

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**JOHN RUSKİN'İN "SANATIN EKONOMİ POLİTİĞİ"NE
MARKSİST EMEK DEĞER TEORİSİ BAĞLAMINDA BİR BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ekin Can KINIK

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

HAZİRAN 2021

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**JOHN RUSKİN'İN "SANATIN EKONOMİ POLİTİĞİ"NE
MARKSİST EMEK DEĞER TEORİSİ BAĞLAMINDA BİR BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ekin Can KINIK

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU

HAZİRAN 2021

*11 Temmuz 1978'de faşistler tarafından
katledilen Bedrettin Cömert'in anısına...*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

ÖNSÖZ

Başta danışmanım Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu olmak üzere, tezin yazıldığı süreçte desteklerini esirgemeyen Ilgın Akkaya, Mehmet Can Atala, Doğukan Dere, Yankı Deniz Tan; çalışma için gerekli kaynakların bir bölümüne erişmeme yardımcı olan arkadaşlarım Sinan Jabban ve Nedim Gery Büyükyüksel; annem Feray Kınık ve babam Nurettin Kınık'a teşekkür ederim. Bu tez çalışmasının tamamlanmasında en az benim kadar emeği ve katkısı olan Esra Solmaz'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Son olarak, atmam için toka, kapak ve oyuncaklarını getirmeyi asla ihmal etmeyerek neşesini benimle paylaşan sevgili Karoş ve Küçük'e teşekkür etmeyi borç bilirim.

ÖZET

Viktorya Çağı İngiltere'sinin önde gelen figürlerinden estet, sanat tarihçi ve eleştirmen John Ruskin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal sorunlar ve iktisadi düşünce ile yakından ilgilenmeye başlamıştır. İlk olarak, *The Seven Lambs of Architecture* (1849) ve *The Stones of Venice* (1851-53) gibi mimariye odaklanan çalışmalarında sanatın toplumsal yaşam ve üretimle ilişkisi üzerinde duran Ruskin, 1857'de ise sanat-iktisat ilişkisini bağımsız biçimde ele alan ilk çalışma olarak kabul edilen *The Political Economy of Art- A Joy For Ever* isimli kitabı yayınlamıştır. Bu tezin odaklandığı temel sorun Ruskin'in büyük ölçüde söz konusu çalışmalar aracılığıyla ortaya koyduğu sanata dair iktisadi yaklaşımıdır. Öte taraftan Ruskin'in çalışmaları öncü bir nitelik taşımasına rağmen sanat ile iktisadi kategoriler arasındaki ilişkiyi inceleyen ilk düşünürün Ruskin olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira sanat üretimi iktisat düşüncesinin hiçbir zaman odağı haline gelmemiş olsa bile, iktisadi düşüncenin olgunlaşmaya başladığı 16. yüzyıldan itibaren sanatın iktisatçıların gündemine zaman zaman girdiği görülmektedir. Ruskin'in düşüncesinin gelenek içindeki konumu ve özgüllüğünü ortaya koymak için, bu nedenle, öncelikle aynı sorun üzerinde duran düşünürlerin görüşlerine değinmek gerekmektedir. Ancak bu tür bir özet/değerlendirme çabasının sonuçları, bu çabaya eşlik edecek kuramsal çerçeve ve araçların niteliğiyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle, tezin ikinci bölümünde, tezde çerçeve olarak benimsenen Karl Marx'ın toplumsal/iktisadi düşüncesi ve yöntemi temel nitelikleriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölüm aynı zamanda, ilişkili literatür yardımıyla Marx'ın düşüncesinin sanat üretimi bağlamında nasıl yeniden üretilebileceğine ilişkin genel bir yaklaşım sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünün temel amacı ise Ruskin öncesinde sanata iktisadi bir pencereden yaklaşan düşünürlerin fikirlerinin bir betimlemesini sunmaktır. Son bölümde ise, Ruskin'in iktisadi düşüncesi, çeşitli gelişim uğrakları gözetilerek ele alınmaya ve başta *The Political Economy of Art* (1857) olmak üzere *Unto This Last* (1860-62), *Munera Pulveris* (1862) ve *Fors Clavigera* (1870-74) yola çıkarak düşünürün sanat ve iktisat arasındaki ilişkiye dair yaklaşımı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: John Ruskin, sanat ekonomisi, sanatın siyasal iktisadı, sanatın ekonomi politiği, iktisat ve sanat, Karl Marx, Emek Değer Kuramı

ABSTRACT

One of the leading figures of Victorian England, aesthete, art historian, and critic John Ruskin focused on the relationship between art and social life in his early works such as *The Seven Lamps of Architecture* (1849) and *The Stones of Venice* (1851-53). He afterward published *The Political Economy of Art-A Joy For Ever* in 1857, which is seen as one of the pioneering studies to scrutinize the art-economy relationship independently. This thesis mainly focuses on Ruskin's economic approach to art, which he articulate through these studies. Although Ruskin's works played a leading role in the field of art economics; it is not possible to say that Ruskin was the first thinker to examine the relationship between art and economic categories. It is true that art production has never been seen as a crucial subject by economic tradition, but it cannot be ignored that art has entered the agenda of economists from time to time since the 16th century when economic thought began to mature. To reveal the position and specificity of Ruskin's thought in the tradition, it is necessary to first address the views of thinkers who try to clarify the same problem. However, to evaluate the studies on art in economic thought and art history, it is essential to have a theoretical and conceptual framework first. On that account, in the second part of the thesis, to build a theoretical framework, the social-economic thought and method of Karl Marx were tried to be described with its basic characteristics. This chapter also aims to examine, with the help of the relevant literature, how Marx's ideas can be adopted in the context of art production. The chief purpose of the third section of the study is to summarize the ideas of thinkers who approached art from an economic perspective before Ruskin and thus point out the similarities between Ruskin's perspective with theirs. In the final chapter, Ruskin's economic thought was tried to be examined by considering his studies such as *The Political Economy of Art* (1857), *Unto This Last* (1860-62), *Munera Pulveris* (1862), and *Fors Clavigera* (1870-74).

Keywords: John Ruskin, Art economics, The Political economy of art, economics and art, Karl Marx, The labor theory of value

İçindekiler

ÖNSÖZ	i
ÖZET	i
ABSTRACT	iii
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	5
1.1.2. Çalışmanın Kapsamı	7
1.1.3. Çalışmanın Yöntemi	8
2. MARX'IN İKTİSADİ SİSTEMİ ve SANAT	11
2.1. Marx'ın İktisadi Teorisine İlişkin Ön Notlar	16
2.1.1. Marx'ın İktisadi Sistemi: Yöntem ve Öncüller.....	21
2.1.2. Üretim Tarzı, Üretim İlişkileri ve Üretici Güçler	29
2.1.3. Kullanım Değeri, Mübadele Değeri ve Değer	30
2.2. Sanat Üreticisi: Technites, Artifex ve Basit Meta Üreticisi	33
2.2.1. Sanat Emeği ve Değer İlişkisi.....	49
2.3. Marksist Kültür Yazınında Sanat Üretimi.....	60
2.3.1. 20. Yüzyıl: Sanat, İktisat ve Marksizm.....	63
3. RUSKİN ÖNCESİ DÖNEMDE SANAT ve İKTİSAT İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ	73
3.1. Klasik Siyasal İktisat Öncesi İktisat Düşüncesinde Sanat	74
3.1.1. Fizyokrasi Okulu ve Sanat	85
3.1.2. Siyasal İktisadın Olgunluk Döneminde Sanat Ekonomisi	90
4. RUSKİN: SİYASAL İKTİSAT ve SANAT	103
4.1. John Ruskin: Estetikten Siyasal İktisadın Romantik Eleştirisine.....	103
4.1.1. Bir “Hermafrodit” Romantik: Onarıcılık, Ortaçağcılık, Sosyalizm	107
4.2. Ruskin'in İktisat Düşüncesi: Carlyle'ın Eleştirisinin İzinden.....	121
4.2.1. Ruskin'in “Hakiki Siyasal İktisadi”	130
4.2.2. Ruskin'de Analitik Varsayımlar: Değer, İçkin ve Etkin Değer	136
4.3. Ruskin'in Sanatın Ekonomi Polisiği	141

4.3.1.	Ruskin’de Sanat Emeğinin Gizemlileştirilmesi: “Sanatsal Altın”	142
4.3.2	Sanat Yapıtının Değeri: İçkin Değer ve Kalıcılık	154
5.	SONUÇ	157
6.	KAYNAKÇA	177
7.	ÖZGEÇMİŞ	195

1. GİRİŞ

“Sanço, Rafael’in eserlerini yaşadığı dönemde Roma’da mevcut olan iş bölümünden bağımsız olarak yarattığını sanıyor.”

Marx & Engels, Alman İdeolojisi

John Ruskin’in 1830’larda *The Poetry of Architecture (1839)* ile başlayan ve yüzyılın sonunda sanat tarihinden estetiğe, kültürden iktisada dek yayılan veriminin, belki de en özgül yönü, sanat eleştirisini modern toplumun kültürel ve iktisadi eleştirisinin bir bileşkesi olarak kurma yönündeki ilk kapsamlı girişim olmasıdır. Ruskin’in bu eleştirel sentezi belirgin bir teorik temele kavuşturmak niyetiyle dikkatini siyasal iktisada yönelttiği sırada vermiş olduğu bir dizi konferansın ürünü olan *The Political Economy of Art- A Joy Forever (Sanatın Siyasal İktisadı)* ise bu girişimin ilk halkasını oluşturmaktadır. Ruskin bu yapıtta kapsamlı bir sorun kümesini (sanat emeği, sanat yapıtının değeri, sanat üretiminin toplumsal üretimin diğer veçheleriyle ilişkisi) incelemeyi üstlenirken, bunu aynı zamanda, faydacılık ve orta sınıf bireyciliği gibi burjuva toplumun yükselen değerlerini karşısına alarak yapmayı amaçlamıştır. Ruskin’in sanat ve siyasal iktisat rabitasını ele aldığı çalışmasının kuramsal özgüllüğü ve sınırlarını betimlemeye çalışmanın Ruskin ve yapıtının gelenek içindeki konumunu genel hatlarıyla betimlemeyi gerektirmesi de yapıtın bu tarihsel niteliğinden kaynaklanmaktadır.

Buhar ve makine çağının insanı Ruskin, insanlık tarihinin gördüğü en köklü değişim sürecinin tanıklarındandır. 18.yüzyıl sonunda yaşanan teknikteki devrim, makinaların toplumsal üretime uygulanması, kapitalist iş bölümünün derinleşmesi gibi bir dizi

gelişme ile takip eden yüzyılda yaşamın tüm maddi temeli dönüşmüştür. Yalnızca üretimin teknik temelinin değişimine değil, aynı zamanda üretimle birlikte toplumsal ilişkilerin değişimine tanıklık etmiştir öte yandan bu yüzyıl. Şehirler, gündelik yaşantı, toplumsal gerilimler, değerler, kültür, beğeniler, moda... kapitalist toplumun yükselişiyle tüm veçheleriyle yaşam yepyeni boyutlar kazanmıştır. Dolayısıyla Ruskin'in tanıdığı olduğu çağ, yalnızca kapitalist endüstrinin değil kapitalist uygarlığın çağıdır da. Ayrıntıda iş bölümü ve uzmanlaşmaya zanaat ile ustalığın yitimi, baca dumanı ve kent planına ekolojik yıkım, zenginliğin sınırsız birikimine korkunç bir yoksulluk eşlik etmektedir. Hobsbawm bu yüzyılı betimlerken, daha önce kullanılıp kullanılmamasından bağımsız olarak, esas anlamını bu yüzyılda kazanan endüstri, kapitalizm, istatistik, ideoloji, bilim insanı, grev, proletarya... gibi sözcüklere dikkat çeker (Hobsbawm 2019, 9). Ruskin'in dikkatli bir okuru olduğu bu yüzyılın sözlüğüne eklenebilecek terimlerden biri de "siyasal iktisat"tır. Marx'ın deyişiyle "burjuva üretim ilişkilerinin iç bağlantılarını araştır(an)" (Marx 2011c, 90) bu bilimin kurucuları, kapitalizm öncesi üretim tarzlarının çözülüşü ile kapitalist toplumun yükseliş evresinin tanıkları olduklarından son derece geniş bir yelpazeye yerleşen iktisadi fenomenleri gözlemlene fırsatı bulmuş ve bunları tutarlı bir teorik çerçeve içinde incelemeyi amaçlamışlardır: işbölümü, değer, para, mülkiyet biçimleri, ticaret, kar, rant, emek, üretkenlik, zenginliğin kaynağı, vergi sistemleri, üretim, yeniden üretim... Ne var ki sanat üretimi, kapitalist üretim tarzı açısından belirleyici bir öneme sahip olmamasından ötürü siyasal iktisat gündeminde son derece sınırlı bir yer tutabilmiş ve genelde üretimin diğer veçhelerine istisna oluşturan bir fenomen olarak görülmüştür (Beech 2015, 63–90). Benzer biçimde modern estetik ideolojiler de sanatın *kural dışılığı* konusunda siyasal iktisatla aynı görüşü benimsemiş ve sanat üretimi, sanat üreticisi ve sanat ürününü esin ve dehanın bir ifadesi olarak gizemlileştirmiştir.

Sanat üretimi ve sanat ürünlerine diğer etkinlik biçimleri karşısında ayrıksı bir nitelik atfeden (hem siyasal iktisat yazınında hem de estetikte egemen) bu bakış açısının temel tezleri ise birkaç başlıkta özetlenebilir: i) sanat emeği tasarım ve amaçtan yoksundur; dolayısıyla diğer emek biçimlerinin aksine amaçlı faaliyet sınıfına sokulamaz, ii) sanat emeği kullanım değerleri yaratmaz iii) sanat emeği bir emek biçimi dahi değildir, sui

generis'tir, hatta emeğin zıddıdır iv) sanat emeği yeniden üretilemez; sanat üreticisini üreten toplumsal koşullar -işbölümü, teknik gelişmeler, eğitim vb.- değil, sanatçının doğasıdır ya da kendine deha dolayımıyla gerçeklik kazandıran doğadır v) sanat üreticisi toplum dışıdır.

Marx, görece erken bir tarihte, “insani emek” ile “biricik” emek olarak tanımladığı “sanatsal” ve “bilimsel” emek arasında ayırım yapan anlayışları (özellikle Genç Hegelci Max Stirner'in görüşlerini) hedef alırken, üretici güçlerin gelişmişlik düzeyi ile sanatsal üretim arasındaki ilişki üzerinde durmuş¹; nitelikli emeği toplumsal ve tarihsel koşullarından yalıtın Genç Hegelcilerin subjektivizmi karşısında “deha” ve sanat yapıtının üretici güçlerin gelişim düzeyinden, iş bölümünün ve uzmanlaşmanın sanatsal üretim ve sanat üreticisi üzerindeki etkisinden bağımsız incelenemeyeceğini vurgulamıştır:

“Sanatsal yeteneğin belirli bireylerin elinde yoğunlaşması ve bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılması, iş bölümünün bir sonucudur.” (Engels and Marx 2014, 340)

Sanatsal emek ile “insani” emek arasında kapanmaz bir uçurum varsayan Marx'ın eleştirdiği bu anlayışın kökenleri Margeret Rose'a göre; Kant, Schiller ve Hegel'in estetik çalışmalarında sürülebilir (Rose 2015, 117). Özellikle Alman romantizminin kurumsallaştırdığı güzel sanatlar ile mekanik zanaatlar, sanatsal etkinlik ile emek arasında kurulan karşıtlık (Vazquez 1973, 64) iktisadın istisnacılığı ile estetiğin sanat üretimini aşkınlılaştırarak mistifiye eden anlayışını ortak bir dizgede birleştirmiştir.

Ruskin'in, sanat, sanatçı ve sanat ürünü ile diğer emek biçimleri, üreticiler ve ürünler arasında kategorik bir ayırım olduğunu varsayan ve modern topluma Alman romantizmi aracılığıyla taşınan (Vazquez 1973, 64) bu bakış açısı² karşısında bir karşı akıntıyı temsil ettiğini söylemek ise güçtür. Zira Ruskin, sanat üretimini incelerken

¹ “Marx sanatsal emek ya da sanat emeği diye bir ayırım yapmamıştır. Aksine Marx, bu tür bir ayırımı sanatsal üretimi mistisize eden ve bir deha perdesi ardına iten idealizmi nedeniyle eleştirir. Marx, sanatsal üretimi, emeğin ve üretimin diğer türleri ile ilişkisi içinde tanımlar.” (Rose 2015, 117)

² Bu bakış açısının tarihsel kökleri antik Yunan Dünyası ve Roma'ya kadar götürülebilir. Ancak güzel sanatlar-mekanik zanaatlar karşıtlığını kurumsallaştıran Alman felsefesi, özellikle de *Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki çözümlemesidir. Bu soruna ileride [(2.11) ,(4.3.)] daha ayrıntılı değinilecektir.

görgül ilişkileri dikkate almasına rağmen, tanrısal esin, sanatçının doğasının eşsizliği gibi sanat üretimini mistifiye eden romantik temaları tümüyle terk etmez. Ancak çalışmanın diğer bölümlerinde Ruskin'in perspektifi üzerinde ayrıntılı biçimde durulacağı için (bkz. Bölüm.4.3) şimdilik yukarıda özetlenen -ve kimi boyutlarıyla Ruskin'in de benimsediği bakış açısı karşısında bu çalışmada benimsenecek varsayımlardan kısaca söz etmek daha uygun olacaktır.

Öncelikle çalışmada sanat emeğinin diğer emek biçimlerinden temel nitelikleri bakımında hiçbir fark taşımadığı savlanacaktır:³ diğer emek biçimleri gibi sanat emeği de temelde doğanın insan faaliyetinin (amaçlı etkinlik) nesnesi kılınarak mülk edinilmesi/ şekillendirmesidir. Dolayısıyla çalışmada, çoğu kez deha ve esin nosyonlarına başvurularak gizemleştirilen sanatsal yetenek ya da üretimin insana dışsal güçlerin değil, bireylerin çeşitli becerilerle donanmasına olanak tanıyan çalışma, tarihsel bir çerçevede ise iş bölümü ve uzmanlaşmanın bir ürünü olduğu öne sürülecektir.⁴ Böylece, Ruskin'in, sık sık Tanrı vergisi bir becerinin (kendi deyişiyle "sanatsal altın" ya da "sanat zekâsı") ürünü olarak tanımladığı sanat üretiminin gerçek toplumsal koşulları üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Yine Ruskin'in öne sürdüğünün aksine, sanat ürünlerinin *içkin bir değere* sahip olmadığını gösterebilmek için, sanat ürünlerinin estetik kullanım değerleri de dahil olmak üzere çok sayıda olası kullanım değerine sahip olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Öte yandan çalışma kapsamında siyasal iktisatçılar ve Ruskin'in sanat üretimine ilişkin tezlerinin Marx'ın iktisadi düşüncesi çerçevesinde incelenmesi hedeflendiği için öncelikle Marx'ın düşüncesinin sanat üretimine nasıl uygulanabileceği tartışılacak ve son olarak Ruskin'in görüşleri söz konusu kuramsal çerçeveye bağlı kalınarak analiz edilmeye çalışılacaktır.

³ "...sanatsal çalışmanın benzeri olmayan, aşkın bir süreç olduğu savı, özgül tarihi koşullar içerisinde üretilmiş, yanlış genellemeler sonucu sanatın gerçek doğası olarak kabullenilmiş, geçerliliği olmayan bir tezdur." (Wolff 2000, 22)

⁴ "Sanatsal yeteneğin belirli bireylerin elinde yoğunlaşması ve bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılması, iş bölümünün bir sonucudur." (Engels and Marx 2014, 340)

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, John Ruskin'in sanatın toplumsal-iktisadi analizini, yazarın düşüncesinin temel niteliklerini sergileyerek eleştirel bir perspektiften değerlendirmeyi hedefliyor. Ruskin'in analizinin tarihsel özgüllüğü ve sınırlarını belirlemek iktisadi düşünce tarihinde sanata ilişkin analizlerin bir betimlemesini sunmayı gerektirdiğinden, çalışmanın bir diğer amacı ise Ruskin öncesi dönemde iktisadi düşüncede sanat üretiminin nasıl ele alındığının genel hatlarıyla gösterebilmek. Çalışma kapsamında, John Ruskin'in analizinin sınırlarına işaret etmenin bu düşünceye eleştirel bir mesafe almayı gerektirdiği varsayılıyor; dolayısıyla Marx'ın iktisadi analizinin ve bu analizin sanat üretimine ilişkin varsayımlarının ortaya konulması da çalışmanın amaçları arasında.

Ruskin'e ilişkin literatürde, yazarın estetik, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçi yönü üzerinde duran sayısız çalışma ile karşılaşmak mümkün. Ancak Ruskin'in sanatın iktisadi-toplumsal süreçlerle ilişkisine dair görüşleri söz konusu olduğunda benzer bir durumdan bahsetmek imkânsız. Hatta yalnızca sanat-iktisat ilişkisi değil, genel olarak Ruskin'in toplumsal düşüncesi ve iktisada ilişkin görüşlerini ele alan ve bu çalışma bağlamında sık sık yararlanılan bir dizi önemli çalışma da literatür içinde bir istisna niteliği taşıyor. P.D. Anthony'nin vurguladığı gibi Ruskin'in toplumsal eleştirmenliğine dönük literatürdeki ilgi, 20. yüzyılın başından, özellikle de toplumsal uyanış ve devrimlerin düşünce dünyası üzerinde derin bir etki yarattığı 1917 sonrasında itibaren çoğalıyor. Bu çalışma bağlamında başvurulacak kaynakların pek azının 19. Yüzyıla tarihlenmesi de bunun bir işareti olarak görülebilir. Ruskin'in öğrencilerinden William Smart'ın *John Ruskin: His Life and Work (1883)* ve *A Disciple of Plato- A critical study of John Ruskin (1883)* başlıklı çalışmaları; kent plancısı, biyolog ve toplumbilimci Patrick Geddes'in *John Ruskin: The Economist'i (1884)* ile John Atkinson Hobson'ın öncül çalışması *Ruskin: Social Reformer (1904)* Ruskin'in toplumsal düşünürlüğüne ilişkin erken tarihli kaynaklar içinde sayılabilir. 20. Yüzyılda ise konuya ilişkin kaynakların arttığı rahatlıkla söylenebilir. J.C. Sherburne'ün *John Ruskin or the Ambiguities of Abundance (1972)*, P.D. Anthony'nin

John Ruskin's Labour- A Study of Ruskin's Social Theory adlı kitabı (1983), J. Spear'ın *Dream of an English Eden: Ruskin and his Tradition in Social Criticism*'i (1984), L.M. Austin'ın, *The Practical Ruskin: Economics and Audience in the Late Work*'ü (Baltimore, 1991), William Henderson'ın *The Political Economy of Ruskin*'i (2000) J. Batchelor, *John Ruskin. No Wealth but Life*'ı (2000), Gill Cockgram'ın *Ruskin and Social Reform Ethics and Economics in the Victorian Age*'i (2007) literatürde özel bir yer tutan çalışmalar olarak tanımlanabilir. Ayrıca doğrudan Ruskin'e odaklanmasalar da 1950'lerde kaleme alınan Raymond Williams'ın klasik çalışması *Kültür ve Toplum 1780-1950* ile E.P. Thompson'ın *William Morris: Romantic to Revolutionary*'deki değinileri Ruskin'in toplumsal düşüncesinin anlaşılmasında önemli katkı sunan çalışmalardır. Yine Micheal Löwy ve Robert Sayre'ın *İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm* adlı çalışmalarında Ruskin'e ayırdıkları bölüm bu çalışmada yararlanılan kaynaklar arasında yer almaktadır.

Öte yandan, yukarıda kısaca değinilen ikincil kaynaklardan hiçbiri doğrudan Ruskin'in sanatın iktisadi analizini temel sorunsal olarak almamaktadır. Nitekim doğrudan bu konuyu temel alan çalışma son derece sınırlıdır. Bu konudaki literatürün sınırlı olması, çoğu kez Ruskin'in sanat-iktisat üzerine görüşlerinin muğlaklığı, hatta iktisat ile ilişkisinin yetersizliği ile açıklanmaktadır. Örneğin, Dave Beech son yıllarda yayınlanan *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* isimli etkili çalışmasında, Ruskin'in sanat ile iktisat ilişkisi üzerine çalışmalarının incelenmeye değmeyecek kadar muğlak olduğunu vurgulamaktadır. Halbuki Ruskin'in sanatın iktisadi analizine ilişkin ilgisizlik tek başına Ruskin'in konu üzerine yazılarının müphemliği ya da yöntemsizliğinden değil, genel olarak sanat ve iktisat arasındaki ilişkiyi konu edinen literatürün sınırlılığından kaynaklanıyor. Bu çalışma söz konusu boşluğun doldurulmasına sınırlı da olsa katkı vermeyi amaçlıyor.

1.1.2. Çalışmanın Kapsamı

19. Yüzyılın önde gelen figürlerinden İngiliz estet, sanat tarihçi ve sanat eleştirmeni John Ruskin, aralarında Bernard Shaw, Proust, William Morris, Gandi isimlerin de bulunduğu pek çok yazar, düşünür ve aydına esin kaynağı olan çok yönlü ve üretken bir düşünürdür. Gotik mimari, İngiliz romantik resmi ve şiiri, tarihi yapıların korunması ve restorasyonu, İncil, toplumsal sorunlar, iktisat, felsefe John Ruskin'in üzerine düşündüğü ve ürettiği sayısız alan arasında yalnızca birkaçı. Bu sayılanlar arasında, genel olarak toplumsal eleştirisi ve iktisadi çalışmalarının, özelde ise sanat-iktisat bağlamındaki analizinin Ruskin'in yapıtının en az üzerinde durulan yönü olduğunu söylemek mümkün. Bu tez çalışması, John Ruskin'in görece ihmal edilmiş sanata dair iktisadi analizini sergileyerek tartışmayı hedeflediğinden, tezin kapsamı da büyük ölçüde Ruskin'in sanat ve iktisat üzerine çalışmalarıyla sınırlı. Ancak tez kapsamında incelenmesi hedeflenen sorun, Ruskin tarafından yalnızca belirli yapıtlarda ortaya konulmadığı; aksine yazarın çok sayıda çalışmasına yayıldığı için bu tez çalışmasında Ruskin'in tezin kapsamıyla ilişkili olduğu düşünülen pek çok yapıtına da yer yer değiniliyor.

Ruskin'in analizine yaklaşırken Marx'ın iktisadi düşüncesinden yararlanılacağı için Marx'ın görüşlerinin genel hatlarıyla ortaya konulması ve bu teorik çerçevenin Ruskin'in analizini değerlendirirken sağlayacağı imkanların araştırılması da yine tezin kapsamı içinde yer alıyor. Bu amaçla hem Marx'ın metinleri hem de bu çalışmalardan esinlenerek sanatın toplumsal-iktisadi veçhelerini inceleyen bir dizi düşünürün görüşleri eleştirel biçimde özetlenmeye çalışılıyor.

Ruskin'in düşüncesinin özgüllüğünü tartışabilmek yazarın sanata ilişkin analizinin iktisat geleneği içindeki konumunu tartışmayı gerektirdiği için tezin kapsamına giren bir diğer araştırma konusu da beklenebileceği gibi Ruskin öncesi iktisat geleneğinde sanatın analiz edilme biçimi.

Son olarak, Ruskin üzerine ikincil literatürde önemli bir yer kaplayan ve son derece tartışmalı bir konu olan Ruskin'in politik görüşlerinin gerçek içeriğinin ne olduğu sorununun tezin kapsamı dışında kaldığı belirtilebilir. Tez kapsamında Ruskin'in politik görüşlerine ancak sosyal-iktisadi analizi ile dolaysız biçimde ilişkili olduğu ya da bu analize zemin hazırladığı ölçüde değinilmeye çalışılmıştır.

1.1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu tez çalışması, üçü ana eksen; i) Marksist emek değer kuramı ve sanat ii) iktisat geleneğinde sanatın analizi ve iii) John Ruskin'in toplumsal-iktisadi perspektifi üzerinde inşa edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın genelinde, Ruskin'in düşüncesi üzerinde etkili olduğu ölçüde iktisat tarihindeki konuya ilişkin analizlere tematik bir tarzda değinilmiş, öte taraftan gerek Ruskin'in yaklaşımı gerekse de iktisat geleneği Marx'ın iktisadi düşüncesinin sağladığı teorik çerçeve ve kavram seti yardımıyla incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın *Marx'ın İktisadi Sistemi ve Sanat* başlıklı ikinci bölümünde, gerek iktisat geleneğinde sanata ilişkin değerlendirmeleri gerekse de Ruskin'in analizini belirgin bir teorik çerçeveye dayanarak ele alabilmek konusunda faydalı olacağı varsayıldığından Marx'ın iktisadi düşüncesinin genel hatları ortaya konulmaya çalışılmıştır. İlgili bölümde, öncelikle Marx'ın yöntemi, temel kategori ve kavramları tanıtılmaya çalışılmış, daha sonra ise Marx'ın analizinin sanat üretimine nasıl uygulanabileceği tartışılmaya çalışılmıştır. Marx'ın toplumsal-iktisadi analizinin genel özellikleri ortaya konulurken, düşünürün kendi metinleri, özellikle de *Kapital*, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* ve *Grundrisse* gibi iktisadi çalışmalardan yararlanılmıştır. Marx'ın temel kategori ve kavramları tanıtılırken, Isaak Illich Rubin, Ernst Mandel, Paul Swezzy, Roman Rosdolski, Harry Braverman, Sungur Savran ve Ahmet Tonak gibi Marksist araştırmacıların yorumlarına da sık sık başvurulmuştur. Yine bu bölümde, sanat ve toplumsal ilişkilere Marx'ın yapıtıdan hareketle yaklaşan çeşitli ekol veya kuramcılarının görüşlerine de tematik bir tarzda değinilmiştir.

Çalışmanın *Ruskin Öncesi Dönemde Sanat ve İktisat İlişkisine Genel Bir Bakış: Siyasal İktisat ve Öncesi* başlıklı üçüncü bölümünde ise merkantilist doktrinden başlanarak iktisadi gelenek içinde sanata ilişkin değerlendirmelerin kısa bir özeti verilmeye çalışılmıştır. Bu özeti esas amacı Ruskin'in analizine tarihsel bir bağlam kazandırarak Ruskin'in analizinin gelenekle kesişim ve karşıtlıklarına dikkat çekmektir.

Genel olarak John Ruskin'in iktisadi görüşlerini, özelde ise sanata ilişkin analizini tartışmayı amaçlayan çalışmanın *Ruskin: Siyasal İktisat ve Sanat* başlıklı dördüncü bölümünde ise başta romantik figürler ile Platon ve Thomas Carlyle olmak üzere bir dizi düşünürün Ruskin üzerindeki etkisi gösterilmeye çalışılmıştır. Bu ilişki üzerinde durulması, Ruskin'in toplumsal ve iktisadi görüşlerinin çoğunun söz konusu kaynaklardan beslenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim çalışma bağlamında gösterilmeye çalışıldığı gibi Ruskin'in iktisadi incelemeleri, belirli ortaklıklar taşıyan başlıca dört düşünce çevrimi; Thomas Carlyle'in toplum ve siyasal iktisat eleştirisi, Antik Yunan düşüncesi -Ksenophon, Platon ve Aristoteles-, fizyokrasi okulunun tarımsal üretimi idealize eden görüşleri ve Sismondi'nin romantik-ahlaki ekonomisi tarafından beslenmiştir. Bu dört kaynağın Ruskin'in iktisadi düşüncesi ve analizi üzerinde dolaysız bir etkiye sahip olması, Ruskin'in görüşleri tartışılmadan önce bu kaynakların Ruskin üzerindeki etkisi üzerinde durulmasına neden olmuştur.

2. MARX'IN İKTİSADİ SİSTEMİ ve SANAT

“Sanat aslında üretilecek olan sonucun, malzemede gerçekleşmeden önce kavranmasından oluşur.”

De Partibus Animalium, Aristoteles

Marx bağımsız bir sanat teorisi, sistemli bir estetik ya da sanatsal etkinliklerin iktisadi bağlamda incelendiği özgül bir kuram geliştirmemiştir. Bu iyi bilinen olguya, Marx'ın sanatla ilişkisinin boyutlarını anlamaya çalışırken yine de ihtiyatlı yaklaşmak gerektiği söylenebilir. Zira Marx, yalnızca sanat ürünlerinden derin bir estetik zevk duymakla kalmamış, eleştirel projesinin çeşitli uğraklarında sanat üretimi ile toplumsal gelişme arasındaki ilişki, bir üretici olarak sanatçı ve sanat emeği gibi temalara da değinmiştir.

Marx'ın sanatla ilişkisinin derinliğini yansıtan yaşamına ilişkin çok sayıda ayrıntı da yukarıda söylenenleri doğrular niteliktedir. Sözelimi Marx, entelektüel tarihinin başlangıcı sayılabilecek Bonn'da geçirdiği tek öğrenim yılının büyük bölümünü Jenny'e şiirler yazarak geçirmiş ve bunun yanı sıra üyeleri arasında “Hakiki Sosyalizm”in kurucularından Karl Grün'ün de bulunduğu bir şiir kulübüne üye olmuştur.⁵ Bu sırada Alman romantizminin önde gelen figürlerinden August Schlegel'in Homeros ve Propertius; Welcker'in mitoloji ve Eduard D'alton'un modern sanat derslerini izlemiş,⁶ bir taraftan da Tacitus'un *Germania*'sı ile Ovid'in *Tristia*'sını Almancaya çevirmeye (1837'nin sonlarına kadar) koyulmuştur. Goethe ve Adolph Müllner'in etkisinin hissedildiği *Oulanem* isimli bir trajedi ile Sterne'nin *Tristam Shandy*'sine dayanan *Scorpion und Felix* başlığını taşıyan bir roman ve tiyatro

⁵ Harcamalar konusundaki dikkatsizliği ve kılıçlı bir düelloya karışması babasının Marx'ın Bonn'dan ayrılarak eğitimini Berlin Üniversitesi'nde sürdürmesine ilişkin kararında etkili olmuştur. Marx ve babası arasındaki bu döneme ait yazışmalar için bkz. (Marx and Engels 1975, 652–54)

⁶ Marx'ın Bonn'da Fiedrich Wilhelm Üniversitesi'nde izlediği toplam on dersten dördünün sanat üzerine olması çarpıcıdır. Marx'ın bu konudaki izlenimleri ve çeşitli değerlendirmeler için bkz. (Marx and Engels 1975, 464–70; Paulin 2016; Rose 2015, 55)

eleştirileri için taslaklar da kaleme almıştır (Marx and Engels 1975, 17).⁷ Ne var ki bu denemelerin neredeyse tamamı ya yarım bırakılmış ya da yazarının çabalarına rağmen yayımlanamamıştır.⁸ Aslında, belirgin edebi başarısızlığını, yetenek sorununa indirgemesi dışında, S.S. Praver'ın konu üzerine sözleri, Marx'ın bu dönemde edebiyatla ilişkisini çarpıcı biçimde özetlemektedir:⁹

“1835 ile 1841 yılları arasında Marx, yeteneğini aşan bir edebi eser verme çabası, başkalarının yaşama dair yaklaşımının eleştirisi üzerinden kendi yaklaşımını geliştirme eğilimi, edebiyat eserlerinin etkilerine ve kendi yazarlarını ve dönemlerini nasıl temsil ettiklerine yönelik bir merak, edebiyat eserlerinin terimlerinin beşeri faaliyetin diğer alanlarına aktarmaya dönük giderek pekişen bir tercih ve hem tikellik hem de tekerrürleri kucaklayan bir kültür tarihi yaklaşımı sergilemiştir.”(Praver 2019, 41)

Pek çok yorumcunun üzerinde durduğu gibi, Marx'ın sanat ve estetikle ilişkisi kısa zaman sonra eleştirel bir mesafe alacağı romantik gelenek üzerinden şekillenmiştir (Lunn 1995, 40; Morawski 1973, 44). Yalnızca Marx'ın gençlik döneminin ait şiirlere egemen olan romantik temalar ve biçem değil, aynı zamanda romantizmi sanat tarihinin doruğuna yerleştiren Hegel'in estetik görüşlerinin de Marx'ın erken döneminde etkili olduğu yine pek çok yorumcu tarafından vurgulanmıştır (Rose 2015, 29).¹⁰ Marx'ın gelenekle (romantizm ve Hegelci estetik) ilişkisi ise ikili bir nitelik taşımaktadır. Marx bir yandan burjuva toplumun romantik eleştirisinden beslenirken, öte yandan romantik ithamın geçmişe dönüklüğü ve sanatı kutsal bir hale içine alarak mistifiye eden idealist eğilimleriyle arasına mesafe koymuştur. Marx'ın gelenekle ilişkisinin bu yönü, Mikhail Lifhitz'in vurguladığı gibi, Hegel'in özellikle iki metninin, *Estetik ve Felsefe Tarihi*'nin belirgin etkisine rağmen, henüz doktora tezinde belirgin

⁷ Ayrıca Marx'ın 1841'e kadarki sanatsal çalışmaları ve bu çalışmalardaki estetik eğilimleri ele alan bir bölüm için bkz. (Praver 2019, 15–41) Yine benzer bir özet için bkz. (Lifshitz 1976, 13–20)

⁸ Bu şiirlerden daha sonra yalnızca ikisi Sol Hegelcilerin Athaneum adlı dergisinde yayınlanır. Bkz. (McLellan 1998b, 44; Sperber 2014, 59)

⁹ Marx, babasına yazdığı mektupta, edebi girişimlerinin nitelik bakımından zayıflığını, Praver'inkinden daha esaslı bir eleştiriye tabi tutar ve çalışmalarının zayıflığını yetenekten ziyade felsefi idealizmi ile ilişkilendirir. Bkz. (Marx and Engels 1975, 10–21)

¹⁰ Keza Marx'ın 1839-41 arasında yoğunlaştığı doktora çalışması, *Demokritos ile Epiküros'un Doğa Felsefeleri*'nde, sanata ilişkin değerlendirmeler, 18. yüzyıl Alman estetiği ve özellikle de bu yıllarda okuduğu Winckelmann'ın *Antik Çağ Sanat Tarihi*'nin izlerini taşımaktadır.

hale gelmeye başlamıştır (Lifshitz 1976, 27). Aslında bu tarihi daha da geriye çekmek mümkündür. Zira Marx, çok daha erken bir tarihte, babasına yazdığı 10 Kasım 1837 tarihli mektupta, kısa yazarlık serüveninin acımasız bir muhasebesini yaparken şiirlerinde “*retorik yansımaların şiirsel düşünceye ikame edilmesi*”, romanının “*zorlama mizahı*”, fantastik dramasının “*başarısızlığı*” ve bir bütün olarak denemelerinin “*katı biçimselliğinin*” müsebbibi olarak köklendikleri idealizmi işaret etmektedir (Marx and Engels 1975, 11–17).

Öte yandan Marx 1840’lı yılların başında kısa süreliğine de olsa sanat üzerine yazmayı sürdürmüş ya da planlamıştır. Örneğin, Bruno Bauer’in yönlendirmesi ile “Hegel’in Dini ve Hristiyan Sanata Karşı Nefreti ve Tüm Pozitif Devlet Kanunlarını Tasfiyesi” başlıklı yarım kalmış bir yazı denemesi ve Sue’nun Paris’in Esrarları’na dair kalem aldığı bir inceleme bu döneme tarihlenmektedir. Ancak Marx’ın sanat üzerine tasarıları 1840’ların ortasından itibaren gündeminden düşmüştür. Nitekim Marx bu aşamadan itibaren, “eylemde yitirdiğini imgelemde kazanmak” (Marx and Engels 1975, 10) için lirik şiirler ya da sanat üzerine metinler yazmak yerine, felsefe, hukuk, politika ve gitgide ekonomi politiğe yönelmiştir. Sonraki yapıtlarına sık sık başvurduğu bir analogi alanı olarak Marx’ın çalışmalarındaki etkisini sürdürmüşse de sanat bu dönemin ardından Marx tarafından bağımsız bir inceleme alanı olarak hiçbir zaman ele alınmamıştır. Marx’ın estetiğinin genelde yeniden kurulması gereken bir alan olarak görülmesi de bir ölçüde Marx’ın bu “ihmal”inin sonucudur. Böylece, genel olarak yapıtlarından, özelde ise pek çoğu çalışmalarına yayılmış sanat üzerine dağınık değinilerden yola çıkarak Marx’ın düşüncesinin estetik temelde yeniden üretilmesi Georgi Plehanov, Anatoli Lunaçarski, Georg Lukacs, Mikhail Lifshits, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Stanislaw Pazura gibi düşünürler tarafından üstlenilmiştir. Söz konusu yazarların Marksist estetik üzerine çalışmaları ise Margeret A. Rose’un belirttiği gibi, sosyalist gerçekçilik ve modernizm literatürü bir kenara konulursa, görsel sanatlardan çok edebiyata odaklanmıştır (Rose 2015, 11). Bunda, Marx’ın sanata değinirken genelde edebiyat bağlamında kalması kadar yazınsal sanatların görsel sanatlara kıyasla toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmeye daha açık olmasının da payı olduğu öne sürülebilir. Fakat sebebi her ne olursa olsun, görsel sanatlara yönelen Marksist bir estetiğin sınırlılığın en az onun kadar belirgin bir olgu

daha eşlik ettiğini söylemek mümkündür: Marksist bir sanat ekonomisi geleneğinden yoksunluk.

Marx, sistemli bir estetik inceleme kaleme almadığı gibi, bu bölümün devamında değinilecek bir dizi çalışmaya yayılmış değiniler dışında, sanatı kapsamlı bir iktisadi analize de tabii tutmamıştır. Bu nedenle, Marx'ın estetik düşüncesinde olduğu gibi iktisadi görüşlerinin sanat üretimine uygulanmasının da Marx'ın yapıtından esinlenilmiş olursa bile bağımsız bir çabayı gerektirdiği söylenebilir. Bu durum, hemen akla Marksist estetiği inşa etmeyi üstlenen kuramcıların, Marx'ın iktisadi görüşünü sanata uygulamayı da üstlenmiş olabileceklerini getirmektedir. Ne var ki, Marksist estetik yazınında görsel sanatlara dönük ilgisizlik, söz konusu iktisadi sorunlar olduğunda daha da belirgindir. Örneğin, *Art and its Producers' ta (Sanat ve Sanatın Üreticileri)* Marx'ın tarihsel yöntemini sanat üretimine uygulamaya çalışan ilk isim olan William Morris bile, Marx'ın iktisadi analizinin soyut yönüne ilgisizliğini şu sözlerle itiraf eder:

“Sosyalist bir örgüte katıldıktan sonra (Federasyon kısa bir zaman içinde tam olarak Sosyalist bir örgüte dönüşmüştü), sosyalizmin iktisadi boyutunu öğrenmek için çaba göstermek gibi bir sorumluluk üstlendim; hatta Marx'la boğuşmaya başladım. Fakat şunu itiraf etmeliyim; Kapital'in tarihsel bölümlerinden derin bir keyif almama rağmen, bu muhteşem yapıtın saf ekonomi ile ilgili bölümlerini okurken derin bir kafa karışıklığı içinde kıvranıp durdum. Yine de, okuyabildiğim kadar okudum; bu okumalardan bana bazı bilgileri kalmış olmasını umuyorum (...)” (Morris 1978, 656)

Morris'in ardından, Marx'ın “saf ekonomisi”nin sanat incelemelerinden dışlanması Marx'ı izleyen kuramcılar için neredeyse ortak bir anlayışa dönüşmüştür. Bu eğilimi besleyen dinamiklerden birinin II. Enternasyonal'in determinist Marksizm'i olduğu kabul edilebilir. Zira Marx'ın estetik veya sanata ilişkin görüşleriyle yakından ilgilenen ve aynı zamanda II. Enternasyonal'de temsil edilen indirgemeci Marx yorumunun da birer eleştirmeni olan ilk Marksist kuramcılar Marx'ın düşüncesinin felsefi, estetik, siyasal veçhelerinden yalıtılarak sosyolojileştirilmesi karşısında durmuşlardır. Ne var ki bu haklı determinizm eleştirisi çoğu kez Marksist sanat incelemelerinden maddeci dünya görüşünün tamamıyla sökülüp atılmasının bir özüne

dönüşmüştür. Son yıllarda kaleme alınmış, çarpıcı bir çalışmada İngiliz sanatçı ve eleştirmen Dave Beech bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Bana öyle geliyor ki, Batı Marksizm’inin ekonomik determinist sanat yorumları karşısındaki haklı itirazı, sanatın iktisadi analizi önünde bir engel teşkil ediyor. Batı Marksizm’i sanatın modern kapitalist toplumdaki yerini belirlemek için iktisadi kavramlara başvurdu; ancak bunu sanatın üretim tarzının gerçek bir iktisadi incelemesini yapmak yerine, kapitalizmin mevcut sosyolojik ve iktisadi analizlerini sanata uygulayarak yaptı. Sanatın Marksist iktisadi analizi, hala pek çok Marksist entelektüel tarafından ya beyhude bir uğraş ya da yabancılaşma, kültür endüstrisi, metalaşma ve gösteri kuramlarıyla Batı Marksizm’i tarafından hâlihazırda derinlemesine nüfuz edilmiş bir şey olarak görülüyor.” (Beech 2015, 217)

Dave Beech’in belirttiği gibi, Batı Marksizmi’nin, açıklığa kavuşturmak bir yana, hiçbir zaman üstlenmediği sanatın Marksist iktisadi incelenmesi sorununun salt sanatsal üretim, emek, iş bölümü vb. gibi sorunları aydınlatmanın değil, ama aynı zamanda Marx’ın iktisadi düşüncesinden yalıtılamayacak estetiğini gerçek bir zemine kavuşturmanın önkoşulu olduğunu da savunmak mümkündür. Zira Marx’ın düşüncesinin belirleyici bir yönünü dışarıda bırakan ya da ondan salt betimsel bir tarzda yararlanmakla yetinen Marksist kültür ve estetik incelemelerinin çoğu kez yalnızca iktisadi anlamda değil, bütünüyle Marx’ın görüşleriyle tezat bir konuma yerleştiği söylenebilir.

Bu bölümde, öncelikle Marx’ın iktisadi/toplumsal eleştirisinden yararlanarak sanat üretimini bir tanım yapılmaya ve Marksist kuramcılarının bir kısmının konuya ilişkin görüşleri sergilenmeye çalışılacaktır. Öte yandan Marksistlerin 20.yüzyıl boyunca genel olarak sanat ve Marksist iktisat teorisi bağlamında ele alınması gereken sorunlara yaklaşımı bu süre zarfında Marksizm içinde cereyan eden tartışmalar ve ortaya çıkan çeşitli eğilimlerden bağımsız düşünülmemeyeceği, genelde siyasal sorunlar karşısındaki birbirinden ayrılan tutumlara, Marksist iktisat teorisine ilişkin birtakım farklı yaklaşımlar da eşlik ettiği için aşağıda üzerinde durulacak kuramcılarının, ister istemez sanatsal incelemeleri üzerinde dolaysız bir etkiye sahip siyasal ve toplumsal sorunlara bakışlarına da yer yer değinilecektir.

2.1. Marx'ın İktisadi Teorisine İlişkin Ön Notlar

Teorik öncüllerinin bir bölümü henüz 1840'larda belirlenmiş olmasına karşın nihai biçimine Kapital ile kavuşan Marx'ın iktisadi analizi neredeyse otuz yıllık bir çalışma devresinin ürünüdür. Marx'ın hem önceli siyasal iktisatçıları hem de muazzam boyuttaki somut malzemeyi dikkatle incelediği, ulaştığı teorik sonuçların sunumu üzerine titizce düşündüğü, aynı zamanda pratik siyasal sorumluluklar üstlenmeyi sürdürdüğü bu dönemin verimleri arasında, Marx'ın düşüncesinin gelişiminin izlenebileceği bir dizi çalışmaya, tarihsel bir bağlam içinde kısaca dikkat çekilebilir.

Bu çalışmalar arasında Marx'ın iktisat ve kapitalist toplumun incelenmesine dönük ilk girişimi,¹¹ gün yüzüne çıktığı 1932'den itibaren Marksistler arasında yoğun biçimde tartışılan *Paris El Yazmaları*'dir. Bilindiği gibi Marx emeği (zihinde tasarlanmış amaçlı etkinlik) insan varoluşunun temel koşulu olarak tanımlamış ve kapitalist toplum tahlilinde de bu temel ontolojik belirlemeden hareket etmiştir. İşte, *Paris El Yazmaları*'nin Marx'ın sistemi açısından başlıca önemi, Marx'ın sisteminde merkezi bir yer tutan emeğin kuramsal statüsünün ilk olarak burada belirlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır.¹² Marx siyasal iktisadın felsefi-tarihsel öncüllerine dönük (daha sonra *Grundrisse*'nin Giriş Bölümü, *Katkı*'nın “Metanın tahlili üzerine tarihsel Basit Düşünceler başlıklı alt bölümü ile Kapital'de derinleştirilen) eleştirilerinin genel hatlarını da ilk kez burada ortaya koymuştur. Marx, kendi deyişiyle, “...Kapital'de geliştirilen teorinin tohumlarını içinde barındıran” (Marx and Engels 1989, 326)

¹¹ Bu uzun erimli projenin kökleri, elbette, Marx'ın 1843'te *Hegel'in Devlet Teorisinin Eleştirisi*'nde (1843 *El Yazmaları*) ulaştığı, burjuva toplumun gerçek karakterinin yalnızca din, siyasal toplum (devlet) ve felsefenin eleştirisi yoluyla anlaşılamayacağı, asıl incelenmesi gerekenin “sivil toplumun anatomisi” olduğu çıkarımına kadar da uzatılabilir: “Araştırmalarım, devlet biçimleri kadar hukuki ilişkilerin de ne kendilerinden, ne de iddia edildiği gibi insan zihninin genel evriminden anlaşılamayacağı, tam tersine, bu ilişkilerin köklerinin, 18. yüzyıl İngiliz ve Fransız düşünürlerinin örneğine uyarak ‘sivil toplum’ adı altında topladığı maddi varlık koşullarında buldukları ve sivil toplumun anatomisinin de, ekonomi politığın içinde aranması gerektiği sonucuna ulaştı.” (Marx 2011a, 38–39)

¹² “Türün bütün özelliği –türsel özelliği- hayat etkinliğinin özelliğinde bulunmaktadır; özgür, bilinçli etkinlik insanın türsel özelliğidir.” (Marx 2000)

Felsefe'nin Sefaleti (1846-47) ve bu yapıtın hemen ardından kaleme aldığı *Ücretli Emek ve Sermaye*'de (1848) ise iktisadi kuramının genel hatlarını şekillendirmiştir.¹³ Fakat bilindiği gibi Marx'ın siyasal iktisadın eleştirisine gerçek anlamda yoğunlaşarak yukarıda sözü edilen çalışmalardaki ön fikirlerini olgunlaştırması 1850'lilerin ikinci yarısına tekabül etmektedir. Marx'ın bu yıllarda kaleme aldığı iktisadi çalışmalarının ilk kapsamlı taslağı *Grundrisse* (1857-1858), *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (1859), *Artı Değer Teorileri* (1862-63) ve *Kapital* Marx'ın iktisadi düşüncesinin gelişiminin yakından izlenebileceği metinlerdir. Marx sözü edilen incelemelere yeni bir devrim dalgasının habercisi olduğunu varsaydığı ve emarelerini uzun süredir dikkatle izlediği 1857 bunalımı ile siyasal iktisadın temel görüşlerini daha derinlikli biçimde incelemek amacıyla girişmiştir. Bu metinlerden ilk ikisi, *Grundrisse* ile *Katkı*, Marx'ın *Kapital*'deki analizinin önsel aşamaları ve yöntemsel arayışını yansıtmaları nedeniyle bu çalışmanın sınırlarını aşan derinlikli bir ilgiyi hak etmektedir.¹⁴ Burada ise sözü edilen çalışmaların yalnızca belli başlı yönlerine değinmekle yetinilecektir.¹⁵

Marx'ın 1857-58 arasında, dokuz ay gibi kısa bir sürede doldurduğu yedi defterden oluşan *Siyasal İktisadın Eleştirisinin Ana hatları* (*Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*) Marx'ın düşüncesinin gelişiminde önemli bir dönüm noktasına denk düşmektedir. Zira yüzlerce sayfa tutan bu elyazmaları bir yandan Marx'ın defalarca kez içerik, biçim ve sunumunu revize ettiği devasa projesinin ilk kapsamlı taslaklarını, öte yandan daha sonra üzerinde ayrıntılı biçimde durma fırsatı bulamadığı pek çok ön fikri içerir.¹⁶

¹³ Bu metinlerin yanı sıra *Komünist Manifesto* ve *Komünizmin İlkeleri* de Marx'ın iktisadi düşüncesinin gelişiminin izlenebileceği metinlerdir. Ancak Marx'ın bu metinleri kaleme aldığı aşamada kısmen Ricardo'nun teorik çerçevesinde bağlı kaldığı görülebilir. Bu konuda Rosdolski'nin değerini için bkz. (Rosdolski 2012, 18)

¹⁴ Bu konudaki en kapsamlı çalışma Roman Rosdolski'nin klasikleşmiş yapıtı *Marx'ın Kapitali'nin Oluşumu*'dur. Bkz. (Rosdolski 2012)

¹⁵ Marx 1852 ile 1856 arasında, gazetedeki zorunlu yazarlık kariyeri nedeniyle iktisadi çalışmalardan uzak kalmıştır. Ancak bu dört yıl boyunca güncel iktisadi sorunlarla daha yakından ilgilenme fırsatı bulmuştur. Marx'ın *Grundrisse* ve *Katkı* üzerine çalıştığı bu yıllara ilişkin biyografik ayrıntılar için bkz. (David McLellan 1995, 267–83; Franz Mehring 2009, 24; Rosdolski 2012, 22–25)

¹⁶ Bu elyazmaları ilk olarak Marx-Engels-Lenin Enstitüsü tarafından 1939-41'de yayımlanmış, ilk orjinal basımı ise 1953'de Berlin'de yapılmıştır. (Nicolaus 1993, 7; Rosdolski 2012, 11) *Grundrisse*'nin İngilizcede Martin Nicalaous (Marx 1993) ve David McLellan'a (Marx 1971) ait olmak üzere yaygın başvuru olan iki ayrı çevirisi bulunmaktadır. Metnin Türkçede ilki kısmi olmak üzere, sırasıyla Sevan Nişanyan (Marx 2018) ve Arif Gelen'e (Marx 2013b, 2013a) ait iki çevirisi mevcuttur. Bu çalışmada gerekli görüldüğü ölçüde tüm çevirilerden yararlanılmıştır.

Marx 1857 Aralık'ında yazdığı iki mektupta Kapital'e kadar uzanan *Grundrisse* hakkında birinci ağızdan bilgi vermektedir. Engels'e yazdığı 18 Aralık 1857 tarihli mektupta kendisini 1851 sonunda uzaklaştığı iktisadi çalışmalara geri dönmeye iten iki başat motivasyondan söz eder. Bunlardan ilki, henüz 1844 *El Yazmaları*'nda kapitalist toplumun anatomisinin anlaşılması için zaruri olduğunu tespit ettiği ve 1852'de ara vermek zorunda kaldığı siyasal iktisadın eleştirisi; ikincisi ise bunalımın tahlilidir: “Çoğu zaman sabahın 4 'üne kadar süren devasa bir çalışma yapıyorum. Bu çalışma iki tür: 1. *Ekonomi Politik*'in temel özelliklerini işleme (...) 2. Güncel bunalım.” (Marx and Engels 1996, 137) Aynı günlerde Lasalle'a yazılan mektup da benzer içeriktedir: “Bugünkü ticari bunalım beni, bu bunalım hakkında bir şeyler hazırlamakla birlikte, ekonomi politiğin temel niteliklerinin yazımına ciddi olarak girişmeye isteklendirdi.” (Marx and Engels 1996, 138)

Marx, Engels'e birkaç ay sonra yazdığı 2 Nisan 1858 tarihli ünlü mektupta ise 6 kitap biçiminde tasarladığı çalışmasının genel bir taslağını vermiştir: “Bütün bu halt, altı kitaba bölünecek: 1) Sermaye. 2) Toprak Mülkiyeti. 3) Ücretli Emek. 4) Devlet. 5) Uluslararası Ticaret. 6) Dünya Pazarı.”¹⁷ (Marx and Engels 1996, 145)

Marx'ın söz edilen mektuptaki tasarısı *Kapital*'in ilk cildinin yayınlandığı 1867'ye kadar pek çok değişikliğe uğramıştır. Son üç kitap hiçbir zaman yazılmamış, ilk üç kitabın içeriği ise *Kapital*'in ciltlerine dağılmıştır. *Grundrisse*'de görülebileceği gibi, Marx Engels'e mektubunun hemen ardından projesini revize ederek, çalışmasının ilk cildine *Sermaye*'den önce maddi üretimin genel-tarihsel koşullarının incelendiği bir *Giriş* bölümüyle başlamayı planlamış (*Giriş* bölümü 1857'nin Ağustos'unda yazılmıştır) ve bu bölümde siyasal iktisadın Robinsonaden perspektifi ile kapsamlı analizinin başında hesaplaşmayı düşünmüştür.¹⁸ *Grundrisse*'nin maddi üretimin tarihsel-antropolojik bir özeti ile tarihsel-maddeci bakış açısından yoksun siyasal iktisatçıların eleştirisinin iç içe geçtiği, Marx'ın ilk projesinden küçük bir sapmayı yansıtan, *Giriş* bölümü bu amaçla kaleme alınmıştır. Marx, daha sonra bu *Giriş*

¹⁷ Bu mektubun diğer çevirileri için bkz. (Marx 2011a, 274–78, 2018, 105–10)

¹⁸ Marx'ın, *Grundrisse*'nin *Giriş* bölümünde siyasal iktisatçıların yazdıklarını alayla Robinsonaden (*Robinson Crouse*'yu çağrıştıran hikâyeler) olarak tanımlarken (Marx 1993, 84) sık sık övgüyle söz ettiği Defoe'nun romanına değil, bu romandan esinlenen idealist tarihsel anlatılara saldırdığı akıld tutulmalıdır (Prawer 2019, 244–46).

bölümünü yayınlamaktan vazgeçmiş ve 1859'da yayınlanan *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın ünlü *Önsöz*'ünde ilk planına geri dönmesinin nedenini, “bana öyle geldi ki, ilkönce kanıtlanması gereken sonuçlar konusunda önceden yargılara varmak, ancak sıkıcı olabilirdi.” (Marx 2011a, 37) diyerek açıklamıştır.

Grundrisse'nin yukarıda sözü edilen *Giriş* bölümünün ardından sırasıyla *Para* ve *Sermaye* bölümleri gelmektedir. 1857'nin Ekim'inde yazılmaya başlanan *Para* bölümü Marx'ın 7 defter tutan çalışmaları içinde *Katkı*'da geliştirerek yayınladığı tek bölümdür. (Rosdolski 2012, 113) *Katkı*'da daha önce kapsamlı biçimde incelemiş olduğu için Marx'ın *Kapital*'de yalnızca argümanını geliştirmesine hizmet ettiği ölçüde döndüğü bu bölüm bir yönüyle 1846-47'de yazılan *Felsefe'nin Sefaleti*'nin bir artçısıdır.

Marx bu bölümün (*Para*) girişinde, 1856'da yayınlanan *Bankalar Reformu Üzerine (De la Reforme des Banques)* adlı kitabında 1855 krizinin nedenlerini Proudhoncu bir perspektifle açıklamaya çalışan Alfred Darimon'un görüşlerini hedef alır. Marx'ın bu bölümdeki temel argümanı paranın yalnızca bir dolaşım aracı değil, sermayenin ilksel biçimi ve bir toplumsal ilişki olduğudur. Sermayenin üretim koşullarını hedef almaksızın, dolaşımdaki değişiklikler yoluyla toplumda radikal değişimlere ulaşmayı amaçlayan, başka bir deyişle üretim, bölüşüm ve dolaşım arasındaki içsel bağıntıyı göz ardı eden siyasal bir programın Proudhon'un teorisinin bayağı bir yeniden üretiminden ibaret olduğu Marx için bu argümanın dolaysız uzantısıdır.¹⁹

“Dolaşım mekanizmasında –dolaşım sisteminde- değişiklik yaparak, var olan üretim koşullarında ve bunlarla ilgili bölüşüm koşullarında devrim yapma olanağı var mıdır? Soruyu sürdürelim: Dolaşımdaki böyle bir dönüşüme, var olan üretimi koşullarına ve onlara dayalı toplumsal koşullara girmeden dokunulabilir mi? Dolaşımdaki böyle her dönüşüm, gene öteki üretim koşullarının değiştirilmesi ve toplumsal bir devrimi koşullandırırsa, bir yandan değişimin zora dayalı niteliğinden kaçınmak, öte yandan dolaşım değişiminin koşulu değil de tersine bunların yavaş yavaş gelen bir sonucu

¹⁹ Bu bölüm yazılmadan hemen önce Marx, Engels'e şöyle yazar: “Elimde Proudhon'un bir öğrencisinin yeni bir yayını var: *Bankalarda Reform*, Alfred Darimon, 1856. Eski düzenbazlık... Altın ile gümüşü para olmaktan çıkarma ya da bütün metalleri altın ve gümüş gibi değişim araçlarına dönüştürme.” (Marx and Engels 1996, 135)

yapmak için değişim hünerleri öneren öğreti daha baştan doğal olarak ortadan kalkmış olur. Bu temel koşulun yanlışlığı üretim, bölüşüm ve dolaşım içsel bağıntısı konusundaki aynı yanlışlığı kanıtlamaya yeter.” (Marx 2013b, 53–54)

Genel olarak Proudonculuk, özelde ise emek-para ütopyasını yeniden canlandıran Darimon’a yönelik bu polemigin ardından Marx, paranın tarihsel gelişimi, diğer metalarla ilişkisi ve işlevlerinin (değerlerin ölçüsü olarak para, dolaşım aracı olarak para, servetin maddi temsilcisi olarak para) genel bir incelemesine girmiştir.

Para bölümünden sonra gelen Sermaye ise gerek ayrılan sayfa sayısı gerekse de içerik bakımından *Grundrisse*’de en ayrıntılı biçimde incelenen sorundur. Marx sermayeyi incelemeye aslında bir önceki b l m den sermayenin ilksel biçimi olan paradan başlamıştır. Bu nedenle sermaye bölümünün ilk sorunu paranın sermayeye dönüşümüdür. Marx daha sonra sırasıyla sermayenin üretim süreci ve dolaşım sürecini, artık değeri ve artık değerin kara dönüşümünü inceler. *Grundrisse*’nin son bölümü olan Bastiat ve Carey’den önceki iki sayfalık değer bölümü ise son derece sınırlıdır.²⁰ Marx, *Katkı* ve *Kapital*’in ilk cildinin başına alarak uzun uzadıya incelediği değer sorununa burada yalnızca genel hatları ile değinmekle yetinmiştir.

İleride *Kapital*’in ilk cildinin yayınlanması ile sonuçlanacak bu çalışma döneminin (1857-58) okurlara sunulmuş ilk ürünü ise 1859’da yayınlanan *Ekonomi Politigin Eleştirisine Katkı*’dır. Bu alışmanın Marx’ın iktisadi kuramı açısından temel önemi kapitalist toplumun hücresel biçimi olan meta ve yine bu üretim tarzının tanımlayıcı ilişkisi olan değerin ilk olarak burada ayrıntılı biçimde analiz edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Katkı’nın ilk bölümü *Meta* ve bu bölümdeki değer analizi daha sonra *Kapital*’in ilk cildinin başında Marx tarafından tekrar ele alınmış ve daha kapsamlı biçimde incelenmiştir. Bu bölümün “*Metaların Tahlili  zerine Tarihsel Basit Düşünceler*” başlıklı, William Petty, Boisguillebert, Adam Smith, James Steuart Mill ve David Ricardo gibi değer teorisinin gelişimine katkı sunan iktisatçıların ele alındığı

²⁰ Marx Lassalle’a yazdığı mektupta *Katkı*’yı, “Bu yapıt, on beş yıllık araştırmanın, yani ömrümün en güzel yıllarının ürünüdür.” sözleriyle tanımlamıştır. İlgili mektup için bkz. (Marx and Engels 1996, 152)

altbölümü ise Marx'ın *Kapital* ilk cildinden önce tamamladığı *Artık Değer Teorileri* ile paralellikler taşımaktadır.

Marx, *Katki*'nin ikinci bölümde ise meta ve değere kıyasla çok daha kapsamlı biçimde ele aldığı Para sorununu incelemeye başlar. Nitekim *Katki* Marx'ın para teorisini geliştirdiği esas metindir; nitekim Marx *Kapital*'deki para analizinde de *Katki*'daki para bölümünü temel almıştır. Marx'ın *Katki*'nin devamı olarak ele almayı düşündüğü sermayeyi ise ancak 1867'de *Kapital*'in ilk cildinde inceleyebilmiştir.

Marx anılan çalışmaların hiçbirinde sanatsal üretim, sanat emeği ya da sanat yapıtlarının değeri gibi sorunlara özel olarak odaklanmamıştır. Bu durum, Marx'ın güttüğü teorik hedefler göz önünde tutulursa son derece anlaşılırdır. Zira Marx'ın amacı üretimin tikel bir dalı ya da tekil bir emek türünü açıklamak değil; özgül emek türlerini ortak bir ilişkiye tabi kılarak soyut emek miktarlarına indirgeyen kapitalist üretim tarzının artık değer üretimine dayalı hareket mantığını açıklamaktır. Marx bu nedenle, sanat sorununa yalnızca belirli bağlamlarda değinmekle yetinmiştir. Dolayısıyla Marx'ın teorisinin sanat üretimine ilişkin olası sonuçları ancak bu kuramın ana hatları sergilendikten sonra ortaya konulabilir.

2.1.1. Marx'ın İktisadi Sistemi: Yöntem ve Öncüller

Marx, sayısız belirlenim ve unsuru içeren toplumsal ilişkilerin en karakteristik biçimlerini bütünden yalıtarak incelediği yöntemini *soyutlama* olarak adlandırmıştır. Marx'ın analizlerinde bu yöntem öylesine belirleyici bir yer tutar ki, *soyutlamalarını* sorunlaştırmaksızın Marx'ın iktisadi analizini anlamak da sergilemeye çalışmak da neredeyse olanaksızdır. Soyutlama başta da denildiği gibi, temel olarak, sayısız ilişki arasından belirleyici olanları bir yalıtma, tecrit etme işlemidir. Bu işlem incelenen bütün açısından en belirleyici soyut kategorilerin (*Kapital*'deki analiz düşünüldüğünde meta, para, sermaye vb.) belirlenmesinin ardından bu kategorilerin birbirleriyle girdikleri ilişkilerin analize dahil edilerek somut gerçekliğe yaklaşılması biçiminde

sürer. Başka bir ifadeyle, az belirlenimli soyutlama düzeylerinden, çok belirlenimli soyutlama düzeylerine, yani somutun kendisine doğru ilerlenir. Marx bunu *Grundrisse*'nin ünlü yöntem bölümünde “soyuttan somuta yükselme yöntemi olarak” (Marx 2018, 169) adlandırmıştır.

Ne var ki, “soyuttan somuta” hareket etmeden önce, başlangıç olarak alınan soyut kategorilerin nasıl elde edileceği, hangi kategori ve ilişkilerin belirleyici olduğu, bütün içinden neden şu ögenin değil de diğerinin seçilip merkeze konulduğu bilinmelidir. Başka bir ifadeyle, herhangi bir soyutlamaya, belirleyici olduğu varsayılan tekil bir kategoriye ulaşmak için önce somuttan ya da çok belirlenimli bütünden hareket etmiş olmak gerekir.²¹ Tam da bu nedenle Marx ve Engels pek çok yerde soyut bir mantıksal analize başvurmadan önce, spekülatif bir tarzda değil, tarihsel gelişimin detaylı, ampirik bir incelemesinden çıkarılmış gerçek öncüllerden hareket etmek gerektiğini vurgulamışlardır:

“Hareket noktamız olan öncüller, keyfi öncüller veya dogmalar değil, gerçek öncüllerdir ve bunlardan ancak imgelerde soyutlama yapmak mümkündür. Bunlar, gerçek bireyler, bu bireylerin faaliyetleri ve hem hazır halde buldukları hem de kendi faaliyetleriyle yarattıkları maddi yaşam koşullarıdır. O halde, bu öncülleri, tamamen ampirik yolla saptamak mümkün... etten ve kemikten insanlara ulaşmak için, ne insanların söylediklerinden, hayal ettiklerinden, kavradıklarından, ne de anlatılan, hayal edilen ve kavranan biçimiyle insanlardan yola çıkılır; aksine, bu yaşam sürecinin ideolojik yankı ve yansımaları gerçek, faal insanlardan yola çıkılarak ve onların kendi yaşam süreçleri temelinde ortaya konur.” (Engels and Marx 2014, 29; 35)

Toplumsal hareketin diyalektiğinin soyut kavram ve kategoriler aracılığıyla bir düşünce somutu olarak teoride yeniden üretilmesi aynı zamanda tarihsel bir bakış açısını varsaymaktadır. Engels Marx'ın yönteminin bu tarihsel boyutunu, “[Marx'ın yöntemi] temel olarak, tarihsel biçim ve rastlantısal olaylardan arındırılmış tarihsel

²¹ “... Marx'ın yöntemini bir ‘soyuttan somuta ilerleme’ye *indirgemek*, onun tam zenginliğini göz ardı etmektir. Birincisi, bu yanlış anlayış, Marx için, somutun hem ‘gerçek başlangıç noktası’ hem de etkin ve pratik bir süreç olarak gördüğü bilginin nihai hedefi, ‘somutun düşünce sürecinde yeniden üretim’ olduğunu gözden kaçıır. İkinci olarak, soyuttan somuta bir ilerlemeden önce, Lenin’in dediği gibi, zorunlu olarak, somuttan soyuta bir ilerlemenin geldiğini unuttur.” (Mandel 2013, 65)

yöntemdir.” (Engels 1904, 326) diyerek vurgulamıştır. Ama bu, Marx’ın analizinin saf tarihsel bir gelişim çizgisi/kronoloji takip ettiği anlamına gelmemektedir. Başka bir ifadeyle Marx, ilişkileri en basit tarihsel biçimlerinden başlayarak daha karmaşık biçimler aldığı aşamalara doğru analiz etmemiştir. Bunun aksine ele aldığı sorun ya da toplumsal biçimleri “*tikel düşünülebilir olmaktan*” (Marx 2018, 149) çıktıkları, soyut bir evrensellik kazandıkları biçimleriyle analizinin çıkış noktasına koymuştur:²² İnsan yaşamının biçimleri hakkındaki düşünceler ve dolayısıyla bunların bilimsel analizi, genel olarak, gerçek gelişmenin tersi bir yol izler. Analize, *post festum* (iş olup bittikten sonra) ve dolayısıyla gelişim sürecinin tamamlanmış sonuçlarıyla başlanır.”(Marx 2011c, 85) Yine de bu söylenenler, Marx’ın ulaştığı teorik sonuçları düzenleme ve sunuş biçimi ile araştırma biçimi arasında fark olmadığı biçiminde düşünülmemelidir. Zira Marx ele aldığı sorunu (kapitalist toplum ve bu üretim tarzının hareket yasaları) araştırırken öncelikle ampirik malzemeyi detaylı biçimde incelemiş, bu araştırma sürecinin ürünü olan soyut kategori ve kavramları yeniden ampirik malzemeye uygulamıştır.

Sonuç olarak, Marx’ın yönteminde soyutlamanın iki temel biçimde işletildiği söylenebilir. İlk olarak sayısız toplumsal belirlenime sahip en karakteristik ilişkilerin gerçekliğin bir görünüşü olarak soyutlanması ya da geçici olarak bütünden yalıtılmış birer ögeye indirgenmesi. Marx’ın deyişiyle, “...bin engel aşıldıktan sonra gerçek başlangıç noktasına varan bütün bilimlerde olduğu gibi... sorunu(n) ilkel biçimde” (Marx 2011a, 79) çözüme kavuşturulması. İkinci olarak soyutlanan ögenin, salt soyut bir öge olarak değil bir ilişkiler toplamı, bir *düşünce somutu* olarak bütün ile arasındaki belirleyici tarihsel bağıntıların ortaya çıkarılması ve böylece analizin çok belirlenimli gerçek somuta doğru genişletilmesi.

Marx’ın düşüncesinin, yöntemi de dahil olmak üzere bütünü üzerinde etkide bulunan temel kaynakları ise siyasal iktisat, Fransız sosyalizmi ve özellikle yöntem bakımından Alman felsefi geleneğidir (Lenin 1997, 20–50). Marx söz konusu kaynaklar ile teorik diyalogunu yaşamı boyunca sürdürmüş, başka bir ifadeyle, bu kaynaklardan devraldığı

²² “Kural olarak, en genel soyutlamalar ancak mümkün olan en zengin gelişmenin ortasında, bir şeyin birçok şeyde, her şeyde ortak olarak belirlediği durumlarda ortaya çıkarlar.” (Marx 2018, 149)

teorik mirası belirli bir aşamada dönmek üzere bir kenara bırakmamıştır. Bu kaynaklar içinde Hegel felsefesinin Marx'ın yapıtı, özellikle de yöntemi üzerinde ciddi bir etkiye sahip olduğu iyi bilinmektedir; nitekim Marx'ın gelenekle ilişkisi bağlamında üzerinde en çok durulan sorun da Hegel ile ilişkisi olmuştur. Bu ilişkiyi inceleyen çalışmalar genellikle Hegel'in Marx'ın toplumsal-iktisadi düşüncesi üzerindeki etkisinden ziyade, iki düşünür arasındaki yöntemsel özdeşlik ve farklara üzerinde durmaktadır.²³ Halbuki Marx ve Hegel'in sistemlerinin diğer sistemlerden ayırt edici ortak niteliği yöntem ve içerik arasındaki birliktir. Başka bir deyişle, Marx'ın Hegel ile ilişkisi ne yöntem ne de içeriğe indirgenemeyecek kadar giriftir.

Bilindiği üzere Marx düşünsel yaşamının erken dönemlerinde Hegel'in sisteminden yararlanmaya başlamış ve Hegelci diyalektikle diyalogu Kapital gibi geç dönem eserlerinin yazıldığı aşamaya kadar sürmüştür. Bu ilişkinin-olumsuzlayıcı ve içerici iki vechesi olduğu haklı olarak sık sık vurgulanmaktadır. İlişkinin eleştirel zemini, temel olarak, Hegel'in özneyi spekülative bir tarzda üretmesine dayanmaktadır. Ayrıntılandırmak gerekirse, Marx'a göre Hegel'in diyalektiği temelde bir düşünce diyalektiğidir. Bu yöntem, "gerçeği, kendi kendinde toplayıp odaklaştıran, kendi derinliklerine dönen, kendi kendine, kendi devinimine kaynak olan düşünce'nin" (Marx 2018, 144–45) hareketini araştırır. Dolayısıyla Hegel şeyler arasındaki ilişkiyi hareket ve çelişki nosyonları ile kavramasına rağmen, nesne ile özne arasındaki ilişkiyi (birlik-karşıtlık, özdeşlik-fark, olumlama-olumsuzlama vb.) spekülasyondan türetmektedir.²⁴ O'na göre, spekülative özne (geist, mutlak düşünce, tin, ide) ereği uyarınca (kendinin bilincine varma -arzu) kendine yönelirken dışsal gerçekliği kendi hizmetine koşar. Ancak bu, gerçeklikle ve kavram arasındaki çelişkiyi spekülasyonda aşmak; düşüncedeki çelişme veya hareketi gerçekteki (duyulur-nesnel dünyadaki) uyum ya da ikame etmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, bu spekülative uslamamada özgürlüğü dolayımlayan zorunluluk dünyasının (maddi dünyanın-doğanın) belirlenimleri yalnızca düşüncede mevcuttur. Düşüncede var olduğu için,

²³ Marx ve Hegel ilişkisi özellikle 1920'lerden itibaren daha ciddi biçimde tartışılmaya başlanmış olmasına rağmen, bu ilişkinin Engels ve Bernstein'dan itibaren Marx'ın kuramına yaklaşımda belirleyici bir sorun olarak görüldüğü söylenmelidir. Soruna yaklaşım biçimleri ve ilgili literatürü özetleyen bir yazı için bkz. (Kılınç 2011)

²⁴ Hegel'in düşüncesinin spekülative temellerini oluştururken kat ettiği Fichte'nin saf öznelciliği ile Schelling'in doğayı özneleştiren transandantal felsefesi ile ilişkisini ele alan bir bölüm için bkz. (Holz 2017, 48–61)

salt düşüncenin hareketinde kavranabilmekte ve düşüncenin hareketinde, düşünce yoluyla olumsuzlanabilmektedir. Marx kendi yöntemini ise bu yöntemden özenle ayırmıştır: “Hegeli diyalektik yöntemden yalnızca farklı değil, onun doğrudan karşıtıdır.” (Marx 2011c, 28) Zira Marx’a göre Hegel, egemen düşünceler ile toplumsal gelişme arasındaki ilişkiyi doğru biçimde ele almamakta, düşüncenin gelişimine toplumsal-maddi belirlenimlerden bağımsızlaştırmakta, gitgide düşünme sürecini özerk bir özneye dönüştürmektedir.²⁵ Böylece spekülatif felsefe, “...insanlar arasındaki bütün ilişkileri insan kavramından, tasavvur edilen insandan, insanın özünden, insandan türetmek...” (Engels and Marx 2014, 54) gibi bir sonuca ulaşmaktadır. Halbuki Marx için düşünce, kavram ve kategoriler, Engels’in deyişiyle “yalnızca bir düşünce sürecinin meyveleri” (Engels 2000, 30) değil, maddi-toplumsal gerçeklikle birbirlerini karşılıklı olarak üreten düşünsel araçlardır. Bu anlayış, Marx’ın en yüksek soyutlama düzeyinde bile tüm maddi ilişkilerden bağımsız, kendi ilkesini kendi koyar gibi görünen düşünme tarzlarını, toplumsal biçimleri (meta, değer, para, sermaye vb.) toplumsal-tarihsel belirlenimleriyle ilişkileri içinde analiz etmesine yol açmıştır.

Marx’ın Hegel sistemi karşısındaki içerici-olumlayıcı yönü ise ilişkinin ikinci boyutudur. Çalışma bağlamında bu veçhenin iktisadi yönüne değinmek daha anlamlı olacaktır. Yukarıda vurgulandığı gibi Marx’ın toplumsal-iktisadi düşüncesi üzerindeki Hegel etkisi yöntemsel katkıdan ibaret değildir. Zira Hegel siyasal iktisat yazınının son derece cılız olduğu Alman düşünce geleneği içinde “modern çağın meydana getirdiği elverişli zemin üzerinde doğan bilimlerden biri...” (G. W. F. Hegel 2004, 164) olarak selamladığı siyasal iktisatla yakından ilgilenen ve Marx’ı aynı zamanda bu yönüyle de etkilemiş az sayıda düşünürden biridir. Nitekim Marx Hegel’in Alman düşünce geleneğine ve dolayısıyla kendi düşüncesine söz konusu katkısını pek çok yerde dile getirmiştir. Örneğin henüz erken bir aşamada, 1844 El Yazmaları’nda Marx’ın kaleminden şunları okumak mümkündür: “Hegel’in bakış açısı, modern politik iktisadındır. Emeği insanın özü olarak kavrar –insanın kendini tanıtlama edimindeki

²⁵ “Alman idealizmi ile bütün öteki ulusların ideolojisi arasında hiçbir özgün fark yoktur. O da dünyayı fikir! erin egemenliğinde, fikir v[e] kavramları belirleyici ilkeler olarak, belirli düşünceleri, maddi dünyanın, sırrına filozofların erebileceği gizemi olarak görmüştür. Hegel, pozitif idealizmi tamamlamıştır... Hegelci sisteme göre fikirler, düşünceler ve kavramlar insanların gerçek hayatlarını, onların maddi dünyasını, fiili ilişkilerini üretti, belirledi ve bunlara egemen oldu.”(Engels and Marx 2014, 24)

özü...” (Marx 2000, 164) Yine benzer biçimde, Alman İdeolojisi’nde bir yandan Hegelci spekülâtif felsefeyi eleştirirken öte yandan Hegel’in kendi yöntemini üretime uyguladığını vurgulamıştır: “Hegel, pozitif idealizmi tamamlamıştır. Onun gözünde tüm maddi dünya bir düşünceler dünyasına v[e] tüm tarih bir düşünceler tarihine dönüşmekle kalmamıştır. O, düşünce nesnelere saptamakla yetinmedi, üretim eylemini de tanımlamaya çalıştı.” (Engels and Marx 2014, 24)

Hegel, siyasal iktisadı gençlik yıllarında izleyemeye başlamış ve ilk metinleri, *Etik Yaşam Sistemi, İlk Tin Felsefesi* ve *Realphilosophie*’den itibaren bu bilimi kendi sisteminin bir unsuru olarak görmüştür.²⁶ Yine aynı tarihlerde kaleme aldığı *Jena Sistemi* ve *İlk Tin Düşüncesi* siyasal iktisadın Hegel düşüncesi üzerinde şekillendirici bir etkide bulunduğunu göstermektedir (Ege 2018, 83; Kılınç 2011, 107). Hatta Jean Hyppolyte’e göre (Hyppolyte 2010, 117), Hegel, siyasal iktisat düşüncesi, özellikle de Adam Smith’in yapısından, yalnızca sivil toplumun ampirik bilgisine ulaşmak anlamında değil, yöntemsel olarak da yararlanmıştır:

“...bize öyle görünmektedir ki, Hegelci diyalektiğin kökenleri farklı bir anlamda Adam Smith’in eserlerinde bulunmaktadır. Tanımlanması çok güç olan bu diyalektik, Platon’dan Kant’a filozofların kastettiği bir diyalektik değil, insan yaşamını somut yönleriyle kavramanın bir aracıdır. Hegelci diyalektik hem felsefi hem de somut bir diyalektik olmayı ister ve somut bir diyalektik olduğu ölçüde Adam Smith’in eserinden esinlenir.” (Hyppolyte 2010, 117)

Hegel’in, *Hukuk Felsefi’nin Prensipleri*’ndeki şu sözleri Hyppolyte’nin yargısını doğrular niteliktedir: “Siyasal iktisadın gelişimi, düşüncenin (bkz. Smith, Say, Ricardo), başlangıçta karşılaştığı bitmez tükenmez detaylar içinden, bunları iten ve yöneten kavramsal unsuru, maddenin basit prensiplerini nasıl bulup çıkardığını gösterir (ilgi çekici yanı da budur).” (G. W. F. Hegel 2004, 164)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi, Hegel siyasal iktisadın ortaya çıkışını maddi-toplumsal gerçeklikle değil, insan düşüncesinin devinimi ile

²⁶ Hegel’in öğrencilerinden Karl Rozenkranz’ın çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesini yapan Lukacs, *The Young Hegel*’de düşünürün siyasal iktisatla ilişkisini ayrıntılı biçimde ele almıştır. İlgili bölüm için bkz. (Lukacs 1975, 169–78; 323)

ilişkilendirmektedir. Ancak bu, ilgili düşünce tarzının, somut gerçekliğin karmaşası içinden hareketin temel ilkelerini açıklamaya soyunduğunu, dolayısıyla hareketin diyalektik mantığını açıklamaya yöneldiğini teslim etmesine engel olmamıştır. Burada vurgulanması gereken bir başka şey ise Hegel'in bakış açısının belli yönleriyle siyasal iktisadın ufkunu aşmasıdır. İktisadi düşüncede, emeğin değerinin kaynağı – kuşkusuz Marx'tan farklı olarak doğanın rolünü yeterince vurgulamaksızın- olduğuna ilişkin modern fenomen, en azından William Petty'den itibaren keşfedilmiş olmakla birlikte ne Petty ne de Smith ve Ricardo gibi emek değer kuramının modern kurucuları, emeği insanı dışındaki doğadan ayıran ontolojik bir nitelik olarak kavramışlardır. Hegel'de ise bunun aksine, emek yalnızca zenginlik yaratan bir faaliyet değil, aynı zamanda insanın kendini vazetmesinin bir dolayımıdır. Başka bir deyişle, emek insanın yalnızca etkinlik biçimini tanımlamamakta, aynı zamanda toplumsal bir özne olarak var oluş koşullarını oluşturmaktadır.²⁷ Lukacs, Marx'ın sisteminde emeğin teleolojik bir koyutlama olarak ontolojinin merkezine yerleşmesinde, Hegel'in düşüncesinin bu yönünün etkili olduğunu vurgulamıştır.²⁸ Gerçekten de Marx, *1844 El Yazmaları*'ndan başlamak üzere siyasal iktisadi tarihsel bir bakış açısından ve emeğin toplumsal var oluştaki özgül niteliğine ilişkin kavrayıştan yoksun olduğunu gerekçesiyle pek çok kez eleştirmiştir. Dolayısıyla, Lukacs'ın vurguladığı gibi, Marx'ın emeğin teleolojik karakteri ve ontolojik statüsünü belirlerken Hegel düşüncesinden yola çıktığı aşikardır. Öte yandan, Hegel ile Marx'ın insani biçimiyle emeğin ayırt edici nitelikleri ve emeğin toplumsal var oluştaki rolü üzerine görüşlerinin benzerliğine kısaca değinmek için Marx'ın *Kapital*'de emeği tanımlama biçimine başvurulabilir:

²⁷ “Bir hayvanın ihtiyaçları da bu ihtiyaçları tatmin edişinin modaliteleri de sınırlıdır. Oysa insan, kendisi de böyle bir sınırlamaya tâbi bulunmakla birlikte, bundan kurtulabilecek güçte olduğunu ve evrenselliğini açıkça gösterir, bunu, önce ihtiyaçların ve bunların tatmin vasıtalarını çoğaltarak sonra da somut ihtiyaçlarını aynı aynı parçalara ve vechelere bölüp farklılaştırarak ve bunları da, ayrıca, daha farklı, daha özel ve, dolayısıyla, daha soyut ihtiyaçlar haline getirerek yapar.” (G. W. F. Hegel 2004, 164)

²⁸ “... Hegel teleolojinin gerçek ontolojik formunu emekte keşfetmiş ve böylelikle de çok eski bir felsefi antinomiye, yani aşkımsal yönelimli teleoloji ile dışlayıcı bir nedensellik egemenliği arasındaki katı ontolojik karşıtlığı çözmüştür... İngiltere'deki klasik iktisat ile Hegel diyalektiği arasındaki derin paralellik özellikle şu olguya dayanır ki, bu fenomenin iktisadi ve toplumsal analizini ilk defa siyasal iktisat ortaya koymuş, ontolojik önemini ise Hegel açığa çıkarmıştır.” (Lukacs 2018, 81)

“Emeği, tümüyle ve yalnızca insana ait bir biçimiyle alıyoruz. Bir örümcek, dokumacının çalışmasını andıran faaliyetlerde bulunur ve bir arı, bal peteğini yaparken bazı mimarları utandırır. Ama en kötü mimarı en iyi arıdan daha en başından ayırt eden şey, mimarın, peteği balmumundan yapmadan önce kafasında kurmuş olmasıdır. Emek sürecinin sonunda, bu sürecin başında zaten işçinin imgeleminde, yani düşünsel olarak var olan bir sonuç ortaya çıkar. İşçi, sadece, üzerinde çalıştığı doğal maddeye biçim değişikliği vermiş olmakla kalmaz; aynı zamanda, bu doğal şey üzerinde, kendi faaliyetini yürütme biçimini bir yasa olarak belirlediğini ve kendi iradesini tâbi kılmak zorunda olduğunu bildiği amacını da gerçekleştirmiş olur.” (Marx 2011c, 182)

Bu pasajda görüldüğü gibi, Marx insan emeğini, tıpkı Hegel gibi, doğadaki diğer canlıların etkinliğinden amaçlı oluşuyla, teleolojik niteliği ile ayırmaktadır. “Demek oluyor ki, emek sürecinde, insanın faaliyeti, emek aracı yardımıyla, emek nesnesi üzerinde daha başından amaçlanmış bir değişiklik gerçekleştirir.” (Marx 2011c, 184) Bir etkinliğin amaçlı olması bu faaliyetin bilinçli bir etkinlik olduğunu, aynı zamanda etkinliğin öznesinin kendisini zihninde nesnesinden ayırmayı başardığını gösterir. Dolayısıyla buradaki tanım yalnızca insanın emeğinin özgüllüğüne ilişkin değil, aynı zamanda insanın türsel varlığına, emeğin Marx’taki ontolojik statüsüne ilişkindir. Başka bir ifadeyle, Marx “basit içgüdüyü aşan emeği” bir başlangıç noktası, ontolojik bir öncül olarak belirlemiştir. Buradan hareketle Marx’ın düşüncesini izlerken öncelikle “insanların tarihsel gelişimin gözleminden elde edilen” (Engels and Marx 2014, 35) bir dizi soyutlamayı şu biçimde özetleyebiliriz: Ne ürettikleri, hangi koşullar altında veya nasıl ürettiklerinden bağımsız olarak, üretmek, insanın biyolojik varlığının önkoşuludur. Niteliği, bileşenleri, meydana geldiği çağ bir yana, üretim, en başta doğanın mülk edinilmesi ve bu sayede insanın kendi doğasını yeniden üretmesidir (Marx 2011c, 182, 2018, 127).²⁹ İnsanı bu en yalın, içgüdüsel biçimiyle harekete geçiren, biyolojik varlığını sürdürmesi için gerekli ihtiyaçlarıdır.

²⁹ “Üretim, doğanın birey tarafından belli bir toplum biçimi içerisinde ve bu toplum aracılığıyla mülk edinilmesidir.” (Marx 2018, 124)

2.1.2. Üretim Tarzı, Üretim İlişkileri ve Üretici Güçler

Marx'a göre, ne tür tarihsel koşullar altında yaşadıklarından bağımsız olarak, üretim insanlar için toplumsal maddi yaşamlarını sürdürmelerinin vazgeçilmez koşuludur. Ancak insanlar farklı toplumsal koşullar altında, başka bir deyişle toplumun çeşitli iktisadi çağlarında maddi yaşamlarını birbirinden farklı biçimlerde üretmişlerdir.³⁰ Marx toplumsal analizinde birbirleriyle çeşitli açılardan ayrılan bu iktisadi çağları tanımlayabilmek için *üretim tarzı* kavramına başvurur.

Üretim tarzı kavramını Marx'ın analizinde benzer biçimde merkezi bir yer tutan, *üretici güçler* ve *üretim ilişkileri* kavramlarıyla ilişkisi içinde betimlemek mümkündür. Üreticinin kendi faaliyetinin organı haline getirerek çalışmasını dolaylı olarak *emek/üretim araçları*,³¹ bu araçları üreterek etkinliğine aracı kılan emeğin nitel gelişkinliği, toplumsal organizasyonu (elbirliği ve işbölümüyle ilişkili üretkenlik kapasitesi) (Marx 2011c, 324), teknikteki gelişmişlik düzeyi ve her emek sürecinin vazgeçilmez bileşeni olan emek nesnelere Marx'a göre verili bir toplumun *üretici güçlerini* oluşturur. Ancak toplumsal bir üretici etkinlikten söz edebilmek için üretici güçlerin birbirleriyle karşılıklı bir ilişki içinde olması gerekir. Başka bir ifadeyle, üretici güçlerin bir bileşeni olan insanlar üretimde bulunabilmek için aralarında çeşitli ilişkiler kurarlar. Marx insanların, üretici güçlerin verili gelişmişlik düzeyine uygun biçimde, birbirleriyle kurdukları bu ilişkileri *üretim ilişkileri* olarak adlandırmıştır. Ancak, meta mübadelelerinin insanlar arasındaki ilişkileri dolaylı olarak kapitalist üretim tarzı altında insanlar arasındaki ilişkiler özgül biçimler almaktadır.³² Bu toplumda, üreticiler birbirlerinin karşısına mübadele aracılığıyla,

³⁰ "Üretim, doğanın birey tarafından belli bir toplum biçimi içerisinde ve bu toplum biçimi aracılığıyla mülk edinilmesidir." (Marx 2018, 127)

³¹ Emek aracı ve üretim aracı kavramlarını Marx diyalektik bir tarzda, aynı ilişkinin iki ayrı görünüş biçimini tanımlamak üzere kullanmaktadır. Üretici-işçinin emeğine aracılık eden faaliyetinin organı üreticinin gözünde, emeğini nesnelleştirmesine aracılık eden bir emek aracıdır; öte yandan ürün açısından yaklaşıldığında emek aracı üreticinin faaliyetinin bir uzantısı olarak değil, ondan bağımsız bir şey, bir üretim aracı olarak belirir (Marx 2011c, 184). Marx'ın sık sık birbirleri yerine kullandığı bu iki terim arasında ayrım yapmasının nedeni, kapitalist üretimde emek/üretim araçlarının asıl işlevlerinin emeğe aracılık etmekten ziyade, kendi kullanım değerlerini ürüne aktarırken aynı zamanda kapitalist tarafından satın alınmış emek gücünün üretken biçimde tüketilmesine yaramalarıdır.

³² Üretim ilişkileri kategorisi tarihsel bir niteliğe sahiptir; farklı iktisadi çağlarda birbirinden ayrılan çok çeşitli nitelikte üretim ilişkileri ile karşılaşılabılır. Söz gelimi, tüm sınıflı toplumların ortak varlık koşulu olan üretim

birer meta alıcısı-satıcısı olarak çıkmak durumundadırlar. Başka bir deyişle, kapitalist toplumda insanlar arasındaki üretim ilişkileri, metalar, değer, sermaye, patron, para, işçi arasındaki ilişkiler biçiminde görünür.³³ Marx'a göre, her iktisadi çağın temel karakterini oluşturan, yani onu özgül bir üretim tarzı (köleci, Asyagil feodal, kapitalist) olarak ortaya çıkaran üretici güçler ve bunlara karşılık gelen üretim ilişkileri arasındaki bağıntıdır.

2.1.3. Kullanım Değeri, Mübadele Değeri ve Değer

Marx'ın iktisadi kuramının merkezinde kendinden önceki iktisatçıların tutarlı bir tanımına ulaşamadıkları *değer* kavramı yer almaktadır. *Değer* hem iktisadi bir soyutlama hem de nüveleri kapitalizm öncesi toplumlarda bulunsa da evrensel biçimine kapitalist üretim tarzında kavuşan, toplumsal bir kategori, bir *üretim ilişkisidir*. Dolayısıyla, değer soyutlamasının Marx'ın iktisadi analizindeki yerinin doğru biçimde anlaşılması için yalnızca kavramdan hareket etmek yerine, kavram ile kavramın soyutladığı toplumsal kategori ve ilişkiler arasındaki bağıntı üzerinde durmak daha anlamlı olacaktır.

Öncelikle, Marx'ın değer soyutlaması verili bir toplumsal üretim tarzı ve bu üretim tarzına denk düşen üretim ilişkilerini varsaymaktadır. Başka bir deyişle Marx'ın değer analizi, herhangi bir üretim tarzını değil; tekil üreticilerin fiziki kapasite ve ürünlerini, ihtiyaçlarını dolaysız biçimde gidermek yerine, mübadele etmek üzere ürettikleri,

ilişkisi sömürü, köleci toplumda dolaysız zor biçimini alırken, kapitalist üretim tarzında piyasanın dolayımıldığı özgür meta mübadelesine dayanır. Ancak pre-kapitalist toplumlarda çok daha eşitsiz ve parçalı bir gelişim gösteren üretim ilişkileri en evrensel biçimlerine kapitalist toplumda kavuştukları için üretim ilişkisi kavramının bu üretim tarzı bağlamında soyutlanması daha kolaydır.

³³ Marx, daha önce de değinildiği gibi Kapital'de analizine üretim ilişkilerinin en soyut biçimleri ile başlar ve gitgide "soyuttan somuta" doğru ilerler. Bu analiz sürecinde; değer, meta, para, sermaye gibi öznelerden bağımsız gibi görünen üretim ilişkilerinin esasında insanlar arasındaki ilişkiler olduğunu sergiler: "Araştırmamız ilerledikçe, iktisat sahnesine çıkan kişilerin karakter maskelerinin, birbirlerinin karşısına taşıyıcıları olarak çıktıkları iktisadi ilişkilerin kişileşmelerinden başka bir şey olmadıklarını göreceğiz." (Marx 2011c, 94)

emeklerini mübadele ilişkisine girmek koşuluyla toplumsallaştırabildikleri kapitalist üretim tarzına özgü üretim ilişkilerini ve bu üretim tarzına özgü biçimleri (değer biçimi, meta biçimi vb.) konu edinmektedir. Bu üretim tarzının temel ilişkilerinden biri *toplumsal üretim araçları üzerindeki özel mülkiyettir*. Ancak kapitalist üretim tarzı altındaki özel mülkiyet, kendi üretim araçlarına sahip basit meta üreticilerinin bireysel emeklerine dayanan, dağınık özel mülkiyetinden hem nicel hem de nitel bakımdan ayrılır.³⁴ Kapitalist üretim tarzına özgü toplumsal mülkiyet ilişkilerinin genel bir karakteristiği yoğunlaşmadır. Ancak, bu yoğunlaşma sürecine, “çok sayıda cüce mülkiyetin az sayıda dev mülkiyet halinde bir araya gelmesi, büyük halk kitlesinin topraklarından, geçim araçlarından ve emek aletlerinden yoksun kalarak mülksüzleşmesi” (Marx 2011c, 728) eşlik etmiştir. Dolayısıyla, üretim araçlarının kapitalist özel mülkiyeti, aynı zamanda tekil üreticilerin üretim araçlarına özgürce erişememesi, üretim organizasyonunun nitel bakımdan değişmesi anlamına gelir.

Üretim araçları üzerindeki kapitalist mülkiyet nedeniyle, emek araçlarına dolaysız biçimde erişemeyen üreticiler, bu toplumda emek güçlerini mübadele ederek toplumsallaştırabilirler. Emek ve emek ürünlerinin kapitalist toplumda zorunlu olarak meta ya da değer biçimini alması da bunun bir sonucudur.³⁵ Başka bir açıdan ifade edilirse, Marx’ın analizinde değer kavramının merkezi bir yer tutması şeylerin aracılık ettiği insanlar arasındaki mübadele ilişkilerinin ve bu ilişkilerin kapitalist üretim sürecinde (özgür emek gücü mübadelesine dayanan artık değer üretimi) aldığı özgül biçimin (değer) bu toplumun temel üretim ilişkisi olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle değer biçiminin analiz edilmesi için değer bu biçimi ortaya çıkaran toplumsal koşullarla karşılıklı ilişkisi üzerinde durulmalıdır. İnsan emeği ya da insan emeğinin ürünlerinin kapitalist toplumda aldığı bu özgül biçimi açıklamak için Marx iki ayrı kavramsal soyutlamaya başvurmuştur: *kullanım değeri* ve *mübadele değeri*.

³⁴ “Ekonomi politik, biri üreticinin kendi emeğine, diğeri başkasının emeğinin sömürülmesine dayanan çok farklı türdeki iki özel mülkiyeti ilkesel düzeyde birbirlerine karıştırır. İkincisinin sadece ilkinin doğrudan karşıtı olmakla kalmayıp aynı zamanda, yalnızca onun mezarı üzerinde boy verdiğini unuttur.” (Marx 2011c, 731)

³⁵ Ya da tersten söylenirse, emek kendini yalnızca değer biçimine bürünmek koşuluyla toplumsallaştırabilmektedir: “... meta üreten kapitalist ekonomide, kişiler arasındaki üretim-çalışma ilişkileri kaçınılmaz olarak şeyin değeri şeklini alır ve sadece bu maddi şekil biçiminde görünebilir; toplumsal emek sadece değer olarak ifade edilebilir.” (Rubin 2010, 72)

Öncelikle, kapitalist mübadele ilişkisinde, nesnenin mübadelenin bir bileşeni olması ve böylece değer biçimini alması için çeşitli niteliklere sahip olması gerekir. Bunlardan ilki, kapitalist üretim tarzına özgü olmayan tarihsel bir kategori, *kullanım değeridir*. Kullanım değeri en yalın biçimiyle şeyin (nesne, emek vb.) yararlı niteliğini ifade eder. Herhangi bir nesne ya da emeğin belirli bir kullanım değeri taşıması için onun belirli bir ihtiyaca denk düşmesi yeterlidir.³⁶ Marx ürünlere kullanım değeri, tekil bir yararlılık kazandıran emeği ise *somut emek* olarak tanımlamıştır. Tıpkı kullanım değerleri gibi, somut emek de kapitalist topluma özgü değildir; tüm toplumlar varlıklarını çeşitli kullanım değerleri üreterek sürdürmek zorunda olduklarına göre her toplumda üreticiler somut-yararlı emek harcarlar. Kapitalist üretim tarzı öncesinde de mevcut olan bu iki kategori; kullanım değeri ve somut emek/özel emek, kapitalist mübadelenin konusu olan metaların da vazgeçilmez koşuludur.

Kullanım değerinden farklı olarak *mübadele değeri* ise belirli bir üretim tarzı ve bu üretim tarzına özgü üretim ilişkilerini tarihsel olarak varsaymaktadır. Mübadele değeri kendi üretim araçlarına sahip olan tekil üreticilerin dolaysız biçimde tüketmek için ürettikleri toplumsal koşulların aksine, yukarıda değinildiği gibi kapitalist üretim ilişkilerinin (kapitalist özel mülkiyet ve iş bölümünün) geliştiği koşullara özgü bir biçimdir ve bu biçim kullanım değerinin aksine yararlılıkla ilgi taşımaz. Zira mübadele edilmek üzere üretilen emek ürünleri kullanım değerleri taşımalarına rağmen, kullanım değerleri olarak değil, mübadele değerlerine, yani kendilerinde temsil edilen emek zamana aracılık eden *toplumsal kullanım değerleri* olarak üretilmektedir. Başka bir ifadeyle, ilki x ikincisi 3x miktar parayla mübadele edilen y ve z metalarını aynı mübadele ilişkisinin bileşeni kılan nitelik, ne onları üreten emeklerin özgül niteliği ne de bu metaların yararlılıklarıdır; bu ürünlerin kendileri için emek harcanmış olması, toplam toplumsal emeğin bir kısmının değer olarak bu metalarda cisimleşmiş olmasıdır. Marx, insan emeğinin belirli miktarlar olarak cisimleştiği metaların birbirlerinin karşısına nicelikler olarak çıkmasını, başka deyişle bir mübadele ilişkisi içinde bulunabilmelerini sağlayan emeğin bu niteliğini *soyut emek* olarak adlandırmaktadır. Soyut emek, metalar diğer tüm niteliklerinden, somut emeğin

³⁶ “...meta, bir kullanım değeri olduğu sürece, onda hiçbir esrarengiz yan bulunmaz. İnsanın, kendi faaliyeti aracılığıyla, doğadaki maddelerin biçimlerini kendisi için yararlı olacak şekilde değiştirdiği gün gibi açık bir şeydir.” (Marx 2011c, 81)

damgasından, yararlı niteliklerinden soyutlandığında geriye kalan *değerin özüdür* (Marx 2011c, 52). Soyut emeğin cisimleştiği toplumsal olarak gerekli emek zaman miktarı ise değer büyüklüğü olarak belirli bir niceliği ifade eder. Marx, mübadele değerinin, ilk bakışta sadece nicel bir ilişki, belli miktarda kullanım değerinin başka kullanım değerleri ile değişiminin mübadele oranı gibi görünmesine rağmen, mübadele değerinin metaların mübadele edilebilmesini sağlayan daha temel bir ilişkinin, metada cisimleşmiş soyut emeğin mübadele sırasında edindiği görünüm biçimi olduğunu vurgular.³⁷

2.2. Sanat Üreticisi: Technites, Artifex ve Basit Meta Üreticisi

“Sanatı” toplumsal- iktisadi bir bağlamda değerlendirmek isteyen her girişim sanatın -en azından güzel sanatların- diğer etkinlik biçimlerinden kategorik olarak ayrıldığı, hatta *amaçlı faaliyetin* karşıtı olduğu yönündeki görüşle ister istemez yüzleşmek zorundadır. Zira bu bakış açısı son derece yaygın olması bir yana, sanat ve diğer üretim etkinlikleri arasındaki ilişkiyi tartışmaya aday her çabanın sonuçsuz kalmak zorunda olduğuna ilişkin bir varsayım içermektedir. Bu görüşün karşısında yer almak ise emek-sanat zıtlığı varsayımının kökleri üzerinde kısaca durmayı gerekli kılıyor. Öncelikle güzel sanatlar-zanaat, dahi sanatçı-alelade zanaatkâr, amaçlı etkinlik-içgüdüsel etkinlik gibi karşıtlıkların tarihçesinin kısaca hatırlatılması anlamlı olabilir. Böylece, söz konusu karşıtlıklar gibi, “sanat” ve diğer etkinlik biçimleri arasında tarihin başından beri karşıtlık olduğunu varsayan özcü yaklaşımın kendisinin de belirli bir tarihsel uğraşın ürünü olduğunu görmek mümkün olacaktır.

İlk olarak Paul Oskar Kristeller’in 1950’lerde belirgin biçimde tartışmaya açtığı (Shiner 2018), sonrasında ise pek çok araştırmacı tarafından ortaya konulduğu gibi

³⁷ “Mübadele değeri, ancak, kendisinden ayırt edilebilecek bir içeriğin ifade tarzı, ‘görünüm biçimi’ olabilir.” (Marx 2011c, 51)

güzel sanatlar- zanaat ayrımının ortaya çıkışı, kökleri Rönesans ve Ortaçağlara kadar uzansa da, temel olarak 18. Yüzyılda gerçekleşmiştir.³⁸ Kristeller'e göre, güzellik, deha, özgünlük/orjinallik, yaratıcı imgelem gibi genelde güzel sanatları (fine arts, beaux arts) zanaat başta olmak üzere, diğer etkinlik tarzlarından ayırmak için başvurulan modern terimlerin ortaya çıkışı da aynı döneme, 18. Yüzyıla tarihlenmektedir (Kristeller 1951, 498). Kristeller aynı zamanda, güzel sanatlar-zanaat ya da sanat ve diğer etkinlik biçimlerini keskin biçimde ayıran dikotominin *modern bir icat* olduğunu vurgulamak adına Antik Yunan düşüncesinde günümüzde mevcut olduğu gibi bir ayrımın bulunmadığı üzerinde durmuştur. Öyle ki, Yunan antikitesinde zanaat ve sanatı birbirinden ayıran terimlere dahi rastlanmamakta (Kristeller 1951, 498; Shiner 2018, 47); bunun aksine Yunan dünyasında *techne* her türlü ustalığın genel adı olarak kullanılmaktadır. Marksist ilkçağ tarihçisi Geoffrey Ernest Maurice de Ste. Croix da kapsamlı çalışması *Antik Yunan'da Sınıf Mücadeleleri*'nde Kristeller ile benzer bir görüşü dile getirmekle birlikte, sanatkâr/zanaatçı/sanatçıların toplumsal konumu ve emek süreçleri hakkında daha ayrıntılı bilgi vermektedir. GEM. de Ste. Croix'a göre, Yunan antikitesinde sanat üreticilerinin büyük bir kesimi *technites* ya da *banausos* olarak adlandırılan küçük bağımsız üretici/zanaatkârlar kategorisine dâhildi ve pratikte zanaatkârlardan bir fark taşımamaktaydı. Sanat/zanaat üreticilerinin (*technites/banausos*) de içinde yer aldığı bu toplumsal kesim "ne köle ne de serf olan" (Croix. 2016, 72) tüccar, köylü ve bağımsız zanaatçılardan oluşuyor ve Yunan dünyasının nüfusunun büyük bir bölümünü teşkil ediyordu. Bu toplumsal kesimi (bağımsız küçük üreticiler) diğer üreticilerden (serfler ve köleler) ayırt eden temel özellik ise kendi üretim araçlarına sahip olmalarıydı. Zanaatkârlar, tüccarlar ve köylüleri (küçük bağımsız üreticiler) üretim koşulları bütünüyle egemen sınıfların hâkimiyeti altında olan köleler, serfler, borç esirleri ve emek gücü dışında üretim koşullarına ancak mülk sahibi sınıfların denetiminde erişen ve Yunan dünyasında *misthōto olarak adlandırılan* ücretli işçilerden ayıran temel özellik de buydu. Zira tüccarlar, küçük toprak sahibi köylüler ve bağımsız zanaatçılar bu sayede kendi hesaplarına çalışabiliyorlardı. Ancak bu toplumsal kesim de; köleler, yarı köle

³⁸ "Beş 'büyük sanat'ın, zanaatlardan, bilimlerden ve diğer insan faaliyetlerinden sahip oldukları ortak nitelikler sayesinde belirgin biçimde ayrılan, bağımsız bir alan oluşturdukları yönündeki temel fikir, Kant'tan günümüze dek estetik üzerine çalışan çoğu yazar tarafından doğal karşılanmıştır." (Kristeller 1951, 498).

statüsündeki serf ve borç esirleri ile ücretli işçiler gibi doğrudan değilse de, “mülk sahibi sınıfın *kolektif* çıkarı için devlet tarafından dolaylı sömürüye” (Croix. 2016, 275) maruz bırakılıyorlardı.³⁹

Öte taraftan küçük bağımsız üreticiler, daha önce değinildiği gibi Yunan toplumunun nüfus olarak önemli bir kesimini oluştursalar da üretimdeki rolleri, köle emeğine dayalı tarımsal ve endüstriyel üretime kıyasla ikincildi. Zira köleler ve ücretli işçiler, egemen sınıfların artık üretme sürecinin dolaysız ve vazgeçilemez bileşeniye, küçük bağımsız üreticiler (tüccarlar, köylüler ve bağımsız zanaatkarlar) kendilerinden alınan vergiler ve çeşitli angaryalar dışında toplumsal artık üretimine çok sınırlı bir katkı sunuyorlar, başka bir deyişle mülk sahibi sınıflar tarafından daha az sömürülüyorlardı.

Günümüzde *sanatçı* olarak görülen bağımsız zanaatkârlar/sanatkârlar yukarıda özetlenmeye çalışılan bağımsız küçük üreticilerin (köylüler, tüccarlar ve bağımsız zanaatkârlar) yalnızca belirli bir kesimini oluşturuyordu (Burdord, s.66). Zira küçük üreticiler grubu içinde yer alan zanaatkarlar da homojen bir nitelik taşımamaktaydı. Dolayısıyla zanaatkarlık sadece belirli bir nitelikli emek gücünü ifade ettiği ölçüde, tüm sanat/zanaat üreticilerini kapsamıyordu. Daha doğrusu zanaatçılık küçük meta üreticiliğiyle pratikte eşanlamlı değildi. Zira az sayıda olsa da kendi üretim araçlarına sahip olmadıkları gibi düpedüz atölyelerde sömürülen vasıflı köleler de vardı. Bağımsız zanaatçı/sanatkârlar ise diğer bağımsız üreticiler gibi yalnızca tüketim için üretim yapan basit meta üreticileriydi. Egemen oldukları mütevazı emek koşulları (üretim araçları ve emeklerinin kullanım hakkı) sayesinde basit meta mübadelesi içine girebiliyorlardı. Başka biçimde ifade edilirse, ürettikleri metaları para karşılığında satıyorlar, elde ettikleri bu özgül meta, yani para ile de geçimlik nesnelere ve üretimin önceki aşamasında tükettikleri emek araçlarını tekrar ediniyorlardı. Marx’ın formülü ile ifade edilecek olursa, Meta-Para-Meta (M-P-M) döngüsü içinde üretiyorlardı.⁴⁰ Dolayısıyla, ne modern kapitalist gibi iktisadi faaliyet aracılığıyla sermaye biriktirebiliyorlar ne de modern işçi sınıfı gibi emek güçlerini ücret karşılığında

³⁹ “Bunlar normalde üç esas biçimden birisini alır: (1) Aynı ya da nakdî vergilendirme; (2) askerlik; ya da (3) ... *angariae* benzeri zorunlu vasıfsız işler.” (Croix. 2016, 275)

⁴⁰ Marx basit meta üretimini kapitalist meta üretiminden keskin biçimde ayırmaktadır. Basit üretimi Marx’ın formülüyle M-P-M üretim çevrimi içinde yer alırken, kapitalist meta üretimin formülü P-M-P*’dir.

mübadele ediyorlardı. Bağımsız üreticilerin ürünlerinin büyük bir kısmı artık ürün kütlesinin dışında kalmakta ve gündelik tüketim alanında dolaşımdan çıkmaktaydı.⁴¹ Yunan egemen sınıfları gözünde bağımsız üreticilerin küçük görülmesi de muhtemelen artık ürün kütlesine sundukları bu sınırlı katkıyla ilişkiliydi. Egemen sınıflar sanat üreticisi ile herhangi bir zanaatçı arasında ayırım yapmıyorlar, genelde sanat üreticisi zanaatçıları, örneğin bir *heykeltıraş*, sırf beden gücüne dayanan vasıfsız işçilerle aynı grup içinde görüyorlardı. Satirist ve retorik ustası Samsatlı Lucian bu konuda şöyle yazmıştı:

“Şayet bir taş kesici (heykeltıraş) olursan, zorlu bedensel işler yapan bir işçiden fazlası olamayacaksın. Yalnızca adını sanı bilinmeyen, önemsiz bir maaş karşılığı çalışan, kendine güvensiz, toplumun nazarında hiç değeri olmayan biri. Ne arkadaşların umursayacak seni ne de düşmanların senden korkacak. Kimsenin gıpta etmediği, alelaide bir işçi, bir zanaatkar, kalabalıkta öylesine bir yüz, hayatını elleriyle kazanan biri.” (akt. Burford, 1972, s. 12)

Görülebileceği gibi, Antik Yunan zanaatçısı/sanatkarının toplumsal pratiği emek ve üretimle zıtlık taşımaktan son derece uzaktı; aksine sanatkarların yaşamları güçlüklerle doluydu ve pek çoğu müşteri bulabilmek için sık sık seyahat ederek bölge değiştirmek zorundaydılar. Üstelik bu gruba dahil olan üreticilerin, mülk sahibi sınıfa yükselme şansı ise son derece sınırlıydı; hatta Atinalı heykeltıraş Praxiteles gibi bazı istisnalar göz ardı edilirse, neredeyse yoktu (Croix. 2016, 348). Ancak egemen sınıfın küçümseyici yaklaşımına rağmen, zanaatkârlar beceri edinmek için uzun bir eğitim sürecinden geçmek zorunda olan eğitilmiş üreticilerdi (Burford 1972, 69). Tam da bu nedenle, güzel sanatların gerektirdiği becerinin insanların doğasından kaynaklandığına ilişkin modern inancın aksine, Antik Yunan’da becerilerin çalışma yoluyla kazanıldığı görüşü yaygındı (Kristeller 1951, 498). Zanaatkârlık için gereken nitelikte bir emeğin

⁴¹ Bölümün bağlamıyla doğrudan ilişkili olmamasına rağmen, Arkaik Dönem öncesi zanaat üretimi ile ilgili birkaç özelliğe kısaca değinilebilir. M.Ö 3000 ile 1700 arasında varlığını sürdüren ve Yunan Uygarlığının kökeni addedilen Girit- Minos Uygarlığında toplumsal üretimin sarayın denetimine tabii olduğu genel kabul gören bir görüştür. Bkz.(Childe 2009, 178; Stylianos 1991, 160–61) Minos uygarlığında saraylar yalnızca birer yönetim merkezi ya da mülk sahibi sınıfın yaşadığı mekanlar değildi; aynı zamanda, bir tür antik fabrika ya da depo işlevi gören üretim alanlarıydı (Childe 2009, 177). Zanaatkârlar sadece sarayın denetimi altında üretiyorlardı ve dolayısıyla kendi ürünlerinin mülkiyetini edinerek ticaret yapma olanağından mahrum durumdaydılar. Dolayısıyla Minos Uygarlığında klasik dönem Yunan Uygarlığında olduğu gibi bağımsız zanaatkârlıktan da söz etmek mümkün değildi.

üretimi için ise kuşkusuz üreticinin çalışmadan eğitim görebileceği boş zamana ihtiyacı vardı. Dolayısıyla zanaatkârların pek çoğu kendilerine eğitim alma koşullarını sağlayan küçük mülk sahibi sınıfların üyeleri idi. Başka bir ifadeyle, köleler ya da ücretli emekçiler içinde bir sanatkarın çıkması pek olanaklı değildi. Zira ne köle, serf ve borç esirlerinin kendi emekleri üzerinde tasarrufları, ne de ücretli emekçilerin beceri edinecek boş vakitleri vardı.⁴² Edinilen beceriler ise genelde aile bağıyla sonraki kuşaklara aktarılıyordu (Burford 1972, 84–86). Kölelerden ya da ücretli işçilerden gelmeseler de bu üreticiler keyif ya da modern estetik beğeni normlarına hitap etmek üzere değil, yaşamak için üretiyorlardı. Yunan egemen sınıflarının bu tür faaliyetleri küçümsemelerinin ardında da söz konusu faaliyetin ürünlerinin estetik niteliğinden ziyade, faaliyetin amacının para kazanmak olması yatıyordu. Nitekim, Yunan toplumunun bütünü değilse de mülk sahibi sınıfların bir kesimi, geç Helenistik dönemde üretici etkinlikleri ücret karşılığında yapılıp yapılmaması temelinde, liberal sanatlar ve bayağı sanatlar olarak temel iki gruba ayırmışlardı (Shiner 2018, 50). Yunan Dünyası'nda mülk sahibi sınıflarca liberal-özgür sanatlar sınıfına sokulan etkinlik biçimleri günümüz güzel sanatlarıyla uyuşmamaktaydı. Yunan Antikitesinde liberal sanatlar, gramer, retorik, diyalektik/mantık, aritmetik, astronomi, geometri ve müzik kuramıydı (Kristeller 1951, 505; Shiner 2018, 50). Dinsel gelenekteki yeri nedeniyle şiirin prestiji yüksek olmasına karşın, heykel, mimari ve resim üretimi, egemen sınıflar nezdinde sık sık bayağı bir sanat olarak görülüyordu (Kristeller 1951, 502) . Beceri ya da ustalık gerektiren bir etkinliğin bayağı sanat (banausic arts) sayılması için ise ücret karşılığında yapılıyor olması ya da fiziksel çalışmaya dayanması yeterliydi (Whitney 1990, 28–29).

Antik dünyada söz konusu ayırımın temelinde çalışmanın (emeğin) sanat üretiminin bir bileşeni olup olmadığı yatmıyordu; başka bir deyişle sanatın emeğin zıttı olduğuna ilişkin bir iddia henüz mevcut değildi. Zira Yunan dünyasında mülk sahibi sınıflar tarafından saygın addedilen liberal ya da küçümşenen bayağı sanatların yüceltilme ya da aşağılanma nedeni dehanın ürünü olup olmamalarıyla ilişkisizdi. Hatta, çok sayıda

⁴² Alison Burford, bunun dışında kalan istisnalar olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin, bir köle sahibinin daha sonra fazla gelir edebilmek umuduyla kendi kölesini bir zanaatkara çırak vermesi ya da zanaatkarın vasıfsız bir işçiyi kendine çırak olarak alması sık rastlanmasa da karşılaşılan bir yöntemdir (Burford 1972, 87).

araştırmacının vurguladığı gibi, Yunan Antikitesinde modern estetiğine benzer kriterler henüz mevcut değildi. Üstelik, söz konusu birey özgür yurttaş olmak kaydıyla, çeşitli becerilerin çalışma ve eğitimle geliştirilebileceğine ilişkin demokratik bir yaklaşım, modern deha mitine kıyasla daha egemendi. Dolayısıyla, Yunan egemen sınıflarının gözünde bu iki üretici etkinliğin niteliğini asli etmen ücret karşılığında yapılıp yapılmamasıydı. Başka bir deyişle, en başta sanat ve zanaat arasında tesis edilen bölünme, eğitim, zihinsel faaliyete ayıracak boş zaman ile bu faaliyeti sürdürecektir toplumsal koşullara sahip mülk sahibi sınıf ile bu koşullara sahip olmayan üretici sınıfların pratiklerini gruplandırıyor. Bu ayrım 12. ve 13. yüzyıllarda restore edilerek *Mekanik Sanatlar ve Liberal Sanatlar* biçimini alıyor (Shiner 2018, 60) ve *liberal sanatlar ve hizmet sanatları* sınıflandırması Ortaçağlar ve Rönesans boyunca da etkisini sürdürüyordu. Antik Dünyada olduğu gibi, gramer mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik liberal sanatlar sınıfına sokulurken; beden gücüyle ya da geçim için yapılan tarım, avcılık yanında resim, heykel, dans gibi etkinlik biçimleri de mekanik sanat olarak addediliyordu (Kristeller 1951, 507–8; Shiner 2018, 60–62).

Frederick Antal'ın *Florentine Painting and Its Social Background* başlıklı çalışmasında detaylı biçimde gösterdiği gibi, 14. Yüzyıla gelindiğinde bile, bugün sanat olarak isimlendirdiğimiz uğraşlar, liberal sanatlar arasında sayılmıyor; bu tür işler ve bizzat sanat üreticileri egemen sınıflarca küçümseniyordu:

“14. Yüzyılda sanat hala sıradan bir el ustalığı olarak görülüyordu. Sanatçılık mesleği henüz ayrıcalıklı bir haleyle sarılmamıştı. Öyle ki yoksul sınıflar içinde, muhtelif nedenlerle, ailenin bir oğlunun ressamlığa başlaması yadırganmıyordu. Zaten, 14. Yüzyılda Floransalı sanatçıların pek çoğu da zanaatkar, küçük burjuva ve köylü çevrelerinden geliyordu. Dolayısıyla, daha en başından sanatçılar hamilerden son derece aşağı bir toplumsal tabakaya aitlerdi. Dahası sanatçılık hakir görüldüğünden, ne hali vakti yerinde üst orta sınıftan yurttaşlar ne de soylular sanatçı olmayı tercih ediyorlardı.” (Antal 1947, 277–78)

Öte yandan Ortaçağ sanatkarlarının (ressamlar, heykeltıraşlar vb.) pek çoğu sipariş usulü çalışan loncalara bağlı meslek erbapları idi. Bu loncalar, diğer meslek loncaları

gibi kendi kurallarına sahipti. Ustalar loncalarda bir yandan para karşılığı çırak yetiştiriyor; öte yandan ürünlerini tüccarlar aracılığıyla müşterilere satıyorlardı. Başka bir ifadeyle, sanatla emek ya da başka bir ifadeyle mimarlık, resim ve heykel üretimiyle diğer üretici etkinlikler arasında ortaçağ boyunca da hiçbir karşıtlık yoktu. Aksine diğer üreticiler ya da meslek gruplarıyla *sanatçılar* hem hukuki olarak hem de çalışma koşulları açısından benzer bir statüdeydiler. Örneğin, ressamın doktor ve eczacılarla aynı loncaya (*Arte dei Medici e Speziali*) üyeydiler. Bu loncada aynı zamanda loncaya üye meslek gruplarına hammadde sağlayan tüccarlar da yer alıyorlardı. Heykeltıraş ve mimarlar ise marangozlar ile duvarcılarla aynı loncaı paylaşıyorlardı (Antal 1947, 278). Ressamlar sözleşme usulü çalışıyorlardı ve ressamın tarafı olduğu bu sözleşmeler son derece katı biçimde belirleniyordu: “Genellikle bu sözleşmeler sanatçıları tüm haklardan mahrum etme eğilimindeydi; sanatçılar hami tarafından belirlenen koşulları kabul etmek zorundaydılar.” (Antal 1947, 281–82) Dolayısıyla ressamın, işin denetimi ve özerklik yanında hukuki çerçeve bakımından da sıradan işçilerden büyük bir fark taşıyorlardı.

Modern deha mitiyle çelişir biçimde, sanat yapıtları ustaların tanrısal bir esinle yarattıkları şeyler olmaktan çok uzaklardı. Zanaat/sanat yapıtı üretimi genellikle kolektif bir nitelik taşıyor ve çalışma elbirliğine dayanıyordu. Üstelik sanatçıların ürünlerini zihinlerinde önceden tasarlanmadığı iddiasıyla, sanat üretiminin emekten ayrıldığını savunan tezler⁴³ ters düşecek biçimde üreticilerin eserlerini doğaçlama ya da kendi istedikleri gibi üretmeleri olanaklı değildi. Bunun tam aksine, ressamın çalışma süresinden kullanacağı iş araçlarına kadar tüm emek süreci işi ismarlayanın dolaylı denetimi altındaydı:

“Sözleşme, bu tür anlaşmalardaki üç ana tema üzerine yoğunlaşmıştır: (i) Ressamın hangi resmi yapacağını belirler; bu örnekte, üzerinde anlaşmaya varılan bir çizime bağlı kalması beklenmektedir; (ii) müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı ve ressamın resmi ne zaman teslim edeceği açıktır; (iii) ressamın nitelikli boya, özellikle de altın ve lacivert kullanması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıntılar ve şartların tam

⁴³ Bu yaklaşımın tipik bir örneği için bkz. (Artun, Dirlik, and Mitropoulos 2014, 11–22)

tamına belirlenmiş olup olmadığı, sözleşmeden sözleşmeye değişir.” (M. Baxandall 2015, 22)

Sanat/zanaat üretiminin lonca ve müşteri (işveren) denetimine tabii bu bağımlı karakteri, ortaçağa kıyasla zanaatkar/sanatçılar daha itibarlı sayılmaya başlasalar da Rönesans boyunca da varlığını sürdürmüştü. Mimarlık, resim ve heykel üreticiliği Rönesans'ta da büyük ölçüde mekanik sanatlar arasında sayılıyordu (Shiner 2018, 70–72) Söz konusu anlayışın kaynaklandığı sanat üretiminin maddi koşulları, siparişe dayalı lonca tipi küçük üretim özellikle Kuzey'de 17. Yüzyıl sonuna kadar hâkim olmayı sürdürmüştü. Örneğin, Felemenk ressamı Ortaçağda kurulan ve 16. Yüzyılda yeniden canlanan Aziz Luka Loncası'na üye olmak ve loncanın kurallarına tabii biçimde çalışmak zorundaydılar. Aziz Luka loncasına ressamlarla birlikte, boyacılar, çini üreticileri, kitapçılar, üfleyicileri gibi meslek grupları da üyeydiler Sayıları 650 ile 750 arasında tahmin edilen ressamlar genelde mülk sahibi sınıflardan geliyorlar ve az sayıda istisna dışında marangoz gibi diğer meslek erbaplarından çok farklı koşullar altında yaşamıyorlardı (North 2014, 100–113). Dolayısıyla ne kendi bakış açılarından ne de toplum nezdinde modern sanatçı mitinde çizildiği gibi ayrıcalıklı, istisnai üreticiler olarak görülüyorlardı (Shiner 2018, 102).

Sonuç olarak, 18. yüzyıla gelinceye kadar, sanat üreticisi ve sanat emeği çok daha rasyonel bir tarzda, deha ve esin mitiyle mistifikasyona uğratılmaksızın kavranmaktaydı. Sanat üreticileri geniş bir lonca ağı içinde hareket eden, bağımsız küçük üreticilerdi. Ortaçağ lonca ustası (ressam) çıraklarına para karşılığında ders veriyor ve eğitimi süresince emeği üzerinde tasarrufa sahip oluyordu. Ancak elinde sermaye biriktirme olanağı yoktu. Zira lonca üretimi uzunca bir dönem çeşitli yasalarla sınırlandırılmıştı.⁴⁴ Ustanın çalıştıracağı çırak ve kalfa sayısı belirli bir düzeyi aşmıyordu (Marx 2011c, 347). Üstelik çırak ve kalfalarla ilişkisi de modern kapitalistin dolaysız/özgür emek gücüyle kurduğu sömürü ilişkisinden farklıydı.⁴⁵

⁴⁴ “Orta Çağın lonca sistemi, zanaat ustasının kapitalist haline gelmesini, tek bir ustanın çalıştırabileceği işçilerin sayısının üst sınırını çok düşük tutarak, zorla önlemeye çalışmıştı.” (Marx 2011c, 229)

⁴⁵ “El sanatını öğrenen genç olarsa, o henüz çırak [Lehrling] tır, kesinlikle gerçek, özerk işçi olarak görünmez, tersine pederşahi bir biçimde gıdasını ustasıyla bölüşmektedir. (Gerçek) bir kalfa [Geselle] olarak ustanın sahip olduğu tüketim fonlarına belli ölçüde ortaktır. Bu, kalfanın mülkiyeti değilse de, gene de birlikte tasarruf etme [hakkı] loncanın yasaları, gelenekleri vb. tarafından en azından [güvence altına alınmıştır].” (Marx 1976, 38)

Lonca ırağı ya da kalfasının zincirleri bizzat kendisi ya da ailesi tarafından satın alınıyor ve lonca üyeliği ileride gelir getirecek bir iş kapısı olarak görülüyordu. Dolayısıyla lonca ustasının sermaye biriktirerek kapitaliste dönüşme koşulları, hem modern anlamıyla özgür emek gücü tüketememesinden hem de eriştiği emek gücünün niceliğinden ötürü uzunca bir süre mevcut değildi (Marx 2011c, 299).

Zanaatçı/sanatkarların bağımlı olarak ürettikleri lonca tipi üretim uzunca bir dönem feodal üretim biçiminin temel bileşeni olarak toplumsal yaşamın merkezinde yer alsa da (Marx 2011c, 326), 16. Yüzyılla birlikte, özellikle İtalyan kentlerinde kapitalist toplumun nüveleri oluşmaya başlamış, Marx'ın deyişiyile, *dünya ticareti ve dünya pazara sermayenin modern tarihini başlatmıştı* (Marx 2011c, 151). Tüccar sermayesi lonca sisteminin kapalı ticaret ağını kendi çevrimine dahil ettikçe, önce loncaların ticaret tekeline ortadan kaldıran tüccarlar daha sonra ise bağımsız zanaatçıları bünyesine katan manifaktür tipi üretim ile ayrıcalıklı lonca ustaları arasında bir çatışma ortaya çıkıyordu.⁴⁶ Sonuç olarak lonca tipi üretimin çözülmeye başlamasıyla, zanaatkar/sanatçının toplumsal konumu da önemli bir değişikliğe uğramıştı. Hollanda loncaları kapitalist piyasanın karşısında can çekişiyor, loncalardaki ayrıcalıklı ustaların bir kısmı ticaret sermayesine direnirken, diğer sanatkârlar dolaysız biçimde piyasa için üretmeye başlıyorlardı. Bu süreç aynı zamanda, tıpkı diğer işkollarında olduğu gibi, sanatkarane zanaatlarda da iş bölümünün derinleşmesine yol açıyordu.

Resim, heykel ve müziğin önce zanaat statüsünden sanata terfi ettirilmesi, ardından zanaattan kesin biçimde ayrılması ve nihayet diğer etkinlik biçimlerine istisna oluşturan bir faaliyet, hatta emeğin karşısı olarak tanımlanması yukarıda değinilen tarihsel süreçler eşzamanlı gelişmişti. Dolayısıyla, üretim tarzının kökten değişimi ile hem sanatçıların emek süreçleri, iş araçları karşısındaki konumları, üretim organizasyonları hem de ürünlerini satma biçimleri arasında yakın bir ilişki bulunmaktaydı. Üreticilerin katı kurallara tabii oldukları, genelde ısmarlama usulü iş yapan ve bir tür toplumsal kast biçiminde taşlaşmış loncalar çözüldükçe, bu loncalara

⁴⁶ “Manifaktürlerin kuruluşlarına karşı mücadeleler olmuşsa, bu, ücretli işçilerin değil, lonca ustalarının ve ayrıcalıklı kentlerin işi olmuştur.” (Marx 2011c, 409)

bağlı üreticilerin hem toplumsal üretime katılma biçimleri hem de toplum nezdindeki imgeleri ve temsil edildikleri üstyapı kurumlar köklü biçimde değişmeye başlamıştı.

Romantik düşüncede sanatın diğer etkinlikler karşısında yüceltilmesi, bir yönüyle kapitalist rasyonelleşmeye, sanatın içeriksizleşmesine, piyasa ile rabitasına vb. karşı bir tepkinin ürünüydü. Romantiklerin bir kısmı, piyasa ve rasyonelleşme karşısında, yalnızca Hristiyanca yaşamı ve organik toplumun değerlerini değil, ortaçağın lonca tipi üretimini de yüceltiyorlardı. Örneğin Ruskin Gotik 'in Doğasında, modern sanatçı gibi para rabitasını hayatının merkezine koymak durumunda olan ortaçağın sanatçı/zanaatkarlarını idealize ediyordu. Ancak kapitalist gelişmeye romantik tepkinin, sanat bağlamındaki sonuçları arasında, geçmişin sanat üretiminin tüm bileşenleriyle idealleştirilmesi de vardı. Başka bir deyişle, romantik düşünce geçmiş adına bugüne muhalefet ederken, yalnızca sanat yapıtlarının niteliklerini değil onları yaratan emeğin koşulları ve bizzat bu emeğin kendisini de idealize ediyordu. Tüm bir güzel sanatlar-zanaat dikotomisi yanında, sanatın emeğin karşıtı olduğu tezini estetik bağlamda kurumsallaştıran ise Kant'tı. Bilindiği gibi Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde estetik beğenin konusu olan güzel sanatları (*schönen Kunst*) yaratan emek ile mekanik sanatlar/el emeği-ücretli emeği (*Handwerke/Lohnkunst*) birbirlerinden, esasında iç içe geçen, iki düzlemde ayırmıştı: amacı (amaçlı amaçsızlık) ve ücret karşılığı yapılp yapılmaması. Kant'a göre sanat üretimi kendinde bir amaca sahipti. Başka bir deyişle, mekanik sanatlar üreticisi ürününü bir kullanım değeri olarak üretirken, sanat üreticisi sadece hoşlanma duygusu yaratmayı amaçlamaktaydı (Kant 2000, 184). Ne var ki, Kant'ın düşlediği gibi, gelir elde etme kaygısı gütmeyen yalnızca estetik beğeniye doymak üzere üreten bir sanat üreticisi, sayıları sınırlı olan egemen sınıflardan zanaatçı/sanat üreticileri dışında, neredeyse mevcut olmamıştı. Öte yandan Kant'ın *Üçüncü Eleştiri*'nin, sanat emeğinin mistifikasyonu konusunda en önemli etkisi ise deha kavramına verdiği modern içerikten kaynaklanıyordu. Nitekim, deha Kant'ın estetik teorisini izleyen romantik ardıllarının beceri, çalışma ve emeğin sanat üretimindeki rolünü kolayca dışlamalarını sağlayan temel kavramdı. Kant dehayı "sanata kural koyan doğa vergisi yetenek" (Kant 2000, 186) olarak tanımlamıştı. Deha yeteneğini ise eğitim, çalışma ya da emeğe değil, doğuştan gelen zihinsel yatkınlığına borçluydu. Deha doğanın kendine sanatçı (ya da zihin) yoluyla kural koyması ya da

biçim vermesi olduğuna göre, dehanın üretimi ve yeniden üretimi özneye duyarsızdı. Eğitim ya da çalışma ile bu tür bir etkinlik üretmek olanaklı değildi. Dolayısıyla dehanın yeteneğinin tanrı vergisi olduğuna ilişkin bilgi dışında kendi yeteneği üzerine düşünme ve onu yaygınlaştırma olanağı da yoktu Dave Beech'in, yakın tarihli çalışması *Art and Labour'da* (2020) vurguladığı gibi, dehanın bu biçimde konuluşu ikili bir anlam taşıyordu. Bir taraftan sanatçının kurumlar, gelenek ve toplumsal ilişkiler karşısındaki özerkliğini vurgulamaya yarıyordu, zira dışarıdan müdahaleye kapalıydı; “deha özgürlüğün kişiselleştirilmesi.” (Beech 2020, 138) Öte taraftan ise emeğin sanatsal üretim sürecindeki rolünün inkâr edilmesi anlamına geliyordu:

“Dehanın (kendinin nedeni olan birey) herhangi bir nedensellikten yoksun oluşu, dâhinin (kendi üretim sürecini açıklayamayan yaratıcı bireyin) nedensellikten yoksun kalmasına yol açar ve böylece emek üretim sürecinden dışlanmış olur.” (Beech 2020, 138)

Günümüzde emeğin sanatın zıttı olduğuna dair görüşe ilişkin bir başka tartışma düzlemi ise emek soyutlaması merkeze konularak sürdürülebilir. Zira sanatın emeğin zıttı olduğu görüşünün iddialarından biri de sanatın amaçlı etkinlik kategorisine sokulamayacağı, aksine amaçsız olduğu için emeğin karşısında konumlandığıdır. Bu nedenle sanat emeğine dönmeden önce emek kategorisine ilişkin kısa bir tartışma sürdürmek faydalı olabilir.

Bilindiği gibi Marx, doğaya özgü biçimiyle çalışmanın,⁴⁷ içgüdüsel bir nitelik taşıdığını vurgulayarak (Marx 2011c, 182) bu biçimiyle (içgüdüsel) çalışmayı, hayvanlarla insanların paylaştığı doğal bir işlev, nesnel olarak belirlenmiş bir etkinlik

⁴⁷ Aslında çalışma (werk, work) ile emek (arbeit, labour,) kavramları arasında bir ayrım yapmak yararlı olabilir. Bunlardan ilki üretim tarzından bağımsız olarak insan etkinliğinin genel adıdır. İkincisi ise çalışmanın kapitalist toplumda aldığı özgül biçimdir. Engels iki yerde insanın türsel ve toplumsal hareketi olarak çalışma (iş) (work-werk) ve emek (labour) arasında bir fark koymanın anlamlı olacağı üzerinde durur. Kapital'e düştüğü dipnotta şunları okumak mümkündür: “İngilizcenin, *arbeit*'in (emek, iş) (...) iki farklı yönü için iki farklı sözcüğe sahip olma üstünlüğü bulunuyor. Kullanım değerleri yaratan ve nitelikçe belli olan işe *labour*'dan farklı olarak *work*; değer yaratan ve nicel olarak ölçülen emeğe *work*'ten farklı olarak *labour* deniyor.”(Marx 2011c, 60) Doğanın diyalektikliğinin “Hareketin Ölçüsü” bölümünün sonuna düştüğü bir dipnotta ise, aslında iş ya da çalışma olarak kullanılacak “work” kelimesinin, Almanca' da da mevcut olmasına karşın -“werk”- Alman dilinde her ikisinde aynı kelime ile karşılandığını belirtir (Engels 2006, 113). Benzer bir durum Türkçede 'de geçerlidir. Bu nedenle esasen ayrı kavramlar olarak başvurulabilecek bu sözcükler burada sıklıkla birbirlerinin yerine de kullandığı belirtilmelidir.

tarzı olarak tanımlamıştır (Marx 2000). Marx'a göre, bu tür etkinliğin (türsel olmayan çalışmanın) ereği, doğayla etkileşim yoluyla biyolojik gereksinimlerin giderilmesinden ibarettir. Dolayısıyla varoluşunun toplumsal niteliğinden bağımsız biçimde, doğanın mülk edinilmesi ya da doğa ile metabolik alışveriş diğer tüm canlılar için olduğu gibi insanın da zorunluluk dünyasına ait koşuludur: insan biyolojik zorunluluğun itkisiyle, doğadaki nesnelere dolaysız biçimde el koyar, bu nesnelere gereksinimlerini doyurur ve kendini biyolojik olarak yeniden üretir. Fakat Marx öte yandan, doğa ile insan arasındaki alışveriş ya da doğanın insan tarafından mülk edinilmesini insani biçimiyle çalışmanın koşulu olarak belirlemesine rağmen bunun insani biçimiyle emeğin ayırt edici niteliği olmadığını vurgulamıştır. O'na göre, doğanın mülk edinilmesi ya da doğaya biçim verilmesi insanla doğanın özdeş bir yönüne, etkinliğin içgüdüsel karakterine işaret etmektedir.⁴⁸ Başka bir deyişle, çalışmanın fizyolojik yönü hem içgüdüsel hem de insani çalışmanın doğal bir özelliğidir. Zira çalışma, bünyesindeki nesnel ve öznel unsurların niteliğinden bağımsız olarak, her zaman fizyolojik bir nitelik, yani belirli bir enerji harcamasını gerektirmektedir. Öte yandan çalışma toplumsal ve biyolojik etkenlerin karşılıklı ilişkisi içinde, içgüdüsel biçimlerinden kurtulduğunda da fizyolojik niteliğini korumaya devam etmektedir. Bu nedenle, aynı ilişkinin (doğanın mülk edinilmesi veya doğaya biçim verilmesi) bu iki görünümü, içgüdüsel/ biyolojik çalışma ile fizyolojik çalışma, biçimlerindeki özdeşliğe rağmen ilkinin tüm canlılara özgü olması, ikincisinin ise toplumsal bir nitelik taşıması nedeniyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Başka bir ifadeyle, etkinliğin doğayı mülk edinmeye yönelik içgüdüsel biçimi salt biyolojik olarak belirlenirken, fizyolojik biçimi her çağ ve üretim tarzında insan çalışmasının vazgeçilmez bir koşul olarak ortaya çıkmaktadır.⁴⁹

⁴⁸ "Tüm yaşam biçimleri kendilerini doğal ortamları içinde sürdürürler; yani hepsi de, doğal ürünlere kendi kullarımlarına yönelik olarak el koymayı amaçlayan faaliyetler yürütürler." (Braverman 2008, 71)

⁴⁹ İçgüdüsel çalışma ile fizyolojik çalışmanın birbirinden ayrı soyutlanması, bunların dışsal benzerliklerdekenden hareketle aynı şey olarak tanımlanmasının ve böylece her türden fiziksel etkinliğe "doğallık" zıfzede edilmesinin önüne geçmek için gereklidir. Çalışması içgüdüsel olarak belirlenen bir hayvanın faaliyetinin pratik biçimi yani fizyolojik görünümü ile etkinliği içgüdüsel olarak belirlenmeyen insanın faaliyetinin pratik biçimi görünüşte aynı olabilir. Ancak ikincisinde çalışmanın dış görünüşü, onu içgüdüsel faaliyet olarak gösterdiği ölçüde aldattıcıdır. Bu nedenle amaçlı faaliyetin pratik bir uğrağı olan fiziksel etkinliği içgüdüsel etkinlikten ayırmak gerekir: Sözelimi, aynı zamanda fiziksel bir etkinlik olan servet biriktirme hırısı, bir içgüdü değil, toplumsal olarak belirlenmiş fiziksel bir etkinliktir. Bu ayrımın öneminin, özellikle çalışmanın ikinci bölümünde incelenecek olan, sanatsal üretimi, dış görünüşünden hareketle içgüdüsel bir etkinliğe indirgeyen bakış açısı gündeme geldiğinde anlaşılacağını umuyorum.

Marx'a göre, insani anlamda çalışmayı, doğanın kendini yeniden üretme biçimlerinden ayıran ise insani emeğin özgür karakteridir. Bu nedenle Marx, çalışmanın biyolojik belirlenimlerini bilinçle dolayımlayan üreticinin, ürettiği sırada, sadece emeğinin nesnesini değil, aynı zamanda bizzat emeğinin kendisini bir nesne olarak belirleyip dönüştürdüğünü vurgulamıştır:

“Üretici, sadece, üzerinde çalıştığı doğal maddeye biçim değişikliği vermiş olmakla kalmaz; aynı zamanda, bu doğal şey üzerinde, kendi faaliyetini yürütme biçimini bir yasa olarak belirlediğini ve kendi iradesini tabi kılmak zorunda olduğunu bildiği amacını da gerçekleştirmiş olur.” (Marx 2011c, 182)

Marx insani etkinliğin bu ayırt edici niteliğini, yani çalışmanın bizzat insanın zihinsel nesnesi haline gelmesi veya faaliyetin kendisinin zihinde apriori tasarlanmasını ise *amaçlı faaliyet* adlandırır. *Amaçlı faaliyet*, bir yandan insan emeğin teleolojik karakterini ya da belirlenimsizliğini (indetermination) ifade eder. İnsan çalışmasındaki amaçlılık doğal amaçlılıktan (teleolojiden) önemli bir fark taşır. Etkinliğin içgüdüsel biçimini teleolojik olarak belirleyen, ona belirli bir amaç veren, sadece doğal ihtiyaçlar ve doğanın dolaysız biçimde sunduğu doyum nesnelere dir. Etkinliğin türsel olmayan biçimiyle sahip olduğu amaç daima biyolojik koşulların çizdiği doğal sınırlar içinde kalır böylece. Oysa sadece biyolojik gereksinimleri doyumaya yönelse bile, kişiselleşmiş amaçlı faaliyet ya da türsel insan, doyumunu hangi araçlarla elde edeceğine, başka bir deyişle faaliyetinin nasıl örgütleyeceğine veya doyumunu ne zaman gerçekleştireceğine kendisi karar verir. İnsani biçimiyle yeniden üretim, doğanın veya hayvanların kendini üretme biçiminden farklı olarak, çifte belirlenimlidir bu nedenle. İlk belirlenim -mülk edinme, biçimlendirme etkinliği-, insan emeğinin doğayla özdeş biyolojik yönünü, ilkinin önvarsayan ikincisi ise bu etkinliğin zihinde önceden örgütlenmesini, yani insan emeğinin özgül toplumsal niteliğini temsil eder.⁵⁰

⁵⁰ Öte yandan amaçlı faaliyetin nesnelleşmiş biçimi olan emek aracı, faaliyetin geçirdiği niteliksel dönüşümün hem aracı hem de ürünü olmakla birlikte tek ifadesi değildir. Zira insanlar araç kullanmadan da doğa üzerindeki faaliyetlerini amaçlı biçimde örgütleyebilirler. (Elbette bu özel mülkiyetin dışlanması koşuluyla mümkündür. Diğer türlü, işlenmemiş doğa bile, bir üretim aracına dönüşür.) Söz gelimi, yalnızca ellerini kullanarak elma toplamadan önce, işe nereden başlaması, nerede tamamlaması, topladığı elmaları hangi kovağa saklaması gerektiğini zihinde tasarlayabilir. Ancak insanın, emek araçlarından bağımsız üretim yapması için gereken bu tür bir zihinsel kapasiteye sahip olması, önceden emek araçları kullanmış olmasına bağlıdır. Dolayısıyla, insanın amaçlı faaliyetinin ürünü ve vazgeçilmez koşulu olan, dolaysız üretim araçları, bilinci ile elleri, kendilerini bir üretim aracı olarak uzmanlaştıran dolaylı emek araçlarını tarihsel olarak gereksinirler.

Marx, çalışmanın en genel ve her çağda geçerli olan biçimini genel olarak üretim/emek olarak soyutlamaktadır. Marx'a göre, genel anlamda emek, tekil bir döneme özgü olmayan, insanın kendini doğadan ayırdığı aşamadan itibaren özgül etkinliğini nitelendirmektedir. Emegin bu evrensel biçimi, yalnızca kullanım değerleri, başka bir deyişle, somut bir yararlılık taşıyan nesnelere üretir. Aslında bu genel emek/üretim kategorisi bir totolojidir, ancak Marx daha çok belirlenimli soyutlama düzeylerine geçebilmek (soyuttan somuta yükselmek) için bu en genel soyutlama düzeyini betimlemek durumundadır. Başka bir ifadeyle Marx'ın "genel anlamda üretim" soyutlaması her üretim tarzı altında mevcut olan ortak öğeleri soyutlamaya yararmaktadır:

"Genel anlamda üretim bir soyutlamadır ama ortak öğeyi gerçekten saptayıp ortaya çıkardığı, böylece bizi tekrardan kurtardığı ölçüde makul bir soyutlamadır." (Marx 2018, 124)

Bu soyutlama bir yandan *yokluğunda üretimi düşünmek bile mümkün* olmayan üretimin evrensel koşullarını içerir. Ama Marx üretimi en genel düzeyde soyutlarken bile, soyutlanan tekil niteliklerin her çağda mevcut olmasının zorunlu olmadığını vurgulamıştır:

"Öte yandan bu genellik ya da kıyaslamalar sonucu süzölmüş ortak öğe de karmaşık bir eklemlemedir; türlü değişik belirlemelere bölünüp ayrılan bir bütündür. Kimi belirlemeler bütün dönemlere aittir, kimisi ise yalnızca birkaçına." (Marx 2018, 124)

Görüldüğü gibi, Marx genel anlamda üretim soyutlamasında *özdeşlik-fark diyalektiği* olarak tanımlanabilecek mantıksal bir yöntem işletir. Üretimin özdeş nitelikleri *genel anlamda üretim* kavramı ile tanımlandığı için her üretim bir yönüyle genel anlamda üretimdir. Her çağ ve üretim tarzının özdeş koşulları, dolayısıyla genel anlamda üretimin (aynı zamanda her emek sürecinin) ortak nitelikleri, insani biçimiyle emek (imgede yaratılmış amaçlı faaliyet), faaliyetin yöneleceği emek nesnelere ve faaliyetin araçlarıdır (Marx 2011c, 182) . Tüm bunlar her üretim faaliyetinin doğal varsayımlarıdır. Ancak her çağ veya üretim tarzı altında ortak olmayan nitelikler bulunur. Genel anlamda üretim bu farkları açıklayamayacağı için üretim tarzlarını

birbirinden ayırmakta ya da tikel bir üretim tarzının özgül niteliklerini belirlemekte kullanılamaz. Dolayısıyla bu kavram, daha çok belirlenimli soyutlama düzeylerine geçildiğinde kendini ortadan kaldırır: “Genel anlamda üretim olmadığı gibi, genel bir üretim de yoktur.” (Marx 2018, 125)

Özgül bir emek biçimi olarak sanat emeği, yukarıda tanımlamaya çalıştığımız, *genel olarak emeğin* belirlenimlerini paylaşmaktadır: Sanat üreticisi⁵¹ de ürettiği esnada doğayı (kendi doğası da dahil olmak üzere) mülk edinmekte veya ona biçim vermektedir. Yine insan etkinliğinin teleolojik karakteriyle uyumlu biçimde sanat üreticisi de emek sürecini etkinlikten önce zihninde tasarlar. Dolayısıyla, belirli bir faaliyete yönelmiş amaçlı etkinlik olarak alındığında, yani en genel soyutlama düzeyinde, herhangi bir tikel emek biçimi ile sanat emeğini birbirinden ayıran herhangi bir özellik yoktur. Yine de insani emeğin diğer koşulu olan toplumsallık, tikel etkinliklere yönelmiş somut emekler gibi “sanat emeği”ne de tarihsel belirlenimler kazandırır. Üretimin diğer dalları gibi, sanat üretiminin de salt teknik bir süreç değil, aynı zamanda toplumsal bir süreç olması “sanat emeği”nin tarihsel belirlenimlere sahip olmasının temel nedenidir: aynı üretim etkinliğini, farklı toplumsal koşullar ya da üretim tarzları altında sürdüren üreticinin çalışması ve ürettiği ürünlerin toplumsal muhtevası sadece tikel emek süreci, üreticinin emeğinin somut-yararlı niteliği tarafından değil, bu emek sürecinin içinde gerçekleştiği verili üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Ne var ki konuya ilişkin literatürde bunun tam aksi bir bakış açısı hakimdir. Örneğin insan faaliyetinin, toplumsal yeniden üretimi (kültürel, dinsel, ideolojik vb.) için gerekli olsa da maddi ihtiyaçların üretimi bakımından özgül bir nitelik taşımayan belli belirsiz biçimleri (ritüel nesnelerin üretimi, vb.), genelde, sanat etkinliği ya da sanat emeğinin ilksel biçimi olarak alınmaktadır. Benzer biçimde, yalnızca kültürel yeniden üretimin gereksindiği ürünler değil, çeşitli üretim ve emek araçlarının da birer sanat nesnesi olarak ele alındığı da görülebilir. Hâlbuki her gün yeni estetik kullanım değerleri keşfedilen bu ürünler ⁵² üretildikleri çağda “sanat yapıtı” olarak görülmedikleri gibi, bu ürünleri üreten üreticiler de iş bölümünün sınırlı

⁵¹ Çalışmada, sanat üreticisi terimi, etkinlikte bulunanın hangi sınıfta yer aldığından ve emek sürecinin kimin egemenliğinde yürütüldüğünden bağımsız olarak, etkinliğin yararlı niteliğini tanımlamak için kullanılıyor.

⁵² “Şeylerin farklı yönlerini ve dolayısıyla çok sayıdaki kullanım biçimlerini ortaya çıkarmak tarihin işidir.” (Marx 2011c, 49–50)

gelişimine koşturarak birer sanat üreticisi olarak uzmanlaşmamışlardır. Benzer bir durum, yalnızca sınıflı toplum öncesi insan grupları için değil, köleci toplumlar için de geçerlidir. Sözgelimi, pek çok Antik çağ araştırmacısının vurguladığı gibi, Antik Yunan dünyasında, çoğu kez günümüzdeki gibi mimar ile mühendisi, heykeltıraş ile kent plancısını birbirinden ayıran belirgin ayrımlar mevcut değildir. Yine, mimar veya mühendislerin eğitim aldığı belirli bir kurum ya da atölyelere de sık rastlanılmamaktadır (Burford 1972, 103). Bu olgunun ardında ise iş bölümünün sınırlı gelişmişliği yatmaktadır.⁵³ Dolayısıyla, çağdaş anlamıyla sanat gibi bir kavrama sahip olmayan kapitalizm öncesi toplumlarda insanların bu kavramdan yoksun olmalarının nedeni günlük faaliyetlerini soyutlamakta çektikleri zihinsel güçlük değil, soyutlamaya konu olacak, bizim anladığımız biçimiyle, özgül bir sanat faaliyetinin mevcut olmamasıdır.

Yukarıda sözü edilen anakronik anlayış, Larry Shiner'in sanatın toplumsal üretimi açısından zengin bir içerik sunan yapıtı, *Sanatın İcadı*'nda incelikli biçimde ele alınmıştır. Shiner "ilkel sanat", "Antik Yunan Sanatı", "Çin Sanatı", "Mısır Sanatı", "kabile sanatı" adı altında tanımlanan belirli tarihsel dönemlere özgü etkinlik tarzlarının, kıta kültürü tarafından nasıl "güzel sanatlara" asimile edildiğinden söz ederken, aynı zamanda bu etkinliklerin içinde meydana geldiği toplumlardaki somut işlevlerinin de "sanat"a asimile edildiklerini akla getirmektedir. Sanat üretimi/emeğini konu edinirken değişmez etkinlik biçimleri, bir dizi ebedi, evrensel kavram ve kategoriler varsayan, dolayısıyla ele aldığı sorunları somut biçimleriyle ele almadan önce, o meşhur metaforla zihninin Prokrüst yatağına uzatan bu anlayışın dinsel pratiklerin, felsefi düşüncenin, bilimin vb., kısacası insan etkinliğinin henüz edilebilecek etkinlik tarzlarını kendi uzmanlık alanına içerdigi söylenebilir. Hâlbuki sanat etkinliğinin kökeni olarak kabul edilen etkinlik biçimleri, sınıflı toplum ve iş bölümünün gelişmesiyle çeşitli faaliyet alanları arasında dağılan toplam toplumsal etkinliğin bütünü, yani henüz sınırlı bir uzmanlaşma gösteren emek biçimlerinin toplumsal ortak niteliğini temsil etmektedir.

⁵³ Antik Yunan'da belirli faaliyetlere yönelen insanların yönedikleri faaliyet türü ile sınıfsal konumları arasında derin bir bağ var olmasına, sözgelimi daha nitelikli bir eğitim gerektiren mimarlık gibi bir uğraşın mülk sahibi sınıflara özgü bir etkinlik olmasına karşın, köle bir vazo boyayıcısına rastlamak mümkündür. Bkz. (Burford 1972)

2.2.1. Sanat Emegi ve Değer İlişkisi

Sanat üretimi ve sanat faaliyetine yönelmiş emeğin ürünlerinin Marx'ın değer teorisi bağlamında ele alınamayacağı yönündeki inancın, en az sanatın emeğin zıddı olduğuna ilişkin romantik görüş kadar yaygın olduğu söylenebilir. Bu görüş, eğer emek-değer teorisinin tüm tarihsel üretim tarzları ve bunlara özgü ekonomik biçim ve kategorileri değil, kapsamı sıkı biçimde belirlenmiş tarihsel bir kesiti analiz etmeyi amaçladığı göz önünde tutularak öne sürülüyorsa, bir ölçüde geçerliliğe sahiptir. Zira, daha önce de kaydedildiği gibi, Marx'ın emek değer teorisi, esas olarak meta üretimine dayalı kapitalist üretim tarzının bir çözümlemesidir. Başka bir deyişle, Marx'ın analizin temel sorunsalı kapitalist üretim tarzına üretim ilişkileri ile üretici güçleri arasındaki çelişkili ilişkidir. Ancak burada, iki şeye dikkat çekmek gerekmektedir. Emek değer teorisi özgül bir üretim tarzının analizi olmasına karşın, Marx'ın iktisadi-toplumsal analizi tarihsel bir nitelikten yoksun değildir. Bunun aksine, Marx kapitalist üretim tarzı altında evrensel bir nitelik kazanan emek, değer, para, sermaye gibi pek çok kategoriyi en gelişmiş oldukları, evrensel bir niteliğe büründükleri kapitalist toplumdaki görünüşleri ile incelemiş olmasına rağmen bu ilişkilerin kapitalizm öncesi toplumlardaki ilkel biçimlerine de sık sık dikkat çekmiştir.⁵⁴ Bunun nedeni açıktır: soyut emek, değer biçimi, artı değer gibi kategoriler kapitalist toplumun özgül biçimleri olmakla birlikte bu biçimler Zeus'un başından birden doğmamıştır. Marx ve Engels'in de çeşitli yerlerde işaret ettikleri gibi bu biçimlerin tarihsel nüveleri kapitalizm öncesi toplumsal formasyonlarda da belirli ölçüde mevcuttur. Örneğin, meta biçimi, kapitalist toplumun tanımlayıcı ilişkisi, Marx'ın deyişiyle, "hücre biçimi" (Marx 2011c, 18) olmasına karşın, artık ürün üretiminin temel iktisadi ilişki olduğu kölecî ya da feodal toplumlarda da, basit meta üretimine rastlandığı bilinmektedir.

⁵⁴ Marx'ın değer biçimini çeşitli veçheleriyle (basit veya rastlantısal, toplam veya genişlemiş ve genel) incelediği *Kapital*'in birinci cildinin ilk kesimindeki analizinin kapitalist üretim tarzının çeşitli belirlenimlerinden yalıtılmış bir soyutlanması mı, kapitalist üretim tarzı öncesinde değer biçiminin gelişimini çözümlleyen tarihsel bir soyutlama mı olduğu Marx'ın çeşitli yorumcuları arasında bir tartışma konusudur. Bu çalışmada *Kapital*'in ilgili bölümünün temel işlevinin kapitalist üretim tarzında değer biçimini analiz etmek olduğu kabul edilmekle birlikte, bu çözümlemenin aynı zamanda tarihsel bir analiz olduğu varsayılmaktadır. Marx'ın *Kapital*'in hazırlık notları olarak da görülebilecek *Grundrisse*'deki değinileri bunu açık biçimde ortaya koymaktadır: "Bilimsel süreç içinde bu soyut belirlemeler gerçekten de ilk ve en basit belirlemeler olarak ortaya çıkarlar; tarihte bulunuş sıraları da kısmen böyledir, daha gelişmiş olanı daha sonra." (Marx 2018, 240)

Yine, yalnızca ilkel insan grupları arasında gerçekleşen trampa ve rastlantısal basit mübadeleler değil, küçük meta üreticileri arasında paranın genel eşdeğer olarak kullanıldığı görece gelişmiş meta mübadelelerinin tarihi de kapitalist üretim tarzının öncesine uzanmaktadır. Dolayısıyla, yöntem olarak sanat/zanaat ürünlerinin değer teorisinin inceleme alanının dışında kalıp kalmadığına ilişkin peşin hüküm vermeden önce, teorinin kapitalizm öncesi üretim tarzlarında ve kapitalist toplumda meta biçimine bürünen⁵⁵ sanat ürünlerinin değerlerini açıklama kapasitesini araştırmak daha faydalı olabilir.

Daha önce değinildiği gibi, sanat üreticileri uzunca bir dönem kendi üretim araçlarına sahip olan basit meta üreticisi zanaatkarlar konumundaydılar. Bu üreticiler-maddi varlıklarını yeniden üretmek için emek ürünlerini alıcılara satıyorlardı. Mübadele sırasında el değiştiren ürünün değerinin nasıl belirlendiğine ilişkin ilki kapitalizm öncesi üretim tarzlarında söz konusu mübadelelerin bütünüyle rastlantısal biçimlerde gerçekleştiği; ikincisi ise kapitalist üretim tarzında olduğu gibi ürünlerin kendileri için toplumsal olarak gerekli emek zaman gözetilerek mübadele edildiği yönünde iki varsayım öne sürülebilir. Marx ve Engels'in sundukları tarihsel çerçeve içinde bu iki varsayımı daha detaylı biçimde tartışmak mümkündür.

Bilindiği gibi, Marx mübadelenin, toplumsal gelişmenin belirli bir uğrağında ortaya çıkan bir üretim ilişkisi olduğunu pek çok yerde, özellikle de mübadeleyi insani özgü bir nitelik olarak sunan Smith karşısında, ısrarla savunmuştur. O'na göre, mübadele üreticiler arasında gelişmiş, özgül bir iş bölümü olmak üzere belirli üretim ilişkilerini önvarsaymaktadır. Daha yalın bir ifadeyle, tikel işlerde uzmanlaşmış topluluklar ve üretimin belirli bir örgütlenme biçimi mevcut olmaksızın mübadeleden söz edilemez. Dolayısıyla, mübadele ilişkileri, en yalın biçimiyle, üretim ilişkilerinin birer uzantısıdır: "Üretim alanları arasındaki farklılıkları yaratan mübadele değildir; zaten farklılaşmış bulunan alanlar arasında mübadele ilişkisi kurulur..." (Marx 2011c, 341) Marx'a göre, meta biçiminin doğuşuna kaynaklık eden mübadele ilişkisi ilk aşamada

⁵⁵ Sanat ürünlerinin ancak kapitalist toplumun yerleşmesi ile "metalaştıkları" görüşü temelsizdir. Zira ne meta biçimi ne de emek ürünlerini metalara dönüştüren mübadele ilişkileri kapitalist topluma özgüdür. Üstelik, sınırlı bir ürün kütesinin mübadele konusu olarak meta biçimine büründüğü kapitalizm öncesi üretim tarzlarında, zanaat/sanat ürünleri genelde bu kütenin bir kesimi olarak üretilmişlerdir.

farklı alanlarda uzmanlaşmış insan topluluklarının⁵⁶ mübadeleleri ile gerçekleşmiştir. Birbirinden farklı üretim koşullarına sahip oldukları için birbirinden farklı nitelikte ürünler üreten insan toplulukları, kendilerine bir kullanım değeri olarak hizmet etmeyen ürün fazlalarını başlangıçta rastlantısal biçimde değiştirmişlerdir:

“Meta mübadelesi, toplumların sona erdiği, bunların yabancı toplumlarla ya da yabancı toplumların üyeleriyle temas kurduğu noktalarda başlar. Ama, nesnelere bir kere topluluğun dışında meta haline gelince, gerisin geriye topluluğun kendi içinde de meta haline gelmeye başlar. Başlangıçta, bunların mübadele oranları tümüyle rastlantısaldır.” (Marx 2011c, 96)

Meta biçimi ve meta mübadelelerinin yaygınlaşması, Engels’in *birinci büyük toplumsal iş bölümü* (Engels 1990, 165) olarak tanımladığı, göçebe-hayvancı toplumlar ile tarım toplumlarının, yani kent ile kır arasındaki toplumsal iş bölümünün ortaya çıkması ile mümkün olmuştur.⁵⁷ Söz konusu tarihsel aşamadan önce, iki ayrı toplum arasındaki ya da toplum içindeki sınırlı mübadeleler, verili ürün için gereken toplumsal emek zaman kriterinden bağımsız biçimde,⁵⁸ bir kullanım değerleri mübadelesi olarak, ihtiyaç temelinde yürütülmüşlerdir.⁵⁹

Marx, *Kapital*’in birinci cildinde değer bu toplumsal aşamadaki görünümünü *basit değer biçimi* olarak soyutlamıştır. Marx’a göre, bu biçim, “... pratik olarak, sadece, emek ürünlerinin rastlantısal olarak ve zaman zaman gerçekleşen mübadelelerle metaya dönüştüğü başlangıç aşamasında” (Marx 2011c, 76) ortaya çıkmıştır. Ancak toplumsal iş bölümünün gelişmesi, belirli toplumların verili bir alanda uzmanlaşarak düzenli bir üretim üretmesinin koşullarını yaratmıştır. Böylelikle, “en azından emek

⁵⁶ Marx’ın mübadele ilişkileri konusunda görüşlerini ilişkin iki şeye dikkat çekilebilir. Öncelikle Marx’a göre, bu özel mülkiyetin var olmadığı insan toplumları içinde cinsiyet, yaş ve fiziksel kapasiteye dayalı *doğal iş bölümü* halihazırda mevcuttur. İkinci olarak bu insan toplumları arasında ürünleri mübadele etme imkânı doğuran şey bu grupların doğada hazır buldukları farklı nitelikte emek nesnelere ve üretim araçları sayesinde birbirinden farklı şeyler üretiyor olmalarıdır.

⁵⁷ “Kent ile kırsal ayrılması, her tür gelişkin ve meta mübadelesinin aracılık ettiği iş bölümünün temelidir.⁵⁶ Toplumun bütün iktisadi tarihinin, bu karşıtlığın hareketinde özetlendiği söylenebilir.” (Marx 2011c, 341)

⁵⁸ Toplumsal olarak gerekli emek zamanının bu aşamada etkili olmaması, mübadelelerin tarafı olan toplumların üretim koşullarının (maddi çevre, emek araçları ve nesnelere vb.) birbirinden önemli ölçüde farklılık taşıması ile ilgilidir.

⁵⁹ “...söz konusu olan ‘ihtiyaç duydukları şeyler’dir: Mübadele ve mübadele için yapılan üretim kara değil, geçime yöneliktir...Mübadele eylemleri aracılığıyla olsa dahi, söz konusu olan yalnızca ‘kullanım için üretim’ değil, ‘kullanım değeri için üretim’dir ve mübadele değeri için düşünülen hedefle karşıtlık arz eder.” (Sahlins 2010, 88)

ürünlerinin bir bölümünün, bilinçli olarak mübadele amacıyla üretilmeleri” (Marx 2011c, 96–97) toplumsal üretimin içkin bir ilişkisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte kullanım değerlerinin mübadele değerlerinden ayrılması eşlik etmiş, böylece ürünlerin bir kısmı tüketilmek üzere değil, mübadele edilmek üzere, birer meta olarak üretilmeye başlanmıştır. Yine aynı ilişkinin, yani meta mübadelelerinin gelişmesinin bir diğer vechesi ise iş bölümünün topluluk içinde gelişmesi, yalnızca kullanım değerleri üretimi için gerekli basit iş bölümünün yerini, mübadele için üreten uzmanlaşmış bireylerin almasıdır. Böylece, bir metanın değerinin üretimi için gerekli emek zaman tarafından belirlenmesi ilişkin değer yasası, *meta biçiminin emek ürününün genel biçimi halini* almadığı ancak ürünlerin bir kısmının mübadele edilmek üzere üretildiği bu toplumsal aşamada ilk kez işlevsel hale gelmiştir.

Marx’ın sunduğu bu iktisadi-tarihsel çerçeveyi, ilişkili literatürden yararlanarak sanat üretimine uyarlamak mümkündür. Paleolitik çağın avcı-toplayıcı topluluklarınca emek ürünlerinin genelde mübadele edilmek üzere değil, birer kullanım değeri, maddi veya ideolojik *yeniden üretimin* bir bileşeni olarak üretildikleri antropoloji ve arkeoloji literatüründe sık sık vurgulanmıştır (Childe 2006, 2009). Bu toplumlarda, kula (Malinowski 1978) , potlaç ve hediye verme/hediye mübadelesi (Mauss 2018) trampa, sessiz ticaret, havuzda toplama (Sahlins 2010) gibi *karşılıklılığa dayanan (reciprocal) mübadeleler* yanında, aslında mübadeleden ziyade bölüşüm başlığında tanımlanabilecek *yeniden dağıtıcı (redistributive) mübadele* ilişkilerinin olduğu güncel toplumlara ilişkin gözlemler ve tarihsel kanıtlardan hareketle varsayılmıştır (Delice 1998, 12–13). Sahlins, bu mübadele ilişkilerini iki temel gruba ayırarak incelemiştir: a) karşılıklılık, b) havuzda toplama ve dağıtma. O’na göre bu iki biçimde, karşılıklılığa dayanır. Toplumun hem siyasal hem de iktisadi kolektif niteliği sayesinde ortak çalışmayla elde edilen ürünler üretimin niteliğine koşut biçimde bölüşülmektedir. Dolayısıyla, Sahlins’e göre, bu iki mübadele biçimi de birer meta mübadelesi olmaktan son derece uzaktır. Bu toplumlarda, iş bölümünün sınırlılığı, aile birimleri ya da *hane halkı üretim birimlerinin* uzmanlaşmasına yol açacak koşulların ve elbette özel mülkiyetin mevcut olmaması nedeniyle mübadele çok sınırlı bir rol üstlenmektedir. Bu nedenle, ilgili toplumlardaki mübadeleler yalnızca toplumsal

yeniden üretimin şart koştuğu kullanım değerleri mübadeleleri olarak tanımlanabilirler:

“...ilkel topluluklardaki mübadele, modern sanayi topluluklarındaki ekonomik akışın oynadığı rolü oynamaz. Ticari işlemin, ekonominin bütünü içindeki yeri farklıdır: ilkel koşullar altında ticari işlem, üretimden daha fazla ayrılmıştır ve üretime o kadar sıkı sıkıya bağlı değildir. Modern mübadeleyle karşılaştırıldığında, tipik olarak üretim araçlarının elde edilmesiyle daha az, mamul malların topluluk içinde yeniden dağıtılmasıyla ise daha çok bağlantılıdır.” (Sahlins 2010, 184)

Paleolitik çağ boyunca insanlar tarafından üretilen tılsımlar, ritüel nesnelere, heykelcikler veya duvar resimleri de -bunların sanat ürünü olup olmadıkları bir kenara konulursa,⁶⁰ diğer emek ürünlerine benzer biçimde, salt kullanım değerleri olarak, yararlılıkları veya olası faydaları için üretmişlerdir. Gravettiyan, Magdelanian ve Orinyak gibi paleolitiğin avcı-toplayıcı insan topluluklarına ait, heykel ve duvar resimlerinin mübadele için değil, kullanım değerleri olarak, av büyülerini başta olmak üzere dinsel pratiklerde kullanılmak üzere üretildikleri, pek çok kaynaktan vurgulanmıştır (Childe 2006, 42–46, 2009, 53–55). Kaldı ki mağara resimleri değil mübadele edilmek, görmenin bile son derece güç olduğu mağaraların en zor ulaşılan bölümlerinde yer almaktadır (Braidwood 2008, 105; Childe 2009, 54). Sonuç olarak, bu emek ürünlerinin iktisadi yaşamdaki yeri, yeniden üretimde üstlendikleri kültürel özelliklerinden soyutlandığında, mübadele için üretilmeyen herhangi bir emek ürününden farklı olmamalıdır. Öte yandan, paleolitiğin geç dönemlerinde, bu emek ürünlerinin bir kısmının, tam da Marx’ın *basit meta biçimi* çerçevesindeki tanımına uygun biçimde, topluluklar arasında, kendilerini üreten emek zamandan bağımsız olarak mübadele edildiği de varsayılmaktadır. Örneğin, Gordon Childe paleolitikte insan gruplarının genelde kendilerine yeten, kapalı iktisadi birimler oluşturduğunu vurgulasa da çeşitli arkeolojik bulguları yorumlayarak bu dönemde de mübadelenin var olabileceğini belirtmiştir:

⁶⁰ Üretimin geçirdiği tarihsel aşamaların ürünü olan özgül toplumsal biçimleri, iş bölümünün gelişimiyle ortaya çıkan mesleki ayrımlar ve özgül emek biçimlerini bu ayrımların henüz mevcut olmadığı bir tarihsel döneme doğru genişletmek anakronik olduğu kadar, verili toplumdaki pratiklerin toplumsal işlevlerini anlamayı da güçleştirmektedir. Bu yaklaşımın en tipik örneği Ernst Fischer’in *Sanatın Gerekliliği*’nde (Fischer 1990) görülebilir.

“Zamanımızın ilkel toplumlarından benzetmelerle cinsler arasında bir iş bölümü bulunduğu sonucuna varılabilir, fakat aileler arasında bir iş bölümü yoktu; her aile ya da ‘hane’ olasılıkla kendi araç ve gereçlerini yapabiliyordu. Ve her grup, kendi üyeleriyle sınırlı ve kendine yeterli bir toplumsal birim olarak yaşamını sürdürebilirdi. Gene de gruplar arasında ürünlerin değiş tokuş edildiğini gösteren bazı belirtiler vardır; gerçi alınıp verilen şeyler genellikle vazgeçilmez mallar olmayan lüks şeyler ise de bu değişim, aslında ayrı topluluklar arasında yapılan bir çeşit ‘alışveriş’ idi.” (Childe 2009, 52)

Sonuç olarak; paleolitikte trampa, potlaç, sessiz ticaret biçimlerindeki dolaysız ürün mübadeleleri görülmesine rağmen, gelişmiş bir iş bölümü ve emek ürünleri üzerinde özel mülkiyetin olmaması nedeniyle yerleşik mübadeleler ve değer ilişkisinden söz etmenin mümkün olmadığı söylenebilir. Sanat ürünü olarak anılan emek ürünlerinin de bu aşamada düzenli biçimde mübadele edildiklerini ya da en azından bir değer ilişkisi içinde mübadele edildiklerini iddia etmek için herhangi bir gerekçe yoktur.

Sonraki aşamada ise mübadele ilişkilerinin tali bir rol oynadığı, ortak mülkiyete ve tüketime dayalı toplumların yerini uzmanlaşmış göçebe ve tarım topluluklarının almasıyla mübadele ilişkileri hem nicel hem de nitel bakımdan köklü bir değişime uğramıştır. Bu değişim, yine sınırlı bir iş bölümü ve uzmanlaşmanın bulunduğu neolitik köy döneminin ardından, bitki ve hayvanların ehlileştirilerek düzenli bir artık ürün kütesinin elde edildiği neolitik şehir devrimi olarak adlandırılan dönemde gerçekleşmiştir. Bu dönemde üretici güçlerin gelişimi, tekil üreticilerin sadece kendileri ya da topluluk üyeleri için kullanım değerleri değil, mübadele etmek üzere değer üretmeye başlamasının koşullarını yaratmıştır. İlk aşamada neolitik köylerdeki üreticiler, belirli bir işte uzmanlaşarak, ürettikleri artıkları diğer emek ürünleriyle mübadele etmeye başlamıştır:

“Zanaatkârlığın henüz bağımsızlığa kavuşmadığı ilkel toplumda, belirli bir bölgenin kendi özelliklerinden ötürü, bölgesel bir özelleşme, bölgesel bir iş bölümü ortaya çıkabilir. Böyle bir bölgede yaşayan kabilenin büyük bir çoğunluğu bu özel üretimle uğraşabilir ve komşu kabilelerin karşısına kolektif bir uzman olarak çıkabilir. Böylece,

söz konusu üründen sağladığı fazlayı diğer kabilelerin özel ürünleriyle mübadele edecektir.” (Mandel 1974, 81)

Yine bu aşamada mübadeleler genellikle evrensel bir değer ölçüsüne (paraya) dayanmaksızın, buğday ya da koyun gibi belirli bir emek ürününün aracılığıyla (genelleşmiş değer biçimi) gerçekleştirilmiştir.⁶¹ Üretim araçları ile süs eşyaları ise mübadele edilen ürünlerin büyük bir bölümünü oluşturmuştur (Childe 2009, 76–77). Takip eden dönemde ise mübadeleler toplumsal yaşamın yerleşik bir özelliğine dönüşmüş ve böylece mübadelelere özel türden bir meta aracılık etmeye başlamıştır:

“Şehir devrimi, aynı şekilde standartlaştırmaya, genelleştirmeye ve nicelleştirmeye varan bir başka uyuşmayı kışkırttı, hiç değilse güçlendirdi. Yeni ekonomi, mal ve hizmet değişimini, malların birçok çeşitlerinin ölçülüp ‘değer’ biçilmesi için ortak bir ölçüt istediğine yol açacak kadar artmıştı. Değerin bu uyuşumsal ölçütü, aynı zamanda, bütün hizmetlerin karşılıklarının (yani ücretlerinin) ve satın alınan her eşyanın bedelinin onunla ödenebileceği bir değişim aracı görevi görecek. Toplumca onay gören ilk değer ölçütü, besbelli, herkesin ihtiyaç duyduğu ve çalışmak ve mal üretmek zorunda olan herkesin elde etmek isteyeceği hayati ihtiyaç maddesi olan arpa idi; Eski Sülale zamanlarında bile ücretler ve kiralar, hala daha çok, arpayla ödeniyordu.”(Childe 2009, 125) .

Sanat/zanaat üretimi özgül bir faaliyet alanı olarak uzmanlaşması ve bu etkinliğin ürünlerinin toplumsal olarak gerektirdikleri emek zaman uyarınca mübadele edilmeye başlanması da ilk kez yukarıda özetlenmeye çalışılan dönemde gerçekleşmiş olmalıdır. Paleolitik dönemin kullanım değerlerinin değiştiği (topluluk içi) ya da ürünlerin belirli bir evrensel ölçüğe dayanmaksızın (emek zamana) gerçekleşen (topluluklar arası) rastlantısal mübadeleleri yerine sürekli gerçekleşen mübadeleler, mübadelecileri ortak bir ölçek arayışına ya da bu ürünleri birbirinin karşısına çıkmasını sağlayan ilişkiyi çözmeye itmiştir. Bu ortak ölçek emeğin kendisi ya da mübadeleye konu edilen verili bir ürünün üretimi için gereken toplumsal-emek zamandır.

⁶¹ “Bir emek ürünü, örneğin çiftlik hayvanları, diğer farklı metalarla istisnai olarak değil, alışkanlığa dönüşmüş şekilde mübadele edilir hale gelir gelmez, genişlemiş değer biçimi ilk kez gerçekten ortaya çıkar.” (Marx 2011c, 77)

Toplumsal olarak gerekli emek zamanının mübadelelerin temel belirlenimi olmasına bir dizi tarihsel gelişme eşlik etmiştir. Bu gelişmelerden biri zanaatların diğer etkinlik biçimlerinden ayrılmasıdır. Daha önce topluma homojen olarak dağılan nitelikli emek iş bölümü ve üretkenliğin artışıyla başta madenciler olmak üzere (Childe 2009, 94), belirli bireylerde yoğunlaşarak demirciler, üretim aleti yapımcıları, çömlekçiler gibi özelleşmiş meslek gruplarının doğmasına yol açmıştır:

“... neolitik ekonomi, yazılı tarih öncesinin erken dönemlerinde bile, bazı topluluklar arası uzmanlaşma başlangıçlarına yer vermiş görünür. Mısır, Sicilya, Portekiz, Fransa, İngiltere, Belçika, İsveç ve Polonya’da bazı neolitik topluluklar çakmaktaşı madenciliğiyle uğraşıyorlardı... Bu madenciler gerçekten ustun hünerli, uzmanlaşmış, usta kişilerdi. Çıkardıkları şeyleri çiftçilerin ürettiği fazla tahıl ve etle takas ederek yaşadıkları hemen hemen kesindir.” (Childe 2009, 76–77)

İlk olarak neolitik toplumlarda bağımsız üreticilere dönüşen, ancak köylerle ilişkilerinin tümüyle koparmamış olan zanaatçılar ya da köylü zanaatkarlar ürün fazlalarını pazara getirerek mübadele etmişler; ancak daha sonra özellikle köylülükle bağımlı koparmış bir zanaatçı grubu salt mübadele için üretmeye başlamıştır (Mandel 1974, 89). Tüm toplumsal ihtiyaçlarını ürettikleri mübadele değerleri üzerinden elde eden bu grup arasında, çömlekçilik gibi “sanat” ürünlerinin üreticileri de önce köylü toplulukları içinde sınırlı olarak, daha sonra ise tamamıyla zanaatta uzmanlaşarak mübadele değeri üreticilerine dönüşmüşlerdir.

Zanaatçının bağımsız küçük meta üreticisi olarak ortaya çıkışının ardından zanaatkarlar/sanatkârlar uzunca bir tarihsel dönem küçük meta üreticileri olarak toplumsal yaşama katılmışlardır. Bu küçük meta üreticileri ürettikleri metaları mübadele edebilmek için tüccar ya da alıcılara bağımlıdır. Örneğin, Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Societies* adlı çalışmasında Yunan Antikitesi’nde sanatkâr/ zanaatkarların üç temel biçimde, i) sipariş usulü-emek ürünlerini satarak, ii) emek güçlerini kiraya vererek veya iii) kamusal işlerde ücret karşılığı çalıştıklarını belirtirken, hamilerin sanatkâr/zanaatkarlar açısından önemini özellikle vurgulamaktadır: “Hamisiz bir zanaatkar kelimenin tam anlamıyla bir hiçti.” (Burford 1972, 124). Burford, emeklerin ne kadar ücret karşılığında ya da ne süreliğine

kiralandığına ilişkin kesin bilgilerin yokluğu nedeniyle genellemede bulunmanın güçlüğünden söz etse de ücretlerin sık sık dalgalandığını belirtmektedir. Burford'a göre, sanatkâr/zanaatkarların ücretleri, kendilerini üretmeleri için gereken geçimlik nesnelere değerlerindeki dalgalanma ile paralellikler taşımış olmalıdır. Bu gözlemlerden toplumsal olarak gerekli emek zamanının sanatçıların emek güçleri veya ürettikleri ürünlerin değeri üzerinde etkili olduğu rahatlıkla çıkarılabilir. Zira Burford aynı zamanda, heykeltıraş ya da mimarların ücretlerinin genelde duvar ustaları ya da marangozlar gibi diğer bağımsız üreticilerin ücretlerinden çok büyük fark taşımadığını vurgulamaktadır. Örneğin, günümüze ulaşan bir belgede mimar Theodos'un günlük yalnızca 1 dragma kazandığı anlaşılmaktadır (Burford 1972, 136). Kamu işlerinde çalışan zanaatkarların ücretleri de yine nitelikli diğer emekçiler ile benzerlik taşımaktadır. Dolayısıyla, bir soylunun himayesine alınmış ya da yüksek gelirler elde etmiş az sayıda zanaatkar istisna sayılırsa, istikrarlı bir emek gücü piyasasının olmaması nedeniyle emek gücünün değeri dalgalanmakla birlikte, belirli bir ortalamaya sahip olduğu varsayılabilir. Bu ortalama, zanaatkarlar için *thētes* olarak adlandırılan ücretli emekçilerinkinden daha yüksek olmalıdır. Zira bu üreticiler nitelikli emekçilerdir. Emek güçlerinin üretimi, belirli bir atölyede yıllarca süren bir eğitim ve çeşitli harcamaları gerektirdiği için, emek güçleri toplumsal olarak daha fazla zamana mal olmaktadır. Dolayısıyla verili bir zamanda basit bir emekçiden daha fazla değer üretmektedirler.

Öte yandan, Yunan Antikitesi'ne kıyasla, daha geç dönemlerde zanaat/sanat emeğinin değerinin daha kesin biçimde hesaplandığı varsayılabilir. Kapitalist ilişkilerin henüz gelişmekte olduğu, 14. Yüzyıl İtalya'sı bir örnek olarak alınabilir. Daha önce değinildiği gibi, bu dönemde sanatkarlar diğer meslek grupları gibi, üretimde bulunmak için belirli bir loncaya üye olmak zorundaydılar (Antal 1947, 278). Loncaya üye ressamın yanlarında çalıştırdıkları kalfa ve çıraklarla ekonomik bir birim, bir tür zanaat işletmesi oluşturuyorlardı (Antal 1947, 281). Lonca tekil zanaat işletmelerinde çalışan sayısını sınırlamakta, böylece bu ustalar sermaye biriktirip kapitalistleşme imkanına kavuşamamaktaydı. İşler genelde bir grup üretici tarafından üstlenilmekte, ama işi alan ustanın da sürece katılması beklenmekteydi. Daha önce siparişlerle ilgili sözleşmelerin katı biçimde belirlendiğine değinilmişti. Ancak mübadele edilen emek

ürünlerinin değerinin nasıl belirlendiğine üzerinde durulmamıştı. Antal'a göre, mübadele edilen resimlerin fiyatı genelde, resmin ölçüsü ve figürlerin ebatları, kullanılan malzemenin kalitesi (ve fiyatı), kalfalara ödenen ücret üzerinden belirleniyordu. Yani fiyatların iki temel faktörü, ürün için harcanan emek ve kullanılan malzemelerin değeri idi. Ancak ilk olarak 11. Yüzyılda, kentsel endüstrinin özgül bir biçimi olarak örgütlenen lonca tipi üretim tarzının; ressam, heykeltıraş gibi özgül mesleki gruplarının iktisadi etkinliklerini de belirleyen kendine özgü yönleri bulunmaktaydı.⁶² Henri Pirenne'nin işaret ettiği gibi, lonca endüstrisinin en önemli özelliği sınırlarının kamu otoritesi tarafından belirlenmiş olmasıydı (Pirenne 2013, 201-2). Loncalar bir yandan belirli düzenlemelere (kalfa, çırak sayısı, fiyat sınırı vb.) tabiiyken, öte yandan çeşitli ayrıcalıklara sahiplerdi. Tüccar sermaye biçiminin gelişmemiş olması nedeniyle bu loncalar, periferisindeki köylüler başta olmak üzere toplum için çeşitli kullanım değerleri-tüketim nesnelere ürettiyordu. Hem meslek grupları hem de bunların ürettikleri mallar ve bu malların fiyatı merkezi bir otorite tarafından denetleniyordu. Ancak üretimdeki bu düzenlilik loncalara aynı zamanda bazı ayrıcalıklar kazandırmıştı. Bu ayrıcalıkların en önemlisi meslek tekeliydi. Ressamlık, heykeltıraşlık ya da duvar ustalığı gibi herhangi bir mesleği icra etmek lonca üyeliğine bağlıydı.⁶³ Mesleğe girildiğinde bile, diğer lonca üyeleri ile rekabet mümkün değildi. Loncalar, tekil zanaat işletmelerinin çalışma saatleri, fiyat ve ücretlerini denetliyor, zanaatkarlar/sanatkarların sattıkları ürünlerin değerini düşürecek bir özgür emek gücü piyasasının oluşumuna engel oluyordu (Rubin 1979, 20): "Hiç kimsenin, başaklarından daha çabuk ve daha ucuza üretimde bulunabileceği yöntemlerle başkalarını zarara sokmasına izin verilmiyordu." (Pirenne 2013, 206)

Kısacası, her bir ürünün fiyatı, yalnızca emek ve kullanılan malzeme ile değil, loncanın koyduğu tekel fiyatı sınırları içinde belirleniyordu. Resim ya da heykellerin fiyatları, meslek tekeli tarafından sınırlandırılmış emek arzı nedeniyle belirli bir seviyenin altına hiçbir zaman inmiyor; ancak belirli bir sınırı da aşamıyordu. Bu nedenle genel olarak zanaatkarlar, özelde ise resim ya da heykel üreticileri hiçbir zaman büyük bir servet

⁶² "Esas itibariyle Ortaçağ esnaf loncaları, belirli bir zanaatı, kamu otoritesince konulan kurallar çerçevesinde icra etmek tekeline sahip endüstriyel bir birlik olarak tanımlanabilir." (Pirenne 2013, 205)

⁶³ "Çoğu kez loncalar, bu değerli imtiyazın karşılığı olarak bir ödemede bulunuyorlardı. Sahip oldukları tekel karşılığında İngiltere'de hükümdara yapılan yıllık ödeme, şüphesiz, Fransa, Almanya ve Felemenk kentlerinde değişik zanaatlara yüklenen verginin de açıklamasıdır aynı zamanda." (Pirenne 2013, 204)

biriktiremiyorlardı (Antal 1947, 282; Pirenne 2013, 208). Tüm bunlara, yani meslek ve fiyat tekelinin etkisine rağmen, zanaatkarlar/sanatkarların ürünlerinin değeri üzerinde toplumsal olarak gerekli emek zaman kriterinin etkili olduğunu öne sürmek yine de mümkündür. Zira, emek arzının sınırlılığı verili bir metanın üretimi için gereken toplumsal emek zamanı arttırsa da sanat ürünlerinin belirli bir değer altında mübadele edilmemesini de garantiliyordu. Bir varsayım ile ifade etmek gerekirse, sayıları sıkı biçimde denetlenen ustaların niceliği mevcut olanın yüz katı olsaydı, ürettikleri ürünlerin fiyatlarında düşüş olacağını öngörmek hiç de zor değildi. Zaten meslek tekelinin özünü de aslında verili bir emek ürününün değerinin, emek üretkenliği arttığı ölçüde düşmesi yönündeki eğilimine çeşitli düzenlemelerle engel olmak oluştuyordu.

Öte yandan, bu dönemde de, tıpkı Antik Yunan da olduğu gibi zanaat/sanat üreticilerinin hamilerle ilişkileri büyük önem taşımaktaydı (Antal 1947, 274). Resim siparişçileri ve hamilerin sanat üreticileri ile imzaladıkları anlaşmalar bu bakımdan da dikkat çekicidir. Bu sözleşmelerde, zanaat/sanat emeğinin ilgili dönemde daha soyut bir nitelik kazanmış olduğuna, sıradan basit emekle bir denklik ilişkisi içinde anlaşıldığına dair işaretler bulunmaktadır:

“Ürünlerini üstün bir ustalıkla yapan kuyumculara daha fazla ücret ödenmelidir. Tıpkı resim sanatında ünlü bir ustanın, aynı figürü yapmak için nitelsiz birine oranla daha fazla –iki ya da üç kat– ücret istemesi gibi”. (akt. M. Baxandall 2015, 42)

Öte taraftan North, 17.yüzyıl Hollanda ressamlarının yılı aşkın süreler boyunca emek güçlerini kiraladıklarını çeşitli sözleşmelere dayanarak göstermektedir. Bu sözleşmelerde ressamların işverenlerle bir ücretli emekçi biçimde ilişkilendikleri görülmektedir. Sözleşmeler, ressamların ne kadar emek zaman mübadele ettiklerini ve bu mübadele karşılığında alacakları ücreti ayrıntılı biçimde göstermektedir. Hatta North'un paylaştığı bir sözleşmede ressamın her gün hangi saatler arasında çalışacağını bile kesin olarak belirlendiği görülebilmektedir:

“Pieter van den Bosch, yılda 1200 gulden karşılığında yaz boyunca sabah yediden akşam yediye ve kışın güneşin doğmasından batmasına kadar Marten Kratzer için resim yapmayı kabul etmişti.” (North 2014, 111).

North’un aktardıklarına göre, ressamın yıllık olarak 1200 gulden civarında kazanç elde etmektedirler. Ki bu gelir başka bir zanaatkarınkinden, örneğin marangozunkinden birkaç kat fazladır. Bu örnekler, 17. Yüzyılda sanat üreticilerinin emeğinin ya da emek ürünlerinin mübadelesinin hiç de rastlantısal biçimde gerçekleşmediğini, aksine bu mübadele işlemlerinin hem üreticilerin emekleri hem de ürünlerini eşitleyen bir ölçüğe sahip olduğunu göstermektedir. Bu ölçek sözleşmelere bakıldığında kolayca görülebilir: emek zaman. Elbette, herhangi bir ustanın emeğinin niteliği, yani söz konusu emeğin üretilmesi için gereken eğitim ve harcamaların değeri de bu ustaların verili emek zamanda ne kadar değer ürettikleri ya da verili bir emek zaman miktarıyla mübadele ettikleri ücretin miktarını belirlemektedir. Sorunun bu boyutuna çalışmanın sonraki bölümlerinde değinilecektir (Bkz. 5. Sonuç).

2.3. Marksist Kültür Yazınında Sanat Üretimi

Marx ve Engels’in ölümünden sonra, onları izleyen ilk kuramcı kuşağın üyeleri arasında Labriola, Franz Mehring, Karl Kautsky ve Plehanov önde gelen isimlerdir. Bu kuşağın üyeleri bir yandan Marx’ın eserlerini sistemli biçimde incelemeye, yayımlamaya, ve tanıtmaya girişmiş, öte yandan çalışmalarlarıyla Marx’ın teorik projesini tamamlamayı ve diğer kuramsal görüşler karşısındaki üstünlüğünün göstermeyi amaçlamışlardır: Franz Mehring *Tarihsel Maddecilik Üzerine*, Labriola *Maddeci Tarih Anlayışı Üzerine Denemeler*, Plehanov *Monist Tarih Anlayışının Gelişmesi*, Kautsky *Maddeci Tarih Anlayışı* adında birer kitap kaleme almıştır (Anderson 2007). Bu kuşaktan Plehanov, Mehring ve diğerlerinden yaşça büyük olan William Morris ise Marx’ın görüşlerini sanata uygulamayı deneyen ilk kuramcılar olmuşlardır.

Ömrünün büyük bölümünde Thomas Carlyle ve bilhassa “pratik sosyalizme bağlanmadan önceki ustam” (Morris 1978, 657) olarak andığı John Ruskin’in etkisinde kalan William Morris, kendi yaşamı açısından geç bir tarihte (1882-3) Marksizm’e yönelmesine karşın, Arscot’un belirttiği gibi, “bir Marksist sanat teorisi için İngiliz dilinde gerçekleştirilen ilk teşebbüs olarak kabul edilmesi gereken politize olmuş bir sanat teorisini” (Arscott 2015, 33) geliştirmeyi üstlenen ilk isimdir. Morris, 1883’te Demokratik Federasyon’a katıldıktan sonra, Marksizm öncesindeki döneminde de ilgilendiği sanat ve emek arasındaki ilişki üzerine çok sayıda ders vermiş ve konuya ilişkin sayısız yazı kaleme almıştır. Ancak Morris, sanatın üretimi üzerine tüm önemli katkılarına rağmen “saf ekonomi” olarak gördüğü Marx’ın kapitalizm tahlilinden⁶⁴ yola çıkarak sanatı soyut bir düzlemde kurulmuş iktisadi bir analize tabi tutmamış, daha çok somut gözlemlerden yola çıkarak sanat üretiminin dönüşümüne ilişkin tarihsel bir çerçeve oluşturmakla yetinmiştir.

Bu kuşağın diğer bir üyesi, etkili bir gazeteci ve Marx’ın tanınmış biyografi yazarı olan Karl Mehring, 18.-19. yüzyıl Alman edebiyatı üzerine çeşitli denemeler, bir Schiller biyografisi ile Engels’in verdiği esinle 1893’te Lessing Efsanesi isimli bir edebiyat incelemesi kaleme almış olmasına rağmen, bu çalışmalar dışında ne estetik ne de sanat ekonomisine dair ciddi bir katkı sunabilmiştir (McLellan 1998a, 46).⁶⁵ Marksist olmadan önce Hegelci bir filozof olan Antonio Labriola ise sanat üzerine çalışmamış olmasına karşın, İtalya’da Marksizm’in tanınması ve Benedetto Croce gibi estetik düşünce tarihinde önemli bir yere sahip olan, ancak sanatı iktisadi bir düzlemde incelememiş bir düşünürün Marksizm’e yönelmesinde etkili olmuştur.

İlk kuşak Marksist kuramcılar içinde, bir yandan modern sosyalizmin Rusya’daki kurucusu; öte yandan Belinski, Dobrulyubov, Çernişevski ve Herzen’den oluşan Rus demokratik edebiyat eleştirisi geleneğinin mirasçısı ve Marksist estetiği sistemli hale

⁶⁴ Morris Kapital’i ilk kez 1883’te okumaya başlamıştır. Bu tarihten önce Marx, Ricardo ve Smith’in neredeyse adını bile duymamıştır (Morris 1978). Ancak Morris’in daha sonra Kapital’i Marx’ın çalışmasını ne denli yoğun biçimde okumuş olduğu 1884 Ocak’ında yeniden ciltlemesi için gönderdiği arkadaşı, T.J. Cobden-Sanderson’un kitap eline ulaştığında günlüğüne düştüğü şu nottan çıkarılabilir: “Üzerinde sürekli çalışılmaktan kitap parçalara ayrılacak kadar yıpranmış.” Morris’in politik dönüşümünün ayrıntılı bir sunumu için bkz. (Thompson 1976, 331–66)

⁶⁵Joseph Kresh, Mehring’in tarihsel materyalist bir estetik oluşturmaya yeltenmemesini, temelde Kantçı bir estetik anlayışa eğilimli olmasıyla ilişkilendirir. Kresh’in değerlendirmesi için bkz. (Kresh 1938)

getirmeye çalışan ilk kuramcı olması bakımından Plehanov'un özgün bir yeri vardır. Öyle ki, Savas M. Matsas, Plehanov'un "tarihsel öznelcilikten ve yarı-mesihçi, Slavperest istisnacılıktan kopuş(unun)...Marksizm'in Rusya'daki doğum edimi" (Savas-Mihail 2011, 209) olduğunu öne sürmektedir. Matsas'a göre, Plehanov'un öznelcilik eleştirisinin Lenin tarafından aşılmasıyla Marksizm Rusya'da gerçek bir kimlik kazanabilmiştir. Plehanov'un tüm kuramsal çalışmalarına olduğu kadar, sanat üzerine metinlerine de damgasını vuran söz konusu öznelcilik eleştirisi bir yandan Rus Marksizmi'ni, öte yandan siyasal karşılığını, daha sonra Lukacs ve Korsch'un vulger Marksizm eleştirilerinin hedefi olacak, II. Enternasyonal'de bulan tarihsel maddeciliğin determinist bir yorumunu hazırlamak gibi ikili bir işlev gördüğünü öne sürülebilir. Plehanov'un sanat üzerine incelemeleri de düşüncesinin bu çelişkili niteliğinin damgasını taşımaktadır. Rus edebiyat eleştirisindeki nesnel öğeleri devralan Plehanov, bir yandan sanat yapıtlarının belirli sınıfsal ideolojileri yeniden ürettiğini öne sürerek öznelciliği aşmayı denerken toplumsal gerçeklikle sanat yapıt arasında ihmal edilen ilişkileri sistemli bir inceleme alanı olarak gören ilk kuramcı olmuştur: "(Plehanov) (tıpkı devrimci demokratik eleştirmenler gibi, edebiyatın gerçekliği yansıttığına inanıyordu. Plehanov için –edebi olguların 'toplumsal eşdeğeri'ni bulma amacıyla edebiyatın dilinin toplumbiliminkine 'çevrilmesi' olanaklıydı." (Eagleton 2012, 60) Ama öte yandan, yer yer estetik özerkliğin önemini vurgulamışsa da Plehanov, pek çok Marksist kuramcıya göre, sanatı sosyolojileştiren ve sanattaki "ilerleme" ya da "gerilemeleri" salt sınıfların tarihsel yükselişi ve gerileyişine indirgeyen mekanik bir estetik çevrimin temellerini atmıştır (Lequenne 2000, 8–10). Sanat yapıtlarını toplumsal faydaları açılmayı bekleyen estetik kullanım değerleri olarak gören Plehanov, sanatın üretim sürecinin araştırılmasına ise Engels'ten esinle ulaştığı sanatın kökeninde çalışmanın olduğu yargısı dışında,⁶⁶ özel bir önem göstermemiştir.

Benzer bir durum, Lenin, Luxemburg, Trotski, Hilferding, Buharin, Bauer, Preobrajenski gibi ikinci kuşak Marksist kuramcılar için de geçerlidir. Puşkin, Lermontov ve Nekrasov'a büyük bir hayranlık duyan, "Dekambrişt ayaklanmanın

⁶⁶ "(...) gitgide karmaşıklaşan yeni işlerde kullanarak, insan eli iyice kusursuzlaşmış, Raphael'in resimlerini, Thorwaldsen'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratmayı başarmıştır." (Engels 2006, 281)

çocuklarından” (Lenin 1978, 26) Herzen ve Çernişevski’yi yalnızca politik kimlikleriyle değil birer edebiyatçı olarak da yücelten, Gonçarov’un “Oblomov”u karşısında büyülenen Lenin, ne denli iyi bir edebiyat okuru olursa olsun, yazılarında edebiyata genellikle politik bir bağlam içinde yaklaşmış ve ağırlıklı olarak bağlanma sorunu üzerinde durmuştur.⁶⁷ Tıpkı Lenin gibi iyi bir edebiyat izleyicisi olan Rosa Luxemburg da, Rusça’dan Almanca’ya çevirdiği *Vladimir Korelenko’nun Çağdaşımın Tarihi*’ne yazdığı giriş yazısı, *Bir Toplumcu Düşünür Olarak Tolstoy* dışında, sanat üzerine herhangi bir çalışma yapmamıştır.⁶⁸ Dolayısıyla, sanata ilişkin - Andre Breton ve Diego Rivera ile birlikte kaleme aldıkları *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin* başlıklı manifestonun da bulunduğu- çok sayıda derinlikli metin kaleme almış olan Trotski de dâhil olmak üzere, ikinci kuşağa üye Marksistlerin de sanatı iktisadi bir incelemenin konusu etmediği söylenebilir.

2.3.1. 20. Yüzyıl: Sanat, İktisat ve Marksizm

20.yüzyıl’da ise Marksist yazında sanat gitgide merkezi bir sorun olarak ele alınmaya başlamıştır. 20.yüzyılda sırf sanata yaklaşım açısından değil, bir bütün olarak Marx’ın düşüncesinin yeniden yorumlanması anlamında iki akım Marksizm içinde son derece derin bir etki yaratmıştır. Bilindiği gibi, bu iki ekol içinden, Batı Marksizm’i, Althusser’in 1960’larda yönelttiği eleştirilere kadar batıda hâkim Marx yorumu olarak etkisini sürdürmüştür. Kökleri Lukacs’ın *Tarih ve Sınıf Bilinci (1922)* ile bu kitabın hemen ardından 1923’te yayınlanan, Karl Korsch’un *Marksizm ve Felsefe*’sine dayanan Batı Marksizmi en yalın biçimiyle Marx’ın yapıtının özgül bir alımlama tarzı

⁶⁷ Lenin’in edebiyat tutkusu en iyi biçimde Krupskaya’nın anılarında görülebilir: “Vladimir İlyiç (...) Puşkin, Lermontov ya da Nekrasov’u okurdu. (...) yalnızca Turgenyev’i, Tolstoy’u, Çernişevski’ nin ‘Ne Yapmalı’sını okumakla kalmaz, bunları defalarca okurdu. İyi bildiği klasiklerden genellikle çok hoşlanırdı. (...) Fotoğraf albümlerinde akrabalarının ve eski siyasal suçluların yanı sıra Zola, Herzen ve Çernişevski’nin birkaç fotoğrafı bulunurdu.” (Krupskaya 1974, 49)

⁶⁸ Rosa Luxemburg’un sanatla ilişkisine değinen bir yazı için bkz. erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rosa-luxemburgu-sanatla-anmak/4342> (Aydm 2019)

olarak tanımlanabilir. Her iki kuramcı da Marx'ın vulger yorumları, özellikle de Bernstein ve Kautsky'nin mekanik belirlenimciliği karşısında, Marksizm'in yalnızca bir toplum kuramı değil aynı zamanda özgül bir felsefe olarak yeniden üretilmesi gerektiği gibi ortak bir hareket noktasına sahiptir.⁶⁹ Öte yandan çalışmalarının kapsamı ve derinliği düşünüldüğünde Batı Marksizmi'nin temel kuramsal kaynaklarının oluşumunda Korsh'tan çok Lukacs'ın katkısının belirleyici olduğu söylenebilir. Zira Korsh'un eserleri ancak 1970'lerde yeniden keşfedilirken, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Lukacs 1960'larda *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki teorik konumunu açıkça yadsıdığına bile, uzunca bir süre batılı Marksist okur açısından temel bir metin olarak önemini korumuştur.¹

Perry Anderson'ın tanımıyla, “söylemini kurarken Marksizm öncesi bir sistemden bir temel olarak yararlanan ilk büyük yeni Marksizm yorumu” (Anderson 2007, 101) olmak gibi özgül bir nitelik taşıyan *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Lukacs'ın 1919-22 yılları arasında kaleme aldığı bir dizi denemeden oluşmaktadır. Lukacs'ın bu metinlerdeki merkezi sorunsallarından biri, bu denemelerde varılan sonuçlar büyük ölçüde Batı Marksizmi'nin teorist eğilimini, hatta Gülnur Acar'ın haklı olarak vurguladığı gibi, “üretimi temel alan Marksist teorinin karşısına çıkarılan ‘sanayi sonrası’ ya da “post-Fordist’ bilgi toplumu tezlerini ve her türden ‘söylem teorilerini’ (...)” (Savran Acar 2006, 195) beslemiş olsa da, “devrimci praksis”tir. *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde devrimci praxis kavramı, gerçeğin bilgisine ulaşmanın özgül tarihsel olanağı olarak nesnesi ile özdeş bir özne -bilinçli işçi sınıfını işaret eden, epistemolojik bir sorunsal içinde ele alınmıştır:

“Lukacs'a göre, kapitalizmde –genelleşmiş meta üretimiyle- birlikte, dünyada ilk kez, toplumsal dünyayı bütünü içinde kendi amaçlı faaliyetinin nesnesi haline getirebilecek bir özne ortaya çıkmıştır.” (Savran Acar 2006, 201)

Bütünün bilgisine erişme kapasitesine sahip bu özne işçi sınıfıdır. Lukacs bu öncülden hareketle, özne ile nesne arasında mutlak bir ayrıma dayanan ve toplumsal bilinç

⁶⁹ Marksizm ve Felsefe'de Korsh, Marksizm'in uzun bir süre boyunca özgül bir felsefe olarak kabul görmediğini, hatta sosyalizm tarihi söz konusu olduğunda da Marx'ın rolünün küçümsendiğini örneklerle göstererek eleştirir. Korsh'un görüşleri için bkz. (Korsch 1991, 32)

biçimlerinin maddi süreçlerin dolaylı ve edilgen birer uzantısı olduğunu varsayan mekanik Marx yorumunu parça bütün diyalektiği düzleminde aşmak için nesne ile özne arasında işçi sınıfının bilincinde temsil edilen bir özdeşlik varsaymıştır. Ama öte yandan, bilinçli işçi sınıfını (*aktif özne*) bütünü bireyleştiren veya yalıtılmış bireyliğinin evrenselleştiren tarihsel özne olarak belirlemesine rağmen, Lukacs burada işçi sınıfını ne bilinci ne de somut gerçekliği açısından doğa ve sömürücü sınıflar ile karşıtlığı bağlamında ele almıştır. Böylece, sınıf bilincinin salt karşıtların birliği olarak konulması Lukacs'ın, bilinçli-bilinçsiz etkinliğinin her somut uğraşında, söz konusu çelişki düzlemlerinde kendini yeniden üreten işçi sınıfını ve hiçbir koşulda arı bir nitelik kazanmayan bilincini yanlış biçimde soyutlamaya veya idealize etmeye götürmüştür. Bunun yanı sıra, doğanın karşıtlık ve özdeşlik potansiyellerini içeren çelişkili ama dışsal bir gerçeklik olarak değil, toplumsallığın bir kategorisi olarak öznelleştirilmesi devrimci praxis teorisinin; somut gerçekliği, insanların kendileri ve kendileriyle doğa arasındaki pratik ilişkileri incelemeyi ve dönüştürmeyi hedefleyen bir faaliyet ve onun kuramı olarak değil, insan bilincinin tarihsel doruğu olarak vazedilen “proleter sınıf bilincinin” kendini gerçekleştirme olarak konulmasına yol açmıştır. Bu teorik konum, Lukacs'ın, üretim tarzlarını birbirinden ayıran toplumsal biçimlere ve toplumsal biçimlerin somut birer ifadesi olan mülkiyet ilişkileri ile artığın temellük edilme tarzına ilgisiz kalan bu dönemdeki öznel tarihsel perspektifi ile yakından ilişkilidir. *Nedir Ortodoks Marksizm?* başlıklı denemede şöyle yazar:

“Feodal toplumda, toplumsal ilişkiler henüz insanın kendi doğasına yatkın bir karakter taşıdığı, toplum bütünüyle çok az örgütlenmiş olduğu için ve üstelik toplum, insanlar arası ilişkilerin tümü üzerinde bunların insanın bilincinde onun kendi gerçekliği olarak belirmesini sağlayacak, bir kontrol yaratamadığı içindir ki insan toplumsal bir yaratık olduğunun bilincine varamıyordu. (...) toplumun bu toplumsallaşma sürecini kapitalizm gerçekleştirdi; çeşitli ülkeler ve bölgeler arasındaki zaman ve mekân sınırlarını yırttığı gibi, zümrelerin ve tabakaların aralarındaki hukuksal perdeleri de yırttı. Tüm insanların biçimsel eşitliğe kavuştuğu kapitalizm dünyasında, insan ile doğa arasındaki metabolizmayı dolaylı olarak doğrudan belirlemekte olan ekonomik ilişkiler de giderek kayboluyor. İnsan kelimesinin gerçek anlamında-toplumun yaratığı oluyor, toplum da bu insanın (bu yaratığın) aradığı gerçeklik.

Böyle olunca toplumun bir gerçeklik olduğunu görmek ancak kapitalizmin, burjuva toplumunun zemininde mümkün oluyor. Ama bu devrimi gerçekleştiren sınıf bunu kendi işlevinin bilincine varmadan yapıyor. Körüklediği ve kendisini de iktidara götüren toplumsal güçler burjuvaziye ikinci bir doğa, ama daha da ruhsuz, feodalizmden daha da nüfuz edilemez bir doğa gibi görünüyor. Toplumun böyle bir doğa görüntüsü değil, bir gerçeklik olduğunu anlamak veya bilincine varmak için ilkin proletaryanın doğması gerekiyordu.” (Lukacs 1998, 77–78)

Bu pasajdan kolayca anlaşılabilceği gibi, bu dönemde Lukacs, tarihi o bildik ifadeyle, sınıf mücadeleleri tarihi olarak görmekten çok, Marx’ın deyişiyle *insan kafasının ürünlerinin tarihi* olarak, başka bir deyişle salt bir düşünce tarihi olarak kavramıştır. Lukacs’a göre, feodal toplumunun sömürülen sınıfları temelde feodal toplum kendilerinin bilincine varmasının koşullarını henüz yaratmamış olduğu için verili toplumsal ilişkilere saplanıp kalmışlardır. Kapitalist “toplumsallaşma biçimi” ise işçi sınıfına kendi nesnel tarihsel rolünü bütünlük içinde kavrama olanağı sunduğu ya da başka bir deyişle işçi sınıfının kendisini nesnesiyle özdeş kılabilcek bir öznel bir bilinç geliştirme kapasitesine kavuşturduğu için aşılma imkanına sahiptir. Dolayısıyla, devrimci praksis, diğer üretim tarzlarındaki sömürülen sınıfların aksine, “toplumun bir doğa görüntüsü değil, bir gerçeklik olduğunu(nun)” “bilincine varma” ya da başka bir deyişle; “kapitalist toplumda yaşayan her insan için kaçınılmaz bir dolayımız gerçeklik” (Lukacs 1998, 309) olan şeyleşmeyi bütünsel bir bakış açısı ile aşma gizilgücüne sahip yegâne güç olan işçi sınıfının zihinsel-öznel kapasitesinin ürünü olarak tanımlanmaktadır. Böylece işçi sınıfının toplumsal kapasitesi üretim araçları karşısındaki nesnel konumundan değil, sınıf mücadelesi düşüncesini nesnelleştirme kapasitesinden türetilmiş olur. Bu tür bir Marx yorumunun Lukacs’ın da sonradan açıkça kabul ettiği gibi, Marx’ı Hegel zemininde tanımlamaktan çok, Marx’tan yaralanarak “Hegel’i Hegel ötesine götürme” (Lukacs 1998, 24) girişimi olduğu açıktır.

Lukacs yukarıda özetlenmeye çalışılan erken dönemindeki tarihsel bakış açısını, düşüncesinde önemli bir yer tutan “dolayım”, “bütünlük”, “rasyonelleştirme” gibi bir dizi kavramı muhafaza etmek koşuluyla, 1930’lardan itibaren terk etmiş ve bu

aşamadan itibaren “Marx’ın ekonomi politiği eleştirisine dayalı tahlili ile diyalektiği arasındaki felsefi bağlantıları temel alan bir teori-pratik birliği çerçevesi geliştirmeye başla(mıştır).” (Savran Acar 2006, 196) Nitekim Lukacs, sanat ilişkin görüşlerini en sistematik halde ortaya koyduğu eseri *Estetik’te Tarih ve Sınıf Bilinci*’ndekinin aksine “çalışma”yı merkezi bir kavram olarak konumlandırmıştır. “Gerçek anlamda ilk öznesne bağıntısı çalışmayla kurulmaktadır ve böylece de ilk gerçek anlamda özne oluşmaktadır.” (Lukacs 1981, 53) Lukacs *Estetik*’te, sanatı Marx’taki biçimiyle doğayı mülk edinmeye dönük amaçlı insan faaliyetinin özelleşmiş bir biçimi, yani insan emeğinin özgül bir türü olarak tanımlamıştır. Lukacs’a göre, sanat ve estetik ilke, doğa ile insan arasındaki ilişkiye aracılık (mediator) ederek, insanın yansıttığı dünya içerisindeki varlığını kavranabilir kılmakta, böylece “onu günlük yaşam içerisindeki varlığının üzerine yükselterek ona bir özbilinç kazandırmak(tır).” (Lukacs 1981, 53) Çalışma doğa ile insan arasındaki ilişkiyi dolayimler; ancak öte yandan bu dolayım zemininde gelişen öz bilinç ya da onun bir biçimi olarak sanat, insanın doğa ve kendisiyle ilişkilerini dolayimsız biçimde kavrayabileceği bir aracılık (tavassut) rolü üstlenir. Öte yandan, sanatın, öz-bilincin bu teleolojik hareketi içinde ona hizmet eden bir uğrak olarak tanımlanması, Lukacs’ın tüm estetik teorisinde çalışmaya biçtiği ikincil rolün sınırlarını da çizer.

Marx’ı Hegelci bir dizge içinde yorumlayan Lukacs ve Korsch’un ardından, başta Horkheimer, Adorno ve Marcuse olmak üzere Eleştirel Okul’un parçası olan kuramcılar ve Gramsci’nin katkılarıyla etkisi genişleyen Batı Marksizmi, Perry Anderson’un deyişiyle “bir bütün olarak, Marx’ın kendi gelişme yolunu da çelişik bir biçimde tersine çevir(miş)” ve bir ölçüde bu sayede, Marksist teorisinin merkezini ekonomi politik eleştirisi ve politikadan, felsefi sorunlara taşımıştır (Anderson 2007).

Öte yandan Batı Marksizm’inin siyasal iktisat eleştirisi ve güncel politikanın yerine geçirdiği yalnızca felsefi sorunlar değildir; en az felsefe kadar, kapitalizmin maddi eleştirisi yerine geçirilen burjuva toplumun felsefi kültürel eleştirisi (kültür ve sanat bağlamındaki eleştiriler) bu ekolün temel ilgi alanlarından olmuştur. Burada çelişkili bir tablo ortaya çıkmaktadır: Batı Marksizm’i içinde değerlendirilebilecek bir dizi kuramcı –özellikle Lukacs, Adorno, Horkheimer- bir yandan sınırlı da olsa iktisadi

içerimlere sahip (ya da eleştirel bir tanımlamayla nesnel belirlenimlerin üst yapı ilişkilerinin ikincil önemde birer uzantısına indirgendiği) bir Marksist kültür-sanat kuramının gelişmesine şüphesiz ki katkı sunmuştur. Ama öte yandan kültür-sanat uğrağına determinist yorumlarını eleştirmek adına Marx'ın kuramının tanımlayıcı bir alanı olan ekonomi politik eleştirisini büyük ölçüde olumsuzlayarak vardıkları için Marx'ın düşüncesinin iktisadi bağlamını da kuşatan bir sanat kuramının gelişmesine, en azından kendi teorik etki alanının sınırları içinde son derece zayıf bir katkıda bulunmuştur.

Sözü edilen olgunun, bir dizi önemli politik ayrıma karşın, köken ve teorik çerçeve bakımından (bilimcilik, pozitivism ve ekonomik belirlenimcilik eleştirisi; ideoloji eleştirisine –ideolojik verilen önem vb.) Batı Marksizm'i ile pek çok benzer nitelik taşıyan Eleştirel Okul için de geçerli olduğunu iddia etmek mümkündür.⁷⁰ Bilindiği gibi, 1923'te Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde temelleri atılan bu gelenek içinde Enstitü'nün ilk müdürü olan Carl Grünberg'in emekliye ayrılarak yerini Horkheimer'a ardından kültür incelemeleri önemli tutmaya başlamıştır. Nitekim Horkheimer 1930'da enstitü müdürü olarak atanması vesilesiyle yaptığı konuşmada, okulun ekonomik yaşantı, bireylerin psikolojik durumu ile kültürel alandaki değişimlerin birbirleriyle ilişkisini araştırmak olduğunu vurgulamıştır. Elbette, Horkheimer'ın kültür alanı derken işaret ettiği “bilim, sanat, din gibi sözde entelektüel öğeler”den ibaret değildir, kültür alanı incelemeleri “ aynı zamanda hukuk, moda, kamuoyu, sporlar, boş zaman etkinlikleri ve hayat tarzı” gibi aktüel fenomenleri de içermelidir (Horkheimer 1993, 1–14). Horkheimer tarafından burada sunulan zengin çalışma kapsamı, Enstitü üyeleri tarafından büyük ölçüde yaşama geçirilmişse de; 1930'lardan itibaren gerek kültürel pratiklerle (boş zaman, hayat tarzı, tüketim alışkanlıkları vb.) ilişkisi gerekse estetik bağlamında sanat, Löwenthal ve Adorno gibi temel ilgi alanları kültürel sorunlar olanlarla birlikte, Marcuse ve Horkheimer gibi felsefe, toplumsal sorunlar ve politikaya yoğunlaşan Enstitü üyeleri için de dönem dönem gündeme gelen ayrıcalıklı bir inceleme başlığı olmuştur. Ama sanat, tam da Enstitü'nün ilk döneminde önemli bir inceleme alanı olarak görülen iktisadi analizlerin gündemden çıkarıldığı ve Bottomore'un tanımıyla, “Yeni-Hegelci eleştirel kuram

⁷⁰ Söz konusu ortaklıkların bir özeti için bkz. (Bottomore 2013, 11–15)

düşüncelerinin Enstitü'nün etkinliklerinin rehber ilkesi olarak sıkıca aşılandığı” (Bottomore 2013, 13) ikinci döneminin başında enstitünün ilgi alanına girmiştir. Dolayısıyla, sanat ve kültür incelemeleri gündeme geldikleri dönemle, iktisadi sorunsalların dışarıda bırakılması kesişmiştir. Nitekim bu dönemin başlangıcında, Löwenthal tarafından kaleme alınan *Yazının Toplumsal Konumu Üzerine* başlıklı yazıdan itibaren sanatın toplumsallığının yalnızca üst yapı ilişkileri bağlamında, bilhassa da ideoloji kategorisi içinde ele alınması bir yordama dönüşmüştür. Bilindiği gibi, Löwenthal bu yazıda, daha sonra Marcuse tarafından geliştirilecek ve Horkheimer ile Adorno'nun burjuva kültürü eleştirilerinin önemli bir temasına dönüşecek olan “olumsuzlayıcı kültür” kavramının temellerini atmıştır (Slater 1998, 228) Löwenthal'e göre, sanata ilişkin analizler, büyük ölçüde toplumsal uzlaşmazlıkları gizleme işlevi üstlenen sanat yapıtlarındaki ideolojilerin çözümlenmesine yönelmelidir:

“Üstyapının toplumsal aydınlatılmasında (...) ideoloji kavramı belirleyici bir konum üstlenmektedir. Çünkü ideoloji, toplumsal uzlaşmazlıkları gizleme ve bu uzlaşmazlıkların kavranışı yerine uyumluluk yanılması geçirme işlevine sahip bir bilinç ögesidir. Yazın tarihinin görevi, ağırlıklı olarak, ideolojilerin analizidir.” (akt. Slater 1998, 227)

Löwenthal'ın buradaki tanımı Frankfurt Okulu'nun kültür eleştirisi pratiğinin bir önbelirimi olarak görülebilir: Toplumsal bütünlük aracılığıyla dolaymlanan kültürel fenomenler, toplumsal yaşamın olumsuz anlamıyla ideolojik birer ifadesidir. Bu nedenle burjuva toplum karşısında kültür ve sanat eleştirisi ancak ideolojinin eleştirisi olarak anlam kazanabilir. Bu formül, daha sonra, Horkheimer ve Marcuse'ün 1938'e kadar kaleme aldığı bir dizi yazıda derinleştirilmiş ve bütünlüklü biçimine Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde ulaşmıştır. Ancak *Aydınlanma'nın Diyalektiği*, Eleştirel Okul'un tema ve görüşlerinin belirginleşmesi açısından ne denli önemliyse, sanatın iktisadi bir analizini sunmaktan da aynı ölçüde uzaktır. Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisi çağında burjuva kültürün “olumsuzlayıcı” karakterinin ortadan kalkışını incelerken, iktisadi anlamıyla sanat üretimi, sanatsal emek biçimleri, sanatçının sınıfsal konumu gibi sorunlara ise eğilmemişlerdir. Öte yandan, Hans Heinz Holz'un deyişiyle, “düşünüşünü Alman idealizminin alanına geri çekmek ve onun

içinden yeniden Kantçı düşünüşü ortaya çıkarmak iste(yen)” Adorno tersine bir çaba göstermiş olsa da ⁷¹ Walter Benjamin’in, Marx’ın iktisadi düşüncesini sanatsal fenomenlere uygulamakta, Batı Marksizm’i ve Frankfurt Okulu’nun çerçevesini aşan, istisnai bir katkı sunduğu söylenebilir. Özellikle, estetikteki dönüşümü, sanatın üretilme ve sergilenme koşulları ile toplumsal üretim süreci ve genel olarak üretici güçlerin dönüşümü bağlamında sorunlaştıran *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*, Marx’ın iktisadi düşüncesini sanatsal üretime uygulamak konusunda çığır açıcı bir nitelik taşımaktadır. Ne var ki, faşizmin yükselişinin damgasını vurduğu son derece özgül bir siyasal bağlamda kaleme alınmış olan bu metnin temel sorunsalı Marksist iktisadın sanatsal üretime uygulanmasından ziyade, toplumsal üretim süreci ile *eşitsiz ve birleşik* bir gelişim gösteren sanatsal üretimin –sergilenme pratikleri de dahil olmak üzere- ortaya çıkardığı estetik sonuçları tartışmaktır.

Özellikle 1960’lardan Post Marksizm’in ortaya çıktığı 1980’lere kadar, yaygın kabul gören bir diğer Marx okuması ise bilindiği gibi Althusser’in yapısalcı Marksizm’idir. Althusser’in Marx yorumu, kendi deyişiyile, “Marx’ı Hegel kılığına, Marx’ı etik ya da hümanist Genç Marx kılığına sokmaya” (Althusser 2015, 36) çalışan Batı Marksizm’ine teorik bir itiraz olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Marx’ın fikirlerini kendinden önceki filozoflarla bağdaştırarak incelemek, Marx’taki ya da Marx’ın vulger yorumlarındaki “ekonomizm”i saf dışı bırakma iddiasında bulunmak, Marksist kuramı salt teorik bir çerçeveye indirgeyerek sınıf mücadelesi ve iktisadi sorunların teorideki yerini dıştılamak gibi benzerlikler nedeniyle bu akımın mirasçısı olarak da görülebilir.⁷²

⁷¹ Holz Frankfurt Okulu’nun ayrıntılı bir tarihçesini de içeren eleştirel kitabında, Benjamin’i Frankfurt Okulu’nun bir parçası ya da onun “kültür eleştirisini ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’nin’ bir yan ürünü” olarak sunan yaklaşıma, özellikle de Hannah Arendt’n deyişiyile, Adorno’nun “ölü hocası” Benjamin’i onun bir öğrencisi olarak konumlandıran Rolf Tiedeman’ın Benjamin imgesine güçlü biçimde karşı çıkar. Holz’un ilgili değini için bkz. (Holz 2014)

⁷² Perry Anderson, bu iki ekolün temel benzerliğinin, her ikisinin de Marx’ı “dikey kaynaklar” a başvurarak yorumlamasından kaynaklandığını belirtmektedir. Söz konusu “dikey kaynaklar” Althusser dışındaki Batı Marksizm’i için Hegel’dir. Althusser’in Marx yorumunun temel kaynağı ise Spinoza’dır. Bu iki ekolün bir başka benzerliği ise kuram ile pratik arasındaki bağın koparılmasıdır ve iki ekolü paylaştıkları bir diğer nitelik olan, “yöntem saplantısı”na götüren de bu olgu olmuştur. Tüm bu benzerliklere rağmen, Althusser’in teorik çerçevesini, Marx’ın erken dönem eserlerini ekonomi politik eleştirisinin karşısına konumlandıran Batı Marksizm’inden ayıran temel bir özellik mevcuttur: Althusser, Batı Marksizmi’nin tesis ettiği hiyerarşiyi tersine çevirmiş, başka bir deyişle Marx’ın fikirselleştirilmesini tersine taramıştır (Anderson 2007).

Ellen Meiksins Wood, Althusser'in "yapısal determinizminin, toplumsal süreçleri ve politikayı rastgele ve rastlantısal şeyler olarak gören bir anlayışa" kapı araladığını belirtirerek, Althusser'in kendinden sonra, "skolastik soyutlamacılığa, 'saplantılı yöntemciliğe', felsefi idealizme ve dil muğlaklığına hemen hemen aynı ölçüde yatkın" bir dizi yaklaşıma kaynaklık ettiğini vurgulamaktadır (E. M. Wood 2018, 112). Wood'a göre, Althusser'in öznesez tarih kavrayışı ve teorisizmi, toplumsal sınıfları söylemsel pratiklerin birer ürünü olarak kavrayan, toplumsal mücadeleleri ise söylemsel pratiklerin kurduğu bir ideolojik mücadele çerçevesine hapseden, bir eğilimi –Wood'un deyişiyle Yeni Hakiki Sosyalizm'i- beslemiştir.

Althussercilik, post-Althussercilik ve post-Marksizm'in ulaştığı siyasal sonuçların bu akımların Marx'ı yorumlama tarzları ile ilişkisine değinmek ve ilişkiyi ayrıntılı biçimde tartışmak mümkündür; ancak çalışma bağlamında bu eğilimlerin tıpkı Batı Marksizmi gibi Marx'ın siyasal iktisat eleştirisine teorik bir mesafe koyduklarını vurgulamakla yetinilebilir. Bu durum, kısaca değinilen Marx yorumlarından hareket eden sanat yazınının yaklaşımı üzerinde de belirleyici bir etkide bulunmuştur. Söz gelimi, Althusserci teorik hat üzerinde, Marksist kuramı sanat tarihine uyarlama yönündeki sayılı çalışmalardan biri Nicos Hadjinicalou'nun *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* adlı çalışmasıdır. Nicos Hadjinicalou söz konusu çalışmada, hem Althusser ve Althusser'in kuramında önemli bir yere sahip olan Mao Zedong'un kültür üzerine analizleri hem de Althusser'in bir izleyicisi olan Poluntazs'ın fikirlerinden yararlanmıştı. Ancak, tam da bu nedenle, Hadjinicalou, Marx'tan ziyade, Marx'ın Althusserci bir yorumunu, "teoride sınıf mücadelesi"ni sanat tarihine uyarlamış ve Marx'ın iktisadi düşüncesi bağlamda ele alınması gereken sanatın üretimi, emek süreci, iş bölümü, sanatsal emek biçimleri ve sanatçının sınıfsal konumu gibi birbirleriyle ilişkili bir dizi soruna ilgisiz kalarak yalnızca sanatsal yapıtların "görsel ideolojisi" ile bu ideolojiyi yine ideolojik bir gözbağı ardında analiz ettiğini varsaydığı "estetik ideolojileri" çözümlenmekle yetinmiştir. Bu nedenle, Hadjinicalou'nun analizinden emek değer teorisi bağlamında sanat üretiminin analizine ilişkin sonuçlar çıkarmak son derece güçtür.⁷³

⁷³ Nicos Hadjinicalou'nun *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*'ne ilişkin eleştirel bir değini için bkz. (Lequenne 2000, 22–23)

3. RUSKIN ÖNCESİ DÖNEMDE SANAT ve İKTİSAT İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Klasik siyasal iktisat, burjuva toplumun üretim ilişkilerini çözümlmeyi amaçlayan bilimsel bir disiplindir (Engels 2011, 23; Marx 2011c, 90). Kapitalist üretim tarzının özgül bir aşaması olan manifaktür döneminde bağımsız bir hüviyet kazanan siyasal iktisadın (Marx 2011c, 352–53) kuramsal kaynakları İngiltere’de parasal sistemin güçlü bir savunucusu olan William Petty ile Fransa’da Fizyokrazi ekolünün temellerini atan Boisguillebert’in çalışmalarında bulunmaktadır. Öte yandan Adam Smith’in katkısı ile en gelişmiş biçimine kavuşan klasik siyasal iktisadın, İngiltere’de David Ricardo, Fransa’da ise Sismondi ile sona erdiği kabul edilir (Marx 2011a, 72–74).⁷⁴

Klasik siyasal iktisatçılar, köklü bir değişim sürecinin, feodal toplumun çözülüşü ile kapitalist toplumun yükseliş evresinin tanıkları oldukları için son derece geniş bir yelpazeye yerleşen iktisadi fenomenleri gözleme fırsatı bulmuş ve bu fenomenleri tutarlı bir teorik çerçeve içinde incelemeyi amaçlamışlardır: para, mülkiyet biçimleri, ticaret, kâr, rant, emek, iş bölümü, üretkenlik, zenginliğin kaynağı, vergi sistemleri, üretim ve yeniden üretim gibi bir dizi sorun klasik siyasal iktisadın ilgi alanlarını oluşturur. Ne var ki ne felsefi ve politik düşünceden kopup bağımsız bir çehreye büründüğü aşamadan itibaren yaklaşık dört asırlık bir tarihe sahip olan modern iktisat yazınında ne de bu dört asırlık tarihin aşağı yukarı iki asrına damgasını vuran klasik siyasal iktisat literatüründe sanat geniş bir yer kaplamıştır.

Klasik siyasal iktisatçılar genelde sanata marjinal bir olgu olarak yaklaşmışlar ve genelde fiyat teorilerinde sanat yapıtlarına istisnai bir yer tanımakla yetinmişlerdir (Beech 2015, 64). Benzer bir durum, klasik siyasal iktisat öncesi düşünürler için de geçerlidir. Örneğin ilk kez sanat ekonomisi ile ilgili görüşler öne süren Jean Bodin

⁷⁴ Marx ekonomi politiğin sınıf mücadelelerinin gelişmediği veya örtük kaldığı, kapitalist toplumun yükseliş döneminin görece barışçı koşullarında bilim olarak kalabildiğini vurgular. Bkz. (Marx 2011c, 22–24)

(1530-1596) ve Galliani gibi merkantilistler büyük ölçüde sanat yapıtının fiyatını belirleyen etmenlerin ne olduğu sorunu ile ilgilenmişlerdir (Goodwin 2006, 32) .

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat iktisat yazınında geçmişe kıyasla daha fazla yer tutmaya başlamışsa da iktisatçı olmamasına rağmen, kapitalist dönüşümün toplumsal, siyasal ve kültürel yansımalarının eleştirel bir tanığı olan estet ve kültür tarihçi John Ruskin 19.yüzyılın ortalarında bu işe soyunana kadar, sanat ekonomisini bağımsız biçimde inceleyen herhangi bir çalışma kaleme alınmamıştır.

Her ne kadar, iktisadi literatürü ayrıntılı biçimde incelememiş olsa da kapitalist gelişmenin etkilerinin derinden hissedildiği Viktorya İngilteresi'nin kültürel ortamında yetişen John Ruskin'in iktisadi yaklaşımı ve sanat ekonomisi hem genel olarak iktisadi düşünce tarihi, hem de olgunluk ve geri çekiliş dönemine tanıklık ettiği siyasal iktisat okulundan ayrı düşünülemez. Bu nedenle, çalışmanın bu bölümünde John Ruskin'in iktisadi düşüncesinin içinde geliştiği gelenekle ilişkilerini sergilemek amacıyla öncelikle merkantilist doktrin, fizyokrasi düşüncesi ve klasik ekonomi politiğin genel hatları ve bu ekollerin sanatın iktisadi analizine ilişkin görüşleri ortaya konulmaya çalışılacak; daha sonra ise John Ruskin'in ekonomi politik anlayışı ve sanat ekonomisi incelenecektir.

3.1. Klasik Siyasal İktisat Öncesi İktisat Düşüncesinde Sanat

İktisat bir bilim hüviyetini kazanması genellikle fizyokrat düşünürlerin katkıları veya Adam Smith'in 1776'da yayınlanan klasik çalışması *Ulusların Zenginliği* ile ilişkilendirilmektedir. Ancak belirgin kavramsal araç ve tutarlı bir yöntemsel anlayıştan yoksun olmasına rağmen iktisadi düşünce geleneğinin temelleri, fizyokratlardan önce Merkantilist doktrinin kuramcıları tarafından atılmıştır.⁷⁵ İktisadi

⁷⁵ İktisadın tam olarak hangi tarihsel aşama veya hangi düşünürlerin katkısıyla bir bilim niteliği kazandığı çalışmanın sorunsalı ile doğrudan ilişkili olmayan, son derece tartışmalı ikincil bir araştırma konusu olduğu için burada yalnızca genel bir tanımla yetinilmiştir. İktisat tarihinin oluşumu ve sözü edilen ekol ve düşünürleri farklı biçimde sınıflandıran çeşitli iktisat tarihi yaklaşımlarını içeren bir çalışma için bkz. (Kurmuş 2009)

düşünceye kaynaklık eden merkantilist doktrin, feodal üretim tarzından kapitalist üretim tarzına geçiş aşamasına karşılık gelen 16.yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki dönemde, tüccar sermayenin hâkim görüşlerini yansıtan iktisadi bir düşünüş biçimidir. Merkantilizm, sözü edilen tarihsel aralıkta, denizaşırı ticaret ve sömürge arayışının ürünü olan fetihlere öncülük eden İspanya, Portekiz, Fransa, Almanya, İtalya ve Hollanda gibi Batı ve Orta Avrupa'nın tüm önemli merkezlerinde etkisi derinden hissedilen bir akım olmuştur.⁷⁶

Yaklaşık iki asrı aşan bir sürede, son derece geniş bir coğrafyada etkin olan bu doktrinin ortaya çıkışını hazırlayan dinamikler büyük ölçüde feodal tarımsal üretim ve lonca kaynaklı basit meta mübadelesine dayanan geç orta çağ toplumunun bölgesel ekonomisinin bunalımı ve geri çekilişinin ürünüdür. Sözü edilen bunalım, son derece özgül, geçici bir toplumsal biçimin ortaya çıkışını hazırlamıştır: kapitalist üretim tarzı. Bu toplumsal biçim, E.M. Wood'un "burjuva paradigması" olarak adlandırdığı, kapitalist üretim tarzının kökenini Babilli tüccara dek uzatarak ona ebedi bir nitelik atfeden anlayışın öne sürdüğünün aksine, ne yalnızca toplumsal hareket yasalarının "doğal" bir sonucu, ne de insan iradesine özgü eğilimlerin bir ürünüdür (E. M. Wood 2003, 83–133). Merkantilizm toplumsal-tarihsel zeminini, bugünden bakıldığında tarihin teleolojik, doğal bir hareketi gibi sunan, ama aynı zamanda kökenini saf ekonomik biçimler dışında mülksüzleştirme, yağmacılık ve sömürgeleştirme gibi çıplak zora dayalı bir dizi pratikten türeten işte bu toplum biçimin ortaya çıkışında bulmuştur.

Dolayısıyla, Wood kapitalizmi tarihsel bir zorunluluk değil, bir fırsat; kapitalist üretim tarzını yalnızca piyasa, piyasayı insanı feodal zincirlerden kurtaran tarihsel bir özgürleşim olanağı olarak gören, arızı yönlerini dışarda bırakmak adına tarihi gerçek insanların gerçek mücadelelerinden yalıtın ve nihayetinde var olan dünyanın var olması muhtemel dünyalar içinde en iyisi olduğuna kani olan, "burjuva paradigması"nı eleştirirken aynı zamanda, merkantilizmi insan düşüncesinin doğal bir uğrağı olarak sınıfsal-tarihsel bağlamından koparan sözde nesnel bakış açısını da mahkum etmektedir. Ama öte yandan, bu uyarı, her soyutlamanın kendi mantığı içinde birtakım

⁷⁶ Merkantilizmin çeşitli coğrafyalardaki etkilerini ele alan bir çalışma için bkz. (Doğruer 2009, 28–52)

dinamikleri ikincil etmenlere indirgemesinin kaçınılmaz olduğu gerçeği ile çelişmez. Zira kapitalizm gibi meta mübadelesinin insan ilişkilerini dolayımladığı bir üretim tarzında, bu soyut araçlar olmaksızın, gerçek ile görünen arasındaki bir dizi çelişkiyi ayırt etmek olanaklı değildir.

Marx'ın kapitalizm analizi de daha önce değinildiği gibi, bir kısmını kendinden önceki klasik siyasal iktisatçılardan devralıp berraklığa kavuşturduğu veya kapitalist toplumun çeşitli görünüş biçimleri tanımlamak amacıyla bizzat önerdiği kavram ve çeşitli soyutlama düzeyleri üzerinde yükselir. Ancak te yandan bu analiz, tarihsel bir bağlamı empirik tarzda açıklamayı amalamıyorsa da pek çok tarihsel görüş ve öneriyi de içinde barındırır. Merkantilizmi de bu tarihsel perspektife dayanarak tanımlamak mümkündür.

Marx'a göre, toprak mülkiyetinin karşısında, katı kurallara tabii loncaların aksine zgr-bağımsız bir biçimde dikilen toplumsal biçim olarak tüccar sermayesi (para-sermaye) ilk olarak Akdeniz kentlerinde, feodal toplumun gözeneklerinde gelişmiş; ancak kapitalist üretim ilk dağınık belirtileri, ancak 16.yüzyıla gelindiğinde somut biçimlere bürünmeye başlamıştır (Marx 2011c, 151;688). Marx retim kapitalist bir karakter kazanma eğilimi gösterdiği ilk bölge olarak İtalya'yı işaret eder. Ancak ona göre bu olgunun ardında, temelde ticaret veya pazardaki büyüme değil, serfliğin çözülmesi yatmaktadır. Serfliğin çözülmesi bir yandan tarımda küçük ölçekli özel mülkiyetin gelişmesine, öte yandan kapitalist üretim temel koşulu olan yeni bir pazarın, zgr emek gücü piyasasının ortaya çıkışını hazırlamıştır (Marx 2011a, 689). Özgür emek gücü piyasasının oluşumuna yol açan bir diğer dinamik ise sınırlayıcı yasalarıyla sömürünün zgr biçiminin önünde bir engel olarak duran loncaların zlşdr. Marx, zgr emek gücünü yaratan geç orta ağ toplumunun söz konusu iki değişim dinamiğini, tam da yukarda, Wood'dan hareketle ifade edilmeye çalışıldığı gibi, tarihin soğuk bir sayfası olarak değil, "insanlık tarihine kandan ve ateşten harflerle" yazılmış bir mülksüzleştirme süreci olarak görür:

"Dolaysız retici, yani işçi, ancak, toprağa bağlı ve bir başka kimsenin serfi ya da kölesi olmaktan çıktıktan sonra, kendisi üzerinde tasarrufta bulunabilirdi. Ayrıca, metasını, bir pazarının bulunduğu her yere götürebilen zgr bir emek gücü satıcısı

olabilmesi için, loncaların egemenliğinden, bunların çırak ve kalfalara uygulanan hükümlerinden ve kısıtlayıcı çalışma kurallarından kurtulması gerekiyordu. Bundan dolayı, üreticileri ücretli işçilere dönüştüren tarihsel hareket, bir yandan, bunların serflikten ve lonca zincirlerinden kurtarılmaları olarak görünür ve bizim burjuva tarihçilerimiz için meselenin sadece bu yüzü mevcuttur. Ama öte yandan, bu yeni kurtarılmış insanlar, ancak, bütün üretim araçlarından ve eski feodal düzenin kendilerine sağladığı bütün yaşama güvencelerinden yoksun bırakıldıktan sonra, kendi kendilerinin satıcıları durumuna gelir. Ve onların mülksüzleştirilmesinin öyküsü, insanlık tarihine kandan ve ateşten harflerle yazılmıştır.” (Marx 2011c, 688)

Görüldüğü gibi Marx, değişim sürecini, yalnızca feodal toplumun kapalı ekonomisinin geniş bir pazar tarafından ortadan kaldırılması, yani kapitalist gelişmenin somut ifadesini bulduğu ilk toplumsal biçim olarak para ya da dolaşım alanıyla sınırlı bir sorunsal içinde tanımlamaz. Aksine, bu tarihsel dönüşüm daha önceki üretim tarzlarından devralınan temel bir ilişki biçiminin, toplumun başta toprak olmak üzere üretim araçlarına sahip olmayan bir kesiminin mülk sahibi diğer bir bölümünce kölece çalıştırılması ile tarihsel bir süreklilik arz eder: “Hem ücretli işçiyi hem de kapitalisti doğuran gelişmenin hareket noktası, işçinin köleliği.” (Marx 2011c, 688) Dolayısıyla, kapitalizmin ortaya çıkardığı ilerleme, gitgide ulus devletlerin hukuki güvencesi altına giren bir ulusal pazarın yaratılmasından önce, “yalnızca, bu kölelikteki bir biçim değişikliği, feodal sömürünün kapitalist sömürüye dönüşmesi(dir).” (Marx 2011c, 688) Başka bir deyişle, Marx’ın tarih anlayışında tüccar sermayenin ve kapitalist ilişkilerin doğuşu, ileride değinilecek olan Adam Smith’teki biçimiyle insana özgü mübadele eğiliminin zorunlu bir uğrağı değildir; çünkü Marx için merkantilistler ve her ne kadar onların görüşlerine karşı çıkmış olsa da tarihsel olarak belirlenmiş bir biçimi, kapitalist meta mübadelesini, insana özgü, değişmez bir gerçeklik olarak konumlandıran Adam Smith’in aksine, toplumsallık bakımından kendinden soyutlanamaz öncül, mübadele değil, amaçlı insan faaliyeti veya üretimdir.

Bu iki dinamik, serfliğin ve loncaların çözülüşü ile bunlara bağlı olarak özgür emek gücü piyasasının oluşması dışında, 15. yüzyılın sonundan 17. yüzyıla dek sayılanlara

eşlik eden bir dizi gelişme; Amerika'nın fethi (1493) ve kolonileştirilmesi, Hindistan'ın ürünleri ve değerli mallarının önce Hollandalı, daha sonra İngiliz ve Fransız tüccarlar tarafından yağmalanması ve bu coğrafyalardan değerli madenlerin Avrupa'ya taşınması, tüccar sermayesinin gelişimini hızlandırmıştır.⁷⁷ Öte yandan 16. yüzyılda ilk kez gelişmeye başlayan satın alma (kaufsystem) ve eve iş verme (putting out) gibi manifaktürün heterojen biçimleri, önce “en az lonca yeteneği ve meslek eğitimi isteyen bir çalışma olan, kırsal yan uğraşlara el atmış” (Marx 1976, 55) ve daha sonra loncalardan kopan bağımsız zanaatkârların tüccar sermayenin biçimsel boyunduruğuna girmesine aracı olmuştur (Marx 2011c, 332–40; Rubin 1979, 27–34).

Özetlemek gerekirse, merkantilizm, loncalar ve serfliğin çözülüşü ölçüsünde özgür emek gücü piyasasının ortaya çıktığı, tüccar sermayenin toplumsal-maddi etkisinin derinleştiği, manifaktürün erken biçimlerinin boy verdiği bu tarihsel dönemin bir düşünüş tarzıdır. Bu bakış açısının tüccar sınıfının dünya görüşüne uygun düşecek biçimde dayandığı temel teorik öncül, “ürünün fiyatının üretim maliyetini aşan kısmının mübadeleden; ürünün, değerinin üzerinde bir fiyatla satılmasından ileri geldiği” (Marx 2011c, 492), başka bir deyişle zenginliğin kaynağında dolaşım veya ticaretin olduğu varsayımdır.

Merkantilizme ilişkin vurgulanması gereken bir diğer özellikse feodal ayrıcalıklar karşısında, yeni gelişen burjuva sınıfın çıkarlarına uygun biçimde ortak bir pazarın yaratılması ve kamusal güvence altına alınmasının bu doktrinin temel motiflerinden olduğudur. Zira ortak bir pazara ihtiyaç duyan ticaret burjuvazisi bir yandan feodal toplumun parçalı yapısının aşılması ve toprak sahiplerinin serbest ticaret karşısındaki dirençlerinin ortadan kaldırılması için merkezi karakter taşıyan ulusal devletlerin güçlenmesi için çaba göstermiş; ama aynı zamanda devletin güçlenmesini uluslararası ticaretin güvence altına alınması için bir zorunluluk olarak görmüşlerdir (Rubin 1979, 25–26). Öte yandan, merkantilist düşünce tekil bir kuramsal çizgi izlemediğini hatırlatmak gerekir. Karahanoğulları'nın vurguladığı gibi merkantilizm nihai olarak; “Batı Avrupa'da devletin ve tüccarın, iktisadi zenginliğini arttırmaya yönelik olarak geliştirilen ve ulus devletin gereksindiği ekonomik birlik ve siyasi kontrol

⁷⁷ Daha ayrıntılı tarihsel bir özet için bkz. (Rubin 1979, 27–34)

mekanizmalarının kurulmasını kolaylaştırmış olan iktisadi politika önermelerinin bütününe sonradan verilen bir isimdir.” (Karahanoğluları 2009, 36)

Nitekim değer teorisinin ilk teorik öncülleri de Merkantilist düşüncenin bir parçası olmasına karşın, kapitalist üretim tarzının toplumsal temelini oluşturan heterojen manifaktüre özgü iş bölümünü, Adam Smith’ten önce daha derinlikli biçimde inceleyen William Petty tarafından ortaya konulmuştur.⁷⁸ William Petty, genellikle teorik sorunlardan çok devletin somut iktisadi politikaları üzerine yoğunlaşan merkantilist gelenek içinde kuramsal sorunlara yönelmesi ile özel bir yere sahiptir. Değer teorisi, ilk olarak Petty tarafından ortaya konulmamış olsa da ilk olarak değer salt insanlar arasındaki bir ilişki değil, aynı zamanda insan doğa alışverişinin bir ürünü olduğunu öne sürerek, kendinden önceki öznel değer kuramları Petty tarafından aşılmıştır. Bu nedenle Marx, Petty’i mübadele alanının ötesinde, “burjuva üretim ilişkilerinin iç bağıntılarını araştırmış” (Marx 2011c, 90) ilk iktisatçı, dolayısıyla klasik siyasal iktisadın atası olarak tanımlamıştır. William Petty, Marx’ın kendine atfettiği bu tarihsel niteliği, klasik siyasal iktisadın temel teorik öncülü olarak emeği değer nesnel ölçütü olarak belirleyen ilk iktisatçı olmasına borçludur. Ne var ki, aynı zamanda hekim, anatomist ve politikacı olan William Petty’nin iktisat düşüncesine katkıları uzun süre göz ardı edilmiştir.⁷⁹ Petty’nin kamarotlukta Londra’da deniz haritacılığına, gözlükçülükten çağdaşı Hobbes’un asistanlığına, Oxford’da anatomi profesörlüğünden İrlanda topraklarını yağmalayan İngiliz ordusunun doktorluğuna, büyük toprak ve muazzam bir servetin sahipliğinden Henry Cromwell’in asistanlığı ve Sir’lüğe uzanan yaşamında (Roncaglia 2017, 27–35) uzun süre keşfedilmeden kalan ve ilk kez Marx tarafından belirgin bir biçimde gün yüzüne çıkarılan kayıp bir ada vardır: Siyasal iktisat. Anikin bu nedenle, Petty’nin yazgısını tıpkı onun gibi bir kâşif, fetihçi ve maceracı olan Kolomb’unkine benzetmektedir. Anikin’e göre, tıpkı Kolomb gibi, Petty’nin de ne kendisi ne de eleştirmenleri keşiflerinin gerçek niteliğini doğru biçimde kavrayabilmiştir:

⁷⁸ “Eski yazarlar (örneğin Petty ve ‘Advantages of the East India Trade’in adsız yazarı) manifaktüre uygulanan iş bölümünün kapitalist karakterini Adam Smith’ten çok daha açıkça ortaya koymuşlardır.” (Marx 2011c, n. 82)

⁷⁹ William Petty’nin düşüncesinin genel hatları için bkz.(Andrei Vladimir Anikin 1979; Andrey Vladimir Anikin 2008b).

“Kendini en fazla verdiği çalışması, siyasal aritmetiğin (istatistik) geliştirilmesiydi. Çağdaşları da bunu (istatistiği) temel başarısı olarak gördüler. Aslında bir şey daha yapmıştı. Geçerken ifade ettiği, değer, kira, ücret, iş bölümü ve para üstüne görüşleri bilimsel siyasal iktisadın temelini oluşturmuşlardır.” Bu, yeni Kolomb tarafından keşfedilen ‘iktisadın gerçek Amerika’sı’ydı.” (Andrey Vladimir Anikin 2008b, 67)

William Petty, aynı zamanda modern istatistiğin kaynağı olarak kabul gören ünlü çalışması *Political Arithmetic*’de kuramsal çabasını geleneksel ekonomi yazımından ayıran bir yöntemsel yaklaşım geliştirdiğini belirtmiştir. Çalışmasını sunarken, “(k)ullandığım pek alışlageldik bir yöntem değil. Karşılaştırmalı, parlak kelimeler kullanmak ve zekice tezler öne sürmek yerine rakamlara, ağırlıklara ve ölçülere dayanmayı yeğledim” ve “(y)alnızca duyusal argümanlara ve doğada görülebilir temelleri olan sonuçlara dayandım” (Petty 1690, 4–5) diyen Petty’nin geliştirdiği yöntemin temel özelliği toplumsal olguları istatistiksel verilere dayanarak analitik bir tarzda incelemek olsa da düşünürün katkısı salt yöntemle sınırlı değildir (Rongaglia 2005, 55). William Petty’i, bu yöntemsel soyutlama düzeyine, Marx’ın deyişiyle, “ekonomi politiğin bir bilim olarak bireyleştiği o ilk biçim” (Marx 2011a, 74) olarak siyasal aritmetiğe götüren “gerçek emeği, doğrudan genel toplumsal yönüyle, iş bölümü olarak” (Marx 2011a, 73) kavramasıdır.⁸⁰ William Petty, tıpkı diğer merkantilistler gibi “altın tutkusunu, bir halkı sınai gelişmeye ve dünya pazarının fethine doğru iten güçlü bir yay olarak görmekte” (Marx 2011a, 76) ise de, bir metanın değerinin üretimi için gerekli emek zaman tarafından belirlendiğini Merkantil görüşlerin etkisinde kalarak eksik de olsa –Petty, yalnızca gümüş gibi özel metalar için bu durumun geçerli olduğunu düşünür-, ortaya koymayı başarmıştır. Bu nedenle pek çok yönden merkantil düşünce ve parasal sistemi etkisinde olmasına rağmen, Petty’nin öngörülleri, özellikle değerın nesnel bir tanımını ortaya koymasıyla klasik siyasal iktisada yaklaşan nitelikler taşımaktadır.⁸¹

⁸⁰ Marx başka bir yerde, geliştirdiği teorik çerçevede iş bölümüne birincil bir rol tanıyan Adam Smith’ten önce William Petty’nin, manifaktür tipi iş bölümünün kapitalist karakterini daha güçlü biçimde çözümlemiş olduğunu vurgulamıştır. İlgili değini için bkz. (Marx 2011c, n. 82).

⁸¹ Her ne kadar William Petty merkantilist düşünce içinde konumlandırmak mümkünse de Petty’nin görüşlerinin merkantil düşünceyi aşan bir niteliğe sahip olduğunu ve çalışmalarının emek değer teorisine öncülük eden fikirler barındırdığını vurgulamak gerekir. Rubin’e göre, Merkantilistlerin pek çoğu ekonomi politikaları ve dar pratik sorunlarla ilgilenmekle yetinirken, ilk olarak Petty söz konusu sorunlara teorik bir açıdan yaklaşmıştır. Bkz. (Rubin 1979, 64)

William Petty'nin ardından merkantilist fikirlere saldırarak, Fizyokrat okulu hazırlayan görüşleri ile Pierre Le Peasant Bouisguillebert ve "William Petty'den sonra değerini doğasını incelemiş ilk iktisatçılardan biri olan" (Marx 2011c, n. 19) Benjamin Franklin siyasi iktisat düşüncesinin gelişimine katkı sunmuşlardır. Özellikle, "gelenek yoksunluğunu aşırı bir bolluğun dengelediği humuslu bir toprak üzerinde", mübadele değerini "bilinçli olarak ve hemen hemen bayağılığa kadar varan bir açıklıkla emek zamana indirgeyen ilk tahlil"i yapan Benjamin Franklin, "modern ekonomi politiğin temel yasasını formüle etmiştir." (Marx 2011a, 77)

Modern iktisadi düşünceye kaynaklık eden merkantilist düşünürler, daha önce üzerinde durulduğu gibi, sanat üretimine neredeyse hiç ilgilenmemişlerdir. Dave Beech, bu durumun, merkantilist okulun etkin olduğu 16. ve 17. yüzyıllarda, sanatsal üretim ve sanatsal ürünlerinin ticaretin büyük ölçüde sert kurallara tabii lonca üyesi ressam ve sanat hamilerinin elinde olması ile açıklamaktadır. Beech'e göre, sanatsal ürünler ticari çevrime dahil olsalar bile, toplam ticaretin çok sınırlı bir bölümünü oluşturdukları için ticaret merkezli bir iktisadi doktrin olan merkantilizmin sanata olan mesafesini açıklayan bir diğer etmendir (Beech 2015, 63).

Merkantilistlerin sanat üretimine sınırlı ilgi göstermiş oldukları doğru olmasına rağmen, sanata ilişkin ilk iktisadi önerilerin bu doktrinin fikirlerine bağlı bir düşünür olan Jean Bodin tarafından dile getirilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Aynı zamanda bir sanat tarihçisi olan Jean Bodin, diğer mallara kıyasla sanat yapıtlarının fiyatlarının yüksek olmasının ardında ne tür etmenlerin olduğu sorunuyla ilgilenmiştir. Bodin'e göre, tıpkı diğer lüks mallar gibi, sanat yapıtlarının fiyatları da onların maliyetleri veya değerlerinden bağımsız belirlenmektedir. Bu belirlemeden hareket eden Bodin, sanat yapıtlarının fiyatlarının, üretimlerinden tamamen bağımsız bir zeminde, birbiriyle ilişkili iki etmen tarafından belirlendiğini öne sürmüştür: nadirlik ve talep. Sanat yapıtlarının da içinde bulunduğu, lüks veya nadir karşılaşılan mallara yalnızca seçkinler ve krallar sahip olabileceğine göre, Bodin'e göre; kralın neyi arzuladığı nesnelerin fiyatının belirlenmesinde temel etken olarak görülmelidir (Goodwin 2006, 31). Bunu açıklamak için Bodin aşağıdaki örneğe başvurur:

“Halk daima kralın isteklerine boyun eğer ve bunun sonucu olarak büyük bir kralın beğendiği her şey, o değeri hak etmese bile, kıymet kazanır ve fiyatı artar. Örneğin, İmparator Karakalla, tarihin anlattığı üzere, sevgilisinin saçının rengi nedeniyle sarı kehribara çok fazla değer verir. (...) Büyük krallar hoşlandıkları malların bol bulunduğunu gördüklerinde onları hor görmeye başlarlar. Bu durum, incilerin bolluk nedeniyle itibarlarını yitirdiklerini ve incilere dönük ilgisizliğin fiyatlarının düşmesine neden olduğunu gösterir.” (Bodin 1947, 34–35)

Kuşkusuz Bodin’in soyutlama tarzında, inci gibi değerli taş ya da madenlerin elde edilmeleri için gerekli toplumsal emek zaman ile değerleri arasındaki ilişki hesaba katılmamakta ve nadir bulunma toplumsal koşullardan bağımsız tekil bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bodin, sanat ekonomisi açısından sınırlı bir katkıda bulunmuş olsa da sanat yapıtlarının yüksek fiyatlarının üretimle kesinlikle ilişkisiz olduğuna ilişkin yaygın kanıyı ilk olarak dile getiren isim olmuştur.

Klasik siyasal iktisat öncesi dönemde, sanat ekonomisine ilişkin değerlendirmeler yapan bir diğer isim ise Bernard Mandeville’dir. Bir arı kovanına benzettiği İngiliz toplumuna ilişkin görüşlerini, 1720’lerde kalem aldığı *The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits (Arıların Masalı veya Kişisel Kötülükler Toplumsal Yararı Sağlar)* adlı masalla dile getiren Mandeville, bu kitap sayesinde büyük bir üne kavuşmuş ve ölümünden sonra Adam Smith, Voltaire, Karl Marx, Malthus ve Keynes gibi pek çok düşünürün ilgi alanına girmiştir.⁸² Anikin’e göre, ahlaki bir paradoks üstüne kurulu bu masal, burjuva toplumunun acımasız bir eleştirisidir (Andrey Vladimir Anikin 2008a, 131). Zira Mandeville *Arıların Masalı*’nda bir yandan 18.yüzyıl İngiliz toplumunda çalışan sınıfların içinde bulunduğu sefalet koşullarını, din adamlarının ikiyüzlülüğünü, adaletin bir düzmededen ibaret olduğunu açık sözlülükle dile getirir; ama öte yandan toplumsal refahın ancak bu “kötülüklerin” mevcut olduğu koşullarda var olabileceğini savunmuştur. Mandeville’e göre ölçülü yaşam, paylaşımcılık, dürüstlük gibi erdemler ahlaki değer taşımalarına karşın, ekonomik gelişmenin ve bolluğun önünde engel teşkil ederler. İktisatçılığı dışında şair

⁸² Mandeville *Arıların Masalı*’nı ilk kez 1714’te kaleme almış, daha sonra 1723’ten itibaren kitabın her baskısında yazdıklarını genişletmiş ve 1728’de yazdığı kitabın ikinci cildi ile ilk cildini 1732’de bir araya getirmiştir. Bu çalışma ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Rongaclia 2005, 87)

ve hikâyeci de olan Bernard Mandeville, *Arıların Masalı*'nda aynı zamanda sanata ilişkin gözlemlerini de aktarır ve Jean Bodin'in resmin fiyatı üzerinde etkili olduğunu düşündüğü nadir bulunma ve talebin yanına başka etmenler ekler:

“Resimlerin değeri, yalnızca onları yapan ustanın adı veya bu esere meydana getirdiği sırada kaç yaşında olduğuna bağlı değildir; aynı zamanda resmin nadir bulunması ve daha akıl almaz biçimde esere sahip olan kişinin kalitesi ile eserin büyük bir ailede ne kadar uzun süre kaldığına bağlıdır.” (Mandeville 2010, 324)

18.yüzyılda sanat yapıtlarının değerine değinen bir diğer iktisatçı ise, merkantilist doktrinin geç dönem temsilcilerinden İtalyan iktisatçı Fernando Galliani'dir. Galliani, ünlü kitabı *Della Moneta'da (Para Üzerine)* sanat yapıtlarını, tıpkı Jean Bodin ve Bernard Mandeville gibi, nadir ürünler arasında sayar; öncelikle nadir ürünleri tanımlamaya, bu malların değeri üzerinde ne tür dinamiklerin etkili olduğunu belirlemeye çalışmıştır. Galliani'ye göre, bir ürünün nadir olmasını belirleyen temel etmen, o metanın başka bir üretici tarafından yapılmasının mümkün olmaması, başka bir deyişle eşsizliğidir. Bununla birlikte bir ürün sırf satıcısının o ürün üzerindeki tekeli sayesinde de bu niteliği kazanabilir. Galliani, “en bilge yazarların bile bu metaların değerinin sonsuz olduğunu” (Galliani 1977, 34) öne sürdüklerini belirterek bu görüşe karşı çıkmıştır. Galliani'ye göre, bu tür metaların değeri ne sınırsız ne de belirsizdir; bu metaların fiyatları, “alıcının ihtiyaç ve arzuları ile satıcının belirlediği fiyatın birleşiminden oluşan bir orana tekabül eder. Bu nedenle, nadir şeylerin değeri bazen hiçbir şeye tekabül etmeyebilir.” (Galliani 1977, 34)

Aslında bu bakış açısı, Galliani'nin değer kuramına bir istisna teşkil etmektedir. Zira Galliani, bir malın değerinin üretimi için harcanan emek tarafından belirlendiğini dile getiren ilk düşünürler arasında yer almaktadır. Hatta Galliani başka bir yerde bu konu hakkındaki görüşlerini dile getirirken, bilinçli biçimde bu ilkeye istisna teşkil ettiği düşünülen sanat yapıtlarını da değer tanımına dâhil etmiştir:

“Emek hem resimler, heykeller, oymalar vb. gibi tam anlamıyla sanat yapıtlarına hem de madenler, taşlar, yabani meyve ağaçları gibi şeylere, değerini veren biricik şeydir. Bu nesnelerdeki malzemenin miktarı emeği arttırmak ya da azaltmak dışında değere

herhangi bir katkıda bulunmaz. Bu nedenle, pek çok nehir yatağında kumla iç içe bulunmasına rağmen, altının neden kumdan değerli olduğu soran birisine, çuvalını sadece on beş dakikada kumla doldurabilecekken, çuvalını son derece nadir bulunan altın taneleri ile doldurması için yıllar gerekebileceğini hatırlatmak gerekir.” (Galliani 1977, 29)

Bu pasajda Galliani'nin, sanat yapıtlarının değeri ile emek arasında bir ilişki varsayan ilk iktisatçı olduğu açıkça görülebilir. Ama bunun da ötesinde Galliani, tıpkı diğer nesnelere gibi, sanat yapıtlarının içinde ele alındığı nadir nesnelere değerinin de salt nadir bulunmalarından kaynaklanmadığını, aksine bu nesnelere değerinin elde edilmeleri için sarf edilmesi gereken emek zaman miktarı ile ilişkili olduğunu tespit etmiştir. Öte yandan Galliani “moda”yı bu nadir nesnelere değerine istisnai bir nitelik kazandıran bir fenomen olarak sunar ve kendi değer kuramının genel hatlarını çizdikten sonra; “Az önce söylediklerime istisna oluşturan bir durumdan söz etmek görüşlerime açıklık kazandıracaktır. Moda zaman zaman fikirlerimizi ve değerlerimizi etkiler.” (Galliani 1977, 33) der. Galliani'ye göre moda, “Avrupa'nın zihnini tutan bir illetir” ve kaynağında, “egemen ulusların geleneklerinin taklit edilmeleri” (Galliani 1977, 33) yatar.

Galliani, moda'nın bir nesnenin yararından ya da kullanım değerinden ziyade güzel olup olmaması ile ilişkili olduğunu, hatta kullanışlı veya yararlı bir şey moda olduğunda bile bunun söz konusu nesnenin niteliklerinden değil, güzelliğinden kaynaklandığını öne sürmüştü, güzelliği ise iki ana sınıfa ayırmıştır. O'na göre, bu güzelliklerin ilki, “doğuştan zihnimize kazınmış mutlak fikirler(den)” (Galliani 1977, 33) kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla moda'nın etkisi söz konusu doğuştan gelen güzel anlayışı üzerinde sınırlı bir etkiye sahiptir. Galliani, güzelliğin bu sınıfa mücevherler, altın ve gümüşü sokmuştur. Bu tür değerli taşların güzelliği, O'na göre moda tarafından belirlenmez ve “fiyatları çok yüksek ve rakipsizdir.” (Galliani 1977, 34) Güzelliğin ikinci sınıfı ise “ruhsal hali ve geleneğin etkisi olmaksızın” (Galliani 1977, 33–34) güzel görünür. Sanat Galliani'ye göre bu sınıfa girmekte ve dolayısıyla bir sanat yapıtlarının değeri onun için harcanan emek kadar moda'nın etkisiyle de belirlenmektedir.

18. yüzyılda Mandeville ve Galliani dışında, David Hume da sanata iktisadi bir bağlam içinde değinen düşünürler arasında yer almaktadır. Lüksün her biçiminin aynı derecede olumsuz görülmesine karşı çıkan David Hume, sanatsal ürünlerin ortaya çıkışı ile genel olarak iktisadi gelişme arasında güçlü bir ilişki olduğunu vurgulamış ve “güzel sanatlar gibi masum lükslerin” daha gerekli malların üretimini sınırlamasına karşın, toplumdaki kötülükleri engelleyerek, “özel ve kamusal yaşama katkı sunduğunu” (Goodwin 2006, 33) öne sürmüştür.

3.1.1. Fizyokrasi Okulu ve Sanat

Fizyokrat düşünürler, merkantilistlerin aksine değer dolaşımında değil,⁸³ üretim alanında yaratıldığını tespit ederek hem genel olarak iktisadi düşünce hem de emek-değer teorisinin gelişimine önemli bir katkı sunmuşlardır. Merkantilistleri eleştirerek, “gerçek değer” kaynağında değerli madenlerin değil, serbest rekabet tarafından belirlenen ve sanayinin çeşitli kolları arasında üreticilerin emek zamanlarının bölünmesini sağlayan bir oranlılık olduğunu öne süren bu okulun öncülerinden Boisguilebert, Marx’a göre, “bilinçli olmasa da, hiç değilse eylemde” değer ardında, emek zamanının olduğu görüşüne son derece yaklaşmıştır (Marx 1998, 43, 2011a, 75).

“Değeri ve artı-değeri dolaşımdan değil, üretimden türetmek, fizyokratların büyük ve-özgül katkılarıdır; bu nedenle onlar, bunun zorunlu gereği olarak, moneter ve merkantil sistemlerin tersine, dolaşımdan ve değişimden tamamen ayrı ve bağımsız olarak düşünülebilen üretim alanıyla, insanla insan arasında değil, yalnızca insanla doğa arasında değişimi öngören üretim alanıyla başlarlar.” (Marx 1998, 42)

⁸³ Merkantilistlere göre, değer herhangi bir metanın değerinin üstünden satılması ile elde edilir. Dolayısıyla, bu bakış açısının temel varsayımı eşitsiz meta mübadelesinin varlığıdır. İleride değinileceği üzere Marx, mübadelelerin bir tarafında “kar” olarak görünen fenomenin diğer tarafında zarar anlamına geleceği için istisnai olgular dışında değer kaynağında eşitsiz mübadelelerin olamayacağını ve değer asıl kaynağının üretim süreci olduğunu son derece kesin biçimde göstermiştir: “Merkantil sistemde artı-değer görelidir; birinin kazandığını öteki yitirir. Öyle ki bir ülke içinde toplam sermaye düşünülürse, burada gerçekte artı-değer yaratma söz konusu değildir.” (Marx 1998, 59)

Öte taraftan, fizyokrazi okulunun gelişimi, toplam üretiminin dörtte üçünden fazlasını tarımsal üretimden sağlayan, büyük toprak sahipliğinin egemen mülkiyet biçimi olduğu bir tarım ülkesi görünümündeki 18.yüzyıl Fransa'sının toplumsal koşulları ile yakından ilişkilidir. İngiliz tarım kapitalizminin gelişimini Fransa için bir model olarak gören fizyokratlar, “ortaya attıkları *laissez faire, laize passer* sloganı nedeniyle yalnızca politik ekonominin değil, Adam Smith ve diğer klasik politik iktisatçıları etkileyen ‘liberal’ ekonominin de kurucusu sayılmışlardır.” (E. M. Wood 2012, 215)

18.yüzyılda Fransa’da İngiltere’nin aksine, feodal karakterdeki toprak mülkiyetinin üretici güçlerin gelişimi önünde engel teşkil etmesi nedeniyle (Beaud 2018, 89) fizyokratlar, Fransa’da İngiltere’deki gibi tarımda kapitalist nitelikte özel mülkiyetin var olmayışını ekonomik gelişmenin önündeki temel engel olarak görmüşlerdir. Fizyokrazi teorisine, en gelişmiş biçimini veren Francois Quesnay’nin çalışmaları da söz konusu tarımda kapitalist mülkiyetin geliştirilmesi perspektifini yansıtmaktadır. Fransa’da “(t)oprak sahibi olan veya toprağı sahiplerinden kiralayan kapitalist çiftçiler sınıfı, özellikle kuzeyde ortaya çıkıp gelişmişti. Quesnay tarımda ilerleme umudunu işte bu sınıfa dayandırıyor, bu ilerlemeyi, bir bütün olarak toplumun sağlıklı ekonomik ve siyasal gelişmesinin temeli olarak görüyordu.” (Andrey Vladimir Anikin 2008a, 166)

Fizyokratlara göre, Fransız toplumunun dayandığı iktisadi koşulları değiştirmekte en büyük sorumluluk devlete düşmektedir.⁸⁴ Quesnay de, Diderot ve D’alembert’in Ansiklopedisi’ne yazdığı, ekonomi üzerine ilk makaleleri, “*İnsan*”⁸⁵ ve “*Çiftçiler*”den (1857) itibaren gerek Fizyokratların pek çoğu tarafından paylaşılan tarımın tek üretken faaliyet olduğu, gerekse de devletin tarımda kapitalist ilişkilerin yaşama geçirilmesi için sorumluluk alması gereken yegâne kurum olduğu görüşünü ortaya koymuştur. Devletin tarımın geliştirilmesinde üstlenmesi gereken rolü vurguladığı makalesi “*Çiftçiler*”e Quesnay şu sözlerle başlamıştır:

⁸⁴ “...Fransa’ya özgü koşullar bağlamında fizyokratlar, Anglo-İskoç meslektaşlarınca öngörülmeven biçimde devlete çok farklı bir rol vermişlerdir.”(E. M. Wood 2012, 214)

⁸⁵ Quesnay’in bu makalesi *Ansiklopedi* için kaleme alınmasına rağmen *Ansiklopedi*’de yayınlanmamıştır (Beaud 2018, 90). Bu iki makale dışında, aynı dönemde yazılan ve Ansiklopedi’nin 7.cildinde yayınlanan, “*Tohumlar*” ise McNally’e göre (McNally 1990, 104) Quesnay’in fizyokrazi görüşünü bütünlüklü biçimde ilk olarak ortaya koyduğu metindir.

“Kırsal alanları işleyip değerlendirerek devlet için en önemli olan zenginlikleri ve kaynakları sağlayanlar çiftçilerdir. Bundan ötürü çiftçilik uğraşı, krallık bakımından çok büyük önem taşır ve hükûmetin üzerinde önemle durması gereken bir konudur.” (Quesnay 2000, 155)

“İnsan” ise, merkantilist görüşlerin karşısında fizyokrasinin temel yaklaşımı olan değer dolaşımında değil, tek üretken faaliyet olan tarımsal işlerde yaratılabileceği tezi üstüne kuruludur:

“Kendimizi aldatmanın âlemi yok. Sadece işçilik gideri karşılanan küçük bir lüks ticaretinden bir şey çıkmaz. Biz gayrimenkul zenginiyiz, o halde topraklarımızın verimliliğini artıralım; hububat, şarap, kenevir, yünlü dokumalarımızı satalım. Her yıl yenilenerek artan bu ürünler, her türlü imalat ve sanayi üretimini mümkün kılacaktır.” (akt. Beaud 2018, 91)

Quesnay’e göre Fransa’da tarımsal üretimin önünde üç temel engel vardır: Birinci olarak, tarımsal üretimden sonuç alamayan çiftçilerin çocuklarının büyük kentlere göçmesi; ikinci olarak tarımda sermaye yatırımını azaltan vergilerin çokluğu ve üçüncüsü; tarımsal ürünlerin ticareti önündeki engeller. Tarımsal üretimdeki düşüklük, aynı zamanda hayvan yetiştiriciliğinin de gerilemesine neden olmaktadır. Quesnay, “Çiftçiler”de söz konusu olumsuzlukları aşmak için devletin tarımda kapitalist gelişmenin yolunu açacak bir dizi önlem olarak sermaye sahiplerine güvenceler sağlaması, pratikte ise yalnızca tarımsal üretim değil aynı zamanda besiciliğin gelişmesine de katkı sunan İngiliz kapitalist çiftliklerinin örnek alınması gerektiğini savunmuştur. Tarımsal üretimdeki artış, bir yandan hammadde üretimini arttıracığı için imalat sektörünün, öte yandan yalnızca lüks mallarla sınırlı olmayan bir ticaretin gelişmesine katkı sunacaktır.

Öte taraftan, Quesnay 1758 tarihli *Tableau Economique*’de (*İktisadi Tablo*) *Ansiklopedi* için kaleme aldığı makalelerde geliştirdiği fikirleri toplumsal sınıfların üretimdeki rollerini çözümleyen sistemli bir analize dönüştürmüştür. “Fizyokratik analizin yeni bir soyutlama aşamasını ifade eden”, bu metinde Quesnay, McNally’e göre (McNally 1990, 110) “toplumsal ve siyasal politikaları analizinin merkezine

koymak yerine, kendini kendini üreten bir sistem, kendini yaratan ve yeniden yaratan organik bir bütün olarak bir ekonomi modeli sunar.” *İktisadi Tablo*’da olduğu gibi, ekonomik süreçlerin insan iradesinden bağımsız, nesnel bir çerçevede içinde konulması fizyokrat okulun belirleyici bir niteliğidir ve okulun dayandığı felsefi perspektifle yakından ilişkilidir.

Quesnay’ın bir diğer önemli çalışması, *Droit Naturel’de (Doğa Yasası)* ortaya konulan söz konusu felsefi yaklaşıma göre, iktisadi ilişkilerin teorisi ebedi bir nitelik taşıyan, değişmez doğa yasalarından türetilmelidir. Marx, bu “doğal hak” anlayışının fizyokrasi düşüncesi üzerinde iki yönlü bir etkiye bulunduğunu vurgulamıştır. Fizyokratlar bir yandan verili toplumsal ilişkileri doğal, dolayısıyla değişmez saymakla burjuva ufkunun sınırlarına hapsedilmişler; ama öte yandan bizzat bu doğalcı bakış açısı sayesinde iktisadi ilişkileri insanların iradeleri ya da üstyapısal biçimlerin birer dolayımından ibaret gören idealist yaklaşımı aşarak toplumsal ilişkileri maddi bir temelde çözümlenmeyi başarmışlardır.

Özetlemek gerekirse, Fransa’da tarımda kapitalist mülkiyetin geliştiği dönemde etkisini arttıran bu okulun ekonomik ideali kendisini, büyük ölçekli, kapitalist çiftlikler biçiminde ortaya koymuştur (Rubin 1979, 111). Marx’a göre, bu bakış açısının arkasında ise “feodal sistemin ve toprak mülkiyeti egemenliğinin, burjuva karakterinde yeniden-üretilmesi” (Marx 1998, 42) yatmaktadır. Fizyokratlar, yalnızca tarımsal üretimi üretken bir faaliyet olarak görürken, “sermayenin, içinde ilk kez bağımsız olarak geliştiği sanayi dallarını” ise “çalışmanın ‘üretken olmayan’ dalları olarak, tarımın basit eklentileri olarak” (Marx 1998, 42) sunmuşlardır. Bu nedenle, fizyokratlar merkantilistlerin aksine değer dolaşımında değil üretimde yaratıldığını görmüş olsalar da, bağlandıkları feodal toprak mülkiyeti burjuva nitelikte yeniden üretme ideali, yalnızca tarımsal faaliyetleri üretken saymalarına, dolayısıyla değer üretiminin yegâne kaynağı olarak tarımsal üretimi görmeye yetinmelerine yol açmıştır.⁸⁶ Öte taraftan, Fizyokrasi düşüncesi Quesnay’ın bir izleyicisi ve eleştiricisi olan Turgot’un katkıları ile, siyasal iktisada doğru bir adım daha yaklaşmıştır. Marx

⁸⁶ Tarımı üretken bir faaliyet gören ve diğer faaliyetlerin tarımdan yaratılan artıktan pay aldığı savlayan fizyokratlar, öte yandan tarımsal üretici ile toprak sahibi arasında ayırım yapmazlar.

bunu, "[Fizyokrat sistem] Turgot [ile] tam gelişkinlik noktasına ulaşmıştır." (Marx 1998, 51) diyerek vurgulamıştır.

Turgot'nun fizyokrasi okuluna katkısı, öncelikle, "doğanın bir armağanı" olarak tanımlasa da değerın kaynağı olan artık emeğı, emekçinin kendini yeniden üretmesi için zorunlu (veya gerekli) emekten ayırmayı başarmasıdır. Bu sayede, emek ile emek gücü arasında belirgin bir ayırım yapamamış olsa da emek gücünün değerinin kendisini yeniden üretilmesi için gerekli geçim nesnelerrinin değeri, başka bir deyişle asgari ücret olarak koyduğunu tespit edebilmiştir. İkinci olarak Turgot, emek koşullarının emek gücünden ayrılması, başka bir deyişle toprakta kapitalist nitelikte özel mülkiyetin gelişmesi ile üretim araçlarına (toprağı) sahip olmayan üreticilerin ücretli emekçilere dönüşümü arasındaki ilişkiyi son derece gerçekçi biçimde analiz etmiş ve tarımda kapitalist gelişmenin toplumsal koşullarını ortaya koymuştur. Son olarak, her ne kadar, emek zaman cinsinden, yani toplumsal soyut emek olarak değil, artık ürün olarak vazetse ve artık değerin, dolayısıyla birikimin yalnızca toprak rantı biçiminde ortaya çıktığını düşünse de, değerin kaynağında üreticinin ödenmeyen emeğinin olduğunu görmüştür (Marx 1998, 50). Dolayısıyla Turgot, Adam Smith'deki biçimiyle değer teorisine ulaşmasa da kapitalist toplumun üzerinde yükseldiğı ücretli emek ile sermaye arasındaki karşıtlığı ortaya koyarak fizyokratlarla Adam Smith arasında bir köprü oluşturmuştu.

Öte yandan Turgot da daha önce kısaca değinilen Hume gibi, büyük sanat yapıtlarının uygarlık ve iktisadi gelişimin birer göstergesi olduğunu öne sürmüş ve böylece sanatı iktisadi bir analize tabii tutmaktansa tarihsel gelişmeyi yansıtan toplumsal bir fenomen olarak ele almıştı: "İnsan zihninin ilerleyişinin, daha az ayırdına varılması ve değeri teslim edilmesine rağmen hakiki başka bir boyutu daha var: sanat beğenisi, şiir, resim ve müzik." (Turgot 1973, 64) Turgot sanatı iktisadi bir bağlam içinde değerlendirdiğinde ise yalnızca sanatın gelişiminin sanat ürünlerine dönük talebe ve gerçek ressamların çıkmasını sağlayacak, -ikinci sınıf ressamların da arasında bulunduğu- rekabete dayalı bir sanat pazarının var olmasına bağlı olduğunu vurgulamakla (Turgot 1973, 103) yetinmişti.

3.1.2. Siyasal İktisadın Olgunluk Döneminde Sanat Ekonomisi

Önceki bölümde İngiltere’de ticaret burjuvazinin gelişiminin, merkantilist düşüncenin, Fransa’da kapitalist nitelikte toprak mülkiyetinin gelişiminin ise fizyokrasi okulun görüşlerinin yaygınlaşmasına zemin hazırladığından söz edilmişti. Benzer biçimde, fizyokratlardan miras aldığı düşünceleri tutarlı bir çerçeveye yerleştiren Adam Smith’in, 1776’da yayınlanan, klasik siyasal iktisadın kurucu metni *Ulusların Zenginliği* ise sanayi burjuvazisinin yükseliş evresinin bir ürünüdür. Smith’in, bu yapıtı kendinden önceki pek çok incelemenin aksine “kapitalist üretim ilişkilerinin kendini sunduğu yüzey biçimlerinin analiziyle yetinmemesi, bu ilişkilerin derinde yatan, özsel biçimlerini araştırmaya çabalaması” (Savran 1979, 31) bakımından iktisadi düşünce tarihinde özel bir yere sahiptir. Fakat bu metin, aynı zamanda yazıldığı güne dek kaleme alınan incelemeler arasında sanat dair en kapsamlı iktisadi gözlemleri içeren yapıt olmak gibi bir özellik de taşımaktadır. Ne var ki, Smith eserinde sanat ilişkin ayrı bir bölüm kaleme almadığından ve sanat ilişkin yorumları eserinin birbirinden ayrı pek çok bölümüne yayıldığından, Smith’in sanat üzerine görüşlerinden önce kısaca kuramsal yaklaşımının genel hatlarını özetlemek faydalı olacaktır.

Bilindiği gibi, Adam Smith’in görüşlerinin gelişimi İngiltere’de sanayi kapitalizminin gelişimi, özellikle de kapitalist gelişmenin özgül bir aşaması olan manifaktür üretiminin yaygınlaşması ile güçlü bir bağa sahiptir: *Ulusların Zenginliği* yazılmadan, yaklaşık 40 yıl önce, 1735’te John Wyatt iplik eğirme makinesini bulmuş, (Marx 2011c, 358) 11 yıl önce, “Hargeaves adında bir dokumacı bir tezgâh icat et(miş) ve buna kızının onuruna ‘Jenny’ adını ver(miş)”(Yeliseyeva 2009, 29), 5 yıl önce, 1771’de ise İngiltere’de su enerjisi ile çalışan ilk iplikhane kurulmuştur. Bu gelişmeleri 1775’de buharlı makine –üretime uygulanma tarihi 1784’tür-, yine 1784’te modern demir ergitme yönteminin ortaya çıkışı izlemiştir (Harman 2009, 256).

Teknikteki tüm bu gelişmelere rağmen, Adam Smith analizine makineleri ya da üretimin teknik temelindeki değişimleri inceleyerek değil, iş bölümünü inceleyerek başlamıştır. Kuşkusuz, bunda makinelerin üretime uygulanmalarının icat edildikleri tarihin hemen ardından gerçekleşmemesinin sınırlı da olsa payı olmalıdır.⁸⁷ Ancak daha belirleyici olan, Smith'in, kapitalist üretim tarzını tanımlarken, sorunu yalnızca kullanılan üretim araçları veya bir bütün olarak üretimin nesnel koşullarındaki değişimle açıklamaya çalışmakla yetinmemesi, sorunu bizzat çalışmanın kendisindeki değişimlerin bu üretim tarzı açısından belirleyiciliğini gözeten daha geniş bir çerçevede ele alıyor olmasıdır.

Marx, Smith'i "manifaktür döneminin toparlayıcı politik iktisatçısı" (Marx 2011c, 340) olarak tanımlamıştır. Bu tanım, Smith'in kuramında iş bölümünün neden temel bir sorun olarak konulduğunu anlamak açısından da ipuçları taşımaktadır. Zira Smith, İngiltere'de kapitalist gelişmenin erken bir evresini temsil eden manifaktür döneminin toplumsal gerçekliğinden hareket eden, feodalizmden kapitalizme geçiş döneminin bir iktisatçısıdır. Bu dönem, bir yandan manifaktürlerin gelişimi ve üretimin diğer alanlarını gitgide kendi çevrimlerine dâhil etmesi, ama öte yandan feodal sınıf ile yükselen burjuvazi arasındaki çatışma ile tanımlanmaktadır. Bu nedenle Marx, Smith'i başka bir yerde, "feodal toplumun kalıntılarına karşı hâlâ savaşım vermekle birlikte, yalnızca feodal izler taşıyan üretim ilişkilerini temizlemeye, üretici güçleri artırmaya ve sanayiye ve ticarete yeni bir hız vermeye çalışan bir burjuvaziyi temsil eden(n)" (Marx 2011b, 112) bir iktisatçı olarak anmıştır. Marx'a göre, "bu evrenin tarihçileri olan Adam Smith ve Ricardo'nun burjuva üretimi içinde zenginliğin nasıl elde edildiğini göstermekten, bu ilişkileri, kategoriler, yasalar biçiminde formüle etmekten ve zenginliğin üretilmesinde bu yasaların, bu kategorilerin feodal toplumun yasa ve kategorilerine oranla nasıl daha üstün olduklarını göstermekten başka bir görevleri yoktur." (Marx 2011b, 112)

⁸⁷ Marx, makinelerin daha az gelişmiş bir biçiminin ilk olarak İngiltere'den önce İtalya'da iplik eğirme işinde kullanıldığını belirtir (Marx 2011c, n. 95). İplik eğirme makinesinin mucidi sayılan James Watt'tan yirmi yıl önce, İvan İvanoviç Polzunov, Watt'inkinden farklılıklar taşısa da ilk buhar makinesini icat etmiştir. Ancak 18.yüzyılda Rusya'da üretici güçlerin sınırlı gelişim düzeyi, makinelerin üretime uygulanmalarına olanak tanımaz (Yeliseyeva 2009, 30).

Adam Smith'e göre, kapitalist toplumun diğer üretim tarzlarına kıyasla üstünlüğü en açık biçimde manifaktür tipi iş bölümünde görülmektedir. Manifaktür tipi üretim, bilindiği gibi, temelde üretimin teknik yönünden ziyade, toplumsal emeğin örgütlenişindeki değişimlerle tanımlanır. Başka bir deyişle, Marx'ın sermayenin emek üzerindeki biçimsel boyunduruğu adı altında incelediği "manifaktür döneminin özgül makinesi" değişmez sermaye olarak makine değil, "bizzat çok sayıda parça-işçinin birleşmesinden meydana gelen toplam işçinin kendisidir." (Marx 2011c, 338) Dolayısıyla, manifaktür tarzı üretim, makineye dayanan modern fabrikalardan önce, modern makinelere dayanmaksızın yarattığı manifaktür tipi iş bölümü sayesinde "görelî artık değer yaratmanın veya işçilerin sırtından olmak üzere, sermayenin öz değerlenmesinin" özel bir yöntemi olarak modern kapitalizmin tarihsel temelini oluşturmuştur (Marx 2011c, 352). Eserini üretimin teknik temelini dönüştürecek teknolojik yeniliklerin ortaya çıktığı, fakat henüz büyük ölçekte uygulanmadığı, özgür emekçilere dayanan manifaktür tipi iş bölümü ile kapitalizm öncesi üretim tarzlarına ait kalıntılar arasındaki çelişkinin damgasını vurduğu bir aşamada kaleme alan Smith, bu nedenle analizine, toplumun üretici güçlerini geliştirdiğini düşündüğü iş bölümünü överek başlamıştır: "(...) iş bölümü, her sanata ne denli sokulabilirse, emeğin üretici güçlerini o oranda arttırmaktadır." (Smith 2006, 38)

Smith'in iş bölümü ile bağlantısı içinde ele aldığı bir diğer kategori ise mübadeledir. Smith'e göre iş bölümü, insan doğasından kaynaklanan bir eğilim olarak değerlendirdiği mübadelenin ürünüdür (Smith 2006, 34). Smith, mübadeleyi yalnızca insan doğasına özgü bir eğilim olarak tanımlamakla yetinmemiş; insanı türsel olarak diğer canlılardan ayıran temel niteliğin de mübadele eğilimi olduğunu vurgulamıştır. Bu yönüyle Smith, merkantilistleri eleştirerek değerın kaynağında salt insan ile insan ilişkilerinin değil, doğa ile insan arasındaki ilişkinin, başka bir deyişle üretimin olduğunu savunan fizyokratların ve onlardan önce "doğa insanın a" diyen Petty'nin gerisine düşen bir öncülle işe başlamış ve bu öncül Adam Smith'i burjuva toplumunun verili ilişkilerini ebedî gören bir ideolojik sınıra mahkûm etmiştir.⁸⁸ Marx, bu olgunun

⁸⁸ "Üretim alanları arasındaki farklılıkları yaratan mübadele değildir; zaten farklılaşmış bulunan alanlar arasında mübadele ile ilişki kurulur ve böylece bunlar toplumsal toplam üretimin az çok birbirine bağlı dalları haline gelirler. Burada toplumsal iş bölümü, ortaya çıkışları farklı ve birbirinden bağımsız üretim alanları arasındaki ürün mübadelesi ile doğar. Fizyolojik iş bölümünün başlangıç noktasını oluşturduğu halde ise, bütünü özel organları

ardında, Adam Smith'in basit meta mübadelesi için geçerli gördüğü değer in emek zamanla belirlenmesinin kapitalist mübadele ilişkileri söz konusu olduğunda geçerli olmadığını düşünmesinin yattığını vurgulamaktadır:

“Her ne kadar Adam [Smith], metanın değerini içerdiği emek-zamanı ile belirliyorsa da o, ardından, değer in bu belirlenmesinin taşıdığı gerçeği, Adam-öncesi zamanlara havale etmektedir. Başka bir deyişle, basit meta bakımından kendisine doğru gibi gelen şey, metanın yerini sermaye gibi, ücretli emek gibi, toprak rantı gibi vb. daha yüksek ve daha karmaşık biçimler alınca ona anlaşılmaz gelmektedir.” (Marx 2011a, 81)

Marx'ın belirttiği gibi, Smith, biri yalnızca “burjuvazinin kayıp cennetindeki” ilişkilere özgü, öteki ise sınıflı toplumlarda geçerli olduğunu düşündüğü iki ayrı değer tanımı yapmıştır. Bir yandan emeği, değer in gerçek ölçüsü olarak kavrayarak şöyle demiştir: “emek, bütün malların değişim değerinin gerçek ölçüsüdür.” (Smith 2006, 48) Smith, ikinci değer tanımında ise; bu defa değeri emek miktarı yerine “malın emrettiği emek” (Savran 2007, 31) ile tanımlamıştır. Bu çelişkili uslamamanın ardından, salt emek zaman ile belirlenen değer biçiminin, özel mülkiyet ilişkilerinin henüz gelişmemiş olduğu avcı ve toplayıcılığa dayanan toplumlarda egemen olabileceğini, kapitalist toplumun ya da kendi terminolojisi ile ticari toplumun ilişkilerini açıklamakta faydalı olmayacağını öne sürmüş ve değer in kaynağı olarak ücret, kar ve rant kategorilerini içeren bir maliyet teorisine yönelmiştir.

Smith'e göre, herhangi bir ürün; rant, emek ücretleri ile karın toplamına eşit bir “doğal fiyat”a sahiptir. Öte yandan, mallar genelde bu maliyetlere eşit “doğal fiyat”tan değil, “doğal fiyatın” üzerinde veya altında olabilecek bir “piyasa fiyatı”ndan satılmakta; piyasa fiyatlarının doğal fiyatlardan sapması ise pazarda bu mala dönük etkin talep tarafından belirlenmektedir (Smith 1997, 64). Görüldüğü gibi, burada söz konusu olan bir değer teorisinden çok, bir fiyat ve bölüşüm teorisidir. Emeğin sınıflı toplumlarda değer in ölçüsü olmaması ise, Smith'e göre iş bölümünün doğal bir sonucudur. İş

kendilerini bu bütüne sınıksız bağlayan bağları koparır, birbirlerinden ayrılırlar; bunda yabancı topluluklarla yapılan meta mübadelesi başlıca etken olur; bu organlar, farklı emekler arasındaki bağlantının, ürünlerin meta olarak mübadelesi aracılığıyla kurulduğu noktaya kadar bağımsızlaşır.” (Marx 2011c, 341)

bölümü geliştiği ölçüde, özel faaliyetlere yönelmiş emekler arasındaki verili oran bozulmuş, bu emeklerin verili bir zamanda cisimleştirdikleri değerler değişmiştir. Smith'e göre bu olgunun ardında, çeşitli iş kollarındaki emek güçlerinin üretkenlik artışlarının eşitsiz olması yatmaktadır. Bunun sonucunda, emek güçlerinin verili bir zamanda ürettiği ürünlerin miktarları da eşitsiz bir oranda değişir ve bu da emeğin değer ölçüsü olduğu tanımını anlamsız kılmıştır (Smith 1997, 71). Aslında Smith, burada emek üretkenliğindeki eşitsizliğini vurgularken, emek gücünü, değer üreten soyut niteliği ile değil kullanım değerleri üreten somut emek olarak ele aldığı ya da mübadelenin içeriğini belirleyen metalarda cisimleşen soyut emek zaman değil, emeğin verili bir zamanda ortaya çıkardığı ürünlerin miktarı olarak gördüğü için sorun çözümsüz hale gelmiştir (Marx 2011a, 81–82).

Kapitalist toplumdaki ilişkileri incelerken soyut ve somut emek arasındaki ayırmadan uzaklaşmasına rağmen, Marx'a göre, Smith'in iktisadi düşünceye temel katkılarından biri, emeği kullanım değerleri üreten somut biçimi ötesinde, değer yaratan soyut biçimiyle kavramasıdır: “Smith'in özellikle Fizyokratlara göre gerçekleştirdiği büyük ilerleme, emeğin değer yaratma özelliğinin, üretildiği sektöre ve somut amaca bakılmaksızın tüm emek bakımından evrensel olduğunu kesin biçimde ortaya koymak oldu.” Ancak, az önce söz edildiği gibi, soyut biçimiyle ele alsa da Smith'in emek gücünün değerini kavrayış biçimi, Marx'ın deyişiyle, “değeri değer ölçüsü” (Marx 1998, 63) yapması sanat emeğine ilişkin görüşlerinde de tutarsız sonuçlara ulaşmasına neden olmuştur. Ücret-değer ilişkisindeki yaklaşımına uygun biçimde, Smith, sanatçıların ürettiği metanın değeri ile sanatçının emek gücünün değerini aynı şey olarak kavramıştır:

“Çok güzel, çok hoş bazı doğal yetenekler vardır ki, sahibine belli bir hayranlık duyulmasını sağlar. Ama, bunların kazanç uğruna kullanılması, doğru yanlış, bir tür ulu orta rezalet sayılır. Onun için, bu maharetleri bu yolda kullananların para ödülü yalnızca onları edinebilmek için gereken vaktin, emeğin ve masrafın bedelini ödemeye değil, bu yetenekleri geçim aracı yapmanın doğurduğu istiskali örtmeye de yeter olmalıdır. Tiyatro oyuncularının, opera şarkıcılarının, raksçıların, vb.'nin aldıkları pek

aşırı ücretler, şu iki esasa, yani bu yeteneklerin az bulunur oluşu ile güzelliğine ve onları bu yolda kullanmanın haysiyet kırıcı oluşuna dayanır.” (Smith 2006, 97)

Yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi, Smith’in sanata ilişkin bir diğer vurgusu ise sanat emeğinin üretkenliği üzerinedir. Smith sanat emeğinin, özellikle de fiziksel ürünler ortaya çıkarmayan performans sanatlarının, kategorik olarak üretken olmayan emek sınıfına girdiğini savunmuştur. Sanatı kategorik olarak üretken olmayan emek olarak tanımlayan Smith’in yorumuna karşı çıkmadan önce onun üretken emek ve üretken olmayan emek kategorisini ele alma biçiminden söz etmek gerekebilir.

Smith ilk başta üretken emeği, “harcandığı nesnenin değerine değer kata(n)” emek olarak, üretken olmayan emeği ise, bu tür bir etkide bulunmayan yani değer yaratmayan emek olarak tanımlamıştır (Smith 2006, 236). Ancak daha bu tanıma, bir diğer boyut daha ekleyerek bir emek tipinin üretken olabilmesi için fiziksel-maddi ürünler ortaya çıkarması gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, üretken emek Smith için yalnızca sermaye ile mübadele edilen emek olarak istihdam edilme biçimi ve sermaye birikimine katkı sunması ile değil, aynı zamanda bu emeğin ürünlerinin niteliği ile tanımlanmaktadır:

“...sıradan hizmetçinin emeği, herhangi bir nesne ya da satılır bir mal üzerinden kökleşip maddeleşmez. Onun hizmetleri, genel olarak, yapılıp yapılmaz kaybolur gider; geride, sonradan karşılığına o miktar hizmet elde edilebilecek bir iz veya değer bıraktıkları olmaz.” (Smith 2006, 236)

Smith’in anlayışına göre, sanat gelir ya da sermaye ile mübadele edilmesinden bağımsız olarak, fiziksel mallar üretmediği koşullarda üretken olmayan bir emek biçimidir:

“Kilise adamları, hukukçular, hekimler, her türlü edebiyatçılar; tiyatro oyuncularını, soytarılar, müzikçiler, opera şarkıcıları, opera köçekleri, vb... Bunlardan en bayağısının emeğinin, bütün başka çeşit emeği düzenleyen aynı esaslarla düzenlenen epey değeri vardır. En asilinin, en faydalısının emeği, ileride bir o kadar emek satın alabilecek veya elde edebilecek bir şey hasıl etmez. Bunların, aktörün inşadı, hatibin

söylevi yahut müzikçinin namesi gibi, hepsinin yapıtı, hasıl oldukları anda ortadan kaybolur.” (Smith 2006, 236)

Özetlemek gerekirse, Smith sanatı ya da daha doğrusu görünürde maddi ürünler üretmeyen performatif sahne sanatlarını –tiyatro, dans, müzik- üretken olmayan emek kategorisi içinde görmüştür. Ancak üretken olmayan emeğin kendi açısından diğer kıstası, gelir ile mübadele edilmeyi, sanat için bir kriter olarak belirlememiş ya da en azından bu kriterin sanat için geçerli olup olmadığını belirsiz bırakmıştır. İkinci olarak Smith; heykel, resim, mimari gibi sanatları üretken olmayan emek sınıfına sokmamış ya da en azından örnekleri arasında bunları anmamıştır. Üçüncü olarak, Smith’e göre, sanata yönelmiş emek de “satılır bir mal üzerinden kökleşip maddeleşme(diği)” için hizmetçinin emeği ile benzerlik taşımaktadır. Ve son olarak, sanata yönelen emek, üretken olmayan emek kategorisinin bir unsuru olarak konulmasına karşın gerek emeğin üretilmesinin masraflı oluşundan gerekse de emeğin bu türü nadir bulunduğu için hem bu tür emek karşılığında “aşırı yüksek ücretler” almakta hem de bu tür emeğin ürünleri doğal değerinden sapan yüksek fiyatlarla mübadele edilmektedir.

Sanatın belirli dallarının kategorik olarak üretken olmayan emek olarak konulmasının yanlış olduğunu öne sürmeden önce, Smith’in üretken emek ile üretken olmayan emek arasında yaptığı ayrımın taşıdığı belirli sorunlara kısaca da olsak değinmek anlamlı olabilir. Yukarıda kaydedildiği gibi, Smith, önce üretken olmayan emeği gelire mübadele edilen ve yalnızca kullanım değerleri üreten emek olarak tanımlamıştır. Başka bir ifadeyle, emeğin üretken olabilmesi için artık değer üretmesi, başka bir deyişle sermayenin değerinin genişlemesi amacıyla tüketilmesi gerekmektedir. Ancak Smith daha sonra üretken olmayan emeğe, maddi mallar üreten emek olarak başka bir nitelik daha atfettiğinde fizikselci bir yaklaşım göstermiş ve emeği kapitalist üretim tarzında büründüğü soyut emek olarak değil belirli bir faaliyete yönelmiş somut emek olarak almıştır (Karahanoğulları 2009, 122–26). Hâlbuki kapitalist üretim tarzı altında emeğin üretken olup olmaması ya da sermaye birikimine dolaysız biçimde katkı sunmaması gerek ürünlerinin niteliği gerekse de emeğin türü ile tamamen ilgisizdir. Emek, fiziksel biçime sahip bir meta üretmeksizin de değer üretebilir ya da aksine

emek maddi bir biçime sahip metalar üretirken de üretken olmayabilir. Marx bu olguyu son derece çarpıcı biçimde ifade etmiştir:

“Kapitalist üretim, yalnızca meta üretimi değil, özünde artık değer üretimidir. İşçi, kendisi için değil, sermaye için üretir. Bundan dolayı, artık genel olarak üretimde bulunması yetmez. Artık değer üretmek zorundadır. Yalnızca, kapitalist için artık değer üreten ya da sermayenin değerlenmesine hizmet eden işçi, üreticidir. Maddi üretim alanı dışından bir örnek alacak olursak, bir öğretmen, öğrencilerin kafalarını işlemekle kalmadığı, ama aynı zamanda girişimcinin zenginleşmesi için çalıştığı durumda üretici işçidir. Girişimcinin sermayesini bir sucuk fabrikasına yatıracak yerde bir eğitim fabrikasına yatırması, bu ilişkide herhangi bir değişikliğe yol açmaz. Bundan dolayı, üretici işçi kavramı, kesinlikle, faaliyet ile yararlı etki arasındaki, işçi ile emek ürünü arasındaki bir ilişkiden ibaret değildir; aynı zamanda, işçiyi, sermayenin dolaysız değerlenme aracı olarak damgalayan, özgül, toplumsal, tarihsel gelişimin ürünü bir üretim ilişkisidir.” (Marx 2011c, 486)

Marx’ın burada verdiği öğretmen örneği, Smith’in üretken olmayan emekçiler içinde saydığı, bir yandan fiziksel bir biçime sahip maddi ürünler üretmeyen sahne sanatçıları için; ama öte yandan örneğine dâhil etmediği fiziksel bir biçime sahip maddi ürünler –resim, heykel vb.- üreten sanatçılar için de geçerlidir. Emeği fiziksel bir biçime sahip maddi ürünler üreten bir sanatçı eğer değer üretmiyorsa, yani ücreti gelirden mübadele ediliyor ya da kapitalist bir girişim niteliği taşımayan bir kamu hizmeti çerçevesinde istihdam ediliyorsa üretken olmayabilir. Aksine, belirli bir fiziksel biçime sahip bir ürün üretmeyen bir sahne sanatçısı, söz gelimi, bir tiyatro oyuncusu ya da şarkıcı kapitalist bir girişimcinin denetimi altında emek gücünü değer üretecek biçimde sarf ediyorsa üretken bir emekçidir. Dolayısıyla, Smith’in yaklaşımının aksine, sanatçının üretken olup olmasını emeğinin veya ürünlerinin niteliği ile ilgisizdir.

Teorik çerçevesini büyük ölçüde Adam Smith’ten devralan ve başta bölüşüm ile birikim arasındaki ilişki olmak üzere Adam Smith’te çözüme kavuşturulmamış bir dizi soruna sistemli bir yanıt getirmeyi deneyen David Ricardo da ünlü yapıtı *Ekonomi Politikin ve Vergilendirmenin İlkeleri*’nde (1817) sanata dair çeşitli gözlemler yapmıştır.

David Ricardo, her ne kadar hem yapıtının biçimi hem de belirli ön varsayımları bakımından Smith'in izleyicisi ise de aynı zamanda Smith'in titiz bir eleştirmenidir. Ricardo'nun değere yaklaşımı da Smith'le ilişkisinin ikili niteliğini gösteren tipik bir örnek olarak alınabilir: Ricardo, Smith'in önce iki ayrı tanımını yapıp, daha sonra sınıflı toplumda geçerli olmadığını öne sürerek bir kenara koyduğu değer tanımları içinden, değerın emek miktarınca belirlendiği tezini temel almıştır. Bu aynı zamanda Ricardo'nun Smith'in aksine, emek değer teorisinin, yalnızca Marx'ın deyişıyla "Adem'den önceki" toplumsal ilişkileri değil, kapitalist toplumsal ilişkileri açıklamakta da temel araç olduğunu düşündüğünü göstermektedir (Savran 2007, 19).

Ricardo, kullanım ve mübadele değerini Smith'deki biçimiyle tanımladıktan sonra, bir metanın mübadele değerinin kaynağını belirleyen iki etmen olduğunu belirtmiştir: metanın üretilmesi için gereken emek miktarı ile o metanın kıtlığı ya da nadirliği. Öte taraftan Ricardo, henüz temel kavramsal araçlarını sunarken, kuramının sanat yapıtlarının da içinde yer aldığı "nadir mallar" için geçerli olmadığını söyleyerek, bu kategoriye dışarda bırakmıştır:

"Değerleri, yalnızca kıt olmalarıyla belirlenen bazı metalar vardır. Hiçbir emek böylesi malların miktarını arttıramaz; bu malların değeri arz artışıyla azaltılamaz. Bu tanımdaki mallara; bazı ender heykel ve resimler, zor bulunan kitap ve bozuk paralar, çok sınırlı özel bir toprakta yetişen üzümlerden yapılan özgün kalitede şaraplar girer." (Ricardo 2016, 28)

"Nadir mallara" değer yasası karşısında tanınan bu istisnai nitelik ya da özerklik, daha önce kaydedildiği gibi Ricardo'ya özgü değildir; zira Ricardo'dan önce Smith ve John Baptiste Say de, sanat yapıtlarının onların nadirlikleri ve gerektirdikleri emek arzının sınırlılığı nedeniyle değerlerinin gerektirdikleri emek miktarı ile ölçülmesinin olanaksız olduğunu vurgulamışlardır (Beech 2015, 68–74). Dolayısıyla Ricardo, değerın burjuva toplumun iktisadi ilişkilerini de açıklayan bir araç olduğunu düşünerek Smith'ten ayrılmasına karşın, söz konusu sanat yapıtları olduğunda Smith ile benzer bir eğilim göstermiştir. Ancak Ricardo, Smith'ten farklı olarak, sanatsal faaliyete yönelik emeğin özgüllüğü, sanatçının "yüksek ücretleri"nin kaynağı, üretken

veya üretken olmayan emek kategorileri ile ilişkisi gibi sorunlara eğilmemiş, sanat yapıtlarına yalnızca fiyat teorisi bağlamında değinmiştir:

“Bir dönemdeki tekel fiyatı, öbür dönemdekinden çok daha düşük ya da çok daha yüksek olabilir, çünkü alıcılar arasındaki rekabet de onların servetine, beğenilerine ve heveslerine bağlıdır. Sınırlı miktarda, özel olarak üretilmiş şaraplar, sanat yapıtları, mükemmel ve nadide olmaları nedeniyle hayal edilemeyecek değerlere ulaşabilirler; bu tür mallar, sıradan emeğin ürünleriyle çok farklı miktarlarda değişebilirler; değişimin hangi miktarda olacağı, toplumun yoksul ya da zengin olmasına, ülkede böyle ürünlerin bol miktarda ya da kıt olmasına ya da ülkenin çok zor koşullarda veya gösterişli bir rahatlık içinde bulunmasına bağlıdır. Dolayısıyla, tekel fiyatında satılan bir malın değişim değeri, hiçbir biçimde üretim maliyetiyle düzenlenmez.” (Ricardo 2008, 427)

Yukarıdaki pasajda görüldüğü üzere, Ricardo sanat yapıtlarını üretim maliyetleri ya da mal oldukları emek zamandan tamamen bağımsız biçimde, “tekel fiyatı” ile açıklamıştır. Bilindiği gibi, değer ile fiyat ilişkisi yalnızca Ricardo’nun değil, Marx’da dahil olmak üzere klasik siyasal iktisat geleneğinin temel sorunsallardandır. Ancak burada fiyat sorunundan ziyade üzerinde durulması gereken, Ricardo’nun Smith’ten farklı olarak, sanat yapıtlarının değerinin, emek arzı arttığı koşullarda da azalmayacağını vurgulamasıdır (Beech 2015, 74). Ricardo’ya göre, bu tür malların fiyatının maliyetleri tarafından belirlenmemesi, bu metallerin diğer metaller gibi çoğaltılamamaları ve fiyatlarını yalnızca alıcılarının talep ve arzularının belirliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu malları üretebilecek ve arz edebilecek başka sermayeler olmadığı için, Ricardo’ya göre fiyatlarının belirlenmesinde rekabet de etkili olamaz. Başka bir ifadeyle Ricardo için değer yasası yeniden üretilebilir ve emek arzı ile miktarı arttırılabilir mallar için geçerliyse, sanat ürünleri ya da tarihi nesnelere ise değer yasasına tabii değillerdir.

Ruskin öncesi dönemde, konu bağlamında kısaca üzerinde durulması gereken bir diğer isim ise ütopyacı sosyalizmin en önemli temsilcilerinden Saint-Simon’dur. John Ruskin’in öğrencilerinden William Morris’le birlikte 19. yüzyılda, sanatçıyı üretici olarak ele alan ilk düşünür olan Saint-Simon; 1803’te yayınlanan *Bir Cenevre*

Sakininden Çağdaşlarına Mektuplar'da (Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains) alimler, sanatçılar ve özgürlükçü fikirlere sahip tüm insanları Newton'un ihtiramına bir birlik kurmaya ve birlik üyelerini kendilerini temsil etmek üzere delegeler seçmeye çağırmıştır (Saint-Simon 1976, 65). Saint-Simon bu mektupta matematikçiler, bilim insanları ve üreticilerden oluşan bir yönetici grubun topluma öncülük etmesi gerektiğini belirtmiştir. Saint-Simon'a göre, sanatçılar da bu yönetici grup içinde yer almalıdır. Simon birlik üyelerinin "üç matematikçi, üç fizikçi, üç kimyacı, üç fizyolog, üç yazar, üç ressam, üç müzisyen" (Saint-Simon 1976, 65) seçeceğini; seçilenlerin ise üyelerin sağladığı finansal desteği sayesinde, zekâları ile yaratıcılıklarını toplumun hizmetine sunacaklarını, böylece "*aydınlanma süreci*" kendi önderlerini yaratmış olacağını belirtmiştir (Saint-Simon 1976, 65–66).

Saint Simon için sanatçının toplumsal işlevi ise usa uygun olmayan toplumu değiştirmek, bilhassa da geleceğin toplumunun propagandasını yapmaktır. Saint Simon sonraki yıllarda kaleme aldığı metinlerde, sanat ve sanatçılardan beklentisini yalnızca entelektüel işlevleriyle sınırlı görmekten uzaklaşmış ve sanatçıyı aynı zamanda bir üretici –producteur- olarak ele almaya başlamıştır. Saint-Simon'undaki başta matematikçiler olmak üzere bilim insanlarının fikirlerini toplumda yaygınlaştıran sanatçı imgesinin gitgide topluma ruhani bakımdan öncülük eden bir üretici kimliğine bürünmesi, Donald Egbert'e göre; Saint Simon'un fikirselle yaşamındaki dönemeçlerle ilgilidir. Egbert'e göre, Saint Simon düşünce yaşamının erken dönemlerinde toplumun işlevsel parçalardan oluşan bir makine olduğuna ilişkin Newtoncu bir yaklaşım benimsemişken, 1810'lardan itibaren romantik bir perspektifle toplumu yaşayan bir organizma olarak kavramaya başlamıştır. Saint Simon, sanatçıya da bu bakışa uygun biçimde bir yandan insanlığın imgelem ve duygularını en keskin biçimde dışa vuran Mesihvari bir misyon biçerken (Egbert 1970, 76), öte yandan sanatçıları bilim insanları ve sanayicilerle birlikte keşifleri ve uygulamaları sayesinde, ulusal refaha en çok katkı yapan seçkin bir toplumsal kesim olarak konumlandırmıştır. Saint Simon'a göre, *sınai işletmelerin liderleri ve üretim yöntemlerini geliştiren ve bu yöntemlerin uygulanmalarını yaygınlaştıran bilimcilerle ürünlere beğenin damgasını vuran sanatçılar toplumsal sınıflar içinde ekonomiye en çok katkı verenler arasında yer almaktadır* (Saint-Simon 1964, 78).

Saint-Simon'un sanata ilişkin iktisadi bir analiz yapmadığı, büyük ölçüde sanatçıların maddi-fiziki ve entelektüel açıdan topluma ne tür bir katkı verebileceği üzerinde durduğunu söylemek mümkündür. Ancak yine de sanatçıları yalnızca lüks ve çoğu kez anlamsız şeyler üreten bir toplumsal kesim olarak gören çağının yaygın anlayışının aksine, ilk kez sanatçılara üretken bir rol veren düşünür olması bakımından önem taşımaktadır.

4. RUSKİN: SİYASAL İKTİSAT ve SANAT

Ama ihtiyarın oynadığı oyunların sonu gelmemişti;
Hatta tam tersine önce yeleli bir aslana dönüştü,
Ardından bir ejderhaya, bir parsa, koca bir yaban domuzuna;

Akan bir suya sonra

Ve nihayet upuzun, dallı budaklı bir ağaç olup dikildi.

Homeros, *Odesa*, 450

4.1. John Ruskin: Estetikten Siyasal İktisadın Romantik Eleştirisine

Homeros'un ihtiyar kâhini Proteus, bilgeliğine başvurmak isteyenlerden kurtulmak için kılıktan kılığa girer: Ateş olur, suya dönüşür, hayvanların, bitkilerin biçimini alır. Maharetinden faydalanmak isteyenler ilkin kâhinin suretlerinin şifresini çözmek durumundadır bu nedenle. Ruskin'e yaklaşmak isteyenleri de Proteus'tan yararlanma niyetindekilerle aynı zorlu yolun beklediği söylenebilir. Ruskin'in de sayısız yüzü vardır çünkü: romantik, estet, iktisatçı, Tory, sanat tarihçi, komünist, Hristiyan, ortaçağcı, tanrıtanımaz...

Ruskin'in ilk bakışta, birbiriyle yan yana gelmesi imkânsız gibi duran pek çok sıfatı üstlenmesi, öğrencileri ve yorumcularının da onu birbirine tezat biçimlerde tanımlamalarına yol açmıştır. William Morris için Ruskin, henüz Marx okumadan modern topluma dönük öfkesini şekillendirerek onu sosyalizmin eşiğine getiren ustasıdır sözgelimi (Morris 1978, 657). Ruskin'in sosyalizmi esinleyen bir figür olarak görülmesi yalnızca 19. yüzyıla özgü de değildir. Örneğin, Marksist tarihçi Arthur Leslie Morton, Ruskin'in 20.yüzyılda bile genç kuşakların Marksizm'e bağlanmasına vesile olan bir burjuva toplum eleştirmeni olduğunu vurgulamaktadır (Morton 1984). Ama Ruskin Platoncu bir aristokrasi taraftarı, atadan bir Tory, ortaçağcı bir romantiktir

de.⁸⁹ Örneğin sırf kitaplarını Fransızca'ya tercüme etmek için İngilizce öğrenen Proust, şöyle yazmıştır: “Ruskin her yönüyle, Hristiyan, ahlakçı, ekonomist, estetik kuramcısı olarak; servetinden vazgeçmiş, dünyaya güzellik bahşeden, ama aynı zamanda dünyadaki adaletsizliği azaltmaya çalışan ve kalbini Tanrı'ya adanmış biri olarak, Giotto'nun Padova'daki Merhamet figürünü çağırıştır.” (Proust 2015, 107) Ruskin'in yapıtlarına, hatta bizzat kendine ilişkin görüşlerine başvurulduğunda da Ruskin imgesindeki tutarsızlık azalacağı yerde daha da keskinleşmektedir. Öğrencilerinden William Smart'ın⁹⁰ sözleri bu durumu gayet iyi biçimde özetliyor:

“Kimi onu hiç tanımaz, hatta adını bile bilmez; bir başkası onu yalnızca sanat eleştirmeni olarak tanır; üçüncüsüne göre o, sanat üzerine çalışmalarından ötürü pratik yaşamla bir türlü uyuşamayan ve bu nedenle ahlaki açıdan tehlikeli bir estetik filozofudur. Pek çokları onu bir hayalci ya da daha belirgin biçimde sevimli bir çatlak olarak görür.” (Smart 1883, 2)

Ruskin'e yaklaştıkça sorunun daha çetrefil hale gelmesinin sebebinin, William Smart'ın da vurguladığı gibi, bir ölçüde Ruskin'in çok yönlülüğü ile ilişkili olduğu kabul edilebilir. Gerçekten de Ruskin'in ilgi alanları çok çeşitlidir. Estetikten, iktisada, sanat tarihinden çağının toplumsal sorunlarına kadar sayısız konu ile yakından ilgilenmiş ve bu ilgi alanları üzerine çok sayıda metin kaleme almıştır. Yine, düşünürün farklı dönemlerde birbiriyle çelişen siyasal görüşler benimsemiş olduğunu da söylemek gerekir. Örneğin Ruskin kendini bir yerde Tory olarak tanımlarken, başka bir yerde komünist olduğunu öne sürmüştür. Kullandığı dilin kapalılığı da Ruskin'i ele almayı güçleştiren etmenler arasında yer almaktadır. “...İyice belirtilmiş birkaç kelime, her biri diğerinin yerine kullanılan bin tane müphem kelimenin yapabileceği işi yapacaktır.” (Ruskin 2016b) diyerek sadeliği öven Ruskin, bu görüşüne tezat biçimde, çağrışım ve imgelerle yüklü bir üslupla yazmıştır.⁹¹ Öyle ki, Ruskin'in

⁸⁹ Proust'un “Goethe'nin eserleri bütününde Şiir ve Hakikat neyse Ruskin'in eserleri bütününde de Praeterita odur.” (Proust 2015, 103) diyerek övgüyle söz ettiği öz yaşam öyküsünün hemen başında Ruskin'in kendini “eski tüfek bir Tory” (Ruskin 1907a, 2) olarak tanımlaması dikkate değerdir.

⁹⁰ John Ruskin'in önde gelen öğrencilerinden William Smart Ruskin henüz hayattayken onun ilk biyografisini kaleme almıştır. Smart aynı zamanda ustasına dönük eleştirileri göğüsleyip, yanlış anlamaları gidermeye de çalışmıştır. William Smart hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (William Henderson 2000, 144–59)

⁹¹ Ruskin'in ilk yorumcularından Leslie Stephen, Ruskin'in kaleme aldığı metinlerde “...otobiyografik eskizler, modern suçlarla budalalıkların ifşası, keskin edebi ve sanatsal eleştiriler; iktisadi tartışmalar, tuhaf etimolojiler, sahte alegoriler ve tartışmalı tarihi yorumlar (m)...”⁹¹ (Stephen 1874, 690) iç içe geçtiğine dikkat çekmiştir. Başka

kaleme aldığı metinler ister estetik ister siyasal iktisada dair olsun, sık sık arasöz ve mesellerle bölünmektedir.⁹² Ancak Ruskin'in üslubunun modern topluma yöneltilmiş eleştirisinin özel bir yönüne, romantik boyutuna işaret ettiği açıktır: Ruskin modern kapitalist topluma yalnızca içerikle değil, söyleme biçimiyle de muhalefet etmek istemiştir. O'nun aristokratik üslupsal estetizminin modern burjuva toplum karşısındaki eleştirisinin çarpıcı, ancak merkeze alınması –en azından bu çalışma açısından- zorunlu olmayan bir veçhesi olduğu söylenip geçilebilir bu nedenle.

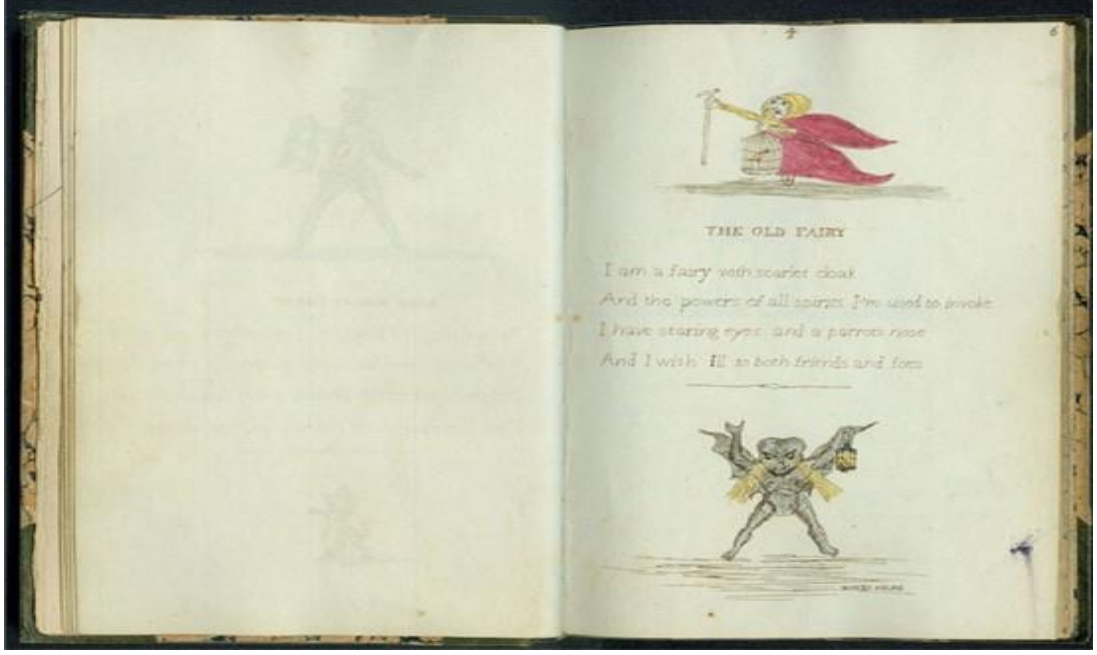
Ruskin'in, iktisadi yaklaşımıyla da sıkı bir ilişkisi olan modern burjuva toplum karşısındaki eleştirisinin romantik boyutu ise sorunun asıl üzerinde durulması gereken yönüdür. Nitekim Ruskin'i belirli bir gelenek içinde tanımlamaya çalışan yorumcuları da ifadesini yalnızca Ruskin'in üslubunda değil, tüm düşünsel etkinliğinde bulan belirgin bir motif olarak romantik eğilimi hesaba katmaktadır. Örneğin E.P. Thompson, 1955'te yayınlanan *William Morris: Romantic to Revolutionary*'e 1976 yazdığı ilavede, birbirlerinden habersiz biçimde, hem kendisi hem de bu kitaptan üç yıl sonra yayınlanan *Kültür ve Toplum (1958)* başlıklı çalışmasında Raymond Williams'ın, Ruskin'in içinde bulunduğu geleneği, “faydacılığın romantik eleştirisi” olarak adlandırmış oldukları üzerinde durmaktadır (Thompson 1976, 769). Yine Terry Eagleton (sanayi kapitalizminin eleştirisi, orta sınıf bireyciliğinin eleştirisi) ile Löwy ve Sayre tarafından da benzer bir çerçevede değerlendirilmiştir: romantik Ruskin.

Gerçekten de ister kişisel ister entelektüel tarihinden yola çıkılsın, Ruskin'i betimlemeye en uygun çerçevenin romantizm olduğu yönünde çok sayıda gerekçe mevcuttur. Sözgelimi, Ruskin'in edebiyat beğenisi üzerinde çocukluğunda zevkle dinlediği Grimm Kardeşlerin masalları ile Lord Byron'ın şiirleri büyük bir etkiye sahiptir. Yine çocukluk yıllarından itibaren Walter Scott ve Kenelm Digby'nin orta çağcı yapıtları ile Southey'in, özellikle de Anglo-sakson romantizminin atası Wordsworth'un (ki *Modern Painters*'ta sık sık alıntılanmıştır) şiirlerinin büyüüne

bir ifadeyle, Ruskin'in anlaşılmasını güçleştiren yalnızca dili ve üslubu değil, aynı zamanda metni örgütleme tarzıdır.

⁹² Stephen'dan yaklaşık 15 yıl önce yazan John Moore Capes ise Ruskin'in dili konusunda Leslie'ye kıyasla daha acımasızdır. Capes'in, Ruskin'in ününü büyük ölçüde bilmeceyi andıran kusurlu diline borçlu olduğunu öne sürdüğü yazısı için bkz. (Capes 1860) Ayrıca J.M. Capes hakkında kısa bir bilgi için bkz. (Bradley 1984, 9:111)

kapılmıştır (Collingwood 1900, 15; Hough 1961, 30; Schrimpton 2014, 52).⁹³ Keza Ruskin sanata da Frühromantik'in önde gelen figürleri, Grimm Kardeşlerin masallarını resimleyen George Cruikshank'ın gravürlerini kopyalayarak adım atmış (Collingwood 1900, 20), aynı zamanda bu kopyaları henüz on yaşındayken kaleme aldığı *The Puppet Show: Or, Amusing Characters for Children* adlı masalda kullanmıştır.



Resim 1. John Ruskin, *The puppet show :or, Amusing characters for children, with coloured plates* : autograph manuscript, 1829., Pierpont Morgan Library Dept. of Literary and Historical Manuscripts, İllüstrasyon, erişim: <https://www.themorgan.org/blog/john-ruskins-puppet-show>

Öte taraftan, Ruskin gibi eğitilmiş bir Viktorya çağı aydınının 1830 ile 1848 arası dönemde Avrupa'yı kasıp kavuran romantik akımdan etkilenmiş olması, akımın önde gelen yazarlarına yakınlık duyması ya da onlara sık sık başvurması onun romantizm ile ilişkisine dair çok az şey söylemektedir. Başka bir ifadeyle, Ruskin ile romantizm arasında tanımlayıcı bir ilişki olduğunu varsaymak, ancak romantizmden ne anlaşıldığı ve nihayet romantizmin Ruskin üzerinde hangi boyutlarıyla etkili olduğu

⁹³ Ruskin çocukluğunda en sık okuduğu metinler arasında, Walter Scott'ın romanları, Homeros ve İncil'i saymaktadır (Ruskin 1907a, 2).

açıklandığında anlamlı hale gelecektir. Bu nedenle, sonraki bölümde romantizm ile Ruskin arasındaki ilişki tartışılmaya çalışılacaktır.

4.1.1. Bir “Hermafrodit” Romantik: Onarıcılık, Ortaçağcılık, Sosyalizm

Önceki bölümde John Ruskin’i tanımlamanın zorluğunun bir ölçüde romantizmi tanımlamanın zorluğundan kaynaklandığı söylenmişti. Gerçekten romantizm terimi, yaygın olarak kullanılmaya başlandığı dönemden itibaren son derece heterojen ve çelişkili bir tarzda kullanılmıştır. Terime uzun bir dönem yalnızca edebi bir türü tanımlamak için başvurulurken, romantizm terimi 18.yüzyıldan itibaren ise siyasal ve felsefi içerimler kazanmaya başlamıştır.⁹⁴

Micheal Löwy ve Robert Sayre’ye göre, romantizm her şeyden önce modern burjuva toplumun ve bu toplumun egemen değerlerinin “geçmişteki değer ve idealler adına” eleştirisidir (Löwy and Sayre 2016, 27–33). Romantik eleştiri kimi zaman modern kapitalist toplumun yadsınması adına geçmişini idealize eden bir ortaçağcılığa, kimi zaman rasyonalitenin eleştirisi olarak faşist bir tasavvur veya devrimci bir perspektife yönelebilir.⁹⁵ Ancak romantik düşünce, tüm heterojenliğine rağmen, genelde modern toplumun, belirli veçheleriyle aydınlanma düşüncesinin ve burjuva ideolojilerin bir olumsuzlanması olarak tecessüm etmiştir. Löwy ve Sayre’ın, Lukacs ve Goldmann’ın

⁹⁴ Norman istilası ardından İngiltere’de yazılan ölçülü hikâyeleri tanımlamak için kullanılan “metrical romance” terimi, 14. ve 15.yüzyıllarda, Kral Arthur ve şövalyelerin kahramanlıklarını anlatan hikâyelere verilen bir ada dönüşür (Urgan 2010, 52). Ayrıca *Sir Gawain ve Yeşil Şövalye* gibi 15.yüzyıl şövalye romanslarının ardından romans türü, kır yaşamını yücelten “pastoral romans” ve insanın ruh dünyasına yönelen “psikolojik romans” gibi alt türlere ayrılır.

⁹⁵ Romantizme özgü bu siyasal çeşitlilik yalnızca romantik düşünce içinde anılan çeşitli çevre ya da figürlerin birbirinden ayrı siyasal tutumları ile temsil edilmez; aynı zamanda romantizmin önde gelen figürlerinin siyasal tarihlerindeki radikal değişimlerde de izlenebilir. Frühromantik’in önde gelen isimleri Novalis ve Schelegel’in cumhuriyetçilikten mülkiyetçiliğe kayışı ile İngiliz romantizminin önemli isimleri Coleridge ve Southey’in siyasal rotası söz konusu dönüşümlerin çarpıcı örnekleridir. İlgili değiniler için bkz. (Eagleton 2014; Hobsbawm 2019)

teorik bir sentezi olarak betimledikleri (Löwy and Sayre 2016, 30) romantizmin bu tanımını, romantizmi burjuva görüş açısı ile karşıtlığı bağlamında yorumlayan Marx'ın değerlendirmesinin bir devamı olarak da okumak mümkündür. Marx, *Grundrisse'nin* bir yerinde romantizm üzerine şöyle yazmıştır:

“Gelişiminin önceki aşamalarında birey, henüz ilişkilerini bütün zenginliğiyle işlememiş ve kendisinden bağımsız toplumsal güçler ve ilişkiler olarak karşısına dikmemiş olduğu için, daha tam, daha dolgun bir bireymiş gibi gözükür. Bu ilkel dolgunluğa geri dönmeyi özlemek ise en azından şimdiki bomboşlukta durup kalmak gerektiğine inanmak kadar gülünç bir şeydir. Burjuva görüş açısı, romantik görüşle bu antitezinden öteye geçemez; kendi meşru antitezi olarak, mübarek sonuna kadar onu beraberinde taşıyacaktır.” (Marx 2008, 201)

Marx'ın burada, *ilkel bir dolgunluğa geri dönmeyi özlemek* biçiminde betimlediği irrasyonel tutum, çeşitli tarihsel dönemlerde, birbirinden farklı toplumsal sınıflar ve kesimler nezdinde karşılığını başka biçimler bulmuştur.⁹⁶ Dolayısıyla bu umutsuz *geri dönüş özleminin*, homojen bir nitelik taşımadığı, ütopyacı sosyalizmden aristokratik reaksiyonerliğe kadar geniş bir siyasal tayfta, birbirinden farklı biçimlerde ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Romantizmin tanımlamayı güçleştiren de bir ölçüde akımın bu çokbiçimliliğidir. Bu nedenle Löwy ve Sayre romantizmi sayısız ortak paydanın sıralaması ile tanımlamaya çalışan bir tür ampirizme mahkûm olmamak için ortak yönelimleri siyasal ve sosyolojik açıdan kesen tipoloji önermişlerdir. Onlara göre, romantizmi, çeşitli siyasal tezahürleri açısından sağdan sola “onarıcı, tutucu, faşist, mütevekkil ve devrimci ya da ütopyacı” olmak üzere beş temel sınıfa ayırmak mümkündür (Löwy and Sayre 2016, 90). Burada Löwy ve Sayre'nin tipolojileri üzerinde uzun uzadıya durmak mümkün değilse de Ruskin'in romantizmini açıklamak için uygun bir çerçeve sunduğunu varsaydığımız “onarıcı romantizm”e kısaca değinmek anlamlı olacaktır.

⁹⁶ Örneğin Hobsbawm, romantik düşünür ve sanatçıların gerek Fransız devrimi karşısında aldıkları tutum, gerekse de modern burjuva toplumun kültürel, siyasal ya da günlük yaşama ilişkin eleştirileri bakımından farklı siyasal ve tarihi öncüllerden hareket ettiklerini, dolayısıyla modern topluma dönük eleştirilerinin birbirinden ayrılan niteliklere sahip olduğu vurgulamaktadır (Hobsbawm 2019, 280).

Löwy ve Sayre göre, her zaman devrim karşıtlığı biçiminde tezahür etmediği için “gerici romantizm” yerine “onarıcı romantizm” olarak adlandırılması daha uygun olan bu romantizm tipinin en belirgin özellikleri kapitalizm öncesi toplumsal ilişkilere özlem ve geçmişe geri dönüş arzusudur. Temsilcilerinin pek çoğu edebiyatçılardan oluşan “onarıcı romantikler” toplumsal zeminini yitiren bir tarım toplumu ya da ortaçağa özlem duymuşlardır (Löwy and Sayre 2016, 89–90). *Onarıcı romantiklerin* büyük bölümü, Fransız Devrimi’nin temsil ettiği değerleri benimsemelerine rağmen, devrimin vadettikleri ile sonuçları arasındaki uçurumdan ötürü hayal kırıklığına uğrayan entelektüellerden oluşmuştur. Genelde orta çağın yitik toplumunu yardıma çağıran onarıcı romantikler, Almanya’da ilk olarak Frühromantik’te görülmüş;⁹⁷ siyasal ve iktisat gibi alanlarda Baader, Görres, Adam Müller; felsefede ise Ritter, Schleiermacher, Schelegel ve Novalis tarafından temsil edilmiştir (Löwy and Sayre 2016, 91).

Löwy ve Sayre, İngiltere’de ise “onarıcı romantizmin”⁹⁸ en önemli temsilcileri arasında, Göl Şairleri (Southey, Wordsworth, Coleridge), Walter Scott ve Thomas Carlyle’ı saymaktadır. ⁹⁹ Fransız Devrimi karşısındaki ikircikli tutumları “İngiliz onarıcı romantiklerinin” en göze çarpan özellikleri olarak tanımlanabilir. Nitekim İngiliz romantizminin devleri, başta Fransız Devrimi’nin temsil ettiği değerlerin sıkı bir savunucuyken daha sonra fikir değiştirmişler, özellikle de terör döneminin ardından hayal kırıklığına uğrayarak sağa savrulmuşlardır (Hobsbawm 2019, 280; Urgan 2010, 504). Örneğin, İngiliz romantizminin ilk kuşağının en yaşlı üyesi

⁹⁷Almanya’da romantizm kabaca Rousseau’nun aydınlanma eleştirisi ve natüralizmi ile Rousseau’dan esinlenen Joan Georg Hamann’ın Aufklärung (Alman aydınlanması) eleştirisinin etkisinde şekillenen ve Jena Romantizmi olarak adlandırılan ilk romantik kuşağa öncülük eden 1770’lerin entelektüel hareketi Sturm und Drang ile başlamış [Hamann’ın Herder, Goethe ve Jacobi yanı sıra Schelling ve Hegel üzerindeki etkisini özetleyen bir bölüm için bkz.(Beiser 1987)] Mittlere Romantik (Orta Romantizm) ve Spätromantik’e (Geç Romantizm) uzanan geniş bir tarihsel hat izlemiştir. Fransa’da ise, pre-romantizm olarak kökleri aydınlanma düşüncesinin iki devi, Rousseau ve Diderot’nun çalışmalarında bulunabilirse de esas etkinliğini Madam de Steal’in Almanya Üzerine adlı kitabının yayımlandığı tarih olan 1810’dan sonra hissettirmeye başlamış, bilhassa 1830 sonrası güç kazanmıştır.

⁹⁸ İngiltere ise yukarıda anılan iki ulusal romantik gelenek içinde tarihsel bir ara halka oluşturur. İngiltere’de romantizmin, 18.yüzyılın son çeyreğinde gelişen pre-romantik dönemin ardından, gerçek biçimiyle ilk kez 1798’de yayınlanan Coleridge ve Wordsworth’un *Lyrical Ballads*’ı ile başladığı ; en etkili dönemini yüzyılın başından 1830’da ikinci kuşak romantik şairler Keats, Shelley ve Lord Byron’ın ölümüne kadar geçen otuz yıllık aralıkta yaşadığı kabul edilir (Urgan 2010, 502–709).

⁹⁹ Bu tanım en azından önde gelen figürleri açısından İngiliz Romantizmi’nin Löwy ve Sayre açısından neredeyse “onarıcı romantizm” ile eş anlamlı olduğunu gösterir. Öte yandan “onarıcı romantizm” sınıfına yerleştirilen isimlerin istisnasız biçimde hepsi, Ruskin’in düşüncesini şekillendiren temel kaynaklardır. Fakat Löwy ve Sayre, Ruskin’i romantizmin bu sınıfına dâhil etmekten özellikle imtina ederler. Zira onlara göre, Ruskin, romantizmin tüm çelişkili karakterini, siyasal düzlemdeki salınımı ve tutarsızlığını, başka bir ifadeyle romantizmin “hermafrodit” siyasal karakterini en güçlü biçimde yansıtan figürlerdendir (Löwy and Sayre 2016, 184).

Wordsworth (1770-1850) 1791’de Fransızca öğrenmek için gittiği Paris’te, özellikle devrimin ideallerine bağlı genç bir asker olan Michel Beaupuy ile arkadaşlığı sayesinde devrimci fikirlere derinden nüfuz etme fırsatı bulmuş ve ilk şiirlerinde bu fikirleri güçlü biçimde dile getirmiştir (Yousif 2015, 3–7). Wordsworth 1798’de yayınlanan ilk şiir kitabı *Prelüde*’de o günler hakkında şöyle yazmıştır:

“Avrupa sevinçten coşmuştu o sıralarda,

Fransa altın saatlerinin doruğundaydı,

İnsanoğlu sanki yeniden dünyaya gelmişti.

O şafakta yaşamak mutlulukların en büyüğüdü,

Ama genç olmak tam bir cennetti.” (Wordsworth'tan akt. Urgan, 2010, s. 565)

Ne var ki Büyük Terör ve ikinci terör dönemini izleyen Thermidor ve Napolyon Bonapart’ın iktidara gelişi sonrasında Avrupalı pek çok aydın gibi Wordsworth’da da devrimin coşkusu yerini hayal kırıklığına bırakmaya başlamıştır. Bu kuşağın diğer bir önemli şairi Coleridge de dostu Wordsworth ile benzer biçimde, Fransız devriminin ideallerine önce coşku ile bağlanmış; hatta Southey ile tanışmasının ardından 1794’te, doğayla insanın yitik bağımlı yeniden kuracak olan Pantiokrasi adı verilen tarımsal bir komün toplumu düşleri kurmuştur. Ancak 1797’de Napolyon’un İtalya’ya saldırması ile onda da devrimin coşkusu yerini hayal kırıklığına bırakmıştır. Bu üç şairin Ruskin’in hem sanat eleştirmenliği hem de politik görüşleri üzerinde ciddi bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle, romantik protestosunun merkezinde, kapitalist toplumun doğa karşısındaki yıkıcılığına dönük öfke bulunan “doğanın şairi” (Shelley 1998, 823) Wordsworth’un şiiri Ruskin üzerinde öylesine çarpıcı bir etki yaratmıştır ki, *Modern Painters*’ın her bölümünün başına Wordsworth’un *Excursion*’undan bir bölüm koymuştur (Helsing 1978, 267–70).

Ruskin *Modern Painters*’ın ilk cildi yayımlanmadan hemen önce, Wordsworth’un *Gezinti’sinin (Excursion)* “kusursuz görkemini” selamlarken (Bate 1991, 62), öte

yandan bu yıllarda İngiliz romantizminin Wordsworth dışındaki iki öncüsü, Coleridge ve Southey'e de tarihsel düşüncesini şekillendiren iki kaynak olarak yaklaşmıştır. Hatta bu iki şairin Ruskin üzerindeki politik etkisinin Wordsworth'tan da belirleyici olduğu söylenebilir. Zira Wordsworth'tan farklı olarak, Coleridge ve Southey'nin Fransız devriminin ideallerinden sonraki uğrakları “ortaçağcılık” olmuş ve bu iki büyük şair kapitalizm öncesi toplumu eşitsizlik, sömürü ve tahakküm biçimlerinden yalıtarak idealize eden bu görüş açısını Ruskin'in de aralarında bulunduğu Viktorya dönemi entelektüellerine miras bırakmışlardır.

Ruskin'in toplumsal idealinin de önceli romantik kuşaktan devraldığı bu ortaçağcı eğilim üzerinden şekillendiğini söylemek mümkündür. Ortaçağcılık terimine ilk başvuran yazarlar arasında yer alan Ruskin için bu terim, yalnızca estetik bir beğeniye, yitip gitmiş bir sanat tarzını imlememekte, diriltmesini arzuladığı bir yaşam biçimini ifade etmektedir (Simmons 2011, 3–5). Bu yaşam biçimi, dayanışma, ustalık ve kullanım değerini öncelerken tüketim kültürü, bireycilik, mübadele ilişkileri ve ayrıntıda iş bölümünü ise yadsımaktadır. Ruskin sık sık bu yaşam biçimini modern yaşamın karşısına yerleştirmiş; böylece kapitalist toplumun hâkim değerlerini kıyasıya eleştirmiştir. Ancak modern toplumun değerlerini eleştirirken karşısına koyduğu Hristiyan değerleri yüceltmiş, kapitalist eşitsizlik karşısında ise paternalist ilişkileri idealize etmiştir. Dolayısıyla Ruskin'in kapitalist topluma dönük eleştirilerinden yola çıkılarak, O'nun sınıflı topluma ya da iktisadi ve siyasal tahakküm biçimlerinin tümüne karşı çıktığı düşünülmemelidir. Zira, Ruskin'e göre, toprak sahibi soyluluk başta olma üzere yönetici bir sınıfın mevcudiyeti doğal, bu sınıfın üyelerinin toplum üzerindeki tahakküm kurması ise meşru bir görüngüdür:

“Yönetici sınıf türünün en iyi örneği... toplumun en zinde ve anlayışlı insanlarından oluşur. Bu insanlar, ya bileklerinin gücü sayesinde insanların topraklarını ele geçirerek onları köleleştirir; ya da verimsiz toprakları işlenir hale getirir ve böylece üzerinde belirli sınırlar içinde de olsa, meşru kişisel haklara sahibi olurlar.” (Ruskin 1872a, 150)

Ruskin bu geleneksel yönetici sınıf (toprak sahipleri) dışında, burjuvaziyi de yönetme ehliyetine sahip bir başka meşru sınıf olarak görmüştür. Ruskin'e göre, bu sınıf, “endüstrinin gücü sayesinde ...mülk biriktirerek” (Ruskin 1872a, 150) meşru bir güç

elde etmektedir. Son yönetici kesim ise, “yoksul da olsalar kendilerini adadıkları entelektüel uğraşları sayesinde meşru bir üstünlük elde eden” (Ruskin 1872a, 150) sanatçı ve bilim insanlarından oluşmaktadır.

Raymond Williams, Coleridge’in Ruskin’in yukarıda kısaca değinilen toplumu yorumlama biçimi üzerinde de önemli bir etkisi bulunduğunu vurgulamaktadır. Zira, Williams’a göre, Ruskin’in yaklaşımı, üç katmanlı bir egemen aristokrasi idealini savunan Coleridge’inki ile büyük benzerlik taşımaktadır (Williams, 2017, s. 228). Gerçekten de Ruskin çeşitli yönetici işlevlerde uzmanlaşmış egemen sınıfını üç temel kesime ayırmıştır (Ruskin 1872a, 151). Dolayısıyla, Williams’ın belirttiği gibi, Ruskin’in yalnızca Coleridge’in geçmişi idealize etme biçiminden değil, aynı zamanda “şimdiki zamanın tiranlığı” karşısındaki önerilerinden de faydalandığını söylemek mümkündür.¹⁰⁰

Wordstworth, Coleridge, Southey ve Walter Scott gibi romantik yazar ve şairler Ruskin’in estetik, kültürel ve etik kaynakları olarak romantik düşüncesini beslemiş; ancak Ruskin’in romantik eğilimine siyasal bir biçim kazandıran düşünür ise Thomas Carlyle olmuştur. En güçlü temsilcilerini Fransa’da Lejitimistler İngiltere’de ise Genç İngiltereci’ler¹⁰¹ arasında bulan feodal sosyalizmin temsilcilerinden Carlyle, Ruskin üzerinde pek çok açıdan etkili olmuştur. Thomas Carlyle’in laissez-faire (bırakınız yapsınlar) eleştirisi, dinsel bir düzen ve istikrarın damgasını vurduğunu düşündüğü feodal toplumu idealize etme biçimi, mekanikleşme ve para bağı karşısındaki protestosu, kahramanlar ve önderleri yücelten Tory romantizmi Ruskin’i etkileyen özellikler arasında sayılabilir.¹⁰² Bu nedenle Carlyle’in düşüncelerinin genel çizgilerini betimlemeye çalışmak Ruskin’in toplumsal bakış açısını resmetmek açısından faydalı olacaktır.¹⁰³

¹⁰⁰ Estetik düzeyde gotiğin yüceltilmesi, siyasal zeminde ise aristokrasinin egemenliğine dönük özlemle birleşen Ruskin’in ortaçağcı toplumsal idealini besleyen bir diğer isim ise Walter Scott’tır: “Nasıl ki resimde Turner, Ruskin için modern anlayışın en büyük temsilciyse edebiyatta da Scott öyledir.” (Alexander 1973, 136)

¹⁰¹ Lejitimistler (meşruiyetçiler) 1815-1830 arasında Fransa’da iktidarda bulunan Bourbon hanedanının savunucularıdır. Beinjamin Disraeli’nin önderlik ettiği Genç İngiltereciler ise mutlak monarşi, Hristiyan değerleri ve feodal toplumun diriltilmesi gerektiğini savunan akımdır.

¹⁰²Bu etki öylesine derin ve çok yönlüdür ki, Spear Carlyle’in Ruskin üzerindeki etkisini, babasının etkisiyle karşılaştırarak, Carlyle’in Ruskin tarafından ikinci bir baba figürü olarak görüldüğünü öne sürer (Spear 1984, 88). İleride Ruskin’in siyasal iktisada yönelmesinde de Carlyle’in önemli bir payı olduğu üzerinde durulacaktır.

¹⁰³ Ruskin gibi Carlyle’in mirasının da birbiriyle çatışan pek çok okuması mevcuttur. Örneğin Bernard Rusell ünlü denemesi, “*A Free Man’s Worship*”de, modern topluma dönük protestosuna rağmen, koyu bir aristokrasi taraftarı

Thomas Carlyle, 1820'lerin sonunda kaleme aldığı ilk metninden itibaren, emek sürecinden ustalığın dışlanması, insanlar arasındaki temel ilişki biçiminin bir para alışverişine indirilmesi, mülk sahibi zenginler ile çalışan yoksullar arasındaki gelir uçurumunun gitgide derinleşmesi gibi kapitalist üretim tarzına özgü bir dizi yüzey biçimini kararlılıkla eleştirmiştir (Williams 2017, 127). Carlyle'a göre, içinde yaşadığı çağın en belirgin alameti makinelerdir. O'na göre, makinelerin üretime uygulanması önemli gelişmelere yol açmıştır: "Dağları yerinden oynatıp, denizleri otobana çeviriyoruz; hiçbir şey direnemiyor bize." (Carlyle 1884, 465) Ancak bu çağda, "hiçbir şey doğrudan, elle yapılmamakta" (Carlyle 1884, 465), en basit işlemler için bile teknik araçlara başvurulmaktadır. Dolayısıyla teknikteki gelişmeler, köklü ustalıkların yitirilmesine, zanaatçıların atölyelerini başkalarına bırakmak üzere üretimden sürülmesine neden olmaktadır: "Eski emek biçimlerinin hepsi gözden düşerek bir köşeye atılır." (Carlyle 1884, 465) Ancak Carlyle'ın "makine çağına" ilişkin protestosu toplumun teknik temelini değiştirmesi ya da eski çalışma tarzlarının yerini yenilerinin alması ile de sınırlı değildir. Carlyle bir yandan, "çiçek açıp büyümekte, topraklarında sapsarı ekinler salınmakta" (Carlyle 2020, 1393) olmasına rağmen İngiltere'nin "atölyeleri, endüstriyel donanımı ve yeryüzünün en güçlü, en marifetli ve en hevesli on beş milyon işçisinin" (Carlyle 2020, 1393) artan yoksulluğuna öfkeyle karşı çıkmıştır.¹⁰⁴ Ama aynı zamanda "mekanikçiliğin", tüm insani ilişkileri maddi çıkarlara göre düzenleyen ahlaki bir çölleşme ve erdem yitimi ile at başı gittiğini vurgulamıştır: "Yalnızca dışsal ve fiziki şeyler değil, içsel ve ruhani olanlar da makinelerin hükmüne giriyor." (Carlyle 1884, 466) Carlyle mevcut İngiliz toplumunun aşılmasını ise yalnızca bu toplumun yarattığı eşitsiz maddi koşulların ortadan kaldırılması ile değil; insanların, toplumsal devrimlere tinsel nitelik kazandıran ilahi bir özgürlük gayesi etrafında buluşmaları ile mümkün olduğunu öne sürmüştür. O'na göre, toplumsal kurtuluş kapitalizm öncesi organik topluma ait tüm yaşam örüntülerini canlandıracak aristokratik bir yönetici sınıf veya aristokratik

olan ve özellikle "*On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*"de kahramansı bir nitelik atfettiği Odin, Muhammet, Dante, Shakespeare, Luther, Rousseau ve Cromwell gibi uyumsuz tarihsel figürlere itaat etmeyi öğütlediği için (Carlyle 1908) Carlyle'ın¹⁰³ güce tapıncın Nietzsche ile birlikte tarihsel müsebbiplerinden biri olarak görür. (Russell 1903)

¹⁰⁴ Carlyle ünlü kitabı *Past and Present* 'ta Yoksulluk Yasasını ve İşçi çalışma evlerini öfkeyle eleştirmiştir.

değerleri kendinde birleştiren bir kralın yeniden iktidara geçmesi ile mümkün olacaktır (Williams 2017, 137–40).¹⁰⁵

Carlyle’in bir yandan kapitalist toplum ve laissez-faires’ı acımasızca yererken öte yandan toplumun içinde bulunduğu durumu düzen ve katı kurallarla yönetilmemesine bağlayan bu yaklaşımını tarihsel bir çerçeve içinde betimlemek için Carlyle *Past and Present*’ı yayınladıktan hemen sonra 1844’te, Carlyle ile benzer biçimde İngiliz İşçi Sınıfı’nın, özellikle de Manchester işçilerinin içinde bulunduğu koşulları can yakıcı bir çıplaklıkla sergileyen Fredrich Engels ve çalışma arkadaşı Karl Marx’ın kaleme aldıkları *Komünist Manifesto*’dan yararlanılabilir. Zira Thomas Carlyle düşüncelerini aristokrasinin burjuvaziye, *Manifesto*’nun yazarlarının deyişyle “o nefret ettiği türediye bir kez daha yenik düş(tüğü)” (Marx and Engels 2014, 61) 1830-1848 arası dönemde geliştirmiştir. Bu dönemde İngiliz işçi sınıfı etkisini arttırmış, bu nedenle toplumsal zeminini gitgide yitiren aristokrasi burjuvazi ile mücadelesinde programını işçi sınıfının çıkarlarını kapsayacak biçimde genişletmek zorunda kalmıştır (Harman 2009, 318). Başka bir ifadeyle, söz konusu dönemde, işçi sınıfı karşısında belirgin bir pozisyon almak tüm toplumsal sınıflar için zaruri hale gelmiştir. Bu koşullar altında, bir yandan burjuva toplumunu şiddetle yeren, ama bu yergi altında kendi sınıfsal çıkarlarını gizleyen bir çeşit sosyalizm sahneye çıkmıştır. Marx ve Engels, bir yandan modern toplumu kıyasıya eleştirirken, öte taraftan feodal toplumsal ilişkileri yücelten bu siyasal programı “feodal sosyalizm” olarak adlandırmışlardır (Marx and Engels 2014, 61–63). Onlara göre, bu “yarı şikâyetname, yarı geçmiş yankısı, yarı gelecek uyarısı” akım, bir taraftan “acı ve zekice yaralayıcı yargı yoluyla burjuvaziye kalbinden vur(ur),” ama öte yandan, “modern tarihin gidişini kavramadaki tam yetersizliğiyle de gülünç bir etki bırak(ır).”(Marx and Engels 2014, 62)

Thomas Carlyle’in Viktorya İngiltere’sinin toplumsal sorunlarına bakışı, tam da geçmişin toplumunu yukarıda kısaca söz edilen feodal sosyalizmin (ya da romantik feodalizmin) çifte karakterini yansıtmaktadır.¹⁰⁶ Carlyle bir yandan, modern kapitalist

¹⁰⁵ Ruskin üzerinde son derece derin bir etkiye sahip kitabı *Past and Present*’ta (1843) Carlyle, işçi sınıfının içinde bulunduğu insanlık dışı koşullardan kurtulmasının bu koşulların ortadan kalkmasını arzulayan yardımsever bir kapitalist zümrenin, kendi deyişyle “sanayi kaptanları”nın (captains of industry), öncülüğünde olabileceğini ekleyerek formülünü genişletmiştir. İlgili bölüm için bkz. (Carlyle 1890, 260–66).

¹⁰⁶ Carlyle’in “feodal sosyalizmine” ilişkin benzer bir değini için bkz. (Thompson 1976, 29)

toplumun, tüm insani ilişkileri bir “nakit bağı”na indirgemesini, tüm ilişkilerin mübadelenin uzantısına dönüşmesini, artan yoksulluğu öfkeyle protesto etmiş; ama öte yandan, çözümü, feodal ilişkilerin ve aristokratik siyasal erkin yeniden tesis edilmesinde bulmuştur. Yeri gelmişken Thomas Carlyle’in düşüncesini genel hatlarını betimlemek için başvurduğumuz, Marx ve Engels’in Carlyle’a ilişkin görüşlerinin yaklaşık beş yıllık bir süre zarfında ciddi bir değişim gösterdiği de belirtilebilir. Örneğin, Engels ilk aşamada, Carlyle’ın fikirlerine daha ılımlı yaklaşmıştır. Engels, *Deutsch-Fransösische Jahrbücher*’de Carlyle’ın *Past and Present*’ını yayımlamış, hatta kitap üzerine bir de eleştiri kaleme almıştır. Thomas Carlyle’ın yapıtı, diye yazmıştır Engels burada, “geçtiğimiz yıl (1843’te) İngiltere’de eğlence ya da ‘eğitimli toplumu’ terbiye etme amacıyla yayınlanan kalın kitaplar ve ince broşürler arasında okumaya değer yegâne kitap ”tır (Engels 1975, 444). “İnsan ilişkilerini sergileyen ve insanların bakış açılarının peşine düşen” (Engels 1975, 444) bu kitap, Engels’e göre, Carlyle’ın İngiltere’de çağdaşları arasında toplumsal sorunlara ciddiyetle eğilen tek düşünür olduğunu kanıtlamaktadır. Fakat, Engels Carlyle’ın görüşlerinin gerçek içeriğinin ortaya koyup eleştirel bir mesafe almaktan da geri durmamıştır: “Carlyle’ın görüşlerinin öncüllerini yakından tanıyan biz Almanlar açısından mesele son derece açıktır.” diye yazmıştır Engels, “bir yandan Tory romantizminin izleri ile Goethe’nin esinlediği insancıl tutum, öte yandan İngiliz skeptik ampirizmi...” (Engels 1975, 461) Engels bu işaretleri Carlyle’ın düşüncesini belirli bir çerçeveye içine almak, bilhassa da Alman edebiyatıyla ilişkisi düşünüldüğünde, onun Schellingci panteizmini ayırt etmek için yeterli görmüş; Carlyle’daki deha kültü ve kahramanlık tapıcının ise Strauss’ın düşüncesi ile benzerliğini vurgulamıştır: “Carlyle’ın, kendisine benzer biçimde panteist Strauss ile çok fazla ortak noktası var. Onun kahramanlık tapıncı ve deha kültü de aynı zemine ayağını basıyor.” (Engels 1975, 461) Engels, bu tarihten bir yıl sonra *İngiltere’de İşçi Sınıfı’nın Durumu*’nda da yine ihtiyatla yaklaşıp da Carlyle’ın görüşlerinin hem burjuvazinin hem de Genç İngiltereci’lerin ufkunu aştığını teslim etmiştir:

"Genç İngiltere'nin umudu eski 'mutlu İngiltere'yi parlak özellikleri ve romantik feodalizmiyle yeniden kurmaktır. Bu amaca kuşkusuz erişilemez, hatta bu gülünç bir amaçtır, tarihsel gelişmeyle alay etmektir; ama yine de iyi niyet, işlerin bugünkü

durumuna ve egemen önyargılara direnme cesareti ve bugünkü koşulların iğrençliğini idrak etmek de değerli bir şeydir. Tamamen yalıtılan ise yarı-Alman İngiliz Thomas Carlyle'dır, ki kendisi köken olarak Tory'dir; şimdiye dek anılanların hepsinin ötesine geçer. Toplumsal düzensizliğin derinliğini herhangi bir burjuvadan çok daha iyi biçimde ölçen odur ve emeğin örgütlenmesini istemektedir. Doğru yolu bulan Carlyle, umarım, o yolu izleme gücünü gösterecektir. Benim ve birçok başka Almanın en iyi dilekleri onunladır.” (Engels 2013, 379).

Carlyle'in *Signs of Time*'dan (1829) başlayarak, hem *Çartizm* (1838) başlıklı makalesi hem de *Past and Present*'ta İngiliz işçi sınıfının içinde bulunduğu korkunç koşulları tüm çağdaşlarından daha dürüstçe sergilediği göz önünde tutulursa, Engels'in ona dönük iyimser yargısı anlaşılabilir. Ancak öte yandan Engels bu aşamadan önce bile, Carlyle'da temsil edilen “feodal sosyalizmin” kahramanları ve değerleriyle yücelttiği Hristiyan toplum mitine saldırmaktan da geri durmamıştır:

“Yeni bir din, panteistik bir kahramanlık tapıncı, bir çalışma kültü düzeni kurulmalı ya da kurulması umulmalıdır. Fakat bu imkânsız, zira dinin tüm imkânları tükendi. (...) Bizzat Carlyle Katolik, Protestan ya da başka türden olsun, Hristiyanlığın geri dönülmez biçimde çöktüğünü fark ediyor; şayet Hristiyanlığın doğasını bilseydi, bundan böyle başka bir dinin de mümkün olmadığını da sezebilirdi. Panteizmin bile!” (Engels 1843)

Engels'in 1843'te Carlyle'ın dinsellik eğilimini gerçek bir toplumsal eleştiriye varamamasının asli nedeni olarak belirlemesi, 1840'larda Engels ve Marx'ın “dinin eleştirisi”ni temel gören pozisyonlarıyla ilişkili olmalıdır. Nitekim, bundan dört yıl sonra, Marx ve Engels, Carlyle'ın da içinde yer aldığı, “Hristiyan dervişliğine sosyalist bir hava” vererek, “aristokratın öfkesine papazın vaftiz suyunu serpen” (Marx and Engels 2014, 63) bu akımı çok daha uzlaşmaz biçimde eletmişlerdir. Engels'in 1843'te dinselliğe dönük eleştirisinin, burada bambaşka bir boyut kazanmış olduğu söylenebilir: “Nasıl papaz hep feodal beyle el ele yürümüştü, papazca sosyalizm de feodal sosyalizmle öyle el eledir.” (Marx and Engels 2014, 63)

Manifesto'da tanımlandığı biçimiyle feodal sosyalizm ya da Toryci romantizmin muhtevasını tek başına dinsel değil, bu dinsel ideoloji ile kesişen toplumsal varsayımlar oluşturmaktadır. Carlyle'ın ortaçağcılığı, Hristiyan geçmişe özleminin yanında işçi hareketine aristokrasinin bakış açısından yaklaşması bunu son derece belirgin biçimde yansıtmaktadır. İsyan eden, mücadeleye atılan işçiler Carlyle'ın gözünde, kafasız yaratıklardır. O'na göre, doğanın emri, bu eziyete uğrayan, horlanan, sömürülen “cahillerin” hakkaniyetle yönetilmesidir:

“...bağırış çağırışlar, öfke ve acı içindeki kafasız bir yaratığın derdini anlatmaktan aciz çığılıkları; bunlar, akliselimin kulağı için derdini anlatamayan dualardan ibarettir: ‘Beni yönlendir, beni yönet! Ben deli ve sefilim, kendi kendimi yönetemem!’ Kuşkusuz, bütün ‘insan hakları’ içinde en tartışılmaz olanı, cahil adamın akıllılarca yönlendirilme hakkı, güzellikle ya da zorla onun tarafından doğru yolda tutulma hakkıdır. Doğa daha baştan bunu emreder; Toplum bunu daha fazla dayatarak ve gerçekleştirerek, mükemmelliğe erişmeye çabalar. Şayet Özgürlüğün bir anlamı varsa, içinde diğer bütün hakların kullanılma imkânını barındıran bu hakkın kullanılması demektir.” (Carlyle’dan akt. Williams 2017, 139)

Ruskin'in Carlyle'ın temsil ettiği biçimiyle Tory romantizmini, belirli ölçüde benimsendiği söylemek mümkündür. Zira Ruskin de gotikten övgüyle söz ettiği pek çok yerde, aynı zamanda orta çağ ve feodal topluma özgü toplumsal ilişkileri yüceltmış, yine ustasının kahramanlara ve dehaya dönük görüşlerini benimsemiştir. Örneğin Ruskin'in *Gotiğin Doğası*'nda, feodal tahakküm ilişkilerini idealize ettiği rahatlıkla görülebilir: “Gerçek özgürlüğün, doğasının anlaşılacağı, insanların bir başka insana itaat etmelerinin, onun için çalışmalarının, ona veya mevkiine hürmet göstermelerinin kölelik olmadığını anlayacakları bir gün gelecek mi, bilmiyorum?” (Ruskin 2016a, 103) Dolayısıyla Ruskin'in toprak mülkiyeti ve toprak mülkiyetine dayalı üst yapı ilişkilerini idealize eden “feodal sosyalizm” akımından etkilenmiş olduğu yadsınamaz. Ancak Ruskin'in Marx ve Engels'in 1840'ların siyasal tayfını tanımlarken ortaya koydukları bir başka eğilim “küçük burjuva sosyalizm” akımıyla da pek çok ortak görüşe sahip olduğunu söylemek de mümkündür. Sosyalizmin bu biçimi, Engels ve Marx'a göre, burjuva toplumsal ilişkileri çözümlenmek,

“makineleşmenin ve iş bölümünün yıkıcı etkilerini (...) sermayenin ve toprak mülkiyetinin yoğunlaşmasını, aşırı üretimi (...) proletaryanın sefaletini, üretimdeki anarşiyi, servetin bölüşümündeki açıkça sırtan oransızlıkları (...) eski göreneklerin, eski aile ilişkilerinin, eski milliyetlerin çözülüşünü” (Marx and Engels 2014, 61) ortaya koymakta son derece başarılı olmuştur. Sosyalizmin bu türünün en büyük utkusu; “eski üretim ve değişim araçlarıyla birlikte eski üretim ilişkilerini geri getirmek ya da modern üretim araçlarını, kırıp parçaladığı, parçalamak zorunda olduğu eski mülkiyet ilişkilerine yeniden tıktırtmak”tır (Marx and Engels 2014, 65). Son sözleri, “imalatta lonca düzeni ile kırdaki babaerki tarım işletmesi” (Marx and Engels 2014, 65) olan küçük burjuva sosyalizmin, Ruskin’in Pre Raphaelit Kardeşliğe ve Morris’in Arts and Crafts’ına ilham veren ortaçağa özgü küçük zanaat atölyelerini ve usta-çırak ilişkisini, ürünlerin birer mübadele değeri olarak değil niteliğine göre değer gördüğü basit meta mübadelesi koşullarını yeniden diriltmeyi arzulayan iktisadi programı ve siyasal düşünceleriyle yakınlığı son derece belirgindir. Sonuç olarak Ruskin, aynı zamanda Carlyle’in kahramanlık ve dehaya tanıdığı önceliği de paylaşması nedeniyle en azından siyasal görüşleri açısından, sosyalizmin bu iki biçimi -feodal ve küçük burjuva sosyalizmi- arasında ömrü boyunca salınmıştır.

Bu aşamada sorun bir başka biçimde de ortaya konulabilir: Onarıcı romantizmin ya da feodal sosyalizmin “burjuva görüş açısının meşru antitezi” olmanın ötesine geçmesi mümkün müdür? Eğer mümkünse, Marksizm ile romantizm arasındaki sınırı ihlal edenler arasında Ruskin de yer alır mı? Ruskin’in öğrencisi William Morris ilk sorunun yanıtı üzerine düşünmek için, özellikle de İngiliz romantizmi bağlamında iyi bir örnektir. E.P. Thompson, William Morris’in geçirdiği politik dönüşümü tanımlarken, “isyankâr bir romantik olan Morris, bir gerçekçi ve devrimciye dönüşmüştür.” (Thompson 1976, 2) diye yazar. E.P. Thompson’ın Morris’e ilişkin değerlendirmesinin ne kadar doğru olduğunu görmek için Morris’in *How I Became Socialist*’deki kendi sözlerine kulak vermek yeterlidir (bkz. Morris 1978). Ruskin ise öğrencisi Morris ile benzer nitelikte, başka bir deyişle modern toplumun romantik eleştirisinden bilimsel sosyalizme uzanan bir değişim süreci geçirmemiştir. Ruskin, bilhassa *Fors Clavigera*’da acılarını içtenlikle dile getirdiği işçilere samimi bir yakınlık gösterse de [hatta yedinci mektubunda kendini “eski tüfek, kızılın kızılı bir

komünist olarak” (Ruskin 1891, 183) tanımlar], ne tarihsel bir güç olarak işçi sınıfına bel bağlamış ne de mülkiyetsiz bir toplum idealini savunmuştur. Aksine Ruskin modern kapitalizmin eleştirisinin merkezine aristokrasinin toplumsal ayrıcalıklarının ve siyasal erkini yitirmesini yerleştirmektedir. Dolayısıyla, aslında Ruskin genelde, Marx’ın sözünü ettiği türden “burjuva görüş açısının”, “kendi meşru antitezi olmanın” ötesine geçmeyen bir romantizmin sınırları içinde kalmıştır. Bunu açık biçimde belirlemek, Ruskin’in gerek siyasal gerek iktisadi görüşleri açıklığa kavuşturmak açısından belirleyici bir önem taşımaktadır. Zira Ruskin’in modern toplum karşısındaki muhalefetinin sınırları muğlak bırakıldığında, Ruskin’in siyasal iktisat karşısındaki eleştirisinin sınırlarını yanlış anlamak, hatta abartmak son derece olasıdır.

Öte taraftan, Ruskin’deki, ileride siyasal iktisat eleştirisinin de üzerinde yükseleceği Tory romantizminin renklerini kaleme aldığı ilk metinlerden itibaren izlemek mümkündür.¹⁰⁷ Geniş bir coğrafi çevredeki (İngiltere, Fransa, İtalya, Westmoreland ile İsviçre) kulübelerle İngiltere ile İtalya’nın yazlık evlerini karşılaştırdığı ilk yapıtı, *The Poetry of Architecture*’da¹⁰⁸ Ruskin ortaçağcı eğilimini bir yandan Gotiğin önemli savunucularından Augustus Pugin’e benzer biçimde mimari üzerinden sergilerken,¹⁰⁹ öte taraftan Wordsworth’un pastoral romantizmi ile Scott’tan esinlenen bir folklorizmi aynı çerçevede bireştirir (Birch 2016, 17). *The Poetry of Architecture*’ın yayınlanmasından üç yıl sonra, 1841’de yayınlanan *The King of the Golden River* (*Altın Nehrin Kralı*) adlı masal ise Ruskin’in ortaçağcı romantizmi ile modern topluma dönük eleştirisinin etik yönünün belki de en çarpıcı ifadesidir. Ruskin’in, ileride daha

¹⁰⁷ Collingwood edebi kariyerine 1820’lerde başlayan Ruskin’in çocukluk yıllarındaki şiir uğraşı ile ilgili ayrıntılı olarak durur. Bkz. (Collingwood 1900) Ayrıca 1880’lerin sonuna dek estetik ve sanat eleştirisinden toplumsal sorunlar ve nihayet siyasal iktisada uzanan Ruskin’in veriminin ilk halkası bilindiği gibi Oxford’da bitirme tezi olarak hazırladığı *Modern Painters*’tır. Ancak Ruskin *Modern Painters*’ın ilk cildinin (1843’te yayınlanmıştır) yayınlanmasından önce iki önemli eser daha kaleme almıştır. Bu çalışmada yararlanılan üç farklı bibliyografya için bkz. (Axon 2007; Bradley 1997; Shepherd 1862)

¹⁰⁸ Ruskin’in bu yapıtı, Grekçe “doğanın nazarında” anlamına gelen Kata Phusin mahlasıyla 1837-38’de Architectural Magazine adlı dergide yayınladığı sekiz makaleden oluşur. Katha Pushin ismi aynı zamanda Ruskin’in bu yıllardaki Aristoteles okumalarının etkisini gösterir. İlgili değiniler için bkz. (Collingwood 1900, 40; MacDonald 2018, 27; Ruskin 1907a, 342)

¹⁰⁹ Augustus Pugin, Ruskin’dan hemen önce 1835’te, “*Karşıtlıklar: Ortaçağın Soylu Yapıları ile Günümüz Muadilleri Arasında, Beğenideki Bozulmayı Gösteren Bir Karşılaştırma*” adlı kitabında mimarinin bozulması ile toplumsal bozulma arasında ilişki kurmuştur. Raymond Williams’a göre, 20.yüzyılda sıradan bir olgu olarak karşılanan, sanatın toplumsal yaşam ile ilişkili olduğu düşüncesi, esasında 19.yüzyıl düşüncesine özgü bir yaklaşım olarak kültür fikrinin doğuşunu hazırlamıştır. Bu yaklaşımın kökleri, Vico, Herder ve Montesquieu’nün yazılarında bulunmakla birlikte, İngiltere’de ilk olarak yani Ruskin’in *The Poetry of Architecture*’ı kaleme aldığı 1830’larda gündeme gelir. Her ne kadar Pugin Katolik, Ruskin ise Protestan bir geçmişin mimaride yeniden diriltilmesini arzuluyorsa da her ikisi de romantik tayf içinde belirgin bir motif olan ortaçağcı ideali toplumun organik bir elemanı olarak gördükleri mimaride yeniden yaratma fikri bakımından benzeşir. (Williams 2017, 207–8)

ayrıntılı biçimde üzerinde duracağımız bu masalda sanayi karşısında tarımsal üretimi, modern toplumun rekabetçi bireyciliğinin karşısına yitik bir geçmişte var olduğunu varsaydığı değerleri (eli açıklık, azakanarlık ve yardımseverlik) yüceltmıştır. Dolayısıyla bu masal, Spear'ın vurguladığı gibi, “Ruskin'in hiyerarşik, Hristiyan kırsal yaşamını yeniden canlandıran; esas olarak tarımsal, ideal toplum anlayışının bir taslağını sunar.” (Spear 1984, 54)

Ruskin'in romantik kaynaklardan esinlenen¹¹⁰ bu masal da olduğu gibi, verili mülkiyet ilişkilerinden çok, mülk sahiplerinin aç gözlülüğüne yönelen ahlaki tondaki eleştirilerinin tüm eserlerine yayıldığı söylenebilir. Ancak Ruskin, modern toplumu yalnızca ahlaki bir zeminde eleştirmekle de yetinmemiştir. Zira O'na göre, modern toplumun kötülüklerinin kaynağı, ahlaki bozulma kadar, tarımsal ve küçük ölçekli zanaat üretiminin yerini alan modern sanayiidir: “Bu dünyada yoksunluk, fakirlik ya da yozlaşmayla karşılaştığımız her yerde hatanın, daha doğrusu suçun endüstride olduğundan kuşkunuz olmasın.” (Ruskin 1907b, 2) Ruskin'in modern toplum ve sanayii kapitalizmi karşısındaki eleştirisinin diğer bir vechesini ise iş bölümü oluşturmaktadır:

“Son zamanlarda uygarlığın büyük buluşu olan iş bölümünü epeyce inceledik ve geliştirdik; yalnız buna yanlış bir ad takmış bulunuyoruz. Doğrusunu söylemek gerekirse bölünen iş değil, bölünen insanlardır: insanın sadece parçalan haline gelen insanlar— kırık hayat parçacıkları ve kırıntıları; öyle ki, bir insanda kalmış olan bir gıdım akıl, bir toplu iğne ya da çivi yapmaya yetmemekte, toplu iğnenin ya da çivinin başını yaparken tükenmektedir.” (Ruskin 1867, 165)

İş bölümü ve sanayiye hedefe koymasının Ruskin'i ilk bakışta, romantizmle birlikte, 19.yüzyılda modern kapitalist toplum karşısında eleştirel bir pozisyon ifade eden sosyalizm ile ilişki içinde ele almayı cezbedici hale getirdiği inkâr edilemez. Fakat Ruskin'i ne siyasal ne de iktisadi düşüncesi düzleminde sosyalizmle ilişkilendirmek

¹¹⁰ Eleştirel literatürde bu metnin romantik klasiklerle ilişkisi üzerinde sıklıkla durulmuştur. Örneğin, Northrop Frye, *The King of Golden River'in* izleğinin, antik mitlere yaslanan romanslardan devralındığını gözlemler (Frye 1957, 198). Shrimpton ise metnin, yazarının özel bir ilgi duyduğu ortaçağ yazını ve özellikle de Goethe'nin 1771'de yazdığı *Götz von Berlichingen* adlı oyununun etkisini taşıdığını belirtir. Shrimpton'a göre bu masal; Ruskin'in Gotizm'e geçişini ifade eden bir ortaçağcılık taşır (Shrimpton 2014, 52). Spear ise Grimm kardeşler ve Dickens'in masallarının etkisi üzerinde durmuştur (Spear 1984, 52).

mümkündür. Zira daha önce de değinildiği gibi Ruskin, sınıflı toplum, sermaye ya da özel mülkiyetinin karşısında yer almamış, yalnızca iş bölümünün kapitalist üretim tarzı altında gelişen özgül biçimine -ayrıntıda iş bölümüne saldırmıştır. Bu nedenle, Ruskin'in, Terry Eagleton'ın burjuva toplumu idealist bir tarzda yererken, bu toplumun üzerinde yükseldiği temelleri hedef almaktan imtina eden bir eğilim olarak tanımladığı (Eagleton 2009, 117), "kültür ve toplum" geleneğinin¹¹¹ genel karakterini yansıttığı söylenebilir.

Öte taraftan, Ruskin'i bu eleştirel gelenek içinde daha belirgin bir yere konumlandırmak için Tory Romantizmi, Platoncu romantizm, fizyokratik romantizm, ortaçağcı romantizm, Hristiyan romantizmi gibi sıfatların her biri belirli ölçüde tanımlayıcı olduğu öne sürülebilir. Ancak feodal sosyalist tanımının bunların hepsinden daha belirgin bir çerçeve sunduğunu söylemek mümkündür. Zira Ruskin modern toplum karşısında yalnızca feodal toplumun ahlaki ve kültürel değerlerini değil, bu toplumda maddi hayatın üretilme biçimlerini de idealize etmek koşuluyla benimsemiştir.

4.2. Ruskin'in İktisat Düşüncesi: Carlyle'in Eleştirisinin İzinden

Ruskin'in iktisadi incelemeleri zengin bir art alana sahip olsa da özellikle belirli kesişimlere sahip dört kaynak tarafından beslenmiştir: Thomas Carlyle'in toplum ve siyasal iktisat eleştirisi, Antik Yunan düşüncesi -Ksenophon, Platon ve Aristoteles- (Willie Henderson 2000, 64–107), fizyokrasi okulunun tarımsal üretimi idealize eden görüşleri (Lee 2014, 82; Schrimpton 2014, 58; Spear 1984, 13) ve nihai olarak Sismondi'nin romantik-ahlaki ekonomisi (Sherburne 1972, 98–108).

¹¹¹ Terry Eagleton, Coleridge, Carlyle, Disraeli, Arnold ve Ruskin'i bu gelenek içinde konumlandırırken, bu geleneğin özelliklerini ise şöyle özetlemektedir: "Sermayenin haklarının kutsanmasıyla kol kola giden, burjuva toplumsal ilişkilerinin idealist bir eleştirisini sunan bir geleneği bu." (Eagleton 2009, 117)

Ruskin'in bu dört kaynaktan yola çıkarak geliştirdiği iktisadi düşünce, tarihsel bir sırayla, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (1951), *The Political Economy of Art, Unto This Last* (1860), *Munera Pulveris* (1862), *Fors Clavigera* ve *Time and Tide'da* (1867) yakından gözlenebilir. Ancak bu metinlerden hangisinin Ruskin açısından bir tür “başlangıç” olduğu tartışmalıdır. İlk cildi 1851’de yayınlanan *The Stones of Venice*’i, özellikle bu yapıtın ikinci cildinin “*Gotik’in Doğası*” başlıklı bölümünü Ruskin’in toplumsal sorunlara yöneldiği ilk metin olarak kabul eden bir dönemlendirme yanında; bu yapıttan yaklaşık iki yıl önce, 1849’da yayınlanan *The Seven Lamps of Architecture*’ı Ruskin’in toplumsal sorunlara “geçiş eseri” olarak değerlendiren bir yaklaşım da yaygındır.¹¹² Ruskin’in siyasal iktisat üzerine görüşlerini biyografik öğeleri de gözeterek kapsamlı biçimde inceleyen Willie Henderson ise düşünürün iktisadi eleştirisinin köklerinin estetiğinde bulunabileceğini vurgulamıştır (Willie Henderson 2000, 16) Ama Henderson’a göre de, “Ruskin’in toplumsal ve ekonomik alan üzerine eleştirileri *The Stones of Venice*’den sonraki döneme kadar sahneye çıkma(z).” (Willie Henderson 2000, 18)

Ruskin ise *Munera Pulveris’in* (1871) önsözünde, iktisada ilk olarak 1860’lı yılların başında, *Unto This Last* başlığı altında 1862’de yayınlanan denemeleri kaleme aldığı sırada yöneldiğini vurgulamaktadır:

“Öğretmenlerinin hataları yüzünden Avrupa halkalarının başına musallat olacak belalar üzerine söylenenleri tamamıyla kavrayarak (Carlyle’in uzun süre önce yaptığı gibi), elimden geldiğince bunlarla mücadele etmeye koyuldum ve böylece Cornhill Magazine’de daha sonra *Unto This Last* başlığı adı altında toplanacak bir dizi yazı kaleme aldım. Editör arkadaşım ve beni ilk üç denemenin bunlara eklenmesi için cesaretlendirdi. Fakat gelen tepkiler derginin editörünün başa çıkabileceğinden çok daha sertti; editör bana derginin siyasal iktisat üzerine yalnızca bir yazı daha kabul edebileceğini yazdı. Bu yazıları yazarken çok zahmete girmediğim ve yazıların daha önceki yazılarımdan çok daha iyi ve bugüne dek yan yana getirilmiş diğer yazılardan

¹¹² Bu metinlerden çok daha erken dönemde Ruskin düşüncesinde toplumsal ve iktisadi prensiplerin şekillenmeye başladığını öne süren yorumcular da vardır. Örneğin Nick Schrimpton; genelde bu geçiş aşamasını 1840’ların sonu ve 50’lerin başında kaleme alınan *The Stones of Venice* ve *The Seven Lamps of Architecture* ile başlatan pek çok yorumcudan farklı olarak, bu kitaplar kaleme alınmadan neredeyse on yıl önce, henüz 1838’de yazılan *The Poetry of Architecture*’ı toplumsal sorunların ilk defa gündeme girdiği metin olarak konumlandırır.

çok daha önemli gerçekleri içeren yazılar olduklarını bildiğimden, Cornhill'in saldırısı beni daha ciddi biçimde düşünmeye sevk etti. Böylelikle sorunu, siyasal iktisat üzerine hayatımın en önemli ve ayrıntılı çalışmasını yazarak çözüme kavuşturdum.” (Ruskin 1904, 27)

Sonuç olarak, toplumsal sorunlara geçiş aşaması için hangi eserin alındığından bağımsız biçimde, Ruskin'in siyasal iktisat üzerinde en çok yoğunlaştığı iki yapıtın, bizzat vurguladığı gibi, *Unto This Last* (1860) ve *Munera Pulveris* (1862) olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki yapıt dışında, onlardan daha erken tarihte kaleme alınan, *The Political Economy of Art* ile daha geç tarihli *Fors Clevigera* 'yı da belirli şerhler düşerek listeye eklemek uygun olabilir.¹¹³

Ne var ki yukarıda anılan çalışmalar odağa alındığında bile Ruskin'in iktisadi analizini belirgin biçimde ortaya konulmasına ilişkin çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Zira Ruskin'in sözü edilen çalışmalarında dahi sistemli bir iktisadi analiz geliştirdiğini söylemek güçtür. Üstelik Ruskin tıpkı estetik üzerine çalışmalarında olduğu gibi, bu metinlerde de izleğin geri dönülmemek üzere terk edildiği, bütünsel olmaktan uzak bir yazım tarzı benimsemiştir. Ruskin'in iktisadın yerleşik kavramlarını sürekli başka anlamlara gelecek biçimde, değişmeli olarak kullanmış veya bu kavramlar yerine kendi ürettiği sözcüklere başvurmuş olması da analizinin kavranmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle Ruskin'in iktisadi çalışmalarının ilk yorumcularından Frederic Jesup Stimson, Ruskin'i incelemedeki başat zorluğun, dayandığı ilkeleri açıklığa kavuşturmak olduğunu vurgulamıştır:

“Açıkçası, Ruskin'in prensiplerinin eleştirisindeki ilk zorluk bu prensiplerin keşfedilip ortaya konulmasıdır. Ruskin her zaman konunun dışına çıkan, imgesel ve kaprisli bir tarz benimsemiş, dahası bu biçimde düşünmüştür.” (Stimson 1888, 414)

Ruskin'in iktisat konulu çalışmaları üzerine düşünürken Alan Lee'de bu özellik üzerinde durmaktadır: “Ruskin'in kullandığı kavramlar nadiren siyasal iktisattan

¹¹³ İlk çalışma, Ruskin'in en olgun biçimi dahi pek çok muğlaklık taşıyan iktisadi düşüncesinin temel yaklaşımlarının daha belirginleşmediği bir aşamada kaleme alınmıştır. Ruskin *Fors Clevigera* ise siyasal iktisada zaman zaman değinmesine rağmen, bu metinleri teorik bir analiz olarak kaleme almamıştır; bu çalışma İngiliz işçi sınıfına dönük mektuplardan oluşmaktadır.

alınmıştır: onur, adalet, dürüstlük ve en çok da yaşam ve ölüm. Zenginlik, yararlılık, talep ve emekten söz ettiğinde ise, bu kavramlar yalnızca onun temel kavramlar listesinin bir tercümesidir.” (Lee 2014, 69) Dolayısıyla, Ruskin’in genel olarak siyasal iktisat, özelde ise sanatın ekonomi politiği üzerine değerlendirmelerinin bir serimlemesini yapmak, bir dizi çalışmaya yayılmış iktisada ilişkin değerlendirmelerin neredeyse ikonolojik bir tavırla ele alınması ve böylece Ruskin’in benimsediği bir dizi ilke ve prensibin düşünce geleneği ile ilişkisi içinde soyutlanmasını öngerektirmektedir.¹¹⁴

Daha önce de kaydedildiği gibi, Thomas Carlyle’in Ruskin üzerindeki etkisinin Ruskin’in gelenekle ilişkisini ortaya koymak açısından özel bir önemi bulunmaktadır. Öyle ki, Ruskin’in siyasal iktisat alanına da toplumsal eleştirisinde kendine rehber edindiği Thomas Carlyle aracılığıyla yöneldiği rahatlıkla söylenebilir. Nitekim, Ruskin’in üzerindeki Carlyle etkisini açık yüreklilikle kabul etmiştir:

“İnsanlar beni sürekli başkalarının fikirlerini ödünç almak ve onlara gereken minneti göstermemekle suçluyorlar. (...) Doğrusu, iki insanın aynı fikirlere ulaşması son derece olasıdır. Ancak şimdiye kadar üzerinde kendi başıma çalıştığımın emin olduğum şeylerin sizin tarafınızdan daha iyi biçimde ifade edilmiş görüşlere benzerliğini tekrar tekrar fark ettiğimde hem üzüntüye hem de şaşkınlığa kapıldım. (...) Üzerimdeki etkinizin ne denli güçlü olduğunu biliyorum ve bunu sadece şu anda değil, daima kabul açıklıkla kabul ettim (...).”

Ruskin, yalnızca toplumsal düşüncelerini değil, aynı zamanda bu düşüncelerle sıkı sıkıya bağlı iktisadi görüşlerini de şekillendiren Carlyle ile incelemeye koyulduğu ilk andan itibaren iktisat üzerine düşüncelerini de ayrıntılarıyla paylaşmıştır.¹¹⁵ Örneğin, 1855’te Ruskin Carlyle’a; Alman metafiziği, şiir, jeoloji, tarım gibi alanlar yanında siyasal iktisat üzerine de incelemeler yapmaya koyulduğunu, bu incelemelerin

¹¹⁴ Ruskin’in toplumsal eleştirisi ve siyasal iktisat karşısındaki tutumunu ortaya koymaktaki bir diğer zorluk ise, Ruskin’i konu edinen eleştirel literatürün büyük ölçüde onun estet, sanat tarihçi ve eleştirmen yönüyle ilgili olmasından kaynaklanır. Bu nedenle Ruskin’in çoğu kez –kısmen haklı nedenlerle- küçümsenen siyasal iktisat eleştirmeni kimliği ile ilgili dolaysız kaynakların estetikçi ve sanat eleştirmeni kimliğiyle ilişkili olanlara kıyasla son derece sınırlı olduğu da baştan vurgulanmalıdır.

¹¹⁵ Charles K. Hegel’e göre, Ruskin’in de açık yüreklilikle kabul ettiği Carlyle’ın etkisi ilk olarak *The Political Economy of Art- A Joy Forever*’da görülebilir; ancak bu etki bilhassa Cornhill Magazine’de yayınlanan yazılardan oluşan *Unto This Last*’ta daha belirgin hale gelmiştir (C. K. Hegel 1964, 222).

kendisini “kimsenin bu konu hakkında fikri olmadığını düşünmeye sevk ettiğini” ve “para, rant ve vergilerin doğasını soyut biçimde ifade eden bağımsız prensipler (Ruskin’in “Ekim 1855 Tarihli” Carlyle’a mektubundan akt. Collingwood 1900, 103) geliştirmek için bazen sabahlara kadar uyumadığını yazar.

Ruskin’in siyasal iktisadı incelerken adımlarını takip ettiği Caryle için siyasal iktisat, ruhsuz, insanın iç dünyası ve ahlaki değerlerine uzak olumsuz anlamıyla modern bir bilimdir. Bu “iç karartıcı, ıssız, hakikaten sefil ve ıstırap veren ... kasvetli bilim” (Carlyle 1849, 672) insanları ruhsuz bir makinenin parçaları, önemsiz birer nicelik derekesine indirmekte, bireysel fayda ve para kazanma tutkusunu ise insanın yegâne amacı olarak yüceltmektedir.¹¹⁶ O’na göre, soğuk ve mekanik bir dünya tasavvuruna dayanan bu bilim, başta itaatkâr ve tamahkar olmak, azla yetinmek, dünyevi ihtiyaçlara sırtını dönmek gibi Hristiyan-feodal geçmişin yitik değerleriyle çelişmektedir. Ruskin’in siyasal iktisat karşısındaki eleştirisi de temelde Carlyle’ın ortaya koyduğu bu etik çerçeveden kaynaklanmıştır. “Siyasal iktisatçılara göre,” diye yazmıştır Ruskin, “dünyada hiçbir yasa değil; ama yalnızca Şeytan’ın yasaları uygulanabilir, dünyada hiçbir dürtüye değil, yalnızca vahşiliğe özgü olanlara başvurulabilir.” Dolayısıyla, siyasal iktisatçılar için, “inanç, cömertlik, dürüstlük, gayret ve fedakârlık; hepsi şiirsel sözcüklerden ibarettir,” ve “gerçekte bu değerlerin hiçbirine bel bağlanamaz.” Ruskin’e göre, “modern ticari işlemlere ilişkin arızı görüngülerin araştırılmasından ibaret olan” (Ruskin 1904, 2) bu “karanlık, bayağı bilim” (Ruskin 1872b, 110) bazı insanların yoksulluğa itilmesini diğerlerinin elinde belirli bir zenginlik birikmesinin koşulu olarak görmekte ve böylece “adil bir bölüşümü” değil yalnızca birikimi önemsemektedir (Ruskin 1872b, 44–45). Ruskin çoğu zaman eleştirilerinin kime yöneldiğini açıkça ifade etmiyor, genelde “vulgar siyasal iktisat/siyasal iktisat” (Ruskin 1872b, 74, 1904, 12,16,17,18, vd.) biçiminde anonim bir kimliğe sesleniyorsa da eleştirilerinin büyük kısmının Malthus, Adam Smith ve John Stuart Mill’e yönelik olduğu metinlerinden anlaşılabilir. Bu iktisatçılar arasında Ruskin’in Adam Smith’e ilişkin eleştirisi Smith’in insan doğasına dair öncüllerine

¹¹⁶ Carlyle ünlü “kasvetli bilim” tanımı ilk kez 1849’da Fraser Magazine’de yayınlanan “*Occasional Discourse on the Negro Question*” başlıklı yazısında geçer. Söz konusu makalede Carlyle, köleliğin kaldırılmasına karşı çıkarak, siyahların özgürlüğünü savunan çevreler ve sosyal bilimcilere karşı çıkmıştır. Bu tartışma son derece spesifik bir sorun –köleliğin kaldırılması- üzerinden gerçekleşmişse de Carlyle’ın siyasal iktisada dair genel yaklaşımını da özetlemektedir. İlgili yazı için bkz. (Carlyle 1849)

ilişkindir. Bilindiği gibi *Ulusların Zenginliği*'nde Smith, bireyciliğin ve kendi yararını her şeyin önüne koymanın insani bir eğilim olduğunu öne sürerek şöyle demektedir:

“Yemeğimizi, kasabın, biracının ya da fırıncının iyilikseverliğinden değil, kendi çıkarlarını kollamalarından bekleriz. Onların insan severliğine değil, bencilliğine sesleniriz. Hiçbir zaman kendi ihtiyacımızı ağzımıza almaz, onların kendi faydasından dem vururuz.” (Smith 2006, 34)

Ruskin ise izleri Bernard Mandeville'in kötülüğün toplumsal yararın esası olduğuna ilişkin görüşüne (Mandeville 1806, 237)¹¹⁷ kadar sürülebilecek kişisel çıkar peşinde koşmayı doğal bir dürtü olarak sabitleyen bu Smithçi insan tasarımı *Fors Clevigera*'da öfkeyle karşı çıkmıştır:

“Smith, her insanın komşusunun malına göz dikmesi ve kendi mallarıyla onunkileri değiştirmek istemesinin ‘doğal’ olduğunu ve bunun ticaretin ve evrensel kurtuluşun temeli olduğunu söyler. Hâlbuki Tanrı ‘komşunuzun mallarına göz dikmeyeceksiniz’ der. Sizi yaratan Tanrı, bu yazıya dökülmüş yasayla vicdanınız hakkındaki bilgisini dile getirir ve size devanın nerede olduğunu buyurur. Eğer bu buyruğa gereken önemi gösterirseniz, komşunuzun mallarına göz dikmenin hiç de ‘doğal’ olmadığını mutlaka anlarsınız.” (Ruskin 1875, 32)

Ruskin'e göre, insan davranışlarını belirleyen, bencillik veya çıkarıcılık değil, tam aksine, dürüstlük ve yüce kalpliliktir (Ruskin 2016b, 29). İnsan doğası, rekabetle, yozlaştırıcı çalışma ve çıkarıcılıkla kirletilmediği sürece, Ruskin için, tanrısal bir uyumun dünyadaki ifadesidir (Ruskin 1904, 4–5). Dolayısıyla, Ruskin'e göre, ilk bakışta, kaba ve alelade görünen sıradan bir emekçi bile doğasında sonsuz potansiyeller taşımaktadır: “En kötü olasılıkla biraz geç kalmış bir hayal gücü, uyuşuk bir duygulanma kapasitesi, yalpalayan düşünce adımları.” (Ruskin 2016a, 99)

¹¹⁷ Mandeville şöyle yazmıştır: “Şu dünyada, ahlaki ve doğal anlamda kötülük dediğimiz şey, bizi toplumsal yaratıklara dönüştüren temel ilkedir. Kötülük istisnasız biçimde, tüm ticari işler ve istihdamın temeli, destekçisi ve can suyudur.” (Mandeville 1806, 237)

Ruskin'in Carlyle'dan devraldığı siyasal iktisat eleştirisinin bir diğer boyutu ise Carlyle tarafından İngiltere Sorunu'nun¹¹⁸ asli sorumlusu olarak görülen laissez-faire ilkesine ilişkindir. Carlyle'a göre, toplumun bütün hem ahlaki hem maddi sefaletinin baş müsebbibi makine çağının tüm pratiklerinin "içine derinden kök salan," "adamsendecilik ve laissez-faire"dir (Carlyle 1885, 50). "Tanrı'nın tapınağının kapatılıp mammon'unkini açılmasına eşlik eden," bu, "lassiez faire ve herkes kendi için düsturu"(Carlyle 1890, 260) milyonlarca insanı yoksulluk ve açlığa sürüklerken, aynı zamanda ahlaki bir çöküntüye yol açmıştır:

"Ölmek, açlıktan ölmek bile insanı mahvetmez. Çok insan öldü, herkes ölecek. İstirapla yüklü ateşten bir arabadır hepimizin son çıkışı. Nedenini bilmeden sefalet içinde yaşamaktır insanı mahveden. Acı çekerek çalışmak ve hiçbir şey kazanmamak; yüreği yıpranmış, bezgin, soğuk bir 'laissez faire' dört bir yanını sararken, tek başına kalmaktır insanı mahveden. Sağır, ölü, sonsuz bir adaletsizlik içinde, ömrü boyunca yavaş yavaş ölmektir insanı mahveden." (Carlyle 1890, 261–62)

Bu nedenle, "mevcut bireyci mammonizm düzeni ve laissez faire'in yönetimi altında", diye yazmıştır Carlyle, "toplum artık varlığını sürdüremez." (Carlyle 1890, 318) Öte yandan Carlyle, serbest piyasa ekonomisi karşısında çözümü olarak ise daha önce değinilen, güçlü yönetim ilkesini öne sürmüştür. O'na göre, yoksullar ve işçi sınıfının katlanılamaz koşullardan kurtulması yardımsever bir yönetici zümrenin, kendi deyişiyle "sanayi kaptanları"nın (captains of industry), öncülüğünde gerçekleşecektir (Carlyle 1890, 335–40).

"Sanayinin kaptanları, bundan böyle yegâne meşru, gerçek savaşçılardır. O savaşçılar ki, devasa, hakiki ve evrensel bir muharebede, Kaosa, Yoksulluğa, İblisler ve Jotunlara karşı insanlığa önderlik ederler." (Carlyle 1890, 335)

Ruskin, Carlyle'ın mülkiyet ilişkilerinin özüne dokunmamakla birlikte, serbest piyasa ekonomisinin yol açtığı sonuçları, devlet müdahalesi ve yardımsever bir seçkin zümrenin inisiyatifiyle dengelemeye çalışan bu özürücü yaklaşımını büyük ölçüde

¹¹⁸ İlk kez Carlyle tarafından Çartizm (1939) makalesinde kullanılan "İngiltere Sorunu" tabiri özellikle 1840'larda İngiliz işçi sınıfının içinde bulunduğu koşulları anlatmak için kullanılır.

benimsemiş ve yine tıpkı Carlyle gibi, mülk sahibi sınıfların bireysel çıkarlarını öncelemek yerine toplumun ortak çıkarlarını göz önünde tutmaları gerektiğini savunmuştur. Carlyle'in "sanayinin kaptanlarını" anımsatan bu naif düşünce, Ruskin'in *Unto This Last'ında* karşımıza şu şekilde çıkmaktadır:

"Nasıl ki bir kaptan, deniz kazasında gemisini en son terk etmek, kıtlık durumunda ise elinde ne varsa adamlarıyla paylaşmakla yükümlüyse, bir ticari kriz ya da sıkıntı durumunda, tıpkı felaket, kaza ya da savaş anında kendini çocukları için feda eden bir baba gibi, işçilerinin içine düştüğü ıstırapı paylaşmak, hatta bu ıstırapın çoğunu kendi üstüne almak da fabrikatörün sorumluluğudur." (Ruskin 1872b, 40)

Öte yandan Ruskin, Carlyle ile serbest rekabet ve piyasa üzerindeki denetimsizliğin Viktorya çağı İngiliz toplumunun asıl sorunu olduğu fikrini de paylaşmıştır. O'na göre, böylesi bir toplumda iktisada düşen, birikimin nasıl daha hızlı sağlanabileceğini değil, çalışmanın nasıl daha adil koşullar altında sürdürülebileceğini araştırmak, emeğin niteliğini artıracak önerilerde bulunmak ve yapılan işin karşılığının adil biçimde verilmesini sağlamaktır. Bu nedenle; üretim, bölüşüm, tüketim ve emeğin beceri ile donatılmasında devlet doğrudan sorumluluk üstlenmelidir. Sonuç olarak, Ruskin'in laissez-faire karşısında çözümü basittir: devletin tüm iktisadi süreçlerin yönetiminde planlayıcı ve denetimci olması. Öte taraftan, Ruskin'in toplumsal idealinin en çarpıcı betimi ise aynı zamanda laissez faire'nin bir eleştirisi olarak da okunabilecek ünlü masalı *The King of the Golden River*'da görülebilir. Ruskin bu masalda modern toplumun rekabetçi bireyciliği, rasyonalizmi ve ruhsuzluğunun karşısına yitik bir geçmişte mevcut olduğunu varsaydığı değerleri çıkarmıştır. Masalda, Hazine Vadisi'nin verimli topraklarının sahibi olan üç kardeşin – Siyahi Kardeşler- çalışma biçimleri anlatılır. Kardeşlerden ikisi, Hans ve Schwart, insanlar kadar doğayı da birikim için tahakküm altına alan "economic man"ın duygudan yoksun, para kazanma hırsını temsil etmektedir. Hans ve Schwartz'ın tek arzusu, hangi yöntemle olursa olsun, sermaye biriktirmektir. Bu iki kardeş, tüm ülkenin doğal felaketler nedeniyle açlıkla yüz yüze kalması karşısında en küçük üzüntü duymaz, kapılarına gelen konukları geri çevirir; ısrarcı olanlara ise eziyet ise eder:

“Yemek için ödeme yapmayan her şeyi öldürürlerdi. Meyveleri gagaladıkları için karakuşları, inekleri emmemeleri için kirpileri, mutfaktaki kırıntıları yedikleri için cırcır böceklerini öldürdüler ve tüm yaz boyu şarkı söylemek için misket limonu ağaçlarını kullanan ağustos böceklerini boğdular. Çalışanlarına hiçbir ödeme yapmazlardı ta ki iş bitene kadar. İş bitince bir kavga çıkarırlardı ve ödeme yapmadan onları kapı dışarı ederlerdi. Böyle bir çiftlik düzeninde çok zengin olmasalardı tuhaf olurdu. Ve sonunda çok zengin oldular.” (Ruskin 2018, 12)

Ne var ki doğanın öfkelerini temsil eden Güneybatı Rüzgârı, Siyahi Kardeşlerin cimriliği ve acımasızlığını cezasız bırakmaz; doğa ve çalıştırdıkları insanla karşısındaki acımasızlıklarını topraklarını verimsizleştirip onları yoksulluğa mahkûm ederek ödetir. Ruskin Viktorya çağının açgözlü bireyciliğini temsil eden bu iki kardeşin karşısına, eli açıklık, azakanarlık ve yardımseverlik gibi erdemleri temsil eden Gluck’u yerleştirmiştir. Gluck’un kurduğu toplumsal düzen kardeşlerininkinin zıddıdır. Kardeşleri, işçilerine doğru dürüst ödeme yapmayarak, stokçuluk ve vergi kaçakçılığı ile zenginleşirken, Gluck’un zenginliğinin kaynağında doğayla uyum içinde gerçekleştirilen tarımsal üretim, yardımlaşma ve paylaşımcılık yatar.¹¹⁹ Aslında Gluck, Viktorya çağının birikim modelinin ve bu modele eşlik eden toplumsal değerlerin bir olumsuzlanmasıdır. Bu masal vesilesiyle Ruskin, serbest piyasa ve ticaret toplumunun yarattığı sahte zenginlik ile modern öncesi toplumun hakiki zenginliğini karşı karşıya getirmiştir:

“Tıpkı Ruskin’in daha sonraki iktisadi yazılarında olduğu gibi, *The King of Golden River*’da da iktisadi ilkeler ahlaki değerlerle ilişkilendirilerek meseller aracılığıyla ortaya konulur. Siyahi Kardeşlerin tek gayeleri olan sermaye birikimi hem onların ahlakdışı doğasını hem de altınlarının esas kaynağını farkında olmaksızın inkâr etmelerini dışa vurur. Onlar, bedensel ve insani doğalarını tüm yaşamın parçaları olarak görmek yerine birer sömürü nesnesi olarak gördükleri için, kendilerini hem bedensel hem de insani doğalarından tecrit ederler. Gluck ise insanlar ve hayvanlar karşısındaki nezaketi sayesinde kendini doğa güçleriyle uyumlu kılar.... Gluck’un,

¹¹⁹“Gluck hayatını vadide geçirdi ve fakirler hiçbir zaman onun kapısından kovulmadı. Bu yüzden ambarı tamamen mısırla ve evi de hazine ile dolup taşı.” (Ruskin 2018, 70)

Hazine Vadisi'ndeki yardımsever yönetimi, Ruskin'in hiyerarşik, Hristiyan kırsal yaşamını yeniden canlandıran; esas olarak tarımsal, ideal toplum anlayışının bir taslağını sunar. Böylesi bir toplumda, piskoposlar sürüsünü güden çoban gibi kendi manevi sürülerini düzgün biçimde yönetebileceklerdir.” (Spear 1984, 54)

Öte taraftan bu masalın kaleme alınmasından neredeyse 20 yıl sonra, *The Political Economy of Art* ve *Unto This Last'ta Ruskin*, Carlye'in eleştirilerini izleyerek, mekanizm, ruhsuzluk, ticaret merkezlilik ve insani değerlerden uzaklıkla itham ettiği “sözde siyasal iktisat” karşısında “hakiki siyasal iktisat” olarak tanımladığı bir bakış açısını daha analitik tarzda geliştirmeye çalışmıştır: “Yurttaşların ya da devletin gerçek siyasal iktisadı...basitçe, memnun edici ürünlerin üretimi, muhafaza edilmesi ve uygun yer ve zamanda dağıtımından oluşur.” (Ruskin 1872b, 45) Bu “hakiki” bilimimin temelleri ise Yunan ve Latin düşüncesinde, özellikle de Platon, Ksenophon, Cicero ve Horace'nin görüşlerinden türetilmelidir (Ruskin 1872b, viii).

4.2.1. Ruskin'in “Hakiki Siyasal İktisadı”

Ruskin açısından, hakiki bir iktisadi kuram yalnızca “zenginliğin” kaynağı ve kullanım biçimlerini değil, aynı zamanda zenginliğin gereksindiği toplumsal ahlak koşullarını içermelidir: “Siyasal iktisat...”, diye yazmıştır Ruskin, “belirli ahlaki kültür koşulları olmaksızın var olmayacak bir yönetim ve kanunlar sistemidir.” (Ruskin 1904, 1) Ruskin, iktisadi bir sistemin üzerine inşa edilmesi gereken bu ahlaki koşulların tarihsel kaynağı olarak Platon düşüncesini işaret etmiştir.¹²⁰

“Zamanımızın en büyük iktisatçıları ‘laissez-faire’ ilkesine, tüm tarihin en bilge insanının Bilgelik ya da Sağduyu (doğrulukla kavrayan ve benimseyen ruh), Adalet

¹²⁰ “Ruskin'in sosyal ekonomisini kavramadaki en büyük zorluk, onun Arnold ve akıl hocası Carlye gibi diğer Viktorya Çağı yazarları ile paylaştığı bütüncül yaklaşımından ileri gelir. Ruskin'in fikirlerinden herhangi bir bölümü anlamak, bu fikirlerin ilişkili oldukları Platoncu adalet, uyum (güzellik) ve doğruluk idealarını göz önünde bulundurmaksızın mümkün değildir.” (Willie Henderson 2000, 22)

(doğrulukla yöneten ve bölüştüren ruh), Cesaret (doğrulukla ısrar ve sebat eden ruh), Ölçülülük (doğrulukla durduran ve sakınan ruh) başlıkları altında topladığı erdemlere dayanarak karşı çıkanlardır. Bu esas ve koruyucu erdemler yalnızca yaşamın kendisini koruma ve sürdürmenin araçları değil, aynı zamanda, maddi yaşam araçlarının baş muhafızları ve kaynakları ve ekonominin yönetici güçleri ve sultanlarıdır.” (Ruskin 1904, 156)

Ruskin için “adalet” bu erdemler arasında hakiki bir siyasal iktisadın gözetmesi gereken temel niteliklerdir.¹²¹ (Ruskin 1872b, ix). Öyle ki Ruskin “adalet”i ahlaki bir koşul olarak öne sürse de incelemesinin üretim, bölüşüm ve tüketim ile ilgili bölümlerinde de tekrar tekrar bu kavrama başvurmuştur. Dolayısıyla Ruskin’in iktisadi sorunlara yaklaşırken sık sık başvurduğu Platoncu “adalet” nosyonunun, Ruskin’in Platon’dan devralarak Viktorya çağına uyarladığı pek çok toplumsal görüş ve özellikle de iş bölümüne karşı muhalefetinin gerçek içeriğinin anlaşılmasında büyük bir önem taşıdığı söylenebilir.

Bilindiği gibi Platon, *Devlet*’te üç tür toplum tanımı yapar: “yeni doğmuş/gürbüz toplum”, tarihsel olarak verili toplum ve ideal toplum.¹²² Mevcut “bozulmuş” ve olası “ideal toplum” biçimine kaynaklık eden “gürbüz toplum” Platon’a göre, insanların birbirlerine duyduğu karşılıklı ihtiyaçtan doğmuştur (Platon 2016, v. 369b). Böylece Platon, 19.yüzyılın Robinsoncularını kısıktırarak biçimde, analizine toplumsal yaşam öncesinde insanların yalıtık bireyler olarak yaşadıklarını ve ancak tarihin belirli bir aşamasında ihtiyaçların zorlaması ile yan yana geldiklerini varsayarak başlamaktadır. Başka bir ifadeyle, toplum, henüz insanların üretici etkinlikleri ve toplumsal ihtiyaçlarını kolektif olarak yaratmadıkları, bunun aksine, her bireyin doğasından gelen tekil beceri ve ihtiyaçlar tarafından koşullandığı hayali bir tarih öncesinden teşekkül eden yapay bir birliktir. Bu varsayım tek başına önemsiz gibi görünebilir. Ancak Platon bu varsayımdan hareketle, çeşitli mesleki ayrımlar, iş bölümü ve sınıfları tarihin belirli bir aşamasında ortaya çıkan uğraklar olarak değil, insanın varlığına içkin ebedi ilişkiler olarak koyutlamıştır. Eşitsizliğin Platon’un

¹²¹ Ruskin bu bölümün devamında değinilecek Platon’un dört erdeminden özellikle *The Political Economy of Art*’ta sık sık yararlanır.

¹²² Bu çalışmada kaynakçada yer verilen Platon’un üç ayrı çevirisinden de yararlanılmıştır.

toplumunun kurucu ilkesi statüsüne yükselmesi bu toplumsal-ontolojik öncülün zorunlu bir uzantısı olarak belirlemektedir. Zira Platon, bir kere iş bölümü ve toplumsal sınıfların mevcudiyetini doğal biçimler olarak kabul ettikten sonra, toplumu koruyucular ve üreticiler olmak üzere iki temel-doğal sınıfa ayırır.¹²³ Yönetici sınıf görünürde hiçbir mülkiyete sahip olmamakla birlikte, varlığını ve entelektüel uğraşlara zaman ayırma imtiyazını üreticilerin emeği üzerinden sağlar.¹²⁴ Üreticiler ise, iş bölümünün katı kuralları içinde, başka bir sınıf ya da üretici etkinliğe yönelme olanağı bırakılmayan, “pek kafaları işlemeyip de beden işlerinde çalışan işçiler” (Platon 2016, v. 371e) oluşur.

Platon’un katı bir hiyerarşiye dayanan ideal toplumu dört temel değer sayesinde ayakta tutulacaktır: bilgelik, cesaret/yiğitlik, ölçülülük ve adalet (doğruluk) (Platon 2016, v. 427c). Bu dört erdem de ilk bakıştaki tüm soyutluklarına rağmen, bunlar olmaksızın Platon’un “iyi bir yaradılışla, iyi bir eğitimi birleştirmiş küçük bir azınlık”(Platon 2016, v. 431b) olarak tanımladığı yönetici sınıfının imtiyazlarını yasal ve askeri bir çerçevede örgütlemesi ve bu ayrıcalıklara evrensel bir meşruluk kazandırması olanaklı değildir. Dolayısıyla Platon’un ideal toplum olarak betimlediği koşulların örgütlenişinde erdemler son derece pratik işlevlere sahiptir.

Bu dört erdemden üçü, bilgelik, cesaret ve adalet(doğruluk) egemen sınıflara (yöneticiler ve bekçiler-askerlere) özgüdür (Platon 2016, v. 432a). Yalnızca ölçülülük egemen sınıflara (koruyucular-bekçiler) değil, tüm topluma yayılmalıdır (Platon 2016, v. 432a). Bilgelik, devleti ayakta tutan diğer erdemlerin, adaletin, cesaretin ve ölçünün ne olduğunun, bu erdemlerin kim tarafından belirlenmesi ve hayata geçirilmesi gerektiğinin ve nihai olarak toplumsal eşitsizliğin ve tahakkümün doğal olduğunun bilgisidir. Başka bir ifadeyle, bilgelik, ideal bir toplumda (devlette) küçük bir azınlığın geriye kalan çoğunluğu (demosu) yönetmesi gerektiğinin bilgisidir: “Demek ki, tabiata

¹²³ Aslında yöneticiler koruyucular sınıfının bir kesiminden ibarettir: “Peki, yönetenlerimiz, koruyucularımızın en iyileri olacağına göre, bunların, devleti kurmasını en iyi bilenler arasından seçilmesi gerekmez mi?” (Platon 2016, v. 412c) Dolayısıyla koruyucular sınıfı kendi içinde, yöneticiler ve bekçiler olmak üzere iki kesime ayrılır. Koruyucu sınıfın en iyileri yönetici olarak görev alır. Yöneticiler topluma önderlik eder. Dış tehditlere karşı toplumu uyarır ve önlemler alır. Dolayısıyla bunlar toplumun asıl koruyucularıdır Platon, 2016, v. 414a). Bekçiler ise yöneticilerin koydukları kuralları uygulayan, eğitilmiş gençlerden oluşan görevlilerdir (Platon 2016, v. 414b).

¹²⁴ Aslında bu sınıf, Wood’un haklı olarak vurguladığı gibi, soylu toprak sahibi sınıfın bir soyutlanmasıdır (E. M. Wood 2008, 85).

uygun olarak kurulmuş bir devlet, akıllı olmasını kendini yöneten küçük bir topluluğun bilgisine borçludur. Bilgelik diyebileceğimiz bilgi de budur.” (Platon 2016, v. 429a) Cesaret ya da yiğitlik erdemi, özel mülkiyetin, sınıflar arası duvarların korunması ve devletin düşmanlara karşı savunulması için belirlenen diğer ilkelerin cesaretle korunmasını ifade eder ve kendini askeri bir güç olarak cisimleştirir (Platon 2016, v. 430a,b,c). Son olarak ölçülülük ise azınlığın sahip olduğu imtiyazlar ve onlara atfedilen erdemlerin meşruluğunu sorgulamaya dönük herhangi bir girişimi ahlaken mahkûm etme işlevi görür. Bu nedenle “ölçülülük” yalnızca egemen sınıfların bir niteliği olarak kalmamalı; bunun aksine yönetilenlerin kendi üzerindeki egemenliği koşulsuzca kabul etme erdemi olarak topluma nüfuz etmelidir. Aslında ölçülülük erdeminin, yönetenlerin ayrıcalıklarına yönelebilecek olası bir toplumsal huzursuzluğu etik düzlemde mahkûm etme işlevi gördüğünü söylemek yanlış olamayacaktır: “Ölçü, yiğitlik ve bilgelik gibi değildir. Bu ikisi toplumun yalnız bir parçasında bulunur. Bütün toplumu da bilge ve yiğit kılar. Ölçüyse, bütün topluma yayılır. Bütün yurttaşlar arasında tam bir düzen kurar. Aşağı, orta, yukarı, güçlü, güçsüz, zengin, fakir, herkes aynı ahenge uyar.” (Platon 2016, v. 432a)

Nihayet Ruskin’in sık sık başvurduğu “adalet” erdemi ise Platon’un toplumsal idealinde tüm değerlerinin ötesinde, merkezi bir yer tutmaktadır. Zira Platon’a göre, adalet hem diğer değerleri “doğuran ve yaşatan” (Platon 2016, v. 433b) hem de toplumu bir arada tutan temel erdemdir. Ancak Platon’da adaletin gerçek bir eşitlikle yakından uzaktan ilgisi bulunmaz. Tam aksine, Platon’un “adalet”i, özel mülkiyet¹²⁵ ve toplumsal hiyerarşinin hukuki ya da gerekli koşullarda zora dayanarak güvenceye alınmasını ifade eder. Bir kast sistemi biçiminde örgütlenen toplumsal sınıflar arası geçişin önlenmesi de Platon tarafından bu “erdem”e yüklenen diğer bir işlevdir.¹²⁶ Dolayısıyla adalet bir yandan egemen sınıfların tahakkümüne meşruluk kazandıran bir baskı mekanizması, diğer yandan toplumsal huzursuzluğun artışı önleyecek bir denge aracıdır.

¹²⁵ “Yurttaşlar ne kimsenin malını yiyecek ne de kendi malından olacak.” (Platon 2016, v. 433e)

¹²⁶ “Her sınıf insanın kendi işlerinde kalıp yalnız kendi işleriyle uğraşması da doğrudur.” (Platon 2016, v. 434c) “... bir devlet için yıkıcı olan, bu üç sınıfın birbirinin işine karışması, görevlerini değiştirmesidir.” (Platon 2016, v. 434c)

Ruskin “sözde siyasal iktisadı” eleştirip kendi “hakiki siyasal iktisadı”nı tanımlarken yukarıda özetlenen Platoncu yaklaşımı temel almış, “ahlaki bir koşul” olarak önemle üzerinde durduğu “adalet” kavramını ise eleştirilerinin merkezine yerleştirmiştir. Ruskin için de tıpkı Platon için olduğu gibi, iş bölümü, toplumsal sınıflar ve verili mülkiyet ilişkileri ebedi, meşru ve değişmez kategoriler olarak “adalet”in temel koşullarıdır.¹²⁷ Hatta daha önce değinildiği gibi, *Gotiğin Doğası*’nda feodal boyundurukları övdüğü bir yerde Ruskin şöyle yazmıştır: “Gerçek özgürlüğün, doğasının anlaşılacağı, insanların bir başka insana itaat etmelerinin, onun için çalışmalarının, ona veya mevkiine hürmet göstermelerinin kölelik olmadığını anlayacakları bir gün gelecek mi, bilmiyorum?” (Ruskin 2016a, 103) Bu nedenle Ruskin, “laissez faire” ilkesi ve kapitalist toplumu eleştirdiğinde bile, mülk sahibi sınıflara, çalışanlara daha adil bir ücret verme, onlara karşı insanca davranma, kendi harcamalarında ölçülü olma gibi muğlak öğütlerde bulunmakla yetinmiştir. Öte yandan, neredeyse hiçbir yerde, adaletsizliği yaratan gerçek temeli, özel mülkiyeti ise tartışmaya açmamıştır. Bu nedenle Ruskin’in hem siyasal iktisat eleştirisi hem de bu eleştiriden türeyen pozitif iktisat tasarımının, tıpkı Platon’da olduğu gibi, özel mülkiyet ve sınıfların doğal olduğu varsayımına dayandığı öne sürmek mümkündür. Ruskin’in siyasal iktisadı, eğitimin toplumsal bir ayrıcalık olmaktan çıkarılması, işgücünün niteliğini yitirmesi karşısında mesleki beceri kazandıracak kurumların açılması, tüketimcilik ve çıkarıcılık karşısında paylaşımcılık ve azla yetinmenin özendirilmesi gibi dengeleyici çözümlerle görevlendirmesi de bu bakış açısının bir uzantısı olarak görülebilir. Ruskin’e göre, siyasal iktisatçıların esas sorumluluğu “...neyin gerçekten yararlı ve ‘hayat-verici’ olduğunu; bunların üretimi ve dağıtımı için ne miktarda ve hangi nitelikte emek gerektiğini belirlemektir.” (Ruskin 1904, 7)

Öte yandan Ruskin kendi “hakiki siyasal iktisat”ını açıklarken, Platon’un “adalet” nosyonunun içerdiği diğer veçheleri de göz önünde tutmuştur. Bunlardan en göze çarpan, Ruskin’in kapitalist ayrıntıda iş bölümü karşısındaki eleştirel tutumunu Platon’a dayandırırken izlediği yoldur.¹²⁸ Bilindiği gibi siyasal iktisatçıların pek çoğu

¹²⁷ Hatta *Gotiğin Doğası*’nda feodal boyundurukları övdüğü bir yerde Ruskin şöyle der: “Gerçek özgürlüğün, doğasının anlaşılacağı, insanların bir başka insana itaat etmelerinin, onun için çalışmalarının, ona veya mevkiine hürmet göstermelerinin kölelik olmadığını anlayacakları bir gün gelecek mi, bilmiyorum?” (Ruskin 2016a, 103)

¹²⁸ Genelde Ruskin, iş bölümünün sıkı bir muhalifi, Platon ise savunucusu olarak betimlenmektedir. Oysaki Ruskin, iş bölümünü kategorik olarak yadsımamakta, yalnızca iş bölümünün kapitalist üretim tarzı altında gelişen biçimine,

kapitalist iş bölümünün gelişimini üretkenliği artırarak, birikimi hızlandıran bir gelişme olarak görmüşlerdir. Örneğin, Smith Marx'ın deyişiyle bu özelliğinden ötürü eserine “iş bölümünü göklere çıkararak...” başlamıştır (Marx 2011c, n. 82). Siyasal iktisatçıların büyük bölümü için kapitalist (ayrıntıda) iş bölümü, işçilerin tek bir işte uzmanlaşmasını sağladığı ve böylece bir işten ötekine geçerken zaman kaybedilmesinin önüne geçtiği için son derece faydalı bir “buluş”tur. Ruskin ise geleneksel iş bölümüne değil, fakat ayrıntıda iş bölümüne muhalefet etmiştir. O'na göre, kapitalist işbölümü, yalnızca işi değil, üreticinin zihniyle eli arasındaki bütünlüğü ortadan kaldırarak, insanın kendisini de parçalara ayırmaktadır (Ruskin 1867, 165). Dolayısıyla, Ruskin modern iş bölümü karşısında, pre-kapitalist toplumların sınırlı ve daha katı iş bölümünü yeğlemiş ve iş bölümünün bu biçiminden övgüyle söz etmiştir. Örneğin, *Gotiğin Doğası*'nda, tam da Platon'un idealinde “adalet”in bir gerekliliği olarak sunulduğu biçimiyle, her bir üreticinin “kendi işinin işçisi” (Platon 2016, v. 346d) olduğu bir toplumsal modeli olumlamıştır. Bu toplumda iktisat yalnızca, üretim ve ticaretle değil, esas olarak üretilen malların niteliği ve tüketimle ilgilenmelidir. Aslında kullanım değeri ve tüketimi, mübadele ve üretime önceleyen bu bakış açısı da bir ölçüde tüketim sorununa özel bir statü tanıyan Platon'dan kaynaklanıyor olmalıdır.¹²⁹ Ruskin üretim, zenginlik, değer ve “emeğin yönetimi” gibi sorunlarda ise daha ziyade Aristoteles ve Ksenophon'un düşüncelerinden yararlanmıştı.

ayrıntıda iş bölümüne karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla, ilk bakışta Platon ile bu konuda ayrıldığı düşünülebilirse de daha yakından bakıldığında ikisinin de özgül bir toplumsal ilişkiler bütününe uzantısı olan, belirli bir iş bölümünü savundukları görülebilir.

¹²⁹ Platon'un tüketim odaklılığı üzerine bir değini için bkz. (Croix. 2016, 100) “...ben sizin sözde biliminiz siyasal iktisadın bilim olmadığını korkusuzca ilan ettim. Zira siyasal iktisat, çalışmanın en önemli yönü olan harcama üzerine inceleme yapmayı ihmal etmektedir.” (Ruskin 1885, 56)

4.2.2. Ruskin’de Analitik Varsayımlar: Değer, İçkin ve Etkin Değer

Ruskin kendinden önce hiçbir iktisatçının zenginliğin doğası ve değer hakiki bir tanımını yapmayı başaramadığını öne sürmüştür (Ruskin 1904, xi). Ancak, O’na göre bu tür bir tanım yalnızca ahlaki bir zeminde kalınarak yapılamaz. Bu nedenle Ruskin, başta zenginlik ve değer olmak üzere, bölüşüm, tüketim gibi kategorileri görece analitik bir biçimde tanımlamaya çalışmıştır. Ruskin’e göre, zenginliğin merkantil/sahte ve gerçek olmak üzere iki türü bulunmaktadır (Ruskin 1904, xxv). Ancak “zenginlik temelde değerli şeylerden teşekkül ediyorsa” diye yazmıştır Ruskin, en başta yapılması gereken “değeri tanımlamaktır.” (Ruskin 1904, 6)

Ruskin’e göre, değer ise “içkin değer” (intrinsic value) ve “etkin değer” olmak üzere iki boyut taşımaktadır. İçkin değer “yaşama faydası dokunan ne varsa, onların mutlak gücüdür.”(Ruskin 1904, 9) Başka bir deyişle, arzulanmasından, ihtiyaç duyulmasından ya da miktarından bağımsız olarak bir şeyin kendi özgül varlığından kaynaklanan değişmez bir niteliktir. Bu tanım hemen akla Aristoteles’ten itibaren iktisat düşüncesi içinde benimsenen “kullanım değeri” ve “mübadele değeri” ayrımını getirmektedir. Bilindiği gibi Aristoteles *Politika*’nın birinci kitabında bir nesnenin olası iki kullanımını üzerinde durmuştur: “...bir ayakkabı ya ayağa giymeye yarar ya da bir başka şeyle değiştirmeye.” (Aristoteles 1975, 20) Aristoteles’in, kendinden sonraki değer teorilerinin çekirdeğini oluşturan bu tanımlama girişimi, klasik siyasal iktisatçılardan geçerek¹³⁰ Marx’ta en yetkin biçimine ulaşmıştır. Daha önce de değinildiği gibi, Marx’a göre, kullanım değeri, bir nesnenin, üretimi için harcanan emek zamandan, hatta bir emek ürünü olup olmamasından bağımsız olarak, halihazırda sahip olduğu ya da çeşitli koşullar altında üstlenmesi muhtemel yararlılığı ifade etmektedir. Maddi servetin içeriğini oluşturan değer bu yönü, somut emeğin ürünüdür (Marx 2011c). Marx’ın kullanım değeri kavramı, bir nesnenin değişmez, her koşul altında aynı kalan yararlılığını ifade etmez. Aksine, herhangi bir nesne tikel koşullar altında, yeni

¹³⁰ “Değer sözcüğünün iki ayrı anlamı olduğuna dikkat etmek gerekir. Kimi zaman belirli bir nesnenin faydalı oluşunu; bazen de o nesneye sahip olmanın verdiği, başka mal satın alabilme gücünü anlatır. Birine ‘Kullanım değeri’, ötekine ‘Değişim değeri’ denilebilir.” (Smith 2006, 45) Ricardo’nun tanımı için bkz. (Ricardo 2016, 27)

kullanım değerleri edinebileceği gibi, mevcut kullanım değerlerini tümüyle yitirebilir. Marx'ın deyişiyle kullanım değerleri, “toplumsal biçime karşı ilgisizdir.” (Marx 2011a, 44)

“Örneğin kullanım değerini ifade eden meta olarak bir elması ele alalım. Elmasa bakmakla onun meta olduğu anlaşılmaz. Yosmanın boynunda ya da camcının elinde estetik ya da teknik gereksinimleri karşılamak üzere kullanım değeri olarak kullanıldığında, o elmadır, meta değildir.” (Marx 2011a, 44)

Halbuki, Marx'ın tanımının aksine, Ruskin'in “içkin değeri” bir nesnenin mutlak, değişmez nitelikleri olduğu varsayımına dayanmaktadır. Sanat yapıtları, kitaplar, temel ihtiyaçların doyuran nesnelere Ruskin'e göre, doğaları gereği “içkin değer”e sahiptirler (Ruskin 1904, 10). Böylece Ruskin hem nesnelere toplumsal ilişkilerden bağımsız bir öz atfetmiş, hem de farklı koşullar ve toplumsal ilişkiler içinde bu nesnelere kullanım değerlerinin değişebileceği gerçeğini göz ardı etmiştir.

Ruskin'in değerler boyutu olarak işaret ettiği “etkin değer”in tanımı ise daha da muğlaktır. Ruskin bir nesne ya da ürünün “etkin değer” taşıması için öncelikle yararlı bir şey olması gerektiğini öne sürmüştür.¹³¹ Ancak Ruskin'in söz ettiği yararlılık, kullanım değerinde tanımlandığı biçimiyle yararlılık değil, “içkin değer”deki mutlak yararlılıktır. Ruskin'e göre, mutlak yararlılığa ya da “içkin değere” sahip olan bir nesne, onu uygun biçimde işleyecek eller altında etkin değere dönüşmektedir: “etkin değerlerin üretimi her zaman iki şeyi gerektirir: ilk olarak özünde yararlı bir şeyin üretimi ve sonrasında ise onu kullanma kapasitesinin üretimi.” (Ruskin 1904, 9) Başka bir ifadeyle, etkin değeri yaratan, içkin değer ve içkin değeri sahip nesnelere ayırt edip işleme kapasitesidir (Ruskin 1904, 10). Ruskin zenginlik tanımını da yukarıda özetlenen içkin ve etkin değer tanımları üzerine bina etmiştir:

“Eğer içkin değer ile kavrayış (kullanma) kapasitesi bir araya gelirse, etkin değer ya da zenginlik meydana gelir; içkin değer ya da kavrayış kapasitesinin olmadığı

¹³¹ “Sadece yarar sağlayan şeylerin server sayılmasına sen de katılırsın sanırım.” (Ksenophon 2020, 6)

koşullarda ise etkin değer ya da başka bir deyişle zenginlik meydana gelmez.” (Ruskin 1904, 9–10)

Ruskin için, zenginliğin bu türü, ticaret ya da emek sömürüsü yoluyla değil, maddi servet üretmek üzere “içkin değer”leri ihtiyaç ölçüsünde edinme anlamına gelmektedir. Ruskin zenginliğin bu türünü “hakiki zenginlik” olarak tanımlamıştır. Bu zenginlik biçiminin kaynağında ise sanat üretimine de model oluşturan küçük ölçekli zanaat üretimi ve tarımsal faaliyetler bulunmaktadır. Bu zenginliğin maddi içeriğini ise şunlar oluşturur:

“i) Hava su ve organizmalarla ilişkisi içinde toprak, ii) Evler, mobilyalar ve aletler, iii) Depolanmış ya da hazır yiyecek, ilaç ve kıyafetler dahil olmak üzere bedensel ihtiyaçları karşılayan mallar iv) Kitaplar, v.) Sanat yapıtları” (Ruskin 1904, 10)

Ruskin bu zenginlik biçimi karşısında bir de “sahte/merkantil zenginlik” tanımı yapmıştır. Sahte zenginlik, emeği içkin değer taşımayan nesnelerin üretimi için istihdam eden ve bu ürünlerin mübadelesi sayesinde birikim sağlayanların zenginlik türüdür. Ruskin’in burada söz ettiği tam anlamıyla çağın kapitalist birikim modeli olsa da Ruskin bu güncel olguyu, yine tarihsel kaynaklarına başvurarak tanımlamaya çalışmıştır. Ruskin’in zenginlik karşısındaki kaynaklardan ilki, “doğal zenginlik” ve “doğal olmayan zenginlik” olmak üzere ikili bir zenginlik tanımı yapan Aristoteles olmalıdır. Zira Ruskin’in analizine yakından bakıldığında, Aristoteles’in “zenginlik” tanımını “doğal” yerine “hakiki” sıfatını geçirmek koşuluyla neredeyse tamamen benimsediği görülebilir. Bilindiği gibi Aristoteles, köle edinmeyi, çiftçiliği, avcılığı, hayvancılığı ve bu faaliyetlerden elde edilen varlıkların mübadelesiyle kazanılan serveti *doğal zenginlik* olarak tanımlamıştır (Aristoteles 1975, vv. 1256a-1256b). *Doğal olmayan zenginlik* ise salt ticaret/mübadele yoluyla elde edilir. İlkinde amaç kullanım değerleri elde etmekken, ikincisinde amaç mübadele yoluyla zenginleşmektir (Aristoteles 1975, vv. 1257a-1257b). Ruskin’in bu konudaki diğer tarihsel kaynağı ise sık sık vurgulandığı gibi Ksenophon’dur (Willie Henderson 2000, 64–66; Ruskin 1872b, viii). *Oikonomikos*’ta Ksenophon zenginliği tanımlarken, mülkün “insanların sahip olduğu serveti”, servetin ise “bir insanın sahip olduğu ve kendisine yararlı olabilecek şeyleri” (Ksenophon 2020, 27) ifade ettiğini yazmıştır. Bu tanım,

zenginliği, nitel yönüyle, salt maddi servet (kullanım değerleri toplamı) biçiminde kavrayan Ruskin'in "hakiki zenginlik" kavramıyla birebir örtüşmektedir. Bununla birlikte Ruskin'in yararlı nesnelere kullanım kapasitesini de içeren "etkin değer" tanımlarken de Ksenophon'dan yararlandığı son derece açıktır: "...bir şey onu kullanmasını bilen için değerliyken, bilmeyen için değersizdir. Örneğin bir kaval onu çalmasını bilen bir için servetken, çalmasını bilmeyen biri için taştan değersizdir." (Ksenophon 2020, 5) Nitekim Ruskin de "değer" ve "zenginlik" tanımının Ksenophon'dan esinlendiğini kabul etmiştir: "Yunan dilinde, "yararlanılabilir şeyler" anlamına gelen zenginlik teriminin gücü sayesinde, Ksenophon'un bu konudaki görüşleri herhangi bir İngiliz'in görüşlerinin olabileceğinden çok daha nettir." (Ruskin 1904, 160) Öte yandan Ruskin Ksenophon'a yalnızca değer ve zenginliği değil, aynı zamanda iktisadın toplumsal işlevini tanımlarken de sık sık başvurmuştur. Ksenophon için iktisat ya da formel anlamıyla "ev idaresi" (oikonomikos) mülkün doğru biçimde yönetilmesi sanatıdır (Ksenophon 2020, 3). Mülk yönetme sanatının en önemli inceliği ise, "başkalarını yönetebilme yetisi(dir)" (Ksenophon 2020, 80).¹³² Ksenophon yönetimin nasıl olması gerektiğini askeri bir metaforla ortaya koymuştur. Bazı subay ve generaller, "...sözleri ve davranışlarıyla kürekçileri gayrete getirerek hevesle çalışmalarını sağlar... yüz kızartıcı bir şey yaptıkları zaman utanç duymayı, emirlere itaat etmenin daha iyi olduğunu düşünmeyi... çaba harcamaları gerektiği zaman bunu memnuniyetle yapmayı benimsetirler." (Ksenophon 2020, 80–81) Askerlerine incelikten uzak, nobran ve ölçüsüz davranan subay ve generaller ise bu davranışlarının bedelini itaatsizlikle öderler. Ksenophon, üretimde de aynı prensiplerin geçerli olduğunu dile getirmiştir. O'na göre, altında çalışan işçilere yakınlık gösteren, onların mesleki becerilerini geliştirmesi yanında ahlaki eğitimlerini de üstlenen iş sahipleri servet yaratabilir (Ksenophon 2020, 81). Emeğin bir yandan niteliği artırılırken öte yandan ahlaki bir çerçeve içinde denetime alınması, Ruskin'in siyasal iktisadının da (bu terimi Ruskin yer yer Ksenophon'daki biçimiyle, mülk idaresi olarak kullanmıştır) temel niteliklerindedir. Ancak Ruskin Ksenophon'dan farklı olarak, genelde orta çağın zanaat işletmelerine özgü paternal ilişkileri model olarak almıştır:

¹³² Ruskin'in benzer bir ifadesi için bkz. "İktisat en basit ve açık tanımla ister toplumsal ister özel biçimiyle olsun, emeğin bilgece yönetimidir." (Ruskin 1907b, 26)

“Tüccar ya da fabrikatör, kendi işlerinde istidam ettiği işçiler üzerinde babalığa benzer (paternal) bir otorite ve sorumluluğa sahip olur. Genelde ticari bir işletmede çalışmaya başlayan bir gencin eviyle ilgisi kalmadığı için, ustasının bu gencin babası haline gelmesi şarttır.” (Ruskin 1872b, 40)

Öte yandan Ruskin’in üretken saymadığı ticari zenginlik karşısında “gerçek zenginlik” olarak tanımladığı koşullar hem Aristoteles hem de Ksenophon’un en yararlı faaliyet olarak söz ettikleri tarımsal üretimi işaret etmektedir. Bu nedenle, Schrimpton, Lee ve Spear gibi eleştirmenler Ruskin’in perspektifinin fizyokrasi düşüncesi ile güçlü bir bağa sahip olduğuna dikkat çekmişlerdir. Schrimpton’a göre, Ruskin’in bakış açısı “tarımsal üretime dayalı gerçek zenginlik ile ticari üretime dayalı sahte zenginlik arasındaki fizyokratik ayrımın romantik bir versiyonudur.” (Schrimpton 2014, 58) Spear da benzer bir görüş öne sürmüştür: “Ruskin’in iktisadi perspektifi genelde okurları ve takipçilerine (...) değer kaynağında tarımsal üretim ve emeği gören fizyokratik yaklaşımı canlandıran kitapları önerir.” (Spear 1984, 13) Alan Lee ise Ruskin’in mübadele yoluyla birikimi yadsıyan yaklaşımının değer mübadele yoluyla yaratılmasını olanaksız olduğunu savunan fizyokratlarla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (Lee 2014, 82).

Yukarıda söz edilen eleştirmenlerin aksine, Bernard Shaw ise Ruskin’in değer ve zenginliği tanımlama biçimine daha ılımlı biçimde yaklaşmıştır. O’na göre, Ruskin’in düşüncesinin önemi, değer tanımlarında insan ve hakikate özgü hiçbir kıstas koymayan siyasal iktisatçıların aksine, insan emeği ya da nesnede temsil edilen niteliğe tanıdığı hayati rolden kaynaklanmaktadır (Shaw 1921, 15–17). Fain ise Shaw’a kıyasla daha rasyonel bir çerçeve sunmuştur. O’na göre Ruskin’in sanayii toplumuna yönelttiği eleştirilerin pek çoğu son derece haklıdır. Ancak Fain Ruskin’in iktisatçılara dönük eleştirisinin genelde yanlış anlamadan ileri geldiğini ve pek çok Ruskin yorumcusunun da bu yanlış anlamadan yola çıkarak hatalı sonuçlara vardığını işaret etmiştir. Zira Ruskin siyasal iktisatçıların analitik bir tarzda kullandığı değer ve zenginlik gibi nosyonları etik bir içerikle yükleyerek genelde bu kavramları kendi ahlaki bağlamına indirgemiş ve böylece yöntemsel bir açmaza düşmüştür (Fain 1943, 7–12). Gerçekten de Ruskin, Fain’in belirttiği gibi, neredeyse hiçbir kavramın içeriğini

bütünüyle belirginleştirmemiştir. Siyasal iktisatçıları eleştirirken, çoğu zaman ahlaki yargılara ve post hoc'lara başvurmak zorunda kalması da bir ölçüde bunun bir sonucudur (Fain 1943, 6)

4.3. Ruskin'in Sanatın Ekonomi Politikası

Ruskin doğrudan sanatı konu edinmediği yapıtlarında dahi sanat üretimi ve sanat ürünlerini çeşitli veçhelerini incelediği iktisadi ilişkilerin bir modeli olarak göz önünde tutmuştur.¹³³ Ne var ki Ruskin'in sanat ve iktisat ilişkisini ayrıntılı biçimde incelediği tek bir çalışması vardır. 1857 tarihli bu kitap -*The Political Economy of Art/A Joy For Ever*- Ruskin'in verdiği iki dersin kaleme alınması ile oluşmuştur.

Ruskin sözü edilen dersleri 1857 yılında Manchester'da açılan "Birleşik Krallık Sanat Hazine Sergisi" vesilesiyle vermiştir. Bu iki ders sırasıyla, "*The Discovery and Application of Art*" (10 Temmuz 1857) ve "*The Accumulation and Distribution of Art*" (13 Temmuz 1857) başlıklarını taşımaktadır. Dersler, Ruskin'in çeşitli ilaveleriyle birlikte, ilk olarak 1857'de *The Political Economy of Art* başlığıyla basılmıştır. Ruskin kitabın ikinci baskısında ise (1880) Keats'in *Endymion*'unun ilk dizesinden yola çıkarak kitaba "*A Joy For Ever*" alt başlığını da eklemiştir. (Throsby 2011, 276).¹³⁴

Ruskin'in çalışması, verdiği derslerin planıyla paralel biçimde, ayrı sorunlar üzerine yoğunlaştığı iki kesim ve dört ayrı başlıktan oluşmaktadır: Birinci kesimin iki başlığı, sırasıyla, i.) Sanatın Keşfi ve ii.) Sanatın Uygulanışı'dır. İkinci kesimdeki bölümler ise, i) Sanatın Birikimi ve ii) Sanatın Bölüşümü başlıklarını taşımaktadır. Ruskin'in siyasal iktisadi incelemeye başladığı bu ilk çalışması düşünürün sanata bakışını yansıtmak açısından olumlu ve olumsuz iki nitelik taşımaktadır. *The Political Economy of Art* bir

¹³³ Örneğin, *Munera Pulveris*'te "içkin değeri" tanımlarken, Ruskin'in aklında, toprak, hava, su yaşam için gerekli doğal ihtiyaçlar yanında kitaplar ve sanat yapıtları da bulunmaktadır (Ruskin 1904, 10-11).

¹³⁴ Keats'in şiiiri şöyle başlar: "A THING of beauty is a joy for ever" bkz. (Keats 2001, 126)

yönüyle Ruskin'in iktisadi düşüncesinin sanata nasıl uygulanabileceğini gösteren en ayrıntılı çalışmasıdır. Ancak Ruskin bu kitabın kaleme alındığı 1857'de daha önce değinilen bir dizi çalışmasını (*Unto This Last*, *Munera Pulveris* ve *Fors Clavigera*) henüz kaleme almamıştır. Dolayısıyla Ruskin'in bu çalışmasında daha sonra kaleme aldığı kitaplarda da gözlenen bir dizi nitelik bu metinde daha da belirgindir. Ruskin, bu metinde de çoğu kez kavram ve kategorilerini ayrıntılı biçimde ele almamış; diğer çalışmalarında olduğu gibi, sorunları analitik bir biçimde incelemektense, sık sık çeşitli alegori ve metaforlara başvurmuştur. Dolayısıyla, Ruskin'in sanata ilişkin iktisadi görüşlerini açık biçimde ortaya koyabilmek için Ruskin'in bu çalışmadaki analizini diğer çalışmalarıyla ilişkisi içinde ele almak gerektirmektedir.

4.3.1. Ruskin'de Sanat Emeginin Gizemlileştirilmesi: “Sanatsal Altın”

Ruskin'in siyasal iktisadi konu edindiği iki çalışması, *Unto This Last* ve *Munera Pulveris*'te zenginliğin özgül bir tanımını yapmaya çalıştığı üzerinde daha önce durulmuş ve Ruskin için “hakiki zenginlik” yalnızca doğaları gereği mutlak yararlılık (içkin değer) taşıyan -kendisinin nasıl tanımladığından bağımsız olarak söylenirse- bir kullanım değerleri toplamı ya da maddi servetten ibaret olduğuna değinilmişti (bkz. Bölüm 4.2.1.). Aslında Ruskin'in *The Political Economy of Art*'taki analizinin değer ve zenginliğe ilişkin bölümlerinin merkezinde de benzer biçimde “hakiki zenginlik” ve “içkin değer” kavramları yer almaktadır. Ruskin çalışmasının hemen başında, yine zenginliğin iki türü (sahte ve hakiki zenginlik) olduğunu belirtmekte (Ruskin 1907b, 21–23); daha sonra ise hakiki bir zenginliğin yaratılmasında görev üstlenecek siyasal iktisadın prensiplerinin belirlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ruskin'in burada belirlediği prensipler, daha önce değinilen çalışmalarındaki, Platon ve Ksenophon'dan esinlenen görüşleriyle büyük ölçüde tutarlılık taşımaktadır:

“İktisat en az para harcamak kadar para biriktirmek anlamı taşır... İktisat en basit ve açık tanımıyla ister toplumsal ister özel biçimiyle olsun, emeğin bilgece yönetimidir. Bu tür bir yönetim ise üç boyutludur: ilki, emeğin akla uygun biçimde tatbik edilmesi,

ikincisi emeğin ürünlerinin dikkatli biçimde korunması, sonuncusu ise bu ürünlerin zamanında bölüştürülmesi.” (Ruskin 1907b, 25–26)

Ancak, çalışma açısından daha çarpıcı olan Ruskin’in diğer çalışmalarında gündeme getirmediği önemli bir sorunu, sanat emeğini burada gündeme getirmesidir. Aslında Ruskin’in sorunu, burada da “hakiki zenginlik” için gerekli koşullardan biri olarak gördüğü emeğin doğru yönetimi ilkesi (Ksenophon) ile sınırlı biçimde ele alması beklenebilir. Başka bir ifadeyle, diğer çalışmalarında olduğu gibi, Ruskin’in, burada da emek üzerine düşünürken, emeğin eğitilmesi, doğru yöntem ve tarzda istihdam edilmesi ve karşılığının adilane biçimde ödenmesi gibi yönetsel önerilerle sorunu geçiştirmesi mümkündür. Ancak incelediği sorunun doğası, yani sanat üretimi ve sanat yapıtlarının diğer nesnelere ve emek biçimlerine görünüşte “istisna oluşturması” Ruskin’i sanat emeği bağlamında daha ayrıntılı biçimde durmaya zorlamıştır. Ruskin, öncelikle, sanat etkinliğine yönelen emeği diğer emek biçimlerinden ayırarak işe başlamaktadır. Ruskin’e göre, “sanatta tatbik edilmesi gereken emek bu iş için özel bir yaratıcılığa sahip insanların emeği olması gerektiğinden” (Ruskin 1907b, 36) yalnızca sanat emeğinin hangi işlerde ve ne tür yöntemlerle istihdam edildiği değil, bu emeğin nasıl üretildiği ya da “yaratıcılık” niteliğini nasıl kazandığı da araştırının konusu olmalıdır: “Meselenin ilk boyutu, işçilerinizin bu yaratıcılığı nasıl edindiğidir.” Zira Ruskin’e göre, sanat söz konusu olduğunda, emeğin tatbik edilmesi kadar, emeğin eğitilmesi de başat bir sorun haline gelmektedir. Bu nedenle Ruskin, siyasal iktisat (emeğin yönetimi) için temel görevler olarak gördüğü üç niteliğe -emeğin tatbik edilmesi, ürünlerinin muhafaza edilmesi ve adil biçimde dağıtılması-, sanat üretimi gündeme geldiğinde, bir koşul daha ekler: İşçilerin uygun biçimde yetiştirilmesi (Ruskin 1907b, 36). Bu sorun, aynı zamanda Ruskin’in çalışmasının ilk kesiminin, “*Sanatın Keşfi*” başlıklı alt bölümünün de temel sorunudur.

Ruskin, sanatsal yeteneğin ortaya çıkarılması ya da yetiştirilmesine ilişkin son derece tuhaf bir varsayımın sorun üzerine düşünmeye başlamıştır. Ruskin’e göre, sanatsal üretim için gereken emeğin eğitim yoluyla daha nitelikli kılınması mümkünse de sanat emeğinin insan çabasıyla yaratılması mümkün değildir:

“İşçilerimizin yaratıcılıklarını nasıl ortaya çıkarırız? Başka bir deyişle, sanatsal zekâya sahip azami sayıda insanı belirli bir süre içinde nasıl yetiştirebiliriz? Bunun sanat eğitimi de dâhil olmak üzere pek çok boyutu bulunan geniş çaplı bir sorun olduğunu söyleyeceksiniz. Doğru, ne var ki ben sorunun bu boyutlarını kastetmiyorum; yalnızca meselenin kökeninde yatan birkaç ilkeden söz etmek istiyorum. Bu ilkelerden ilki, kendi sanatçılarınızı yaratmaktansa daima onları arayıp bulmanız gerekliliğidir. Nasıl ki altın üretmezseniz, sanatçıları da üretemezsiniz.”(Ruskin 1907b, 36–37)

Yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi Ruskin, sanat emeği ve sanat üreticisine diğer emek biçimleri ve ürünleri karşısında istisnai bir nitelik tayin etmektedir. Hatta bu görüşünü açıklamak için, -zenginliğin esas kaynağını altın gibi değerli taşların oluşturduğunu düşünen merkantilistleri kışkırtacak biçimde-, dikkat çekici bir metafora başvurmuştur: “sanatsal altın.” (Ruskin 1907b, 37) “Bir altın külçesi gibi dere yatağında gizlenen sanatçıyı, arayıp bularak evinize getirebilirsiniz”, diye yazmıştır Ruskin, “...ondan altın bir sikke ya da altın bir yemek takımı da yapabilirsiniz. Ancak onun tek bir zerresini bile yaratamazsınız.” (Ruskin 1907b, 37) Tahmin edilebileceği gibi, kendisini üretmenin değil, yalnızca uykusundan uyandırmanın olanaklı olduğu bu “sanatsal altın”ın miktarı verilidir. Diğer bir deyişle, “sanatsal altın”ın arzı doğası gereği sınırlıdır:

“... senelik miktar, bir zerre bile artırılamaz. Bu miktar kaybedilebilirsiniz; ya da arttırmak için daha fazlasını bir araya getirebilirsiniz. Vadide öylece uzanıp durmasına ya da kumlara gömülmesine izin verebilir veya ondan bir kral tahtı yapabilir, hatta tapınakları onunla kaplayabilirsiniz. Onu eleyebilir, eritebilir, dövebilir ve arıtabilirsiniz. Ama yaratamazsınız.” (Ruskin 1907b, 37)

Sanat emeğinin, “biricik”, istisnai ve yeniden üretilemez olduğuna ilişkin bu varsayım, Ruskin’in sanat ve iktisat bağlamındaki analizinin esas halkasını oluşturmaktadır. Bu nedenle sorun üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak anlamlı olacaktır. Öncelikle, bu düşüncenin, Ruskin’e özgü olmadığı, aksine, herhangi bir emek biçiminin ötekilerden daha üretken olduğu ya da doğası gereği yeniden üretime direndiğini savlayan görüş açısının hem iktisadi düşünce hem de estetikte çok gerilere gittiği bilinmektedir. Ticaret ve özellikle altın gibi madenlerin değer üreten yegâne faaliyet, dolayısıyla

ticari faaliyet ve altının “keşfedilmesini” yegâne üretken etkinlik olarak gören merkantilistler ile tarımsal emeği tek üretken emek biçimi sayan fizyokratlar bu yaklaşımın iktisadi düşüncedeki görece modern temsilcileri olarak sayılabilir. Ancak bu düşünce klasik siyasal iktisat öncesi iktisat ekollerinden çok daha önce, Yunan düşüncesi içinde ilk kez belirmiştir. Hakim sınıfların temelde toprak sahiplerinden oluştuğu (Croix. 2016, 160–61), artığın ise tarımsal faaliyet ve özgür olmayan/köle emeğinden çekildiği Yunan dünyasında (Croix. 2016, 27,53,77 vd.), tarımsal faaliyet (aslında toprak sahipliği) egemen sınıflar tarafından yüceltilirken; toplumsal toplam üretimin büyük kısmını oluşturmalarına rağmen artık üretimine katkı sunmayan, özgür emek, zanaat ve bağımsız üreticilerin etkinlikleri ise küçümsenmiştir. Benzer biçimde, ticaretin de Yunan dünyasında toprak sahipliğine dayalı üretime nazaran hor görülen bir faaliyet tarzı olduğu bilinmektedir. Bu görüş açının, yalnızca mülk sahibi sınıflar değil, aynı zamanda bir kısmı mülk sahibi sınıflar içinde yer alan antik düşünürler (Ksenophon, Platon, Aristoteles, Cicero vb.)¹³⁵ tarafından da yaygın biçimde kabul görmesi ise Antik Dünya’da ticari faaliyet ve imalatın mülk sahibi sınıfların zenginliği açısından çok sınırlı bir paya sahip olması ile ilişkidir (Croix. 2016, 170).

Kökleri Yunan düşüncesinde bulunan bu görüş açısını, güzel sanatlar-mekanik sanatlar (*schonen Kunst* -emek-) dikotomisi çerçevesinde yeniden üreten ve romantikler aracılığıyla Ruskin’e taşıyan ise daha önce vurgulandığı gibi Kant’tır. Bu nedenle Kant’ın sanat etkinliği üzerine görüşlerini özetlemeye çalışmak, Ruskin’in düşüncelerinin şekillendiren çerçeveyi ortaya koymak açısından anlamlı olabilir. Bilindiği gibi Kant, *Yargı Yetisi’nin Eleştirisi*’nde, güzel sanatları (*schonen Kunst*) diğer etkinlik biçimlerinden [i] doğadaki etkinlik (agere), ii) bilim (Wissenschaft), iii) mekanik sanatlar/el emeği-ücretli emek (Handwerke/Lohnkunst)], üç temel düzlemde, doğası (amaçlı amaçsızlık), pratik oluşu ve ücret karşılığı yapılmaması bakımından ayırmıştır. Ancak Kant güzel sanatların (*schonen Kunst*) özgüllüğünü ortaya koyarken, başta daha genel bir soyutlama düzeyinden hareket etmektedir. Kant’ın ilk ayrımı, doğanın etkinliği ile insanın ustalığa dayalı etkinliği (kunst) arasında belirlediği, ancak doğa karşısında insana özgü tüm etkinlik biçimlerini niteleyen farka dayanır.¹³⁶ Bu iki

¹³⁵ Bu bakış açısı, Ksenophon, Platon, Aristoteles ve Cicero gibi antik düşünürler tarafından sıklıkla dile getirilir.

¹³⁶ Aslında Kant’ın bu ilk aşamada sanat (kunst) olarak söz ettiği etkinlik, Altuğ’un da vurguladığı gibi (Altuğ 2007, 177) Yunan dünyasında herhangi bir ustalığı niteleyen tekne’den farksızdır. Kant “kunst” olarak sanatı insani

etkinlik tarzını birbirinden ayıran temel belirlenim, insani biçimiyle etkinliğin amaçlı olmasına karşılık, doğadaki etkinliğin -hayvanlara özgü çalışma- belirlenimsiz-içgüdüsel oluşudur.¹³⁷ Başka bir deyişle, Kant için en genel soyutlama düzeyinde, insani biçimiyle emeği (kunst) tanımlayan özgül nitelik, (ilk olarak Aristoteles, kendinden sonra ise Hegel ve Marx'ta olduğu gibi) bu etkinliğin amaçlı karakteridir. Fakat amaçlılığın insani emek/etkinlik açısından temel belirlenimi, doğadaki amaçlılıktan (doğal amaçlılık) farklı olarak, özgürlüktür. Özgürlük ise insanın içgüdüyle ya da salt doğal belirlenimlerle değil, akla başvurarak üretmesi anlamına gelmektedir (A. W. Wood 2009, 151). Böylece, Kant için insani biçimiyle etkinlik (ya da genel olarak emek), hangi faaliyete yöneldiğinden ya da bir etki değil bir yaratı (work) olması koşuluyla, ortaya çıkardığı ürünün niteliğinden bağımsız olarak zihinde tasarlanmış, amaçlı ve dolayısıyla belirlenimsiz faaliyet anlamına gelmekteydi (Kant 2000, 182).¹³⁸ Başka bir deyişle, Kant'ın belirli nitelikleriyle birbirinden ayırdığı insana özgü tüm etkinlik tarzları, (ustalık-beceriye dayalı etkinlik/kunst, bilim, el işçiliği-mekanik sanatlar, güzel sanatlar) doğadaki etkinlik (agere) karşısında amaçlı olmaları bakımından özdeşti.

Kant tüm etkinlik tarzlarını özdeş nitelikleri (amaçlılık) ile doğadan ayırdıktan sonra, bu etkinlikler arasındaki farkları soyutlayarak güzel sanatlar tanımına ulaşmıştı. Güzel sanatlar ve mekanik sanatlar (el işçiliği ve çeşitli zanaat biçimleri) özdeş bir nitelikleriyle, salt teorik değil, pratik/tatbiki olmaları ile bilimden ayrılıyordu. Kant son olarak, belirli açılardan özdeşlik (ereksellik, uygulanımsallık) taşıyan bu iki etkinlik tarzını (mekanik sanatlar-estetik sanatlar) ise amaçlılıklarının niteliği ve buna koşut olarak etkinliklerinin yarattığı ürünler temelinde sınıflandırmıştı. Estetik beğeninın konusu olan sanat ürününü yaratan etkinlik mekanik sanatların aksine,

biçimiyle emek ya da “genel olarak emek” biçiminde soyutlamamasına karşın, analizinin bir aşamasına kadar sanatı beceriye dayalı etkinlik ya da ustalık anlamına gelecek biçimde kullanır. Açıkta ki, Kant'ın söz ettiği bu sanat (kunst) bugün anladığımız biçimiyle sanatı değil belirli bir nitelikte insan emeğini ya da ustalığı ima etmektedir. Bu nedenle Kant'ın sanat (art, kunst) tabirini kullandığı yerlerde karışıklığa yol açmamak için daha genel bir biçimde insani biçimiyle etkinlik tabirine de başvurduk.

¹³⁷ Kant s43'te (Kant 2000, 182) tam da Marx'ın insani biçimiyle çalışmayı doğadaki çalışma (emeğin hayvansal biçimleri) ayırırken başvurduğu arı örneğini kullanır. Öte yandan Kant'a göre doğada amaçsızlık değil, doğal bir amaçlılık bulunur. Burada “belirlenimsizlik” ya da “içgüdüsellik” tümüyle bir amaçtan yoksun olmayı değil, öznel bir amaç ya da zihinde önceden yaratılmış bir tasarımın yokluğunu ifade eder.

¹³⁸ Hem bu etkinliklerin (doğanın ve insanın etkinlikleri) doğası hem de sonuçları birbirinden farklıdır. Kant insani biçimiyle faaliyete (Marx'ın kavramıyla genel olarak emek) “yapma/eyleme” (facere) derken, doğanın etkinliğini (hayvanlar, doğal süreçler vs.) ise “genel anlamda etkinlik” (agere) olarak tanımlar.

kendinde bir amaca sahipti. Daha açık bir ifadeyle, el işçiliği ya da çeşitli zanaatlarda (mekanik sanatlar) üretici önceden zihninde tasarladığı bir nesneyi (ya da kavramı) yararlı bir şey, siyasal iktisadın terminolojisiyle söylenirse bir kullanım değeri olarak üretirken, sanat üreticisi ya da güzel sanatların (estetik sanat) amacı sadece hoşlanma duygusu yaratmaktı (Kant 2000, 184).

Elbette Kant'ın burada hedefi estetik beğenin nesnesinin, diğer nesnelere karşısındaki özgülüğünü ortaya koymaktır. Ancak bu Kant'ın estetik kuramının belirli toplumsal varsayımlara dayanmadığı anlamına gelmez. Aksine bu estetik yaklaşımın pek çok önerisi, burada üzerinde ayrıntılı biçimde durulması mümkün olmayan, siyasal iktisattan devralınmış model ve toplumsal varsayımlar üzerinde üretilmiştir. Bağlama sadık kalmaya çalışarak temel noktalara değinilebilir: Öncelikle, Kant sanat üretimine (ya da güzel sanatlara) üretimin gerçek koşullarından değil, estetik beğenin konusu olan kullanım değerlerinden (estetik kullanım değeri) yola çıkarak yaklaşmıştır. Kant'ı sanat yapıtının amacının “oyun” olduğu vargısına götüren de budur. Halbuki, sanat ürününün kullanım değerinin filozof ya da sıradan okur için ya da iki ayrı çağın insanı için muhtevası görelidir. Herhangi bir ürünün ne tür bir kullanım değerine sahip olduğu yalnızca tekil tüketicilerin verili bir andaki yargısıyla belirlenmez: “Yararlı olan her şey, pek çok özelliğin bir bütünüdür ve bundan dolayı çeşitli bakımlardan yararlı olabilir. Şeylerin farklı yönlerini ve dolayısıyla çok sayıda kullanım biçimlerini ortaya çıkarmak tarihin işidir.” (Marx 2011c, 49–50) Ama daha belirleyici olan, kullanım değerlerini sanat üreticisinin niyetinin değil, sanat üreticisinin içinde ürettiği veya ürününün miras kaldığı toplumsal koşulların belirlemesidir. Üstelik bu toplumsal koşullar, yalnızca sanatın estetik kullanım değerlerini yeniden üretmek (ortaya çıkarmak) ya da ortadan kaldırmakla kalmamakta; aynı zamanda bu kullanım değerlerinin “estetik kullanım değeri” olup olmadığını ve dolayısıyla “güzel sanatlar” sınıfına sokulup sokulamayacağına ilişkin görüşü de yeniden belirlemektedir. Örneğin, ilkel insan için bir kült nesnesinin, modern insanın gözünde bir estetik kullanım değeri taşıması hiç şaşırtıcı değildir. Bunun tam aksine günümüzde ortak estetik duyuya seslenen pek çok sanat ürünü, Yunan toplumu için hiçbir estetik kullanım değeri taşımayabilir.

Öte taraftan, Kant'ın öne sürdüğü gibi, sanat üreticisinin, ürününü ücret karşılığı ya da ücret beklentisi olmaksızın üretmesi ile sanat yapıtının estetik kullanım değeri arasında, en azından tarihsel bir bağlamda, dolaysız bir ilişki bulunmamaktadır. Sözgelimi, Antik Yunan'da pek çok köle-zanatçı bugün estetik bir kullanım değeri atfedilen nesnelere, modern ücretli emekçiden dahi daha "sefil" amaçlarla, yalnızca karın tokluğu için üretmiştir. Dolayısıyla, üretimin ve sanatın sırf kendini üreten emeğin somut niteliği ya da emek ürününün içerdiği kullanım değeri bakımından - kullanım değerinin ne olduğundan -oyun, vb.- bağımsız olarak-, değerlendirilmesi olağan dışı toplumsal koşulları, daha doğru bir ifadeyle, toplumsal bir ideali varsayar. O halde, oyun olarak, ücret karşılığı yapılmayan ve yalnızca estetik beğenin konusu olabilecek bir kullanım değeri olarak sanat hangi toplumsal koşullar altın mümkündür, sorusu meşruluk kazanır.¹³⁹ Bu tür bir toplumun, boş zamana ve ürünlerini mübadele etmek üzere değil salt estetik kullanım değerleri olarak üretme olanağına sahip üreticilerden oluşması gerektiği tartışmasızdır: "İnsan sözcüğün tam anlamıyla, insan olduğu yerde oynar ve o ancak oynadığı yerde tam insandır." (Schiller 1990, 76) Öyleyse, ilki olası ikincisi ise tarihsel olarak verili iki seçenektir: tüm toplumsal ürünlerin salt kullanım değerleri olarak üretildiği, emeğin sadece somut bir nitelik taşıdığı, iş bölümü ve yabancılaşmanın ortadan kalktığı, zamanın özgürleştiği bir başka toplum, komünist toplum. Kant'ın bu seçeneği göz önünde tutmadığından söz etmek anlamsızdır. Ama en azından, Kant'ın sanat üretimini özgür emekçilerden oluşan bir toplumun üretim modeli olarak tasarladığı düşünülemez mi? Bu sorunun yanıtı da olumsuzdur. Zira Kant özel mülkiyet ve iş bölümünü topluma yarar sağlayan ilişkiler olarak görmektedir.¹⁴⁰ O halde geriye iki seçenek kalmaktadır: ilk seçenek Kant'ın sanat emeğinden söz ederken aklında kendi üretim araçlarına sahip, küçük üreticinin olduğudur. Örneğin, José María Durán Kant'ın Adam Smith ile ortaklıklarından yola çıkarak bu görüşü öne sürmektedir. Duran'a göre, Kant sanat

¹³⁹ Schiller *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* 'de Kant'ın oyun olarak sanat mefhumundan yola çıkmış ve sanatı biçim içtepisi ile nesne içtepisini kapsayarak aşan bir oyun içtepisinin ürünü olarak tanımlamıştır. "Oyun" der Schiller, "güzel sanatın ve daha güçlü olan yaşam sanatının bütün yapısını taşıyacaktır." (Schiller 1990, 77) Ama Schiller'de çalışmanın estetik zevkle doğal ihtiyaçları doyuran birliği/oyun olarak var olacağı toplumsal koşulların nasıl yaratılacağı belirsizdir.

¹⁴⁰ "Bütün meslekler, el sanatları ve sanatlar iş bölümünden kazançlı çıkmışlardır; çünkü o zaman bir kişi herzeyi yapmaz; her biri, bir işi en yetkin ve en kolay şekilde yapabilmek için, yapılışı bakımından diğerlerinden gözle görülür bir biçimde farklı olan bir işi yapmakla yetinir. İşlerin bu şekilde ayrılıp bölünmediği, herkesin her telden çalar olduğu yerde, meslekler hala en büyük barbarlık durumundadırlar." (Kant 2002, vii)

üreticisi modelini, Smith'in *Ulusların Zenginliği*'nin ilk bölümündeki bağımsız üreticilerden oluşan ticari toplum tasarımıyla devralmıştır (Durán 2016, 227). Ancak bu iddiaya da ihtiyatla yaklaşmak gerekmektedir. Zira Kant'ın özgür sanat üreticisi, Smith'in üretim araçlarına sahip kasap ya da biracısı gibi ürünlerini mübadele ederek yaşamını sürdürmek için üretmez. Kant için bu tür etkinlikler olsa olsa mekanik sanat sınıfına girer. Bu tür mekanik sanatlar güzel sanatların aksine kendinde amaçlı değildir; amaçları önceden yararlılık taşıyan nesnelere üretmektir. Dolayısıyla geriye tek bir seçenek kalır. Bu tür bir etkinlik biçimi ancak, çalışan sınıfların sırtından geçinmesi sayesinde boş zamana sahip olup kendi emeklerinin ürünlerini mübadele etmek zorunda kalmayan mülk sahibi sınıflar tarafından sürdürülebilir. Nitekim, Kant başka bir yerde bu tür etkinliklerin, mülk sahibi sınıflar tarafından gerçekleştirilebileceğini son derece çıplak biçimde ortaya koymuştur:

“İnsan becerilerinin gelişimine eşitsizliğim sağladığı kadar katkı sağlayan başka bir araç yoktur. İnsanların çoğu, başkalarının temel ihtiyaçlarını mekanik biçimde, sanatkârlığa hiç de gerek duymaksızın karşılar. Başkalarının kendilerini sanat ve bilim gibi kültürün daha az zaruri ihtiyaçlarına adayacak rahatlık ve boş zamana sahip olmaları da bu sayede gerçekleşir.” (Kant 2000, 261)

Kant'ın yukardaki sözleri, pek çok açıdan hakikate işaret etmektedir. Gerçekten de sanat, bilim ya da kültürün çeşitli ürünleri, sadece ayrıntıda iş bölümüne dayalı kapitalist toplumda değil, Sümer gibi ilk sınıflı toplumlarda da kendi emeklerinin ürünleriyle başkalarına boş zaman sağlayan üreticiler sayesinde üretilmiştir. Ancak Kant keskin biçimde dile getirdiği bu ilişkiyi, boş zamanın az sayıda birey tarafından mülk edinilmesini doğallaştırmaktadır. Zira Kant'a göre insan becerisinin kaynağı olan eşitsizlik, doğanın ereğinin ürünüdür (Kant 2000, 261). İnsani becerinin gelişiminin yegâne koşulu eşitsizlik olduğuna göre sanat becerisi/emeği de bu eşitsizlik ilişkisinden türemelidir. Bu doğal eşitsizliğin ifadesi ise dehadır:

“Deha sanata kural koyan doğa vergisi yetenektir. Deha sanatçının doğuştan gelen üretken yeteneğidir ve bu nedenle deha doğaya aittir. Bunu şöyle ifade edebiliriz: Deha doğanın kendisi aracılığıyla sanata kural koyduğu doğuştan gelen zihinsel kabiliyettir.” (Kant 2000, 136)

Böylece sanat ve bilim gibi boş zaman gerektiren etkinlikleri toplumsal imtiyazlarla ilişkilendirirken materyalist bir temelde hareket eden Kant, sanat üretimini ise deha aracılığıyla mistifiye etmiştir. Bunun sonucunda varlığını kendisini üreten koşulların eşitsizliğine borçlu olan beceri/deha/sanat üreten emek iş bölümünün gelişmişliğinin değil de verili toplumsal koşullara hükmeden aşkın bir eşitsizliğin ürünü olarak ayrıcalıklı kılınmıştır.¹⁴¹ Halbuki sanat üretimi daha önce ortaya konulmaya çalışıldığı üzere (bkz. Bölüm. 2.1.1.) diğer etkinlik biçimlerinden pratik bakımdan bir fark taşımamaktadır. Zira hem sanatsal etkinlik hem de insana özgü diğer etkinlik tarzları temelde doğanın insan etkinliğinin nesnesi haline getirilmesidir (Vazquez 1973, 62). Keza insana özgü tüm etkinlik tarzlarında olduğu gibi sanat üretiminde de ortaya çıkan sonuçtan bağımsız olarak, etkinliğin kendisi işe girilmeden önce zihinde tasarlanır. Başka bir ifadeyle sanat emeği de zihinde önceden tasarlanmış amaçlı faaliyet sınıfına girmektedir. Tam da bu nedenle, sanat sosyoloğu Janet Wolff, sanat üretiminin diğer etkinlik biçimleri ile özdeşliğini vurgularken Mayakovski'nin şiirin de bir üretim olduğuna ilişkin görüşlerini hatırlatır: “Şiir bir imalattır. Çok zor ve karmaşık bir uğraşın ürünüdür; ama imalattır.” (akt. Wolff 2000, 19)

Ruskin'e dönecek olursak, aslında Ruskin i) sanat üretiminin diğer üretim biçimlerinden doğası gereği ayrı olduğunu, ii) sanatın zekanın ürünü olduğunu., iii) sanatın ve sanatçının yeniden üretilmeyeceği, dolayısıyla iv) toplumsal gelişmişlik ve insan iradesine dışsal olduğunu, v) sanat emeğinin kullanım alanlarının sınırlı kalması gerektiğini savunurken idealist estetiğin toplumsal varsayımlarını, özellikle de Kant'ın fikirlerini birebir takip etmiştir.¹⁴² Ruskin'in sanat emeği tanımı şu biçimde sadeleştirilebilir: sanat emeği (sanatsal altın-zekâ) tanrı vergisi bir beceriyi bünyesinde taşıyan, yeniden üretilmesi mümkün olmayan,¹⁴³ kullanım alanları sınırlı bir emek türüdür.¹⁴⁴ (Aslında burada “sanatsal altın”, yalnızca Kant'taki beceri ya da dehanın

¹⁴¹ İspanyol-Meksikalı sanat kuramcısı Adolfo Sanchez Vazquez'e göre, bu bakış açısı Alman idealist estetiği tarafından sanat ve emeğin birbirine karşıt şeyler olduğu biçimde genişletilmiştir (Vazquez 1973, 42, 63–64).

¹⁴² Burada ilişki Ruskin'in doğrudan Kant'ı işaret edip etmemesinden bağımsızdır. Üstelik Ruskin'in Kant'ı okuyup okumadığı bile tartışmalıdır. Ancak İngiliz romantizmi içinde Ruskin'in takipçisi olduğu başta Coleridge gibi pek çok düşünür Kant'ın estetik görüşlerini takip etmiştir. Dolayısıyla burada kastedilen doğrudan bir ilişkiden ziyade, Ruskin'in düşünce dünyasının gelenekle ilişkisidir.

¹⁴³ “...mekanik sanat (Kant'a göre) öğrenilebilir bir şeydir ve isteğe göre tekrarlanabilir, yeniden üretilir. Buna karşılık güzel sanat, bilgi haline getirilemez olan tasarımın, belirlenimsiz bir kavramın sonucu olmakla, onda içerilen ‘yapma’ ne öğretilir ne de tekrarlanabilir... Yaratım bir defalıktır ve eser biricik'tir.” (Altuğ 2007, 180)

¹⁴⁴ “Altınla ne bıçak ne zırh ne de demiryolu yapılabilir. Altın birini ne kesebilir ne de taşıyabilir. Onu mekanik bir tarzda kullandığınız anda hemen mahvolur.”

bir metaforla ikame edilmesinden ibarettir.)¹⁴⁵ Bu tanım aynı zamanda, sanat emeğinin sırf entelektüel kapasiteye ya da başka bir deyişle kafa emeğine bağımlı olduğunu da içermektedir.

Ruskin'in yukarıda verilen sanat emeği tanımının geçersizliği ise birkaç başlıkta ortaya konabilir. Öncelikle, Ruskin'in sanat emeğinin yeniden üretilemez olduğuna ilişkin yargısı insanlar/üreticiler arasında entelektüel ya da beceri bakımından doğal bir eşitsizlik olduğu varsayımına dayanmaktadır.¹⁴⁶ Bu bakış açısına göre, tekil bir işteki ustalık insan emeğinin tikel faaliyet alanlarına dağılmasının sonucu değil, insanların kendi iradelerine ilgisiz, dışsal bir güç tarafından belirlenen doğalarının ürünüdür. Halbuki, sanat emeği de dahil olmak üzere, tikel bir emeğin nitelik ve kapasitesi, tekil üreticilerin doğalarına değil, içinde ürettikleri toplumsal koşullara bağlıdır. Bu koşullar arasında iş bölümü belirleyici bir rol oynamaktadır. Zira toplumsal iş bölümünün¹⁴⁷ mevcudiyeti ortalama emeğin, nitelikli emeğe dönüşmesinin, dolayısıyla sanat emeği dediğimiz özgül emek biçiminin tarihsel koşuludur. İş bölümü olmaksızın, nitel olarak farklı emek kapasitelerine sahip tekil üreticilerin varlığı bile düşünülemez. Bunun nedeni gayet açıktır: herkesin her işi aynı ölçüde üstlendiği bir toplumda uzmanlaşmaya, belirli bir işte yetkinlik kazanmaya gerek kalmaz. Başka bir

¹⁴⁵ Aslında Ruskin'in emeğin uzmanlaşmasını toplumsal ilişkilere dışsal güçlerin ürünü sayan bakış açısının kökleri çok gerilere, Antik Yunan dünyasına kadar götürülebilir. Örneğin Homeros, toplumsal iş bölümü, dolayısıyla çeşitli emek biçimleri ve ustalığın topluma dışsal bir gücün iradesinin ifadesi olduğunu düşünür: "...

Tanrı üstünlüğü kimine savaşta verir, kimine oyunda, çalgı çalmada kimine türkü söylemede, kiminin de göğsüne ustun bir düşünme gücü koyar." (Homeros 2008, 322) Hesiodos ise iş bölümünü ve çalışmanın çeşitli türlerini yaratan şeyin, insan doğasındaki tanrı vergisi rekabet ve kıskançlık olduğunu söyler: "Göklerdeki tahtında oturan Kronos oğlu /Toprağın özüne kattı onu. İnsanlara yararlıdır o Kavga/ O Kavga ki eli tutmaz insanları bile işe sürükler. Başkası çift sürerken, ekin ekerken, /Evinin barkını düzenleyip zengin olurken/ Sen yerinde boş oturabilir misin? /Mal mülk edinen, komşuna imrenirsin. / Çanakçı çanakçıya özenir, dülger dülger, / Dilenci dilenciye kıskanır, ozan ozanı." (Hesiodos 1977, 143) Henüz M.Ö 9. ve 7. Yüzyıllarda toplumsal iş bölümünü ve emeğin çeşitli faaliyet alanlarına yönelmesini insan doğasındaki eşitsizlik ve rekabetçiliğe yoran bu anlayışa, Platon ve daha da belirgin biçimde Aristoteles tarafından sistemli bir boyut kazandırılmıştır. Bu iki düşünürü göre, insan doğasındaki eşitsizlik yalnızca işbölümünün değil, aynı zamanda kölelik gibi sınıfsal kategorilerin de meşru nedenidir (Croix. 2016, 524–27). Antik dünyada ilk kez Aristoteles tarafından formüle edilen bu "doğal kölelik" kuramı, kapitalist toplumun yükselişiyle yerini, özel mülkiyeti doğallaştıran modern bir doğal kölelik kuramına bırakmıştır.

¹⁴⁶ Bu görüş yalnızca Ruskin sanat emeği üzerine düşünürken değil, her soruna yaklaşımında belirleyicidir.

¹⁴⁷ Marx iş bölümünü doğal, toplumsal ve ayrıntıda iş bölümü olmak üzere üç temel biçimde inceler. Doğal iş bölümü cinsiyet ve yaş gibi fizyolojik ayrımlara, toplumsal iş bölümü mesleki ayrımlara, ayrıntıda iş bölümü ise makinelerin üretime geniş ölçekte uygulanmasıyla iş bölümünün kapitalist toplumda aldığı özgül biçime işaret eder. Burada iş bölümüne Marx'ın açıklamaları bağlamından değinilmiştir. Marx'ın açıklamaları için bkz. (Marx 2011c, 340–43)

deyişle, herkesin Leonardo olduğu ya da kimsenin Leonardo olmadığı bir toplumda ne Leonardo'nun emeğinin ne de bu emeğin ürünlerinin özgüllüğünden söz edilebilir.¹⁴⁸

Bu tartışmayı genişletmek için, Marx ve Engels'in sanat üretimi gibi çeşitli etkinlik biçimlerine aşkın bir nitelik atfeden Sol Hegelci Max Stirner ile polemikine kısaca değinilebilir.¹⁴⁹ Marx ve Engels'in eleştirisine konu olan Max Stirner'in sanat ve entelektüel üretime ilişkin görüşleri, tam da Ruskin'in daha önce özetlenen bakış açısıyla büyük benzerlik taşımaktadır. Tıpkı Ruskin gibi, Stirner de sanat emeğinin hangi koşulların ürünü olduğunu hesaba katmaksızın soruna yaklaşmıştır. Stirner'e göre, toplumsal etkinlikler "insan işler" ve "egoist işler" olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İlk gruptaki işler insan yaşamının maddi-zorunlu koşullarını sağlarken, ikincisi ise entelektüel uğraşları işaret eder. İnsani işler herkes tarafından yapılabilir. Entelektüel beceri gerektiren *biricik* etkinlikler ise özel insanlara, *biriciklere* hasır. Zira, Stirner'e göre kimse Raffaello gibi bir dehanın yerine geçip onun işlerinin üstlenerek aynı nitelikte yapıtlar üretemez (Stirner 2000, 238).

İlk bakışta sağduyuya uygun görünen bu sav, Marx ve Engels'e göre aslında insan emeğini evrensel biçimiyle kavramayı başaran siyasal iktisadın da gerisinde bir bakış

¹⁴⁸ Öte taraftan toplumsal iş bölümünün varlığı sanat emeği gibi nitelikli emeklerin koşulu olduğu halde, meslek içindeki iş bölümünün derinleşmemesi emeğin daha nitelikli hale gelmesine yol açar. Zira üreticiler bu sayede, işin belirli bir yönünde uzmanlaşmak yerine, tüm emek sürecinin zihinsel ve pratik bilgisine sahip olmak zorunda kalır. Örneğin, Ortaçağ'ın loncalarda üretilen nitelikli emek biçimlerine damgasını vuran da bu çelişkidir. Marx bu sorun üzerinde durduğu bir yerde, orta çağın "işiyile gönüllü bir kölelik ilişkisi" kuran ve aslında toplumsal iş bölümünü yansıtan lonca ustalarının yetkinliklerinin meslek içindeki iş bölümünün gelişmemişliği ile belirlenmiş olması ile ilişkisinden söz eder:

"Kentlerde, ayrı ayrı loncalar arasındaki iş bölümü henüz çok azken, loncaların kendi içinde, tek tek işçiler arasında hiç yoktu. Her işçi, işin bütün adımlarına vakıf olmalı, aletler yardımıyla her şeyi yapabilmek zorundaydı. Ayrı ayrı kentler arasındaki sınırlı ilişkiler ve cılız bağlar, nüfusun azlığı ve ihtiyaçların sınırlı oluşu, daha ileri bir iş bölümüne izin vermiyordu. Dolayısıyla, usta olmak isteyen herkes, kendi zanaatının tüm inceliklerine hâkim olmak zorundaydı. Bu nedenle, Orta çağ zanaatkarları özel işlerine ilgi duyuyor ve o meslekte, sözcüğün dar anlamıyla sanatsal düzeye erişecek ölçüde ustalaşıyordu. Ne var ki, tam da bu nedenle, her Orta çağ zanaatkarı kendini tamamen işine adıyor, işiyile gönüllü bir kölelik ilişkisi kuruyor ve işine karşı kayıtsız olan modern işçiye göre, işine çok daha bağımlı oluyordu." (Engels and Marx 2014, 57)

¹⁴⁹ Bilindiği gibi, *Alman İdeolojisi*'nde Marx ve Engels Sol Hegelciler'in görüşlerinin eleştirisi vasıtasıyla geçmişteki felsefi bilinçleriyle hesaplaştıklarını belirtirler (Marx 2011a, 27). Bu hesaplaşmanın merkezi olmasa da burada üzerinde durulması gereken bir boyutunu da egemen estetik düşünce oluşturur. Nitekim, *Alman İdeolojisi*'nin Max Stirner'in görüşlerinin konu edildiği üçüncü bölümünde Marx ve Engels, yalnızca bu düşünürün "Egoistler Birliği" adını verdiği ideal toplumunu değil, aynı zamanda entelektüel üretim ve sanata ilişkin görüşlerini de keskin biçimde eleştirirler. Aslında Stirner gibi çeşitli emeklerin özgüllüğümü bu emeklerin doğaları veya üreticilerinin ayrıksılığıyla, yani aslında totolojik biçimde açıklamaya çalışan bakış açısının temel zayıflığı, gerçek toplumsal ilişkilerden değil, spekülatif öncüllerden hareket etmeleridir. Ancak bu nedenle bu bakış açısını salt teoride yadsımak mümkün değildir. Bu varsayımların görgül örneklerle olumsuzlanması gerekir. Tam da bu nedenle Marx ve Engels, Stirner'e Mozart, Raffaello, Tiziano gibi biriciklerin emeklerini üretim toplumsal koşulları vurgularlar (Engels and Marx 2014, n. 339).

açısını temsil etmektedir. Zira bu bakış açısı öncelikle “dün biricik bir iş olan şey...bugün insani bir iş haline...”gelebileceğini göz ardı etmektedir (Engels and Marx 2014, 338) İkincisi, sanat emeği gibi biricik saydığı bir emek türünün, insani bir iş haline gelmesinde ya da tam tersi insani bir işin biricik bir emek türü niteliği kazanmasında üretimin teknik koşullarındaki değişim ve verili bir emek türüne talebin çeşitli nedenlerle artış ya da azalışı başta olmak üzere sayısız değişken etkili olduğunu hiç hesaba katmaz.¹⁵⁰ Ancak daha da önemlisi bu biricik emeğin, bir süreliğine de olsa biricik sayılmış olmasının bile, “kendisinden önce icra edilen sanatın kaydettiği teknik ilerlemeler, kendi yerindeki toplumsal örgütlenme ve iş bölümü, son olarak da kendi yerelinin ilişki içinde bulunduğu tüm ülkelerdeki iş bölümü”ne (Engels and Marx 2014, n. 339) bağlı olduğunu görmezden gelir.¹⁵¹

Tüm bu söylenenlerden sonra, Ruskin’in sanat emeğine ilişkin görüşlerine dair kısa bir sağlama yapılabilir: ne Ruskin ne de burada Ruskin’in görüşleriyle benzerliklerinden ötürü değinilen düşünürler iş bölümünün çeşitli emek biçimlerinin doğmasının koşulu olduğunu bütünüyle yadsımışlardır. Ancak esas sorun, Ruskin de dahil olmak üzere söz konusu sanat emeği olduğunda diğer emek biçimlerinin aksine iş bölümünün aynı ölçüde belirleyici olduğunun yadsınmasıdır. Sanat emeğinin ontolojik olarak diğer emek biçimlerinden ayrılması bu emeğin anlaşılmaz kılınması kadar, bu emeğin ürünlerinin değerinin de gizemli bir nitelik kazanmasına neden olmaktadır.

¹⁵⁰ Aslında burada henüz siyasal iktisadı derinlemesine eleştirmeye girişmemiş olan Marx ve Engels’in daha sonraki çalışmalarındaki nitelikli emek ve basit emek arasında yaptıkları ayrımın nüvelerini bulmak mümkündür. Nitekim buradaki görüşler daha sonra Kapital’de tekrar bir başka biçimde, Marx nitelikli emek ve basit emek kategorileri arasındaki ilişkiye değinirken karşımıza çıkmaktadır:

“Yüksek ve basit emek, “*skilled*” (nitelikli) ve “*unskilled labour*” (niteliksiz emek) arasındaki fark, kısmen sırf hayali, ya da en azından, çoktan gerçekliğini kaybetmiş ve ancak alışkanlık sonucu olarak devam etmekte bulunan bir farka; kısmen işçi sınıfının bazı katmanlarının içinde buldukları ve kendilerini emek güçlerinin değerlerini diğer işçiler ölçüsünde alabilmekten alıkoyan çaresizliğe dayanır. Burada tesadüfe bağlı koşullar öylesine büyük roller oynar ki, emeğin bu iki türünün zaman zaman yer değiştirdikleri olur. Örneğin, gelişmiş kapitalist üretimin egemen bulunduğu bütün ülkelerde olduğu gibi, işçi sınıfının fiziksel bakımdan bozulduğu ve görel bir tükenme gösterdiği durumlarda, fazla kas kuvveti gerektiren kaba ve zor işler, genellikle, basit iş derecesine inen daha ince işlere göre yüksek, nitelik gerektiren işler sayılmaya başlar.” (Marx, 2011c, s.199, n. 19)

¹⁵¹ Sanat emeğini tanımlanmaya çalışılırken iş bölümünün sorunsalın dışında bırakılması, iş bölümünün sanat emeği gibi nitelikli olmayan -sıradan- emek üzerindeki olumsuz etkisini de görünmez kılar. Zira, sanat emeği gibi yeteneği belirli insanlarda yoğunlaşmasına yol açan iş bölümü, aynı zamanda toplumun büyük kısmını gerek fiziksel gerek entelektüel bakımdan yeteneklerini bastırarak, sıradan emek gücüne dönüşmesine yol açar: “Sanatsal yeteneğin belirli bireylerin elinde yoğunlaşması ve bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılması, iş bölümünün bir sonucudur.” (Engels and Marx 2014, 349)

4.3.2 Sanat Yapıtının Değeri: İçkin Değer ve Kalıcılık

Sanat emeğini Tanrı vergisi bir yetenek olarak idealize eden Ruskin, bu emeğin ürünlerinin de doğaları gereği diğer emek ürünlerinden farklı olduğunu öne sürmüştür. Ruskin'e göre, sanat yapıtları diğer emek ürünlerinden farklı olarak, *içkin bir değere* sahiptir. Daha önce Ruskin'de içkin değer tanımına değinildiği için (bkz. Bölüm 4.3.1) burada bu kavramın Ruskin'in sanat ürünlerini incelediği sırada nasıl bir rol oynadığı üzerinde kısaca durmak daha uygun olacaktır. Ruskin'e göre, bir sanat yapıtının *içkin değeri* yapıtın kalıcılığına göre belirlenmektedir. *Kalıcılık* ise maddi-duyusal ve estetik/içeriğe ilişkin olmak üzere iki belirlenim taşımaktadır. Öncelikle, bir yapıt ancak zamana direnebildiği ölçüde kalıcı, yani değerlidir (Ruskin 1907b, 46–47). Yapıtın maddi niteliği yanında, estetik etkisinin sürekliliği ise kalıcılığı, dolayısıyla değeri üzerinde etkili olan ikinci kriterdir:

“Daha önce ilk önemli sırrın kalıcı yapıtlar üretmek olduğu söylenmişti. Şimdi ise, yapıtların kalıcı olmasının önemi ikiye katlanmış durumda: yalnızca yapıtın maddi bileşenleri değil; aynı zamanda yapıtın niteliği de kalıcı olmak ve zamanın sınavı karşısında yeterince dayanıklı olduğunu ispat etmek zorundadır. Zira yeterince nitelikli değilse, yapıttan kısa süre içinde usanıp onu bir köşeye atabilir ve bu nedenle bu yapıtları biriktirmekten zevk almayabiliriz.” (Ruskin 1907b, 49)

Ruskin'e göre, sanat yapıtına kalıcılık ya da eşanlamıyla içkin değer kazandıran ise onu yaratan emek ve bu ürünün yapımında kullanılan malzemelerdir. Dolayısıyla sanat yapıtının değeri onu üreten sanatçının emeğinin değeri ile kullandığı malzemelerin değerinin toplamına eşittir. Bununla birlikte, Ruskin bir kriter daha belirlemektedir. O'na göre, sanat yapıtının değerinin belirlenmesinde üretim için harcanan emek zaman miktarı kadar verili süre boyunca harcanan emeğin niteliği de belirleyicidir: “Aynı adamın elinden çıkma aynı miktarda emek, onun nasıl eğittiğimize bağlı olarak, güzel ve kullanışlı işler üretebileceği gibi adi ve zararlı şeyler de üretebilir.” (Ruskin 1907b, 15) Ruskin, emeğin niteliğinin değer üretme kapasitesi

üzerindeki etkisine dair gözlemini genişleterek sanat yapıtlarının fiyatının dalgalanmasında da emeğin niteliğinin etkili olduğunu vurgulamıştır. Sanatçının hızlı ve alelade çalışmaya zorlanması ya da sanatsal beceriye sahip olmayanlar tarafından sanatsal ürünler üretilmesi ile sanat eserlerinin fiyatının/değerinin düşmesi mümkündür. Başka bir deyişle, Ruskin'e göre sanat, ancak "asaletini yitirerek" ucuzlayabilir (Ruskin 1907b, 32–35)

Öte taraftan Ruskin, genelde değer ve fiyat arasında herhangi bir ayırım yapmamış ve bu iki kategoriyi sık sık eş anlamlı biçimde kullanmıştır. Ancak bir yerde, yaşayan bir ressamın resimlerinin fiyatının onda temsil edilen emek miktarı ya da değer ile ilişkili olamayacağını öne sürerek, değer ve fiyat arasında belirgin bir ayırım yapmıştır (Ruskin 1907b, 53). Yaşayan ressamların popüler olmuş resimlerinin fiyatları Ruskin'e göre, zenginlerin onları dönük talebinden, zenginlerin o yapıta dönük talepleri ise edindikleri nesnenin kendi asaletlerine katkı sunacağını düşünmelerinden kaynaklanmaktadır (Ruskin 1907b, 53). Dolayısıyla, bu yapıtların değerleri sahip oldukları içkin değer tarafından değil, piyasa tarafından belirlenmektedir. Gerçek bir değere sahip olan resimler ise, genelde ressamlarının ölümünün ardında hakiki fiyatlarına ulaşabilmektedirler (Ruskin 1907b, 53).

Sonuç olarak Ruskin'in bir sanat yapıtlarının değeri ya da fiyatı üzerine açık, güçlü bir teorik temele dayanan sistemli bir analiz geliştirdiğini söylemek mümkün değildir. Hatta değer kavramını bile, yer yer iktisadi bir içerikte, yer yer ise estetik bir bağlamda kullanmaktadır. Benzer biçimde, zaman zaman bir sanat yapıtlarının, örneğin bir resmin, değerinin temel olarak üreticisinin emeğinin niteliği ve o eseri üretmek için ne kadar zaman harcadığı ile ilgili olduğunu öne sürerken başka bir yerde ise bunun tam aksini savunarak, örneğin sanat yapıtlarının değeriyle sanatçısının eğitimi arasındaki bağın dolaylı olduğunu, diğer türlü her eğitim alan insanın istediği nitelikte resimler yapmasının mümkün olması gerektiğini belirtmiştir. Aslında bu muğlak uslamaların, Ruskin'in estetik değer ile yani bir sanat ürününün görelisi, her çağda yeniden tanımlanan kullanım değeri ile belirli bir emek zaman harcamasını ifade eden mübadele değeri arasında ayırım yapamamasından kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin, Ruskin sanat eserlerinin değerinin insanların yapımını kolayca

öğrenebilecekleri, pazarda satılan sıradan metalar gibi belirlenmesinin mümkün olmadığını, zira hakiki sanat yapıtlarının her şeyden önce, kolay bulunmayan “fevkalade bir ruhun” ürünü olduklarını vurgulamıştır: “(...)sanatta değerler gerçek kökleri görece kapasitenin doğası ve şahsi karaktere dayanmaktadır.”(Ruskin 1907b, 83) Ancak burada söz ettiği aslında bu emek ürünlerinin mübadele değerleri değil, estetik kullanım değerleridir. Bu ayrımı yapamaması ise onu, yeniden üretilmeyen sanat ürünlerine toplumsal süreçlerin analizi ile açıklanamayan sui generis bir değer atfetmeye itmiştir. Başka bir deyişle, Ruskin’in bir sanat yapıtının değerini soyutlayabilmesini sağlayacak somut emek, soyut emek, nitelikli emek-basit emek, kullanım değeri, mübadele değeri gibi kavramsal araçlardan yoksun olması emek nesnelere toplumsal süreçler dolayısıyla yüklediği özellikleri, bu nesnelere kendilerine ait özellikler olarak görmesine yol açmıştır.

5. SONUÇ

Bu çalışmanın temel amacı John Ruskin'in sanat bağlamındaki iktisadi analizinin sınırlarının anlaşılması idi. Bu temel hedefin gerçekleştirilmesi ise araştırma nesnesine belirli bir mesafeden yaklaşmayı zorunlu kılıyor; dolayısıyla Ruskin'in analizini ele almak, aynı zamanda sanat ve toplumsal üretim/iktisadi süreçler arasındaki ilişkiyi incelemeye imkân tanıyan teorik bir düzleme sahip olmayı gerektiriyordu. Ne var ki gerek iktisadi düşünce geleneğinde gerekse de sanat tarihi ve sanat sosyolojisi gibi alanlarda i) sanat emeği/sanat üretimi, sanat-değer ilişkisini araştıran ii) söz konusu sorunların iktisadi düşünce tarihinde analiz edilme tarzlarını inceleyen ve iii) Ruskin'in sanat iktisat analizini konu edinen çalışma sayısı son derece sınırlıydı. Genellikle William Baumol ve Willam Bowen'ın *Performing Arts: The Economic Dilemma* adlı çalışmalarının yayınlanması ile, yani 1960'ların ortasında bağımsız bir disipline dönüştüğü kabul edilen kültür ve sanat ekonomisi (Goodwin 2006; Throsby 2006) büyük ölçüde güncel fenomenlere odaklanmış; bu yeni disiplin içinde genel olarak iktisat tarihinde sanatın analiz edilme biçimleri, özelde ise Ruskin'in analizi sınırlı ilgi görmüştü. İngiliz iktisatçı Mark Blaug'un editörlüğünü üstlendiği *The Economics of Arts* (1976), yine İngiliz iktisatçı Ruth Towse'un derlediği *A Handbook of Cultural Economics* (2003) gibi öncü çalışmalarda da spesifik bir sorun incelenirken iktisat tarihine başvurulmuş olmasına rağmen sanatın iktisadi düşünce tarihindeki yeri kapsamlı biçimde ele alınmamıştı. Dolayısıyla yalnızca iktisat literatüründe değil, sınırlı sanat ekonomisi yazınında da sanat ekonomisinin tarihine ya da iktisat düşüncesindeki nüvelerine dair çalışmalar istisna teşkil ediyordu. Bu istisnalar içinde, Neil De Marchi ve Craufurd Goodwin'in *Economic Engagements with Art* (1999); Victor A. Ginsburgh ve David Throsby'nin *Handbook of the Economics of Art and Culture* (2006) başlıklı derlemelerinin araştırma konumuz açısından belirleyici bir önemi olduğu görüldü. Zira ilgili çalışmalar içinde yer alan bir dizi makale iktisadi düşünce tarihinde sorunun incelenme biçimlerinin detaylı birer özetini sunmaktaydı. Özellikle Neil De Marchi'nin *Economic Engagements with Art* (1999) adlı derlemeye yazdığı sunuş ve Craufurd Goodwin'in *Handbook of the Economics of Art and Culture'de* (2006) yer alan *Art and Culture in the History of Economic Thought* başlıklı kapsamlı makalesinde iktisat düşüncesinde sanatın analiz edilme biçimleri

genel hatlarıyla ortaya konulmuştu. Yine Victor A. Ginsburgh'un *The Economics of Art and Culture* (2000) başlıklı makalesi, özellikle de bu makalenin yazar tarafından genişletilerek yeniden yayınlanmış versiyonu (2012) bu konuda önemli bir katkı sunmaktaydı. Ancak anılan çalışmalar, çeşitli iktisatçıların görüşlerini betimlemekle yetinmiyor, soruna eleştirel bir konumdan yaklaşmıyor ve böylece belirgin bir teorik çerçeve sunmuyorlardı. Bu konuda ulaşabildiğimiz en kapsamlı çalışma ise yakın bir tarihte İngiliz sanatçı ve akademisyen Dave Beech tarafından kaleme alınmıştı. Dave Beech *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (2015) başlıklı kitabında yalnızca iktisadi düşüncede sanatın istisnai bir fenomen olarak görüldüğünü tespit etmek ve çeşitli ekollerin görüşlerini özetlemekle yetinmiyor; aynı zamanda bu eğilimi ortaya çıkaran nedenleri araştırıyordu. Öte taraftan Dave Beech çalışmasının tarihsel kapsamını klasik siyasal iktisat sonrası dönem ile sınırlamış, merkantilist ve fizyokrat düşünürlerin sanata ilişkin görüşlerini ise çok sınırlı biçimde ele almıştı. Bu nedenle, ikincil kaynaklara başvurulmakla birlikte, konuya ilişkin temel metinlere mümkün olduğunca doğrudan başvurulmaya çalışıldı. Öte taraftan, Ruskin de dahil olmak üzere, ilgili ekol ve düşünürlerin sanata ilişkin analizleri genel toplumsal-iktisadi görüşleriyle yakından ilişkiliydi. Dolayısıyla sanata ilişkin analizlerin teorik ve tarihsel bir bağlam içine yerleştirilerek betimlenmesi gerekiyordu. Böylece iktisatçıların sanata ilişkin görüşleri sunulurken, Marx'ın bir iktisadi düşünce tarihi olarak da okunabilecek çalışmaları (Marx 1976, 1997, 1998, 2008, 2011a, 2011c) ve Sovyet iktisatçı Isaac Ilyich Rubin'in *A History of Economic Thought* (1979) adlı kitabından da yararlanıldı.

İktisadın bağımsız bir disiplin olarak ortaya çıktığı 16.yüzyıldan itibaren “sanat”, iktisatçıların tarafından diğer toplumsal ilişki ve süreçlere istisna teşkil eden bir fenomen olarak görülmüştü. Sanatın istisnailiğine ilişkin görüşü benimseyen iktisatçılar ise birbirlerinden farklı teorik ve toplumsal öncüllerden hareket etmişlerdi. Örneğin, zanaat/sanat ürünlerinin toplam iktisadi faaliyetteki, özellikle de ticaretteki sınırlı rolünden hareket eden 16.yüzyılın merkantilist düşünürleri sanat üzerinde çok fazla durmamışlardı (Beech 2015, 61).¹⁵² Merkantilistlerin zanaat/sanata ilişkin

¹⁵² Dave Beech merkantilistlerin sanata ilişkin hiçbir şey söylemedikleri varsaymaktadır. Halbuki bu görüşün belli açılardan geçersiz olduğu söylenebilir. Zira, bu çalışmada daha önce değinildiği gibi, Bodin, Galiani ve Mandeville

ilgisizliklerinin başlıca sebebi, bu ekolün kolonyal ticaret sayesinde hızlı biçimde gelişen tüccar sermayesinin iktisadi doktrini olmasından kaynaklanıyordu. Bu doktrinin ortaya çıktığı 16 ve 17. Yüzyıllar, bir yandan tüccar sermayesinin hızlı biçimde gelişmesine, ama aynı zamanda feodal toprak mülkiyeti ve lonca tipi üretimin çözümlüşüne tanıklık etmişti (Rubin 1979, 19–23). Bu düşüncenin temsilcileri değerin üretim sırasında değil, mübadele esnasında üretildiğini, daha açık bir ifadeyle, değer yaratan yegane faaliyetin değerli madenlerin mübadelesine dayanan dış ticaret olduğunu öne sürmüşlerdi (Marx 1998, 148). Merkantalistlere göre, zanaat ve tarım gibi faaliyetler ise üretken değildi. Dolayısıyla merkantilistlerin toplumsal üretimdeki rolü gitgide azalan, üstelik ticaret tekeli üzerine kurulduğu için dış ticareti sınırlayan lonca tipi işletmeler ve bu işletmeler bünyesinde sürdürülen sanat üretimini, üretken olmayan, dolayısıyla görece önemsiz iktisadi faaliyetler olarak görmeleri son derece anlaşılırdı. Merkantilist düşüncüyü izleyen dönemde de sanat iktisadi düşüncede önemli bir yer tutmamıştı. Merkantilist doktrin karşısında değerin dolaşımında değil üretim alanında üretildiğini, değer üreten temel üretim faaliyetinin ise tarım olduğunu savunan Quesnay ve Marquis de Mirabeau fizyokratlar da (Marx 1998, 38–42) merkantilistler gibi sanat üretimi üzerinde özel olarak durmamışlardı. Fizyokrat düşünürler arasında yalnızca Turgot sanata görece fazla ilgi göstermişti. İnsanlığın tarihini esas olarak insan zihninin gelişiminin tarihi olarak gören Turgot'ya göre (Turgot 1973, 41), sanat temel olarak zihinsel bir faaliyetti ve toplumsal ilerlemeyle sıkı sıkıya bağlıydı. Başka bir ifadeyle, insan düşüncesindeki gelişim ve devrimler en berrak ifadesini sanat ve bilimde buluyordu (Turgot 1973, 42). Dolayısıyla sanatın incelenmesi, aynı zamanda insanlığın gelişiminin incelenmesi anlamına geliyordu. Ancak çeşitli topluluk ve uluslar hem toplumsal gelişim hem sanat açısından birbirinden ayrı düzeylerde gelişmişlerdi (Turgot 1973, 42). Turgot eşitsizliğin kaynağını ise iki temel etmenle, maddi çevre ve tek tek bireylerin yeteneklerinin eşitsizliği ile açıklamıştı. Ancak maddi koşulların eşitsizliği, doğal eşitsizliğe göre

gibi merkantilist düşünürlerin sanata ilişkin önemli analizleri bulunmaktadır. Özellikle İtalyan merkantilist Galliani sanat ürünlerinin değeri ile emek zaman arasında ilişki kuran belki de ilk düşünürdür:

“Emek hem resimler, heykeller, oymalar vb. gibi tam anlamıyla sanat yapıtlarına hem de madenler, taşlar, yabani meyve ağaçları gibi şeylere, değerini veren biricik şeydir. Bu nesnelere malzemenin miktarı emeği arttırmak ya da azaltmak dışında değere herhangi bir katkıda bulunmaz. Bu nedenle, pek çok nehir yatağında kumla iç içe bulunmasına rağmen, altının neden kumdan değerli olduğu soran birisine, çuvalını sadece on beş dakikada kumla doldurabilecekken, çuvalını son derece nadir bulunan altın taneleri ile doldurması için yıllar gerekebileceğini hatırlatmak gerekir.” (Galliani 1977, 29)

ikincil önemdeydi.¹⁵³ Daha yalın bir ifadeyle, belirli bir bireye özgü beceriler temel olarak o bireyin özgül doğasının ya da doğanın başkalarını mahrum bıraktığı halde o bireye sunduğu armağanlarının ürünüydü. Dolayısıyla, sanatsal becerinin belirli bireylerde toplanması armağanlarını insanlara eşit biçimde bölüştürmeyen doğanın (Turgot 1973, 43) düzeninden kaynaklanıyordu. Aslında bu doğal eşitsizlik tanımıyla Turgot, sanatsal beceriyi insan etkinliğine dışsal süreçlerle açıklayan belki de ilk modern iktisatçıydı. Öte yandan Turgot sanata ilişkin analizini daha öteye götürmemiş ve sanatın gelişmesinde hamiliğin önemini vurgulamak ve sanatçılar arası rekabetin geliştiriciliği üzerinde durmakla yetinmişti (Thorsby 2006, 35–37). Sanat üretiminin ilk kapsamlı analizi ise, Thorsby'nin vurguladığı gibi özellikle sanatı analiz etmek gibi bir amacı bulunmasa da (2006, 38), Adam Smith tarafından yapılmıştı. Adam Smith ünlü yapıtı, *Ulusların Zenginliği* 'nde sanata i) üretken emek/üretken olmayan emek ii) nitelikli emek/basit emek iii) fiyat olmak üzere üç temel bağlamda değinmişti. Yukarıda da söz edildiği gibi, üretken emek ve üretken olmayan emek arasındaki ayrım modern iktisadi düşüncenin doğuşundan itibaren önemli bir inceleme konusuydu. Merkantilistler, yalnızca dış ticaret yoluyla mübadele edildiğinde üretim maliyetini aşacak ölçüde gelir sağlayan emek ürünlerini üreten emeği; fizyokratlar ise yalnızca tarım emeğinin üretken emek olarak görmüşlerdi. Merkantilist ve fizyokratlara göre, zanaat/sanat ise üretken olmayan bir faaliyetti. Bu iki ekolün, verili bir emek tipini diğerinden üstün görmesinin temel nedenini ise henüz, *emeğin özgül biçimlerine kayıtsız kalmalarını* sağlayacak toplumsal koşulların mevcut olmamasıydı. Başka bir deyişle, bu toplumlarda emek kapitalist toplumda olduğu biçimiyle genel, evrensel bir niteliğe kavuşmamıştı Marx, bu nedenle *Grundrisse*'de, merkantilist ve fizyokratların tikel emek biçimlerini üretken saymalarının nedenlerinin yalnızca teorik bir sorunsal içinde açıklanamayacağını, bu bakış açısının sınırlılığının üretici güçlerin ve onlara denk düşen üretim ilişkilerinin sınırlılığıyla ilişkili olduğunu vurgulamıştı:

“Emeğin özgül çeşitlerine karşı kayıtsızlık, hiçbirisi artık diğerlerine üstün olmamak üzere bir araya gelmiş, son derece gelişmiş bir emek çeşitleri toplamını varsayar. Kural olarak, en genel soyutlamalar ancak mümkün olan en zengin gelişmenin ortasında, bir

¹⁵³ “Koşullar ya bu yeteneklerin gelişip serpilmesine ya da yok olup gitmesine yol açar.” (Turgot 1973, 43)

şeyin bir çok şeyde, her şeyde ortak olarak belirlediği durumlarda ortaya çıkarlar.”
(Marx 2008, 149)

Adam Smith’in *Ulusların Zenginliği*’ni kaleme aldığı manifaktür döneminde, şüphesiz ki, sorunun daha rasyonel biçimde ortaya konulmasının imkanları oluşmuştu. Bu dönemde, meslek tekeli nedeniyle bir faaliyetten ötekine geçişin çok istisnai olduğu, çalışacak kalfa ve çırakların sayısının kamu otoritesince sınırlandırıldığı orta çağa özgü lonca tipi işletmeler yerlerini, işbölümünü gitgide derinleştiren manifaktür tipi üretime bırakmıştı. Manifaktür bir yandan belirli bir işin bütünü yapmakta uzmanlaşmış lonca üyesi ya da bağımsız zanaatçıları kendi bünyesine alırken, öte yandan bu üreticileri bir parça-işçiye dönüştürüyor; ancak aynı zamanda, “el attığı her zanaatta, zanaatçılığın kesin olarak dışladığı, niteliksiz işçiler denilen bir sınıf” (Marx 2011c, 339) yaratıyordu. Bu niteliksiz üreticiler, verili bir sektördeki ücret düşüşüyle ifadesini bulan piyasa dalgalanmalarına bağlı olarak bir işten diğerine geçiyordu. Bu koşullar içinde üreten Smith, “ zenginlik üretici faaliyetten tüm sınırlayıcı kayıtları kaldırmak”(Marx 2008, 141) koşuluyla, üretken emeği, dolayısıyla zenginliğin kaynağı olan emeği, yalnızca uzmanlık gerektiren vasıflı emek, tarımsal ya da ticari emek değil, genel olarak insan emeği olarak soyutlayabilmiştir. Öte taraftan Smith tikel emek biçimlerinin üretken olup olmasını ilgili emek biçimlerinin içsel doğaları ile değil,¹⁵⁴ emeğin evrensel değer yaratma kapasitesi ile açıklamaya çalışsa da, bu kategorilerin, Marx’ın deyişiyle, “birbirine dolanmış iki tanımını” (Marx 1998, 142) yapmıştı. İlk tanıma göre, iki tikel emek biçiminin, bir imalat işçisi ile bir hizmetkarın emeğinin üretken olup olmaması, bu emeklerin içinde harcandıkları koşullarla bağıntılıydı. Belirli bir emek biçimi sermaye ile mübadele edildiği koşullarda üretkenken, gelir ile mübadele edildiğinde ise üretken değildi.¹⁵⁵ Smith bu ilk tanımında üretkenliğin belirli bir emek tipinin doğasıyla değil, emeğin

¹⁵⁴ “[Fizyokratların] sistemine göre emek artık değeri sadece bir üretim dalında, tarımda ürettiğinden, artık değer emekten değil, doğanın bu daldaki özel etkinliğinden (yardımından) kaynaklanır. Ve yalnızca bu nedenle, onlar için, tarımsal emek, diğer emek türlerinden farklı olarak, üretken emektir.” (Marx and Engels 2017, 206)

¹⁵⁵ “...bir sanayi işçisinin emeği, üstünde çalıştığı gerecin değerine, kendi geçiminin ve ustasının kârının değerince değer katar. Tersine; sıradan bir hizmetçinin emeği, hiçbir şeyin değerine değer eklemeyiz. Sanayi işçisinin ücretini, ustası peşin olarak vermekle birlikte, gerçekte, o, ustasına hiçbir şeye mal olmaz. Çünkü genel olarak, bu ücretlerin değeri, bu emeğin harcandığı nesnenin artan değeri içinde, bir kârla birlikte yeniden döner, geri gelir. Ama sıradan bir hizmetçinin bakım masrafı, bir daha geri gelmez. Bir adam, bir sürü sanayi işçisi çalıştırarak zengin olur; bir sürü hizmetçi tutmakla yoksul düşer.” (Smith 1997, 236)

istihdam edilme biçimiyle ilişkili olduğunu doğru biçimde tespit etmiş olmasına rağmen (Marx 1998, 148), ikinci tanımında ise tikel emek biçimleri veya emek ürünlerinin niteliğinin emeğin üretken olup olmaması üzerinde belirleyici olduğunu savunmuştu. Başka bir ifadeyle, Smith'e göre, belirli bir emeğin üretken sayılması için i) sermaye ile mübadele ilişkisi içinde olması yanında, ii) bu emeğin ürünlerinin maddi bir nitelik taşıması da gerekmektedir. Dolayısıyla Smith, emeği gelir ile mübadele edilen i) “ emrinde çalışan tüm sivil ve askeri memurlarıyla hükümdar, ordu ve donanmanın tümü” (Smith 1997, 271) üretken olmayan emekçiler kategorisine yerleştirmişti. İkinci olarak, ii) emeği gelir ile mübadele edilsin ya da edilmesin, emeğinin özgül/somut niteliğinden ötürü maddi ürünler üretmeyen üreticiler “...kilise görevlileri, hukukçular, doktorlar ve her çeşit yazar; oyuncular, soytarılar, müzikçiler, opera şarkıcıları, opera dansçıları...” (Smith 1997, 272) da üretken olmayan emekçiler, bunların emekleri de üretken olmayan emektir. Kısacası Smith, sanat üretimini üretken olmayan faaliyet sınıfına sokuyor; ancak bu belirlemesini sanat emeğinin fiziksel/maddi ürünler üretmemesine, yani üretken emeğe ilişkin ikinci hatalı tanımına dayandırıyor: “Bunların... emeği ileride eşit miktarda emek satın alabilecek ya da elde edebilecek hiçbir şey üretmez. Aktörün tiradı, konuşmacının söylevi ya da müzisyenin ezgisi gibi, tümünün yaptığı iş, tam üretildikleri anda yok olmaktadır [perish].” (Smith 1997, 272) Bize kalırsa, sanat üretimine yönelmiş etkinliklerin ürünlerinden yola çıkılarak kategorik olarak üretken olmayan emek sınıfı içinde tanımlanması, Smith'in tarihsel bakış açısının sınırlılığı ve soyutlama düzeyleri arasında doğru bir ilişki kurmamasından kaynaklanan hatalı bir çıkarımdır. Öte taraftan, üretken emek ile üretken olmayan emek arasındaki ilişki en kapsamlı ve ikna edici biçimiyle Marx'ın teorik çalışmalarında ele alınmıştır. Marx'ın konuya ilişkin görüşleri sanat emeğinin üretken emek ya da üretken olmayan emek olarak tasnif edilebilmesi açısından da tutarlı bir çerçeve sunmaktaydı.

Savran ve Tonak'ın vurguladıkları gibi (2012, 246), Marx'a göre sorunun doğru biçimde ele alınması, başta *kapitalist üretim tarzında üretken emek/üretken olmayan emek* ile *genel olarak üretken emek/üretken olmayan emek* kategorileri arasında ayırım yapılmasına bağlıydı (Marx 1998, 368). Başka bir ifadeyle, sorunun en genel soyutlama düzeyindeki ele alınışı ile görece somut bir düzeyde (tikel bir üretim tarzı

bağlamında) ele alınışı birbiriyle bütünüyle özdeş olmamalıydı. Marx'a göre, genel olarak üretken emek, "özgül olarak maddeci anlamı ile üretimle uğraşan emek"ti (Savran and Tonak 2012, 248). İnsanların toplumsal-maddi varlıklarının üretimine doğrudan hizmet etmeyen, dolaşım ve toplumsal düzenin yeniden üretimi için harcanan emek ise, üretim tipinden bağımsız biçimde, genel olarak üretken olmayan sınıfına giriyordu (Savran and Tonak 2012, 250). Bankacılık, vergi tahsildarlığı, din işleri, politikacılık vb. hem pre-kapitalist toplumlarda hem de kapitalist üretim tarzı altında üretken olmayan, dolayısıyla *genel olarak üretken olmayan emek* biçimleriydi. Öte taraftan, *genel olarak üretken* emek sınıfına sokulabilecek bir dizi emek biçimi, kapitalist üretim tarzı altında, kimi zaman üretken kimi zaman üretken olmayan emek biçimini almaktaydı. Başka bir deyişle, verili bir emek biçimi, diyelim ki terzi ya da ayakkabıcılık emeği genel olarak üretken emek sınıfına girdiği halde, bu emek tiplerinin kapitalist anlamda üretken ya da üretken emek olmaması bir dizi koşula bağlıydı. Kapitalist üretim süreci yalnızca bir maddi servet üretimi değil, esas olarak bir artık değer üretim süreci olduğuna göre, belirli bir emek tipinin üretkenlik kıstası, bu emeğin sermayenin genişlemesine hizmet edip etmemesiydi: "...üretici emeğin (dolayısıyla onun karşıtı olarak, üretici olmayanın da) belirlenimi, sermaye üretiminin artık değer üretimi ve onun kullandığı emeğin, artık değer üreten emek olmasına dayanır." (Marx 2011c, 809) Bu aynı zamanda, kapitalist üretim tarzı altında emeğin üretkenliğinin temel koşulunun, Smith'in ilk tanımında olduğu gibi, gelir ile değil sermaye ile mübadele edilmesi olduğunu gösteriyordu. Kısacası, emeğin sermaye için üretken olması, sermaye tarafından artık değer üretimi için üretim alanında kullanılmasına bağlıydı (Savran and Tonak 2012, 257).

Sanat emeğine yukarıda özetlenen kriterler gözetilerek, tarihsel bir çerçeveden bakıldığında ise, bu emek tipinin, *genel olarak üretken emek* sınıfına girdiği rahatlıkla görülüyordu. Kapitalist üretim tarzında ise her emek biçimi gibi, sanat üretimine yönelmiş emek de karşıtını ürettiği, yani sermayenin genişlemesine katkı sunduğunda üretkenken, gelir ile mübadele edildiğinde ise üretken değildi:

"Üretken emeğin ne olup ne olmadığı, Adam Smith'in bu ayrımı yaptığından beri üzerinde ileri geri çok laf edilmiş olan bu konu, sermayenin farklı cepheleri ayırt

edildiğinde kendiliğinden açıklığa kavuşacaktır. Üretken olan emek sermaye üreten tek emektir. Bay Senior, soruyor: Piyano yapıcısının emeği üretken sayılırken, piyanistinki üretken değil demek, piyanist olmadan piyanonun hiçbir anlamı olmayacağına göre, akıldışı değil midir? (Ya da buna benzer bir şey) Tam tersine! Piyano yapıcısı sermayeyi yeniden üretir; oysa piyanist emeğini sadece gelir karşılığında elden çıkarır. Piyanist müzik ürettiğine ve ses duyumuza doyum sağladığına göre, o da bir anlamda üretici değil midir? Evet, öyle: Piyanistin emeği bir şey üretir; ama bu onun ekonomik anlamda üretken olduğu anlamına gelmez –tıpkı hayaller üreten budalanın emeğinin üretken sayılmayacağı gibi. Emek ancak kendi karşıtın ürettiği ölçüde üretkendir.”(Marx 2018, 333)

Marx Smith’in üretken emeğin temel niteliğinin sermaye ile mübadele edilmesi olduğuna ilişkin görüşünü benimsemekle birlikte, Smith’in üretken emeğin ürünlerinin kalıcı olması gerektiğine ilişkin ikinci kriterini ise tamamıyla yadsımıştı. Sermaye ile mübadele edildiği, dolayısıyla değerlendirme (artık değer üretimi) sürecine katıldığı koşullarda, sanat emeğinin somut niteliği/özümlü yararlılığı ya da ürünlerinin fiziksel niteliği üretken olup olmaması üzerinde hiçbir etkiye sahip değildi:

“Üretici emek olmak, emeğin belirli içeriğiyle, özel yararlılığıyla ya da büründüğü kendine özgü kullanım değeriyle kendinde ve kendi için kesinlikle ilgisi olmayan bir belirlenimdir. O nedenle aynı içerikli emek, üretici olabilir de olmayabilir de (...) Bülbül gibi şakıyan bir şarkıcı, üretici olmayan bir işçidir. Şarkısını para karşılığı satarsa o açıdan ücretli işçi ya da meta taciri olur. Ama aynı şarkıcı, para kazanmak için ona şarkı söyleten bir *entrepreneur* tarafından işe alınırsa üretici işçi olur; çünkü doğrudan doğruya sermaye üretmektedir.”(Marx 2011c, 805)

Özetle, bir sanat üreticisinin kapitalist anlamda üretken olması için i) ücretli emekçi olması [küçük meta üreticisi (meta taciri) olmaması]; ii) emeğinin gelire değil sermaye ile mübadele etmesi gerekiyordu. Bu tanıma göre, küçük meta üreten sanat üreticilerinin büyük bir bölümü kapitalist anlamda üretken olmayan emekçilerdi:

“Üretici olan ile üretici olmayan emek arasındaki fark, yalnızca, emeğin, para olarak parayla mı, sermaye olarak parayla mı mübadele edildiğinden ibarettir. Örneğin

selfemploying labourer, artisan vb. nden metasını satın aldığımda bu kategori asla söz konusu olmaz; çünkü doğrudan mübadele, para ile herhangi bir emek türü arasında değil, para ile meta arasındadır.” (Marx 2011c, 808)

Yukarıdaki pasajda görüldüğü üzere, esasında Marx, sanat üreticilerinin büyük bölümünün de içinde yer aldığı kendi üretim araçlarına sahip olan ve emeklerinin ürünlerini mübadele ederek karşılığında geçimlik araçlar edinen küçük meta üreticilerini üretken emek/üretken olmayan emek kategorileri ile ilişki içinde ele almanın bile gereksiz olduğunu vurgulamıştı. Zira bu üreticiler emek güçlerini değil emeklerinin ürünlerini satmaktaydı. Dolayısıyla, sermayenin üretimi ile herhangi bir ilişkileri bulunmuyor; ne üretken emekçiler gibi emek güçlerini sermaye ile ne de üretken olmayan emekçiler gibi gelire mübadele ediyorlardı:

“...onlar benim karşıma emek satıcısı olarak değil, meta satıcısı olarak çıkarlar ve işte bu nedenle, bu ilişkinin, sermayenin emek karşılığı değişimiyle hiçbir ilgisi yoktur; dolayısıyla üretken emekle üretken-olmayan emek ayrımıyla da ilgisi yoktur; bu, emeğin para karşılığı mı yoksa sermaye olan para karşılığı mı değiştiğine bağlıdır. Bu çerçeveden zanaatçılar ve köylüler, gerçi meta üreticisidirler ama ne üretken emekçi kategorisine ne üretken-olmayan emekçi kategorisine girerler. Ama üretimleri, kapitalist üretim tarzı altında yer almaz.” (Marx 1998, 381)

Öte taraftan sanat üreticilerinin pek çoğunun, üretken/üretken olmayan emekçiler kategorisi içinde bile yer almaması, başka bir deyişle kapitalist üretim sürecine katılmamaları, sanat üreticilerinin hiçbir koşulda sermaye için üretken ya da üretken olmayan emekçi olamayacağı anlamına gelmiyordu. Nitekim sanat üreticisinin kapitalist anlamda üretken emekçi olduğu hem güncel hem de tarihsel bir dizi örneği mevcuttu. Örneğin, Hollanda’da 17. Yüzyılın ilk yarısında resim ve gravür üreten Micheal van Miereveld, lonca sınırlamalarının esnemeye başlaması ile Michael North’un ifadesiyle, *bir resim fabrikası* kurmuş, burada çalıştırdığı çok sayıda üreticinin emeğini “üretken biçimde tüketerek” sanat faaliyeti üzerinden ciddi bir sermaye biriktirmişti (2014, 100, 108, 109): “Mievereld, Honthorst ve Dou gibi bazıları çok sayıda insan çalıştırdıkları atölyelerini büyük bir şirket gibi düzenlemişlerdi.” (North 2014, 115) Günümüzde ise özel tiyatrolar, artık değer

üretilmesini sağlayacak nicelikte yardımcı, çırak, öğrenci ya da işin belirli kısımlarını yapan üreticiler istihdam eden büyük atölyelerin sanat faaliyetinin üretken, yani sermaye birikimi sağlayacak biçimde örgütlendiği işletmeler olarak görülmesi önünde hiçbir kuramsal ya da maddi engel yoktur. Dolayısıyla, sözü edilen üretim alanlarında çalışan sanat üreticileri üretken emekçilerdir.

Smith'in *Ulusların Zenginliği*'nde sanata değindiği bir diğer bağlam ise ii) nitelikli/vasıflı emek ve nitelikli olmayan/basit emektir. Bu kategoriler Smith tarafından belirgin bir biçimde ortaya konulmamış olsa da Smith'in tikel emek biçimlerini nitelik bakımından ayırdığı çalışmasının pek çok yerinde gözlemlenebiliyordu. Smith nitelikli/vasıflı üreticiyi pahalı bir makineye benzeterek şöyle yazmıştı:

“Pahalı bir makine kurulduğunda, yıpranmasından önce bu makine ile yapılacak olağanüstü miktarda işin, bu makineye yatırılmış olan sermayeyi, en azından ortalama karıyla birlikte yerine koyması beklenmelidir. Olağanüstü beceri ve yetenek gerektiren bu işlerden biri için, büyük emek ve zaman harcanarak yetiştirilmiş bir kişi, bu pahalı makinelerden biriyle karşılaştırılabilir. Öğrendiği işin; ona, yaygın emek ücretinden başka, tüm eğitim giderlerini de en azından bu giderlere eşit değerinde bir sermayenin ortalama karıyla birlikte karşılanması beklenmelidir. Üstelik bunu, makinenin daha kesin süreli dayanıklılığına oranla, insan hayatının çok belirsiz süresi de göz önüne alınırsa, makul bir süre içinde yapması gerekmektedir.” (Smith 1997, 93)

Vasıflı/nitelikli emeğin üretimi için yatırılan sermaye basit emeğe kıyasla çok daha fazla olduğu için verili bir zamanda ürettiği değer sıradan emeğin ürettiğinden çok daha fazlaydı. Daha yalın bir ifadeyle, vasıflı üreticinin ya da zanaatkarın, basit üreticiye göre verili bir zaman dilimi içinde daha fazla değer üretmesi emek gücünü üretirken çekilen zahmet, eğitim giderleri ve emek gücünü uzun süre ustasının kullanımına sunmasından kaynaklanıyordu:

“Çıracılık sürerken, çırağın bütün emeği patronuna aittir. Çıracılığı sırasında, çoğu kez çocuğa ana-babası ya da akrabaları tarafından bakılmalı ve hemen her zaman onlar tarafından giydirilip barındırılmalıdır. Üstelik ona işi öğreten patrona bir miktar para

da verilmektedir. Para veremeyenler zamanlarını verir, yani olağan yıl sayısından daha fazla süre patrona bağımlı kalırlar.” (Smith 1997, 94)

Smith’e göre, sanatçıların nitelikli emeğinin üretimi için gereken zaman ve masraflar ise herhangi bir vasıflı emek tipinin (dülgerlik, marangozluk, ayakkabıcılık vb.) gerektirdiğinden de fazlaydı.¹⁵⁶ Dahası ayakkabıcılık, terzilik gibi geleneksel zanaatlardan farklı olarak, sanat üreticilerinin emeklerinin üretimi için harcanan toplumsal emek zamanının bir kısmının her zaman boşa harcanmış olduğunu da hesaba katmak gerekiyordu. Zira, eğitim süresi ve masraflarının sınırlı olduğu zanaat dallarının aksine, hukukçu ya da sanatçı adaylarının ancak çok küçük bir kısmı bu alanda yetkinleşebiliyor; büyük bölümü ise henüz eğitim esnasında eleniyordu. Dolayısıyla bir heykeltıraş ya da ressam için ayrılan zaman ve eğitim masrafları bir ayakkabıcının üretimi için gerekenden çok daha fazlaydı.¹⁵⁷ Smith’e göre, sanat emeğinin basit emek ve çeşitli zanaat emeklerine kıyasla, verili bir zamanda ürettiği emek ürünlerinin değerinin ve bu emeğin ücretinin daha fazla olmasının kaynağında da bu ilişki yatıyordu. Marx ise Smith’in nitelikli emek/basit emek arasındaki ayrımını genel hatlarıyla benimsemekle birlikte, Smith’in konuya ilişkin tutarsızlıklarını eleştirerek bu iki kategorinin kapitalist üretim tarzı açısından önemini çarpıcı biçimde ortaya koymuştu. Smith’in nitelikli emeğe ilişkin görüşleri, emek ücretleri ile metaların değeri arasında ayırım yapamamış olması, başka bir deyişle bu ikisini (metaların değeri ve emek gücünün değeri) özdeş sayması nedeniyle, gerçek ilişkileri açıklamaktan uzaktı.

Marx iktisadi kuramında basit emek ve nitelikli emek arasındaki ayrıma, temel olarak, birbirinden nitelik bakımından farklı (örneğin bir mühendis ile bir inşaat işçisinin) emeklerin ürünlerinin mübadele edilebildiklerini açıklamak üzere başvurmuştu. Marx’ın çerçevesinden hareket ederek özetlenirse, bir metanın bir başka meta ile mübadelesi, kimse özdeş iki elmayı ya da mücevheri mübadele etme ihtiyacı duymayacağına ya da bu tür bir mübadeleden pratik bir fayda sağlamayacağına göre,

¹⁵⁶ “Marifet isteyen güzel sanatlarla serbest mesleklerdeki eğitim daha da usanç verici ve masraflıdır.” (Smith 1997, 94)

¹⁵⁷ Ressamların loncalar tarafından denetlenen eğitimleri yaklaşık altı yıl sürmekte, bu süre zarfında öğrenci ya da ailesi tarafından ustaya belirli bir ücret ödenmekte ve çırağın barınma, yeme-içme gibi ihtiyaçları için önemli miktarda para harcanmaktaydı. Bkz.

ancak bu iki meta birbiriyle nitelik (kullanım değeri) bakımından farklı olduğu ölçüde mümkündü. Öte taraftan, farklı nitelikte metaların birbiriyle mübadele ilişkisi içinde bulunabilmesi bu metaların ortak bir özelliğe sahip olmasından, belirli bir miktarda soyut toplumsal emek zamanı kendinde somutlaştırmasından kaynaklanıyordu. Toplumsal emeğin zaman cinsinden belirli miktarları birbirlerinin karşılıklarına meta mübadeleleri dolayısıyla çıkıyor; mübadele sırasında nitel olarak farklı emeklerin ürünlerini salt bir niceliğe, toplumsal emek zamanının kendisinde belirli miktarlarda cisimleştiği nesnelere indirgeniyordu. Dolayısıyla meta mübadeleleri aracılığıyla yalnızca birbirlerinden farklı nitelikte emek ürünleri değil, aynı zamanda farklı nitelikte somut emekler de nitel olarak eşitleniyordu. Fakat, iki ayrı nitelikte emeğin aynı zamanda ürettiği kullanım değeri (yararlılık) değil, mübadele değeri de birbirinden farklılık taşıyabiliyordu. Örneğin, emek sürecinin tüm maliyetleri (üretim araçları, hammaddeler vb.) eşit kabul edilirse, bir ayakkabı yapımcısı ile bir sanat üreticisi aynı zamanda verili bir metada birbirlerinden farklı büyüklüklerde değer cisimleştirebiliyordu. Marx, basit emek ve nitelikli emek arasındaki ayrıma, görünüşte emek-değer teorisiyle çelişen bu ilişkiyi açıklamak için başvurmuştu. Marx'a göre, basit emek, "özel bir gelişkinliğe sahip olmayan her sıradan insanın canlı organizmasında bulunan" (Marx 2011c, 57) emektir. Kapitalist üretim tarzı altında toplam toplumsal emeğin büyük bir bölümü, basit emek biçiminde harcanıyordu. Dolayısıyla toplumsal emeğin çok sınırlı bir kısmını temsil eden, niteliklik/karmaşık, yani "sadece, *yoğunlaştırılmış* ya da daha doğrusu *çoğaltılmış* basit emek ..." (Marx 2011c, 57) ile basit emeğin ürünleri, mübadele sırasında, basit-ortalama emeğin belirli bir sürede yarattığı değer katsayıları olarak durmaksızın eşitleniyordu. Nitelikli/karmaşık emeğin, basit emekten aynı sürede daha fazla değer üretmesi ise "kendisi için daha fazla eğitim masrafı yapılmış, üretimi daha fazla emek-zaman almış" (Marx 2011c, 199) olmasına borçluydu. Dolayısıyla, tikel bir nitelikli emeğin verili bir zamanda yarattığı değer büyüklüğü, bu emeğin gerektirdiği eğitim süresi ve üretimi için gereken maliyetlere bağlıydı. Nitelikli emeğin üretilmesi için gereken eğitim ve harcamaların bu emeğin aynı sürede yarattığı değer daha büyük olmasına yol açması, sanat emeği bağlamında da pek çok örnekte görülebiliyordu. Söz gelimi, 16 ve 17. Yüzyıllarda Hollandalı ressamların pek çoğu yaklaşık altı yıl süren bir eğitim sürecinden geçerek meta satıcısı statüsüne erişiyorlardı. Dolayısıyla bu ressamların,

eğitim süresi çok daha kısa olan bir boyacı ya da marangoza kıyasla, aynı süre içinde ürettiği ürünlerin değerleri çok daha fazlaydı (North 2014, 111–12). Öte taraftan, bir ressamın emeğinin ürünün değeri, yalnızca o ressamın verili bir metada cisimleşen emek zaman miktarına değil, aynı zamanda ilgili metanın üretimi için kullanılan malzemelerin değerinin ya da bu malzemelerin cisimleştirdikleri emek zaman miktarının toplamına eşitti. Başka bir ifadeyle, aynı emek araçları ve hammaddeleri kullanan bir basit emekçiye göre, ressam aynı zamanda emeğiyle daha fazla değer cisimlendiriyordu. Ancak aynı ressamın emeğinin değeri ile emeğinin ürününün yani ürettiği metanın değeri birbirinden tümüyle ayrıydı. Nitekim, ressamların tarafı olduğu sözleşmelerde ressamın emeğinin değeri ile kullanacağı malzemelerin değeri genellikle ayrı kalemler olarak kaydedilmişti. Eğer ressam malzemeleri kendisi alıyorsa, yani ürünün gerektirdiği tüm maliyeti kendisi karşılıyorsa, metasını söz konusu maliyetleri de içeren bir fiyattan elden çıkarıyordu. Kullandığı malzemelerin değeri ise alıcı tarafından da açık biçimde biliniyordu. Ancak, malzemeler siparişti tarafından sağlanıyorsa, ressam sadece belirli bir süre boyunca kullanım hakkını sipariştiye sattığı, sıradan üreticiye göre aynı sürede daha fazla değer yaratan emeğinin değerinin karşılığını alıyordu.¹⁵⁸

Smith sanat sorununa son olarak, iii) sanat yapıtlarının fiyatı bağlamında değinmişti. Bilindiği gibi, Smith'in fiyat teorisi, i) doğal fiyat ve ii) piyasa fiyatı olmak üzere iki temel kavram üzerine kurulmuştı. Smith, değeri incelerken, sorunu Rubin'in tabiriyle metodolojik bir ikilik içinde, bir yandan değerin kaynağının öte taraftan değerin ölçęinin ne olduğunu açıklamaya çalışacak biçimde ortaya koymuştu (1979, 186). Bu metodolojik ikilik ise Smith'i iki ayrı değer tanımını yapmaya götürmüştü. Smith'in ilk tanımına göre, değer, i) verili bir metanın üretimi için gerekli emek zaman miktarına eşitti (Smith 1997, 38). Smith ikinci tanımında ise değeri, bir malın satın alabileceği ya da hükmedebileceği emek miktarı olarak tanımlamıştı (Smith 1997, 38). Öte taraftan, Smith'e göre, i) ister içerdđi emek zaman miktarı ister hükmettiği/satın aldığı

¹⁵⁸ Michael Baxandall'ın aktardığı, Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio ile Florana Yetimler Yurduunun başrahibi arasında yapılmış bir sözleşme bu bakımdan ilgi çekicidir. Bkz. (M. Baxandall 2015, 20–22) Michael North bu konuda çarpıcı bir örnek paylaşmıştır: Ressam Jacques De Ville, üretim sürecinde kullanacağı malzemeleri kendisi almak koşuluyla, emeğini bir buçuk yıl boyunca bir alıcıya kiraladığında karşılarında 2400 gulden almak üzere anlaşmış; ancak malzemeler siparişti tarafından karşılandığı için emeğinin karşılığı olarak 1600 gulden almıştı. Ressamların bir yıllık emeklerinin ortalama fiyatı 1400 gulden civarındaydı. (North 2014, 111–12)

emek olarak tanımlansın, bir ilişki olarak değer, yalnızca “mal-mevcudu birikiminden ve toprağın mülk edinilmesinden önce toplumun o ilkel durumunda” (Smith 1997, 50) geçerliydi. Kapitalist toplumda ise iki değer tanımı da açıklayıcı olmaktan uzaktı. Böylece Smith kapitalist üretim tarzını incelerken, çerçeve olarak değer teorisinden ziyade bir fiyat teorisini benimsemişti (Savran 1979, 31–32). Smith’in fiyat teorisine göre, ücret (emek), kar ve rant, çeşitli koşullar altında oynadıkları rol değişkenlik gösterse de, bir malın fiyatını ya da maliyetini belirleyen üç temel bileşendi (Smith 1997, 50–53). Serbest rekabetin egemen olduğu, üreticilerin farklı sektörlere yönelmesi önünde meslek tekeli gibi engellerin bulunmadığı, arz ve talep dengesi koşullarında, bu üç bileşen, verili bir malın doğal/serbest piyasa fiyatını oluşturmaktaydı (Smith 1997, 57, 61). Ancak verili bir meta hiçbir zaman ücret, rant ve karın toplamı olan doğal fiyatı ile değil, arz ve talebin salındığı fiili piyasa koşullarında, doğal fiyatın altında ya da üstünde fiili bir fiyat ile satılıyordu. Smith değişken arz-talep ilişkisinde belirlenen bu fiili fiyatı ise piyasa fiyatı olarak adlandırmıştı. Arzın yetersizliği nedeniyle bir metanın verili miktarı etkin talebin altında kaldığında söz konusu meta doğal fiyatının üstünde bir piyasa fiyatıyla satılırken, arz etkin talebin üstüne çıktığında ise piyasa fiyatı doğal fiyatın altına düşme eğilimi gösteriyordu (Smith 1997, 58) Fakat doğal fiyat ile piyasa fiyatında arasındaki dalgalanmalar dönemseldi. Zira verili bir metanın doğal fiyatının üstünde satılması, üreticilerin etkin talebin arzı aştığı üretim alanlarına yönelmesine ve böylece uzun vadede piyasa fiyatlarının doğal fiyatlara doğru çekilmesine yol açmaktaydı (Smith 1997, 59). Smith’e göre, bir dizi meta ise bu ilişkinin dışında kalıyor, bu metaların piyasa fiyatları, doğal koşullar veya çeşitli düzenlemelerin etkisiyle uzun dönemde de doğal fiyatlarının üzerinde seyrediyordu. Örneğin belirli bölgelerde yetişen tarımsal ürünler, özel üzümlerden üretilen şaraplar bu sınıfın içine giriyordu. Sanat ürünleri ise, ürün arzını sınırlandıran loncalar nedeniyle uzun vadede de doğal fiyatlarının üzerinde piyasa fiyatları ile satılmaktaydı:

“Loncaların tekeli ayrıcalıkları, çiraklık tüzükleri ve bir takım mesleklerde rekabeti sınırlayan bütün yasalar, daha küçük ölçüde de olsa yukarıda anlatılan biçimde işlemektedir. Bunlar, bir tür genişletilmiş tekellerdir ve bütün mesleklerde çoğu zaman yıllarca belirli metaların piyasa fiyatını doğal fiyatın üstünde tutabilir, ayrıca hem

emek ücretlerini hem de mal-mevcudunun karını doğal oranından fazlasıyla karşılarlar.” (Smith 1997, 61)

Modern değer teorisinin kurucularından David Ricardo ise ünlü çalışması *Siyasal İktisadın ve Vergilendirmenin İlkeleri'nde* Smith'e kıyasla sanata çok daha sınırlı biçimde değinmişti. Bilindiği gibi Ricardo, verili bir metanın değerinin temele o metanın üretimi için gereken emek miktarı ile belirlendiğini ve bu ilişkinin yalnızca pre-kapitalist toplumlarda değil, modern kapitalist toplumda da geçerli olduğunu Smith'ten daha açık biçimde formüle etmişti (Marx 2011a, 80). Ancak Ricardo'ya göre, “bazı ender heykel ve resimler, zor bulunan kitap ve bozuk paralar, çok sınırlı bir toprakta yetişen üzümlerden yapılan özgün kalitede şaraplar” (Ricardo 2016, 28) gibi bir dizi ürün emek-değer teorisine istisna oluşturmaktaydı. Üretilmeleri için harcanan emek miktarı ile değerleri arasında hiçbir ilişki bulunmayan bu ürünlerin değeri “yalnızca kıt olmalarıyla” (2016, 28) belirleniyordu. Yine tekel fiyatı ile satılan ürünlerin de mübadele değerinin üretiminin maliyetlerinden bağımsız olduğu Ricardo'nun savunduğu bir başka görüşü: “... tekel fiyatında satılan bir malın değişim değeri, hiçbir biçimde üretim maliyetiyle düzenlenmez.” (Ricardo 2008, 427)

Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde, yukarıda özetlenmeye çalışılan Marx öncesi iktisat düşüncesi de göz önünde bulundurularak i) sanat üretiminin Marx'ın *genel anlamda emek* olarak adlandırdığı kategorinin bir bileşeni olduğu ii) sanat üretiminin, işbölümünün derinleşmesi ile zanaat üretiminin bir alt dalı olarak uzmanlaştığı iii) sanat üretiminin diğer etkinlik biçimlerinden ontolojik bir fark taşımadığı, başka bir ifadeyle amaçsız ya da içgüdüsel olmadığı iv) sanat etkinliğinin genel olarak iktisadi analizlerin özelde ise emek-değer teorisinin nesnesi olarak alınabileceği v) sanat ürünlerinin değerinin, nesnenin doğasından kaynaklanmadığı, temel olarak kendilerini üreten toplumsal olarak gerekli emek zaman tarafından belirlendiği vi) bu ilişkinin meslek tekeli ve tekel fiyatı gibi dinamiklerin etkisine açık olduğu savunulmaya çalışıldı. Tüm bu varsayımlar, Ruskin'in konuya ilişkin görüşlerini tartışabilecek bir zemin hazırlamak amacıyla ortaya atılmıştı. Bu varsayımlar, bir ölçüde Ruskin'in sorunu ortaya koyma tarzındaki muğlaklık ama daha çok da ilişkili literatürün sınırlılığı nedeniyle başta hedeflenenden daha geniş biçimde ele alındı. Kapsamın genişlemesi ise bazı varsayımların derinleştirilememesine yol açtı. Ancak aynı

zamanda, Ruskin'in belirli yönleriyle ele aldığı sanat-üretim-iktisat arasındaki ilişkinin ne denli kapsamlı bir araştırma ve incelemeyi gerekli kıldığının, konuya ilişkin genel analizlerin en az Ruskin gibi düşünürlerin katkılarının araştırılması kadar önemli olduğunu, hatta bir düşünür ya da ekolün görüşlerini ele almayı öncelendiğinin görülmesine vesile oldu.

Tezin Ruskin'e odaklanan dördüncü ve son bölümünün temel amacı, genel olarak Ruskin'in iktisadi görüşleri özelde ise sanata ilişkin iktisadi analizini tezin diğer bölümlerinde betimlenmeye çalışılan iktisadi düşünce geleneği ile ilişkileri çerçevesinde yorumlamaktır. Bu nedenle öncelikle Ruskin'in iktisadi düşüncesini genel hatlarıyla sergilemek gerekiyordu. Fakat Ruskin'in hem iktisada hem de sanat ve iktisat arasındaki ilişkiye dair görüşleri, başta *Munera Pulveris*, *Unto This Last* ve *The Political Economy of Art* olmak üzere, pek çok çalışmasına yayılmış bulunuyor; dahası, Ruskin anılan çalışmalarda ne iktisat ne de iktisadi boyutuyla sanata ilişkin içsel bir bütünlüğe sahip bir çerçeve ortaya koyuyordu. Öte taraftan, Ruskin'in siyasal düşünceleri ve toplumsal sorunlara yaklaşımı ile iktisat üzerine görüşleri arasında dikkat çekici ilişkiler bulunmaktaydı. Böylece Ruskin'in iktisadi analizini sergilemek için daha genel bir çerçeveden hareket etmenin ve iktisada ilişkin değerlerini bu çerçeve içine yerleştirmeye çalışmanın daha anlamlı olacağı düşünüldü.

Ruskin'in dünya görüşü temel olarak romantik düşünce, bilhassa da Löwy ve Sayre'ın "onarıcı romantizm" adını verdikleri gelenek içinde şekillenmişti. Onarıcı romantizm, ilk olarak, Fransız devriminin sonuçlarından hayal kırıklığına uğrayan aydınlar arasında Almanya'da ortaya çıkmış, aynı duyguyu paylaşan Southey, Wordsworth, Coleridge, Walter Scott ve Thomas Carlyle gibi entelektüeller tarafından İngiliz düşüncesi içinde yeniden üretilmişti. Bu geleneğin ayırt edici özelliği kapitalist toplum karşısına geçmişin idealize edilmiş bir imgesini çıkarmasıydı. Şimdi'nin zıt kutbuna yerleştirilen geçmiş komojen bir nitelik taşımasa da, onarıcı romantiklerin büyük bir bölümünde kapitalist toplum yergisi ile ortaçağ ve feodal toplumun yüceltilmesi birbirine eşlik ediyordu. Ruskin'in düşünceleri, anılan isimlerin pek çoğundan beslenmiş olsa da, bilhassa onarıcı romantizmin bu ikili niteliğini en çarpıcı biçimde yansıtan figürlerden, Thomas Carlyle'ın etkisi altında biçimlenmişti. Ruskin, öğretmeni addettiği Carlyle'ın *Past and Present* isimli ünlü çalışmasında kapsamlı

biçimde ortaya koyduğu düşüncelerini izleyerek, bir yandan modern kapitalist toplumun yol açtığı yoksulluk, adaletsizlik, değer yitimi, çevresel yıkım, kentsel tahribat gibi sonuçları şiddetli biçimde eleştiriyor; diğer taraftan ise mimariden, kent dokusuna, insanlar arası günlük ilişkilerden maddi yaşamı üretme biçimine kadar çeşitli veçheleriyle ortaçağ toplumunu idealize ediyordu.

Ruskin Carlyle'in siyasal iktisada ilişkin görüşlerini de büyük ölçüde benimsemiş, hatta siyasal iktisat üzerine fikirlerini Carlyle ile yakın bir ilişki içinde, konu üzerine mektuplaşmak suretiyle, şekillendirmişti. Carlyle'a göre, siyasal iktisat, karanlık, insanın gerçek doğasına aşına olmayan, kasvetli bir bilimdi. Ustasının siyasal iktisada dönük ithamlarını benimseyen Ruskin, ondan farklı olarak, "bu bayağı" bilimi eleştirmekle yetinmemiş, aynı zamanda "hakiki siyasal iktisat" olarak adlandırdığı alternatif bir kuram geliştirmeye çalışmıştı. Fakat, Ruskin'in iktisat üzerine görüşleri, siyasal iktisadın sunduğu kuramsal çerçeve ile tutarlı bir ilişki sergilemiyordu. Başka bir ifadeyle, Ruskin siyasal iktisadın temelde insan doğasına ilişkin yanlış öncüllerden hareket ettiğini, ticareti ve para kazanma hırsını yücelttiğini söyleyerek eleştirirken, siyasal iktisadı yalnızca ahlaki bir konumdan itham ediyor ve bu bilimin karşısına yönetsel ve normatif bir iktisadi çerçeve, bir tür ahlak ekonomisi çıkartmakla yetiniyordu. Ruskin'in ahlaki ekonomisinin temel tezleri ise, Willie Henderson'ın vurguladığı gibi, Platon, Aristoteles ve Ksenophon gibi antik kaynaklara dayanmaktaydı (Willie Henderson 2000). Ruskin söz konusu kaynaklardan yola çıkarak, siyasal iktisadı ticaret merkezli olmakla ve mübadele dilen şeylerin gerçek değerlerine ilgisiz kalmakla eleştiriyor ve "hakiki siyasal iktisadın" insanlar arasında adaletin tesis edilmesi konusunda toplumsal bir sorumluluğa sahip olduğunu öne sürüyordu. Hakiki siyasal iktisat, meta mübadelelerinden kaynaklanan merkantil zenginlikle değil, insanların fiziksel ve entelektüel yeniden üretimleri için gereken ihtiyaçlara denk düşen hakiki zenginlikle ilgilenmeliydi. Hakiki zenginliğin içeriğini ise, mübadele değeri değil, Ruskin'in içkin değer olarak tanımladığı, nesnelerin mutlak kullanım değerleri oluşturmaktaydı. Bu mutlak değer sahip olan nesnelere, hava, su, toprak, evler, mobilyalar, iş araçları, fiziki ihtiyaçları karşılayan mallar ve son olarak kitaplar ve sanat yapıtlarıydı(Ruskin 1904, 10).

Esasen Ruskin'in övdüğü üretim faaliyetinin kapitalizm öncesi toplumsal üretim tarzlarına özgü maddi servet üretimi olduğu açıktı. Zira Ruskin, onarıcı romantik kimliğine uygun biçimde, bir yandan emek gücü mübadelesine dayanan kapitalist üretimi yererken, öte taraftan paternal ilişkilere, toprak sahibi ve ustanın denetimine tabii tarımsal üretim ve zanaat tipi işletmelerden ise övgüyle söz ediyordu. Ruskin'in iktisadi görüşleri, daha önce de değinildiği üzere, temel olarak, fizyokratik düşüncenin romantik-ortaçağcı bir bağlamda yeniden üretilmesinden ibaretti (Schrimpton 2014, 58).

Ruskin sanata ilişkin iktisadi görüşlerinin odağına da yukarıdan değinilen bu iki kavram çiftini (içkin değer/etkin değer, merkantil-sahte/ hakiki zenginlik) yerleştirmişti. Ruskin'e göre sanat yapıtları, doğaları ya da kendilerini yaratan emeğin doğası gereği içkin değere, mutlak bir yararlılığa sahip oldukları için, hakiki zenginlik sınıfında yer alıyordu. Öte taraftan sanat yapıtlarını yaratan emek ya da Ruskin'in deyişiyle, sanat zekâsı ya da sanatsal altının arzı doğası gereği sınırlıydı. Başka biçimde ifade edilirse, bu emek tipinin eğitim ya da başka bir yolla üretilmesi mümkün değildi. Dolayısıyla, hakiki siyasal iktisada düşen, i) sanat becerisinin keşfedilmesi ii) sanat emeğinin nitelikli bir eğitime tabii tutulmasını, iii) bu emeğin doğru biçimde istihdam edilmesini ve iv) ürünlerinin doğru biçimde korunmasını sağlamaktı.

Sanat emeğine ilişkin Ruskin'in yukarıda kaydedilen görüşleri göz önünde tutulduğunda, Ruskin'in sanat ürünlerine ve sanat emeğine bakışının romantik bir gizemlileştiricilik taşıdığı rahatlıkla görülebiliyordu. Ruskin kapitalist toplum ve piyasanın saldırısı altındaki sanatın parayla değişilen bir niceliğe, mübadele değerine indirgenmesine öfke duymaktaydı. Ancak bu saldırıyı göğüslemek istemesi, analizini bilimsel bir zemine taşımaya yetmemişti. Zira sanat ürünlerinin değerini incelerken başvurduğu *içkin değer/etkin değer*; *sanatsal altın/ sanat zekâsı*, gibi kavramlar siyasal iktisadın kavramlarına kıyasla muğlak bir içeriğe sahipti; dahası Ruskin bu kavramları neredeyse birer metaforu andırır biçimde, son derece esnek bir tarzda kullanmıştı. Ancak daha da önemlisi, Ruskin'in sanat üretimine ilişkin benimsediği teorik öncüller hatalıydı. Çağın hâkim estetik rejiminin teorik ufkunu sorgulamaksızın, sanat üretimine ve sanatsal emeğe içkin bir doğa atfediyordu. Kapitalist işbölümüne, insan emeğini parçalara bölerek yoksullaştırdığı için itiraz ederken, emeğin nitel dönüşümü

ile işbölümü arasındaki ilişkiyi tespit etmişti. Fakat, Marx'ın kendisiyle aynı tarihlerde çok açık biçimde formüle ettiği gibi, deha, yetenek veya orjinallik gibi fenomenlerin aslında işbölümünün insan potansiyellerini az sayıda bireyde yoğunlaştırmasının bir ifadesi olduğunu görememişti. Öte taraftan, tezin hazırlık aşamasında, Ruskin'in siyasal iktisatçılar karşısındaki eleştirisine daha olumlu bir nitelik atfedilebileceği varsayılmıştı. Tezin yazılması ile bu varsayım tümüyle olumsuzlanmadı. Gerçekten de Ruskin, romantik düşüncenin kapitalist uygarlık karşısındaki protestosunu siyasal iktisada yöneltmeye çalışmıştı. Ruskin'in sanat ürünlerinin *içkin değer* olarak adlandırdığı niteliği ve kalıcılığına dönük vurgusu da bu anlamıyla Ruskin'in kapitalist toplum karşısındaki eleştirel tutumunun bir parçasıydı. Ne var ki Ruskin, öfke duyduğu zanaat emeğinin yoksullaşması, sanat yapıtları başta olmak üzere emek ürünlerinin kullanım değerleri olarak değil mübadele edilmek üzere üretilmeleri gibi çeşitli toplumsal fenomenler ile meta, değer, ayrıntıda iş bölümü, sermaye gibi toplumsal biçimlerin gelişimi arasındaki ilişkileri soyutlayamamıştı. Dolayısıyla, Ruskin genel olarak emeğin toplumsal ontolojik statüsü, emek ürünlerinin değerinin ne tür toplumsal ilişkiler içinde belirlendiği, artık değer üretimine dayanan kapitalist zenginliğin doğası, kapitalist işbölümü ile zanaat emeğinin tasfiyesi arasındaki içsel ilişki; özelden ise sanat emeği, sanat ürünlerinin değeri, üretken emek/üretken olmayan emek, nitelikli emek/basit emek gibi bağlamlarında sanat emeği gibi temel sorunların hiçbirini kapsamlı olarak ele almamış ve böylece eleştirisi ahlaki bir itiraz olmanın ötesine geçemeyerek çözümleyici bir karakter kazanmamıştı.

Ruskin'in sanat analizinin en önemli yönü ise kapitalist toplumun, üretimin diğer üniteleri gibi, sanat üretimini de ne denli yoksullaştırdığı ve piyasa mübadelelerine bağımlı hale getirdiğini eleştirel bir perspektiften, kapsamlı bir biçimde ortaya koymaya dönük ilk kapsamlı girişim olmasıydı. Bu eleştirel girişim, kapitalist üretim tarzının üretken olarak tüketemediği ne varsa düşman olduğu gibi, sermaye birikimine hizmet etmediği ölçüde sanata ve şiire de düşman olduğu gerçeğinin altını koyu biçimde çizmişti. Ruskin şimdi'nin eleştirisinden geleceğin toplumunun nüvelerini çekip çıkarması ya da "geçmişin içinde yaşanacak bir şey değil, eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusu..." (Berger 1995) olduğunu görememiş olması ise bu eleştirinin tarihsel anlamından hiçbir şey eksiltmemektedir.

6. KAYNAKÇA

- Abse, Joan. 1980. *John Ruskin, The Passionate Moralists*. Londra: Quartet Books.
- Adorno, Theodor W. 2011. *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi*. [çev.] Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. 2013. *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma (1956)*. [çev.] Orhan Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları.
- Alexander, Edward. 1973. *Mathew Arnold, John Ruskin and Modern Temper*. Ohio: Ohio State University Press.
- Althusser, Louis. 2015. *Marx İçin, Çev. Işık Ergüden*,. İstanbul: İthaki.
- Altuğ, Taylan. 2007. *Kant Estetiği*. 2nd ed. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Anderson, Perry. 2007. *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler, Çev. Bülent Aksoy*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Anikin, Andrei Vladimir. 1979. *A Science in Its Youth, Çev. K.M. Cook*,. Moskova: Progress Publish.
- Anikin, Andrey Vladimir. 2008a. *Marx Öncesi Siyasal İktisat*. İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- . 2008b. “Saygıdeğer Sir William Petty, Çev. Aydemir Güler,” In *Marx Öncesi Siyasal İktisat*, İstanbul: Yazılama Yayınevi, 57-88.
- Antal, Frederick. 1947. *Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic Before Cosimo De’ Medici’s Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*. Londra: Kegan Paul.
- Aristoteles. 1975. *Politika, Çev. Mete Tunçay*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Arscott, Caroline. 2015. "William Morris: Dekorasyon ve Materyalizm." In *Marksizm ve Sanat Tarihi*, ed. Andrew Hemingway. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Artun, Ali, Arif Dirlik, and Angela Mitropoulos. 2014. *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite*. 1st ed. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Axon, William E.A. 2007. *John Ruskin: A Bibliographical Biography*. Horney Press.
- Aydın, U.Uraz. 2019. "Katledilişinin 100.Yılında Rosa Luxemburg'u Sanatla Anmak." <http://www.e-skop.com/skopbulten/rosa-luxemburgu-sanatla-anmak/4342>.
- Bate, Johathan. 1991. *Romantic Ecology-Wordsworth and the Environmental Tradition*. Londra/New York: Routledge.
- Baxandall, Micheal. 2015. *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim- Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, Çev. Zeynep Rona. 1st ed. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beaud, M. 2018. *Kapitalizmin Tarihi 1500-2010*, Çev. Fikret Başkaya. İstanbul: Yordam Kitap.
- Beech, Dave. 2015. *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. Brill.
- . 2020. *Art and Labour On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*. Leiden: Brill.
- Beiser, Frederick C. 1987. "Kant, Hamann, and the Rise of the Sturm Und Drung." In *The Fate of Reason -German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge: Harvard University Press, 16–44.
- Berger, John. 1995. *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman. 6th ed. İstanbul: Metis Yayınları.
- Birch, Dinah. 2016. "Ruskin Üzerine." In *John Ruskin Belleğin Lambası*, Corpus.
- Bodin, Jean. 1947. *The Responses of Jean Bodin to the Paradoxes of Malestroit and*

the Paradoxes. Washington: Country Dollar Press.

Bottomore, Tom. 2013. *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal. İstanbul: Say Yayınları.

Bradley, J.L. 1984. *John Ruskin: The Critical Heritage*. New York: Routledge.

———. 1997. *A Ruskin Chronology*. 1st ed. Mclellan Press Ltd.

Braidwood, Robert J. 2008. *Tarih Öncesi İnsanları*, Çev. Bilgi Altınok. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Braverman, Harry. 2008. *Emek ve Tekelci Sermaye*. ed. Kasım Akbaş. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Burford, Alison. 1972. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. New York: Cornell University Press.

Capes, John Moore. 1860. "Political Economy in the Clouds." *Fraser's Magazine*, 62: 651–59.

Carlyle, Thomas. 1849. "Occasional Discourse on the Negro Question." *Fraser's Magazine for Town and Country* 40: 670–79.

———. 1884. *Critical and Miscellaneous Essays, Collected And Republished Cilt 13*. Estes and Lauriat.

———. 1885. *Chartism*. New York: John W. Lovell company.

———. 1890. *Past and Present*. Chicago: Clarke & co.

———. 1908. On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. Londra: J.M Dent & Sons.

———. 2020. "Geçmiş ve Bugün." In *Batıya Yön Veren Metinler IV*, ed. Alev Alatlı. İstanbul: Kapı Yayınları, 1393–97.

- Childe, Gordon. 2006. *Kendini Yaratan İnsan-İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi*. 8th ed. İstanbul: Varlık Yayınları.
- . 2009. *Tarihte Neler Oldu?*, Çev. Alâeddin Şenel - Mete Tunçay. 5th ed. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Collingwood, William Gershom. 1900. *The Life of John Ruskin*. Londra: Methuen & Co.
- Croix., G E M de Ste. 2016. *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu. Yordam Kitap.
- David McLellan. 1995. *Karl Marx: A Biography*. Londra: Papermac.
- Delice, Aslan. 1998. “İlkel Toplumda Mücadele.” İstanbul Üniversitesi.
- Doğruer, Erdem. 2009. “Merkantilizm, Farklı Merkantilist Anlayış ve Uygulamaları Etkileyen Unsurları Ülkeler Bazında Analizi (Fransa: Jean Baptiste Colbert ve İngiltere: Sir Josiah Child’ın Görüşleri Temelinde Bir Karşılaştırma).” Gazi Üniversitesi.
- Durán, José María. 2016. “Artistic Labor and the Production of Value: An Attempt at a Marxist Interpretation.” *Rethinking Marxism* 28(2): 220–37.
- Eagleton, Terry. 2009. *Eleştiri ve İdeoloji- Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine*, Çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2012. *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, Çev. Utku Özmakas. 1st ed. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2014. *Tanrının Ölümü ve Kültür*, Çev. Selin Dingillioğlu. İstanbul: Yordam Kitap.
- Egbert, Donal D. 1970. “The Idea of Avant-Garde in Arts and Politics.” *Leonardo* 3(1): 75–86.
- Ege, Ragıp. 2018. “Hegel’den Marx’a:«Olumsuzun Emeği».” *Yıldız Social Science*

Review 4(2): 79–92.

Engels, Friedrich. 1843. “A Review of Past and Present, by Thomas Carlyle.” *Deutsch-Französische Jahrbücher*.

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/df-jahrbucher/carlyle.htm>.

———. 1904. “Karl Marx., ‘A Contribution to the Critique of Political Economy.’” In *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Chicago: Charles H. Kerr&Company, 321–29.

———. 1975. “A Review of Past and Present, by Thomas Carlyle.” In *Collected Works of Karl Marx and Friedrich Engels, 1843-44 Cilt 3*, New York: International Publisher.

———. 1990. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Kenan Somer. 9th ed. Ankara: Sol Yayınları.

———. 2000. *Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94*, Çev. Öner Ünalın. 2nd ed. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

———. 2006. *Doğanın Diyalektiği*, Çev. Arif Gelen. Ankara: Sol Yayınları.

———. 2011. “Karl Marx’ın ‘Ekonomi Politikin Eleştirisi.’” In *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*, Ankara: Sol Yayınları.

———. 2013. *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu*, Çev. Oktay Emre. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Engels, Friedrich, and Karl Marx. 2014. *Alman İdeolojisi*, Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Fain, John Tyree. 1943. “Ruskin and the Orthodox Political Economists.” *Southern Economic Journal* 10(1): 1–13.

Fischer, Ernst. 1990. *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan. 6th ed. Ankara: İmge Kitabevi.

- Franz Mehring. 2009. *Karl Marx: Yaşam Öyküsü, Cilt 2, Çev. Feyyaz Şahin*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Galliani, Ferdinando. 1977. *On Money, Çev. Peter R. Toscana*. Ann Arbor: University Microfilms Monographs.
- Goodwin, Craufurd. 2006. "Art and Culture in the History of Economic Thought." In *Handbook of the Economics of Art and Culture, Cilt 1*, eds. Victor A. Ginsburgh and David Throsby. Elsevier B.V.
- Harman, Chris. 2009. *Halkların Dünya Tarihi, Çev. Uygur Kocabaşoğlu*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Hegel, Charles K. 1964. "Carlyle and Ruskin: An Influential Friendship." *BYU Studies Quarterly* 5(3-4): 219-29.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich. 2004. *Hukuk Felsefesinin Prensipleri, Çev. Cenap Karakaya*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Helsing, Elizabeth K. 1978. "Ruskin on Wordsworth: The Victorian Critic in Romantic Country." *Studies in Romanticism* 17(3).
- Henderson, William. 2000. "William Smart (1853-1915): Economist and Ruskinian?" In *John Ruskin's Political Economy*, New York: Routledge, 144-59.
- Henderson, Willie. 2000. *John Ruskin's Political Economy*. Londra/New York: Routledge.
- Hesiodos. 1977. "İşler ve Günler, Çev. Azra Erhat, Selahattin Eyüpoğlu." In *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, eds. Azra Erhat and Sabahattin Eyüoğlu. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 141-71.
- Hobsbawm, E. J. 2019. *Devrim Çağı 1789 - 1848, Çev. Bahadır Sina Şen*. Dost Kitabevi.

- Holz, Hans Heinz. 2014. "Walter Benjamin- Yanlış Yerde." In *Frankfurt Okulu Eleştirisi*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- . 2017. *Felsefenin Aşılması ve Gerçekleştirilmesi/ Devrimin Cebiri: Hegel'den Marx'a*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Homerus. 2008. *İlyada*. 24th ed. eds. Azra Erhat and A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları.
- Horkheimer, Max. 1993. "The Situation of Social Philosophy and the Tasks of an Institute for Social Research." In *Between Philosophy and Social Science. Selected Early Writings Max Horkheimer*, Cambridge: MIT Press.
- Hough, Graham. 1961. *The Last Romantics*. Londra: University Paperbacks.
- Hyppolite, Jean. 2010. *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kant, Immanuel. 2000. *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2002. *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi, Çev. İonna Kuçuradi*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Karahanogulları, Yiğit. 2009. *Marx'ın Değeri Ölçülebilir Mi?* İstanbul: Yordam Kitap.
- Karahanogulları, Yiğit. 2009. "Marx'ta Üretken Emek Kategorisi ve 1988-2006 Dönemi Türkiye Ekonomisi İçin Ampirik Bulgular." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 63–2: 122-126.
- Keats, John. 2001. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. New York: The Modern Library.
- Kılınç, Doğan Barış. 2011. "Marx'ın Hegel'le Diyalogu." *Doğu Batı* (55): 93–110.
- Korsch, Karl. 1991. *Marksizm ve Felsefe, Çev. Yılmaz Öner*. İstanbul: Belge Yayınevi.

- Kresh, Joseph. 1938. "Sunuş." In *The Lessing Legend*, New York: The Critics Group Press of New York.
- Kristeller, Paul Oskar. 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I." *Journal of the History of Ideas* 12(4): 496–527.
- Krupskaya, Nadejda. 1974. *Lenin'den Anılar-1*. Ankara: Odak Yayınları.
- Ksenophon. 2020. *İksisat Üzerine-Oikonomikos*, Çev. Ari Çokona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurmuş, Orhan. 2009. *Bir Bilim Olarak İktisat Tarihinin Doğuşu*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Lee, Alan. 2014. "Last, Ruskin and Political Economy: Unto This." In *New Approaches to Ruskin*, Londra: Routledge.
- Lenin, Vladimir İlyiç. 1978. "In Memory of Herzen." In *Lenin Collected Works, C.18*, Moskova: Progress Publishers.
- . 1997. *Seçme Eserler, Cilt 11*. Ankara: İnter Yayınları.
- Lequenne, Michel. 2000. *Marksizm ve Estetik*, Çev. Erhan Bener. 1st ed. İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Lifshitz, M. 1976. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. Lond: Pluto Press.
- Löwy, Micheal, and Robert Sayre. 2016. *İsyen ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*, Çev. U.Uraz Aydın. 1st ed. İstanbul: Alfa.
- Lukacs, Georg. 1975. *The Young Hegel*. Merlin Press.
- . 1981. *Estetik II*, Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi.
- . 1998. *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Çev. Y. Öner. İstanbul: Belge Yayınevi.
- . 2018. *Toplumsal Varlığın Ontolojisi*. İstanbul: Notabene Yayınları.

- Lunn, Eugene. 1995. *Marksizm ve Modernizm*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- MacDonald, Graham A. 2018. *John Ruskin's Politics and Natural Law*. Cham: Springer International Publishing. <http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-72281-8>.
- Malinowski, Bronislaw. 1978. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londra: Routledge.
- Mandel, Ernst. 1974. *Marksist Ekonomi El Kitabı, Çev. Orhan Suda*. 2nd ed. İstanbul: Suda Yayınları.
- . 2013. *Geç Kapitalizm, Çev. Candan Badem*. İstanbul: Versus Kitap.
- Mandeville, Bernard. 1806. *The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits*. Londra: T. Ostell.
- . 2010. *The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits*. Oxford: Clarendon Press.
- Marx, Karl. 1971. *Social Forces The Grundrisse*. ed. David McLellan. New York: Harper& Row Publishers.
- . 1976. *Formen- Kapitalist Üretim Öncesi Biçimler, Çev. Zülfü Dicleli*. İstanbul: May Yayınları.
- . 1993. *Readings in Economic Sociology Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. ed. Martin Nicolaus. Londra: Penguin Books.
- . 1997. *Kapital III*. İstanbul: Sol Yayınları.
- . 1998. *Artı-Değer Teorileri: Kitap 1, Çev. Yurdakul Fincancı*. Sol Yayınları.
- . 2000. *1844 El Yazmaları, Çev. Murat Belge*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- . 2008. *Grundrisse, Çev. Sevan Nişanyan*. İstanbul: Birikim Yayınları.

- . 2011a. *Ekonomi Politiğın Eleştirisine Katkı*, Çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları.
- . 2011b. *Felsefenin Sefaleti*, Çev. Ahmet Kardam. İstanbul: Sol Yayınları.
- . 2011c. *Kapital Cilt: I: Ekonomi Politiğın Eleştirisi*, Çev. Nail Satlıgan, Mehmet Selik.
- . 2013a. *Grundrisse Ekonomi Politiğın Eleştirisinin Temelleri (Ham Taslak) İkinci Kitap*, Çev. Arif Gelen. 2nd ed. Ankara: Sol Yayınları.
- . 2013b. *Grundrisse Ekonomi Politiğın Eleştirisinin Temelleri (Ham Taslak Birinci Kitap*, Çev. Arif Gelen. 2nd ed. Ankara: Sol Yayınları.
- . 2018. *Grundrisse: Ekonomi Politiğın Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, Çev. Sevan Nişanyan. 4th ed. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. 1975. 1 *Collected Works*. International Publishers.
- . 1989. *Collected Works, Vol. 24*. New York: International Publishers.
- . 1996. *Seçme Mektuplar*, Çev. Alaattin Bilgi. Evrensel Basım Yayın.
- . 2014. *Komünist Parti Manifestosu*, Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- . 2017. *Kapital, Cilt: II: Ekonomi Politiğın Eleştirisi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Mauss, Marcel. 2018. *Armağan Üzerine Deneme- Arkaik Toplumlarda Değiş Tokuşun Biçimi ve Nedeni*, Çev. Nihan Özyıldırım. 1st ed. İstanbul: Alfa Yayınları.
- McLellan, David. 1998a. *Marx After Marxism: An Introduction*. 3rd ed. Londra: McLellan Press Ltd.
- . 1998b. *Marx Before Marxism*. Londra: McLellan Press Ltd.
- McNally, David. 1990. *Political Economy of the Rise of Capitalism: A*

Reintepretation. California: University of California Press.

Morawski, Stefan. 1973. "Introduction." In *Marx and Engels on Literature and Art*, eds. Lee Baxandall and Stefan Morawski. St. Louis/ Milwaukee: Telos Press.

Morris, William. 1978. "How I Became Socialist." In *Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, ed. G. D. H. Cole. New York: Ams Press.

Morton, Arthur Leslie. 1984. "Morris, Marx and Engels."

Nicolaus, Martin. 1993. "Önsöz." In *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Londra: Penguin Books, 7–65.

North, Micheal. 2014. *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*, Çev. Taciser Ulaş Belge. 1st ed. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paulin, Roger. 2016. *The Life of August Wilhelm Schlegel – Cosmopolitan of Art and Poetry*. Cambridge: Open Book Publishers.

Petty, William. 1690. "Önsöz." In *Political Arithmetick or A Discourse*, Londra: Robert Clävel.

Pirenne, Henri. 2013. *Ortaçağ Avrupa'sının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu. 6th ed. İstanbul: İletişim Yayınları.

Platon. 2016. *Devlet*, Çev. Sebahattin Eyüpoğlu, *Adalet Cimcöz*. 29th ed. İş Bankası Kültür Yayınları.

Prawer, S S. 2019. *Karl Marx ve Dünya Edebiyatı*, Çev. Ezgi Kaya, Selin Dingiloğlu. İstanbul: Yordam Kitap.

Proust, Marcel. 2015. *Edebiyat ve Sanat Yazıları*, Çev. Roza Hakmen,. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Quesnay. 2000. "Çiftçiler." In *Ansiklopedi Ya Da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*, Çev. Selahattin Hilav, eds. Diderot and D'alembert. İstanbul:

Yapı Kredi Yayınları, 155–59.

Ricardo, David. 2008. *Siyasal İktisadın ve Vergilendirmenin İlkeleri*, Çev. Barış Zeren. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

———. 2016. *Ekonomi Politiğin ve Vergilendirmenin İlkeleri*, Çev. Tayfun Ertan. İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.

Roncaglia, Alessandro. 2017. “William Petty and the Origins of Political Economy.” In *A Brief History of Economic Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 27–35.

Rongaglia, Alessandro. 2005. *The Wealth of Ideas- A History of Economic Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rosdolski, Roman. 2012. *Marx’ın Kapital’inin Oluşumu*, Çev. Cumhuriyet Atay, Münevver Çelik. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Rose, Margeret A. 2015. *Marx’ın Kayıp Estetiği: Karl Marx ve Görsel Sanatlar*, Çev. Aydın Çavdar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rubin, Isaac Ilych. 1979. *History of Economic Thought*,. Londra: Ink Links.

———. 2010. *Marx’ın Emek Değer Teorisi*, Çev. Uğur Selçuk Akalın. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Ruskin, John. 1867. *The Stones of Venice: The Sea-Stories Volume 2*. Londra: Smith, Elder and Co.

———. 1872a. *The Works of John Ruskin Cilt 5*. Londra: Smith, Elder & co.

———. 1872b. *Unto This Last: Four Essays on the Principles of Political Economy*. New York: John Wiley & Son.

———. 1875. “Fors Clevigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Bratian Cilt V.” In *The Complete Works of John Ruskin Cilt XIX*, New York: The Kelmscott Society Publishers.

- . 1885. “Crown of Wild Olive.” In *The Complete Works of John Ruskin Cilt XIII*, New York: The Kelmscott Society Publishers, 1–135.
- . 1891. “Communism.” In *The Communism of John Ruskin; or, “Unto This Last”; Two Lectures from “The Crown of Wild Olive”; and Selections from “Fors Clavigera*, ed. W.D.P. Bliss. New York: The Humboldt Publishing Co.
- . 1904. *Munera Pulveris, Six Essays on the Elements of Political Economy*. Londra: George Allen.
- . 1907a. *Praeteria –Outlines of Scenes and Thoughts Perhaps Worthy of Memory in My Past Life*. Londra: George Allen.
- . 1907b. “The Political Economy of Art: ‘A Joy for Ever’ (and Its Price in the Market) Being the Substance (with Additions) of Two Lectures on the Political Economy of Art, Delivered at Manchester, July 10th and 13th, 1857.”
- . 2016a. “Gotik’in Doğası, Ali N. Tezel.” In *Belleğin Lambası-Seçme Yazılar I*, İstanbul: Corpus Yayınları, 89–127.
- . 2016b. *Susam ve Zambaklar- Kitaplara ve Kadınlara Dair*, Çev. Türkan Turgut. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- . 2018. *Altın Nehrin Kralı*. [Çev.] Zuhal Sağdıç. Ankara: Pergole Yayınları.
- Russell, Bertrand. 1903. “The Free Man’s Worship.” p *The Independent Review* 1: 415–24.
- Sahlins, Marshall. 2010. *Taş Devri Ekonomisi*, Çev. T. Doğan, Ş. Özgün. 1st ed. İstanbul: bgst.
- Saint-Simon, Claude Henri. 1964. *Social Organization, the Science of Man and Other Writings*. ed. Felix Markham. New York ve Evanston: Harper Torchbooks.
- . 1976. “Letters from an Inhabitant of Geneva to His Contemporaries.” In *The Political Thought of Saint-Simon*, Oxford: Oxford University Press.

- Savas-Mihail, Matsas. 2011. "Plehanov'un Marksizmi Lenin'in Diyalektiği." *Devrimci Marksizm*.
- Savran Acar, Gülnür. 2006. *Özne-Yapı Gerilimi*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Savran, Sungur. 1979. "Siyasal İktisadın Eleştirisi." *Birikim Dergisi* (49).
- . 2007. "Ricardo'nun Dehası ve Körlüğü." In *Ekonomi Politikin ve Vergilendirmenin İlkeleri*, Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Savran, Sungur, and Ertuğrul Ahmet Tonak. 2012. "Üretken Emek ve Üretken Olmayan Emek: Açıklığa Kavuşturma ve Sınıflandırma Denemesi." In *Kapital'ın İzinde*, eds. Sungur Savran, Ertuğrul Ahmet Tonak, and Nail Satlıgan. İstanbul: Yordam Kitap, 239–75.
- Schiller. 1990. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melehat Özgü. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Schrimpton, Nick. 2014. "Rust and Dust." In *New Approaches to Ruskin*, ed. Robert Hewison. Routledge.
- Shaw, Bernard. 1921. *Ruskin's Politics*. Londra: The Ruskin Centenary Council.
- Shelley, Percy Bysshe. 1998. "To Wordsworth." In *Romanticism: An Anthology*, ed. Duncan Wu. Malden. Blackwell Publishing.
- Shepherd, Richard Herne. 1862. "The Bibliography of Ruskin; a Bibliographical List Arranged in Chronological Order of the Published Writings in Prose and Verse of John Ruskin ... (from 1834 to 1881)." : 74 p. file://catalog.hathitrust.org/Record/011592031.
- Sherburne, James Clark. 1972. *John Ruskin; or, The Ambiguities of Abundance; a Study in Social and Economic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shiner, Larry. 2018. *Sanatın İcadı- Bir Kültür Tarihi*, Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Simmons, Clera A. 2011. *Popular Medievalism in Romantic Era-Britain*. New York: Palgrave Macmillan.
- Slater, Phil. 1998. *Frankfurt Okulu: Marksist Bir Yaklaşım*, Çev. Ahmet Özden. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Smart, William. 1883. *John Ruskin His Life and Works*. Glasgow: The Ruskin Society of Glasgow.
- Smith, Adam. 1997. *Ulusların Zenginliği*, Çev. Ayşe Yunus, Mehmet Bakırcı. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- . 2006. *Milletlerin Zenginliği*, Çev. Haldun Derin. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Spear, J.L. 1984. *Dreams of an English Eden: Ruskin and His Tradition in Social Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Sperber, Jonathan. 2014. *Karl Marx, 19. Yüzyılda Yaşanmış Bir Hayat*, Çev. Gül Durna. 1st ed. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stephen, Leslie. 1874. "Mr. Ruskin's Recent Writings,." *Fraser's Magazine*, 89: 688–701.
- Stimson, Frederic Jesup. 1888. "Ruskin as a Political Economist." *The Quarterly Journal of Economics* 2(4): 414–45.
- Stirner, Max. 2000. *The Ego and Its Own*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stylianou, Alexiou. 1991. *Minos Uygarlığı*, Çev. Elif Tül Tulunay. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Thompson, Edward Palmer. 1976. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. New York: Pantheon Books.
- Throsby, David. 2006. "Introduction and Overview." In *Handbook of the Economics of Art and Culture, Cilt 1*, eds. Victor A. Ginsburgh and David Throsby. Elsevier

B.V., 4–21.

———. 2011. “The Political Economy of Art: Ruskin and Contemporary Cultural Economics.” *History of Political Economy* 43(2): 275–94.

Turgot, Robert Jacques. 1973. *Turgot on Progress, Sociology and Economics*. ed. Ronald R. Meek. Oxford: Cambridge University Press.

Urgan, Mina. 2010. *İngiliz Edebiyat Tarihi*. 6th ed. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Vazquez, Adolfo Sanchez. 1973. *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*. Londra: Monthly Review Press.

Whitney, Elspeth. 1990. *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*. Philadelphia: American Philosophical Society.

Williams, Raymond. 2017. *Kültür ve Toplum 1780-1950, Çev. Uygur Kocabaşoğlu*. 1st ed. İstanbul: İletişim Yayınları.

Wolff, Janet. 2000. *Sanatın Toplumsal Üretimi, Ayşegül Demir*. İstanbul: Özne Yayınları.

Wood, Alan W. 2009. *Kant, Çev. Aliye Kovanlıkaya*. 1st ed. Ankara: Dost Kitabevi.

Wood, Ellen Meiksins. 2003. *Kapitalizmin Kökeni –Geniş Bir Bakış, Çev. A. Cevdet Aşkın*. Ankara: Epos Yayınları.

———. 2008. *Yurttaşlardan Lordlara: Eskiçağdan Ortaçağa Batı Siyasi Düşüncesinin Toplumsal Tarihi, Çev. Oya Köymen*. İstanbul: Yordam Kitap.

———. 2012. *Özgürlük ve Mülkiyet- Rönesans'tan Aydınlanmaya Batı Siyasal Düşüncesinin Toplumsal Tarihi, Çev. Oya Köymen*. İstanbul: Yordam Kitap.

———. 2018. *Sınıftan Kaçış: Yeni “Hakiki” Sosyaliz, Çev. Şükrü Alpagut*. İstanbul: Yordam Kitap.

Yeliseyeva, N.V. 2009. *Yakın Çağlar Tarihi, Çev. Özdemir İnce*. İstanbul: Yordam

Kitap.

Yousif, Shaymaa Saleem. 2015. "The Changing Views of William Wordsworth."
Çankaya Üniversitesi, Ankara.

7. ÖZGEÇMİŞ

Mevlâna Lisesi'nden mezun olduktan sonra, lisans eğitimini 2015 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamladı. Daha önce çeşitli radyo ve televizyonlarda program yapımcılığı ve editörlük yaptı. 2017 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Yüksek Lisans programına başladı.