



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANA BİLİM DALI**

GERÇEKLİĞİN TEMSİLİNDEN GERÇEKLİĞİN YARATILMASINA: MİMESİS

Yüksek Lisans Tezi

Burcu ÇELİK

İZMİR- 2025

**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANA BİLİM DALI**

**GERÇEKLİĞİN TEMSİLİNDEN GERÇEKLİĞİN
YARATILMASINA: MİMESİS**

Yüksek Lisans Tezi

Burcu ÇELİK

Danışman: Prof. Dr. Özcan Yılmaz SÜTCÜ

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Berfin Kart TEPE

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Pakize Arıkan SANDIKCIOĞLU

İZMİR- 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gerçekliğin Temsilinden Gerçekliğin Yaratılmasına: Mimesis” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

08/04/2025

Burcu ÇELİK

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

GERÇEKLİĞİN TEMSİLİNDEN GERÇEKLİĞİN YARATILMASINA: MİMESİS

Burcu ÇELİK

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Ana Bilim Dalı

Estetik üzerine yapılan tartışmalarda *mimesis* kavramı önemli bir yer kaplamaktadır. Antik Yunan'dan itibaren kullanılan ve estetik konusunda kilit bir nokta olan bu kavram, tarih boyunca farklı uğraklarda şekillenmiştir. Antik Yunan'daki ilk uğrağında *mimesis*, basit bir taklit, haz veren bir temsil veya gerçekliğin yansıması anlamında kullanılmıştır. Orta Çağ'a gelindiğinde ise bu kavram, Platon'un taklit görüşüne sadık kalarak hakikati yansıtmaya devam etmiş olsa da bu dönemde *mimesis* tanrısal öğelerin kopyasını yapma işlevine karşılık gelen bir anlamda kullanılmıştır. *Mimesis*'in bu tip kullanımı kavramın dar sınırlara sahip olduğunu gösterir. Ancak bu sınırlar Rönesans ve Aydınlanma Dönemi ile genişlemeye başlamıştır. *Mimesis*'i özgürleştiren bu dönemler hem kavramın serüveninde hem de ileride dönüşümü sağlayacak olan Lukács'ın da beslendiği noktalara sahip olduğundan dolayı önemlidir. Özellikle Aydınlanma Dönemi'nin insan merkezli bir anlayışı *mimesis* kavramının kullanımını etkilemiştir. Bu dönemde *mimesis* insanın algılarını ve insan aklını yansıtan ve doğanın basit bir taklidi olmanın ötesine geçmiştir.

Ancak, Lukács, bu kavramın uğraklarını yetersiz bulmuş olacak ki onu farklı bir şekilde ele almış ve dönüşüme uğratma ihtiyacı duymuştur. Lukács'ın *mimesis* kavramında yarattığı dönüşüm, bu kavramın felsefe tarihinde kullanıldığı tüm anlamlarını analiz etmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Bu nedenle, bu çalışmada Lukács'ın *mimesis* kuramını daha iyi açıklayabilmek için bu kavramın tarihsel serüvenini de konu alınmıştır. Lukács'ın *mimesis* kavramında yarattığı dönüşüm, özellikle onun Marksizm'i benimsemesiyle birlikte gerçekleşmiştir. Burjuvanın ele

geçirdiği estetiği bireycilikten kurtarıp onun evrenselleştirilebilecek bir şey olduğunu iddia eden Lukács bunun yolunun *mimesis* kavramının yenilenmesinde görmüştür. Lukácscı anlamda *mimesis*, burjuva estetiğinin soyut ve bireyci olmasından dolayı ortaya çıkan yüzeyselliğini aşma ve tarihsel ve toplumsal diyalektiğin özünü yakalayabilme yetisine sahiptir. *Mimesis*'in sahip olduğu bu güç onun yeni bir dünya ortaya koyabileceğini ve böylelikle toplumsal bilinç ve dönüşüm yaratabileceğini gösterir. Bireye hakikati sunarak onu özgürleştirebilen Lukácscı anlamdaki *mimesis*, bu işlevlerle felsefe tarihinde devrimsel bir yer kaplar.

Anahtar Kelimeler: *mimesis*, taklit, sanat, estetik, Marksist estetik, György Lukács

ABSTRACT

Master's Thesis

From The Representation Of Reality To The Creation Of Reality: Mimesis

Burcu ÇELİK

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Philosophy

In discussions on aesthetics, the concept of *mimesis* holds a significant place. Used since Ancient Greece, *mimesis* has been a key notion in aesthetic theory and has taken on various forms throughout history. In its initial phase in Ancient Greece, *mimesis* was understood as simple imitation, a pleasing representation, or a reflection of reality. By the Middle Ages, although the concept continued to be used in accordance with Plato's view of imitation—reflecting truth—it also came to signify the act of replicating divine elements. This type of usage reveals the narrow boundaries within which *mimesis* was initially conceived. However, these boundaries began to expand with the Renaissance and the Enlightenment. These periods are important not only in the historical development of the concept but also as intellectual foundations that later influenced Lukács's transformation of *mimesis*. In particular, the human-centered worldview of the Enlightenment significantly affected the use of the concept. During this era, *mimesis* moved beyond being a mere imitation of nature and came to reflect human perception and reason.

Nonetheless, Lukács appears to have found the previous iterations of the concept insufficient, as he reinterpreted *mimesis* in a fundamentally different way, feeling the need to transform it. His transformation of the concept resulted from a thorough analysis of all the meanings *mimesis* had acquired throughout the history of philosophy. Therefore, this study also addresses the historical trajectory of *mimesis* in order to better explain Lukács's theory. Lukács's reinterpretation of *mimesis* was particularly shaped by his adoption of Marxism. Arguing that aesthetics—captured by the bourgeoisie—should be liberated from individualism and redefined as something

universal, Lukács saw the renewal of *mimesis* as a way to achieve this. In the Lukácsian sense, *mimesis* has the capacity to overcome the superficiality produced by the abstract and individualistic nature of bourgeois aesthetics and to grasp the essence of historical and social dialectics. This capacity suggests that *mimesis* has the power to envision a new world and, in doing so, to foster social consciousness and transformation. By presenting truth to the individual and thus enabling their liberation, *mimesis* in the Lukácsian sense occupies a revolutionary place in the history of philosophy.

Keywords: *mimesis*, imitation, art, aesthetics, Marxist aesthetics, György Lukács



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
MİMESİS'İN TEMSİL SERÜVENİ	4
1.1. Antik Yunan Felsefesi'nde Mimesis	4
1.1.1. Platon.....	5
1.1.2. Aristoteles.....	12
1.1.3. Plotinos.....	21
1.1.4. Orta Çağ Felsefe'sinde Mimesis'in Yeri.....	24
1.2. Aydınlanma Dönemi'nde Mimesis	32
1.2.1. Mimesis'in İngiliz Empiristleri Uğrağı	33
1.2.2. Estetiğin Özerkleşmesi ve Mimesis	47
1.2.3. Mimesis'in Post-Aydınlanma Uğrağı: Hegel	53
İKİNCİ BÖLÜM	
MİMESİS'İN MARKSİST UĞRAĞI: GYÖRGY LUKÁCS.....	59
2.1. Lukács'ın Marksizm Öncesi Mimesis Anlayışı	60
2.1.1. İki Şehrin Hikayesi.....	66
2.1.2. Altyapı Üstyapı Diyalektiği	68
2.1.3. Mimesis'in Dünya Yaratıcı Gücü	79
2.2. Marksist Lukács'ın Mimesis Anlayışı	80
2.2.1. Tarih ve Sınıf Bilinci: Sahte Bilince Karşı Sınıf Bilinci.....	81
2.2.2. Estetik Evrensel İlke Talebi	86

2.2.3. Gerçekliğin Bir Yaratımı Olarak Mimesis	94
2.2.4. Öznellik ve Nesnelliğin Kesişimi Olarak Dışlaşma	100
2.2.5. Bağdaşık Ortam ve Katharsis	104
2.2.6. Lukács'ın Mimetik Dönüşümüne Bazı Eleştiriler.....	108
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA.....	120



ÖN SÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında beni destekleyen ve değerli bilgi ve tecrübeleriyle çalışmamın her aşamasında bana rehberlik eden değerli tez danışmanım Prof. Dr. Özcan Yılmaz SÜTCÜ'ye sabrı ve emekleri için en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan ve bana olan inancıyla beni hep motive eden biricik yakınım Merve SİREK'e sabrı ve desteği için çok teşekkür ederim. Onun desteğiyle bu süreci tamamladım. Bu çalışmamı tüm kalbimle ona armağan ediyorum.

Burcu ÇELİK

İzmir-2025

GİRİŞ

Bu çalışma, yirminci yüzyılın en önemli estetikçilerinden biri olan György Lukács'ın, Antik Yunan'dan beri kullanılan ve birçok filozof tarafından sanatın özü olarak kabul edilen *mimesis* kavramında yarattığı dönüşümü ele almaktadır. Lukács ile *mimesis*, gerçekliği kopya düzeyinde yansıtma işlevine sahip bir şey olarak ele alınmaktan kurtarılmış, dünya yaratıcı, özgürleştirici ve yüzeysel olanın ötesine geçerek tarihsel ve toplumsal gerçekliği yaratan bir şey haline gelmiştir. Lukács'ın *mimesis*'te yarattığı bu dönüşüm yüzyıllardır sanatın özünün *mimesis* olduğunu kabul eden görüşün yenilenmesini sağlamış ve sanata gerçekliği pasif bir şekilde yansitmaktan çok eleştirel ve devrimci bir şekilde aktif bir gerçeklik yaratma imkânı vermiştir. Tarihsel ve toplumsal diyalektiğin anlaşılmasını ve bu sürecin ortaya çıkardığı gerçekliğin yaratılmasını mümkün kılan bu *mimesis* anlayışı, tarih boyunca farklı dönemlerde farklı biçimlerde şekillenmiştir. Bu nedenle çalışma, *mimesis* kavramının Antik Yunan, Orta Çağ ve Aydınlanma Dönemi gibi belirli uğraklardaki dönüşümünü inceleyerek, Lukács'ın bu kavramda gördüğü potansiyeli ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Mimesis'in toplumu ve bireyi dönüştürme gücünü vurgulayan Lukács, sanatın, toplumsal bağlamı dikkate alarak gerçekliği eleştirel ve diyalektik bir şekilde yaratması gerektiğini savunur. Lukács'ı bu tezi ortaya atmaya teşvik eden şey devrimin gerçekleşmesini sağlamak için estetikten de yararlanmanın gerekliliğidir. Ona göre, bu durum sadece dönüştürülmüş bir *mimesis* ile yenilenen estetik yansıtma ile mümkündür.

Araştırmanın Amacı

“Gerçekliğin Temsilinden Gerçekliğin Yaratılmasına: Mimesis” başlıklı çalışma, estetiğin temel kavramlarından biri olan *mimesis*'in felsefe tarihindeki gelişimini ele alarak, Lukács'ın bu kavrama getirdiği dönüşümü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Önceki yaklaşımları aşan bu dönüşümün, estetik ve eleştirel kuram açısından hangi yeni olanakları mümkün kıldığını inceleyen bu çalışma, *mimesis*'in tarihsel serüvenini kapsamlı bir şekilde açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Hipotezi

Çalışmanın hipotezi, Lukács'ın *mimesis* kavramını Marksist bir dönüşüme uğrattığı tezine dayanmaktadır. Lukács, *mimesis*'i Platon'un didaktik anlayışından, Aristoteles'in *katharsis* yaratan *mimesis* yorumundan ve ilerleyen yüzyılda bireyin içsel hakikatini yansıtan yaklaşımlardan kopararak, kavramı toplumsal eleştiri ve dönüşümün etkin bir aracı haline getirmiştir. Bu dönüşüm, sanatı toplumsal gerçekliği eleştirel ve diyalektik bir biçimde yaratan bir pratik olarak konumlandırmıştır. Lukács'ın *mimesis*'e yüklediği bu işlevle kavram tarihsel ve sınıfsal bağlamda yeniden şekillendirilmiş; böylece estetik, salt bir temsil alanı olmaktan çıkararak devrimci bir potansiyele sahip dönüştürücü bir güç haline gelmiştir.

Araştırmanın Önemi

Mimesis üzerine yapılan çalışmalar genellikle Platon ve Aristoteles gibi Antik Yunan filozofları etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle kavramın Türkçe literatürdeki tartışma alanı oldukça sınırlı kalmıştır. Ancak bu çalışma, literatürdeki bu kısırlığın ötesine geçerek *mimesis*'in farklı dönemlerde nasıl ele alındığını geniş bir tarihsel perspektifle incelemektedir. Böylece, literatürde eksik kalan bu tartışma, özgün bir yaklaşımla derinleştirilmiş ve kavramın felsefi dönüşümü daha kapsamlı bir çerçevede ele alınmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Hem açıklayıcı hem de tartışmacı bir yöntemle ele alınan bu çalışma, *mimesis* kavramının evrimini daha net bir şekilde görebilmek adına dönemler üzerinden ilerlemiştir. Kavramın kullanımında belirli dönemler ve filozoflar kritik bir rol oynadığı için Lukács'a gelinceye kadar dört temel uğrak belirlenmiştir. Böylece, farklı zaman dilimlerinde hangi *mimesis* anlayışlarının baskın olduğu ve kullanımın geçirdiği evrim daha net bir şekilde görülebilmektedir. Ancak, belirli mihenk taşlarına

odaklanılmış olsa da çalışmanın tüm düşünce akımlarını ve filozofları kapsamına alması mümkün olmadığından dolayı bu durum bir sınırlılık olarak görülebilir.



BİRİNCİ BÖLÜM

MİMESİS'İN TEMSİL SERÜVENİ

Lukács'a gelinceye kadar uzun bir süre boyunca *mimesis* gerçekliğin, doğanın ya da ideanın bir tür yansıtılması olarak ele alınmıştır. Antik Yunan'dan Hegel'e kadar uzanan bu süreçte kavram belirli uğraklarda değişikliğe uğramış olsa da temelde gerçekliğin yansıtılması olarak Lukács'a kadar bu anlamını korumuştur. *Mimesis*, Platon'da idealar dünyasını eksik bir biçimde taklit eden bir şey, Aristoteles'te insanın doğasını anlamaya ve arınmaya hizmet eden bir temsil, Plotinos ve Orta Çağ'da ise ilahi olanın dünyevi düzlemdeki yansıtılması olarak karşımıza çıkar. Daha sonra her ne kadar Rönesans ve ondan yüzyıllar sonra olan Aydınlanma Dönemi'nde, özellikle İngiliz empiristleri ile sanat ve estetik daha bireysel bir zemine otursa da *mimesis* düşüncesi hâlâ nesnel bir gerçekliğin veya insan doğasının bir şekilde temsil edilmesi şeklinde varlığını sürdürür. Buradan da anlaşılacağı üzere *mimesis*'in uzun bir serüveni vardır ve bu serüveni anlaşıldığı takdirde kavramın yansıtıcı olmasının ne anlama geldiği ve Lukács tarafından neden dönüşüme uğratılmak istendiği açığa çıkacaktır.

1.1. Antik Yunan Felsefesi'nde Mimesis

Antik Yunan'da sanat ve güzel üzerine tartışmalar yapılmış olsa da bu tartışmaların sistemli bir şekilde ele alınması geç bir dönemde gerçekleşmiştir. Antik Yunan'da ne estetik hayat bulmuştur ne de sanat özerklik kazanmıştır. Bunun en önemli örneklerinden biri Antik Yunan'da sanata karşılık gelen *techne* kavramı olabilir. Bu kavramın imal ya da icra etme anlamlarına geldiği düşünülürse, o dönem içinde sanat ile zanaat arasında bir ayrımın henüz gerçekleşmediği ve bu kavramın birçok farklı uğraşı kapsadığı görülür.¹ Bu yüzden, sanatın özerklik kazanmadığı Antik Yunan'da sanatın özünün *mimesis* olduğunu iddia etmek görüldüğünden daha karmaşık bir şeydir. Çünkü sanat bugün bizim anladığımız anlamda sanat değildir. O

¹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018) 47.

halde, onun özünün taklit olduğunu iddia etmek bugünkünden daha farklı bir anlama gelmektedir. Bu yüzden, *mimesis*'in tartışıldığı bağlamda sanatın da nasıl bir yerde olduğuna dikkat etmek gerekir.

Mimesis kavramı, kökeni M.Ö. 5. yüzyıla kadar uzanan bir kavram olmasına rağmen Platon öncesi kullanımı enderdir. Bu kavram hem taklit eden bir kişi için hem de basmakalıp karakter özelliklerinin de taklidine dayanan sırf sözleri kullanarak taklit yapan bir performans türüne referansta bulunan *mimos* kelimesinden türemiştir. *Mimos* ve *mimesis* türünden kavramların kullanımı canlıların jest veya sesle fiziksel olarak taklidine atıfta bulunmakla beraber nadiren de olsa resimlere veya heykellere de atıfta bulunur.² *Mimos* kelimesinden türeyen birçok sözcük vardır, bunlar; *mimeisthai*, *mimesis*, *mimema*, *mimetes* ve *mimetikos* kelimeleridir. *Mimeisthai* taklit, temsil veya tasvir anlamına gelir, *mimetes* taklit eden veya temsil eden kişileri belirtir, *mimema* mimetik eylemin sonucuna denir ve *mimesis* eylemin kendisidir ve son olarak da *mimetikos* taklit edilebilir bir şeye atıfta bulunur.³ *Mimos* kelimesinden türeyen *mimesis* ise bu kökenden türeyip eylemin kendisi olarak adlandırılır. Bu kavramın genel kullanımı sanatta olan kullanımından farklıdır.

Mimesis kavramını felsefesinde ilk defa sistemli bir şekilde kullanan kişi Aristoteles olmasına rağmen bu kavramın nüvelerini ortaya atan kişi Platon'dur. Platon her ne kadar *Devlet*'in (M.Ö. 380-375) onuncu kitabında *mimesis* kavramından bahsetse de bu kavramı Aristoteles'in kullandığı gibi izleyici üzerinde etkili olan bir yansıtma gücü olarak görüp ona bir değer atfetmez. Platon, sanatın özünde olan *mimesis*'in gerçek olmamasını merkeze alarak ona sadece didaktik bir işlevsel değer yükler. Bahsi geçen bu sebepten dolayı Platon için *mimesis* kavramını sistemli bir şekilde mercek altına almış olduğunu söylemek pek doğru olmaz. Bu yüzden kendisinden ancak bir öncü olarak bahsedilebilir.

1.1.1. Platon

Mimesis kavramı Platon'un birçok diyalogunda yer alsa da bu kavramın en yoğun olarak ele alındığı diyalog *Devlet* eseri olabilir. Platon'un olgunluk döneminde

² Matthew Potolsky, *Mimesis* (New York: Routledge Press, 2006) 16.

³ Gunter Gebauer, Christoph Wulf, *Mimesis*, çev. Don Reneau (London: University of California Press, 1996) 27.

yazmış olduğu bu diyalogu *mimesis* açısından incelemek onun teorisini anlamak için sağlam bir nokta oluşturmasına rağmen Platon’un gúzelden bahsettiği diyaloglarına da odaklanmak onun düşünce tarzını anlamak açısından önem taşır.

Platon’un *Büyük Hippias* (M.Ö. 390-385) adlı diyalogunda Sokrates sofist Hippias ile güzel üzerine bir tartışmaya girer. Bu diyalogda Sokrates’in savunduğu iki tez dikkat çeker: bunlardan biri, güzel olan şeylerin tamamının güzellikten dolayı güzel oldukları⁴ iken bir diğeri ise güzel olan şeylerin her zaman güzel olduklarıdır.⁵ Bu tezlerden Platoncu idealist düşüncenin yansıtıldığı birinci tezde Platon “güzellikten dolayı” ifadesini kullanır. O halde, buradan yola çıkarak Platon’un bir *idea* olarak gúzelden bahsettiği fikrine ulaşabiliriz. Çünkü o burada tümel bir kavram olarak güzelin var olduğunu ve görünüşler dünyasında var olan güzellerin de ondan pay aldıkları ölçüde güzel olabileceklerini savunur. Bu pay alma durumu güzel olanların her zaman güzel oldukları düşüncesinde de kendini göstermektedir. Çünkü görünüşler dünyasındaki şeyler değişime uğrasa da idealar dünyasındaki idealar değişmez. Onlar sabit bir gerçekliğe sahip oldukları için görünüşler dünyasındakiler idealardan pay aldıklarında onların pay aldıkları güzel hep aynı güzeldir ve bu güzel ideası değişmez.⁶

Büyük Hippias diyalogunda Platon doğrudan *mimesis* kavramından hiç bahsetmez. Ancak bu diyalogda pay alma kavramı hâkim olduğundan ve görünüş dünyasındaki şeylerin idealar dünyasındakine de benzemesi gerektiğinden dolayı burada tam olarak ortaya çıkmamış bir *mimesis* kavramından söz edilebilir. Çünkü görünüşler dünyasında pay alması gereken şey pay alacağı şeye ne kadar benzerse yani onu ne kadar iyi taklit edebilirse olması gerekene o kadar yaklaşıır.

Platon’un *Devlet* adlı eseri ise her ne kadar bir siyaset teorisi olarak felsefe tarihinde önemli bir yer kaplasa da Platon’un sanata yönelik bakış açısını anlamak için de önemli bir eserdir. Sanat söz konusu olduğunda özellikle üçüncü ve onuncu kitaplarını incelemenin gerektiği bu diyalogda Platon, taklidi, sanatın özü olarak sunmuş ve bunu hem ontoloji hem de politika anlayışları ile temellendirdiği bir şekilde ortaya koymuştur. Hatta Potolsky, Platon’nun *Devlet* diyalogunda, onun var olan bir *mimesis* kavramına yönelik basit bir yorum yapmadığını, onun sanatın esasen mimetik

⁴ Platon, *Büyük Hippias-Theages*, çev. Furkan Akderin (İstanbul: Say Yayınları, 2016) 35.

⁵ Platon, *Büyük Hippias- Theages*, 43.

⁶ Platon, *Büyük Hippias- Theages*, 43-45.

bir şey olduğunu söylemekle başka bir şeyin temsili olarak radikal bir şekilde yeniden tanımladığını savunur.⁷ Burada Potolsky, Platon'un bir değişim yarattığına dikkat çekerek onun bu kavramda bir öncülük görevi üstlendiğini vurgular. Ancak Platon sanatı mimetik olarak tanımlasa da onu kendi epistemolojisi, etik ve politika felsefesinin sınırları içerisinde bırakır, bu sebeple de öncüsü olduğu düşüncenin kendi felsefesi içinde gelişmesinin önünü adeta kapatmış olur.

Devlet diyalogunda Platon ideal devletini kesin ve katı sınırlar içine yerleştirir ve bu sınırların ihlal edilmesine izin vermez, tam olarak bu noktada onun sanata ve sanatçıya yönelik sert tavrı ortaya çıkar. Çünkü Platon'a göre düzenli ve iyi bir devletin olması için içinde yaşayan insanların da aynı ölçüde iyi olmaları gerekmektedir. Bu durum da ancak düzgün bir devlet sistemi ve buna hizmet eden iyi bir eğitimle mümkün olabilir. Platon devletteki eğitimden bahsederken çocukların eğitime ayrı bir özen gösterir, onun tasarısında çocukların eğitimi, çocuğun aldığı eğitimi oyun olarak göreceği ve çocuğa zor kullanılmayan bir biçimde olmakla beraber aritmetik, geometri ve jimnastikten oluşan bir eğitim olmalıdır.⁸ Platon'un tasarısının bu kısmı çocuğun ileride bulanacağı meslek grubu için temel sağlamayı amaçlarken, çocuğun iyi ve mutlu bir yurttaş olmasını sağlamak adına da çocuğun sanatla olan ilişkisi düzenlenir. Çocukluk dönemlerinde insanları bir kalıba koymanın daha kolay olduğunu savunan Platon, onlara anlatılan masalların dahi kontrol altına alınması gerektiğini savunur. Çünkü Hesiodos, Homeros ve başka şairlerin şiirleri Platon'a göre uydurma eserler olarak aslında doğru olmayanı doğruymuş gibi yansıtarak kahramanları ve hatta Tanrıları farklı hallerde göstermektedirler.⁹ Böylece bu şairlerin temsilini yaptıkları şeyler insanların Tanrılara ve kahramanlara yönelik olan düşünce yapılarının yanlış bir şekilde oluşmasına neden olur. Bu durum hem bir bilgi yanlışlığı olduğu için hem de Platon'un devletinde olmasını istediği yurttaş profilini bozan bir durum olduğu için kabul görmez. Platon için neyin taklidinin nasıl yapılacağı büyük önem taşımaktadır, bu yüzden de bahsi geçen durumların düzenlenmesi şarttır.

⁷ Potolsky, *Mimesis*, 15.

⁸ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017) 259.

⁹ Platon, *Devlet*, 66.

Platon, *Devlet*'in üçüncü kitabında iki türlü anlatma biçiminin olduğunu ve bunlardan birinin tragedya ve komedyaya sanatlarını içeren taklit yoluyla anlatım, bir diğersinin ise yalın anlatım olduğunu savunur, içine destanı alan bu yalın anlatım biçiminde şair kendini gizlemez ve anlattıklarına taklidi dahil etmez. Platon insanların taklit edecekleri kişiyi taklit ede ede onun alışkanlıklarını elde edeceğini savunduğundan dolayı taklit edilecek kişiler ve olayların kontrol altına alınmasının gerekli olduğunu savunur. Örnek olarak, iyi adam olmaları istenen kişilerin kadın kılıklarını girip kocasına çıkışan, Tanrılara karşı gelen, aşık ya da hasta durumdaki kadınları taklit etmeleri yasaklanmalıdır ve kadın ne erkek rolüne ne de köle rolüne girmelidir.¹⁰ Taklit edilecek olan kişilerin olmaları gereken şekilde davranmamaları Platon açısından bir tehlike olarak görülür, çünkü hem dinleyici hem de seyirci bu durumdan olumsuz bir şekilde etkilenebilir. Oyuncu büründüğü karakterin eylemlerini benimseyip gündelik hayatında da onun gibi davranabilir, seyirci ise izlediklerinin karşısında yaşadığı yoğun duygular sebebiyle izlediği karaktere özenebilir ve onun gibi davranmak isteyebilir. Bu her iki durum da Platon'a göre devletin düzenini bozar. Çünkü iyi olan davranışlardan insanlar bu yolla uzaklaşır. Bu yüzden de Platon'un sanata dair düşüncelerinin siyaset odaklı olduğunu söylemek doğru olabilir.

Devlet'in onuncu kitabına gelindiğinde ise bu düşüncelerinin devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu bölümü ağırlıklı olarak şiirdeki *mimesis*'e ayıran Platon'a göre, ideal devlette sanata dair olan temel kural; şiirde benzetmeye dayalı olan şeyleri atmaktır.¹¹ Platon'a göre idealar asıl gerçekliklerdir ve bu tümele karşılık gelen herhangi bir şeyin ideasının görünüşler dünyasında bir kopyası yani benzeri bulunur, bundan dolayı görünüşler dünyadaki şeyler ikinci türden değere sahip olan şeylerdir. Sanatçı ise görünüşler dünyasındaki şeyleri görerek ve onları temele alıp taklit ederek bir eser ortaya koymaya çalışır, bu da adeta kopyanın kopyasını yapmaktır. Çünkü sanatçı gerçeğe benzeyen şeyin benzerini yapmaktadır, bu yüzden Platon şairlerin yarattıklarını birer gölge olarak değerlendirir.¹² Benzetmenin ürünü olarak ortaya koyulmuş ürünleri birer gölge olarak değerlendiren Platon onların hiyerarşide alt kademede yer aldığını savunur ve bunu daha da ileri götürerek benzetmeye dayalı olan

¹⁰ Platon, *Devlet*, 86-87.

¹¹ Platon, *Devlet*, 335.

¹² Platon, *Devlet*, 335-341.

şeylerin atılması gerektiğini savunarak da aslında sanatı atmanın gerekli olduğunu belirtmektedir. Böylece *mimesis* yoluyla yapılan sanat eseri gerçeği yansıtmaya çalışmış olsa dahi her zaman ontolojik olarak değersiz bir nesne sayılacaktır. Bu duruma ek olarak kopya olan sanat eseri insan üzerinde yarattığı etkiden dolayı da Platon açısından olumsuz bir şey olarak değerlendirilir.

Platon'a göre *mimesis* yoluyla anlatmaya karşılık gelen ve benzetmeci şiirler olan komedya ve tragedya sanatları insanların akla aykırı olan taşkın yanlarını harekete geçirerek insanların kendilerini mutlu ya da mutsuz görmelerine neden olur. Bu tip şiir türlerinin benzetmesi daha kolay olduğundan ve insanların daha çok beğenisini topladığından dolayı şairler insanların taşkın yanını ele alırlar ve akla uyan yandan daha az değerli olan bu türler doğrudan da uzak olduğundan dolayı tehlikelidirler.¹³ Platon, bu sanatların taşkınlık yaratmaları durumundan gençlik dönemi diyaloglarından biri olan *İon*'da da (M.Ö. 390-385) bahseder. Bu diyalogda, *rhapsod* okuyan İon'un aslında anlattığı şeylerin duygusuna sahip olmasa da başına sanki gerçekten çok elem verici olaylar geliyormuş gibi sahnede *rhapsod* okumasını tuhaf karşılayan Sokrates bunu yapan kişinin aklının başında olmadığını savunur. Çünkü İon bunu yaparak gerçek olmayanı ve iyi olmayan eylemleri gerçekmiş gibi canlandırarak hem kendine bu işi iyi bir iş olarak gösterir hem de seyirci üzerinde taşkın duygular uyandırır.¹⁴ Buna göre sanat, gerçek olmayanı gerçekmiş gibi yansıtır ve bunu abartılmış bir şekilde de yaparak olumsuz ve zararlı duyguların oluşmasını ve insanın var olan taşkın yanının perçinlenmesini sağlar ki bu durum da Platon'un istediğinin tam zıddıdır.

*“Tutku gibi, öfke gibi içimizde hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şiir benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar.”*¹⁵

Buna göre, Platon tragedya ve komedya gibi sanatların insanda baskılanması gereken duyguları harekete geçirdiğini savunur. Bu tip duygular insanı uç ruh hallerine götüreceğinden ve hem birey hem de devlet düzenini bozacağından onun ideal

¹³ Platon, *Devlet*, 347-349.

¹⁴ Platon, *İon*, çev. İhsan Bozkurt (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997) 21-22.

¹⁵ Platon, *Devlet*, 351.

devletine ait değildir. Çünkü Platon’a göre, bu tür şiir sanatları aklın değil duygunun ön plana çıkmasına neden olur ve insanları mutluluktan uzaklaştırır. Platon, “*Bize daha ağırbaşlı şair gerek, deriz. O kadar hoş olmasın, zarar yok, ama işe yarar masallar söylesin, yalnız iyi adamın taklitçisi olsun, onun davranışlarını anlatsın, askerlerimizin eğitiminde uygulanan kanunlara uysun sözleri.*”¹⁶ diyerek sadece devlet içerisinde iyi bir işleve sahip olan şairleri ve şiirleri kabul ettiğini göstermiştir.

Platon’un olgunluk dönemi diyaloglarından biri olan *Sofist* (M.Ö. 360-355) diyalogunda ise Elealı bir yabancı ile Theaitetos sofistin ne olduğu üzerine bir tartışmaya girer. Yabancı sofistlerin her şeyi biliyormuş gibi göründüklerine rağmen aslında onların bir şey bilmediklerini ve her şeyin bilenemeyeceğini de savunduktan sonra sofistin her şeyi yarattığını ve bunu çok az para karşılığında da sattığını savunur. Tam olarak bu noktada *mimesis* yani taklit kavramı konuya dahil olur. Çünkü Elealı yabancı sofistlerin yaptıklarını bir oyun olarak gördüğü gibi oyunun incelmış şeklinin taklitten başka bir şey olamayacağını da savunur.¹⁷ Peki nasıl bir taklit her şeyi yaratabilir? Elealı yabancının şu cümlesi bu soruya bir yanıttır. “*Bir sanatla her şeyi ortaya çıkarabilen bir insanın aslında sadece gerçeğin taklidini yapabildiğini biliyoruz.*”¹⁸ Bu cümlenin iki farklı yorumu olabilir; ilk yorum sanattan ne anlaşıldığını anlamak ile gerçekleşir. Çünkü geç bir dönemde sanat ile zanaat arasında bir ayrım yapıldığından dolayı alıntısı yapılmış cümledeki sanat birçok uğraşa gönderme yapmaktadır. Bu sebeple hem sofistin hem de şairin ya da bir marangozun yaptığını sanat olarak kabul edildiğinden dolayı Platon burada gerçeğin taklidi derken ideası olan şeyin yapıldığını belirtmiş olabilir. Bahsi geçen bu üç ayrı şeyin sanat olması her ne kadar onların bir çatı altında toplanmasını güç kılıyormuş gibi görünse de hepsinin birer taklit olarak ortak bir kavrama gönderme yapması da mümkündür. Bir diğer yorum ise sanattan kastedileni tragedya gibi şiir sanatı olarak ele almaktır. Çünkü böylelikle gerçeğin taklidi olması derken ideaların, aslında fenomenal dünyadaki varlıkların var olması gereken bir şekilde ideaya benzemeleri kastedildiği düşüncesi desteklenebilir ve bu da taklidin nasıl olduğunun önemini ortaya çıkarır. Böylece her iki yorum da idea ile bağlantıyı belirterek taklidin nasıl yapılması gerektiğinin de

¹⁶ Platon, *Devlet*, 89.

¹⁷ Platon, *Sofist*, çev. Furkan Akdemir (İstanbul: Say Yayınları, 2015) 64-66.

¹⁸ Platon, *Sofist*, 66.

hatırlatıcısı olur. Elealı yabancı taklit sanatının iki türü olduğunu ve bunların kopya ve uydurma sanatlar olarak ikiye ayrıldığını savunur. Buna göre, kopya sanatı için eseri mükemmelleştirmek adına tamı tamına ölçülere sadık kalıp onlara uygun olanı yapmak ön plandayken uydurma sanatlarda esas olan bir eserin kopya olmasa da adeta bir kopyaymış gibi görünmesidir. Uydurma sanatlar aldatıcıdır.¹⁹ Taklit gerçeğin taklidini yapmaktır ancak uydurma sanatlar gerçeği yansıtmadığı için aldatıcı ve kötüdür.

Platon son eseri olan *Yasalar*'da (M.Ö. 350-347) ise olgunluk döneminin ürünü olan *Devlet*'e kıyasla ideal devletine sanatı biraz daha dahil etmiştir, bu durum iki şekilde görülür; bunlardan ilki Platon'un *Yasalar* adlı kitabında uydurma olanları devletinden dışlasa da alt bir türden olarak adlandırdığı kopya sanatlarında bir gerçeklik bulmasıdır. *Devlet*'te benzetme sanatlarını dışlayan Platon *Yasalar*'da kopya olanı tutar. Ancak bu durum sanatçıyı adeta mekanik bir biçime dönüştürür. Bir diğeri ise *Devlet* kitabında komedyayı devletinden tamamen dışlayan filozofun *Yasalar*'da hiçbir yurttaş alaya almadığı müddetçe komedy türüne şenliklerde yer vermesidir ancak eğer buna uymayan olursa da para cezası ödeyip ülkeden atılır.²⁰ Platon'un komedyayı sadece şenliklere dahil etmesi ve sınırlarını keskin hatlar ile çizmesi dikkat çeken bir durumdur, onun komedyayı belli şartlar altında kabul etmesi insanların bu türe çok fazla aşına olmamasını istediğinden kaynaklanabilir. Çünkü mikro ölçekte insanın davranışlarında değişime sebep olabilecek bu durum makro ölçekte devlete de zarar verme potansiyelini taşır.

Yasalar'da Platon'un tragedya konusunda ilginç bir yaklaşımı vardır, tragedyanın bahsedildiği aşağıdaki pasajda bunun destekler niteliktedir:

“Bizdeki tragedya ozanları gibi ciddi taklit yapanlardan bazıları bir gün çıkıp gelseler ve ‘Yabancılar, devletinize ve ülkenize girelim mi, girmeyelim mi? Eserlerimizi de getirip içeri sokalım mı? Ya da bu konuda ne yapmamızı düşünüyorsunuz?’ diye sorsalar, bu tanrısal insanlara doğru yanıtımız ne olurdu? Bana kalırsa, şöyle: ‘Değerli yabancılar, biz kendimiz elimizden geldiğince en güzel ve en üstün tragedyalar yazan ozanlarız: nitekim, bizim tüm devlet düzenimiz en güzel ve en üstün yaşamın taklididir, bunun da aslında en doğru tragedya olduğunu ileri sürüyoruz.’”²¹

¹⁹ Platon, *Sofist*, 68-69.

²⁰ Platon, *Yasalar*, çev. Candan Şentuna ve Saffet Babür (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007) 451.

²¹ Platon, *Yasalar*, 298.

Buna göre, devlet kendi bünyesinde tragedya yazmak için şairler bulundurmaktadır ve bunu muhtemelen eğitim ve erdem kaygısına sahip olarak yapmaktadır. Öte yandan Platon en üst ve en güzel taklidin kendi devlet düzenleri olduğunu söyler, bu da demek oluyor ki onun var olmasını istediği devlet düzeninin de bir ideası bulunmaktadır ve tasavvurunda bulunduğu devlet de bunu taklit ederek ona benzemeye ve onun gerçekliğini fenomenal alanda inşa etmeye çalışmaktadır.

Sonuç olarak, Platon tarafından sanat ve taklidin ontolojik ve politik bağlamda değerlendirildiğini ve bu yüzden Platon'un sanata yaklaşımının oldukça didaktik bir tarza sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ona göre sanat, idealar dünyasında olan şeylerin kopyası olan görünüşler dünyasının bir kopyasıdır. Bu yüzden de kopyanın da kopyası olan sanat insanları hakikatten uzaklaştırır. Bunu bir tehlike olarak gören Platon, insanların hakikatten uzaklaşmalarını engellemek sanat eserlerinde taklidi yapılacak olan şeylerin denetlenmesi gerektiğini savunur. Buradan yola çıkarak, Platon için *mimesis*'in önemli bir konu olduğunu söyleyebiliriz, çünkü ideası olan her şeyin taklidi yapılabilir. Bu taklit de basit bir mimik taklidi değildir. Bu taklit hakikatin taklidi olduğundan dolayı onun nasıl yapıldığı önemlidir, çünkü insanlara sunulur ve onları etkiler. Bu yüzden, Platon sanata ve sanatın özü olan *mimesis*'e katı sınırlar çizer. Böylece ortaya kontrolcü bir *mimesis* anlayışı çıkar.

Platon'un hayatının farklı dönemlerinde sanata karşı farklı tavırlar takınmış olsa da onun sanatın özünün mimetik bir şey olduğuna dair düşüncesi değişmez, onun felsefesinde değişiklik olarak görülebilecek olan şey sanatı ideal devletinde konumlandığı noktadır. Tüm bunlara rağmen Platon'un *mimesis*'i sadece basit bir taklit olarak görmediği ve bu yüzden geleceğin önünü açtığını söyleyebiliriz. Çünkü Platon bize hakikati yansıtmaya gücüne sahip sanatı vermiştir. Bu durum aralarında Lukacs'ın da yere aldığı birçok estetikçinin *mimesis* kuramını etkilemiştir. Platon'un gelecek kuramları etkileyen *mimesis* düşüncesinin üzerinde yükselen ancak sanatın özü olan *mimesis*'e insanı olumsuz duygulardan arındırıcı bir işlev yükleyen Aristoteles'in kuramı *mimesis*'i bir adım daha ileri götüren ilk kuramdır.

1.1.2. Aristoteles

Aristoteles, *Poetika* (M.Ö. 335-322) adlı kitabıyla Platon'un felsefesinde yer vermesine rağmen sistemli bir şekilde açıklamadığı *mimesis* kavramını onun kullanım

alanından öteye geçirerek bu kavrama yeni bir boyut kazandırmıştır. Halliwell, *The Aesthetic of Mimesis* (2002) adlı eserinde Platon ve Aristoteles'in bu kavrama yönelik farklılıklarından bahsederken şöyle der: "... Platon'un hakikat ve iyiliğin yüce değerleri adına sanatsal özgürlüğü kısıtlamasının aksine, Aristotelesçi mimesis anlayışı doğası gereği liberaldir..."²² Buna göre, Platoncu *mimesis*, yüce ve görünüşler dünyasında ulaşılmaz olan bir ideanın yansıtılması olarak taklide göndermede bulunurken sanatçıyı kısıtlayan bir yapıya sahiptir. Çünkü Platon'a göre, sanatçı kopyanın kopyasını yansıtan kişi olduğu için onun yaptığı eser tamamıyla ideaya yöneliktir ve onu en iyi şekilde yansıtması gerekir. Ancak bu durum da sanatçı zaten kopyayı kopyaladığı için onun en iyi şekilde bir şeyi yansıtması mümkün görünmemektedir. Ayrıca sanatçı böyle bir durumda ideayı zorunlu olarak yansıtmı görevi gördüğünden ve hiç ulaşamayacağı şeyi yansıtmı her zaman bir eksikliğe düştüğünden özgürlük alanında değildir. Halliwell, Aristoteles'in *mimesis*'e dair görüşlerinde Platon'un zıddı bir şekilde taklidin zorunlu olarak bir ideanın taklidi olarak yer almadığını belirterek Aristoteles'te sanatsal özgürlüğün daha fazla olduğunu savunur ve bundan dolayı da Aristoteles'in *mimesis* anlayışında daha özgürlükçü bir duruşa sahip olduğunu öne sürer.

Ricoeur ise Aristoteles'in *mimesis* kavramının genel bir tanımını yapmadığını, sadece şiir türlerine özgü bir taklit açıklaması yaptığını savunur.²³ Ricoeur'un bu açıklaması *mimesis* kavramının açıklamasının neden zor olduğunu gösterir. Çünkü Aristoteles *Poetika*'da nesne, araç ve tarza yönelik açıklamalarda bulunup şiir sanatlarından özellikle tragedyayı merkeze alarak bu kavrama bir çerçeve oluşturur. Ancak kavramın etimolojisinden ve önceki kullanımlarından bahsetmediği için onun karşı olduğu noktaları da tam anlamıyla belirgin değildir. Bu yüzden, Aristoteles'in kuramında *mimesis*'i anlamının en iyi yolu onun tragedyadaki kullanım yerlerini incelemek olabilir.

Aristoteles, sanatların ana hatlarıyla taklit olduklarını ancak sanatların taklit ederken farklı araçlar kullanmaları, taklit nesnelerinin ve taklit tarzlarının farklı olmaları sebebiyle bunların birbirlerinden ayrıldıklarını savunur. Araç, nesne ve tarz

²² Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, (New Jersey: Princeton University Press, 2002) 176.

²³ Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı I: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007) 75.

olarak üçe ayrılan bu taklit çeşitlerinde araçtan kastedilen; ses, söz, ritim, şekil veya renk iken Aristoteles, taklidin nesnesi olan şeyin eylem halindeki insanlar olduğunu savunur. Çünkü karakterler insan eylemlerinden türeyen erdemli ya da erdemsiz olan şeyler olduklarından taklidi yapılacak olan unsurlar da ancak bunlar olabilir. Tarz ise sanatçının taklit edeceği nesneyi işleyiş biçimidir, ozan isterse komedyaya isterse de tragedyaya türünde eserler verebilir.²⁴ Sanatçının Platon'a kıyasla Aristotelesçi bağlamda daha geniş bir hareket alanına sahip olduğu söylenebilir, komedyaya ve tragedyaya gibi birbirlerini dışlayan unsurlarından birini tercih edecek olan ozan isterse aslında var olandan daha iyisini göstereceği tragedyayı isterse de daha kötüyü göstereceği komedyaya türüne yönelik olan eylemlerin taklit edip eserinde işleyebilir. Sanat bir çeşit taklit olduğundan dolayı sanatçı kaçınılmaz biçimde bunu yapmak zorundadır. Aristoteles'in *Poetika*'da yazdığı bu pasaj da bu fikri destekler niteliktedir:

*“Şiir sanatının ortaya çıkması iki nedene dayanır ve her ikisi de doğal nedenlerdir: Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitten hoşlanırlar.”*²⁵

Buna göre, şiir sanatının ortaya çıkışını taklide dayandırıp bunu doğal sebepler olarak sunan Aristoteles, Platon'a benzer olarak çocukların eğitiminde taklidin önemini vurgular ve bunun çocuğun ilk öğrenme biçimi olduğunu savunur. Ancak Aristoteles, Platon gibi taklidi pedagojik ve eğitsel olma amacına hizmet eden dar bir kullanım alanı ile sınırlamaz. O, aynı zamanda taklidin alımlayıcıya haz veren bir etkinlik de olduğunu vurgular. Taklit haz vericidir, çünkü estetik deneyimin yaşanmasını sağlar, sanatçı basit anlamda yani birebir olarak taklidi yaparsa o ancak bir kopya olarak seyirciye haz verebilir. Ancak taklidi yapılan nesnenin birebir taklit olması zorunlu değildir, bu durum doğanın aşıldığını gösterdiği gibi bir yandan yaratıcı bir etkinlik olarak da haz verir. Sanatın haz vermesi insanları taklit etmeye ve taklidi yapılan eylemi izlemeye itmiştir. Aristoteles'in *mimesis* kuramında seyirci doğada gördüğünün kopyasını görmez, yukarıda da belirtildiği gibi daha iyisini ya da daha kötüsünü görür. Bu yüzden *mimesis*'in Aristotelesçi bağlamda basit bir taklit olduğu

²⁴ Aristoteles, *Poetika*, çev. Ali Çokona ve Ömer Aygün (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018) 1-7.

²⁵ Aristoteles, *Poetika*, 9.

söylenemez. Huisman, Aristoteles'in sanat anlayışının doğanın taklidi olarak tanımlanmasının yanlış ve gerçek dışı olduğunu savunur. Ona göre, Aristoteles'in sanatı nitelik değiştirmedir, bundan dolayı onun kuramında sanatın doğadan ayrılan bir sanat olduğunu söylemek gerekir.²⁶ Nitelik değiştirme olarak sanat kendini şiir sanatında özellikle tragedyada arındırıcı bir işlev gören rolde görünür kılar.

Tragedya, korku ve acıma yolu ile bunun gibi duygulardan arınma sağlayan, belli bir uzunluğa sahip, tamamlanmış, anlatıcı ile değil davranışlarda bulunan insanlar ile eylemlerin temsil edilmesine dayanır. Karakterlerin başarılarının onların eylemlerine bağlandığı tragedyanın altı ögesi vardır, bunlar; öykü, karakterler, dil kullanımı, düşünce, görsellik ve şarkıdır, bunlardan en önemlisi de olay örgüsüdür.²⁷ Olayların neden-sonuç ilişkisi içinde gelişmesi olan olay örgüsünde mutluluk ya da mutsuzluk yapılan eylemlere bağlıdır. Tragedya da eylemlerin temsili olduğundan dolayı olay örgüsünün Aristoteles açısından önemli olduğu söylenebilir. Ricouer, Aristoteles'in taklide kazandırdığı anlamın olay örgüsü yoluyla olayları düzenlemesinden kaynaklanan bir etkinlik olmasıyla ilişkili olduğunu ve onun kullanımının da böylelikle Platon'un kullanımından ayrıldığını savunur.²⁸ Ricouer'e göre, Aristoteles'te *mimesis*'in kilit noktası onun olay örgüsü ile olayları düzenlemesidir, kavramın bu tip bir içeriğe sahip olması onun kurgusal yönünü ortaya çıkardığı gibi eseri üreten sanatçıların da yaratıcı etkinliklerini ön plana çıkarır. Ancak olay örgüsündeki bu düzenleniş resim gibi belli sanat dalları için geçerli değildir. Bu yüzden de resim sanatındaki *mimesis* sorun olarak kendini gösterir, bu sorunun içinden sanatsal üretimin üretim sürecinin bir olay düzenlenişi olduğunu belirterek çıkılabilir. Çünkü Aristoteles, *mimesis*'in kurgu yapabilme gücünün olduğunu savunduğundan dolayı eseri yaratmadaki tüm süreç bir düzenleniş olarak görülecektir. Tragedyada bahsi geçen olay örgüsü belli niteliklere sahip olduğundan dolayı diğer sanatlardan biraz daha ayrı olabilir.

Amacı duygu yaratmak olan tragedya bunu öykünün iki önemli unsuru ile yapar, bunlar; baht dönüşleri ile tanımaldır ve en güzel tanıma da baht dönüşü ile

²⁶ Denis Huisman, *Estetik*, çev. Cem Muhtaroglu (İstanbul: İletişim Yayınları, 1992) 23.

²⁷ Aristoteles, *Poetika*, 15-16.

²⁸ Ricouer, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, 76-77.

gerçekleşir.²⁹ Baht dönüşü ve tanımların önemli olması onların öykünün yönünü çeviren şeyler olmasından kaynaklandığı gibi beklenmedik olma özellikleri de duygu uyandırıcı etkiyi güçlendirir. Aristoteles'e göre en güzel tragedya karmaşık bir örgüye sahip olan yani baht dönüşünün, tanımların olduğu ve korkuyla acıma uyandıran olayların taklidi olanlardır. Ona göre, saygın birinin bahtiyarlıktan bedbahtlığa geçişi ya da alçak birinin bahtsızlıktan bahtiyarlığa geçişi konu alınmamalıdır. Çünkü bu ne korku ne de acıma uyandıran bir olay olabilir. Temsil edilmesi gereken eylem bunların arasında olan kişinin davranışları olmalıdır yani bu insan ne erdemleriyle sivrilmiş ne de alçaklığı yüzünden bedbaht hale gelmiş kişi olmalıdır, olması gereken değişim bahtiyarlıktan bedbahtlığa doğru gerçekleşmeli ve bunun nedeni büyük bir hata olmalıdır ki karakterin hayatının seyrini değiştirebilsin.³⁰ Bu iki öge arınmanın yani *katharsis*'in gerçekleşmesini sağlar ve arınma için karakteri uçlarda değil ortada olan bir karakterin büyük bir hata yaparak başına iyiden kötüye doğru olacak şekilde olayların gelmesi gerekmektedir ve tanıma da sarsıntı yaratan bir tanıma olmalıdır. Karakterin ortada biri olması seyircinin kendini karaktere yakın hissetmesini sağlayarak onunla bağlantı kurmasını kolaylaştırır ve bu durum da seyircinin duygularından arınmasına yardımcı olur. Çünkü seyirci kendinden üstün özelliklere sahip birinin başına gelen kötü olaylara hırs veya bir çeşit kıskançlıkla yaklaşabilir ki bu durum da *katharsis* durumunun bozulmasına neden olur.

Halliwell, seyircinin *katharsis* yaşadığı durumu göz önüne aldığında Aristoteles'in bir performansı veya yapıtı *mimetik* olarak adlandırmasının belirli insan içgüdülerinde gelişen ve sanatçılar ile izleyiciler arasındaki iletişimi içeren kurumlara dönüşen kültürel pratikler bağlamına yerleştirdiği sonucuna ulaşır.³¹ Böylelikle, taklit ile ortaya koyulan eseri yazan sanatçının eseri ile seyirciyi etkilemesinin nedeni yapıtın kültürel bağlamda işlenmesidir. Aristoteles *Poetika*'sında sanatçının özünde bir taklitçi olduğundan dolayı, onun zorunlu olarak üç unsurdan birini taklit ettiğini savunur, bunlar; geçmişte ya da şimdi olan eylemlerin taklidi, kanıların taklidi ve olması gerekenler eylemlerin taklididir.³² Aristoteles'in sanatçıyı seçeceği nesne

²⁹ Aristoteles, *Poetika*, 17-29.

³⁰ Aristoteles, *Poetika*, 33-34.

³¹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 153.

³² Aristoteles, *Poetika*, 75.

açısından bir zorunluluk alanına maruz bıraktığı düşünülebilir. Ancak bu zorunluluk alanı sadece sanatçının beslendiği kaynağa yönelik olarak söylenmiş bir şeydir zira nesneyi taklit tarzı hala sanatçıya kalmıştır. Sanatçı isterse Sophokles gibi tragedyaya ya da Aristophanes gibi komedyaya da yazabilir. Aristoteles'in sanatçıyı baskı altına aldığı nokta onun tragedyaya yönelik olan görüşlerinde ortaya çıkar. Aristoteles, taklidi yapılacak nesnenin seyircide *katharsis* yaratacak bir unsur olacak şekilde seçilmesini ister. Bu durum istenilen arındırıcı etkiyi sağlamak amacıyla şiirin iç yapısının da belirli kriterlere göre ele alınmasına neden olur bunun nedeni ise şiirin felsefi bir ağırlığa sahip olup tümeli verme imkanına sahip olmasıdır.³³ Sanat, her ne kadar doğanın verdiği gibi bir bilgi vermese de ona benzer bir bilgi olarak yine de tümeli verir. Ancak bunun daha aşağı türden bir tümel olduğu da söylemek daha doğru olur. Şiirin tümeli dile getirmesi şair üzerinde baskı yaratan bir duruma sebep olur. Çünkü tümel olan evrensellik talebi taşır. Gebauer ve Wulf, Aristoteles'in felsefesini anlatırken bu durumdan şöyle bahseder:

*“Aristoteles için kritik nokta, mimesis'in kurmaca ürettiğidir: Gerçekliğe yapılan gönderme ne olursa olsun, tamamen dolaysızlıktan kurtulur. Şair, daha önce var olmayan ve modeli olmayan bir şey yaratır. Şair, tarihsel malzemeyi ele alırken bile, onu gerçekte olduğundan daha ‘yüksek’ bir düzeye yükselterek sanatına uygun olarak biçimlendirmelidir. Şair, olay örgüsünü evrenselleştiren ve şiirsel yazı ile tarih yazımı arasındaki ayrımı belirleyen kurmaca aracılığıyla işini başarır. Böylece evrenselleştirilebilir bir olay örgüsünün detaylandırılması, Aristoteles poetikasında mimesis'in özü haline gelir.”*³⁴

Bu pasajda dikkat çeken iki unsur vardır, ilki *mimesis* ile ortaya koyulan ürünün kurmaca olma niteliğine vurgu yapıp kaynağını dolaysız olandan alsa da dolaysızlıktan kurtularak dolaylı bir şey olmasıdır. Çünkü bu durum sanat eserinin gerçek olandan ayrı olduğunu göstererek ona özel bir yer sağlar. Bir diğer dikkat çeken unsur ise mimetik olan şiirinin kurmaca olmasıyla evrenselleştirilebilen bir şey olmasıdır. Aristoteles için taklit, kopya demek değildir, o taklit ile eylemin taklidini kastederken bunu yaratıcı bir etkinlik olarak da sunar. Eylem taklit edildiğinden ve bu eylem iyi ya da kötü olacağından dolayı mimetik olanın evrensellik talebi olabilir. Çünkü Aristoteles iyyinin tanımını yaparken iyyinin sadece kendisi için istenen ve başka

³³ Aristoteles, *Poetika*, 23.

³⁴ Gebauer, Wulf, *Mimesis*, 55.

bir şeye tercih edilmeyen bir şey olduğunu³⁵ savunur. Böylece o iyyinin evrensel olarak kabul gören bir kavram olduğunu savunur, buna da dayanarak *mimesis* neden evrensellik talep ettiğı bu yolla açıklanabilir.

Aristoteles *mimesis*'in özüne evrenselleştirebilir bir olay örgüsünü dahil etse de bunu hocası olan Platon'dan daha farklı bir biçimde yapar. Platon gibi tragedyanın didaktik yönüne vurgu yapan Aristoteles, bu konuda onunla benzer bir tavra sahip olmasına rağmen *Politika*'nın yedinci kitabında gençlerin şölenlerde içmeye ve vakit geçirmeye hak kazandıkları yaşa gelinceye kadar onlara komedi temsillerinin seyrettirilmemesini ve iğneleyici şiirlerin de dinlettirilmemesinin gerekli olduğunu savunur. Ona göre, gençler bahsi geçen yaşa geldiklerinde aldıkları eğitim onları bu seyirlerin zararından koruyacaktır.³⁶ Aristoteles, Platon'un *Devlet* kitabında bahsini bile geçirmediğı bir şiir sanatı olan komedyayı devlette kontrol altında tutulması gereken bir şey olarak görür. Bu yüzden, Aristoteles'in Platon kadar sansürcü bir görüşe sahip olduğu söylenemez. Bu durum, Aristoteles açısından dikkate alındığında bunun temelinde yine *mimesis*'in *katharsis* ile olan ilişkisi ve öykünün evrensel yönü bulunabilir. Çünkü tragedyadaki *mimesis katharsis* yaratan bir şey olarak seyircide korku veya heyecan uyandırır ve seyircinin bu tip olumsuz duygulara karşı dolaylı olarak bir tavır almasını sağlar. Komedyanın böyle bir arındırıcı işlevi olmamasına rağmen izleyiciyi eğlendiren bir etkinlik olmasından dolayı Aristoteles komedyayı izlemek için belli bir yaşa gelmeyi şart koşmuştur. Ancak Platon'da bu durumdan bahsedilemez, Platon sadece *Yasalar*'da komedyaya küçük bir alan açmış ve onu büyük bir kontrol mekanizmasının gözetimine almıştır. Potolsky bu durumun açıklamasını yaparken Platon'un duygu ve akli karşı karşıya getirirken Aristoteles'in anahtar trajik duyguların akla dayandığını öne sürdüğünü savunur. Böylece uyandırılan duygular konusunda Platon bastırılabilir olan duyguların trajedi yoluyla uyandırıldığını savunurken Aristoteles bunun zıddı olarak trajedinin duyguların arınmasını sağlayabileceğini savunur.³⁷ Böylece, Aristoteles trajik duyguların akla dayanan bir yönünün olduğunu, birbirlerine çok da zıt şeyler olmadıklarını ve taklidin insan hayatında önemli bir unsur olduğunu savunurken Platon aklın ve duygunun tam

³⁵ Aristoteles, *Nikamakhos'a Etik*, çev. Saffet Babür (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2020) 9.

³⁶ Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018) 283.

³⁷ Potolsky, *Mimesis*, 45.

olarak birbirlerini dışlayan iki zıt unsur olarak görmüştür. Bu yüzden de Platon için duygu ve aklın aralarında herhangi bir uyuma mümkün değildir, duyular onun için ancak bastırılabilir şeylerdir.

Platon ve Aristoteles'in sanat anlayışlarının, onların felsefî sistemleri ve bu sistemin ihtiyaçları dahilinde bir zeminde olduğu söylenebilir. Platon, *Devlet* adlı kitabında ideal bir devletin ahlakı ve hakikati temel alan bir devlet olabileceğini savunur.³⁸ Bu ideal devletin ihtiyaçları dahilinde hakikat ile sanatın çakışması, Platon'un sanat üzerine düşüncelerini etkilemiştir. Çünkü sanatın özünü oluşturan *mimesis* hakikatin *mimesis*'idir ve bunun dışına çıkılması onun ideal devletinin sarsılabileceğini gösterir. Badio, Platon'un *mimesis* ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar: "*Platon'un mimesis'le ilgili kavgası, sanatı eşyanın değil, hakikat etkisinin taklidi olarak tarif eder. Bu taklit de gücünü dolaysızlığından alır. O halde Platon şunu savunacaktır: Hakikatin dolaysız imgelerinden birinin tutsağı olmak, dolaylamadan alıkoyar.*"³⁹

Buna göre, Platon için sanatın hakikati taklit eden bir etkinlik olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden de sanatın üretebileceği tek şey onun kopyası olabilir. Ancak unutulmamalıdır ki, burada *mimesis*'i yapılan şey nesne ya da olay değil ondaki hakikattir. Dikkat edileceği üzere, burada hakikat dolaylı bir izlenim olarak verilir ve bu da Platon açısından sanatın neden sorunlu bir halde olduğu sonucuna bizleri ulaştırabilir. Çünkü, sanatçının yaptığı eser hakikati yansıtmaya çalışır ancak bunu tam anlamıyla gerçekleştiremez. Ayrıca sanatın alımlayıcıya sunduğu şey de alımlayıcı tarafından hakikat olarak görülebileceğinden ancak aslında hakikat olmadığından dolayı sorunludur. Alımlayıcının esere karşı olan bu tavrı yani eseri hakikat olarak kabul etmesi, onu sorgulamadan uzaklaştırdığından dolayı Badio'nun sözlerinin ışığında düşünüldüğünde Platon'un sanata bakışının pek de olumlu bir tavra sahip olması oldukça beklendik bir şeydir. Aristoteles ise hocasının yolundan ilerleyip sanatın hakikati yansıtmadığı görüşünü savunsa da o bu durumun tamamen sorunlu bir şey olduğunu kabul etmez. Çünkü *mimesis*'in sadece didaktik bir boyutu yoktur, *mimesis* aynı zamanda haz verici bir etkinliktir. Öte yandan sanatın özü kopya yaratmak olmadığı için onun hakikati olduğu gibi yaratması gerekmez, *mimesis*

³⁸ Platon, *Devlet*, 260-265.

³⁹ Alain Badio, *Başka Bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2020) 12.

kurgusal yönü ile doğayı aşar ve ondan ayrılır.⁴⁰ Aristoteles, her ne kadar *mimesis*'i didaktik işlevle sınırlamasa da onu ayrı bir bilgi türü olarak da görmemektedir, bu yüzden de sanatın özerkliğinden ve estetik kavramından bu dönemde bahsedilememektedir. Bu yüzden, sanatın henüz özerkliğini kazanmadığı bu durumda *mimesis*'in sanatın özü olmakla birlikte aşağı türden bir etkinlik olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Bu da yukarıda bahsedilen estetik ve *mimesis* arasındaki bağlantının hangi sebeple kurulduğunu gösterir. Yunan dünyasında özellikle Aristoteles felsefesinde, estetik duyusalla ilgili olarak, konusu olan estetik nesnenin kendine referansta bulunabilecek bir şey olarak değerlendirilebileceğini kabul eder, ancak bu onun özerk bir alan olarak görüldüğünü göstermez.

Mimesis'e tek yönlü bir işlev yüklemeyen Aristoteles bu kavramın didaktik bir öğeye sahip olduğunu savunmakla beraber *mimesis*'in alımlayıcıda arınma yaratan ve alımlayıcıya haz veren bir etkinlik de olduğunu dile getirerek Platon'un kullanımını aşmıştır. Aristoteles kavramın potansiyelini görerek onu bir adım ileri taşımıştır. Ancak yine de tümeli yansıtılma imkanına sahip olup bunu tam olarak gerçekleştirememesi sanatın özerk olmasını engellemiştir. Aslında sanatın aynı tümelliği yaratması da sanatın özerk olduğunu gösteren bir durum değildir. Çünkü böyle bir durumda sanat tümeli sadece kendi tarzında yaratan bir şey olurdu. Oysa sanat tikellikler alanındaki bir şey olarak tümel olandan ayrılmalıdır ancak böylelikle özerklik mümkün olabilirdi. Ancak, henüz zanaat ve sanatın ayrılmadığı zamanlarda böyle bir düşüncenin ortaya çıkmasını beklemek biraz hayali bir düşünce olabilir.

Aristoteles'in estetik kuramı tamamen eleştirilemez bir kuram değildir, zira böyle olan bir kuram da yoktur. Ancak, onun *mimesis*'e getirdiği yenilik birçok kişi tarafından kabul edilecektir. Bu yenilik, *mimesis*'i Platon'un bıraktığı noktadan alıp onu alımlayıcıya haz veren, alımlayıcının olumsuz duygudurumlardan arınmasını sağlayan ve özde saklı olan gerçekliği yansıtan olarak ele alması ile gerçekleşmiştir. Ancak onun getirdiği bu yenilik her ne kadar ileride Lukács da dahil olmak üzere birçok estetikçi tarafından özellikle arınma gerçekleştirme noktasında kullanılsa da tarihsel toplumsal bir süreçleri gösterme işlevini üstüne ekleyerek ilerleyecek olsa da sanatın toplumsal işlevini göz ardı eder. Böylece onda *mimesis* bireysel arınmayı

⁴⁰ Aristoteles, *Poetika*, 5-10.

sağlar ancak toplumsal uyanmayı sağlamaz. Tam olarak bu nokta ileride Lukács'ın yenileyeceği bir yer olur. Ancak yine de Aristoteles'in Platon'a kıyasla daha özgür olan bir *minesis* anlayışının olduğunu ve bunun minesis'in serüveninde önemli bir yerinin olduğu söylenebilir. Aristoteles'in bir adım ileriye taşıdığı *mimesis* anlayışı Antik Yunan'da kendisinden sonra yakın tarihte ortaya atılan Plotinos'un sanat kuramında kendine pek etkili olmamış ve kavramın ilerleyişi belirli noktalarda sekteye uğratılmıştır.

1.1.3. Plotinos

Platon'un düşüncelerini içinde bulunduğu dönemin de etkisiyle yeniden yorumlayan ve bunun ötesine geçerek özgün bir düşünce sistemi geliştiren Plotinos Yeni Platonculuk'un kurucusu olarak kabul edilir. Arslan, İlkçağ Yunan felsefesinin bir doğa felsefesi olarak başlayıp bir Tanrı felsefesi veya teoloji olarak son bulduğunu⁴¹ savunur. Onun öne sürdüğü bu tezle Yeni Platonculuk'un Yunan felsefesinin konu olarak aldığı şeylerin değişikliğe uğradığını ve bu dönem filozoflarının üzerinde düşündükleri konuları tanrı düşüncesine dayandırdıklarını söylenebiliriz. Arslan'ın bu yorumu kabul edildiğinde ve Plotinos'un felsefesi dikkate alındığında onun da Yunan felsefesinin Tanrı felsefesi döneminin bir temsilcisi olarak görülebileceği söylenebilir.

Bir sistem filozofu olan Plotinos'un çeşitli felsefe disiplinlerine dair fikirlerinin çekirdeğini onun Tanrı'ya dair fikirleri oluşturmaktadır. Plotinos'un varlık öğretisi Tanrı ile başlayıp ona dönüşle son bulmaktadır. Tanrı her varlığın ve gücün kaynağı olmakla birlikte mutlak Bir'dir ve Bir mükemmel olduğundan dolayı kendinden taşar, sudür da denen bu taşma olayının sonucunda bir yayılma gerçekleşir ve bu durumundan da akıl türer. Bir gibi duyum-üstü alanda olan Akıl, kendinde her tikel varlığa karşılık gelen şeyi barındırır, Platoncu idealara karşılık gelen ve güzelliğin alanında olan bu şeyler duyum-üstü dünyanın birliğini oluşturur.⁴² Akıl da Bir gibi mükemmeldir ve onun mükemmelliğinden ruh oluşur, ruh duyum-üstü alana ait ve akıl gibi sonsuz ve zamansız olmasına rağmen dünyanın bir nevi sınırında olduğu için

⁴¹ Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi 5 Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hıristiyan Felsefesi* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2020) 5.

⁴² Eduard Zeller, *Grek Felsefe Tarihi*, çev. Ahmet Aydoğan (İstanbul: Say Yayınları, 2017) 382-386.

maddi olana yakındır ve aklın etkilerini maddi olana iletir. En kusurlu açılım olan madde duyumsal alanda yer aldığı için gerçek bir varlığa sahip görülmez, o gölgedir. Ancak Zeller tarafından gölgeli kopya olarak tasvir edilen bu dünya en mükemmel ve en güzel halindedir. Çünkü ruh, kendi özelliklerini maddi olana benimsetir. Ruh, dünyaya yakın olmasına rağmen duyum-üstü alana ait olduğu için Bir'e ulaşmaya çalışır, bunu da bedeninden ve onunla ilgili olan şeylerden uzaklaşarak yani arınarak yapar.⁴³ Ruhun arınmasına onun duyum-üstü alana ait oluşu sebep olur, bunun nedeni ruhun her ne kadar bu dünyaya yakın olsa da o duyumüstü alana ait olmasından kaynaklı olarak kendisinden taşıdığı Akıl'dan dolayı onda olanı hatırlayarak bu dünyanın duyum-üstü olanla oluşturduğu zıtlığın onda arınma ihtiyacı oluşturmasıdır. Ruh aklın etkilerini gölgeli kopyalar olarak nitelendirilen maddi olana iletme görevine sahiptir ve ruhun bu dünyada gördükleri ona tanıdık gelir. Plotinos bu durumu şöyle anlatır:

“Elbette ilk bakışta algılanan bir şey vardır ve ruh, aşına olduğu şey hakkında konuşur gibi konuşur ve onu tanıdığı bir şey olarak kabul eder ve bir bakıma kendini onunla uyum sağlamış olarak bulur. Ama çirkinle karşılaştığında, onu geri çevirir, reddeder ve uyum içinde olmadığından kendisine yabancıymış gibi ondan ürker. O halde diyoruz ki, ruh, kendi tabiatına sahip olarak ve hakikat âleminde daha büyük zat yönüne yönelerek, kendisine yakınlık duyduğu bir şeyi veya onunla alâkalı bir şeyi gördüğü zaman yakın olduğu şeyin izini sürer hem sevinir hem de heyecanlanır ve kendine döner, kendisini ve kendisine ait olanı hatırlar.”⁴⁴

Plotinos'un bu sözlerine dayanarak ruhun kendisine tanıdık gelen şeyleri kabul ettiği ve onları güzel bulduğu sonucu ortaya çıkar, ruhun tanıdığı güzeller aracılığıyla kendine dönmesi ve zaten kendisine ait olan şeyleri hatırlaması onun arınmasına yardımcı olur. Plotinos'un sevinç ve heyecan durumu olarak nitelediği ruhun güzelle karşılaşması durumu güzelin mahiyetini de ortaya koymaktadır. Çünkü eğer güzelin ruhun aşına olup uyum sağlayabileceği bir şey olduğu kabul ediliyor ise bunun sebebi ruhun güzeli önceden tanımış olmasıdır. Ruh duyum-üstü alemde yer alıp taşan mükemmelliklerden meydana geldiği için güzelin de duyum-üstü alemde var olan bir şey olduğu fikrine ulaşılabilir. Ruhun çirkine değil de güzele aşına olması ve

⁴³ Eduard Zeller, *Grek Felsefe Tarihi*, 386-392.

⁴⁴ Stephen M. Cahn vd., *Aesthetics: A Comprehensive Anthology* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2020) 74.

yabancılık çekmeyip ürkmemesi bahsi geçen mükemmellik ile ilgilidir. Zira mükemmel olan içinde çirkinlik de barındırmaz. Plotinos güzellik ile iyiliği, çirkinlik ile de kötülüğü birbirine denk şeyler olarak görür bu sebeple ruhun aşına olduğu güzele ulaşma çabası aslında iyiye ulaşma olarak da görülebilir. Akıl'dan gelen şeylerin ruhun güzelliği olduğunu savunan Plotinos ruh için güzel ve iyi olmanın aynı şeyler olmakla birlikte tanrıya da benzemek olduğunu iddia eder.⁴⁵ Plotinos'un bu iddiası dikkate alınınca maddeler dünyasındaki şeylerin de tanrıya benzemesi gerekmektedir ki onlar da iyi ve güzel olarak adlandırılabilir. Bahsi geçen bu benzeme Platoncu anlamda bir pay alma olarak görülebilir ki bu durum da *mimesis* kuramını giden yolu oluşturur.

Her ruhun her zaman iyiyi arzulayıp kendisinden daha yüksek ruhu takip ettiğini savunan⁴⁶ Plotinos burada bireysel ve evrensel ruhtan bahseder ancak bu durum özel olarak sanatçı açısından değerlendirildiğinde sanatçının da tanrısal nitelikte olan güzeli ve iyiyi de yansıtmayı gerekir. Zira güzelin ölçütü tanrısal olana ya da akılsal olana benzemekten geçtiğine göre sanatçı da onun benzerini yaratmalıdır. Peki sanatçının eseri hangi türden bir güzeldir?

Plotinos *Enneadlar* (253-270) adlı eserinde bu durumdan şöyle bahseder, “zanaat ruhtan sonra gelir ve onu taklit eder, anlaşılmaz ve zayıf taklitler yapar, onlar bir bakıma pek değeri olmayan oyuncaklardır ve bir doğa imgesi yaratmak için pek çok hile kullanırlar.”⁴⁷ Plotinos'a göre sanatçının eseri güzel olsa dahi o aşağı türden bir güzeldir. Çünkü doğadakini hile yoluyla taklit ederek doğanın bir imgesini yaratır ve zayıf ve anlaşılmaz oldukları savunulan bu taklitler ruhtan sonra gelerek varlıklarının öncelenmesini bekler. Çünkü pay aldıkları şey onlara ruh aracılığıyla gelir. Paul Henry ve Hans-Rudolph Schwyzer *Enneadlar*'ın bu pasajını çevirirken zanaatkarın doğanın imgesini yapmak için hile kullandığını söylemesine rağmen Raoul Mortley *Plotinus, Self and the World* (2013) adlı eserinde zanaatçının doğanın imgesini yaratmak için çeşitli araçlar kullandığı⁴⁸ şeklindeki çeviriye yer verir. Bu iki farklı çeviri dikkate alındığında ilkinde zanaatçının yaptığı eylemi daha da aşağı görülürken ikinci çeviri zanaatçıyı daha özgür bir halde tasvir eder. Ancak bahsi geçen

⁴⁵ Cahn, Ross and Shapshay, eds., *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, 76-77.

⁴⁶ Plotinus, *Enneads*, çev. George Boys Stones, John M. Dillon, R.A.H. King, Andrew Smith, and James Wilberding (New York: Cambridge University Press, 2018) 297.

⁴⁷ Plotinus, *Enneads*, 398.

⁴⁸ Raoul Mortley, *Plotinus, Self and the World* (New York: Cambridge University Press, 2013) 119.

ikinci çeviride çevirmenin henüz ayrımı olmadığı halde zanaat yerine sanat kavramını kullanması ikinci çeviri konusunda şüphe yaratır ve bu sebepten dolayı Henry ve Schwyzer'in çevirisi inceleme konusu yapılmalıdır. Bu yüzden, onların kullandığı anlamda hileli olarak görülen taklit zaten gölgeli kopya olan madde dünyasında anlaşılmaz ve zayıf şeyler üretir. Bu sebeple de o aslında hiçbir zaman ruhun sahip olduğu savunulan güzeline ulaşamaz.

Mimesis kavramını hileli olarak gören Plotinos, Aristoteles'in ileriye taşıdığı bu kavramı geriletir. Ancak arınma konusunda Plotinos'un *mimesis*'e verdiği yeri de gözden kaçırmamak gereklidir. Çünkü Plotinos, arınmayı sağlamak adına güzeli kullanarak ruhu aşına olduğu şey karşısında harekete geçirmeye çalışır. Bu dünyadaki arınmayı sağlayabilecek olan şey doğanın güzelliği veya iyiliği olmakla beraber zanaatçının ürettiği eserlerin de güzelliğidir. Bunlar güzel olduğu takdirde ya da bir diğer deyişle *mimesis* en iyi yapıldığı takdirde arınma sağlanabilir. *Mimesis*, Plotinos'da tanrısal olanı taklit olduğundan onun yansıttığı gerçeklik dünyevi olmadığı gibi insan davranışlarını düzenleyip Platon'da olduğu gibi tamamıyla didaktik bir işleve sahip değildir. Ancak Plotinos'un savunduğu insanın güzel karşısında duyduğu sevinç ve heyecan durumu dikkate alınırsa onun Aristotelesçi bir *mimesis* anlayışına sahip olduğu söylenebilir. Böylece Plotinos için *mimesis* ideaların taklidi olmakla beraber Platon'a, alımlayıcıda arınma gerçekleştiren bir etkinlik olarak Aristoteles'e benzediği söylenebilir. Ancak Plotinos, ruhun Bir'den taşıp dünyaya yaklaşan ve hem duyumüstü hem de duyumsal dünya arasında yer aldığı için ilkeleri yansıttığı görüşünü ruhun Bir'e ulaşmasını aşına olduğu şeyle birleştirerek bunun da güzel ve iyiyle mümkün olduğunu savunan biri olarak özgün bir *mimesis* teorisi ortaya atmıştır. Plotinos'un bu *mimesis* ve sanat üzerine olan düşünceleri metafizik yönden temellendirildiği için onun düşüncelerinin Orta Çağ felsefesine etki ettiğini söyleyebiliriz.

1.1.4. Orta Çağ Felsefe'sinde Mimesis'in Yeri

Sanatın, Hristiyanlığın ilk dönemlerinde Yunan ve Roma gibi pagan kültürleri ile ilgili olması M.S. 2-8. yüzyıllar arasında yaşamış olup Hristiyanlığı felsefi olarak temellendirme ve yayma amacına sahip olan Kilise Babalarının sanata şüphecî yaklaşımlarına neden olmuştur. Ancak daha sonra bu dönem teologları sahip oldukları

şüpheyi kırarak sanatın dine ve dindarlığa yönelik eğitsel bir işleve sahip olabileceğini savunarak sanatın Orta Çağ'da kabul görmeye başlamasını sağlamışlardır.⁴⁹ Hristiyan Orta Çağ'ının sanata bakışının ilk dönemlerde eğitsel bir işlevi merkeze alarak ilerlemesi Kilise Babalarının Platoncu bir damara sahip olduklarını gösterir. Sanat anlayışında biçimsellikten ziyade içeriğe önem veren Platon'un erken dönem Hristiyan teologlarında bu şekilde karşılık bulmasının nedeni Platon'un Hristiyan klasik geleneği için uygun materyali sağlaması olabilir. Platon'un gerçek olan varlıkların idealar dünyasında olduğu ve fenomenler dünyasındaki varlıkların birer kopyadan ibaret olduğu tezi Hristiyan klasik geleneği tarafından maddi dünyanın değersizleştirilmesinde kullanılmıştır. Ayrıca gerçek olanın aşkın bir şey olarak kabul edilip fenomenler dünyası olarak kabul edilen bu dünyanın da ona benzeyebilir ve ondaki iyiyi, doğruyu ve güzeli yansıtabilecek bir nitelikte olması Platoncu pay alma düşüncesinin bir diğer versiyonu olarak anlaşılabilir. Bu durum dikkate alındığında sanatın hem Platon hem de Platon'dan etkilenen Hristiyan teologlar için aşkın olanı yansıtma amacına sahip olması beklendik bir durumdur. Kilise Babalarından biri olan Aziz Augustinus'un düşüncelerinde bu durumun izleri özellikle *De Musica* (387-391) adlı eserinde bahsi geçen bu aşkınlığı anlatıp sanatla olan bağlantısını dile getirir.

Aziz Augustinus *De Musica*'nın altıncı kitabında göksel şeylerin hareket etmedikleri için zamana tabii olmadıklarını savunmakla beraber onların yüce, değişmez ve sonsuz olduklarını belirterek içinde yaşadığımız bu dünyanın da onu taklit ettiğini, bir diğer deyişle de dünyevi olanın göksel olana tabii olduğunu iddia eder. Bu tabii olma durumunu ritmik bir ardışıklıktaki bir bütünün şarkısı olarak değerlendiren Augustinus göksel olanların ritminin duyularla algılanabilen güzellikleri de yaratabileceğini savunur.⁵⁰ Majör olarak dünyaya hâkim olan bu ritim minör ölçekte düşünülünce insanda da bulunabilir ki ancak böylelikle algılanabilecek olan güzellikler yaratılabilir ve bu güzellikleri de sadece sanatçılar yaratabilir. Sanatçının yaratımı, insanın Tanrı'dan gelen, ebedi ve değişmez olan göksel ritmi unutmasının ardından ritmin tekrar hafızaya geri dönmesini sağlayarak zihni aktif bir şekilde biçimlendirmesi ile gerçekleşir.⁵¹ Augustinus, sanatı zihnin aktif bir biçimlendirilişi

⁴⁹ Taylan Altuğ, *Son Bakışta Sanat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012) 282.

⁵⁰ Cahn, vd., *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, 81-82.

⁵¹ Cahn, vd., *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, 83.

olarak tanımlamasıyla onu zihinsel bir aktivite olarak üst bir kademeye ait kılmakla beraber sanatın kaynağını Tanrısal ritme dayandırır. Augustinus'un bu düşünesi sanat eserinin yaratılabilmesi için yapılması gereken *mimesis*'in kaynağını keskin bir hatla belirginleştirir, *mimesis* tanrısal olanın *mimesis*'idir.

İtiraflar (397-400) adlı eserinde ise güzel olan şeylerin güzelliklerini “Güzellik”ten aldıklarını belirten Augustinus sanatçıların ve beğeni sahiplerinin ölçütlerini de tanrısal kaynaktan çıkardıklarını kabul etmelerine rağmen bu ölçütlerin kuralını görmeyip onun sınırları içinde kalmanın gerektiğini de anlamadıklarını⁵² savunarak *De Musica*'daki tezini yineler. Böylece buradan yola çıkarak sanatçının ona göre eksik bir yaratımda bulunduğu sonucuna ulaşılabilir. Her ne kadar Augustinus sanatı aktif zihin biçimlendirmesi olarak sunmuş olsa da suni bir yaratımda bulunan sanatçının eserinin kaynağını Platoncu idealara benzetilebilecek olan göksel şeyler olduğunu savunduğu için sanatçıyı ve onun sanatını engelleyen bir sistem ortaya koymaktan kaçınmamıştır. “Augustinus, görünmeyen güzelin sanat aracılığıyla da açığa çıkarıldığını kabul eder; fakat bu güzel doğanın yaratımlarından elde edilmediği gibi; kopya edimi ile de sanata aktarılamaz, o bizzat sanatçının ruhunda yaşar ve sanatçı tarafından doğrudan doğruya maddeye aktarılır.”⁵³ Buna göre, sanatçı doğada olanı kopyalamaz veya taklit etmez, ruhunda olanı dışa vurur fakat bunun da bir çeşit taklit olmadığını söylemek pek de doğru olmaz. Augustinus'a göre, sanatçının ruhunda yaşayan bir şey vardır ve bu da ancak tanrısal ya da göksel bir şey olmak durumundadır. O halde, ruhta var olanı oraya koyan da Tanrı olmalıdır. Sanatçı da Tanrı'nın ona verdiği şeyi hatırlamaya çalışacak ve onun terminolojisi dile getirirsek sanatçı ruhunda hissettiği şeyi taklit edecektir. Bu basit olarak doğayı taklit olmasa da ruhundakinin yansıtılması anlamında bir taklittir, bir duygunun taklidi. Sanatçı hatırladığını sanata dönüştürürken seyircileri ve onlarda oluşturulacak duyguları da dikkate almalıdır. *İtiraflar*'ında Augustinus şöyle der:

“Kutlu sözler içten gelerek ve hararetle bir tonda söylendiğinde ruhumuzun kıpır kıpır olduğunu ve iman ateşlerine salındığını hissediyorum. İlahiler başka türlü değil de böyle okunduğunda, ruhumuzdaki farklı duygulanımların ilahilerin hem sözündeki hem de ezgisindeki belirli tonlamalarda kendisinden bir şeyler bulduğunu ve gizliden gizliye bir aşinalık hissedip aşka geldiğini anlıyorum. Ama

⁵² Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010) 341.

⁵³ Altuğ, *Son Bakışta Sanat*, 283.

*sonuçta bu tensel bir haz, gönlümün bu hazza kapılıp takatten düşmesine izin vermemeliyim, çünkü çok kere bu tuzağa düşüyorum, özellikle duygularım aklıma eşlik etmediğinde, boyun eğip de arkada kalmaya rıza göstermediğinde.”*⁵⁴

Augustinus burada sanatçının ortaya koyduğu esere kendisinin aşına olduğunu dile getirir ve göksel ritimden kaynaklanan bu aşına olunan ritim her ne kadar onun imanını kuvvetlendiren bir şey olsa da Augustinus haz verme açısından onu tensel bir haz olarak değerlendirilir. Güzelin tensel bir haz olarak değerlendirilmesinin alçaltıcı bir nitelik olarak dikkate alınması Orta Çağ’ın bu döneminde henüz sanatsal özerkliğin gerçekleşmediğinin bir kanıtı olarak gösterilebilir. Augustinus, içerik açısından bir eser güzel olsa dahi eserde duyusal haz veren unsurun içerikten geri planda kalmasının gerekliliğini savunur. Onun bu görüşü, sanatın tanrısal olana hizmet etmesinin tek amaç olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, sanatın verdiği hazzı bir tuzağa düşmek olarak nitelendirmesi de duyusal hazzı aşağı görmesinden kaynaklandığı gibi bu hazzın aslında gerçek olmayan bir haz olduğunu da iddia etmektedir. Augustinus için gerçek haz ancak tanrısal olan ile bağlantılı bir şey olmak zorundadır ancak sanat, her ne kadar tanrısal olanı işlemiş olsa da onun verdiği haz sadece geçici olan bir haz olarak değerlendirilmelidir. Çünkü sanat tanrısal yani gerçek olanı dolaylı yoldan verir. Bu haz geçici olsa dahi tanrısal olan ile ilgili olduğu için varlığını en iyi biçimde göstermelidir ve tam olarak bu yüzden Augustinus’un sanat eserinde arzu ettiği bütünlük; içerik ve biçimin tutarlılığı ve uyumu ile göksel olanın ruhta oluşan hali taklit edilerek sağlanır.

Augustinus sanatın verdiği hazzı tensel bir haz olarak gördüğü için sanatı alçaltır ancak o bununla da sınırlı kalmayarak *İtirafklar* adlı eserinde bir zamanlar sevdiği tiyatro oyunlarından tiksindirici bir şey gibi bahsederek sanata yönelik tutumunu yaptığı bir kötülük müşçesine itiraf eder. Augustinus’a göre, kendisinin tiyatro oyunlara yönelik sevgisi aslında kendi sefilliğinin bir göstergesi sayılacak bir şeydir ve insanların kendilerini coşturan bu trajik şeyleri seyredip bunlar karşısında ızdırap duymalarını da anlamsızdır. Çünkü insanlar aslında bunları izlediklerinde bu ızdıraptan almamaları gereken hazzı da alırlar, ayrıca bu acı dolu sahneler insanın yaşadığı acıları da iyileştirmez.⁵⁵ Augustinus’un yapmış olduğu bu yorum onu, sanata

⁵⁴ Augustinus, *İtirafklar*, 336.

⁵⁵ Augustinus, *İtirafklar*, 76.

verilen arındırıcı işlevin sorunlu olması konusunda Platon’a yaklaştırır. Çünkü Platon gibi Augustinus da sanatın doğru etkiyi sağlayamadığını savunur. Seyircinin sahnede acı veren bir şey görmesinin ondaki acıya herhangi bir olumlu katkısının olmadığını savunan Augustinus sanata sadece dönemin inancına hizmet edecek şekilde bir işlev yükleyerek kendisinin aldatıcı saydığı bu dünyayı hazdan yani sanattan koparmaya çalışır.

Orta Çağ’ın ilk dönemlerinde sanata dair olan bu bakış aradan geçen uzun zaman içerisinde birtakım değişikliğe uğrasa da Rönesans’a kadar neredeyse aynı minvalde ilerler. On üçüncü yüzyıl teoloğu olan St. Thomas Aquinas’ın sanata dair düşünceleri dikkate alınırsa bu durum açıklık kazanabilir. St. Thomas şiirin özelliklerinden birinin hakikati mecazi yoldan temsil etmek olduğunu belirtir ve bu dönemde doğaüstü olarak kabul edilen evrenin doğada alegorik bir temsili olarak sunulduğu inancı sanat konusunda da benzer bir düşünceyi getirdiğinden alegorik bir temsilden öteye gidemeyen sanat, evrene dair bilgiyi doğrudan da veremez. Bu yüzden de onun verdiği bilgi bulanık olarak kabul edilir bu da sanatın felsefe ve ilahiyattan daha aşağı görülmesine neden olmuştur.⁵⁶ St. Thomas’ın sanatın aşağı türden bilgi veriyor olduğuna dair düşüncesinin temeli, hakikatin ortaya çıkarılış biçiminin sınırlı olmasından kaynaklanabilir. Çünkü bilginin kaynağının kutsal metinler olması kutsalın dışında kalanların yanlış olduğunu gösterir. Bu durum da tek hakikat düşüncesini benimseyen St. Thomas’ın sanatın, hakikati yansıtmaması aşamasında sorunlar olacağını düşünmesine neden olmuş olabilir. Çünkü sanat her ne kadar taklit edeceği şeyin materyalini kutsal olandan alsa dahi onun insan yaratımının bir ürünü olması barındırdığı alegori ve mecazlar dolayısıyla farklı yorumlara neden olup hakikatten uzaklaşılmasına neden olabilir. Duyusal alanda kendisini dolaylı olarak gösteren bu hakikat biçimi tek hakikat düşüncesinin önüne bir engel olarak çıkma potansiyelini taşıyor olarak gözükmüş olabilir.

St. Thomas, güzelin ve iyinin aşkın olarak birbirine özdeş olmakla birlikte hoş gitme konusunda ikisinin ayrıldığını savunur çünkü hoş gitme halihazırda iyinin bölümlerinden biridir.⁵⁷ İkisinin de aşkınsal olmalarından dolayı aynı kademedede yer

⁵⁶ Umberto Eco, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2020) 125-128.

⁵⁷ Altuğ, *Son Bakışta Sanat*, 284-285.

almaları bunları birbirine yaklaştırsa da sanatın hoşla gitme özelliğinin iynin bir bölümü olması güzelin iyiden ayrılmasını zorlaştırmıştır. Güzel ile iynin iç içe geçmesi sanatı özerk olmayan bir konuma sokmuştur bu düşüncenin en iyi göstergesi de iynin güzel, güzelin de iyi olduğu düşüncesidir. Dönemin skolastik düşüncesinin beslediği bu düşünce bir şeyin iyi ve güzel olmasının tek koşulunu tanrısal olana yakın olmakla açıklar. Tanrı'nın var olması sebebiyle var olan iyi ve güzel kavramları aşkın şeyler olmasına rağmen nesneler dünyasında kendini gösterir. Bu sebeple güzel ve iyi nesneler dünyasında olsa da dinsel olanla ilgili olmalı ve ona uygun şeyleri taklit etmelidir. Çünkü böylelikle onlar tanrısal niteliklerini korumuş olacaklardır.

On üçüncü yüzyıl da dahil olmak üzere sanata yönelik bir değişim göze çarpmaz, sadece St. Thomas şiirin kullandığı dilin kendine özgü anlamlar taşıyan bir dil olduğunu belirterek ona minik sayılabilecek bir yer açmıştır. Zira Le Goff'un on üçüncü yüzyıl yorumu da bunu destekler. Bu yüzyıl her ne kadar dinamik bir yapıya sahip olsa da skolastik düşüncenin beraberinde getirdiği dünyadan, bu yüzyılın insanının doğayı taklit ettiği düşüncesinden ve insanın yarattıklarını tanımamasından kaynaklı olarak insan emeğinin yarattıklarını tanımadığını ve böylece Antik Yunan'ın ahlakla temellenen sanat teorisinden kopmadığını savunur.⁵⁸ Goff'un bu haklı yorumu, güzelin, on üçüncü yüzyıla kadar nasıl görüldüğünün açıklayıcı bir ifadesidir. Bu düşünce dikkate alınırsa Orta Çağ'ın Antik Yunan'ın *mimesis* kuramından kopmadığı gibi Antik Yunan'da sanat üzerinde baskın bir rol oynayan etik boyutu ilerletip bunu tanrısal olana yaklaştırdıkları ve bundan dolayı taklidi yapılacak şeyin duysal olandan daha da uzaklaştırdığını dile getirebiliriz.

On dördüncü yüzyılın sonlarından itibaren güzele ve sanata yönelik olan bakış Rönesans düşüncesi ile kırılmaya başlamıştır. Bu dönem sanata özerklik kazandırmasa da sanatı ne sadece eğitsel bir amaç taşıyan şey olarak ne de sadece kutsalın bir taklidi olarak görür. Rönesans, sanatı basit bir taklit olarak görmeyip onu haz boyutunda da değerlendiren bir dönem olduğu için sanatın serüveni açısından bir mihenk taşı olarak görülebilir. Sanata yönelik olarak geliştirilen bu düşüncenin temelinde Rönesans'ın insanı merkeze alarak yeni bir yapı kurması yer alır. Çünkü bu yeni yapı, toplum dinamiklerinin farklı bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlayarak sanatçıyı katı bir

⁵⁸ Jacques Le Goff, *Ortaçağ'da Entelektüeller*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994) 139.

zorunluluk alanından çekip almıştır. Rönesans'taki sanatçılar da her ne kadar sipariş üzerine eserler icra etmiş olsalar da onların bu dönemdeki konumlarının Orta Çağ sanatçılarından daha farklı olduğunu da belirtmek gerekir. Rönesans sanatçıları konular ve kullanacakları teknik açısından daha özgür bir haldedirler. Sanatçının konular hakkında özgür olmaları sanatın da *mimetik* olma noktasında dönüşüme uğramasına neden olmuştur.

Orta Çağ'da sanat gerçeğin bir taklidiydi ve kabul edilen gerçeklik de dinsel olan olduğu için taklidin nesnesi de dinsel unsurlardı bu sebeple de onların belli bir tarzda doğru olarak sunulması gerekmektedir. Bahsi geçen bu durum *mimesis*'in sadece belli bir biçimini kabul ettiği için bir çeşit zorunluluk alanı oluşturmuştur. Ancak Rönesans ile “*Skolastiğin tek bir doğru ve nesnel gerçeklik koşullamasından kendini kurtaran sanatçı, kendi özelliğinin tadını çıkartmakta, yine dinsel konuları tanımlamakta olduğu resimlerine ‘kendi seçtiği’ göz düzeyinden ve kendi bulunduğu noktadan bakmakta, perspektifin ilk denemelerini yapmaktadır.*”⁵⁹ Sanatçının bahsi geçen bu nesnel gerçeklikten kendisini kurtarması sanatçının teknik ve içerik noktasında yaratıcılığının sınırlarını genişletmiştir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır, o da sanatçının her ne kadar yeni teknikler yaratıyor olsa da ya da *mimesis*'ini yapacağı şeylerin alanını ileriye götürse de halihazırda tam olarak özgürleşmemesidir. Peki *mimesis*'te tam olarak özgürleşme mümkün müdür ya da daha doğru bir ifadeyle *mimesis* özgürleşmenin önünde bir engel olabilir mi?

Mimesis ya da taklit kuramı eğer basit bir kopya olarak uygulanırsa ya da salt bir didaktik işlev kaygısı ile ilerlerse onun bu şekilde işlendiği sanat için özgürlükten bahsedilemez. Ancak bu basit bir taklitten uzaklaştırılıp sanatçının kendi duygu dünyasının, yaratıcılığının ve onun kendi şahsına münhasır halinin bir yansıması olarak dikkate alınırsa o zaman *mimesis* sınırlarından kurtulur. Peki, Rönesans'taki *mimesis* hangi alana daha yakındır?

Rönesans'taki *mimesis* kuramı ne basit bir kopya olarak ne de tam olarak özgürleşmiş bir sanat anlayışı olarak görülebilir. Bu yüzden bu dönemin *mimesis* anlayışının arada kaldığını söylemek doğru olabilir. Rönesans Orta Çağ'ın tanrısız

⁵⁹ Engin Akyürek, *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, (İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1994) 99.

olanın farklı biçimlerde taklidini yaparak tek hakikat olduğu kabul edilen tanrısal olanı duyuşsal boyutta farklı hallerde yansıtmaya çalıştığı *mimesis* anlayışını aşmış ve *mimesis* ögelerini de çoğaltmıştır. Ancak bu durum sanatın bir başka etkinlikten bağımsız olarak değerlendirilmesini sağlayamamıştır. Çünkü hala kilise etkisinin olduğu bu dönemde sanat ahlaki sınırların içinde kalmak zorundaydı. Bu durum da etik ve estetiğin birbirleri için zorunlu birer alan kılınmaya devam ettiğini gösterir.

Etik ve estetiğin birbirinden ayrılmaya başlaması her ne kadar Plotinos ve Orta Çağ estetik düşüncelerinden ayrılmaya ile gerçekleşse de bunun tam olarak sağlanması geç bir dönemde meydana gelmiştir.

Felsefesinin merkezine Tanrı'yı koyan Plotinos, aklı ve ruhu onun mükemmelliğinden taşan bir şey olarak görür. Onun bu ana tezinde ruh maddi dünya ile maddi olmayan dünya arasında bir köprü görevine sahiptir ve güzel ve iyi olan şeyler ruhun aracılığıyla insanlara iletilir. Bu bağlamda, bir şeyin güzel olması için onun tanrısal olanın bir taklidi olması gerekir. Sanatı doğanın zayıf bir taklidi olarak gören Plotinos, güzeli ruhun arınmasında bir araç olarak kullansa da *mimesis*'e özgür bir alan bırakmamıştır. Onun bu düşünce yapısı Orta Çağ'da büyük bir etki alanına sahiptir. Zira, her iki düşünce yapısının birçok ortak noktası vardır. Hristiyanlığın erken dönemlerinde sanata dar duyulan önyargının azalması ile sanatın tanrısal olanı yansıtabileceği yönünde bir düşünce oluşmuştur. Özellikle Augustinus ve St. Thomas gibi önemli teologlar bu konuya eğilerek sanatın eğitsel ve dinsel işlevlerini öne çıkarmıştır. Bu noktada, sanatın yansıttığı şeyin neliğini de inceleyen filozoflar sanatın tanrısal ritmi ve güzelliği taklit etme noktasında hakikati mecazi olsa da bunların *mimesis*'ini yaptığını savunmuşlardır. Ancak sanatın mecazi hakikati verdiğinden dolayı onun bulanık gerçekliği olduğunu savunan bu teologlar onu felsefe ve dinin arka planına atmıştır. Orta Çağ'ın sahip olduğu bu bakış açısı Rönesans'a kadar uzun bir süre baskınlığını korumuştur. Ancak, burada da sanatçının yaratıcılığı artmış ve konular çeşitlenmiş olsa da *mimesis* hala etik ve estetik kaygıyı aynı potada erimiş bir biçimde taşıdığı için özgür kalamamıştır. *Mimesis*'in özgürlüğü ve estetiğin özerkliği Platon'un açtığı yoldan ilerleyen Plotinos ve Orta Çağ filozoflarının etik ve estetiği ayrı şeyler olarak kabul etmediğinden dolayı geç bir dönemde gerçekleşmiştir.

Orta Çağ ve Rönesans'ın zorunlu etik ve estetik birlikteliği düşüncesi Kant'a gelinceye kadar bazı değişikliklere uğrasa da pek fazla değişmemiş ve *mimesis*

üzerindeki etkisini korumuştur. Bunun en iyi göstergesi de Aydınlanma Dönemi'nin İngiliz empiristlerinin görüşleridir.

1.2. Aydınlanma Dönemi'nde Mimesis

Aydınlanma Dönemi'ndeki *mimesis* anlayışının Antik Yunan ve Orta Çağ'ın *mimesis* anlayışından farklı olması ve Lukács'ın da bu kavrama dair dönüşüm yaratma isteğinin arkasındaki eksiklikleri göstermesi nedeniyle önemlidir. Aydınlanma Dönemi'nin kimi filozoflarınca ele alınan *mimesis* anlayışının ne tam olarak Platon'un savunduğu gibi ideaların bir taklidi ne Aristoteles'in savunduğu gibi *katharsis* yaratan unsurların temsili ne de Platon'un felsefesiyle harmanlanan Hristiyan anlayışındaki tanrısal düzenin yansıması olduğu söylenebilir. Bu dönemdeki *mimesis* daha karma bir yapıya sahiptir.

Aydınlanma Dönemi'nin etkilerinin hem insana, onun özünü oluşturduğu düşünülen akla ve deneyimlere yönelmesinden dolayı geleceğe dönük bir yüzü hem de klasik görüşlere bağlı olduğundan dolayı geçmişe dönük bir yüzü vardır. Bu yüzden, tam anlamıyla *mimesis* özelinde devrimci denilmesi zor olan bu dönemi bir geçiş dönemi olarak ele almak mümkündür. Ancak, yine de buna dayanarak, Aydınlanma'nın getirdiği ve merkeze koyduğu düşüncelerin *mimesis*'i ve sanatı etkilediği ve onları klasik düşüncelerden görece olarak ayırdığını söyleyebiliriz. Peki, bu ayrılmanın olmasını sağlayan ve *mimesis*'i kendine özgü bir biçimde ele alan Aydınlanma Dönemi bunu nasıl gerçekleştirmiştir ve amacı nedir?

Aydınlanma'nın Marksist okumasını yapan Eagleton, devrimlerle başlayan bu yenilikçi dönemin gerisindeki amaçlara odaklanır ve bunları çözümleyerek sanatın bu düzen içindeki yerini gözler önüne sermeyi amaçlar. *Estetiğin İdeolojisi* (1990) adlı eserinde Eagleton, on altıncı yüzyılda başlayıp on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar devam eden Aydınlanma'nın kapitalizme evrilen toplumsal, politik ve ekonomik değişimlerin yeni bir düzen yarattığına vurgu yapar. Eagleton, yeni düzenin, burjuva olarak adlandırılan bir seçkinler sınıfı oluşturduğunu ve bu sınıfın geleneksel seçkin olarak adlandırabileceğimiz aristokratlar ile arasında bir yakınlaşma ve alışveriş yarattığını savunur. Ayrıca bu iki sınıfın çıkarlarının örtüştüğünü ve bunların kamusal

bir alan yarattıklarını ifade eder.⁶⁰ Eagleton, Aydınlanma düşüncesinin ve onun beraberinde getirdiği nice fikrin toplumun yapısını değiştirdiğini, ekonomiden ahlaka uzanan her şeyin bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü ve bunların güçlü sınıf tarafından ideolojik bir araç olarak kullanıldığı sonucuna ulaşmıştır. Ortak çıkarları sebebiyle güçlerini birleştiren bu iki seçkin sınıf, ideolojilerini yansıtmak ve benimsetmek için birçok yol kullanır. Elbette, bu yollardan biri de sanattan geçer. Burjuva ve aristokrasinin birleşiminin yarattığı yeni anlayış toplumsal bağları ve bireylerin hayatını sanatı kullanarak da yönlendirebilir ki bunun örnekleri ileride *mimesis*'in nasıl uygulanması gerektiği tartışıldığında anlaşılacak ve Platon'dan Orta Çağ'a miras bırakılan etik estetik birlikteliği gün yüzüne çıkacaktır. Aydınlanma'daki Aristokratik ideolojinin, sanattaki yansımaları İngiliz empiristlerinde ve Aydınlanma sonrası bir filozof olan Hegel'de gözlemlenir.

1.2.1. Mimesis'in İngiliz Empiristleri Uğrağı

İngiliz empiristleri, özellikle on sekizinci yüzyılda ahlak ve estetiği bir arada kullanmaya başlamışlardır. Bunun sebebi, hem yukarıda bahsedildiği üzere birbirlerine yaklaşan seçkin sınıfların ideolojik olarak bir bütünlük oluşturmak istemesi hem de sanatın insanları etkileyen bir yanını ahlakla desteklemeye çalışmaları olabilir. Eagleton, İngiliz empiristleri ya da onun ifadesiyle İngiliz ahlakçıları için estetikle kafa kafaya giden ahlaki duyuyu şöyle özetler:

*“Dolaylı deneyimimiz içerisinde bir yerlerde, bize ahlaki düzeni ifşa eden, estetik beğenin şaşmaz sezgisine sahip bir duyu bulunmaktadır. Bizim doğruyu ve yanlış duyuların tüm çabukluğuyla deneyimlememize olanak tanıyan ve böylelikle de toplumsal bir birliktelik için salt akılsal bir bütünsellikten daha derin bir şekilde hissedilen temeli oluşturan, 18. Yüzyıl İngiliz ahlakçılarının ünlü 'ahlaki duyu' su, işte böyle bir şeydir.”*⁶¹

Buna göre, on sekizinci yüzyıl İngiliz ahlakçıları tarafından, ahlaki düzen ve estetik beğeni, bireyin doğrudan deneyim yoluyla elde edebileceği veya duyularını kullanarak ulaşabileceği rasyonellikten ayrı olarak derin bir duygusal bağ ile açıklanabilecek bir şey olarak ele alınmıştır. Muhtemelen tüm insanlarda olması

⁶⁰ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 53-55.

⁶¹ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 56-57.

gereken bir şey olması anlayışına dayandırılarak bir duyu olarak adlandırılan ahlaki duyu, Eagleton açısından ideolojik bir unsur olarak görülmüştür. Onun bu haklı yorumu, ahlaki duyuyu, insanların aynı davranışlarda ve yargılarda bulunmasını kolaylaştıran bir kavram olarak ele almıştır. İdeolojik olmasının dışında ahlaki duyu kavramını mantığa oturtmak biraz zor gibidir. Çünkü ahlakı, bir duyu ile açıklayan bu anlayışın problematik noktaları vardır. Bunlardan ilki, ahlakın nasıl bir duyu olmasıyla ilgilidir. Ahlaki duyu bir çeşit sezgidir ancak sezgi gerçekten ahlaki bir davranışta bulunma açısından gereken bilinci ve doğruluğu veremeyebilir. Bir diğer sorunlu nokta ise, ahlakın her insanda bir duyu olarak var olduğuna dair iddia ile ilgilidir. Ahlaki duyunun, her insanda olan bir duyu olduğu kabul edilse dahi bunun neden tüm insanların aynı davranışta bulunmasına veya yargılara ulaşmasına neden olduğunun bir açıklaması verilmemektedir. Bilakis ahlak bir duyu olarak her insanda varsa bunun da diğer duyular gibi insandan insana algılayış farklarına sebep olması gerekir. Ancak İngiliz ahlakçıları bunun tam tersini düşünmüş olacaklar ki ahlaki duyunun tüm insanlarda olduğundan dolayı benzer davranış ve yargılarda bulunacaklarını düşünmüş ve bunu toplumsal uyum ve birliktelik yaratacağını savunarak desteklemişlerdir. Toplumda birliktelik ve bütünlük yaratmak amacıyla ortaya atılan bu kuramlar, insanların iyiyi kötüden, estetik anlamda bir esere ya da nesneye bakarken de güzeli çirkinden ayırt etme yetisine hâlihazırda sahip olduğunu savunarak belli kalıplarda davranışlar ve yargılar oluşturmaya çalışmış olabilirler. Eagleton, bu yargıyı güçlendirmek için “*Bedenin duygulanımları, salt öznel kaprisler değil, fakat iyi düzenlenmiş bir devlet için temel ...*”⁶² olduğu tezini ortaya atar. Buna dayanarak, aristokrasi ve burjuvanın birlikte ürettiği yeni kapitalist sistemin amacının insanların duygulanımlarını düzenlendiğini ve bunun sayesinde iyi bir devleti yaratabileceği tezine ulaşabiliriz. Bu tezi kuvvetlendirenlerin başında Shaftesbury ve onun açtığı yoldan ilerleyen kimi İngiliz filozoflar vardır.

Shaftesbury, ahlakın bir duyu olduğunu ve bunun kötü karşısında nefret ve iyi karşısında sevgi dolu bir duygulanım yarattığını savunur. Akıldan tam olarak bağımsız olmayan bu duyu estetik beğeni için de benzer bir şekilde ilerlemektedir. Ona göre ne ahlak ne güzellik bireyin öznelciliğine bırakılabilecek bir şeydir.⁶³ Shaftesbury, ahlaki

⁶² Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 57.

⁶³ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 57-58.

bir duyu olarak ele alır ve onun nesne ya da olay karşısında bir duygulanım olarak kendini gösterdiğini ileri sürer. Aynı durumun estetik beğenin gerçeğleşmesinde de yaşandığını savunan Shaftesbury, bir yandan estetik beğenin de duygulanım yaratan bir şey olduğunu dile getirir, bir diğer yandan ise iyiyi güzel ile kötüyü de çirkin ile ilişkilendirir. Çünkü bahsi geçen bu çiftler aynı duygulanımı oluşturur. Bu durum elbette oldukça tartışmalıdır, iyi bir şey aynı zamanda güzel olabilir ancak bu durum kötü bir şey için de geçerli olabilir. İyi ve güzeli özdeşleştirerek sanatı, ahlaki bir boyutla destekleme amacı güden bu anlayış sanatı sadece estetik olarak haz veren bir konumdan çıkararak alımlayıcının ahlaki gelişimine katkı sağlayan bir konuma getirir. Buradaki, ahlaki gelişim ya da tek tip olan davranış ve estetik yargılar da Whigs partisinin üyesi olan bu filozof için Muhafazakâr sağcı düşünceler ve davranışlar olabilir. En nihayetinde yazının başında da belirtildiği üzere, estetik ideolojiktir. Peki, bu ideolojik düşünceleri yansıtacak sanatçı bunun kaynağını nerede bulur?

“Shaftesbury'e göre Doğa, varlığın tüm olanaklarıyla ağzına kadar dolu en yüksek sanat ürünüdür ve Doğa'yı bilmek, onun Yapıcı'sının hem yaratıcılığını hem de yüce ilgiden bağımsızlığını paylaşmaktır. Estetik-olan düşüncesinin kökü, bu yüzden teolojiktir: Sanat eseri gibi, Tanrı ve onun dünyası, özerktir, kendinden-ereklidir ve tamamen kendini belirleyicidir.”⁶⁴

Buna göre, Shaftesbury'nin sanatı doğanın bir yansıması olarak gördüğü ve hatta onun doğanın kendisini de bir sanat eseri olarak gördüğü söylenebilir. Doğa, Shaftesbury'e göre bir sanat eseri ve onun sanatçısı ise Tanrı'dır. O halde, sanatçı büyük sanatçı olan Tanrı'yı ve onun sanat eserini izlemeli ve ondan feyz almalıdır. Sanatçının yansıtmayı gereken şey, mükemmel bir ahenk ve uyum içinde olan doğa olmalıdır. Alımlayıcı esere baktığında uyumu ve ahengi anlamalı ve bundan yola çıkarak da kendinden erekli olan Tanrı'nın dünyasını hissedebilmelidir.⁶⁵ Bu düşüncesinde, bir önceki bölümde yer alan Orta Çağ'ın dindar kişilerinin görüşlerini barındıran Shaftesbury'nin güzelliği bir hakikat yansıması boyutuna taşıdığı ve ona ilahi bir suret verdiğini söyleyebiliriz. Buradan yola çıkarak, güzelliğin ve daha özel olarak sanat eserinin güzelliğinin estetik ve etik bir düzeni ifade ettiğini ve *mimesis*'i yapılan unsurun da tam olarak bu düzen olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, bu demek

⁶⁴ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 59.

⁶⁵ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 59-60.

değildir ki, sanat basit bir taklittir, bilakis burada sanat, ilahi düzeni ve ahengi ortaya çıkaran adeta onu yeniden yaratan bir şeydir. Ancak, bu durum her ne kadar var olsa da sanatın ahlaki boyutta olmasının onun özerklikten uzaklaştırdığının da altını çizmek gerekir.

Ahlak ve estetik arasında köprü kurarak onları bir bütün haline getirmeye çalışan Shaftesbury'nin kuramını Francis Hutcheson bir adım öteye taşıyarak bu kuramı sistemleştirmeye çalışır. Hutcheson, bu sisteme, ilk önce duyulardan, ardından bunların verdiği hazlarından ve bu haz ve duyuların evrenselliğinden bahsederek başlar, ardından da bu evrenselliğin görüldüğü güzellikten ve onunla ilişkili olan ahlaktan bahseder. Ona göre, duyu organlarımız aracılığıyla dış nesnelerin varlığının zihnimizde doğan idelerine duyum denir, ancak her duyum aynı duyu organlarıyla algılanmadığı için zihnimizde farklı tip ideler de oluşmaktadır, bunlar; basit ve karmaşık idelerdir. Hutcheson, basit idenin bireye haz verdiğini ancak bunun karmaşık idelerin verdiği haz kadar fazla olmadığını ileri sürer ve bu ayrıma ek olarak, karmaşık ideleri aynı zamanda düzenli ve uyumlu olana karşılık gelen olarak güzel olarak adlandırılır. Güzel idesi, basit idelerin birleşip düzenli ve uyumlu bir karmaşık ide oluşturması ile oluşur ve bu karmaşık idenin algılanması ancak iç duyu denilen şey ile gerçekleşebilir.⁶⁶ O halde, buradan yola çıkarak, Hutcheson'ın güzellikten anladığının basit idelerin çeşitliliğinden oluşan bir birlik olduğunu söyleyebiliriz. Basit ideleri algılamak dış duyu ile gerçekleşirken, güzellik gibi karmaşık bir ide içinde uyum ve düzen bulunduğundan dolayı basit bir ideden farklı olarak iç duyu ile algılanıyor olabilir. Hutcheson, bir iç duyu olan güzellik duyusunu, güzelliği elde etme gücü⁶⁷ olarak tanımlar ve bu gücün de her insanın içinde olduğunu savunur. Böylece, Hutcheson, duyumlardan onların algılanış biçimlerine ve bu biçimlerin insanın doğasında olduğu noktaya gelir, empirik dünyadan yola çıkıp evrensellik iddiasını da böylece tamamlamış ve sistemine eklemiş olur. Çünkü bu duyular birer kategori olarak insan zihninde hâlihazırda bulunur. Onun sisteminde bir sonraki adımı evrenselliğe sahip estetik ve ahlak duyuları oluşturur ki buradaki estetik basamak bize *mimesis* ile olan ilişkiyi de göstermesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Hutcheson'a göre

⁶⁶ Francis Hutcheson, *Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma*, çev. Merve Menekşe Özer ve Adnan Akdağ (İstanbul: Say Yayınları, 2020) 44-45.

⁶⁷ Hutcheson, *Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma*, 43.

güzellik, mutlak ve göreceli olarak ikiye ayrılır, bu iki güzelliği Hutcheson şöyle anlatır;

“... mutlak güzellikle anladığımız şey sadece şudur: Bir taklit veya resim gibi dışsal herhangi bir şeyle kıyaslamaksızın nesnelerde algıladığımız güzelliştir; bu tür bir güzellik doğa eserlerinde, yapay biçimlerde, figürlerde veya teoremlerde algılanır. Nesnelerde algıladığımız nispi ya da göreceli güzelliğin çoğunlukla başka bir şeyin taklidi ya da benzeri olduğu kabul edilir.”⁶⁸

Bu pasajdan yola çıkarak, mutlak güzelliğin, nesnenin kendisinde olduğu düşünülen, herhangi bir şey ile kıyaslanmayan, duyulur idelerin adları gibi zihindeki duyuları belirten güzellik olduğunu, bunun yanı sıra göreceli güzelliğin ise bir şeyin taklidi ya da benzeri olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. Mutlak güzellik, iç duyu ile algılanan ve başka bir şey ile kıyaslamaya gerek kalmadan dolaysız bir güzel olarak karşımıza çıkar ve o, doğrudan iç duyu ile algılandığı için onun güzelliği göreceli olana kıyasla daha evrenseldir. Ancak, göreceli güzellik bir nesnenin taklit edilmesiyle olan güzellik olduğundan dolayı, o da her ne kadar iç duyu ile algılsa da onun özünde taklit yattığından dolayı mutlak güzelliğe kıyasla algılanışı görece daha bulanık bir alandadır. Bu yüzden bu iki güzellik çeşidini ayıran şeyin taklit olduğu söylenebilir. Hatta, öyle ki bu iki güzellik çeşidi arasındaki tüm fark taklit ile gerçekleşmiştir ve bundan dolayı taklidin veya *mimesis*’in Hutcheson’ın kuramını anlamak için kilit bir nokta olduğunu söylemek mümkündür.

Mutlak güzellik, herhangi bir referansa gerek duymadan insanların algılayabileceği bir güzelliştir ancak göreceli güzellik taklit ile gerçekleştiğinden dolayı algılanış farkına sahiptir. Mutlak güzelliği alımlayan sadece iç duyusunu kullanır, ancak göreceli güzellik için aynı durum geçerli değildir. Çünkü göreceli güzellik bir nesneye bağlı olduğundan ve onu taklit ettiğinden dolayı alımlayıcının sadece iç duyu ile algılaması yeterli olmayabilir. Göreceli güzellik için alımlayıcının taklit edilen nesne ile taklidi arasındaki ilişkiyi bilmesi gerekir. Mutlak güzel olan şeyler doğada olan nesneler olduğundan ve onlar kendinde düzenli ve uyumlu olduklarından dolayı herhangi bir ilişkiselliğin bilinmesine gerek yoktur. Göreceli güzellik kategorisine giren sanat eserleri için bilinmesi gereken ilişkiselliğin nedeni, Hutcheson’ın amacında yatıyor olabilir. İngiliz estetik geleneğini inceleyen ve tartışan Timothy Costelloe,

⁶⁸ Hutcheson, *Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma*, 49.

onun amacını şöyle açıklar, “*Hutcheson, ya doğal bir nesneyi taklit eden ya da sanatsal pratiği yöneten kabul edilmiş bazı standartlara veya kurallara uyan sanat eserlerinin güzelliğini açıklamayı amaçlamaktadır.*”⁶⁹ O halde, buradan yola çıkarak onun amacının mutlak güzellikten çok taklidi barındıran görelî güzellik olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü taklit bir şeyin taklidi olduğundan onun uyumu ve düzeni doğada olduğu gibi doğal değildir, bu sebeple de onun güzelliğinin bir standardı olmalıdır. Bu durum aslında bir *mimesis* problemi olarak görülebilir. Çünkü görelî güzellik taklit ürünü olduğundan dolayı, bir referansa ihtiyacı vardır ve bundan dolayı da taklidin nasıl yapıldığı başka bir deyişle onun gerçekliğe uygun olup olmadığı gibi problemler ortaya çıkmaktadır. Önceki bölümlerden de hatırlanacağı üzere bunların hepsi *mimesis*’in problemleridir. O halde, Hutcheson için sanatı kapsayan görelî güzelliğin klasik yaklaşımını barındırdığı yani sanatın özünün taklit olduğu anlayışını devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Ancak, o klasik yaklaşımdan *mimesis*’i basit bir kopya olarak ele almayarak ve onu mutlak güzelliği aşan bir şey olarak ele alarak ayrılır. Bizleri bu fikre ulaştıran şey, onun görelî güzellik hakkındaki yorumudur. Ona göre,

*“Yalnız görelî güzelliği elde etmek için kökensel olanda herhangi bir güzellik olması gerekli değildir; gerçekte mutlak güzelliğin taklidi tümüyle daha sevilesi bir parça meydana getirebilir, bununla beraber kökensel olan tümüyle güzellikten yoksun olsa da eksiksiz bir taklit her şeye rağmen daha güzel olacaktır...”*⁷⁰

Bu pasaja dayanarak, Hutcheson’ın görelî güzelliği, kökensel veya mutlak güzelin taklidi olsa da basit bir kopyaya indirgemediğini ve görelî güzelliğin, mutlak güzeli aşan bir şey olarak ele aldığı sonucuna ulaşabiliriz. Ona göre, taklidi yapılan şey güzel olmasa dahi taklidin kendisi güzel olabilir ya da bir diğer ifade ile estetik bir değer taşıyor olabilir. O halde, buradan yola çıkarak, Hutcheson için taklidin aşağı bir değere değil, üst bir değere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bunun arkasında, taklidin bir temsil olması ve sanatçının yaratımı olması gibi etkenler olabilir. Zira sanatçı teknik becerisini sanat eserinde oldukça iyi bir şekilde gösterip olandan daha güzel bir şey yaratabilir. Taklit edilenin güzellikten yoksunluğundan ortaya çıkan bu durum

⁶⁹ Timothy M. Costelloe, *The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein* (New York: Cambridge University Press, 2013) 27.

⁷⁰ Hutcheson, *Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma*, 69.

sanatın gücünü gösterme noktasında oldukça işlevsel bir noktaya işaret etmektedir. Çünkü taklide dayalı olan görelî güzellik mutlak güzellik ne olursa olsun ondan daha üstün bir şey yaratır ve Hutcheson'ın da tabiriyle sevilesi bir parça meydana getirebilir. Aslında sanatın sevilesi şey meydana getirmesi ve gerçekte olandan daha güzel ya da iyi bir şeyi temsil etmesi kritik bir noktadır. Çünkü bu durum bir yandan *mimesis*'in dünya yaratma gücüne odaklanırken diğeryandan yaratılan dünyayı alımlayıcıya doğru, iyi ve güzel bir dünya olarak yansıtır. Bu kısım Hutcheson'ın kuramındaki ideolojik noktayı da göz önüne çıkarır. Çünkü sanatı diğerypek çok kuramcı gibi ideolojik bir araç olarak kullanan İskoç Aydınlanmacısı Hutcheson daha iyi ve daha güzel bir dünya derken eski ve yeni zengin sınıfın çıkarları doğrultusunda bir iyiden ve güzelden bahseder. Ve yine dikkat çekeceğı üzere, insanlarda estetik ve ahlak duyularının doğuştan bir kategori olarak var olduğunu söyleyen bu filozof onların neye karşılık güzel ya da çirkin ve iyi ya da kötü yargılarına ulaştıklarını yine onlardaki duyuya bağlamaktadır. O halde, bizler de tüm bu yargıların olması gereken şeklinde düzenlenen bir ideolojinin ürünü olduğunu söyleyebiliriz.

Shaftesbury ve Hutcheson'ın estetik kuramları dikkate aldığımızda onların aristokrasi ve burjuvanın ortak çıkarlarına uygun olarak bir evrensellik taleplerini oluşturduklarını ve estetik etik bağlantısını da buna uygun olarak şekillendirdiklerini görebiliriz. Ancak bu iki filozoftan sonra ortaya atılan iki kuram bu evrensellik talebinin sağlamlığını irdelemiş ve bireysel deneyime ağırlık vermiştir. Bahsi geçen bu teorilerin kurucusu David Hume ve Edmund Burke'tür.

Hume, 1757 yılında yazdığı “*Of The Standard Of Taste*” – *Beğeni Standardı Üzerine*- adlı yazısında bireylerin öznel estetik beğenilerini ve aldıkları hazzın standardının olup olmadığını konusunu tartışmıştır. O, beğenin standardını arama yolculuğunda ilk önce aynı kültürde yaşamış ve benzer eğitimler görmüş insanların beğenilerinin farklı olduğu sonucuyla karşılaşmıştır. Ancak, araştırmasını burada sonlandırmayan Hume, her insanın doğası gereğı bir duygunun onaylanıp diğeryerinin onaylanmadığı bir ölçütü ve duygularının uzlaşabileceğı bir unsuru aradıkları savını öne sürmüştür. Ona göre, insanların aradığı standart aslında beğeni standardıdır.⁷¹ İlk etapta, Hume'un kendisiyle çeliştiğı düşünülebilir, çünkü bahsedildiğı üzere öznel

⁷¹ Stephen Copley, Andrew Edgar ed., *David Hume Selected Essays* (New York: Oxford University Press, 1998), 134-136.

estetik deneyimlerden ve yargılardan bahsedip bunların çeşitliliğe vurgu yapmıştı. Bu yüzden, öznelliğin olduğunu savunan birinin evrensel bir standart olduğuna dair fikri çelişki gibi anlaşılabilir. Hume, bu çelişkiden şöyle ayrılır;

“Görünüşe göre, zevkin tüm çeşitliliği ve kaprisleri arasında, dikkatli bir gözün, zihnin tüm faaliyetlerinde izleyebileceği bazı genel onaylama ya da kınama ilkeleri vardır. İçsel yapının özgün yapısından bazı özel biçimler ya da nitelikler, hoşnutluk uyandıracak şekilde tasarlanmıştır, diğerleri ise hoşnutsuzluk uyandıracak şekilde ve eğer bunlar belirli bir durumda etkilerini gösteremezse, bu, organın bir tür görünür eksiklik ya da kusurundan kaynaklanır... Her canlıda, sağlam ve kusurlu bir durum vardır ve yalnızca sağlam durumda olan, bize gerçek bir zevk ve duygu standardı sağlayabilir. Eğer organın sağlıklı durumunda, insanlar arasında tamamen ya da belirgin bir şekilde bir duygu birliği varsa, buradan mükemmel güzellik hakkında bir fikir çıkarabiliriz...”⁷²

Buna göre, her insanın estetik yargıları birbirinden farklıdır, bunun nedenleri her insanın kültürel birikimlerinin ve duyuusal deneyimlerinin farklı olmasında yatmaktadır. Her ne kadar bu değişkenler mevcut olsa da insanların tüm faaliyetlerinde etkin olan bazı temel ilkeler vardır, bunlar onaylama ve kınamadır. Hume, bu ilkelere kaynaklı olarak bazı niteliklerin insanlarda hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk duygusu yarattığını savunur. O halde, hoşnutluk ve hoşnutsuzluk yaratan unsurun estetik niteliğin tasarımı ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü tasarımları nedeniyle bu hisler ortaya çıkar. Buradan yola çıkarak var olan ilkeler sebebiyle güzelliğin bir standardının ya da ölçütünün olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, her insanda bu ölçütler olmasına rağmen, insanlar aynı estetik yargılara ulaşmamaktadır. Bu noktada, evrenselliği güçlendiren Hume’un temel tezi insanın sağlam durumda olması gerektiğine ilişkin olarak karşımıza çıkar. Bireyin sağlıklı bir estetik değerlendirme yapabilmesi için sağlam bir durumda olması gerekir, bu da sağlıklı ve işlevsel duygu organlarıyla mümkündür. O halde, Hume’un estetik yargılara dair görüşleri hakkında insanların zevklerinin öznel olduğunu ancak bununla birlikte insanların belirli estetik ilkelere sahip olduğundan dolayı nesnel olabileceklerini söyleyebiliriz. Aslında nesnel olabilecek estetik zevklerin önünde duran engellerden biri kişinin sağlam organlara sahip olmamasına ek olarak, kişinin estetik ilkelerin farkında olmaması ve bu yüzden zevklerini geliştirmemesi de olabilir. O halde, buradan yola çıkarak, aynı zamanda bir nesne ya da sanat eseri hakkında güzel ya da çirkin yargılarında bulunulmasının nedeni

⁷² Copley, Edgar, *David Hume Selected Essays*, 140.

kişinin öznel duygusundan öte onun ilkelerle olan ilişkisi diyebiliriz. Buna göre, kişi en başta belli yetersizlikler sebebiyle bir estetik nesne hakkında tam bir yargı veremeyebilir. Ancak bu hiçbir zaman tam bir yargıya ulaşamayacağı anlamına gelmez. Eğer, bu ilkelerin farkında olup deneyimler kazanılırsa kişi ince bir zevke sahip olabilir. Peki, insanların bu estetik zevki alıp evrensel güzel yargısına ulaşabilmelerini sağlayan şey nedir?

Hume, her sanat eserinin herkes tarafından aynı şekilde onaylanmasının zor olduğunu savunur ki bu onların duysal ve duygusal gelişimleri ve sanat eserlerine yönelik deneyimleri ile ilgilidir. Bu sebeplerden dolayı, daha fazla insanın bir sanat eserini onaylaması yani ondan zevk alması bir yeterlilik olarak kabul edilebilir. Bu durumu gerçekleştirebilmek için bir sanat eserinin alımlayıcının çağına, çağın yapısına ve oradaki deneyimlere uygun olması gerekir.⁷³ Bu durum, sanat eserinin neyi yansıtması gerektiğinin bir karşılığını oluşturur. Bundan dolayı, Hume'un estetik kuramında insanların estetik haz almalarını sağlayan unsurun *mimesis* ile açıklık kazandığını söyleyebiliriz. Çünkü *mimesis* bir şeyin *mimesis*'i olarak alımlayıcıyı etkiler. Ve eğer estetik onayın gerçekleşmesi gerekiyorsa bunun o çağın unsurlarının *mimesis*'i olması gerektiğini söyleyebiliriz. Burada, *mimesis*, dikkat çekeceği üzere olan çağa özgü olarak yapılması gereken bir şeydir. Bir diğer deyişle *mimesis* toplumsal bağlama ve zamana göre şekillenir. O halde, burada her çağda ve zamanda olması gereken tek bir *mimesis*'in gerçekleşmediği söylenebilir. Hume'u ilerlemeci gösteren bu tutumlar, eskiden yaşanılmış şeyler hakkında yazılan eserlere dair yorumlarıyla sekteye uğramaktadır. Ona göre, geleneksel farklılıklardan dolayı kimi eserdeki şeyler şimdi yaşanan çağdan çok farklı olabilir ve okuyucuların da bunları hoş görmesi gerekir. Ancak, bunların uygunsuz şeyler olduğunun da farkında olunması ve kötü karakterlere öykünmemek gerekir.⁷⁴ Buna dayanarak her çağda aynı *mimesis*'in yapılamayacağını öne süren Hume'un, burjuva ahlakını içselleştirmesinden dolayı muhafazakâr bir alanda kapalı kaldığını söyleyebilir.

Hume, estetik beğeni konusunda, insanların öznel farklılıklara sahip olmasına rağmen onların aynı evrensel ilkelere sahip olduğunu ve bu yüzden de insanların benzer şeylerden hoşnut olacaklarını savunmuştur. Evrensel ilkeleri hem estetik hem

⁷³ Copley, Edgar, *David Hume Selected Essays*, 148-149.

⁷⁴ Copley, Edgar, *David Hume Selected Essays*, 149-150.

etik açısından kullanan Hume, bu ikisi arasında bağlantı kurarak sanatın insanları yönlendiren işlevini öne çıkarmış ve *mimesis*'in nasıl olması gerektiğine sistemine yer vermiştir. İlkelerden ve bireysel beğenilerden yola çıkarak *mimesis* kuramı oluşturan Hume'dan sonra İskoç ve İngiliz Aydınlanma'larının önemli isimlerinden Edmund Burke *mimesis*'i yüce ve güzel arasındaki fark dolayımında anlatarak yeni bir yol çizer.

Edmund Burke, 1757 yılında *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefî Bir Soruşturma* adlı bir kitap yazmıştır. Bu kitabında, Burke, doğa kaynaklı olan güzel ve yüce kavramlarını ele almış ve bunların insanları duyusal ve duygusal yoldan etkilediği sonucuna ulaşmıştır. Bu iki kavram her ne kadar insanları aynı kaynaktan etkiliyor olsa da etkileme biçimi olarak bunların taban tabana zıt olduğu söylenebilir.

Güzellik, nesnelerin insanlar üzerinde sevgi ve buna benzer tutku yaratan bir şeydir. Burke, bir şeye güzel denilmesi için onun küçük, zarif, orantılı, pürüzsüz, hafif ve keskinlikten uzak olması savunur.⁷⁵ O halde, Burke'e göre güzelin doğa kaynaklı olduğunu ve hoş, uyumlu ve insanlara huzur veren unsurları ile ilişkilendirilen bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Bu düşüncüyü merkeze aldığımızda, sanattaki güzel için de benzer bir yaklaşımın mevcut olduğu söylenebilir. Sanat eserleri, doğadaki unsurları temsil ettiğinden dolayı onlardaki güzelliğin de huzur vermesi, incelik ve zariflik barındırması gerekmektedir. Sanat eserinin güzel olabilmesi için doğadaki unsur ve olayları referans olarak alması gerekir. Ancak, bu sanat eserinin taklidini yaptığı şeyin kopyasını yaptığı anlamına gelmemektedir. Çünkü sanat eseri her ne kadar kaynağını doğadan alsa da insanların duyularını ve hayal güçleri cezbetmesi gerektiğinden dolayı gerçekliği birebir yansıtmak zorunda değildir.⁷⁶ O halde, Burke tarafından *mimesis*'in kullanıldığını ve onun kullandığı anlamdaki *mimesis*'in birebir taklitten öte bir anlamının olduğunu söyleyebiliriz. Buna göre, *mimesis*, insanların duygu ve tutkularını harekete geçirmesi bir diğer deyişle insanlara duygusal deneyimler yaşatması gereken bir şeydir. Bunu destekleyen en büyük örneklerden biri Burke'ün tragedyaya dair düşüncelerinde bulunabilir.

⁷⁵ Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefî Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2008) 95-118.

⁷⁶ Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefî Bir Soruşturma*, 110-111.

*"Herkes bilir ki, gerçekte insanı sarsacak nesneler, tragedya ve benzeri temsil biçimlerinde çok yüksek türden bir hazzın kaynağıdır... Bunlardan alınan doyum genellikle, öncelikle bu kadar kasvetli bir hikâyenin yalnızca bir kurmaca olduğunu bilmenin rahatlığına, ikinci olarak da temsilini izlediğimiz kötülüklerden uzak olduğumuzu düşünmemize bağlanmıştır. Maalesef bu türden araştırmalarda çok yaygın bir alışkanlık, yalnızca bedenlerimizin mekanik yapısından ya da zihinlerimizin yaradılışından doğan hislerin nedenini, bize sunulan nesneler üzerinde uslamlama yetisinin verdiği sonuçlara bağlamaktadır. Zira, tutkularımızı doğurma konusunu usun etkisinin, hiç de yaygın biçimde inanıldığı kadar olmadığını düşünüyorum."*⁷⁷

Güzelin nasıl bir his yarattığının ve bir şeyin güzel olması için verilen koşullara da değinilen bu pasaja göre, sarsıcı nesneler ve olaylar tragedya aracılığıyla temsil edildiğinde insanlarda yüksek bir haz yaratır. İnsanların olayın güzelliği karşısında yaşadıkları o sarsıcı his insanların alımladıkları şeyi güzel bulmalarını ve haz almalarını sağlar. O halde, buradan yola çıkarak sanat eserinin gerçek olanın *mimesis*'ini yaptığını ve böylece insanın estetik deneyim yaşadığını söyleyebiliriz. Ancak, insanın deneyim yaşaması için bu yansıtmanın basit bir kopya olması gerekmez, yapılması gereken şey kurmacanın insanları etkileyecek biçimde düzenlenmesidir. Burke, kurmacanın insanlara doyum sağladığını iddia eder. Ancak, ona göre bu doyum ne sadece insanların kurmaca olan eserin kurmaca olduğunu bilmelerine ne de sadece insanların temsili yapılan şeylerden uzak olmalarına bağlanabilir. Ona göre, kurmacanın doyum sağlamasının nedeni akıl yürütmelere değil, tutkular üzerindeki etkisine bağlıdır. Tragedyanın ya da herhangi bir sanat eserinin güzel olması için onun insanların duygularına hitap etmesi ve onları harekete geçirmesi gerekir. Burke, sanat eserinin *mimesis*'ten kaynaklanan gücünün olduğunu, ancak sanat eserlerinin bir noktada eksik kaldıklarını da kabul eder. Bu durumu Burke, şöyle anlatır;

"Tragedya gerçeği ne kadar yaklaşırsanız ve bizi kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden ne kadar uzaklaştırırsanız, gücü de o kadar artar. Ama gücü ne olursa olsun, tragedya hiçbir zaman temsil ettiği şeye yaklaşamaz. En yüce ve etkileyici tragedyayı sahneye koymak için bir gün seçin; en iyi oyuncularını oynatın, sahneler ve dekorlar için hiçbir masraftan kaçınmayın, şiirin, resmin, müziğin en üstün çabalarını bir araya getirin; seyircinizi topladığınızda ve tam seyircilerinizin zihinlerinin beklentiyle tetikte olduğu anda, bitişikteki meydana azıllı bir suçlunun idam edilmek üzere olduğunu duyurun; bir saniye içinde

⁷⁷ Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, 48.

*boşalan tiyatro, temsili sanatların göreceli zayıflığını gösterecek ve gerçek duygudaşlığın zaferini ilan edecektir."*⁷⁸

Buna göre, gerçek olayların temsiliyi yapan sanatların sınırları vardır. Sanat eserleri gerçekliği yansıtabilmek için en güzel ve doğru unsurları bir araya getirse dahi olayın kendisi kadar duygusal bir yoğunluğa sahip olamaz. Kurmaca olduğu düşüncesinden alımlayıcıları uzaklaştırırsa da en mükemmel tragedyaya dahi gerçek bir olayın karşısında altta kalacaktır. Sanat eserinin gerçek bir olay karşısında yaşadığı bu durum aslında *mimesis*'in ele alınma şeklinden dolayı oluşan sınırlılıklarından kaynaklanmış olabilir. Çünkü en nihayetinde yapılan şey yeniden düzenlense de *mimesis*'tir yani yansıtmadır ve bir nesnenin ya da olayın hem *mimesis*'i yapıp hem de bunun güzel olması beklenirse *mimesis*'in kapsamı daralacaktır. Daha önce de bahsedildiği üzere, güzelin *mimesis*'i düzenli ve ahenkli olanlar ile ilgilidir. Taklit yoluyla gerçekleşen bu güzel kapsam alanından dolayı dar olduğu için dehşet veren bir olay karşısında daha az ilgi çekici olabilir. Peki, dehşet vericinin *mimesis*'i aynı sınırlılık ile mücadele eder mi?

Yüce, Burke tarafından şaşkınlık yaratan, dehşet içeren ama bir yandan da hayranlık ve saygı uyandıran bir şey olarak tanımlanır. Onun bu hisleri uyandırmasının arkasında doğrudan tehdit oluşturmaması önemli bir etken olarak karşımıza çıkar.⁷⁹ Burke tarafından korkuya rağmen hayranlık duygusuyla da ilişkilendirilen yüce için doğada belirsiz ve tehlikeli doğa unsurları; sanatta da bunların duygusal açıdan insanda çarpıcı ve sarsıcı bir his uyandıracak eserler örnek olarak verilebilir. Güzelin hoş ve rahatlatıcı yapısından ayrı olarak insanda adeta titreme ve huşu yaratan yüce zihnin tam olarak kavrayamadığı ancak insanın büyük bir deneyim yaşayıp farkına vardığı bir şey olarak anlaşılabilir. O halde, yücenin *mimesis*'inin sanattaki yansıması da doğadaki korkunç ama hayranlık verici unsurları taklit edebilir. Tam olarak bu noktada *mimesis*'in sınırlılığı da göz önüne çıkar. Çünkü yüce aşırı büyüklük ve güçle ilişkilidir ve bu yüzden de sanat tam anlamıyla yüceyi temsil edemeyebilir. O halde, Burke'ün ikiye ayırdığı şekliyle güzel ve yücenin *mimesis* ile gerçekleştiğini ancak bunların sınırlılıkları nedeniyle dar bir alanda kaldıklarını söyleyebiliriz. Güzel, sadece hoş ve rahatlatıcı olduğu için sınırlı yüce ise bireyin daha yüz yüze yaşadığı bir şey olduğu

⁷⁸ Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, 50.

⁷⁹ Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, 61-74.

için sınırlılıklara sahiptir. *Mimesis*, her ne kadar temsilin en iyi şekilde yapılmasına karşılık gelse de kuramın kendisinden dolayı sorunlar çıkmaktadır.

Burke, insanların güzel karşısında rahatlamasına neden olan ve yüce karşısında korkmasına ve hayret etmesine neden olacak şekilde *mimesis* kavramına estetik kuramında yer vermiştir. Birebir yansıtmadan ziyade insanların duyularını ve hayal güçlerini devreye sokacak bir teori ortaya atan Burke, kendisinden önce gelen filozoflardan ayrı olarak yüce ve güzelin insanlar üzerindeki etkisine odaklanmış ve estetik deneyimi farklı yönlerden ele alarak yenilik yapmıştır.

On sekizinci yüzyıl İngiliz empiristleri, ahlak ve estetiği birlikte ele alarak, bireyin deneyimlerine dayanan ahlaki düzeni ve estetik beğeniye açıklamaya çalışmışlardır. Açıklamalarını ahlaki duyu adını verdikleri kavrama dayandıran bu filozoflar, insanların iyiyi kötüden, güzeli de çirkinden bu duyu sayesinde ayırabileceklerini savunmuşlardır. Eagleton'ın ideolojik bir yaklaşım olarak ele aldığı, bireylerin aynı davranışta bulunmaları ve benzer yargılara sahip olmalarını kolaylaştıran bu durum, daha önce bahsi geçen filozoflarca toplumsal birliği sağlayacak bir unsur olarak görülmüştür. Duyu ile açıklanan ve böylece evrenselliğini güçlendiren bu yaklaşım Shaftesbury'den Burke'e kadar 18. yüzyıl İngiliz Aydınlanması estetikçileri tarafından kullanılmıştır. Onların kullandığı bu duyunun devreye girmesi için nesnenin de alımlayıcıya doğru bir şekilde yansıtılması bir önem teşkil etmektedir. Shaftesbury'nin estetik kuramında, doğa, güzellik, ahlak ve ahenk kavramları önemli bir yer tutar. İnsan içindeki ahlak duygusuyla iyiyi kötüden güzeli de çirkinden ayırır. Bu duyu her insanda olduğundan dolayı her insan benzer şeyleri güzel ve iyi bulur. İnsanların güzel ve iyi bulduğu şey Tanrı'nın bir eseri olarak doğada bulunduğu gibi, onun eserini kendisine referans alan sanatçı tarafından da taklit edilir. Böylece, sanatçı ilahi olan sanat eserindeki uyum ve ahengi kendi eserinde yeniden yaratarak basit bir *mimesis*'in önüne geçer.

Güzeli idealize eden Shaftesbury'den sonra Hutcheson estetik ve etik arasındaki bağı sistemleştirmeye çalışmıştır. Bunu yaparken güzelin algılanmasının iç duyu ile mümkün olduğunu savunmuş ve böylece evrenselliğini güçlendirmeye çalışmıştır. Shaftesbury'den farklı olarak Hutcheson sanatı, sanatçının becerisiyle gerçek dünyadan daha güzel bir dünya ortaya koyabilecek bir şey olarak ele almıştır. Böylece, Hutcheson hem dünyadan yola çıkan bir *mimesis*'e kapı açar hem de sanata biraz daha

hareket alanı tanır. *Mimesis*'i ahlaki gelişimin bir yolu olarak gören bu iki filozofların görüşüne Hume, bireysel deneyimleri dâhil ederek onların evrensellik taleplerini farklı açıdan karşılar. Hume, bunu bireysel deneyimlerin öznel olduğunu ancak evrensel bir beğeni standardının olduğunu savunmakla yapar. Beğeni standardını oluşturan şey de ortak bir *mimesis* anlayışıdır ki bu da çağa göre değişebilir. Ancak bu değişim her çağda olana öykünülmesi anlamına gelmemektedir. Zira taklit, doğru bir algının yansıması olarak düşünülmelidir. Hume'dan sonra ise Burke, aynı amaca hizmet eden bir yolda izleyerek estetik deneyimde yüce ve güzel kategorilerinin yerini analiz etmeye ve bunlarda *mimesis*'in işlevine odaklanmıştır. *Mimesis*'in sadece taklit değil, insanların iç dünyasını yansıtan bir şey olarak ele alan Burke, diğer on sekizinci yüzyıl İngiliz estetikçileri gibi bunun etik ve estetik ilişkisine dikkat çekmiştir.

İngiliz estetikçilerin bu düşüncesi dönemin ünlü Fransız Aydınlanmacılarından biri olan Diderot tarafından eleştirilmiştir. Estetiği rasyonel bir zemine oturtmak isteyen Diderot, onların kullandığı ahlaki işlev gören içsel duyu görüşünü reddetmiştir.⁸⁰ İçsel duyu görüşünü reddederek estetiği rasyonel bir boyutta değerlendirmek isteyen Diderot bunu sanatın nasıl bir şey olduğunu açıklayarak da sağlamlaştırmaya çalışmıştır. Diderot'ya göre, sanat doğayı olduğu haliyle değil, insanı en çok etkileyebilecek şekilde yeniden sunan bir etkinliktir.⁸¹ Bu yüzden bu etkinlikte en önemli olan unsurlardan biri yansıtılan şeyin en güçlü şekilde düzenlenmesidir. Bu noktada sanatın mimetik özü devreye girer. Diderot, sanatın basit bir kopya olmanın ötesinde bir yeniden yaratım olduğunu savunur. Ancak bu yeniden yaratım, doğadaki uyumu da tam anlamıyla yansıtamadığı için sanatın belli bir oranda yapaydır. Bu yapaylığı en aza indirebilecek olan da sanatçının yaratıcılığı ve özgünlüğüdür.⁸² Diderot'nun sanatçıya verdiği yaratıcı özellik *mimesis*'in hakkında bize bilgi verir. Diderot'nun kullandığı anlamdaki *mimesis* yansıtılan nesnenin insanı olabildiğince yüksek seviyede etkileyebileceği bir şeydir. O her ne kadar yapay bir şey olsa da onun yapaylığı onun tanımlayan en büyük şey değildir. Onun yaratıcı bir yansıtma olması ve birey üzerinde yarattığı etki onu en iyi tanımlayan şey olabilir. Bu

⁸⁰ Alican Tural, *Fransız Aydınlanma Felsefesinde Sanat ve Estetik*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2024, s. 81.

⁸¹ Jean Seznec ed., *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, çev. John S.D. Glaus (New York: Springer, 2007) 21-22.

⁸² Seznec, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought*, 20-21.

ışıkta düşünöldüğünde Diderot'nun sanatı basit bir kopya olarak görmeyip onun özü olan *mimesis*'e yeniden düzenleyici bir rol verdiğinden dolayı sanata ve sanatçıya da daha özgür bir rol vermiştir. Bu rol hem sanatçının eseri yapışında hem de alımlayıcının eseri algılayışında etkisini gösterir. Bunun sanatçı üzerindeki etkisi sanatçının mükemmel uyumun yakalaması şeklinde gerçekleşir. Bu durum sanatçının var olan bir ideali yansıtmayı gerektiği şeklinde de anlaşılabilir. Sanatçı bir ideali yansıtır ancak bunu yaparken alımlayıcıyı da dikkate alır. Sanat eserinde *mimesis*'in rasyonel bir temada işlenmesinin alımlayıcı üzerindeki etkisi ise onun eser ile duygusal etkileşiminde yatmaktadır. Çünkü onun kuramında sanat “*izleyiciyi duygusal ve akılsal yetilerini kullanmaya davet eden dinamik bir etkinliktir.*”⁸³ Buradan yola çıkarak, Diderot açısından sanat eserlerinin sadece bir izlenim olmakla sınırlı kalmayıp insanların zihinsel yetilerini kullanmalarını sağlayan böylece insanlarda duygusal bir etki yaratan bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Diderot'nun sanattaki ve *mimesis*'teki rasyonellik vurgusu onu İngiliz estetikçilerden belli oranlarda ayırır. Çünkü Diderot onlar gibi bireysel deneyime vurgu yapsa da bu bireysel deneyimleri insan doğasından kaynaklanan evrensel bir ilkede toparlamaz. Onun talep etmediği evrensellik onu dönemin estetikçilerinden büyük oranda ayırır. Estetiğin duygusal ve duygusal bir alan olarak değerlendiren Diderot onun bireysel ve öznel olduğunu savunur. Bu durum en nihayetinde estetik deneyimin bireysel bir deneyim ve bireysel bir haz olmasından ileri gelmiş olabilir.

Estetik deneyimin önemini gören Kant hem bunu dikkate almak hem de estetiğin ortak ilkelere sahip olduğunu düşünmüş olacak ki bu iki kuramı yaratıcı bir biçimde birleştirmiş ve ortaya özgün bir kuram atarak estetiğin özerk olduğunu savunmuştur.

1.2.2. Estetiğin Özerkleşmesi ve Mimesis

Estetik kavramının özerkliği ancak modern dönemle gerçekleşebilmiştir. Yunanca *aisthetikos* ve *aisthanesthai* yani duymak ve algılamak kelimelerinden türetilen ve duyuyla ilgili olan anlamına gelen *aisthetike* yani estetik kelimesi ilk defa Alexander Baumgarten tarafından *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735) -*Kalıcı Birkaç Şiir Üzerine Felsefi Düşünceler*- adlı kitabında

⁸³ Tural, *Fransız Aydınlanma Felsefesinde Sanat ve Estetik*, 113.

kullanılmıştır. Baumgarten bu yapıtında duyuşsal olanlara dikkat çekerek onların güzele dair yargılarda etkili olduğunu savunmuş ve güzele dair bilgi alanını belirtmek için bu kavramı kullanmıştır.⁸⁴ Estetik kavramının güzel olanda özellikle duyuşsal olanı ön plana çıkarması onun biçimsel bir nesne olarak değerdendirilmesini ve ona özgü bir bilgi alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sadece sanatı değil, güzel olan diğer şeyleri de inceleme alanına çeken estetik, bu nesnelerin güzelliklerinin de nasıl kavrandığına dair savların ortaya atılmasını sağlamıştır. Kronolojik bir bakışla anlaşılabilcek olan estetiğın özerkliği konusu Baumgarten ile somutluk kazansa da onun neliğini anlamak hem öncellerine hem de ardıllarına bakmaktan geçer. Onun öncellerinden başlamak gerekirse, sanatın özerkliğine dair düşüncelerin izleri Antik Yunan’a dek uzanabilir.

Estetik kavramını ilk kullanan kişi Baumgarten olduğu için sanata özerklik kazandırmanın da o olduğu birçok kişi tarafından dile getirilse de o da estetiğı “*mantiğā hizmet eden mantığın kız kardeşi*”⁸⁵ olarak tanımladığından dolayı sanatın özerkliğini gözden kaçırmış olmakla karşı karşıya kaldığı söylenebilir. Bu konudaki tartışma estetik alanının kendi içindeki gelişimini görmek açısından fazlasıyla önem arz etmektedir. Estetiğın bir alan olarak tam özerkliğinden bahsedebilmek için sanırım Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) eserini beklemek gerekecektir.

Leibniz ve Wolff okulunun etkileşimci olmayan düalizminden etkilenen Baumgarten’ın sanat anlayışında Leibniz’in duyuşsal olanların bulanık olduğu ve onların ancak sistemli bir şekilde sergilediğı düzenin hakikate uygun bir gerçeklik olduğu görüşünden etkilendiğı savunulabilir.⁸⁶ Sanat felsefesi yerine estetik kelimesini kullanırken duyulur olana işaret ederek maddi olan ve olmayan arasındaki farkı görünür kılmaya çalışan Baumgarten’ın Leibniz’in bu düşüncesinden etkilendiğı düşünülürse onun bulanık hakikatten bahsederken estetiğın bilgisine gönderme yaptığı söylenebilir. Baumgarten’a göre, akılsal kavramaya gerekli olan duyuşsal kavrama söz konusu olduğunda onun tamamlanmamış ya da hatalı bir rasyonel kavrama olduğunu söylemek yanlış olur, duyuşsal olan kavramayı ayrı bir yeti ya da bölüm olarak değerdendirmek gerekmektedir.⁸⁷ Hammermeister, her ne kadar burada iki farklı

⁸⁴ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995) 37.

⁸⁵ Mary J. Gregor, “Baumgarten's Aesthetica”, *The Review of Metaphysics* 37, sy. 2, (1983): 366.

⁸⁶ Hakkı Hünler, *Estetiğın Kısa Tarihi* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998) 58-59.

⁸⁷ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (New York: Cambridge University Press, 2002) 7-9.

yetinin var olduğunu belirtse de akılsal kavramaya ihtiyaç duyan duyusal kavrama alt bir bilme yetisine sahip olduğundan o aklın şeyleri kavradığı gibi kavrayamaz. Yetkin olmayan kavrayışı olan, duyusal olan kavramanın bulanık olması, onu hakikati ortaya çıkarmada bir araç haline getirmiştir ve estetiğin özerkliği tehlikeye girmiştir. Ancak Ferry bu durumu kabul etmez ve Baumgarten'ın estetiği nitelerken “*gnoseologia inferior*” -alt düzey bilgi anlayışı- değil “*analagon rationis*”e yani akıl benzeri olarak nitelendirdiğini savunur. Ferry, bunu savunarak Baumgarten'ın duyulur olana özerklik verip estetiği mantığa indirgemediğini ve estetiğin hakikatinin ancak duyulur olanın kendine özgü mantığı ile anlaşılabilirliğini savunarak estetiğe özerklik sağlayanın Baumgarten olduğunu iddia etmiştir.⁸⁸ Ancak Ferry'nin bu yorumu dikkate alındığında duyusal olanın göz önüne alınması ve onun aşağı türden de olsa inceleme konusu olup ona özel akıl yetilerinin olması varlığını mantığa borçlu olan estetiğin kendine has yetileri olsa da bunun onu özerk kılacağını göstermez. Ferry Baumgarten'ın Leibniz-Wolff okulunun entelektüalizminden sıyrıldığını savunarak bunu temellendirmeye çalışır ancak Baumgarten'ın duyusal olanı gözetmeye çalışsa da bunda başarısız olduğu söylenebilir; çünkü o hakikati bile bulanık olarak verdiğinden dolayı onunla ulaşılabilecek hakikatin ehemmiyeti nesnel hakikatten ayrı olacaktır. Bu yüzden de estetiğe özerklik kazandıranın Baumgarten olmadığını savunan düşünürler vardır, onlardan biri Marksist estetikçi olan Terry Eagleton'dır. Eagleton, bu durumu şöyle yorumlar:

*“Baumgarten'ın Aesthetica'sı (1750) yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını açmaktaysa da aslında bu alanı, aklın sömürgeleştirmesine açmaktadır. Baumgarten için, estetik bilgi, aklın genellikleri ile duyumun tikelleri arasında dolayımında bulunur: Estetik olan, aklın mükemmelliğinden pay alan, ama bunu 'bulanık' bir tarzda yapan oluş alanıdır”*⁸⁹

Bu sebeple alt türden olduğu kabul edilen estetik kendi içinde mantığı olan bir şey olsa da aklın daha üst düzey yetilerine (anlama yetisi gibi) uymak zorundadır ve ondaki bu zorunluluk tümel olanın tikel olanı belirlemesi ve estetiğin ideal olana benzemesine yol açar. Estetiğin aklın sömürgesi altında olması duyusal olanın zaten belirli olan bir mükemmelliğe doğru hareket etmesi gerektiği sonucuna ulaştırdığı için

⁸⁸ Luc Ferry, *Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012) 95-98.

⁸⁹ Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Hakkı Hünler (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010) 34.

onun değeri dolaylı bir değerdir. O, mükemmelliğe benzediği ölçüde değer kazanır. Eagleton açısından, Baumgarten estetiğin özerkliğini ortaya koymaya çalışmamış, o daha ziyade estetiğin neden alt tür olduğunu epistemolojik açıdan değersiz olmasıyla açıklamaya çalışmıştır. Eagleton'ın bu yorumu dikkate alınacak olursa onun Baumgarten estetiğini yetersiz gördüğü açıktır çünkü onun tarafından estetiğe ayrı bir alan açılmamıştır.

Baumgartenci estetik kavramı konusu olarak aldığı duyusalı alt kademede olarak görmüş ve aslında gerçekleşmesi gereken kavramsal çerçevedeki sanata dair olan kavramların gelişimini engellemiş ve antikiteye dönüşe sebep olmuştur. Durum böyle iken *mimesis* gibi sanatın özü olarak görülen kavram da Platoncu ve Aristotelesçi anlayışta sıkışmıştır. Platoncu anlamda hakikati aktarma aracı olarak görülen *mimesis* her ne kadar Baumgarten'da bu etkiye sahip değilse de Platon gibi Baumgarten da duyusal olanı alt kademede gördüğünden dolayı onun verdiği bilginin değerinin az olduğunu ima etmiştir. Estetiğin kendine özgü bir mantığı olsa da onun akılsal kavramaya ihtiyaç duyması onun özerkliğini alamadığı için başka bir unsurla açıklanmaya çalışılmış olduğunu gösterir.

Tüm bunlara dayanarak estetiği özerkleştirenin Baumgarten olmadığı sonucuna ulaşabiliriz. Estetiğin özerkleşmesini sağlayan kişi aslında Kant'tır. Kant'ın estetik kuramı için ana kaynak *Yargı Gücünün Eleştirisi* olsa da bu eser aslında onun eleştirel sisteminin parçası olan *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) ve *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788) kitapları ile tamamlayıcı bir nitelik kazanır. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde zihnin bilme kapasitesini teorik akıl üzerinden inceleyerek doğa yasalarının rasyonel olarak nasıl kavrandığı üzerine bir çalışma yapar. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ise teorik aklın sınırlarının ötesine geçerek insanın iradesini yönlendiren ahlak yasasını temellendirmeye çalışır. Saf aklın bilme, pratik aklın eylemeye alan açması bilme ve eyleme arasında özgür bir seçme alanına imkân sağlar. Bu da her iki akıl türü arasında bir köprünün kurulma ihtiyacını ortaya çıkarmış olacak ki Kant, bu görevi yerine getirmesi için yargı gücünü devreye sokmuştur.⁹⁰ O halde, Kant'ın tüm akıl türlerinin ayrı bir işlevinin olduğunu ve bunların birbirlerinin tamamlayıcıları olduğunu ve böylece zihinsel bütünlüğün sağlandığını savunduğunu söyleyebiliriz. Kant'ın yargı

⁹⁰ Taylan Altuğ, *Kant Estetiği* (İstanbul: Payel Yayınevi, 2016), 15-21.

gücünü devreye sokması, insanların deneyimlerini ne sadece saf akılla ne de sadece pratik akılla sınırlandırılabilir olduğunu göstermiştir. Yargı gücü, iki akıl arasında bağlantı kurarak onların arasındaki boşluğu doldurur. Yargı gücü, bilgi ile ilgilenen saf aklın anlam veremediği kısımla ve pratik aklın düzenleyemediği bilgiyle ilgilenerek saf aklın nesnesi olan doğayı ve pratik aklın konusu olan ahlak yasasını ahenkli bir şekilde bütünleştirebilir. Onların bütünleşmesini sağlayan bir özgürlük alanı yargı gücü ile mümkün hale gelir. Yargı gücünün bu tür bir imkâna sahip olması onun fenomenal alan ve *noumen* alan arasında bir kesişim noktası olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Bu iki dünyanın kesişim noktasında bulunan yargı gücü onları birbirine bağlamasına rağmen aynı zamanda özerk bir yeti olarak karşımıza çıkar. Hem bir köprü hem de özerk bir yeti olan yargı gücünün en önemli örneklerinden biri estetik yargılardır.⁹¹ Buradan yola çıkarak yargı gücünün Kant'ın sisteminde birleştirici bir işlevinin olduğunu ancak bununla sınırlı kalmayarak estetiği özerkleştiren bir yeti de olduğunu söyleyebiliriz. Bu özerk yetinin örneklerinden biri olan estetik yargılar saf ve pratik akıl tarafından belirlenmediğinden dolayı öznel bir alan olarak özgürlüğe sahiptir. Onun estetik yargılara dair düşüncesi estetik kuramının iskeletini oluşturduğundan dolayı konumuz olan *mimesis*'e varmak için estetik yargılara dair düşüncelerinin bilinmesi gereklidir.

Kant, estetik bir yargının bir bilgi yargısı olduğunu kabul etmez. Çünkü bir şeyin güzel olup olmadığına dair olan yargı haz duygusuna bağlıdır. Öznel bir temeli olan bu yargı, öznenin yani alımlayıcının karşısındaki nesneden etkilenme biçiminden kaynaklanmaktadır. Kant, estetik yargının ayırt edici özelliklerinin olduğunu savunur. Buna göre, estetik bir yargının öznel temelli olması, çıkardan bağımsız olması, öznel olmasına rağmen evrensellik iddiası taşıması ve sadece hazdan değil hayal gücünün etkisiyle oluşan bir yargı olmasıdır.⁹² O halde, beğeni veya estetik yargının bir nesnenin insanda hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu uyandırmasına dair bir yargı olduğunu, yargı gücünün de bu değerlendirme yetisi olduğu söylenebilir.

Estetik yargılar, nesnenin alımlayıcısının aldığı hazzı referansta bulunduğu için özeldir. Bu yargılar, bireyin kişisel çıkarlarından bağımsız olduğundan dolayı

⁹¹ Altuğ, *Kant Estetiği*, 40-47.

⁹² Immanuel Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2006) 53-57.

bunların ilgiden bağımsız olduğunu söyleyebiliriz. Bir diğer deyişle, estetik yargıların bize pratik bir faydaları olmadığı için onlar çıkarsızdır. O halde, bir nesneden estetik haz almamızın nedeninin sadece onu seyretmemiz olduğunu söyleyebiliriz. Estetik yargının ilgiden bağımsız oluşu aynı zamanda onun evrensellik iddiasını da destekler. Bunun sebebi, estetik yargının ilgiden bağımsız olduğu için insanların sadece gördüklerini ya da duyduklarını hayal güçleri ile birleştirerek bir yargıya varmaları olabilir. İnsanlar alımladıklarını ilgiden bağımsız alımladıkları için estetik nesneyi alımlayan herkesin aynı yargılara ulaşacağını düşünür ya da buna dair bir beklentinin için girerler.⁹³ Ancak, bu durum sadece bir beklentidir yani en nihayetinde bir arzudur ve bunun bir bağlayıcılığı yoktur. Estetik yargıların evrensellik talebi yumuşaktır, pratik yargılarda olduğu gibi sert değildir. Bunun sebebi akıl kategorilerinin ve buna yönelik olarak yargılara ulaşma biçimlerinin çok farklı olmasıdır. Bu fark ve estetik yargıların çıkarsız ve öznel olması sebebiyle bu iki tür yargı birbirlerini dışlar. Tüm bunlar Kant'ın estetiği başka bir disipline bağlamadığının yani özerkleştirdiğinin bir kanıtıdır. Kant ile artık sanat kendi iç yasalarına sahip, toplumsal ve politik bir içerik ile bezenmeyen bir şey haline gelmiş ve modern ve çağdaş sanat üzerinde de oldukça etkili olmuştur. Onun özgürleştirdiği estetikte ne didaktik anlamdaki ne de arındırıcı bir temsil olma anlamındaki *mimesis*'e yer yoktur.

Estetik yargıların özellikleri düşünüldüğünde estetik yargıların oluşmasını sağlayan *mimesis*'in Kant için pek de önemli olmadığı akla gelebilir. Çünkü şu ana kadar gördüğümüz bütün teorilerde çoğunlukla *mimesis* doğayı taklit eden, insanlara haz veren ama bir yandan da eğitici bir işlevi olan, insanlarda arınma yaratan ve bunu toplu halde de yapma gücüne sahip bir şey olarak karşımıza çıkmasına rağmen Kant'ın böyle bir düşüncesine rastlamayız. Eğer sanat eserinin doğanın bir taklidi olması gerekiyorsa ve öncelik taklidin iyi yapılması ise bu durum Kant'ın estetik yargının özelliği olarak konumlandığı çıkarsız olma ile ters düşer. Çünkü amaç estetik deneyim yaşatmaktır, onun temsil ettiği şeye ne kadar benzediği değildir. Buna ek olarak, çıkarsız olması gereken sanatın insanları eğitmek gibi bir amacı olamaz. Ancak şimdiye kadar birçok kuramda bu didaktik öge dikkat çeker. O halde Kant'ın

⁹³ Altuğ, *Kant Estetiği*, 42-50.

estetikinde *mimesis* kuramına yer yoktur. Ancak Kant'tan sonra gelen ve onun mirasını farklı bir yönde ele alan Hegel'de bir *mimesis* değerlendirmesi vardır.

1.2.3. Mimesis'in Post-Aydınlanma Uğrağı: Hegel

Kant'ın bu özgürleştirici estetik anlayışı ondan sonra ortaya atılmış en önemli estetik kuramlarından birini yazan Hegel tarafında daha farklı bir şekilde ele alınmıştır. Hegel'in 1823-1829 yılları arasında öğrencileri tarafından alınan notlarda oluşan ve ölümünden sonra yayınlanan *Estetik: Güzel Sanatlar Felsefesi* adlı kitabı onun *mimesis* kavramına ilişkin düşüncelerine en iyi biçimde ulaşabileceğimiz kaynaktır. Hegel'e göre sanat, insanların hayattaki deneyimlerini tamamlayan bir işleve sahip olan bir etkinliktir. Çünkü sanat tinsel olanı ve ideayı duyusal hale getirerek insanın duygu ve tutkularını harekete geçirir. Böylece karşımıza estetik deneyim yaşayan bir insan çıkar. Ancak bu insana sanatla sunulan şey doğrudan gerçeklik değildir. Sanat, gerçekliğin yerine geçen bir temsil sunar.⁹⁴ Bu yüzden de sanatın sunduğu gerçeklik dolaylı bir gerçekliktir. Lukács'ın da en çok etkilendiği kişilerden biri olan Hegel'in sanata dair olan bu düşüncesi onun sanatı yalnızca bir kopya olarak görmediğini ve onu gerçekliğin özünü açığa çıkaran bir etkinlik olarak gördüğünü gösterir. Bu bakış açısı her ne kadar Lukács'ın estetik kuramında kendisini göstermiş olsa da Lukács diyalektik materyalist anlayışa sahip olduğundan dolayı iki tarafın gerçeklikten anladıkları pek de benzer değildir. Hegel'e göre gerçeklik mutlak tinin kendini açıklaması iken sanat da mutlak tinin serüveninin duyusal yoldan ifade edilışıdır. Bu yüzden onun sanat anlayışı mutlak tine hizmet eder. Eğer sanatın böyle bir amacı varsa ve bunu olabildiğince kendi standartlarında iyi bir şekilde gerçekleştirmesi gerekiyorsa sanatın bunu gerçekleştirmesini sağlayan bir yapıya sahip olması gerekmektedir. Sanatın özü çoğu filozof tarafından *mimesis* olarak görülmüştür ve daha önce de gördüğümüz ve ileride de göreceğimiz gibi *mimesis*'in nasıl kullanıldığı sanattan anlaşılarda ve onun imkânında büyük değişiklikler yaratır. O halde Hegel'in *mimesis*'ten ne anladığına bakmak yararlı olabilir.

⁹⁴ G. W. F. Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 2*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, (İstanbul: Payel Yayınevi, 2015) 46-47.

Bu kitabın girişinde Hegel, sanatın durumunu ve taklit ile olan ilişkisini açıklar. Ona göre:

“Eğer doğadaki orijinaliyle karşılaştırılan kopyanın, nisbi olsa da daimî yetersizliğini göz önünde bulundurursak; o zaman geriye bir amaç olarak doğa gibi bir şey üretmenin sihirbazca hilesinden zevk almaktan başka bir şey kalmaz. Kuşku yok ki, bir insan, kendi çalışması, becerisi ve gayretiyle aslı zaten var olan bir şeyi yeniden üretmekten zevk alabilir. Ama bu zevk ve hayranlık kendinde ne kadar duyarsız ve soluk hale gelirse; kopya da o kadar doğal orijinaline benzer veya kopya ile orijinal bıkırtıcılık ve iticilik yönünde soysuzlaştırılarak eşit seviyeye bile getirilebilir.”⁹⁵

Bu pasaja göre, Hegel en iyi taklidin bile yetersiz olduğunu savunmaktadır. Bu yetersizlik hem teknik açıdan iyi olsa dahi özü yansıtmadığı için nisbi olarak yetersiz hem de hiçbir zaman orijinal olanın yerine geçemeyeceği için daimî olarak yetersizdir. Taklit, her ne kadar yetersiz olsa da insanlara haz verir ancak bunu sihirbaz hilesi olarak değerlendiren Hegel, taklit sanatı ile gerçeğin verilmediğini, insanın bu tarz yapılmış sanat eserleri karşısında sadece yüzeysel bir hoşlanma yaşadıklarını iddia ediyor olabilir. Ayrıca, *mimesis*, sadece yarattığı hoşlanma bakımından yüzeysel değildir, onun kopya düzeyinde olması ve sadece biçimsel olduğundan dolayı sanat eserinin tinselliğini bozması ve onu estetik açıdan derinlikten yoksun bırakması yüzünden de *mimesis* yüzeyseldir.⁹⁶ Hegel sanatın bu yüzeysellikte olmaması gerektiğini savunur. O halde, tüm bunları düşündüğümüzde sanat eserini oluşturan *mimesis*’in böyle bir taklit olmaması gerektiğine ulaşabiliriz. Buradan yola çıkarak, Hegel’in sanatla ilişkilendirmek istemediği saf, basit ya da kopya olarak *mimesis*’in onun estetik kuramında yerinin olmadığını, bunun yerine taklit değil de tinsel olanı kapsayan bir yansıtmanın sanatın özünü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Sanatı, tinin özünü yansıtma yetisine sahip bir etkinlik olarak tanımlayan Hegel, buna ek olarak, sanatın sadece biçimsel bir üretim değil insan ruhunun mutlak özü keşfetme işlevine sahip bir araç olarak da tanımlar. Tin, mutlak özü tanımlarken üç aşamadan geçer ve Hegel’e göre bu aşamalar aynı zamanda, sanatın gelişimi ile

⁹⁵ G. W. F. Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler (İstanbul: Payel Yayınevi, 1994) 43.

⁹⁶ Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*, 44.

paralellik gösteren aşamalardır.⁹⁷ Buna göre, Hegel'in sanat ile biçimsel olmaktan öte içeriksel olarak ilgilendiğini söyleyebiliriz. Sanatın içerik olarak ele alması gereken unsurun mutlak tin olduğunu düşünürsek Hegel'in sanata biçtiği görevin tinin kendini açıklamasını somutlaştırması ve bu süreci ortaya çıkarması olduğunu söyleyebiliriz. Bu süreç, sanat açısından bakıldığında üç aşamadan oluşur ve Hegel bunları uzun uzadıya ele alır. Ancak, bizim buradaki ana amacımız, onun estetik kuramındaki *mimesis*'in yeri ve kullanımı olduğundan dolayı bu aşamaları ve onların özelliklerini ele almak yerine *mimesis* kavramına eşlik etmesi bakımından güzel kavramını ele almayı uygun olacaktır.

Hegel'e göre, sanatsal güzellik, kavram ve gerçeklik arasında bir birlik olarak anlaşılabilen olan *İdea*'nın duyusal olarak ifadesidir. Kavram, gerçekliği yaratıp ona anlam kazandıran bir şey olduğundan güzelin ne olduğunu açıklamak istediğimizde görünüşten değil gerçeklikten bahsetmiş oluruz. Bu bağlamda, sanatın amacı da duyusal bir biçime sahip olmasına rağmen *İdea*'nın özünü yansıtmak olarak anlaşılabilir.⁹⁸ Hegel'in *mimesis*'in taklit olarak ele alınışını hatalı olduğunu bizlere gösteren bu güzellik açıklaması, sanatın mutlak tini ortaya çıkarma amacına sahip olduğunu ve bunu gerçekleştirdiği koşulda güzel olarak sınıflandırılabilceğini bizlere gösterir.

“... güzelliğin *İdea* olduğunu söyledik, bu nedenle güzellik ve hakikat bir bakıma aynıdır. Yani güzel kendinde hakiki olmak zorundadır. Ama bununla birlikte daha yakından incelendiğinde, hakiki olan güzel olandan ayrıdır... *İdea* kendisini dışsal olarak gerçekleştirmeli, doğanın ve tinin nesnelliği olarak özgül ve burada olan bir varoluş kazanmalıdır. Kendi sıfatıyla hakiki olan aynı zamanda mevcuttur da. Şimdi bu dışsal varoluşu içerisindeki hakikat, bilince dolayimsız olarak sunulduğunda ve Kavram kendi dışsal görünüşüyle dolayimsız olarak birlik içerisinde bulunduğu, *İdea*, yalnızca hakiki değil, ama aynı zamanda güzeldir de. Dolayısıyla güzel, duyu açısından *İdea*'nın saf görünüşü olarak nitelenir.”⁹⁹

Bu pasaja göre, Hegel'in hakiki olanın güzel olandan ayrı olsa hakikat ile güzelliği benzer bulduğunu söyleyebiliriz. Hatta güzel hakiki olmak zorunda olan bir şey olduğundan dolayı, Hegel, güzeli, *İdea*'nın duyusal açıdan saf görünüşü olarak değerlendirir. Bundan dolayı, güzel, sadece biçimsel olarak güzel bir şey olarak ele

⁹⁷ Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*, 72.

⁹⁸ Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*, 105.

⁹⁹ Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1*, 110.

alınamaz, güzel hakiki olmalı ve *İdea*'yı o *İdea*'nın olabildiğince özüne uygun yansıtmalıdır. Bir diğer deyişle, *İdea* ve güzel arasında uyum olmalıdır. Güzelliğin hakikatle olan bağlantısı onun belirlenmesini sağlamıştır. Bundan dolayı, Hegelci anlamdaki *mimesis*'in yeni bir dünya yaratma gibi bir yetisinin olduğunu söylemek pek de doğru gelmemektedir. O, *mimesis*'i zaten var olan hakikatin açığa çıkmasına paralel olarak onun somut anlamda yansıtılması olarak ele almaktadır. Bundan dolayı, onun estetik kuramında bir birliğin sağlanmak istendiğini söyleyebiliriz.

Hegel bahsi geçen birliği sağlamak için *mimesis*'i hakikati yansıtmaya çalışsa da bunu hiçbir zaman tam anlamıyla başaramayan ve yalnızca hakikatin duyusal ve eksik bir görünüşünü sunan bir şey olarak kullanır. Bu durumda Hegel her ne kadar amacına ulaşip sanata mutlak tinin açılma sürecinde somutlaştırıcı olma görevini *mimesis* ile sağlamlaştırmaya çalışsa da bunu estetiğin değerini düşürerek gerçekleştirir. Böylece Hegel, Aydınlanma Dönemi filozoflarından biri olan Kant'ın estetiğe verdiği özerkliği yok sayar.

Hegel'in sanat anlayışı, hem İngiliz empiristlerinin etik ve estetiği ilişkilendiren ve bunu haz perdesini kurarak gerçekleştiren anlayışından hem de Kant'ın özerk ve çıkarsız estetik yargı anlayışından köklü biçimde ayrılır. İngiliz empiristleri, sanatı evrensellik taşıyan bir duyuya indirgeyerek hazla ilişkilendirirken, Hegel sanatı mutlak tinin kendini dışsallaştırma sürecinin zorunlu bir aşaması olarak görür. Hegel'in Kant ile olan kesin ayrımı ise Kant'ın estetik yargılara verdiği yerden kaynaklanır. Kant, estetik kuramında bireysel deneyime ve insanın sahip olduğu zihin kapasitelerini merkeze alarak bir kuram ortaya koymuş ve estetiğin çıkardan bağımsız ve haz duygusu barındıran bir şey olduğunu dile getirmiştir. Buna ek olarak, insan merkezli düşünce tarzını estetik konusunda da gösteren Kant, estetik yargıların öznel olmasına rağmen bu yargılarda evrensellik talebinin bulunduğunu belirtir. Bağlayıcılığı düşük olan Kantçı anlamdaki evrensellik talebi zorunlu olmadığından dolayı daha özgürdür. Bu düşünceleri ile klasik anlamdaki estetik düşüncelerinden, ayrılan Kant, sanatı kopya olarak değil, yaratıcı bir etkinlik olarak ele alır ve hayal gücü ile anlama yetisinin özgür oyununda bireyi merkeze alarak özgür bir alan yaratır. Ancak, Kant'tan sonra büyük bir estetik teori ortaya koyan Hegel Kant'ın bireysel hazzı dikkate aldığı estetik anlayışını desteklemez. O, estetiği insan ruhunun veya tinin gelişim sürecinde yer alan bir araç olarak ele alır. O halde, Hegelci estetiğin tinsel

olanın somutlaşmasına hizmet eden bir şey olarak görüldüğü söylenebilir. Estetiğin ve özel olarak sanatın onun felsefesinde böyle bir önemi olduğundan dolayı Hegel, sanatın özü olan *mimesis*'i basit bir anlamda taklidin biçimsel olarak yapılması olarak ele almaz. Ona göre, sanat bir kopyalamanın ürünü değildir. Sanat, gerçekliğin duyusal ifadesi olduğundan dolayı yüzeysel bir *mimesis*'e yer yoktur. Bu durum estetik bir nesnenin değerini ifade eden güzel konusunda da oldukça açık bir biçimde Hegel tarafından dile getirilir. *İdea*'nın duyusal görünüşü olarak güzellik, hakikat ile yakından ilişkili olduğundan dolayı güzelin hakikatin özünü yansıtmaması gereklidir. Hegel açısından, sadece dışsal bir şey olmanın dışında içerik olarak da ele alınması gereken bir şey olarak savunulan güzel bu bağlamda *mimesis*'in doğru kullanılıp gerçekliği somutlaştırması ile mümkündür.

Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde *mimesis* kavramının Platon'dan Hegel'e gelinceye kadar farklı anlamlar kazandığını ve her dönemde sanatın da dönem içindeki yeriyle bu kavramın şekillendirildiğini söyleyebiliriz. Platon için didaktik bir şekilde kullanımına izin verilen ve ancak bir kopya değeri taşıyan bu kavram, Aristoteles için *katharsis* yaratabilen ve böylece bireyi dönüştürebilen bir kavram olarak daha olumlu bir noktaya gelir. Plotinos ve Orta Çağ'da tanrısal olanın yansıması olan *mimesis* etik ve estetik birlikteliğini ilerleyen yüzyıllara miras olarak bırakarak Aydınlanma'nın İngiliz empiristleri ayağında varlığını korumuş ancak Kant ile estetiğin özerk olması ile sekteye uğramıştır. Kant hariç bahsi geçen tüm estetikçiler *mimesis*'i kuramlarında kullanıp sanat ve hakikat arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır. Ancak bunu yüzeysel değil de köklü bir biçimde estetiğe kazandıran kişi Hegel'dir. O sanatı salt bir taklit ya da temsil olarak görmeyip tinsellik ile birleştirmiş ve sanatın ortaya koyduğu ürünü tinin açınlanma sürecinin ürünü olarak görmüştür. Böylece *mimesis*, görüneni değil, onun ardındaki özü yani gerçekliği somutlaştıran bir şey haline gelir. Bu yüzden de Hegel'in sanat eseri aslında idealleştirilmiş bir şey ortaya koyar. Hegel'in Aristotelesçi damarını gösteren bu nokta, sanatı ve onun olmasını mümkün kılan *mimesis*'i yüksek düzeyde bir şeyi temsil edebilme gücüne sahip bir şey olarak karşımıza çıkarır ve büyük bir potansiyelin olduğunu gözler önüne serer.

Antik Çağ'dan itibaren sanat kuramlarında oldukça fazla kendisinden söz ettiren *mimesis* kavramının Hegel'de geldiği nokta çağdaş felsefenin önemli isimlerinden biri olan György Lukács'ın da dikkatini çeker. Bu kavramı yeniden ele alan ve aslında kab-

kavramın imkanının gözden kaçırılmış olduğunu farkına varan Lukács mimesis'in bireysel ve estetik bağlamının dışında tarihsel ve toplumsal olarak ele alarak onu tüm uğraklarından ayırmış ve yeni bir noktaya taşımıştır. Böylece, *mimesis* basit taklit olmaktan, bireysel arınma yaşatan bir temsilden, ilahi ve ahlaklı olan davranışın yansıması olmaktan kurtarılmış ve yeni ve derin bir felsefi ve edebi bir uğrağa yerleşmiştir. Bu yeni anlamdaki *mimesis* Lukács ile çağdaş dönemde sanata yeni bir soluk kazandırmıştır. Artık *mimesis* gerçekliği yansıtan değil gerçekliği yaratan bir şey haline gelmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

MİMESİS'İN MARKSİST UĞRAĞI: GYÖRGY LUKÁCS

Mimesis kavramı, Platon ile başlayarak uzun zaman boyunca sanatın ve estetiğin ne olduğuna dair tartışmalarda gerçekliği yansıtan bir kavram olarak kullanılmıştır. Bu kavram serüveni boyunca özellikle Platoncu didaktik olma ve Aristotelesçi bireysel *katharsis*'i sağlama özellikleri ile kullanılmıştır. Platon ve Aristoteles'in estetik dünyasına kattığı bu özellikler birçok filozof üzerinde etkili olmuştur. Özellikle Aristoteles'in kavrama verdiği arındırıcı işlevin bireysel olanı aşarak toplum üzerinde arındırıcı bir işlevin de mümkün olabileceği düşüncesini doğurmuş ve böylece *mimesis* daha farklı bir kulvara girmiştir. *Mimesis*'i kullanıldığı son noktadan alan György Lukács ise devrimci bir atılımla kavramı gerçekliği yansıtmadan gerçekliği yaratma noktasına getirmiş ve böylece kavramı devrimci bir biçimde dönüşüme uğratmıştır.

Lukács'ın bu dönüşümü gerçekleştirdiği Türkçeye *Estetik* başlığıyla çevrilen *Die Eigenart des Aesthetischen -Estetiğin Özyapısı-* (1970) adlı eseridir. Bu kitapta Lukács çok sesli bir yapıda olan Marksist estetiğe sanatın özü olarak Antik Yunan'dan beri kabul edilmiş olan *mimesis* kavramını dönüşüme uğratarak devrimci bir düşünce getirmiştir. Onun fikirleri birçok eleştiri ile karşılaşmış ve kendisine yer bulmada uzun bir süre boyunca zorlanmıştır. Kimi onun düşüncelerini muhafazakâr, kimi sıradan kimi de devrimci bulmuştur. Bu yüzden çalışmanın bu bölümünde hem Lukács'ın kavrama getirdiği yeniliği hem bu yeni *mimesis*'in Marksist estetiğe olan katkısını hem de eleştirilerin ne derece haklı olduğunu ve Lukács'ın bunlara nasıl karşılık verdiğine yer verilecektir. Böylece serüvenin son noktasını oluşturan Lukács'ın da gerçekten bunu başarıp başarmadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

Lukács'ın yaşadığı dönem, dünyanın politik ve ekonomik olarak çok karmaşık olduğu zamanlardır. Kendisi, böyle bir zaman diliminde adeta bir çıkış yolu bulmaya çalışmış ve bunu, teori ve pratiğin birlikteliğini temel alan filozoflarda bulmuştur. Gençlik döneminden itibaren kendi düşünce yapısını oluşturmada büyük yer kaplayan Marx ve Engels, Lukács için önemli figürlerdendir. Bir çıkış yolu olarak

Marx'ı ve onun bıraktığı mirası dikkate alan Lukács, estetik teorisinde bu mirası gözden geçirerek ona katkı sağlamıştır. Onun en önemli katkısının da *mimesis* kavramı olduğu söylenebilir. Lukács, *Estetik* kitabında birçok Marksist estetikçi tarafından üzerinde pek fazla durulmamış bir konu olan *mimesis* kavramına eğilerek Antik Yunan'dan itibaren kullanılmış olan bu kavramı yeni bir tavırla ele almıştır. *Mimesis*, aslında Marksist estetik için işlevsel bir kavramdır; ancak onun eski kullanımı Marksist estetiğin önünde bir engel gibi durmaktadır. Bu yüzden, Lukács açısından *mimesis*'in eski kullanımlarının birçok sorunu bünyesinde taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak Lukács'ın kendisi bile ilerleyen yaşlarında sorunlu bulacağı *mimesis* kullanımını gençlik döneminde kaleme aldığı estetik kuramlarında kullanmıştır. Bu yüzden ilk önce Lukács'ın *mimesis* kavramını adeta bireyin iç dünyasını ve sanatçının duygularını yansıtan bir şey olarak ele aldığı ve bu yüzden de bu kavramı Aydınlanma dönemi İngiliz empiristleri gibi kullandığı dönemine ardından Marksizm'i benimsemesi ile değişen dönemine odaklanmak daha yararlı olacaktır.

2.1. Lukács'ın Marksizm Öncesi Mimesis Anlayışı

Lukács, Marksist düşünceyi benimsemeden önce *Ruh ve Biçim -Die Seele und die Formen-* (1911) adlı bir eseri kaleme almıştır. Onun sanata dair düşüncelerini anlamamızı sağlayan bu eser Lukács'ın düşünsel evriminin önemli parçalarından biridir. Onun Marksizm öncesi döneminde kaleme aldığı bir diğer eseri ise 1914-15 yılları arasında yazmış olduğu *Roman Kuramı*'dır. Bu her iki kitap daha sonraları yazarı tarafından olumsuz olarak değerlendirilmiş olsa da onun felsefe evriminin bir aşamasını oluşturduğu için önemlidir.

Lukács'ın *Ruh ve Biçim* adlı eserinin ana hatlarını, onun biçim ve içerik hakkındaki görüşleri, sanatın özüne dair araştırmaları ve sanatın toplumdaki yeri gibi konular oluşturur. Lukács, kitabının bir bölümünde Leo Popper'a yazdığı mektuba yer vermiştir, bu mektup bahsi geçen ana hatların âdeta özetlenmiş bir hali olarak düşünülebilir. Buna göre sanat, biçimler vasıtasıyla insanların kendilerine özgü duygusal deneyimler yaşamasına sebep olan bir şey olmakla birlikte içeriği biçim içinde eriten ve saf bir biçim haline gelen şeydir.¹⁰⁰ Sanatın, saf biçim olarak

¹⁰⁰ Georg Lukács, *Soul and Form*, çev. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1974) 3.

değerlendirilmesi ilk başta sadece görünüşe vurgu yapan bir özellik gibi anlaşılmış olsa da “içeriği biçimde eritme” anlamında sanat saf biçim olarak değerlendirilmiştir. O halde, bunu dikkate alarak içeriğin biçim aracılığıyla ifade edildiğini söylemek mümkün olduğu gibi biçim ve içeriğin arasındaki bu ilişkinin sanatın özünü oluşturduğu da söylenebilir. Sanatın özünü oluşturan biçim ve içeriğin iç içe oluşu, bunların birbirlerini dışlayamayacağını gösterdiği gibi sanat eserinin duyulara hitap eden bir yönünün olduğu kadar eserde derinleşen içeriğin de olduğunu gösterir. Derinleşen içerik, biçimin içeriği nasıl yansıttığına ve bunların arasındaki uyumlarına bağlıdır. Sanatın saf biçim olması bir bütün olarak ele alınan biçim ve içeriğin birbirini tamamlamasında yatmaktadır.

Lukács, Leo Popper’a yazdığı mektupta biçim ve içerik konusunda şöyle bir açıklama yapar: *“Her şey, kader ile ilişki kurarak dünyayı sembolik terimlerle temsil eder; her yerde kaderin sorunu, biçimin sorununu belirler. Bu birlik ve birlikte varlık o kadar güçlüdür ki, her iki unsur da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmaz; burada, bir ayırım ancak soyutlama yoluyla mümkündür.”*¹⁰¹ Bu pasajda kader kavramı, biçim ve içeriği belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Dini bir terim olan kader kavramını Lukács metaforik olarak kullanır. Lukács, bu kavramı hiçbir şeyin kendisinden bağımsız olamayacağı yani kaçınılmazı belirtmek amacıyla kullanmış olabilir. O halde, kader ve biçim sorununu bu minvalde ele alırsak onun kader sorununun biçim sorununu belirlediğini ve bunların kaçınılmaz bir ilişkiye sahip olduğundan dolayı kullanıldığını söyleyebiliriz. Kader ve biçim arasındaki ilişkiyi, sanatçının yaratım sürecinde ele alırsak kader ve biçim arasındaki ilişkinin anlaşılması daha kolay olabilir. Sanatçı, bireysel olarak yaşadıklarını ki Lukács’ın kader kavramını kullanmamız gerekirse kaderinde yaşadıklarını dışa vurması veya sembolik terimlerle ifade etmesi gerekir. Kaderin sorununun biçim sorununu belirlemesinin sebebi de tam olarak bu noktada başlar. Çünkü sanatçı kaderinde yaşadıklarını kendi açısından anlatabilir, o bireysel deneyimlerini ve toplumda kurduğu etkileşimlerini kendine özgü bir biçimde anlar ve onları bu şekilde sanata dönüştürür. Bu durumun içinde barındırdığı kaderde olanı, yani insanın içsel dünyasında yaşadığı şeyi, bir eser

¹⁰¹ Lukács, *Soul and Form*, 7.

aracılığıyla dışa vurma olayı karşımıza yansıtma sorunu olarak çıkar. Bu yüzden, yazar burada kaderin sorununun biçim sorununu belirlediğini savunmuş olabilir.

Lukács'ın kader ve biçim arasında kurduğu bu ilişki ilk etapta o kadar da temelleri sağlam bir kuram olarak düşünülmebilir, ancak onun kaderden kastının ne olduğunun anlaşıldığı takdirde teorisi biraz daha anlaşılır olacaktır. Kaderin belirlediği biçim, aslında içerik ile karşılıklı ilişkide olan biçim olarak da anlaşılabilir. Çünkü her iki durumda da biçimi etkileyen şey eserin temsil ettiği şey yani anlatılmak ya da hissettirilmek istenendir. Buradan yola çıkarak, kaderdekinin yani bireyin kaçınılmaz biçimde yansıtması gereken yaşantının biçim ve içerik arasındaki etkileşimi sağladığına ulaşılabilir. Bu etkileşimle ortaya çıkarılan bir ürün olarak sanat eseri kaynağını bireyin öznel yaşantısından alır ve bunu *mimesis* ile gerçekleştirir. Sadece dışsal unsurların temsili ya da yansıtılması olarak anlaşılmaması gereken bir kavram olarak *mimesis*, burada bireyin içsel yaşamına dair deneyimlerini dışa vurmanın bir aracı olarak ortaya çıkar. *Mimesis*, biçim ile içeriğin bütünleşmesini sağlayarak hem bireyin iç dünyasını ve onun gerçekliğinin ortaya çıkmasını sağlar hem de dışavurumun yapılacağı duygunun nasıl bir şekilde yansıyacağının hatlarını oluşturur. Böylece daha önce bahsi geçen biçim ve içeriğin uyumu da yapılmış olur. Bundan yola çıkarak, *mimesis* kavramının Lukács'ın *Ruh ve Biçim* eserinde daha sonraki dönemlerinden farklı olarak öznel deneyimlere daha çok dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Lukács'ın felsefesinin ilk dönemlerinde ortaya koyduğu biçim ve içeriğe dair düşünceleri ve bunları bütünleştiren *mimesis* kuramı zamanla değişikliğe uğramış olsa da onun gençlik dönemi eserlerinden biri olan *Roman Kuramı*'nda da *Ruh ve Biçim*'in bazı noktaları ortaktır.

Lukács'ın Marksizm'i benimsemeden önce yazdığı kitaplardan biri olan *Roman Kuramı*'na 1962 yılında Lukács tarafından yeni bir önsöz yazılmıştır. Bu önsözde, kitabı bir umutsuzluk duygusuyla yazdığını itiraf eden ve bu kitabın yol gösterici bir araç olarak kullanılmak istendiği takdirde sadece akıl karışıklığını arttıracığını savunan Lukács, kitabını adeta olumsuzlar.¹⁰² Ona göre, *Roman Kuramı*, estetik alanında çözüme ulaşmak isteyen insanlar tarafından yol gösterici olarak seçilmemesi gereken bu kitaptır. Bu düşünceden yola çıkarak Marksist Lukács'ın, Marksist

¹⁰² Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Metis Yayıncılık, 2023) 25-36.

olmayana yönelik sert bir tavrının olduğunu söylemek mümkündür. Onun bu yaklaşımı kendisinin felsefe serüveninde düşüncelerinin nasıl değiştiğinin bir göstergesi olarak da anlaşılabilir. Bu değişimin henüz gerçekleşmediği Marksizm öncesi döneminde Lukács, *Ruh ve Biçim*'deki düşüncelerini *Roman Kuramı*'nda da devam ettirir, hatta bunu daha sistematik bir şekilde yaptığı da söylenebilir. Bu iki eser arasındaki uyumun en iyi anlaşılacağı nokta sanata dair tanımlamaları olabilir. Her iki kitap da sanatı kopya olacak şekilde basit bir taklit olarak ele almaz, daha açık olmak gerekirse her iki esere göre sanat, insan ile toplumsal gerçeklikler arasında oluşan etkileşimin bir yansıması olarak ele alınır. Lukács'ın *Roman Kuramı*'nın ilk sayfalarında yaptığı sanat tanımı da bu görüşü destekler. Ona göre, “*Sanat, dünyanın bizim ölçülerimize sığdırılmış düşsel gerçekliği olan sanat...artık bir taklit değildir, çünkü tüm modeller yok olmuştur; sanat, yaratılmış bütünlüktür artık, çünkü metafizik alanların doğal bütünlüğü ebediyen yıkılmıştır.*”¹⁰³ Lukács'ın bu cümlesinden yola çıkarak onun geleneksel olarak sanattan anlaşılan şeyin artık bozulduğunu, sanatın taklit olmadığını, sanatın kendisinin yarattığı bir gerçekliğinin olduğunu savunduğu söylenebilir. O halde, modellerin olmadığı sanatın artık özgürleştiğini söylemek mümkündür. Lukács, sanatın yaratılmış bir bütünlük olduğunu söylerken sanat eserinin yaşamdaki bir unsuru ya da olayı doğrudan yansıtmadığını bunun tam aksi olarak sanat eserinin bu unsuru yeniden yarattığını savunuyor olabilir. Tabii buna ek olarak Lukács, burada bu unsuru yeniden yaratan ve onu alımlayan kişinin de bu yaratımda etkili olduğunu savunuyor olabilir. Çünkü ona göre, sanat, geleneksel düşünceden ayrı olarak, görülen olayı, nesneyi ya da durumu değil, görülenlerin birey açısından nasıl görüldüğünü yansıtmaktadır. O halde, sanatın, bireyin çevresel, toplumsal yapılarla olan bireysel ilişkisinin yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Lukács'ın sanatın özüne dair yaptığı açıklamalar onun *mimesis* kavramını felsefesinde nasıl kullandığı hakkında bizlere bilgi verir. Buna göre, *mimesis* basit bir şekilde veya diğer bir deyişle kopya olmanın ötesinde bir yansıtma olarak anlaşılmalıdır. Lukács'ın geleneksel kullanımını aştığı *mimesis* kuramını *Roman Kuramı*'nda görmemizin nedeni, yazarın romanı modern bir edebiyat türü olarak ele alıp onu analiz etmesiyle ve romanda *mimesis*'in rolüne odaklanmasıyla gerçekleşir. Lukács'ın romana dair bu çalışmasının nedeni romanın bir edebi tür olarak epik kadar olmasa da bir süredir varlığını

¹⁰³ Lukács, *Roman Kuramı*, s. 46.

sürdürmesine rağmen kapitalist toplumla birlikte ivme kazanması ve yükselişe geçmesi olabilir. Ayrıca, romanın o zamana kadar baskın edebi türlerden biri olan epikten farklı öğelere sahip olup onun etkisini azaltması da Lukács'ın çalışmasının hareket noktalarından biri olarak düşünülebilir.

“Epik ve roman, büyük epik edebiyatın bu iki ana biçimi, yazarlarının temel ereklarıyla değil, yazarların karşılaştığı verili tarihsel-felsefi gerçekliklerle birbirinden ayrılır. Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir.”¹⁰⁴

Bu pasajdan yola çıkarak romanın geliştiğı modern dünyanın ne kadar karmaşık olduğunu ve bu durumun epiğın yaygın bir edebi tür olduğu zamandan farklı olduğu sonucuna ulaşabilir. Zamanın değişmiş olması yazarların içinde yaşadıkları dünyanın değiştiğini ve artık epiğın dünyasının şekil değiştirdiğini ya da bu dünyanın var olmadığını gösterir. Epik ile roman arasındaki farkın yazarların amaçlarıyla değil onların yaşantılarıyla ilgili olduğu düşüncesi de zamanın değişmesinden dolayı edebi alandaki değişimlerin kaçınılmaz olduğu sonucuna bizleri ulaştırır. Roman türünün gelişmesine ve ivme kazanmasına neden olan modern kapitalist düzen bireyin içinde yaşadığı dünyaya epikte olduğundan daha farklı bir tavır almasına neden olur. Kapitalizm bireyin konumunu değiştiren, modern anlamda kimisini efendi kimisini de köle yapan bir sistem olarak dünyayı farklı dinamiklerle şekillendirir. Bahsi geçen bu dünyanın dinamikleri insanın dünyayı algılayış biçimini ve buna karşı alış biçimini de değiştirir. Bu dünya, Lukács tarafından hayatın bütünselliğinin verili olarak verilmediğı ve insanın hayatın bütünselliğini kendi yaşantılarından ve toplumsal koşullardan çıkarmak zorunda olduğu bir dünya olarak ele alınır. Bu dünyada yazarın ortaya koyduğu şey ise çelişkilerin ve anlamlandırma çabasını çıkış yolu olarak kurgulayan bir edebi tür olarak romandır.¹⁰⁵ Roman adeta kendisine verilmeyen bütünlüğü ortaya çıkarmaya çalışan bir şeydir. Peki, roman yazarı bu amacını nasıl gerçekleştirebilir?

Bunun cevabı Lukács'ın sanatın da özü olarak konumlandığı *mimesis* kavramında yatmaktadır. *Mimesis*, burada Lukács'tan önce bu kuramı ele alan diğer

¹⁰⁴ Lukács, *Roman Kuramı*, 64.

¹⁰⁵ Lukács, *Roman Kuramı*, 64-68.

düşünürler gibi sadece gerçekliğin basit bir yansıması olarak ele almamıştır, bu kavram onun için, roman kuramı özelinde konuşacak olursak, çelişkili bir dünyanın çelişkilerini ortaya koymak, toplumsal yapıyı ve bu yapı içerisinde yer alan insanın bununla kurduğu etkileşimin bir yansıması olarak ele alınmıştır. O halde, modern kapitalist dünyada yaşayan sanatçının bu dünyada var olan dinamiklerin arasında sıkıştığını ve belki de bu yüzden bir çıkış yolu olarak da sığındığı ve sanatta pasif olarak değil aktif olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Onun aktif olarak yer almasını sağlayan unsur *mimesis*'i kullanım şeklinden kaynaklanmaktadır. Çünkü sanatçı toplum ile kurduğu etkileşimden edindiği deneyimleri ile yaşadığı toplumun yapısını çözümler, anlar ve ona karşı bir tepki alır ve bunu da sanatında gösterir. *Mimesis*'in özgürleştirici gücünü ortaya çıkaran Lukács, sanatı da özgürleştirmiştir. Böylece Lukács *mimesis*'i geleneksel düşünceden dışarı çıkarmıştır. Onun için *mimesis*, yeni bir dünya kuran bir yansımadır.

Gençlik döneminde *Ruh ve Biçim* kitabından başlayarak *Roman Kuramı*'na kadar sanatın özüne dair bir çalışma ortaya koyan Lukács, *Ruh ve Biçim* adlı eserinde *mimesis* kavramını sanatın özü olarak konumlandırmış ve sanatın *mimesis* yoluyla aktardığı şeyin toplumsal gerçeklerden hareket ettiğini ancak bununla sınırlı kalmayarak bireyin iç dünyasını da yansıtmanın bir yolu olduğunu savunmuştur. *Roman Kuramı* eserinde ise Lukács, bu düşüncelerini devam ettirmiş ve insanın içinde yaşadığı dünyayı dışlayamamasından olacak ki sanatçının yansıttığı şeyin etkileşimde olduğu toplumsal unsurların onda yarattığı düşünceler, hisler vb. olduğunu savunmuştur. Bu yüzden Lukács'ın sanatın bireyin ve sanatçının iç dünyasını yansıttığı görüşünü benimsediğini ve bu anlamda bu dönemde Aydınlanma Dönemi İngiliz empiristlerine benzediğini söyleyebiliriz. Lukács, bu dönemde daha varoluşçu ve bireyci bir kanatta yer alır. Bu yüzden de insanın çevresiyle olan etkileşimi ve anlam arayışına oldukça fazla vurgu yapar. Ancak ilerleyen zamanlarda bu düşünce tarzından uzaklaşarak bireyi daha büyük bir şeyin parçası olarak ele alır. Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda geldiği nokta aslında bunun yavaş yavaş gerçekleştiğini gösterir. Lukács, *mimesis*'e getirdiği yenilikçi bakışla yukarıda bahsi geçen toplumsal ve tarihsel gerçekler kanadından ilerleyerek sanatın taşıdığı işleve ve tek bir insan için etkili olanın daha büyük gruplara etkisini tartışacağı bir yolda ilerleyecektir. Onun bu yola girişi ise yeni döneminde Marksizm ile gerçekleşecektir. Peki bunun nedeni nedir veya

bir başka deyişle Lukács'ın Marksizm öncesi düşüncesi neden Marksizm'e uygun değildir? Bunun nedenini anlamak aslında Marksizm'in ne olduğunu ve onun unsurlarını anlamaktan geçmektedir.

2.1.1. İki Şehrin Hikayesi

Bertell Ollman, Marksizm idealini somut kılmak için iki şehir metaforunu kullanır. Buna göre Marksizm, aslında iki şehrin hikâyesini anlatır. İlk şehir, özgürlüğün ancak bir illüzyon değerinde olduğu, üretim araçlarını kontrol eden kapitalistlerin şehri olan kapitalizm, ikinci şehir ise insanların özgürlüklerinin tadını çıkaracakları gerçekten bir şeyler yapabilecekleri şehir olan komünizmdir ve ikinci şehir ilk şehrin üzerinde yükselir.¹⁰⁶ Bertell Ollman'ın *Diyalektiğin Dansı* (2003) kitabının girişinde yer alan bu metafor Marksizmin ne olduğunun kısa bir öyküsüdür. Bu öyküde Marksizm, sadece komünizmi daha iyi bir sistem olarak ele almaz, bu öykü kapitalizm ile komünizmin içsel ilişkilerini de konu alır. Metafor, ilk başta sanki kapitalizm ve komünizmi birbirlerinden farklı bağımsız iki şehir olarak ele almış gibi görünür. Ancak, aslında bu metafor, kapitalizm üzerinde yükselen komünizmi anlatır. Bu yüzden, bu iki şehrin aslında tek bir şehrin farklı zamanlardaki suretleri olduğunu söylemek doğru olabilir. Kapitalizm ve komünizm arasında bir bağıntılar zinciri gören Marksizm, onların çatışmalı ilişkisini ve ikincisinin ilkinden nasıl koşullar sağlanarak çıkabileceğini çözümlemeye çalışır. Bu öykü, en nihayetinde büyük bir özgürlüğe, kardeşliğe ve barışa sahip ikinci şehir olan komünizmin galibiyetiyle son bulacağından, bu galibiyetin öğelerini dikkate almak gerekir. Ancak komünizmin yaşayacağı bu galibiyet, pek kolay gerçekleşebilecek bir galibiyet değildir. Çünkü kapitalizmin karşıtı olarak onu alt edecek ve onun üzerinde yükselecek olan komünizmin, bu süreçte kapitalizmi derin bir incelemeye tabi tutup onun yapılarını analiz etmesi ve bunun karşısına yapıcı unsurlar koyması gerekmektedir. Tüm bunlar, Marx'ın iki şehrin hikâyesinde özgürlük şehrine giden yolu adım adım ortaya koyması için elzemdir.

Komünist Parti Manifestosu'nda (1848) Marx, kapitalist sistemin ana hatlarını gözler önüne serer. Bu metinde Marx, tüm toplum tarihi boyunca toplumların her

¹⁰⁶ Bertell Ollman, *Diyalektiğin Dansı Marx'ın Yönteminde Adımlar*, çev. Cenk Saraçoğlu (İstanbul: Yordam Kitap, 2022) 13-15.

zaman zıtlıkları içinde barındıracak şekilde sınıflara ayrıldığını savunmuştur. Ona göre, feodal toplumun yıkılmasıyla burjuvazi ve proletarya olarak iki büyük sınıfın yer aldığı kapitalist toplum oluşmuştur.¹⁰⁷ Buna göre, kapitalist toplumdaki bu iki büyük sınıfın, toplumun önceki tarihsel evrelerinde olduğu gibi ezen ve ezilen sınıfın bir varyasyonudur. Bu varyasyonu sağlayan en önemli şeylerden birinin değişen üretim araçları olduğu söylenebilir. Üretim araçlarının değişmesi üretim ilişkilerinin de değişiklik göstermesine sebep olmuştur. Bunların başında, özel mülkiyet, pazar rekabeti, sınıf çatışması ve işçinin emeği gibi konular gelmektedir. Ancak, bunların sadece ekonomik boyutta etkisini gösterdiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir; bu üretim ilişkilerinin toplumsal bir karşılığı da vardır. O halde, kapitalist evrenin sadece yalıtılmış bir şekilde ekonomik bir sistemden ibaret olduğunu söylemek pek de doğru değildir. Yaşanan ekonomik gelişim, sadece ekonomiye değil toplumsal yapılara da etki eder. Bu kapitalist sistem dört bir koldan tüm dünyayı kuşattığına göre üretim araçlarına bağlı olarak değişen üretim ilişkilerinin Marksistler tarafından sorunsallaştırılması olağan gelmektedir. Özellikle gelişen sanayi ile değişen üretim araçlarının kullanımının yok olmak istemeyen toplumlar için bir zorunluluk haline gelmesi üretimde yaşanan köklü değişimlerin kendine has bir egemenlik alanı oluşturmaya neden olur.¹⁰⁸ Bunu dikkate alarak, kapitalizmin egemenlik alanının ilk etapta toplumları ekonomik değişimleri takip etme noktasında öne çıktığını söylemek mümkündür. Marx'ın ekonomi üzerine sistemli bir çalışma yürütmesinin ana nedenlerinden birinin de aslında ekonominin bu etki alanından kaynaklandığını söylenebilir. Çünkü modern sanayinin gelişmesi ile üretim biçimi ve üretim ilişkileri değişmiş, dünya pazarı kurulmuş ve toplumsal olan unsurlar da bundan etkilenmiştir.¹⁰⁹

Kapitalizmin etki alanının sadece ekonomik ölçekte kalmayıp toplumsal olanı etkilemesi noktasında da gündelik hayata dâhil olması, Marx'ın ve Marksistlerin ana problem olarak gördükleri altyapı ve üstyapı ilişkisinin ele alınmasına neden olmuştur. Altyapının üstyapı ile olan içsel ilişkisinin, kapitalizmin yerini alacak olan komünizmi anlamak için oldukça işlevsel olduğu söylenebilir. Marx, üretim güçleri ve ilişkileri

¹⁰⁷ Karl Marx, Friedrich Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Dünya Armağan (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 1998) 7-9.

¹⁰⁸ Marx, Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, 10-12.

¹⁰⁹ Marx ve Engels, *Komünist Parti Manifestosu*, 15-17.

olarak anlaşılan altyapının bileşenleri hukuk, din, eğitim ve kültür olan üstyapıya olan etkisine birçok kitabında yer vermiştir. Ancak bu konuya kapitalizmin henüz erken dönemi diyebileceğimiz zamanlarda yer verdiğinden dolayı Marx'ın yirminci ve yirmi birinci yüzyılda problematik olarak görülmüş konulara tam anlamıyla yanıt vermediğini söylemek mümkündür. Problemleri konuların en önemlilerinden biri de altyapının üstyapıyı belirlemesinin yarattığı sorunlardır. Kültürel öğeleri içinde barındıran üstyapı, eğer altyapı tarafından katı bir determinist şekilde belirlenirse, bu durum kültürün değerini düşmesine, onun altyapının bir kopyası ve kati suretle özerkliğe sahip olamayan bir hale gelmesine neden olur. İşte tam bu noktada, kültürü adeta bu durumdan kurtaracak, bir diğer deyişle kültürü materyalist bir determinizmden kurtaracak bir değişim gerekliydi. Bu düşünce de üstyapının altyapının doğrudan bir kopyası olmadığını, onun görece özerkliğe sahip olduğunu gösterecek bir kavram olarak, György Lukács'ın gözden geçirdiği anlamda *mimesis* kavramı olabilirdi.

Altyapı ve üstyapı diyalektiğinin henüz olgunlaşmamış ve katı bir materyalizme uygun olarak anlaşılmış halinin yarattığı sorunları çözüp Marksist estetiğe yeni bir yaklaşım getiren Lukács'ın *mimesis* kavramı, uzun yıllardır olan kullanımını aşmış ve dönüşüme uğramıştır. Bu kavramın daha iyi anlaşılması için, altyapı ve üstyapı diyalektiğinin Marksist kuramca nasıl anlaşıldığını açıklamak ve bu diyalektiğin neden tersi olacak biçimde yeniden kurulmaya çalışıldığını gözler önüne sermek gerekecektir. Ancak böylelikle *mimesis* kavramının devrimci gücü ön plana çıkacaktır.

2.1.2. Altyapı ve Üstyapı Diyalektiği

Hiçbir düşünce, onu ortaya atan filozofun yaşadığı toplumsal olaylardan tam anlamıyla bağımsız değildir. Marksist estetiğin temelleri, Marx'ın içinde yaşadığı dönemin etkisi ile başlattığı, toplumun temel dinamiğini ekonomide bulduğu ve tarihsel materyalist bir düşünce yapısı ile geliştirdiği bir kültür analizinde bulunur. Marksist estetik, Frankfurt Okulu ve bu okula dâhil olmayan diğer Marksistler tarafından zaman içerisinde bazı değişikliklere uğrasa da temelini Marx'ta bulan bu kuramların, Marx'ın oluşturduğu çekirdeği korudukları söylenebilir. Bu yüzden Marx'ın temel düşüncelerinden kısa da olsa bahsetmek yararlı olacaktır.

Marx'ın 1844 Elyazmaları'nın büyük çoğunluğunu -üçüncü elyazmasında yer alan Hegel eleştirisi ve Feurbach ve Hegel karşılaştırması hariç- sermaye, işçi, ücret, yabancılaşma, emek ve mülkiyet gibi konular oluşturur. Tüm bu konuların bir bütün olarak Marksizm'in yapı taşlarını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Marx'a göre kapitalist sistemde işçinin kilit bir rolü vardır, her ne kadar üretim araçlarında değişim yaşanmış ve sanayi üretimi gelişmiş olsa da işçi olmadan üretimden de bahsetmek mümkün değildir. Ancak işçiye duyulan bu ihtiyaç, işçinin yaşam koşullarının iyi olduğunun bir göstergesi de değildir, öyle ki Marx'ın işçilerin durumu hakkındaki düşünceleri de koşulların kötülüğüne işaret eder. Marx'a göre; “... işçi için en elverişli olan toplum durumunda bile işçi için zorunlu sonuç, aşırı çalışma ve zamansız ölüm, makine düzeyine, kendi karşısında tehlikeli bir biçimde biriken sermayenin kölesi düzeyine düşürülme, rekabetin yeniden canlanması, işçilerden bir bölümünün açlıktan ölmesi ya da dilenciliğidir.”¹¹⁰ İşçi, kapitalistler tarafından oluşturulmuş bir statüye ve bu statüye uygun olarak düzenlenen görevlerle donatılmıştır. Bu yüzden de işçinin açlık ve ölüm ile karşı karşıya kalması sırf kar sağlamak için adeta yeni bir kölelik sistemi oluşturan kapitalistler için olumsuz bir durum olarak ele alınmamıştır. Eğer kapitalistler bu durumun olumsuz olduğunu düşünselerdi, bu durum için birtakım iyileştirmelerde bulunurlardı. Ücret arttırımı ve çalışma koşullarının değişimi bahsi geçen bu iyileştirmenin ilk basamağı olarak ele alınabilirdi. Ancak bunlar kapitalistin kârını azaltabileceği için onların bu iyileştirmelerden kaçınmaları aslına bakılırsa pek de şaşırtıcı değildir. Öyle ki kapitalistin işçiye verdiği ücret “işçiyi işçi olarak yaşatmak için ... yalnızca yaşamını zorlukla yeniden üretmesine”¹¹¹ yetecek bir ücrettir. Bu yüzden, işçinin aldığı bu ücretin, onu işçi statüsünde tutma amacını taşıdığını söylemek mümkündür.

Kapitalist sistemde işçi, az bir ücret karşılığında emeğini ve zamanını satan sömürülen bir sınıf olarak karşımıza çıkar. Bu sınıf, üst sınıf olan burjuvaziye hizmet ederek burjuvazinin devam etmesi için ona para kazandırır. İşçinin sürekli kapitale para kazandırıp onun için çalışmasının karşılığı, onun işçi olarak kalmasını sağlayan az bir ücret ve kendi ürettiği ancak hiç sahip olamayacağı nesnelerdir. İşçinin ürettiği

¹¹⁰ Karl Marx, 1844 Elyazmaları- Ekonomi, Politik ve Felsefe, çev. Kenan Somer (Ankara: Sol Yayınları,2011) 92.

¹¹¹ Marx, Komünist Parti Manifestosu, 22.

nesnelerle arasındaki bu ilişki, Marx tarafından sorunlu bir alan olarak ele alınmıştır, bu alanı işçinin ürettiği nesneleri hiçbir zaman elde edemeyerek üretiminde bulunduğu nesneye yabancılaştığı alan olarak açıklayabiliriz. Marx 1844 Elyazmaları'nda bu konuyu şu şekilde açıklar:

“...Emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak, ona karşı koyar. Emek ürünü, bir nesne içinde saptanmış, bir nesne içinde somutlaşmış emektir; emeğin nesnelleşmesidir... Nesnelleşme kendini nesnenin öylesine bir yitirilmesi olarak gösterir ki işçi sadece yaşamak için en gerekli nesnelerden değil ama çalışma nesnelerinden de yoksun bırakılmıştır...Nesnenin sahiplenilmesi kendini öylesine bir yabancılaşma olarak gösterir ki işçi ne kadar çok nesne üretirse o kadar az sahiplenebilir ve kendi ürünü olan sermayenin egemenliği altına o kadar çok girer.”¹¹²

İşçi, emeğini somutlaştırarak bir meta üretir ve üretimin sonunda ürettiği nesneyi de yitirir. İşçinin nesneyi yitirmesinin iki sebebi vardır. İlk sebep, işçinin üretim bandının belirli bir kısmında yer alarak sonuçta ortaya çıkacak ürünün sürekli aynı halini üretmesinden dolayı ürünün öncesine ve sonrasına hâkim olamaması ve bu yüzden de ürettiği nesneyle ilişkisinin kısmi kalmasıdır. İkinci sebep ise, üretimde faal olan işçinin ürettiği metayı aldığı ücretle asla elde edememesidir. Böylece işçinin hem ekonomik güçsüzlük sebebiyle hem de metanın üretiminde bir bütün olarak yer almadığı için ürettiği metaya yabancılaştığı söylenebilir. İşçinin böylesine sıkışmış bir durumda kalması ona atfedilen görevlerden ve yükten kaynaklanır.

Marx, işçinin bir zenginlik ürettiğini ancak onun bu zenginliğin dışında kaldığını, bir diğer deyişle üretilen metanın işçiler için değil, kazanç sağlaması için kapitalin ve ona sahip olabilecek küçük ve büyük burjuvaların¹¹³ olduğunu savunarak kapitalist ekonominin dinamiklerini açıklamaya çalışmıştır. Ancak kapitalist sistemde burjuvazinin tek kazancının üretim araçlarına sahip olma ve işçinin emeğini sömürme olmak üzere ekonomik olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Çünkü ekonomik güç olarak üretim araçlarını elinde tutmakla birlikte baskın bir sınıf olarak burjuvazinin işçileri toplumsal olarak da yönlendirme gücünün olduğu söylenebilir.

1845-46 yılları arasında yazılan *Alman İdeolojisi* kitabında ise Marx ve Engels, egemen gücün zihinsel güç ile olan ilişkisine değinerek elyazmalarındaki düşüncelyi

¹¹² Marx, 1844 Elyazmaları- Ekonomi, Politik ve Felsefe, 140.

¹¹³ Marx, 1844 Elyazmaları- Ekonomi, Politik ve Felsefe, 138-142.

desteklerler. Buna göre, egemen sınıf, elinde bulundurduğu üretim araçları sayesinde sadece ekonomik güç olarak kalmaz; onlar bu durumu kullanıp hâkimiyet alanlarını genişleterek zihinsel bir güç de olurlar. Böylece güç alanı genişleyen burjuva kendi amacını toplumsal bir amaç olarak lanse edip çıkarlarını da arttırır.¹¹⁴ Burjuvanın kendi çıkarı için böyle bir şey yapması, onun sırf egemen güç olduğu için yapabildiklerinin kapasitesini gösterdiği gibi altyapı olan ekonominin üstyapı olan zihinsel etkinliklere olan etkisini de gösterir. Çünkü ekonomik güç olan burjuva, sadece bununla sınırlı kalmayarak hâkimiyet alanını üstyapıda da gösterir. Burada Marx ve Engels'in zihinsel güçten ya da üstyapıdan kastettikleri, *din, felsefe, hukuk, sanat* gibi etkinliklerdir. Üstyapının öğelerini oluşturan bu etkinliklerin altyapı tarafından belirlendiği bazı metinlerde geçse de başta Engels olmak üzere bazı filozoflar bu durumun kimileri tarafından yanlış anlaşıldığını savunmaktadır. Engels, 21 Eylül 1890 tarihinde Bloch'a yazdığı mektupta tam olarak bu yanlış anlaşılma hakkında bir açıklama yapar:

*"... Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte en sonunda belirleyici etken, gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir. Marx da ben de bundan daha çoğunu asla ileri sürmedik. Bundan ötürü, herhangi bir kimse bunu ekonomik etken biricik belirleyici etkendir diyerek bozarsa, bu önermeyi anlamsız, soyut, saçma bir söze dönüştürüyor demektir. Ekonomik durum temeldir, ama üstyapının çeşitli öğeleri -sınıf savaşımının politik biçimleri ve sonuçları, örneğin başarılı bir çarpışmadan sonra yenen sınıfın koyduğu anayasalar vb., hukuksal biçimler, özellikle de bu gerçek savaşımın onlara katılanların beyinlerindeki yansımaları, politik, hukuksal, felsefi teoriler, dinsel görüşler ve daha sonra bunların dogma sistemlerine gelişmeleri- de tarihsel savaşımın gidişinde etkilerini gösterirler ve birçok durumda özellikle onların biçimini belirlerler."*¹¹⁵

Engels'e göre, tarihte tek belirleyicinin ekonominin olduğunu düşünmek yanlış bir düşüncedir ve ona göre ne kendisi ne de Marx böyle bir şeyi savunmuşlardır. Engels, Bloch'a yazdığı bu mektupta tarihin gidişatını sadece altyapının belirlemediğini üstyapının öğelerinin de tarihteki mücadelelere etkide bulunduğunu savunur ve savunmasını sınıf çatışmasından galip çıkanın oluşturduğu kanunlar, felsefi ve dini düşüncelerle destekler. Buna göre, sınıf çatışmasından galip çıkan zümre ya da sınıf, kendi sistemlerini geliştirebilir ve tarihin akışını da değiştirebilir. Engels, bu örneği vererek ekonomiden farklı olarak tarihin akışını etkileyen diğer unsurların da

¹¹⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli (Ankara: Sol Yayınları, 2010) 75-77.

¹¹⁵ Friedrich Engels, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*, çev. Öner Ünalın (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000) 15-16.

etkili olduğunu, diğer bir deyişle, sadece altyapının üstyapıyı etkilemediğini üstyapının da tarihin akışını değiştirebilecek bir yetiye sahip olduğunu savunur. Ancak Engels'in vermiş olduğu sınıf mücadelesinden galip çıkanın kanun yaratma, felsefe, din gibi görüş sistemleri geliştirebileceği örneği onun amacına pek de iyi hizmet etmemektedir.

Engels'in vermiş olduğu örneğe iki şekilde yaklaşılabılır. İlk olarak, Engels burada sınıf mücadelesi verip zafer kazanmış olan sınıfın ki böyle bir mücadeleye gerek duyulmuşsa bu mücadeleyi verenin ezilen sınıf olduğu söylenebilir, her şeye olmasa da üstyapının bazı öğelerine etki edebileceğini savunur. Ancak Engels'in bu örneği üstyapının etki alanını göstermek için yeteri kadar tatmin edici bir örnek olmayabilir. Çünkü ezilen sınıf mücadeleyi kazanarak üstyapının öğelerinde çeşitli içerik değişiklik yapabilir; ancak bunu yapması için ilk önce bir savaşı kazanması gerekmektedir. Dolayısıyla, üstyapıya etki etmek için daha güçlü sınıfı ki bu da mantıken daha zengin bir sınıf olacaktır, alt etmesi gerekmektedir. Bir diğer deyişle bu da onun egemenliğini sekteye uğratmak ve onun yerine geçmesi gerekmektedir. O halde Engels'in verdiği örneğin yine altyapıdan geçtiği ve onun önemini vurguladığını söylemek mümkündür. İkinci olarak, yenen sınıf üstyapının öğelerini belirleyecek bir hale gelecekse bu sınıfın sadece bu öğelerle yetineceğini düşünmek biraz fazla iyimser bir tavır olabilir. O halde, üstyapıya etki ederek bazı dinamikleri değiştiren yenen sınıfın altyapının temel ögesi olan ekonomiyi de etkisi altına alabileceği söylenebilir.¹¹⁶ Bu durum, üstyapıyı ele geçirenin altyapıyı da hâkimiyeti altına aldığı bir göstergesi olup eleştirilerin bir nebze önünü kesebilir. Ancak ikinci durumun ütöpik öğeler bulundurduğunu da kabul etmek gerekir. Burada ikinci yaklaşım, Engels'e daha uygun olduğu için diğerine kıyasla daha akla yatkın olabilir; ancak bu hala içinde bir sorun taşır. Çünkü üstyapının hakimiyetinin neye göre belirlendiği kısmı bulanıktır. Kısa bir parantez açıp bu bulanıklığı gidermek makul olabilir.

Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine” (1940) adlı yazısında üstyapı kavramına belli ölçüde denk düşen kültür kavramının iktidarla olan bağlantısını kurarak üstyapıya hâkim olmanın neye karşılık geldiği konusuna açıklık getirmeye çalışır.

¹¹⁶ Engels, *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*, 16.

“...belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır... Bugüne değin zafer kazanmış kim varsa, bugün iktidarda olanları bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümektedir. Savaş ganimeti de adet olduğu üzere, bu zafer alayıyla birlikte taşınmaktadır. Bu ganimet, kültür varlıkları diye adlandırılmaktadır.”¹¹⁷

Bu pasajdan yola çıkarak Benjamin’in kültür varlıklarına hâkim olanın, sınıf savaşından galip çıkan ve iktidar sahibi olmuş kimseler olduğunu savunduğu söylenebilir. Benjamin, iktidar olanların kazandıkları kültür varlıklarının bir savaş ganimeti değerinde olduğunu savunarak onun önemine dikkat çekmiştir. Aynı zamanda, savaş ganimetinin zaferi pekiştiren bir yanının da olduğu düşünülürse bunun stratejik bir önem taşıdığı da söylenebilir. O halde, kültür varlıklarını ellerinde tutan kimseler, kendi düşünce yapılarını kültür varlıklarını kullanarak daha etkili bir şekilde yayabilir. Benjamin bu metninde kültür kavramını tarihsel bağlamda ele almış, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” (1935) adlı metninde ise tarihsel bağlama ek olarak kültürü estetik bağlamda da ele alarak onun dönüşümünü göstermeye çalışmıştır. Benjamin, bu metnin girişinde Paul Valéry’nin *Sanat Üzerine Yazılar* adlı kitabından alıntı yaparak kültürde dönüşümünün meydana geldiği konusunda Valéry’e katılır. Bu pasajda Valéry, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını, yeniliklerin sanatın tekniğini de değiştirdiğini ve belki de sanat kavramının da değişebileceğini, buna hazırlıklı olunması gerektiğini belirtir.¹¹⁸ Ekonomik üretim biçimlerinin değişmesi ekonomik olmayan şeylerin de üretim tarzını değiştirmiştir ve sanat da bunlardan biridir. Valéry’nin de işaret ettiği gibi, tekniğin değişmiş olması sanat eserinin üretimini, onu üretenin vasıflarını, onun üretilme amacını ve tabi ki bunların etkisiyle sanat kavramının içerdiği anlamı da değiştirmiştir. Benjamin de Valéry’e katılarak yeniden üretimin kültürün önemli bir parçası olan sanatı dönüşüme uğrattığını savunur. Yeniden üretimin sanat eserinden tek ve biricik olma niteliklerini alarak onu her yerde görülebilecek yani orijinal bağlamından alınacak bir metaya dönüştürmesi ve sanat eserinin yeniden üretilerek çoğaltılmasının sanat eserinin bir defaya özgü olarak yapılmış olduğu özelliğini ondan alarak onun kitlesel bir şeye dönüştürüp aurasını yitirmesi¹¹⁹ Benjamin’in temel eleştirilerindendir. Sanat

¹¹⁷ Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023) 41.

¹¹⁸ Benjamin, *Pasajlar*, 50.

¹¹⁹ Benjamin, *Pasajlar*, 55.

eserlerinin yeniden üretimle orijinal bağlamlarından alınması, tek ve biricik olma özelliğini kaybetmesi sadece sanat eserinin değerini düşürmekle kalmaz. Aynı zamanda, eserleri birer meta durumuna getirerek onların kitlesel bir ürüne dönüşmesini sağlar. Eserin yaşadığı bu dönüşüm diğer metaların sahibi olanların elinde ideolojik birer araç haline de gelir. O halde, dönüşüme uğramış kültür varlıklarının yalıtılmış bir halde sadece üretim bağlamıyla sınırlı kalmadığını, üretimdeki değişimin beraberinde ideolojik düşünceleri de beraberinde getirdiğini söyleyebiliriz.

Benjamin, kültür kavramını tarihsel ve estetik bağlamda ele alarak onun sınıf savaşının kazananına ait olduğunu açıklamaya çalışmıştır, kültür varlıklarını bir savaş ganimeti olarak görmesi de bundan kaynaklanabilir. Benjamin'in kültür varlıklarına yönelik düşüncesi ideoloji kavramına gönderme olarak anlaşılabilir. Ancak, Benjamin'de bu kavramın yeterince açıklanmadığını ya da başlangıç düzeyinde kaldığını belirtmek gerekmektedir. İdeoloji kavramını Benjamin'in bırakmış olduğu noktadan alıp onu sistemli bir şekilde açıklayanlar Raymond Williams ve onun öğrencisi olan Terry Eagleton'dır. Williams, Benjamin'in kültür açıklamasına tam anlamıyla katılmamıştır. Williams'a göre:

*“Kültür kelimesi Marksistlerin yazılarında genelde bir toplumun düşünsel ve imgesel ürünlerini ifade eder; bu, “üstyapı” kavramının zayıf kullanımına tekabül eder. Ancak, toplumsal gerçekliğin bütün unsurlarının birbirine bağımlı olduğunu vurgulamalarına ve analitik olarak hareket ile değişim üzerinde durmalarına bakıldığında, Marksistlerin mantıken ‘kültür’ü bütünlüklü bir yaşam tarzı ve genel bir toplumsal süreç anlamında kullanmaları gerektiği sonucu çıkar.”*¹²⁰

Williams'a göre, kültür kavramının Marksistler tarafından kullanımı, üstyapı kavramına yakın olmasına rağmen üstyapının bir ögesi olan kültür onun ancak görece zayıf bir kullanım olarak anlaşılmalıdır. Kültürü, toplumsal gerçekliği oluşturan tüm unsurları kapsayan bir kavram olarak tanımlayan Williams, bu kavramı yaşam tarzı ve toplumsal bir süreç olarak ele almaktadır. Eğer kültür, toplumsal bir sürece karşılık geliyorsa bu sürecin o toplumda yer alan sınıfların çatışmalı ilişkilerinden¹²¹ oluştuğu söylenebilir. Toplumsal süreci belirleyen sınıflar arasındaki bu mücadele, sadece bir sınıfın kültürü belirlediği düşüncesini inkâr etmektedir. Çünkü toplumsal gerçekliğin

¹²⁰ Raymond Williams, *Kültür ve Toplum: 1780-1950*, çev. Uygur Kocabaşoğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017) 417.

¹²¹ Marx, *Komünist Parti Manifestosu*, 7-8.

unsurlarına karşılık gelen kültür toplumsal bir süreç olarak kabul edildiğinde ortaya çıkan gerçeklikte güçlü olan kadar güçsüz olanın da payı vardır. O halde, kültürün içerisinde çatışmalı ilişkileri barındırdığını ve onun bir sınıfın ideolojisini yansıtmaktan daha fazlasına sahip olduğu söylenebilir.

Williams'a göre, ideoloji kavramı Marksistler tarafından üç şekilde kullanılmıştır. Bunlardan ilki, ideolojinin belirli bir sınıfın inanç sistemi olması; ikincisi, gerçek ile ters düşen yanlış inanç ve düşünceler sistemi olması; sonuncusu düşünce ise, üretmenin genel süreci olmasıdır. Ona göre üçüncü anlam ilk ikisini geçersiz kılmaktadır.¹²² Williams, ideolojinin ilk iki kullanımı onaylamaz ve üçüncü kullanımı diğerlerine kıyasla daha doğru bir kullanım olarak görür. Williams'ın ideolojiyi bir süreç olarak ele alınması iki neden ile açıklanabilir. Bunlardan ilki, süreç olarak ele alınan ideolojinin toplumda var olan çatışma ile şekillendiğini göstermek; ikincisi ise, üstyapının daha az edilgen olduğunu bu yolla göstermek olabilir.

Williams, ideolojiyi bir süreç olarak ele alarak onun mücadele eden sınıfların ortak bir ürünü olduğunu belirtmiş olabilir. Böylece kültür, sadece zengin sınıfın değil, onun karşısında duran bir sınıfın da ürünüdür. O halde, aslında kültür varlıklarından bahsedildiğinde onların doğrudan ekonomik gücü elinde bulunduran bir sınıf tarafından belirlenmediğini bir mücadele tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda, buna bağlı olarak ideolojinin sadece ekonomi kaynaklı olmadığını da söylemiş oluruz. İdeoloji sadece ekonomik kaynaklı olmadığı sürece kültür varlıkları da bir sınıfın basit bir taşıyıcısı olmaktan öteye geçip daha özgür bir alana kavuşabilir. Bu durum da Williams'ın ideolojiyi bir süreç olarak açıklamasının ikinci sebebi olarak yukarıda belirtilen üstyapının daha az edilgen olmasına kapı açar. Bu ideoloji anlayışı, kültür varlıklarını da içine alan üstyapının da bir süreç olduğuna ve bu yaklaşımla da üstyapının daha az edilgin olduğu sonucuna bizleri ulaştırabilir. Çünkü, üstyapı, Williams'ın savunduğu gibi bir sürecin ürünü ise ve sadece bir topluluğa ait ve düşünsel bir şeye karşılık gelmiyorsa o halde bu üstyapı anlayışının determinist şekilde altyapı tarafından belirlenmediği söylenebiliriz.

Altyapının üstyapıyı determinist ve tek yönlü olarak belirlediği görüşünü Williams benimsemez ve bunun benimsendiği takdirde sorunlar yaratacağını da

¹²² Raymond Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, çev. Esen Tarım (İstanbul: Adam Yayınları, 1990) 48.

savunur. Ona göre, bu tip bir belirlemenin var olmasının nedeni Marx'ın altyapı hakkında söylediklerinin farklı yorumlanmasından kaynaklanır. Ona göre, Marx, altyapının sadece üretim ilişkileri ya da üretim güçleri olarak tek bir kategoriye indirgenmesine karşıydı. Çünkü böyle anlaşıldığı takdirde altyapı sabit bir şey olarak görünecek ve üstyapıyı da mekanik olarak etkilemiş olacaktı ancak Marx bunu değil, altyapının üretici etkinliğini vurgulamak istemişti.¹²³ Marx'ın bu vurgusu, Williams'a göre, birtakım anlam karmaşalarını önleyebilir. Çünkü ona göre, Marx, bunları birer etkinlik olarak ele alırsa altyapı ya da üstyapıya odaklanmaktan çok onların birer süreç olarak ele alınmasını sağlayabilirdi. Böyle ele alınması da üstyapıyı daha az edilgin yaparak onu oluşturan öğeleri tek bir sınıfın ideolojisi olarak görülmesinin de önüne geçebilir.

Williams'ın savunduğu bu Marksist eleştiri, üstyapıyı daha özgül bir süreç olarak ele aldığı için diğer Marksist okumalardan kendini ayırır. Williams'ın bu konudaki destekçilerinden ve bu teoriyi kendi teorilerinde bir adım ileri götüren kişi Terry Eagleton'dır. Eagleton'a göre, üstyapı ve altyapı arasında bir ilişki vardır; ancak bu ilişkide üstyapının tamamen edilgen olduğunu söylemek doğru değildir. Çünkü üstyapı ve altyapı tarih boyunca birbirlerini etkilemiş olsalar dahi onların kendi içsel evrimleri vardır.¹²⁴ İçsel evrimleri farklı olduğundan dolayı bu iki yapının birbirlerini etkileme hızları farklı olacaktır. Bu durum da doğal olarak onların birbirlerine basit ve hızlı bir şekilde etki etmediğinin bir göstergesi olarak anlaşılabilir. O halde, üstyapının altyapıdan etkilendiğini ancak değişme hızından ve altyapıdaki doğrudan yansıtması sebebiyle onun görece özerk bir alan olduğu söylenebilir. Williams ve Eagleton için üstyapının yanlış anlaşılması bir sorundur. Bunun nedeni, onların üstyapının özerkliğini korumak istemeleri olabilir çünkü eğer üstyapı altyapının basit bir kopyası olsaydı kısır bir halde kalarak çağın mevcut ideolojisinin basit bir ürünü olurdu. Eagleton şöyle diyor:

“Sanat... bir toplumun ideolojisinin bir parçasıdır; bir toplumsal sınıfın öteki gruplar üzerinde güç uyguladığı duruma, ya toplumun çoğu üyesi tarafından ‘doğal’ olarak görülen ya da tamamen görme alanı dışına çıkarmayı garanti

¹²³ Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, 67-68.

¹²⁴ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, çev. Utku Özmağas (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019) 23-28.

altına alan toplumsal algının karmaşık yapısındaki bir ögedir. O halde edebiyatı anlamak, bir parçası olduğu bütün toplumsal süreci anlamak demektir."¹²⁵

Eagleton'ın bu düşüncesinde sanatın bir toplumun ideolojisini yansıttığındaki işlevine odaklanır. Ona göre, ideoloji bir toplumun ideolojisidir; ancak bundan daha fazla olarak ideoloji aynı zamanda üretim araçlarına sahip olup güç uygulayan sınıfın da ideolojisidir. Eagleton ideolojiyi güçlü bir sınıfın güçsüz bir sınıf üzerinde oluşturduğu bir algı olarak ele alarak onun görünenden daha karmaşık bir yapıya sahip olduğunu da belirtir. Üzerine güç uygulanan sınıfın maruz kaldığı baskın ideoloji toplumu belli bir düşünce yapısına çekmeye çalışır, bunu da Eagleton'ın bahsettiği gibi sanatı da içine alan üstyapı öğeleriyle yapabilir. Peki, üstyapının ideolojik bir kullanımı onun özerkliğini etkiler mi?

Eagleton, üstyapının tamamen özerk bir alan olduğunu herhangi bir metninde geçirmemiştir. Onun, üstyapıya belli bir derecede özerklik verdiğini söylemek daha doğru olabilir çünkü ona göre üstyapı altyapının basit bir şekilde edilgin bir yansıması değildir.¹²⁶ Üstyapı, altyapıdan etkilenir ama onun birebir yansıması da değildir. Zira her iki yapının da kendi içsel süreçleri ve evrimleri olduğuna göre belli ölçüde bir belirleme ancak mümkün olabilir. Üstyapının ideolojiyi de içine aldığı düşünülürse, onun da altyapıdan etkilendiğini ancak karmaşık bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Eagleton'a göre, bir ideolojiyi anlamak o toplumdaki çatışma halinde olan sınıfların ilişkilerini çözümlemekten ve onların üretim biçimlerini anlamaktan geçmektedir.¹²⁷ Ancak bu güç ilişkilerini belirgin kılındığı takdirde toplumun ideolojisi anlaşılabilir. Bir toplumdaki çatışmanın da ürünü olan ideoloji, altyapının hâkimi olan sınıf tarafından daha güçlü bir şekilde belirlense dahi her iki sınıfın da karakteristiğini taşımaktadır. O halde, bir toplumun ideolojisinden bahsedilirken hem bunu benimseyenlerin hem de benimsemeyenlerin olduklarını söylemek mümkündür. İdeolojinin kültür varlıkları ile taşınması, bunu benimsemeyenlerin yine de buna maruz kalmasını sağlayabilir ya da onların ideolojiye çekilmesini sağlayabilir. Tam olarak bu noktada belki de ideolojinin en iyi yayılma araçlarından biri olan sanat devreye girer; çünkü insanlara sunulması anlamında

¹²⁵ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 20.

¹²⁶ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 23.

¹²⁷ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 21.

toplumsal bir yanı olan sanatın toplumu yönlendirecek bir etkiye sahip olabileceği ve ideolojiyi yaymak için politik bir araç olarak kullanılabilmesi mümkündür. Aslında bu durum kilit bir noktadır, bunun nedeni, sanatın baskın sınıfın elinde olan üstyapı değerlerine uygun olarak kullanılabiliyor olmasıdır bir diğer deyişle onun politik bir kimliğe bürünmesidir. Sanatın elbette uzun zamandır bir politik kimliği vardır; bu, onun mitolojik ve dini temaları işlediği zamandan beri var olan bir olgudur. Ancak on dokuzuncu yüzyılda sanayinin gelişmesi zaten var olan sınıf çatışmasına yeni unsurlar eklemiştir. Baskın sınıfın kendi ideolojisini yansıtmak için birçok farklı seçeneği oluşmuştur; sanata eklenen yeni unsurlar da bu seçeneklerdendir.¹²⁸

Ancak bu demek değildir ki kültür unsurları, özel olarak da sanat, sadece ideolojidir; sanat ne tamamen ideolojidir ne de tamamen ideolojiye karşıttır. Sanat, ideolojinin içinde olduğu halde onunla arasında bir mesafe vardır ve sanat ideolojik bağlamdan etkilenmesine rağmen onun sınırlarını aşarak toplumsal eleştiri ve değişim potansiyelini yerine getirebilir.¹²⁹ Eagleton'ın bu düşüncesi, sanatın ideoloji tarafından kullanımındaki işlevsel noktayı göstermekle birlikte altyapı ve üstyapı diyalektiğinin yeni bir yorumu olarak dikkate alınabilir. Buna göre, sanatın da içinde bulunduğu ideolojik unsurlar toplumsal eleştiri ve toplumu değiştirme potansiyeline sahiptir. Böylece sanat ve diğer kültür varlıklarının oluşturduğu üstyapı, başta sosyal yapı ve düşünce sistemlerini değiştirebilirken daha kökten bir değişim yaratabilir ve altyapı ile üstyapı karşılıklı etkileşimde bulundukları ilişkilerinde üstyapı tamamıyla edilgin bir yere sahip olmaktan da çıkar.

Williams ve Eagleton'un kurdukları ideoloji kavramı kaynaklı ilerleyen bu düşüncelerinin gerçekleşmesinin koşulu, üstyapının yeni bir şeyler yaratma kabiliyetinde yatmaktadır. Üstyapıdaki bu değişim ve dönüşümün mimarı ise, *mimesis*'in dünya yaratabilmesi, insanlar üzerinde etkisinin olabilmesi ve gerçeği yaratabilmesi ile mümkündür. Tüm bunlar aynı zamanda *mimesis*'in neden Lukács'ın erken döneminde ele alındığı şeklinde Marksizm için yeterli olmadığı gösterir. Çünkü onun kullandığı anlamdaki *mimesis* tüm bu güçleri çok bireysel anlamda kullanmıştır ve dünya yaratmayı farklı bir şekilde ele almıştır.

¹²⁸ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 20-25.

¹²⁹ Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 32.

2.1.3. Mimesis'in Dünya Yaratıcı Gücü

Mimesis kuramı, bilindiği üzere ilk kez Platon tarafından ideaların bir kopyası olarak ele alınmış ve didaktik bir işleve sahip olduğu savunulmuştur. Bu yüzden Platoncu anlamda yapılan *mimesis* ideayı taklit ettiğinden dolayı hakikatten uzak bir şey yaratır. Bu yüzden sanat eserinin sunduğu dünya sadece bir önemsiz bir gölgeden ibarettir. Bu yüzden Platon için sanatın dünya yarattığını söylemek pek de doğru olmaz. Çünkü sanat epistemolojik olarak zayıf, ahlaki ve politik olarak da tehlikeli bir şey olan taklittir. Ancak Aristoteles'e gelindiğinde onun *mimesis*'inin dünya yaratan bir özelliğe sahip olduğu dikkat çeker. *Mimesis* kopya düzeyinde bir taklit değil gerçek olanlardan hareket ederek evrensel bir ideali temsili ettiğinden dolayı sanat, izleyiciye anlamlandırabilecekleri ve onlarda kimi duyguların oluşmasını ve kimi duygulardan da arınmalarını sağlayacak şekilde yaratılan bir dünyanın temsilidir. Her ne kadar Lukács, tüm bunlardan etkilense de ve kuramının birçok yerinde *mimesis*'i didaktik, haz verici ve düşündürücü bir unsur olarak görsek de Lukács, Marksist düşünceyi arka plana alarak *mimesis*'in yaratıcı gücünü yeniden yorumlamış ve onu toplumsal dönüşümün bir aracı haline getirmeye çalışmıştır. Böylece de etkilenmesine rağmen önceki kullanımları aşmıştır.

Lukács, *mimesis*'in yalnızca var olan gerçekliği yansıtmaktan ibaret olmadığını, aynı zamanda dünya yaratıcı bir işlev taşıdığını savunur. Ona göre sanat, gerçekliği basit bir kopyalama süreci değil, toplumsal ve tarihsel ilişkileri açığa çıkaran yaratıcı bir etkinliktir.¹³⁰ Bu bağlamda *mimesis*, yalnızca mevcut dünyayı yeniden üretmek yerine, onun karşısına yeni bir dünya yaratarak toplumsal dönüşümü mümkün kılan bir işlev kazanır. Ancak Lukács için *mimesis*'in dönüştürücü gücü yalnızca toplumsal yapılarla sınırlı değildir; sanat, birey üzerinde de etkili olmalı ve onu içinde bulunduğu gerçekliği sorgulamaya yönlendirmelidir. Birey, sanat aracılığıyla sunulan bu yeni dünyayı deneyimlerken yalnızca estetik bir haz almaz, aynı zamanda eleştirel bir bilinç geliştirerek gerçekliği daha derinlemesine kavrar. Böylece *mimesis*, yukarıda bahsedilen gerçekliği yansıtma ve yaratma özelliğini hem bireysel hem de toplumsal düzeyde dönüştürücü bir boyuta taşıyarak gerçekleştirir. Lukács'ın *mimesis* kavramını Marksist estetiğe uyarlayarak dönüştürmesinin nedeni,

¹³⁰ Georg Lukács, *Estetik I*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 1999) 163-165.

yeniden üretim ile hız kazanan ve tüm dünyayı etkisi altına alan kapitalizmin karşısına Marksist idealleri, üstyapının da etkisini gösterecek biçimde devrimci bir diyalektik kurmak istemesidir. Onun realist anlayışında sanat, bireysel duygulara hitap eden bir estetik yaratım olmaktan çok, bireyin farkındalığını artıran ve toplumsal yapıların eleştirisini içeren, dönüştürücü bir dünya yaratma pratiği haline gelir. Böylece Lukács'ın *mimesis*'i, sanatın devrimci ve eleştirel işlevini ön plana çıkaran bir dünya yaratma etkinliği olarak yeniden tanımlanır.

2.2. Marksist Lukács'ın Mimesis Anlayışı

Lukács, *mimesis*'e dair devrimci bir dönüşüm yaratma düşüncesini yaşamının her döneminde aynı şekilde savunmamıştır. Onun *mimesis*'e ve estetiğe dair düşünceleri, hayatının çeşitli dönemlerinde değişiklik göstermiştir. Erken döneminde Lukács, *mimesis* kavramını gerçekliğin sanat yoluyla taklit etme yeteneğine sahip bir şey olarak ele almakla birlikte bu kavramı gerçekliğin derinine inen bir yöntem ve kişinin kendi hayat deneyimlerini de barındıran bir kavram olarak kullanmıştır. Lukács'ın erken döneminin bitişi Marksist felsefeyi benimsemesiyle başlamıştır. Lukács'ın Marksist felsefeye geçişinin en önemli göstergelerinden biri olan 1923'te ilk defa yayımlanan *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Lukács'ın felsefesinin artık gençlik döneminden farklılaştığını gösterir. Onun olgunluk dönemi olarak da adlandırabileceğimiz bu dönemde, Lukács, *mimesis*'i gerçekliği yansıtmadan farklı olarak gerçekliği yaratan bir şey olarak ele almış ve kavramın toplumsal bağlamda ele alındığı takdirde yapıcı bir işlevinin de olabileceğini savunmuştur. Lukács'ın bu dönemindeki düşünceleri onun yaşlılık döneminde yayınladığı ve hayatının eseri olarak tanımladığı *Estetik* kitabında görülebilir. Lukács, bu eserinde sanatın, *mimesis*'in taklit olmanın ötesinde toplumsal bir eleştiri aracı olduğunu ve toplumsal gerçeklikleri ifade edebileceğini sistemli bir şekilde dile getirmiştir. Tam olarak bu noktada, *mimesis*'in dünya yaratıcı gücü, Lukács'ın dönüşüm yarattığı şekilde bir bütün olarak görülebilir. Gerçekliği ifade eden *mimesis* toplumsal süreçleri gün yüzüne çıkararak yeniden üretim yeteneğini gösterir ve sadece yansıtma özelliğine sahip bir şey olarak değil, dönüştürücü bir şey olarak karşımıza çıkar.

Lukács, hayatının farklı dönemlerinde *mimesis*'i farklı şekillerde ele almıştır. Bu yüzden onun sadece *mimesis*'i felsefe dünyasında dönüşüme uğratmadığını, kendi

düşünsel evriminde de dönüşüme uğrattığını söyleyebiliriz. Lukács'ın felsefesinin düşünsel bir evrime sahip olmasının nedenleri, onun problematik gördüğü konuların zaman içerisinde değişmesinden ve bu konudaki sorulara hayatının bir döneminde verdiği yanıtların zamanla kendisine tatmin edici gelmemesinden veya etkilendiği kişilerden kaynaklanabilir. Lukács, gençlik döneminde Marx'ı okumuş olsa da onun Marx'ı ve Marksist düşünceleri benimsemesi 1. Dünya Savaşı yıllarında Marx'ı yeniden incelemeye başlamasıyla gerçekleşmiştir. O yıllarda, Lukács, Marx'ı Hegel okumalarının etkisiyle anlamaya çalışmıştır.¹³¹ Bu durum hem Lukács'ın Hegel'den etkilenmesini sağlamış hem de Hegel'den birçok anlamda etkilenen Marx'ı anlamak isteyen Lukács'ın Marx'ın beslendiği diyalektiği daha iyi anlamasına yardımcı olmuştur. Onun Hegel'den etkilenmesi özellikle tarihsel diyalektik ve gerçeklik konusunda gerçekleşmiş olsa da Lukács diyalektiği Marx'ın ayakları üzerine oturttuğu şekilde ele alarak sisteminin ilk adımlarını atmıştır.¹³² Lukács'ın bu adımı onun geçmişten getirdiği düşüncelerini gözden geçirmesini sağlamış ve birçok düşüncesini arkasında bırakmasına neden olmuştur. Marksizm'e geçişiyle birlikte kullandığı birçok kavramın içeriği değişmiştir. Bu kavramların başında da sanatın gerçekliği yansıtması ve toplumsal bir eleştiri yetisine sahip olması anlamında kullandığı *mimesis* kavramının geldiği söylenebilir.

2.2.1. Tarih ve Sınıf Bilinci: Sahte Bilince Karşı Sınıf Bilinci

Lukács, 1923 yılında yayımladığı *Tarih ve Sınıf Bilinci* isimli eseriyle bir sistemin başlangıcını gerçekleştirmiştir. 1922 yılında bu kitabına yazdığı önsözünde Lukács, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı bunalımdan Marx'ı takip ederek çıkmaya çalıştığını ima eder. Marx'ın toplumsal gelişmeleri çözümlemek ve tarihi doğru bir şekilde anlamak için kilit bir rolü olduğunu savunan Lukács, Marx'ın teorik ile pratiği bir araya getiren biri olduğunu, onun kullanmış olduğu diyalektik yöntemin hem bir eleştiri hem de bir yapılandırıcı rolü olduğunu ve elbette onun çağın sorunlarına cevap verdiğini savunur.¹³³ Lukács'ın bu yaklaşımı, Marx'ın doğru okunuşunun hem teoride hem de pratikte birçok sorunu çözeceğine dair inancını gözler önüne serer. Bu yüzden,

¹³¹ György Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner (İstanbul: Belge Yayınları, 1998) 8.

¹³² Fritz J. Raddatz, *Lukács*, çev. Ender Ateşman (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1984) 11-13.

¹³³ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 44-51.

Lukács'ın bu döneminde adeta bir Marx haritası oluşturduğunu ve buna uygun olarak ilerlemeye çalıştığını söylemek pek de abartılı bir yorum olmayacaktır. Ancak, Lukács böyle düşünmemiş olacak ki 1967 yılında *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ne yazdığı önsözde bu eserin bir bunalım dolayısıyla yazıldığını ve bu yüzden birçok hatasının olduğunu savunmuştur.¹³⁴ Bu durum elbette Lukács'ın yazdığı her şeyin yanlış veya değersiz olduğunu göstermez. Lukács'ın bu kitapta yer alan düşüncelerinin eksik olduğunu görmüş olması muhtemeldir. Çünkü Lukács, kitabına yazdığı bahsi geçen önsözü yaşlılık yıllarında sistemini tamamladıktan sonra yazmıştır.

Tarih ve Sınıf Bilinci, her ne kadar Lukács'ın yaşamının son dönemlerinde desteklemediği birtakım düşüncelerini barındırmış olsa da bu kitap onun Marksizm'i benimsemesi ile yazdığı ilk önemli eserlerinden olduğu için dikkate değerdir. Lukács, Marksizm öncesi dönemi ile bazı noktalarda keskin ayrımları olan bu kitapta ağırlıklı olarak sınıf bilinci, Marksizm'in doğru anlaşılması ve diyalektik materyalizm gibi konulara yer vermiştir. Sanat ve kültür gibi konular ise bu kitapta doğrudan üzerine durulan birer konu olarak gündeme alınmamıştır. Bir geçiş dönemi eseri olarak ele alınabilecek olan bu eser, ne Marksizm öncesi dönemdeki gibi sanatın insanın bireysel ve toplumsal etkileşimlerini yansıtan bir şey olarak ele almış ne de yaşlılık dönemindeki gibi sanatı, sadece insanların değil toplumun dinamiklerini ortaya koyan, tarihsel ve toplumsal gerçekleri yansıtan bir şey olarak ele almıştır. Bu kitabında sanata dair düşüncelerini ayrı bir başlık altında toplamayan Lukács, bu konuya doğrudan eğilmek yerine toplumsal yapının insan üzerindeki etkisinden ve insanlarda oluşan bilinçten bahsetmiştir, ki sanat, Lukács felsefesinde toplumsal yapıyı açığa çıkaran ve insanlara sunulup bir bilinç oluşturan şey olarak düşünüldüğünde bu eser aslında sanata dair doğrudan olmasa da bir şeyler söylemektedir.¹³⁵ Bu yüzden de bu eserin ele alınması elzemdir.

Tarih ve Sınıf Bilinci'nde, bizleri sanat konusuna ulaştıran unsurlar, bilinç ve sahte bilinç kavramlarıdır. Lukács'a göre, bir toplumda yaşam konumları sınırsız değildir, belli yaşam konumları ve bunlara karşılayan tipler vardır. Bu yaşam konumundakilerin sahip oldukları ortak düşünce ve duyuları, o konumdaki insanların bilincini oluşturur. Sahte bilinç ise insanların yaşam konumlarını

¹³⁴ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 15-17.

¹³⁵ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 44-51.

anlamaması ya da yanlış anlaması sebebi ile oluşan bilince denir. Lukács'a göre sahte bilinç, gerçek sınıf çıkarı ile çeliştiğinden dolayı sınıf bilinci kadar gerçek olmadığı gibi rasyonel de değildir.¹³⁶ Buradan yola çıkarak sahte bilincin hatalı bir bilinç türü olduğunu söyleyebiliriz. Lukács'ın bir farkındalık durumuna referansta bulunduğu bilinç kavramı onun tarafından toplumsal ölçekte ele almaya çalışılarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden de toplumsallıkla ilgili olarak ele alınan bu kavramda bilincin hangi grubun bilinci olduğu, bu bilincin neyden kaynaklandı ve nasıl bir bilinç olduğu gibi problemler karşımıza çıkmaktadır. Lukács, tüm bu sorunlara *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde cevap bulmaya çalışır. O, bir sınıfın bilincini o sınıfa ait ekonomik ve toplumsal koşullar çerçevesinde anlamaya çalışır. Buna göre, her sınıfın kendisine ait bir bilinci vardır, çünkü kapitalist sistem özelinde konuşacak olursak toplum birçok sınıfa sahiptir ve her sınıfın üyesi benzer yaşantılara sahip olduğundan dolayı benzer isteklere ve çıkarlara sahiptir. O halde, Lukács'ın bu düşüncesinden yola çıkarak her sınıfın çıkarlarına denk düşen bir bilincinin olduğunu ve o sınıfın üyelerinin de bunun farkında olması gerektiği sonucuna ulaşabiliriz. Ancak unutulmamalıdır ki kendisini bir komünist olarak tanımlayan Lukács her sınıfın bir bilinci olduğunu kapitalist sistem var olduğu için dile getirir. Çünkü komünist toplumda sınıf olmadığından dolayı ayrı bilinçler de mümkün değildir. Lukács'ın arzusu sınıf çatışmasının olduğu mevcut sistemde insanların farkındalık kazanarak doğru bilincin oluşmasını ve sahte bilincin çözülmesini sağlamaktır. Onun sahte bilinç kavramını tam olarak bu farkındalığın eksikliğinden anlamak mümkündür.

Lukács'ın tehlikeli gördüğü sahte bilince sahip olma durumu, insanları ait oldukları sınıflara yabancılaştırarak onların özellikle baskın sınıf tarafından kontrollerini kolaylaştırır. Böylece, kimi sınıflar kendisini baskın sınıf üzerinden onların istediği şekilde tanımlar ve onun sunduklarını doğru olarak kabul eder. Özellikle kapitalist sistemde burjuvazinin proletaryaya uyguladığı bu yaklaşım onları sınıfları konusunda bilinçsizleştirmeyi amaçlar, bu sebepten dolayı sahte bilincin bir sınıfın uyanmasını engellediğini söylemek mümkündür.¹³⁷ Sahte bilincin oluşturulmasını kolaylaştıran ana öge kapitalizmin kendisidir. Çünkü kapitalizm, her şeyi bir nesne durumuna indirgeyerek bir diğer deyişle metalaştırarak bir illüzyon

¹³⁶ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 117-118.

¹³⁷ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 118-120.

yaratır. Onun yarattığı illüzyon her şeyi doğal seyrindeymiş ve hiçbir zaman değişmeyecekmiş gibi gösteren bir masalsi bir dünyaya benzer. Aynı bir masalda olduğu gibi ekonomik ve toplumsal ilişkiler düşünülmez, sadece o dünyaya uyum sağlanır ve eleştirel bir şekilde düşünülmez. İşte tam olarak bu noktada kapitalizm insanlara sunduğu her şeyi sadece dayatmış olur. Çünkü onun sundukları insanlar tarafından olağan olarak algılanır. Lukács, kapitalizmin yarattığı bu illüzyonla karşı karşıya geldiğinde Marx'a başvurur ve onun bir Marksist olarak yazdığı ilk eserde parçalar bütün haline gelmeye başlar. Kuramının bu bölümünde Marx'tan oldukça yararlanan Lukács, Marx'a katılır ve kapitalist sistemde yer alan her unsurun, insan dahil olmak üzere, metaya dönüştüğünü ve bunun toplumsal ilişkilerin ve üretimin bir yansıması olduğunu savunur. Bunun sebebini kapitalist sistemdeki tüm ilişkilerin ekonomi bazlı ilerlemesi ve onun etrafından şekillenmesinde bulan Lukács, bu durumu şöyle açıklamıştır:

*"... olgunluğa erişmiş meta ekonomisinde- insanın faaliyeti, insanın kendisine karşı da nesnelleşiyor, meta haline geliyor, yani toplumdaki doğa yasalarının insana yabancı olan nesnellğine boyun eğiyor ve bu faaliyet, bu meta şekliyle kendi hareketlerini insandan bağımsız olarak yürütmek zorunda kalıyor, tıpkı ihtiyaçların tatmininde kullanılan ve meta-şey... haline gelmiş bir mal gibi."*¹³⁸

Buna göre, kapitalist ekonomi her şeyi meta durumuna getirip insanı kendisine yabancı olan doğaya boyun eğmeye zorlamaktadır. Bu durum, yukarıda bahsi geçen kapitalizmin yarattığı bilinç olan sahte bilincin neden farkında olunmadığını göstermektedir. Kapitalist sistemde görece daha baskın olan sınıf elindeki gücü kullanarak adeta yeni bir düşünce dünyası yaratır ve insanların da buna inanmasını bekler ya da Lukács'ın dediği gibi bu duruma boyun eğmelerini sağlar. Bu durumu çeşitli araçlarla gerçekleştirme gücüne sahip olan burjuvazi, hayali ilişkiler silsilesi yaratarak proletaryanın bilinçlenmemesini sağlamaya çalışıyor olabilir. Bu hayali ilişkiler silsilesi insanların, hiç ihtiyaç duymadıkları halde sürekli tüketim içinde olmaları, ait oldukları sınıf hakkında eleştirel bir düşünceye sahip olmamaları veya bu sınıfsal sistemin değişmemesi gerektiğine dair düşüncelere sahip olması olabilir. İnsanları kapitalizmin hayali dünyasından ayırıp onların sahte bilinçten kurtararak gerçekten ait oldukları sınıfın bilincine varmaları ancak sınıf mücadelesi ile

¹³⁸ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 162

mümkündür. Sınıf mücadelesine girmenin ve bunu kazanmak için yani sınıfsız bir topluma ulaşabilme konusunu Lukács özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde¹³⁹ göstermeye bunu çalışmıştır. Elbette, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde yer alan teorisi, ki bu teori aslında daha çok insanlara gerçeği göstermek ve bilinçlendirme gibi bir işleve sahiptir, tek başına sınıf mücadelesini kazanmanın anahtarı değildir. Belki de bu yüzden, Lukács, ilerleyen yıllarda bu kitabına dönüp baktığında onda bazı yetersizlikler bulmuştur. O, ilerleyen yıllarında bu yetersizliği sınıf mücadelesine destek veren ve insanları dünyada daha aktif bir hale getirerek sahte bilincin yıkımını sağlayabilecek yeni bir kuramla aşmaya çalışmıştır. Onun aşmasını sağlayan unsur da 1967 yılında kitabını yazdığı önsözünde ifade ettiği gibi *mimesis* kuramından başka bir şey değildir.

Mimesis kuramı *Tarih ve Sınıf Bilinci* kitabında kendisine ayrı bir yer bulamasa da metalaşmanın farkına varma, gerçekliği deneyimleme ve sahte bilinci kırma noktasında varlığını hissettirir. Lukács, bu kitabını yazdığı yıllarda *mimesis* kuramına o kadar odaklanmasa da sonraki yıllarda bu kuramın ne kadar önemli olduğunu farkına varır ve bu kitabında bilincin altına sakladığı o örtük *mimesis* düşüncelerini ortaya çıkarır. Bu durumu en açık bir şekilde görebileceğimiz yer, yine bu kitapta daha sonradan yer alan önsözüdür. Lukács'ın 1967 baskısına yazdığı önsözde *mimesis* kuramının en yetkin Marksistler tarafından bile göz ardı edildiğini, devrime katkısı olacak bir estetiğin önemli olduğunu ve gerçekçi estetik anlayışının temelinin *mimesis* kuramında yattığını ve ancak bu sayede sanatın gerçekliği derinlemesine anlama ve anlatma olanağı verebileceğini savunur.¹⁴⁰ Lukács'ın önsözünde bu tip ifadeler yer vermesi, belki de onun kuramından artık tamamıyla emin olmasından kaynaklanmış da olabilir. Çünkü 1967 yılında Lukács, hayatının eseri olarak tanımladığı ve büyük bir estetik kuramını felsefe dünyasına kazandırdığı *Estetik* kitabının yazılış sürecinin içindedir. *Estetik* kitabı felsefe tarihindeki en büyük estetik kuramlarından biri olarak Lukács'ın felsefe evriminin de son noktasıdır ve bu son noktanın ana unsuru da *mimesis*'tir.

¹³⁹ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 258-261.

¹⁴⁰ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 39-40.

2.2.2. Estetik Evrensel İlke Talebi

Stephan Morawski, Lukács'ın *mimesis* kuramı üzerine yazdığı makalesinde uzun zamandır felsefe tarihinde yer bulmuş bu kavramın büyük bir yenilikle yeniden gündeme geldiğini ve kuramda yer alan yeniliklerin diğer kuramlardan çok daha farklı bir yapıda olduğunu ve bir evrensellik talebinde bulunduğunu savunur. Morawski'nin bu savunusunun nedeni, Lukács'ın *mimesis* kavramına getirdiği yeniliklerin bu kavrama evrensellik kazandırmasından kaynaklanmaktadır.¹⁴¹ Buna sebep olan unsurlar, *mimesis*'in sanatı özü olmasından dolayı onu belirlenmesinden kaynaklanmaktadır. *Mimesis* sanatın özünü ve yapısını belirler ve bu nedenlerden dolayı bu kavrama kazandırılan yenilikler büyük değişimler yaratır. Morawski'ye göre, Lukács, sanatın gerçekliği insanlara aktaran önemli bir araç olduğunu ve bunun gerçekleşebilmesinin koşulunun da sanatın mimetik karaktere sahip olmasından kaynaklandığını savunur. Peki *mimesis* buna nasıl imkân tanır? Morawski'ye göre, Yansıtma ya da temsil etme anlamlarına gelen *mimesis*, Lukács'ın estetik kuramında toplumsal ve tarihsel gerçekliği yansıtabilen, sanatın otonomlaşmasını sağlayan ve bu haliyle onu özerk ve bağımsız bir yapıya büründürebilen ve dünya yaratabilen bir şey olarak karşımıza çıkar.¹⁴² Tüm bunlar Lukács'ın *mimesis*'i neden evrensel bir ilke talebinde olarak yeniden düzenlediğini gösterir. Çünkü *mimesis* tarihsel ve toplumsal gerçekliği yansıtır ve bu gerçeklik tek bir gerçekliktir. O halde *mimesis* her ne biçimde yapılmış olursa olsun aynı gerçekliği yansıtır bu da Lukács tarafından *mimesis* evrensellik talebinin bir ayağını oluşturur. Lukács tarafından *mimesis* gerçekliği ortaya çıkarıp gerçekliği estetik açıdan yaratma gibi bir özelliğe sahip olduğundan dolayı onun gerçekliğe dair tekçi düşüncesi bizi *mimesis*'in de evrensellik talebinde olduğu sonucuna ulaştırır. Ayrıca her sanat türü *mimesis*'i aynı biçimde kullanmasa da gerçekliğin bir temsilini yapar ve bunu yapmak için *mimesis*'i kullanır bu da *mimesis*'in gerçekliği yansıtma anlamında evrensel bir ilke olduğunu gösterir. Çünkü *mimesis* her sanat türünün kaynağıdır. Bu konu Morawski tarafından sorunlu görülür.

Mimesis'in evrenselliği konusunda dikkat çeken iki nokta vardır, bunlardan biri *mimesis*'in her sanat türünün özünü oluşturmasıyken diğeri bu kavramın geniş

¹⁴¹ Stephan Morawski, "Lukacs' Universal Principle", *Science & Society* 32, sy. 1 (1968) 33.

¹⁴² Morawski, "Lukacs' Universal Principle", 28-33.

kullanımı ile ilgilidir. Morawski, Lukács'ın *mimesis*'in kavramını evrensel bir ilke olarak tanımlamasının pek de başarılı bir deneme olmadığını savunur. Çünkü ona göre, Lukács, bu kavramı sanatın özü olarak tanımlamış ve her sanat türünü *mimesis* ile açıklamaya çalışmıştır. Ancak Morawski mimari ve müzik alanına geldiğinde *mimesis*'in buradaki rolünü iyi bir şekilde açıklayamadığını ve en nihayetinde Lukács'ın yaptığı sanat türlerini psikolojik veya psiko-sosyal olarak açıkladığını savunur. Bu yüzden onun açısından *mimesis* düşünüldüğü kadar evrensel bir ilke değildir. Morawski'nin bir diğer eleştirisi aslında Lukács'ın savunduğu şekliyle var olan *mimesis*'in evrenselliğinin kapsamının bu kadar geniş olmasından dolayı bu durumun kavramı esnek ve belirsiz yapmasıdır. Çünkü ona göre, bu kadar genişlemesinden dolayı bu kavram anlamını yitirmiştir.¹⁴³ O halde Morawski'ye göre Lukács'ın *mimesis* kavramına atfettiği evrensellik ilkesinin onun kuramına zarar verdiğini söyleyebiliriz. Lukács, *mimesis* kavramını temel bir nokta olarak gördüğünden bunu kuramında oldukça işlevsel şekilde ve tutarlı bir biçimde kullanmaya çalışmıştır. Hatta belki de bu kadar tutarlı olmaya çalıştığı için bu kavramı oldukça geniş anlamlarla ve görevlerle donatmış ve bu yüzden bu kavramın anlamı ve kesinliği yitmiştir. Morawski'nin buradaki eleştirisi aslında haklı bir eleştiridir çünkü tutarlı olmaya çalıştıkça Lukács'ın gözden kaçırdığı kimi noktalar vardır. Ancak *mimesis*'in mimarinin ve müziğin özünü sağlamadığı düşüncesine gelindiğinde Morawski'nin haksız olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Lukács'ın *mimesis*'i gerçekliği yaratan ve nesnede somutlaştıran bir şeydir ve mimari de bunu gayet iyi bir şekilde başarabilir. Genel olarak Morawski gerçekliğin sanat eserinde yaratılamayacağını ya da gerçeklikle sanatın sıkı bağının sanatın değeri konusunda sorun yaratabileceğini yönünde bir eleştiri yapmış olsaydı bunu haklı bir eleştiri olarak değerlendirebilir ve buna katılabilirdik. Ancak Lukács'ın kullandığı anlamda *mimesis* kabul edilip bunun mimari ve müzikte gerçekleşmeyeceğini iddia etmek pek makul bir eleştiri değildir. Zira müzik belki de gerçekliğin en iyi şekilde yaratılabildiği ve insanlar üzerinde daha fazla etkili olan bir şeydir.

Mimesis'in tarihsel kullanımına bakıldığında ise bunun tersi bir manzara ile karşılaşılır. Çünkü bu kavram tarihsel süreç içerisinde bir süreklilik göstererek sanatın

¹⁴³ Morawski, "Lukacs' Universal Principle", 36-37.

başlangıcından itibaren vardır ve sanatın evriminin de merkezinde olarak önemli bir role sahip olmuştur. O halde, yukarıda bahsi geçen konuları merkeze alarak, Lukács'ın kullandığı anlamdaki *mimesis*'in bir evrensellik talebine sahip olduğunu ve bunun arkasında Lukács'ın sanat eserlerini felsefi ve toplumsal olarak incelemesi, sanat türlerinin tarihsel bağlamda ele alması ve eserlerin konusu olması gereken gerçekliğin derinlemesine analiz etmesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.¹⁴⁴ Morawski'nin düşüncelerinden hareketle Lukács'ın *Estetik* adlı eserini incelemek evrensellik talebini daha da görünür kılabilir.

Lukács, *Estetik* adlı kitabında sanatın toplum içindeki rolüne, sanatın devrimci gücüne, toplumsal gerçekliğin sanatsal yoldan ifade edilmesine, kapitalizmin yarattığı dünyaya sanatla nasıl müdahale edebileceğine ve bunların sanatın özü olarak kabul ettiği *mimesis* ile nasıl ilişkili olduğuna yer vermiştir. Bahsi geçen tüm konular Lukács'ın yarattığı yeniliklerin birer açıklaması olduğu için bu eser yeni *mimesis* anlayışının en iyi kaynağıdır.

Lukács, estetik kuramına *mimesis* kavramının gerçeklikle olan bağlantısını kurarak başlar, bu da onun yeniliğinin ilk adımını oluşturur. Onun yansıtma kuramı, gerçekliğin ne olduğundan bunun yansıtılış şeklinin nasıl olması gerektiğine ve yansıtılan gerçekliğin işlevine kadar birçok konudan oluşmaktadır. Bu durum aynı zamanda yukarıda bahsi geçtiği üzere *mimesis*'in evrensellik talebinin gerçekliğin analizinden neden geçtiğinin de ipucunu verir. Çünkü onun gerçeklik dediği şey aynı zamanda evrensel ve sanat da gerçekliği yansıtan bir şey olduğuna göre ve her sanat eseri de *mimesis*'i kullandığına göre bu ilkenin Lukács tarafından evrensel bir ilke olarak görülmesi pek de şaşırtıcı olmamaktadır. O halde evrensellik ve gerçeklik arasında bir bağlantının olduğunu ve bunun ortaya çıkarılmasının gerekli olduğunu söylemek mümkündür.

Lukács, *Estetik* kitabında gerçeklikten ve bunun yansıtılmasından bahsetse de onun gerçekliğe dair düşüncelerini belki de en açık bir şekilde ifade ettiği eseri *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı* (1938) olabilir. Lukács, bu eserin girişinde gerçekliğin sadece gözlemlenebilir olgulardan ibaret olmadığını, gerçekliğin toplumsal ve tarihsel bağlamla ilgili olduğunu ve bu yüzden de gerçekliğin düşünülenden çok daha karmaşık

¹⁴⁴ Morawski, "Lukacs' Universal Principle", 28-29.

bir bütünü temsil ettiğini savunur. Ona göre, gerçeklik, tarihsel ve toplumsal bir süreç iken çağdaş gerçeklik denilen şey çağın gerçekliğini oluşturan kapitalizm ve sosyalizm arasındaki çekişmenin yer aldığı bir süreçtir.¹⁴⁵ O halde, Lukács'ın gerçeklik düşüncesine bağlı olarak gerçekliği yansıtmayı gereken sanatın konusunun toplumsal hayattaki bu çekişme olduğu söylenebilir. Çağdaş dönemde sanatın ise çağdaş gerçekliği yansıtmayı gerekmektedir, ki bu da toplumda çatışma halinde olan kapitalizm ve sosyalizm çatışması ve bunların beslendiği sınıf mücadelesine karşılık gelmektedir. Bunu mümkün kılan şey *mimesis*'tir. Çünkü her ne kadar sanat eseri bunun somutlaşmış halini sunsa da sanat eserinin böyle bir içeriğe sahip olarak ortaya çıkmasını sağlayan şey *mimesis*'tir. Lukács, gerçekliğin ne anlama geldiğini belirttikten ve *mimesis*'in bunu yapabilecek bir güce sahip olduğunu belirttikten sonra sanat için asıl önemli konu olan bunun nasıl yansıtılması problemi ile karşı karşıya gelmiştir. Lukács'ın böyle bir problem ile karşı karşıya gelmesi onun *mimesis*'e verdiği görevden kaynaklanmaktadır. Çünkü ona göre, *mimesis* basit bir kopyaya karşılık gelmez onun *mimesis*'i dinamikleri çözen ve gerçekliği ortaya koyan devrimci bir *mimesis*'tir. Lukács'ın bu devrimci *mimesis*'inin gerçekliği ortaya çıkarması zorlu bir görevdir ancak Lukács bunun nasıl mümkün olduğunu çözmüştür.

Mimesis ile gerçeklik arasındaki bağlantı sanat eserinin özü olan *mimesis*'in görevinin gerçekliği yansıtmışından kaynaklanmaktadır. Lukács, sanatın bunu nasıl gerçekleştirebileceğini düşünürken, *Estetik*'in ilk sayfalarında ele aldığı, gerçekliğin farklı biçimlerde yansıtılabilmesi durumundan hareket ederek sanatsal yansıtmanın neye karşılık geldiğini anlamaya çalışmış ve bunu analiz ettikten sonra sanatsal yansıtmanın işlevinin nasıl olduğunu ortaya koymuştur. Böylece, Lukács hem sanatsal yansıtmadan hareketle *mimesis*'i tanımlar hem de *mimesis*'in etkisini ortaya koyar.

Lukács'a göre nesnel gerçekliğin üç tür yansıtma biçimi vardır, bunlar; bilimsel, gündelik ve estetik yansıtmadır ve bunların üçü de aynı gerçekliği yansıtır. Bu üç yansıtma biçiminde bilimsel yansıtma ve estetik yansıtma gündelik yaşamın iki uç noktasını oluştururken gündelik yaşam, bunların ortasında kalarak kendi ihtiyaçlarından doğan bu yansıtma biçimlerinin ihtiyaçlarına çözüm bulmalarını talep

¹⁴⁵ György Lukács, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan (İstanbul: Payel Yayınevi, 1975) 14-15.

eder.¹⁴⁶ Gündelik yaşamın ihtiyaçlarından doğan bu yansıtma biçimleri tüm ihtiyaçları kendilerine has bir şekilde çözümlemeye çalışır. Lukács, gündelik gerçekliğin yansıtılma biçimlerinden olan bilimsel yansıtmayı şu şekilde açıklar:

“... bilimin sonuçlarında, çalışma gibi, gerçekliğin yansıtılması oluşumu sırasındaki zenginleşme ve derinleşme ile değişime uğrar. Burada önemli olan, daha çok soyutlama derecesidir, günlük yaşam doğrudan uygulamalarıyla aradaki uzaklıktır. Gerek gerçekliğin yansıtılması oluşumu gerekse çalışma oluşumu, koşullar ve sonuçları açısından günlük yaşamdaki dolaysız uygulamalara her zaman bağlı kalır. Ancak bilim için sözü geçen ilişki az çok karmaşık nitelik taşıyan dolaylı bir ilişkidir; oysa çalışma açısından bakıldığında, ortada son derece karmaşık bilimsel bilgilerin uygulanması niteliğinde olsa bile, daha çok dolaysız yapıda bir ilişki vardır. İlişkinin dolaysızlığı, davranışın ereğinin yaşamda tek bir olaya dönük olduğu anlamına gelir... Bu ilişkiler ne denli dolaysız olursa, nesnelleştirme de o denli zayıf, değişken ve daha az durağan demektir.”¹⁴⁷

Gündelik hayatın gerçekliğini kendi kavramsal çerçevesiyle çözümlemeye çalışan bilim, gündelik hayata analitik, nesnel ve sistematik bir şekilde yaklaşmaktadır. Bilimin bu yaklaşımı, onun gündelik hayat ile karşılaştırıldığında ne kadar soyut olduğunu ortaya çıkarır. Çünkü her ne kadar araştırma sonucunda somut veriler ortaya çıkarsa da uyguladığı kurallar ve kullandığı neden-sonuç ilişkisi sebebiyle gündelik yaşama kıyasla daha rasyonel bir etkinliktir. Bu yüzden, bilimsel yansıtmanın bu soyutluğunun onun gündelik hayat ile arasında bir mesafenin oluşmasına neden olduğu söylenebilir. Ayrıca, bu durum bilimsel yansıtma ile gündelik hayat arasındaki uzaklığı gösterdiği için daha önce bahsi geçtiği üzere bilimsel yansıtmanın neden bir uç nokta olduğunun da açıklamasını vermektedir. Buna ek olarak, bilim ve gündelik yaşam arasındaki mesafeyi arttıran bir başka unsur daha mevcuttur, bu da bilimin dolaysız olmamasıdır. Gündelik yaşam, ihtiyaçlarını karşılayabilecek somut ve hızlı çözümler talep eder, ancak, bilim, teorik çalışmalardan sonra araştırma konusuna bağlı olarak pratiğe geçme ve bunu değerlendirme aşamalarına geçtiği için gündelik yaşamın talep ettiğini somut bir halde sonuç aşamasında verse dahi gündelik hayatın ondan beklediği doğrudanlık ve hızı bilimde bulmasının zor olduğu söylenebilir. Gündelik hayatın

¹⁴⁶ Lukács, *Estetik I*, 36.

¹⁴⁷ Lukács, *Estetik I*, 40.

doğrudanlık talebi bilimin dolaysız olmaması ile aralarında bir tezatlık oluşur ve bu durum da gündelik hayat ile bilimsel yansıtma arasındaki mesafeyi arttırır.¹⁴⁸

Lukács'ın yorumladığı şekliyle bilim nesnel, dolaylı ve görece daha soyut bir etkinliktir ve o bu özellikleri nedeniyle yansıttığı gerçekliği bahsi geçen özelliklerle yansıtır. Yansıtma biçimindeki farklılıklar bilimin nesnelleşme sürecini ve ortaya çıkan unsurları da etkileyebilir. Dünyayı objektif ve rasyonel bir şekilde ele alan bilim, kalıcı ve daha az değişken bilimsel nesneler ortaya çıkarır. Ancak tüm yansıtma biçimleri aynı nesnelleşmelere sahip değildir. Bilimsel nesnelleşmenin beslendiği ancak belli noktalarda ayrıldığı gündelik yaşamdaki yansıtma için bu durum geçerlidir.

Gündelik düşünce Lukács'a göre üzerinde pek fazla durulmuş bir konu değildir ve bunun sebebi gündelik yansıtmanın bilim ve sanatta olduğu kadar bir bütün oluşturan nesnelleşmeler oluşturmamış olması olabilir. Ancak unutulmamalıdır ki gündelik yaşamın nesnelleşmeleri biri çalışma diğeri de dil olmak üzere gündelik hayatın iki önemli pratiğini taşır.¹⁴⁹ Bu yansıtma biçiminin diğerlerine oranla daha geri planda kalmasına rağmen barındırdığı öğelerle hem estetik hem de bilimsel yansıtmanın kendisinden faydalanmasına olanak sağlayabilir ve bu yansıtma biçiminin daha sistemli hallerini oluşturur. Ayrıca, gündelik yansıtma için bir bütün oluşturmayan nesnelleşmeleri olduğundan dolayı bu nesnelleşmelerin daha az kalıcı ve daha fazla değişken olduğu da söylenebilir. Bu nesnelleşmelerin iki önemli ögesi tartışıldığında bahsi geçen özellikleri daha açık bir şekilde anlaşılacaktır. İlk olarak, çalışma oluşumunu inceleyen Lukács'a göre, gündelik ihtiyacını karşılamak için yapılan çalışma eylemi ile doğal olanda biçim değişikliği yaratarak bunu yaratmadan önce sahip olduğu düşünceye uygun olarak, amacını gerçekleştirmek üzere bir ürün yaratır. Ancak, gelişen ekonomik sistemler ve kapitalist dönemle birlikte insan, sadece bireysel ihtiyaçlarını karşılamak için yaptığı çalışmanın ötesine geçer ve bedensel ve ruhsal istekleriyle hareket etmekten çıkarak başkalarının isteği oranında çalışmaya başlar. Böylece, çalışma, kapitalizm ile şekil değiştirir.¹⁵⁰ Buradan yola çıkarak Lukács'ın neden gündelik yansıtmayı daha fazla değişken ve daha az kalıcı bulduğu sonucuna ulaşabiliriz Gündelik hayatın kalıcılığı hem hayatın gidişatından hem de

¹⁴⁸ Lukács, *Estetik I*, 40.

¹⁴⁹ Lukács, *Estetik I*, 37.

¹⁵⁰ Lukács, *Estetik I*, 38-39.

kapitalizmin hızından kaynaklanmış olabilir. Ancak, bu gündelik yansıtmanın daha az kalıcı olduğu için değersiz olduğunu göstermemektedir. Özellikle, çalışma oluşumu özelinde inceleyecek olursak, çalışma toplum dinamiğini gösterme açısından önem taşıyan noktalardandır çünkü bununla birey, bireyin toplumdaki yeri ve etkileşimi daha iyi anlaşılabilir. Bu yüzden, Lukács'ın felsefesinde çalışma sadece ekonomik boyutta değil, sosyolojik boyutta da ele alınır. Ayrıca, çalışmanın yarattığı nesnelleşme ve bu nesnelleşmede var olan insan da burada karşımıza çıkar. Çalışma gibi gündelik yansıtmanın özyapısının taşıyıcısı olan bir diğer unsur ise dildir. Gündelik yaşamda bir iletişim aracı olmanın ötesine geçen dil, gerçekliğin nesnelleşmesinin bir yolu olarak karşımıza çıkar, bunun nedeni ise bir nesne, duygu ya da olay üzerinde konuşabilmenin ancak ona karşılık gelen kavramsallaştırmalar ile mümkün olması olabilir. Lukács'a göre,

“Dil, insanlara dilin katkısı olmaksızın tasarımlanamayacak denli zengin bir dış ve iç dünyanın kapılarını açmaktadır. Başka deyişle dil, insanın gerçek çevresine ve iç dünyasına inmesini sağlamıştır. Ama dil, aynı zamanda insanların iç ve dış dünyayı rahatlıkla benimsemelerini olanaksız kılmakta, ya da en azından zorlaştırmaktadır.”¹⁵¹

Buradan yola çıkarak, dilin insanın anlam dünyasını zenginleştirdiği için büyük bir öneme ve gerekliliğe sahip olduğunu ancak gerçekliği tam olarak yansıtamadığı için de bir yandan kısıtlayıcı olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Aslında bakılırsa, çalışma ve dil ya da genel olarak gündelik yansıtma bahsi geçen bu kısıtlama özelliğine sahiptir. Onlardaki bu eksikliğin nedeni, insanların yaşamlarına yön verebilmesine rağmen bireysel yorumlar üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Ancak, bu demek değildir ki, sadece gündelik yansıtma bu soruna sahiptir. Bilimsel ve estetik yansıtma da kendi içlerinde bazı boşluklara sahiptir. Belki de zaten bu boşluklara sahip oldukları için aynı gerçekliği yansıtan üç çeşit yansıtma bulunmaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse, her yansıtma biçimi aynı gerçekliğe başka açılardan bakarak bir bütün oluşturmuş olabilir. Gündelik yansıtma, insanların gündelik hayattaki yüzeysel gerçeklikleri algılamaları ve anlamalarını; bilimsel yansıtma, gündelik hayatın yüzeyselliğini aşarak daha derin ve kalıcı bilgiler edinilmesini ve *estetik yansıtma* da hem bireyin hem de toplumun gerçekliği kavramalarını estetik bir bütünlük oluşturarak yansıtmaya

¹⁵¹ Lukács, *Estetik 1*, 58.

alışıyor olabilir. Bilimsel ve gündelik yansıtmadan farklı olarak estetik yansıtma gerçekliği duysal ve duygusal boyutu aynı anda devreye koyarak yapmaya çalışır. Bu durum Lukács'ın *mimesis*'e dair yeniliğini daha da belirginleştirir. Çünkü onun *mimesis*'i hem diğer yansıtma biçimlerini hem de önceki tüm *mimesis* anlayışları aşar. Sanat, gündelik hayat ile karşılıklı bir ilişkiye sahiptir ve ondan yola çıkarak hayata yeniden dahil olabilir ve sanat, bu imkanını duysal ve duygusal boyutu harekete sokarak gerçekleştirebilir. Bu yüzden de etki alanı daha geniş ve yoğundur. Lukács, sanat ve gündelik hayatın bu ilişkisini şöyle anlatır:

“... günlük yaşam ile sanat arasındaki karşılıklı ilişkilerde sürekli bir akış vardır; bu akış içerisinde yaşamın sorunları özgül estetik biçimlere dönüştürülür, bu sorunlara uygun olarak sanatsal çözümlere bağlanır; yine bu karşılıklı etkilenmenin akışı içerisinde, gerçekliğin estetik yoldan ele geçirilmesiyle kazanılan başarılar sürekli olarak günlük yaşama karışır ve günlük yaşamı gerek nesnel gerekse öznel açıdan zenginleştirir. Bu nedenlerden ötürü bizim görüşümüzün erevesi içerisinde bu çelişkiler, zorlamaya gerek kalmaksızın çözülür.”¹⁵²

Buna göre sanat, Lukács açısından, gündelik hayattan beslenmekle kalmayıp ona geri dönerek sorunlarını çözüme kavuşturma işlevine de sahip bir etkinlik olarak görülür. Sanatın, gündelik hayata geri dönmesi ve onu etkilemesi de Lukács'ın yukarıda belirttiği gibi iki farklı şekilde gerçekleşir, bunlar öznel ve nesnel etkileme olarak ikiye ayrılabilir. Onun bir zenginleştirme olarak da tabir ettiği bu durumlardan biri, sanatın, insanı bireysel olarak etkilemesi ve onu geliştirmesi olarak anlaşılabilirken, bir diğeri ise, gündelik hayatın sunduğu gerçekliğin ötesine geçerek yaşamın unsurlarını derinden anlaşılmasını sağlamak olarak anlaşılabilir. Sanatın nesnel olarak hayatı zenginleştirmesi bir diğer deyişle hayatın unsurlarını tahlil etmesi sanatın özü olarak kurguladığı *mimesis*'e verdiği görevden kaynaklanmaktadır. Bu durum Lukács'ın felsefesinde ortaya koyduğu sanatın çelişkileri ortadan kaldırma işlevinin ön koşulu olabilir. Çünkü, çelişkileri ortadan kaldırmak için ilk önce bu çelişkilerin bilinmesi gerekmektedir. O halde, Lukács'ın estetik anlayışında *mimesis*'in hem gerçekliği tahlil etme hem gerçekliği tahlil ettikten ortaya çıkan durumu ortadan kaldırabildiğini söyleyebiliriz. *Mimesis*, gündelik hayatın sorunlarına yönelerek gerçekliği tahlil eder ve tahlilin sonucunda gündelik hayata dönerek onun

¹⁵² Lukács, *Estetik 1*, 140.

sorunlarına estetik açıdan çözüm bulur. Lukács'ın bu sistematik yaklaşımı *mimesis*'in parçadan bütüne nasıl ulaştığını da gösterir. Burada parça *mimesis* ve onun gücü iken bütün *mimesis*'in gücünü kullanıp ürettiği şeye karşılık gelir. Bu durum Lukács'ın *mimesis*'inin neden devrimci olduğunu gösterir. Çünkü ondan önce sanatın insanlar üzerinde etkisi başkaları tarafından bilinmiş ve kullanılmış olsa da Lukács'tan önce kimse sanatın toplum dinamiklerini ortaya çıkarabilecek ve kendi çapında bir şeyleri değiştirebilecek kadar güçlü olduğunu belirtmemiştir.

Lukács, devrimci estetik anlayışını gündelik yansıtma ve bilimsel yansıtma ile aynı gerçekliği yansıtan ancak bunu farklı bir yöntem ile gerçekleştiren estetik yansıtma ile gerçekleştirir. Estetik yansıtmayı gerçekleştiren sanat, hayatın içinden hareket edip onun dinamiklerindeki sorunlarını çözmeye çalışır, ancak bunu bilimsel ve gündelik yansıtmadan farklı bir şekilde gerçekleştirir. Sorunları çözmeyi doğrudan değil de dolaylı bir şekilde yapan sanat, gerçekliğin farklı bir yansıtma şeklini gerçekleştirip hayatı öznel ve nesnel açıdan geliştirir. Böylece, sanat, Lukács'ın felsefesinde karşımıza hayatın karşısında ayrı bir gerçeklik olarak değil, onun içinden çıkıp hayattaki diyalektikle bir rol oynayan ve çelişkileri kırma noktasında hayata bütünlük kazandıran bir unsur¹⁵³ olarak karşımıza çıkar. Sanatın bunu gerçekleştirmesini sağlayan *mimesis* yüzeydeki kaosu altındaki dinamiklerin ortaya çıkmasını bir başka deyişle bunların görünür olmasını sağlayarak gerçekliği, toplumsal olanı ortaya koyar. Bu yüzden de evrensellik talebini karşılar.

2.2.3. Gerçekliğin Yeni Bir Yaratımı Olarak Mimesis

Sanatın yansıtacağı gerçeklik, Marksist Lukács tarafından onun önceki dönemlerin daha farklı bir minvalde ele alınmıştır. Lukács'a göre, sanatın yansıtacağı gerçeklik, çatışmanın olduğu, içerisinde üretim ilişkilerinin yer aldığı toplumsal bir gerçekliktir ve tüm yansıtmanın kaynağı olan bu gerçeklik ancak üretim koşullarında bulunabilir.¹⁵⁴ Gerçekliği, üretim ilişkilerinin yol açtığı bir sınıf çatışmasının kaynaklık ettiği şey olarak açıklayan Lukács, gerçekliğe yönelik bu açıklamasında Marksizm öncesi dönemine kıyasla gerçekliği toplumdaki çatışmalarda bulan ve buna

¹⁵³ Lukács, *Estetik I*, 163-165.

¹⁵⁴ Lukács, *Estetik I*, 155.

dair bir şeyler yapılması gerektiğini düşünen bir anlayıştır. Gençlik dönemiyle karşılaştırıldığında, Marksizm ile diyalektiğe ve toplumsal dinamiklere daha çok dikkat etmesinden ve çözümlemelerini bunların ışığında gerçekleştirmesinden dolayı bu dönemde toplumcu gerçekçi bir anlayışa sahip olduğunu söyleyebileceğimiz Lukács, gerçekliğe dair bu anlayışını estetik yansıtma görüşüyle birleştirerek sanat ve Marksizm arasında güçlü bir bütünlük kurmuştur.¹⁵⁵ Lukács, Marksist anlayışının oluşturduğu gerçeklikle sanat arasında kurduğu bütünlük kurmuş ve estetik yansıtmanın önemli bir kolunu oluşturmuştur. Onun bu bağlantıyı kurmasına yardımcı olan araç da yenilik getirdiği *mimesis*'ten başka bir şey değildir. Lukács'ın sanat ve Marksizm arasında kurduğu bütünlük, onun estetik yansıtma görüşünde sanatı kopya düzeyinden sıyrılmasını sağlaması, onun beslendiği gerçekliğe eleştirel bir şekilde yaklaşmasını ve böylelikle gerçeklikle ilişkisini düzenlemesi ve onun sadece gerçekliği yansıtmanın ötesinde bir gücü olduğunu göstermesiyle sağlanır. Lukács'ın estetiğe kazandırdığı bu yeni yorumu onun sözleriyle şöyle özetlenebilir.

*“... gerçekliğin sanat yoluyla yeniden yaratılması, genellikle ve çoğunlukla belli bir toplumun belli bir zaman parçası içerisindeki üretim ilişkilerini dolaysız yansıtır; çok daha dolaysız olarak ise insanlar arasında var olan ve kaynağını bu üretim koşullarında bulan bağıntıları sergiler. Toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın yansıtılması, ancak bunların bir nedeni olarak -yani sonunda- görünür... Öte yandan toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın yansıtılması, estetik yansıtmanın gerçekten en yeni nesnesidir. Bu metabolizma, tek tek her bireyin insan türüyle ve bu türün gelişmesiyle bağıntısını içerir.”*¹⁵⁶

Yeniden yaratımın toplumsal bağlamını ele alan bu pasajda karşımıza üç temel tez çıkar; ilki, sanatın toplumsal üretim ilişkilerini yansıtması, ikincisi toplum ve doğanın etkileşimlerine göndermede bulunan toplum ve doğa arasındaki metabolizmanın olduğu ve son olarak bu metabolizmanın ürettiği yeni bir nesnenin var olduğu. Gerçekliğin sanat yoluyla yeniden yaratıldığını savunan Lukács, bu yaratımın toplumun belli bir döneminin üretim ilişkilerini yansıttığını savunur. Bu durum bir yandan sanatın doğa ile toplum arasındaki metabolizmayı yansıttığını da göstermektedir. Çünkü Lukács'ın kullandığı metabolizma terimi doğa ve toplum arasındaki etkileşimi ifade eder ve üretim ilişkileri de buna dahildir. Çünkü doğa ve toplum arasındaki etkileşim ortaya bir ürün çıkarır ve bu ürünlerden biri de üretim

¹⁵⁵ Lukács, *Estetik I*, 188-191.

¹⁵⁶ Lukács, *Estetik I*, 155.

ilişkileridir. Bu etkileşimlerin sanattaki yansıması ise sanatın bu metabolizmanın sonucunu görünür kılmasıdır. Tabii sanat eseri bunu doğrudan yansıtamaz ama dolaylı olarak bu metabolizmanın etkilerini veya sonuçlarını anlatabilir. Sanat bunu estetik yansıtma ile gerçekleştirdiği için onun yansıttığı her şey diğer gerçekliği yansıtma biçimlerinden çok farklı biçimde gerçekleşir ve gerçekliği yansıttığı ürün de diğerlerinden oldukça ayırdır. Estetik yansıtmanın doğa ile toplum arasındaki metabolizmanın sonucu olarak oluşturduğu yeni nesnesi özellikle içerik açısından oldukça belirlenmiş bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu metabolizma hem insanı türünün tarihsel ilişkilerini hem de insanın doğa karşısında aldığı tavrı ve bunun gelişimini kapsadığından dolayı ve bunun sonucu olan gerçekliğin sanat tarafından üretilmesini etkiler. O halde bu metabolizmanın sonucunun yeni bir ürünü belirlediğini söyleyebiliriz. İçerik olan sanat eserini belirleyen bu durum sanatın toplumsal süreçler ile olan bağına da gösterir. Çünkü yansıtılması gereken bir gerçeklik vardır ve bu gerçeklik ancak metabolizma anlaşılıp dinamikler çözülünce gerçekleşir. Lukács, sanatın bu şekilde bir yetiye sahip olmasını işlevsel görmüş ve onun bu işleve sahip olacak şekilde yapılandırmış ve tanımlamıştır. Onun yaptığı bu sistematik sistem estetik tarihinde büyük bir değişim sağlamıştır.

Lukács'ın estetiğin yeni bir boyutu olarak savunduğu toplum ve doğa arasındaki metabolizmanın sanatla yansıtılması bir çözümün habercisidir. Çünkü bu yeni boyutla ortaya çıkan sanat eserleri insanın kendi doğasına ve bir bütün olarak insanların ilişki doğasına katkıda bulunur. Nesnel gerçekliğin yansıtılması Lukács'a gelinceye kadar dogmatik olarak yansıtılan, mekanik bir kopya ile özdeş tutulan bir şekilde gerçekleşmiştir. Ancak Lukács gündelik yaşamın gerçekliğinin bu denli mekanik yansıtılmasını çarpıtılmış bir yansıtma olarak gördüğünden bu yansıtma kuramına katılmamış ve bu anlayışı yanlış bulmuştur.¹⁵⁷ Bu yüzden de metabolizmayı yansıtan yeni kuram ortaya atmıştır. Onun kuramı *mimesis*'in kopya düzeyinde olduğu basit bir taklit anlayışını aşmış, toplum dinamiklerini çözmekten çok geride kalan ve eleştirel olma noktasından uzak olan *mimesis*'i dönüştürmüştür.

“... bilinç ile gerçeklik arasındaki bağıntı açısından bakıldığında, kopya yoluyla yansıtma kuramının varlığını koruması olanaksızdır. Gerçek dünyanın nesnel diyalektiği, insan bilincinde zorunlu olarak -hiç kuşkusuz uzun süre bilinçten uzak

¹⁵⁷ Lukács, *Estetik I*, 173-184.

kalmış olan- kendiliğinden öznel bir diyalektiğin uyanmasına yol açar. Ancak bu yansıtma süreci, yalnızca içeriği ve biçimi bakımından diyalektik nitelikte değildir; sözü edilen sürecin gelişmesini de tarihin diyalektiği belirler. Burada doğal olarak sonuncusuna, yani tarihin diyalektiğine değinme olanağı bile yoktur.”¹⁵⁸

Lukács’ın açıklamasını dikkate aldığımızda, kopya olarak yansıtmanın hayatın içeriklerini yeterli biçimde ele almadığını ve onun dünya tarihinden uzak kaldığı sonucuna ulaşabiliriz. O halde, Lukács’ın ana amaçlarından biri olan, sanatın toplum ve doğa arasındaki metabolizmayı konu edinmesi olduğu söylenebilir. Bu durum Morawski’nin Lukács’ın *mimesis*’e getirdiği yeniliklerden biri olarak savunduğu sanat eserlerinin toplumsallıkla ilişkisine karşılık gelmektedir. Onun talep ettiği *mimesis*, gündelik hayattaki olgu ve olayları sadece oldukları haliyle değil, onların bu hale gelmesine sebep olan tarihsel ve toplumsal bağlamı da dikkate alan böylece diyalektiği ortaya koyan ve bununla da sınırlı kalmayıp insanları da bu süreçte edilgen değil, aktif kılmaya çalıştığı bir *mimesis* kuramıdır.¹⁵⁹ Buna bağlı olarak, Lukács’ın kopya düzeyinde olan yansıtmaları yüzeysel olduklarından dolayı makul bulmadığını, kendisinden önceki *mimesis* kuramlarında insan zihninin edilgin bir halde kaldığını ve bunun gerçekliği yansıtan sanat için yanlış bir yaklaşım olduğunu savunduğunu söyleyebiliriz. *Mimesis*’in kullanımı konusunda Lukács’ın bu yaklaşımı makul bulmamasının bir diğer sebebi, *mimesis*’in bu şekildeki kullanımının tarihsel ve sanatsal açıdan gelişimi engelliyor olmasından kaynaklanabilir. Lukács, bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Bu, hem insanın gelişmesinin genel bir yönüdür, hem de buna bağlı olarak gerçekliğin yansıtılmasında daha ileri bir aşamadır. Her iki eğilimin birbirinden ayrılması olanaksızdır; çünkü insanın gelişmesi ancak uygulamayla, çalışmayla sağlanabilir; bunların gerçekleşmesi de yine gerçekliğin daha doğru ve daha zengin biçimde yansıtılmasına bağlıdır... sözünü ettiğimiz etken, bir yandan öykünmenin temel nitelik taşıyan ve her türlü sanatsal eylemden önce gelen özyapısını sergiler, öte yandan da yaşamda sanatın doğumu ve etkinliği açısından varlığı şart olan olgular arasında yer alır.”¹⁶⁰

Bu pasaja göre, taklit düzeyinde bir yansıtma anlayışı hem insanın hem de toplumun kendi toplumsal ve tarihsel gelişiminin önünde bir engeldir. Bunun sebebi

¹⁵⁸ Lukács, *Estetik I*, 184-185.

¹⁵⁹ Lukács, *Estetik I*, 190.

¹⁶⁰ Lukács, *Estetik I*, 191.

fotokopi düzeyindeki bir *mimesis* anlayışının bilincin oluşmasına yönelik bir engel olmasından kaynaklanıyor olabilir. Böylece, Lukács'a göre, sanatın yansıtması gereken gerçeklik burada sekteye uğramaktadır. O halde, Lukács'ın devrimci *mimesis* anlayışında, *mimesis*'i gerçekliği ileri düzeyde bir yansıtma işlevine sahip bir şey olarak görmesi ile bunun bilinci yaratması arasında sıkı bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Onun birbirinden ayrılmaz olarak gördüğü bu iki eğilim *mimesis*'in özyapısını oluşturur. Gerçekliği derinlemesine anlama ve anlatma yeteneği olan Lukács'ın *mimesis*'i sadece teorik olanla değil, pratik olan ile de ilişkili olduğu için kendisinin diğer teorilerden sıyrılmasını kolaylaştırır. İnsanlara düşünme becerisi kazandırma noktasındaki etkisiyle öne çıkan bu kuram entelektüel açıdan insanı geliştirmeyi ve farkındalık kazandırmayı sağlayarak pratik dünyada aktif bir insan da yaratır.¹⁶¹ Peki, sanat eserinin alımlayıcısı bu farkındalığı tam olarak nasıl kazanabilir?

Sanat, farklı ve kalabalık gruplara hitap edebilme gücüne sahiptir, ancak herkes ne bir sanat eserinden eşit bir şekilde zevk alabilir ne de eseri yapan kişinin sunduğu içeriği aynı şekilde anlayabilir. Buradan yola çıkarak, eseri alımlayan herkeste aynı düşüncelerin oluşmasını beklemenin biraz ütöpik olduğu söylenebilir. O halde, sanat eserinin yarattığı durum böyle iken toplumun dinamiklerini ortaya çıkarıp bunu yansıtma ve böylelikle insanda ve toplumda bir bilinç oluşturma işlevi bulunan *mimesis*'in bu zorlu görevi nasıl bir başarılı ile sonlandıracağı bir merak konusu olmaktadır. Bu durum her ne kadar zor gerçekleşecek bir şeymiş gibi düşünülse de Lukács, bunun *mimesis* ile mümkün olduğunu düşünmektedir. Bunu mümkün kılan hem *mimesis*'in yapısı hem de yansıtılacak ya da temsil edilecek şeydir. Lukács göre, “... yaşam uygulaması belli içeriklerde, sözcüklerde, davranışlarda, vb. belli duygu uyandırıcı etkiler saptamasaydı, *mimesis* yoluyla bir uyandırmadan söz edebilmek olanaksız olurdu.”¹⁶² Bunu dikkate alarak, hayatta bazı içerik, söz ve davranışların insanlar üzerinde etkisi olduğunun saptandığını ve bunun Lukács'ın kullandığı anlamda *mimesis*'in kullanılmasıyla gerçekleştirilebilecek estetik yansıtma ile mümkün olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

Lukács için, sanatın beslendiği kaynak gerçeklik olduğundan dolayı, insanlar üzerinde etkili olacak şey de bu gerçeklik ve insanların etkilendiği unsurlar olmalıdır.

¹⁶¹ Lukács, *Estetik I*, 246.

¹⁶² Lukács, *Estetik I*, 211.

O, böylece, hem insanların gerçeklikle olan bağıını güçlendirmeye çalışmış hem de *mimesis* aracılığıyla oluşmasını istediği davranış ya da duygunun olabildiğince hızlı oluşmasını talep etmiştir. Lukács'ın bu talebinin arkasında yatan sebep onun 1967 yılında *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ne yazdığı önsözde de belirttiği gibi devrime katkı sağlayacak şeylerden birinin estetik olması ve bu estetiğin de yenilenmiş bir *mimesis* barındırması gerektiği olabilir.¹⁶³ O halde, Lukács'ın bu isteğini göz önüne alarak onun sanat eserinin içeriğine oldukça önem verdiğini çünkü bunun salt zevk vermenin ötesinde sanat eserinin aynı zamanda bir değişim aracı olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu sanat eserine biçimsel olarak önem gösterilmemesi gerektiğini göstermez, zira biçim ve içerik arasında uyumun olması gerekir. Çünkü, eser bir bütün olarak düşünülür. Bunu göz önüne alarak Lukács'ın estetik teorisinde *mimesis*'in eseri alımlayan kişide duygu uyandırma ve bilinç oluşturu niteliğe sahip olduğunun ancak bunun eserin içeriğinin ve biçiminin anlamlı ve uyumlu bir birlikteliğiyle mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Onun *mimesis*'i her ne kadar bazı duygu, davranış ve sözleri kullanarak bir duygu uyandırıcı ve bilinç oluşturu bir niteliğe sahip olsa da söz, davranış ve duyguların kötü düzenlendiğinde Lukács'ın istediği etkiyi yaratamaz. Yaratma gücüne sahip olan *mimesis*, eğer duygu ve bilinç oluşturacak unsurları iyi belirlemezse bunlar sadece havada kalır ve ne istenen duyguyu ne de bilinci oluşturur. *Mimesis*'in dünya yaratmasının önünde bir engel teşkil eden bu duruma Lukács, şöyle yaklaşır;

“... dünya yaratma, biçimsel açıdan sanatsal oluşumun eksiksizliğinde, ürünün iyi işlenmişliğinde belirginleşir. Ancak şurası da açıktır ki, bu tür biçimsel bir özyapı, nesnede dışlaşan tinsel özün içeriksel kapsamı, bu tinsel özün katıksız bütünselliğinin dolaysız anlatımı olabilir. Tinsel özün bu katıksız bütünselliği, sanat yapıtlarının dünyaya dönük ve iç eksiksizliği içerisinde etkisinin kaynağını kendinde bulan yanını oluşturur. Ayrıca çıkış noktası olarak nesnede dışlaşan tinsel özü alan bir saptama da en önemli noktayı açıkça belirlemeyi olanaksız kılan biçimsel bir nitelik taşır.”¹⁶⁴

Bu pasaja göre, *mimesis* ile bir dünya yaratılır; ancak bir dünya yaratmak için bazı gereklilikler vardır; bunlar, yüzeyde değil, sanat eserinin derininde olan içsel özü, ki buna *eserin içeriği* de denilebilir; bir diğeri ise biçimin eksiksiz bir şekilde içeriği işlermesidir. Eğer bu ikisi de yapılmış olursa o zaman katıksız bütünlük sağlanmış olur.

¹⁶³ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 39-40.

¹⁶⁴ Lukács, *Estetik 2*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 1991) 31.

O halde, bu pasajdan yola çıkarak Lukács açısından, *mimesis*'in dünya yaratabilme olanağını gerçekleştirebilmesi için içerik ve biçim olmak üzere iki önemli unsura ve bunların uyumuna dikkat çektiğini söylenebilir. Buna göre, bir sanat eserinde, içerik ve biçimin uyumsuz olması diğer bir deyişle bunlar arasında bir bütünlüğünün olmaması alımlayıcıda oluşması gereken bilinci oluşturmaz. Çünkü bu iki unsurun bütünselliği ancak anlamı oluşturur. Lukács'ın *mimesis*'in görevleri ve problemlerini işledikten sonra tartıştığı doğru bir *mimesis* için gerekli olan bu unsurlar konusu, onun *mimesis* kuramında büyük bir yer kaplamaktadır. Biçimsel özyapının içerik ile olan bütünlüğünün, eserin dünyaya dönük ve eksiksiz olmasını sağladığı için Lukács tarafından önemli görülen bu konu, aslına bakarsak sanatın dünya yaratmasına giden yolu açar. Sanatın özü olan *mimesis*, dünya yaratma gücüne sahiptir ve ancak insanların bilinçlenmesini ve estetik zevk almasını sağlayacak doğru içerik ile bu içeriğe uygun biçimin bir araya gelmesiyle yeterli bir dünya sunabilir.

Marksist bir teorisyen olan Lukács'ın sanatta aradığı şey, içerik olarak gerçeklik ve onun diyalektik yapısı iken, biçim olarak beklentisi ise içeriğe denk düşen biçimlendirme olabilir. İçerik ve biçimin uyumu, insanın gündelik hayatta gördüklerinin ötesini görmelerini sağlayıp onların bilinçlenmesini sağlayabilir. Böylece, yukarıda bahsi geçen farkındalık da kazandırılmış olacaktır. Elbette, insanların bu farkındalığı kazanması zordur, çünkü gündelik hayatta insan özne-nesne bağıntısının yüzeysel bir şekilde ele alır ve buna adeta alışıktır. Ancak estetik konusunda durum farklıdır, çünkü, “estetik insanda duyularla algılanan görüntüler dünyasını da kapsamına alan bir bütünsellik yaratma çabasıdır. Bundan ötürü de estetik, *mimesis* içerisinde gerçekliğin sağlam bir düzene sahip zenginliğine yöneliktir.” Bu şekilde tanımlanan estetik, gündelik hayattan yola çıkarak gerçekliğin katmanlı yapısındaki zenginliği dikkate alan, onu kaotik halinden kurtarıp düzene kavuşturan bir yapıda olarak anlaşılabilir.

2.2.4. Öznellik ve Nesnelliğin Kesişimi Olarak Dışlaşma

Lukács'ın inşa ettiği estetik alan, Antik Yunan'dan beri büyük ölçüde korunan ve klasik *mimesis* anlayışının belirlediği alandan uzaktadır, onun kuramında estetik alan özgül bir alandır. Bu alan, *mimesis* ile gerçekliğe anlam veren ve onu, görülenin derininden bir başka deyişle saklı olduğu yerden çıkaran geniş bir kapsayıcılığa

sahiptir. Estetik alanın kapsayıcılığının geniş olmasını sağlayan önemli unsurlardan biri, öznellik ile nesnelliğin bu alanda birlikte var olması olabilir. Çünkü, estetik alanda, bireyin öznel algı ve duygularına referansta bulunan öznellik, gündelik hayattaki varlıkların tümünün gerçekliğini kapsayan nesnelliğe yönelir.¹⁶⁵ Böylece, Lukács'ın dışlaşma dediği durum yani, insanın özneliği ile dış dünyaya yönelmesi veya açılması gerçekleşir. Ancak dışlaşma açılma ile gerçekleşip bireyin dış dünyaya yönelik bir bilinç düzeyine ulaşması ile devam eder. Böylece dışlama ile öznel ve nesnel bir bütünlük de kazanılmış olur. Ancak, estetik alanda öznel ve nesnel olma gibi unsurların bir arada bulunması ilk başta birbirlerini dışlaması gereken iki unsur gibi görünür ve bu durum iki unsurun uyumlu olduklarını savunan Lukács'ın, çelişkiye düştüğü fikrini akla getirebilir. Pek de haksız sayılamayacak bu fikir dışlamanın açıklamasıyla aslında çözülebilir.

*"Dışlaşmada öznellik, dışlaşmanın geri alınmasında ise nesnellik silinir; ancak bu silinme gerçekleşirken, daha yüksek düzeye çıkarma ögesi ağırlık kazanır. Bu durumda her iki devrimin birlikte etkinliği bu türden bir birlik ve bütünlük yaratmaktadır; başka deyişle ortaya gerçekliğin yansıtılması olarak biçimlenmiş bir nesneler dünyası çıkmaktadır ve bu dünya yönelimiyle nesnelliği, günlük yaşamın izlenimlerinde ve yaşantılarda olduğundan daha güçlü biçimde vurgulamaktadır. Çünkü izleyicinin ya da okurun karşısında her zaman göreceli olarak küçük bir nesneler öbeği yer alır; izleyici ya da okurda gerçekliği nesnel bütün oluşturan bir 'dünya' niteliğiyle uyandıracak olan bu kesittir. Bu uyandırma günlük yaşamla karşılaştırıldığında, nesnelliğin etkinliği açısından elverişsiz koşullar altında görünür."*¹⁶⁶

Bu alıntıda sanatın hem nesnelliği hem de özneliği aşarak daha yüksek bir düzeyde gerçekliği düzenli ve anlamlı bir biçimde sunduğunu savunan Lukács, sanatın sahip olduğu başarının gerçekliğin kaotik doğasını sade ama derin bir biçimde yansıtmasında yattığını dile getirir. Lukács, sanatın yaptığı şeyi dışlaşma yani öznel olanın nesnel bir hale gelmesi olarak tanımlar. Dışlaşmanın gerçekleşmesinde, öznellik ve nesnellik yakın bir ilişkidir ve bu ilişki dışlaşmanın gerçekleşmesi açısından gereklidir. Bir sanat eserinin ortaya koyulabilmesi için bir sanatçının yani öznenin kendi duygu ve düşüncelerini bir nesneye dönüştürmesi gerekmektedir. Ancak Lukács'a göre sanat sadece bu çeşit bir dışavurum değildir. Eğer sanat sadece bundan ibaret olsaydı bu noktada onun *mimesis*'i evrensel bir ilke olarak da görmesi çelişki

¹⁶⁵ Lukács, *Estetik 2*, 112-113.

¹⁶⁶ Lukács, *Estetik 2*, 113.

olurdu. Bunun yerine Lukács, nesnel olan sanat eserinin tekrar özneye dönmesi gerektiğini savunur, ancak böyle sanat eseri evrensel olabilir.

Dışlaşmanın geri alınmasını ve bunun daha yüksek bir düzeye çıkarılmasını evrensel bir sanat olarak belirten Lukács, bunu sağlayan şeyin dışlaşma ile silinen öznelliği ve dışlaşmanın geri alınmasıyla silinen öznelliği birleştirir. Bir örnekle açıklamak gerekirse bir yazar kendi duygularını yazıya dökerek bir eser ortaya koyar. Burada yazarın kendi duyguları öznedir ve bunları nesnelleştirir. Ancak, bu eserin okuyucusu bu nesnel bir biçime sahip eserin aracılığıyla evrensel bir şey bulur. Böylece, eser hem kişisel hem de evrensel anlamda Lukács'ın da istediği gibi daha yüksek bir bütünlüğe ulaşır. Lukács'ın amacı daha önce de bahsedildiği gibi oldukça açıktır, o insanların gerçeklere yönelik ortak duygularının oluşmasını ister ve bunun da sanatta gerçekleşebilmesi öznellik ve nesnelliğin birleşimiyle mümkündür. Lukács, dışlaşma ve dışlaşmanın geri alınması süreçlerinin daha yüksek bir bütünlük oluşturmak için öznellik ve nesnelliğin birleştirilmesi gerektiği düşüncesi kimileri tarafından oksimoron bir durum olarak görülebilir. Ancak, dikkat edildiğinde burada birbirini dışlayan iki düşünce yoktur. Çünkü, sanatçı duygularını yansıtır ve öznel olan duygularını nesnelleştirir ancak onun duyguları bireysel ve toplumsal yaşantısının bir ürünü olduğu için evrensel temalara sahiptir. Bu yüzden eseri alımlayan kişi halihazırda öznel etkilerin de yer aldığı nesnel bir eseri alımlar. Böylece hem nesnellik hem de öznellik şekil değiştirmiş ve birleşmiş olur. Nesnellik ve öznelliğin hiç şekil değiştirmeden birleşmedikleri için burada oksimoron bir durumun olduğunu söylemek doğru değildir. Burada öznellik nesnellikten etkilenmiş ve böylece öznellik oluşmuştur. Ancak nesnellik özne tarafından yeniden yorumlandığı ve esere aktarıldığı için onda da kırılmalar gerçekleşmiştir.

O halde, Lukács'ın bu konuda bir çelişkiye düştüğünü söylemek pek de doğru olmayacaktır. Aynı zamanda, insana bilinç kazandıracak durum, bu dışlaşmanın geri alınması olduğundan da *mimesis* için gerekli bir unsurdur. Çünkü dışlaşmanın geri alınması, aslında öznellik ile nesnelliğin bütünlüğü sayesinde anlamlı bir gerçekliğin yaratılmasını ve anlaşılmasını sağlar.¹⁶⁷ Dışlaşmanın ve tabii estetik yansıtmanın kaynak olarak aldığı ve gerçekliğin yansıtılmasına sebep olan gündelik hayat,

¹⁶⁷ Georg Lukács, *Estetik 2*, 113-115.

yukarıdaki pasajda Lukács'ın da belirttiği gibi bir bütün olarak var olan ve öznenin içinde yer aldığı bir şeydir. Ancak, insanlar gördüklerinin derinine inmeden yaşamlarını sürdürmektedir. Sanat her ne kadar gündelik yaşama ve onun gerçekliğine dair kısa bir kesiti ele alabilse de bu durum insanlara gündelik yaşama dair bir farkındalık kazandırır. Sanatın sahip olduğu bu koşul hem bir yandan elverişli hem de elverişsiz bir koşul olarak ele alınabilir. Bu koşul elverişsizdir çünkü gündelik hayat gibi uzun bir süreci kısa bir zamanda yansıtmalı bir diğer deyişle gerçekliğin bütününe sağlamalıdır. Sanatın bunu gerçekleştirmesi zor olduğundan dolayı elverişsizdir. Öte yandan, bu koşul olumludur, çünkü, seçili bir kesiti ele alıp gerçekliği ona uygular ve bunu istediği çarpıcılıkta sürdürebilir. Oysa, gündelik yaşama bakıldığında, insanın birebir bir deneyim yaşayıp farkındalığa sahip olması açısından gerçeklik ile daha doğrudan bir ilişkiye sahip olsa da insanın içinde yaşadığı duruma belki de körleşmesi yüzünden bir bilincin oluşması belki de bir sanat eserinin oluşturacağından daha uzun zaman alabilir.

Sanat, dolaylı olarak gerçekliği yansıtır ve bu bir engel gibi düşünülebilir ancak sanatın dolaylı olarak gerçekliği yansıtması onu daha da etkin kılabilir. Sanat, hayatı yeniden düzenleyerek ve anlamını oluşturarak bize geri sunar ve bu durum bireyin pasif değil, aktif olduğu ve bilinçli bir şekilde vardığı gerçekliktir. Bir insanın, bu dışlamayı ve bunun geri alışı yaşayabileceği tek yansıtma biçimi, estetik yansıtmadır. Bundan dolayı, Lukács, estetik yansıtmanın devrimci bir yanının olduğunu düşünmüş ve bunun üzerine bir teori kurmuş olabilir. O halde, bu düşünceler ışığında estetik yansıtma için onun kısıtlılığının bir sorun teşkil edemeyebileceğini hatta kısıtlılıklara rağmen *mimesis*'in doğru kullanılmasıyla gerçekliği yansıtılabileceğini ve alımlayıcıların da bundan etkilenebilmesinin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Peki, bireyin yansıtılan gerçeklikten etkilenmesi ve bu bilincin oluşması nasıl mümkün olabilir?

Daha önce, *mimesis*'te bilincin yaratılması için hangi koşulların sağlanması gerektiğinden ve bu bağlamda farkındalık temasından bahsedilmişti. Ancak, tüm bu koşulların birey üzerinde nasıl bir etkisi olduğuna değinilmemişti. Eğer dışlaşma ve onun geri alınması süreçleri ile bunların birleşimi daha yüksek bir bütünlük sağlıyorsa ve bu bütünlük bireyde farkındalık yaratıp devrimsel bir güce sahipse, bu bütünlüğün birey üzerindeki etkisinin nasıl gerçekleştiğine dikkat çekmek gerekir. Lukács, bu

sorunun cevabını *Estetik* kitabının büyük bir kısmında aslında yinelemiştir. Ona göre, “... öznelliğin zenginleşmesi ve derinlik kazanması, ancak gerçek bir nesne dünyasını yoğun biçimde benimsemekle gerçekleşir.”¹⁶⁸ *Mimesis*’in gerçekliği yansıtarak bir dünya yarattığı ve bilinç oluşturarak farkındalık yaratmaya çalışması, Lukács açısından su götürmez bir gerçektir ancak bu bir gerçek diye insanların bunu içselleştirmesini beklemek biraz fazla pratikten yoksun bir düşünce olurdu. Bu yüzden, olacak ki Lukács, bilincin oluşması noktasında insanın gerçeği benimsemesi durumuna vurgu yapmıştır.

Zihinsel bir süreç olarak farkındalık, bir bilgi düzeyine ulaşmaya göndermede bulunurken benimseme zihinsele ek olarak duygusal bir süreç olarak karşımıza çıkar ve bilginin içselleştirme sürecine göndermede bulunur. O halde, benimsemenin farkındalıktan ayrı olduğunu, bu yüzden de bir bilinci yaratmak ve buna uygun hissetmek, davranmak vb. bulunmanın ancak o şeyin içselleşmesiyle mümkün olduğu söylenebilir. İçselleşmenin bilinç yaratma konusundaki bu etkisi, *mimesis*’in nasıl yapılması gerektiğini bir başka açıdan belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

2.2.5. Bağdaşık Ortam ve Katharsis

Gerçekliği kopya düzeyinden farklı olarak yansıtmaya karşılık gelen *mimesis*, içerik yönünden gerçekliğe uygun ve biçim yönünden de içeriğe uygun bir biçim yaratmadır. Ancak, buna ek olarak sanatın özü olan *mimesis*’in alımlayıcılara hitap eden bir şey olduğu düşünüldüğünde, gerçekliği insanların anlamaları ve benimsemeleri için içerik ve biçimin alımlayıcılara uygun biçimde düzenlenmesi de gerekmektedir. Tam olarak bu bağlamda Lukács, bağdaşık ortam ve *katharsis* kavramlarını kuramına dahil eder ve *mimesis* kuramını tamamlar. Her iki kavram da sanatın alımlayıcı üzerindeki etkisini gösterdiği ve tamamlayıcı olduklarından dolayı, Lukács tarafından kullanılmıştır. Lukács’a göre,

“Bağdaşık ortam, sanatsal yaratma sürecindeki uygulamanın temelini oluşturur; bu uygulama içerisinde sanatçının kendini sanat alanının bağdaşık ortamına yerleştirmesi, bu yerleştirmenin gerçekleştirilmesi, kişiliğin özgül niteliği

¹⁶⁸ Lukács, *Estetik 2*, 147.

içerisinde sanatçının... kendine özgü bir 'dünya' yaratması olanağını, gerçekliğin estetik yansıtılması olarak ortaya koyar."¹⁶⁹

Sanatçının yaratım sürecindeki uygulamalarını gerçekleştirdiği bir zemin olarak, bağdaşık ortam, sanatçının yaşadığı toplumsal koşulların eserinin yaratım süreci ile tutarlı ve anlamlı olmasını sağlayan bir bağlamdır. Bağdaşık ortam iki açıdan önem taşımaktadır; ilki sanatçının kendisi ve ikincisi ise eseri alımlayan kişi açısından. Bu kavramın, sanatçıdaki yansıması, sanatçının bağdaşık ortamı kullanarak kendi dünyasını yaratması şeklinde gerçekleşir. Bir dünya yaratıcı gücü olan *mimesis*'in ögesi olarak konumlandırabileceğimiz bu özellik, bir yandan eserin tutarlı bir dünya oluşturmasını sağladığı gibi bu oluşturulan dünyanın sanatçıya özgü olmasını da sağlar. Sanatçı, eserini gerçekliği yansıtsa da bunu, kendi istediği şekilde ve kendi duygu ve düşünce dünyasından hareket ederek yansıtır. O halde, sanatçının yarattığı eserin sadece basit bir taklit olmadığı, bir yandan gerçekliği eleştirel biçimde yansıtan bir yandan da sanatçının bağdaşık ortamı kullanarak kendine has ve tutarlı bir dünya yarattığını ve bu dünyanın özgül bir sanat eserinin oluşumunu sağladığını söyleyebiliriz. Bağdaşık ortamın sanatçı ile olan bu ilişkinin, sanat eserinin alımlayıcılarının üzerinde de bir etkisi olabilir. Sanat eserine bakan bir kişinin karşısında bütünlüklü ve tutarlı bir dünya görmesi, bu kişinin esere bakışını değiştirebilir ve eserden belki de daha kolay etkilenmesini ve benimsemesini sağlayabilir. Sanatçı, dış dünyayı kendi iç dünyası ile şekillendirerek yaratıcı bir şekilde yansıtarak eserin alımlayıcılarına daha zengin bir dünya sunar.

Lukács, estetik yansıtımda bağdaşık ortam ve özne arasında koparılmaz bir bağ¹⁷⁰ görmektedir. Bu yüzden, sanat eserinin yaratımında bağdaşık ortam her ikisi de özne olan sanatçı ve alımlayıcı açısından kritik bir öneme sahiptir. Sanatçının toplumsal ve tarihsel arka planla kendisini ve yaşadığı dünyayı anlayıp bunu tutarlı bir biçimde ifade etmesine alan sağlayan bir zemin olarak bağdaşık ortam, birey ve yaşadığı toplumun sıkı bağına referansta bulunur. Böylece yaratılacak eser bağdaşık ortamdaki ayrı olamaz, bu durum hem bir eserin yaratım süreci için gereklidir hem de alımlayıcıda eserin bir anlam ifade etmesi için önemlidir. Bağdaşık ortamın alımlayıcı üzerindeki etkisini Lukács, şöyle ifade eder: "... *Bağdaşık ortam, geçici olarak*

¹⁶⁹ Lukács, *Estetik 2*, 194.

¹⁷⁰ Lukács, *Estetik 2*, 195.

*alımlayıcı konumuna giren günlük insanı gerçek anlamda estetik alımlayıcıya, başka deyişle öteki somut çabalarını erteleyerek kendini tümüyle yapıtın etkisine veren bir insana dönüştürmek istiyorsa, bu insanın ruhsal yaşamına girmek zorundadır”*¹⁷¹

Buna göre, Lukács’ın estetik kuramında, bireyin gündelik hayatının içinde somut ihtiyaçları ile çok ilgilendiğini ancak durum böyleyken onun estetik bir alımlayıcı olamayacağını söylemek mümkündür. Bireyin estetik bir alımlayıcıya dönüşebilmesi onun gündelik hayatından ayrılması veya gündelik hayatını geride bırakmasıyla gerçekleşebilir. Bireyin estetik deneyim yaşamasını sağlayan bu durumda kilit rolü bağdaşık ortam üstlenir. Çünkü, bağdaşık ortam, bireyin dönüşümünü sağlamaktadır. Bu ortam, bireyin gündelik hayatı geride bırakıp estetik deneyim yaşamasını bireye sunduğu dünya ile gerçekleştirir. Lukács, bunun gerçekleşmesinin koşulunu bireyin ruhsal yaşamına girilmesine bağlamaktadır. Bireyin ruhsal yaşamına girmek ya da ruhsal yaşamına hitap edebilmek onu gündelik kaygılardan sıyrıp ona yeni bir dünya vermekle gerçekleşebilir. Eser, eğer alımlayıcıda yeterli yankı uyandırıp onun düşünce ve duygu dünyasında kendisine yer bulursa bu eserin estetik deneyim yaşattığını ve eserdeki gerçekliği gördüğünü ve benimsemeye başladığını gösterebilir.¹⁷²

Bireyi, estetik bir alımlayıcıya dönüştürüp ona hem estetik deneyim kazandıran hem de farkındalık yaratıp bir yandan bir düşünceyi içselleştirmesini ve öte yandan bir duyguyu yaşamasına sağlayan tek şey bağdaşık ortam değildir. Bağdaşık ortam ile benzer etkisi olan ve bağdaşık ortamı tamamlayabileceğini söyleyebileceğimiz bir unsur vardır, o da *katharsis* yani arınmadır. Çünkü, bağdaşık ortam, alımlayıcıyı duygusal ve zihinsel olarak bütünlüklü bir yapının içine çekse de *katharsis* sayesinde alımlayıcı eserin içine girer ve adeta kendisini kaptırarak o gerçekliği hissedebilir. Bağdaşık ortamın *katharsis*’e olan ihtiyacı tersi olarak da mümkündür, zira *katharsis*’in de oluşması için bağdaşık bir ortama ihtiyacı vardır.

Lukács, estetik sisteminde yer alan her bir basamağı bir öncekinin tamamlayıcısı olarak seçmiştir, gerçekliğin ne olduğundan bunun yansıtma biçimlerine ve oradan da biçimleyicilerin her birine uzanan bir sistem inşa etmiştir. *Estetik*’in üçüncü cildinde de bu biçimleyicilerden sonuncusunu *katharsis* oluşturur. *Katharsis* kavramı Aristoteles’den gelen anlamıyla korku ve acıma duygularını harekete geçirip bireye

¹⁷¹ Lukács, *Estetik 3*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 2001) 15.

¹⁷² Lukács, *Estetik 3*, 16-19.

yoğun bir deneyim yaşatmayı ve bunun sonucunda arınmanın gerçekleşmesini sağlamaktadır, Lukács'a gelindiğinde ise, o *katharsis*'in bu kullanımına ekleme yapar. Lukács'a göre *katharsis*, "... özgün biçimleri yaşamın kendisinden bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar."¹⁷³ Buradan yola çıkarak, *katharsis*'in yoğunlaştırılmış yansıtımlar yaratması sebebiyle onun tek amacının bireysel bir duygudan arınma anlamına gelmediğini, gerçekliğin anlaşılması için kullanılan bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eserleri, yaşamda halihazırda bulunan sarsıntıları biçimlendirerek yeniden yaratır ve bilinçli olarak ele alınan bu sarsıntılar alımlayıcıya estetik ve yoğunlaştırılmış bir şekilde sunularak *katharsis*'in yaşanmasına neden olur. Gerçekliğin yoğunlaştırılmış ve estetize edilmiş bu hali hem gerçekliğe dair bir bilincin oluşmasını hem alımlayıcıların zevk almasını hem de duygulardan arınmaya neden olarak insanların dönüşümüne yol açabilir. Ancak estetik *katharsis*'in, bireyin dönüşümünü kolaylaştıran bir şey olması bazı açılardan sorun teşkil edebilir, çünkü, *katharsis*'in her zaman olumlu olacağına dair bir kural da yoktur, olumsuz da olabilir.¹⁷⁴ İnsanların yansıtılanı farklı şekillerde yorumlayabilmesi, bir diğer deyişle içeriğin dışına çıkmaları gibi durumlar yaşanabilir. Olumsuz duyguların perçinlenmesi veya yoğunlaştırılması konusu, Lukács'a göre, *mimesis*'in problemlerinden biridir. Ancak diğer tüm problemler gibi bu da Lukács'a göre çözülebilir. Lukács, bu problemin içeriğin düzenlenmesiyle çözülebileceğini savunur. Ona göre, sanat eseri bireyin estetik hazzına hitap etmekle birlikte onu etik açıdan da yönlendirebilir. Eğer sanat eseri, insanları bulundukları düzeylerden daha iyisine sevk ediyorsa ve bunu ürkütme veya korkutma yoluyla yapmıyorsa, onlara kendi benzerlerini sunuyorsa ancak bunu insanları kaosa sürüklemekten yapıyorsa bir sanat eseri insanlar üzerinde olumsuz bir *katharsis* yaratmayabilir.¹⁷⁵ Lukács'ın *mimesis*'in problemlerine dair verdiği çözüm aslında sınırları belirlemek olarak anlaşılabilir. Çünkü, olumsuz bir *katharsis*'in kaçınılmaz olduğunu kabul eden Lukács, *katharsis*'in etrafına sınırlar çizerek onu

¹⁷³ Lukács, *Estetik* 3, 26.

¹⁷⁴ Lukács, *Estetik* 3, 27.

¹⁷⁵ Lukács, *Estetik* 3, 28-29.

olabilecek en korunaklı hale getirmeye çalışmıştır. Böylece, estetik kuramını hem kendi içinde tutarlı olmasını sağlamaya hem de eleştirilere kapatmaya çalışmıştır.

2.2.6 Lukács'ın Mimetik Dönüşümüne Bazı Eleştiriler

Lukács, kuramını sağlamlaştırmak adına oluşabilecek eleştirileri de ön görerek *mimesis* kuramını kaleme almış olsa da elbette kuramında birtakım gözden kaçırdığı nokta vardır. Ona yöneltilebilecek eleştiriler; realizmin sınırları, sanatçının yaratıcılığı, sanatın özünün *mimesis* olması, *mimesis*'in evrenselliği ve sanatın toplumcu değerlere indirgenmesi gibi konular üzerinde yoğunlaşır. Bu eleştiriler arasında belki de en önemli olanı ve diğer eleştirileri de büyük oranda altında toplayan realizmin sınırlılıklarıdır.

Lukács gerçek sanatın realist sanat¹⁷⁶ olduğunu savunur ve bu savı da oldukça yoğun bir biçimde eleştirilir. Bahsi geçen realizm eleştirisi, Bloch ve Lukács arasında gerçekleşen realizm-ekspresyonizm tartışmasının bir koludur. Bu tartışma, aslında sanatın neyi yansıtması gerektiğine dair bir tartışma olarak da ele alınabilir, çünkü ekspresyonizm ve realizm bu konuda ayrılıklara sahiptir. Ekspresyonizm, bireysel duyguların yansıtılma temasını öne çıkarır ancak realizm, dünyanın gerçek temsilini ön plana çıkarır. Ancak, aslına bakıldığında bu her iki akım da bu kadar basit değildir. Bu yüzden, Bloch, ekspresyonizmin yanlış anlaşıldığını, faşist ve formalist olarak yaftalanmasının da onu anlamamaktan ileri geldiğini savunur. Buna karşılık olarak, Lukács ise ekspresyonizmi biçimi fazla ön plana almakla suçlar ve sanat eserinin yansıtması gereken şeyin ekspresyonizmde yansıtılamayacağını savunur.¹⁷⁷ Lukács, ekspresyonizmin gerçekliği vermediğini savunur. Bunu savunmasının nedeni, sanatın özü olan şeyin *mimesis* olması ve *mimesis*'in de ancak gerçekliği yansıtması olabilir. Ekspresyonizm, her ne kadar, gerçekliği göz ardı etmese de bu akım, muhtemelen Lukács, tarafından fazla bireyci olarak anlaşılmıştır. *Mimesis*'in, Lukács açısından, gerçeklikle bağlantılı görülmesi ve onun bu konuda geri adım atmaması kuramını toplumsallıkla bezemesinden ve bunda bir uzlaşma görmemesinden kaynaklanır.

¹⁷⁶ Morawski, "Lukacs' Universal Principle", 35.

¹⁷⁷ Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016) 23-27.

Çağdaş estetiğin en büyük tartışmalarından biri olan realizm tartışmasını bir adım öteye götüren kişi, Lukács'ın estetik düşünceleriyle olan farklılığı nedeniyle en çok tartışmak zorunda kaldığı Bertolt Brecht olacaktır. Brecht'in Lukács'a dair şu eleştirisi, onların arasındaki çatışmanın iyi bir örneği olabilir. “... *Lukacs'ın gerçeklikten kopuk olduğunu düşünmemek elde değil. Tekniği, 'gayri insani' nitelemesiyle elinin tersiyle itip geçiyor. Bakışlarını dedelerimize çevirip, yozlaşmış torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarıyor.*”¹⁷⁸ Brecht'in bu sert diyebileceğimiz bu eleştirisinde iki unsur dikkat çeker; bunlardan ilki, realizmi destekleyen Lukács'ın gerçeklikten kopuk bulunması ki burada Brecht, Lukács'ı muhtemelen biraz fazla idealist bulmaktadır. İkincisi ise Lukács'ın tekniği gayri insani bularak estetik kuramından dışlaması ve onun sanatçının yaratıcılığını ve özgünlüğünü ondan alıp sanatçıyı kopyaya teşvik etmesi yönündeki suçlama benzeri eleştirisidir. Bu eleştirilere sırayla yaklaşmak gerekirse, ilk eleştirisinde Brecht'in haksız olduğunu söylemek biraz zor görünüyor. Brecht'in Lukács'ı gerçeklikten kopuk olarak görmesinin nedenleri, Lukács'ın *mimesis*'in yansıtması gereken şeyin gerçeklik olmasına rağmen insanların duygudurumlarını toplumdaki gerçeklik ve onun diyalektik ilişkisinin gerisine koyması olabilir. Ancak, burada Lukács, tarihsel ve toplumsal dinamikler üzerinden bireyin anlaşılabilirliğini savunduğu için ilk önce bu dinamiklere önem vermiş olabilir. Ayrıca, bireyin uygun koşullar sağlandığında *katharsis* yaşayabilecekleri düşüncesi de Brecht, açısından pratikten kopuk bir düşünce olarak anlaşılmıştır. Bu konuda, Lukács'ın idealistik bir bakış açısına sahip olduğunu ve bu yüzden Brecht'in eleştirisinde çok da haksız olmadığını söyleyebiliriz. Onun bir diğer eleştirisine bakacak olursak, bu eleştiri, Lukács'ı büyük bir nostalji duygusunu barındırmakla ve eskiye dönüp taklitçi kuramı yaşatmak istemesidir. Brecht'in bu eleştirisinde ne kadar haklı olduğu da tartışılabilir. Zira, bilindiği üzere, Lukács, sanatçıyı kopya benzeri bir yansıtma anlayışına hapsetmez, hatta tam tersine, onun kopyadan uzaklaşmasını gerçekliğe yönelmesini ancak bunu eleştirel ve devrimci bir tavırla yapmasını ister. Ancak, Lukács'ın bu arzusu, Brecht tarafından aynı şekilde ele alınmadığı için bir eleştiri olarak karşımıza çıkar.

¹⁷⁸ Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika*, 99-100.

Morawski ise Lukács'ın realizm analizini yirminci yüzyıl estetiğinde yapılmış en iyi analiz olmasına ve buna katılmasına rağmen tüm sanat türlerine realizmin uygulanışını ve her sanat türünde tipik bir unsuru aramasını eleştirir. Tüm sanat türlerine realizm uygulanışı *mimesis*'in evrensel ilkesinden kaynaklandığı ve Morawski *mimesis*'in evrensel ilke olmasının sorunlu olduğunu savunarak eleştirir. Realizmin yarattığı tipikleştirme eleştirisi ise Lukács'a göre sanatın gerçekliği doğru bir şekilde yansıtması gerektiğinden dolayı sanatı tipikleştirmesine yöneliktir. Sanatçının gerçekliği anlamlı bir bütün olacak şekilde yaratması gerektiğinden dolayı uygun bir şekilde seçim yapması ve biçimlendirmesi gereklidir bu da Lukács'ın eleştirilmesine neden olmuştur.¹⁷⁹ Çünkü Lukács bu durumda bir sorun görmezken birçok kişi onun sanatı tipikleştirmesini kısıtlayıcı ve tehlikeli bulmuştur. Bunlardan biri de Adorno'dur.

Adorno Lukács'ın realist sanat anlayışını muhafazakâr ve dogmatik bulur. Bunun nedenlerinden biri Adorno'ya göre Lukács'ın kuramının ideolojiye hizmet eden bir araç olması ve Lukács'ın “kaba genellemeler” ile modern edebiyatı bir çöküş olarak görmesidir.¹⁸⁰ Adorno'nun ilk eleştirisinin altında yatan sebep Lukács'ın sanatı ve onu Marksizm'e uyumlu bir hale getirmek için kullandığı *mimesis* kavramını kullanım şeklinin otoriteyi meşrulaştırmaya hizmet etmesinden kaynaklanmaktadır. Marksist bir estetikçi olan Lukács, sanatın toplumun dinamiklerini açığa çıkaran ve insanların bilinçlenmesini sağlayan bir işleve sahip olduğunu savunur. Bu durum da onun sanat anlayışının toplumsala dönük ve Marksist ideali yansıtmaya yönelik olduğunu gösterir. Bu yüzden Adorno bir anlamda Lukács'ı sanata değil sanatın hizmet edebileceği şeye öncelik vermesiyle eleştirir. Adorno bu eleştirisini Lukács'ın modern edebiyat anlayışını eleştirerek de destekler. Ona göre, Lukács,

*“Modern edebiyatın tamamını, eleştirel ya da sosyalist realizm sınıfına sokabildiği örnekler hariç, bir kalemde siliyor ve onu, böyle bir hakaretin sadece Rusya'da değil birçok yerde baskı ve imha gibi korkunç sonuçlara yol açabileceğini bildiği halde, hiç vicdan azabı duymadan dekadans denen yüz karasıyla damgalıyor.”*¹⁸¹

¹⁷⁹ Morawski, “Lukacs' Universal Principle”, 35-37.

¹⁸⁰ Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika*, 228-232.

¹⁸¹ Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika*, 228.

Buna göre, Lukács modern edebiyatı sosyalist realizmin kalıplarının içinde yer almadığı için bu edebiyatın birçok eserini dışlamış ve onları gözden çıkarmıştır. Lukács'ın yapmasını ana sebebi sosyalist realizmin toplumcu düşüncelerinin bu eserlerde bulunmamasıdır. Lukács'ın bireysel ve çelişkili olduğundan dolayı bir çöküş olarak ele aldığı ve bu yüzden de yaptığı modern edebiyat eleştirisi Adorno'ya göre vicdansız ve yüzeysel bir eleştiridir. Çünkü Lukács böyle eleştirerek hem sanatın otorite tarafından baskılanmasına neden olur hem de estetiğin değerini düşürmüş ve onu belli kalıpların içerisinde sıkıştırmış olur.¹⁸² Böylece Lukács burjuva estetik anlayışından sanatı kurtarmaya çalışırken sanatı Marksist estetiğe kurban etmiştir. Aslında bir araçsallaştırmanın Marksist bir versiyonunu geliştiren Lukács sanatın hakikat ile olan ilişkisini sanata zarar vermeden yapmaya çalışırken estetik özerkliği yıkmış ve estetiği sınırlamıştır.

Bloch, Brecht, Adorno ve daha nicelerinin Lukács eleştirileri genel olarak sanatta realizm ve sanatın değeri minvalinde ilerler ki bu eleştirilerden bazıları yukarıda da bahsi geçtiği üzere haklı eleştirilerdir. Ancak, şu da unutulmamalıdır ki Lukács olumlu ya da olumsuz olarak gerek estetiğin ontolojisine gerekse Marksist estetiğe ilişkin döneminin en ses getiren düşünürlerindendir. Lukács, kendi sistemini kurarak yaşadığı dönemin sorunlarını çözmek için estetiği bir yöntem olarak ele alır. Bunu yaparken estetik hazzı ve deneyimi gözden kaçırmamaya da çalışır ancak bu durum hem estetiğin bu öğelerini hem de estetiğin toplum için yararını ve işlevini elden bırakmamaya çalışan Lukács'ı zorlu bir mücadeleye sokmuştur. Tam olarak, bu mücadele onun çelişkili bir düşünce tarzına sahip olduğunu düşündürmüştür. Ancak, yukarıda açıklanmaya çalışıldığı üzere onun çelişkili olduğuna dair birçok sav aslında Lukács'ın bazen körü körüne tutarlı olma isteğinden hareket etmiştir.

Lukács'ın Marx'ın tarihsel materyalist düşüncelerine dayanan estetik bir kuram ortaya atması kimi düşünürler için en başından beri bir çelişkiler dizisiydi. Çünkü kimisi için toplumu seçmek sanatı dışlamak, sanatı seçmek toplumu dışlamak anlamına gelirdi. Ancak Lukács bir anlamda birbirini dışlamış gibi görünen iki unsuru bir araya getirmeye çalışmış ve belki estetik tarihindeki en önemli kuramlardan birine imza atmıştır.

¹⁸² Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika*, 250-253.

Bu kurama göre, sanatın yansıtması gereken bir gerçeklik vardır ancak bu gerçeklik bir kopya gibi yansıtılmamalıdır. Bu yüzden de klasik anlamdaki *mimesis* anlayışı Lukács tarafından yenilenmiş ve farklı bir minvalde sistematik olarak ele alınmış ve bir kurama dönüştürülmüştür. Lukács'ın büyük bir özenle ortaya attığı *mimesis* kuramı, gerçeklik, toplumun dinamikleri, bu dinamiklerin diyalektiği, toplumun geldiği noktada toplum ve birey arasındaki ilişki, bu ilişkinin değişkenleri gibi birçok konuyu ele almıştır. Çünkü *mimesis*'i yapılacak unsurlar bunlar olduğundan dolayı her birinin ele alınması gereklidir. Tüm bunların sanatla alımlayıcılara uzanması ve alımlayıcılarda etki göstermesi Lukács tarafından kritik bir nokta olarak görüldüğünden Lukács, sanatın özü olan *mimesis*'e büyük önem gösterir. Ancak, yansıtılan şeyin içeriği doğru ve iyi, biçimi ise güzel olduğunda ve bu ikisinin birleşimi insanlarda etik dönüşüm, politik farkındalık ve estetik haz yarattığında, *mimesis* hem doğru gerçekleştirilmiş olur hem de gerçekliği yansıtarak bir dönüşüm aracı haline gelir. Lukácsçı anlamda kopya olmayan *mimesis* ise, estetik alımlayıcılara yalnızca haz vermekle kalmaz, aynı zamanda hazdan öteye geçerek sanat eserinin içeriğinden bir şeyler öğrenmeyi de gerektirir. Bireyi, yaşadığı ortama ve hayatına yönelik gözü kapalılıktan kurtarma amacını da içinde barındıran *mimesis*, insana kendi hayatında aktif olmayı, sorgulamayı, çevresindekilere yönelik farkındalığı sanat eserinin sarsıcı gücüyle gerçekleştirir. Ancak tüm bunların gerçekleşmesi için *mimesis*'in devrimci bir dönüşüm geçirmesi gerekmektedir, ki Lukács da bunu uzun süren felsefe evriminde son bir nokta olarak layığıyla yerine getirmiştir.

SONUÇ

Antik Yunan'dan beri sanatın özü olarak kabul gören *mimesis* kavramı zaman içerisinde birçok değişikliğe uğramıştır. György Lukács, ilk nüvelerini Antik Yunan'da bulan bu kavramın kullanımını ve onun üzerinde yükselen kullanımlarını yetersiz bulmuş olacak ki onlardan belli noktalarda etkilenmesine rağmen yeni bir kuram ortaya atmıştır. Onun bu kuramı *mimesis*'in Marksist estetiğe uyarlandığı özgün bir kuramdır.

İlk kullanımını Platon'da görebileceğimiz *mimesis* Platon tarafından sistematik bir biçimde ele alınmamıştır. *Büyük Hippias*'tan *Devlet*'e kadar birçok kitabında güzele ve sanata yer veren Platon *mimesis*'in gerçeğin kopyasını yarattığını savunmuştur. Ancak yaratılan kopya, kopyanın kopyası olduğu için ne *mimesis* ne de *mimesis*'in ortaya koyduğu şey Platon açısından değerlidir. Bu yüzden, Platon açısından *mimesis*'in basit bir kopya ve yanılsama olarak görmüştür. Onun *mimesis*'i konumlandığı bu nokta aynı zamanda onun aldatıcı ve zararlı olduğunun da bir göstergesidir.¹⁸³ *Mimesis*'i epistemolojik ve politik anlamda ele alan bu filozof *mimesis*'i alt bir kademeye yerleştirerek her ne kadar bu kavrama ilk yer veren olsa da onun gücünü görememiştir. Bu kavramın politik etkisinin yanında onun estetik haz yaratma noktasındaki potansiyelini gören ilk kişi ise Aristoteles'tir. Aristoteles, *Poetika*'da Platon'un aksine *mimesis*'i haz verici ve yaratıcı bir etkinlik olarak ele aldığı için onun daha özgürlükçü bir *mimesis* anlayışına sahip olduğu söylenebilir. İdeaların zorunlu bir taklidinin yapılması anlamında *mimesis*'ten bahsetmeyen Aristoteles, Platon'un *mimesis* anlayışını öteye taşıyarak onun potansiyellerini ortaya çıkarmaya çalışır.¹⁸⁴ Ancak Aristoteles'in bu özgürlükçü *mimesis* anlayışı bireysel bir düzeyde ve gerçeklikten hareket etmesine rağmen idealin temsili olma yeteneğine

¹⁸³ Platon, *Devlet*, 335-341.

¹⁸⁴ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 176.

sahip bir şey olduğu için yeterli bir evrensellik talebini karşılamaz. İlerleyen yüzyıllarda Aristoteles'in kullandığı anlamdaki *mimesis* karşımıza evrensellik talebine sahip bir şey olarak karşımıza çıkar. Ancak maalesef bu anlayış ondan yakın zaman sonra ortaya atılan kuramlarda yer bulamamıştır bu da olası bir ilerlemenin önünde engel olarak düşünülebilir.

Plotinos ve kimi Orta Çağ düşünürünün tanrısal olanın taklidi ile eş tuttuğu *mimesis* anlayışı, Aristoteles'in kazandırdığı ilerlemenin aksamasına neden olmuştur. Bu önemli kayıp Rönesans ile biraz çözülmeye başlasa da bu anlayışın tam anlamıyla kırılması daha geç bir dönemde estetiğin özerklik kazandığı zamanda gerçekleşmiştir. Her ne kadar bu özerkliği kazandırmanın Baumgarten olduğunu bilinse de biz Kant'ın asıl anlamına kavuşturduğunu söyleyebiliriz. Baumgarten, estetiği duyusal olanla ilgili olan anlamında kullanıp bir yeniliğin kapısını açmış olsa da onun duyusal olanı bulanık hakikat ve onu mantıktan daha aşağı bir şey olarak görmesi estetiğin henüz özerk olmadığını göstermiştir.¹⁸⁵ Bu da estetiğin içinde yer alan sanatın ve onun özünü oluşturan *mimesis*'in özgürleşmesini engellemiştir. Estetiğin bu dar kullanımı *mimesis*'in kullanımını kısıtlamıştır. Estetiğin yaşadığı dönüşümü gerçekleştiren kişi olarak kabul ettiğimiz Kant ise estetiği bağımsız bir bilgi alanı olarak tanımlayarak hem estetiği özerk kılmış hem de onun unsurlarını da özgürleştirmiştir.¹⁸⁶ Ancak estetiğin bu özgürleşmesi *mimesis* kavramının kullanımını doğrudan etkilememiş hatta bu kavram Kant tarafından hiç kullanılmamıştır. Ancak Kant her ne kadar bu kavramı kullanmamış olsa da Aydınlanma Dönemi'nde kavramı kullanan estetikçiler olmuştur.

On sekizinci yüzyıl İngiliz estetikçileri genel olarak ahlak ve estetik deneyimi ilişkili iki kavram olarak ele almıştır. Toplumsal birlikteliği kurmak adına bağlantılı olarak ele alınan bu kavramlar sanatın özünü oluşturduğu savunulan *mimesis*'in de bu uğurda kullanılmasına neden olmuştur.¹⁸⁷ Bu durumda *mimesis* doğadaki uyumu yansıtan ve evrenselliği güçlendiren bir şey olarak karşımıza çıkar. Ancak Hume ve Burke'e gelindiğinde onlarda bu durum devam etse de bireysel deneyim konuya dahil olur. Bu durumun bireysel farklılıklara ve zevklere dikkat çekmesi beklenirken, evrensellik talebi ve bireysel farklılıklar bu filozoflar tarafından birleştirildiğinden

¹⁸⁵ Gregor, "Baumgarten's Aesthetica", *The Review of Metaphysics*, 366.

¹⁸⁶ Altuğ, *Kant Estetiği*, 40-47.

¹⁸⁷ Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, 53-58.

dolayı bu beklenti askıda kalır. Çünkü en nihayetinde on sekizinci yüzyıl İngiliz empiristleri toplumsal uyumu öncelik noktası yapar ve tam olarak bu noktada onların sanatın özü olarak kullandıkları *mimesis* etik ve estetiği işlevsel bir şekilde birleştirir. Bu yüzden yukarıda da bahsi geçtiği üzere *mimesis* bu evrede henüz özgürleşmez ve yaratıcılığını tam anlamıyla gösteremez. İngiliz estetikçilerinin estetik anlayışına karşı çıkan Diderot ise *mimesis*'i yaratıcı bir düzenleme olarak ele alır ve onun duygusal ve akılsal etkisine vurgu yapar.¹⁸⁸ Onun *mimesis*'i yaratıcı bir düzenleme olarak ele alması klasik anlamda anlaşılan *mimesis*'in farklı bir noktaya doğru evrildiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. O bir yandan toplumsal bağlamı bir yandan da bireyin iç dünyasını yansıtabilecek bir *mimesis* kuramı oluşturur. Ancak tüm bunlar sonrasında Kant ile estetik özerkleşse dahi *mimesis* hala gerçekliği yansıtan bir şey olmanın ötesine geçmemiştir. Bu durum Platon'un açtığı ve birçok uğrakta yer aldıktan sonra Lukács'tan önceki son uğrağında somutlaştırıcı bir işlevde kullanılan Hegel'in *mimesis*'i için de geçerlidir

Uzun serüveni boyunca *mimesis* kopya olmaktan haz vermeye, tanrısal olanın yansıtılmasından bireyin iç dünyasını yansıtmaya ve özgürleştirici olmaktan somutlaştırıcı olmaya kadar tüm bu işlevlerden geçmesine rağmen hiçbir dönemde insanlarda farkındalık yaratan ve toplumsal dinamiklerden hareketle gerçeği açığa çıkaran bir şey olmamıştır. Bunu gerçekleştiren kişi Lukács'tır.

Mimesis dönüşüme uğradığı son noktada özellikle Hegel'in toplumsal ruhu somutlaştıran *mimesis* olmak üzere kavramın çeşitli uğraklarından etkilenmiş ve onlardan birer parça barındırmıştır. Ancak Lukács'ın dönüşümü gerçekleştirdiği şekliyle de bu parçaların toplamından da daha fazlası olmuştur. Buna imkân sağlayan şey ise onun Marksist idealleri olmuştur.

Lukács, *mimesis*'i Marksizm'e hizmet edecek şekilde düzenler ve bu uğurda onu toplumsal gerçekliği yaratan bir şey olarak yeniden kurar. Ancak bunu gerçekleştirmesi uzun bir zaman alır. Marksizm öncesi döneminde yazdığı *Ruh ve Biçim* adlı eserinde böyle bir amaçla karşılaşmaz. Bu eser daha çok biçim ve içeriğin ayrılmaz bütünlüğü üzerinde durmuş ve içeriğin yansıtması gereken şeyin bireyin dışında olan şeylerden ibaret olmadığını aynı zamanda bireyin içsel dünyasının da

¹⁸⁸ Alican Tural, *Fransız Aydınlanma Felsefesinde Sanat ve Estetik*, 113.

olduğunu savunmuştur.¹⁸⁹ Bu döneminde Lukács'ın görece bireyci bir yanı vardır ve ona göre *mimesis* kopya değil, bireyin iç dünyasını aydınlatan ve onu özgürleştiren bir şeydir. Bu durum dikkate alındığında Lukács'ın Aydınlanma Dönemi'nin *mimesis* kuramlarından etkilendiğini söyleyebiliriz. Aynı durum Lukács'ın bir diğer gençlik dönemi eseri olan *Roman Kuramı*'nda da devam eder. Burada da *mimesis* insan ve toplumsal gerçekler arasındaki etkileşimi yansıtırma işlevine sahip bir şeydir. *Mimesis*'in bu işlevi insanın yaşadığı toplumu anlamlandırmasına da yardımcı olur.¹⁹⁰ Bu yüzden onun özgürleştirici gücü tekrar göz önüne çıkar.

Lukács'ın Marksist düşünceyi benimsemeye başlamasıyla bu düşünceler yerini daha toplumcu bir yere bırakır. Yaşadığı dönemin kaotik yapısından Marksizm ile sıyrılma düşüncesi olan Lukács, dünyaya Marksist çerçeveden bakmaya çalışır ve yapıları gözden geçirir. Marksizm, üretim araçlarının değişimiyle birlikte toplumsal yapının değiştiğini savunur. Bu bağlamda toplumdaki değişen yapılar altyapı ve üstyapı diyalektiğiyle açıklanmaya çalışılır.¹⁹¹ Araç olarak kullanılan bu diyalektikte klasik anlayışları aşarak bu diyalektikçe yeni bir tavırla yaklaşan Lukács kültürün sadece ekonomik bir yansımadan ibaret olmadığını savunur. Bu düşünce birçok Marksist estetikçi tarafından kabul edilmiştir.¹⁹² O halde, kimi Marksist estetikçi için bu diyalektikğin klasik yorumunun kültürü ve onun ögesi olan sanatı pasifize ettiğini söyleyebiliriz. Lukács, sanatın bu pasifize edildiği durumun içinden *mimesis*'i yeniden tanımlayarak ve ona yeni işlevler yükleyerek çıkar.

Lukács'a göre, estetik, kapitalist toplumda üstyapının bir parçası olarak yalnızca ekonomik ilişkilerin etkisi altında değildir; kültür, toplumsal yapının özerk bir parçasıdır ve kapitalist üretim ilişkilerinin belirleyici etkisinden kurtarılmalıdır.¹⁹³ Lukács'ın *mimesis* kavramını devrimci bir şekilde ortaya koyması da bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü *mimesis* onun kullandığı şekilde kültürü barındıran üstyapıyı üretim ilişkilerini ve üretim araçlarını yani ekonomiyi içeren altyapının etkisinden kurtaracaktır. O halde, Lukács'ın *mimesis*'i için hem özgür bir alan yarattığını hem de devrimci olduğunu söyleyebiliriz. Onun *mimesis* kuramı, kapitalizm

¹⁸⁹ Lukács, *Soul and Form*, 3-7.

¹⁹⁰ Lukács, *Roman Kuramı*, 46.

¹⁹¹ Marx ve Engels, *Komunist Parti Manifestosu*, 15-17.

¹⁹² Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, 3-28.

¹⁹³ Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, 38-40.

eleştirisi yaparak kapitalizmin yarattığı yapının karşısında yer alır. *Mimesis*'in böyle bir şeyi gerçekleştirebilmesi Lukács'ın bu kavrama yüklediği yaratıcı güç işlevinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Lukács'ın *mimesis*'i toplumsal ve tarihsel gerçekliğin diyalektik yolla ortaya çıkarılmasını ve ortaya çıkan gerçekliğin estetik yolla yansıtılmasını ve gerçekliğin yaratılmasını sağlar. Böylece yaratıcı bir gücü olan *mimesis* edilgen olmaktan çıkıp değişim potansiyeli yaratabilir.

Mimesis'in yaratıcı gücü Lukács'ın *mimesis*'te yarattığı en büyük dönüşümdür. Elbette akla Aristoteles'in de *mimesis*'inin gerçeklikten hareket ettiği ve ortaya koyduğu şeyin gerçeklik olduğu söylenebilir. Ancak Aristoteles ve Lukács'ın *mimesis*'lerinin gerçekliği yaratma biçimleri farklıdır. Aristoteles için *mimesis*, gerçekliğin birebir kopyası değil, bir temsilidir. Ancak bu temsil aynı zamanda ideal bir şeydir ve bu yüzden her zaman gerçekten daha iyi ve güzel bir yaratımdır. Ancak Lukács, Aristoteles'ten gerçekliği yaratma noktasında etkilenmiş olsa da gerçeklik ve bunun *mimesis* ile yeniden yaratılmasında toplumsal ve tarihsel sürece vurgu yapar. Onun sanatın yansıtması gerektiğini savunduğu gerçeklik, toplumdaki sınıf çatışmasıdır ve bu da aslında toplumun derinindeki bir diyalektik olduğu için gerçeklik taklit edilen değil açığa çıkarılıp sanat eserinde yaratılan şeydir. Onun kullandığı anlamdaki *mimesis*, gerçekliği eleştirel ve diyalektik bir şekilde ve hem öznel hem de nesnel bir bakış açısıyla yaratır.¹⁹⁴ Böylece sanat, bu özellikleriyle basit bir temsil değil, toplumsal bilinç oluşturan, toplumsal dinamikleri açığa çıkaran ve onları yeniden kurma imkanına sahip bir şeydir.

Lukács'ın Aristoteles'ten aldığı ve geliştirerek Marksist estetikte yer verdiği bir diğer kavram *katharsis*'tir. Daha önce de bahsedildiği üzere Aristotelesçi anlamdaki *katharsis* bireyde korku ve acıma duyguları oluşturarak bireyin olumsuz duygulardan arınmasına referansta bulunan bir kavramdır. Lukács, sadece bireysel bir arınmaya göndermede bulunan bu kavramın aslında toplumsal bir karşılığının da olabileceğini düşünmüş ve estetik kuramına bu kavramı dahil etmiştir.

Lukács'ın *mimesis* kuramı toplum ve birey üzerinde etkili olduğunu düşündüğü sanatı daha da etkili kılmak için geliştirilmiş bir kuramdır. Bu kuramda ne sadece eğitim ne de sadece haz vermek bir amaçtır. Bu kuram, estetik hazzın ve toplumsal

¹⁹⁴ Lukács, *Estetik 1*, 36.

bilincin bütünleşmiş bir halini vermeyi amaç edinmiştir ve bunu gerçekleştirmek için de Aristoteles'in *katharsis* kavramını kapsamını geliştirerek kullanmayı uygun görmüştür. Bireyin eser karşısında yaşadığı *katharsis* duygusal bir dönüşüm yarattığı için önemlidir. Çünkü bu duygu gerçekliği anlayacak insan için ilk adım olabilir. Bununla duygusal ve zihinsel olarak arındırılan insan gerçekliği eleştirmek ve toplumsal bilinci kavramak için hazır hale gelir. Bu yüzden, onun kuramında birey sadece algılamakla kalmaz, aynı zamanda duygusal bir deneyim yaşar ve düşünür.¹⁹⁵ Böylece, birey toplumla bağ kurarak toplumsal dönüşüme hazır bir hale gelir.

Lukács estetik yansıtma kuramıyla sanatın bireyi ve toplumu değiştirme aracı olarak nasıl kullanılabileceğini bize göstermiştir. Lukács'ın bunu gerçekleştirmesi yeniden düzenlediği ve Platon'dan beri kullanılagelmiş olan *mimesis* kavramını dönüştürmesi ile mümkün olmuştur. Onun *mimesis*'i gerçekliği yaratan, dünya yaratabilen, toplumsal ve tarihsel diyalektiğin analizini yapabilen, bireyde ve toplumda bilincin oluşmasını sağlayan¹⁹⁶, gerçekleri somutlaştıran, *katharsis* yaratan¹⁹⁷ ve insanlara estetik haz veren bir kavramdır. Onun kuramının bu şekli almasını sağlayan kuramında izleri görülen Platon'un didaktik anlayışı, Aristoteles'in arındırıcı *mimesis*'i, Hegel'in toplumsal tını somutlaştıran *mimesis* anlayışı ve Marx'ın felsefesidir. Belki de bu yüzdendir ki onun bünyesinde barındırdığı izler onun kuramını bu kadar zor ve belli konularda uyuşmaz ve kimisine göre de pratikten uzak yapmıştır. Yine de onun kuramı tüm izleri içinde eriterek kavramın tüm kullanımlarının üstüne çıkan özgün bir kuramdır. Toplumu eğitip insanlarda bir bilincin oluşması için sanatı devrime dahil etme ihtiyacı gören ve bunu alışılmadık bir biçimde toplumcu yapan Lukács bunu gerçekleştirirken belli noktaları kaçırmış olsa da ortaya önemli bir kuram atmıştır.

Kimisinin sanatı ideolojik bir araç olarak gören, kimisinin de sanatçıyı dar bir alana hapseden ve estetik kaygıyı ikinci planda bırakan biri olarak gördüğü Lukács¹⁹⁸ sanatı devrimci bir biçimde kullanabilmek adına bu haklı eleştirilerle karşılaşmıştır. Onun kuramının kırılğan noktalarını oluşturan bu eleştiriler kuramının değersiz

¹⁹⁵ Lukács, *Estetik 1*, 211.

¹⁹⁶ Lukács, *Estetik 2*, 147.

¹⁹⁷ Lukács, *Estetik 3*, 26-29.

¹⁹⁸ Artun ed., *Estetik ve Politika*, 95-100.

olduğunu ya da yarattığı dönüşümün başarısız olduğunun bir göstergesi değildir. Onun yarattığı dönüşüm reddedilemeyecek bir şekilde varlığını korumaktadır ve amacına da uygun bir şekilde hizmet etmektedir. Lukács yarattığı sistemle estetik, etik ve politik bir değişim hedeflemiştir. Onun *mimesis*'i ile sanat bireyi ve toplumu değiştirebilecek devrimci bir biçime dönüşmüştür. Bunu gerçekleştirirken tabiri caizse estetik özerkliği geri plana itmiştir ve bunu sırf kuramını daha tutarlı ve amacına uygun kılmak için yapmıştır.

Estetik tarihinde önemli bir yer kaplayan Lukács'ın gerçekliği yansıtan *mimesis*'ten gerçekliği yaratan *mimesis* çıkardığı ve bunu yeni unsurlarla bezediği estetik kuramı daha önce de bahsedildiği üzere birçok eleştiri ile karşı karşıya kalmıştır. Ancak ona dair olan hiçbir eleştiri onun felsefesinin basit veya felsefi derinlikten yoksun olduğunu göstermez. Lukács'ı basitleştirip ve onun amacını anlamamaya çalışmak sadece Lukács'a yapılmış bir haksızlık olur. Bu yüzden onun estetik kuramını açıklayıp tartışan ve bu kuramın farklı ve devrimci olduğunu açıklamaya çalışan bu çalışma ideolojik olarak herkese hitap etmeyen bu kuramı olabildiğince objektif olarak ele almış ve kronolojik bir sırayla kavramın serüvenini vererek anlaşılmasını kolaylaştırmaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Agustinus. İtiraflar. çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.
- Akyürek, Engin. *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1994.
- Ali Artun, ed., *Estetik ve Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Altuğ, Taylan. Kant Estetiği. İstanbul: Payel Yayınevi, 2016.
- Altuğ, Taylan. Son Bakışta Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Aristoteles. Nikamakhos'a Etik. çev. Saffet Babür. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2020.
- Aristoteles. Poetika. çev. Ali Çokona ve Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Aristoteles. Politika. çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018.
- Arslan, Ahmet. İlkçağ Felsefe Tarihi 5 Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hıristiyan Felsefesi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2020.
- Badio, Alain. Başka Bir Estetik. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2020.
- Benjamin, Walter. Pasajlar. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2023.
- Bozkurt, Nejat. Sanat ve Estetik Kuramları. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Burke, Edmund. Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma, çev. M. Barış Gümüşbaş. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2008.
- Copley, Stephen, Andrew Edgar, ed. David Hume Selected Essays. New York, Oxford University Press, 1998.
- Costelloe, Timothy M. The British Aesthetic Tradition: From Shaftesbury to Wittgenstein. New York: Cambridge University Press, 2013.

Eagleton, Terry. Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi. çev. Utku Özmakas. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

Eagleton, Terry. Estetiğin İdeolojisi, çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.

Eco, Umberto. Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2020.

Engels, Friedrich. Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94. çev. Öner Ünalın. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000.

Ferry, Luc. Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğenin İcadı. çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.

Gebauer, Gunter ve Christoph Wulf, Mimesis. çev. Don Reneau. London: University of California Press, 1996.

Gregor, Mary J. "Baumgarten's Aesthetica", The Review of Metaphysics, Cilt 37, Sayı 2, (1983). s. 357-385.

Halliwell, Stephen. The Aesthetics of Mimesis. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

Hammermeister, Kai. The German Aesthetic Tradition. New York: Cambridge University Press, 2002.

Hegel, G. W. F. Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1. çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.

Hegel, G. W. F. Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 2, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi, 2015.

Huisman, Denis. Estetik. çev. Cem Muhtaroglu. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

Hutcheson, Francis. Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma. çev. Merve Menekşe Özer ve Adnan Akdağ. İstanbul: Say Yayınları, 2020.

Hünler, Hakkı. Estetiğin Kısa Tarihi İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Kant, Immanuel, Yargı Gücünün Eleştirisi, çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2006.

Goff, Jacques L, Ortaçağ'da Entelektüeller, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Lukács, Georg. Estetik 1. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999.

Lukács, Georg. Estetik 2. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1991.

Lukács, Georg. Estetik 3. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 2001.

Lukács, Georg. Roman Kuramı. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2023.

Lukács, Georg. Soul and Form. çev. Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1974, s. 3.

Lukács, György. Çağdaş Gerçekliğin Anlamı. çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1975.

Lukács, György. Tarih ve Sınıf Bilinci. çev. Yılmaz Öner. İstanbul: Belge Yayınları, 1998.

Marx, Karl. 1844 Elyazmaları- Ekonomi, Politik ve Felsefe. çev. Kenan Somer. Ankara: Sol Yayınları, 2011.

Marx, Karl, Friedrich Engels. Alman İdeolojisi. çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları, 2010.

Marx, Karl, Friedrich Engels. Komünist Parti Manifestosu, çev. Dünya Armağan. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 1998.

Morawski, Stephan. "Lukacs' Universal Principle". Science & Society, 32/1 (1968): 26-38.

Mortley, Raoul. Plotinus, Self and the World. New York: Cambridge University Press, 2013.

Ollman, Bertell. Diyalektiğin Dansı Marx'ın Yönteminde Adımlar. çev. Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Yordam Kitap, 2022.

Platon. Büyük Hippias-Theages. çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2016.

Platon. Devlet, çev. Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Platon. İon. çev. İhsan Bozkurt. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

- Platon. Sofist. çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2015.
- Platon. Yasalar. çev. Candan Şentuna ve Saffet Babür. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.
- Plotinus. Enneads. çev. George Boys Stones, John M. Dillon, R.A.H. King, Andrew Smith, and James Wilberding New York: Cambridge University Press, 2018.
- Potolsky, Matthew. Mimesis. New York: Routledge Press, 2006.
- Raddatz, Fritz J. Lukács. çev. Ender Ateşman. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1984.
- Ricouer, Paul. Zaman ve Anlatı 1: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis. çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Seznec, Jean. ed. On Art and Artists: An Anthology of Diderot's Aesthetic Thought. çev. John S.D. Glaus. New York: Springer, 2007.
- Shiner, Larry. Sanatın İcadı. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Stephen, M. Cahn. vd. Aesthetics: A Comprehensive Anthology. Hoboken: John Wiley & Sons, 2020.
- Tural, Alican. Fransız Aydınlanma Felsefesinde Sanat ve Estetik. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2024.
- Williams, Raymond. Kültür ve Toplum: 1780-1950, çev. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Williams, Raymond. Marksizm ve Edebiyat. çev. Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayınları, 1990.
- Zeller, Eduard. Grek Felsefe Tarihi. çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2017.