Ahmet Kerem Çebi

BRECHT ESTETİĞİ PERSPEKTİF DÜNYA DEVRİMİ

NİN İ DİR

SUTENİ YAYINCILIK

A. KEREM ÇEBİ • BRECHT ESTETİĞİ...

Ahmet Kerem Çebi

BRECHT ESTETİĞİ NİN PERSPEKTİF İ DÜNYA DEVRİMİ DİR

ISBN 975 7994–24-3

Ahmet Kerem Çebi	❀	Brecht Estetiği...
Birinci Basım	❀	Ocak 1996
Eleştiri Dizisi	❀	4
Suteni	❀	Konur Sok. 10/3 Kızılay-Ankara
Tel	❀	(0312) 425 27 76
Ofset Hazırlık	❀	Suteni Yayıncılık
Baskı	❀	Dağ-Paş Matbaacılık
Tel	❀	(0312) 345 53 12

Ahmet Kerem Çebi

BRECHT ESTETİĞİNİN PERSPEKTİFİDİR DÜNYA DEVRİMİ



EKSİ ÖNSÖZ

Brecht, *Me-ti'nin Özdeyişler Kitabı*'nı Me-ti'nin şu sözüyle bitirmişti: "Elmanın tadı yendiği zaman övülür." Eğilip bu sözü beynimdeki çöplerin arasından alıyor, cebime koyuyorum. Elim cebimde, Me-ti'nin sözü avcumun içinde... Öylece beynimin ışıksız ama kurtarılmış ara sokaklarından kendime doğru yürüyorum.

Kem-çe, Ah-bi'ye şöyle dedi: "Aslında An-çu yazılarımızdan bir derleme yapmanı istemeseydi senden, bu kitap oluşmayacaktı. Ancak ben de böyle bir kitabın bir an önce ortaya çıkmasını istemiyor değildim." Ah-bi şunu sordu: "Niye bir an önce?" Öfkeyle şunları sıraladı Kem-çe: "1930'larda bulandırılan ve o dönemden bu yana bulanıklığı katlanarak arttırılan Su ülkesinin özellikle resmen parçalanıp dağılmasından sonra emperyalist kapitalizmin sözcülerinin değerlerimize nasıl da fütursuzca saldırdıklarını görmüyor musun? Mi-en-leh'in önüne gelen kadınla yatağa girmesinden ötürü frengiden öldüğünü, Çe-tung'un fahişelerle düşüp kalkan bir uyuşturucu müptelası olduğunu, Kin-yeh'in hırsızlık yaptığını söylüyorlar. Bu kitap, en azından Kin-yeh'e saldırıya doğrudan bir yanıt oluşturacak. Onun için bir an önce..."

Ah-bi şöyle dedi: "Fu-eh-gi'nin Kin-yeh'e saldırısının temelinde emperyalist kapitalizme açıkça sözcülüğün çok ötesinde daha tehlikeli birtakım psikolojik durumlar olduğunu düşünüyorum ben. Çünkü, biliyorsun, Fu-eh-gi uzun yıllar Kin-yeh Severler Derneği'nin önde gelen üyelerinden biriydi. Onun Kin-yeh'i körükörüne sevmekten gözleri öylesine kararmıştı ki, Kin-yeh'e tapıyordu. Ne yapar tapıcı bir zavallı? Bütün tapıcı zavallıların yaptığı iki şeyden birini seçer. Ya tapıcı büyük çoğunluk gibi tapmaya devam eder, ya da tapıcı küçük azınlık gibi taptığı şeyi yerin dibine batırır. Cesaret bulup bu ikinciyi seçenler için, resmi ideolojinin savunucularına yaptırdığı biçimde yalana başvurmak başta olmak üzere, her iğrenç yol mübahtır artık. İşte, Fu-eh-gi'nin Kin-yeh'e saldırısı bence tam da böyle bir şey."

Kem-çe sakalını sıvazladı ve Ah-bi'ye şu karşılığı verdi: "Yine başladın benim bir türlü akıl erdiremediğim genelleştirilmeye yatkın o ünlü psikolojik çözümlemelerine. Geçenlerde Tus-se için de benzer şeyler söylemiştin. Sana göre Tus-se de karısını çok sevdiğinden ötürü boğmamış mıydı? Oysa, zeka özürlü edebiyat profesörü Fu-eh-gi ile ideoloji kavramını büyük bir ustalıkla ete kemiğe bürüyen Tus-se'yi aynı kefeye koymayacağından ve Tus-se için 'tapıcı' demeyeceğinden adım gibi eminim. Ah, şu psikolojik çözümlemeleri genelleme sevdası!"

"Hey, demagoji yapıyorsun!" diye çıkıştı Ah-bi. Çantasından *Me-ti'nin Özdeyişler Kitabı*'nı çıkardı; kitapta altını çizdiği yerleri, sayfaları tek tek çevirerek gözden geçirmeye başladı. "Hah, buldum!" dedi, "Dinle okuyorum." Seslendirdiği satırlar şunlardı: "Kin-yeh, Me-ti'ye şöyle dedi: 'Aslında her zaman başkalarını düşünen bir insan olan Lai-tu, bir sepetle gelip armağanlarını aldı. Düşmanlarıma benim çalışma arkadaşlarımın eşyalarını çaldığımı anlatıyor. Aklını yitirmiş. Ben ne yapayım şimdi?' Me-ti şöyle dedi: 'Böyle yapıyorsa aklını yitirmiş olmalı, çünkü seni seviyor. Çok vermiş olduğu için çok istiyor; seni çok övmüş olduğu için şimdi yerin dibine batırıyor.'" Ah-bi, kitabı kapayıp çantasına koydu, gözlüğünü düzeltti ve konuşmasını şöyle sürdürdü: "Ne dersin, Me-ti de mi yanlış psikolojik çözümlemede bulunuyor? Lai-tu ile Fu-eh-gi arasında bir fark varsa eğer, o da bence şudur: Lai-tu, Kin-yeh'in sağlığında onu hırsızlıkla suçluyordu; Fu-eh-gi, Kin-yeh toprak olduktan sonra aynı şeyi yapıyor."

"Hop hop, asıl demagoji yapan sensin!" dedi Kem-çe ve şunları söyledi: "Benim asıl karşı çıktığım, senin psikolojik çözümleme yapmandan daha çok, yaptığın psikolojik çözümlemeleri genelleme sevdan. Örneğin, bu son çözümlemende Fu-eh-gi ile sınırlı kalıp da, 'tapıcılar' türünden bir genellemeye gitmeseydin, sana belki itiraz etmezdim, belki de itirazımı farklı bir noktada odaklaştırırdım. Nitekim, Me-ti'nin Lai-tu ile ilgili belirlemesine hiçbir itirazım yok. Çünkü Me-ti, o satırları bir daha dikkatle okursan görürsün ki, belirlemesini Lai-tu ile sınırlı tutmuş, senin gibi genellemeye gitmemiş. Hem sonra..."

"Dur dur, burada dur lütfen!" deyip Kem-çe'nin sözünü kesti Ah-bi. Ardından şöyle devam etti: "Sevgili Kem-çe, benim genelleme diye bir

sevdam yok, konuyu saptırmak için dilinin ucuna gelen her şeyi ölçüp biçmeden söyleyiveriyorsun. Lai-tu'nun tutumuyla Fu-eh-gi'nin tutumu aynı mı, değil mi; sen onu yanıtla." Ah-bi'nin sorusunu şöyle yanıtladı Kem-çe: "Konuyu saptırdığım maptırdığım yok. Sözümü kesmeseydin, ben de zaten oraya gelecektim. Lai-tu ile Fu-eh-gi'nin tutumu aynı olabilir. Tutumun aynı olması, tutumu ortaya çıkaran nedenlerin farklı olamayacağı anlamına gelmez. Lai-tu'nun tutumundaki asıl etmen, çok sevmek olabilir. Ama, Fu-eh-gi'nin tutumunu oluşturan etmenin Lai-tu'nunkiyle aynı olduğu kanısında değilim. En azından eldeki veriler bunun böyle olduğunu göstermeye yetiyor. İlle de kategorize edeceksen, Lai-tu ile Fu-eh-gi'yi değil, Lai-tu ile Tus-se'yi benzeştir ki taşlar yerli yerine otursun. Birincisi, sevdiği insana hırsızlık suçlaması yöneltiyor, ikincisi, sevdiği insanı, karısını, boğuyor. Ancak, Fu-eh-gi, sevdiği insanı değil, bir zamanlar bilmem hangi nedenlerle seviyormuş gibi göründüğü birini, yine bilmem hangi nedenlerle emperyalist kapitalizmin gönüllü sözcülüğüne soyunup yerin dibine batırabileceğini sanıyor. Dikkatini çekerim, 'bilmem hangi nedenlerle'" diyorum; bu, senin o çok sevdiğin psikolojik boyutun beni pek ilgilendirmediğini gösteriyor. Adamın emperyalist kapitalizme gönüllü sözcülüğünü durup dururken uyduruyor değilim. Adam, Kin-yeh ile ilgili içi sövgü çeşitlemesinden oluşan bir kitap yazıyor. Kitap anında televizyon dizisi yapılıyor. Ardından da aynı anda birkaç dile birden çevriliyor. İşin içinde bir bit yeniği olduğunu göstermiyor mu bütün bunlar."

Konuklara çay servisi yapmakta olan Bel-gi-çe, Kem-çe'ye şöyle dedi: "Sorunu öyle formüle ediyorsun ki, haksız olma olasılığının yüksek olduğu bir durumda bile kendini haklı çıkarıyorsun. Bunun nedeni, kullandığın erkek egemen dil olsa gerek. Biliyorum, her zamanki gibi, somut örnek göstermemi isteyeceksin benden. Sen istemeden ben örneğimi vereyim: 'Tus-se'nin karısı' deyip duruyorsun, yok mu o kadının adı? Sen de çok iyi biliyorsun ki, onun adı El-be'dir. El-be dese, meramı eksik kalır, meramını anlatamaz beyefendi! Hem o adam El-be'yi boğamasaydı da El-be onu boğsaydı, çok olağan bir şeymiş gibi söz edebilir miydin o zaman boğma eyleminden? Çok sevdiği için boğmuşmuş..." Elindeki çay fincanını sehpanın üzerine koyan Sen-ay-gü, "Evet, Kem-çe Hoca,"dedi, "Bel-gi-çe doğru söylüyor."

Çayı değil de birayı tercih eden Han-gü şöyle dedi: "Ne ilgisi var? Bel-gi-çe Hanım'la Sen-ay-gü Hanım kusuruma bakmasınlar, feminizan söylem hep derinlikten yoksun bir söylem olmak zorunda mı? Burada tartışılan konu ne, siz ne söylüyorsunuz; dam üstünde saksağan, vur beline kazmayı. Neyse, benim asıl söyleyeceğim şu: Ah-bi Bey'le Kem-çe Bey'in tartışması belirsizlik ilkesi üzerinde yeniden düşünmemiz gerektiğini anımsattı bana. Evrene yöneltilen her yeni soru, geyiğe saplanan yeni bir oktur. Doğada hiçbir zaman yarasız olmayan geyik, toplumsal düzlemde de bireysel düzlemde de hep yaralıydı. Yarasız geyik tasarımı, bilinemezcilerin ince ama kurnaz bir oyunu. Kem-çe Bey'le Ah-bi Bey'in aslında aynı kişi olması ve Fu-eh-gi'nin tavrına farklı oklar yöneltmeleri belirsizliğin göstergesi değil mi? Bu, bilinemezciliğin değil, belirsizlik bağlamında bilinebilirliğin diyalektiğini de önümüze seren bir örnek ayrıca. Burada belirsizliğin bilinemezcilik olmadığının da altı çizilmiş oluyor böylece." Han-gü konuşmasını bitirince birasından büyükçe bir yudum aldı ve şunu söyledi: "Geçenlerde intihalcilerin dergisinin son sayısına ilişti gözüm. Sem-çe postkonfiçyüsist mi olmuş? Bende öyle bir izlenim bıraktı da..."

Kem-çe, Han-gü'ye şunları anlattı: "Sem-çe'nin postkonfiçyüsist olup olmadığını bilmiyorum. O dergide Ku-uş'un emekli cunta şefi Kenef'in anılarındaki biçemi anımsatan bir yazısı dikkatimi çekti. Yazısından önce de, herhalde Türkçe bildiğini kanıtlamak için olsa gerek, Mi-en-leh'in 'Dernek ve Dernek Edebiyatı' adlı yazısını bozuk bir Çinceyle yeniden Çinceye çevirmiş. Gerek çeviri gerek yazı, bu kitabın son yazısının bir dipnotuna altı yıl sonra verilmiş bir yanıt. Ama ne yanıt! Ku-uş'un gecikmişliğini ve yanıtının yanıt niteliği taşımamasını bir yana bırakalım, Ku-uş kendine küfredildiğinden yakınıyor yazısında. Tabii küfürden yakınmayı bile küfrederek yapmaktan alamıyor kendini." Kem-çe kalktı, söz konusu dergiyi getirip yerine oturdu. Şöyle devam etti: "Bakın ne diyor: 'Yayımlanmış yazılarım, az da olsa, Çin'in Meh-kap-an'ı türünden bir araştırmacı olan Suh Okulu'nun parlak bir iki öğrencisinin küfrüne malzeme oldu.' Meh-kap-an'ın faşist olduğunu bilmeyen var mı? Görüyor musunuz analojiyi? Zavallı Ku-uş, öyle sefilleşmiş ki, Sis katliamına kadar faşist şair İt-öz'ün ateşli legal hayranlarından biri olduğunu bile unutmuş."

Ah-bi, Kem-çe'ye şunu söyledi: "Hani sen psikolojik çözümlemelerle ilgilenmiyordun; sana ne Ku-uş'un sefilleşmesinden? Hem emekli cunta şefi Ken-ef'in anıları ne kadar ilgilendiriyorsa, bu zatın küfürden yakınırken küfretmesi de en çok o kadar ilgilendirmesi gerekmiyor muydu seni?" Kem-çe, bu arada, kendi kendine, "Anlayamıyorum, neden herkes bugün bana saldırıyor?" diye söylendi. Ah-bi şöyle sürdürdü konuşmasını: "Söyleyeceğimi de unutturdun bana sevgili Kem-çe. Sözü fazla uzatmayacağım, benim varmak istediğim nokta şuydu: Bu kitap, Fu-eh-gi ve benzerlerinden daha çok, Kin-yeh'i anlamamakta direten ama onu sahiplenmekten de geri durmayan tatlı su Kin-yehçilerine yanıt oluşturacak bence."

Beynimin ışıksız ama kurtarılmış ara sokaklarından geçip kendime ulaştığımda, yeni doğan oğlumun adındaki *devrim* ve bu kitabın ardındaki *dünya devrimi* kavramlarıyla göz göze geliyorum. Sonra hiç duraksamadan Me-ti'nin o sıcacık sözünü cebimden çıkarıyorum.

"Elmanın tadı yendiği zaman övülür."

(Kasım 1995, Ankara) **Ahmet Kerem Çebi**

ESTETİK - KÜLTÜR

"Güzel olan eski şeylerle değil,
kötü olan yeni şeylerle başlayın."
Brecht

Kültür, üzerinde bügüne değin çeşitli bağlamlarda en çok söz tüketilen; yalnız, ne olduğu, özellikle de ilgilenenlerce nerdeyse bir "muamma"ya dönüştürülen kavramlardan birisidir. Estetik ise, hemen her alanda yaygın bir biçimde yerinde veya yersiz kullanılmakta olan; ama, o da kendilerini "estet" ilan edenlerce bile üzerinde pek de düşünülme gereksinimi duyulmayan bir kavramdır. Bu nedenle, estetik-kültüre ilişkin somut durum saptamasına girişmek, konu bağlamında kültürün ne olmadığının ve estetikten ne anlaşılmaması gerektiğinin açıklanması; ayrıca, estetik-kültür kavramını yerli yerine oturtmak için, Aristotelesçi estetik ile Brecht estetiğinin konu açısından belirginleştirilerek ele alınması bir zorunluluk olarak kendini duyurmaktadır.

Kültür Ne Değildir

Kültür üzerine yapılan en genel ve hemen herkesin katılabileceği tanım, kültürün insanın yarattığı her şey olduğu biçimindeki tanımdır. Sorun, bu tanımın kendisinden kaynaklanmamaktadır. Söz konusu tanım, genel bir doğru olarak karşımıza çıkmaktadır ve bütün genel doğrular gibi nesnelliği de içinde barındırmaktadır. Kültürün "muamma"ya dönüştürülmesi, ayrıntıya inildiğinde, genel içerisinde özel olanın yerine ilişkin belirlemeler yapıldığında kendini göstermektedir. Kültürü bir bilinmeze dönüştürmemek, belirtilen yanılgıyı yeniden üretmemek için kültürün ne olduğunu değil, ne olmadığını çıkış noktası almak yerinde olacaktır.

Aytunç Altındal, alanında Türkçede özgün bir çalışma olan **Siyasal-Kültür ve Yöntem**[1] adlı kitabında, bir kültür tanımına ulaşmadan önce birtakım aksiyomlar sıralamakta ve bunlar üzerinde durmaktadır.

Yaptığı kültür tanımı bana göre kimi yönlerden tartışmalı olmakla birlikte, Altındal'ın birtakım aksiyomlardan hareket etmesi, kültürün bir bilinmeze dönüştürülmesini büyük ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Burada da kültürün ne olmadığına ilişkin ilgili aksiyomlar açımlanmaya çalışılacaktır.

İnsan dışındaki canlı varlıkların kültürlerinden söz edemeyiz; kültür, insana özgüdür. İnsana özgü olan kültür, toplumdan topluma, kuşaktan kuşağa ve bireyden bireye aktarılabilir, uyarlanabilir. Ama bundan, kültürel oluşumların sınıflı toplumlarda sınıflarüstü olabileceği anlamı çıkarılamaz. Bu da ideolojinin kültür üzerindeki kaçınılmaz denetimini ve kültürel kimi oluşumlarda resmi ve egemen ideolojilerin örtüşüklüğünü, kısacası kültürün ideolojiyle olan ilişkisini gündeme sokar. Yalnız, hemen söylemek gerekiyor, kültür ideoloji değildir; ideoloji, kültürel bir "tasarım"dır. Ne ideoloji kültüre genellenebilir, ne de kültür ideolojiye indirgenebilir. Bunun açımlanmasına biraz sonra geçilecektir.

Kültür, din de değildir; ancak, dinleri doğa yaratmadığına, insan yarattığına göre, o da kültürün kapsamı içerisindedir. Bir kültür dininden söz edilememekte; ama, dogmatik oluşum bütününe gönderme de yapsa, "tasarım" ve pratiğiyle bir din kültüründen, daha doğrusu, dinsel ideolojilerden söz edilebilmektedir. İşte, kültür ile ideoloji örtüşüklüğünün bir alanı: din. Altındal şöyle yazıyor: "Ne mitolojide ne de efsanelerde 'Kültür Tanrısı ya da Tanrıçası' yoktur[2]." Böyle söylemekle, dini bir kalemde kültürün kapsamı dışında bırakabileceğini sanıyorsa, yanılıyor. Çünkü, kültür kavramının gündem konusu yapılması ve kullanımı, XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı ile başlar. Eğer kültür kavramı dinlerin oluşum sürecinde gündem konusu olmuş olsaydı, eminim, "Bereket Tanrısı" ile "Bereket Tanrıçası"nı yaratan insan, "Kültür Tanrısı ya da Tanrıçası"nı da yaratırdı.

Kültür, dile, felsefeye, siyasaya, bilime ve estetiğe indirgenemeyeceği gibi, teknoloji ve uygarlıkla da sınırlandırılamaz. Ayrıca, kültür, ekin olarak da karşılanamaz; çünkü, kültürün tarımı çağrıştıran ekine önselliği söz konusudur. Yalnız, bütün bu alanların kültürün kapsamı içerisinde yer aldığı ve her birinin kendi bağlamında özgül kültürel yapılanmaya sahip bulunduğu gerçeği unutulmamalıdır. Bir siyasal-kültür, bir estetik-kültür

vb. oluşumlardan söz etmek, bu özgül yapılanmayı dile getirir. Her özgül yapılanma ise, ensesinde ideolojinin soluğunu duyumsar, hatta "miad"ını dolduran kimi özgül yapılanma biçimleri ideolojinin kendisine dönüştürülür.

Kültürün bir parçası olan ve son çözümlemede ekonomik ilişkileri temsil eden ideoloji, ekonomik ilişkilerin düşünsel düzlemde dolayımsız bir "yansıma"sı değildir; kültürel oluşumlara bağlı olarak karşımıza çıkan ve kültürel oluşumları sistematize ederek kendine pratik yaratan "tasarım"sal bir süreçtir. Yarattığı pratikte, tıpkı dinlerde olduğu gibi, bilinç değil, inanç egemendir. Bir bilinçten söz edilse dahi, bu, kısırdöngüsel ya da yanlış bir bilinç olabilir ancak. Yaratılan pratik içerisinde kendini bulan sözde aydın habire ikna edilir (inandırılır, kandırılır) ve ikna eder (inandırır, kandırır). Engels, bu durumu şöyle açıklıyor: "İdeoloji, sözde düşünürün evet, bilinçli olarak, ama yanlış bir bilinçle gerçekleştirdiği bir süreçtir. Onu harekete geçiren gerçek güçler kendisi için meçhuldür; öyle olmasaydı zaten ideolojik bir süreç olmazdı. (...) O sadece düşünce gereçleriyle çalışır; incelemeksizin bu gereçleri düşünce ürünü olarak kabul eder ve bunların daha uzaklarda düşünceden bağımsız bir kökeni olup olmadığını araştırmaz[3]." Egemen ve resmi ideolojilerin söz konusu pratiğinin bugün soluklandırıldığı zeminlerden birisi, estetiktir. Bu ise, yukarıda değinilen sözde aydınlar/sanatçılar eliyle ve diliyle gerçekleştirilmektedir.

Estetikten Anlaşılmaması Gereken

Yaygın kanılardan biri, estetiğin "güzelin bilimi" olduğudur. Bu kanıya göre, estetik bir bilimdir ve konusu da güzeldir. Hiç duraksamadan belirtmek gerekir ki, ne estetik bir bilimdir, ne de konusu güzeldir. Bilim değildir; çünkü, felsefi bir düzence olmanın ötesine geçememiştir. Estetikte bilimsel yönteme başvurulabilir. Ancak, bir düzencede bilimsel yönteme başvurulması, o düzencenin bilim olmasına yetmemektedir. Konusu güzel olamaz; çünkü, tarihsel süreçte belirli bir dönemin ardından güzeli konu edinme ve yansıtma gibi bir bakıma "ahlaki" (iknaya dayalı ideolojik) amaç gütmeyen estetik nesneler de oluşturulmuştur. Kaldı ki, güzelin kendisi somut ve belirgin bir kavram değil, soyut ve göreli bir kavramdır.

Bir başka kanı ise, estetiğin "gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi" olduğudur. Burada "gerçekliği sanatsal özümseme"den kastedilen, estetik nesnenin gerçeği yansıtması gerektiği anlayışından başka bir şey değildir. İlk kanıya göre daha tutarlı gibi görünmesine karşın, onunla aynı soydan olan bu kanı, estetiğin konusunu güzelle sınırlamamakta, ama güzeli baş köşeye oturtmakta ve onu ancak güçlü oldukları için erkekleri kadınlardan daha güzel bulan Aristoteles'e dayanarak açıklayabilmektedir: "Güzel üstüne ilk öğretilerden biri de Antikitenin büyük düşünürü Aristoteles'e aittir. (...) Aristotelesçi anlayışın gücü ve çekimi en başta, güzelin nesnel özelliklerini ve belirtilerini bulma doğrultusunda gösterdiği içten yaklaşımın ürünüdür./(...) Şöyle yazıyordu o: 'Aslında güzelin dayandığı koşul, belli bir büyüklük ve düzendir. Bu sebeple bir canlı varlık eğer son derece küçükse (ki o zaman, görme duyusu, değerlendirilemeyecek denli kısa bir sürede olacağından, bulanır) ya da ölçüsüz derecede büyükse (bu durumda da bakış tümü algılayamaz, birlik ve bütünlük bakanın gözünden kaçar) güzel olamaz'[4]. "Aristoteles'teki bu "güzel" belirlemesi, onun estetiğinin üzerinde yükseldiği **'mimesis'** (taklit, yansıtma) anlayışına dayanmaktadır. Estetik-kültürün XIX. yüzyıla değin temeli olan ve bu döneme kadar estetik nesnelerin kuramsal arka planını oluşturan bu anlayış, bugün artık "miad"ını doldurmuş, egemen ve resmi ideolojilere hizmet eder olmuştur.

Estetiği günümüzde **'mimesis'** ile devreye giren **özdeşleşme** ve onun kaçınılmaz sonucu olan **'catharsis'** aracı olarak görmek, güzeli yansıtma adına çirkini üretmekten başka bir şey değildir. Bugünün insanının ikna olmaya (inandırılmaya, kandırılmaya) değil, bilinç sıçramasına gereksinimi vardır. Estetik-kültürün bugünkü amacı, bilinç sıçramasına yol açmak olmalıdır. Bugün "güzel" olan da budur.

Aristotelesçi Estetik

Aristoteles, **Poetika**'nın dördüncü bölümünde şunları söylüyor: "Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi **taklit içtepisi** olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan

hoşlanma'dır ki, bu, insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. Çünkü, gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne özellikle tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakarız; örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi. Bunun nedeni, öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır; bu hoşlanma, yanızca filozoflara değil, tüm insanlara özgüdür. Ancak çoğunlukta bu hoşlanma geçicidir[5]." Aristoteles'in bu satırlarla ifade ettiği **taklit içtepisi** ve buna dayalı bir biçimde gerçekleşen **öğrenmenin verdiği derin hoşlanma**, bilim tarafından ancak yakın bir geçmişte (Aristoteles'in belirlemesinden iki bin yılı aşkın bir süre sonra) hecelenerek "telaffuz" edilebilmiştir. Aristotelesçi yaklaşımın XIX. yüzyıla değin estetik-kültürün temeli olarak kalışının, Kant'ın ve hatta Hegel'in özgün katkılarla estetik-kültürde sıçramalı bir dönüşüme yol açamayışlarının, Aristoteles'in yaklaşımının çeşitli bağlamlarda yeniden üretilmekle yetinilişinin nedenlerini başta burada aramak gerekiyor.

Estetik-kültürün Aristotelesçi eski biçiminin bugün egemen ve resmi ideolojilere hizmet eden bir düzenek oluşu, yukarıda da değinildiği gibi, 'mimesis' (taklit, yansıtma) aracılığıyla özdeşleşmenin devreye sokularak 'catharsis' denen bilinç uyuşukluğunun gerçekleştirilmesindendir. Bilimsel bir gerçeği, insan bilimlerinin heceleyerek "telaffuz" edişinden iki bin yılı aşkın bir süre önce çok net bir biçimde ortaya koyan Aristoteles, estetik ürünün işlevine ilişkin katılınması olanaksız bir yargıda bulunur. **Poetika**'nın altıncı bölümünde şöyle yazıyor: (...) Tragedya, ahlâksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidîdir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tregedya, salt bir öykü (mythos) değildir. **'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir'** (catharsis)[6]. "Aristoteles'in estetik ürünün göreviyle ilgili bu yargısı, en başta yukarıya aktarılan öğrenmeye ilişkin kendi belirlemesiyle çelişmektedir. Çünkü, bugün 'catharsis' noktasında öğrenme düzeyinin sıfırı gösterdiği bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Öğrenme düzeyinin sıfır olduğu bir nokta ise, doğal olarak, ikna (inandırma, kandırma) noktasıdır. Bu, günümüzde egemen ve resmi ideolojilere este-

tik-kültürün Aristotelesçi eski biçiminin bir bağışıdır. Aksi takdirde, iktidar tutkusundan ruhu temizlenmemiş bir işçi sınıfını zaptetmek kolay mı olurdu?

Brecht Estetiği

Brecht estetiği, Aristotelesçi estetiğin 'anti-tez'i değildir. Aristotelesçi estetik, estetik-kültürün ilk oluşum biçimini anlatmakta ise; Brecht estetiği, helezonik bir dönüşümle gelişen onun bir üst dereceden oluşum biçimine gönderme yapmaktadır. Brecht estetiğinin Aristotelesçi estetiğe salt bir tepkiden ibaret olmadığını, Aristoteles'in **Poetika**'sından yukarıya aktarılan öğrenmeyle ilgili yargıya ilişkin Brecht'in yaptığı değerlendirme çok açık olarak göstermektedir. Şöyle diyor Brecht: "**Poetika**'sının dördüncü bölümünde, özdeşleşmeye dayalı oyunculuktan duyulan haz konusunda Aristoteles'in söylediği pek genel sözlere ve hazza neden olarak öğrenmeyi göstermesine katılmaktayız. Ama kitabının altıncı bölümünde daha kesin bir tutum takınan Aristoteles, tragedyanın özdeşleşme alanını sınırlandırır, yalnız korku ve acıma duyguları uyandıran eylemlerin özdeşleşmeye konu yapılması zorunluluğunu ileri sürer. Ancak bununla da yetinmez, bir başka sınırlamaya daha giderek, eylemlerin korku ve acıma duyguları uyandırmak amacıyla yansıtılması gerektiğini belirtir. Oyuncuların şu ya da bu eylemi yansıtmasıyla, seyircilerin oyunculara öykünmesinin sağlanılmak istendiği buradan anlaşılmaktadır. Yani bir sanat yapıtı karşısında seyircinin takınacağı tavır, oyuncuyla, dolayısıyla oyuncunun yansıladığı kişiyle özdeşleşme olarak saptanmaktadır.[7]" Ayrıca, bu satırlardan da anlaşılabileceği gibi, Brecht, 'catharsis'le sonuçlanmayacak bir özdeşleşmeye de karşı değildir. Sonu 'catharsis' olmayan bir özdeşleşmeyi estetikten kovmak, yeni estetik-kültürün temeli sayabileceğimiz **yabancılaştırmanın** diyalektiğine aykırıdır. Brecht, diyalektik ile yabancılaştırma ilişkisini saptamalar yaparak ortaya koymaya çalıştığı bir yazısında "gelişim etmeni"nden söz ediyor ve bunu tek tümceyle ayraç içerisinde şu biçimde özetliyor: "Duyguların karşıt duygulara dönüşümü; aynı zaman sürecinde eleştiri ve özdeşleşme[8]." 1940'ta yazdığı bir yazıda da şöyle söylüyor: "(...) Belirli kişileri sahnede canlandırıp davranışlarını sergilerken özdeşleşmeye de tümüyle sırt çevirmez epik oyuncu./(...) Epik tiyatro oyuncusu

özdeşleşme denen ruhsal eylemden de yararlanır[9]." Kısacası, başta belirtildiği üzre, Brecht estetiği, Aristotelesçi estetik ve onun üzerinde yükseldiği özdeşleşme sütununa salt tepki içeren bir 'anti-tez' olma sınırının ötesine, 'sentez' alanına götürmektedir bizi. Bu alanı tanımanın önemli bir yolu, her iki estetiğe dayalı ürünlerin belirleyici özelliklerini karşılaştırmaktır.

Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürünü ile Brecht estetiğine dayalı sanat ürününün karşılaştırılması, Brecht'in 1931 tarihli "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur"[10] yazısında yer alan dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırmasındaki ayrım noktalarının ölçüt alınıp genellenmesiyle şematik olarak ortaya konulabilir. Karşımıza çıkan şema şudur:

Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürününde:	**Brecht estetiğine dayalı sanat ürününde:**
Büyüsel ve ipnotik hava oluşturan bir anlatım egemendir.	Yanılsamayı ortadan kaldıran bir anlatım egemendir.
Sanat tüketicisi duyuşsal olarak eyleme karıştırılır.	Sanat etkinlikçisi gözlemleyici olarak tutulur.
Sanat tüketicisinin etkinliği harcanıp tüketilir.	Sanat etkinlikçisi etkin olması için uyarılır.
Sanat tüketicisinde güdümlü birtakım duygular uyandırılmaya çalışılır.	Sanat etkinliçisinin birtakım özgür yargılara varması sağlanır.
Sanat tüketicisine bir yaşantı sunulur.	Sanat etkinlikçisine bir dünya görüşü iletilir.
Sanat tüketicisi iyice büyüsel atmosfer içine çekilir.	Sanat etkinlikçisi olay/durum karşısında gözlemleyici olmanın ötesinde inceleme yapmaya hazırdır.
Telkin ve ikna yoluna gidilir.	Sanatsal bağlam içinde kanıtlar konuşturulur.
Sanat tüketicisinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Bağımsız duygulanımla duygular ileriye götürülür, böylece sanat etkinlikçisi birtakım bilgilere ulaştırılır.

Sanat tüketicisi, olayın/durumun ortasında, olayla/durumla 'catharsis'e götürecek bir özdeşleşme içindedir.	Sanat etkinlikçisi olayı/durumu didik didik etmeye başlamış bir eleştirel incelemecidir.
İnsan bilinen bir yaratıktır.	İnsan inceleme konusudur.
İnsan asla değişmez.	İnsan değişir de, değiştirir de.
Sanat tüketicisinin ilgisi, olayın/durumun sonu üzerinde toplanır.	Sanat etkinlikçisinin ilgisi, olayın/durumun gidişi üzerine çekilir.
Her bölüm bir ötekisi için vardır.	Her bölüm kendisi için vardır.
Parçalar arasında organik bir bütün söz konusudur.	Montaj tekniğine başvurulur.
Olaylar/durumlar düz bir çizgi izler.	Olaylar/durumlar eğriler çizer.
Olayların/durumların gelişiminde evrimsellik tek zorunluluktur.	Olaylar/durumlar sıçramalı bir biçimde gelişir.
İnsanın durağan bir nitelik taşıdığı kuvvetle telkin edilir.	Oluşum süreci içerisinde bulunan insan, devingen niteliğiyle gözler önüne serilir.
Varoluşu yöneten, düşüncedir.	Düşünceyi yöneten, toplumsal varoluştur.
Basit duygulanımlara götürecek bir duygu egemenliği esastır.	Bilinç saçramasına götürecek bir us egemenliği esastır.

Şemada anlatımını bulan dönüşümler, 'sentez'i net bir biçimde vurgulamaktadır. Özetle, 'tez' olan estetik-kültür biçiminde, 'catharsis'; 'sentez' olan estetik-kültür biçiminde ise, 'bilinç sıçraması' ulaşılmak istenen amacın ta kendisidir. Birincisi, amacını gerçekleştirmede, özdeşleşme sütunu üzerine otururken; ikincisinin, amaca uluşmada, üzerinde yükseldiği sütun yabancılaştırmadır.

Özdeşleşme ve İdeolojinin "Milad"ı

Estetik-kültüre ilişkin bütün bu saptamaların ardından, özdeşleşmeyi, biraz daha sorgulamak gerekiyor. Stanford Üniversitesi'nde gerçekleştirilen bir psikoloji deneyi[11], konuyla bağlantılı, oldukça aydınlatıcı bir örnektir. Üniversitenin psikoloji binasındaki laboratuvar, bir hapishane gibi düzenlenmiştir. Üniversitede öğrenci 75 erkek gönüllü arasından test sonucu 21 kişi "uygun" denek olarak seçilmiş ve bunlardan gelişigüzel olarak bir bölümüne "gardiyan", bir bölümüne de "mahkûm" rolü verilmiştir. Palo Alto polisi, "mahkûm" rolünü oynayacak olanları yakalayıp karakola götürerek tıpkı bir suçlu işlemine tabi tutmuş ve sonra da üniversitenin laboratuvar "hapishane"sine getirmiştir. Burada kendilerine numaralı mahkûm elbisesi giydirilmiş ve bir hücrede üç kişi kalabilecek bir biçimde hücreye atılarak hücre kapısı üzerlerine kilitlenmiştir. "Gardiyan" rolünü oynayan gönüllüler, sekiz saatlik bir çalışma düzenine tabi kılınmış, şiddet kullanma konusunda uyarılmakla birlikte, kendilerine bir gardiyan için "gereken" bütün yetkiler verilmiştir. Başlangıçta 15 gün sürmesi düşünülen deney, "gardiyanlar"ın despotlaşarak gerçek gardiyana, "mahkûmlar"ın köleleştirilerek gerçek mahkûma dönüşmeleri üzerine, 6 gün sonra zorunluluktan ötürü sonlandırılmıştır. Despotlaşan "gardiyanlar"dan birkaçı yetkilerinin de dışına taşarak, "mahkûmlar"ı birbirlerine sövdürmek, "mahkûmlar"a çıplak elleriyle tuvalette pislik temizletmek gibi onur kırıcı cezalara başvurmuştur. Köleleştirilen "mahkûmlar"dan bir kısmı, önemli düzeyde psikolojik bunalımlar geçirmiş, kısa sürede salıverilmişlerdir. Evet, bu psikoloji deneyi, özdeşleşmenin insanı kendi kişiliğine nasıl yabancılaştırdığını, kişiyi nasıl kişiliksizleştirdiğini göstermeye yetiyor da artıyor bile. Egemen ve resmi ideolojilerin, estetik-kültürün Aristotelesçi "miad"ı dolmuş biçimini, kimi ideolojik aygıtlar aracılığıyla, gündemde tutmaları boşuna değil.

Althusser, devletin ideolojik aygıtları arasında edebiyatı, güzel sanatları sıralarken[12], hiç de isabetsiz bir tutuma girmemiştir. Estetik-kültürün Aristotelesçi, 'catharsis'e götüren eski biçimine dayalı olarak üretilen şiir, öykü, roman, oyun, film türünden ürünler, egemen ve resmi ideolojilerin dolayımsız sözcüleridir. Bu sözcülüğü, özdeşleşme temelinde telkin ve ikna yoluyla yerine getirmekte, insanların yukarıda anlatılan de-

neydekine benzer kimliksiz "gardiyan" ve "mahkûm" türünden yaratıklara dönüştürülmesine "katkıda bulunarak" gerçekleştirmektedirler. Bilinç sıçramasını amaçlayan Brecht estetiği ya da yeni estetik-kültür, egemen ve resmi ideolojilerin ideologlarınca, söz konusu sözcülükten ötürü, hep engellenmiş, Brecht'in estetikte gerçekleştirdiği devrimin asıl yönü kasıtlı olarak görmezden gelinmiş[13]; hatta "miad"ını tüketmiş eski estetik kültürün saltanatının sürdürülebilmesi için, Brecht'e "tescilli hırsız" damgası bile yapıştırılmıştır[14]. Belki de "güneşi balçıkla sıvama" girişimi, tarihi olmayan ideolojinin tarihinde "milat"tır, kim bilebilir?

(1992)

NOTLAR:

(1) A. Altındal, **Siyasal-Kültür ve Yöntem**, Havass, İst. 1982.
(2) Age., s. 50.
(3) Engels'ten aktaran G. Therborn, **İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı**, Çev. İ. Cüre, İletişim Yay., İst. 1989, s.13.
(4) A. Ziss, **Estetik**, Çev. Y. Şahan, De Yay., İst. 1984, s. 172-173.
(5) Aristoteles, **Poetika**, Çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İst. 1983, s. 16.
(6) Age., s. 22.
(7) B. Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. K. Şipal, Cem Yay., İst. 1990, s. 53-54
(8) Age., s. 180.
(9) Age., s. 160.
(10) Age., ss. 38-50.
(11) C.T. Morgan, **A Brief Introduction to Psychology**, McGraw-Hill Book Company, Second Edition, New York 1977, pp. 421-423.
(12) L. Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Y. Alp ve M. Özışık, İletişim Yay. İst. 1989, s.28.
(13) Sözde nenel bir değerlendirme için bkz: C. Greenberg, "Bertolt Brecht's Poetry", **Art and Culture (Critical Essays)**, Beacon Press, Boston 1961, pp. 252-265
(14) Bkz: F. Yılmaz. "ABD"li Edebiyat Profesörü John Fuegi, Brecht Hakkında Tartışma Başlattı: Yoksa Brecht Yazmadı mı?" **Cumhuriyet Kitap**, 21 Şubat 1991, ss. 8-9.

SANATTA POPÜLİZMİN İDEOLOJİSİ: "TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK"

"Mao'nun dediği gibi: 'Sınıf mücadelesini hiçbir zaman unutmayalım'."

Althusser

Kaos Yunanca bir sözcük. Kaosun temel anlamı, "Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu," diye verilmiş eski TDK'nin **Türkçe Sözlük**'ünde. Aynı sözlükte aslında bugün temel anlama oldukça yaklaşmış bir yan anlam olarak karşımıza çıkan mecaz anlamına da değinilmiş kaosun: "karışıklık, kargaşa."

Resmi bürokratik sosyalizmin çöküşü, dengeleri yerle bir etti ve bu durum, dünyanın bugün bir kaos ortamına sürüklenmesine neden oldu. ABD bu ortamı "yeni dünya düzeni" olarak adlandırırken, kimi solcular da bunun bir "düzen" değil, "düzensizlik" olduğunu kanıtlama çabası içine girdiler. Sadece "Stalinist" olarak adlandırılan solcular değil, kendilerine "Troçkist" diyen solcular da büyük bir paniğe kapıldılar. Panikleri sürüyor, daha süreceğe de benziyor. Ayak diremeler, tökezlemeler, savrulmalar... gırla gidiyor. Her iki kesim de statükocudur ve her iki kesimin de ayaklarını bastığı "statik zemin" çoktan tarih olmuştur. Yazılarında içine girilen kaotik ortamı "düzensizlik" olarak adlandırmaları; kaosun gerçekten bir düzensizlik olduğunu göstermekten öte, tarih olan "statik zemin"i ağıtsız bırakmak istememelerindendir. Oysa, unuttukları temel bir gerçeklik var: Tarihteki bütün büyük sıçramalar, hep bir kaos ortamında kendini göstermiştir. Kaos, bu bağlamda dünya devrimi ve yeni bir dünya için, buyur etmediğimiz halde, ayağımıza kadar gelen tarihi bir fırsattan başka bir şey olamaz. Bütün sorun, Marks, Engels ve Lenin'den hareketle işçi sınıfını yeniden tanımlamak ve sınıfsız sosyalist toplum projesini gündeme almak. Ama, bunu da salt ekonomi ve politika ölçütleriyle değil, bilim (kuantum mekaniği), ideoloji (Althusser'in ideoloji kuramı),

estetik (Brecht estetiği) boyutlarını göz önünde bulundurarak gerçekleştirmek.

Kaosu ister temel anlamıyla, isterse mecaz anlamıyla alın; kaos, popülistlere eskisi gibi popülistlik yaptırmıyor. Şu ne idüğü belirsiz (aslında, aşağıda da göstereceğim gibi, "idüğü" belirli) "toplumcu gerçekçilik", eskiden yapıldığı üzre, bol keseden "laf" döktürerek savunulabiliyor mu dersiniz? Kimi sol yuvarcıklar[1] ve "gecikmiş" kimi yazarlarca savunuluyormuş gibi yapılıyor da savunulamıyor bir türlü. Çünkü, dayandırıldığı "statik zemin"in yerinde yeller esiyor.

Neydi "toplumcu gerçekçilik"in dayandırıldığı "statik zemin"? "Milli komünizm"in dayanağı SSCB devleti. Yanlış anlaşılmasın, "zemin", 1934'te Sovyetler Birliği'nde devletin sanat politikası olarak ilan ettiği resmî sosyalist gerçekçilikle sınırlı değil, bu politikasını askıya almış bile olsa, SSCB devletinin varlığı olarak kendini gösteriyor. Burada, Fransızların arabesk ve popülist şairi Aragon'a[2] kulak vermekte yarar var: "Sovyetler Birliği'nin varlığının bizim ülke yazarlarına toplumculuğun mümkün olabileceği konusunda bir umut verebileceği, verdiği görüşünü savundum[3]." Yani SSCB gibi bir devlet varsa, kişi ona sırtını yaslayıp rahatlıkla "toplumcu gerçekçi" olabilir. Ya yoksa? Basit mantıksal bir çıkarım: O zaman "toplumcu gerçekçi" olunmaz. Ey SSCB, sen nelere kaadirdin, niye BDT'ye dönüştün?! Sen varken, herkes ne de güzel "toplumcu gerçekçi" oluyordu! Oysa şimdi çok az kişi "toplumcu gerçekçilik"i savunmaya kalkışıyor, ...muş gibi yapıyor, olmuyor. Kaos, bütün azametiyle söyleneni toz duman ediyor. Ütopyasız solcuyu kâbesizlik perişan durumlara düşürüyor.

Türkiye'de "toplumcu gerçekçilik"i ya da resmi sosyalist gerçekçiliği savunanlar, TKP yuvarcığının çevresinde kümelenen yazar takımı olmuştur. 70'li yıllarda **Sanat Emeği** dergisinin kültür memurlarına "toplumcu gerçekçilik" ya da resmi sosyalist gerçekçiliği savunma görevi, adeta direktifle yukardan verilmiş gibidir. Yalnız, hemen belirtmek gerekiyor, TKP yuvarcığının eteklerine yakın bir yerlerde bulunup da Jdanov'a biraz soğuk bakanlar da yok değildir. O kesitte, Stalin dönemi resmi sosyalist gerçekçilik anlayışının temsilcisi gibi öne çıkan ad, Asım Bezirci; Kruşçev ve Brejnev dönemi Sovyet sanat anlayışının savunucusuymuş

gibi kendini gösteren ad ise, Memet Fuat'tır. Bezirci bazan "toplumcu gerçekçilik", bazan da "sosyalist gerçekçilik" deyip bol Jdanov ve Gorki alıntılı yazılar döktürürken; Fuat, "toplumsalcı gerçekçilik"[4] söylemini kullanmayı yeğler yazılarında. Bu ikisi, çok kez ad vermeden, kimi kez de ad vererek birbirine sataşır durur. Bezirci, Fuat'ı "soldaki sağcı" olarak damgalar. Nedeni, Fuat'ın faşist Ezra Pound'u Türkçe yayımlamasıdır. Nereden bilsin Bezirci, güvendiği dağlara kar yağacağını, Sovyet sanatçısı Yevtuşenko'nun Pound'dan daha faşist kesileceğini? Aslında Bezirci, Fuat'ı "soldaki sağcı" olarak damgalamakla, onu ödüllendirir. Çünkü, Fuat gerçekte hiçbir zaman solda olmadı. O hep sağdaydı; tıpkı bir Yeltsin, tıpkı bir Şevardnadze gibi... Solculuğu kim yitirmiş ki Fuat bulsun? Fuat'ın Şevardnadze'nin anılarıyla 'catharsis'e ulaşması bir raslantı mıydı? Burada, "Bezirciyle Fuat'ın ortak yönü yok mu?" diye bir soru sorulabilir. Olmaz olur mu? İkisi de sırılsıklam Kemalisttir. Zaten Türkiye'de "toplumcu gerçekçilik" deyip bir şeyler karalamak, biraz da Türkiye'nin resmi ideolojisi Kemalizmi sanat alanında temsil etmek olmuştur. Fikret Hoca'nın konuyla ilgili sorusunu anmanın tam yeri: "Bir burjuva ideolojisi olan ve Türkiye'de sömürü düzeninin egemen ideolojisi Atatürkçülüğe eleştirel yaklaşmaktan aciz olanların 'solcu' sayılmaları ne demeye geliyor[5]?"

Fuat ve benzerlerinin aslında hep sağda oldukları, Glastnost sürecinde bütünüyle netleşti. Resmi sosyalist ideolojiye karşı "yeni" alternatif resmi ideoloji üretimi, Glastnost dönemi ve sonrasında SSCB dışındaki "milli komünizm" acentası birtakım politik yuvarcıkların yanı sıra özellikle SSCB'deki eski resmi sosyalizm ideologları arasında hız kazandı. "Yeni" alternatif resmi ideoloji üretimi öyle boyutlara ulaştı ki eski resmi sosyalizm ideologlarının "öküz altında buzağı arama" girişimleri, almanakların bile baş köşelerine oturtuldu. **Sovyet Edebiyatı ve Sanatı** adlı almanaktaki "Edebiyat: Gelenekler ve Değişimler" başlıklı değerlendirme yazısında soruyor Natalia Ivanova: "Moskova'da iki Gogol anıtı bulunduğunu biliyor musunuz? Oysaki bir Puşkin, bir Lermontov ve bir Dostoyevski anıtı var. Neden iki Gogol? Elbette Moskovalıların Gogol'a Puşkin'den daha düşkün oldukları söylenemez[6]." Yazısını okurken, bende de merak uyandırdı Ivanova: Sahi, niye bir değil de iki Gogol heykeli? Nedenini Ivanova'nın yazısının devamından öğreniyoruz. Efendim, "halkının

alınyazısını" yansıtan ve Suvorov Bulvarı'ndaki evin avlusunda "kederli" bir biçimde oturan "yurtsever", "insancıl" Gogol heykeli (heykeltıraşı Andreyev'dir), Stalin döneminde horlanmış, itilip kakılmış, lâyık olmadığı o yerde "gariban" bırakılmıştır. "Garibandır", ama etrafa "iyimserlik saçan" bir "yeni"yi temsil etmekten de geri durmamaktadır. Onun bu durumuna, 1958'de, 20. Komünist Parti Kongresi'nden sonra dikkat çekilebiliyor. Ancak, yine de "itibar"ının gerektiği biçimde iadesine cesaret edilemiyor. (Hay aksi, ne kötü bir durum! Değil mi?) İkinci Gogol heykeline gelince, o, "dudaklarında resmi bir gülümsemeyle" Gogol Bulvarı'nın başında öylece insanları izlemektedir. Yalnız, Ivanova'ya göre, ona inanmamanız gerekiyor; çünkü o bir "dolandırıcı" ya da "düzenbaz"dır. Bunun nedeni ise, onun Stalin döneminin gereksinimlerini karşılayan bir heykel olmasıdır[7]. Ivanova, bu yorumun ardından, yargısını şöyle yazıyor: "Moskova'daki bu iki Gogol heykeli, kültür ve edebiyatımızın iki yüzünü yansıtmaktadır." İki yüzden biri, "kederli" olan, "aşk" ve "merhamet"; diğeri, "resmi iyimserlik" içermekte ve yaymaktadır. Bu nedenle de birincisi, "samimi" ve "dürüst" bir edebiyattır; ikincisi, bunun tam tersi, "kurgusal bir taklittir." Gördünüz mü "yorum" ve "yargı"yı? İşte, resmi ideolog budur. Zavallı Ivanova! Her iki anlayışın da kuramsal arka planını Aristotelesçi estetiğin oluşturduğundan bile habersiz. Bu kadın nasıl "solcu"ydu, aklım almıyor, bana bunu lütfen açıklayın!

Biraz da şiir okuyalım. Alın size "toplumcu gerçekçi" bir "şiir": "'Hazır ol savaşa/Barış istiyorsan eğer...'/Bize bunu / Böyle öğrettiler/ / Bir terslik yok mu/ Sizce bu anlayışta?/ Barış nasıl/ Uzlaşır savaşla?/ / Savaşa hazır olmanın anlamı ne:/ Beklemek her an/ Parmak tetikte/ /Ve silahlanmak/ Tepeden tırnağa/ En yeni yöntemlerle/ Ve durmamacasına/ Ve boğazlaşmanın/ Hünerlerini/ Herkes iyice/ Öğrenmeli/ Bir terslik yok mu/ Sizce, bu anlayışta?/ / Ölüm nasıl/ Bağdaşır yaşamla?/ /'Hazır ol savaşa/ Barış istiyorsan eğer...'/ Bizi şu sonuca/ Götürür bu sözler:/ Dostluk istiyorsan/ Hazır ol düşmanlığa.../ Kim evet der/ Bu saçmalığa?.../ / Dostluk isteyen/ Dostluğa hazır olmalı/ Barış isteyen/ Barışa.../ / Ve silahsız ve savaşsız/ Bir dünya için/ Yüreğini/ Ortaya koymalı..." Bu "şiir"in şairi **Sanat Emeği** memurluğundan emekli bir "toplumcu gerçekçi": Ataol Behramoğlu. Ne diyor bu "şiir"inde Behramoğlu? "Milli komünizm" acentası TKP'nin o ünlü "sosyalizme barışçıl yollardan geçiş"

tezinin savunuculuğunu yapmıyor mu? Onun da ötesinde, bugünden bakıldığında, "Emperyalizmin bize sunduğu yaşama razı olalım; barış, ancak böyle olur." demiyor mu? Böylesi bilr popülizme, "Pes!" demekten başka bir söz bulamıyorum. Behramoğlu'nun ne dediğini bir yana bırakalım; yazdığı, şiir mi, ona bakmak gerekiyor. Annem, okuma yazma bilmeyen yaşlı bir Karadeniz kadınıdır. Bir cenaze nedeniyle ilk kez gittiği İstanbul'u, Ankara'ya uğradığında, bana tek tümceyle, "İstanbul'da apartmanlar gözlerimin kapaklarına devriliyordu." diye anlattı. Bu kışı Ankarada geçirdi. Kış ortasında, çok üşüdüğü bir gün, aynen şöyle dedi: "Ankarada bütün karlar bana yağıyor." Şimdi soruyorum: Behramoğlu'nun yazdığı mı şiir, annemin söylediği mi şiir? Karar sizin.

Resmi sosyalist gerçekçiliğin "gecikmiş" savunucusu olarak Aydın Çubukçu çıkıyor karşımıza. "Gecikmiş" diyorum; çünkü Çubukçu'nun içinde yer aldığı yuvarcığın kültür, sanat, edebiyat alanlarına ilgisi geç başladı. Bu geç başlangıç, "gecikmiş"liğe yol açtı. "Gecikmiş"lik, "gecikmiş" yargılara götürüyor kişiyi. Çubukçu, bir kitabında şöyle bir "yargı"da bulunuyor: "(...) Stalin hakkında söylenen her şey, özünde Lenin'e gönderilmiş şeyler olarak somutlanmaktadır. Özellikle söz konusu makale (Lenin'in 'Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı' kastediliyor.-A.K.Ç.) ekseninde yürütülen bir tartışmada, Stalin'in pratiğini Lenin'in teorisinden ayırmak imkânı kesinlikle yoktur[8]." Çubukçu'dan bu "önemli" iddia karşısında bir tek isteğim olacak: Bana Lenin'in "milli komünist" olduğunu kanıtla! Dikkat edin, istekte bulunan, Natalia Ivonava değil, kendini Leninist olarak tanımlayan birisidir.

Evet, sosyalist gerçekçilik; ama, **Brechtçi sasyalist gerçekçilik,** diğer bir söyleyişle, **Brecht estetiği**...

(1993)

NOTLAR:

(1) "Yuvarcık" sözcüğü, Doktor Hikmet Kıvılcımlı tarafından "fraksiyon" sözcüğünün yerine kullanılıyordu. "Fraksiyon" sözcüğü bana da itici geliyor; bu nedenle "yuvarcık" diyorum.

(2) Aragon bize "toplumcu gerçekçi" popülistlerce hep "dünya şiirinin zirvelerinden biri" olarak sunuldu şimdiye dek. Bu söylem bile buram buram popülizm kokuyor. Ne demek "şiirin zirvesi"? O simge olabilir ancak; kendini düşürmenin, aşağılamanın simgesi. Batılı arabeskin öncüsü Aragon'a postmodernistler niye sahip çıkmıyor sahi? Henüz onu keşfedemediler mi yoksa?

(3) Aragon, **Çağımızın Sanatı**, Çev. Bertan Onaran, Gerçek Yayınevi, İst. 1966, s.71.

(4) Eğer "sosyalist gerçekçilik" kavramının karşılığı olarak kullanılıyorsa (ki öyle kullanıyor), "toplumcu gerçekçilik" aksak bir söylemdir. Çünkü "sosyalist" sözcüğünün en yakın karşılığı Türkçede "toplumcu" değil, "toplumsalcı" olabilir (Karşılığıdır demiyorum. Sosyalistlerin "sosyalist" sözcüğüne Türkçe karşılık bulma gibi bir sorunları yoktur çünkü. Burada sadece dilbilgisel bir noktaya dikkat çekmek istedim, o kadar).

(5) Fikret Başkaya, "Reel Atatürkçülük ve Atatürkçü 'Solcuların' Sefaleti" **Özgür Gündem**, 14.6.1993, s.7.

(6) Natalia Ivanova, "Literature: Traditions and Changes", **Soviet Literature and Art**, Almanac 89, Novosti Press Agency Publishing House, Moscow 1990, p.13.

(7) Bu yorum, görüldüğü gibi, kof bir ideolojiyi yeniden üretiyor. Benzer ideoloji üretimine **Evrensel Kültür**'ün ikinci sayısında Aydın Çubukçu'nun "Marat Öldü mü?" yazısında rastlıyoruz. Çubukçu, karşılaştırdığı üç resmin de arka planında yansıtma kuramının yattığını bilmiyor. Bilmediği için de "mikro" düzeyde resmi ideoloji üretiyor.

(8) Aydın Çubukçu, **Kültür ve Politika**, Evrensel Basım Yayın, İst. 1991. s, 157.

'CATHARSIS'

"senaryosu aristoteles'ten uyarlanan eski bir korku filminin son sahnelerinde işçilerin ruhunu iktidar tutkusundan iyice arındırmak amacıyla resmi ideoloji ay ışığı altında bir yılanın deri değiştirdiği ânı oynuyor."

Platon'un tragedyaya karşı takındığı tutum biliniyor. O, tragedyayı "kurulu düzenin yıkıcısı" olarak görüyor ve bu nedenle de tragedyanın yasaklanması gerektiğini ileri sürüyor. Aristoteles, Platon'un tutumunu irdeliyor ve onun tavrındaki sakatlığın farkına varır varmaz, bu alanda bir yol ayrımında buluyor kendini, ondan kopuyor. Bu kopuşu, tragedyanın "kurulu düzenin yıkıcısı" değil, **koruyucusu** olduğunu keşfetmekle gerçekleştiriyor[1].

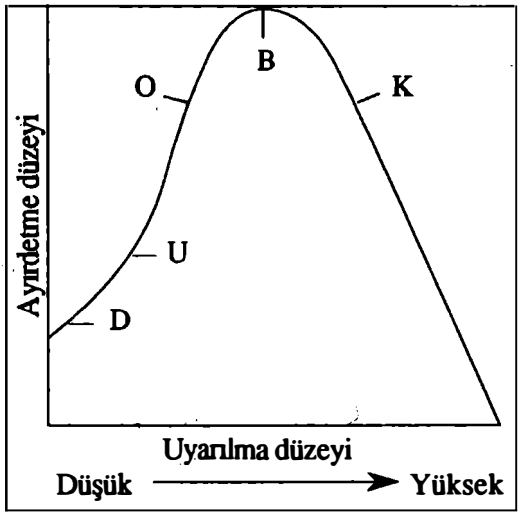
'Catharsis'i Aristoteles gündeme sokuyor. Şöyle diyor **Poetika**'da: "'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir' (katharsis)[2]." 'Catharsis' yoluyla, yani acıma ve korku duyguları sonucu tregedya ruhu tutkulardan temizlediğine göre, tragedyanın Platon'daki gibi "kurulu düzenin yıkıcısı" değil, **kurulu düzenin koruyucusu** olduğu gerçeğinin altı çizilir Aristoteles'te. Eğer 'catharsis' olgusundaki gerçekliğin farkına varmamış olsaydı ve 'catharsis'i gündeme sokmasaydı, bu alanda Platon'u yinelemenin ötesinde söyleyecek sözü bulunmayacaktı. Öyleyse, bir yargıyı hemen yazmak gerekiyor: Aristoteles'i estetik bağlamda Aristoteles yapan ve Aristotelesçi estetiğin Lukacs, Kagan, Ziss gibi çağcıl Aristoteleslerinin ortaya çıkmasına yol açan, 'catharsis'tir. Özelde tragedya, genelde 'catharsis'e dayalı bütün bir sanatın kurulu düzenin koruyucusu olduğu gerçeğinden hareketle, bir başka önemli yargıya daha burada yer vermek gerekiyor: Sanat, sanıldığı üzre, sağlık, seks, spor, siyaset gibi öteki sektörlerle ilintisiz bir sektör değildir[3]; sanat ile diğer sektörler arasındaki ilintiyi yadsımak, Platon'un bile gerisine düşmekten başka bir anlam taşımıyor.

'Catharsis'e günümüzün birçok kuramcısı Aristoteles'i de aşan bir olumluluk yüklemektedir. Lukacs'ın **Estetik** adlı yapıtında "Estetiğin Genel Kategorisi Olarak Katharsis" başlığıyla 'catharsis'i nasıl ballandırdığını göstermeyi gereksiz buluyorum. Beni burada Lukacs değil, Gramsci ilgilendiriyor. Çünkü o, 'catharsis' terimine, Croce'nin etkisiyle olsa gerek, taşıdığı anlamın tam karşıtı bir anlam yüklüyor: "Salt ekonomik (ya da bencil-tutkusal) uğraktan ethik-politik uğrağa, yani yapının insanların bilincinde üstyapı olarak yüksek hazırlanışına geçişi belirtmek için 'katharsis' terimi kullanılabilir. 'Nesnelden öznele' ya da 'zorunluluktan özgürlüğe' geçiş anlamına da gelir bu. Yapı, insanı ezen, onu kendi içinde eriten ve edilgin duruma getiren dış güç olmaktan çıkar, özgürlük aracı durumuna, yani bir ethik-politik biçim yaratma ve yeni girişkenlikler doğurma aleti durumuna dönüşür. Böylece 'kathartik' uğrağın belirlenimi, bana kalırsa, tüm praksis felsefesinin çıkış noktası durumuna gelir; kathartik süreç, diyalektik gelişmenin yol açtığı bireşimler zinciriyle örtüşür[4]. "Gramsci'nin 'catharsis' terimine yüklediği bu olumlu anlam, onun 'catharsis' olgusundan tümüyle habersiz olduğunun bir göstergesi olarak çıkıyor karşımıza. Evet, Gramsci, bilinçte sıçramayı, insanı ezen yapının bir üst dereceden başka bir yapıya dönüşmesini 'catharsis'e bağlayacak kadar habersiz 'catharsis'ten. O, salt bununla da kalmıyor, 'cathartic' uğrağın belirlenimini tüm praksis felsefesinin çıkış noktası yapıyor. Gramsci'de konuyla ilgili büyük bir bilgilenme eksikliği bulunduğunu ve bunun yarattığı yanılsamanın büyük harflerle "telaffuz"unu duyuruyor bu satırlar. Diyelim ki içinde bulunduğu hapishane koşulları nedeniyle, Brecht'in o dönemde yürüttüğü kuramsal ve kılgısal çalışmaları inceleme olanağından yoksun kaldı, Aristoteles'i de mi anlama çabası içerisine giremezdi? Bu satırları yazarken, bazı "Gramsciseverler"in homurtularını duyar gibi oluyorum. Tereciye tere sattığımı düşünebilirler. Kim kime ne sattığımı düşünürse düşünsün, bu beni hiç ilgilendirmiyor. Burada somut bir durum var: O da Gramsci'nin Aristoteles'i kesinlikle anlama çabası içerisine girmemiş olduğu. Eğer böyle bir çaba içerisine girmiş olsaydı, **kurulu düzenin koruyuculuğu** ile 'catharsis' arasındaki bağlantıyı görür ve yukarıdaki yanlış satırları yazmaya kalkışmazdı.

Gramsci'nin söz konusu satırlarının yanlışlığını ortaya koymak, 'catharsis'in ne olduğunu belirlemekten geçiyor. Aşağıdaki grafik[5]

ayırdetme ile **uyarılma** arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Grafikten de anlaşılabileceği gibi, sadece uyanıkken değil, derin uykudayken de uyarılmakta ve ayırdetmekteyiz. Yalnız, uyanıkken, uykudakine oranla, belli bir noktaya kadar daha az uyarılmaya karşılık daha fazla ayırdetme gücüne sahip olmaktayız. Uyarılma sonucu ayırdetme düzeyinin yükselişi, grafikteki **B** noktasına kadar devam etmektedir. Grafikteki **B** noktası, ayırdetme ya da öğrenme için en uygun düzeyi göstermektedir. **B** noktasına yükselişimizi sağlayan olumlu duygulanım, tek sözcükle ifade edecek olursak; **meraktır**. Merakın ortadan kalkması ve ayırdetme hazzının ya da öğrenmeden duyduğumuz coşkunun bitmesi, daha yüksek düzeyde uyarılmaya bağlıdır. Uyarılma düzeyindeki söz konusu yükseliş, **kaygı** (anxiety) dediğimiz duygusal kargaşayı ve onun artmasını devreye sokmakta, giderek ayırdetme düzeyinin düşmesine, sonuçta da 'catharsis'e yol açmaktadır. 'Catharsis' noktası, uyarılma düzeyinin en yüksek, ayırdetme düzeyinin (tabii ayırdetme düzeyinden söz edilebilirse eğer) en düşük olduğu noktadır. Tümüyle arınmış, 'catharsis' olmuş bir kimse, derin uykudaki birisi kadar bile ayırdetme gücüne sahip olmayan, böyle bir olanağı dahi bulunmayan bir "sürü" üyesidir, o kadar.



D: *Derin uyku*

U: *Uyanma noktası*

O: *Uyanıklığın artması, merak, olumlu duygu*

B: *En uygun düzey*

K: *Duygusal kargaşanın artması, kaygı*

Aristoteles'in söylediğini anımsamanın yeridir. Ne diyordu Aristoteles? "'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir' (katharsis)." Burada, kısaca üzerinde durulması gereken iki noktadan ilki, **acıma ve korku duygularının uyandırılması;** ikincisi, **ruhun tutkulardan temizlenmesidir.** Acıma ve korku duyguları genelde büyüsel ve ipnotik ortamlar oluşturularak uyandırılagelmiştir. Söz konusu durum, bir düzenektir. Bu düzenek, bugün de ileri teknolojiler kullanılarak gene genelde böyle işletilmektedir. Yukarıdaki grafikte yer alan **K** noktası, duygusal kargaşanın arttığı ve kaygının ortaya çıktığı bir noktadır. **B** noktasına oranla bu noktada uyarılma düzeyi yüksek, ayırdetme düzeyi ise düşüktür. Aristoteles'te ifadesini bulan acıma ve korku duygularının uyandırılması, **K** noktasında kendini göstermektedir. Ruhun tutkulardan temizlenmesi ise, en yüksek düzeyde uyarılmayı; ama ayırdetme yetisinin olabileceğinden fazla köreltildiği bir noktayı, yani 'catharsis'i anlatmaktadır. Örnek oluşturması açısından soruyorum: Bugün bütün dünyada işçi sınıfının iktidar tutkusundan yeniden ve yeniden arındırılmasını, sürüleştirilmesini 'catharsis' olgusunu göz ardı ederek açıklamak olası mı? Grafikteki **K** noktası ve aşağısı, 'catharsis'e giden yolu göstermektedir.

Şimdi Gramsci'nin savına dönebiliriz. Gramsci'nin ifadesiyle, yapının insanın bilincinde üstyapı haline gelmesi, bilinç sıçramasının kendisidir. Kişinin bilincinde bir sıçrama oluşabilmesinin yolu, ayırdetme yetisinin en yüksek düzeye çıktığı noktada bulunmaktan geçer. Bu nokta, grafikteki **B** noktasıdır. Bunun, yukarıda açıklandığı gibi, 'catharsis'e giden yolla ve 'catharsis'le ilişkisi yokur. Kısacası, 'catharsis' bilinçte sıçramayı değil, tam tersine, bilinç uyuşukluğunu ifade etmektedir. Öyleyse, Gramsci gibi bilinç sıçramasına 'catharsis' terimini yakıştırmak, "Gramscisevenler" kusuruma bakmasın, öküzün altında buzağı aramaktır, başka da bir şey değildir. Ayrıca 'catharsis', ne "nesnelden öznele" ne de "zorunluluktan özgürlüğe" geçişi anlatır. Bilinç uyuşukluğunun "had safha"da yaşandığı 'caharsis' noktasında, öznellikten de özgürlükten de söz edilemez. Sürünün bir üyesi ne kadar "özne" ve ne kadar "özgür" ise, 'cathartic' uğrakta bulunan birisi de o kadar "özne" ve o kadar "özgür"dür. Buna bağlı olarak, özellikle belirtmek gerekiyor, 'cathartic' uğrağın belirlenimi tüm praksis felsefesinin çıkış noktası durumuna geliyorsa, vay o

praksis felsefesinin haline! Gramsci, anlaşılan, bugün de birçok sosyalist arkadaşın yaptığı gibi, öğrenmenin verdiği doyumsuz haz ya da coşku ile 'catharsis' sonucu kendini gösteren yapay, aslında yapayın da ötesinde, sahte haz ya da coşkuyu birbirine karıştırmış.

İnsan aklını yerli yerine oturtmak ve yaşatmak gerekiyor. Bundan ötürü de aklı içten kemiren 'cathartic' her şeye karşı amansız savaş, devrimci Marksizmin boynunun borcu olarak önümüzde duruyor.

(1992)

NOTLAR

(1) Hem Platon hem de Aristoteles statükodan yanadır. Aristoteles'in Platon'dan tragedyaya karşı tutum konusunda ayrılması, bazı "akl-ı evvel"lerin araştırma gereksinimi duymaksızın ifade ettikleri gibi statüko karşıtı bir tavır içerisine girmesinden değil, Platon'un yaklaşımındaki sakatlığı görmesinden kaynaklanıyor. Bunu, George Thomson da çok net bir biçimde dile getiriyor: "Platon tragedyayı yasaklıyordu, çünkü kurulu düzenin yıkıcısıydı; Aristoteles buna, daha yakından bir çözümlemenin, onun kurulu düzenin koruyucusu olduğunu gösterdiği yanıtını veriyordu." (George Thomson, **Aiskhylos ve Atina,** Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yay., İst. 1990, s. 437-438.)

(2) Aristoteles, **Poetika,** Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst. 1983, s.22.

(3) 'Catharsis'e dayalı sanat, spor, seks, siyaset ve sağlık, bana göre, tekelci kapitalizmin bugün beş 'S' sektöründen başka bir şey değildir.

(4) Antonio Gramsci, **Hapishane Defterleri** (Seçmeler), Çev. Kenan Somer, Onur Yay, İst. 1986, s. 248-249. Buraya aynı parçanın Adnan Cemgil çevirisini de aktarıyorum: "'Katarsis' terimi tamamiyle ekonomik ya da bencil, tutkulu safhasından ahlaksal-siyasal safhaya geçişi, yani insanların bilincinde, yüksek düzeyde bir işlemle, yapının üstyapı haline gelişini anlatmak üzere kullanılır. Bu, aynı zamanda, 'nesnelden öznele' ya da 'zorunluluktan özgürlüğe' geçişi anlatır. Böylece insanı ezen, kendinde öğüten ve edilgin (pasif) duruma getiren ve bir dış kuvvet olan yapı, bir özgürlük amacına, yeni bir ahlak-siyaset şekline dönüşür, yeni girişimlerin doğurucusu olur; anımsa (katarsis) süreci, diyalektik gelişmenin çıkardığı sentezler zincirine denk düşer." (Gramsci, **Hapishane Defterleri,** Belge Yay., 2. Baskı, İst. 1986, s.67.)

(5) D.O. Hebb, "Drives and the C.N.S. (Conceptual Nervous System)", **Psychological Review** (1955), Sayı 62'den kısmen değiştirerek akt: Clifford T. Morgan, **A Brief Introduction to Psychology,** Mc Graw-Hill Book Company, Second Edition, New York 1977, p. 81.

AVNER ZİSS'İN SANATA YAKLAŞIMINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Sanat alanında kimi kez öyle garipliklerle karşılaşmak olası ki, temelde aynı şeyleri söyledikleri, daha doğrusu, söyledikleri şeyin dayandığı temeller aynı olduğu halde, birbirinden farklı anlayışların savunulduğu iddialarına tanık olunmakta; bunun gibi, söylenenler temelde farklı olmakla birlikte, aynı anlayışların savunulduğu iddia edilebilmektedir. Çelişkili bu iki durumun oluşumuna yol açan etmenlerin başlıcalarından biri, iddia sahiplerinin tutarlı bir sanat kuramı perspektifinden yoksun olup sorunu eklektik bir mantıkla ele almalarıdır. Sorunun çözümü, perspektifin belirlenmesinden geçmektedir. Bu bakımdan, burada Avner Ziss'in sanata yaklaşımı, Brecht'in oluşturduğu yeni estetik ve sanat kuramı perspektifi çıkış noktası alınarak eleştirilecektir.

Sanata belirli bir yaklaşımın eleştirisinde Brecht estetiğini çıkış noktası almak, 'catharsis'e götüren **özdeşleşme** ile bilinç kıpırtısına yol açan **yabancılaştırma** ve **yansıtma** ile **yeniden üretme** karşıtlıklarının oluşturduğu temel farklılıkları ortaya koymak demektir. Bu nedenle, Ziss'in yaklaşımına bakarken, önce yabancılaştırma, ardından da yeniden üretme, bakışın temeline oturan kavramlar olacaktır. Yazının sonunda, sosyalist gerçekçilik(ler) üzerinde durulacaktır.

Hangi Estetik

Kitabının[1] giriş bölümünde, estetiğin konusunu belirlemeye çalışan Ziss, bizi, estetiğin tanımına ilişkin, ilk bakışta oldukça ciddi gözüken bir yargıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Ona göre, estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, birbiriyle uzlaşmaz iki bakış açısından kaynaklanmaktadır. Birinci görüşe göre, estetik, sadece genel sanat kuramı olarak kendi-

ni gösterir. Estetik, ikinci görüşe göre ise, genel sanat kuramından ayrı bir bilim dalıdır. Genel sanat kuramı, sanatın evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü incelemesine karşın; estetik, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimi olarak kendini gösterir. Ziss'e göre, bu iki bakış açısı da çok şeyi dışarda bırakması nedeniyle, aynen kabule değer bulunmaktan uzaktır. Çünkü estetik, sanatsal yaratının özünün ve sanatın evrim yasalarının yanı sıra, güzelin çeşitli dışavurumlarını da içerir.

Yargıdan sonra, her nedense estetiği genel sanat kuramıyla sınırlandıran birisini değil de, estetiği genel sanat kuramından ayıran G. Pospelov'u seçiyor ve onunla "kıyasıya" bir tartışmaya giriyor. Ziss'in bakış açısıyla, estetiğin konusunu yoksullaştıranlardan birisidir Pospelov. **Estetik ve Sanatsal Olay** adlı kitabında genel sanat kuramının estetikten ayrı tutulması gerektiğini öne süren Pospelov'a göre, genel sanat kuramı özerk bir bilimdir ve sanatın kuramsal açıdan incelenmesinin kendisidir; bu, bir buçuk yüzyıldır sık sık rastlanan bir hatadır ve Hegel'den bu yana yersiz bir biçimde "Estetik" diye adlandırılagelmiştir. Pospelov'a soruyor Ziss: "Peki ama, genel sanat kuramı estetikten ayrılırsa, estetiğe ne kalacak, konusu ne olacak o zaman[2]?" Ziss'e göre, estetiğin duyusal hazzın incelenmesine indirgenmemesi gerekir. Oysa Pospelov, daha da ileriye giderek, diye iddia ediyor Ziss, yürüttüğü mantığın sonucu olarak estetiği felsefe içinde eritip yadsımaya kadar götürüyor işi. Pospelov, şunu söylüyor: "Estetik özel bir bilim olamaz; çünkü; onun özgül bir çalışma alanı yoktur ve o gerçeklikle ilintili kesinleşmiş yasaları da incelemez... Estetik genel felsefi disiplinlerden biridir[3]." Pospelov'un bu yorumuna karşı şunları söylüyor Ziss: "Oysa felsefe, -estetik de içinde- bilginin bütün dallarını kuşatan evrensel bir bilim olmaktan çıkalı nice zaman oluyor. Diyalektik materyalizmin felsefede gerçekleştirmiş olduğu köklü devrimden sonra, felsefe artık bilgi kuramıyla, diyalektikle, bilimsel bilgi-edinme yöntembilimi ve mantığıyla sınırlanmış bulunmaktadır artık. Bir zamanlar genel felsefe sisteminin bir parçası olan öbür bilimlerin yolunu izleyerek, estetik de kendi kanatlarıyla uçmak uğruna felsefeden kopup ayrıldı. Öteki insan bilimlerine çok yakın olan estetik, hâlâ felsefeyle sıkı bir bağı korumaktadır elbet, ama, onun bütünleyici bir parçası olmaktan da çoktan çıkmıştır[4]."

Eleştiriye bu son alıntıdan başlamak gerekiyor. Madem estetik bir bilimdir, kitap boyunca ikide bir karşımıza çıkan "idealist estetik", "maddeci estetik" ayrımı niye? Çünkü, eğer estetik bir bilimse, idealist bilim olamaz. Bütün bilimler maddecidir. Yok, sadece "maddeci estetik" için "bilimdir" deniyorsa (ki Ziss'in "maddeci estetik" diye adlandırdığı kendi estetik anlayışının idealist estetiğin bir versiyonundan başka bir şey olmadığını aşağıda göstereceğim),o zaman yanıtlanması gereken başka bir soru çıkıyor karşımıza. Herhangi bir bilimi ele alalım ve soralım; o bilimin bilim olmayan, ama o adla adlandırılan idealist bir benzerinden söz etmek olası mı? Elbette olası değil. Öyleyse, estetiğe bilim demek, yersiz bir iddiada bulunmaktan başka bir anlam taşımıyor. Ziss'in anladığı "maddeci estetik" için değil ama, yöntemi diyalektik materyalizm olan gerçek maddeci estetik için bile "bilimsel" diyebiliriz ancak, "bilim" diyemeyiz.

Bu "bilim" belirlemesinin dışında, özellik Pospelov'la girdiği tartışmada, Ziss haklı. Yalnız, bu haklılık da şuna benziyor: "Efendim, bazıları tavuğun yumurtadan çıktığını, bazıları da yumurtanın tavuktan çıktığını söylüyor; oysa, ikisi de birbirinden çıkıyor sonuçta." Evet, bu tavuk-yumurta ilişkisindeki yargı kadar haklı Ziss ve bir o kadar da "ciddi" Ziss'in yargısı.

Kitabın giriş bölümünün başında, "estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanır" ifadesini okuyunca, ister istemez, Aristotelesçi estetik ile Brecht estetiği arasındaki 'catharsis'e götüren **özdeşleşme** ve bilinç kıpırtısına yol açan **yabancılaştırma** etkilerinin uzlaşmazlığına ilişkin bir yorumla karşılaşacağını sanıyor, kitabı ilk eline alan estetikten haberdar okur. Gör ki, yukarıdaki tavuk-yumurta ilişkisine benzer yargıyla karşılaşınca da hayal kırıklığına uğramaktan alıkoyamıyor kendini. Kitabın okunması ise, onun açısından yalnızca bir dış zorunluluktur artık.

Estetikte birbiriyle uzlaşmaz iki savdan söz edebiliyorsak eğer, bunlardan biri, Aristoteles'le başlayarak Baumgarten, Kant, Hegel, Lukacs ve diğerleriyle günümüze kadar sarkmış olan eski estetiğin "mimesis", özdeşleşme ve 'catharsis' savı; öbürü ise, Brecht'le başlayan yeni estetiğin yeniden üretim, yabancılaştırma ve bir üst dereceden bilinç oluşturma savıdır. Peki, bu böyle olmasına böyle de, habersiz mi bundan Ziss? Hiç

de öyle görünmüyor.

Ziss'in kitabının bir yerinde Brecht'e ilişkin şu satırlara yer verilmiş: "1948'de Berliner Essemble, Alman büyük dram yazarı ve sahneye koyucusu Bertolt Brecht'i **Cesaret Ana ve Çocukları** oyununu sahneye koyduğu zaman, kimi eleştirmenler, Cesaret Ana'nın her şeye rağmen işin sonunda savaşın acımasız ve korkunç niteliğini anlamış olması gerekirdi, diye düşündüler. Çünkü, oyunun kahramanı Anna Fierling, savaşın, insanları içine attığı bütün korkunç olaylardan, çocuklarının hepsini savaşta yitirdiği halde, gerçekte hiçbir ders alamamıştı ve buna yeteneği olmadığını da ortaya koymuştu. /Ne ki, köklü politik bilinci olan bir yazar olarak Brecht, sanatta ve yaşamda felaket kurbanlarının ille de gerekli bütün dersleri aldıkları kanısında değildir. Dahası şuna inanıyordu: 'Kitleler, politikanın etkisi altında kaldıkları sürece, başlarına gelen her şeyi bir deney gibi değil, yazgının bir cilvesi gibi karşılarlar; büyük bir sarsıntı geçirdikten sonra, bunun ne olduğunu , biyoloji yasalarından habersiz bir kobaydan daha çok anlamazlar.' Brecht, tarihsel olayların hakikatine ve mantığına bağlı kalarak şöyle yazıyordu: 'Oyun yazarının görevi, Cesaret Ana'yı en sonunda olup bitenleri açık seçik olarak görmeye zorlamak değildir... gerekli olan, **seyircilerin gözlerini açmasıdır.**'/ Brecht'in oyununun derin ideolojik içeriği, son çözümlemede, oyunun olup-bitenleri daha açık seçik görmekte seyirciye yardımcı olmasından doğar[5]."

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılacağı üzre, Brecht'ten, onun sanat kuramındaki yabancılaştırma tekniğinden haberdardır Ziss. Ama, gerçekten anlamış mıdır Brecht estetiğini? Hiç sanmıyorum. Eğer gerçekten anlasaydı Brecht'i, ona "modernizmin şu ya da bu eğilimlerine yakınlık duyan[6]" türünden bir "yafta" yapıştıramazdı. Burada şöyle bir soru sorulabilir: "Madem Ziss gerçekten Brecht estetiğini anlamamıştır, yorum yapabilecek düzeyde ondan haberdar olması nasıl açıklanabilir?" Brecht'ten haberdar olmak, ille de "Marksist olma" iddiasında bulunmayı gerektirmiyor. Anti-Marksist Roland Barthes, Ziss'e oranla, çok daha ileri düzeyde haberdardır Brecht'ten. Barthes, "Brechtçi Eleştirinin Görevleri" başlıklı yazısında şöyle yazıyor: "Brecht'in Marksçılıktan aldığı savsözler değil, belgelerin birbirlerine ekleniş biçimi, genel bir açıklama yöntemidir.

Bunun doğal bir sonucu olarak da Brecht tiyatrosunda Marksçı öğeler hep yeniden yaratılarak belirir. Özde, Brecht'in büyüklüğü ve yalnızlığı kesintisiz biçimde Marksçılığı yaratmasından gelir. Brecht'teki ideolojik izlek, tam anlamıyla saptama ile açıklamayı, aktörel ile siyasalı birbirine karan bir olaylar dinamiği olarak tanımlanabilir: Marksçı öğretiye uygun olarak, her izlek, hem insanların istemlerini dile getiriş hem de şeylerin varlığıdır; aynı anda tepkisel (çünkü örtüyü kaldırır) ve uzlaştırıcıdır (çünkü açıklar)(7)." Demek ki bir şeyi gerçekten anlamak gerekmiyor her zaman; o şeye ilişkin "yorum" yapmak için, o şeyden haberdar olmak yetebiliyor bazan(!).

Sonuç olarak, başta sorulan "hangi estetik" sorusunu açık bir biçimde yanıtlamadan önce, ikinci bir ara başlık atmak gerekiyor, gelinen bu noktada.

Yansıtma mı / Yeniden Üretme mi

Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu adlı yapıtında Engels, düşünceyle varlık arasındaki sorunu irdelerken, şöyle yazıyor:"(...) Çevremizdeki dünya hakkındaki fikirlerimizle bu dünyanın kendisi arasındaki ilişki nedir? Düşüncemiz gerçek dünyayı kavrayabilecek durumda mıdır? Gerçek dünya hakkınadaki tasavvurlarımızda ve kavramlarımızda realitenin tam bir suretini elde edebilir miyiz? Felsefe dilinde bu meseleye düşünceyle varlığın özdeşliği (ayniliği) meselesi denir ve filozofların büyük çoğunluğu bunu olumlu bir şekilde cevaplandırırlar. Sözgelimi, Hegel'de bu olumlu cevap kendiliğinden anlaşılır. Çünkü, gerçek dünya hakkında bildiğimiz şey, onun özellikle fikrî muhtevasıdır. Böylece dünya mutlak fikrin -dünyadan ayrı olarak herhangi bir yerde, hattâ dünyanın doğuşundan önce, başlangıçtan beri varolan mutlak fikrin- tedrici bir gelişmesinden ibarettir. O halde, düşüncenin, zaten, fikirlerden ibaret olduğu peşinen kabul edilen bir muhtevayı bilebileceği apaçıktır. Şurası da apaçıktır ki ispat edilecek şey, daha önce zımnen öncülerde (mukaddematta) vardır. Ama bu, Hegel'in düşünceyle varlığın özdeşliği delilinden, kendi düşüncesine göre doğru olan felsefesinin biricik doğru felsefe olduğu ve düşünceyle varlığın özdeşliğinin gerçekleşmesi için insanlığın, onun (Hegel'in) felsefesini hemen teoriden pratiğe aktarması ve bütün dünyayı Hegel'in ilkelerine göre değiştirmesi gibi bir sonuç çıkarmasına

hiç de engel değildir. Bu, Hegel'in diğer bütün filozoflarla az çok paylaştığı bir ham hayâldir[8]." Engels, Hegel'e ilişkin bu değerlendirmesinin ardından, Hume ve Kant gibi kimi filozofların, dünyanın bilinmesinin, ya da hiç değilse tam bir bilgisinin olanaksız olduğu düşüncesini taşıdıklarını söylüyor. Ardından, şu şekilde devam ediyor: "Bu görüş tarzını çürütmek için gerekli olanı, Hegel, daha önce, idealist görüş açısından mümkün olduğu kadar söylemişti. Materyalist görüş açısından, Feuerbach'ın buna eklediği şey, derin olmaktan çok nükte yolludur; diğer bütün aykırılıklarda olduğu gibi bu felsefi merakı adamakıllı çürüten şey, pratiktir, özellikle deney ve sanayidir. Bir tabiat olayı hakkındaki görüşümüzün doğruluğunu, bu olayı kendi şartları içinde kendimiz yaratarak ve üstelik kendi amaçlarımız için kullanarak, ispat edebilirsek, Kant'ın o kavranılamaz **'kendinden şeyi'** (bizatihi şeyi)nin hakkından gelinmiş olur. Bitki ve hayvan organizmalarında meydana gelen kimyevi maddeler, organik kimya, bunları birbiri ardı sıra hazırlayıncaya kadar **"kendinden şeyler"** olarak kaldılar. Böylece, **"kendinden şey", "bizim için şey"** halini aldı. Sözgelimi, artık kök şeklinde tarlalarda yetiştirmediğimiz ama daha basit yolla ve çok daha ucuza, maden kömürü katranından elde ettiğimiz kök boyanın renkli maddesi alizerin gibi... Tam üç yüzyıl Copernic'in güneş sistemi, üstüne yüz kere, bin kere, on bin kere bahse girişilen bir faraziyeydi. Ne var ki Leverrier, bu sistem sayesinde elde edilen veriler yardımıyla sadece bilinmedik bir gezegenin varolması gerektiğini değil, aynı zamanda bu gezegenin gökteki yerini hesapladığı, sonra da Galilei, bunu gerçekten kaşfettiği zaman Copernic'in sistemi ispat edilmiş oldu[9]." Şimdi, kısaca, bu aktarılanlardan şu üç sonucu çıkarmamız gerekiyor: Bir, gerçeklik ile gerçekliğe ilişkin imge ve kavramlarımız, birbirinin basit, cansız, devinimsiz ve çelişkisiz bir yansıması değildir. İki, erişebileceğimiz bir birikimi elde edebilmişsek, gerçekliğin bizim açımızdan herhangi bir gizemli yanı kalmaz, onu bütün boyutlarıyla kavrayabiliriz. Üç, gerçekliğin imgesel ya da kavramsal tam bir bilgisine, deneyimlerimizle, pratik içerisinde ve bir süreç sonucunda varabiliriz ancak.

Bütün bunlar, gerçekliğe ilişkin kafamızda oluşan imge ve kavramların oluşum sürecini dile getiriyor. Başka bir deyişle, bunlarla, gerçekliğin bizim tarafımızdan içselleştirilmesi anlatılıyor. Bir de, bizimle

sanat ürünü arasındaki ilişkinin yanı sıra, gerçeklikle sanat ürünü arasında dolayımlı bir ilişki var ki, bunu, gerçekliğin sanat ürününe doğrudan yansıması biçiminde ifade etmek, en azından emeğin yadsınması anlamına gelmektedir. Sanatı basit "mimesis" olarak gören bu anlayış, Hegelci bile değil, Aritotelesçi diyalektik dışı yaklaşımın ta kendisidir. Ayrıca, belirtilmesi gereken bir diğer nokta da şudur: Sanatta yansıtma kuramının XIX. yüzyıla değin şu ya da bu biçimde sanat ürünlerinin kuramsal arka planını oluşturması farklı bir şeydir; bu kuramın, günümüz dahil, bütün bir sanata dayatılmak istenmesi daha farklı bir şeydir. Bunun ayırdına varmak, kaçınılmaz bir zorunluluk olarak önümüzde duruyor. Kısacası, bugünün sanat ürününe denk düşen, **yansıtma** değil, dönüştürümü içeren bir **yeniden üretim**'dir

Şimdi de Ziss'in bu bağlamda sanata nasıl yaklaştığına bakmak gerekiyor.

Kitabında "Sanat ve Gerçeklik" başlığı altında şöyle söylüyor: "Sanatın bilgi-kuramsal (gnoséologique) çözümlemesi, yansıtılan nesne ile, yani gerçekliğin kendisiyle sanat arasındaki ilişkilerin ve bağların araştırılmasınadan geçer./İdealist estetik, sanatı gerçeklikten koparıp ayırır; sanatsal yaratıda yaşamın bir yansımasını değil, sanatçı **beni**nin anlatımını, bilinçaltı derinliklerin kavranmasını ya da belli bir ideal (tanrısal) ilkenin somutlaştırılmasını görür çünkü[10]." Yukarıda Engels'ten yapılan alıntıdan sonra varılan sonuçlardan ilki, gerçekliğe ilişkin imge ve kavramlarımızın, gerçeğin basit, cansız, devinimsiz ve çelişkisiz bir yansıması olmadığı biçimindeydi. Gerçekliğe ilişkin imge ve kavramlarımızla gerçeklik arasında hiç de basit olmayan karmaşık bir ilişkinin anlatımı oluyor bu. Sanat ürünüyle gerçeklik arasındaki ilişkiye gelince, bunun sözü edilen karmaşık ilişkiden çok daha yoğun ve dolayımlı bir ilişkiler ağını kapsaması gerekiyor. Çünkü, **içselleştirme**nin gerektirdiği ilişkilere, **dışsallaştırma**nın gerektirdiği ilişkiler de ekleniyor, bir sanat ürünü ortaya çıkarmada. Gerçekliğe ilişkin imge ve kavramlarımıza basit bir "mimesis" olayı diyemezken, Ziss gibi, kalkıp sanat ürününe "yansıyan" nesneden söz etmek, her ne kadar "ilişki" sözcüğü kullanılsa da, sanat ürünü ile gerçeklik arasındaki dolayımlı ve çok karmaşık ilişkiler ağını yadsımaktan başka bir anlam taşımıyor. Bu anlayışa Hegelci estetik

demek olanaksız; söz konusu anlayış, Aristotelesçi estetikle tamı tamına örtüşen bir izlenim uyandırıyor. Gerçeklik denilince, bundan, salt somut, nesnel gerçekliği mi anlamak gerekiyor? Ziss, salt onu anlıyor. Onu anladığı için de içselleştirme ve dışsallaştırma süreçlerindeki karmaşık ilişkiler ağı ortadan kalkıyor ve her şey basit bir "yansıma"ya dönüşüyor

Yukarıdaki satırların yer aldığı sayfanın hemen arkasında şunlar yazılı: "Her sanat, aralıksız, gerçekliği yansıtır hep; ama bu yansı doğru da olabilir yanlış da; çürük eğilimleri de ortaya koyabilir, doğrularını da. Gerçekçi sanat ile gerçekçi-olmayan sanat, yaşam üstüne, köklü bir biçimde birbirinden farklı, biçim ve içerik bakımından birbirine karşıt yansımalar verirler[11]." Görüldüğü gibi, XIX. yüzyıla değin sanat ürünlerinin kuramsal arka planını oluturmuş olan "yansıtma", günümüz sanatına da dayatılıyor. Bir an için Ziss'in bu satırlarda söylediklerini doğru kabul edelim. Her sanat ürünü gerçekliği aralıksız "yansıtmış" olsun. Bu yansıtma da kimi sanat ürünlerinde doğru, kimi sanat ürünlerinde de yanlış olarak kendini göstersin... Bir önceki alıntıda, idealist estetiğin sanatı gerçeklikten koparıp ayırdığını, sanatsal yaratıda yaşamın yansımasını değil, tanrısal ilkenin, vs.nin somutlaştığını bulmasından söz ediyordu. Ziss, estetiğe de "dar" bir anlam yüklemediğine göre, hemen soralım: Mademki her şey yansıma, estetiğin de yansıma olması gerekmiyor mu? Buna değinmemiş. Yorum yapmaktan özellikle kaçınmış. Ama, estetiğin idealist olanının sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki bağı kopardığını, gerçekliğin sanat ürününe yansımasını yadsıdığını söylemekten de kendini alamamış. Aslında Ziss'in bütün bu söyledikleri, Macar eleştirmen György Lukacs'ın görüşlerinin yarı vulgarizasyona uğratılmış tekrarından başka bir şey değil. Hem sormak gerekiyor Ziss'e: Madem bütün sanat ürünlerinde "yansıtma" söz konusu ve bunların bir kısmı "doğru", bir kısmı da"yanlış" yapıyor bu işi; doğruları yanlışlardan nasıl ayıracağız, ölçütü var mı bunun? Eğer gerçekçilik ölçüt olarak gösteriliyorsa, bu kez, şu soru sorulmalı ister istemez: Hangi gerçekçilik? Lukacs'ın göklere çıkardığı XIX. yüzyıl burjuva gerçekçiliği mi?

Ziss, bir başka sayfada da şöyle diyor: "Sanat, yansımanın özel nesnesi olmaktan başka, gerçeklikteki olayların yeniden üretilmesinin nite-

liğiyle de ayırt edilir[12] ." Burada da yansıtma yeniden üretmeyi yanına aldı. Gerçeklik yansıtılacak, gerçeklikteki olaylar da üretilecek. Niye gerçekliğin kendisinin **dönüştürülerek yeniden üretimi** düşünülmüyor? 'Catharsis'e götüren özdeşleşme tekniği ile bilinç kıpırtısına yol açan yabancılaştırma tekniğinin bir arada bulunabilirliği ne kadar olanaklı ise, yansıtma ile yeniden üretmenin yan yana ve/veya iç içe olması da o kadar olanaklıdır. Bu, bir bakıma eksilerle artıların birbirlerini etkilemeden, eksilerin artıları eksiye dönüştürmeden, bir arada bulunabileceğini söylemek gibi bir şey. Yansıtmada, adı üzerinde, olan'ın yansısı; yeniden üretimdeyse, olan'ın dönüştürülmesi söz konusudur.

Sosyalist Gerçekçilik(ler)

Bir yazıda **sosyalist gerçekçilik** ve **resmi sosyalist gerçekçilik** diye iki ayrı kavrayıştan söz etmiş ve resmi sosyalist gerçekçiliğin kuramsal düzlemde günümüzdeki sürdürücülerinin yarı-kuramcı/yarı-vulgarizatör bir kimlik sergilediklerini belirtmiştim[13]. Yarı-kuramcı/yarı-vulgarizatör olmak, kopyacılıkla başlıyor ve cızırtılı bir megofon işlevi görmenin ötesine geçemiyor. Böylece, Ziss'ten çıkan sesin kime ait olduğunu kestirmek güçleşiyor; bazan Lukacs'ın, bazan da Aristoteles'in sesini duyar gibi oluyorsunuz. Gerçi, Lukacs'ın sesi ile Aristoteles'in sesinin özde birbirinden farklı yanı yok; ama gene de Lukacs'ta, tarihsel zorunluluğun sonucu olsa gerek, bir "estetize" edilmişlik, bir yontulmuşluk göze çarpıyor. Lukacs, salt bu nedenle resmi sosyalist gerçekçiliğin kuramcısı olma hakkına sahip oluyor. Yoksa, resmi sosyalist gerçekçiliğin estetik zeminini Aristoteles inşa ediyor. Bir başka anlatımla, Lukacs kuram muram oluşturmuyor, zamanına değin süregelen Aristoteles estetiğini sözde Marksist bir perspektifle (daha doğrusu perspektifsizlikle) yeniden ifade ediyor ve böylece de resmi sosyalist gerçekçilik tarih sahnesine çıkıyor.

Resmi sosyalist gerçekçiliğin tarih sahnesine çıkışını Ziss'ten dinleyelim: "Yalnız şunu da belirtelim, yirmili yıllarda, sanatla ilgili kaba toplumbilimsel anlayışların felsefi ve yöntembilimsel temelleri yeterli yalınlıkla henüz gözler önününe serilmiş değildi. Ancak otuzlu yıllarda gerçekleşti bu. Diyeceğim, **Sovyet estetik düşüncesi köklü bir biçimde yansıma kuramı ilkelerine dayandığında ve böylece**

estetiğin evriminde ulaşılan aşamanın doğası ve kapsamı daha derinden anlaşıldığında (abç) gerçekleşmiştir[14]." Burada, Sovyetler Birliği'nde yirmili yılların sanat ortamının çok canlı bir seyir izlediğini hemen belirtmek gerekiyor. O yıllarda her sanat grubu kendi içinde ve birbiriyle 'müthiş' diye nitelendirilebilecek verimli bir tartışma platformu içerisindedir. Evet, bu yıllarda kimi sanat yaklaşımlarının birçok açıdan büyük eksiklikler taşıdığı doğrudur; ama bu, söz konusu ortamın canlılığına gölge düşüren bir etmen olarak karşımıza çıkmamaktadır. Ayrıca, bu dönemdeki sanatsal yaklaşımlar için toptancı bir mantıkla "kaba toplumbilimsel" nitelemesini kullanmak, asıl kabalığın kendisi değilse, nedir? Kaldı ki, hiçbir kaba toplumbilimsel yaklaşımın felsefi ve yöntembilimsel temellerinin yeterli yalınlıkla gözler önüne serilmesi söz konusu olamaz; bu, eşyanın doğasına aykırı bir durumdur. Ziss'in yirmili yılların sanat anlayışlarına "kaba toplumbilimsel" demesinin nedeni açıktır: Bunların çoğu yansıma kuramını temelden reddetmektedir. Ne zaman ki yansıtma kuramı temel alınıyor ve resmi sosyalist gerçekçilik doktrini devletin sanat politikası olarak devreye sokuluyor, Sovyet estetik düşüncesi daha köklü bir biçimde(!) kendini göstermiş oluyor. Dönem, otuzlu yıllardır artık.

1933 yılında György Lukacs, Moskova Bilimler Akademisi'nde çalışmaya başlıyor. Aristoteles'in yansıtma kuramını temel olan resmi sosyalist gerçekçilik, 1934'te Sovyet Yazarlar Kongresi'nde devletin sanat politikası olarak ilan ediliyor. Devletin resmi sanat politikası dışında kalan devrimci Marksist sanatçılar, devleti karşılarında buluyor. Birçoğu, salt yansıtma kuramını savunmadığı için, karşı-devrimci olmakla suçlanıyor. Tarihin cilvesine bak ki, devlet, bu politikasıyla, süreç içerisinde Aristotelesçi yansıtma kuramına yürekten bağlı gerçek karşı-derimci yetiştirmekte gecikmiyor. Bir örnek: Sovyet Yazarlar Birliği'nin "en genç üyesi olma şerefine nail olan" Yevgeni Yevtuşenko, bir anı yazısında Ernesto Che Guavera'yı abuk sabuk konuşturduktan sonra bakın ne diyor: "Bu konuşma 1963'te yapıldı; o zaman, kumandanın (Che kastediliyor. -A.K.Ç.) sakalla çerçevelenmiş trajik yüzü, sol-kanat (left-wing) gençliğinin anti-emperyalist çılgınlığını tatmin eden tişörtlere henüz basılmamıştı[15]."

Resmi sosyalist gerçekçilik, "milli sosyalist gerçekçilik"tir. Ziss, şöyle yazıyor: "Toplumcu gerçekçilik sanatı, çeşitli ülkelerdeki birçok ulusun sanatıdır. Sosyalist toplum kültürünün bütününe özgü ideolojik birlikte, halkların her birinin sanatındaki ulusal özgüllüğü kendinde toplamasını bilmiştir. Sovyet kültürünün tanımı, içerikçe sosyalist, biçimce ulusal, diye yapılır; bu, toplumcu sanatın temel özelliklerinin de anlatımıdır[16]." Ziss'in yukarıda yaptığı kültür betimlemesi, "devletli milli komünizm"in kültüre bakış açısından başka bir şey değildir. Bunun, sınıfsız sosyalist toplum projesinin kültüre bakışıyla hiçbir ilişkisi yoktur, olamaz. Biçim gerici, içerik ilerici; bu nasıl kültür, bu nasıl sanat böyle? Biçimin olumsuz, içeriğin olumlu olması, doğal olarak, ikisinin birlikteliğinin olumsuzluğunu getirmez mi? Eksi ile artının çarpışmasından artı çıktığına tanık olan var mı? Varsa, buyursun göstersin.

Brecht, hiçbir zaman bir resmi sosyalist gerçekçi olmadı. Ama, ölümüne değin sosyalist gerçekçiliği elden bırakmadı. İşte ölümüne yakın bir dönemde söylediklerinden seçmeler: "(...) Sosyalist gerçekçi yaratma yöntemi, sürekli olarak 'yetiştirme', 'değiştirme', 'yeniden biçimleme' çabalarını gerektirir. Sözü geçen yöntem, her şeyden önce savaşçı olmak zorundadır. Ve savaşçı olmasından ötürü de bütün silahları, durmaksızın daha iyi silahları, hep yeni silahları gereksinir. (...) **Sosyalist gerçekçiliğin ne olduğu,** yanlızca var olan yapıtlardan ya da betimleme biçimlerinden anlaşılmamalıdır. Ölçüt, bir yapıtın ya da betimlemenin sosyalist gerçekçi nitelikte sayılan başka yapıtlara ya da betimlemelere öykünüp öykünmediği değil, sosyalist ve gerçekçi sayılıp sayılamayacağı olmalıdır.(...) Sosyalist gerçekçi sanatçılar, gerçeği çalışan kitlenin ve onunla bağlaşmış, sosyalizmden yana aydınların bakış açısından ele alırlar[17]."

Bu yazının -şimdiye dek yazılması gereken, ama hiçbir yerde yazılmayan-son tümcesini yazıyorum: **Lenin, Marksist politikanın Brecht'i; Brecht, Marksist estetiğin Lenin'idir.**

(1992)

NOTLAR:

(1) Avner Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik,** Çev. Y. Şahan, De Yay., İst. 1984.

(2) Ziss, age., s. 10.

(3) Pospelov'dan akt. Ziss, age., s. 12-13.

(4) Age., s. 13.

(5) Age., s. 124-125.

(6) Age., s. 240.

(7) Roland Barthes, **Yazı Nedir,** Yay. Haz.: E. Batur, Hil Yay., İst. 1987, s. 69-70.

(8) F. Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu,** Çev. O. Suda, Suda Yay., 2. Basım, İst. 1975, s. 22-23.

(9) Age., s. 23-24.

(10) Ziss, age., s. 31.

(11) Age., s. 32-33.

(12) Age., s. 231.

(13) Bkz: Bu kitaptaki "Sosyalist Gerçekçi Şiirin Perspektifi Dünya Devrimidir" başlıklı son yazı.

(14) Ziss, age., s. 256.

(15) Y. Yevtushenko, "Fuku" (An excerpt), in **Soviet Literature and Art,** Almanac 89, Novosti Press Agency Publishing House, Moscow 1990, p. 96.

(16) Ziss, age., s. 260.

(17) B. Brechht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,** Çev. A. Cemal ve K. Güven, Altın Kitaplar Yay., İst. 1980, s. 228, 240 ve 242.

BRECHT'İN SANAT KURAMINDA YABANCILAŞTIRMA

Brecht Estetiği: Yadsımanın Yadsınması

Brecht'in sanat kuramının Aristoteles'in sanat kuramına salt bir tepki olduğu görüşü yaygındır ya da kimilerince öyle sanılır. Burada hemen belirtilmesi gereken, Brecht estetiğinin Aristoteles'e bir tepki olmadığı, en azından böyle bir yargının eksik olduğudur. Başka bir anlatımla, Aristotelesçi sanat kuramı 'tez', Brecht'in sanat kuramı ise salt bir 'anti-tez' değildir. Eğer Aristotelesçi sanat kuramı 'tez' olarak alınacaksa, Brecht'in kuramı 'anti-tez' olmanın ötesinde, 'sentez' olarak alınmak zorundadır. Çünkü, Brecht estetiği, salt bir yadsımaya değil, yadsımanın yadsınmasına denk düşmektedir.

Aristotelesçi estetiğe göre, sanat eseri bir bütündür. Eserden (ki tragedyadır bu) bir bölüm ya da küçük bir parçanın çıkarılması, sanat eserinin sanat eseri olmasını sağlayan bütünlüğü ortadan kaldırır. Diğer bir deyişle, çıkarılan parça eserdeki bütünlüğü zedelerse eğer, eser, estetik bakımdan amacına ulaşmış demektir. Gene Aristoteles'e göre, eserin ana amacı, sanat izleyicisini tutkularından arındırarak 'catharsis' denilen şeyi gerçekleştirmektir. Eserin başarısı, 'catharsis' ile ölçülür. 'Catharsis' ise, sanat izleyicisini gevşettiği, onda bir üst düzeyde bilinç sıçramasının oluşumunu ortadan kaldırdığı sürece 'catharsis' olur.

Brecht'in bu kuramı 'tez' alıp, 'anti-tez' geliştirerek, 'sentez'e nasıl ulaştığına, çok genel bir biçimde de olsa, burada değinmek gerekiyor. Bu, Brecht kuramında yabancılaştırmanın ne olduğunu ya da ne olmadığını ortaya koyma açısından da zorunlu gözüküyor. Öncelikle altı çizilmesi gereken şudur: Brecht, sanat kuramı alanında yadsımanın yadsınmasını gerçekleştirirken, çağdaş toplumbilimi ölçüt almıştır. Fritz Sternberg'e 2

Haziran 1927 tarihinde yazdığı mektup, bunun kanıtlarından yalnızca birisidir. Şöyle yazıyor mektubunun başında Brecht: "Sevgili Bay X;/sizden oyuna (1928'de sahnelenecek bir Shakespeare çalışmasından söz ediyor. - A.K.Ç.) toplumbilim açısından bakmanızı istedim, çünkü toplumbilimin bugünkü oyunun varlığına son vereceğini umuyordum. Hemen anladığınız gibi, bu konuda toplumbilimin işlevi yalın ve köklü nitelikteydi. Ondan beklenen, bu biçimiyle oyunu geçerli kılmış, onu büyük yapmış olan koşullara -bugün ya da gelecekte- temellendirileceklerin tümünün gelecekten yoksun olduğunu kanıtlamaktı. Değer yargılarına ikimizin de katılacağını umduğum bir toplumbilimcinin deyişiyle 'Bu oyunun toplumbilim alanında herhangi bir geçerliliği olamaz.' bundan böyle. Sizinkinin dışında hiç bir bilim dalı, yeterince düşünce özgürlüğüne sahip değil. Ötekilerin tümü, içinde bulunduğumuz dönemin genel uygarlık düzeyini sonrasız kılmak için aşırı bir ilgi ve çaba göstermekte[1]."

Brecht'in sezgi yoluyla yerli yerine oturttuğu bilinç, ancak yarım yüzyıla yakın bir süre sonra çağdaş psikoloji tarafından kşfedilebilmiştir. Bilincin biliş alanı yanı sıra duyuş alanına da dikkati çeken Brecht, biliş ve duyuşun diyalektik birliğinin bilince yol açtığını düşünür. Diğer bir deyişle, ne salt bilgi ne de salt duygu bilinci oluşturur. Sanat kuramı alanında gerçekleştirdiği yadsımanın yadsınması gerçekliğine temel oluşturan da bilincin bu türden bir ayrımına ulaşmış olmasıdır. Bugün bile, bırakalım sıradan kitapları, ciddiye alınabilecek kimi felsefe ve psikoloji kitaplarında yüzyıl öncesinin cehaleti sergileniyor, bilinç konusunda. Brecht, konuya ilişkin olarak, "Tiyatro bir duygu okulu olarak nitelenebilir mi?" diye soruyor ve sorduğu bu soruyu şöyle yanıtlıyor: "Evet. Kendisinde çeşitli duygular uyandırılacak seyircide bir arınma süreci gerçekleşir. Ancak, bunun için duyguların da arındırılması zorunludur./ Tiyatroda seyirciye büyük duygular öğretilmeye çalışılır, ancak seyircilerin kolay kolay güçleri yetmez bu duygulara. **İnsan doğası öyledir ki duygular asla tek başlarına, yani mantıksal kıpırdanmalardan ayrı olarak ortaya çıkmaz** (abç). Bu mantıksal kıpırdanmalar gelişebilir duygularla, duyguların içine nesnel bir şeyler, belli bir deneyim malzemesi katabilir... Ne var ki, duyguların kendileri de çelişik bir karışım oluşturur./ İdeolojik gelişimin geçtiği dönemeçlerden duygular da geçer. Örneğin, pek çok türden vatan sevgisi vardır, aralarında

pek soyluları bulunabileceği gibi, pek bayağıları da bulunur. Toplumsal sapıklıkların devcileyin ve tehlikeli batakları sayılan duygularla ikide bir karşılaşabiliriz[2]." Görüldüğü gibi, duyuşsal olanı bilişsel olandan bıçakla keser gibi kesip ayırmanın olanaksızlığını çok net bir biçimde vurguluyor Brecht. Bu nedenle, şu yargı hiç de yersiz olmasa gerek: Brecht'i anlayabilmek için, sanat felsefesinden haberdar olmak kendi başına yeterli olamıyor, çağdaş psikolojinin bilimsel bulgularını da kavramak gerekiyor. Brecht'in bilince bu bilimsel yaklaşımı, Aristotelesçi estetiğin neden geçen yüzyılda "miad"ını tamamladığının ve niye bugün bir "uyuşturucu" işlevi üstlendiğinin de ipuçlarını veriyor.

Yadsımanın yadsınmasını matematiksel olarak şöyle ifade edebiliriz: 'Tez', **"a"** ise; 'anti-tez', bunun değillenmesi olan **"-a"**dır. Sentez, **"-a"**nın kendisiyle çarpımı, yani **"a^2"**dir. Öyleyse, **"a"**, Aristotelesçi sanat kuramı; **"-a"**, "Ervin Piscator'un öncülüğünde gelişen ve gelişimine Brecht'in de katkıda bulunduğu "Politik Tiyatro" ve onun kuramsal arka planı; **"a^2"** ise, Brechtçi sanat kuramıdır. Burada, "Brecht'in Aristoteles estetiğini tepkici bir mantıkla tümden reddetmediğine ilişkin küçük bir kanıt gösterilebilir mi?" türünden bir soru sorulabilir. "Evet, gösterilebilir." olacaktır yanıtımız. 1948'de kaleme alınan ve ilk kez 1949'da Brecht özel sayısıyla yayın yaşamına başlayan **Sinn und Form** dergisinin birinci sayısında yayımlanan ve Brechtçi estetiğin geliştirilmiş manifestosu niteliğini taşıyan "Tiyatro İçin Küçük Organon"da şöyle söylüyor Brecht: "Bizim tiyatrolarımız artık bu öyküleri, o denli eski sayılmayacak olan büyük Shakespeare'in öykülerini bile açık biçimde anlatabilmek, başka bir deyişle olayların birbirine bağlanmasını inandırıcı kılabilecek yeteneğe ya da isteğe sahip değiller. Oysa öykü anlatma sanatı Aristoteles'e göre-ki bu konuda biz de aynı görüşü paylaşıyoruz- oyunun ruhudur[3]."

Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürünlerinin temelini oluşturan teknik, özdeşleşmedir. Özdeşleşme tekniğinden bilincin duyuşsal yanına seslenen bir teknik olarak söz edilebilse bile; bu sesleniş, Brecht'in yukarıdaki alıntıda belirttiği gibi, bayağı duyguları ayaklandırarak 'catharsis'e yol açan bir sesleniştir; dolayısıyla da aslında bir bilinçsizlik oluşturma, beyni uyuşturarak bir tür felce uğratma etkinliğidir. Brecht estetiğinde bunun yerini alan teknik ise, yabancılaştırmadır.

Yabancılaştırma Kavramına Brecht'in Yüklediği Anlam

Yabancılaştırma *(İng. distanciation, Alm. verfremdung)* kavramı ile yabancılaşma *(İng. alienation, Alm. entfremdung)* kavramının zaman zaman karıştırıldığına tanık oluyoruz. Oysa, içerikleri birbirine tümüyle karşıt iki kavramdır bunlar. Yabancılaştırma ile yabancılaşma arasındaki ayrım, Türkçenin yapısı açısından bakıldığında, biçimsel olarak ilki oldurgan, ikincisi geçişsizdir. Yalnız, belirtildiği gibi, bu biçimsel ayrımın ötesinde, içerikleri birbirine tümüyle karşıttır.

John Lewis yabancılaşma terimine ilişkin olarak şunları yazıyor: " 'Yabancılaşma' terimi çoğun o denli bulanık ve kaypak bir anlamda kullanılıyor ki, kimi çevrelerde, herkesin dilinden düşmeyen basit bir sözcük oldu çıktı nerdeyse. Bu bir talihsizliktir; çünkü sözcük, çok anlamlı bir insani yaşantıya gönderme yapmaktadır. Bu yaşantı, bir hüzün, bir zihin perişanlığı, bir şaşkınlık ve bir yoğun yalnızlık duygusudur, üstelik kaçınılmaz bir olgudur da - terim sonradan gelse de, yanlış kullanılmış olsa da, gösterdiği şey yine olduğu gibi duruyor[4]."

Yabancılaştırma, daha doğrusu Brecht'in bu kavrama yüklediği anlam ise, kendi anlatımıyla şudur: "Özetle söylersek, yabancılaştırma etkisi, sergilenen insan - olay ilintisinde sivriliği, genel-dışını, ilintinin ayrıca açıklanması gereken belirsizlikler taşıdığını, bunun izleyiciye doğal görünmesini ortadan kaldıran bir tekniktir. Yabancılaştırma etkisinin başlıca amacı, izleyicinin toplumsal açıdan sağlıklı bir eleştiriye yönelmesine odaklanır[5]."

Görüldüğü üzre, insanın emeğine, kendi özüne yabancılaşmasını anlatan yabancılaşma ile sanat etkinlikçisinde bilincin bir bütün olarak oluşumunu sağlayan yabancılaştırma, içerdikleri anlamlar yönüyle iki karşıt duruma gönderme yapmaktadır. Bu ayrımı belirledik, şimdi yabancılaştırma tekniğinin açımlanmasına geçebiliriz.

Brecht kuramı üzerine yazdığı kısa incelemede Reinhold Grimm, "Yabancılaştırma ne demektir?" diye sorar ve açıklar: "Anlatıldığına göre, Galilei günlerden bir gün Pisa'daki katedralde salınım durumuna geçen bir avizeyi gözlemlemiştir. Galilei'nin 'böyle bir şeyi beklemezmiş, bunu aklı almazmış' gibi avizenin salınımlarını izleyen ünlü bakışını, Brecht,

yabancılaştırmanın kökeni görür. Bilim çağının bakışıdır bu, Bacon ile onun seyisliğini yapan oğlanın donmuş tavuk üzerine yönelttikleri bakıştır, uyanık, araştırıcı, pek doğal görülüp herkesçe benimsenen doğruları sarsıcı bir bakıştır. Böyle bir bakış sayesinde salınım yasalarını ele geçirmiştir Galilei. 'Üretken olduğu kadar edinilmesi güç bu bakışın, insanların toplu yaşamalarına ilişkin görüntülerin uyarıcı (provoke edici) gücüyle seyircilere benimsetilmesi gerekir.' Ancak o zaman seyirciler toplum yasalarını ele geçirebilecektir. (...) Tiyatroda uygulanacak yabancılaştırma efektleriyle soru sorar duruma getirilen seyirci, doğa ve toplum bilimlerinin ortak tutumunu benimser, ki bu da eleştirel tutumdur. Bir esrikliğe kapılıp sahnede karşısına çıkarılan kişilerle özdeşleşmeyi, bu kişilerin ruh dünyalarına gömülüp gitmeyi bırakır, onlardan geride tutar kendini. Geleneksel tiyatrodaki gibi adeta zincire vurulmaya yanaşmaz, gerginliklerden uzak durumda bulunur[6]." Yabancılaştırma tekniği nedeniyledir ki, daha oyun esnasında üst düzeyde bir bilinç sıçramasının, biliş ve duyuşun diyalektik birliğini zorunlu kılan yeni bir bilincin oluşumunun belirtileri gözlenir izleyicide.

Geleneksel estetikteki özdeşleşmenin yerini alan yabancılaştırma kavramını ilk kullanan Brecht değildir. Brecht, bir tartışma ortamındaki konuşması sırasında, Aristoteles'in aşılmış estetiğinin yerini alması gereken yeni estetiğe uygulanabilecek bu temel kavramı Sovyet araştırıcıların bulduklarını söyler[7]. Ama, ilgili kavramı geliştirerek kuramsal arka planını dolduran da, Sovyet araştırmacılar değil, Brecht'tir.

Brecht Estetiğinde İki Tür Yabancılaştırma

Grimm, konuya ilişkin olarak, şöyle yazıyor: "Öyle görülüyor ki, Brecht, *Deneysel Tiyatro* başlığını taşıyan bu konuşmasıyla, yabancılaştırma efektinin kuramcısı olarak ilk kez sanat dünyasına ayak atmıştır./İlgili yazıda hepsi üç çeşit yabancılaştırma 'tekniğinin' varolabileceğini belirtir, Brecht. Bunlardan biri oyun metninin yapısında, ikincisi sahne düzeninde, üçüncüsü de oyunculuktadır. Sahne düzeniyle müzik, kareografi ve ışıklandırma da içinde olmak üzere oyunun tümüyle sahneye konmasının anlatılmak istendiği açıktır. Bir başka deyişle oyun yazarı uy-

gular yabancılaştırma tekniğini, yönetmen ve dekoratör uygular, oyuncular uygular. Her biri kendince ve kendi araçlarıyla gerçekleştirir bunu[8]." Burada, Grimm'in Brecht'i eksik algılamasından kaynaklanan önemli bir yanılgıyı düzeltmek gerekiyor. Brecht, önünde sonunda salt bir teknik olarak bakabileceğimiz yabancılaştırma efektinin ve hattâ epik tiyatronun kuramcılığıyla sınırlandırılamaz. O, bütün bir yeni sanatın, sosyalist gerçekçiliğin kuramcısıdır. Ayrıca, yabancılaştırma tekniği de sadece tiyatro alanına hapsedilmemelidir. Tiyatro ile "kan bağı" olan şiir, öykü... gibi sanatlar için de geçerlidir bu teknik. Kaldı ki, yabancılaştırma tekniğinin kendisi de Brecht kuramında değişmez ve "ebedi" değildir. İlgili teknik, bugün özdeşleşmenin yerini alarak bir üst bilinç oluşumunda etkili olması açısından savunulmaktadır. Yoksa, ondan daha ileri düzeyde işlev üstlenebilecek bir tekniğin gereksiniminin kendini hissettirmesi durumunda savunulacak en küçük bir yönü bile kalmaz. Bu bakımdan, Brecht'in sanat kuramını salt bir tekniğe indirgeme yanılgısının üstü çizilmelidir. Bundan başka, Brecht'in bir konuşmasından hareket edilmiş bile olsa, yabancılaştırma tekniğini oyuncunun, yönetmen ile dekoratörün ve tiyatro metni yazarının uygulamasıyla sınırlandırmak, benzer diğer bir indirgemecilik örneğini oluşturuyor. Bütün bunlar bağlamında, yabancılaştırma tekniğini, Grimm'in indirgeme aracılığıyla saptadığı üç tür olarak değil, iki tür olarak ele almak zorunluğunu belirtmek gerekiyor. Birincisi, ekip çalışmasının ürünü olarak ortaya çıkan tiyatro ve sinemaya özgü ortaklaşa yabancılaştırma; ikincisi, bir ölçüde tiyatro metni ile müzik de dahil, şiir, öykü, resim, yontu... gibi üreticisinin bireysel çabasının sonucu olarak kendini gösteren kişisel yabancılaştırmadır. Bu iki tür yabancılaştırma, yer ve durum etkenlerine bağlı olarak ilişki içerisinde de bulunabilir.

Yabancılaştırmanın bir tiyatro metni, bir kısa öykü ve bir şiirde kendini bir teknik olarak nasıl gösterdiğini burada kısa bir biçimde sergilemek yerinde olacaktır. Tiyatro metni olarak **Kafkas Tebeşir Dairesi,** kısa öykü olarak **Korunmasız Çocuk** ve şiir olarak da **Evet ve Hayır'ın Şarkısı** seçildi.

Bilindiği gibi, geleneksel tiyatro metinlerinde önce *serim* yer alır. İzleyici daha başlangıçta gerilim alanının içine çekilir. Sonra *düğüm* bölümü gelir ki, bu bölümde izleyicideki gerilim "had safha"ya ulaştırılır.

Onun ardından *çözüm* bölümü gelir. Bu son bölümde gerilim bitmiş, izleyici 'catharsis'e uğramış, arınmanın aptallaştırıcı etkisiyle olduğu yerde "mayışmış" kalmıştır. Geleneksel tiyatro metninin bütün bu evreleri özdeşleşme tekniğiyle kendini gösterir, Oysa, Brechtçi tiyatro metninde düğüm müğüm yoktur. Öykünün sonunda ne olacağı ta başta verilir. **Kafkas Tebeşir Dairesi** adlı tiyatro metninde daha giriş yapılmadan öykü kısaca özetlenmiştir. Küçük bir çocuk üzerinde hak iddia eden iki kadın vardır. Biri, çocuğun biyolojik annesi; öbürü, onu doğurmayan ama emek verip yetiştiren annedir. Çözüm, çocuğu tebeşirle yere çizilen bir dairenin içine koymak ve dairenin kenarında duran annelerden onu çekmesini (ki kim kendi tarafına çekerse, çocuk sözümona onun olacaktır) istemektir. Biyolojik anne, mülkiyet duygusunun verdiği hırsla, çocuğu olanca gücüyle çekecek; emek veren anne ise, çocuğu incitebileceği duygusuyla çekmeyecektir. Hüküm, çocuğun biyolojik anneye değil, emek veren anneye bırakılması doğrultusundadır. Evet, bütün bunlar, oyun metnine henüz girmeden, ta başta verilir[9]. Yabancılaştırma tekniği böylece işin başında devreye sokulmuş olur. Çocuğun biyolojik annenin hakkı olduğu şeklindeki yaygın kanı yerle bir edilmiştir. Sanat tüketicisinde böylece üst düzeyde bir bilincin oluşmasının da temelleri atılmıştır artık. Oyun süresince olası herhangi bir özdeşleşme tehlikesinin önlemleri de alınmış, aralara bilincin uyanıklığını sağlayan şiirler ("şarkı"lar) serpiştirilmiştir.

Geleneksel tiyatro metinleri gibi, geleneksel öykülerde de, çok kısa bile olsa, serim, düğüm ve çözüm bölümlerine yer verilir. Brecht öykülerindeki yabancılaştırma tekniği bunu altüst eder. İşte, **Korunmasız Çocuk** adlı kısa öykü: "Bay K., kaba güç, haksızlık karşısında susmayı dile getiren olayları, durumları anlatıyordu. Şöyle bir öyküyü anımsattı: 'Çocuğun biri, tek başına, iki gözü iki çeşme ağlıyordu. Yanıbaşından geçen biri de çocukcağıza neden ağladığını sordu. 'İki kuruş sinema param vardı,' dedi çocuk, 'haşarının biri geldi, kuruşun tekini kaptığı gibi kaçtı.' Korunmasız çocuk, az ötede duran bir yaşıtını gösterdi. Yoldan geçen de, 'Paranı kaptırdığında vargücünle bağırmadın mı?' diye sordu. 'Bağırdım tabii,' dedi ufaklık, hıçkırıkları büsbütün güçlenmişti. 'Kimseler işitmedi mi seni?' dedi bu kez yoldan geçen bay, bir yandan da sevecenlikle okşuyordu çocuğu. 'Hayır,' dedi ufaklık, boğulacaktı

hıçkırıktan. 'Daha çok haykıramaz mıydın?' diye sordu yoldan geçen bay. İki yana salladı çocuk başını ve adama yeni bir umutla baktı. 'Ver o bir kuruşu bana, elinde kalanı,' dedi bay, kaptı çocuğun elinden parayı, hiçbir şey olmamışçasına yoluna koyuldu[10]." Burada yabancılaştırma efekti, görüldüğü gibi, şaşırtı ögesiyle karşımıza çıkmaktadır. Okur, parası çalınan çocuğa yoldan geçenin yardım edeceğini beklerken, beklemediği bir durumla karşılaşmakta, alışılagelenin sorgulanması yönünde uyarılmaktadır.

Brecht'in **Üç Kuruşluk Opera** adlı oyununda, yabancılaştırma efekti olarak, hemen hemen tüm oyunlarında olduğu gibi, şiirlere yer verilir. Bu şiirler, kendileri başlıbaşına bir yabancılaştırma efekti olarak kullanılmakla birlikte, içlerinde yabancılaştırma ögelerini taşırlar. Bir diğer anlatımla, Brecht'in ürünlerinde yabancılaştırma içinde yabancılaştırmalarla karşılaşmaktayız. Amaç, özdeşleşmeyi kırmak, üst düzeyde bir bilincin oluşumunu sağlamaktır. Bu ürünlerin sahnelenmesi, yukarıda sözünü ettiğim ortaklaşa yabancılaştırma ve kişisel yabancılaştırma türlerinin etkileşimini devreye sokar. Şimdi **Üç Kuruşluk Opera'da** yer alan **Evet ve Hayır'ın Şarkısı** adlı şiirdeki yabancılaştırma tekniğine bakalım: Yaygın kanı, evde koca bekleyen kızların paralı, nazik ve yakaları işgününde bile temiz olan "beyefendiler" düşledikleridir. Adı geçen şiir, şaşırtı ögesine de yer verilerek, bu yaygın kanıya öldürücü bir darbe indirmekte, kadın sorununu kendi gerçekliğiyle sorgulamamız gerektiğini şöyle gündeme getirmektedir: "Bir zamanlar derdim ki, henüz günahsız olduğum çağda/ Ancak sen yaştaydım işte o sıralar/ Belki bir gün beni de istemeye biri gelir/ Ve o zaman ne yapacağımı bilmem gerekir./ Ve parası varsa eğer/ Ve eğer nazikse/ Ve yakası işgününde bile temizse/ Ve biliyorsa eğer nasıl davranılacağını kadınlara/ O zaman 'Hayır' derim ona/ böylece başını dik tutar insan/ Ve serbest kalır her zaman./ Tabii mehtabı seyre çıkılır gece boyunca/ Tabii kayık açılır biraz kıyıdan/ Ama hepsi o kadar işte./ Evet, öyle kapıp koyveremez insan kendini hemen/ Evet, soğuk ve kalpsiz olmak gerekir o zaman./ Evet, çok şey olabilirdi belki/ Ah, sadece 'Hayır' denir o zaman// İlk gelen Kent şehrinden bir adamdı/ Doğrusu adam gibi adamdı./ İkincisinin limanda üç gemisi vardı/ Ve üçüncüsü çıldırıyordu benim için/ Ve nazik olduklarından/ Ve işgününde bile temiz olduğu için yakaları/ Ve bildikleri için

kadınlara nasıl davranılacağını/ 'Hayır' dedim onlara/ Başımı dik tuttum böylece/ Ve serbest kaldım yine./ Tabii mehtap seyrine çıkıldı bütün gece/ Tabii kayık açıldı kıyılardan/ Ama hepsi o kadar işte./ Evet, öyle kapıp koyveremez insan kendini hemen/ Evet, soğuk ve kalpsiz olmak gerekir o zaman/ Evet, çok şey olabilirdi belki/ Ama, sadece 'Hayır' denir o zaman// Gel gör ki bir gün/ ve mavi bir gündü o gün/ Birisi geldi, lütfen bile demeden/ Ve odamdaki çiviye astı şapkasını/ Ve şaşırdım ne yapacağımı/ Ve parası olmadığı için/ Ve nazik olmadığından/ Ve pazar günü bile temiz olmadığı için/ yakası/ Ve bilmediği için kadınlara nasıl davranılacağını/ 'Hayır' diyemedim ona/ Dik tutamadım artık başımı/ Ve serbest kalamadım eskisi gibi/ Ah, ay ışıdı durdu bütün gece/ Ve kayık hiç ayrılmadı kıyıdan/ Ve başka türlü olamazdı zaten/ Evet, öylece kapıp koyverir kendini insan/ Evet, soğuk ve kalpsiz olamaz o zaman/ Ah neler oldu bilseniz/ Evet hiç 'Hayır' denemez o zaman[11]."

Brecht, "Sanatçılar savaşım verebilir mi?" diye soruyor ve şöyle yanıtlıyor bunu, felsefi derinliklerle dolu bir kitabında: "Hi-yeh'in baskısının en çok arttığı dönemde bir yontucu Me-ti'ye, hem gerçekten ve doğruluktan ayrılmamak, hem de ele geçmemek için ne yapabileceğini sordu. Me-ti, ona şunu öğütledi: Gebe bir kadın heykeli yap, kadın üzüntü dolu bakışlarla karnını süzsün. O zaman çok şey söyleyebilmişsin demektir[12]."

(1990)

NOTLAR:

(1) B. Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev. A. Cemal ve K. Güven, Altın Kitaplar Yay., İst. 1980, s. 35.

(2) Brecht, **Sanat Üzerine Yazılar**, Çev. K. Şipal, Cem Yayınevi, İst. 1987, s. 195.

(3) Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, s. 116.

(4) J. Lewis, "Yabancılaşma", Çev. Y. Şahan, **Felsefe Dergisi**, De Yay., 1987/3, s. 59.

(5) Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, s. 287.

(6) R. Grimm, "Novum Organum'dan Küçük Organon'a", Çev. K. Şipal, **Sanat Üzerine Yazılar** içinde, ss. 216-227.

(7) Bkz. Lars Kleberg, "Büyücü Çıraklar" Çev. S. Selçuk, **Adam Sanat**, Sayı 33, Ağustos 1988, ss. 25-42.

(8) Grimm, age., s. 217-218.

(9) Bkz: Brecht, "The Caucasian Chalk Circle," in **Parables for the Theatre**, Revised English version by E. Bentley, Penguin Books, London 1982, p. 113.

(10) Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, s. 186.

(11) Brecht, **Aşk Şiirleri**, Çev. K. Çalışkan, Kaynak Yay., İst. 1983, s. 55-57.

(12) Brecht, **Me-ti'nin Özdeyişler Kitabı**, Çev. A. Cemal, Alan Yay., İst. 1982, s. 127.

BAŞKAN: Arkadaşlar, bildiğiniz gibi, panelimiz, "Resmi İdeoloji-Bilim ve Bilimadamı" başlığını taşımaktadır. Tartışma, bu üç kavram ekseninde gelişecektir. Ben, panele katılan değerli konuşmacıları tanıtmak istiyorum. Gerçi, konuşmacıları hepiniz tanıyorsunuz; olsun, gene de usûl yerine gelsin diyorum ve sırayla adlarını söylüyorum: Bertolt Brecht, İlhan Selçuk, Nedret Sena ve İsmail Beşikçi. (Alkışlar...) Daha önce de duyurduğumuz gibi, Galilei de panelimizin belirlenen konuşmacılarından biriydi. Az önce bir telgraf getirdiler. Şunlar yazıyor telgrafta: "Rahatsızlığım nedeniyle panelinize katılamayacağımı bildirir, özür dilerim. İmza: Galileo Galilei." Aslında Galilei'nin panelimize gelememesi, bizim açımızdan büyük bir kayıp. Kendisine geçmiş olsun diyoruz.

BRECHT: İzninle başkan yoldaş...

BAŞKAN: Buyrun sevgili Bert.

BRECHT: Yoldaş, Galilei'nin bu panele gelememesini bizim açımızdan kayıp olarak nitelendirdin. Katılmıyorum görüşüne. Panele gelemeyeceğini, daha doğrusu gelmeyeceğini hepiniz de en az benim kadar iyi biliyordunuz. Samimi olalım lütfen! Kaldı ki Galilei'nin kendisi şu an gerekli değil bize. Sevgili İsmail aramızda mı, sen ona bak. (Alkış fırtınası kopar. Beşikçi kalkar, kendine özgü o dervişçe gülümsemesiyle salonu selamlar ve oturur.)

BAŞKAN: Haklısın yoldaş. Neyse... Ben sözü Nedret'e bırakıyorum.

SENA: Öncelikle Beşikçi ile Galilei'nin benzerliklerini ve ayrılıklarını vurgulamak istiyorum. Burdan da egemen ideolo-

ji ve bilimadamı kavramlarına geleceğim.

Galilei gibi, diyorlar; ama o, "Beşikçi gibi" denilerek anılmayı hak ediyor. Galilei mahkeme önünde kabul ettikten sonra, ancak kapıdan çıkarken kendisini tutamayıp, "Yine de dönüyor." diyebilmişti. Ve bu nedenle olacak, sıkışınca kaytarmayı marifet sananlarca daha çok seviliyor. Galilei bilimadamıydı ve bilimsel yöntem onu kilisenin görüşlerini redde götürmüştü. Beşikçi'yle benzerlikleri var. Ama Beşikçi, türünün ilk örneği olmasa da sağlam örneği. Türkiye'de inançlarını reddetmediği için ıztırap çekmiş, kelleyi vermiş az insan yok. Bunlar, devrimci sosyalistlerin dışındakiler tarafından benimsenmezler. Galilei'nin dünkü durumu egemen ideoloji ile çatışmaydı, ama bugünkü konumu öyle değil, onun için daha çok benimsenebiliyor. Belki de bilimadamlarının bilimsel üretimlerine devam edebilmek için zaman zaman kıvırtabilmelerine icazet çıkarmış olduğu düşünüldüğünden... Ama Beşikçi, günümüzün egemen ideolojisiyle bilim adına çatışmaya girmiş; onun için de benimsenmesi zor. Bilimadamları var sözde, ama ona sahip çıkmak akıllarına gelmez. Çünkü onlar için bilimadamlığı, kendi kişiliklerini oluşturan sıfat değil, üzerlerine tutturulmuş bir etiket. Bilimadamlığı sıfatını ya egemen ideolojiyi savunmuş oldukları için edinmişlerdir, dolayısıyla, bilimin de Beşikçi gibilerinin de düşmanıdırlar, ya da bilimadamlığının üzerlerine yüklediği sorumluluğu taşıyamayacak derecede korkaktırlar. Bencil olduklarından, kendi konumlarına dokunabilecek olan tehlikeye karşı bilimi satmaya hazırdırlar. Onun için korkaktırlar ya da bilimi satacak kadar cesurdurlar!

Şimdilik söyleyeceklerim bunlar. Teşekkür ederim.

BAŞKAN: Biz teşekür ediyoruz Sevgili Nedret. Şimdi...

BEŞİKÇİ: Bir konuya açıklık getirebilir miyim?

BAŞKAN: Buyrun hocam, söz sizin.

BEŞİKÇİ: Egemen ideoloji dedi Sayın Nedret Sena, egemen ideolojiyle

resmi ideolojiyi birbirine karıştırmamak gerekir. Resmi ideolojiler kuşkusuz egemen ideolojilerdir. Fakat her egemen ideoloji resmi ideoloji değildir. Egemen ideolojiyle resmi ideoloji arasındaki en önemli fark cezai yaptırım boyutunda ortaya çıkmaktadır. Resmi ideolojiye karşı bir görüş ileri sürdüğünüz veya resmi ideolojiyi eleştirdiğiniz zaman devletin cezai yaptırımlarıyla karşı karşıya kalırsınız. Fakat resmi niteliğe sahip olmayan egemen ideolojilerin böyle bir fonksiyonu yoktur. Örneğin burjuvazinin ideolojisi egemen ideolojidir. Fakat onu eleştirdiğiniz zaman devletin cezai yaptırımlarıyla karşılaşmazsınız. Fransa, Batı Almanya, İngiltere, İtalya, İsveç, Hollanda, ABD, Kanada gibi ülkeleri ele alalım. Buralarda egemen ideoloji burjuvazinin ideolojisidir. Fakat bunların cezai yaptırım boyutu yoktur. Türkiye, İran, Suriye, Irak, Suudi Arabistan gibi ülkelerde, Doğu Bloku ülkelerinde egemen ideoloji resmi ideolojidir. Ve bu ideolojiler cezai yaptırım boyutuna sahiptirler. İkinci kategorideki ülkelerde, yani Türkiye, İran... gibi ülkelerde burjuvazilerin de bir ideolojileri vardır. Fakat bu ideolojiler de resmi ideoloji tarafından denetlenirler.

BAŞKAN: Evet, Brecht arkadaşı dinleyelim şimdi de.

BRECHT: Nedret, İsmail'le Galilei arasındaki ayrımı çok güzel yorumladı. Galilei konusunda bir noktanın biraz açımlanmaya gereksinimi var gibime geliyor gene de. İsmail'le aralarındaki ayrım ancak böylece berraklaşabilir.

Galilei'nin durumunda sorun, bir kişinin doğru olduğuna inandığı sürece görüşünü savunması değildir; bu onun bir "karakter" olarak adlandırılmasına yol açardı. Tüm bunları başlatan kişi, Copernic, görüşünü savunmamıştır; ölümünden sonra yayınlamayı düşünerek sakladığını söylemek daha doğru olur; ve oldukça haklı olarak, bunun için kimse onu kınamamıştır. Herhangi biri tarafından bulunması için bir şeyler saklanmıştır. Onu saklayan adam suçlama veya teşekkürlerin dışında kalarak gitmiştir. Halihazırda, gök ci-

şimlerinin hareketlerinin daha basit, daha kısa ve daha ince hesaplanmalarına izin veren bilimsel bir başarı vardır; öyleyse bırakın insan bunlardan yararlansın. Galilei'nin yaşamını adadığı çalışma bütünüyle aynı düzeydeydi ve insanlık ondan yararlandı. Ama savaştan kaçan Copernic'in tersine, Galilei savaştı ve ihanet etti...

Suçu, ondan bir suçlu yaratmamıştır. Suçunun derecesini düşündüğünde kendisinden hoşnut kalır. Kendisini, dış dünyanın dehalarına beslediği münasebetsiz beklentilerine karşı savunur. Andrea engizisyona karşı çıkmak için ne yapmıştır ki? Galilei kafasını, bu kalın kafalıların gözden kaçırdığı rahip sınıfının sorunlarına yorar. Zihni, tarafsız bir motor gibi otomatik olarak işlemektedir. Bilgiye olan açlığı, onun silkinmesini sağlayan bir güdü gibidir. Onun için bilimsel etkinlik bir günahtır; ölümcül derecede tehlikeli ama vazgeçilmesi imkansız... İnsanlığa karşı fanatik bir nefret duyar. Andrea'nın, kitabı görür görmez, Galilei hakkındaki lanetleyici hükmünü dağıştırmeye hazır oluşu, kitabın onu ayarttığını gösterir. Galilei ona, topal ve aç bir tilkiye ekmek kabuğu atar gibi Galilei fenomeninin mantıklı bilimsel analizini sunar. Bunun arkasında, ahlakının ve taleplerinin öldürücülüğünü hafifletmek için hiçbir şey yapmayan insanlığın tüm ahlaki taleplerinin reddi yatmaktadır...

Galilei, kitabının artık yayınlanma yoluna girdiğini anlayınca tavrını bir kez daha değiştirir. Kitabın, yazarının ihanetini şiddetle kınayan bir önsözle yayınlanmasını önerir. Andrea, şimdi her şeyin farklı olduğuna, Galilei'nin sözünden dönüşünün ona pek önemli eserini bitirme şansını verdiğini işaret ederek, böyle bir isteği yerine getirmeyi şiddetle reddeder. Değiştirilmesi gereken, popüler kahramanlık kavramı, ahlaki hükümler ve benzeri şeylerdir. Önemli olan tek şey ise kişinin bilime katkısıdır.

Başta Galilei, Andrea'nın yoldaş bilimadamlarının itibarlarını tekrar kazanmaları için altın bir köprü inşa ettiği konuş-

masını sessizce dinler; sonra küçümseyerek ve sözünü keserek ona karşı çıkar, Andrea'yı bilimin her ilkesini sefilce yadsımakla suçlar. Eğitilmiş bir bilimadamının kendisininki gibi bir durumu nasıl analiz etmesi gerektiğinin parlak bir tatbikatı olarak tasarlanmış gibi görünen "bozuk düşünme" üzerine bir açıklama yapar ve Andrea'ya hiçbir buluşun insanlığa karşı yapılan bir ihanetin yol açtığı hasarı karşılayacak kadar değerli olmadığını kanıtlar.

SENA: Tam da burada Beşikçi'ye ilişkin bir noktaya daha işaret edebilir miyim?

BAŞKAN: Tabii. Yalnız, kısa olsun. Çünkü konuşma sırası İlhan Selçuk'un.

SENA: Beşikçi bilimadamı. Kendisi Türk, ama bilimadamlığı onu demokrat olmaya ve bu sıfatla birlikte yaşayabilmek için demokratlığın gerektirebileceği her türlü çileyi benimsemeye zorluyor. Demokratlık sıfatının Türkiye'de kolayca kazanılamayacağını aydın geçinenlerin suratına bir şamar gibi indiriyor. Evet, yasaklanmamışları savunmak, yani rejimin istediği kadar "demokrat" olmak kolay. Ama bu aynı zamanda, biraz da o rejimin istediği adam olmak değil mi?

BAŞKAN: Buyrun Sayın Selçuk.

SELÇUK: Sayın Nedret Sena'nın bu sözleri banaydı herhalde.

SENA: Niye üzerinize alıyorsunuz?

SELÇUK: Konuşurken bana bakıyordunuz da...

SENA: Yarası olan gocunur.

BAŞKAN: Lütfen karşılıklı atışmayalım. Evet, söz sizin Sayın Selçuk.

SELÇUK: İsmail Beşikçi 1960'larda Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde sosyoloji asistanıydı; "Doğu Anadolu'nun Düzni" adlı kitabı yayımlanınca görevine son verildi.

O günlerde bu kitap benim Cumhuriyet'teki "Pencere"de okurlara tanıtılmıştı... Beşikçi'yi 1960'lardan beri tanıyorum;

ilk kitabından da söz açmıştım; son kitabından söz açmak isterdim, ama olanaksızlaştı. Çünkü bir kitap yasaklandı mı... artık ne konuşulabilir... Kitabı eleştirmek isterseniz de yollar tıkalıdır, övmek isterseniz de... Ülkemizde önce bu soruna bir çare bulmak gerekiyor. Bir sorunu konuşamayan ve tartışamayanlar o sorunu çözemezler. Sorunları tartışmak için önce eksiksiz bir demokrasiyi elbirliğiyle kurmalıyız.

BAŞKAN: İsmail Beşikçi için kimileri "tarafgir" diyor. Evet, o "tarafgir" bir bilimadamıdır; ama, neyin "tarafgir"i, kendisinden duyalım. Buyrun hocam, konuşma sırası sizin.

BEŞİKÇİ: İdeolojiler ve bu arada resmi ideoloji bilimin üretilmesini engelleyen, bilimsel düşüncenin yaygınlaşmasına engel olan en önemli etkenlerdir. Bilim gözlenebilen olguları betimler. Olgular arasındaki ilişkileri açıklayarak genellemeler yapar. Yeni yeni varsayımlar kurar. Ve bu varsayımları tekrar olgulara dönerek test eder. Yani doğruluklarını veya yanlışlıklarını ortaya koyar. Bilimde doğruluğun kriteri olgulardır. Genellemeler ve varsayımlar olgular tarafından doğrulanıyorlarsa doğru kabul edilirler. Olgular bu varsayımları çürütüyorsa, falan veya filan olguların bu varsayımları doğrulamadığı söylenir. Toplumsal ve siyasal süreci, tarihsel geçmişi kavramamızı engeleyen en önemli etken ideolojilerdir. Biz burada özellikle resmi ideoloji üzerinde duruyoruz. Çünkü resmi ideoloji devlet tarafından savunulmaktadır. Resmi ideoloji tarihe ve topluma bakışta bazı kurallar koyar. Tarihe, topluma nasıl bakmamız gerektiği konusunda direktifler verir. Bu kurallara, direktiflere uyulmadığı takdirde cezai müeyyideler ile karşılaşılacağını vurgular. Bilimde doğrunun temel ölçütünün olgular olduğunu belirtmiştik. İdeolojilerde ise doğrunun temel ölçütü ileri sürülen düşüncelerin, o ideoloji tarafından ileri sürülen görüşlere uygun olup olmadığıdır. Eğer bu düşünceler o ideoloji tarafından ileri sürülen düşüncelere uyuyorsa doğrudur, denir. Düşünceler, o ideolojinin görüşlerini ve kabullerini eleştiriyorsa, çürütüyorsa, yanlıştır,

denir. Söz konusu ideoloji resmi ideoloji ise, sadece yanlıştır, denmekle kalmaz, cezai müeyyide uygulanması yoluna da gidilir.

Bir devlet, bir ulus, bir siyasal parti, bir sınıf, bir sömürge ulus... tarafından benimsenen düşünceler ve inançlar ve davranış biçimleri vardır. Bu düşünceler, inançlar ve davranış kalıpları kazanılmış çıkarları korumayı, sürdürmeyi ve yeni çıkarlar elde etmeyi amaçlar. İşte bu düşünce, inanç ve davranış sistemlerine ideoloji diyoruz.

"Dünya dönüyor" önermesi bilimsel bir önermedir. Çünkü olgular aracılığıyla doğrulanma veya yanlışlanma olanağına sahiptir. Ama 17. yüzyılda böyle düşünülmüyordu. Dünyanın döndüğünü söylemeyi yasaklayan bir ideoloji vardı. Başta kilise olmak üzere bütün dini kurumlar ve resmi kurumlar tarafından bu görüş savunuluyordu. Kilise bu görüşün ve inancın benimsenmesi için her türlü önlemi alıyor, aksini ifade edenleri ağır biçimde cezalandırıyordu. Bu görüşler milyonlarca kişi tarafından benimseniyordu. Dünyanın döndüğünü ileri sürenler ise bir idiler. Fakat, dünyanın dönmediğine, sabit olduğuna inananların milyonlarca olması bu görüşün bilimsel olduğunu kanıtlamıyor. Sadece resmi ideolojinin halk yağınları üzerindeki etkisini ve yaptırım gücünü anlatıyor. Dünyanın döndüğünü söyleyenlerin bir avuç olması ise, bu düşüncenin bilimsel olmasına bir engel teşkil etmiyor. Çünkü bilimde doğruların tek ölçütü olgulardır, nicelikler değil. Yani çok büyük kalabalıkların o düşünceye inanıp inanmaması değil. Bu yönüyle ideolojiler daha çok dine benzemektedirler.

İnanç ideolojilerin bir özelliğidir. İnanç özelliği dolayısıyla ideolojiler çok katı sistemlerdir. İdeolojilere inanılır veya inanılmaz. İnanılırsa onun gerekleri yerine getirilir. Bu bakımdan ideolojiler eleştiriden uzak sistemlerdir. Katı, donmuş düşüncelerdir. İdeolojiler çok zor özeleştiri yapar. Bilim ise dinamik bir sistemdir. Bilim kendini eleştirir. Yeni

bir olgu bilimin önermelerinin yeniden ele alınmasını gerekli kılabilir. Bu bakımdan bilim objektiftir. İdeolojiler ise subjektiftir. İdeolojiler terihsel ve toplumsal gerçeği çarpıtarak aksettirirler. İdeolojiler yanlış bilinçlerdir.

Bilim toplumun somut gerçeklerini, gerçek somutlarını araştırır. İdeolojiler, özellikle resmi ideoloji ise, somut gerçeklerin araştırılmasına, incelenmesine engel olur. Resmi ideolojinin ürettiği bilgilerin bilimsel bilgiler olarak kabul edilmesini buyurur.

(1990)

İKİ YAZMA-OKUMA PRATİĞİ VE İKİ "TERÖRİST" BRUNO

I

Birbirinden kesin çizgilerle ayrılan iki yazma eylemi var. Biri, var olanın sadece yinelenmesine dayanan, yeni hiçbir şey söylemeyen, dahası içinde bilinç kıpırtısının zerresine dahi rastlanmayan bir eylem; öteki, var olanı sıçrama alanı ve/veya çıkış noktası yapan, "kötü" de olsa yeniyle başlayan, daha ilk tümcelerle küçük bilinç kıpırtılarına kapı aralayan, üreticisinin bile kafasına yepyeni soru işaretlerinin takılmasına yol açan bir eylemdir. Tıpkı bunun gibi, aralarında yine kesin çizgiler bulunan iki okuma eyleminden söz edebiliriz. Kendimce belirlediğim birinci tür bir yazıyı okuyan biri, gözüyle kuş tutsa (Böyle bir deyim yok, yakıştırılması gerekiyordu, yakıştırdım.), üretken bir okuma etkinliğini gerçekleştiremez ya da okuma eyleminde üretici olamaz. Çünkü yazı ona hiçbir şey anlatmamakta, onu dürtüklememektedir. Kısacası, bu türden yazılar, hem yazıcısına hem de okuyucusuna havanda su dövdürmekten başka bir işe yaramaz. "Öteki" diye başlayarak belirlediğim ikinci tür bir yazıya bakan biri ise, görür kör bile olsa, ister istemez kendini üretken okuma eyleminin eşiğinde bulacaktır. Bu noktada iki seçenekten birini seçme zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Ya yazıyı bitirmeyecek, elindeki metni buruşturarak (veya buruşturmayarak) bir kenara atacaktır; ya da, gereksinimi varsa eğer, önündeki eşikten içeriye adımını atma cesaretini gösterip okuduğu metni birikimi ölçüsünde yeni soru işaretleri edinmede sıçrama tahtasına dönüştürecektir. Bir üçüncü seçenek yoktur; ya biri, ya öbürü...

Brecht estetiği, ikinci tür yazma ve okuma eylemini zorunlu kılar. Onu geleneksel estetikten ayıran ve kendisi yapan, sözü edilen bu üretken eylem pratiğidir. Bu pratiği acil gereksinimimiz sınıfsız sosyalist toplum projesini yeniden oluşturmada vazgeçilmez belirleyicilerden biri olarak gördüğümü daha önce bir yerlerde açıklamıştım. Burada bunu yinelemem,

sınıf bilinçli işçi yoldaşlarımın belleklerine uzaktan bir gönderme yapmanın ötesinde bir amaç taşımamaktadır. Neyse, gelelim iki 'terörist" Bruna'ya.

Bertolt Brecht'in **Palto Hikayesi,** Oğuz Özkan'ın çevirisiyle **Edebiyat ve Eleştiri**'nin 10. sayısında yayımlandı. XVII. yüzyılın başında engizisyon görevlilerince diri diri yakılan Giordano Bruno'nun veresiye satın aldığı bir palto ve bu paltoyla ilgili birbirini izleyen küçük küçük olaylar oluşturmuş öykünün örgüsünü. Brecht paltoyu ve palto çevresinde gelişen olaylar dizisini değil de doğrudan Bruno'nun kendisini konu edinerek kursaydı öyküsünü, yaşayan insan Bruno'yu bana tanıtmakta büyük güçlük çekecek, belki de hiç tanıtamayacaktı. Nitekim bu öyküden önce doğrudan Bruno'yla ilgili değişik zamanlarda birçok metin okumama karşın, yaşayan Bruno'yu imgelemimde bir türlü canlandıramamıştım. Cansız bir Bruno imgesi vardı kafamda, o kadar. Oysa şimdi kimi kez bir İsmail Beşikçi, kimi kez de bir Fikret Başkaya olarak imgelemimde yaşayan bir insan Bruno imgesine sahibim. Diğer bir deyişle, Beşikçi ile Başkaya'nın kişiliklerinde insan Bruno'yu bulmamı, adı geçen öykü sağladı. Bunda tabii her iki bilimadamını yakından tanıyor olmamın etkisi de yok değil.

Öykünün ön açıklama bölümü şu tümceyle başlıyor: "Romalı engizisyon görevlilerinin 1600 yılında dinsizlik nedeniyle odun yığını üzerinde yaktıkları Nolalı Giordano Bruno..." Engizisyon, şeriatçı faşizmi; yakma, Madımak Oteli'ni ve 37 canı çağrıştırıyor. Öykünün ön açıklama bölümü devam ediyor ve Brecht, Bruno'dan doğrudan bir alıntı yapıyor. Şöyle diyor Bruno: "Hakkımdaki kararı açıklarken belki de sizin korkunuz benim duyduğumdan çok daha fazla." Burada şeriatçı faşizmin yerini resmi İdeoloji alıyor ve konuşan da Terörle Mücadele Yasası'nca "terörist" olarak belirlenen iki Bruno: Beşikçi ve Başkaya. Bu noktada şunlar sorulabilir: Resmi ideoloji laik değil mi? Şeriatçı faşizmin yerini resmi ideoloji nasıl alabilir? Burada bir çelişki yok mu? Çelişki var mı, yok mu; Beşikçi'ye kulak verelim: "İdeolojilerin genel olarak çok katı, donmuş düşünce sistemleri olduğu bilinmektedir. Resmi ideolojiyse devlet tarafından korunan ve kollanan, devletin cezai yaptırımlarıyla desteklenen bir ideoloji biçimidir. Bu yönüyle resmi ideolojinin dinsel karakterli olanıyla, laik ka-

rakterli olanı arasında çok büyük bir fark yoktur. Her ikisi de özgür düşüncenin önünde, bilimsel gelişmenin önünde büyük bir engeldir. Bilim, insan bilincinin ve insan aklının doğa, tarih ve insan hakkında özgürce düşünce üretmesi temelinde gelişir. İnsan aklına ve bilincine değer verir. Halbuki dinsel inançlar kutsal kitaplar tarafından önceden saptanmış kurallara, kayıtsız ve şartsız teslimiyeti içerir." Başkaya'nın da paradigma saptaması ve resmi ideolojiye yönelttiği eleştiri, özü yönüyle Beşikçi'nin bu sözleriyle çakışmıyor mu? Açıkçası, ortada çelişki melişki yok. Yapay "laik-şeriatçı çatışması" gündem saptırmaya yönelik olup ABD emperyalizminin "yeni dünya düzeni" bağlamında Türkiye için uygun gördüğü "ılık İslam" projesinin alttan alta topluma şırınga edilmesine zemin hazırlamaktan başka bir şey değildir. Şeriatçı faşizm, resmi ideolojinin çember sakallı çocuğudur. Çocuk bir dönemler babası tarafından horlanmıştır, ama bugün baba iyice anlamıştır ki bu düşkün döneminde "en hayırlı evlat" unvanı artık ona layıktır.

Öykünün ön açıklama bölümünde Bruno'nun engizisyonun eline düşmesi de anlatılır. Venedikli aristokrat Mocenigo, ders almak amacıyla Bruno'yu evine davet eder. Dersler birkaç ay sürer. Bruno, Mocenigo'ya fizik öğretmektedir. Ancak, Mocenigo hiç de memnun değildir. Çünkü o, fizik değil, kara büyü öğrenmek istemektedir. Kendisine kara büyü öğretmesi için Bruno'yu birkaç kez ciddi bir biçimde uyarır. Kara büyü öğrenmek istemesi, maddi kazanç sağlamayla ilgilidir. Bakar ki Bruno'nun kendisine bilimden başka bir şey öğreteceği yok, onu bir mektupla engizisyona ihbar eder. "Mektupta, bu kötü ve nankör insanın, yanında kaldığı sürede İsa ve keşişlerle ilgili kötü şeyler söylendiğini, onların eşek olduğunu ve halkı kandırıp uyuttuklarını, bundan başka, İncil'de yazılanın tersine, bir tek güneşin olmadığı, sayısız güneşin bulunduğu vb. şeyler söylediğini ve kendisinin, yani Mocenigo'nun bu yüzden onu bodruma kapattığını, görevlilerin onu en kısa zamanda almalarını dilediğini" bildirir. Görevliler de gelir. Bruno'yu alır. Beşikçi'nin sonradan profesör olan kimi çalışma arkadaşları tarafından ısrarla etkili ve yetkili yerlere ihbar edildiğini biliyoruz. Tuhaf mı, değil mi, bilemiyorum; bu ihbarcı Mocenigolar Kürttür. Acaba, diye soruyorum kendi kendime, Başkaya'nın da Mocenigo'su ya da Mocenigoları var mıydı?

Kısa ön açıklama bölümünden sonra öyküde "saded"e gelinir, yani "palto hikayesi" başlar. Öykü ilerledikçe Bruno ete kemiğe bürünür; kimi kez "terörist" Beşikçi, kimi kez de "terörist" Başkaya olarak görünür.

II

Yukarıda kısaca belirlemeye çalıştığım ikinci tür yazma ve okuma eylemi, gerek estetik ve gerekse politik pratiğiyle devrimci Marksizme özgüdür. Hemen yazmam gerekiyor, devrimci Maksizim derken, "Troçkizm" de "Stalinizm" de değil kastım. Burada aynı madalyonun iki yüzü olan bu iki akımın eleştirisine girecek değilim. Yalnız, şu kadarını belirteyim ki, hem "Troçkizm"i hem de "Stalinizm"i Leninist ideoloji kırıcılığını kavrayabilecek yetenekte akımlar olarak görmüyorum. Bu bağlamda, bugünkü biçimleriyle "mikro" düzeyde resmi ideoloji üreten her iki akımın da sınıfsız sosyalist toplum projesini amaçlayan devrimci Marksizmde kendine yer bulması pek mümkün görünmüyor.

Nedense devrimci Marksistlerin okuma ve yazma pratikleri bizden bazı çevrelerce "k" ünsüzüne, karşı kamptaki çevrelerce "ğ" ünsüzüne hapsedilmek istenmektedir. Yani bizden bir kesim hep sert bir biçem, resmi ideoloji savunucusu kesimler de hep haddinden fazla yumuşak bir biçem istemekte devrimci Marksistlerden. Oysa, dilin sese özgü yapısı gereği, işitme organımı seslendirmem gerektiğinde, "kulakımı" değil, "kulağımı" derim; ayrıca, iyelik ekiyle adın belirtme durum ekini aynı sözcüğe ekleneme durumunda da, "kulağ" demem, "kulak" demek zorundayım. Bizim "milli komünist" kahramanlarımız Beşikçi ile Başkaya'nın Marksist olmadıklarını, küçük burjuva olduklarını, "Bakın 'ğ' sesini de kullanıyorlar." diyerek kanıtlayadursun; resmi ideoloji yapacağını yapıyor, "k" sesini kullanarak konuşmalarından ötürü onları "terörist" ilan edip cezalandırıyor. Bizden birileriyle resmi ideoloji görevlileri arasındaki fark (Nazım'ın dediği gibi, "bunu söylemeye dilim varmıyor", ama belki kendilerine eleştirel bakma zahmetine katlanmalarında küçük de olsa bir işlev üstlenir diye söyleyeceğim), bizimkilerin "makro" düzeyde bir resmi ideoloji ile yaratan beyinleri tıkabilecekleri cezaevlerinin bulunmaması galiba.

Türkiye'de sömürü düzeninin biricik garantörü, resmi ideolojidir.

Türkiye'deki sancılı kapitalist serüven, yılanın deri değiştirmesi örneği, resmi ideolojinin değişik dönemlerde kabuk değiştirme zorunluluğunu beraberinde getirmiştir. Ama hiçbir dönemde resmi ideolojinin yeni kabuğunda hacı yeşiline bugünkü kadar gereksinim duyduğu görülmemiştir. Bu nokta, sözü Başkaya'ya bırakmanın tam yeri. "Terörist" Başkaya, **Paradigmanın İflası** adlı "kalaşnikof"unun sonunda şöyle bir belirlemede bulunuyor: "Kapitalist süreçlerin sürekli yeni sorunlar ortaya çıkardığı, çözümsüzlüğün de giderek büyüdüğü koşullarda, toplumda iki yönde tepki ortaya çıkıyor: Bunlardan birincisi, geçmişin yüceltilmesi, 'altın çağa dönme', 'şanlı geçmişe sığınma' vb.dir; ikincisi de, Batı'yı yakalayacağımız ve yakalamamız gerektiği yönündeki saçma inançtır. Bunlardan birincisi çoğunlukla dinci grupların, ırkçı, şoven, aşırı milliyetçi unsurların kültür milliyetçiliğini yüceltmeleri biçiminde ortaya çıkıyor. Nedense, kültür milliyetçiliğini yüceltenler, emperyalist sömürüden hiç söz etmiyor!.. Pazar ekonomisinin erdemleri konusunda da suskunlar!.. (...) Son tahlilde, kültür milliyetçiliği mevcut tezahürleriyle emperyalizmin ve yerli oligarşinin ekmeğine yağ sürmek gibi bir işleve sahiptir." İşte, bugün hacı yeşiline korkunç gereksinim duyan "laik" resmi ideolojinin, şeriatçı faşistlerle ırkçı faşistleri gerek yasal ve gerekse yasadışı yollarla taşeron olarak kullanmasının gizini burada aramak gerekiyor. Beşikçi'nin dediği gibi, ister "laik" ister "dinsel" karakterli olsun, resmi ideoloji resmi ideolojidir ve onun esaslı görevi, özgür düşünceye ve yaratıcı beyinlere amansız düşmanlıktır. Yeri gelmişken özellikle vurgulamak istiyorum, devrimci Marksistlerin laiklik anlayışıyla resmi ideolojinin laiklik anlayışı arasında sınıf savaşımına dayalı uzlaşmaz bir çelişki vardır. Devrimci Marksistlerin laikliğinde sınıf bilinçli proletaryanın birikimi, resmi ideolojinin laikliğinde ise kapitalizmi geliştirme kurnazlığı vardır. Resmi ideologların "nev'i eşhasına münhasır" laikliklerinin kapitalizmi geliştirme gereksiniminden doğduğunu bilmeyen var mı? ("Kalkınmak için acımasız tacir ve patronlar gerekiyor. Dini inancı olan bir tacir ya da patron acımasız olamaz. Ol sebeple laiklik şarttır.") Artık Türkiye kapitalizmi, dini inancı olan acımasız tacir ve/veya patronlar yetiştirmiş olacak ki resmi ideoloji hacı yeşili yeni kabuğuna hazırlanıyor. Sözü tekrar Fikret Hoca'ya bırakmak istiyorum. Çünkü, ikincile: (Tacılar) eksik kaldı. Başkaya şöyle devam ediyor: "İkincilere

gelince, bunlar da, dillerine neyi dolarlarsa dolasınlar... ülke zenginliğine el koyan, emperyalist sömürüden pay alan Batıcı azınlık ve çevresidir. Batı bilim ve teknolojisine hayrandırlar. Zira ondan çıkar sağlıyorlar ve onun ürünlerine sahiptirler... Bu yüzden, 'Batıdan gelen her şey iyidir.' sloganına sıkı sıkıya sarılırlar." Peki, Batıcı bu züppe ve hainler güruhuna karşı devrimci Marksistlerin Batı kaşısında takınacakları tavır ne olmalıdır? Başkaya bu soruyu da yanıtlamadan geçmiyor: "Bu koşullarda Batı gibi olma problematiğini terk etmek, olanaklar ölçüsünde de Batı'yı 'başka türlü olmaya' zorlamak gerekiyor..." Yani devrimci bir proletarya enternasyonalizmi için kolları sıvamak...

Burada "milli komünist" kahramanlarımıza son kez Beşikçi'yle ilgili bir şey söylemek istiyorum. İlgi ve çalışma alanı dışında görüş bildirmekten hiç hoşlanmaz İsmail Hoca. Hele de kendisinden söz etmesini istediğinizde, müthiş sıkılır. O sıkılganlıktır ki tanımı mümkün olmayan duygular tattırır soru sorana. Bu nedenle, onun "ben şuyum" ya da "ben buyum" dediğini kimse işitmemiştir. Marksizm hakkında ne mi düşünüyor? İşte yanıtı: "Marksist yöntem, doğanın, tarihin ve toplumun kavranılmasında çok sağlıklı bir yöntemdir. Bu yöntem, bilim yöntemi olarak geçerliliğini bugün de sürdürüyor."

İki Bruno, şimdilik fotoğraflarda da olsa, nasıl gözlerinin içiyle gülümsüyor; bunu görmek için bakmak yetiyor da artıyor bile...

(1994)

BRECHT'TE 'YARATMA' SORUNSALI

Brecht'in estetik kuramı, sanatta bilinçli yaratma ediminin yaşama nasıl geçirileceğinin yöntemini ortaya koyan bir kuramdır. Ancak, hemen belirtmem gerekiyor, bu kuramın, bir bütün olarak sanatı açıklamaya çalıştığı iddia edilen "yaratma olarak sanat" görüşüyle uzaktan yakından herhangi bir ilişkisi yoktur. Bu noktayı aşağıda açıklığa kavuşturacağım.

Brecht'te 'yaratma' sorunsalını, bu küçük yazıda, Brecht'in kuramsal yazılarını çıkış noktası yapmaksızın, "yaratma" sözcüğünün dahi geçmediği bir şiirinden hareketle ele almaya çalışacağım. Çünkü bazan küçük bir şiirin aklının gözüyle bakmasını bilenlere sayfalar dolusu kuramsal bir yazıdan daha fazla ipucu sunduğunun bilincindeyim.

Özgür Üniversite'de Linguistik dersinde zaman zaman öğrenci arkadaşlarımla kısa yazınsal metinlere kafa yorma uğraşına giriştik. Bu yazınsal metinlerden birisi de Brecht'in **Sanatta Ciddiyet Üzerine** adlı şiiriydi. Şiirin Kerem Çalışkan çevirisini tahtaya yazdım. Aynı çeviriyi şimdi de buraya alıyorum:

SANATTA CİDDİYET ÜZERİNE

Gümüş süs eşyasını işleyen adamın ciddiyeti,

Uyar tiyatro sanatına ve uyar aynı zamanda

Kilitlenmiş odada bildirinin metnini tartışan

İnsanların ciddiyetine, ama hastanın üzerine eğilen

Doktorun ciddiyeti, artık pek uymaz tiyatro sanatına.

Ve ister sakin olsun, ister hırçın,

Papazın ciddiyeti hiç de uygun değildir bu işe.

Burada iki tür ciddiyet söz konusu. Gümüş işleyenlerin, tiyatro sanatıyla uğraşanların ve kapalı odada bildiri metni tartışanların ciddiyeti

hekim ve din adamlarının ciddiyetinden özellikle ayrı tutuluyor, neden? Oysa, hadi din adamını bir yana bırakalım, hasta üzerine eğilen hekimin yaptığı iş gerçekten de oldukça ciddi; çünkü, işin içinde insan yaşamı var. Bir an yaygın anlayışa uyalım ve diyelim ki, insan yaşamının devreye girdiği bir ciddiyet karşısında; gümüş işlemenin, tiyatro sanatıyla uğraşmanın, bildiri metni tartışmanın ciddiyeti, "gayrı-ciddi" bir ciddiyet. Peki, din adamının ciddiyeti bunlardan daha mı "ciddi" ki, din adamıyla hekim aynı kategoride yer almakta? Öyleyse, yaygın anlayış bir yanılsamanın fotoğraflarıyla düşünmemize neden oluyor. Kafamızdaki bu fotoğrafları yırtıp çöpe atarak yukarıdaki şiire yeniden bakmaktan başka çıkar yolumuz yok. Şiirin kendisi bunu böyle istiyor.

Sınıfça kafamızdaki fotoğrafları yırtmaya çalıştık ve yeniden baktık tahtadaki şiire. Kısa bir değerlendirmenin ardından, yukarıda yer alan "neden" sorusu yanıtını bir bakıma kendiliğinden bulmuş oldu. Bu, zihinlerde elektrik anpullerinin belki eş-zamanlı, belki art-zamanlı, ama ansızın yanması biçiminde gerçekleşti. Bunu aynen sınıftaki yüzlerde bu biçimde okudum. "Neden"sorusunun bulduğu yanıta geçmeden, şiirin ikinci çevirisinden ve her iki çevirinin yine sınıfça karşılaştırılmasından söz açmak istiyorum.

Yaklaşık bir yıl kadar önce Ankara'da Ahmet Taşyurt arkadaşla tanıştık. Ahmet'in Almanca bilmesinden, bir de Brecht'le yakından ilgilenmesinden olacak, ben Ahmet'in bu şiire bakmasını istedim. İzmir'e dönen Ahmet, çok kısa bir süre sonra şiirin özgünüyle Kerem Çalışkan çevirisinden duyduğu kaygıları içeren bir mektubu bana ulaştırdı. Şiirin özgününü de buraya alıyorum:

ÜBER DEN ERNST İN DER KUNST

Der Ernst des Manns, der den silbernen Schmuck formt

Ist auch der Kunst des Theaters willkommen und

Willommen ist ihm

Der Ernst der leute, die in verrigelter Kammer

Den Text des Flugblatts beraten, aber der Ernst des Arztes

Der sich über den Kranken beugt, ist der Kunst des

Theaters

Schon nicht mehr angemessen und gang unstatthaft ist

Der Ernst des pfaffen, ob mild oder hektisch.

Sınıftaki öğrenci arkadaşlarımdan Hüseyin Boyrazlı, aynı zamanda Almanya'da Mainz Üniversitesi'nde Alman dili alanında master öğrencisiydi. Hüseyin'den şiiri Türkçeye yeniden çevirmesini istedim. Hüseyin şiirin özgününe uzun uzun baktı ve deneyeceğini söyledi. O sırada Hüseyin aslında ağzıyla değil, gözleriyle konuşuyordu. Hüseyin'in gözleri bana, "Hocam, bu şiirin Türkçeye çevrilmesi olanaksız." diyordu. Gözleri bana öyle dedi, ama Hüseyin denemeyi ihmal etmedi. İki hafta sonraki dersimizi Kerem Çalışkan çevirisi ile Hüseyin Boyrazlı çevirisinin karşılaştırılmasına ayırdık. Hüseyin'in çevirisi şöyle:

SANATTA CİDDİYET ÜZERİNE

Gümüş takı eşyasına şekil veren adamın ciddiyeti

Yaraşır tiyatro sanatına da ve

Yaraşır ona

Kilitlenmiş odada bildiri metni tartışan

İnsanların ciddiyeti, ama hasta üzerine eğilen

Doktorun ciddiyeti, artık pek uymaz sanatına

Tiyatronun

Ve ister merhametli, ister ateşler saçar olsun

Uymaz asla bu işe rahibin ciddiyeti.

Çalışkan çevirisindeki "gümüş süs eşyası", Boyrazlı çevirisinde "gümüş takı eşyası" olmuş. Pek önemli gibi görünmemesine karşın, aslında önemli bir ayrım. Çünkü, süs eşyasının takı eşyasından daha geniş ve daha genel bir anlamı var. Her takı, süs eşyasıdır; ama her süs eşyası,

takı değildir. Çalışkan, "uyar tiyatro sanatına" derken; Boyrazlı, "yaraşır tiyatro sanatına da" diyor. "Uymak" sözcüğünün Türkçede "Bir şeyin ölçüsünün bir başka şeyin ölçüsünü tutması; biçim, renk vb. yönlerden bir şeyin bir başka şeye denk düşmesi; beğeninin, anlayışın çakışması" gibi anlamları var. "Yaraşmak" sözcüğü "yaramak" eyleminden geliyor, "uymak" eyleminden çok, "yakışmak" eylemini anlatıyor. "Yakışmak" ise, ince ve incelikli olmaya gönderme yapıyor, estetik bir göstergeyi çağrıştırıyor. Bu, böyle olmasına böyle de, Boyrazlı'ya göre, "yaraşmak" sözcüğü bile "willkommen" sözcüğünün şiirdeki anlamını tam olarak karşılamıyor, eksik kalıyor. Boyrazlı çevirisinde "ve" bağlacından önce, "sanatına" sözcüğünden sonra bir de "de" bağlacı getirilmiş dizeye; "yanı sıra, diğerlerinin yanında" anlamlarını şiire katan bu bağlaç, Çalışkan çevirisinde bulunmuyor. Çalışkan, çevirisinde, "bildirinin metni", "hastanın üzeri" gibi belirtili ad tamlamaları oluşturmuş; Boyrazlı ise, "bildiri metni" ve "hasta üzeri" diyerek belirtisiz ad tamlamaları kurmayı yeğ tutmuş. Bilindiği gibi, belirtisiz ad tamlamalarının belirtili ad tamlamalarına göre bir belirsizliği içeren "genellik" ayırtıları vardır. Çalışkan çevirisindeki "ve ister sakin olsun, ister hırçın" dizesi, Boyrazlı çevirisinde "ve ister merhametli, ister ateşler saçar olsun" biçiminde karşımıza çıkıyor. Herkes sakin de olabilir, hırçın da... Ama, merhametli olmak ve ateşler saçmak, erk sahibi olmayı gerektirir. Ayrıca, Çalışkan "papaz", Boyrazlı ise "rahip" diyor. "Rahip", "papaz"a göre daha "softa" bir anlam taşıyor. Evet, bütün bunları sınıfça bir bir tartıştık; böylece, ben de zaman zaman öğrencilerimin öğrencisi oldum.

Gelelim "neden" sorusunun yanıtına. Hasta üzerine eğilen hekim, bildiğini ve öğrendiğini uygulamakla yükümlüdür. Din adamı, "kara kaplı kitap"ta ne yazıyorsa, onu okumak ya da söylemek görevini yerine getirmektedir. İkisi de sınırlarının dışına çıkamaz. Hekim, hastayı kobay gibi kullanıp **pek** yeni bir şey uygulamaz; rahip, **asla** yeni ve aykırı bir şey söylemez. Gümüş işleyenlerin, tiyatro yapanların, kapalı odada bildiri metni tartışanlarınsa hep yeni buluşlar sergilemekten, yaratmaktan başka yolları yoktur. Gerçi, "pek" ve "asla" belirteçleri kullanılarak, hekimle rahip arasındaki fark vurgulanmak istenmiş, ama yine de diğerlerine oranla bu ikisi aynı kategori içinde değerlendirilmiş. Sonuç: İmgelemi harekete geçirerek ortaya konulan ciddiyet, **yaratma** ciddiyetidir.

Yazının başında, Brecht estetiğinin, bir bütün olarak sanatı açıklamaya çalıştığı iddia edilen "yaratma olarak sanat" görüşüyle uzaktan yakından herhangi bir ilişkisinin bulunmadığını belirttim. Aslında "yaratma olarak sanat" adıyla tarihsel süreçte bir kuram ve/veya akım ortaya çıkmamıştır. "Yansıtma olarak sanat", Aristoteles'ten beri var ve bu, ilgili herkesçe biliniyor. "Yaratma olarak sanat"ı ise doçentlik tezinde Murat Belge uyduruyor; uydurduğu bu kavramın bir bütün olarak sanatı açıklamaya çalıştığını, ama yetersiz kaldığını iddia ediyor. Belge, kurgusunu "sağlam" kuruyor; "yaratma olarak sanat"ı savunucusuz bırakmıyor; onu Wordswort'e, Coleridge'ye, Veron'a, Croce'ye, Colingwood'a savunduruyor. Birisi bir yerde "imgelem"den mi söz etmiş, "imgelem"i çağrıştıran bir iki söz mü söylemiş; tamam, Belge'ye göre o, "yaratma olarak sanat"ın esaslı savunucusu demektir. Belge bunlarla da yetinmemiş, uydurduğu kuramı savundurmaya Freud ile Jung'u da çağırmış. Ayrıca, bu hayali kuramın "Biçimcilik"le de ilişkisini kurmaktan geri durmamış. Peki, Belge neden böyle bir kurguya gereksinim duymuş? Açıklaması çok basit: Bilindiği gibi, Belge'nin çalışması, Christopher Caudwell üzerinedir. Caudwell'i salt bir "yansıtmacı" olarak gösterip İngiliz uyruklu İhsan Doğramacı Terry Eagleton'un daha önceden artaya koyduğu "yeni" sonuçlara ulaşmak bir bakıma olanaksız olduğuna göre, onu "yaratma" sorunsalıyla da ilişkilendirmek kaçınılmaz görünüyordu. Öyleyse, "yaratma" sorunsalını da bir akım olarak kuramsallaştırmak ve ona tarihsel arka plan sağlamak gerekiyordu. Ancak böylece Eagleton'un "yeni" sonuçlarına "yeniden" ulaşılabilirdi. Belge'nin bu çabasını hoş karşılayabilirdim, eğer üstadı Eagleton gibi "azizli, alimli" bir roman yazmış olsaydı. Ama bu roman değil, adı üzerinde: Tez. Neyse, bunu geçelim. Dediğim gibi, kuramın uydurukluğu bir yana, Brecht'in yukarıda sıralanan adlarla görüş birliğinden söz etmek olanaksızdır; sorun, "yaratma" sorunsalı adını taşısa bile... Yukarıda sıralanan adlarda duygunun açık körlüğü, Brecht'te ise aklın kıvılcımıdır sorunun odağına yerleştirilen. İşte, bu nedenledir ki, bilinçli yaratma ediminin yöntemi, Brecht estetiğindedir.

Bir önceki paragrafın sonunda, çıkardığım sonuçta, imgelemin harekete geçirilmesinden söz ettim. Şimdi de imgeleme geçelim ve Belge'nin imgelemi nasıl gördüğüne kısaca bakalım. Tezinin bir yerine aynen şöyle diyor: "Yaratma sorunsalı içinde çok önemli bir yeri olan imgelem,

bildiğim kadarıyla hiçbir zaman bilimsel bir şekilde açıklanamadı[1]." Tezinin bir başka yerine de şunları söylüyor (yine aynen aktarıyorum): "'Yaratma olarak sanat' sorunsalında, 'imgelem' veya 'yaratma fiili' gibi bazı canalıcı kavramlar yer almakla birlikte, bunların ciddi bir bilimsel analize imkan vermeyen türden nosyonlar olduğunu gördük[2]." Belge, bir şeyin "bilimsel bir şekilde" açıklanmasından neyi anlıyor? Acaba kastettiği, klasik deterministik bilim anlayışı mı? Eğer o kastediliyorsa, Belge ve Belge gibi düşünenlerin bilmesi gerekir ki kuantum kuramı, onu, içinde bulunduğumuz yüzyılın başlarında yerle bir etmiştir. Bugün artık her şeyi Newtonyen kavramlarla açıklamak ya da her şeyin Newtonyen kavramlarla açıklanmasını beklemek, sözcüğün temel anlamıyla gericiliktir. Belge'nin mantığından hareketle, rahatlıkla gerici Ernst Mach'a şöyle bir tümce kurdurabiliriz: "Atomlar, bildiğim kadarıyla hiçbir zaman bilimsel bir şekilde açıklanamadı." Nitekim atomlar, böyle bir bilim anlayışına göre, hiçbir zaman "bilimsel bir şekilde" açıklanamadı ve Mach da bu biçimde düşünmekteydi. Hatta, atomlar, söz konusu bilim anlayışına bakılırsa, "ciddi bir bilimsel analize imkan vermeyen nosyon" olmanın ötesine geçemedi. Oysa, bilimden, bilimsel gelişmelerden haberdar olmayanlar dahi çok iyi biliyorlar ki, "gayrı-ciddi" bilimsel çözümlemeler çoktandır bu noktayı geride bırakmış olup kuarklarla uğraşmaktadır. Ben, burada, "Belge, Jean Piaget'nin zihin gelişimi kuramına şöyle bir göz atmış olsaydı, imgelem konusunda böylesine geri ve kaba bir mantık sergilemezdi." demeyeceğim; kuantum kuramının temelini atanlardan biri olan Max Planck'ın 17 Şubat 1923 tarihinde Prusya Bilimler Akademisi'nde verdiği **Nedensellik Yasası ve İrade Özgürlüğü** başlıklı konferanstan bir parça aktarmakla yetineceğim. Şöyle diyor Planck: "... Bizim düşüncelerimizle gerçekliğin ötesine geçme yeteneğimiz vardır. Bu hayal gücümüz (imgelemimiz) olmasa ne şiir olurdu ne de sanat. Bu yetenek bizi çoğu kez daha aydın dünyalara götüren, güncel yaşamın karanlığı üzerimize tüm ağırlığıyla çöktüğü zaman bizi ışıklandıran en yüce, en değerli servetimizdir. /En keskin bilimsel araştırmalar bile hayal gücümüzün (imgelemimizin) özgür yaratıcı yeteneği olmaksızın bir adım ileriye gidemez. Bir insan nedensellik yasasına aykırı şeyler üzerine bir kez olsun kafa yormamışsa, onun uğraştığı bilimden bir zerrecik olsun yeni bir düşünce beklemek boşuna olur[3]." Murat Belge ve onun gibi po-

zitivistlerden "yeni bir düşünce bekleme" olanağına sahip miyiz? Planck, sahip olmadığımızı söylüyor.

'Yaratma' sorunsalı, hem Aristotelesçi estetiğin hem de Brecht estetiğinin sorunsalıdır. Aristotelesçi estetik, soruna, sanatçıyı ayrıcalıklı kılarak, onu "üstün insan" türü bir "mertebe"ye yükselterek yaklaşırken; Brecht estetiği, yeniden üretim temeline dayalı bir kolektif yaratıcılığı öne çıkararak, sıradan insanların yaratıcı olabileceği temel önermesi üzerine oturur. Bu nedenle, 'yaratma' sorunsalı değil, 'yaratma' sorunsalları vardır, diyebiliriz. Belge, "yaratma olarak sanat" kuramını uydururken, bu ayrımı görememiş ya da görmek işine gelmemiş. Eğer görebilseydi ya da görmek isteseydi, böyle bir kuram uydurma zorunluluğu duymaz, tezinin "tez"ine farlı bir temel kurabilirdi. Ama, iş bununla da bitmiyor, Newtonyen bakış açısı Belge'nin ruhuna işlemiş. İşte Belge'nin bakış açısı (yazım yanlışlarını düzeltmeden alıntılıyorum): "Hayattaki herhangi bir olayı insanlığın anlayış sınırları içinde (bu sınırlar da tarihi olarak belirlenir ve değişir, genişler) mümkün olduğu kadar köklü ve kapsamlı bir biçimde kavramak için, kimi zaman varolan teorileri işlemeli ve geliştirmeliyiz; kimi zaman da -varolan teorilerin toplam yetersizliği gün ışığına çıktığında sözkonusu olaya bakışımızı temelinden değiştirmeliyiz. Bu, bir coğrafi mekânı belli bir yükseltiden bakarak doğru kavrayamayacağımızın bilincine varıp -önümüzdeki engebeler görüşe engel oluyordur- aynı mekâna sözgelişi bir helikopterden bakmaya benzer. Daha 'teorik' bir dille söylendiğinde, 'sorunsal'ı değiştirmek diyebiliriz buna[4]." Max Planck'ın "evrenin sürekliliği" görüşünün yerine "evrenin kesintililiği" görüşünü önermesinden bu yana tam doksan üç yıl geçti; yedi yıl sonra bu temel önerme yüz yaşına girmiş olacak. Oysa entelektüel birçok kişi hâlâ yüz yıl öncesini yaşıyor. Bu "sorunları kuşbakışı algılama" esprisi o dönemden kalma. Kuantum kuramının, dolayısıyla da Planck'ın bakış açısına göre bir tahıl yığınına "helikopter"den bakarsak, onu kesintisiz ve düzgün bir tepe olarak görmemiz kaçınılmazdır. Bu, yanılsamadan başka bir şey değildir. Yığına yaklaşırsak, yığının kesintisiz ve düzgün bir tepe olmadığını görür, yanılsamayı kırmış oluruz. Belge, "helikopter"le sanata yukarıdan bakadursun, Brecht estetiği, bize, kesintili taneciklerin yığını oluşturan birimler olduğunu görmemizi ve başımızı tahıl taneciklerinin içine sokarak onları aklımızın gözüyle incelememizi öneriyor.

Bu yazıyı bitirirken, bir başka yazıya giriş yapmadan edemezdim. Bir soru: Aşağıdaki tümce kime ait; Max Planck'a mı, Bertolt Brecht'e mi? Tümce şu: "Bütün anlatacaklarıma karşın, benim düşündüklerime katılmanızı sağlamak elimden gelmiyorsa, o zaman kendimi yine başarılı sayacağım; çünkü, böyle bir durumda, bu düşünceler sizleri karşı çıkmaya zorlayacak ve kendi tutumunuzu daha bilinçli bir hale getirmiş olacaksınız.

(1993)

NOTLAR:

(1) Murat Belge, **Marksist Estetik/Chritopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**. BFS, İst. 1989, s. 191.

(2) Age., s. 197.

(3) Max Planck, **Modern Doğa Anlayışı ve Kuantum Teorisine Giriş**, Çev. Yılmaz Öner, Alan Yay., İst. 1987, s. 26-27.

(4) Belge, age., s. 206.

ROLAND BARTHES'IN 'YENİ ELEŞTİRİ' İÇİNDEKİ YERİ VE MARKSİSTLİĞİ ÜZERİNE

"Bütün anlatacaklarıma karşın, benim düşündüklerime katılmanızı sağlamak elimden gelmiyorsa, o zaman kendimi yine başarılı sayacağım; çünkü, böyle bir durumda, bu düşünceler sizleri karşı çıkmaya zorlayacak ve kendi tutumunuzu daha bilinçli bir hale getirmiş olacaksınız."

Max Planck

Yeni Eleştiri, yansıtma kuramı karşıtı bir anlayışın ürünüdür. Kimileri yeni eleştiriyi **Rus Biçimciliği** ile başlatmakta, kimileri ise **Yapısalcılık** ile özdeş görmektedirler. Oysa, yeni eleştirinin temsilcilerinden herhangi birine şöyle bir göz atmak, bu yargıların hiç de yerinde olmadığını göstermeye yeter. Ama bu, yapısalcılık ile ya da Rus biçimciliği ile yeni eleştiri arasında ortak yönler bulunamayacağı anlamina da gelmemelidir. Çünkü, gerek Rus biçimciliğinin, gerek yapısalcılığın, gerekse yeni eleştirinin sanatsal değerlendirme düzleminde yapıtı esas aldıkları gün gibi ortadadır.

Yeni eleştirinin çeşitli ülkelerdeki gelişim seyrine bakıldığında, çerçevesi çizilmiş bir yeni eleştiri anlayışıyla değil de birbirinden görece farklılıklar gösteren yeni eleştiri anlayışlarıyla karşılaşmaktayız. Bırakalım çeşitli ülkelerdeki yeni eleştiri farklılıklarını, aynı ülkede gelişim seyri izleyen yeni eleştiriciler arasında bile hiç de görmezden gelinemeyecek ayrımların sergilendiğine tanık olunmaktadır. Bu böyle olmasına karşın, genelde yeni eleştiri için şöyle bir çerçeve çizmek mümkündür: Rus biçimciliği ve yapısalcılığın belirleyici ortak yanı, bütün yapıtlar için geçerliliği düşünülebilen ortak bir değerler sisteminin bulunabileceği varsayımından hareket etmeleridir. Psikanalitik eleştiri ise, yapıtı değil, sanatçıyı, sanatçının bilinçaltını ön plana çıkaran bir

anlayışın ürünüdür. İşte, yeni eleştiride yapıt esas olmakla birlikte, genelde yeni eleştiriyi yapısalcılık ile psikanalitik eleştiri arasında bir yere yerleştirmek gerekmektedir. Yeni eleştiri için bütün yapıtlar açısından geçerliliği düşünülebilen ortak bir sistemden söz edilemeyeceği gibi, salt sanatçının ruhsal yaşantılarının ön plana çıkarılmasından da söz edilemez. Başka bir anlatımla, her yapıtın ayrı ayrı kendi gerçekliği önem taşımakla birlikte, buna bağlı olarak, sanatçının hele dilsel ve simgesel düzlemde ruhsal yaşantısının önemli bir yeri vardır. Çünkü, bu çerçevedeki genel kanıya göre, sanat ürünü bir yerde sanatçının iç dünyasını yansıtır.

Bu özet alan belirleme girişiminin ardından, yazının sınırları bağlamında, yanıt aranması gereken ilk soru şudur: Roland Barthes'ın bu alan içerisindeki yeri nedir, yapısalcılığa mı yoksa psikanalitik yaklaşıma mı daha yakın olmuştur?

Barthes, **Yapısalcı Etkinlik** adlı yazısında sorar: "Yapısalcılık nedir?" Ve hemen yanıtlar: "Ne bir okuldur, ne de bir akım (hiç değilse şimdilik), çünkü bu sözcükle olağan biçimde tanımlanan yazarların çoğu, bir öğreti ya da yükümlülük dayanışması ile bütünleştiklerinin ayrımında değildirler." **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş** adlı kitabının bir yerinde ise şunları yazar: "Anlatı kişisini ruhsal özler olarak tanımlamamaya aşırı özen gösteren yapısal çözümleme, şu ana kadar, çeşitli varsayımlar arasında, onu bir 'varlık' olarak değil ama bir 'eyleme katılan' olarak tanımlamaya çalışmıştır." Evet, Barthes'a göre, anlatı kişisinin ruhsal özelliklerini hiç de dikkate alma gereği duymamış olan yapısalcılık, ne bir okul olabilmiştir, ne de bir akım... Ama, yapısalcı çözümleme, oluşturduğu dizgesel değerlendirme yönüyle de öyle yabana atılabilecek bir çözümleme yöntemi değildir.

Öte yandan, Tahsin Yücel'in **Dil ve Anlatı** başlıklı yazısında "zoom"ladığı üzre, "Roland Barthes'a bakılırsa, yazmak geçişsiz bir eylem, yazarsa dünyanın niçin'ini bir nasıl yazmalı sorusunda eriten kişidir." Burada Yücel'in "biz"e özgü o "ezik aydın" psikolojisiyle üzerine "zoom" yaparak gözümüzün içine soktuğu Barthes, "sapına kadar" yapısalcıdır. Başka bir Barthes görmemizin önü, cımbızlama yöntemiyle bizzat onun söyledikleri yazı içerisine serpiştirilerek kesilmek istenir. Bu Barthes tam "biz"e göredir. Başka bir Barthes göreceğiz de ömrümüz mü

artacak sanki?! Barthes'ın söylediğini değil, kendisinin söylemek istediğini soruya dönüştürüyor ve "bilimsel" olmayı elden bırakmaksızın "biz"im yapısalcılara özgü görülmemiş köylü kurnazlığıyla bakın sorusunu nasıl yanıtlıyor Yücel: "Bunun için, ne denli kesin konuşursa konuşsun, yazın hiçbir zaman dünyayı açıklamaz, yalnızca sorular yöneltir ona. Balzac evrenin tanrıbilimsel bir açıklamasından yola çıkmış, ama sonunda onu sorguya çekmekten başka bir şey yapmamıştır. Bu sözlerle yazının anlatmayla, açıklamayla hiçbir ilgisi bulunmadığını mı söylemek ister Roland Barthes? Hayır, bizim için olduğu gibi onun için de her şeyden önce bir anlama ve anlamlandırma çabasıdır yazın, 'yaşamın anlamının ne olduğunu öğrenmediğim sürece yaşamaya başlamayacağım,' diyen bir sözdür." Gördünüz mü soruyu ve yanıtı? Dikkat, burada "sosyal içerikli" yapısalcı bir Barthes'la değil sadece, bir o kadar "sosyal ve felsefi içerikli" yapısalcı bir Yücel'le de karşı karşıyayız! Çünkü Yücel, "bizim için olduğu gibi onun için de" diye başlıyor yanıtına. Ama, "sosyal ve felsefi içerikli" yapısalcı Yücel'in "ne var ki"si geliyor yanıtın devamında: "Ne var ki, yalnızca bir dildir, varlığı dildedir, dilin varlığıyla özdeşleşir; dilse, kesinlikle geçişli olmadığı, yani belirgin göndergelere bağlanmadığı zaman, Sofistlerden beri bildiğimiz gibi, doğruyu da yanlışı da etkisizleştiren, dolayısıyla aralarındaki ayrımı sıfıra indiren bir yapı olarak belirir. Böylece, varlığını sözün varlığıyla özdeşleştiren yazar, gerçeği elinde tutma hakkını kendiliğinden yitirir." Eyvah, "ne var ki" bağlacı "sosyal"leri götürdü ve salt yapısalcı bir Barthes ve tabii "felsefi içerikli" yapısalcı Yücel'le başbaşa kaldık! Burada Barthes'a değil, Yücel'e yöneltilmesi gereken bir soru var: Yazın, madem "yalnızca bir dil, varlığı dilde"; öyleyse böyle bir "şey", dilin varlığıyla niye özdeşleşsin? Nereden bakılırsa bakılsın, tutar yanı yok bu çıkarımın. Öyle ya, eğer yazın dilin varlığıyla özdeşleşiyorsa, onun dil olması olanaksızdır. Çünkü, bir şey, kendisiyle değil, bir başka şeyle özdeşleşebilir ancak. Diyelim ki yazın "başka" bir şey ve dille özdeşleşti; bu durumda dil, yazın'a indirgenmiş olmuyor mu? Yücel, "özdeşleşme" sözcüğünü çok sevmiş olmalı ki, yazarın varlığını da sözün varlığıyla özdeşleştiriyor. Gerçeği elinde bulundurma hakkını alıyor yazarın elinden, ama onu bir bakıma böylece de "ölümsüzleştirmiş" olmuyor mu? Yücel, Barthes'ın "yazarın ölümü"nü ilan edişinden habersiz olabilir mi? Bu son soruyu öylesine soruyorum ve

Yücel'in yazısından çıkardığım kimi sonuçlarla bu paragrafı bağlamak istiyorum: Barthes'ın kendi sözleriyle, "en gerçekçi yapıt, gerçeği aktaracak yapıt değil, dünyayı bir içerik olarak kullanıp..., dilyetisinin gerçekdışı gerçekliği'ni en derin biçimde araştıracak yapıt"tır. Barthes'a göre, her yazar yazını yeni baştan sorguya çekmiştir. Böylece, her sanatçı kendi bir dil kurmuş, kendi yazınını oluşturma yolunu tutmuştur. Bunu ise, yukarıda belirtildiği gibi, dünyanın niçin'ini nasıl yazmalı sorusunda eriterek gerçekleştirmiştir. Böyle bir durumda bir yazın yapıtı ortaya koymak, hem başka anlayışların yadsınması hem de öznel bir anlayışın kesinlenmesi anlamına gelmektedir.

Dil ile biçem arasındaki duruma da dikkati çeken Barthes, **Yazı Nedir?** başlıklı yazısında şunları vurgular: Dil, yazın'ın berisinde; biçem, neredeyse ötesindedir. Yazarın fizik ve ruhsal yaşantılarından kimi imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve bunlar, yavaş yavaş onun sanatının özdevinimleri olur. Böylelikle, biçem adıyla, yazarın kendine özgü ve gizli olan söylenine, varlığının bütün büyük sözsel izleklerinin bir daha çıkmamak üzere yerleştiği söz alt-fiziğine uzanan bir kendi kendine yeterli dilyetisi oluşur. Biçem, amaçsız bir biçimdir, düşüncenin dikey ve yalnız bir boyutu gibidir, bir tepinin ürünüdür; ne denli incelmiş olursa olsun, onda her zaman ilkel bir şeyler saklıdır. O, yazarın yalnızlığı, görkemi ve hapishanesidir; topluma ilgisiz ve saydamdır, hiçbir biçimde bir seçimin, yazın konusunda bir düşüncenin ürünü değil, kişinin kapanık tutumudur. Biçemin göndergeleri, bir dirimbilim ya da bir geçmiş düzeyindedir, bir tarih düzeyinde değildir.

Dili yazın'ın berisinde, biçemi ise ötesinde bir yerlerde gören Barthes, kimi yazınsal sorunlara yanıt ararken, toplumsal araştırmalar içerisinde psikanalitik incelemelere de başvurmaktan geri durmaz. O. Senemoğlu, **R. Barthes ve "Birlikte Yaşama"** başlıklı yazısında, Barthes'ın yaptığı bir dizi konuşmanın bant çözümlerinden yola çıkarak özetle şunu belirliyor: Yazı (ya da roman), bireyleri ayırıcı, onların özel yaşamlarındaki davranışları belirleyici tek anlatım yoludur. Çünkü, kişinin gerçekliği ile anlatımın dolaylılığı arasındaki uyum yazıda belirginleşir. Söylem düzleminde, yazı olmaksızın, böyle bir uyum olanaksızdır. Bunun nedeni ise, söylemin dolaysızlığı ve tiyatral olma gibi

özellikler taşımasıdır. Sözgelimi Barthes'a göre, Ecole des Hautes Etudes'de öğrencilerin de katkısıyla oluşturulan bir yapıtı **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**'ın ilk taslakları, kitabın yayınlanmış durumundan çok daha varsıldı; ancak, taslaklara oranla kitap Barthes'a daha "gerçek" görünmektedir. Senemoğlu'nun ulaştığı bu belirlemeyi bir de Barthes'ın kendinden dinleyelim. Barthes, İtalya'da verdiği bir konferansın metnini şöyle bağlar: "Sözlerimi bitirirken bu girişle ilgili bir uyarıda bulunmak istiyorum: Bu konuşmamda hep 'ben' adılını kullandım. Bu birinci kişi kuşkusuz imgeseldir (terimin psikanalizdeki anlamıyla); eğer böyle olmasaydı, eğer içtenlik bir tanımama olmasaydı, yazmaya hiç değmezdi o zaman, konuşmak yeterli olurdu. Yazı, kesin olarak dilbilgisi kişilerinin ve söylemin kökenlerinin saptanamayacak derecede karıştığı, kaynaştığı, yok olduğu uzamdır: Yazı, kişinin (yaratıcının) değil de dilin (dilyetisinin) gerçeğidir. Bu nedenle yazı her zaman için sözden daha ileriye gider. Burada olduğu gibi, kendi yazısından söz etmeye razı olmak demek, bir başkasına, sözüne gereksinim duyduğunu söylemek demektir yalnızca." Barthes'taki yazı ile söylem arasındaki ayrımı belirleyen Senemoğlu, yazısında bir de "düzendeşlik" kavramından söz eder. Bu, birlikte yaşama konusu içinde sıkça kullanılan, ana izlekten hemen hemen hiç ayrılmayan bir kavramdır. "Düzendeşliği belirleyen ilkeler nelerdir?" Bu soruyu yanıtlamak için Barthes'ın başvurduğu kaynaklar, İngiliz psikanalisti Bion'ın incelemeleri ile toplumbilimsel araştırma verileri olmaktadır. İlgili araştırma verilerini sıralayan Barthes, düzendeşlik kavramını yazınla ilintisi bağlamında açımlar. Senemoğlu, adı geçen yazısının sonunda şunu söylüyor: "Barthes'ın yola çıkış noktası ruhçözümlemesinin, göstergebilimin, siyasal eleştirinin de yararlanabileceği bir bütüncedir." Ardından, böyle bir bütünceyi oluşturan izleklerin sunumunda bir yöntem hazırlama olanağının olup olmadığını soruyor ve Barthes'ın böyle bir hazırlığın sonuna varılabileceğine inanmadığını belirtiyor. Yöntem, Barthes'ta, "ileride", "daha sonra" elde edilecek bir düzenek olarak kendini gösteriyor. Bu nedenle, yöntemin oluşturulması sorunu, çözümü sürekli ertelenen çözümsüz bir soruna dönüşüyor. Yöntemin ertelenmesinin nedeni ise şu: Oluşturulabilecek olası bir yöntem, bugün yanılsamalar içeren bir düzenek olabilir ancak.

Yazının başlarında sorduğum ilk sorunun yanıtı, sergilenen bu veriler

ışığında, şöyle formüle edilebilir: Barthes, yeni eleştiri içinde yapısal çözümlemeye biçtiği önem ölçüsünde psikanalitik eleştiriye ne kadar uzaksa, psikanalitik yaklaşımı gözardı etmeyişi ve yöntemi erteleme anlayışıyla da yapısalcı eleştiriden o kadar uzaktır.

Başlığın belirlediği yazı sınırları bağlamında, yanıt aranması gereken ikinci ve son soruya geldi sıra. Soru şu: Barthes, Marksist midir? Bu soru, aslında benim açımdan daha düne kadar öyle kayda değer bir önem taşımıyordu. Bir gün bir yoldaşımla, acil gereksinimimiz olarak nitelediğim ve yeniden oluşturulması gerekliliğini ısrarla yinelediğim **sınıfsız sosyalist toplum** projesi üzerine tartışıyorduk. Tabii her zamanki gibi, bu projeyi gündeme alarak yeniden kurmada kendimizi bugün artık salt politika ve ekonomi ölçütleriyle sınırlayamayacağımızı, Althusser'in ideoloji kuramını, kuantum mekaniğini ve Brecht estetiğini de dikkate almamız gerektiğini gerekçeleriyle açıklamaya koyuldum. Brecht estetiğinin böyle bir proje için önemini ortaya koymaya gelmişti sıra; şöyle bir söz söyledim: "Bir bakıyorsun, politik düzlemde işçi sınıfından yana olan biri, estetik düzlemde içinde bulunduğu bilinç körlüğü nedeniyle burjuva saflarında yer almış." Yoldaşım, "Peki, bunun tersi olamaz mı?" diye sordu bana. İşte o anda yukarıdaki soru benim açımdan önem kazandı. Bu yazıda böyle bir durumun tartışmaya açılmasının nedeni, "Estetik düzlemde işçi sınıfından ve ezilenlerden yana tavır alan biri, politik düzlemde burjuva saflarında yer alamaz mı?" sorusunun zıpkın gibi beynime saplanmasıdır. Belki burada şöyle düşünülebilir: "Senin kafana saplanan bu soru işaretiyle Barthes'ın Marksist olup olmamasının bir ilişkisi mi var?" Evet, "bir" değil, çok ilişkisi var.

Barthes estetik düzlemde işçi sınıfından yana bir tavır takınmış mıdır, önce ona bakalım. Barthes'ın **Çağdaş Söylenler** başlığıyla kitaplaştırılan denemelerinden birinin adı, **Sevimli Bir İşçi**'dir. Bu denemede, Barthes, Elia Kazan'ın **Rıhtımlar Üstünde** adlı filmine eleştirel bir bakış yöneltir. Bu bakış, Barthes'ın estetik tavrını çok net bir biçimde ortaya koyar. O, bugün egemen ve resmi ideolojilerin dev bir düzeneği olarak işçi sınıfını ve emekçi kitleleri sürüleştirme işlevi üstlenen, özdeşleşme ve 'catharsis'e dayalı Aristotelesçi estetikten yana değil. işçi sınıfına iktidarı nasıl ele geçirebileceğine ve süreç içerisinde kendi varlığı

dahil, kapitalist toplumdan devralınan bütün o iğrenç kurumlara nasıl son verebileceğine ilişkin ipuçları sunan, yabancılaştırma ve bilinç sıçramasına dayalı Brecht esetetiğinden yana bir tavır belirler. Söz konusu denemeden alıntı yapmadan geçemeyeceğim. Belirttiğim tavrı, Tahsin Yücel'in , 'allengirli' Türkçesiyle de olsa, bakın nasıl ortaya koyuyor Barthes: "Brecht'in önerdiği aldatmacayı ortaya çıkarma yöntemini uygulamanın ve daha filmin başında baş kişiyle kaynaşıvermemizin sonuçlarını incelemenin tam yeri. Brando'nun bizim için olumlu bir kahraman olduğu kesindir, yokluğu genellikle gösteriyi izleme isteği bırakmayan şu katılım olgusu uyarınca, kusurlarına karşın, bütün kitle ona bağlar gönlünü. Bu kahraman, bilincini ve yiğitliğini yeniden bulduğu için daha da büyümüş, yaralı, gücünün sonuna gelmiş, gene de dirençli olarak, kendisine işini geri verecek olan patronuna doğru yöneldiği zaman, kaynaşmamız sınır tanımaz artık, tümüyle ve hiç düşünmeden bu yeni İsa'yla özdeşleşiriz, acısına sonuna dek katılırız. Ne var ki, Brando'nun bu acılı 'göğe çıkış'ı gerçekte ölümsüz patronluğun edilgenlikle benimsenmesine götürür: bütün karikatürlere karşın, böyle parlak bir biçimde önümüze sürülen şey, düzene dönüş'tür; Brando'yla birlikte, liman işçileriyle birlikte, Amerikan'ın bütün işçileriyle birlikte, bir utku ve rahatlama duygusu içinde kendimizi patronluğun ellerine bırakırız, onun kusurlu görünüşünü çizmek hiçbir şeye yaramaz artık: toplumsal adaletin anlamını sırf Amerikan sermayesine armağan etmek üzere yeniden bulan bu liman işçisiyle nicedir yazgımızı kaynaştırmış, onunla birlikte batıp gitmişizdir. (...) Bilindiği gibi, Brecht rolleri 'ıraklaştırma' yöntemini işte bu türlü düzenlerin tehlikesine karşı önermiştir. Brecht olsa, Brando'dan bönlüğünü göstermesini, mutsuzlukları karşısında duyacağımız bütün yakınlığa karşın, bize bunun nedenlerini ve çarelerini görmenin daha önemli olduğunu anlatmasını isterdi." Kuşku yok, Brecht olsa, Brando'dan tamı tamına öyle oynamasını isterdi. Ne diyordu **Burjuva Gerçekçiliğinden Sosyalist Gerçekçiliğe Geçiş** adlı yazısında Brecht? Özdeşleşme tekniği bunalıma düşmüştür: Çünkü, bu teknikle sınıf savaşımı içerisinde bireylerin yetkin bir biçimlenmesine gidilememekte; sunulan ruhsal yaşantılar, izleyeni (okuyanı, dinleyeni) sınıf savaşımı üzerinde düşünmeye değil, sınıf savaşımının dışına (yani sürüden biri olmaya) sürüklemektedir. Burjuva gerçekçiliği anlayışıyla oluşturulmuş bir sanat ürününden sasyalist

gerçekçilik anlayışıyla oluşturulmuş bir sanat ürününe geçiş, sadece bir teknik ve sadece bir biçim sorunu da değildir. Özdeşleşmeyi burjuva yerine proletarya ile gerçekleştirebilirsiniz. Bu, oluşturduğunuz sanat ürününün "proleter" ya da "sosyalist gerçekçi" bir sanat ürünü olmasını sağlamaz; bugün özeşleşme tekniğinin bütünü, doğruluğu açısından oldukça kuşkulu bir duruma dönüşmüştür. İlke olarak burjuva yerine proletarya ile özdeşleşmeye giden burjuva nitelikli bir sanat ürününden rahatlıkla söz edebiliriz. Yukarıdaki alıntıda Barthes da bunu anlatmaya çalışmıyor mu?

Barthes'ta Brecht'in bıraktığı iz, öyle buz üstüne çizilen resimlere benzemiyor. Barthes, **Yazarın Ölümü** başlıklı yazısında, yazarın güçlü etkisine dikkati çekiyor ve kendisinin de içinde bulunduğu yeni eleştiri akımının bu gücü daha da arttırıcı bir işlev gördüğünü söylüyor. Yani, eleştiri okunu, adı geçen yazısında, bir bakıma kendine yöneltiyor. Yazarın o güçlü etkisini ortadan kaldırmaya yönelik kimi yazarların bilinçsiz bile olsa çok uzun zamandan beridir birtakım çabalarının bulunduğuna gönderme yapması, her ne kadar Barthes'ı bu yeni ve devrimci savında yüreklendiren bir olgu olarak görünüyorsa da, bu cesur savı kararlılıkla savunmasında ona yol gösteren, yine Brecht'tir. Brecht'in kuram ve kılgısıyla bu doğrultuda bir dönüm noktası oluşturduğunun bilincindedir Barthes. Yazının sonunda, "yazarın ölümünün, okurun doğuşuyla gerçekleşebileceğini" söylerken de Brecht estetiğinin **üretken okur** önermesine parmak basmaktadır. Barthes'taki Brecht'i, Barthes'ın **Brechtçi Eleştirinin Görevleri** başlıklı yazısında çok daha yakından tanımak mümkün. Diyor ki Barthes: "Tiyatro ve devrim üzerine düşünecek olan kişi kaçınılmaz bir biçimde karşılaşacaktır Brecht ile. Brecht'in kendisi bunu böyle istemiştir." Burada bir önerim var: "Tiyatro" sözcüğünü "sanat" olarak okuyalım. Çünkü, bunu da Brecht'in kendisi böyle istemiştir. Barthes, önemli bir belirlemeyle devam ediyor: "Brecht'i tanımak Shakespeare'i ya da Gogol'u tanımaya göre başka bir önem taşımaktadır; çünkü tam tamına bizim için yazılmış (oluşturulmuş) bir tiyotrodur (sanattır) Brecht'inki, sonsuzluk için değil. Brechtçi eleştiri bütünüyle bir izleyicinin, okuyucunun ya da tüketicinin eleştirisidir; demek ki yorumlayıcının değil, *ilgili* insanın yapacağı eleştiridir bu." Barthes'ın burada "biz" dediği, işçi sınıfı ve müttefiklerinden başka kim olabilir ki? Ve Barthes'tan bir uyarı: "Brecht tiyatrosunu (sanatını) onu te-

mellendiren kuramsal tabandan ayırmak, Marx'ın eylemini **Komünist Manifesto**'yu, Lenin'in siyasetini **Devlet ve Devrim**'i okumadan değerlendirme yanlışlığı ile eşdeğerdir." Ne dersiniz, Barthes estetik düzlemde işçi sınıfından yana mı, değil mi? Bunun sorulması bile bir açıdan "abes" kaçmıyor mu? Peki, Barthes estetik düzlemdeki bu konumunu, alanlar arası diyalektiğin bir gereği olarak dönüştürüp derinleştirmiş midir, yoksa yorulmuş mudur? Kendini anlattığı **Barthes'ın Barthes**'ı son kitaplarından biridir. Bu kitabında şöyle diyor kendisi için: "Buraya kadar, birbiri ardından, büyük bir dizgenin gölgesinde çalışmıştı (Marx, Sartre, Brecht, göstergebilim, metin). Bugün, ona öyle geliyor ki, daha çok açıkta yazıyor; geçmiş dillerin parçaları dışında (konuşmak için başka metinlerden destek almak gerekir ne de olsa) dayandığı hiçbir şey yok." Barthes, yorulmuşa benziyor; belki de bitkin düşmüş. Tabii onun bu durumu, "biz"im "felsefi içerikli" yapısalcımız Tahsin Yücel'e büyük bir haz veriyor olsa gerek.

Epeydir **şeriatçı faşizm** kavramlaştırması üzerinde düşünüyorum. Bu arada, "Özdeşleşme ve 'catharsis'in faşist ruh halindeki yeri nedir?" gibi bir soru da kafamı kurcalayıp duruyor. Bundandır, kitapçı kitapçı dolaşıp "bulunmaz" bir prototip olan şeriatçı faşist İsmet Özel'in "halet-i ruhiye"sini iyice anlayabilmek için Hitler'in **Kavgam** adlı kitabını arıyordum. Bir kitapçıda Hitler'in kitabını ararken nedense Mehmet Kaplan'ın **Kültür ve Dil** adlı kitabını elimde buluverdim. Bir de ne göreyim, Kaplan, **Dili Neden Bozuyorlar** başlıklı yazısında Barthes'tan söz etmiş. Şöyle yazmış: "Fransa'da dil üzerinde yaptığı araştırmalarıyla tanınan ve bizim aşırı öztürkçecilere de tesir eden komünist Roland Barthes..." Birkaç yıl önce Ziss üzerine yazdığım bir yazıda şuna benzer bir tümce kurmuştum: "Brecht'i anlamak için komünist olmak gerekmiyor; anti-Marksist (komünist olmayan anlamında) Roland Barthes, Brecht'i anlayabilmiştir." Faşist M. Kaplan, "Barthes komünisttir." demiş; ben, "Barthes komünist değildir." demişim. Hangimiz haklı?

(1994)

BAŞVURULAN KAYNAKLAR:

BARTHES, R., "The Death of the Author", **Image-Music-Text**, S. Heath (Ed.), Fontana Press, Londan 1977.

----------, **Yazı Nedir?**, Haz. E. Batur, Hil Yayın, İst. 1987.

----------, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Çev. M. Rifat-S. Rifat, Gerçek Yay., İst. 1988.

----------, **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev. T. Yücel, Metis Yay., İst. 1989.

----------, "Sevimli Bir İşçi", **Çağdaş Söylenler**, Çev. T. Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., İst. 1990.

----------, **Yazı ve Yorum** Çev. T. Yücel, Metis Yay., İst. 1990.

----------, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M. Rifat-S. Rifat, Yapı Kredi Yay., İst. 1993.

BRECHT, B., "Burjuva Gerçekçiliğinden Sosyalist Gerçekçiliğe Geçiş", **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Çev. A. Cemal-K. Güven, Altın Kitaplar Yay., İst. 1980.

KAPLAN, M., "Dili Neden Bozuyorlar?", **Kültür ve Dil**, Dergah Yay., İst. 1992.

MORAN, B., **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yay., İst. 1991.

SENEMOĞLU, O., "R. Barthes ve 'Birlikte Yaşama' ", **Dilbilim**, İ.Ü. Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü Dergisi, Sayı 3, İst. 1978.

YÜCEL, T., "Dil ve Anlatı", **Bağlam**, İ.Ü. Yabancı Diller Yüksek Okulu Almanca Bölümü Dergisi, Sayı 3, İst. 1981.

SOSYALİST GERÇEKÇİ ŞİİRİN PERSPEKTİFİ DÜNYA DEVRİMİDİR

Giriş Tümcesi

Marksizmin toprağı nadasa kalmaz, bereketlidir; en hassas bitkiler bile söküldüğü toprakları aramaz, boy atar bu toprakta...

Erternasyonalizm ve Sosyalist Gerçekçi Şiir

Katıldığınız bir gecede dünya devrimini perspektif alan bir şiir okursanız, "Troçkist mi oldun?" sorusuyla karşılaşabilirsiniz. Veya derginin birinde proletaryanın edebiyatından/şiirinden söz eder, Troçki'yi eleştirirseniz, şöyle bir soru sorulabilir size: "Biz seni Troçkist biliyorduk, sen Stalinist misin?" Bu sığ bakış açılarını yansıtanlar sıradan kişiler olsa, insan gam yemeyecek, geri toplumsal koşulların yarı-aydın/ yarıcahil etiketçileri deyip işine geçecek, ama kazın ayağı öyle değil. Bana göre, iki ayrı resmi tarih anlayışından birini tercih etmek gerektiğini düşünen ve bunu da günlük yaşamın hemen her alanına dayatma gereksinimi duyan insanlar bunlar. Bu yazının başlığını okuduklarında, eminim çok şaşıracaklardır. Öyle ya, sasyalist gerçekçilik "Stalinizm" ile, dünya devrimi de "Troçkizm" ile sınırlı(!) olduğuna göre, nasıl oluyor da "Stalinist" bir pratiğin perspektifi "Troçkist" bir anlayış oluyor.? Marx, Engels ve Lenin'in ardına zoraki sokuşturulan bir dördüncü ad (Troçki ya da Stalin), resmi tarih anlayışları çıkmazına götürüyor kişiyi. Resmi tarih anlayışlarının çıkmazları ise, yukarıdaki yapay çelişkiye benzer çelişkileri getiriyor beraberinde. Bunun için de, dördüncü bir ada gerek duymadan Marx, Engels ve Lenin'e dönmek gerekiyor, diyorum.

Enternasyonalizmin başlıca hedefi dünya devrimidir. Gör ki, dünya devrimini savunana, sözde savunucular hariç, mumla arasan rastlayamazsın. "Ne, dünya devrimi mi? Hâşâ!" Ama, "Elhamdülillah enternasyonalistiz!" Olmaz öyle şey, hem enternasyonalizmi savunacaksın, hem

de dünya devrimini literatürden çıkaracaksın. Neymiş efendim, dünya devrimini savunmak, tek tek ülkelerde proletaryanın iktidarı ele geçiremeyeceğini savunmakmış. Bu, Marx'ın, Engels'in ve Lenin'in, onların devrim anlayışının, çarpıtılmasından başka bir şey değildir. Marx, Engels ve Lenin'de devrim anlayışına kısaca değinmeden önce, burada ellinci yılını (evet, beşinci yılını değil, ellinci yılını) dolduran Dördüncü Enternasyonal'in dünya devriminin sözde savunucusu olduğunu özellikle belirtmek istiyorum. Karşı çıkanlar olacaktır görüşüme. Açıklayabilirler mi, elli yıldır Batı'da üniversite kürsülerinde köşe kapıp eurokomünistlerle kafa kafaya verme ve nostalji üretim merkezleri oluşturarak resmi tarihin karşısına yeni bir resmi tarih koymanın dışında ne yaptılar? Bunu, "Stalinizmin dünya sosyalist hareketi üzerindeki ağır baskı ve etkisi..." diye başlayan idealist bir savla açıklamaya kalkışmasınlar lütfen, çünkü, kargaların bile gülüşmesi çekilmez oldu artık!

Marx, Engels ve Lenin'de biri **politik devrim**, diğeri **toplumsal devrim** olmak üzere iki anahtar kavrayışa rastlıyoruz. Politik devrim, iktidarın ele geçirilmesi ise; toplumsal devrim, iktidarın ele geçirilmesiyle birlikte sınıfsız topluma varıncaya kadarki toplumsal dönüşümlerin kendisidir. Bunların ikisinin de aynı şey olduğunu savunmak, dar kapsamlı politik devrimle geniş kapsamlı toplumsal devrim arasındaki ayrımı görememektir. Bu ise, dünya devrimini dünyanın her tarafında aynı anda gerçekleşebilecek birdenbire bir patlama gibi algılamaya kadar vardırmıştır kimilerini -ki onlar, mekanist/ekonomist bir tarzda yaklaşırlar devrim sorununa. Politik devrim gerçekleşince ekonomik kolektivizasyonla toplumsal devrimin de tamamlanacağını sanırlar, yanılgıya düştükleri nokta burasıdır. Böylece de **dünya devrimi** kavramını literatürden silmeye kalkışırlar. Dünya devrimini literatüre Marx, Engels ve Lenin'de olduğu biçimiyle yeniden kazandırmak zorundayız. Dünya devriminin şimdilik burada kısa bir tanımını vermekle yetiniyorum: Dünya devrimi, sosyalizm sürecinin tek bir ülkede başlatılması, bu sürecin kapitalist dünya pazarındaki egemenliğe darbeler indiren tek tek ülkelerde gerçekleştirilen diğer politik devrimlerle bütünleştirilerek ilerletilmesi ve yeni bir üretim tarzının (ki sınıfsız toplumun üretim tarzıdır bu) bütün dünyada gerçekleşmesine doğru adım atılmasıdır.

Sosyalist gerçekçi şiirin bu sürece giden yolla ve bu süreçle ilişkisi nedir? Konumuz bağlamında bu bölümde asıl tartışılması gereken budur.

Sınıf bilinci, bir proleterin kendi sınıfsal konumuna ilişkin tarihsel kuru bilgileri öğrenmesi ve öğrendiği bu bilgileri kullanmasıyla sınırlandırılamaz. Eğer bilinci salt bilgiyle sınırlandırırsak, farkında olmadan, "İnsan makinadır." diyen XVIII. yüzyıl mekanist meteryalistlerine dönüşmüş oluruz. Nitekim, sınıf bilincine ilişkin tarihsel bilgileri bir bilgisayara yüklememiz ve ondan bu bilgileri programladığımız şekliyle kullanmasını istememiz mümkün olabilmektedir. Bu durumda, bilgisayarımız sınıf bilinçli bilgisayar olamayacağına göre; bilinç (consciousness), bilginin edinilmesi ve kullanılmasıyla ilgili bilişsel (cognitive) alanın yanı sıra, tavır ve tutumların edinilmesi ve kullanılmasıyla ilgili duyuşsal (affective) alanı da kapsamı içine almaktadır. Makinalarda olmayan da budur. Çok basit bir biçimde örneklendirmek istiyorum. Ne kadar geliştirilmiş olursa olsun, bilgisayar, bir gün kafası atıp da, "Yeter! Artık sömürülmek istemiyorum." türünden bir tepki gösterebilir mi kullanıcısına karşı? İşte, işçilerde bilincin bir alanı olan bu duyuşsal yanın gelişmesinde estetik ve etik değerleri bünyesinde barındıran formların önemi burada kaçınılmaz olarak karşımıza çıkıyor. Bu formlardan işçilere en yakın olanı onun kendi sineması, kendi tiyatrosu, kendi şiiridir; burjuvazininki değil. Bilinçlenmesinde ve giderek kendi öz örgütlerini oluşturmasında biz sosyalist sinemacılar, tiyatrocular, şiir üreticileri... bu formları ona hizmet edebilecek bir duruma niye getirmeyelim? Ve bunu yapabilmemizin yolunun da onlardan biri olmayı, işçileşmeyi gerektirdiğini niye göz ardı edelim? "Proletaryanın sanatı/şiiri olamaz." diyenlerin kafalarının almadığı ve bu satırları yazanın da üç yılı aşkın bir süredir yazılarıyla savunduğu, işte bu basit gerçektir.

Yukarıda işçilerin kendi şiiri dedim. Bununla sosyalist gerçekçi şiiri kastettiğimi bilmiyorum belirtmeme gerek var mı? Bu şiir bundan sonra yaratılacak, işe sıfırdan başlanacak, diye bir sorunumuz yok; çünkü, kuramsal arka planından tutun da dünya şiirinin "çivi söken çivi" niteliğindeki kılgısal üretimine kadar büyük ve bütün bir gelenek var artık önümüzde. Önemli olan, bu geleneği hakkıyla özümsemek, gerekiyorsa elemeden geçirmek ve var olanı daha ileri hedeflere sıçratmak; hem kuram-

sal, hem de kılgısal bakımdan...

Sosyalist gerçekçi şiir, enternasyonalist olması nedeniyle, milliyet tanımaz, onun vatanı yoktur. Tıpkı silahı olduğu proletaryanın milliyetsiz ve vatansız olması gibi... Yurtseverlik, ilericilik, demokratlık vs. adına **devrimci Türk şiir geleneği**, hatta **toplumcu** (Bu sözcüğü bir türlü anlayamadım, societist sözcüğünün Türkçesi mi acaba?) **gerçekçi Türk şiir geleneği** vb. şoven adlandırmalarla beyni yıkanmış birisi burada tepki gösterebilir: "Siz Türk şiir geleneğini red mi ediyorsunuz?" Hayır, Türk şiir geleneğini reddetmiyoruz. Ondan da yararlanmaya çalışıyoruz; üstelik alabileceğimiz şeyleri de alıyoruz, diyalektik ve tarihsel materyalizmin süzgecinden geçirerek... Yalnız, biz Türk şiiri değil, perspektifi dünya devrimi olan sosyalist gerçekçi şiir yazmaya çalışıyoruz. Türkçeyle yazıyoruz diye, bu, Türk şiiri olmuyor. Öyle olsaydı eğer, Amerikalı sosyalist gerçekçi şair Langston Hughes'ın şiiri İngiliz şiiri olurdu ve İngiliz şiir geleneği içinde değerlendirilirdi. Evet, sosyalist gerçekçi şiir, milliyetsizdir, vatan tanımaz; ama, bir Kürt şiiri, bir Filistin şiiri türünden ulusal şiirleri de bağrına basmak zorunda kalır. Bir Cigerxwin'in, bir Mahmut Derviş'in dünya sosyalist gerçekçi şiir geleneği dışında değerlendirilmeleri düşünülemez. Burada ulasallık ile evrensellik, tarihsel koşulların zorlaması sonucu çakışmış oluyor.

Sosyalist şiir üreticisinin işçilere gidebilmesinin yolu, kendisini proleterleştirmesinden geçer. Dolayısıyla, bu noktada devreye giren, bağlanma sorunudur.

Sosyalist Şiir Üreticisinin Bağlanma Sorunu

Şimdiye kadar yazılarımda yer yer **bireyselleşme** kavramının altını çizdim ve bir sosyalistin gerçek anlamda sosyalist olabilmesinin yolunun bireyselleşmeden geçtiğini savundum. Bireyselleşmeye asıl anlamını yükleyerek yaptım bunu. Neydi bu asıl anlam? Kişinin diyalektik materyalizmi yaşama biçimine dönüştürmesi, böyle tanımlıyordum. İşte yeri geldi ve bu tanımın kıyısından bucağından da olsa, burada deşilmeye başlanması gerekiyor. Nasıl olur da kişi diyalektik materyalizmi yaşama biçimine dönüştürebilir? Bu, her şeyden önce onun kolektif bir yapı içerisinde yer almasıyla mümkündür. Ama, söz konusu yapı, emir-

komuta zincirinin belirlediği bir yapı değil, aksine, her üyenin eşit hakka sahip olduğu bir kolektif olmak zorundadır. Böyle bir kolektif içerisindeki bireyin diyalektik materyalizmi yaşama biçimi kılması, zorunlu olarak poleterleşmesini dayatacaktır. Bağlanma sorunu, ancak bu çerçevede anlam kazanabiliyor. Sürü mantığının egemen olduğu bir kolektifte (ki, gerçekte kolektif midir?) yer alan insanların diyalektik materyalizmi yaşama biçimine dönüştürebilmeleri ve dolayısıyla da proleterleşmeleri olanaksızdır. Öyleyse, böyle bir yapı içerisinde bulunan kişi, anladığımız biçimiyle bağlı bir birey de değildir, sürüden birisidir, o kadar... Yok, eğer bu türden bir yapıda kazara bireyselleşmiş birisi varsa, onun orada barınması söz konusu olamaz. Kendisi ayak direse bile atarlar. Sürünün "nizam ve intizamını" bozacağından korkulur çünkü. Örnek mi? Nâzım Hikmet'in "Troçkist" suçlamasıyla TKP'den atılışı.

Bireysellik ile bireycilik arasındaki uçuruma, taban tabana zıtlığa, bilmiyorum burada işaret etmem gerekiyor mu? Bireyci burjuva sanatçısı/şairi, bağlanmayı ineğin ahıra bağlanması şeklinde yorumlar. Çünkü o, olmayan bir mutlak özgürlüğün peşindedir. Bu tutumuyla da aslında kendisinin bir inek, peşinde olduğu mutlak özgürlük hülyâlarının da aslında bir ahır olduğunun bilincinde değildir. Tam da burada sözü Lenin'e bırakmam gerekiyor: "Mutlak özgürlük üzerine olan nutuklarınızın ince bir ikiyüzlülük olduğunu siz burjuva bireyci baylara söylemek zorundayız. Asalaklar gibi ömür süren bir avuç zenginin var olduğu ve çalışan halk yığınlarının yoksulluk içinde kıvrandığı, temelini paranın gücünden alan bir toplumda gerçek bir 'özgürlük'ten söz edilemez. Siz bay yazar, burjuva yayıncınıza karşı özgür müsünüz; 'kutsal' sahne sanatına bir 'ek' olarak orospuluk gösterisi ve yapıtlarınızda pornografi isteyen burjuva sanat tüketicinize karşı özgür müsünüz? Bu sınırsız özgürlük, bir burjuva veya bir anarşist sözünden ibarettir (Bir dünya görüşü olarak anarşizm, tersine dönmüş burjuva felsefesidir). Bir toplumda yaşamak ve ondan bağımsız olmak olanaksızdır. Burjuva yazarının, sanatçısının özgürlüğü, orospuluğa, rüşvete, para çantasına bağımlı basit bir maskedir (veya ikiyüzlülük maskıdır). / Ve biz sosyalistler, bu ikiyüzülüğü gösteriyor, sahte etiketleri yırtıp atıyoruz; sınıfların dışında bir sanat ve edebiyata ulaşmak için değil (Bu, yalnızca sınıfsız sosyalist toplumda mümkündür.), ama sözde özgür, gerçekteyse burjuvaziye bağımlı olan bu ikiyüzlü edebiyatın karşısına,

gerçekten özgür ve proletaryaya açıkça bağlı bir edebiyat ortaya çıkarmak için yapıyoruz bunu. /Bu özgür bir edebiyat olacaktır, çünkü ona sürekli yeni güçler verecek olan, oburluk ve kariyerizm değil, sosyalizm düşüncesi ve çalışan insanlara duyulan sempatidir. Bu özgür bir edebiyat olacaktır, çünkü kimi tok kadınlarla canı sıkılan ve şişmanlıktan ızdırap çeken 'on bin civarında' insana değil, ama çalışan insanların milyonlarcasına ve on milyonlarcasına hizmet edecektir -ki onlar, memleketin çiçeği, gücü ve geleceğidir. Bu özgür bir edebiyat olacaktır, çünkü insanoğlunun devrimci düşüncesinde son sözü sosyalist proletaryanın çalışma yaşamı ve yaşantılarıyla zenginleştirecek, geçmişin yaşantısıyla (Bilimsel sosyalizme, sosyalizmin ütopyacı, ilkel biçimlerinin gelişmesiyle ulaşılmıştır.), bugünün yaşantısı (işçi yoldaşların bugünkü mücadelesi) arasında sürekli ve karşılıklı bir bağlantıyı getirecektir. /Haydin yoldaşlar, işbaşına! Yeni ve zorlu bir görev bizi bekliyor. Ama bu, soylu ve büyük bir görevdir -Sosyal Demokrat işçi hareketine kopmaz bağlarla bağlı çeşitli, zengin, geniş bir edebiyat örgütleme çabasıdır[1]."

Sosyalist şiir üreticisinin bağlanma sorunuyla ilgili olarak, Lenin'in burjuva edebiyatına ilişkin saptama ve proletarya edebiyatına yönelik çağrısının ardından, bir belirleme kaçınılmaz oluyor. Şimdiye kadar belki yüz yerde, bin yerde işitmişizdir/okumuşuzdur, "Sanatçı/şair, çağının tanığıdır." denir. Bu burjuva sanatçı/şairler için geçerlidir. Sosyalist sanatçı/şair salt tanıklıkla yetinmez. O, aynı zamanda, çağının partizanıdır da.

Bir Adım İleri Yüz Yıl Geri

Nereden duymuşsa, bir yerlerden duymuş bir kere; Troçki proletaryanın kültürü/sanatı olmaz mı diyor, o zaman burjuvazinin de külütürü/sanatı olmaz! Troçki'yi okumadığı gün gibi ortada, mantık bu mantık. Sosyalist demokrasiyi savunuyor; gene esinlenmiş bir yerlerden, kendince onun kurumları hakkında düşünmüş. Bu sonuncusu, aslında eski şabloncu konumuna göre bir adım ileri gitmesi olarak görülebilir. Ama, kalemini kağıdına değdirir değdirmez, yüz yıl geriye sıçramaktan da kurtaramıyor kendini. Çalakalem "sosyalist demokrasi" döktürüyor: "Sanat alanı üzerindeki her türlü siyasi denetim ortadan kaldırılmalı, sanatçıların, kültür ve bilim insanlarının kaygısızca ve özgür bir ortamda çalışmaları güvenceye kavuşturulmalıdır. Halkın dünyanın bütün sanatsal

ürünlerinden, **herhangi bir sınıfsal damga vurulmaksızın** (abç) yararlanması sağlanmalı, sanatsal ve kültürel düzeyin yükselmesi, bu yöndeki yapıtların ekonomik iktidar aracılığıyla teşvik edilmesiyle sağlanmalıdır[2]." Bravo, doğrusu kimse bu kadarına cesaret edememişti! Marksist kuramın kuruluşu yıllarındaki ilkel revizyonistleri anımsatıyor mübarek. Lenin, 1908 yılından yirmi yıl öncesine bakarak değil de sanki buna ve bunun gibilere bakarak şu sözü söylüyor: "Revizyonizmin durumu, çöken ve bunalıma giren kuramı yüzünden oldukça kokuşmuştu[3]." Gerçekten de durumu haddinden fazla kokuşmuş olan bu zat, dün "Maoizm" yazıyordu, bugün "Troçkizm" mi yazıyor? Bana sorarsanız, kurban olmuştu Mao'yla Troçki'ye! O, bir zamanlar yaptığı gibi, gitsin "bayrağa ve marşa saygı" mitinglerinin organizatörlüğünü yapsın; otursun, devrimcileri ihbar şemaları çizdirip yayınlatsın:.. Aynı yazısında, "fikir özgürlüğü" başlığı altında, proletarya diktatörlüğü sürecinde, burjuva fikirlerin kendilerini ortaya koymasının da ötesinde, açıkça karşıdevrimci fikirlerin bile rahatlıkla ifade edilebilmesinin güvencesini istiyor. Kendisi için mi güvence istiyor yoksa?

O kendisi için güvence isteyedursun, imzasına daha önce **Yeni Öncü**'de rastladığımız Erol Bulancaklı, onunla aynı perspektifi paylaşmadığını bildiğimiz halde, aynı dergide ona güvence vermeye çalışıyor: "Lenin'in bu makalesinin (Bir bölümünü çevirerek yukarıya aktardığım **'Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı'** makalesinde söz ediyor. -A.K.Ç.) sertlikler ve aydınlara karşı belli bir tavır içerdiği doğru, ama aynı Lenin farklı zamanlarda makaleye ters düşebilecek yorumlar da yapmıştır[4]." Kanıt Bay Bulancaklı, Lenin'in farklı zamanlarda bu makalesine ters düşebilecek yorumlar da yaptığına ilişkin kanıt; göster hadi! Bulancaklı "kanıt" göteriyor: "(Lenin) Lunaçarski ile tartışmalarında, Bogdanov'u değerlendirmesinde Proletkült anlayışından çok uzakta durmuş ve 'Düşüncelerin ve aklın insanlığın biriktirdiği bütün hazinelerle zenginleştirilmesi gerekir' demiştir[5]." Bu kanıt değil, "kanıt" oldu Bay Bulancaklı. "Dam üstünde saksağan, vur beline kazmayı" derler ya, işte öyle. Proletkült'ün, getirdiği doğru şeyler de olmakla birlikte, bütün insanlığın geçmiş devrimci birikimini reddeden ve işçi dalkavukluğuna kadar işi vardıran uvriyerist/idealist anlayışından Lenin'in kendini çok uzakta tutmuş olmasından daha olağan bir şey düşünemiyorum. Düşüncelerin ve

aklın insanlığın biriktirdiği bütün hazinelerle zenginleşmesine gelince, bu zaten adı geçen makalenin içerisinde de vurgulanmıştır. Bay Bulancaklı söz konusu makaleden yaptığım alıntının son bölümünü bir kez daha okursa, "insanlığın biriktirdiği bütün hazineler" deyişinin karşılığı olan "insanoğlunun devrimci düşüncesi" deyişine rastlayacak ve ayrıca proletaryanın özgür edebiyatının bu düşüncede son sözü sosyalist proletaryanın çalışma yaşamı ve yaşantılarıyla zenginleştireceğinin söylendiğini görecektir. Aslında Bulancaklı da yazısının devam eden "Proletkült" alt bölümünde yukarıda söylediğini tekzip ediyor: "Lenin, 'Edebiyatın mekanik bir eşitlemeye, tekdüzeliğe, çoğunluğun azınlık üzerinde egemenliğine pek yatkın olmadığına kuşku yoktur. Bu alanda kişisel inisiyatife, bireysel eğilimlere, düşünceye ve hayal gücüne, biçim ve içeriğe çok daha geniş bir yer ayırmak gerektiği tartışma götürmez bir gerçektir' der ve 'Edebiyat tek bir büyük sosyal demokrat ailenin bir çarkı haline gelmelidir' deyip konuyu somutlaştırırken, sözleri ve kendi kendisiyle çelişmez. Onun bu yorumuna kaynaklık eden Bolşevik partisinin 'Sosyalist Demokrasi' anlayışı ve 'Bin kat daha demokratik' bir toplum projesidir. Egemen sınıf dışında çoğulculuğu savunan ve benimseyen bir yapılanma ve anlayış bütününe denk düşen bir edebiyat yorumudur onunkisi. Bu nedenle 'Kahrolsun partisiz edebiyatçılar' deyişi, 'Modern sosyalizmin/Yepyeni bir yaşam tarzının' uygulanış ve kavrayış biçimiyle birbirine denk düşer[6]." Kimi anlatım eksiklikleri dışında, Bulancaklı'nın farkında olmadan bu kendini tekzip edişine aynen katılıyorum. Kimi anlatım eksiklikleri dedim, bunu özellikle belirtme gereksinimi duymamın nedeni, içeriği tam anlamıyla verilmeden yapılan kimi göndermelerden yukarıda görüşü aktarılan zat ve yandaşlarının kendilerine pay çıkarabileceğidir. Örneğin, Lenin'in burjuva demokrasisine oranla "bin kat daha demokratik" dediği proletarya diktatörlüğünün hiç de bir liberalizm olmadığı ortadadır. Bu, özellikle belirtilmelidir. Belirtilmezse, yukarıdaki zat, "çoğulculuk sosyalizme yakışır" der ve açıkça karşı-devrimci fikirlere güvence ister. Bulancaklı'nın "çoğulculuğu savunan ve benimseyen bir yapılanma ve anlayış bütününe denk düşen bir edebiyat yorumu" göndermesi de doğrudur. Ama, bu "çoğulculukta", Lenin'in sözleriyle, "işçi hareketine kopmaz bağlarla bağlı **çeşitli, zengin, geniş bir edebiyat** (abç) örgütleme çabası"nın dışındaki çabalara yer yoktur. Bu da "egemen sınıf dışında" gi-

bisinden bulanık bir ifadeyle değil de, Lenin'in koyduğu bu biçimiyle üzerine basarak vurgulanmalıdır. Vurgulanmazsa, gene yukardaki zat, sanki keyfiyetten doğuyormuş gibi sanatsal ürünlere herhangi bir sınıfsal damga vurulmaması gerektiğini gündeme getirir. Sonuç olarak, burada doğru olduğunu düşündüğüm bir noktaya parmak basmam gerekiyor: Ne Bulancaklı'nın ne de bir başka sosyalist arkadaşın "bir adım ileri" atıp yüz yıl geriye fırlayanlarla ortak yanı yoktur, olamaz diyorum, öyle umuyorum...

Ben, esas olarak, Bulancaklı'nın yazısına temel oluşturan bir arkadaşla, Suat Bulancaklı'yla, pardon, Suat Oğulcan'la çatışmak istiyorum.

Lenin'i Troçki'ye Yaklaştırma Girişimi

Suat Oğulcan'ın Ekim Devrimi yıllarıyla sınırlandırarak kaleme aldığı kültür/sanat yazısı[7] gerçekten yoğun bir emek ürünü ve bu nedenle de övgüye değer bir çalışma; ama, aynı zamanda, çıkış noktaları ve vardığı yargılar bakımından, alabildiğine eklektik bir mantığın ürünü. Sözünü ettiğim yazısı yayınlanmadan önce, S. Oğulcan'la aynı zemini paylaşabileceğimizi ve hiç değilse, kültür/sanat alanında (sınıf-sanat, sınıf-sanatçı, kolektif-sanat, kolektif-sanatçı vb. konularda) birlikte çalışabileceğimizi düşünüyordum. Oysa, söz konusu yazı yayınlanınca, Oğulcan ile birlikte çalışma olanağımız olmadığını gördüm. Onunla artık ancak çatışabiliriz; çatışmanın da en az birlikte çalışma kadar tarafların gelişmelerini ve derinleşmelerini sağlayacağının kuşku götürmez bir gerçek olduğu bilinciyle[8]...

Oğulcan'ın yazısı, başlıbaşına bir eleştiri yazısının konusu. Bu yüzden, ben burada sözünü ettiğim eklektik mantığı göstermekle yetineceğim sadece.

Oğulcan'dan itirazımın yoğunlaştığı bir alıntı: "Troçki'nin belki de Lenin'le **en yakın konumlandıkları ve hatta çakıştıkları** (abç) konular sanat ve kültür üzerine olanlardır[9]." Oğulcan'ın bu yargıya varmasındaki çıkış noktasına bakmak gerekiyor. Lenin, "saf proleter kültür" yaratma iddiasındaki Proletkült'ten kendini uzak tutmuş, hatta Proletkültçülere belli bir aşamadan sonra burjuva damgasını bile vurmuştur. Troçki de baştan beri karşı çıktığı Proletkült'le mücadeleye girmiş, prole-

tarya kültürünün varolamayacağını vurgulamıştır. İlk bakışta, kültür ve sanat konularında gerçekten "yakın konumlandıkları ve hatta çakıştıkları" ortadadır; ama, Proletkült'ü bilmeyenler, konuya ilişkin olarak Lenin'i ve Troçki'yi okumayanlar için... Yanlış anlaşılmasın, Oğulcan'ın Proletkült'ü bilmediğini, Lenin'i ve Troçki'yi okumadığını söylemek istemiyorum. Aksine, iyi biliyor ve okumuş. Ama, az sonra sergileyeceğim gibi nedenini bir türlü anlayamadığım bir çabaya girmiş: Kültür ve Sanat alanında Lenin'i Troçki'ye (Troçki'yi Lenin'e değil) yaklaştırma girişimi. Ne kadar boş bir çaba!

Lenin'in Troçki'ye nasıl yaklaştırıldığını sergilemeden önce, proletkült'e ve Lenin ile Troçki'nin konuya ilişkin konumlanışlarına kısaca değinmek gerekiyor. Proletkült'ün kuruluş tarihi, Oğulcan'ın belirttiği gibi 1917 değil, 1909'dur. Yeniden örgütlenmesidir, 1917'ye rastlayan. Değil 1909'daki kuruluşunda, 1917'deki yeniden örgütlenmesinde bile Proletkült, Parti'ye oldukça uzak kalmıştır. Proletkült ideologları (özellikle Bogdanov ve Lunaçarski), uluslararası proletarya haretinin çıkarları(!) adına, gerçek proletarya kültürünün üzerinde yükselebileceği insanlığın bütün geçmiş devrimci birikimini (hazinesini de diyebiliriz) tepkici bir mantıkla reddediyorlardı. Dolayısıyla, sonuçta ulaştıkları nokta, yukarıda da belirttiğim gibi, işçi dalkavukluğuna varan uvriyerizm/idealizmdir.. Lenin'in Proletkült'ten kendisini uzakta tutmasını birbirine bağlı iki nedene dayandırabiliriz. Bunlardan birincisi, Proletkült'ün Parti'ye uzak durması, yaklaşmaması; ikincisi ise, Parti felsefesinden uzak kalması nedeniyle, insanlığın devrimci birikimine sırt çevirmesi, soyut bir şekilde "saf proletarya kültürü" yaratma, deyiş yerindeyse, "öküzün altında buzağı arama" anlayışıdır. Oğulcan'ın da kabul etmek zorunda olduğu gibi, gerçek proletarya kültürünün kendisine değil, sıraladığım bu iki nedenden ötürü Proletkült'ün kendisine karşıdır Lenin. Troçki için ise, Proletkült'ün Parti'nin uzağında yakınında olması, insanlığın devrimci birikimine sırt çevirmesi vb. o kadar önemli değildir. O, Proletkült'e karşı çıkarken, gerçek bir proletarya kültürünün oluşturulabileceği savına karşı çıkmaktadır. Burjuva kültürü gibi bir proletarya kültürü olanaksızdır ona göre. Evet, hem Lenin hem de Troçki Proletkült'e tavır almaktadırlar, ama birbirlerine taban tabana karşıt iki ayrı konumlanışla yapmaktadırlar bunu.

Şimdi, Lenin nasıl Troçki'ye yaklaştırılmaya çalışılmış, görelim. Yazısında, "Proletkült ve Miras Sorunu" başlığı altında Proletkült'ün kısa bir değerlendirmesini yapan Oğulcan, Lenin'in Proletkült'e ve proletarya kültürüne ilişkin görüşlerine yer verir ve Türkçede "Kültür ve Kültür İhtilali" adıyla yayınlanmış kitabın 139. sayfasından, bakıp da görmesini bilmeyen gözlerin içine bile mertek gibi girebilecek olan şu satırların da yer aldığı bir alıntı yapar: "Proleter kültür, insanlığın, kapitalist bürokrat, toprak ağalarından oluşan toplumun boyunduruğu altında biriktirdiği bilgi hazinesinin mantıksal gelişmesi olmak durumundadır. **Bütün bu yollardan proleter kültüre gidilmiştir ve gidilecektir** (abç)." Lenin'in buradaki saptaması, yorumu hiç mi hiç gerektirmeyecek kadar açık ve dahası, belirttiğim gibi, bakıp da görmesini bilmeyen gözlerin içine içine mertek örneği girebilecek kadar da nettir. Bu alıntının ardından Oğulcan'ın yaptığı kısa yorum şudur: "Bu mantık ve kavrayış Proletkültçülerde yoktur ve sosyalist kültüre giderken yolları ayrılmıştır." Bu yoruma herhangi bir itirazımın olması mümkün değil. Doğrudur, Proletkültçüler bu mantık ve kavrayıştan yoksundurlar. Ancak, yazıda dananın kuyruğunun koptuğu yer, "Proleter Kültür mü? Sosyalist Kültür mü?" başlığıyla devam eden kısımda bulunuyor.

Oğulcan, sorunu laf kalabalığına boğarak, Lenin'in Proletkült'e olduğu gibi, yukarıdaki alıntı mertek örneği gözünün içine içine girdiği halde, gerçek proleter kültürün kendisine de karşı olduğunu "kanıt"lamaya girişiyor, tıpkı Buluncaklı'nın Lenin'in zaman zaman kendisine ters düştüğünü kanıtlaması gibi. Oğulcan diyor ki, "Lenin proleter kültürü tırnaklamadığı yerlerde bile kendini diğer Proletkültçülerden içerikte ayırıyor. Bu sıradan bir özen değil ve kavramsal düzeyde **sosyalist kültüre** denk geliyor. Lenin'in özel olarak sosyalist kültür şeklinde bir kavramı çok sık vurgulamaması bir yanıyla konjonktürel pratiğin 'o kadara' el vermesi, diğer yandan sorunun içeriğini daha bir önemsemesi ve yeterli görmesindendi." Önce yaratılan kafa bulanıklığını ortadan kaldırmak gerekiyor. Esas anlamıyla sınıfsız sosyalist kültüre ulaşılabilecek toplum, sınıfsız sosyalist toplumdur. Bu Lenin'de de böyledir, Troçki'de de... Proletarya diktatörlüğü denilen geçiş sürecinde esas anlamıyla sınıfsız sosyalist kültüre ulaşmak mümkün değildir; çünkü sınıflar, çıbanbaşı gibi, henüz mevcuttur. Dolayısıyla, Lenin'de geçiş sürecinin kültürü proleter

kültürdür (Troçki'de ise, geçiş sürecinin "çok kısa" süreceğini düşündüğünden olsa gerek, böyle bir kavramın yeri yoktur). Ama bu, Proletkültçüler gibi, dünü yadsımayla değil, dünün devrimci birikimini devralıp, sistematik bir biçimde proletaryanın damgasını taşımasıyla ve yarına uzanmasıyla tanımlanabilecek bir kültürdür. Yani, tamı tamına dünün devrimci birikiminin salt kendisi olmadığı gibi, yarının sosyalist kültürünün de salt kendisi değildir. Nitekim, Lenin'in sözleriyle, proletarya kültürü şöyle özetlenmektedir: "Marksizm, devrimci proletaryanın ideolojisi olarak tarihsel önemini kazanmıştır; çünkü, burjuva çağının değerli başarılarını reddetmek şöyle dursun, iki bin yıldan daha fazla bir geçmişe sahip olan insan düşüncesi ve kültüründe değerli ne varsa, tümünü gözden geçirerek benimsemiştir. Yalnızca bu temel üzerinde ve bu yönde kendini gösteren çalışma, her türlü sömürüye karşı verilen mücadelenin son aşaması olan proletarya diktatörlüğünün pratik yaşantısından ilham alırsa, gerçek proletarya kültürünün gelişimi olarak tanımlanabilir[10]." Ayrıca, yarının sosyalist kültürünün de nüvelerini içinde taşıması nedeniyle, yer, zaman ve özgül duruma göre **sosyalist kültür** de denilebilir buna, ama vurgu **proleter kültür** kavramı üzerindedir. Lenin'in özel olarak sosyalist kültür kavramını sık vurgulamayıp proleter kültür kavramını çok sık vurgulamasının asıl nedeni budur. Yoksa, Oğulcan'ın icat ettiği ve ne anlama geldiğini bir türlü çıkaramadığım "konjonktürel pratik" ve sorunun içeriğini daha fazla önemsemesinden değil. "Konjonktürel pratik" ile Almanya devrimi beklentisine gönderme yapılmak istenmişse, Oğulcan'ın çok iyi bilmesi gereken bir şey var: Lenin hep dünya devrimini savundu, o hiçbir zaman bir "milli komünist" olmadı. Sorunun içeriğini "daha bir önemsemesi"ne gelince, yok böyle şey. O, içerikle biçimin diyalektik birliğini düşüncesinin sistematiği kıldı her zaman.

Sorunu laf kalabalığına boğuyor, dedim. Bu, kesinlikle Oğulcan'a yönelik bir suçlama değil, gerçeğin kendisi. Kalkıyor, "Marksizm bilim midir, bilimsel dünya görüşü müdür?" gibisinden ancak vulgarizatörlerin tartışma gündemini işgal edebilecek bir sorunla, "proleter kültür mü, sosyalist kültür mü?" sorununu analoji yoluyla benzeştiriyor, hiç de benzer tarafları olmadığı halde... Oğulcan, "Şimdi tekrar konumuza yani proleter kültür sosyalist kültür bilmecesinin basit olmayan çözümlerine dönelim. Yıllarca süren bu tartışmaların içinde Lenin hangi bakışla yer alıyordu?

İnceleyelim" diyor ve "inceliyor" (tabii dananın kuyruğunun koptuğu yer de burası): "Olay ilk olarak 'miras' sorunuyla ilgili (...). İkinci olarak ise bilimsel dünya görüşüne sahip proletaryanın kapitalizm karşısına sosyalizmi koyarken, **burjuva kültür karşısına da özel bir kültür yani proleter kültür koyması, yaratması gerekli midir?** (Vurgu Oğulcan'a ait.) sorusunun yanıtında gizli. (...) Bizce de, **proletaryanın diktatörlüğü döneminde 'özel bir proleter kültür'e gereksinimi yoktur** (abç)." Bu "Bizce"yi şimdi "Lenince" yapmaya ve Lenin'i kültür ve sanat konusunda tümden zıt düştüğü Troçki ile çakıştırmaya gelmiştir sıra: "Lenin (...) 'gerçek bir proleter kültür gelişmesi' derken (Yukarıda Lenin'den aktardığım alıntıya gönderme yapıyor. - A.K.Ç.), Proletkültçülerle arasına ayrım koyar. (...) Lenin 'gerçek proleter kültür' dediği şeyi, aynı anlama gelmek üzere **Sosyalist Kültür** olarak tanımlıyor." Gerisi malûm. Troçki de Proletkült'e karşı olduğuna ve sosyalist kültür dediğine göre, çakışmış(!) oluyorlar. İlk olarak şu soruyu sormak gerekiyor: Lenin "gerçek proleter kültür" dediği şeyi, aynı anlama gelmek üzere, nerede "sosyalist kültür" olarak tanımlamıştır? Kaynağını öğrenmek istiyorum. İkinci sorum şu: Troçki'nin "sosyalist kültür" dediği şeyi, aynı anlama gelmek üzere, bir kez olsun "proleter kültür" şeklinde tanımladığına tanık olunmuş mudur? Sevgili Oğulcan, "bilmece"lerin "basit olmayan çözümlerini" bulamamaktan yorgun düşmüşe benziyor. Bu "bilmece"nin çözümü çok basit. Hatta bu "bilmece" bile değil. Çözerse, belki Bay Bulancaklı'nın devraldığı eklektik mantıktan kurtarır kendini.

Oğulcan'ın yazısında ilginç bulduğum bir noktaya daha değinmek istiyorum. Diyor ki Oğulcan, "Proletkültçülerin, önce proleter kültür sonra sosyalist kültür **aşamalar teorisini** (abç) savunanların karıştırdığı da budur[11]." Bildiğim kadarıyla "aşamalar teorisi", devrim sorunuyla ilişkilendirilmeye çalışılan bir kuramdır. Söz konusu kuram taraftarları, "Önce demokrasiyi (ki burjuva demokrasisinin kendisidir bu) kuralım, sonra sosyalizmi kurmaya girişiriz." diye özetlenebilecek bir mantığa sahiptirler. Proleter kültür/sosyalist kültür ikilemiyle bunun ilişkisini bir türlü çıkaramadım. Acaba Oğulcan'ın yazısında sıkça kullandığı "Marksizm'in indirgemeci bir yorumu"na mı sahip olmak gerekiyor, bu ilişkiyi kurabilmek için?

Kavramlarla boğuşunca, şiirle düşünmeyi unutuyorum. Birazcık şiir diyorum ve şiirinin pratiğinden hareketle, çağın salt tanığı değil, partizanı olmayı bilen, sosyalist gerçekçi şiir işçisi diye nitelendirdiğim canlardan birinin, Sezai Sarıoğlu'nun birkaç dizesini alıyorum buraya, M. Gündüz'e değil, belki E. Bulancaklı ile S. Oğulcan'a bir şeyler anlatır diye: "(...) kuşlaklarım kum fırtınası, dilimde can tadı/ tutmayın günlerim var yaşanacak/ günebakan şiirlerim döne döne sevdaya yazılacak/ ateşim var büyük ağrıyı basın alnıma, Munzur'u/ Haziran içinde gülmeyin buzul çağıma/ Eylül kesmişken tüm aylar/ süt çağında çıt kırılmışken dallar/güzel şey usta divanında karanfil bezemek/ yazıp yazıp siliyorum kendimi, şiirlerim(...)/ Önsözünden sonsözüne dek yaşananların/şiirlerini yazıyorum zorun sıratında/ ellerim eylül eziği yüreğim güneş göynüğü/vurulmamış bir sevdanın/ durulmamış bir kavganın sözcüleri her biri"

İngiliz Uyruklu İhsan Doğramacı: Terry Eagleton

Oğulcan'ın kültür/sanat konusunda Lenin'i Troçki'ye yaklaştırma girişimine kaynaklık edenlerden biri, sanırım Terry Eagleton. Ama Eagleton, Lenin'i Troçki'ye değil, Troçki'yi Lenin'e yaklaştırıyor: "Rus devriminin ikinci büyük mimarı Leon Troçki de estetik konusunda Proletkült ve RAPP'ın (Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği'nin-A.K.Ç.) değil, Lenin'in yanında yer almıştır[12]." Mantık, Oğulcan'daki mantıktır. Proletkült'ü eleştirmişler mi, tamam, yan yana yer almışlardır. Biri gerçek proleter kültüre özellikle vurgu yapıyor, diğeri proletaryanın kültürünün olamayacağını söylüyor; bunun hiçbir önemi yok. İkisi de Proletkült'ün karşısındadır ya; bu, yan yana yer almalarına yetiyor da artıyor bile... Oğulcan'ın yazısında kullandığı "kasabalı taşeronun çekülü" nitelemesinin karşılığı, kültür/sanat değerlendirmesinde bu olsa gerek.

Eagleton, Lenin'in edebiyata bakışı ile kültüre bakışının farklılık gösterdiğini söylüyor: "Lenin'in kendi edebiyat görüşlerine gelince, bunlar oldukça tutucu idi; beğenisi, genelde, gerçekçilikle sınırlıydı; sinemayı siyasal açıdan en önemli sanat biçimi saydığı halde fütürist ve dışavurumcu denemeleri anlamadığını kabullenirdi. Ama kültürel olaylarda çoğunlukla açık görüşlüydü[13]." Eagleton ve onun gibi düşünenleri, aşağıda soracağım sorunun yanıtını vermeye çağırıyorum. Yanılmıyorsam, Gorki bir anısında anlatıyordu. Lenin'le Mayakovski'nin

şiiri üzerine konuşurlar. Lenin, Mayakovski'nin şiirlerini anlamadığından söz eder ve ardından da ekler: "Kesseniz beni, iki satır şiir yazamam." Lenin, böyle değil de, Picasso'nun tabloları karşısına geçen, Brecht'in tanımlamasıyla, bir "Badanacı" bozuntusu gibi, "Bunlar nedir? Bunları ben de yaparım." türünden bir tavır takınamaz mıydı? Bu "anlamıyorum" sözcüğünü kazıyalım bakalım, altında "tutuculuk"mu, yoksa tam tersi, sanatı/edebiyatı gereğince önemsemek mi yatıyor? Aslında Eagleton'un bu yapay farklılığı oluşturmaya çalışmasının nedenini satır aralarından anlamak mümkün. Lenin'in "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" makalesinde sergilediği tutum, ona göre "tutuculuk"; Proletkült'e karşı takındığı tavır ise, "tutuculuk" değil "açık görüşlülük"tür. Böyle bir ikilik yaratmak, Lenin'i ya hiç anlamamayla ya da bilinçli olarak çarpıtmayla açıklanabilir. Eagleton'un Lenin'i doğru dürüst anlayabildiği kanısını taşımamakla birlikte, gene de ikincisini yapmaya kalkıştığını düşünüyorum. Eagleton yukarıdaki alıntıyı yaptığım paragrafının başında şunları söylüyor: "Düşmanca eleştirmenler (Leninistler-A.K.Ç.) tarafından edebiyatın tümü için geçerliymiş gibi yorumlanan bu sözleri ("Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" adlı makaledeki yansızlığın olanaksızlığına ilişkin sözler ve özellikle 'Down with non-partisan writers!- Kahrolsun partizan olmayan yazarlar!' sloganı kastediliyor -A.K.Ç.) Lenin, aslında parti edebiyatını kastederek söylemiştir. Bolşevik partisinin bir kitle örgütü haline dönüştüğü ve güçlü iç disiplini gereksindiği bir zamanda yazan Lenin, burada romanları değil **kuramsal parti yazısını** (abç) kastediyordu; Troçki, Plekhanov ve Parvus gibi kimseleri ve aydınların parti çizgisine bağlı kalmalarının zorunluğunu düşünüyordu." Bu, büyük bir çarpıtma olarak nasıl da sırıtıyor; makaleyi anlamak ve yorumlamak için değil, öylesine okuyanlar için bile... Soruyorum Eagleton'a ve onun gibi düşünenlere: Madem salt "kuramsal parti yazısı" kastedilmiştir, "sanatçı", "sahne sanatı", "sanat ve edebiyat" vb. kavramlar ve bu kavramlara ilişkin yargıların ne işi var söz konusu makalenin içinde? Dipnot düşüp, savına dayanak da bulmuş Eagleton. George Steiner'ın "Language and Silence" adlı kitabına bakmamızı istiyor. Oysa, savına daha sağlam (!) ve doğrudan dayanak da gösterebilirdi. Örneğin, **Druşba Narodov** dergisinin dördüncü sayısındaki "Lenin'in güzel sanat olarak edebiyatı kastetmediğini" belirten Krupskaya yazısına gönderme yapabilirdi[14].

Başlıkta, "İngiliz Uyruklu İhsan Doğramacı" diyorum. Bunu, Eagleton'un da profesör olmasından ötürü değil, söz konusu zatın kıyasıya doğru söylememek gibi bir "meziyet"inden hareketle yakıştırıyorum. Bu "meziyet"in burada Eagleton'un kitabındaki birkaç örneğini daha sergilemek istiyorum.

Adı geçen kitabın 27. sayfasında şöyle yazıyor: "**Ludwig Feuerbach ve Klasik Alan Felsefesinin Sonu**'nda (1988) Frederick Engels sanatın, siyaset ve iktisat kadar katıksız bir biçimde ideolojik olmayışı nedeniyle çok daha zengin ve 'güç anlaşılır' oluşuna dikkati çeker." Belleği Eagleton'u yanıltıyor. Engels, söz konusu kitabının hiçbir yerinde böyle bir şey söylemiyor. Söz konusu kitapta "sanat eseri" terimine bir yerde rastlıyoruz. Orada da Eagleton'un dediğini değil, şunları söylüyor Engels: "(....) Eski Yunan tarihini, kendi iç bağlantılarıyla açıklayacağı yerde (Hegel'den söz ediyor-A.K.Ç.), bunun, 'güzel ferdiyetin şekilleri'nin ('formları'nın) oluşturulmasından, 'sanat eserinin' gerçekleşmesinden başka bir şey olmadığını ileri sürmekle yetinir[15]." Yalnız, kitabın sonunda bir yerde şöyle bir belirleme yapılır: "Daha da yüksek, yani maddi ve ekonomik temellerinden daha da uzak ideolojiler, felsefe ve din şekline bürünürler. Burada, tasavvurların kendi varlık şartlarıyla bağlantısı, ara halkalar dolayısıyla daha karmaşık, daha karanlık hale gelir. Ama, bununla beraber, bu bağlantı vardır[16]." Görüldüğü gibi, bu belirlemede de sanatın adı geçmemekte, felsefe ve din şekline bürünen ideolojilerden söz edilmektedir. Burada dikkati çekmek istediğim nokta, Eagleton'un "Engels dedi" diye söylediğinin doğru olup olmadığı değil, Engels'e söylemediği şeyi söyletmesidir.

Eagleton, 70. sayfada şunu yazıyor: "Lenin, Tolstoy'dan 1905 Rus devriminin 'aynası' olarak söz eder; ama Tolstoy'un çalışmaları bir ayna ise bu, Pierre Macherey'in savunduğu gibi, gerçeği olduğu gibi yansıtmayan **kırık** bir aynadır. Bu ayna imgeleri parçalanmış biçimde gösterir ve yansıttıkları kadar **yansıtmadığı** şeyler açısından da anlamlıdır." Marx'ın XIX. yüzyıl İngiliz romanlarının toplumsal gerçekliği tarih ve politika kitaplarından daha net vurguladıkları yorumuna ne demeli? Bunlar, vurgulamadıkları açısından anlamlı değil miydi? Aynı şekilde, Engels'in bir dönemin toplumsal yapısı ve bu yapıya ilişkin ekonomik

ayrıntıları dönemin ekonomistleri ve istatistikçilerinin ciltler dolusu yapıtlarından daha çok bir romanlar toplamından (Balzac'ın "İnsanlık Komedyası"ndan) öğrendiğine ilişkin sözlerini nasıl yorumlamalı? Söz konusu romanlar toplamı, yansıtmadıkları açısından önemsiz miydi? İşte, Lenin'in adı geçen makalesindeki "ayna" benzetmesini bu bağlamda ele almak gerekiyor. 1905 Rus Devrimi'ni duyumsayarak öğrenmek istiyorsak, söz konusu devrime ilişkin bilimsel çalışmaların yanı sıra, Leo Tolstoy'u mutlaka okumak gerekir, diyorum ben de; Marx, Engels ve Lenin'in kılavuzluğunu izleyerek... Ama, Eagleton'un amacı başka. Lenin'i sanat yapıtlarına ilişkin basit "mimesis" kuramının savunucusu durumuna düşürmek. Hayır Bay Eagleton, bu tahrifatı gerçekleştirmeye "Leninizm" ya da "sosyalist gerçekçilik" adları altında da olsa, kimsenin gücü yetmedi şimdiye dek, yetmeyecek... XIX. yüzyıl burjuva gerçekçi sanat ürünlerinin (özellikle romanların) kuramsal arka planını önemli ölçüde yansıtma olgusunun oluşturması ve bunu sergilemek farklı bir şey, "miad"ı dolmuş yansıtma kuramını bütün bir sanata, işin tuhafı sosyalist gerçekçiliğe dayatmak daha farklı bir şeydir. Aşağıda resmi sosyalist gerçekçiliği yerli yerine oturturken, bunu ana çizgileriyle ele alacağım için, şimdilik geçiyorum.

Kitabının 72. sayfasında yazdığı ise, şu: "Leon Troçki sanatsal yaratıcılığın, 'sanatın kendine özgü yasalarına uygun olarak gerçekliğin kaydırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi' olduğunu ileri sürmüştür. Bir ölçüde, sanat yaşam deneylerinin 'yabancılaştırılmasını' içerir, diyen Rus biçimci kuramından yararlanarak oluşturulmuş bu mükemmel tanım, sanatı basit bir yansıma olarak gören tüm düşünceleri geçersiz kılar." Belleği gene yanıltıyor Eagleton'u, belleğiyle başı dertte. Bu "mükemmel tanım", Troçki'nin sanat tanımı mıdır, yoksa Rus biçimcilerinin sanata bakışı mıdır? Eğer bu "tanım" Troçki'nin ise, şu açıklama kime ait: "Bazı edebiyat çevreleri bizi, devrimci edebiyatın 'yansıtma' değil, 'dönüştürme' yapması yolunda iknaya uğraştılar ve dediler ki, devrimci sanat eserleri içinde, ahlak ve davranışların görüntüsünü vermeye gerek yoktur. Böyle bir yaklaşım sol kanattaki 'çocuksu düzensizliğin' çok açık bir örneğidir, içinde Marksizm kırıntısı bile yoktur. Bir şeyi yansıtmadan önce nasıl dönüştürebilirsin[17]." Ne dersiniz Bay Eagleton? O "tanım"ın yüz seksen derece karşıtı bu açıklama da sanatı basit bir "mimesis" olarak gören tüm düşünceleri geçersiz kılıyor mu?

Resmi Sosyalist Gerçekçilik

Yazılarımda sürekli olarak sosyalist gerçekçiliğin dayandığı temelin yansıtma kuramı değil, Leninist Marksizm olduğunu vurguladım. Oysa, ortalıkta yaygın olan kanı, sosyalist gerçekçiliğin dayandığı temelin yansıtma kuramı olduğuydu. Piyasadaki başvuru kitaplarının çoğu böyle söylüyordu çünkü. İşte György Lukacs, işte Moissej Kagan, işte Avner Ziss, işte Terry Eagleton vd. ... Bütün bunların dışında, Türkçeye çevrilen birbuçuk kuramsal kitapla da olsa, gürül gürül akan bir ırmak vardı ve bu ırmağı kimse göremiyordu. Yoksa, işlerine mi gelmiyordu onu görmek? Gerek resmi tarih ve gerekse alternatif resmi tarihin dışındaydı o; dahası, taşlaşmış iki anlayışı da çatlatan incir köküydü. İşin garibi, yazılarında bu iki kesimin de ona sık sık göndermeler yaptıkları, ondan "yararlandıkları" oluyordu. Kim mi o? Kim olabilir, elbette Bertolt Brecht. Brecht'i kuru bir ad olarak biliyorlardı, hatta savunuyorlardı; gör ki, sosyalist gerçekçiliğin mimarı olduğunu akıllarının ucundan bile geçirmiyorlardı. Sosyalist gerçekçiliğin mimarı Jdanov'dur, Brecht de nerden çıktı, diye homurdanıyor şu sıra alternatif resmi tarihçiler. Resmi tarihçiler ise, dillerinde Kagan ile Ziss'in en son çıkan şarkıları (aslında Aristoteles'ten kalma en küflü parçaların bizzat kendisi) trene bakar gibi bakıyorlar öyle hâlâ... Birinciler homurdansın, ikinciler bakadursun; iki anlayışın da kalıp-yargılarını kırmaya devam etmek bir zorunluluk olarak kendini dayatıyor.

Evet, kalıp-yargıları kırmaya devam etme bağlamında, bir kez daha yinelemem gerekiyor: Sosyalist gerçekçiliğin kuramsal arka planını Leninist Marksizm oluşturuyor, Platon'un başlatıp Aristoteles'in geliştirdiği ve en son burjuva gerçekçilerinin kullanıp tükettikleri "miad"ı dolmuş yansıtma kuramı değil. Peki, "miad"ı dolmuş bu kuramı temel alan "sosyalist gerçekçilik" adında bir doktrin yok mu? Var, ama onun adı, sosyalist gerçekçilik değil, resmi soosyalist gerçekçiliktir. Sosyalist gerçekçilikle uçuruma varan ayrımını ortaya koyabilmek, resmi sosyalist gerçekçiliği yerli yerine oturtmaktan geçiyor. Bunun için de Brecht'le Lukacs'ın çatışmasının ana nedenine bakmak gerekiyor. Çünkü, Tretyakov-Brecht çizgisi, sosyalist gerçekçiliği; Lukacs-jdanov ve onları izleyen Kagan-Ziss çizgisi ise, resmi sosyalist gerçekçiliği temsil ediyor. Birinci çizginin kuramcısı olarak Brecht; ikinci çizginin kuramcısı olarak da, bu

belirleme ilk kez burada yapılıyor, Lukacs karşımıza çıkıyor. Brecht'in öğretmeni Tretyakov, daha çok bir tiyatro araştırmacısı ve dramaturgdu. Jdanov, sözcüğün temel anlamıyla bir vulgarizatördü. Resmi sosyalist gerçekçiliğin başlangıçta Jdanovist vulgarizasyon biçiminde kendini göstermesi, ancak bununla açıklanabiliyor. Ama, Jdanovist vulgarizasyon, resmi sosyalist gerçekçiliğin tümden kendisi olmuyor, onun başlangıcını bir dönemini anlatıyor. Çizgiyi sürdüren Kagan ve Ziss ise, hem tam bir kuramcı hem de tam bir vulgarizatör olmaktan uzaklar; yarı-kuramcı/yarı-vulgarizatör bir kimlik sergiliyorlar.

Brecht'le Lukacs'ın çatışmasının ana nedenine geçmeden önce, Lukacs 'a ve resmi sosyalist gerçekçiliğe ilişkin bir saptamada bulunmanın ve somut bir olaydan gerek sosyalist gerçekçiliğe, gerekse resmi sosyalist gergerçekçiliğin Jdanovist vulgarisazyon biçimine ilişkin ipuçları elde edip burada sergilemenin yararlı olacağı kanısını taşıyorum.

Macar asıllı eleştirmen/kuramcı György Lukacs'ın Moskova Bilimler Akademisi'nde çalışmaya başladığı yıl, 1933'tür. Resmi sosyalist gerçekçiliğin bir devlet politikası olarak Sovyet Yazarlar Kongresi'nde ilan edildiği tarih ise, 1934'tür. Ne ilgisi var denilmesin, çok ilgisi var. Bu ilgiyi, resmi sosyalist gerçekçiliğin kuramsal arka planına bakarak kurmak yetiyor da artıyor bile... Resmi sosyalist gerçekçiliğin, sosyalist gerçekçiliğin kendisi olmadığına ilişkin biricik ölçütümüz de bu: kuramsal arka plan.

Tarih 14 Nisan 1935'tir. Resmi sosyalist gerçekçiliğin ilanının üzerinden yaklaşık bir yıl geçmiştir. Çinli oyuncu Mei Lan-fang Sovyetler Birliği'ne turneye çıkmış ve oyunu dolayısıyla dünyaca ünlü çeşitli adların katıldığı bir tartışma toplantısı düzenlenmiştir bu tarihte. Yer, Moskova'da Uluslararası Kültür Alışverişi Derneği (VOKS) toplantı salonudur. Oturumun başkanlığını, Vladimir Nemiroviç-Dançenko yapmaktadır. Konuş-macılar ise, şu adlardan oluşmaktadır: Sergey Tretyakov, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Aleksander Tayrov, Sergey Eisenstein, Gordon Craig, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Alf Sjoberg ve kültür işleri sorumlusu Platon Kerjentsev[18].

Oturumu yöneten Nemiroviç-Dençenko açış konuşmasının bir yerinde şöyle diyor: "Biz tiyatro emekçilerinin uygulamamızı sosyalist

gerçekçilik teorisi ışığında yeniden ele aldığımız bir sırada, Çin tiyatrosuyla karşılaşmamız büyük önem taşıyor. Anlamı belki hepimiz için bütünüyle açık değil. Ama bir şey kesin: Faşist veba ile bağları apaçık olan yozlaşma içindeki çeşitli eğilimlere karşı, sosyalist gerçekçilik, **gerçekçiliği** savunur." Yaptıkları uygulamayı "sosyalist gerçekçilik kuramı" ışığında yeniden ele alıyorlar. Ama bu nasıl bir kuram ki, anlamı herkes için bütünüyle açık olamıyor? Acaba sadece Lukacs ile Jdanov için mi bütünüyle açık, bu kuramın anlamı? Bu sorunun yanıtını, oturumun sonunda konuşacak olan kültür işleri sorumlusu Kerjentsev'den öğreneceğiz. Şu "gerçekçiliği savunan" şeyin karşı olduğu "faşist veba ile bağları apaçık olan yozlaşma içindeki çeşitli eğilimler" ne ola ki? Düşündüm düşündüm, bir türlü çıkaramadım. Evet, devrim öncesi ve devrim sonrası bir yığın sanat akımı söz konusu Rusya ve Sovyetler Birliği'nde. İçlerinde gerçekten yoz olanlar da var. Yalnız en yoz olanının bile, bildiğim kadarıyla, anti-faşist bir yanını bulup çıkarmak mümkün, son çözümlemede. Belki de dünyadan söz ediyordur; örneğin, İtalyan fütürizminin gerçekten de faşizmle bağları apaçıktı... gibisinden Nemiroviç-Dançenko'dan yana düşüneceğim, düşünemiyorum. Çünkü, tümcenin devamı engelliyor ondan yana düşünmemi. Gerçekçiliği (ki büyük olasılıkla burjuva gerçekçiliğidir bu) savunmayan sanat akımlarının tümünün faşizmle bağının apaçık olduğu anlamını çıkarıyorum tümcenin sonundan. Başkan, ya faşizmi bilmiyordu, ya da sanattan anlamıyordu; ikisinden biri kesindi. Kaldı ki, hangi gerçekçilik, Lukacs'ın fetişleştirdiği XIX. yüzyıl burjuva gerçekçiliği mi?

Nemiroviç-Dençenko, tutanağa göre alkış da toplayan böylesi çelişkilerle dolu kısa konuşmasının ardından, sözü, Çin tiyatrosunu da araştıran ve yakından bilen Tretyakov'a bırakır. Tretyakov, Üstat Mei Lanfang'ın gösterisinin herkesi büyülediğiyle başlar sözlerine (Gerçekten de Stanislavski'den Eisenstein'a, Meyerhold'dan Piscator'a kadar herkesin büyülendiğini çıkarıyorum tutanaktan. Büyülenmeyen, ama Çin tiyatrosundan aslında birçok şeyin öğrenilebileceğini de vurgulayan iki kişi var sadece: biri Tretyakov, öbürü Brecht). Tretyakov, sürdürdüğü konuşmasında, "Kısacası, Çin tiyatrosu, anlatım yolları seyircinin ruhsal durumunu etkilemek üzere oluşturulmuş bir propaganda tiyatrosudur. Bu tiyatro gerçeği **yansıtmaz** (abç). Görsel ve işitsel araçlarla seyirciyi

işler." der demez, Sovyet tiyatro adamları, oyuncular, kültür görevlileri, bilimadamları ve birkaç yabancı davetlinin oluşturduğu altmış kişilik "seçkin" bir topluluğun bulunduğu salondan bir ses yükselir: "Sanattan mı söz ediyorsunuz, yoksa propagandadan mı?" Keser Tretyakov'un konuşmasını. Ama, ağzının payını da alır Tretyakov'dan: "İşlevi propaganda olan sanattan söz ediyorum -bu tür her zaman var olmuştur."

Tretyakov'dan sonra Stanislavski'ye, Stanislavski'den sonra da Meyerhold'a söz verilir. Meyerhold, konuşmasının sonunu şöyle bağlar: "Geleceğin tiyatrosu gerçeğe benzerliğin tiyatrosu olmayacak, ama gerçek ve düş karışımının yeni bir sentezini yaratan bir tiyatro olacak: üstün bir gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik!" Yeri gelmişken, burada tekrar İngiliz uyruklu Doğramacı Eagleton'un "Edebiyat Eleştirisi Üzerine" adlı kitabına kısa bir dönüş yapmak istiyorum. Adı geçen kitabın 58. sayfasında Meyerhold'la ilgili altını çizdiğim bir tümce var: "(1939'da-A.K.Ç.) Vsevolod Meyerhold şöyle diyecekti: 'Sosyalist gerçekçilik denen bu acınacak ve kısır şeyin sanatla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yoktur.'" Tretyakov-Brecht çizgisinden bir ölçüde uzak olmasına karşın, o çizgiye oldukça yakın duran Meyerhold, yukarıda görüldüğü gibi, 1935 yılında sözü hiç dolaştırmadan sosyalist gerçekçilik der, üstelik onu üstün bir gerçekçilik olarak görür. Eğer dört yıl sonra gerçekten böyle bir tavır söz konusuysa; bu, resmi sosyalist gerçekçiliğe , resmi sosyalist gerçekçiliğin o dönemdeki biçimi olan Jdanovist vulgarizasyona karşı alınmış bir tavırdır, diye düşünüyorum.

Meyerhold'dan sora Tayrov konuşur. Tayrov, konuşmasına şöyle girer: "Görmek için gözleri ve işitmek için kulakları olan herkese Mei Lan-fang'ın tiyatrosu, tiyatronun bir sanat olduğunu ve her zaman da bir sanat olarak kalacağını gösterdi. Onu başka bir şeye bağımlı kılmaya çalışmak tümden yanlıştır -ister eğitim, ister din, ister politik ajitasyon olsun. Bunlar tiyatroyu olması gerekenden, tiyatrodan uzaklaştırır." Zavallı Tayrov, güya Tretyakov'u eleştiriyor! Belki de Tretyakov konuşurken, salondan, "Sanattan mı söz ediyorsunuz, yoksa propagandadan mı?" diye bağırarak Tretyakov'un sözünü kesen oydu. Ama, olmayabilir de; çünkü, tutanağa göre, konuşmasından sonra alkışlayanlar da olmuş Tayrov'u. Yani başka Tayrovlar da varmış salonda.

Tayrov'un konuşmasının ardından, Meyerhold, izin mizin istemez, atlar kürsüye. Tayrov bütün Rus yönetmenleri arasında Çin tiyatrosundan yararlanan ilk Rus yönetmeni olduğunu söylemiştir konuşmasında. Meyerhold buna karşı çıkar, tarihin çarpıtıldığını ileri sürer ve **Meyerhold Araoyun Evi**'nin 1910'da Doğu tiyatrosunun ilkelerini benimseyen ilk sahne olduğunu açıklar. Tayrov, yerinden Meyerhold'u yanıtlamaya kalkışırsa da, Nemiroviç-Dançenko araya girer, söz sırasına uymalarını rica eder ve sözü Eisenstein'a verir. Eisenstein, bir ara, "Şu bayatlamış, insanın zaman-aşırı ve sonsuz doğası teorisi biz materyalistler için yeterli değildir." der. Bu sözler, Stanislavski'ye bir yanıttır. Çünkü, Stanislavski, konuşmasında şöyle demiştir: "Konuklarımızın (Mei Lanfang'dan ve ekibinden söz ediyor-A.K.Ç.) bize duyurdukları şey, bütün insanları etkileyen büyük sanatın gücüdür özellikle. Ayrıca şunu da ortaya koydular: İnsan varlığı tüm sınıf, dil, ırk ayrımlarının ötesinde, yüreğe su serpercesine şaşılacak ölçüde aynı kalıyor; her sanatın gönül borcu duyduğu bir varlık olarak kalıyor." Eisenstein, Çin kültürü ve Çin tiyatrosunun karakteristik özelliklerine değindikten sonra, soru sorar: "Peki, eski zamanlardan gelmiş bu düşünce biçimi, bugün bize ne öğretebilir? İnsanlık tarihinin en ilerici sanatının, sosyalist gerçekçiliğin yaratıcıları olarak bizler, bu uzlaşımsal sanattan ne öğrenebiliriz? Çok şaşkınlık verici, çok!" Meyerhold'un yanında yer tuttuğunu açıkça ifade eden Eisenstein, gerçeğe bağlı kalma isteğinin, sanatın ilerici kavranışının bir belirtisi olmadığını söyler ve yansıtma kuramına karşı olduğunu şu sözlerle belirtir: "Çin tiyatrosu, yavan akılcılığın, Batı'da gerçeği taklit ederek gelişen sanatın karşıtıdır. Bu taklitçilik, bugün yapmaya giriştiğimiz büyük, eksiksiz sanat yapıtına temel oluşturmakta son derece yetersiz kalmaktadır." Daha sonra Brecht'in şiddetle karşı çıkacağı ve aralarında tartışmaya yol açacak bir yargıyla bitirir konuşmasını Eisenstein: "Günümüzde, sinema okullarımızda, stüdyolarımızda oluşmakta olan bu uluslarüstü bireşimsel (sentetik) sanatın, geleceğin büyük toplumunun kurulması konusunda, eski Çin kültüründen öğreneceği çok şey vardır." Eisenstein'ın "birleşimsel sanat" dediği, o günlerde yeni yeni belirdiğini söylediği, bütün sanatları birleştiren ve çerçevesi sesli, renkli ve üç boyutlu filmlerle ifade edilen sinema sanatıdır.

Craig ve Piscator'un konuşmalarını Brecht'in konuşması izler. Pisca-

tor öncülük ettiği politik tiyatroyu savunduğunu belirtir, ama bunun Mei Lan-fang tiyatrosuyla bağlantısını kuramaz ve kuramların onu büyülendiği bu tiyatro önünde silahsız bıraktığını açıklar; şaşkınlığını sürdürür ve kuramları silahsızlandıranın belki de Çin tiyatrosu olduğunu ekler sözlerine. Konuşma sırası Brecht'e gelmiştir. Brecht, tutanağa göre, kürsüye doğru açıkça görülen bir isteksizlikle yürür. İlk sözleri Eisenstein'adır: "Birçok konuşmacının dikkati, Çin tiyatrosunun hipnoz ve büyüyle ilgili yönüne çekildi. Öyle ki yeni tiyatro ve filme semboller ve arketipler yardımıyla, seyircinin bilinçaltını doğrudan etkilemek üzere sanatın büyüleyici etkisini kullanmak bile salık verildi." Hipnoz ve büyüye ilişkin eleştirinin sivri ucunu Eisenstein'a yöneltmesinin nedeni, Eisenstein'ın bilinçaltını birincil derecede ön plana çıkarması ve "bireşimsel sanat" anlayışını geleceğin sanatında tek seçenek olarak ileri sürmesinden ötürüdür. Aşağıda değinileceği gibi, Brecht, Eisenstein'ın "bireşimsel sanat" anlayışına karşıdır. Aslında Eisenstein da, Meyerhold gibi, Tretyakov ile Brecht'in savundukları çizgiye bir ölçüde uzak olmasına karşın, o çizgiye oldukça yakın durmaktadır. Meyerhold ile Eisenstein'ın Tretyakov-Brechet çizgisine uzak olmaları, gerçekçiliği Lukacs'ın çizdiği sınırlarla algılayıp gerçekçiliğin kendisine tümden tavır almaları ve kuramsal düzlemde gerçekçiliğin dışına savrulmalarıyla; yakın durmaları ise, yansıtma karşıtı olmalarıyla açıklanabilir. Brecht, Eisenstein'a yönelttiği eleştirinin devamında sosyalist gerçekçiliğin en genel biçimiyle perspektifini çiziyor: "Ama halkı sosyalist halk haline getirirken, aynı anda onun bilincini de ortadan kaldıran sanatın elverişsizliği açıktır. İşçi sınıfına boyunduruklarını kabul ettirmek isteyen hipnotizmacılara karşı kullanılacak sanat, bize göre, büyülemektense, halkın bilincini uyandırmaya çalışmalıdır." Hemen herkes, Türkçede **yabancılaştırma** ya da **uzaklaştırma** dediğimiz kavramı Brecht'in keşfettiğini sanır. Hayır, Brecht onu sadece geliştirmiştir; tıpkı sosyalist gerçekçilik kavramını Gorki'nin bulup gene Brecht'in bu kavramın kuramsal arka planını doldurması gibi... Bunu da Brecht'ten dinleyelim: "Moskova' ya bir önceki gelişimde, Tretyakov Yoldaş ve edebiyat eleştirmeni dostlarıyla konuşma olanağı bulmuştum. O zaman, Sovyet araştırıcıların, Aristo'nun aşılmış estetiğinin yerini alması gereken yeni estetiğe uygulanabilecek bir temel kavram bulduklarını öğrenmiştim. Bu kavramın Rusça adı, söyleyişimi hoşgörün 'ostra-

ninie' idi. Yeni Alman tiyatrosunda biz, Rusça kavramın içeriğini bir parça değiştirerek, 'verfremdung' ya da 'distanciation' terimlerini denedik. Rus araştırıcılar, alışkanlıkların ve kavrama otomatizminin altüst edilmesiyle sanatın özgürlük duygusu yaratma gücünde olduğunu vurguladılar. Ne var ki bunlar hemen eskir, sertleşir ve yeniden bir 'distanciation' (uzaklaştırma) ya da 'otomatikleşmenin kırılmasını' gerektirirler." Brecht'in sosyalist gerçekçi yaratma yöntemi dediği budur. Söz konusu yöntemin daima yeni silahlara, en modern silahlara (distaciation vb.) gereksinmesinin temelinde yatan da, bu "otomatikleşmenin kırılması" gerektiği olgusudur. Özgürlük sorununa ve dolayısıyla da Çin tiyatrosuna bu bağlamda yaklaşır: "Özgürlük duygusuyla biz de ilgilendik, ama yalnızca seyirciyi sosyal tutsaklığa karşı savaşmaya ittiği ölçüde. Çin tiyatrosunun 'distanciation' yöntemleri burada son derece yararlı." Görüldüğü gibi, Brecht'in ortaya koyduğu özgürlük anlayışı, Lenin'in "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" makalesinde belirlediği gerçek özgürlüğün kendisidir.

Tutanağa göre, Brecht'in konuşması alkış toplamaz; aralarında birkaç sürekli ve güçlü alkışın da bulunduğu zayıf alkışlar duyulur. Bundan sonra sıra, Brecht ile Eisenstein arasındaki tartışmaya gelmiştir. Eisenstein, "Meslektaşım Brecht'in biraz önce, Çinli oyuncunun sanatı ve benim kendi düşüncelerim üzerine yaptığı betimleme, bütünüyle öznel ve demagojiktir." diye söze başlar. Brecht'in eyleme götüren bir tiyatro için model bulma girişimini "dünyanın en iyi niyeti" olarak yorumlayan Eisenstein, "Ama bu övülesi amaç uğruna, Çin tiyatrosunun özünü, sembolizmini öldürüyor. Onu, ruhsuz bir kimyasal preparata dönüştürüyor." der. Konuşan, Stanislavski'ye, "Şu bayatlamış, insanın zaman-aşırı ve sonsuz doğası teorisi biz materyalistler için yeterli değildir." yanıtını veren Eisenstein değil de, sanki bir başkasıdır. Çin tiyatrosunun özü/sembolizmi denilen şey, eğer hipnoz ve büyüden oluşuyorsa, onu kitlelerin yaşamına bir uyuşturucu gibi sokmanın ne yararı olabilir, sorusunu kendisine sorarak konuşan bir Eisenstein değildir karşımızdaki. Öyle ki, karşı olduğu yansıtma kuramını bile savunmaya kalkışır: "Aristotelesçi olmayan bir tiyatro yaratmak, eskilerin dediği gibi, katıksız bir 'contradictio in adjecto'dur. Bu, alkolsüz votka üretmeyi denemek kadar (gülmeler) ya da Alman meslektaşlarımıza daha yakın bir örnek olsun, proletaryasız bir sosyalist devrim yapmak kadar saçma sapan, skolastik bir düşüncedir."

Evet, gerçeğin taklidi ile sosyalist gerçekçiliğin uyuşamayacağını özellikle vurgulayan Eisenstein değildir bu. Çizgi olarak yakın durduğu Brecht'in tümden uzağına savrulduğunun ve Jdanovist kültür işleri sorumlusu Kerjentsev'e saldırı malzemesi sunduğunun bilincinde bile değildir. Brecht'in, yerinden, kürsüye çıkmadan, verdiği yanıt, oldukça nettir: "Tartışmamız bende, derdinizin, benim verdiğim adla sentez nostaljisi olduğu izlenimini uyandırdı. Kültür sizin için yanlızca Proletkült demek olsa bile, sanatın kaynaklarını sabırsızlıkla bekliyorsunuz." İnce bir alay da söz konusu burada. İşçi dalkavukluğuna varan ve insanlığın değerli tüm devrimci birikimini reddeden Proletkült içinde bir zamanlar Eisenstein'ın da yer aldığına bir gönderme yapılmakta ve ek olarak bugün o noktanın tümüyle karşıtı bir noktaya savrulmakta olduğuna işaret edilmekte. Brecht, "bireşimsel sanat"a karşı tavrını da bir kez daha açık bir biçimde vurgular: "Bugün, sentez nostaljinizi Üstat Mei Lan-fang'ın tiyatrosuna yansıttığınız izlenimini edindim. Bana gelince, **kitleleri yalnızca kendine çekmekle kalmayan, ama onlara yarın iktidarın nasıl alınacağını öğreten sanatın çıkış noktasının tam bir sentez değil, uzaklık, ayrım ve çelişme olması gerektiğine** (abç) inanıyorum." Brecht, gene sosyalist gerçekçiliğin perspektifini çiziyor (ki bu perspektif, dünya devrimine denk düşüyor).

İkili tartışma sonrasında Tretyakov söz alır ve tapma (culte) konusuna ilişkin Brecht'in bakışını destekleyen kısa bir açıklama yapar. İsveçli genç yönetmen Sjoberg de kısa konuşmasında duygularını dile getirir ve söz, Devlet Kültür İşleri Komitesi Başkan Yardımcısı Kerjentsev'e verilir. Kerjentsev, kuramsal arka planında Lukacs'ın sırıttığı Jdanovist resmi sosyalist bakış açısından mızrağın sivri ucunu Meyerhold, Eisenstein, Brecht ve Tretyakov'a yöneltir. Konuşma üslubuyla da tam bir memurdur. Meyerhold'dan başlar: "Yoldaş Meyerhold, sosyalist gerçekçilik ilkesinden yana olduklarını en açık biçimde belirtenler arasında. Ama, **uygulamada aynı tek anlamlı dili kullanmıyor** (abç). (...) iki yıl sonra, Büyük Ekim Devrimi'nin yirminci yıldönümünü kutlayacağız. Parti kutlama için (...) büyük bir yapıtın gösterime koyulmasını istiyor. Bu büyük görevden kaçınmak ya da buna yeterli ilgiyi göstermemek, emekçi kitlelere saygısızlık ve politik sabotaj olarak anlaşılacaktır." Ne demek "uygulamada aynı tek anlamlı dil"? Bunun anlamsızlığını bir yana bırakalım, sanat,

günübirlik politikaya ilişkin taktik bir sorun mudur ki, uygulanmasında "aynı tek anlamlı dil" kullanılsın? Sonra, partinin sanatçılara, şu konuda resim yap, şu konuda film çek, şu konuda roman yaz... diye emir verme hakkı da neyin nesi oluyor? Büyük Ekim Devrimi söz konusuysa, orada sosyalist sanatçılar vardır ve sanat alanında gerekeni yapmasını partinin politbürosundan çok daha iyi bilirler. Vulgarizasyona tabi tutulmamış Leninist bir parti anlayışına göre, sanat bir yana, hiçbir şey emir-komutayla yürütülemez. Bu onun doğasına, kolektif olma ilkesine aykırıdır. Ha, karşı-devrimci bir tutum mu kendini gösteriyor; Leninist parti, çok özerk ve özgül bir alan da söz konusu olsa (ki bu alanların başında sanat gelir), o durumda ne yapılması gerektiğini de çok iyi bilir. Kerjentsev'in ya şu "politik sabotaj olarak anlaşılacaktır" sözüne ne demeli? Bu tehdit değil de nedir? Yüreğiyle, beyniyle bütün yaşamını sosyalizm davasına adamış bir sanatçıya bir parti memurunun bu tehdidi savurma hakkı, hangi Leninist ilkeye dayanıyor; açıklaması var mı? Resmi sosyalist gerçekçiliğin Jdanovist vulgarizasyon biçiminin uygulama alanına ilişkin önemli ipuçları var, bu memurun sözlerinde. Resmi sosyalist gerçekçiliğin sanata/edebiyata direktifler çerçevesindeki bu yaklaşımının, Lenin'in "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" makalesinde belirttiği "işçi hareketine kopmaz bağlarla bağlı çeşitli, zengin, geniş bir edebiyat örgütleme çabası" ile uzaktan yakından hiçbir ortak yanının bulunmadığını, ona taban tabana zıt düştüğünü, bilmiyorum belirtmeme gerek var mı?

Eisenstein'a yönelttiği eliştiride önemli ölçüde haklı görmek mümkün Kerjnetsev'i: "Büyük sosyalist gerçekçi tiyatro, eğer bilinçaltının mağaralarından beslenseydi, insanlık, daha da yükseklere ulaşmada yalnızca bir aşama olan Büyük Ekim Devrimi'nin zirvelerine nasıl yükselebilirdi?" Ama buradaki haklılık, onun resmi sosyalist gerçekçiliğinin Jdanovist biçiminden değil, Brecht'le tartışmadan önceki konuşmasında ve özellikle de tartışması sırasında kendini kapıp koyveren Eisenstein'ın ona sunduğu malzemeden kaynaklanıyor.

Brecht'i, onun savunduğu sosyalist gerçekçiliği, "mahkûm" etmeye getirir sırayı. Ama, onun kuramının incir kökleri gibi kayayı delip çatlattığının zerre kadar farkında bile değildir memur Kerjentsev. Ben alıntı yaparken tuttum kendimi, lütfen siz de gülmeyin ve okuyun; çünkü resmi

sosyalist gerçekçiliğin kuramsal arka planına ilişkin ipuçları veriyor Kerjentsev: "Brecht Yoldaş, kolektif bilinçaltıyla ilgili konuşma karşısında doğrudan ve akıldan yana yer almasına yol açan yeterli bir uzaklıkta bulunuyor. Peki zamanımızın en üstün aklını kim temsil ediyor? (Dur bakayım, kim olabilir? Tabii ki sen. -A.K.Ç.) Diyalektik yasaları bilseler de ve kendi usullerince emekçi kitlelerle birleşmek isteseler de küçük burjuva aydınları değil kuşkusuz. Çünkü, tarihsel gelişimin dikte ettiği biçimde, yani Komünist Parti emirlerini benimseyerek değil de, kendi bildikleri gibi davranmakta direniyorlar. (Yanılmamışım, zamanımızın en üstün aklını o temsil ediyor.-A.K.Ç.) /Brecht Yoldaşın, Çin tiyatrosunun seyirciler üzerinde bıraktığı etkiyle ilgili ayrıntılı incelemesi, incelikli, bir bakıma da ilginçtir. /Ama **biçimci kuramını** (abç), anti-faşist tiyatro için kılavuz-düşünce olarak benimsetmek istediğinde buna karşı çıkmak zorundayız. İdeolojiye ve **özellikle de gerçekçiliğe ilişkin görevlerin** (abç) sırtında, sanatsal tekniği bir put haline getiren kuramını, biz Sovyet kültür emekçileri, iyi biliyor ve **zararlı buluyoruz**(abç)." Brecht "küçük burjuva", zamanın en üstün aklını(!) temsil eden memur Kerjentsev "kültür emekçisi". Çünkü Brecht, Lukacs'ın Parti'ye sokuşturduğu ve Jdanov'un resmi parti görüşü kıldığı yansıtma kuramını savunma emrini benimsemiyor, karşısına onu parçalayıp tuz buz eden, uzaklaştırma (distanciation) tekniğini temel alan kuramını koyuyor. Ve en "kötüsü" de, sosyalist gerçekçilik diyor, başka bir şey demiyor. Ne "belâ" adam şu Brecht! Brecht'in kuramının "biçimci" olarak nitelendirilmesi, Lukacs'ın marifeti; bu, gün gibi ortada. Aşağıda Brecht ile Lukacs çatışmasının ana eksenini ortaya koyarken de değinileceği gibi, Lukacs XIX. yüzyıl burjuva gerçekçiliğini fetişleştirir ve bunu sosyalist gerçekçiliğin arka planı kılmaya çalışır. Lukacs'a göre XIX. yüzyıldan sonra gerçekçilik, büyük bir erozyona uğrar ve bu gerileme sürecinde **Naturalizmin** yanı sıra ortaya çıkan bir ikinci akım **Biçimciliktir**. Gene bu mantığa göre, Brecht'in sosyalist gerçekçiliği de, en küçük bir ilintisi bulunmadığı halde, biçimciliğin kendisidir. Şu "özellikle de gerçekçiliğe ilişkin görevler" ne ki acaba? Yansıtma kuramını temel alan XIX. yüzyıl burjuva gerçekçiliğinin kopyası ürünler ortaya koymak mı? Eğer buysa (ki bu bir kayadır), düşmanıdır bunun Brecht'in kuramı (ki o da incir köküdür). Brecht'in kuramının resmi anlayışça zararlı bulunmasına gelin-

ce, hayal gücümü zorlamak istemiyorum, dahası bunu düşünmek bile istemiyorum; ama, sormadan edemeyeceğim: Acaba Nemiroviç-Dançenko'nun açış konuşmasında belirttiği "faşist veba ile bağları apaçık olan yozlaşma içindeki eğilimler"den biri olarak mı gösterilmek isteniyordu Brecht'in kuramı?

Brecht "mahkûm" edilir de, Tretyakov bundan "pay"ını almaz mı? Kerjentsev sürdürür konuşmasını: "Her zaman dolu olduğu Poletkültçü ve Fütürist düşüncelerini sergileyerek bize bütünüyle belgelere dayalı bir açıklama yapan Tretyakov Yoldaşta, Brecht Yoldaşın öylesine çok ortak yan bulması bir raslantı değildir. Bogdanov basili bir an için bana da bulaşmış olduğu ve onu genç Sovyet tiyatrosuna yaymaya çalıştığım için, bunu büyük bir inançla söylüyorum." Brecht, Eisenstein'a eskiden Poletkültçü olduğunu anımsatır da; Kerjentsev, Tretyakov'a "hâlâ Proletkültçüsün" demez mi? Brecht'in de onda derin ortak yanlar bulması rastlantı olamayacağına göre , Brecht de Poletkültçüdür(!) ve hatta Fütüristtir (!). Bir zamanlar Kerjentsev'in de Poletkültçülerden Bogdanov basiline bulaşmış olması nedeniyle, o bunu büyük bir inançla söylüyor ve biz de aynen kabulleniyoruz(!). Basile masile bulaştıklarına göre de, Tretyakov ile Brecht'in resmen hasta olmaları gerekiyor. Peki, yok mu bir çare? Var tabii, onu da gösteriyor Kerjentsev: "Leninci ve Stalinci (Marksist-Leninist değil yani; zaten öyle dese, meramını anlatamazdı.-A.K.Ç.) eleştiri sayesinde bugün, iyileşmiş bulunuyorum; anti-faşist hareket içinde büyük bir çalışma yürütmüş olan Tretyakov Yoldaşın da iyileşmesini dilerim." Biz de Tretyakov'a acil şifalar dileyelim dilemesine de, bir soru takılıyor aklıma, onu da belirteyim: Brecht de "hasta", onun iyileşmesi niye dilenmiyor? Yoksa, Rus olmadığı için mi?

Dikkat ettim de, "sanatı başka bir şeye bağımlı kılmak tümden yanlıştır," diyen Tayrov'a en küçük bir eleştiri yok Kerjentsev'in sözlerinde. Bunun tek açıklaması var: Tayrov, Kerjentsev'in sözleriyle, "uygulamada aynı tek anlamlı dili kullanıyor" olsa gerek.

Yukarıdaki çatışmanın kuramsal arka planında sosyalist gerçekçi anlayış ile resmi sosyalist gerçekçi anlayış yatmaktadır. Sosyalist gerçekçilik, kuramsal olarak, Brecht'le somutlaşırken; resmi sosyalist gerçekçilik, kuramsal kimliğini Lukacs'ta bulmaktadır. Lukacs ile Brecht

çatışması, ana neden olarak, Marksizmi kavrayış tarzından kaynaklanmaktadır. Brecht, Marksizmi devrimci tarzda kavrayıp, sanat ürününün bizzat kendisine uygulayıp savunduğu sosyalist gerçekçilik kuramını da bu bağlamda geliştirmiştir. Lenin'in "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" makalesindeki esaslar, onun geliştirdiği sosyalist gerçekçilik kuramında ifadesini bulmuştur. Bu bakımdan o, bir devrimci proletarya sanatçısı, aynı zamanda sanat kuramcısı ve bir Marksist-Leninist'tir. Lukacs ise, bırakalım Leninist olmayı, salt akademisyen bir Marksist olmaktan bile bir hayli uzaktır. Çünkü, Marx ve Engels'in bütünlüğe ulaşmış kuramından -Marksizmden- çıkış yapması gerektiği halde; o, Marx'ın Hegel'den ilk yararlandığı dönemi -Marksist kuramın henüz oluşmadığı bir evreyi- çıkış noktası olarak almıştır. Dolayısıyla, onu bir Hegelci olarak tanımlamak, yerinde bir belirleme oluyor. Lukakcs'ın "gerçekçilik" diye burjuva gerçekçiliğini sosyalist gerçekçi sanata dayatmak istemesi, bu bağlamda da yansıtma kuramını mutlaklaştırması, XIX. yüzyıla çakılıp kalmış bir Hegelci olmasıyla açıklanabilir ancak. İşte, ayrıntıları bir başka çalışmanın konusu olan Lukacs ile Brecht çatışmasının ana nedeni budur.

Burada, kendisini sosyalist olarak tanımlayan, ama sosyalist gerçekçiliği savunamayan şairler için bir belirleme yapmak gerekiyor. Onlar, sosyalist gerçekçilik denilince, resmi sosyalist gerçekçiliğin dışındaki sosyalist gerçekçiliği algılayamadıklarından ötürü, kendi bulanık kafaları gibi, alana ilgi duyanların kafalarını da bulandırıyorlar. Dehşetli derecede kaygı verici olan ise, aklı başında sosyalistler aracılığıyla bu bulanık kafa yapısının ansiklopedi sayfalarına taşınması ve bulanıklığın böylece de kalıcı kılınmaya çalışılması uğraşı... Sözcüğün tam anlamıyla, Feuerbachçılık yapıyorsunuz baylar. Feuerbach, felsefesinde materyalizmi temel almasına karşın, XIX. yüzyılın mekanist meteryalistlerine bakıyor ve kendisinin meteryalist olmadığını iddia ediyordu. Nitekim, vulgarizatörlerin savunduğu mekanist materyalizmin dışında gerçek materyalizmi algılayamamasından ötürü, felsefesindeki materyalist temele karşın, Feuerbach bir idealist idi, öyle kaldı. İlgili bir yargıya ulaşmak için sözü Engels'e bırakıyorum: "1850-1860 yılları arasında Almanya'da materyalizm ticareti yapan vulgarizatörler, üstadlarının bu dar görüşlülüğünü hiçbir şekilde aşamadılar. O zamandan beri tabiat bilimlerinde görülen bütün ilerlemeler, bu vulgarizatörler için bir yaratıcıya beslenen inanışa karşı ileri

sürülecek yeni deliller olmaktan başka bir işe yaramadı. Gerçekte, teoriyi geliştirmeye hiç de niyetleri yoktu. Gerçi idealizm söyleyeceğini söylemiş ve 1848 devrimiyle öldürücü bir darbe yemişti ama materyalizmin, bir an için, kendisinden daha aşağı duruma düşürüldüğünü görmek zevkini tatmıştı. Feuerbach, bu materyalizmden gelecek her türlü sorumluluğu reddetmekte tamamen haklıydı, fakat materyalizmin bu gezginci vaizlerinin doktrinini, genel olarak materyalizmle karıştırmaya hakkı yoktu[19]." Yargıyı yazabilmem için de Engels'i yinelemem gerekiyor: Sosyalist olduğunu iddia edip de sosyalist gerçekçiliği savunamayan baylar, resmi sosyalist gerçekçilikten gelecek her türlü sorumluluğu reddetmekte tamamen haklısınız, fakat bu doktrini, genel olarak sosyalist gerçekçilikle karıştırmaya hakkınız yoktur!

Sonuç Değil Yeni Bir Giriş

En güzel aşk şiirlerini de, iddia ediyorum, biz devrimci proletarya düş üreticileri yaşarız ve/veya yazarız. Çünkü, özgür ve varsıl şiirimizin perspektifi dünya devrimidir. Aşkın sınıfsallığını kavrayamayan ve dünya devrimini de bir anda saman alevi örneği yanıp sönecek bir şeymiş gibi algılayanların bunu anlaması olanaksızdır. Zaten bunu onlara anlatmak diye bir derdimiz de yok.

Kahrolsun partizan olmayan şairler!

Yaşasın sosyalist gerçekçi şiir!

Yaşasın dünya devrimi!

Giriş Tümcesinin Tamamı

Marksizmin toprağı nadasa kalmaz, bereketlidir; en hassas bitkiler bile söküldüğü toprakları aramaz, boy atar bu toprakta, ama kökleri incir gibi kayayı çatlatamaz.

(1989)

NOTLAR:

(1) V.I. Lenin, "Party Organization and Party Literature", **Collected Works**, Vol. 10, Foreign Languages Publishing House, Moscow 1962, p. 48-49.

(2) M. Gündüz, "Bürokratik Reel Sosyalizm Çöküşe! Yaşasın Devrimci Sosyalist Demokrasi!" **Sosyalist Birlik**, Sayı 5, Temmuz-Ağustos 1989, s. 18.

(3) V.I. Lenin, "Marxism and Revisionism", **Collected Works**, Vol. 15, Foreign Languages Publishing House, Moscow 1963, p. 35.

(4) E. Bulancaklı, "Sosyalizm ve Sanat Üzerine Değinmeler", **Sosyalist Birlik**, Sayı 5, Temmuz-Ağustos 1989, s. 55.

(5) Aynı yerde.

(6) Agd., s. 56.

(7) S. Oğulcan, "Ekim Devrimi/Kültür ve Sanat", **Yeni Öncü**, Sayı 13, Ekim-Kasım 1988, ss. 8-45.

(8) Burada bir açıklama yapmak zorunda hissediyorum kendimi. Bazı arkadaşlar, **Yakın** dergisinin Haziran 1989 sayısında yayımlanan yazımın, Oğulcan'ın adı geçen çalışmasına tepki olarak kaleme alınıp alınmadığını sordular bana. Hayır, o yazı Oğulcan'a tepki olamazdı; çünkü, Eylül 1988'de yeni içerik ve biçimiyle yeniden çıkacak olan ama çıkamayan **Mayıs** dergisi için Temmuz 1988'de kaleme alındı. Yani Oğulcan'ın yazısı yayımlanmadan önce yazılmıştı. Ali Yıldırım tanığımdır.

(9) Oğulcan, agd., s. 24.

(10) V.I Lenin, "On Proletarian Culture", **Collected Works**, Vol. 31, Progress Publishers, Moscow 1966, p. 317.

(11) Oğulcan, agd., s. 25.

(12) T. Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Çev. H. Gönenç, Eleştiri Yayınevi, İst. 1982, s. 61.

(13) Age., s. 60.

(14) İletişim'in yayınladığı **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**'nin 21. fasikülünde yer alan Akif Kurtuluş imzalı çerçeve yazıda böyle yapılıyor. İletişim'in ansiklopedisi resmi tarihin karşısına alternatif resmi tarihi mi koyuyor ki, söz konusu yazıda şunlar yazılabiliyor: "(...)Makaleyi Krupskaya, çok önce yazılan, ancak ilk kez 1960 yılında Druşba Narodov'da yayımlanan yazısıyla tartışılır olmaktan çıkarmıştır. Sosyalist gerçekçiliğin partiinost yorumunu Lenin'e dayandırmak boşunadır." Bu satırları yazana, "Krupskaya'nın yazısından önce git makalenin kendisini oku." demenin, aklı başında her sosyalist gibi ansiklopedinin yayın yönetmeni Ertuğrul Kürkçü'nün de görevi olması gerektiğini düşünüyorum.

(15) F. Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, Çev. O. Suda, Suda Yay., 2. Basım, İst. 1975, s. 54-55.

(16) Age., s. 61.

(17) L.Troçki, **Sosyalizmin Güncel Meseleleri**, Çev. Y. Öner, Suda Yay., İst. 1979, s. 217.

(18) Daha ayrıntılı bilgi ve yapacağım alıntılar için bkz: Lars Kleberg, "Büyücü Çıraklar", Çev. S. Selçuk, **Adam Sanat**, Sayı 33, Ağustos 1988, ss . 26-42.

(19) F. Engels, age., s. 29.

İÇİNDEKİLER

Estetik-Kültür	11
Sanatta Popülizmin İdeolojisi: "Toplumcu Gerçekçilik"	21
'Catharsis'	27
Avner Ziss'in Sanata Yaklaşımına Eleştirel Bir Bakış	32
Brecht'in Sanat Kuramında Yabancılaştırma	44
Resmi İdeoloji-Bilim ve Bilimadamı	54
İki Yazma-Okuma Pratiği ve İki "Terörist" Bruno	62
Brecht'te 'Yaratma' Sorunsalı	68
Roland Barthes'ın 'Yeni Eleştiri' İçindeki Yeri ve Marksistliği Üzerine	76
Sosyalist Gerçekçi Şiirin Perspektifi Dünya Devrimidir	86

Ahmet Kerem Çebi'nin diğer yapıtı:
Kirli Aşk Şiirleri
(Sorun Yayınları, 1994, İstanbul)

Althusser'in bunu "izleyicinin tiyatro salonundan çıktıktan sonra kendini oynamaya başlaması" biçiminde belirlemesinin anlaşılmayacak bir yanı mı var ki, içeriği boşaltılmış/"maddeci sanat"

da bu noktada itiraz olarak şöyle bir görüş sürülebilir: "'Catharsis'le sonuçlanan özdeşleş- bir 'uyuşturma' yöntemi değildir ve 'mad'ını lurmamıştır. Bugünün insanı duygulanımlarının

Beynimin ışıksız ama kurtarılmış ara sokaklarından geçip kendime ulaştığımda, yeni doğan oğlumun adındaki devrim ve bu kitabın adındaki dünya devrimi kavramlarıyla göz göze geliyorum. Sonra hiç duraksamadan Me -ti'nin o sıcacık sözünü cebimden çıkarıyorum.

"Elmanın tadı yendiği zaman övülür."

Deneysel

s. 35.

ölçerin dışında, duyusal tepkiler ortaya çıkaramaz, gözlemler yapmaya izin veremez, bilgi aktaramaz. (Bkz.: Epik Tiyatro, Gen. K. Öztaş, Dost Kitabevi Yay., Ank. 1981) Özdeşleştiğiniz kahramanın göremediği bir şeyi göremeyeceksiniz, duyamadığı bir şeyi du-

ISBN 975 7994-24-3

önselliğin yanı sıra duyusallık yönünden de tutsak mayı, Shakespeare'in Kral Lear oyununu seçerek eklendiriyor Brecht. Özdeşleşme tekniği kullanıl- da, Kral Lear'ın, kızlarının "nankörlüğü" karşısında uzaklığı, izleyiciye öylesine doğalmış gibi gelir ki, izleyi- ear'in kızmayabileceği olasılığını aklının ucundan bile mez. Kendisi de bu kayıtlık duygusunun tutsağı olur. Uyuşturulan önemli bir gerçek, bütün çıplaklığıyla orta- Lear'ın kızgınlığı değildir, ama bütün insanlığın mar-

ISBN 975 7994-24-3