüte karşı bir müdahaleye liderlik etmişti. Lenin daha sonra da Narkompros'a *Proletkült* idaresini ele alması talimatını vermişti.

Sanatlar Departmanı "IZO"da önemli noktalara gelmesine yardımcı olacaktı; örneğin Tatlin'i Moskova'da Shterenberg idaresindeki komiteye ve Rodçenko'yu IZO'nun Petrograd kolunun müze departmanına atıyordu. Lunaçarski'den aldığı bu yardımla Konstrüktivizm kendisini bir hareket olarak var edebilmişti ve 1920 yılı itibariyle, Lenin'in kendi "Saint-Simoncu" "elektrifikasyon artı Sovyetler eşittir sosyalizm" politikası ile görünürde tam bir uyum içindeydi.[11] Gerçekte ise, Kenneth Frampton'un "Kayıp bir avangart hakkında notlar: mimari, SSCB, 1920-30"[12] isimli çalışmasında yazdığı gibi, Prodüktivistler Konstrüktivizmi "tektonika" (toplumsal ve endüstriyel tekniklerin bir bileşimi) ve "Faktura" (kendini gerçekleştirmeyle ilgili "nesnellik" denen şey) konseptlerini temel alan bir akım olarak tanımlamış-

---

11. Lenin'in "elektrifikasyon artı Sovyetler" şeklindeki üretkenlik konsepti hakkında, E. H. Carr "A historical turning point"te şöyle yazmıştır (*Revolutionary Russia*, Der. Pipes, s. 282):

> Değişmemiş bir şey ya da daha doğru bir deyişle, adamakıllı güçlendirilen şey, üretkenliğe verilen önemdi. Marx, üretimi, ki diğer tüm kategoriler tamamlayıcısıydı, ana ekonomik aktivite olarak ele almak noktasında Aydınlanma düşünürlerinin ve klasik ekonomistlerin omuzlarında yükseliyordu: geleceğin anahtarını endüstri çalışanının elinde gördüğünde ve bireysel köylüyü, toprağı işleyeni eski bir üretim birimi saydığında özünde haklıydı. Rus Devrimi ilk kez açıkça üretimin artışı amacını ilan etmiş ve bunu da sosyalizmle kimliklendirmiştir: Sosyalizmin, elektrifikasyon artı Sovyetler anlamına geldiği şeklindeki Lenin'in görüşü bu fikrin ilk ilkel formülasyonuydu...

Elbette ki, Lenin'in "elektrifikasyon" programı, endüstriyi ve teknolojiyi geliştirebilen yeni bir teknik entelijansiya oluşturabilmek için devrimin avangardına ihtiyaç duyulduğu yönündeki inancıyla, aynı zamanda Saint-Simoncuydu da.

Yine Carr, Bolşevikler tarafından 1917'de devralman "sanayileşme öncesi" Rusya için Lenin'in "elektrifikasyon" programının, sanayileşme öncesi Rusya'yı kapitalist Batı'ya göre yalnızca daha üretken kılmayı amaçlamadığını; aynı zamanda Marx tarafından kendi döneminin sanayileşmiş proletaryası için görev olarak tanımlanan komünist devrimi gerçekleştirebilecek sanayileşmiş bir proletarya yaratmayı da amaçladığını öne sürmüştü.

Diğer konularda, örneğin merkezi olarak idare edilen bir yönetim konseptinde ve devlet bankası planlarında olduğu gibi, Lenin'in ismi yine Saint-Simonculuk ile ilişkilendirilir. Örneğin, bkz. Martin Krygier'in makalesi "Weber, Lenin and the reality of Socialism", *Bureaucracy* adlı kitapta yer alır. (Der. Eugene Kamenka ve Martin Krygier, Melbourne, 1979, s. 78.)

Daha alaycı bir şekilde, *Economic History of the U.S.S.R.* (1969; Harmondsworth, 1980, s. 70) adlı kitabında Alec Nove, Lenin'in elektrifikasyon planlarının tanıtım aşamasında Rusya'nın elektrikle buluşturulmasını gösteren haritanın neredeyse tüm Moskova şehrinin elektriğini tüketerek bu planı nasıl ütopik hale getirdiğini anlatır.

12. Kenneth Frampton, "Notes on a lost avant-garde: architecture, U.S.S.R., 1920-30", *Avant-Garde Art*, Der. Thomas B. Hess ve John Asherby, New York ve Londra, 1968, s. 110.



57. Rodçenko tarafından 1922 yılında yapılmış bir fotomontaj. Sanat Bakanlığı, Narkompros ile Oliver Cromwell hakkında yazılmış bir oyunun isimleri bir araya getirilmiştir.

lardı; ki bu tanım yeni toplumun maddi kurulumunda komünizm ve Konstrüktivizmin birlikte yol alacağı fikrini doğuruyordu.[13]

13. Sovyet Konstrüktivist sanatçıların Lenin'in elektrifikasyon programıyla fikir birliği içinde olmaları Rodçenko tarafından da Konstrüktivist dergi *Kino-Fot*'ta 1922 yılında görünürde matematiksel bir formülle (Lenin'in beğendiği tarzdakilere benzer şekilde) ifade ediliyordu. Slogan aşağıdaki şekilde oluşturulmuştu:

LENIN	VE	EDISON
Komünizm	ve	Teknoloji

"Agrokültür" Ödeneğinin Kesilmesi

1917'den sonra Lunaçarski'nin emrinde çalışan Konstrüktivist sanatçılar, ürettikleri ekonomik değere rağmen, daha önce de bahsedildiği gibi, yaptıkları çalışmalara hükümet tarafından ayrılan ödeneğin, 1917 yılında Bolşeviklerin iktidara gelmesine yardımcı olan Kronstadt denizcilerinin Mart 1921'deki isyanının ardından yürürlüğe konan ekonomik reform neticesinde azaltıldığını görecekti. Bu ekonomik reformlar (YEP olarak bilinir, Yeni Ekonomik Politika) daha fazla serbest ticarete izin vermek için (kısmen, toprağı işleyen küçük ölçekli mutsuz üreticileri üretime teşvik etmek için) yürürlüğe konmuştu ancak sanat gibi alanlara ayrılan hükümet ödeneğini de kesiyordu. Devrimin sanatçıyı serbest pazarın "boyunduruğundan" nasıl kurtardığına, sanatçının çalışmasının devlet tarafından hem korunacağının hem de satın alınacağının taahhüt edilmesine ve sanatçının "herhangi başka bir şeye bağımlı olmadan kendi idealleri doğrultusunda özgürce yaratabilme" konusunda serbest bırakılacağına dair Lenin'in (1920'de söylenmiş) gurur dolu sözleri, şimdi sadece hem *politik* hem de ekonomik olarak üretken sanat çalışmaları için geçerli olacaktı. Dolayısıyla Lenin propaganda değeri taşıyan yeni film endüstrisi gibi alanlara destek vermeye devam ederken,[14] kendi çıkarları adına bariz bir fayda arz etmediği sürece modernistlerin diğer çalışmalarına pek destek vermiyordu.

Avangart sanatçıların ödeneklerinin kesilmesinin ardından 1921 yılında sanat alanında özel sektörün yeniden ortaya çıkışıyla beraber, önceki yıllarda avangart Konstrüktivistler tarafından reddedilmiş olan Realist sanat da yeniden çıkışa geçiyordu. Konstrüktivistlerin avangart sanatını hiç bilmeyen ya da anormallik olarak değerlendiren özel sanat koleksiyoncularının beğenisini toplayan, zamanında 1860'ların Sosyal Realistleri tarafından icra edilmiş olan Realist sanat böylelikle tekrar popüler olmuştu. 1922 yılında Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği'nin (Akh[R]R) kurulmasıyla ve Gezginler topluluğunun yeniden canlanmasıyla, Realizm kısa zamanda 1930'ların avangardına karşı başarısını garanti altına alacak organizasyonel ve politik güce ulaşıyordu.[15]

---

14. Bkz. Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, 1979.

15. Mayıs 1922 tarihli Akh[R]R deklerasyonu, Konstrüktivist sanatçıların "uluslararası proletaryanın gözünde devrimimizin itibarını sarsan soyut yapıları değil, olay-

Geliştirdikleri projelere hükümet ödeneğinin kesilmesi Konstrüktivistleri Sovyet sanat sahnesinden tamamen uzaklaştırmamış olsa da, Devrimci Sanatçılar Derneği'nin ve Gezginler topluluğunun, bir zamanlar Realist resimlerine gerici şövale sanatı diyerek eleştirmiş olan avangart sanatçılara karşı yeniden güçlü konuma gelmesine müsait ortamı yaratıyordu. Böylelikle sanatçı derneklerinin, Sovyet Sanatçılar Derneği'nin kurulmasına uzanan 1932 yılındaki yeniden organizasyonunda, Realistler, eski avangarda karşı güç kazanmalarıyla birlikte ilerleyen yıllarda Sosyalist Realizm için bir platform sağlamış oluyordu.

1921 yılının ardından ödeneklerinin kesilmesine misilleme olarak birçok Konstrüktivist, (Vkhumetas'ın önde gelen üyeleri Brik, Rodçenko ve Stepanova dahil olmak üzere) çalışmalarını etkileyen ekonomik kesintileri ve daha önce başkaldırdıkları, sosyal ve sanatsal deneylerinin birçoğunu eserlerinin karşısında konumlandırdıkları gelenekselci Realist ressamlara verilen yeni desteği (hem devlet desteğini hem de özel desteği) açıkça eleştiriyordu (1920'lerin ortalarında).[16] Geleneksel temsili resmin yeniden canlanmasına karşı avangardın verdiği savaş, 1928 yılının ilk yarısında kurulan avangart sanatçılardan oluşan (ve kökeni Konstrüktivizme dayanan birçok sanatçıyı da barındıran) "OCTOBER" grubu tarafından da devam ettiriliyordu. Bununla beraber Vkhumetas sanatçıları gibi, OCTOBER grubu da 1930 senesinin ardından dağıtılıyor[17] ve birkaç yıl içinde Sosyalist Realizm doktrini için oluşturulan yeni yönergelere tabi tutuluyordu. Bu gelişmeleri aşabilmek için Konstrüktivistler El Lissitzky ve Rodçenko, soyut sanat deneylerinden uzaklaşarak daha fonksiyonel ve daha az tartışmalı tasarım alanına yöneliyordu. Diğerleri ise fotomontaj sanatçısı Klutsis gibi devlet propagandası[18] için sanat yapmaya devam ediyordu; örneği

---

ların gerçek birer tasvirini yapmak istiyoruz" iddiasını eleştirmişti.

16. Bkz. *LEF*'in ("Sol Sanatçı ve Yazarlar" dergisi) Ağustos-Eylül 1924 basımı. Bu basımda Rodçenko, Brik ve *Vkhumetas*'ın diğer üyeleri, kendileri yerine Realist sanatçıların finanse edilmesini eleştirmişlerdir.

17. 1931 yılında OCTOBER grubu eski Akh(R)R'nin halefi RAPkh (The Revolutionary Association of Proletarian Artists [Proleter Sanatçılar Devrimci Birliği]; aktif olduğu dönemde, 1931 ve 1932 yılları arasında Realist sanatçıları desteklemişti) ile münakaşa halindeydi. 1932 yılında Parti, RAPkh ile arasına mesafe koyarken, diğer yandan Sosyalist Realizmin resmi Sovyet estetiği olarak ortaya çıktığı derneği kuruyordu.

18. Natalia Pinus gibi diğer fotomontaj ve poster sanatçıları 1930'larda avangart grup OCTOBER'i bırakmaya ve eğer kendi alanlarında görev almak isterlerse resmi



58. Klutsis, fotomontaj.

devam ediyordu; örneğin görünüşte hayli mutlu bir çiftçi topluluğuna gülümseyen bir Stalin resmi fotomontajında olduğu gibi yeni ve resmi onaylı içerikler kullanıyordu.

Daha sonraki dönem Stalin tasvirleri, örneğin en beğendiği sanatçılardan biri olan Alexander Gerasimov (1881-1963) tarafından yapılanlar, Konstrüktivistlerin avangart tekniklerini terk edip daha geleneksel (ve daha az muğlak) temsili tarza dönmüştü.

---

onaylı poster sanatçıları topluluğuna katılmaya zorlanmıştı. Bu sanatçılar 1930'ların başlarında kendilerinden önceki Konstrüktivist tasarım sanatının fotomontaj özelliklerini kullanmaya devam ederken, daha sonraki dönemde Sosyalist Realistler tarafından kullanılacak olan metotların formülasyonu, bu tekniğin kullanımına karşı soğukluk yaratacaktı.



59. Alexander Gerasimov, *Stalin ve Voroshilov Kremlin'de*, 1938 (Tretyakov Galerisi, Moskova). Burada şu nokta ilginçtir ki; Sosyal Realizmin diğer savunucularıyla birlikte sanatın "gerçekliğin gerçekçi şekilde tasviri"ni içermesi gerektiğine inanan Alexander Gerasimov, Stalin'i Voroshilov'dan daha uzun boylu görünecek şekilde resmetmiştir. (Gerçekte Stalin de Voroshilov da uzun boylu değillerdi ancak ikisi arasında daha kısa boylu olan aslında Stalin'di.)

Sonu Hazırlamak:
Sosyalist Realizmin Konstrüktivizme Karşı Zaferi

Şubat 1932'de Sovyet Komünist Partisi'nin 17. parti konferansında Stalin'in Sosyalist Realizm doktrinini yürürlüğe koymasının ardından, Alexander Gerasimov ve diğer Realist ressamlar yeni Sosyalist Realist resim ve heykelcilik için ana esasları saptamaya koyulmuştu. Gerasimov'un Sosyalist Realizm üzerine Stalin döneminden derlediği konuşma ve makaleler, Moskova'daki Sanat Akademisi tarafından 1952 yılında *For Socialist Realism* başlığıyla yayımlanmıştı ve Gerasimov, daha sonra Khrushchev'i görsel sanatların modernizasyonu yönünde daha liberal bir politikayı onaylamaktan alıkoymuş olmakla itibar kazanıyordu. Ancak genel anlamda sanat adına ilk kez bir Sosyalist Realizm felsefesi ilan eden kişi, 1934 yılında Sovyet Yazarlar Kongresi'nde



60. Alexander Gerasimov, *Eski Köprü, Floransa.*
Alexander Gerasimov sadece Stalin döneminde yaptığı Stalin ve Lenin portreleriyle ünlü değildi, manzara resimleriyle de biliniyordu. Aynı zamanda Gezginler'le bağı olan A. E. Arkhipov ve A. Serov gibi isimlerle birlikte eğitim görmüştü. Bu resimde kullandığı su renginin dahi 19. yüzyıl Rus Gezginler'in birçoğu tarafından beğenilen Alman Nazarenlerin İtalya manzaralarını tekrarladığı söylenebilir. Gerasimov'un bu manzara resmi, örneğin daha erken dönemlerde Friedrich Olivier ve Rehbenitz tarafından yapılmış resimlerle kıyaslanabilir.

yaptığı konuşmayla A. Zhdanov idi. Bu konuşmada Zhdanov sürekli olarak (şu anda bakıldığında Konstrüktivistlerin sanatçıyı mühendis olarak gören tanımının alaycı bir parodisi gibi görünür şekilde) Stalin'in yazarlara yaptığı "insan ruhunun mühendisleri" olma çağrısından bahsetmişti. Bunun ne anlama geldiğini yersiz bir tekrarlamayla soran Zhdanov şöyle iddia ediyordu:

> Öncelikle bu, yaşamı sanat eserlerinde gerçekçi şekilde tasvir edebilecek ölçüde hayatı tanımak demektir; hayatı cansız, skolastik bir şekilde, basitçe "objektif gerçeklik" olarak değil, gerçekliği devrimsel gelişimi içinde tasvir edebilmek için.[19]

Sosyalist Realizmin amaçladığı "gerçekliğin gerçekçi şekilde tasviri", avangardın tercih ettiği soyut temsili olmayan sanatın ve

19. A. A. Zhdanov, "Soviet literature – the richest in ideas: the most advanced literature", *Soviet Writers' Congress 1934*, Londra, 1977, s. 21.

1920'lerin Konstrüktivistleri tarafından geliştirilmiş olan sanatçıyı mühendis olarak gören konseptin yenisiyle değiştirilmesine hizmet edecekti. Saint-Simonculardan Konstrüktivistlere kadar mühendislik konsepti, sanatçının yeni bir bilimsel enformasyon ya da teknolojik yapı üretiminde yer alması anlamına gelirken, şimdi mühendisliğe politik manipülasyon anlamı yükleniyordu. Zhdanov şöyle devam etmişti:

> Buna ek olarak, sanatsal tasvirin gerçekçiliği ve tarihsel somutluğu, sosyalizm ruhu adına emek veren insanların ideolojik yönden biçimlendirilmeleri ve eğitimleriyle birleştirilmelidir. *Belles Lettres* ve edebi eleştirideki bu metot, bizim Sosyalist Realizm dediğimiz metottur.

Böylesi bir metot, Zhdanov'un kelimeleriyle, "gururla taraf tutacaktı". Sosyalist Realizmin daha sonraki resmi tanımları da sanat ve edebiyatın propaganda fonksiyonunu vurgulayacaktı. Bu tanımlardan birine göre Sosyalist Realizm "tarihsel gerçekliğin, gerçekliğin algılanışını anlatan sanatsal görüntülerdeki yansıması" olarak anlaşılmalıydı ve Sosyalist Realizmin görevi de "çalışanların sosyalizm ruhu içerisinde ideolojik olarak dönüştürülmesi ve eğitimi" idi.[20]

Sonraki nokta (Sosyalist Realizmin görevinin, çalışanları, sosyalizm ruhu içerisinde ideolojik olarak dönüştürmek ve eğitmek) "Yeni Sosyalist İnsan"ın yaratılması için uygulanan daha geniş çaplı bir programın parçasıydı. 1920'lerin Konstrüktivistleri yeni bir Sovyet proletaryanın oluşumuna yapacakları katkıyı proleter emeği teşvik ederek ve ekonomik gelişim ve üretkenliğe kendi yaptıkları katkılarla sağlamayı düşünmüşken (Rodçenko gibi birçok Konstrüktivist, ticari olarak üretken projelerle birlikte işçi kulüplerinin tasarımına da dahil olmuşlardı); Stalin döneminde "Yeni Sosyalist İnsan"ın yaratılışı, sanatçının propagandacı olarak kullanılışına sahne olacaktı. Bu anlamda sanatın "objeleri için özne" yaratması konsepti de (Marx tarafından *Grundrisse*'de tanımlandığı ve 1920'lerin Prodüktivist sanatçıları tarafından uygulandığı gibi) Prodüktivist felsefesi bağlamından alınmış (bu

---

20. Bkz. "Sanat" maddesi, *Marxism, Communism, and Western Society*, Der. C. D. Kernig (8 cilt, Batı Almanya ve New York, 1972-3), cilt 1, 1972, s. 186. Yazarlar, Camilla Gray'in *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* (Londra, 1969; New York, 1972) isimli çalışmasına da atıfta bulunur.

felsefe ile bu konsepte, yeni bir tür avangart çalışan için yeni bir fonksiyonel sanat geliştirme görevi verilmişti) ve sanatçının sanatını devlet tarafından dikte edilen şekilde, çalışanı şekillendirmek üzere kullanması gerektiği düşüncesine dönüştürülmüştü. Bunun da ötesinde, Sosyalist Realist sanatçılara, çalışanı "sosyalizm ruhu" içerisinde eğitirken eserlerinde tarihsel gerçekliği de yansıtmaları gerektiği söylenmişti. Bu anlamda da Sosyalist Realist müdahale konsepti sanatçıya değil Devlet'e atfedilmiş bir konseptti ve sanatçıların da özneleri gibi Devlet'in fikirleri yönünde biçimlendirilmeleri anlamını taşıyordu. Bu durum yalnızca Zhdanov'un Sovyet sanatçı ve yazarlara 1934 yılında verdiği talimatlarda ima edilmiyordu; aynı zamanda 1930'larda hem sendikalar hem de sansür kanunları şeklinde sanatçı üzerinde yeni ve daha sıkı Devlet kontrolünün oluşturulmasıyla da hissettiriliyordu.

Çalışanların "ideolojik dönüşümü"nü gerçekleştirme amacına ulaşmak için Sosyalist Realist sanat, çalışanların kahramanca ve idealize edilmiş resimlerini sunacaktı, örneğin 61. resimde Vera Mukhina tarafından yapılan işçi ve çiftçi kız anıtında olduğu gibi: endüstri ve tarımın komünist bayrağı altında (orak ve çekiciyle) birliği temsil eden bir çift.

Sosyalist Realizmin amaçlarına dair Zhdanov'un tanımı, açıkça hem yeni Sovyet çalışanını göklere çıkaran bir tür kahramanlık sanatını teşvik etmeyi hem de kendi sanatlarını Rusya'da üretkenliğin ve teknolojinin ilerlemesinin önemli bir parçası sayan Konstrüktivistler gibi avangart sanatçıların savlarını alaya almak amacını taşıyordu. Gerçekten de Zhdanov, konuşmasının bir sonraki bölümünde,[21] Konstrüktivistler gibi sanatçıların iddia ettikleri kadar ekonomik büyümeye katkı sağlamadıklarını ima ederek, sanatsal üretimin ekonomik hayatın gerisinde kaldığını söylemiş ve gelecekte her tür sanatçının Parti'nin politik yönüne karşı daha geride olduğunun farkına varmak zorunda kalacağım ileri sürerek Parti'den talimat almaya hazır olmaları gerektiğini de telkin etmiştir. Muğlak şekilde, Zhdanov'un tarifine göre geleceğin sanatı hem sınırlarının farkında hem de Devlet'in kahramanlarını tüm ihtişamlarıyla resmedebilmeye muktedir olmalıydı.

---

21. Zhdanov, s. 23.



61. Vera Mukhina tarafından yapılmış anıt.
Mukhina, 1920'ler öncesinde modernist tasarımlarla deneyler yapmış olmasına, hatta 1923 yılında Devrim'in modernist bir sunumu için model (1922-23 tarihli *Devrimin Alevi* isimli çalışması) önermiş olmasına rağmen, bu anıt (1930'larda yaptığı diğer anıtlar gibi) Sosyalist Realist sanat ruhunu temsil eder şeklinde değerlendirilir. (Realist ressam Mikhail Nesterov tarafından 1940'ta yapılmış olan Mukhina'nın portresi, Moskova'daki Tretyakov Galerisi'nin duvarında asılıdır.)

Zhdanov'un Sosyalist Realizm konseptindeki çelişki değilse bile bu belirsizlik eğilimi, Romantizm ile ilgili saptamalarında da görülür. İlk olarak, şöyle ilan etmişti Zhdanov:

> İnsan ruhunun mühendisi olmak demek, iki ayağınızla birden gerçek hayat zeminine sağlam basmak demektir. O halde bu da var olmayan bir yaşamı ve var olmayan kahramanları resmeden, okuru gerçek hayatın mücadelelerinden ve ağırlığından uzaklaştırıp ütopik rüyalar dünyasına götüren eski tip romantizmden bir kopmaya işarettir.[22]

22. A.g.e., s. 21.



62. S. Riangina, *Hep Daha Yükseğe!*, 1934.
Resminde tipik Romantik dağcılık figürünü kullanan Riangina'nın modern Sovyet çalışanına övgüsü, doğayı insan figürünü küçük göstermek için kullanmak yerine, doğayı küçük göstermek için insan figürünü kullanarak C. D. Friedrich gibi 19. yüzyıl Romantik sanatçılarının tekniğini tersine çevirmiş görünür. Diğer yandan, Riangina'nın, insan figürünün boyutunu dramatik şekilde abartmasının yarattığı etki, insanın doğanın gücüyle özdeşleştirilmesi neticesine ulaşır ki; bu yönden Romantik sanata benzer.

Ancak şu şekilde devam etmişti:

> Edebiyatımız, ki iki ayağıyla birden sağlam şekilde maddi temeller üzerinde durur, Romantizme düşman olamaz; fakat bu Romantizm yeni bir tür, devrimci Romantizm olmalıdır.[23]

Zhdanov'un, konuşmasında "eski Romantizm"den farkını açık şekilde ortaya koymadan sanatçılara ve yazarlara tavsiye ettiği yeni Romantizm, Sosyalist Realist sanatçılar tarafından sıklıkla,

23. A.g.e.

eskisini hatırlatan bir tür olarak açıklanır; halbuki yeni olması için eskisinden farklılaşması gerekirdi.[24]

Ancak Zhdanov tarafından ortaya atılan yeni estetiğin çelişkilerine dair tartışmalar da sanat içindeki bu çekişmenin ve çelişkinin ortaya konuşu gibi bilfiil engellenecekti. Daha önce de söylendiği gibi "mühendislikle biçimlendirilmesi" gereken sadece çalışanların "ruhu" değildi, sanatçıların ruhunun da biçimlendirilmesi gerekiyordu; böylece nihayetinde bu sözde "mühendisler", politik kontrol mekanizması haline gelmiş bir partinin maşası olmuş bu çelişkili "mühendislik" rolüne soyundurulmuştu. Daha da ironik olan nokta şudur ki; Stalin'in düzmece mahkemelerinden biri, "Sanayiciler" isimli kurmaca partiyle[25] ve avangart Konstrüktivist ve Prodüktivistlere yapılan suçlamalarla ilgiliydi. Bu duruşma, Konstrüktivist ve Prodüktivistlerin avangart sanatçı ve mühendisler olarak oynadıkları rollerin Sosyalist Realizmin ideologları tarafından devralınmasıyla aynı döneme denk gelmiştir.[26]

---

24. Kahramanlık konusunun kullanılması ve bu tarz Sosyalist Realizmin sıklıkla neredeyse alegorik stili, Sovyet sanatı için Zhdanov'un oluşturduğu programa görsel ifade vermek amacını taşımıyordu yalnızca; aynı zamanda erken dönem Sosyalist Realistlerinin alegorik resimlerine yeniden kulak vermek ve onlardan önceki Nazarenlerin resimlerini tekrarlamak amacını da taşıyordu. Bu yolla Sovyet sanatı, El Lissitzky ve Rodçenko gibi Konstrüktivistlerin Saint-Simoncu, Prodüktivist estetiğinden de uzaklaşırken, sanatın sadece doğayı yansıtmak ve öykünmekle kalmayıp, doğanın içinde saklı, henüz fark edilmemiş ideali de tasvir etmesi gerektiği şeklindeki Rus Hegelci düşünceye dönecekti (bu fikir bazı Alman Romantik sanatçılar tarafından da paylaşılıyordu).

25. Bkz. Sheila Fitzpatrick, "Sınıf çatışması olarak kültürel devrim", *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana, 1978, s. 9-12. Bu çalışma, sözde "sanayici" partinin 1930 yılındaki göstermelik mahkemeleri ve Shakhty maden mühendisleri ve teknisyenlerinin Mart 1928'deki mahkemesi üzerine yazılmıştı. Fitzpatrick bu olayın "Sovyet politikasında burjuva uzmana geçiş açısından bir dönüm noktası olduğunu" yazmıştır. "Bu andan itibaren teknik entelijansiyanın endüstriyelleşme sürecinde Parti'nin doğal müttefiki olarak görülmesi dönemi sona ermiş ve malı mülkü elinden alınmış kapitalistler ve onların yabancı destekçileriyle ittifak kuran, ihanet potansiyeli taşıyan bir grup olarak addedilmiştir." Bu noktada şu da eklenmelidir ki; teknik entelijansiyanın ayıklandığı bu göstermelik mahkemeler, 1930'ların ortalarında Stalin tarafından kendilerine biçilen "Stakhanovite" programındaki rollerini almadan önce gerçekleşmişti. Dolayısıyla 1935 Kasım ayında ilk Sovyetler Birliği Endüstri ve Ulaşım Stakhanovite Konferansı'na yaptığı konuşmada Stalin'in, Sovyet üretimini artıracak endüstriyelleşme ve teknolojik ilerlemeyi teşvik ederken, 1930'da temizlenen intelligensia yerine yeni, Stalinleştirilmiş bir entelijansiyanın temellerini attığını görürüz.

26. Bkz. Zhdanov.



63. Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerindeki Gezgin*, 1818 (Sanat Evi, Hamburg).

C. D. Friedrich'in *Deniz Kenarında Keşiş* adlı çalışması, azameti karşısında insan figürünün cüce kaldığı bir tabiatı resmederken, *Bulutların Üzerindeki Gezgin*, Riangina'nın resmine yakın bir ölçek kullanır. Riangina'nın emekçi-kahramanlarının aksine Friedrich'in resimlerinin kahramanları genellikle yalnızdır; ancak Friedrich de modern çalışanın kahramanlığını tasvir eden, Riangina resimlerinde yeniden işlerlik kazandırılan dağcılık temasını sıklıkla kullanır.



64. 1923 yılında Akh(R)R, sanat sergilerini dolaştırabilmek için Gezginler'den doğan toplulukla birleşmişti ve bu topluluk tarafından savunulan Realizmi koruyacak ve destekleyecekti. 1926 yılına ait bu fotoğrafta Isaak Brodsky, Gezginlerin Akh[R]R ile birleşmesinin ardından hocası I. E. Repin ile birlikte görülür.

Sosyalist Realizmin Görsel Sanatlarda Kurumsallaşması

Şubat 1932'de Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin (1933-37'yi kapsayan ikinci 5 yıllık planda 1917'nin proleter devrimine "sosyalist ekonomik temel ve sınıfsız bir toplum"[27] verme kararını almıştı) 17. parti konferansının ardından Stalin'in Sosyalist Rea-

27. Stalin'in, eski teknokrat ve entelektüel sınıfı tasfiye edip Parti'den kendi adamlarını bu sınıfların yerine nasıl yerleştirdiğinin analizi için bkz. Fitzpatrick, "Sınıf çatışması olarak kültürel devrim", *Cultural Revolution.*



65. Isaak Brodsky, *Lenin Smolny Enstitüsü'nde*, 1930 (Tretyakov Galerisi, Moskova).
Isaak Brodsky, 1932 yılında yeni oluşturulan Sovyet Sanatçılar Birliği tarafından organize edilen Sanat Akademisi'nin müdürlüğüne atanmadan önce, Devrimci Rusya Sanatçılar Derneği üyesi olduğu dönemde Lenin'in birçok portresini yapmıştı. Brodsky'nin ayrıntıları fotoğraf gibi detaylı resmetmesi, eserlerini Alexander Gerasimov gibi daha sonraki Sosyalist Realizm yandaşlarının Romantik stilinden ayırsa da tarzının etkileri, örneğin öğrencisi Vladimir Serov'un Realist sanatında görülebilir.

lizm konseptini başlatması, Nisan 1932'de Narkompros bünyesinde varlığını sürdüren[28] proleter sanat organizasyonlarının feshedilmesine neden oluyordu. Tüm eski resmi sanatçı topluluklarının dağıtılmasına ve görsel sanatlar faaliyetlerini yönetmesi için Sovyet Sanatçılar Birliği'nin kurulmasına karar verilmişti. Bu birlik de, yeniden canlandırılan Sanat Akademisi Müdürlüğü'nü, Sosyal Realist Repin'in eski öğrencisi, genel olarak Lenin portreleriyle bilinen Realist ressam Isaak Brodsky'e vermişti.

Sanatçılar Birliği'nin ardından 1934 yılında Yazarlar Birliği kurulmuştu. Bu yeni gelişmeler (daha önce bahsedildiği gibi)

28. Bkz. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, s. 89 ve devamı. Ayrıca Birleşik Komünist Parti Merkez Komitesi tarafından alınan 23 Nisan 1932 tarihli Yazınsal ve Sanatsal Organizasyonların Yeniden Yapılanması kararının, önceki tüm resmi sanatçı topluluklarını ne şekilde yasaklayıp, Zhdanov'un 1934 yılındaki Sosyalist Realist sanat bildirisine nasıl zemin hazırladığına dair kısa bir dokümentasyon için bkz. John E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Critism 1902-1934* (New York, 1976), s. 288 ve devamı.



66. Vladimir Serov, *Köy Delegeleri Lenin ile Konuşuyor*, 1950 (Tretyakov Galerisi, Moskova). 1917 Devrimi döneminde Lenin'i Smolny Enstitüsü'nde resmeden bu çalışma, Serov'un eski hocası Isaak Brodsky'e saygı gösterisi niteliğindedir. Savaş yıllarında 1941-45 arasında Sovyet Sanatçılar Birliği'nde yönetici olan ve 1962 yılından öldüğü yıl 1968'e kadar SSCB Sanat Akademisi Başkanlığı yapan Serov, 1954'te yaptığı *Kış Sarayı Ele Geçirildi!* isimli resmiyle de tanınır.

1928'deki Shakty bölgesi mühendislerine karşı görülen, 1930'daki sözde "Sanayici" parti ve 1932'deki Menşevikler düzmece mahkemelerinin ardından gelmiştir.[29] Böylelikle eski avangardın destekçilerine karşı uygulanan terörün ardından kurulan Sosyalist

29. Marx'ın gençlik dönemi eserlerinin editörü Riazanov'un da 1932 Menşevik mahkemelerinde mahkûm edilenlerden biri olduğu düşünülür.

Realizmin, temel prensibi "gerçekliğin, devrimsel gelişimi içinde gerçekçi ve tarihsel olarak somut şekilde tasviri" ve en önemli amacı "kitlelerin komünizme uygun eğitimi" şeklinde tanımlanıyordu.

Hem Akh[R]R sanatçıları hem de Sosyalist Realistler, 1920'lerde Narkompros'un desteğinden yararlanan ve kendilerinin gözde sanat formu Realizmi evvelden reddetmiş olan Konstrüktivistleri yerlerinden etme arayışı içindeydi. Bu nedenle Konstrüktivistler adım adım öğretmenlik pozisyonlarından uzaklaştırılmakla ve Sovyet Sanatçılar Birliği'nin ve Akademi'nin 1930'lardaki sergilerinden uzak tutulmakla kalmıyor, Sovyet resmi sanat tarihinden de adeta siliniyordu. Dolayısıyla, 1950-58 tarihli (Stalinci idare altında hazırlanmış baskı) *Bol'shaia Sovetskaia Entsiklopediia*'da (Büyük Sovyet Ansiklopedisi) Gezgin Repin gibi Realist sanatçılar hakkında detaylı ve resimli yazılar yer alırken; Rodçenko veya Tatlin gibi Konstrüktivistler hakkında hiçbir bireysel veri bulunmuyor, Konstrüktivizmden bahseden tek yazıda da (38. ciltte) Konstrüktivizm, Realizme karşı çıkan bir burjuva sanatı olarak tanımlanıyordu.

Üstelik bu ansiklopedide Konstrüktivist olarak isimlendirilen sanatçılar aslında Rus dahi değillerdi; Fransız (Le Courbusier) ve Alman'dılar (örneğin Gropius). Bu kişiler Rus Konstrüktivistlerin politik görüşlerini paylaşmayan mimar ve tasarımcılardı, ansiklopedide yer almadan önce Konstrüktivistleri eleştiren Marksistler tarafından da suçlanmışlardı.[30] Ansiklopedi'nin[31] yalnızca daha sonraki basımlarında Rodçenko ve Vesnin kardeşler gibi Rus Konstrüktivistlere daha uygun şekilde değinilmiş ve genel olarak Konstrüktivist akıma da daha olumlu yaklaşılmıştır. Örneğin, *Ansiklopedi*'nin üçüncü baskısının 1973-82 yıllarındaki İngilizce çevirisinde Konstrüktivizm için, "yaşam süreçlerine aktif olarak yön veren bir çevrenin inşasını" savunmuştur denmektedir ve

---

30. Marksist sanat tarihçisi Max Raphael, Rus Konstrüktivistleri alenen eleştirmekten çekinirken Le Courbusier'in "Konstrüktivizm"ini egosantrik olarak eleştiriyordu. 1930'larda Rafael'in kendisinin de "Prodüktivist" bir estetik geliştirdiğine inanılıyordu; ancak bir şekilde Walter Benjamin gibi o da, kapitalizm tarafından benzeri kavramların kendine mal edilmesinden endişe ediyordu. Rafael'in "Prodüktivist" fikirlerinin analizi için bkz. Max Rafael'in *Arbeiter, Kunst und Künstler* (Frankfurt on Main, 1975) çalışmasına Norbert Schneider'in yazdığı dipnot.

31. Bkz. *Great Soviet Encyclopedia* (30 cilt ve dizin, Londra ve New York, 1973-82), cilt 13, 1976, s. 101, 3. basımın İngilizce tercümesi.

"Konstrüktivizm, yeni formların sadeliğini ve temelinde yatan faydacılığı –ki Konstrüktivistelere göre bu yeni formlar demokrasiyi ve insanlar arasındaki yeni ilişkileri temsil ediyordu– burjuva hayatının gösterişçi şaşaasıyla kıyaslamıştır" şeklinde tanımlama yer almaktadır. Dolayısıyla, belirgin bir tereddüt içinde olsa bile, "Konstrüktivizm estetiği belli bir oranda Sovyet sanatsal tasarımına katkı yapmış" olduğu kabul edilmiştir.[32]

Konstrüktivist estetiğin (bu şekilde ifade edilebilirse) 1930'larda sonlanışı, 20. yüzyılın başlarında avangart ile Plehanov, Lenin ve *Proletkult*[33] arasında ve (Lenin'in ölümünden sonra) 1920'lerin avangardı ile Sosyalist Realizmin resmi doktrinine katılan Realist Sanatçılar arasında gerçekleşen uzun savaşların ardından ortaya çıkan bir gelişmeydi. El Lissitzky'nin hem Realist sanatın hem de sanatçılar üzerindeki Devlet kontrolünün yeniden ortaya çıkışı konularındaki kaygısı, henüz Ağustos ve Eylül 1925'te eşine yazdığı mektuplarda açıkça görülebiliyordu. 1 Ağustos'ta şöyle yazmıştı:

> Sanat dünyasında neler oluyor böyle? Baştakiler tepeden inme yeni bir devrimci sanat yaratmaya çalışıyor. Devlet'in her zaman koşullar gerektiğinde resim yapan bir David'i vardı, bugün *Horas Kardeşlerin Yemini* ve yarın *Napoleon'un Taç Giyme Töreni*. Yalnızca şu anda bizim bir David'imiz yok...[34]

İronik şekilde, Stalin'in çevresinde yer alacaklar arasında büyük ressamların olmayacağı ve yine Stalin'in "tepeden inme" "Saray" sanatçılarının yardımıyla kendi *18. Brumaire*'ini yapma ve ölümsüzleştirme şekli konusunda, El Lissitzky'nin kaygıları doğru çıkacaktı. 8 Eylül'de yazdığı bir mektupta Realist sanatın sınırlandırmalarından genel anlamda şöyle bahsetmişti:

> Olay şu noktaya indirgeniyor: Sanat aktif rol alıyor mu yoksa sadece "yansıtıyor mu"? Eğer ikincisiyse, o zaman sanat bir oyun ve bugünlerde insanların bir sürü daha başka daha heyecan verici oyunları var...

---

32. A.g.e., cilt 1, 1973, s. 519. Diğer yandan, 1920'lerin Batı sanatında yer alan avangart, genel olarak elitist ve burjuva hareketi olarak tanımlanıyordu. "Avangart" adı altında açılan tek diğer başlık ise "AVAN-GARD" adını taşıyan Ukraynalı bir atletizm takımı içindi.
33. Lenin'in *Proletkült*'e karşı yaptığı hamlenin hikâyesi için bkz. C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism*, s. 112 ve devamı.
34. Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Londra, 1980, s. 65.

1930'ların teorisyenlerini ve eylemcilerini meşgul edecek olan Yansıtmacı ve Prodüktivist sanat teorileri arasındaki ve yine Realist ve soyut sanat uygulamaları arasındaki kutuplaşma ciddi boyutta başlamıştı. Bu andan itibaren, bu tartışmadaki tarafını belirlemek için (ve daha sıklıkla Realizm tarafında) Marx'ın da ismi zikredilecekti. Halbuki Marx'ın yaşadığı dönemde böyle bir tartışma Rusya'daki boyutlarıyla gerçekleşmemişti ve Marx'ın kendisi de hiçbir zaman açık şekilde Alman Realizmine normalin üstünde bir ilgi duyduğunu beyan etmemişti; ancak Realizme yakın olduğuna dair var olan inancın büyük bölümü, tabii ki, Marx'ın ve çalışma arkadaşlarının temsil ettiği düşüncelere karşı olan Romantik sanatçıların ya da Nazaren okulunun temsilcilerinin ürettiği düşüncelerden ileri geliyordu.

Açıkçası 20. yüzyılın Sovyet Sosyalist Realistleri veya Konstrüktivistleri hakkında Marx'ın ne düşüneceğini kestirebilmek imkânsızdır. Bu gerçeğe rağmen Sovyet Rusya'da bir dönem avangardın vücut bulmuş hali olan Konstrüktivizim, 1930'larda ve sonrasında birçok Marksist tarafından yozlaşmış olmakla suçlanırken, Marx'ın çalışmaları Sosyalist Realizme güç sağlamak amacıyla dile getiriliyordu. Benzer şekilde, Engels'in de Hübner gibi Realist olduğu varsayılan ressamlara övgüsü Marx'a atfedilirken, Marx'ın Balzac'ın realizmine yaptığı övgü edebi Sosyalist Realizmin yeni programı için referans kabul ediliyordu. Ancak bu noktada dikkate alınmayan bir husus vardı ki, o da (hem Kautsky hem de Lafargue tarafından bildirildiği gibi), Marx'ın Balzac'ı, geleceği de şimdiki zaman kadar iyi tasvir edebildiği için iyi bir realist olarak gördüğü gerçeğiydi. Örneğin Paul Lafargue, 1890 tarihli *Reminiscences of Marx* [Marx Anıları] isimli kitabında, Marx'ın "Balzac'a büyük bir hayranlık duyduğunu ve ekonomi üzerine kitabını bitirir bitirmez Balzac'ın büyük eseri *La Comedie humaine* [İnsanlık Komedyası] hakkında bir inceleme yazmak istediğini belirtmişti. Marx, Balzac'ı döneminin tarihçisi saymanın yanında, Louis Philippe döneminde halen ilk evresinde olan ve ancak III. Napoleon dönemine denk gelen ölümünün ardından tam anlamıyla gelişimini tamamlayan karakterlerin peygamberce yaratıcısı olarak da görmüştür."[35] Şurası da açıktır ki, böyle bir Re-

35. *Marx and Engels on Literature and Art*, Der. Lee Baxandall ve Stefan Morawski, St Louis, 1973, s. 150'de Morawski tarafından yapılmış alıntıdır.

alizm (Marx bu terimi hiç kullanmamış görünse de) sanatın avangart fonksiyonuna dair Saint-Simoncu ya da "Prodüktivist" inancı (Marx ya da Engels için) dışlamayacaktı; halbuki Stalin daha sonra farklı tarihsel koşullar altında bu fonksiyonu göz ardı edecekti.

"Sanat ve politikada 'avangart' fikri" başlıklı makalesinde Donald D. Egbert'in yazdığı gibi[36], Balzac'ın kendisi de bir dönem Saint-Simoncuydu; ki bu nokta Balzac'ı realist olarak tanımlayan ve özellikle de Balzac'ı kullanarak Marx'ın Sosyalist Realist olduğunu kanıtlamaya çalışan birçok kişi tarafından gözden kaçırılmıştır. Egbert şöyle yazar: "Hugo gibi, neredeyse bir Fourierci olacak kadar Saint-Simoncuların etkisi altından geçen ünlü bir şahsiyet, büyük Romantik-Realist yazar Honore de Balzac'tır; Balzac'a Marx'ın en beğendiği romancı olmak kısmet olmuştur." Balzac, her ne kadar hem "Realizminde" hem de Saint-Simonculuğunda bir "Romantik" olarak tanımlanabilir olsa da, Egbert, Balzac'ın "görsel sanatlarla da son derece ilgili olduğunu ve 1838 tarihli *Un Grand homme de province a Paris* romanının, "bohem" kelimesinin sanatçılar ve yazarlar için yaygın şekilde kullanılmasına neden olmakla kalmadığını aynı zamanda yazarları "kibirli burjuvaziye karşı avangart bir grup olarak tasvir ettiğini" ifade etmiştir. Buna ek olarak (Maximilian Rubel ve Margaret Manale'nin *Marx without Myth* adlı çalışmalarında işaret ettikleri gibi)[37] Marx, 1832 tarihli *Le Chef d'oeuvre inconnu* adlı kısa hikâyesinde Balzac'ın, hikâyenin kahramanı ön-Rafaelci "Realist" sanatçının gösterdiği çabalarla alay edişinden belli bir zevk duymuştur. Hikâye, "zihnindeki resmi kusursuz şekilde tuval üzerinde yaratmaya son derece kararlı ve bu kararlılığın neticesinde resmini tekrar tekrar yapan, yeniden dokunuşlarda bulunan ve sonunda ortada hiçbir şey kalmayana kadar düzelten" bir sanatçıyı anlatmaktadır.

Marx'ın Realizme ve avangart sanat konseptine yaklaşımını çarpıtmanın dışında, Sovyet estetiğinde Prodüktivist ve Yansıtmacı sanat konseptleri arasındaki savaş, kökeninde, sanatı estetikte veya sosyal üretimde yenilikçi bir tür olarak gören avangart konseptini, "devrimci Romantizm"i savunmasına rağmen sanat-

---

36. Donald Drew Egbert, "The Idea of 'avant-garde' in art politics", *The American Historical Review*, cilt 73, no 2, Aralık, 1967, 348.
37. Maximilian Rubel ve Margaret Manale, *Marx without Myth*, Oxford, 1975, s. 222.

çıyı resmi olarak onaylanmış olanı sunmakla görevli kişi olarak gören bir sanat konseptiyle değiştirmek amacını taşıyordu. Buna ek olarak, Rodçenko ve Klutsis'in montaj sanatı (daha önce de gördüğümüz gibi), yerini Sosyal Realistlerin daha az aykırı ve daha az muhalif Realist tasvir formlarına bırakmak üzere terk ediliyordu. Konstrüktivistler sıklıkla toplumun dikkatini üretim sürecinin ta kendisine yönlendiren montaj veya tasarımlar kullanarak sanat objesinin yabancılaştırılmasını amaçlarken, Stalin'in "Sosyal Realistler"i tarafından uygulandığı şekliyle Realizm, sanatseverde sanatsal üretim süreçlerinin anlaşılması yönünde bir merak uyandırmayan, bunun yerine verilen mesajın direkt olarak algılanmasına teşvik eden bir şekil bütünlüğü ve içerik amaçlıyordu. Buradan hareketle, Sovyet estetiğinde, estetik liyakate dair bir kriter Hegel'in sanatta mekanikleşme eleştirisini de hatırlatır:

> Gerçek sanatta, çalışmanın "teknolojisi" gözle görünür değildir. Amacın kesinliği ve belirginliği hem eserin yapısında (içeriğe ait karakterlerin ve elementlerin ilişkisi) hem de mimari kompozisyonunda (yapısal denge, bütünlük ve tüm bileşenlerin orantılılığı) açıkça dışa vurulur.[38]

Heykeltıraş Ernst Neizvestny[39] hakkında yaptığı çalışmada John Berger, eleştirelliğin ve aykırılığın tasvirinin ve dinamizmin ortadan kaldırılmasının, Sosyalist Realizmin etkinliğine nasıl darbe vurduğunu anlatırken şöyle yazmıştır:

> Uzun vadeli etkiyi amaçlayan eserler çok daha kompleks ve aykırılıkları kucaklayıcı olmalıdır. Bu eserlerin yaşamasını sağlayabilecek şey, bu aykırılıkların varlığıdır. Bu eserler, sadece kendilerine boyun eğen ve boyun eğdiren sosyal eylemlerce bütünlenebilen anın izole ihtiyaçlarına değil, gerçekliğin temsil ettiği yeni ve şimdiki hayal edilebilir bütünselliğe konsantre olmalıdır.

Şöyle devam eder:

> Sanatı kehanet gibi algılamaları Rusların büyük avantajıdır. Stalin otokrasisi altında ise sanatın kahince yönüne duyulan inancın, sinsice fakat

38. Bkz. "Sanat" başlıklı bölüm kısım 2, *Marxism, Communism, and Western Society*, Der. Kernig, cilt 1.
39. John Berger, *Art and Revolution*, Londra, 1969, s. 55. Berger, Sosyalist Realizmin pratikte Sosyalist Natüralizm olduğunu da iddia eder. Ancak bu görüşler açık şekilde Marx'a dayandırılmamıştır.

feci şekilde, sanatın, geleceği şimdiden kesin olarak belirlemek için bir araç olduğu inancına dönüştürülmesi bir trajedidir.

Bununla beraber, Sosyalist Realizm tarafından baskı altına alınmasına rağmen 1920'lerin avangart sanatı (daha iyiye veya daha kötüye doğru),[40] hem Doğu hem de Batı'da modern sanatın gelişimini etkileyecek kadar varlığını sürdürebilecekti.

Sonuç: Sovyet Sanatında Konstrüktivizmin Mirası

Konstrüktivizm, Bauhaus'tan Amerikan minimal sanatına, geometrik soyutlamaya ve renk alanı resmine kadar[41] Avrupa ve Amerika modernizmi üzerinde çok büyük yankı uyandırmakla kalmamış; sansüre rağmen Sovyetler Birliği'nin kendi içinde, 1950'ler ve 60'lardaki "gayri resmi" sanatında bir miras yaratmıştır. Bu örneklerden biri Victor Stepanov tarafından ilan edilen "Kinetisizm" programıdır. Bu programa göre sanat, bilim ve teknoloji, sanatın teknolojiye (ve insanın insana) yabancılaşmasının alt edilebileceği "kinetik" bir etkileşim için birleştirilecekti. Bu

---

40. *From Bauhaus to Our House* isimli çalışmasında Tom Wolfe'un öne sürdüğü gibi, en ütopik Bauhaus ve Konstrüktivist fikirlerin birçoğu (devasa gökdelen evler ve yerleşim bölgeleri inşa etme planları gibi), bugünün fakir semtlerinin bir gerçeği haline dönüşmüştür. Bu planlamanın sebepleri oldukça çeşitlidir; ancak şu nokta hatırlanmalıdır ki o dönem devrimci görünen bu "yüksek" yerleşim yerlerini ilk planlayanlar olan Konstrüktivistler, bu binaları proleter toplumları için hem alan hem de maliyet açısından tasaruflu olmaları açısından bilinçli şekilde tasarlamıştır.

41. Konstrüktivizmin modern Batı sanatı üzerindeki etkisi sadece Alman Bauhaus ile değil aynı zamanda Berlin Dada ile başlar. Hatta Alman Dadaistlerden ve 1920'lerin "Neue Sachlichkeit" sanatçılarıyla yaşanan tecrübelerden önce Rus Konstrüktivistlerin kitap ve broşürleri aracılığıyla Konstrüktivizm, Almanya'da birinci elden öğrenilir hale gelmişti. Sovyet sanat yöneticisi ve diplomat Konstantin Umanskij de bu yayınlara 1920 tarihli *Neue Kunst in Russland, 1914-1919* adlı çalışmasıyla destek vermişti. Hatta, Marx'ın sanat felsefesi üzerine Lifshitz'in yaptığı çalışmanın çıkarımına atıfta bulunan ve Berlin Dadaistlerine 1920 yılındaki "Dada-Messe" ("Dada şenliği") açılışını bu sloganla yapmak yönünde ilham veren Konstrüktivist slogan "Die Kunst ist tot! Es lebe die Maschinenkunst Tatlins!" [Sanat öldü! Yaşasın Tatlin'in makine sanatı!] da Almanca'ya Umanskij tarafından tercüme edilmiş olabilir. Gezginleri eleştirip Tatlin'i övdükten sonra Umanskij şöyle yazmıştır (s. 19):
"Sanat öldü –yapısı ve mantığıyla, ritmiyle, parçalarıyla, materyaliyle, metafizik ruhuyla yaşasın Makine Sanatı!"
The New Soberty: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933 (Londra, 1978, s. 75) adlı çalışmasında John Willett'in işaret ettiği gibi, Berlin Dadaistlerinin 1920 yılında Tatlin'in yeni "makine sanatım" görmüş olmaları ihtimali olmadığı için (modern Rus sanatına dair bir sergi Berlin'de ancak 1921 yılında açılmıştı), bu söz öbeğini Tatlin'in sanatının çağdaş bir tanımından ödünç almış olmaları muhtemeldir.

programa "yabancılaşma" konsepti ilave edilmiştir; ancak bunun dışındaki çoğu kavram tanıdıktır ve 1920'lerin Konstrüktivist sanatı gibi bu "gayri resmi" sanatın büyük bölümü, hem sanatsal sunumun Realist şekline karşı çıkmış hem de izleyicide gerçekliğin realistik sunumuna ya da algılanışına karşı "dinamik bir yabancılaşma" yaratmak şeklinde amacını belirlemiştir. Buna ek olarak çağdaş sanatçı Vladimir Nemukhin, "bir objeyi parçalarına ayırdığınızda daha büyük bir dinamizm ve heyecan kazanır" ve bu da "içten gelen huzursuzluktan, karşı çıkıştan, yarının belirsizliğinden, tedirginlikten kaynaklanır" der ve şöyle ekler: "Bazıları için bu karşı çıkış, kişinin kaderi ile alakalıyken, diğerleri için kişinin sosyal tabiatıyla ilişkilidir."

Rodçenko ve Konstrüktivist çalışma arkadaşları tarafından fotomontaj ile yapılan ilk deneylerde, sanat objesini yabancılaştırmak üzere yabancılaştırma efektlerinin kullanımı, geleneksel sunum tekniklerine ve izleyicinin bu yöndeki beklentilerine son vermek ve izleyicinin dikkatini sunulan veya montajlanan obje üzerindeki anlık deneyimden uzaklaştırıp sanatsal üretim sürecine ve bu üretimin koşullarına yönlendirme amacını taşıyordu. Halen Sosyalist Realizmi destekleyen ve Prodüktivist sanatın alternatif avangardizmine karşı antipati duyan bir idari ortam koşulları altında, montajın ve modernist yabancılaşma tekniklerinin böylesi bir kullanımının tehlikeli derecede yıkıcı olarak algılandığını düşündüğümüzde, sanatsal üretim koşullarını göstermek adına bu teknikleri kullanan sanatsal yaklaşımların çoğunun "gayri resmi" kalmaya devam etmiş olduğunu görmek sürpriz olmaz.

Ayrıca bu "gayri resmi" sanat neredeyse her zaman sanatsal objeyi göstermek veya sunmak ile ilgilendiği kadar sanatsal üretimin "nasıl"ını da tasvir etmeye çalışmıştır. Böyle yaparak, sıklıkla objeleri "bir aynadan yansıyormuşçasına" sunabilmesi yönüyle tanımlanan Realist sanatın, aynanın kendisini sunmakla çok ender ilgilendiğini de göstermiştir.

Diğer yandan Sovyet gayri resmi sanatının bir bölümü, "olanı gösteren" Realist yaklaşımı reddedip "nasılı gösteren" modernist yaklaşımı savunarak "yıkıcı" şekilde hareket etmekle kalmamış;



7. Oscar Rabin, *Balık ve Pravda ile Sakin Hayat*, 1968 (Alexander Glezer ve Rus Çağdaş Sanatlar Müzesi, Montgeron).



8. David Shterenberg, *Agitator*, 1928.

aynı zamanda modernist sanatın bir bölümünün siyasi kontrol mekanizmasına boyun eğişini yorumlarken de "Ezopçu" ya da ironik denilebilecek bir dil kullanmıştır.

Genellikle kendine has ve üstü kapalı bir hiciv tekniği kullanmasıyla ün kazanmış sanatçı Oscar Rabin'in[42] 1968 tarihli *Still Life with Fish and Pravda* [Balık ve Pravda ile Sakin Hayat] isimli resmi, sarılı olduğu *Pravda** gazetesinin bir sayfasından çıkan bir balığı ve üzerinde yattığı belirsiz harflerle yazılmış bir manşetteki "Dikkat et sanat..." veya "Sağduyulu sanat..." ifadesini kısmen Realist, kısmen Kübist şekilde tasvir ediyordu. Gazete manşeti bize, açık şekilde Rabin'in sanatının karakterini (sansür mekanizması tarafından tehlikeli görülen ve bu mekanizmanın tehditleriyle hicvi daha sağduyulu hale gelen bir sanat) işaret etmiştir diyebiliriz. Bu montaj (ironik şekilde bir mutfak sahnesinin Realist tasviri olarak sunulmuştur) *Pravda*'nın ve diğer partili gazetecilerin hicivlerini yumuşatmaları ve daha "sağduyulu" hicivde bulunmaları yönündeki uyarılarına modernist sanatçıların reaksiyonunu anlatır. Burada, başka yerlerde de olduğu gibi, Rabin o dönemki resmi Sovyet sanatına ironik ve sağduyulu bir meydan okumada bulunmuştur: Bu örnekte "açıkta yatan balıkla" gayri resmi sanatı susturma yönündeki baskıyı vurgulamıştır. Gerçekten de, Rabin'in, *Balık ve Pravda ile Sakin Hayat*'ta1920'lerin Sovyet modernist sanatçılarının montaj tekniğini kullanması, bu eski dönem sanatçılarının montaj ve soyutlama tekniklerinin Sosyalist Realizm tarafından baskı altına alınmasına genel anlamda yaptığı atıfta yalnızca sağduyulu değildir; aynı zamanda Shterenberg'in *Herrings* ya da 1928'deki *Agitator* isimli çalışmaları gibi daha eski dönem avangart eserlere de atıfta bulunur ve alıntı yapar. *Agitator* isimli resimde *Pravda*'nın bir nüshası ve Kübist tarzda bir bardak, bir eylemci ve dinleyicilerinin tasvir edildiği bir sahnede ön planda yer alır.

Sosyalist Realizm sonrası gözden düşen birçok çalışmadan alıntı yapılması, Rabin'in çalışmalarında alışılmış bir durumdur ve resmi Sovyet sanat görüşüyle örtüşmeyen bir sanatın sansürleneceğinin hem farkında olan hem de karşısında duran bir tür

---

42. Bkz. Igor Golomshtok ve Alexander Glezer, Soviet Art in Exile, Londra, 1977, s. 154.

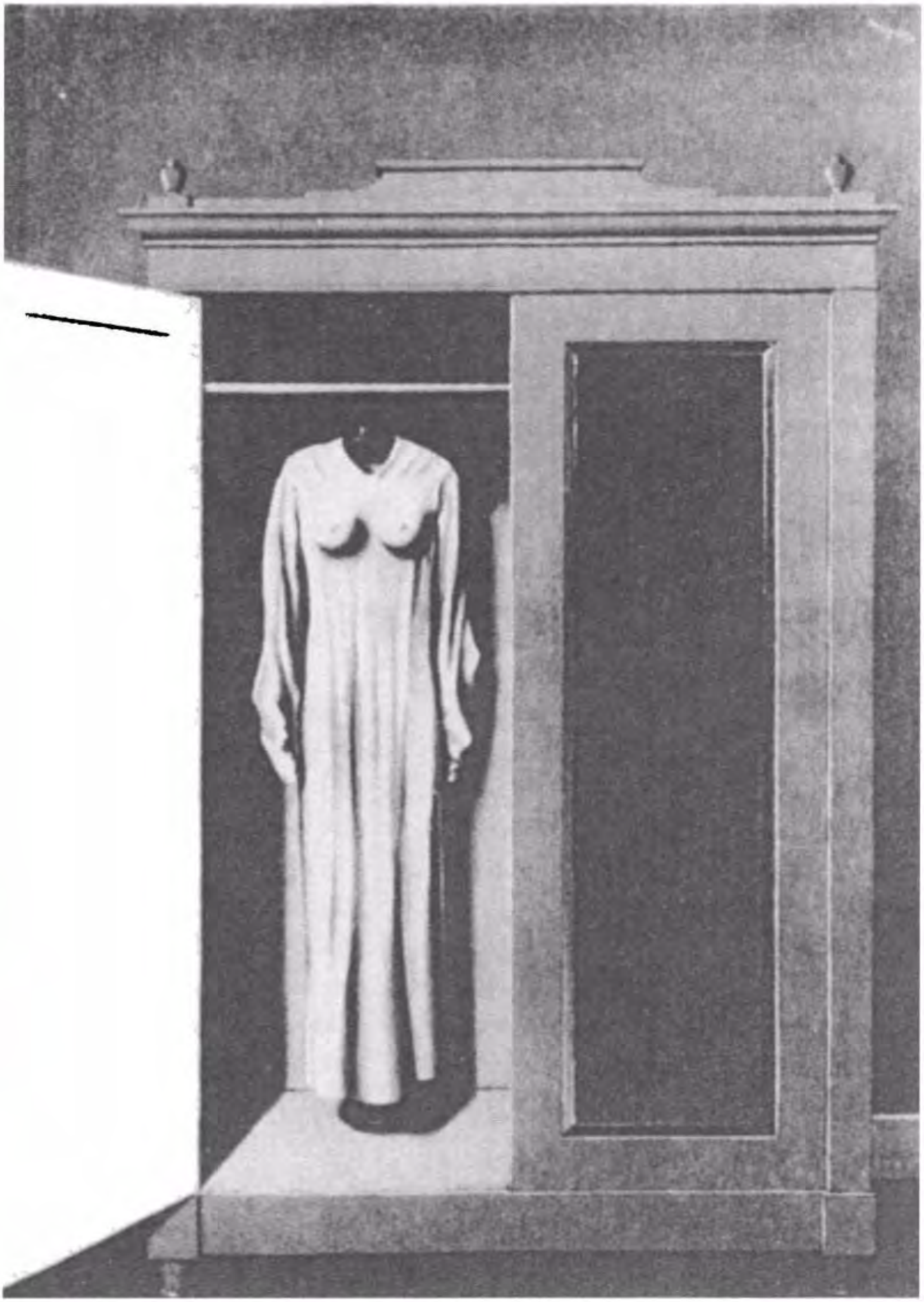
* Pravda: Rusya'da politik bir gazete. (ç.n.) (Burada SBKP'nin resmi yayın organı olduğunu belirtmek gerekir.)



9. Oscar Rabin, *Kombinezon*, 1975 (Alexander Glezer ve Rus Çağdaş Sanatlar Müzesi, Mont
;eron).

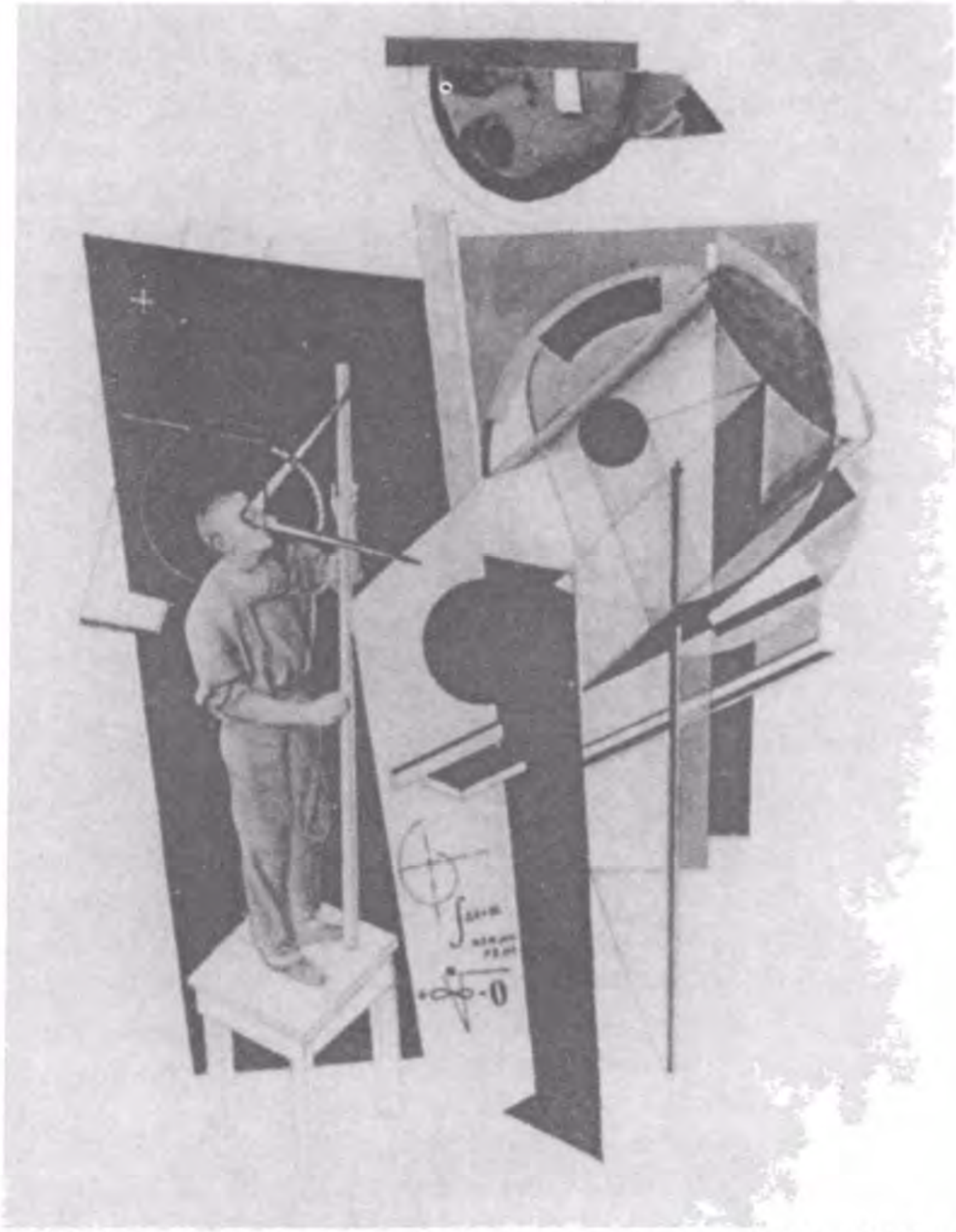
'samizdat"' söylevini temsil eder şekilde görünür. Rabin'in çama
;ır telinde asılı büyük bir kombinezon tasviri dahi ("yaşamdar
ılıp resmettim"[43] diye iddia etmiş olmasına rağmen) Sürrealis

Samizdat: Sovyetler Birliği'nde hükümet tarafından yasaklanmış eserlerin gizlice
)asımı ve yayımı ya da bu sistemle ortaya çıkarılan edebiyat eserleri. (ç.n.)
43. A.g.e., s. 155.



70. René Magritte, *Mack Sennett Anısına*, 1936-37 (Musee Communal la Louviere).

ressam Magritte'eye "sağduyulu" bir "saygı gösterisi" olarak görülebilir (Magritte'in "Ceci n'est pas une pipe" [Bu bir pipo değildir] tasvirleri ve 1936-17 tarihli *In memoriam Mack Sennett* ve



'1. El Lissitzky, *Tatlin Çalışırken*, Ehrenburg'un *Six Tales with Easy Ending*'i [Sonu İyi Biten Altı Hikâye] için yapılmış bir resmidir (Bay ve Bayan Eric Estorick'in koleksiyonundan).

1947 tarihli *Philosophy in the boudoir* gibi diğer çalışmaları, Sovyet Rusya'da Sosyalist Realizmin gücünü pekiştirdiği bir dönemde Avrupa Realizminin gösterişine karşı alaylı eleştirisinin bir parçasıdır). Magritte aynı zamanda, 1935'de o yıl Paris'te toplanan Kültürün Savunulması için Uluslararası Yazarlar Kongresi'nde, Sürrealistlerin Sovyet Rusya'da gördüğü muameleyi

protesto eden bir manifestonun altına imza atan sanatçılardan biri olduğu için de Sosyalist Realizm için kabul edilebilir sanatçılar grubuna kolayca dahil olamazdı. Bu gibi nedenlerle de bir Sovyet sanatçı tarafından bir çalışmasından alıntı yapılmış olması, resmi Sovyet sanat politikasına karşı bir duruş olarak görünecekti. Dahası, eğer Rabin'in çalışmaları, Magritte gibi sanatçılardan yapılmış düzen dışı alıntıları içerir şeklinde değerlendirilirse; bu durumda bu çalışmaların, objelerin naif temsilinin gerçekliği değil, sahteliği devam ettiren şekilde dışa vurulduğu modernist "meta-sanat" programıyla ilişkilendiği de söylenebilir. 1920'lerin avangardistlerinin çalışmalarında olduğu gibi, burada vurgu, sanat objesi yerine sanatsal üretim sürecine yapılmıştır ve sadece Sosyalist Realizm tarafından tanımlandığı şekliyle sanatın temsili fonksiyonunu üstü kapalı şekilde reddetmek açısından politik değildir; aynı zamanda sanatsal üretimin arkasındaki kontrol mekanizmasını analizinde de politik bir yaklaşım vardır. Kısacası, Sosyalist Realizm (Gilbert Ryle'nin terimlerini kullanmak gerekirse) "olanı göstermek"le ilgilenirken; Sovyet Modernizminin, sanat eserinin ve sanat teorilerinin işleyişinin "nasılını göstermek"le ilgilenmiş olduğu söylenebilir.[44]

Diğer yandan, Stalin idaresi altında Parti tarafından izlenen politik yolu sorgulama konusundaki başarısızlıklarında 1920'lerin Konstrüktivist ve Prodüktivistlerinin ne derece kusurlu oldukları sorusu, yaptıkları sanatın sorgulayıcı, self analitik karakteri de düşünüldüğünde yüksek sesle dile getirilmelidir. Zhdanov gibi Sosyalist Realizm ideologlarına karşı avangart pozisyonlarını kabul ettirmek konusundaki ilk başarısızlıklarıyla birlikte, Stalin döneminde toplumun görüş alanından fiilen uzaklaşmış olmaları, belki de politik çevrelerin sahip olduğu gibi gerçek bir avangart birliğine sahip olmayışlarının ya da kendilerininkine ters politikalarla başa çıkacak metaneti gösteremeyişlerinin bir yansıması olmaya-

---

44. 1974 tarihli *Theorie der Avantgarde* (2. basım, Frankfurt on Main, 1981) adlı çalışmasında Peter Bürger, avangart sanatın yalnızca genel anlamda sanatın özelliklerine ışık tutma fonksiyonunun olmadığını (s. 24); aynı zamanda Marx'm *Grundrisse*'de burjuva ekonomisinin fonksiyonu olarak belirttiği gibi, sanatın tarihsel bağlamının anlaşılmasını da sağladığını öne sürer. (Burjuva ekonomisinin feodal, eski ve oryantal ekonomiyi algılayışının ancak kendi kendisini eleştirmeye başladıktan sonra mümkün olduğuna dair Marx'ın *Grundrisse*'deki ifadelerinden alıntı yapılır: Marx belki de bu ifadeleriyle "kendi kendini eleştirme" durumuna katkı yaptığını da düşünüyordu.)

bilir sadece. Aynı zamanda (sanatı teknolojiyle ilişkilendirme konusunda gösterdikleri başarıya rağmen) süreklilik arz eden bir ekonomik ve sosyal güç inşa etmek açısından, Saint-Simon tarafından formüle edilmiş avangart konseptinin ta kendisinin başarısızlığı olarak da görülebilir.[45] Gerçekten de, Saint-Simon tarafından avangardın ekonomik ve sosyal yönüne yapılan vurgu, ki bu çalışmada sürekli altı çizilerek gerçek avangart tanımı için zaruri olduğu söylenmiştir, en azından belli ölçüde, konseptin politik başarısızlığının sorumlusudur denilebilir. 1920'lerin "avangardistler"i tarafından Hegelci yabancılaşma konseptinden azat edildiğinde dahi[46] diyebiliriz ki; avangart, gerçek bir politik güç

45. Iggers ve Saint-Simonculuğun diğer eleştirmenleri, Saint-Simonculuğun hem sosyalizm hem de faşizm tarafından kullanılmasına imkân veren Saint-Simoncu teori içindeki o "çelişkilere" dikkat çekmiştir. Her şeyin ötesinde, merkezi bir teknokrasi yönündeki Saint-Simoncu inanç (Bellamy'nin *Looking Backwards* isimli çalışmasında farkında olmadan distopik olasılıklarını ortaya koyduğu ütopik bir kavram. Bellamy'nin bu çalışmasına William Morris 1890 yılında *News from Nowhere* [William Morris, *Hiçbir Yerden Haberler*, Çev. Meral Alakuş, Say Yayınları, İstanbul, 2011] isimli kitabında cevap verecekti. Bu distopyalar Zamiatin tarafından da 1920 tarihli *We* adlı çalışmasında Sovyetler Devleti'ne de atıfta bulunularak bilinçli şekilde grotesk hale getiriliyordu), bazı eleştirmenlerin, Devlet'in modern totaliter teorilerinin ortaya çıkışında bu inancın rol oynadığı yönünde iddiada bulunmalarına neden olmuştu. Ancak teorinin bu anlamda yargılanmasına neden olabilecek herhangi bir doğrudan siyasi uygulama olmadığı için, ortaya çıkan sonuçlar tam olarak değerlendirilemez ya da kesin olarak tanımlanamaz. Kaldı ki, 1920'lerin Konstrüktivistlerinin teori ve uygulamaları genellikle ancak Stalinci politikalar neticesinde yerlerini kaybettiklerinde bu politikalarla bir çekişme içine giriyordu. Örneğin, 1920'lerin Konstrüktivistlerinin sanatçı ve teknokratlardan oluşacak bir avangardı savunması, Stalin'in döneminde, hem kendisi tarafından daha sonra merkezileştirilecek olan bürokrasiye bir tehdit olarak görülüyor hem de Parti'ye tabi olan sanatçı ve yazarlardan oluşacak yeni bir "öncü" sınıf konsepti için kaynak olarak görülüyordu. Bu sınıf 1931 yılından sonra Sovyet Sanatçılar Derneği ve Sovyet Yazarlar Derneği aracılığıyla hem Lenin'in zamanında yükselen eski avangardı kontrol etmek hem de işlevlerini devralmak amacıyla kullanılacaktı. (Lenin'in 1917 tarihli *State and Revolution* [Vladimir İlyiç Lenin, *Devlet ve İhtilal*, Çev. Kenan Somer, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara, 1995] adlı kitabında "Çalışmayan yemek yiyemez" şeklindeki sosyalist prensipten bahsetmesi, Saint-Simon'un özdeyişi "Herkese çalışmasına göre..." anlayışının [daha sonra Sovyet anayasasına da alınacaktı] Sovyet politikasının gerçekliği içerisinde nasıl esnetilerek ele alındığına dair bir gösterge niteliği taşıyordu.)

46. Daha önce de kısaca bahsedildiği gibi, 1920'lerde Marx'ın yabancılaşma teorisi, bu teoriyle ilişkili olarak daha sonra ortaya çıkardığı emek fazlası teorisinden daha az biliniyordu. Ve yine, yabancılaşma eleştirisi, 1920'lerin Konstrüktivistlerinin içinde çalıştıkları "devrim sonrası" durum ile, en azından teorik olarak, yeni sosyalist toplumu endüstriyelleştirme ve ekonomik olarak kendine yetebilen hale getirme hedefine oranla daha az alakalı görünüyordu.

olmakla gerçekte hiç ilgilenmediği için marjinal (ve gelip geçici) bir sosyal güç olarak kalmak zorunda olacaktı.

Avangart, olduğundan (deneysel ve genellikle geleneksel olmayan sanatçı, mimar ve mühendislerden oluşan benzersiz bir grup) daha fazlası olabilir miydi ya da olmalı mıydı sorusu, elbette yalnızca varsayım olarak ve kendi hipotezine bağlı değer yargılarıyla cevaplanabilecek bir soru. Ancak bu gerçek bile, Saint-Simon tarafından formüle edildiği ve 1920'lerin Konstrüktivistleri tarafından uygulandığı şekliyle, avangart konseptinin bir başka problemine dikkatimizi çekmelidir; avangardın geçmişte, günümüzde ve hâlâ, özünde ütopik bir fikir olması problemi.

Sonsöz

Marx'ın dünya edebiyatı hakkındaki bilgi birikimi üzerine yaptığı detaylı çalışmanın sonunda S. S. Prawer şöyle yazmıştır:

> Marx, edebiyattan bahsederken hiçbir zaman "ayna tutmak" ya da "yansıtmak" ifadelerini kullanmaz; ancak dil ve felsefeden konuşurken bu kelimeleri zaman zaman kullanır.[1]

Böylesi kanıtlara (ve Demetz ve Morawski[2] gibi diğer eleştirmenlerin de Marx'ın "realizm" kelimesini hiç kullanmadığına dair iddialarına) rağmen, daha önce de ifade edildiği gibi, Marx'm

---

1. S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford, 1976, s. 409.
2. Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Frankfurt on Main, 1969, s. 127 ve Stefan Morawski, Giriş bölümü, *Marx and Engels on Literature and Art*, Der. Lee Baxandall ve Stefan Morawski, St Louis, 1973, s. 30.

hem bir "Realist" (en azından Engels kadar)[3] hem de Sosyalist Realizmin Stalinci doktrininin bir savunucusu, bir otoritesi olarak tanımlanabileceği düşüncesi oldukça yaygındır.

Önceki bölümlerde Marx'ı Sosyalist Realizmin savunucusu olarak görmenin tarihsel gerçeklerle bağdaşmadığını belirtirken, Marx'ın çok daha derin (ve çokça göz ardı edilmiş) bir argümanına, sanatı üretimin bir şekli olarak görmesi konusuna işaret etmeye çalıştık. Ve yine Marx'ın estetik argümanlarını tarihsel bağlamları içerisinde, özellikle de yaşadığı dönemin görsel sanatlar anlayışıyla ilgili teori ve uygulamaları bağlamında analiz etmeye gayret gösterdik.

Dahası, Marx'm yaşadığı dönemde görsel sanatların durumuna dair bu çalışmanın ilk bölümlerinde yapılan analiz, Marx'm, Realizm ve Modernizm arasındaki çekişmelerle ilgili tartışmalarda değil, 19. yüzyılın başlarında Alman Nazarenler tarafından popüler hale getirilen dini Romantik sanata verilen siyasi destek ile ilgili tartışmalarda yer aldığını göstermiştir. Ayrıca Marx'ın hem 19. yüzyıl endüstri toplumlarındaki işlevini yitirmiş feodal elementlere Saint-Simon'un getirmiş olduğu eleştiriyi kullanması hem de Saint-Simon'un kendi döneminde geçerli olan feodal liderlik konseptine ve hamiliğe karşı kullandığı avangart konseptinden yararlanması da yine bu konuyla ilgilidir.

İronik şekilde, Marx'm estetik görüşleri hakkında son dönemdeki tartışmalarda rastladığımız "Realizm" ve "Modernizm" arasındaki karşıtlığa yapılan vurgu (Sovyet tarihinde Sosyalist Realizm ve Modernizm arasında görülen çekişmeden kaynaklandığı gibi, Lukacs, Adorno, Brecht ve Korsch arasındaki tartışmalara da dayanır)[4] Marx'ın sanat üzerine yaptığı yorumların

---

3. Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 4, Demetz (*Marx, Engels und die Dichter*) gibi eleştirmenlerin, Engels'in realizme verdiği destek ile Marx'ın kayıtsızlığı arasında nasıl bir ayrım yaptıklarına atıfta bulunur. Buna rağmen, Morawski kendisi de, Engels'in Bayan Harkness'e yazdığı mektupta yaptığı realizm tanımının Marx tarafından da paylaşıldığını söylemeyi tercih eder; halbuki bu mektup, 6. bölüm not 124'te de belirtildiği gibi Marx'ın ölümünden sonra yazılmıştı. Marx'ı Engels'in görüşleriyle tanımlayı düşünenlerin aksine (ve özellikle de Engels'in 1880'lerin sonlarında öne sürdüğü görüşlerle), bu çalışmada ben, Marx'ın görüşlerinin kendi tarihi bağlamı içinde analiz edilmesini sağlamaya çalıştım.

4. Lukacs ve Adorno arasındaki tartışmalardan seçmeler için bkz. *Aesthetics and Politics* koleksiyonu (New Left Books, Londra, 1978). Brecht ve Korsch bir aktivistin, hatta edebiyat ve felsefeye dair "Prodüktivist" bir teorinin destekçileri olarak Lukacs'a karşı ittifak halinde olmalarına rağmen; Brecht, görsel sanatlarda Sosyalist

tarihsel arka planına o kadar işlenmiştir ve sanat hamiliği konusu o kadar kapalı kutu olarak kalmıştır ki; görsel sanatlar üzerine Prodüktivist tartışmayı yeniden başlattığını iddia eden güncel çalışmalar dahi, bu durumu Marx'ın tarihi yönüyle ya da Marx'ın döneminde hayata geçirildiği şekliyle görsel sanatlarla ilişkilendirmekten kaçınmıştır.[5] Bunun da ötesinde, genç ve sözde "Hegelci" Marx hakkındaki araştırmaların Althusserci susturuluşu da, (ironik şekilde) genç Marx'ın düşüncelerindeki "Hegelci olmayan" Saint-Simoncu öğelerin de susturulmasına yol açmıştır. Bu susturma da Marx'ın teorilerinin Lukacsçı ve diğer "temsili sanat" yorumlamalarına karşın Althusserci eleştiriyi kamçılamıştır.

Burada bahsedebileceğimiz bir diğer ironi de, hem 1920'lerin avangart "Prodüktivist" sanatçılarının hem de Marx'ın Prodüktivist estetiğinin 1930'ların Sosyalist Realistlerince sansür edilişinin, Marx'ın kendisinin de 1840'larda Prusya'da yaşadığı sansürü tekrarlayışıdır. Bu sansürün, 1917 yılında Sovyetler tarafından da bir benzeri hayata geçirilen ve 1930'larda baskıcı bir sansür ile kombine edilen, sanatçıların Devlet himayesi altına alınması sistemine Marx'ın eleştiri getirmesine yardımcı olduğu da söylenebilir. Yine bu sansürcü ve baskıcı politikalar, Marx'ın, sanatsal üretim ve tüketim süreçlerini etkileyen karşıt faktörlerin farkına varmasına yardımcı olurken, kendi sanatsal üretim teorilerinin

---

Realizmi destekler şekilde de yazılar yazmıştır ve Yansıtmacı edebi teoriye getirdiği eleştirilere rağmen, Sosyalist Realist ve avangart arasındaki tartışmada ikincinin savunucusu olmak pozisyonuna kolay kolay getirilemez.

Lukacs'ın "Eleştirel Realizmi" ile Zhdanov'un "Sosyalist Realizmi" arasındaki ilişkinin eleştirel bir analizi için bkz. Isaac Deutscher'in makalesi "Georg Lukács and 'critical realism'", *Marxism in our Time*, Der. Tamara Deutscher, Londra, 1972, s. 283-94.

5. Bu tarz çalışmaların birçok örneği vardır. Bunlardan biri Janet Wolff'un *The Social Production of Art* (Londra, 1981) isimli çalışmasıdır. Bu kitap, *Art History and Class Struggle* adlı çalışmasında Hadjinicolaou'nun, "görsel ideolojiler" için yapılan araştırmaları tanımlamak amacıyla yaptığı alenen Althusserci deneme benzeri çalışmaları çağrıştırır niteliktedir. Bir diğer örnek ise Terry Lovell'in *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure* (Londra, 1980) adlı çalışmasıdır. Wolff'e kıyasla Lovell sanatla ilgili konularda Althusserci yazılara eleştirel yaklaşır ve yeni bir "Realist" Marksist estetik geliştirmeye çalışır; ki bu estetik, iddia edildiğine göre, tarihi faktörleri dikkate almayacaktır. *Pictures of Reality*, Marx ve döneminin görsel sanatları arasında tarihi bağlantı kurmaktan veya Marksist sanat teorisini sanatsal uygulamaları da kapsayan tarihi bir arka plan çerçevesinde eleştirel olarak değerlendirmekten kaçınmaktadır.

de sansürlenmesi (bu teorileri ortaya çıkarmasında bu farkındalığın katkısı vardır) sadece ironik değildir; aynı zamanda Marksist teorinin kendi içindeki halen çözümlenememiş çelişkilerini de işaret eder niteliktedir. Bu çalışmada bu çelişkilerin birçoğunun izleri Marx'ın yaşadığı döneme kadar sürülürken, bazıları da doğal olarak Marx'ın kendi çalışmalarından ve bu çalışmalarda ürettiği teorilerden çıkarılmış güncel yorumlardan türetilmiştir.

Diğer yandan bu kitabın amacı, çağdaş Marksist estetik teorileri detaylı şekilde gözden geçirmek olmamıştır (çünkü bu görev hem sıklıkla başka çalışmalarca üstlenilmiştir hem de Marx'ın tarihsel yönünün analizinden uzaklaşmaya cezp eder). Amaç, Marx'ın yaşadığı dönemde himaye altına alman görsel sanat türüne ışık tutarak yeni bir tartışma alanı yaratmak ve o dönemden beri Marx'ın ve çağdaşlarının içinde bulunduğu estetik tartışmalarla bu türün nasıl bir ilişki içinde olduğu sorusunu sormaktır. Bu araştırmanın bir diğer sonucu da elbette ki, Sosyalist Realizmin kendi tarihini mi yarattığı yoksa tarih tarafından mı yaratıldığı konusudur. Sosyalist Realizmin köklerinin, Marx'ın sanat görüşlerinden ziyade, Nazaren ressamlar okuluyla ilişkili "Popülist" bir geleneğe dayandığı gösterilebilirken, Marx için bu okul, kendi fikir ve amaçlarına da antipatiyle yaklaşan feodal bir monarşinin himayesini temsil ediyordu. Diğer yandan, bu sonuçlar, Marx'ın fikirlerinin oluştuğu bağlamın *tarihsel* bir analizine yönelik olmalarına rağmen, *modern* ideolojik tartışmalar için çıkarımlar içerir şekilde değerlendirilseler dahi, bu çıkarımların kökenlerinin tarihsel analizini yapmaktan bizleri alıkoymasına izin vermemeliyiz. Bunun yerine nicedir gözden ırak kalan Marx'ın fikirlerinin ve bu fikirlerle (ve modern Marksizm ile) ilişkili soruların ve teorilerin daha detaylı analizine yönelmeliyiz.

Kaynakça

Ansiklopediler

Allgemeines, Lexikon der bildenden Künstler, Der. Ulrich Thieme ve Felix Becker, 37 cilt, Leipzig, 1907-1950.

Bol'shaia Sovetskia Entsiklopediia, 1. basım, 66 cilt, Moskova, 1926-47; 2. basım, 51 cilt, Moskova, 1950-58; 3. basım, 30 cilt ve dizin, Moskova, 1967-78.

Great Soviet Encyclopedia. 30 cilt ve dizin, Londra ve New York, 1973-82.

Marxism, Communism, and Western Society, Der. C. D. Kernig, 8 cilt, Batı Almanya ve New York, 1972-73.

Derlemeler, Eleştirel Edebiyat, Kataloglar

Ades, Dawn, *Photomontage*, Londra, 1976.

Adorno, Theodor W. And Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung* (1947). Frankfurt on Main, 1969.

Aesthetics and Politics. New Left Books, Londra, 1978.
Althusser, Louis. *For Marx*, Çev. Ben Brewster. Harmondsworth, 1969.
Reading Capital, Çev. Ben Brewster, Londra, 1970.
Lenin and Philosophy, Çev. Ben Brewster. Londra, 1971.
Essays in Self-Critism, Çev. Grahame Lock. Londra, 1976.
Ames, Winslow. *Prince Albert and Victorian Taste*. Londra, 1968.
Andreas, Bert and Mönke, Wolfgang. *Neue Daten zur "Deutschen Ideologie"*. Hanover, 1968.
Andrews, Keith. *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford, 1964.
Antal, Friedrich. *Hogarth and his Place in European Art*. Londra, 1962.
Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Giessen, 1980.
Art in der Soviet Union, from 1917 to the 1970's. Leningrad, 1977.
Arvon, Henri. *Marksist Aesthetics*. Ithaca ve Londra, 1973.
Avineri, Shlomo. *The Social and Political Thought of Karl Marx*. Cambridge, 1968.
Hegels's Theory of the Modern State. Cambridge, 1972.
Bachleitner, Helmut. *Die Nazarener*. Münih, 1976.
Barrett, Michele *ve* çalış*ma arkadaşları* (editörler) *Ideology and Cultural Production*. Londra, 1979.
Baudrillard, Jean. *Le Systeme des objets: la consummation des signes*. Paris, 1968.
Mirror of Production. St Louis, 1975.
Bauer, Bruno. *Die letzte Posaune über Hegel*. 1841.
Hegels Lehre von der Religion und Kunst. Leipzig, 1842.
Allgemeine Literaturzeitung, 1843-4. 2. basım, Charlottenberg, 1847.
Baxandall, Lee (Der.) *Radical Perspectives in the Arts*. Harmondsworth, 1972.
Belinskii, V. G. *Selected Philosophical Works*. Moskova, 1948.
Bellamy, Edward. *Looking Backward, 2000-1887*, Der. John L. Thomas. Cambridge, Mass., 1976.
Benjamin Walter. "The work of art in the age of mechanical production", *Illuminations*, Der. H. Arendt. New York, 1968.
Berger, John. *Art and Revolution*. Londra, 1969.
Ways of Seeing. Harmondsworth, 1972.
"In defence of art", *New Society*, 28 Eylül 1979.

Berlin, Isaiah. *Karl Marx*. Londra, 1972.
Börsch-Supan, Helmut. *Die Kunst in Brandenburg-Preussen.* Berlin, 1980.
Böttiger, C. A. *Ideen zur Kunst-Mythologie.* 2. basım, 2 cilt, Leipzig, 1850.
Bougle, C. ve Halevy, E. *Doctrine de Saint-Simon: exposition.* Paris, 1829.
Bowlt, John E. *Russian Art of the Avant-Garde : Theory and Criticism 1902-1934.* New York, 1976.
Brückmann, Remigius. "'Es ginge wohl, aber es geht nicht', - König Wilhelm IV von Preussen und die politische Karikatur der Jahre 1840-1849", *Berlin zwischen 1789 und 1848: Facetten einer Epoche*. Akademie der Künste, Berlin, 1981.
Brüggemann, Heinz. *Literarische Technik und soziale Revolution.* Hamburg, 1972.
Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde* (1974). 2. basım, Frankfurt on Main, 1981.
Butler, Elizabeth M. *The Saint-Simonian Religion in Germany.* Cambridge, 1926.
Carr, E. H. *The Bolshevik Revolution*. 3 cilt, Harmondsworth, 1966.
"A historical turning point: Marx, Lenin, Stalin", *Revolutionary Russia*, Der. Richard Pipes. Cambridge, Mass., 1968.
Churchward, Lloyd G. *Contemporary Soviet Government.* Londra, 1968.
Clapp, Jane. *Art Cencorship: a Chronology of Proscribed and Prescribed Art.* New Jersey, 1972.
Clark, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artist and Politics in France 1848 to 1951.* Londra, 1973. *Image of the People: Gustav Courbet and the 1848 Revolution.* Londra, 1973.
Compton, Susan. *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-1916.* Londra, 1978.
Conway, Sir Martin. *Art Treasures in Soviet Russia.* Londra, 1925.
D'Alton, Joseph William Eduard. *Das Riesen-Faulthier. Die Skelete der Pachydermata, und andere Werke.* Bonn, 1821-31.
Dehio, Ludwig. *Friedrich Wilhelm IV von Preussen: ein Baukünstler der Romantik*, Der. Hans-Herbert Möller. Münih, 1961.
De Laura, David J, *Hebrew and Hellene in Victorian England.* Austin, Texas, 1969.

Demetz, Peter. *Marx, Engels und die Dichter.* Frankfurt on Main, 1969.
Deutscher, Isaac. *Marxism in our Time*, Der. Tamara Deutscher. Londra, 1972.
Drengenberg, Hans-Jürgen. *Die sowjetischePolitik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934.* Berlin, 1972.
Durkheim, Emile. *Socialism and Saint-Simon*, Der. Alvin J. Gouldner. Londra, 1958.
Easthope, Anthony. "Marx, Macherey, and Greek Art", *Red Letters,* no 6.
Eaton, Henry. "Marx and the Russians", *Journal of the History of Ideas,* cilt 51, no 1, Ocak-Mart 1980.
Egbert, Donald Drew. "The idea of 'avant-garde' in art and politics', *The American Historical Review,* cilt 73, no 2, Aralık 1967.
Social Radicalism and the Arts. New York, 1970; Londra, 1972.
Engels, Friedrich. *Ludwig Feuerbach and the End of Classical Philosophy,* Der. C. P. Dutt. New York, 1967. Ayrıca bkz. Marx, Karl ve Engels, Friedrich.
Eyck, Frank. *The Prince Consort: a Political Biography.* Londra, 1959.
Feuerbach, Ludwig. *Sämtliche Werke*, Der. Bolin ve Jodl., 10 cilt, Stuttgart, 1903-11.
Das Wesen des Christentums. Stuttgart, 1971.
Fitzpatrick, Sheila. The Commissariat of Enlightenment. Cambridge, 1970.
"Cultural revolution as class war", *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931.* Bloomington, Indiana, 1978.
Foucault, Michel. *The Order of Things* (1966). Londra, 1970.
Fry, Edward F. (Der.) *The Documents of 20th-Century Art: Functions of Painting by Fernand Leger.* Londra, 1973.
Fuller, Peter. "*Fine art after modernism*", *New Left Review*, 119, Ocak-Şubat 1980.
Seeing Berger: a Revaluation. Londra, 1980.
Gaedertz, K. Th. *Bei Goethe zu Gast.* Leipzig, 1900.
Gall, Ludwig. *Beleuchtung der Förster'schen sogenannten Kritik der gerühmtesten Dellirgeraethe.* Trier, 1835.
Gallwitz, Klaus (Der.) *Die Nazarener in Rom.* Münih, 1981.
Gans, Eduard. *Rückblicke auf Personen und Zustände.* Berlin, 1836.

Gassner, H. ve Gillen, E. *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus: Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Köln, 1979.
Gaunt, William. *Victorian Olympus.* Londra, 1952.
Gay, Peter. *The Enlightenment: an Interpretation. The Rise of Modern Paganism.* Londra, 1966.
Gellert, Hugo. *Karl Marx: Capital in Pictures.* New York, 1933.
Gerasimov, A. M. *Za sotsialistichesky realism: Sbornik statei I dokladov.* Moskova, Academy of Arts, 1952.
Gleizes, Albert ve Metzinger, Jean. *Du Cubisme.* Paris, 1912; *Cubism* olarak İngilizceye çevirilmiştir. Londra, 1913.
Le Globe, Paris, 1826-32.
Goethe, Joh. W. von. *Schriften zur bildenden Kunst.* Stuttgart, 1952.
Italienische Reise. Münih, 1961.
Golomshtok, Igor ve Glezer, Alexander. *Soviet Art in Exile.* Londra, 1977.
Gordon, A. I. *Geine v Rossii: 1830-1860.* Dusaube, 1973.
Geine v Rossii: 1870-1917. Dusaube, 1979.
Grabar, I. *ve diğerleri* (editörler) *Istoriia russkoga iskusstva.* 13 cilt, Moskova, 1953-69.
Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922.* Londra, 1969; New York, 1972.
The Russian Experiment in Art, 1863-1922. New York, 1970; Londra, 1971.
Grün, Karl. *Anekdota.* N.p., 1845.
Ludwig Feuerbach in seinem Briefwechsel und Nachlass. Leipzig ve Heidelberg, 1874.
Grund, Johann Jakob. *Die Malerey der Griechen.* Dresden, 1810.
Guerman, Mikhail (Der.) *Art oft he October Revolution.* New York, 1979.
Gurvitch, Georges. "Saint-Simon et Karl Marx", *Revue Internationale de Philosophie,* 14, 1960.
Hadjinicolaou, Nicos. *Art History and Class Struggle* (1973). Londra, 1978.
"'La Liberte Guidant le people' de Delacroix devant son premier public", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* no 28, 1979.
« On the ideology of avant-gardism », *Praxis,* 6, 1982.

Hahn, ManfrDer. *Präsozialismus: Claude-Henri de Saint-Simon.* Stuttgart, 1970.
Hauser, Arnold. *The Social History of Art.* 2 cilt, Londra ve New York, 1951.
Hegel, G. W. Fr. *Sämtliche Werke.* Jubilee edn, 20 cilt, Stuttgart, 1958.
Philosophy of History, çev J. Sibree. New York, 1956.
Heine, Heinrich. *Sämtliche Werke*, Der. Ernst Elster, 7 cilt, Leipzig, 1887-90.
Historisch-kritische Ausgabe der Werke, Der. M. Windfuhr. Düsseldorf, 1974-.
Heinse, Wilhelm. *Ardinghello* (1787). *Sämtliche Werke*, Der. Carl Shüddekopf, 5. basım (Leipzig, n.d.), cilt 4.
Heller, Agnes. *The Theory of Needs in Marx.* Londra, 1976.
Hermand, Jost. *Orte Irgendwo. Formen utopischen Denkens.* Königstein/Ts., 1981.
Hess, Thomas B. ve Ashbery, John. *Avant-Garde Art.* New York ve Londra, 1968.
Hessel, C. R. H. *Heines Verhältnis zur bildenden Kunst.* Marburg, 1931.
Hoffman, John. "Marx on art", *Artery,* 13.
Hollosi, Clara. "Views on Heine in Russia in the beginning of the 20th century", *Heine Jahrbuch*, 17, 1978.
Hughes, Robert. *The Shock of the New.* Londra, 1980.
Iggers, George G. *The Cult of Authority: the Political Philosophy of the Saint-Simonians.* The Hague, 1958.
Ionescu, Ghita (Der.) *The Political Thought of Saint-Simon.* Oxford, 1976.
James, C. Vaughan. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory.* Londra, 1973.
John, Erhard. Einführung in der Ästhetik. Leipzig, 1978.
Kalnein, Wend von (Der.) *Die Düsseldorfer Malerschule.* Mainz on Rhine, 1979.
Kamenka, Eugene. *The Philosophy of Ludwig Feuerbach.* Londra, 1970.
Kamenka, Eugene ve Krygier, Martin (editörler) Bureaucracy. Melbourne, 1979.
Kant, Immanuel. *Gesammelte Schriften*, G. Der. Reimer. Berlin, 1910-? *Critique of Judgement.* New York, 1964.

Kapov, Geeta. "Realism and modernism: a polemic for present-day art", *Social Scientist*, no 89-90, Aralık 1979 – Ocak 1980.
Karginov, German. *Rodçenko*. Londra, 1979.
Kertesz, George. "The view from the middle class: the German moderate liberals and socialism", *Intellectuals and Revolution: Socialism and the Experience of 1848*. Der. Eugene Kamenka ve F. B. Smith. Londra, 1979.
Klessmann, Eckart. *Die deutsche Romantik*. Köln, 1979.
Klingender, Francis D. *Marxism and modern Art: an Approach to Social Realism* (1943). Londra, 1977.
Art and the Industrial Revolution (1947), Der. Arthur Elton. Londra, 1972.
Koch, Hans (Der.) *Zur Theorie des sozialistischen Realismus*. Berlin, 1974.
Kunst in die Produktion: Sowjetische Kunst, 1927-1933. Katalog. Berlin, 1977.
Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930. Gmurzynska Galerisi kataloğu, Köln. Köln, 1979.
Laing, Dave. *The Marksist Theory of Art*. Hassocks, Sussex, 1978.
Leith, J. A. *The Idea of Art as Propaganda in France*, 1750-1799. Toronto, 1965.
Lenin, Vladimir Ilich.
Collected Works. 45 cilt, Moskova, 1960-70.
On Literature and Art. Moskova, 1967.
What is to be done? Moskova, 1978.
Lewalter, Ernst. Friedrich Wilhelm IV.: *das Schicksal eines Geistes*. Berlin, 1938.
Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx* (1933). Londra, 1973.
Lissitzky-Küppers, Sophie. *El Lissitzky*. Londra, 1980.
Livergood, Norman D. *Activity in Marx's Philosophy*. The Hague, 1967.
Lovell, Terry. *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics, Pleasure*. Londra, 1980.
Lukacs, Georg. *Werke*. Neuwied, 1969.
Lunaçarski, A. V. *On Literature and Art*. Moskova, 1965.
Maas, Jeremy. *Victorian Painters*. Londra, 1974.

Macherey, Pierre. *Pour une theorie de la production litteraire.* Paris, 1970.
McLellan, David. *The Young Hegelians and Karl Marx.* Londra, 1969.
Marx before Marxism. Harmondsworth, 1972.
Marx's Grundrisse (Der.). St Albans. 1973.
Manuel, Frank E. *The New World of Henri Saint-Simon.* Cambridge, Mass., 1956.
Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization* (1955). Londra, 1969.
Soviet Marxism: a Critical Analysis. Londra, 1958.
Counter Revolution and Revolt. Boston, 1972.
The Aesthetic Dimension. Boston, 1977.
Marx, Karl. *Theories of Surplus Value*, Çev. R. Simpson. Londra, 1969.
Capital. Moskova, 1974.
Grundrisse, Çev. Martin Nicolaus. Harmondsworth, 1979.
Marx, Karl ve Engels, Friedrich. *Gesamtausgabe (MEGA),* Der. Marx-Engels Institute Moskova. Frankfurt on Main, 1927-35.
Werke (MEW). Berlin, 1956-68.
Manifesto of the Communist Party. Moskova, 1966.
The German Ideology, Der. S. Ryazanskaya. Moskova, 1968; Der. C. J. Arthur, New York, 1970.
Collected Works. Londra, 1975.
Gesamtausgabe (New MEGA), Der. Institut für Marxismus-Leninismus. Berlin, 1975-.
Masaryk, T. G. *The Spirit of Russia* (2 cilt, 1919). 2. basım, Çev. Eden ve Cedar Paul. Londra, 1955.
Mayer, Gustav. *Marx und der zweite Teil der Posaune.* n.p., 1916.
Mead, Igor ve Sjeklocha, Paul. *Unofficial Art in the Soviet Union.* Berkeley ve Los Angeles, 1967.
Mehring, Franz. *Karl Marx: The Story of his Life.* Londra, 1966.
Meszaros, Istvan. *Marx's Theory of Alienation.* Londra, 1970.
Metallov, A. I. (Der.) *Geinrich Geine: Bibliographia* (Heine'nin çalışmaları üzerine Rusça çevirilerin ve Rus dilindeki eleştirel edebiyatın bibliyografyası). Moskova, 1958.
Metscher, Thomas. "Literature and art as ideological form", *New Literary History*, cilt 11, no 1, Güz 1979.
Micha, René. "Les femmes dans l'avant garde Russe (1910-1930)", *Art Forum*, Mayıs 1980.

Miller, Robert, F. "The new science of administration in the USSR", *Administrative Science Quarterly*, Eylül 1971.
Milner, John. *Russian Revolutionary Art*. Londra, 1979.
Mirsky, D. S. *The Intelligentsia of Great Britain*. Londra, 1935.
History of Russian Literature (1926), Der. Francis J. Whitfield. Londra, 1964.
Monz, Heinz. *Karl Marx und Trier*. Trier, 1964.
Morawski, Stefan. "Mimesis - Lukacs' universal principle", *Science and Society*, 1, Kış 1968, 26-38.
"The aesthetic views of Marx and Engels", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no 28, 1969.
Introduction to *Marx and Engels on Literature and Art*, Der. Lee Baxandall ve Stefan Morawski. St Louis, 1973.
Nash, J. M. *Cubism, Futurism, and Constructivism*. Londra, 1975.
Naumann, Manfred (Der.) *Gesellschaft, Literatur, Lesen*. Berlin ve Weimar, 1973.
Die Nazarener. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt on Main, 1977.
Nicolaievsky, Boris ve Maenchen-Helfen, Otto. *Karl Marx: Man and Fighter* (1936), Çev. G. David ve E. Mosbacher. Harmondsworth, 1976.
Nochlin, Linda. *Realism*. Harmondsworth, 1977.
"Women artists in the twentieth century". *Studio International*, cilt 193, no 987.
Novalis. Schriften, Der. P. Kluckhohn, R. Samuel, H.-J. Mähl, G. Schulz, D. Schroeder ve von Ritter, Stuttgart, 1960-.
Nove, Alec. *An Economic History oft he U.S.S.R.* (1969). Harmondsworth, 1980.
Pankhurst, Richard. *The Saint-Simonians, Mill and Carlyle*. Londra, 1958.
Paramonov, A. *Peredvizhniki*. Moskova, 1971.
Paris-Moscou 1900-1930. Centre Georges Pompidou. Paris, 1979.
Pipes, Richard (Der.) *Revolutionary Russia*. Cambridge, Mass., 1968.
Plamenatz, John. *German Marxism and Russian Communism*. Londra, 1954.
Plehanov, Georgi. *Selected Philosophical Works*, Der. V. Scherbina. 5 cilt, Moskova, 1981.
Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde* (1962). Cambridge, Mass., 1968.

Prawer, S. S. *Karl Marx and World Literature*. Oxford, 1976.
Punin, Nikolai Nikolaevich. *Russkoe I sovetskoe iskusstvo*. Moskova, 1976.
Püttmann, Hermann. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829*. Leipzig, 1939.
Raphael, Max. Proudhon, Marx, Picasso (1932). New Jersey ve Londra, 1980.
La Theorie Marksiste de la connaissance (Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik (1934)). Paris, 1937.
Arbeiter, Kunst und Künstler (1938). Frankfurt on Main, 1975.
The Demands of Art (1947). Princeton, 1968.
Repin, Der. G. Sternin. Leningrad, 1974.
Reumont, Alfred von. *Aus König Friedrich Wilhelm IV. gesunden und kranken Tagen*. Leipzig, 1885.
Rose, Margaret A. *Die Parodie: eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik*. Meisenheim on Glan, 1976.
Reading the Young Marx and Engels. Londra ve New Jersey, 1978.
Parody/Meta-Fiction. Londra, 1979.
"The politicization of art criticism: Heine's portrayal of Delacroix's *Liberte* and its aftermath", *Monatshefte*, cilt 73, no 4 (Winter, 1981), 405-14.
Rosen, Zwi. *Bruno Bauer and Karl Marx*. The Hague, 1977.
Rubel, Maximilian ve Manale, Margaret. *Marx without Myth*. Oxford, 1975.
Rumohr, Carl Friedrich von. Italienische Forschungen (Berlin 1827-31), Der. Julius Schlosser. Frankfurt on Main, 1920.
Russian and Soviet Painting, Çeviri ve Önsöz: John Bowlt. The Metropolitan Museum of Art, 1977.
Saint-Simon, Henri de Rouvroy. *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*. Meisenheim on Glan, 1964.
Schapiro, Leonard. *The Communist Party of the Soviet Union*. Londra, 1970.
Scheibert, Peter. *Von Bakunin zu Lenin: Geschichte der russischen revolutionaren Ideologen, 1840-1895*. Leiden, 1952.
Schiller, Friedrich von. *Sämmtliche Werke*, Der. C. G. Körner. 12 cilt, Stuttgart ve Tübingen, 1818-19.

Schinkel, Karl Friedrich. *Berlin und Postdam: Bauten und Entwürfe.* Batı Berlin, 1980.
Schlegel, August Wilhelm von. *Verzeichnis einer von Eduard D'Alton hintergelassenen Gemäldesammlung.* Bonn, 1840.
Schlegel, Friedrich. *KritischeFriedrich Schlegel Ausgabe*, Der. Ernst Behler. Zurich, 1959-.
Schrörs, H. *Die Bonner Universitätsaula und ihre Wandegemälde.* Bonn, 1906.
Selden, Ray. "Russian Formalism and Marxism: an unconcluded dialogue", *Literature, Society, and the Sociology of Literature*, Der. Francis Barker ve arkadaşları. University of Essex, 1976.
Short, Robert. "Surrealism and the Popular Front", 1936: *the Sociology of Literature*, Der. Francis Barker ve arkadaşları. University of Essex, 1979, cilt 1, s 89-104.
Simon, Walter M. "Saint-Simon and the idea of progress", *Journal of the History of Ideas*, 17, 1956.
Smith, Adam. *Wealth of Nations*, Der. Edwin R. A. Seligman. 2 cilt, Londra, 1954.
Smith, Bernard. *Place, Taste and Tradition* (1945). 2. basım, Melbourne, 1954.
Solomon, Maynard (Der.) *Marxism and Art.* New York, 1973.
Soviet Writers' Congress 1934. Londra, 1977.
Staden, H. von. "Nietzsche and Marx on Greek art and literature", *Daedalus*, 1976.
Städtke, Klaus. *Ästhetisches Denken in Russland.* Berlin ve Weimar, 1978.
Stalin, Joseph. *Problems of Leninism.* Moskova, 1947.
Tagg, John. "The idea of the avant-garde", *Artery*, 12.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. *History of Aesthetics*, Der. D. Petsch. The Hague ve Paris, 1974.
Taylor, Keith (Der.) *Henri Saint-Simon (1760-1825).* Londra, 1975.
Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany.* Londra, 1979.
Trier, Eduard ve Weyres, Willy (editörler) Kunst des 19. *Jahrhunderts im Rheinland*, cilt 3, Malerei. Düsseldorf, 1979.
Trotsky, Leon. *On Literature and Art*, Der. Paul N. Siegel. New York, 1977.

Umanskij, Konstantin. *Neue Kunst in Russland, 1914-1919*. Postdam ve Münih, 1920.
Valkenier, Elizabeth. *Russian Realist Art*. Michigan, 1977.
Vasari. *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*. 4 cilt, Londra, 1963.
Vaughan, William. *German Romanticism and English Art*. New Haven ve Londra, 1979.
Vazquez, Adolfo Sanchez. *Art and Society: Essays in Marksist Aesthetics*. Londra, 1963.
Vischer, Friedrich Theodor. *Ästhetik der Wissenschaft des Schönen*. 6 cilt, 1846-57.
Wackenroder, W. H. *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart, 1961.
Walicki, Andrzej. *A History of Russian Thought, from the Enlightenment to Marxism*. Çev. Hilda Andreas-Rusiecka. California, 1979.
Wees, William C. *Vorticism and the English Avant-Garde*. Manchester, 1972.
Werckmeister, O. K. "Marx on ideology and art", *New Literary History*, ilkbahar 1973.
Whelan, Richard. "Fragments of a shattered dream: the Russian avant-garde, 1910-1930", *Portfolio*, Eylül/Ekim 1980.
Willett, John. *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*. Londra, 1978.
Williams, Raymond. *Keywords*. Glasgow, 1977.
Williams, Robert C. *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925*. Londra, 1978.
Russian Art and American Money, 1900-1940. Cambridge, Mass. Ve Londra, 1980.
Wolfe, Tom. The Painted Word. New York, 1975.
From Bauhaus to Our House. New York, 1981.
Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. Londra, 1981.
Wollen, Peter. "The two avant-gardes", *Studio International*, 120, Kasım/Aralık 1975.

Dizin

1830 Temmuz Devrimi 33, 37, 38, 138
1917 Devrimi 134, 184, 191, 208

A
Adorno, Theodor 225, 228
agrokültür 238
ahlaki 17, 28, 37, 50, 85, 107
Ahlborn, Wilhelm 76
Almanya 11, 13, 17, 18, 19, 21, 28, 29, 33, 45, 46, 48, 52, 65, 66, 67, 69, 115, 137, 146, 147, 157, 161, 200, 214, 228
Althusser, Louis 228
altın çağ 123
Angelico, Fra 23, 31, 232
anti-Hegelci 44
anti-maddeci 28
anti-Realist 145
anti-Romantik 44, 183
antropoloji 54
antropomorfizm 102
apolitik 174
Arnold, Matthew 31, 232
aşırı dindar 44, 87, 97, 98, 99
avangart 12, 13, 18, 19, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 36, 88, 102, 105, 110, 133, 134, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 162, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 177, 181, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 201, 204, 210, 212, 214, 217, 221, 222, 223, 225, 226
Aydınlanma 29, 67, 72, 191, 193
Aydınlanma Devleti 67, 72
Aydınlanma Komiserliği 191
aziz 21

B
Bakire Meryem 47, 68
Balzac, Honore De 211, 212
Baptist John 58
Barbeyrac, J. 88
Bauer, Bruno 31, 32, 33, 44, 50,

52, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 110, 132, 229, 235
bedenin özgürlüğü 28
bedensel emek 190
Belinski 140, 141, 142, 143, 144, 163, 164, 165, 169, 188, 189
bilimsel 91, 122, 133, 134, 138, 183, 184, 200
biricik 114, 115, 116
Blanc, Louis 140, 141
Bogoliubov, A. P. 157
bohem 212
Boisserée kardeşler 21, 30, 161
Boisserée, Melchior 21, 30, 74, 161
Bolşevik 193, 195
Bolşevik Devrimi 143
Boş Gezenler 162
Böttiger, C. A. 88, 89, 92, 95, 96, 98, 229
Brandenburg Kapısı 72, 73
Brecht, Berthold 225
Brethren of Saint Luke 21, 22
Brodsky, Isaak 156, 206, 207, 208
burjuva 37, 38, 39, 50, 109, 143, 163, 166, 169, 204, 209, 210, 221
Büyük Frederik 66, 67

C-Ç

Carolsfeld, Julius Schnorr von 21, 43, 78
Carracci, Annibale 58, 60, 152, 153
Carr, E. H. 187, 188, 193, 230
Cizvitler 38
Constant, Benjamin 88
Cornelius, Lambert 22
Cornelius, Peter 21, 22, 24, 28, 30, 42, 59, 62, 65, 78, 130
Cromwell, Oliver 39, 142, 194
çalışan sınıf 134
çar 139, 145, 161, 162
Çarlık Rusyası 40
Çernişevski, Nikolai 139, 142, 143, 144, 163, 164, 165, 169, 188, 189, 192
çıkarsız 34, 106, 107, 108, 109
çiftçi 197, 201
çocukça 90, 119, 125, 126
çocuksu 126
çürümüşlük 168, 192

D

d'Alton, Joseph Wilhelm Eduard 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 129
Daumier, Honore 39, 40, 155, 156
Da Vinci, Leonardo 114
Debrosses, Charles 44, 88, 89, 92, 95, 96, 98
Delacroix, Eugene 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 51, 115, 116, 122, 232, 235
Demetz, Peter 224, 225, 230
deney 177, 180
devlet himayesi 85
devrim 34, 39, 138, 139, 167, 171, 181, 188, 204, 206, 222
devrimci sanatçılar 162

dinamik 107, 215
dinin ve devletlerin tarihi 124
dini sanat 130
diyalektik 192
doğa 52, 118, 119, 122, 123, 168
doktrin 34, 117, 167, 173, 196, 198, 210, 225
duygu 36, 138
duygusuz 183
duyular 29, 106
duyusal 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 42, 46, 68, 84, 85, 89, 90, 96, 97, 99, 102, 106
Dürer, Albrecht 20, 21, 47, 48, 62
Düsseldorf Sanat Akademisi 22
Dyce, William 128

E
Eastlake, Sir Charles Lock 128, 129
Egbert, D. D. 108, 146, 173, 174, 212, 230
Eisenstein, Sergei 184, 185
ekonomi 99, 118, 211
eleştiri 30, 48, 52, 55, 62, 86, 94, 116, 143, 163, 167, 174, 183, 226
emek 102, 104, 105, 108, 112, 117, 134, 183, 189, 190, 200, 222
endüstriyel kapitalizm 111, 112, 123
endüstriyelleşme 18, 103, 138, 204
Enfantin 18, 117, 123, 142, 181, 183, 236
Engels, Friedrich 19, 42, 44, 50, 64, 65, 86, 87, 93, 96, 99, 110, 113, 114, 117, 131, 132, 133, 134, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 152, 154, 177, 188, 189, 211, 212, 224, 225, 230, 231, 234, 235
entelektüel 25, 34, 52, 138, 176, 181, 186, 188, 190, 206
entelijansiya 138, 187, 189, 190, 193
Epikür 106, 107
erişilmez 120, 121
erken İtalyan Rönesans dönemi 21
Eski Ahit 84
estetik 11, 12, 13, 30, 34, 36, 41, 47, 55, 88, 94, 95, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 117, 118, 121, 125, 127, 131, 132, 133, 141, 143, 146, 156, 163, 164, 165, 167, 172, 184, 185, 209, 213, 225, 226, 227
Evangelist Luke 21
Eyfel Kulesi 174
Ezopçu 217
ezoterik 31, 83, 90, 97

F
federal meclis 17
felsefe 28, 50, 52, 62, 65, 141, 201
feodal 18, 19, 25, 27, 28, 36, 38, 41, 50, 53, 86, 87, 99, 100, 109, 134, 137, 221, 225, 227
fetişizm 90, 91, 98
Feuerbach, Ludwig Andreas

41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 84, 89, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 133, 166, 230, 231, 232
figür 34, 103, 152
film endüstrisi 195
Fitzpatrick, Sheila 191, 192, 204, 206, 207, 231
Flaman 20, 21, 30, 58, 72
fonksiyonalist 144, 186
fonksiyonel 34, 162, 171, 172, 177, 183, 196, 201
form 29, 92, 234
fotomontaj 185, 194, 196, 197, 215
Förster, Ernst 59, 64, 231
Frampton, Kenneth 193
Fransız İhtilali 84
Fransız Monarşisi 18
fresk 59, 64, 65, 70, 71, 130
Friedrich, Caspar David 73, 76, 80, 161, 203, 205
Futuria 181
Führich, Joseph 45
Fütürist 139
Fütürizm 192

G
Gall, Ludwig 18, 231
Gans, Eduard 18, 19, 231
Gay, N. N. 158, 231
gayri resmi 214, 215, 217
Gebhardt, E. Von 157
Genç Hegelciler 40, 50, 84
Gerasimov, Alexander 197, 198, 199, 207, 231
gerçeklik 109, 127, 144, 199
gerici 162, 196
Gezginler 144, 145, 157, 158, 162, 164, 168, 191, 195, 196, 199, 206
Gleizes, Albert 168, 231
Goethe, Johann Wolfgang von 9, 21, 30, 31, 47, 56, 59, 64, 72, 84, 89, 90, 116, 129, 161, 166, 231
Goetzenberg, Jakob 64
Golomshtok, Igor 145, 168, 191, 217, 231
Goncharova 183, 186
Gotik 72, 73, 75, 76, 78, 93
Gotik diriliş 78
görsel sanat 30, 55, 227
Gray, Camilla 145, 174, 200, 231
Grund, J. J. 44, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 232
grup 25, 66, 82, 114, 165, 169, 187, 188, 190, 196, 204, 212, 223
Gurvitch, Georges 18, 232
güzel 27, 30, 36, 103, 107, 119, 167, 177

H
hami 240
hamilik 67, 78, 113
Hasenclever, J. P. 154, 155, 156
haz 107, 108, 110
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 44, 51, 52, 59, 72, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98,

99, 102, 103, 104, 107, 110, 111, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 144, 167, 213, 229, 232
Heine, Heinrich 9, 18, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 62, 72, 83, 86, 87, 88, 94, 98, 99, 103, 104, 106, 115, 116, 122, 123, 127, 142, 147, 154, 155, 160, 165, 166, 167, 177, 232, 234, 235
Helenistik 29, 31, 72, 84, 85, 90, 92, 98, 132
Helenistik Jakoben 31
Helenizm 69, 91
Helenler 17
Henri de Rouvroy, Kont Claude de 17, 236
Hermann, Karl 41, 59, 64, 65, 235
Herzen 138, 141, 188, 189
Hess, Moses 99, 102, 193, 232
heykeltıraş 26, 61, 115
Hıristiyan dogma 18
hiciv 154, 217
Hildebrandt, Ferdinand Theodor 66, 68, 160
himaye 19, 28, 52, 55, 59, 67, 79, 113, 162, 227
Hoffmann, John 76
Horny, Franz 78, 80, 81
Hübner, Carl 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 156, 157, 211

I-İ
Inkhuk 172, 177, 180, 182
Israels, Josef 166
Ivanov, Alexander 142, 157, 158
Ivanov, S. V. 142
ide 29
idealist düşünce 29
ideolojik 169, 200, 201, 227
ilerici 91, 128, 143
ilkel 51, 90, 92, 125, 126, 127, 193
imgelem 119
inşaat 177, 180, 181, 184
ironik 38, 48, 91, 123, 124, 148, 152, 154, 204, 217, 226, 227
İsa 21, 47, 58, 60, 96, 99, 103, 128, 129, 152, 157, 158, 159
işçi 18, 134, 200, 201
işgücü 18, 104, 114, 182

J
Jakobenler 27

K
Kant, Immanuel 36, 64, 106, 107, 108, 109, 113, 117, 232
kapitalizm 111, 112, 114, 123, 134, 177, 209
Karlist 37
karşı devrim 39
Katolik Manastırı 67, 69
Katolik mezhebi 21
Kaulbach, Wilhelm 64, 154
keşiş 21, 47, 117, 139, 140, 181, 183

Khrushchev, Nikita 198
kinetik 214
klasik 29, 36, 39, 58, 62, 69, 71, 72, 73, 92, 118, 121, 127, 193
Klutsis, Gustav 196, 197, 213
Koch, J. A. 78, 233
Konstrüktivist 12, 88, 140, 142, 164, 169, 171, 172, 174, 177, 178, 182, 184, 185, 186, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 204, 209, 210, 214, 215, 221
Konstrüktivizm 171, 186, 191, 193, 209, 210, 214
Korsch, Karl 225
Köhler, Christian 43, 149, 150, 152
Kölnische Zeitung 90, 91
köylü 90, 116, 164
Kramskoi, I. N. 158
Krüger, Franz 75, 160
Krüger, Karl Ludwig 73
kutsal 22, 24, 39, 40, 49, 52, 66, 68, 98, 103, 116, 122, 154, 181
Kübist 168, 169, 217
Kübizm 168, 169
Kübizm manifestosu 168
kültür 19, 49, 140, 164, 189

L
Lafargue, Paul 211
Lais 34
Landseer, Sir Edwin 132
Lasalle, Ferdinand 131
Laverdant, Gabriel-Desire 173
Lavrov 143
Lenin, Vladimir 8, 142, 162, 163, 167, 169, 173, 177, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 207, 208, 210, 222, 229, 230, 233, 236
Lessing, Charles 42, 80, 147, 148, 149
Lissitzky, El 12, 140, 142, 162, 172, 174, 176, 183, 184, 185, 196, 204, 210
Lissitzky-Küppers, Sophie 140, 142, 210, 233
litograf 31, 69, 71
Ludwig, Friedrich Wilhelm 18, 22, 31, 42, 44, 48, 50, 52, 66, 72, 73, 77, 230, 231, 232
Luka 21, 22
Lukacs, Georg 225, 226, 233, 234
Lukasbrüder 21
Lunaçarski, Anatoly 142, 167, 169, 191, 192, 193, 195, 233

M
maddeci 28, 29, 34, 50, 51, 55, 84, 89, 90, 96, 102, 105, 106, 110, 111, 117, 120, 121, 127, 128, 131, 138, 146, 163
maddeci estetik 117, 121, 127
maddecilik 51
maddesel 33, 51, 54, 84, 85, 98, 105, 107, 117, 118, 120, 121, 125, 127
maddi üretim 100, 122, 123, 124
Magritte, René 219, 220, 221
makale 86, 90, 115, 118, 129, 164, 165

makine estetiği 139, 165, 185, 186
Malevich 183
Manale, Margaret 212, 236
manifesto 177, 221
Marcuse, Herbert 109, 110, 185, 233
Marx, Karl 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 22, 32, 33, 40, 41, 42, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 176, 177, 187, 188, 193, 200, 208, 211, 212, 213, 214, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237
matematik 177, 180
Meiners, Christoph 88
mekanik 144
merkantilist teori 27
Meryem Ana 21, 22, 30, 36, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 58, 64, 65, 68, 72, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 116, 152, 166, 167
meta 27, 221
meta-sanat 221
Metzinger, Jean 168, 231
mezhep çatışmaları 20
Michelangelo 23, 58, 94
mimar 26, 72, 73, 94, 139, 174, 209, 223
mimari 39, 55, 71, 72, 168, 172, 180, 184, 193, 213
Mirsky, D. S. 138, 190, 234
modernist 191, 192, 202, 215, 217, 221
monarşik 17, 18
montaj sanatı 213
Morawski, Stefan 211, 224, 225, 234
Morris, William 108, 182, 222
Mozart, Wolfgang Amadeus 76
Mukhina, Vera 201, 202
Musevilik 29
mutlak akıl 85
mühendis 26, 139, 174, 175, 179, 183, 185, 186, 199, 200
müzisyen 26

N

naif 125, 221
Napoleon, III. 67, 210, 211
Narkompros 169, 191, 192, 194, 207, 209
Nazarenler 17, 19, 21, 22, 25, 28, 40, 41, 43, 47, 48, 58, 96, 97, 110, 128, 145, 157, 158, 181, 225
Nazaren sanatçılar 29, 59, 65, 129
Neizvestny, Ernst 213

Nemukhin, Vladimir 215
Nesterov, M. V. 158, 160, 202
Nicholas, I. 137, 139, 140, 145, 160, 161

O-Ö
obje 103, 105, 108, 132, 133, 182, 215
Ogarev 138
Olivier, Ferdinand 129, 130
Olivier, Friedrich 21, 78, 82, 199
orantısız 119, 120, 124, 125, 126
ortaçağ 19, 20, 21, 30, 34, 41, 42, 43, 52, 67, 69, 72, 77, 78, 92, 93, 96, 97, 98, 108, 145, 190
Ortodoks 18, 28, 31, 84, 85, 90, 96
otokrasi 213
Overbeck, Friedrich 21, 46, 81, 128, 157, 159
Owen, Robert 189
öncü grup 169, 188
Ön-Rafaelit 128
öz-bilinç 33, 121, 122
özel mülkiyet 102
özgür sanat 144

P
pagan tanrıları 38
Pander, Dr. C. 56, 57
Paris Salonu 33, 38, 41, 155
parodi 149, 152
Peredvizhniki 144, 164, 168, 235
Pforr, Franz 19, 21, 23
Philippe, Louis 38, 39, 40, 141, 211
Phyrne 34, 35
Plehanov 142, 143, 144, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 191, 210, 235
Plehanov, Georgi 235
Poggioli, Reanto 173, 174, 235
politeknik okulu 139
politik 18, 31, 36, 40, 48, 55, 82, 83, 84, 87, 101, 104, 128, 132, 134, 139, 170, 173, 174, 178, 195, 200, 201, 204, 209, 217, 221, 222
Polonya Devrimi 138
popülist 139, 182, 189, 227
Porta Nigra 67, 69
post-Stalinist 190
Prawer, S. S. 54, 224, 235
Prodüktivist 7, 12, 13, 101, 111, 133, 141, 144, 146, 163, 172, 177, 182, 185, 186, 190, 200, 204, 209, 211, 212, 215, 225, 226
proletarya 134, 164, 182, 189, 193
Proletkült 164, 192, 210
Promethean 185
propaganda 169, 173, 195, 200
Protestan Reformu 21
Proun manifestosu 183
Proun odaları 183, 184
Prusya 19, 22, 28, 30, 31, 40, 41, 44, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 62, 65, 66, 67, 68, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86,

87, 89, 91, 93, 95, 99, 100, 113, 128, 129, 145, 152, 158, 160, 161, 162, 226
Punin, Nikolai 181, 182, 235
püritanizm 28
Püttmann, Hermann 41, 42, 43, 46, 84, 147, 149, 150, 235

R
Rabin, Oscar 216, 217, 218, 221
radikal 28, 29, 31, 32, 50, 79, 84, 85, 86, 90, 94, 95, 97, 98, 128, 134, 144, 145, 162, 168, 189
Rafael 23, 30, 32, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 78, 79, 90, 93, 94, 95, 96, 113, 114, 115, 116, 166, 167, 209
Ramboux, Johann Anton 69, 70, 71, 81
Realist 128, 132, 143, 144, 145, 146, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 179, 183, 186, 192, 195, 196, 198, 201, 202, 203, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 217, 225, 226, 237
Realizm 11, 88, 95, 131, 132, 146, 148, 162, 163, 168, 173, 195, 196, 198, 200, 202, 207, 211, 213, 214, 217, 221, 225
reform 110, 141, 170, 173, 195
Rehbenitz, Theodor 78, 81, 199
Reinhart, Johann Christian 78, 79
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 58, 90, 116, 166
Repin, I. E. 156, 157, 159, 182, 206, 207, 209, 235
resmi 17, 44, 50, 70, 71, 75, 76, 77, 82, 87, 88, 95, 106, 142, 145, 146, 147, 149, 152, 154, 158, 166, 168, 172, 177, 196, 197, 199, 200, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 221
ressam 19, 22, 23, 26, 30, 48, 56, 66, 75, 78, 108, 115, 116, 128, 149, 154, 202, 207, 219
Rheinische Zeitung 86, 87, 89, 90, 91, 99
Riangina, S. 203, 205
Richter, Gustav 157
Rodçenko, A. 12, 162, 165, 169, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 193, 194, 196, 200, 204, 209, 213, 215, 233
Romantikler 28, 86, 127
Rönesans 20, 21, 30, 48, 58, 66, 72, 78, 96, 98, 113, 128, 152, 157
Rubel, Maximilian 212, 236
Rubens, Peter Paul 24, 58, 59
Rumohr, Carl Friedrich von 77, 78, 79, 81, 93, 94, 95, 96, 98, 113, 236
Rusya Sanatçılar Derneği 162, 195, 207

S-Ş
sağduyulu sanat 217
"Sağ" Hegelciler 50
Saint-Simon 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 34, 52, 53, 89, 99,

100, 102, 104, 107, 108, 110, 113, 114, 117, 123, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 165, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 181, 189, 191, 222, 223, 225, 229, 230, 232, 233, 236
Saint-Simoncu 12, 18, 19, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 47, 50, 52, 55, 68, 83, 86, 88, 94, 102, 103, 105, 110, 113, 115, 117, 123, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 181, 186, 190, 192, 193, 204, 212, 222, 226
Saint-Simonculuk 17, 137, 139, 142, 181, 191, 193
sanat 12, 20, 21, 22, 27, 29, 30, 33, 34, 36, 37, 40, 42, 46, 47, 49, 54, 55, 56, 58, 62, 69, 72, 73, 75, 78, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 125, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 141, 144, 145, 146, 155, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 177, 180, 181, 182, 183, 186, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 226, 227
sanatçı-inşacı 179
sanatçılar 12, 21, 25, 26, 27, 34, 40, 42, 114, 116, 137, 143, 157, 162, 169, 172, 176, 181, 182, 186, 192, 195, 197, 203, 204, 209, 210, 212, 221
sanatçı-mühendis 179, 185
sanat eseri 29, 30, 73, 75, 94, 100, 120, 125, 133, 164
sanatın aktif rolü 165, 166
sanatsever bir keşiş 21
sanayici 26, 99, 149, 204
Sancho 114
Sand, George 141, 190
sansür 17, 18, 38, 65, 66, 67, 86, 87, 91, 99, 100, 137, 140, 201, 217, 226
saray 25, 71, 160
Schadow, Rudolf von 21
Schadow, Wilhelm von 21, 42, 43, 49, 52, 61, 160
Schiller, Friedrich 84, 105, 106, 109, 113, 117, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 131, 132, 141, 154, 236
Schinkel, Friedrich Karl 72, 73, 76, 77, 236
Schlegel, A. W. von 21, 42, 43, 46, 55, 56, 58, 59, 62, 129, 236
Schlegel, Friedrich 236
sensualizm 24, 28, 30, 36, 38, 39, 51, 98
serbest ticaret 195
Serov, Vladimir 199, 207, 208
Shakespeare, William 118, 124, 131
Shterenberg, David 193, 216, 217

sınıf 134, 188, 189, 222
Silezyalı Dokumacılar 148, 149
siyasi 27, 33, 49, 50, 53, 67, 86, 87, 92, 99, 115, 124, 128, 130, 160, 167, 170, 188, 191, 217, 222, 225
skolastik 199
Smith, Adam 2, 26, 27, 100, 104, 112, 113, 233, 236
Sol Hegelci 31, 44, 79, 82
sosyal 12, 25, 27, 33, 42, 50, 51, 84, 95, 101, 103, 109, 110, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 132, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 152, 154, 157, 158, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 181, 183, 185, 188, 190, 196, 212, 213, 215, 222, 223
sosyalist 17, 18, 24, 41, 42, 128, 137, 138, 139, 140, 141, 148, 162, 163, 166, 171, 178, 182, 188, 189, 206, 222
Sosyalist Realist 145, 146, 154, 156, 163, 166, 198, 201, 202, 203, 207, 212, 226
sosyalizm 139, 144, 145, 147, 193, 200, 201, 222
Sosyal Realizm 148, 162
sovyet 12, 13, 138, 142, 145, 158, 163, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 186, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 201, 203, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 220, 221, 222, 225
Sovyet Komünist Partisi 198
soylu yalınlık ve sessiz görkemlilik 29
soyut sanat 169, 196, 211
Spartacus 243
spiritüalist 25, 28, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 51, 55, 85, 92, 116
spiritüalizm 18, 22, 24, 28, 41, 52, 86, 116
Stalin, Josef 8, 146, 187, 191, 192, 197, 198, 199, 200, 204, 206, 210, 212, 213, 221, 222, 230, 236
Stepanova, Varvara 178, 180, 196
Stirner, Max 114, 116
Strixner, Johann Nepomuk 31
Süprematist 168, 183
sürgün 24, 28, 99
Sürrealist 218, 220
şair 18, 26, 66, 105, 131, 154
şehvet 36, 44, 47, 48, 98
şövale 186, 196

T

tabiat 118, 122, 127
Tarihçi Hukuk Okulu 86
tarihsel 12, 34, 36, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 131, 140, 162, 200, 201, 209, 212, 221, 225, 226, 227
tasarım 26, 62, 177, 184, 196, 197
tasvir 33, 34, 36, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 59, 60, 62, 65, 68, 70, 75, 84, 90, 95, 103, 116, 147, 154, 199, 204, 205, 211, 212, 213, 215, 217

Tatlin, Vladimir 12, 162, 172, 174, 175, 193, 209, 214, 220
tayloristik 243
Taylor, Keith 25, 138
Taylor, Richard 185, 195
teknokrat 206
teknoloji 108, 144, 171, 177, 180, 181, 182, 189, 214
Temmuz Devrimi 33, 37, 38, 51, 138
Temmuz Monarşisi 38, 39, 40
temsili sanat 226
teoloji 52, 62, 65, 111
tepeden inme 210
tin 29, 34, 36, 84, 85, 102, 103, 121, 122
tinsel özgürlük 29
Trier 17, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 149, 231, 234, 237
Trotsky, Leon 188, 237
tutucu 145

U-Ü
ultramontanist 50
us 33, 34
Üçüncü Ahit 47, 139
üretici 26, 28, 88, 133, 137, 141, 168, 170, 172, 181
üreticiler 26, 106, 134
üretim bilimi 27
üretim ilişkileri 19, 27
üretken 100, 104, 105, 110, 112, 113, 114, 139, 171, 172, 174, 177, 181, 193, 195, 200
üstün 85, 113, 145, 189
ütopyacı 17, 28, 39, 114, 141, 186, 188
ütopyacı sosyalist 17

V
Vaftiz Yahya 58
Veit, Philipp 21, 42, 45, 46, 158, 161
Venus dolorosa 48
Venüs 34, 35, 36, 37, 38
Vernet, Horace 115, 116, 142, 155
Vertov, Dziga 184, 185
Vesnin kardeşler 174, 209
Viktorya dönemi 31
virtüöz 20
Visher, F. T. 117
Vkhumetas 172, 196

W
Wach, Wilhelm 160
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 21, 47, 48, 58, 62, 237
Wanderers 144
Wells, H. G. 190
Weyden, Rogier van der 22, 30, 31
Wickelmann, Johann Joachim 127
Wigand, Otto 42, 84
Wilhelm, Friedrich III. 19, 22, 30, 53, 62, 65, 66, 145, 160
Wilhelm, Friedrich IV. 19, 22, 30, 50, 54, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 78, 79, 86, 87 93, 95, 99, 113, 128, 130, 150, 160, 161, 162

Y
yabancılaşma 98, 102, 103, 109, 110, 113, 215, 222
yabancılaşmamış 106, 109, 112
yansımacı 120
Yansıtmacı 141, 144, 163, 192, 211, 212, 226
yönetici 28, 141, 208
Yunan 29, 34, 38, 39, 44, 48, 51, 52, 55, 62, 72, 84, 85, 88, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 108, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 131, 142
Yunan mitolojisi 118, 119, 122
yüce 106, 166

Z
zanaat 107, 108, 182
zevksiz 108
Zhdanov, A. 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 221, 226
Zhukovsky, Vassily Andrejevich 160, 161
zihinsel emek 189, 190

Selçuk Artut

Teknoloji-İnsan Birlikteliği

Sanat ve kuram/160 sayfa/ISBN 978-975-539-937-9

Uzak olanı yaklaştıran, görünmeyeni gösteren teknoloji, insanların yaşamlarında radikal değişikliklere yol açıyor. Bedenlerimizle sürekli bir etkileşim içinde olan teknoloji, bedenlerimizin içinde veya dışında yer alarak, adeta bedenlerimizin bir uzantısı haline geldi. İnsanın nesneye dönüşümünü mümkün kılan genetik klonlamayla birlikte, haysiyet kavramı yeni tartışmalara neden oluyor. İnsan zekâsı, bu karmaşık dünya düzeninin bilgi fırtınaları sırasında kapasitesini artırarak hayatta kalmak için dış destek arayışına girişmiş durumda. Her gün dünyayı görmek için kullandığımız gözlerimiz teknolojik cihazlar sayesinde artırılmış gerçeklikler yaratıyor ve bunun sonucunda, bu dünyaya ait gerçekliğin zihinlerimizde dönüşüp evrilmesiyle bambaşka yapılar ortaya çıkıyor.

Teknolojinin üzerinde düşünmeye zaman bırakmadan sürekli gelişip karmaşıklaştığı ve yanı sıra insan yaşamına da nüfuz ettiği bu karmaşa ve düzen etkileşimi içinde, toplum hayatının ritmi değişirken, hayatın renklerini oluşturan sanatın anlatım yapısı da yeni sanat dillerinin gelişmesine önayak oluyor.

Öğretim görevlisi, müzisyen ve çok yönlü bir sanatçı olan Selçuk Artut, bu çalışmayı farklı boyutlarıyla karmaşık bir karaktere sahip teknolojinin ve insan doğasının ortak etkileşimlerinin kavranmasına hizmet etmek amacıyla kaleme almıştır. *Teknoloji-İnsan Birlikteliği* düşünerek üreten herkesin zevkle okuyacağı bir kitap.

Sanat faaliyetlerinin devlet himayesinde ve baskısı altında gerçekleştirildiği bir dönemde, 19.yüzyıl Prusya'sında dünyaya gelen ve hem estetik hem de siyasi anlamda görüşlerini bu koşullar altında geliştirip olgunlaştıran Marx'ın çalışmaları da 1840'larda sansüre uğramıştır. Ve o yıllarda Marx, Heine, Bauer ve Feuerbach ile birlikte, Nazarenler olarak bilinen devlet destekli ve dinî Romantik sanatın karşısında durarak, sanat üzerine kendi teorik önermelerini geliştirmiştir. Aynı şekilde Marx, Antik Yunan dönemini insanlığın gençliği olarak gördüğünü ve bu yüzden hâlâ bizim için çekici olduğunu söyleyerek, Yunan sanatı üzerine yorumlar da yapmıştır.

Genel olarak Alman edebiyatı, özel olarak da Heinrich Heine uzmanı olan Margaret A. Rose'un kaleme aldığı bu kitap, 19. yüzyıl Avrupa'sındaki görsel sanatlar, estetik teoriler ve sanat politikalarıyla ilgili Marx'ın orijinal görüşleri üzerinde duruyor. Çağdaş sanat kuramlarında Marx'ın izini ve etkisini aramak yerine, Marx'ın kendi görüşlerinden hareketle bir Marksist estetik imkânının koşullarını tartışıyor.

Bu tartışmalar devrimin ilk yıllarında, Sovyet Rusya'da yeniden alevlenmiştir. Sanatçılardan, bilim insanlarından ve mühendislerden oluşan bir "avangart" grubun topluma önderlik etmesi gerektiği düşüncesini savunan ve kendilerini Marksist sanat görüşünün temsilcisi gören Konstrüktivistler ile yansıtmacı sanat görüşünü savunan Sosyalist Gerçekçiler arasında Marksist estetik tartışması patlak vermiş ve bu tartışma Lenin ve ardından Stalin üzerinden günümüze kadar uzanmıştır.

Marx'ın Kayıp Estetiği, Marx'ın sanat kuramı üzerine orijinal görüşlerini ve ardından patlak veren tartışmaları ayrıntılı olarak okura sunmasıyla benzersiz bir eserdir.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-967-6
9 789755 399676

THG
828425
CVF

20 TL