

TOPLUMSAL DEĞİŞME VE SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DENEME

Dr. Ensar YILMAZ
ensaryil@yahoo.com

Özet

İnsanlık tarihi ile birlikte var olan ve toplum içinde doğan sanatın toplumsal bir kategori olduğu söylenebilir. Dolayısıyla toplumun bir parçası olan sanatın toplumsal süreçlerden etkilenmesi de kaçınılmazdır. Toplumsal değişme süreçleriyle birlikte ele alındığında sanatın(sanatçının) toplum içinde nasıl konumlandığı ne tür bir işlevsellikle karşımıza çıktığı toplumsal çözümlerimiz açısından önem kazanmaktadır. Ortaya çıkışından günümüze gelinceye kadar sanatçının iktidar veya iktidar seçkinlerince korunması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yapıtını üretebilmesi için gerek maddi açıdan gerek güvenlik açısından bir himayeye muhtaç olduğu görülmektedir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanatın veya sanatçının iktidara muhalif olması gibi bir durum söz konusu olamamaktadır. Sanayi toplumuna kadar sürecin daha çok bu çizgide devam ettiği söylenebilir. Endüstri devriminden sonra ise sanatçının hamisi, koruyucusu olarak ortaya "piyasa" çıkmaktadır. Bu durum sanatçıya özgürleşme, bireyselliğini eserlerine daha çok yansıtma fırsatı verse de bazı olumsuzlukları da içinde barındırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: sanat, toplum, toplumsal değişme.

AN ESSAY ON RELATIONSHIP BETWEEN SOCIAL CHANGE AND ART

Abstract

Art, which originated in society and coexists with human history, can be said to be a social category. Therefore it is inevitable that art, which itself is a part of society, is affected by social processes. When the process of social change is considered, how art (or artist) is positioned in society and what kind of functionality it appears with becomes crucial with respect to our social analysis. Artist being protected by power or power elites has been a necessity from art's origin to the present. Artist needs patronage in terms of both finance and security in order to produce artwork. As a consequence, it is impossible for art or artist to be an opponent of power. It can be said that until industrial society the process continued to be thus. But after industrial revolution, "market" appears as the protector and the patron of artist. Even though this situation offers artist a chance of emancipation and opportunity of reflecting her individuality to the artworks in a more extensive way, it harbors certain unfavorable aspects.

Key Words: art, society, social change.

GİRİŞ

İnsanlararası ilişkilerin değişmesi demek olan toplumsal değişme, hem üretim ve mülkiyet ilişkisinin değişmesine, hem de anlamların, değerlerin, kuralların değişmesine bağlıdır (Kongar, 1995: 24). Anlamların, değerlerin veya kuralların değişmesi kimi durumlarda toplumsal değişmenin başlatıcısı kimi durumlarda ise toplumsal değişmenin sonucu olarak ortaya çıkabilir.

Sanat, insanların ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı en büyük yardımcı silahlarından biriydi. Başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi (Fischer, 1995: 215). Sanat dinî bir kategori (Şeriatî, 1997: 20), bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu (Fischer, 1995: 36). Kroeber'e göre ise bir kültür kalıbında önce din zirveye erişmekte, onu estetik, bilim, felsefe izlemekteydi. Dinler genellikle kendi felsefe ve güzel sanatlarını da geliştirmektedirler (Kongar, 1995: 78). Bununla birlikte sanattaki sürekli değişimi, sürekli bir gelişme de sanmamak gerekir (Gombrich, 1997: 9).

Bu değerlendirmelerden sonra sanatın toplumsal bir kategori olduğunu, insanlık tarihi ile birlikte var olduğunu söyleyebiliriz. Peki başlangıcını bu kadar öncelere götürebildiğimiz sanat, toplumsal değişme süreçleriyle birlikte ele alındığında nasıl bir işlevsellik ortaya koymaktadır? Bu makalede cevabını aradığımız soru bu olacaktır.

1. Sanatın ve Sanatçının Ortaya Çıkışı

İnsan varoluşunun ta kökündeki büyü -güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma- her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk alet yapıcı, ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu işaretleme yoluyla evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir alet olarak ortaya çıkararak ilk ad verici de büyük bir sanatçıydı. Ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, böylece insanın toplu iş gücünü artıran ilk örgütleyici de bir sanatçıdır. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı, belli bir çentik ya da süsle bir aracı ya da silahı işaretleyen ilk taş devri insanı, bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlayan ilk oymak beyi ve benzerleri, bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar (Fischer, 1995: 34). İnsan doğayı değiştirerek ona üstünlük sağlamak ister. Çalışma doğanın değişmesi üzerinedir.

Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı da tasarlar insan. Büyü yolu ile nesnelere değiştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi de kurar. Gerçeklikte çalışma neyse, insan kafasındaki bu tasarlama da odur. Ta başlangıçtan beri büyüdüdür insan (age, 17).

Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı veya dokuma gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur. Yok, sanat deyince müze ve sergilerde tadına varılan bir şey veya seçkin salonların güzel süslemelerinde kullanılan, az rastlanır nefis bir şey anlıyorsak; sözcüğün bu özel anlamının pek yakınlarda geliştiğini ve geçmişin en büyük mimarlarının, ressam ve heykelticilerinin bu sözü akıllarından bile geçirmediklerini bilmek zorundayız (Gombrich, 1997: 39).

Sanat yapıtları, Kant'a göre, duylulara verilmiş şeyleri, deneyi aşar. Sanat, bu bakımdan doğanın taklit edilmesinden ibaret değildir. Sanat, varolandan varolmayanı çıkarmak, verilmiş şeyleri yeniden biçimlendirmek onları akla dayanan "tinsel" varlığa bağlamak, yükseltmektir (Bozkurt, 1992: 129). Hegel'e göre ise sanat, özgürlüğü nedeniyle çok başka bir şey olup, din ve felsefe ile birlikte tam anlamıyla aynı misyonu paylaşır. Bu misyon da 'saltık tin'i duyusala dönüştürmek ve tanrısal olanı dile getirmektir (age, 141). Yine Hegel'e göre din kapsayıcı biçimde üç formu içerir: sanat, asıl din ve felsefe (age, 134). Bu yoruma göre sanat, dinin içerisinde bir formdur. Diğer bir deyişle sanat, dinden bir cüzdür.

"Tarihte görülen en erken sanat üslupları, güneşin acımasızlıkla kavurduğu ve ancak nehirlerin suladığı toprakların besin verdiği vahalarda doğulu kralların baskılı yönetimi altında doğdu. Ve bu üsluplar binlerce yıl hemen hemen hiç değişmedi. Bu imparatorlukları çevreleyen denizin daha yumuşak iklimli diyarlarında doğu Akdeniz'in irili ufaklı birçok adasında, Yunanistan ve Küçükasya (Anadolu) yarımadalarının girintili çıkıntılı kıyılarında yaşam koşulları ise çok daha değişikti. Bu bölgeler tek bir yöneticiye bağlı değildi..." (Gombrich, 1997: 75).

"M.Ö. 6. yüzyılda, Yunanistan'da taştan ilk tapınakların yapılmaya başlandığı dönemden, daha önceleri, Doğu'nun eski imparatorluklarının sanatçılarının kendilerine özgü bir mükemmeliyete ulaşmak için çaba sarf ettikleri bilinir. Onlar atalarının sanatını, mümkün olduğunca sadakatle taklit etmeye ve öğrenmiş oldukları kutsal kurallara sınıksız bağlı kalmaya çalışıyorlardı. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular" (Gombrich, 1997: 78).

2. Sanat ve Toplum İlişkisi

Hiç kuşkusuz sanat toplum içinde doğar (Baynes, 1981: 18), sanatı toplumla tam bir özdeşlikten çıkaracak herhangi bir neden de yoktur zaten. Gerçekten de sanat toplumun bir parçasıdır. O yalnız insan ilişkilerinin dayandığı iletişimlere olanaklı kılmaya yardım etmekle kalmaz; üstelik bu ilişkilerin niteliğinin bir parçası da olur (age, 30).

Bir sanat yapıtını, bir sanatçıyı ya da bir sanatçılar kümesini anlayabilmek için, onların içinde yaşadıkları çağın genel toplumsal ve düşünsel durumuna ilişkin

berrak bir kavrayışa sahip olmamız gerekir (Hadjinicolaou, 1996: 37). Çünkü bir topluluğun, toplumsal ve düşünsel durumu, o sanatçının toplumsal ve düşünsel durumunun ölçütüdür... Sanatsal açıklama işte burada aranmalıdır; kendisini izleyen her şeyi belirleyen ilksel neden, işte burada yatar. Sanat yapısı, çevresindeki toplumsal ve düşünsel etkinliklerin tümünden oluşan koşullar tarafından belirlenir (age, 38).

Lewis Mumford, "Tarihte Kent" kitabında ilk kentlerin ve bunlara bağlı sanatın, rahip-kral ve sarayın kişiliğinde somutlaşan toplumdaki yeni iktidar dengesinin görünen ifadeleri olduğu düşüncesini öne sürer. Zamanın sanatı bu işlevde bütünleşmiştir. Buna benzer bir bütünleşme çabasını orduların, toptancı devletlerin ve iktidarını üyeleri üstünde pekiştirmeye uğraşan her toplumsal kurumun kültüründe görebiliriz. Ama böyle kasıtlı amaçların ötesinde bile, öznel bir malvarlığı dağıtımında belirlenen bir toplumun ekonomik yapısı, her zaman himayeyi tanımlar ve üretilen görsel iletişim biçimlerinin oylumuyla içeriği çevresine kavramsal, ekonomik, siyasal engeller koyar (Baynes, 1981: 18).

Sanat yalnızca biçim sorunlarının çözülmesinden ve biçime ilişkin sorunların aşılmasından ibaret değildir; aynı zamanda da daima ve en başta insanlığa, insanlık tarihine, bir o kadar da dinine, felsefesine ya da şiirine egemen olan düşüncenin de ifadesidir. Sanat genel düşünce tarihinin bir parçasıdır (Hadjinicolaou, 1996: 15). Bir çağın sanatını uydurma değil de gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelemek gerekir (Fischer, 1995: 148).

3. Sanat ve Toplumsal Değişme

Güzel sanatlar tarihi, esas olarak Antikçağ, Ortaçağ ve Modernçağ dönemlerine denk düşen ve insanlığın siyasal ve kültürel tarih bağlamı içinde meydana çıkmış olan üç büyük döneme ayrılabilir. Bu üç çağın dünyaya bakışları, Antikçağ'a ait olan insan biçimci çoktanrıcılık; Ortaçağ Hıristiyan tektanrıcılığı; Modernçağ'da ise doğa bilimlerinin dünyaya bakışıdır. Riegl'e göre sanat tarihi, ilk iki çağda dinle sıkı sıkıya bağlıdır; üçüncü çağda ise bilim ve felsefe tarihine bağlanmaktadır (Hadjinicolaou, 1996: 69).

Ortaçağ'da resim kendi başına güzel bir şey olmak için yapılmıyordu. Resmin temel amacı insanlara Tanrı'nın merhamet ve gücünün örneklerini göstermekti (Gombrich, 1997: 129). Ruhsal Yapı'nın sanatta gösterilmesi Yunanistan'da bulunmuştu; Ortaçağlı sanatçı bunu ne denli farklı yorumlarsa yorumlasın, bu miras olmasaydı, Kilise kendi amaçları için, hiçbir zaman resim kullanmayacaktı (age, 167). Bununla birlikte Mısırlılar çoğunlukla "varolduğunu bildikleri" şeyi, Yunanlılar "gördükleri" şeyi çizerken, Ortaçağlı sanatçı aynı zamanda "hissettiği" şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmişlerdi (age, 165).

İtalyan ve Flaman sanatçılarının, 15. yüzyılda yaptıkları yeni buluşlar, tüm Avrupa'da bir canlılık yarattı. Ressamlar ve sanat koruyucuları, sanatın yalnızca kutsal bir öyküyü etkileyici bir şekilde anlatmaya yaramadığı, aynı zamanda, gerçek dünyanın bir parçasını da ayna gibi yansıtabileceği fikrinin cazibesine kapıldılar. Sanattaki bu büyük devrimin hemen ortaya çıkan ilk sonucu, her yerdeki sanatçıların denemelere girişmeye ve yeni, şaşırtıcı etkiler aramaya başlamaları oldu. 15. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu, Ortaçağ'dan gerçek kopuşu belirleyen unsur oldu (age, 247).

“Kiliselere, mimarların başlıca girişimi değildi artık. Gelişmekte olan zengin kentlerde, tasarlanması gereken belediye sarayları, lonca merkezleri, okullar, saraylar, köprüler ve kent kapıları gibi, dünyasal birçok yapı vardı.” “Yeni edinilen bu doğa bilgisini dinsel sanatın hizmetine vermek tabii ki mümkündü. 15. yüzyıl ustaları ve onlardan sonraki ustalar da böyle yaptılar. Ama sanatçının görevi değişmişti artık. Daha önceleri, kutsal öykünün başlıca figürlerinin betimlenme kalıplarını öğrenmek ve bunları yeni düzenlemelere uyarlamak yeterli oluyordu. Şimdi ise sanatçının işine değişik bir beceri daha katılmıştı: Doğanın etüdü. Sanatçı doğada incelemeler yapabilmeli ve bunları resmine geçirmeliydi. Bir eskiz defteri kullanmaya, doğadaki ender ve güzel bitki ve hayvanların eskizlerini çizip, bunları defterinde biriktirmeye başladı” (age, 208-220)

18. yüzyılın sonlarına doğru, bu ortak zemin yavaş yavaş kaybolur gibi oldu. Binlerce yıl değilse bile, yüzlerce yıldır doğru olduğu varsayılan birçok kaniya son veren 1789 Fransız İhtilâli ile birlikte, gerçek modern çağlara ulaşıldı. Fransız İhtilâli'nin kökleri nasıl Akıl Çağı'nda ise, insanların sanat hakkındaki düşüncelerinin değişmesinin kökleri de Akıl Çağı'ndadır. Bu değişmelerin ilki, “üslûp” dediğimiz, sanatçının tavrıyla ilgilidir (age, 476).

Sanatın politik inançların açıklayıcısı durumuna gelmesi de Fransız Devrimi ile gerçekleşebilmiştir. Artık sanat, toplumsal yapı üzerine konulmuş bir süs değildir, onun temellerinin bir parçasıdır. Sanat, işsiz güçsüzler için bir vakit geçirme aracı, duyuları uyarmaya yarayan bir araç ve zenginlerle zamanı bol kişilerin malı olmaktan çıkmış, öğretici ve düzeltici, itici ve eğitici bir görev yüklenmiştir. Sanat, yalın, gerçek esinlenebilmiş ve esinlendirici, toplumun mutluluğuna katkıda bulunma amacıyla ve bütün ulusun malı haline gelmiştir (Hauser, 1995: 136).

Rönesans'tan beri süregelen Naturalist Sanat, 19. yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştır. Bu aşamada sanat, uçarı izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmıştır. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve Empresyonizm'in getirdiği yeni görüş bütün sanatlarca benimsenmiştir (İpşiroğlu, 1993: 19).

19. yüzyıldan beri, çağların akışının karşı konulamaz olduğu inancı kök salmıştır. Bu geri dönülemez akışıyla birlikte ekonomi ya da edebiyat gibi sanatın

da sürüklenip gittiği düşünülmemektedir. Nitekim sanat, “çağın başlıca ifadesi” sayılmıştır. Sanat tarihinin gelişimi bu inancın yayılmasına katkıda bulunmuştur. Bir yunan tapınağının, bir roma tiyatrosunun, bir gotik katedralin ya da modern bir gökdelenin ayrı bir düşünce yapısını ifade ettiğini ve ayrı bir toplum tipini temsil ettiği hissedilmiştir. Eğer bu izlenim, Yunanlılar’ın Rockefeller Center’ı yapamayacakları ve Notre Dame’ı da yapmak istemeyecekleri anlamında yorumlanırsa elbette bir gerçek payı taşır. Fakat çoğu zaman, dönemin koşullarının ya da “dönemin ruhu” olarak adlandırılan şeyin Yunanlılar’a Panthenon’u, Feodal Çağ insanlarına katedralleri ve bize de gökdelenleri ister istemez yaptırdığı düşünülür (Gombrich, 1997: 612).

Empresyonizm’in büyüğü uzun sürmedi. 20. yüzyılın başında Empresyonist Sanat, bir görüntü ve aldatmaca olarak nitelendirildi. Batı kültürünün her çağında yeni bir dönem başladı mı, bir öncekinin değerler dünyası sorunsal olur ve bunlarla hesaplaşmak zorunluluğu duyulur. 20. yüzyılın başında da böyle oldu. Gerçi Endüstri Çağı henüz belirginleşmemiştir, fakat teknik gelişmeler geleceğin habercisidir. Doğmakta olan yeni çağın ilk belirtileri, yeniden başlama sevinci diyebileceğimiz bir coşku olur. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabilizm, Fütüristler, Sürralistler... Batı sanatının hiçbir döneminde bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştır. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü olmuştur (İpşiroğlu, 1993: 20).

Batı’da toplum yaşamını olanca gerçekliğiyle yansıtan sanat akımları eski bir geleneğe dayanmaktadır. Sanatta “gerçekçilik” 19. yüzyıl yazarlarında, Bälzac, Zola, Dostoyevski’de doruğuna varır. 20. yüzyılda Endüstri Çağı toplumu bilinçlenerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanata, toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlenmek düştüğü görülmektedir (age, 21).

Sanat daha erişilebilir, daha insancıl, daha alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrıların ve üstün kişilerin konusu olmaktan çıkar ve ölümlü, güçsüz. duyumsal, haz düşkünü kişilere seslenmeye başlar. Artık sanat, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade edip, etki altına alıp ezme yerine büyüleyip hoşla gitme amacını gütmektedir (Hauser, 1995: 26).

Rokoko sanatı, Barok gibi bir saray sanatı olmaz, aristokrasi ile orta sınıfın üst kesiminin sanatı olur. Yeni binalar kral ve devlet tarafından değil, özel koruyucular tarafından yapılır. Saray ve şatolar yerine, hoteller ve petite maison’lar inşa edilir. Küçük odalar ve özel oturma odalarının içtenliği ve sıcaklığı, soğuk mermer ve bronz salonlara yeğlenmiş, kahverengi, mor, lacivert, altın sarısı gibi ciddi ve ağır renklerin yerini açık pastel renkler, gri ve gümüş rengi, muhabbet çiçeği yeşili ve pembesi almıştır. Rejans Dönemi’nin aksine, Rokoko bir yandan daha pahalı ve değerli, daha parlak, daha şen ve keyfince davranan bir sanat durumuna gelirken, diğer yandan duygusallık, incelik, yumuşaklık ve tinsellik kazanmıştır (age, 40-41).

ından bakıldığında 17. yüzyıl boyunca ve 18. yüzyılın başında koruyucu kitlesi bulabilen tek kitap türü töresel ve dinsel risalelerdi... Sanatın dünyasal edebiyatın yayılmasında ve yeni okuyucu kitlelerin oluşmasında önemli bir rol oynamış olmalarının kanıtlanması, modern edebiyatın gelişmesinde önemli sonuçlarından biridir. Kilisenin reklamı olmadan Defoe ve Richardson'ın romanları böylesine büyük bir üne kavuşamazlardı (age, 52). 14. yüzyıldan itibaren tüm entelektüel yaşam kralın koruyuculuğu altında olup, ondan bağımsız olarak gelişen sanatın koruyucusu yokken şimdi yeni koruyucular, galeriler, müzeler, yeni kültür merkezleri oluşmakta, sanat geniş alanlara yayılmakta, tümüyle kraldan ve saraydan uzak olarak gelişmektedir (age, 20).

18. yüzyılın başlarında başlayan ansız İhtilâli dönemine damgasını vuran ve gelenekten kopuş diye tanımlanan olgu, sanatçıların yaşam ve çalışma koşullarını ister istemez etkilemiştir. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan 'Sanat'la, bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki ayrışma ve belirlenmesi için ellerinden geleni yaparlar. Şimdi ise, başlangıcından bu yana sanatın ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutmuştur. Sanatın Fransız Devrimi, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başlamıştır. El sanatlarının yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika almıştır (Gombrich, 1997: 14).

Fransız Devrimi'nden sonra hükümetin, sanata giderek artan ilgisinin yanı sıra, belirli kişiler de sanata ilgi duymaya başladı ve ansızın ünlü sanatçıların çalışmalarına gerçekten ilgi gösteren yeni bir toplum ortaya çıktı. Devrim sırasında salonlardaki sergileri izleyen ziyaretçiler azalacağına çoğaldı. Açık arttırmalarda sanat yapıtlarının fiyatları kısa bir süre sonra Devrim öncesinde olduğu kadar yükseldi; İmparatorluk Devri'nde ise daha da arttı. Sanatçıların sayısı yükselmiş ve eleştirmenler ortada çok fazla sanatçı olmasından yakınmaya başlamışlardı. Sanat yaşamı, umulduğundan daha kısa bir süre içinde Devrim'in şokundan kurtulmuş; daha yeni bir sanat anlayışı doğmadan, sanat çarkı eskisi gibi dönmeye başlamıştı (Hauser, 1995: 148).

Kendi yazdıkları ile geçinen bağımsız şair ve yazar sayısı günden güne arttığı gibi, yazarla kişisel ilişkiler kurmadan onun kitaplarını alıp okuyan kitle de aynı oranda çoğalıyordu... Koruyucunun yerini yayıncılar almıştı; toplu koruyuculuk sayılan abone olma ise, koruyucu ile yayıncı arasında geçişi sağlayan köprü durumundaydı (age, 58). 18. yüzyılın ortasına dek, yazarlar, kendi yapıtlarının karşılığı olarak kazandıkları gelirler yerine, yazdıklarının özünden doğan değerler ile hiçbir ilgisi olmayan maaşlar, ihsanlar ve koruma amacıyla verilip fazla bir çalışma getirmeyen işlerden aldıkları ücretlerle geçinmişlerdi. Şimdi ise edebiyat ürünü, ilk kez olarak, değeri serbest pazardaki satış durumuna bağlı olan ticari bir mal durumuna gelmiştir (age, 59).

Yeni tablolar burjuva evlerinde kendilerine yer buldular. Yeni boyutlar, yeni bakış, yeni yeni izlekler ve yeni resmediş, buna denk düşüyordu. Resim satılır bir nesne olduğundan, başka odalara, başka evlere de uygun düşüyordu. Sanatın

özüne şimdi burjuva evinde, günlük özel yaşam ortamı içinde rastlanıyordu. Biçem burjuvaziye yankılıyordu. Yeni resmin ondan önceki biçimleri Flemenk'te otorite ve loncalar karşısında burjuvanın özgür oluşuna denk düşüyordu. Oysa "liberal" bir cumhuriyet kurmuş olan Hollanda kent burjuvazisi, kendi biçimini üretiyordu... Yeni tablolar herkes tarafından satın alınabiliyor, her eve asılabiliyordu. Bu tablolar izlekleri bakımından da mütevazı idiler (Hadjinicolaou, 1996: 213).

Yeni çağın en özgün yaratısı ve 19. yüzyılın en önemli sanat formu olan doğalcı (naturalist) roman, kurucularının romantizmine, Stendhal'ın Rousseau'culuğuna ve Balzac'ın melodramatik yapıtlarına karşın, yeni kuşağın romantik olmayan esprisini dile getirmektedir. Sınıf çatışmaları göz önüne alındığında hem ekonomik usçuluk, hem de siyasal düşünce romanı; toplumsal gerçeklerin ve sosyo-psikolojik mekanizmaların incelenmesini gerektirmiştir. Gerek konusu, gerekse bakış açısı orta sınıfın emellerine uyduğundan, doğalcı roman, yükselmekte olan bu sınıfın, toplumda yetkin bir denetim sağlayabilmek için kullandığı bir başvuru kitabı niteliğine bürünmüştür. Çağın yazarları, romanı, insanları yoklamak ve dünyayla alışverişte bulunmak için gereken bir araç olarak kullandıklarından, nefret ettikleri ve hor gördükleri bir toplumun beğeni ve gereksinimlerine boyun eğmişlerdi. Bu yazarlar, ister Saint-Simon'cular ve Fourier'cilerden oluşan, isterse olmasın, ister toplumcu sanata, ister "sanat için sanat" a inansın, emekçi sınıftan okuyan çıkmadığı için ve çıksa bile onların varlığından huzursuz olacakları için, yalnızca orta sınıfı doyurmak için roman yazmışlardır (Hauser, 1995: 213).

Bununla birlikte kapitalizm ekonomik üretim için olduğu gibi, sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar yaratmıştır. Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece, kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti (Fischer, 1995: 51). Fakat ruhunu satıp, zevksizlerin beğenisine uyan sanatçının adı da kısa sürede yok oluyordu. Durumunu abartan, sırf alıcı bulamıyor diye kendini sadece istediğini yapan bir dâhi olarak düşünen sanatçıların sonu da aynıydı. Ancak durum, yalnızca zayıf yaradılışlılar için umutsuzdu. Nitekim, seçeneklerin çoğalması ve sanat koruyucusunun kapislerinden kurtuluş pahalıya patlamış, ama bazı avantajlar da getirmiştir. Belki de ilk kez sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıktı, yeter ki sanatçının ifade edilecek bir bireyselliği olsun. Bu, çoğu kimseye çelişkili gelebilir. Birçokları sanatın zaten bir ifade aracı olduğuna inanırlar ve bir ölçüye kadar haklıdırlar da. Fakat sorun, çoğu zaman düşünüldüğü gibi basit değildir. Mısırlı bir sanatçının kendi kişiliğini ifade edecek çok az fırsatı vardı. Kullandığı üslûbun kuralları o denli katıydı ki, sanatçıya çok az seçme şansı

taniyordu. Sonuçta her şey şu gerçekte bağlanıyor: Seçenek yoksa ifade de yoktur (Gombrich, 1997: 502).

Geleneğin getirdiği uyum yok olduğu için sanatçıyla sanat koruyucusu arasındaki ilişki çoğu durumda gerginleşmişti. Sanat koruyucusunun belirli bir beğenisi vardı, ama bu beğeni doğrultusundaki istekleri karşılamak, sanatçının hiç içinden gelmiyordu. Eğer para için böyle yapmak zorunda kalırsa, sanatın ödün verdiği hissediyor, kendine olan saygısını ve başkalarının gözündeki değerini yitiriyordu. Öte yandan yalnızca vicdanının sesini dinleyip, kendi sanat anlayışıyla bağdaşmayan tüm siparişleri geri çevirirse, aç kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Böylece 19. yüzyılda, kabul edilen düzene ayak uydurup, toplumun isteklerini karşılayacak yaradılış veya inançta sanatçılarla, gönüllü olarak seçtikleri yalnızlıktan gurur duyan sanatçılar arasında derin bir uçurum açılmıştı. Daha da kötüsü sanayi devriminin gelmesiyle zanaatkârlıkta görülen gerileme, gelenekten yoksun yeni bir orta sınıfın doğuşu, "sanat" maskesi altında bir sürü kaba ve ucuz ürünün ortaya çıkması, toplumdaki beğenin gerilemesine yol açmıştı (age, 502).

Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda buldu sanatçı. Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: kapitalizm de her şeyi "meta"ya çevirdi. Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştu. Bir takım adsız tüketicilerin bileşimi olan, "kamu" dediğimiz ve nasıl işlediğini ya hiç, ya da çok güç anladığımız açık pazar kişisel destekten daha ağır basıyordu. Sanat ürünü, yarışma yasalarına her gün biraz daha çok uymak zorunda kalıyordu (Fischer, 1995: 49).

SONUÇ

Sanatın ortaya çıkışından günümüze gelinceye kadar belirgin olan bir şey vardır ki bu da sanatçının iktidar veya iktidar seçkinlerince korunması olgusudur. Bu bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yapıtını üretebilmesi için gerek maddi açıdan gerek güvenlik açısından bir himayeye muhtaç olduğu görülmektedir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanata, iktidar karşısında muhalif olma rolünün verilemeyeceği açıktır. Sanayi toplumuna kadar sürecin daha çok bu çizgide devam ettiği söylenebilir. Endüstri devriminden sonra ise sanatçının hamisi, koruyucusu olarak ortaya "piyasa" çıkmaktadır. Bu durum sanatçıya özgürleşme, bireyselliğini eserlerine daha çok yansıtma fırsatı verse de bazı olumsuzlukları da içinde barındırmaktadır.

Theodor Adorno'nun en çok üstünde durduğu konulardan biri, tekeli kapitalizmin sanatı ve bunun bir parçası olarak müziği bir meta haline getirmiş olmasıdır. Bu konuda şöyle der: "Her sanatsal ilerleme ancak olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Öte yandan, gündelik kültür üretiminin niteliği beyliktir. Bu türden kültürler, kültür endüstrisinin tekelini tarafından teşvik edilir,

geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Gündelik kültürde her şey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kısılcı içine alır” (Bozkurt, 1992: 196).

Yüzyılların sonucu oluşan teknolojik toplumda, yeni zenginler yerlerini aldıkları soylular ve rahipler sınıfından birçok ipuçları da elde ettiler. Tüccarlar ve oğulları geçmişin birçok sanatının iyi örneklerini ele geçirmeye, sanatsal nesnelere sahip olmaya uğraştılar. Ama bir teknolojik toplumun, nesnelere artarda üretme yeteneği varken, bu egemen sınıf araçları ele geçirdiğinde yararcı sanatları değersiz buldu; nesnelere bolluğu bunların değerini daha da azalttı. Herkes aynı şeylere sahip olursa ayrıcalığını nasıl gösterirdi? Elbette bu tutum iş dünyasından gelen bir burjuva tutumuydu: Azlık değer yaratırdı (Baynes, 1981: 5).

Tofler, ikinci dalga uygarlığı dediği üç yüz yıllık sanayileşme sürecinde, sanatçının tarım uygarlığına olduğu gibi kişi ya da kurumun korunmasından yoksun olarak piyasanın insafına terk edildiğini ve sanat üretimindeki yapı değişikliğinde bunun etken olduğunu söyler (Tansuğ, 1993: 208). Bugün sanatçı, normal olarak hiç kimsenin hizmetinde değildir ve birer iş adamı veya birer bilgin olarak tarihin akışını tayin eden kimseler dışında, tek başına yaşar (Muller, 1993: 133).

Modern sanatçı, kendi misyonunu (görevini), her şeye karşın, gerçekleştirmeye çalışıyor; ferdin kişiliğini ve hürriyetini boğan, onu anonim bir şekle sokan bugünkü topluma, kolektivizme ve teknolojiye, daha doğrusu teknokrasiye tepki yapmak suretiyle ferde daima kendi gerçek varlığını, gerçek kişiliğini hatırlatıyor ve onu kendi kendisini aramaya ve gerçekleştirmeye sevk ediyor (age, 26). Sanatçı bireyin, özgün biçim yaratışları peşinde koşmakta olduğu, ama bir yandan da teknolojiyle hem uyum, hem hesaplaşma yollarını aramak zorunda bulunduğu bir süreç yaşanmaktadır kuşkusuz (Tansuğ, 1993:185).

KAYNAKÇA

- BAYNES, Ken, (1981), *Toplumda Sanat* (Çev. Yusuf Atılgan), İstanbul: Karacan Yayınları.
- BOZKURT, Nejat, (1992), *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- FISCHER, Ernest, (1995), *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevap Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.
- GOMBRICH, E. H., (1997), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HADJINICOLAOU, Nicos, (1996), *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (Çev. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- HAUSER, Arnold, (1995), *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi.

- İPŞİROĞLU, Nazan - Mazhar, (1993), *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KONGAR, Emre, (1995), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MULLER, Joseph-Emile, (1993), *Modern Sanat* (Çev. Mehmet Toprak), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞERİATİ, Ali (1997), *Sanat* (Çev. Ejder Okumuş), İstanbul: Şura Yayınları.
- TANSUĞ, Sezer, (1993), *İnsan ve Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi