Marksist Estetik Üzerine Değiniler

Vefa Taşdelen

Marksist edebiyat ve estetik üzerine yazan herkes, Karl Marks'ın bir estetik teori bırakmadığı, bu konuda yazılıp söylenen her şeyin Marks'ın mektup ve dolaylı değinilerinden, daha çok da Marks'ın ardılları tarafından yazılıp geliştirilen estetik teorilerden oluştuğu konusunda ittifak ederler. Bu gerçekten böyledir: Marks ve Engels'in sanat, edebiyat ve estetik teori ile doğrudan ilişkili eserleri, hatta yazıları yoktur; onların ismi ile estetik, sanat ve edebiyat başlığı altında yapılan seçkiler de ya ikinci dereceden değinilerden ya da farklı kişilere yazdığı mektuplardan oluşur. Sanat ve edebiyat, ancak sistemin temellerinin atılması, alt yapı üst yapı kavramlarının belirginleştirilmesinden sonra anlam taşıyabilir. Aksi hâlde sistemi kurmaya edebiyat ve sanattan başlamak, estetik kadar sistemin de kuramsal örgüsünü zayıflatacak ve anlaşılmaz hâle getirecektir. Eagelton, "Karl Marks ve Frederich Engels, edebiyat yazılarından ziyade siyasal ve ekonomik yazılarıyla tanınıyorsa, bunun nedeni kesinlikle edebiyatı önemsiz görmeleri değildir" der ve bu ötelemeyi sanatın ve edebiyatın da içinde bir anlama kavuşabileceği sosyal ve ekonomik temellerin atılması çabasını öne almak olarak açıklar (Eagleton, 2016: 115). Marks'ın iyi bir edebiyat okuyucusu olduğu bilinir;[1] ancak bu yine de onun estetik bir teori ortaya koyduğu anlamına gelmez.

Bununla birlikte bütünlüğü olan hemen her felsefî ve ideolojik sistemde olduğu gibi yapının bütünlüğü içinde edebiyat ve sanat kuramına da yer vardır; bu açık bir şekilde görülebilir. Sistemsel bütünlük yanında Marks'ın mektuplarında ve eserlerinde yer alan değiniler de bir estetik teorinin oluşmasına katkı sunarlar. Bunun yanında şunu belirtmekte de yarar olabilir: Marksizm sadece Marks'ın eserlerinden oluşmaz. O içinde pek çok edebiyatçının yer aldığı, pek çok filozof ve düşünürün fikirleri ile kendisine katıldığı bir düşüncel ve politik harekettir. Marks, Engels'in yanında Lenin, Plehanov, Lucaks, Adorno, Benjamin,

[1] Marx'ın iyi bir edebiyat okuyucusu olduğunu Paul Lafargue'in yazısından öğrenebiliriz. Lafargue şöyle yazar: "Reine'yle Goethe'yi ezbere bilir, konuşurken sık sık onlardan parçalar okurdu. Bütün Avrupa dillerinden yazarlar seçer, şairleri durmadan okurdu. Her yıl Aeskhilus'u Yunanca aslından bir daha okur, onu ve Shakespeare'i dünyanın en büyük iki dramatik dahisi sayardı. Sınırsız bir hayranlık duyduğu ve en önemsiz kişilerini bile çok iyi tanıdığı Shakespeare'i baştan başa incelemişti. Marx ailesinde tam bir Shakespeare kültü vardı, üç kızı da Shakespeare'in büyük kısmını ezbere bilirdi. Marx, 1848'den az sonra, İngilizce'sini yetkinleştirmek isteyince (bu sırada zaten iyi okuyabiliyordu), Shakespeare'in bütün karakteristik deyimlerini araştırıp sınıflandırdı; aynı şeyi, çok saygı duyduğu William Cobbett'in polemikleriyle de yaptı. Dante ve Burns en sevdiği şairler arasındaydı ve onu kızlarıyla birlikte Burns'ün taşlamalarını okurken ya da Burns'ün aşk şarkılarını söylerken seyretmek bir zevkti. […] Kimi zaman divana uzanıp bir roman okurdu; çoğu kez iki, üç roman birden o kurdu - çünkü, Darwin gibi, romana çok düşkündü. On sekizinci yüzyıl romanlarını, tercih eder, özellikle Fielding'in Tom Jones'unu severdi. En çok hoşlandığı modern romancılar, Paul de Kock, Charles Lever, baba Dumas ve Sir Walter Scott'du. Onun *Old Mortality*'sini bir başyapıt sayardı. Serüven ve mizah öykülerini çok severdi. Onca romanın en büyük ustaları Cervantes ile Bazlac'dı. Don Kişot, yeni doğan burjuva dünyasında, erdemleri saçma ve gülünç olan şövalyeliğin çöküşünün epiğiydi ona göre. Balzac'a öylesine hayrandı ki, iktisadi incelemelerini bitirdikten sonra *La Comedie Rumaine* üzerine bir eleştiri yazmayı tasarlıyordu. Marx, Balzac'ı, yalnız zamanının toplumsal tiplerinin tarihçisi olarak değil, Louis Philippe döneminde daha tohum hâlinde olan, ancak Balzac'ın ölümünden sonra, III. Napoleon zamanda tam gelişen karakter tiplerinin geleceği bildiren bir yaratıcısı olarak görüyordu. Bütün ana Avrupa dillerini okuyabilir, üç dilde (Almanca, Fransızca, İngilizce) yazabilirdi; bu dilleri bilen herkes yazışındaki ustalığa hayran oluyordu. Şöyle derdi, "Yabancı bir dil, hayat kavgasında bir silahtır.» Dil öğrenme yeteneği büyüktü ve bu özelliği kızlarına da geçmişti. Rusça öğrenmeye başladığında elli yaşını aşmıştı. Bildiği ölü ve yaşayan dillerle Rusça arasında yakın bir etimolojik ilişki olmadığı hâlde, altı ayda o kadar ilerledi ki özellikle sevdiği Rus yazar ve şairlerini, Puşkin'i, Gogol'ü ve Sçedrin'i, asıllarından okumaya başladı. Açıkladıkları şeyler çok korkunç olduğu için hükümetin yayımlanmasını yasakladığı resmi araştırma raporlarını okuyabilmek için Rusça öğrenmişti. Bazı yakın arkadaşları bunları Marx'a getirmişlerdi; bu yazıların varlığım bilen Marx'dan başka iktisatçı yoktu o sıralar Batı Avrupa'da" (Lafargue, 1971: 100).

Eagelton gibi bu gelenek içinde ortaya çıkan çok sayıda düşünür, estetik konusunda eserler yazmışlar, teoriler ortaya koymuşlardır. Bu açıdan düşünüldüğünde Marksist estetik teorinin oluşmasına asıl katkıyı sunanalar, bu gelenek içinde yetişen, Marks ve Engels'in ardıllarıdır.

Marksizm içinde estetiğin yerini araştıran bu yazıda şu sorular sorulacaktır: Modern sanat ve estetik kuramları neyi öngörmekte, nasıl bir estetik teori ortaya koymaktadır? Marksizmin modernleşme süreci içinde ortaya çıkan ve gelişen sanat ve güzellik anlayışına verdiği cevap ne olabilir? Yeni bir estetik tanım getirir mi ya da estetik yerine başka bir adlandırma yapar mı? Marksist estetiği belirleyen temel özellikler nelerdir?

1. Marksist Estetiğin Çerçevesi

Marksizm, kendisini temellendirecek, bir sistem ve öğreti olarak ortaya çıkaracak önemli tanımlamalar getirir. Bunların başında "alt yapı" ve "üst yapı" kavramları gelir. Her türlü ekonomik ilişki ve üretim alt yapı; bilim sanat, felsefe gibi oluşumlar ise üst yapı formunda yer alıp maddi ve ekonomik koşulların, üretim ve tüketim ilişkilerinin ürünü olarak ortaya çıkarlar. Alt yapı üst yapı bağlamında sanat yeniden tanımlanır. Bu tanımlama batı kültüründe olduğu anlamda, kendi başına bir değer ve diğer alanlardan özerk bir tutum oluşturmaz. Başka deyişle Marksizm içindeki sanat ve edebiyat kategorisi ile batı dünyası içinde 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkıp gelişen estetik anlayış aynı noktada değildir. Marksizm, estetik, bilim, felsefe gibi bütün diğer entelektüel uğraşıların bulunduğu üst yapıda yer almakla sanatın ve edebiyatın kaynağına farklı bir bakış ekler. Baumgarten'la başlayan ve Kant'la form kazanan modern estetikte, Marksizm'de olduğu gibi bir temellendirme söz konusu değildir. Kant, onu "amacı kendi içinde olan", "hiçbir çıkar olmaksızın haz veren" bir değer olarak tanımlamış (Kant, 2011: 129)[2], Baumgarten mantıkla kıyaslama içinde temellendirmiş, mantığın doğru düşünmenin kural ve yöntemini veren, amacı hakikat olan "üst bilgi alanı" olması karşısında estetiği hoşlanma duygusunda temelini bulan, hakikati "güzel" olan, bulanıklığından, duyusal ve duygusal niteliğinden ötürü "aşağı bilgi alanı" olarak tanımlamıştır (bkz. Tunalı, 1989: 14-15).

Marksist estetik, her ne kadar yeni bir tanım getirmese de sanat ve edebiyata verdiği anlam oldukça farklıdır. Bu estetik anlayışı temellendirebilecek en önemli faktör, Adorno'nun ve Eagelton'un da dikkat çektiği üzere toplumsal gerçekliğe yönelmişliktir. Burjuva bunalım ve sıkıntılarına iyi gelebilecek, eğlenmenin ve hoş vakit geçirmenin, giderek ayrıcalıklı bir sınıf oluşturmanın aygıtı olarak sanat, Marksist geleneğin eleştiri alanındadır. Bu tür bir sanat sınıfsal ayrışma ve yabancılaşmayı teşvik edecek bir öz taşır. Marksist gelenekte sanatın amacı estetik haz öncelikli değildir; toplumsal gerçekliğe yönelmiş estetik bakış tarihsel, eleştirel ve pedagojik bir içerime sahip olmakla ideolojik hareketin tamamlayıcı parçasıdır. "İşlevsellik" unsuru ile çerçevelenen bu yaklaşım içinde sanat toplumsal gerçekliğe tutulmuş ayna gibidir, ancak bu ayna sadece olanı değil, olması gerekeni de gösterir. Buna göre sanat ve estetik değer yanında, sosyolojik, politik nitelik de taşır. O, sosyal gerçeklik üzerine bir bilinç olarak, kendi kendini yapılandıran ve geliştiren, ama kendisinde kalmayıp sosyal gerçekliğe yansıyan, üst yapıdan alt yapıya doğru bir geri dönüşüm faaliyetidir de. Bu anlamda sadece üst yapıda kalan değil, dönüştürücü bir güç olarak alt yapıya dönen bir bilinçlilik, bir zihinsel oluşum sürecidir de.

İsmail Tunalı, Marksist estetiği, Platon'dan, Aristoteles'ten beri süregelen *mimesis* teorisine bağlar (Tunalı, 1976: 42). Lukacs da Marksist estetiğin imkanını yokladığı eserinde aynı konuya, toplumsal gerçekçilik ve *mimesis* kuramına değinir (Lukacs, 1999: 169). Buna göre Marksist estetik, sanatçıyı bir "taklit eden kişi" olarak kabul eder. Onun taklit ettiği alan toplumsal gerçeklik alanıdır. Ancak bu birebir taklit değil, gerçekliğin farklı bir dilde, farklı bir bakış açısıyla yeniden kurulup adlandırılmasıdır. O toplumsal gerçekliği taklit eder, ancak onu yorumlar, yeniden üretir ve farklı bir şekle de büründürür. Bu durumda Marksizmin estetik anlayışı, salt mimetik çerçeveyi aşan, taklit ettiği objeyi işlevsel bir çerçevede anlamlandırarak, onu ideolojik sistem içinde yeniden üretir. Dolayısıyla Marksist estetikte sanatın taklit etmeyi aşan bir anlamı vardır. O, toplumsal gerçekliği olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi üretir. Bu da taklit etmeye verilen anlamda ve sosyal gerçekliğin yorumlanıp yeniden üretilmesinde ortaya çıkar. Dolayısıyla Marksist estetikte

[2] "Us aracılığıyla salt kavram yoluyla hoşa giden iyidir. Salt araç olarak hoşa gidene 'bir şey için iyidir' (yararlı olandır) deriz; ama *kendinde iyi olan*, kendi için hoşa giden başka bir şeydir. […] Herkes kabul etmelidir ki, güzellik üzerine içinde en küçük bir çıkarın karıştığı yargı, çok 'yanlı' bir yargıdır ve bir arı beğeni yargısı değildir. […] Güzel olan kavram evrensel olarak haz verendir. […] Güzelin bu açıklaması onu bütünüyle çıkarsız hoşlanmanın bir nesnesi olarak önceki açıklamasından çıkarılabilir. Çünkü herkesin bilincinde olduğu şey, güzelden hoşlanmanın bütünüyle çıkarsız olması"dır (Kant, 2011: 55, 58, 62, 72).

görülen toplumsal gerçeklik değil, toplumsal gerçekliğin yeniden üretiminde ortaya çıkan ideal gerçekliktir. Umut, sevinç, iyimserlik bu idealist gerçeklikten kaynaklanır.

"Sanat sanat içindir" anlayışı sanatı "form"a, "biçim"e indirir. İçerikte sanatçının kendi öznel deneyim ve algıları vardır. Toplumsal koşullar eserin estetik oluşumunda öncelikli değildir. Modern estetikle birlikte ortaya çıkan kendine yönelik sanat anlayışı (amacı kendi içinde olma ilkesi), içerik olarak bireyin kendisini merkezileştirmiş, sanatçının kurgusu, öznel algıları, duygulanımları eseri baştan sona kaplamıştır. Bu da sanatçılarda zaman zaman derin ruhsal krizlere, bunalımlara, hatta intiharlara neden olabilmiştir. Plehanov'a göre bir kimse öz "ben"ini biricik gerçek sayabilecek tıynette ise, nefsini […] "bir Tanrı gibi" sever. Ve bir kimse nefsini "bir Tanrı gibi" severse, artistik yaratışlarında, artık kendi kendisiyle meşgul olur. Dış dünya, ancak bu "biricik gerçek"e, yani hep bu tek değerli "ben"e dokunduğu oranda o kimseyi ilgilendir (Plehanov, 1987: 87).

Marksizm, Marks ve Engels'in bir sanat öğretisi olmamasına karşın kendi içinden toplumsal gerçekçilik ve eleştiri bağlamında "sanat tolum içindir" yaklaşımını çıkarabilmiştir. "Sanat toplum içindir" savından hareket eden toplumsal gerçekçilik, sanatın toplumsal mücadele ve ideolojik süreçlere katılımı hususunda "sevinçli istek" duyan bir yaklaşımdır (Plehanov, 31). Benzer şekilde Mayakovski, poetikasında, bir kelimenin devrimci kitleler üzerinde etkisini hesaba katan bir şiir mühendisliğinden söz eder (Mayakovski, 1990: 16, 20). Topluma yönelik sanat, bir bakıma biçimi öne çıkaran "kendine yönelik sanat" anlayışının eleştirisi olarak ortaya çıkar. Marksizm, özü gereği bireye değil topluma yönelir, onun iyiliğini ve mutluluğunu amaç edinir. Bu nedenle sanat eserinde bireysel duygu ve sezgilere değil, toplumsal umut ve heyecanlara yer verir. "Sanat sanat içindir" yaklaşımı belli belirsiz bir sübjektivite, bir individüalizm, bir kendi sorunları içinde kaybolmuşluk duygusu verir. Bu özellikle 19. ve 20. Yüzyıl'ın öne çıkan şair ve romancılarında görülebilir. Temelinde pozitivizmle birlikte inancın zayıflaması ve giderek yok olması ile deha, kendini bir melankolinin, bunalımın, içinde kolay kolay çıkamayacağı derin boşluğun kucağında buluverir. Marksist gelenek, sanatı bu bunalımın dışına, toplumsal heyecanların ve umutların duyulduğu alana taşımak ister.

1.1. Estetiğin Felsefî Temeli

İnsan üreten bir varlıktır. Onun alet yapan (*homo faber*) bir varlık oluşu, Marksizmde evrimsel bir çerçevede ellerini, ardından zihinsel kapasitesini kullanması olarak açıklanır. O, ürettiği nesneye kendini, kendi bilincini, aklını fikrini, duygu ve düşüncelerini katar. Üst yapı formu olarak sanat eserinin ortaya çıkış koşulları, alt yapı tarafından belirlenir. Bu anlayış Marks'ın *1844 İktisadi Felsefî Elyazmalarında* şu şekilde dile gelir: "Şüphesiz, hayvanlar da üretir. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuvalar, barınaklar yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız ihtiyaçları için üretim yapar; üretimleri tek yanlıdır, oysa insan evrensel üretimde bulunur; hayvanlar yalnız dolaysız fiziksel ihtiyaçları zoruyla üretim yapar. Oysa insan fiziksel ihtiyaçlardan kurtulduğu zaman üretir. Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden-üretir; hayvanların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve ihtiyaçlarına göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre nesneleri biçimlendirir" (Marks, 1971: 17).

Sanatın insanî yönüne ilişkin bu vurgu, benzer şekilde yine aynı eserde şu şekilde dile gelir: "Yoksul, sıkıntı içindeki adamın gözü en güzel oyunu bile görmez; madenleri işleyen adam onların yalnızca ticari değerini düşünür, madenin güzelliğini ya da eşsizliğini düşünmez. Madenler biliminden haberi yoktur. Dolayısıyla insan özünün nesneleştirilmesi, hem teorik, hem de pratik bakımdan, insanî hayatın ve doğal tözün (cevher) büyük zenginliğini karşılayan insanî duyular yaratmayı olduğu kadar, insanın duyularını insanileştirmeyi de gerektirir" (Marx, 1971: 19). Marks bu alıntıda yukarıdaki görüşün bir adım daha ötesine giderek sanatsal üretim için gerekli olan özel koşullara değinir. Sanat insan dünyasına ait bir oluşumdur, yalnız bu yetmez: aynı zamanda sanat üretiminin, estetik gereksinimin de sağlanması gerekir. Buna göre insanın estetik duygularının ortaya çıkması ve gelişmesi, daha önceden kendisine yol verecek, kendisini öngörecek kaba ve zaruri ihtiyaçların karşılanmasını zorunlu kılar. Estetik gereksinim öncelik sırasına göre, Maslow'un da işaret ettiği gibi ancak dördüncü beşinci sırada bir ihtiyaç olabilir. Gerçeğin anlaşılması, değiştirilip dönüştürülmesi açısından da aksi bir değer arz ederek öncelik sırası kazanır. Bu estetik duyarlığın ortaya çıkması, insanın bir toplum varlığı olarak, birlikte, bir arada yaşamasını, birlikte ortak bilinç geliştirmesini, gözün güzellik duygusunu, kulağın güzel sesi, burnun güzel kokuyu, dilin lezzeti hissedebilmesini gerektirmiştir. Gerçekten de bakıldığında Baumgarten'ın tanımına göre duyu bilgisi

anlamına gelen estetik, ancak duyuların seçilmesi ve öne çıkarılmasıyla gerçekleşir. Marks da bu yazısında estetiğe temel oluşturacak şekilde insanın güzellik duygusunun gelişmesi, bütün bunların da belirli bir ihtiyaçlar hiyerarşisi içinde yaşaması hâlinde olgunluğa erişebileceğine dikkat çeker.

Marksizmi üreten temel kavramlarından ikisi "alt yapı" ve "üst yapı" kavramlarıdır; sistem bu iki kavramdan hareketle ve bu iki kavram çerçevesinde şekillenir. Alt yapı, toplumun ekonomik ilişkilerini, üretim formlarını ifade eder. Üst yapıda ise bu üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak kültür dünyası, ahlâk, bilim, sanat, hukuk gibi varoluş formları yer alır. Marks, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'da alt yapı üst yapı formlarını açık şekilde belirler ve ikisi arasındaki ilişkiyi formüle eder. Buna göre maddi yaşamdaki üretim, toplumsal, kültürel, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullandırır; toplumsal gerçekliğe yönelik bilinç, gerçeklikle temasın ardından gelir. Alt yapı ilişkileri ve üretim biçimlerinde değişimler meydana geldiğinde bunun bir yansıması olarak üst yapıda toplumsal ve tarihsel dönüşümler gerçekleşerek toplumsal devrim dönemi başlar. "Ekonomik temeldeki değişme, az ya da çok, bütün koskoca üstyapıyı dönüşüme uğratır. Bu gibi dönüşümler üstünde durulurken, ekonomik üretim koşullarında ortaya çıkan, tam bilimsel bir biçimde belirlenebilecek maddi dönüşümler ile bunların hukukî, dinî, estetiksel ve felsefî biçimlerini, kısacası insanların bu çatışmanın bilincine varmalarını ve üstesinden gelmelerini sağlayan ideolojik biçimleri her zaman için birbirinden ayırt etmek gerekir" (Marx, 1990: 36).

Marks, Engels'le birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi*'nde de aynı şekilde alt yapı üst yapı ilişkisine değinir ve alt yapının üst yapı üzerindeki belirleyici gücüne dikkat çeker. Şöyle der: "Düşüncelerin, tasarımların bilincin üretilmesi, başlangıçta insanların maddi etkinliği ve maddi ilişkileriyle dolayımsız bir biçimde sıkı sıkıya ilşkilidir. Bu aşamada insanların tasarımları, düşünsel ilişkileri, maddi davranışlarından doğmuş gibi görünür. Bir halkın siyaset, hukuk, ahlâk, din, metafizik vs. dilinde kendi anlatımını bulan zihinsel üretim için de aynı şey söylenebilir. Tasarımlarının, düşüncelerinin vs. üreticisi olanlar insanların kendileridir; ama bunlar kendi üretici güçlerinin gösterdiği belli bir gelişme ile en ileri biçimlerine kadar bu gelişmenin karşılığı olan ilişkilerce koşullandırılmış gerçek etkin insanlardır" (Marx-Engels, 1990: 38-39).

Edebiyat ve sanat, öncelikle bir "üst-yapı" formudur. Bu konumlandırmada ilk anda sanatın ne olduğu, neyi anlattığı, neye yöneldiği, neyi önceledeği konusunda bir tanımlama ortaya çıkar. Buna göre edebiyat toplumsal gerçekliğin ifadesidir. Sadece ifadesi değil, ideolojik açıdan, ideolojik bilinçle ifadesidir. Bu nedenle o "toplumsal eleştiri" olmak zorundadır. Edebiyat ve sanata yön veren bireysel ve toplumsal ihtiyaç, toplumsal gerçekliği anlamak ve yorumlamaktır. Ancak şunu unutmamak gerekir: Marksizm, salt anlamak ve bilmek isteyen bir yaklaşım değildir; o değiştirmek için, uygulamaya ve toplumsal faydaya yönelik bir bilinç edinir. Dolayısıyla Marksizm'de sanatın kendi içinde ve kendine yönelik bir amacı yoktur, aksine kendi dışında bir amacı vardır. O insan dünyasını eşit ve özür kılmak isteyen politik bir söylemin taşıyıcısı olarak, bir bilinç oluşturma çabasının ürünü olarak yer alır. Estetik bilinçle ortaya çıkan bir başka sonuç, etki sadece alt yapıdan üst yapıya doğru değil, aynı zamanda gerçekliğe ve gerçekliği dönüştürmeye yönelik bir bilinç olarak edebiyat, sanat ve felsefe de alt yapı formlarının işlerlik kazanmalarına katkı sağlar.

Engels, Alman yazınını değerlendirirken, 1700'lü yılların büyük edebiyat ve felsefî atılımını, alt ve üst yapı arasındaki ilişkiyi örnekleyebilecek şekilde, toplumdaki ekonomik çöküşle açıklar. Politik ve ekonomik olarak ortaya çıkan çöküş ve büyük kriz, edebiyata büyük atılım olarak yansımıştır (Engels, 1971: 21-22). Bu dönemde söz konusu çürümeye tepki olarak yazılan eserler "Alman edebiyatının büyük yüzyılı"nı oluşturmuştur.[3] Marks benzer şekilde modern Batı felsefesinin gelişimini alt yapı formuyla ilişkilendirir.

[3] Engels, "Alman edebiyatının büyük yüzyılı"nı, alt yapı üüst yapı formu içinde şöyle değerlendirir: "Kimse huzur içinde değildi. Ülkenin ticareti, endüstrisi, tarımı neredeyse sıfıra indirgenmişti; köylüler, tüccarlar, elyapımcıları, kan emen bir hükümetle kötü bir ticari durumun ikili baskısını duyuyorlardı; soylular ve prensler, daha aşağı tabakalardaki insanları ne kadar ezip sağsalar, gelirlerinin, gittikçe artan giderlerine ayak uyduramadığını görüyorlardı; her şey ters gidiyor ve bütün ülkede genel bir huzursuzluk havası esiyordu. Eğitim yoktu, halk yığınlarının zihinlerini etkilemenin yolu yoktu, serbest basın, kamusal bir enerji, başka ülkelerle doğru dürüst ticaret bile yoktu -kötülük ve bencillik vardı yalnız- aşağılık, gammaz, pis bir bezirgan zihniyeti sarmıştı bütün halkı. Her şey yıpranmıştı, devriliyordu, yıkılıyordu hızla ve iyiye doğru bir gidişin en küçük bir umudu bile yoktu, ölü kurumların kokmuş cesetlerini uzağa taşıyacak kadar bile güç kalmamıştı halkta. İyiye gidişin tek umudu edebiyatta seziliyordu. Bu utanç verici politik ve toplumsal çağ aynı zamanda Alman edebiyatının büyük çağıydı. Aşağı yukarı 1750'ye kadar bütün Alman büyükleri doğmuşlardı, şair olarak Goethe ve Schiller, filozof olarak Kant ve Fichte, ve sonra, daha yirmi yıl bile geçmeden, son büyük Alman metafizikçisi, Hegel. Bu çeşitten her dikkate değer eser, o zamanki Alman toplumuna karşı bir başkaldırma ve ayaklanma ruhunu soluyordu. Goethe, bir isyancının anısına dramatik bir sunu olan *Goetz von Berlichingen*'i, Schiller, bütün topluma açık savaş ilan eden yürekli bir genci yücelterek anlatan *Soyguncular*'ı yazmıştı. Ama bunlar hep delikanlı

"Felsefe iş bölümünün belirli bir alanı olduğu için, her çağın felsefesi, kendinden önce gelenlerin hazırladığı ve kendisinin de başlangıç noktası kabul ettiği, birtakım belirli entelektüel gereçleri öndüşünceler olarak alır. […] Onsekizinci yüzyılda Fransa, İngiltere'den geriydi, felsefesini de İngilizlerin üzerine kurmuştu, daha sonraları Almanya ikisinden de geriydi. Ama gerek Fransa, gerekse Almanya'nın felsefeleri ve o zamanlar edebiyattaki genel parlaklık, ortaya çıkan bir iktisadi gelişmenin sonucuydu. İktisadi gelişmenin bu alanlarda da en sonunda egemen olacağını kabul ediyorum" (Marks – Engels, 1971: 11). Engels, 1890 yılında yazdığı bir mektupta, alt yapı üst yapı ilişkisine, Marksist estetiğin toplumsal eleştiri işlevine ışık tutacak şekilde, yeni bir yorum getirir: "Materyalist tarih anlayışına göre tarihte belirleyici etken, *son kertede* gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir. Marks da ben de bundan daha çoğunu hiçbir zaman ileri sürmedik. Bundan ötürü, herhangi bir kimse ekonomik etken *biricik* belirleyicidir dedirtmek üzere bu önermenin anlamını zorlarsa, onu, boş, soyut, anlamsız bir söz hâline getirmiş olur. […] Siyasi, hukuki, felsefî, edebî, sanatsal, vb. gelişme ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bütün bunlar hem birbirleri üzerinde, hem de ekonomik temel üzerinde tepki gösterirler" (Engels, 1990: 44-45). Engels, 1894'te Heinz Starkenburg'a yazdığı bir başka mektupta konuyu bir kez daha vurgular: "Politik, hukukî, felsefî, dinî, edebî, sanatsal vb. gelişme, iktisadi gelişemeye dayanır. Ama bütün bu alanlar birbirlerine ve aynı zamanda iktisadi temele tepkide bulunurlar. Yalnız iktisadi durumun her şeye yol açtığını ve yalnız onun etkin olduğunu, başka her şeyin edilgin olduğunu söylemek doğru değildir. Aslında, sonunda her zaman kendini ortaya süren iktisadi gereklilik temeli üzerine karşılıklı etki ve tepki vardır." Son kertede üst yapı, alt yapının bir antitezi değil, ondan doğan ve onu bütünleyen bir varoluş formu, bir yaşam dünyasıdır. Üst yapı, bir zihniyet ve düşünme biçimi olarak dönüp alt yapıya yansımakta, alt yapının temelini oluşturmaktadır. Eagleton'a göre, "altyapının doğal bir yansıması olarak sanat/edebiyat, üstyapı içinde şekillenir ve 'belli bir toplumsal bilinci/ideolojiyi' temsil eder. Bu belirlemesine ek olarak Eagleton, indirgemeci yaklaşımların önünü tıkamak için olsa gerek, "altyapı üstyapıyı belirler" önermesinin "birebir, mekanik bir ilişki olarak" algılanmaması gerektiğine de dikkat çeker ve konuyla ilgili olarak Marks'ın Antik Yunan sanatı hakkındaki düşüncelerini hatırlatır. Söz konusu hatırlatma, Marx'ın *Ekonomi Politiğin Elestirisine Katkı*'da dile getirdiği ve sanatın gelişimi ile toplumun genel gelişimi arasındaki "orantısızlığı" vurgulayan *giriş* yazısıdır" (bkz. Tanrıbuyurdu, 210: 12, 15).

2.1. İşlevsellik İlkesi

Alt yapıya yansıyan üst yapı formu olarak sanat ve edebiyat, belirli bir "işlevsellik" çerçevesinde gerçekleşir. İşlevsellik ilkesini Marksist estetiğin "hakikati" olarak da değerlendirebiliriz. Buna göre esas olan *theoria* değil *praxis,* anlamak ve yorumlamak değil, belirli bir fayda ve işlevsellik yönünde değiştirmektir.[4] Peki, anlamadan değiştirmek mümkün mü? O zaman şöyle bir sonuç çıkar ortaya: Değiştirmek için anlamak, değiştirmeye yönelik anlamak! Bu noktada üst yapı formu olarak entelektüel uğraşı kendisine özgül bir konum edinir. Toplumsal gerçekliği dile getiren sanat, sadece estetik bir yaklaşım değil, aynı zamanda amacı kendi dışında, sosyal gerçekliği dönüştürmek olan bir emek, pedagojik ve eleştirel bir yaklaşımdır da. İşte bu noktada modern estetik anlayışlardan farklı olarak Marksizm'in yeni bir bakış açısı ortaya koyduğunu görebiliriz. Bu bakış açısı salt estetik değerden oluşmaz; estetik değerle birlikte bilimsel, özellikle de sosyolojik, iktisadi, politik gözlem ve analizlerden de oluşur. Toplumsal eleştirinin türediği alan burasıdır. Artık her mısraı, her cümlesi ile topluma, insanlığa bir ışık düşürmeye çalışacaktır. Edebiyat eseri, ister şiir, ister roman veya öykü olsun, öncelikle ideolojik söylemin ve mesajın taşıyıcısıdır. Estetik yapı bu kavramlar etrafında şekillenir.

Buradan hareketle denilebilir ki, sanatçının öyküdüğü, kendi dışındaki değil kendi içindeki gerçekliktir. O, "gerçeklik" temelinde başkaları ile birleşip bütünleşecek nesnel bir zemin arar. Bu gerçeklik aynı zamanda onların kendi hayallerini anlatabileceği bir fırsat oluşturur. Marksizmin zaman ve gelecek anlayışı, tarihsel diyalektiğe duyduğu inanç, onda her şeyin iyiye doğru gittiği, eşitlik ve özgürlüğün, hakça bölüşümün gerçekleşeceği inancı, somut bir umut durumu ortaya çıkarmıştır. Artık yapılması gereken bu mutlu gün

---

işi eserlerdi; yazarlar yaşlandıkça umutlarını yitirdiler: Goethe taşlamanın en keskinini yazmakla yetindi. Schiller'se bilime ve özellikle eski Yunan ve Roma'nın büyük tarihine sığınmasaydı, iyiden iyiye kapılacaktı umutsuzluğa. Bunlar da geri kalanlara örnek olarak gösterilebilir. Ulusun en büyük, en güçlü beyinleri bile ülkelerinin geleceğinden umudu kesmişlerdi" (Engels, 1971: 22).

[4] Marksizmin temel ilkelerinden olan *praxis*, Marks ve Engels'in *Feuerbach Üzerine Tezler* isimli eserinin 11. tezinde şu şekilde geçer: "Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli şekillerde *yorumladırlar*; aslolan onu *değiştirmektir*" (Marks, Engels, 2013: 17). Cengiz Aytmatov'un şu ünlü sözü "11. Tez"e verilmiş cevap gibidir: "Biz dünyayı değiştiremeyiz, dünya bizi değiştirir."

için çalışmak, ona duyulan özlemi, sevinci dile getirmektir. Bu sadece toplumda değil, ortak duygu ve heyecanların bir ifade alanı olarak edebiyat ve sanatta da bir iyimserlik ve umut yaşantısı oluşturur. Sosyalizm içinde ortaya çıkan sanatçılarda, şairlerde, romancılarda, öykücülerde, sinemacılarda, resimcilerde görülen yalın ve naif umut ve iyimserlik, bu ütopik temelden besinini alır. Bu noktada, Mayakovski'nin, Nazım Hikmet'in şiirlerinde görüldüğü üzere, sevinç ve umutla "kardeşlerim" diye seslenip "yoldaşlarım" haykırdığınızda aynı coşku ve iyimserlikle karşılık göreceğiniz bir topluluk karşısında bulunursunuz; sizin heyecanınız onları, onların heyecanı sizi sarar. Karamsarlığa, kötümserliğe yer yoktur; çünkü ideoloji, en iyidir ve en iyiyi anlatır.[5]

Marksit sanatın estetik ilkelerinden biri olan umut ilkesi, işlevsellik ilkesinin bir görünümü olarak, birey ve toplumdaki duygusal bir temele dayanır. Bu ilkeye göre sevinç ve umut önemlidir. Sanatın bireye kazandırabileceği en önemli duygu, umut ve iyimserliktir. Umut, Marksist estetiğin temel ilkelerinden biridir. Peki, modern sanatta yer alan kötümserlik, umutsuzluk, bunalım, melankoli, yabancılaşma, huzursuzluk ve benzeri olumsuz duygunun aksine söz konusu duygusal pozitivizmi nasıl açıklayabiliriz? İyimserlik ve umudun ontolojik ve ahlâkî bir gerekçesi olabilir mi? Marksist bir sanatçının umutsuzluktan, iflah olmaz kötümserlikten, ıstırap veren kuruntulardan söz etmeye hakkı yoktur. Tarih ilkel sosyalist toplumdan feodaliteye, feodalitenden burjuva düzenine, oradan insanların özgür ve eşit olacakları, barış ve huzur içinde yaşayacakları, zenginlik ve refahı bölüşecekleri sınıfsız topluma, sınırların ortadan kalkacağı bir dünya düzenine doğru aktarılmaktadır. Marksist sanatın temelinde bu "ilerleme" anlayışı bulunur. Bu tarihsel diyalektik süreç bir estetik ilkeden çok "ideal toplum" ülküsünde ifadesini bulur. Estetik duygunun, iyimserliğin, sevinç ve umudun temelinde bu ütopya bulunur. Bu duygusal temel, Plehanov'un Ruskin'den alıntısında şu şekilde dile gelir: "Ruskin, çok doğru olarak, bir sanat eserinin değerinin, ifade ettiği duyguların güzelliğine bağlı olduğunu belirtir." (Plehanov, 1987: 41). Bu ütopik yaklaşımda "şekil" değil, içerik, nasıl anlattığından çok ne anlattığı öne çıkar.

Sanatın ve edebiyatın empati gücünü artırarak insanlar arasındaki medeni ilişkiler formunu yükselteceğinden söz edilir. Marksist estetik içinde bu duygusal işleve de işaret edilir: "Sanat, insanları manen birbirine yaklaştıran araçlardan biridir. Ve bir sanat eserinde ifade bulan duygu ne kadar yüksek olursa, o eser insanlar arasındaki manevi ilişkileri o kadar kolaylaştırır" (Plehanov, 1987: 42). Buna göre işlevsellik ilkesinde, duyguların geliştirilmesi ve pozitif bir temelde ifadesi esastır. Marksist bir sanatçının umutsuzluktan, kötümserlikten, çöküntüden söz etmeye hakkı yoktur. Bu Marksizmin ve Marksist estetiğin, devlet ve toplum anlayışına aykırıdır. Umutsuzluğun, çöküntünün ve çaresizliğin olmaması gerekir; zira sistem buna izin vermeyecektir.[6] Esas olan, sözün, fikrin ve güzellik anlayışının yaşama

---

[5] İyimserlik ve umut havası, bu gülümseyen yüz, Nazım Hikmet'in pek çok şiirinde görülebilir. Bu pozitif hava, söz konusu ideolojik yapı içinde kendine felsefî bir temel bulur: "*Güzel günler göreceğiz çocuklar / Motorları maviliklere süreceğiz / Çocuklar inanın inanın çocuklar / Güzel günler göreceğiz güneşli günler*…" (Ran, 2002: 190-191).

[6] Cengiz Aytmatov'un *Beyaz Gemisi*'ne, Marksist sanat anlayışı çerçevesinde getirilen eleştiriler hatırlanabilir. Aytmatov, sosyalizmim mükemmel toplum düzeni içinde umutsuzluğun bulunmaması, çocuğun ölmemesi gerektiği yönündeki eleştiriye şu şekilde cevap verir: "Bir düşünceye göre sanat mutluluğu, sevinci ve iyimserliği çağırmalıdır. Doğru sanat insanı derin düşüncelere de sürüklemeli, insanı sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın ayak altına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır. […] Hikaye okuru etkilemiş, onun adalet duygularını ayağa kaldırmışsa, hikayede iyi kötüye yenilse bile sonuç olumludur. Yeter ki okur iyi için kötüyle savaşa hazır olsun. Önemli olan budur. […] *Beyaz Gemi*'de çocuğun ölümünü anlatırken hiçbir zaman kötülüğün iyiliğe ağır basmasına uğraşmıyorum. Amacım hayatın köklerini sağlamlaştırmaktır. Bu, kötülüğün en kabul olunmaz biçimiyle reddi oluyor ve kahraman ölüyor. Bunda başarılı olup olmadığımı bilmem. Ancak şunu iyi biliyorum, zafer hiçbir zaman Orozkul'un değildir. […] Evet, çocuk ölüyor, ama ahlâk üstünlüğü yine onda kalıyor. Ben hikayenin yazarı olarak bunda direniyorum.

D. Starikov, yazısında, çocuğu koruyabilecek gerçek güçlerin varolduğunu söylüyor. Elbette böyle güçler olmasaydı, durum çok, ama çok üzücü olacaktı. Bunun içindir ki çocuğun ölümü bu derece inanılmaz, dayanılmaz bir hâl alıyor. Bazı okuyucular, "yazar çocuğun geleceğini daha tatlı bir sona bağlayamaz mıydı?" diye soruyorlar. Hayır, ben bunda serbest davranmış değilim. Sanat düşüncesinin mantığı budur. Bu mantığın yönetimi ne yazık ki yazarın elinde olmayan prensiplerdir. Bir okuyucumun bana yazdığı mektupta dediği gibi, Orozkul'u tutuklatamazdım; Mümin Dede'ye emekli maaşı bağlatarak bir huzur evine gönderemezdim; çocuğu şehirde bir yatılı okula yerleştiremezdim. Bu davranış çok iyi olurdu elbette, ama kötülüğün de bir genel affa uğratılması demek olacaktı. İki yoldan birini seçmem gerekiyordu: bu hikayeyi yazmak ya da yazmamak. […] çocuğun şahsında gösterilen iyilik, Orozkul'un temsil ettiği "kötülük"le bağdaşamazdı. Çocuksa çocuktu ve Orozkul'un kaba gücüne ancak kötülüğe dayanmakla karşılık verebilirdi. […] Çocuğun kötülüğü kabul edemeyişi onu anıtlaştırıyor. Çocuk okuyucunun yüreğinde kendine bir

yansımasıdır. Bu nedenle Marksist estetikçiler, yeni bir estetik tanımı ya da adlandırması içine girmezler; zira her tanımlama bir hat çekme, bir sınır çizme çabası olarak kavramsal ayrımlara gider. Modern estetik bu tanımlayıcı ve temellendirici tutumuyla, estetiğe bir disiplin olarak yer, konum ve gerekçe hazırlamak amacıyla estetik değeri pedagojik, etik, ekonomik, politik, dinî ve bilgisel değerden ayırmıştır. Bakıldığında bu ayrımların Marksist estetikte açık şekilde ortaya çıkmadığını görebiliriz. O haz ilkesine göre çalışmaz; sanatın hakikat boyutunu da sorgulamaz. Hakikat boyutu olsa olsa, sosyal gerçekliğin ideolojik ilkeler çerçevesinde yorumlanması ve bu ilkelere uygunluğunda ortaya çıkabilir. Sanat eserinin hakikati de ideolojik öğretiye uygunluğunda aranabilir. Bu da alışıldık anlamda "güzellik" nosyonu ile değil, daha çok "işlevsellik" ve "aşılama" kavramları ile açıklanabilir. Bu nedenle estetik olanla politik/ideolojik olan, estetik olanla pedagojik ve etik olan aynı yerde bulunur. Bu tutum bize biraz da değerler arsında özdeşlik vurgusunda bulunan antik Grek estetiğin hatırlatır. Burada estetik, belirli bir alanda değil, bütün alanlarla kaynaşmış şekilde bulunur.

Sonuç

Burada kendiliğinden ortaya çıkan bir soru vardır: Marksist sanat, acaba ne kadar sanattır, ne kadar estetik boyutu vardı? Marksist sanatın salt estetik değeri nedir; bu soruyu cevaplandırmak gerekir. Bazıları onu estetik değeri olmayan toplumsal bir propaganda aracı, bir aşılama faaliyeti, bu şekilde kitle oluşturma aracı olarak görebilir. Bazıları başka yönlerden değerlendirebilir. Bu eleştirilerden çıkan sonuç, Marksist estetiğin sanat değerinin çok geri planda kaldığıdır. Bu sonuçtan hareketle Camus gibi bazı düşünürler ideolojilerin büyük sanatçılar çıkarmadığı ve çıkarmayacağını, büyük filozoflar yetiştirmediği ve yetiştiremeyeceğini söylerler. Onlara göre özgün yaratıcılıklar insan, dünya, hayat ve ölüm karşısında, herhangi bir ideolojinin formasyonuna tabi olmadan özgün ve yaratıcı bir duyumsama ile varoluşu hissedebilmesi yetisi gerektirir.[7] Yapılan bu eleştiriler karşısında şunu söyleyebiliriz: Burada sorulan soru yanlıştır; çünkü Marksizm'in salt estetik, salt "amacı kendi içinde olma" diye bir kategorisi yoktur. Onun amacı kendi içinde değil, kendi dışındadır. İdeolojiler büyük sanatçılar yetiştir(e)mezler, ama onların böyle bir dertleri de yoktur. Her şey, ideolojinin çarkı içinde, sistemin bütünlüğü içinde bir yere oturur. Büyük sanatçı demek, büyük hissediş ve algılayış demektir. İdeolojinin her şeye tahammülü vardır, ancak kendisinin eleştirilmesine ve ana kolonlarıyla oynanmasına tahammülü yoktur. Büyük sanatçının, varoluşu derinden hisseden bir bilinç olarak ideolojik kalıplara sığmayacağı düşünülebilir. Eğer ideolojik sistemden büyük sanatçılar çıkmışsa, onlar da mutlaka ideoloji tarafından ötekileştirilmiş, lanetlenmiş ve damgalanmış kişilerdir; buna da dikkat etmek gerekir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse: Marksizm, her ne kadar yeni bir estetik tanımı getirmese de geleneksel estetikten ayrıldığı ve ona eklediği nitelikler vardır. Bu hususları şöyle sıralayabiliriz: (1) toplumsal gerçeklik ve eleştiri, (2) sanatın pedagojik işlevi (duygu ve zihin terbiyesi). Bu ilkelerin doğrudan "güzellik" kavramını öne çıkarmadıkları görülebilir. Sanat toplumsal gerçeklikten türeyen bir bilinçtir. Marksist estetiğin öncelikle vurguladığı değer, doğrudan sanatın kendisi ile ilgili değil, toplumsal gerçeklik ve onun bilinci ile ilgilidir. Bu nedenle sanat estetik formun dışında toplumsal gerçeklik üzerine eleştirel bir bilinçliliktir. Marksist estetikte sanatı sanat yapan öz hakkında açıklama yoktur; çünkü sanat olarak sanat, öne

---

sığınak bulursa, bu çocuğun [iyiliğin] gücü olacaktır […] İnsanlığın birçok isteği gerçek olmuş ve olmaktadır. Tarih iyiye doğru ilerliyor. Ama bu demek değil ki, kötülük kökünden kazınmıştır […] Ayrıca çocuğa acımak o derece önemli midir? Ona acımaktansa onu her şeyden önce anlamak gerek. Sonra, insanın içi buna yatıyorsa, ne yapalım, derin bir acıma da duyabilir" (Aytmatov, 1993: 171-173).

[7] "Bütün devrimcilerin sanata düşmanca davrandıklarını da görmezlikten gelemeyiz." diyen Camus, bu görüşünü şu şekilde temellendirir: "Devrim ahlâkı tutup güzelliği sürgün ediyor. Rousseau, sanatta, toplumun doğaya eklediği bir bozulma görüyor. Saint - Just tiyatrolara ateş püskürüyor. 'Aklın bayramı' için hazırladığı programda, aklın 'güzellikten çok dürüstlüğü' olan bir kimsece canlandırılmasını istiyor. Fransız Devrimi, hiçbir büyük sanatçı yetiştirmiyor, sadece Desmoulin gibi bir büyük gazeteci, Sade gibi saklı bir yazar yetiştiriyor. Zamanının tek ozanını giyotine gönderiyor. Tek büyük düzyazı ustası Londra'ya sığınıyor ve Hıristiyanlıkla krallığı savunuyor. Biraz sonra, Saint – Simoncular 'topluma yararlı' bir sanat ileri sürüyorlar. 'İlerleme için sanat', XIX. yüzyıl boyunca söylenip durmuş bir beylik sözdür. Onu Victor Hugo da kullanmış ama, inandırıcı kılamamış. Yalnız Valles sanatı kötülemekte yürekten bir ses bulabilmiştir. Bu ses, Rus nihilistlerinin de sesidir. Pisarev faydacı değerler önünde estetik değerlerin yıkıldığını ileri sürüyor. 'Bir Rus Rafael'i olmaktansa bir Rus kunduracısı olmayı daha çok isterim' diyor. Bir çift çizme, onun için Shakespeare'den daha yararlıdır. Büyük ve dertli nihilist ozan Nekrassov, bir parça peyniri Puşkin'in bütün yapıtlarına değişmeyeceğini söylüyor. Tolstoy'un sanatı nasıl aforoz ettiğini herkes bilir. Büyük Petro'nun, Petersburg'daki yaz bahçesine getirttiği daha İtalyan güneşinin parıltısı üstünde Venüs ve Apollon heykellerine devrimci Rusya sırtını çevirdi" (Camus, 1998: 75).

çıkarılmamış bir düşüncedir; onda ideoloji, sistemsel bütünlük ve pedagoji olarak sanat vardır. O da bizi estetik gerçekliğe değil, pedagojiye ve birlikte bir toplum olma duygusuna götürür. Burada estetik hayata, pratiğe katılır. Öncelik hayatın altyapı formlarını oluşturulmasıdır; estetik bundan sonra gelir. Dolayısıyla ideolojik sistem içinde estetik, ancak sistemi bütünleyici ve destekleyici bir unsur olarak bulunur. Bu da modern estetiğin "amacı kendi içinde olma" (*autotelos*) nosyonunu kıran bir tarzda ortaya çıkar. Hegel, estetik için "güzellik bilimi" anlamında *kalliologie* adını önermişti. Marksizmin estetik teorisi de "işlevsel güzel"le tanımlanabilir.

Kaynakça

Aytmatov, C. (1993). *Beyaz Gemi* Üzerine Gerekli Açıklamalar. *Beyaz Gemi*'de. Çev. Refik Özdek. İstanbul: Ötüken Yayınları, ss. 169-174.

Camus, A. (1998). *Denemeler*. Çev. Vedat Günyol – Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Eagleton, T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. Utku Özmakas. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.

Kula, O.B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Lafargue, P. (1971). Marx ve Edebiyat. Marx – Engels'ten seçki: *Sanat ve Edebiyat Üzerine*'de. Çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları, ss. 98-100.

Lecercle, J.L. - Albouy, P. (1987). Edebiyat Biliminin Problemleri. Plehanov'un *Sanat ve Toplumsal Hayat*'ın içinde. İstanbul: Sosyal Yayınlar, ss. 201-227.

Lukacs, G. (1999). *Estetik I*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınları.

Mayakovski, V. (1990). Şiir Nasıl Yazılır? Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Yaşantı Sanat Kitapları.

Marx, K. – Engels F. (1971). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. Çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları.

Marx, Engels, Lenin (1990). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. Çev. Aziz Çalışlar. Ankara: Ekim Yayınları.

Marx, K. (1978). Preface to A Contribution to the Critique of Political Economy. Engels Reader. Ed. Robert C. Tucker. New York – London: Princeton University Press.

Marks, Engels, (2013). *Alman İdeolojisi*. Çev. Tonguç Ok – Olcay Geridönmez. İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

Morawski, S. (1973). Introduction. Marx – Engels, *On Literature - Art: A Selection Of Writings*. Ed. Lee Baxandall - Stefan Morawski. St. Louis, Missouri: Telos Press.

Plehanov, G.V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. Çev. Cenap Karakaya. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Tanrıbuyurdu, E. (2010). *Marksist Edebiyat Eleştirisi ve Fethi Naci'nin Eleştiri Anlayışı*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar.

Ran, Nazım Hikmet (2002). *835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.