

N. Hadjinicolau'nun Çevirisini Okumadan Önce

Nicos Hadjinicolau'nun ilk olarak 1973'de Fransa'da yayımlanan *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (Histoire de l'art et lutte des classes) adlı kitabı daha sonra 1978'de İngiltere'de Louise Asmal'ın çevirisiyle *Art History and Class Struggle* başlığıyla yayımlanmış. Sunduğumuz çeviri İngilizce'den, ve kitabın son bölümü.

Çeviri için son bölümü seçmemizdeki amaç, bu bölümün yazarın kitap boyunca genel olarak «sanat tarihi», özel olarak da «resim tarihi» alanının bugüne dek varolan biçimlerine getirdiği uzun eleştirilerin ardından bu alanın yeniden tanımı, konusu ve bu konunun nasıl ele alınacağı üzerine ayrıntılı, oldukça da net önerilerini sıraladığı bölüm olması. Kısaca, kitap boyunca tartışılan sistematik bir özet son bölüm; seçimimiz buna dayanıyor.

Ne var ki çeviriye geçmeden önce yine çevirinin daha anlaşılır olması, özellikle de kullanılan —ve yeni sayabileceğimiz— bazı kavramların olabildiğince berraklaşması açısından bazı ön açıklamalar yapmak gerekiyor. Hattâ bu gerekliliğin sınırlarını daha da genişletirsek kitabın özellikle ilginç sayılabilecek bazı bölümlerinin de bu vesileyle aktarılması yararlı olabilir.

Hadjinicolau, sanat tarihi alanının bugüne kadar burjuva ideolojisiyle alabildiğine sömürüldüğünü, bunun sonucu olarak da öteki araştırma alanlarında edinilen bilgiden uzak kalarak bugün vardığı noktada tam bir tecrit ve tıkanıklık içine gömüldüğünü öne sürerek giriyor söze. Bu gelişme durgunluğunu aşabilmek için öteki alanlarda elde edilmiş birtakım kavram ve araçları sanat tarihi alanına da aktarıp bu yoldan sanat tarihine bilimsel analiz yeteneği kazandırılmasının zorunluluğuna işaret ediyor.

Bu arada bir kez daha belirtelim, kitap genelde sanat tarihini incelerken özeldir de *resim üretimi tarihi* (bu terim yazarın) üzerinde yoğunlaşıyor. Zaten çeviride görüleceği gibi, son bölümdeki öneriler de özellikle bu alan (resim üretimi alanı) gözönünde tutularak getiriliyor.

Hadjinicolau'nun sanat tarihinin sağlığı açısından gözönüne alınmasını zorunlu gördüğü kavramların başında «sınıf» ve «sınıf mücadelesi» geliyor. Ve soruyor: Sınıf mücadelesi resim üretimi alanını etkiler mi? Bir de, «genel olarak tarih» insanlığın ekonomik üretim tarzından kaynaklanan farklı dönemlerinin tarihiyse, ve «özel tarihler»de (sanat tarihi gibi) son analizde yine ekonomik üretime bağlı toplumsal ilişkilerce belirlenen görece özerk alanların tarihleriyse, o zaman resim

üretimi alanını da böyle görece özerk alanlardan biri sayabilir miyiz? Daha açık sorarsak, resim üretimi de sınıfsal bir deneyim oluşturur mu? Bunu cevaplamak için herhangi bir dönemde sınıfsal bir ideolojinin varlığını kanıtlamak gerekir, diyor Hadjinicolau. Örneğin bir Rönesans'da, ya da onyedinci yüzyıl Hollanda resminde.

Böylece sınıf, sınıf mücadelesi ile sanat, sanat tarihi, resim üretimi tarihi ilişkilerine geçmeden önce «ideoloji»nin tanımını üzerinde duruyor.

Bu konudaki düşüncesini dayandırdığı başlıca iki kaynak Nicos Poulantzas'ın *Siyasal İktidar ve Toplumsal Sınıflar* (Political Power and Social Classes) ile Althusser'in *Marx İçin*'i (Mor Marx). Kısaca bakalım ne dediğine:

İnsanlar ekonomik ve politik faaliyet içinde bulunurken dinî, ahlâkî, estetik, ve felsefî faaliyet içinde de bulunurlar. Sahip oldukları ideolojiye bu faaliyetler sırasında ürettikleri düşünce, değer ve inançların oluşturduğu bir sistemdir. İdeoloji, onların yaşadıkları dünyayla (doğa, toplum) ve bu dünya içindeki kendi faaliyetleriyle (politik, ekonomik olanı da dahil) ilişkilerini anlamlandırır. Aslında insanlar ideoloji sayesinde hayatla olan gerçek ilişkilerini değil de, kendilerinin bu ilişkiye bakış tarzını ortaya koyarlar. Demek ki, gerçeklikle insan arasında biri gerçek öteki hayali olan iki ilişki vardır, ve ideoloji bunlardan hayali olanıdır. Gerçek ilişki hayali olan tarafından belirlenir ideolojide. Demek ki ideoloji bir yanılsamadır. Toplumun gerçek yapısı hakkında bir fikir verecek yerde, varolan yapıyı sürdürülecek faaliyetlerde bulunmaları için amaçlar sağlar insanlara. Bir de, ideolojinin iç işleyişi açık değildir. Bu da bizi onun içsel uyumu, yani yapısı ve egemen sınıflarla ilişkisi sorununa getirir. İdeolojinin işlevi, bilime aykırı olarak, insanların hayat-taki deneylerini açıklayan hayali bir düşünce sistemi kurmaktır. Böyle bir sistem ise, toplumdaki tüm insan deneyiyle ilişkili olacağından sadece bilgiyle sınırlı kalmaz, mitlere, simgelere, üslûba, zevklere, moda, yani şu ya da bu toplumun tüm «yaşayış biçimi»ne uzanır.

Her ideoloji belli bir toplumdaki egemen ekonomik üretim tarzının sınırları içinde işlev görür. O toplumda varolan ve toplumun tümünü kapsayan çelişkiler ideolojinin hayali uyumunun hammaddesidir. Dolayısıyla ideolojik düzeyin yapısı toplumdaki sistemden kaynaklanır ve bu yapıdan yansıyan da toplumsal çelişkileri örten hayali bir bütünlüktür. İdeolojik düzeye egemen olan yine egemen sınıf ideolojisidir ve bunun doğal sonucu

da sözü edilen bütünlükün egemen sınıf çıkarlarına uygun bir bütünlük oluşudur.

İdeolojinin, dolayısıyla egemen sınıf ideolojisinin çelişkileri gizleyici bu özelliğinin, ideoloji konusu ile ilgili tüm tarih bilimleri, ve tabii ki sanat tarihi için de çok önemli sonuçlar taşıdığını söylüyor Hadjinicolau, ve bu noktanın (ideolojinin çelişkileri örten bir bütünlük yaratması) gerek ideolojiyi, gerekse ideolojik mücadeleyi anlamakta hayati olduğunu belirtiyor.

İdeolojik düzey, ahlâkî, hukukî, siyasî, dinî, ekonomik, felsefî estetik vb. alanlara bölünür. Her tarihi dönemde o dönemin koşullarının belirlemesiyle bu alanlardan biri öne çıkar ve ideolojinin genel yapısını belirler. İdeolojinin çelişkileri üzerinde «perde» olma işlevi bu alan tarafından yürütülür ve öteki alanlar da bu alanın işleyişine ayak uydurur (Ortaçağın batı toplumlarında dinî alanın tüm ideolojik yapıyı etkilemesi gibi). İdeolojik düzeyin bu şekilde algılanması sanat tarihçisinin çalışması açısından hayati önem taşır, çünkü belli bir tarihî dönemdeki ideolojik alanların genel ideolojik kategoriler içinde sınıflandırılması zorunlu olduğu kadar zordur da. Örneğin resim alanındaki bir ideolojik biçim ile dinî alandaki bir ideolojik biçimin aynı toplumsal sınıfın ideolojik çatısı altında olduklarını söylemek son derece karmaşık bir analizi gerektirir.

Böyle diyor Hadjinicolau. Ardından da resim üretimi ile ilgili ideolojik alanları araştırmaya geçiyor.

Sanat konusunda düşünülen, söylenen, yazılanların yerine «estetik ideolojiler» kavramını koyup resim üretimine karşılık düşen ideolojik alanın estetik ideoloji olduğu sonucuna varıyor. Ek olarak, her toplumda estetik ideoloji alanının egemen sınıf ideolojisiyle belirlendiğini söylüyor. Tabii bu belirleme de daha önce söylendiği gibi belli bir dönemde egemen ideoloji içindeki alanlardan hangisi öne çıkmışsa ona göre oluyor. (Örneğin, dinî alan tüm ideolojik düzeye egemen olmuşsa buna bağlı olarak estetik alanda da dinî temalar yoğunluk kazanıyor). Bir de estetik ideoloji alanı için çeşitli «alancıklar» (sub-spheres) var. Resim, müzik vb. faaliyetlere ilişkin sanat eleştirileri, sanat tarihi, sanat felsefesi, estetik, sanat sosyolojisi, sanatçı günlükleri, mektuplar, biyografiler vb., bu alancıkların adları. Paragrafın başında da belirtildiği gibi, resim üretimiyle doğrudan ilgili olan estetik ideoloji alanı; alancık ise «resmin estetik ideolojisi», yani tarih boyunca resim sanatı konusunda yazılmış, söylenmiş her şey.

Resim üretiminin kendisinin ideolojik bir faaliyet, başka bir deyişle ideolojik alanlardan biri olup olmadığına gelince, her şeyden önce ideolojinin tanımına da dayanarak resim üretiminin genel olarak sınıfsal deneyimin bir parçası olduğunu söylüyor Hadjinicolau. Böylece başlardaki bir soru cevaplanmış oluyor. Ne var ki resimde sınıf mücadelesinden, karşı karşıya geçip, elleri, kolları, çatık kaşlarıyla birbirlerini suçlayan karşıt sınıf temsilcilerinin tabloda boy göstermesinin bek-

lenilmeyeceğini, böyle bir anlayışın son derece kısır olduğunu da hemen belirtiyor*. Sınıf mücadelesinin değişik sınıfların faaliyetleri arasındaki çelişkiden doğduğunu ancak bu çelişkinin hiçbir yerde — tabii resimde de — açıkça görünmeyeceğini söylüyor. Görünen, bir yanda bu çelişkinin sonuçlarıdır, öte yanda ise sınıfların «kendinin bilincinde» oluşları, ya da olmayışları, yani ideolojileridir.

Bu noktada sözü daha fazla uzatmayıp Hadjinicolau'nun resim üretimini ideolojik bir faaliyet olarak gördüğünü, ve ideolojinin (ideolojilerin) resimlerin «içerik»lerinde değil, «üstü»lerinde (yani, biçim ile içeriğin birliğinde) aranması gerektiği sonucuna vardığını söylemekle yetinelim. Tabii buradan Hadjinicolau'nun yerleşik biçim-içerik ayrımına son verdiği de çıkıyor.

Bir resimdeki ideolojinin ne politik, ne de edebî olmadığını, görsel bir ideoloji olduğunu, öbür ideoloji türleriyle bağlar taşıması karşın, son analizde o resmin iki boyutu içinde aranması gerektiğini söyleyerek devam ediyor.

Böylece geriye görsel ideolojinin ne olduğunu, nasıl tanımlanabileceğini, özelliklerini, ve ideolojik mücadeleyle olan ilişkisini saptamak kalıyor. Bu sorulara verilecek cevapların sanat tarihi biliminin geleceğini belirleyip onun konusunun tanımlanması için temel oluşturacaklarını söylüyor.

Bundan sonra üç uzun bölüm var kitapta. Her biri sözü edilen tanıma (sanat tarihi biliminin konusu) ulaşmadan önce aşılması gereken engellerden birine ayrılmış. Ve yine her biri burjuva sanat ideolojisiyle belirlenmiş üç ayrı anlayışı simgeliyor. Bunları kısaca şöyle sıralayabiliriz:

a) Sanat tarihinin, sanatçıların (bireylerin) tarihi olarak kavranması: Sanatçıların kişisel hayatları, psikolojik durumları, çevresel ilişkileri incelenerek bu incelemelerden çıkan sonuçlar yapılmış oldukları resimlerde doğrulanmaya çalışılır.

b) Sanat tarihinin genel olarak uygarlık tarihinin bir parçası olarak kavranması: Belli bir uygarlığın yaratmış olduğu değerlerin doğrulanmasında o uygarlık döneminde yapılan resimlerden yararlanır. Böylece o dönemin, o toplumun «ruh»unun canlandırılmasında araç olur resimler.

c) Sanat tarihinin sanat eserlerinin (biçimlerin) tarihi olarak kavranması: Sanatsal üretim öteki tüm alanlardan soyutlanarak sadece sanat eserlerinin (burada, resimlerin) açıklanmasıyla yetinilir. Doğal olarak da biçimsel diyeceğimiz öğeler üzerinde durularak yapılır bu.

Hadjinicolau'nun bunlara getirdiği eleştiriye, hepsinin de resim üretimini sınıfsal deneyimden, ideolojik faaliyetten, sınıf mücadelesinden koparıp bireysel bir faaliyet, ya da ürettikleriyle bir çağın, bir toplumun tümünü (sınıfları hesaba katmak-

* Bu noktada son yılların bizdeki resim alanında boy gösteren elleri balyoz ya da kerpetenli, görünüşleriyle «erkeklik timsali» bir takım «ışçıl» tiplerini hatırlamadan edemiyor insan.

sızın) yansıtan bir faaliyet olarak göstermeleri. Ayrıca da sanat tarihini amacından saptırıp bu amaçı (resimleri) araç haline sokmaları.

Burjuva ideolojisiyle belirlenen bu anlayışların bugüne dek sanat tarihi alanında bunca at oynatabilmiş olmalarını iki nedene bağlıyor Hadjinicolau:

1) Marksizmin bu alandaki süskunluğu,

2) Bayağı-Marksizmin Marksizm üzerindeki uzun süreli egemenliği.

Kapitalist ülkelerde Marksizmin on yıllar boyu tüm enerjisini öncelikle ekonomi, politika, ve edebiyat alanlarında yoğunlaştırıp öteki alanları bırakarak bıraktığını söyledikten sonra yine Marksizme ilişkin iki kavrama yanlışından söz ediyor. İlki, çağdaş politik ve ideolojik mücadelenin ayrılmaz parçası olarak kabul ettiği militan sanatın* ihtiyaçları ile geçmişte yapılmış resimlerin değerlendirilmesinde ortaya çıkan ihtiyaçların birbirleriyle karıştırılması. İkincisiyse, «gerçekçilik»in ayrı bir sanat ekolu olarak kavranması.

Önce birinci yanlış ele alıyor. Bu yanlışın sadece kapitalist ülkelerdeki bazı Marksist alanlarla sınırlı olmayıp devrimi yapmış ülkelerde de geçerli olduğunu söyledikten sonra bu ülkelerde («sosyalist» ülkeler) sanat tarihinin ya liberal orta sınıf geleneklere göre (sanat tarihinin «uygarlık tarihinin bir parçası olarak» — yukardaki «b» şikâki — ya da «biçimlerin tarihi olarak» — «c» şikâki — kavranması), ya da gerçekçilik doktrininin propagandasında kullanılan bir silâh olarak ele alındığını öne sürüyor. Sovyetler Birliği'nde 1920'lerden beri burjuva ve bayağı-Marksist eğilimlerin yanyana varolduğunu, daha yaygın olanın ise birincisi (burjuva eğilim) olduğunu söylüyor. Öteki «sosyalist» ülkelerin de aynı yolu tuttuğunu, ancak Çin ile Arnavutluk'da bayağı-Marksizmin egemen olduğunu da belirtiyor**.

Sanat tarihi biliminin gerçekçilik için bir propaganda aracı durumuna indirgenmesi bu bilimi burjuva ideolojisinin her türlü biçimine karşı eli kolunu bırakmak demek Hadjinicolau'ya göre. Bu, sanat tarihine bu gözle bakanlardaki teorik yetersizliğin kanıtı. Örneğe geçmişteki sanat ürünlerinin Komünist Parti'nin çağdaş sanat konusundaki ölçütleriyle değerlendirilmesi. Bayağı-Marksist ideolojinin bu noktada politik ve ideolojik düzeyler arasında hiçbir ayırım yapamayışına (başka deyişle, ideolojik düzeyin özgüllüğünü göremeyişine) dikkati çekip böylece bu ideolojinin geçmişin sanatına bakışta sadece politik konulu resimleri ilgiye değer bulduğunu söylüyor. Bu şekilde bakıldığında sanat tarihi sadece «ilerici» sayılan bazı politik «içerikli» görsel eserlerin tarihi oluyor. Oysa, diyor Hadjinicolau, geçmişteki bu

* Ne var ki bu tür sanatın da güdümlü değil, ancak sanatçının özgür katılımı ile gerçekleşip gelişebileceğini ekliyor bir parantez içinde.

** Başta da söylendiği gibi kitap 1973'de yazılmış. Bugünse Çin'de bayağı-Marksizmi bile bulmak güçleşmiş olabilir.

eserler başka başka tarihi dönemlere aittir; bu nedenledir ki bugünün ölçütleriyle değerlendirilemezler; özgüllüklerinin gözönüne alınması zorunludur.

Bundan sonra tartışmayı daha da yoğunlaştırarak Jdanov ve Kruşçev'den örnekler getiriyor. Özellikle Kruşçev'in sözlerinde somutlaşan anlayışa göre, Sovyetler Birliği'nde sanat dendi mi tek bir akımdan, anlayıştan, yani tek bir «ekol»den söz edilebilir. Bunun adı da Sovyet ekolüdür. Çünkü Sovyet toplumu monolitik olarak sosyalist bir toplumdur; sadece işçiler vardır orada. Yani düşman sınıflar, tabakalar yoktur. Oyleyse bu düşman sınıfların, tabakaların sözcüsü olan düşman sanat ve edebiyat ekollerine de ne taban vardır, ne de gerek.

Sanat faaliyeti içinde ortaya çıkan toplumdaki ideolojik ayrılıkları (çatışmayı) Parti'nin politik anlayışı doğrultusunda görmekten gelerek tek bir cümleye sığdıran bu sözlerin sanat, gerçekçilik, Parti-sanat(çı) ilişkisi konusundaki yerleşik bir anlayışın en güzel (!) örneği olduğunu söyledikten sonra bu anlayışa karşı çıkmış Marksistlerin başında Bertolt Brecht'i anıyor (ama Brecht'e bugüne dek bu konuda söyledikleri açısından gereken değerin verilmediğini de üzümlerle belirtiyor). Bir de Mao'nun görüşlerini karşılaştırıyor bunlarla, ve «bugüne dek bu konuda söylenenler içinde en doğru» olarak niteliyor Mao'nunkileri. Mao'nun ünlü «bırakalım yüz çiçek açsın, bırakalım yüz düşünce ekolu çatışsın» sloganını örnek getirdikten sonra yine Mao'nun bu sloganı açıklayan «Toplumdaki çelişkilerin doğru kavranması üzerine» adlı yazısından uzun bir alıntı yapıyor. Bu yazıda Mao Çin'de kurulan sosyalist toplumda çelişkilerin hâllâ varolduğunu, bunun için de bilim ve sanatın geliştirilerek sosyalist bir kültürün bir an önce yaratılması açısından sözkonusu çelişkilere kaynaklanan bu alanlardaki (bilim, sanat) türlü düşüncelerin birbirleriyle çatışa çatışa özgürce gelişmesine imkân tanınmasını zorunlu görüyor. Tek bir ekolün ya da düşüncenin devlet ya da Parti zoruyla kabul ettirilmeye çalışılmasını bilim ve sanatın gelişmesi açısından sakıncalı buluyor. Böylece sosyalizmle kapitalizm arasındaki ideolojik mücadelenin devrimden sonra da uzun bir süre devam edeceğini söyleyip bu mücadelenin özgül karakteri ve sağlığı açısından zor'a glemeyeceğini belirtiyor. Daha sonra Mao sözkonusu sloganın ilk bakışta sınıfsal bir karakter taşımadığını, çünkü iyi çiçekle kötü çiçeğin her sınıf ve tabakaya göre değiştiğini söyleyip sosyalist hedefler açısından yararlı olan çiçeklerin ayrımındaki ölçütleri sıralıyor.

Mao'nun altı grupta topladığı bu ölçütler kısaca şöyle: Sözler ve davranışlar ülkedeki (Çin) değişik milliyetlerden insanları birleştirici olmalı; sosyalist toplumun inşasına yönelik olmalı; halkın demokratik diktatörlüğünden yana olmalı; Komünist Parti'nin önderliğini güçlendirici nitelikte olmalı; uluslararası sosyalist birliği sağlamlaştırıcı olmalı.

Bunları politik ölçütler olarak alıyor Mao. Ve

doğal olarak diyor, bilimsel teorilerin geçerliliği- ni, ya da sanat eserlerinin estetik değerini tartar- ken bunların ötesinde başka özel ölçütlere de ge- rek vardır. Ama bu altı ölçüt bilim ve sanat alan- ının her köşesine uygulanabilir.

Mao'dan yapılan alıntıda öne sürülenler bunlar. Hadjinicolaou'nun bunları Jdanov ve Kruşçev'le karşılaştırması ise şöyle: Özellikle Kruşçev'e göre üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin kaldırılması sınıf mücadelesine son vermede yeterli ko- şul. İkinci olarak hem Kruşçev'e hem de Jdanov'a göre «Sovyet ekolü» denen şey Merkez Komite'nin görüşüyle çakışık; bunun dışında kalan her şey «anti-sovyetik» ya da «karşı-devrimci». Bir üçün- cüsü de ideolojinin ve ideolojik mücadelenin öz- güllü yapısı hesaba katılmaksızın ideolojik alanda varolan çelişkileri yönetsel önlemlerle bastırma politikası. Bu da öncelikle Jdanov'da somutlanan bir görüş.

Öte yandan Mao ideolojinin ve ideolojik müca- delenin özgüllüğünü tanıyor, diyor Hadjinicolaou. «Sanatsal» ya da bilimsel ürünleri değerlendirmeye ayrı özel ölçütlerin varlığını kabul ediyor Mao, ve son sözü «sanatçı»lara bırakıyor; tabii eleştiri sürecine öteki tüm insanların da katılması ko- şuluydu. Bu arada Mao çok genel politik ölçütlerle çerçevesini çiziyor «sanatsal» ve bilimsel üreti- min. Ama bu genel çerçeve içinde sanatçıya ve bilim adamına kesin bir özgürlük de tanıyor.

Hadjinicolaou Mao'nun çizdiği bu çerçevenin sade- ce Çin için geçerli olmayıp tüm ülkelerde — her ülkenin somut koşulları gözönüne alınarak — uy- gulanabileceğini söyleyerek noktıyor sözün bu bö- lümünü.*

Daha sonra bayağı-Marksist sanat tarihi anla- yışına örnek olarak Sovyetler Birliği Güzel Sanat- lar Akademisi'nde yapılan birtakım çalışmaları örne- ke gösteriyor. Bu çalışmalardan yansıyan anlayışa göre geçmişteki tablolardan sadece politik «içerik»li olarak kabul edilenlerinin «gerçekçi», «ile- ricî» olarak nitelenip övgüye değer bulunduğunu, böylece adeta «bütün zamanların gerici sanatçı- ları», veya «bütün zamanların ilerici-demokrat san- atçıları» diye kategorilendirmelere gidilip geç- mişteki sanatçıların buna göre sınıflandırıldığını, hatta örneğin Rafael gibi birinin henüz adının bile anılmadığını söylüyor.

Ve «gerçekçilik» sorununa geçiyor. Şöyle tanımlıyor resimde gerçekçiliği: Her resim, kim tarafın- dan yapılmış olursa olsun, belli bir gerçekliğe te- kabül edilişle gerçekçidir. Yani, o resmi yapan ki- şinin ait olduğu toplumsal sınıf, ya da sınıfsal ke-

* Bu noktada bir şeyi hatırlatalım. Başta da belirttiği- miz gibi bu yazının amacı çeviriye geçmeden önce okuru çeviride söylenenlere hazırlamak. Yani Hadji- nicolaou'nun kitabın önceki bölümlerinde söylediklerini sadece aktarmak. Dolayısıyla bu yazının kapsamı için- de birtakım yorumlara, yazarla tartışmalara girmiyo- ruz. Bu tutumumuz bütün söylenenleri kabul ettiğimiz anlamına gelmemeli. Ayrıca bu hatırlatmayı bu nok- tada yapmamızın da bir anlamı olmalı

simin çevresindeki gerçekliğe ve kendi gerçekliği- ne bakış tarzını dile getirişle gerçekçidir. Böy- lece, her resimden bir ideoloji yansır ve o ideoloji doğal olarak belli bir gerçekliğe tekabül eder; her resim de yansıttığı gerçeklik doğrultusunda ger- çekçidir. Böyle bakınca da aslında «gerçekçilik» diye bir şey olmadığı ortaya çıkar. Ama yine de, diyor Hadjinicolaou, bu «gerçekçilik» kavramının ille de bir önemi varsa bu mecazi bir önemdir... Ve bağlı olarak ekliyor: Her sınıfın tarihi olarak ilerici (devrimci) nitelik taşıdığı dönemde yapılan, ve o sınıfın ideolojisini yansıtan resimler «ger- çekçi» sayılabilir. Gerçekçilik kavramının kulla- nılma kullanılsa böyle kullanılabileceğini söyledik- ten sonra, gerçekçi resimlerin sırf bu nitelikleriyle gerçekçi olmayan resimlerden üstün sayılabi- lecekleri düşüncesini de reddediyor.

**

Hadjinicolaou'nun «üslûp» konusundaki açıklama- larına geçmeden önce değindiği bir noktayı daha aktarmak istiyoruz.

Sorun, bir sanatçının ideolojisine başvurmanın o sanatçının eserleri konusundaki sanat tarihi ça-lışmalarının bilimselliği açısından ne derece yararlı olduğu.

Bir kere, bir sanatçının, daha genelde bir kişi- nin ideolojisi denince o kişinin dünya görüşünü oluşturan estetik, politik, ahlâki vb. ideolojilerin görece uyum içindeki bütünü gelir akla. Bir anla- yışa göre, eğer sanat tarihçisi sanatçının bu ki- şisel dünya görüşünü ortaya çıkarabilirse, eserle- rindeki (ya da eserlerinden birindeki) gerçek an- lama da ulaşabilir.

Hadjinicolaou bu anlayışı reddederken iki neden öne sürüyor:

Birincisi, bir sanatçının genel olarak sahip ol- duğu ideolojinin o sanatçının eserlerinden her- hangi biriyle tamı tamına uyuşmayacağı.

İkincisiyse, sanatçının genel ideolojisinin sadece estetik yönü demek olan eserleri konusundaki bi- lincinin (estetik ideolojisinin), o sanatçının eser- lerini anlamakta anahtar olamayacağı. Çünkü söz- konusu bilinç bilimsel bir bilgiyi içermez. Sanat- çının kendi eseri karşısındaki ideolojik algılaması- dır sadece. Yani sanat tarihçisi için, olsa olsa, o eser hakkında yapılmış pek çok yorumdan biridir.

Ayrıca, resimden yansıyan görsel bir ideolojidir. Dolayısıyla sanatçının estetik ideolojisiyle resimde okunacak (daha doğrusu, görülecek) olanın bu yön- den de farkı vardır.

Görsel ideolojiye az sonra geleceğiz. Öte yandan bir sanatçının tıpkı sınıfsal kökeni gibi siyasal bilincinin de eserindeki üslûbu açık- lamaya yetmeyeceğini öne sürüyor Hadjinicolaou. Daha açıkçası, sanatçının siyasal bilinciyle, yapmış olduğu bazı politik konulu resimlerden yansıyan siyasal ideolojinin birbirine karıştırılmaması ge- rektiğini, çünkü ikisinin — hiç değilse çok kez — aynı şey olmadığını söylüyor. Bunu kanıtlayan ba- zı örnekler de getiriyor resim tarihinden.

Artık «üslûp» ve «görsel ideoloji» konusunda söylenenlere geçebiliriz.

**

Önce «üslûp»u tanımlamaya çalışıyor Hadjinicolaou. Ama bundan da önce «üslûp» için geçmişte yapılmış tanımları sergiliyor. Üç kategoride toplu- yor bunları.

Birinci kategoride özellikle Heinrich Wölfflin'in geliştirdiği bir anlayışı görüyoruz: Üslûp, biçim' in (form) özel bir düzenlenişidir. Sanat tarihini biçimlerin tarihi olarak gören anlayışın üslûba ge- tirdiği tanımıdır bu. Biçimler zamandan (tarihi dö- nemlerden) bağımsızdır. Tarih boyunca pek çok kez çıkarlar «sanat sahnesi»ne. Evrensel olarak varolan bu biçimleri her «üslûp» kendi içinde yo- rumlar, düzenler; üslûp biçim'in özel bir düzenle- nişidir.

İkinci kategori biraz daha ileridir, salt biçim ile yetinmez. «Biçim»i değiştiren nedir? Görünüş- te üslûp değişirken temelde değişen nedir? diye so- rar. Ve cevaplar: Belli bir üslûptaki değişim o üs- lûptan tat alan toplumsal grubun «ideal»lerinde- ki bir değişimin sonucudur. Bu «ideal»leri de son analizde dine, ruhani güçlere bağlar, değişimlerin bunların itimiyle olduğunu savunur. Böylece üs- lûp, biçimin ötesinde bu dinî, ruhani güçlerin, de- ğerlerin de adı olur.

Üçüncü kategoriye gelince, bu da sanat tarihi- ni uygarlık tarihinin bir parçası olarak gören an- layışa bağlıdır. Sanat bir dönemin yarattığı uy- garlığın bütünü içinde bir parçadır. Dolayısıyla bu bütünü saran «ruh», parçada da yansır. Bu «ruh» sözkonusu dönemin kültürel, dinî, ve top- lumsal koşullarının ortaya çıkardığı bir şeydir; do- layısıyla biçim incelenirken bu koşullar da ince- lenmeli, sözkonusu «ruh» ortaya çıkarılmalıdır. Böylece «üslûp» da ortaya çıkmış olur, çünkü üs- lûp, biçimle birlik, bu «ruh»u oluşturur.

Bunların ardından «üslûp»un doğru tanımına en çok yaklaşan iki yazardan alıntılar yapıyor. Bu ya- zarlar Louis Hauteceour ve Frederick Antal. Biz Hadjinicolaou'nun daha çok üzerinde durduğu An- tal'dan söz etmekle yetinelim.

Antal'ın *Florentine Painting and its Social Back- ground* (Floransa Resmî ve Toplumsal Tabanı) ad- lı kitabından yapılan alıntılara bakalım kısaca:

Bir sanat eserinin konusu da en az biçimsel öğe- leri kadar önemlidir. Üslûbun konu ve biçimin özel bir bileşimi olduğu unutulmaksızın konuyla ilgili öğelerle resmin dayandığı hayat görüşü, ya da fel- sefe arasında kolayca bir bağlantı kurulabilir. Böy- lelikle sanat eseri soyutlanmaktan kurtulur. Bi- çimin ötesine, daha derinlere, hayatın kavranış şekline ulaşılır. Beri yanda biçimsel öğeler de son analizde günün felsefelerine bağlıdır. Ama do- laysız bir bağlılık değildir bu. Önceki bağlantının kurulmasıyla ortaya çıkar. Çünkü bir resmin ko- nusu öteki tüm öğelerinden çok daha fazla açık- lar resmin de bir parçası olduğu toplumdaki hayat görüşünü, ya da düşünceleri. Bu hayat görüşü ve

düşünceler sanatçı tarafından resim alanına akta- rılır. Ne var ki toplum deyince homojen bir bü- tün değildir akla gelmesi gereken. Hayat görüşle- ri farklı olan değişik kesimlerden oluşur toplum. Bu nedenle üslûplar da çeşitlidir. Yine bu nedenle aynı dönemde aynı toplumda birden fazla üslûp yanyana yaşar. Ve toplum genelde sanatın alıcısı durumunda olduğundan toplumun yapısını ve tür- lü kesimleri arasındaki ilişkiyi incelemek gerekir. Bu amaçla da bu «kesimlere bölünme» olgusunu doğuran ekonominin toplumsal nedenler çıkarıl- malıdır. Buradan bu kesimlerin hayat görüşlerine, oradan da üslûplara varabiliriz.

Antal'ın yaklaşımı özünde böyle. Hadjinicolaou bu yaklaşımı «üslûp» tanımına olumlu bir katkı ola- rak nitelerken iki de eleştiri getiriyor.

İlk eleştiri Antal'ın terminolojisiyle ilgili. An- tal'ın «felsefe», «hayat görüşü» dediği şeyler as- lında «ideoloji»nin, «toplumdaki gruplar» ya da «kesimler» dediği şeyler de «toplumsal sınıflar»ın ta kendisi. Ama terminolojideki bu çarpıklığın ana- lizdeki başarıya çok fazla gölge düşürmediğini de belirtiyor Hadjinicolaou.

İkinci eleştiriye Antal'ın resim üretimi alanı- nın özgüllüğüne gereken önemi vermediği yolun- da. Bunu da bir toplumsal sınıfın ideolojisini açığa çıkardığımızda buradan hemen sanata, resme atlayıp onu da çarçabuk açıklayacağımızı söyleye- rek yapıyor. Antal. Bu, bir resmin konusunun o res- min ideolojisini açığa vurduğu anlamına gelir ki, yanlıştır. Bu yanlışı, resmin ideolojisi içeriğinde dile gelir, şeklinde de söyleyebiliriz, ve bu da bu konudaki yerleşik yanlıya kapılmak olur. Ne var ki Antal'ın başka bir yerde bu sözlerin (ideolojinin içerikte yansıdığı) karşısına geçerek kendi kendini çürüttüğünü de belirtiyor Hadjinicolaou. Hatırlaya- cak olursak, biçimsel öğelerin de ideolojilerle ba- ğıntılı olduğunu söylüyordu Antal. Bir de bir ara- da varolan üslûpları açıklamak için onların bağlı olduğu kesimlerin ideolojilerini incelemenin gerek- lilğine işaret ediyordu.

Bundan sonra Hadjinicolaou Antal'ın yolundan gi- derek kendi «üslûp» tanımına varıyor: *Üslûp bir resmin biçimsel ve tematik (konuyla ilgili) öğe- lerinin özgül bileşimidir; bu bileşim ise bir top- lumsal sınıfın genel ideolojisinin özel bir biçimidir.*

Ve geçiyor «görsel ideoloji»ye...

Önce «ideoloji»yi bir kez daha tanımlıyor: İnsan- ların içinde yaşadıkları koşullarla kendi hayatla- rı arasındaki ilişkiyi açıkladıkları düşünce, değer, ve inançların görece uyumlu birliği.

Sonra da «görsel»i tanımlıyor: Görülen; görülerek algılanan.

Ve yukardaki «üslûp» tanımından hareketle «görsel ideoloji»nin tanımı:

Bir resmin, insanların içinde yaşadıkları koşul- larla kendi hayatları arasındaki ilişkiyi açıkladık- ları biçimsel ve tematik öğelerinin özgül bileşimi; bu bileşim bir toplumsal sınıfın genel ideolojisi- nin özel bir biçimidir.

Böylelikle «üslûp» terimi kalkıyor, yerine «görsel

ideoloji» terimi geçiyor Hadjinicolau'da. Ayrıca bu tanımlamayla çeşitli «üslûp» tanımlarının bugüne dek çözüme kavuşturmadığı iki nokta da aydınlanıyor:

1) Bir üslûbun bir sınıfın genel ideolojisiyle ilişkisi;

2) Resim üretiminin özgüllüğü. Yani, *resim üretimi bir sınıfın toplumsal, politik ideolojisinin sanat alanına basit bir tercümesinden ibaret değildir.*

Başlarda da söylendiği gibi, birden fazla ideolojik alanın bir sınıfın genel ideolojik çatısıyla ilişkilerini saptamak oldukça zor. Dolayısıyla görsel ideoloji için de aynı zorluk söz konusu. Bir görsel ideolojiyle, bağlı olduğu genel sınıfsal ideoloji arasındaki ilişkiyi saptama sürecinde, bunlardan biri üzerine getirilecek bilimsel açıklamalar öbürü konusunda da ipuçları verecektir. Ancak bu, görsel ideoloji alanının özgüllüğü de hesaba katılarak yapılacaktır. Yani *bir görsel ideolojinin son çözümde aranıp bulunacağı yer resim üretimi alanı, yani resimler olacaktır.* Ve resim üretimi tarihi de gelmiş geçmiş görsel ideolojilerin tarihi olacaktır. Son olarak, *sanat tarihinin konusu tarihte ortaya çıkmış görsel ideolojilerdir.*

Bir de kişisel (filânca sanatçının üslûbu), bölgesel (Venedik üslûbu), ya da ulusal (İtalyan üslûbu) gibi üslûplardan (görsel ideolojilerden) sözedilemeyeceğini, zaman zaman bazı üslûpların belli bölgesel ya da ulusal sınırlarla sınırlı kalmış olmasına karşın üslûpların daima belli toplumsal sınıf ya da sınıfsal kesimlerin ideolojileriyle bağlı bulunduğunu söylüyor.

Resim üretimi alanı ideolojik alanlardan biri olarak kabul edilmişti daha önce. O halde ideoloji için geçerli olan, görsel ideoloji için de geçerlidir. Dolayısıyla her sınıf, ya da sınıfsal kesim başka başka görsel ideolojilere sahip olmalıdır. Ne var ki gerçekte durum başkadır, diyor Hadjinicolau. Tarihte bazı sınıfların hiç görsel ideolojisi olmamıştır. Bunu da, (1) görsel ideolojinin önkoşuluyla, yani sınıf olarak özgül bir ideolojiye, ve belli bir toplumsal konuma sahip olmayla; (2) egemen sınıfların görsel ideolojisinin ezilen sınıflarını yoğun etki altına alıp çarpıtmasıyla açıklıyor. Dolayısıyla *sanatta sınıf mücadelesinin görsel ideolojiler aracılığıyla sürdürüldüğünü söylerken bu «mücadele»nin daha çok egemen ve ezilen sınıfların görsel ideolojileri yerine egemen sınıflar içindeki değişik kesimlerin görsel ideolojileri arasında yürütüldüğünü öne sürüyor*, ve resim üretimi tarihinin hep egemen sınıf görsel ideolojilerinin tarihi olduğunu söylemenin çok fazla abartma olmayacağını söylüyor. Resimler, diyor, genellikle egemen sınıfların kendi kendilerini sergiledikleri ürünlerdir.

Kitabın en uzun bölümünde (onuncu bölüm) Hadjinicolau iki tanınmış ressamın (David ve Rembrandt) tablolarından örneklerle görsel ideolojilerin kişilere ait olamayacağını, her resmin

belli bir *kolektif görsel ideolojiye** bağlı bulunduğunu, böylelikle resimdeki görsel ideolojinin sanatçının kişiliğinin çok ötesine, toplumsal sınıf ya da kesimlere uzandığını kanıtlamaya çalışıyor.

Bundan sonra Hadjinicolau'nun getirdiği iki yeni kavram daha var: *Olumlu (pozitif) görsel ideoloji ve eleştirel (critical) görsel ideoloji.* Bu kavramları Masaccio, Rubens, David, Rembrandt, Hogarth, Goya gibi ressamların tablolarından örneklerle açıklıyor.

Bir kere, bütün kolektif görsel ideolojilerin olumlu olduğunu söylüyor. Çünkü, diyor, her kolektif görsel ideoloji belli bir sınıfa ya da sınıfsal kesime aittir. Sınıf ya da kesimlerin gerçeklikle olan kendi ilişkilerine bakışları daima olumludur (çünkü varolmaları açısından zorunludur bu). Bu gerçeklikle ilişkileri içinde ürettikleri değerler de hep olumludur. Kolektif görsel ideoloji de böyle bir değerler kümesi olduğuna göre, o da hep olumludur.

Öte yandan her resmin taşıdığı görsel ideoloji aracılığıyla belli bir kolektif görsel ideolojiye bağlı olduğu söylenmişti. Bazı resimler bağlı oldukları kolektif görsel ideolojiye tamına uyarlar. Resimdeki görsel ideolojiye o kolektif görsel ideoloji arasında uyum vardır. Böyle bir görsel ideoloji «olumlu»dur. Bazı resimlerle bağlı oldukları kolektif görsel ideolojiye tamı tamına uymayan, ona eleştiriler getiren görsel ideolojik öğeler taşırlar. Bu daha çok işledikleri konuyu ele alışlarında ortaya çıkar. Resimdeki eleştirel yaklaşımı öne çıkaran bu öğeler o resimdeki görsel ideolojiye «eleştirel» bir nitelik kazandırır. Eleştirel görsel ideoloji, içinde yer aldığı resmin genelde bağlı bulunduğu kolektif görsel ideolojide varolan bazı sınıfsal değerleri olumsuzlamasıyla «eleştirel» olur.

Son olarak Hadjinicolau'nun görsel ideolojiyle estetik etki arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğüne bakalım.

Her resmin görsel ideolojisine «indirgenmesi»nin sanatı ve sanatın özgüllüğünü ortadan kaldıracakları söyleyecekler çıkabilir, diyor. Ve soruyor: Bu, sanatın ideolojiye indirgenmesi demek mi? Ayrıca bu kaygıyı bu şekilde duyanlara da hak veriyor. Ne var ki böylelikle estetik değer yok olduğunu, güzelliğin, büyük eser — küçük eser ayrımının ortadan kalktığını öne sürüp telaşa düşenleri de burjuva estetik ideolojisinin ağına düşmekle suçlayıp sanat tarihi alanında düşülecek en büyük yanlışın «görsel ideolojiyi «ideoloji» ile özdeşleştirmek (karıştırmak) olduğunu söylüyor. Ara-

* «Kolektif», yani kişisel olmayan; bir çağda pek çok sanatçının pek çok eserinde görülmüş olan. Örneğin, barok görsel ideolojisi dendiğinde kolektif bir görsel ideoloji gelir akla. Öte yandan bir resimdeki görsel ideolojiden söz edebiliriz ancak, kolektif görsel ideolojiden değil. Kolektif görsel ideoloji bir resimde görülen görsel ideolojinin bağlı bulunduğu, resmin dışında daha genel bir yapıdır ve o da daha üst kategoride sınıfsal bir ideolojiye bağlıdır.

Birlikim 61/10

da fark olduğunu, bu farkın (ya da daha genelde ilişkinin) ise bilimsel analizle açıklanacağını, böylelikle bir görsel ideolojinin bir sınıfın genel ideolojisiyle, ya da bu genel çatı altındaki başka ideolojik alanlarla ilişkisinin ortaya çıkarılacağını belirtiyor.

Ayrıca, görsel ideoloji kavramının bir resmin değeriyle hiçbir ilgisi olmadığını da söylüyor. Ona göre, «önemli» ya da «önemsiz» her resim, özünde, ait olduğu görsel ideolojiyle karakterize edilir. Kişi burada sanatı sadece «büyük» olarak nitelenen bazı eserlerde sınırlamak saplantısından kurtarmalıdır kendini. Bu gibi yanlışlardan kurtulmak için her şeyden önce şunu kabul etmek gerekir: *Sanat diye bir şey yoktur* («sanat» büyük harfle). Burjuva estetik ideolojisinin bir marifetidir Sanat. Aslında varolan, çeşitli sanat alanlarıdır; daha doğrusu, çeşitli üretim şekilleri: Resim üretimi, müzik üretimi vb. Dolayısıyla tarih boyunca yapılmış tüm resimler (yani sadece «büyük» olanlar değil) resim üretimi tarihine girerler. Soruna böyle bakmak sanat tarihi çalışmalarının yönünü ve yöntemini de birdenbire değiştirir.

Ne var ki şu da sorulabilir: Bir resmin tarihin belli bir döneminde «şaheser» olarak nitelenmesini sağlayan nedir? Görsel ideolojinin resmin değeriyle ilgisi olmayabilir, ama buna karşın gözünü almak zorunda olduğumuz bazı estetik değerler yok mudur?

Bu noktada, *bir resmin görsel ideolojisinden ayrı bir estetik etkinin (estetik değerlerin) varlığını reddiyor* Hadjinicolau. Hatta sanat tarihinde estetik değer kavramını kullanmayı da reddediyor. Ve şöyle sürdürüyor sözlerini: İnsan çabasının, faaliyetinin ürünü olan her şey bakıldığı, duyulduğu, dokunulduğu zaman — öneminden bağımsız ola-

rak — bir tepkiyi uyarır. Bu tepki hoşlanmayla hoşlanmama arasında değişir. Ve resim konusunda da bu değişim resme bakanın estetik ideolojisiyle resmin görsel ideolojisi arasındaki ilişkiye göre olur. Bakan kişi resmin görsel ideolojisi içinde kendine bir yer bulabildiği oranda benimser, ya da iter resmi. Dolayısıyla, *resme bakan birinin duyduğu haz ile, sahip olduğu estetik ideolojiyle resmin görsel ideolojisi arasındaki ilişki tek ve aynı şeydir.*

Bir de, sanat eserleri içlerinde tek bir «güzellik» ya da buna benzer bir şey barındıran nesnelere değildir. Yapıları karmaşıktır. Taşındıkları bazı değerler bir kısım insan tarafından çekici bulunurken bir başka kısım insan tarafından bulunmayabilir; o başka kısım insan da bazı başka değerler bulabilir aynı eserde. Ve bu değerler de görsel ideolojiden başka bir şey değildir. Başka başka tepkilerde bulunan insanların bu tepkilerini güden de ait oldukları sınıf ya da kesimin genel ideolojik çatısınca belirlenen estetik ideolojileridir.

Böylece kitabın son bölümüne, yani çeviriye geçiyoruz. En başta da söylediğimiz gibi Hadjinicolau oldukça sistematik bir biçimde sanat tarihi biliminin konusuna bakışta ne gibi yöntemlere başvurabileceğini sıralıyor bu bölümde.

Nicos Hadjinicolau kırkbir yaşında. Yunanistan doğumlu. Almanya'da birkaç üniversitede sanat tarihi çalışmalarında bulunmuş. Pierre Francastel, Lucien Goldmann, Pierre Vilar ile çalışmış. Şimdiye gerek çalışmalarını, gerekse hayatını Paris'te sürdürüyor.

Birlikim 61/11