36

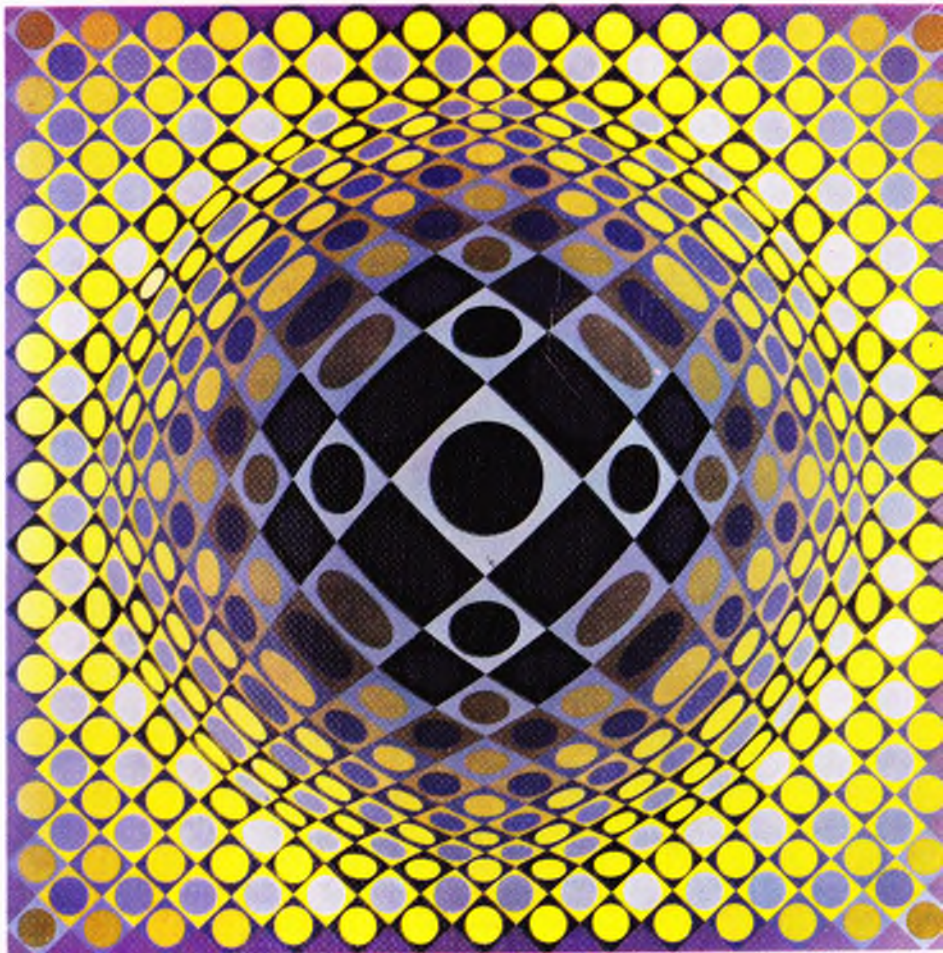
C.Caudwell

payel

yanılsama ve gerçeklik

Çeviren: Mehmet H.Doğan

Christopher Caudwell



YANILSAMA VE GERÇEKLİK

payel

CHRISTOPHER CAUDWELL

●

YANILSAMA VE GERÇEKLİK

●

2. basım

PAYEL YAYINLARI : 36
Sanat Kuramı Kitapları : 3

Dizgi-baskı : Tuba Matbaası
Kapak filmleri : Ebru Grafik
Kapak baskısı : Çetin Ofset
Cilt : Esra Mücellithanesi

Özgürlük, gerekliliğin tanınmasıdır.

ENGELS

Christopher Caudwell 20 Ekim 1907'de İngiltere'de Putney'de doğdu. Ealing'de Benedictine papaz okulunda eğitim gördü. On altı buçuk yaşında bu okulu terk etti ve *Yorkshire Observer*'da üç yıl muhabir olarak çalıştı. Sonra Londra'ya döndü ve bir havacılık yayınları şirketine yazar olarak girdi. Daha sonra da bu yayınların yöneticisi oldu. Bu arada devamlı değiştirilebilen bir vites icat etti. Bu konudaki planları uzmanların epey ilgisini çekti. Havacılık üzerine beş ders kitabı, yedi polis romanı, şiirler, hikâyeler yayımladı. Bütün bunlar yirmi beşine varmadan önceydi hep.

1935 Mayıs'ında ilk ciddi romanı olan *This My Hand*'i yayımladı. Ardından *Yanılsama ve Gerçeklik*'in ilk taslağını bitirdi. Birkaç ay sonra Paris'e gitti. Döndüğünde *Yanılsama ve Gerçeklik*'i yeniden ele aldı. Ardından *The Crisis in Physics*'i yazmaya başladı. Bu sıralarda İspanya İç Savaşı patladı. Caudwell bu savaşa katıldı. Uluslararası Tugay'da çarpışırken 12 Şubat 1937 de Jarama harekâtında öldürüldü.

Yapıtın özgün adı Illusion and Reality

●

Birinci basım : Aralık 1974

●

İkinci basım : Ocak 1988

CHRİSTOPHER CAUDWELL

YANILSAMA VE GERÇEKLİK

ŞİİRİN KAYNAKLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

(George Thomson'ın Biyografik Bir Notuyla)

İngilizce aslından çeviren
MEHMET H. DOĞAN



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

CAUDWELL'IN YAŞAMI ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ

Zamanımızın en büyük kitaplarından biridir bu. Okunması kolay değildir. Üzerinde çalışılacak, açıklanacak, tekrar tekrar dönülecek bir kitap. Okuyucu o zaman görecektir ki, tekrar tekrar da dönse, her defasında üzerinde düşünülecek taze bilgiler bulacaktır onda.

Yazar, Christopher St. John Sprigg, 20 Ekim 1907'de Putney'de doğdu. Ealing'de Benedictine papaz okulunda eğitim gördü. On altı buçuk yaşında okulu terk etti ve Yorkshire Observer'*da üç yıl muhabir olarak çalıştı. Sonra Londra'ya döndü ve bir havacılık yayınları şirketine yazar olarak girdi; ileride bu yayınların yöneticisi olacaktır. Planları,* Automobile Engineer'*de yayımlanan, devamlı değiştirilebilen bir vites icat etti. Bu planlar, uzmanların epey ilgisini çekti. Havacılık üzerine beş ders kitabı, yedi polis romanı, şiirler, hikâyeler yayımladı. Bütün bunlar yirmi beşine varmadan önceydi hep.*

1935 Mayısı'nda, ilk ciddi romanı, This My Hand'*i, Christopher Caudwell adıyla yayımladı. Bu kitap onun ruhbilim üzerine sıkı bir çalışma yaptığını, ama bilgisini yaşamla birleştirmeyi henüz başaramadığını gösterir.*

1934'ün sonunda Marksist klasiklerden bazılarını görmüştü; ertesi yazı, Cornwall'da, bunları incelemekle geçirdi. Londra'ya dönüşünün üzerinden çok geçmeden Yanılsama ve Gerçeklik'*in ilk taslağını bitirdi. Daha sonra, Aralık ayında, Poplar'da bir pansiyona yerleşti. Poplar'daki arkadaşlarının çoğu dok işçileriydi; neredeyse saldırgan proleter denilebilecek olan bu işçiler, yaşamını kitap yazarak*

kazanan, iyi konuşan, bu sessiz, sakin genç adamdan kuşkulandılar önce; ama çok geçmeden, payına düşen işleri duraksamadan yapan delikanlıyı kendilerinden biri olarak kabul ettiler.

Birkaç ay sonra Paris'e gitti, taptaze bir güç ve heyecanla döndü geriye. Para için yazdığı romanların yanı sıra Yanılsama ve Gerçeklik'i *yeniden ele aldı, sonradan* Studies in a Dying Culture'*da yayımlanan denemeleri tamamladı,* The Crisis in Physics'*e başladı. Saati saatine yaşıyordu. Gündüzü daktilosunun başında geçirdikten sonra saat beşte evden çıkıyor, ya bir toplantıda konuşmak üzere ya da Crisp Street Market'ın köşesinde* Daily Worker *satmaya gidiyordu.*

Bu arada İspanya İç Savaşı patladı. Poplar örgütü, hemen bir kampanyaya girişti. Caudwell kampanyayı yürütenlerden biriydi. Kasım ayında bir cankurtaran arabası satın alacak kadar para toplamışlardı. Satın alınan arabayı Fransa üzerinden İspanya'ya götürmek üzere Caudwell'ı seçtiler. Cankurtaranı İspanya Hükümeti'ne teslim ettikten sonra Uluslararası Tugay'a katıldı Caudwell, ve 12 Şubat 1937'de Jarama harekâtında öldürüldü. İspanya'dan gönderdiği bir mektupta şöyle yazıyordu: «Eski bir asker gibi hissetmeye başladım kendimi artık, şimdilerde bizim grubun makineli tüfek öğretmeniyim. Grubun siyasal delegesiyim, duvar gazetesine yazı yazıyorum, bir başka siyasal görevim daha var; gördüğünüz gibi boş zamanımı oldukça iyi değerlendiriyorum.»

Ölümünü, daha sonra II. Dünya Savaşı'nda vurulan, en yakın dostlarından biri, Tugay'dan bir arkadaşı bildirmişti: «İlk gün, John'un grubu bir tepe üzerinde mevzilenmişti. Fena ezildiler: önce topçular, sonra uçaklar, daha sonra da düşman makinelileri tarafından. En sonra da Faslılar dalga dalga saldırdılar tepeye. Makineli tüfeğiyle büyük iş gören John dahil, bizimkilerden çok az arkadaş kaldığından, Bölük Komutanı çekilme emri verdi. Daha sonra onun grubundan, çekilirken vurulan birine rastladım. Son gördüğünde, John, kendisine otuz metreye kadar yaklaşmış olan

Faslılara karşı geri çekilişi korumaktaymış. Cephede geçirdiğim son yedi gün içinde önüme gelene onu sordum, ama bir daha kimse görmemişti onu. Tepeden kurtulmayı başaramamıştı, besbelli.»

Romanları ve havacılık üzerine yazdığı ders kitapları dışında Caudwell'ın kitaplarının hepsi ölümünden sonra yayımlandı. Yanılsama ve Gerçeklik, *İspanya'ya doğru yola çıktığında baskıdaydı;* Studies in a Dying Culture, *1938'de çıktı;* Şiirler *ve* The Crisis in Physics, *1939'da,* Further Studies in a Dying Culture *ise 1949'da* yayımlandı.

Profesör J. B. S. Haldane, The Crisis in Physics *üzerine yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: «Söylediklerini yarım da söylemiş olsa, Caudwell'ın bilim üzerine söyleyeceği şeyler, hem de çok önemli şeyler var. Bu kitabın, gelecek kuşaklar boyunca filozoflar için bir kaynak olacağını sanıyorum.» Aynı şey* Yanılsama ve Gerçeklik *için de söylenebilir. Bu kitap, temel estetik sorunları, burjuva ruhbilimini Marksçı eleştiri temelinde sistematik bir biçimde araştırarak bunlara kapsamlı bir çözüm bulma konusunda bir ilk girişim olarak edebiyat eleştirisinde yeni bir çıkış noktası olmuştur. Bu, kitabın yanlışlardan uzak olduğu anlamına gelmemeli. Tam tersine, yazar, karşı çıktığı kuramların etkisinden tam olarak kendini kurtaramamıştır daha. Ama yaşasaydı, bunun farkına varan ilk insan da kendisi olacaktı.* Further Studies'de *Bilinçlilik üzerine yazdığı denemesinden açıkça bellidir bu: burada, «burjuva, ruhbiliminin mitsel kategorilerinden» vazgeçip, şimdi Marksçı ruhbilimine temel olarak tanınan Pavlov'un şartlı refleks kuramına döner.*

Caudwell deha sahibi bir insandı, ama böyle bile olsa o kısacık ömrü içinde bu kadar çok şey yapmayabilirdi. Doğuştan bir düşünce adamıydı o, bir eylemci oldu. Yazarlığının en verimli döneminin, Poplar'daki siyasal çalışmasıyla aynı zamana denk gelmesi hiç de rastlantı değildir. Ölümü ise, sözcüğün tam anlamıyla bir trajediydi, kendisine yaraşır bir ölümle öldü.

George Thomson

GİRİŞ

BU KİTAP yalnızca şiire değil aynı zamanda şiirin kaynaklarına da eğilen bir kitaptır. Şiir herhangi bir dilde yazıldığı için de dillerin kaynakları üzerine bir kitaptır. Dil toplumsal bir üründür, insanların birbiriyle haberleştiği ve birbirini inandırmak için kullandığı bir araçtır; bu nedenle şiirin kaynakları üzerine yapılacak bir inceleme toplumun incelenmesinden ayrı düşünülemez.

Edebiyatın kaynaklarının gereksiz ya da önemsiz olduğu, edebiyatın edebiyat sınırları içinde kalarak eksiksiz eleştirilebileceği düşüncesi, edebiyat eleştirisinin çok bilinen varsayımlarından biridir. Bir zamanlar doğanın incelenmesi üzerine buna benzer bir felsefe anlayışı da vardı: bugün birçok bilim adamınca bilinçsiz bir şekilde benimsenen, d'Holbach'ın mekanik maddeciliğiydi bu. Maddenin, kendi kendisiyle tanımlanabileceği; insan da maddeden yapıldığına göre, bu tanımlamanın onu da içine alacağı sanılıyordu. Bu felsefe, maddeyi öznel ve aklî ögelere sahip niteliklerden —renk, katılık, tat— soymakla işe başladı. Kütle, büyüklük, zaman ve yere nesnel, maddî nitelikler olarak bakılıyordu — kendi kendisiyle tanımlanıyordu madde; Einstein'ın, bu niteliklerin belirlenmesine gözlemcinin kendisinin de katıldığını kanıtlamasına kadar sürdü bu. Ama yine Einstein, bir mutlak terim ortaya atmakla aynı girişimi gösterdi: tensor. Daha sonra da Quantum fizikçilerinin Belirsizliğin İlkesi ile bu terimin de gözleyiciye bağlı olduğu gösterildi. Modern fizikle birlikte denklemler dışında mutlak diye bir şey kalmamıştır; bu denklemlerse, düşüncelerdir. Mekanik maddeciliğin bu umulmayan sonucunun,

onun maddeci oluşundan değil, yeteri kadar maddeci olamayışından geldiği açıktır. Mekanik maddeciler, düşüncelere ve duyumsal niteliklere maddenin gerçekliğinden dışarı atılmış katkısız bir öznel ve hayali varlık vermekle, onların temeldeki süreçleriyle çelişen, maddesi olmayan bir gerçeklik alanı kurmuş oldular.

Mekanik maddecilik, maddenin nesnel ya da düşünsel yanını geliştirirken, idealizm de etkin ya da öznel yanını geliştiriyordu. İdealizm, *duyumsallık*'ın incelenmesi oldu, duyma ise etkin bir süreçtir. İnsan tarafından bilindiği şekliyle dünyanın yalnızca duyumsal niteliklerden: biçimler, kavramlar ve fikirden oluştuğu gösterildi. Önce Kant, bir bilinmeyen kendinde-şey kabul etti, fakat Hegel bunu çürüttü ve yalnızca düşünceyi bıraktı geriye; insanın kafasında değil, onun dışında var olan mutlak Düşünce'yi. Mutlak olduğu için nesnel, nesnel olduğu için de maddeseldi bu düşünce. İdealizm, materyalizm olmuştu, ama daha ilk anda nesnel ve düşünsel maddeyi dışarı attığı içindir ki, düşünceyle belirlenen, kendi kendine yeter yapısıyla Hegel Mantığının hayali maddeciliğinden başka bir şey değildi bu.

Bütün bunlar, maddecilikte nesne özneden ayrıldığı ve düşünsel olarak kabul edildiği için ortaya çıkmıştı, oysa idealizmde özne kesinlikle etkin olarak düşünülmüştü, ama etkinliği bir hiçlik, yalnızca bir dış görünüş üzerindeydi. Marx'ın bunu kavraması, etkin bir özne - nesne ilişkisi kavramına yol açtı — *nesne* üzerindeki pratiğin sonucu olarak insan *kuramı, bir şeyin* duyulması olarak *duyum*. Kuramın, özne olan insanın, nesne olan doğayla savaşımından ortaya çıktığı görülüyordu.

Ama bu kavram burada kalamazdı. Çünkü felsefenin hatalarının, özneyi nesneden soyutlamaktan ortaya çıktığı, bir kez açıkça anlaşılınca etkin özne - nesne ilişkisinin doğada yaşayan insandan başka bir şey olmadığı da açıklığa kavuşmuştu. Soyut doğada soyut bir insan değil, ama gerçekten yaşayan, davranış gösteren, soyut düşünceye ulaşmadan somut olarak yaşamış olmaları gereken, dolayısıy-

la soyut düşünceleri somut yaşamlarından izler taşıyan insanlar. Marx gördü ki, zevk alma durumundaki özne ile, düşünce durumundaki nesnenin, felsefede olduğu gibi ayrılması, somut yaşamda felsefe yapan sınıfın bilinçli varlığıyla, toplumun geri kalan kısmının bilinçsiz eylemleri arasındaki benzeri bir ayrılığın soyut bir yansısıydı. Kuram ve pratik, toplumsal gerçeklikte bölünmüş olduğu için bilinç düzeyinde birbirinden ayrılmıştı.

Böylece somut yaşamın anlaşılması Marx'a, somut yaşamın ürünlerinin —felsefe de bunlardan biridir— anlaşılması için esas göründü. Somut yaşam kendi başına vardır, hem kuramı hem de pratiği içerir, öte yandan kuram ve pratiğin somut ilişkisini kurama indirgemeye çalışan somut yaşam kuramı da vardır.

Somut yaşam kristal katılığında değildir. Herhangi bir zamanda, insanlar değişik şeyler yaparlar, bu yüzden birbirleriyle ilişki durumunda bulunurlar. Bu insanî ilişkilerin genel bir biçimde incelenmesi, toplumbilimdir. İnsan ilişkilerinin bu toplamı zaman içinde değişmez değildir, hızla değişir. Belli bir dönemde insan ilişkilerini ve bu ilişkilerin bir dönemden ötekine değişimini belirleyen genel yasalar tarihsel maddecilik kuramını meydana getirirler.

Mekanik maddecilik ve idealizm, felsefeye özgü değildir, bilimde, estetikte ve insanlık tarihinde de vardır. Ruhbilimde mekanik maddeciye şiir, bir davranış biçimi olarak görünecektir; felsefe alanında mekanik maddeciye ise şiir, bir insan vücudu halinde toplanmış maddenin kendisinde bulunan *estetik* duyumun duyurulması olarak. Güzel, Hakiki ve İyi terimleriyle açıklanabilen İdealist tutum, genellikle şiire daha uygun bir yaklaşım olarak görülür.

Sanatla gerçekten ilgili birisi için, karışık olduğu kadar sinsi de olan bu saldırıları karşılamak hiç de zor değildir. Ama, aynı yaklaşım farkı, devamlı olarak sanat alanında kalan ve katkısız estetik düşünceler dışında hiçbir şeyi kabul etmeyen kişilerin yöntemlerinde de görülür. Sanata mekanik gözle bakanlar, sanat yapıtını soyutlandırılmış nesne olarak kabul ederek, özne ya da sanatçının dışta,

tutulduğu bir sanat kuramı: sanat tekniği ya da biçimi terimleriyle yazılan bir kuram çıkarmaya kalkarlar. Sanatın sanatçıdan bağımsız olarak incelenebilen oyunları, teknik ve *soyut* niteliklerin tümü alınır ve kurama indirgenirse, sanatın kendi terimleriyle tanımlanmış olacağı sanılır. «Biçimcilik» kuramıdır bu, ve açıktır ki, bir estetik kuram olarak felsefedeki mekanik maddeciliği karşılar. Bu filozoflar gibi biçimciler de sonunda yalnızca öznel gerçekliklerle —kavramlar, düşünceler, planlar, kurallarla— başbaşa kalırlar.

Sanatta idealistler, sanat yapıtına, öznel bir şey gibi, sanatçının ya da sanat izleyicisinin kafasındaki «duyum» olarak bakarlar, ve tümüyle bu temel üzerinde bir sanat kuramı ileri sürerler. Estetik duygunun tartışılmaz ve son erek olduğuna, bu duygunun bütünüyle kendi içlerinde olduğuna, herhangi bir sanat eleştirisinin kişisel ve öznel olması gerektiğine inanırlar. «Coşkusallık» kuramıdır bu.

Bu kuram, felsefedeki idealist kurama uymakla kalmayıp, onlarınki gibi hayali bir maddecilikte son bulur. Ogden'in ve Richards'ın kuramlarının gösterdiği gibi[1] estetik duygu, en sonunda ortak duyuma (coenaesthesia) indirgenmiştir; bu ise bazı sinirlerin uyarılmasından başka bir şey değildir. Tıpkı biçimciliğin «idea»lar oluşu gibi coşkusallık da «fizyoloji» olur.

Hegel, çelişmeyi, sonunda Marx'ın yeni bir planda çözümlediği sınıra getirdiğinde, olguculuk ve görüngücülük arasında sahte bir uzlaşmanın ortaya çıkma olanağı hâlâ vardı. Bu, özne - nesne ilişkisi sorununu, tek başına ilişkiyi gerçek sayarak çözdü. Yalnızca görüngü (phenomena) vardı.

Bu çözüme çözüm denemezdi. Yalnızca görünümler var olduğuna göre, görünümleri düzenlemeye, değerlendirmeye yarayabilen bir gerçeklik (akıl ya da madde gibi) yoktur, hepsi de eşit geçerliliğe sahiptir. Görünümlerin sayısı son-

---

1 Bkz. Ogden ve Richards, **Meaning of Meaning**, ve Richards, **Principles of Literary Criticism**.

suz olduğundan, bu görünümlerin bilim, kuram ya da hakikat diye bilinen düzenlemeleri de keyfi ve temelsizdir.

Gerçekte olguculuk daima sahtecidir, daha başlangıçta sistemi organize etmek ve bir geçerlilik ölçütü sağlamak için başka bir gerçekliği (çoğunlukla aklı) sokar sisteme. Bu gerçeklik, «uygunluk» ya da «olasılık» adları altında gizlenecektir. Bu yüzden olguculuk çoğu kez utangaç idealizm, bazan da (bilinemezcilik biçiminde) utangaç maddeciliktir. Felsefede olguculuk, Hegel'cilikle bile karşılaştırıldığında bir düşüş gösterir, hele sorunun diyalektik maddecilikte ulaşılan gerçek çözümüyle karşılaştırılırsa bu düşüş daha da artar.

Bu nedenle olguculuğun, estetikte, sanat yapıtından katkısız zevk alma şeklinde yani «sanat için sanat» olarak ortaya çıktığı görülür. Elbette bu, sanat yapıtları ya da sanat yapıtlarından alınacak zevkler arasında ayrım yapabilmek için hiçbir ölçü vermeyecektir ve bu yüzden de bütün olgucu estetikçiler, genellikle coşkucu (kişiliğin ya da duygu gerçekliğinin bütünlenmesi) fakat bazan da biçimsel (ritim ya da biçim) düzenleyici bir ilke sokarlar işin içine.

Estetik üzerine yazılmış ünlü İngiliz yapıtları incelendiğinde, yaklaşımlarında katkısız olarak estetiğe bağlı kalmış olan bu yazarların bile bir yerde coşkucu görüş noktasını benimsedikleri, başka yerde iki görüş arasındaki açık çelişkileri uzlaştırmaya kalkışmadan biçimci ölçütler kullandıkları görülecektir. Ama gerçekte estetik alanında estetik yaklaşıma sıkı sıkıya bağlı bir İngiliz yazarı bulmak güçtür. Çoğunlukla sanat alanının dışından, ruhbilimsel, tarihsel ve hatta biyolojik kökenli düşünceler ithal edilir ve bu düşüncelerden bazıları kuram bakımından idealist (örneğin ruhçözümleme) bazıları maddeci (örneğin fizyoloji ya da Darwin'ci biyoloji) olabileceği, ve bunlar Descartes, Spinoza, Hegel ve hatta Marx gibi birbirlerine bu kadar uzak ve karşıt kaynaklardan çıkarılmış metafizik kavramlarla karışmış olabilecekleri için çok ilginç sonuçlar or-

taya çıkar. Uzmanlaşma faydalıdır, bütünleşmek temeldir; bu ikisinden de kaçınan seçmecilik kötünün de kötüsünü meydana getirir, modern düşüncenin karakteristik bir yüzüdür bu.

Bizim bu şiir incelememize gelince, herhangi bir katkısız estetik kategoriyle sınırlanmayı daha başlangıçta reddediyoruz. Tümüyle estetik alanda kalmak isteyen biri olursa, ya bir yaratıcı ya da sanat yapıtları izleyicisi olarak kalmalıdır. Ancak bu sınırlı alan içinde «katkısız»dır estetik.

Fakat sanat yapıtlarından zevk alma ya da onları yaratma sınırlarından sanat eleştirisine geçilir geçilmez, sanatın dışına çıkıldığı ve ona «dışardan» bakılmaya başlandığı açıktır artık. Peki, sanatın dışı nedir? İnci nasıl istiridyenin ürünüyse, sanat da toplumun ürünüdür; sanatın dışında durmak toplumun içinde durmaktır. Sanat eleştirisi, katkısız beğeniden ya da yaratıdan, özünde toplumbilimsel bir parça taşıdığı için ayrılır. Sanat eleştirisinde değerler, sanatın dışardan görülen daha genel bir görünüşü olan bir perspektif ya da dünya görüşü içinde sıralanır, bütünlenir. Sanata soğuk bir bakış değil onunla canlı, etkin bir ilişki isteyen etkin bir görüştür bu; bu nedenle de patlayıcı, güçlü bir öz taşıyan etkin bir sanat görüşü ister. Ve bir toplum ya da akıl görüşü değil, sanat görüşüdür bu.

Ama fizik, insanbilim, tarih, biyoloji, felsefe ve ruhbilim de toplumun ürünüdür; bu yüzden sağlam bir toplumbilim, sanat eleştirisine, seçmeciliğe düşmeden ya da sanatı ruhbilim ya da politika ile karıştırmadan bu alanlardan ölçütler çıkarma olanağını sağlayabilir. Toplumun ideolojik ürünlerinin birbiriyle ve somut yaşamla olan etkin ilişkilerini çırılçıplak gözümüzün önüne seren bir tek sağlam toplumbilim vardır: Tarihsel Maddeciliktir bu. Bu nedenle tarihsel maddecilik bu incelemenin temelidir.

Diğer sanatlar, toplumla genel ilişkileri içinde tartışılmasına karşın, öncelikle belli bir sanat dalı üzerinde: şiir üzerinde durmanın daha doğru olacağı düşünüldü, çünkü çok uzun geçmişi ve bugün bir dereceye kadar modası geç-

miş görünümü, estetik üzerinde çalışanlar için önemli sorunlar doğurmaktadır; ayrıca şiirin, bu kitabın yazarı için en çekici sanat olması, görevini özel bir ilgiyle yerine getirmesini sağlamıştır onun.

I

ŞİİRİN DOĞUŞU

1

ŞİİR, insan aklının estetik etkinliklerinin en eskilerinden biridir. Bir halkın ilk yazınsal sanatlarında şiir ayrı bir ürün olarak bulunamıyorsa, bu, onun bütün edebiyatla birlikte bulunuşundandır; tarihin, dinin, büyünün, hattâ yasaların ortak taşıyıcısı oluşundandır. Uygar bir halkın ilk edebiyatının bugüne kaldığı her yerde bu edebiyatın biçim olarak hemen tümüyle şiirde olduğu — yani ritmik ya da ölçülü olduğu görülmektedir. Yunan, İskandinav, Anglosakson, Roma, Hint, Çin, Japon ve Mısır halkları bu genelleştirmenin örnekleridir.

Bu şiir, şu ya da bu modern[1] anlamda «ârı» şiir değildir. Kendimizi, şiirin tam bir tanımı olarak buna bağlı saymazsak, günlük konuşmanın yüceltilmiş bir biçimi olarak tanımlayabiliriz onu. Bu yüceltme, onu sıradan konuşmadan ayıran ve ona gizemli, biraz da büyülü bir güç veren biçimsel bir yapıyla (ölçü, uyak, ses yinelemesi, eşit uzunluktaki hecelerden meydana gelmiş mısralar, düzenli vurgu ya da hece uzunluğu, yarım uyak gibi) kendini gösterir. Yinelemeler, eğretilemeler, karşıtlıklar vardır; biçimsellikleri yüzünden aslında şiir sayarız onları biz.

---

1 Caudwell, «modern» sözcüğünü ne anlamda kullandığını daha ilerde şöyle açıklıyor: «Genel anlamda 'modern' sözcüğünü, Avrupa'da ortaya çıkmış ve oradan, on beşinci yüzyıldan günümüze kadar yayılagelmiş tüm bir kültür karışımını tanımlamak için kullanıyoruz.» (Çev.)

Birçoklarınca kabul edilen bu genelleştirme konusunda birkaç örnek vermek yeter. Hesiod, bir din eserinde, bir çiftçiler kılavuzunda şiirsel bir çatı kullanmanın doğal olduğunu düşünürdü. Solon, siyasal özdeyişlerini, yasama meclisindeki özdeyişlerini doğal bir şeymiş gibi ölçülü söylerdi. Hindistan'da Ari ırkının metafizik kurguları mısralar halindeydi. Mısır gökbilimi ve evrenbilimi biçim olarak şiirseldi. Din adamları hep ritimli ve ölçülü konuşurlardı; destanın, aristokrat tarihini ululayan bir şiirsel teogoni'den[1] ortaya çıkışı gibi, ölçülü biçimde yazılmış ilk tarım ayinleri de sonunda Atina tragedyaları ve komedileri olmuş, nihayet çeşitli değişikliklerden sonra operada ve Noel pandomimlerinde şiirsel dram olarak bugüne kadar gelmiştir.

Budunbilim araştırmaları, saklanmaya değer sözlerin —iklime dair atasözlerinin, çiftçi bilgeliklerinin, büyü sözlerinin ya da daha ince ayin ve din ustalıklarının— bütün ırklarda, bütün çağlarda yüceltilmiş bir dille yazılma eğiliminde olduğunu daha iyi göstermiştir. Halk, edebiyata daha bilinçle yöneldikçe, bu yüceltilmiş dile, giderek edebiyatın şiir diye bilinen dalının özel bir taşıyıcısı olarak ayrı bir yer verilmekte, çağlara göre değişen bir ölçüde yazı ve konuşma dilinin diğer kullanışlarından ayrılmaktadır. Uygar bir çağda şiire özgü biçim, bütün edebiyatın ilkel biçimi olmaktadır. Öyleyse, edebiyat sanatı üzerinde düşünmek için temelde şiir üzerinde düşünmek gerekir.

İlkel topluluklarda dilin bu yüceltilişine, çoğunlukla, bütün topluluğun katıldığı törenlerde rastlıyoruz; söylenenler yazılı hale gelince kaybolan bu yüceltiliş, sözlerin müzikle ya da kaba bir ritimle birlikte oluşundan — şarkı olarak söylenişlerinden gelmektedir. Ortada kesin bir kanıt olmamasına karşın, ritmik ya da vezinli dilin, yazının bulunuşundan önce hep kaba bir müzikle birlikte olduğu dü-

---

1 Teogoni: Çoktanrılı toplumlarda Tanrıların oluşumu konusu. (Çev.)

şünülebilir. Gerçekten de müziğin kendisinin ilkel şiirle birlikte doğduğunu, hareketler ve sıçramalar, bağırmalar ve anlamsız haykırışlar, sopaların ve taşların birbirine vuruluşuyla çıkarılan birtakım yapma seslerle ifade edilen bir yerli beden ritminin, dansın, şiirin ve müziğin ortak atası olduğunu ileri sürebiliriz. Afrika'da, bu kuramı doğrulayacak birçok örnek bulunabilir. Örneğin, Ashanti'lerin haber iletmekte kullandıkları konuşan davulları önemli bir kanıttır: Rattray, bu haberleşmelerin, daha harfleri bilmeyen bir ilkel halka çok soyut gelecek olan kodlar yoluyla değil, konuşma ritminin ve yükseliş - alçalışlarının davulla taklit edilmesi yoluyla, yani davulların basbayağı konuşması yoluyla yapıldığını anlatmaktadır.

Bununla birlikte, ne kadar çekici olursa olsun, kesin bir kanıt olamayacak kadar geniş, böyle bir varsayımı kabul etmek tehlikeli olurdu. Bu nedenle, bir uygar yazılı edebiyatın, genellikle, yüceltilmiş bir dilin özel bir biçiminden geliştiği söylenebilir ancak. Başlangıçta hemen bütün geleneksel edebiyatı kapsayan bu yüceltilmiş dil, uygarlık ilerledikçe, kendine özgü bir hücreye kapanmış olmaktadır.

Bu yüceltilmiş dil, ilk aşamalarında, çoğunlukla, müzik ve dansla birliktedir. Hatta Perikles Atina'sındaki gibi ileri bir edebiyatın bile şiirle müzik arasında gerçek bir ayrım gördüğü sanılmamaktadır. Yunan şiirinin her biçiminin kendilerine eşlik eden kendine özgü bir müziği, tiyatro şiirinin ise koreografisi vardı. Bu bağ, belli belirsiz biçimde bugün bile varlığını sürdürmektedir. Müzik ve şiir uzun süredir kendi başlarına var olmaktadırlar; ama şarkı ve dans müziği alanında sınırlar birbirine karışmaktadır.

Dilin, uygarlığın gelişimi ile birlikte bu farklılaşması ve özelleşmesi, bütün uygar işlevlerin özelliğidir tabii. Uygarlığın gelişimi, işbölümünün devamlı olarak farklılaşmasından ibarettir; buysa, toplum ekonomisinin devamlı olarak bütünlenişine, büyüyüşüne karşıt bir şey değil, onun nedenidir. Organlarının gelişmesi, birer özellik kazanması yüzünden insan vücudunun çok geniş ve dallı budaklı bir sinir sistemi ile bir denizanasından —kendisinden kesile-

cek parçaların, tek başlarına yaşamaya devam edebileceği bir denizanasından— çok daha yüksek derecede bütünleniş gibi, toplumun üretim temeli de bir yandan gitgide daha birleşik bir duruma gelirken, öte yandan olgunlaşarak ve farklılaşarak büyür. Tüm olarak ele alınırsa, ekonomik temel olgunlaştıkça, iç içe geçtikçe bütün kültürel üst yapısı da farklılaşan her uygarlıkta görülür bu. Basit bir kabile ekonomisinde toplumun hizmetinde olan şiir, modern kültürün zenginleşmesiyle, romanla, tarihle ve dramla yan yana var olan bir etkinlik olur. Bu gelişim bize, sadece şiirin anlamını ortaya koyacak bir ipucu vermekle kalmayıp aynı zamanda, birbiri arkasından önümüzde açılan izleri gözlersek, tüm sanat ve bilimin insan yaşamındaki önemini de gösterir. İnsan toplumu geliştikçe, onun sanatının da buna uygun bir gelişme göstermesini ve bu yüzden bu gelişimi olası kılan insanın, toplumun ve kültürün kendi iç niteliklerini, gittikçe daha açık bir şekilde ortaya koymasını haklı olarak bekleriz.

2

Bir toplumun ötekinden daha gelişmiş olduğuna nasıl karar vereceğiz? Bir biyolojik evrim sorunu mudur bu? Fisher, «uyma»nın, biyolojik düşüncelerle doğruluğu gösterilmiş bir tek tanımı bulunabileceğini ve bunun, öbür türleri de içeren çevrenin zararına sayıca artmak olduğunu göstermiştir. Bu artış, insanda, ekonomik üretimin düzeyine bağlı olmalıdır — bu artış ne kadar ileriyse insan, çevresini o kadar fazla egemenliği altına alacaktır.

Ama bir tek insan türü vardır —*Homo sapiens*— ve onun ekonomik üretim düzeyi çeşitli noktalarda birbirine eşit değildir, değişik ölçülerdeki kendine özgü sistemlerde gelişir. İnsan soyundaki bu türler-arası ayrım, insanlığı diğer türlerden ayıran ve biyolojik standartları, ilgilendiğimiz alanda yani kültür alanında en önemli öğe olmaktan çıkaran şeydir. Tarihsel çağlar süresince insanın nispeten devamlı olan biyolojik gelişimi üzerine eklenen biyolojik

olmayan değişimi, tarihin konusudur. Bu gelişim, sırf ekonomik oluşu nedeniyle biyolojik olmayan bir gelişimdir. İnsanın Doğa'yla savaşımının hikâyesidir; bu savaşımda insanın doğaya ve kendisine her gün biraz daha egemen oluşu, doğuştan gelen niteliklerindeki gelişime değil. aletler, bu aletleri kullanma tekniği, dil, toplumsal sistemler, evler ve taşınabilir diğer maddi yapılar ve ilişkiler de içinde olmak üzere üretim sistemlerindeki gelişimlere bağlıdır. Bu kalıt, bedence değil de toplumsal olarak yarına ulaştırılan «insanî nitelikler»in geniş somut yığılımıdır. Onların kullanılışı için doğal zekâ gereklidir; ama bu gelişen ve dünden bugüne aktarılmış biçimlerin içini dolduran, plastik bir güçtür. Soruna böyle bakılırsa, kültür, ekonomik üretimden, şiir de toplumsal örgütleşmeden ayrılamaz. Türlerin sıradan biyolojik özellikleriyle tam bir karşıtlık halinde birlikte dururlar.

Öyleyse şiire, özünde ırksal, ulusal, genetik ya da türsel bir şey gibi değil, ekonomik bir şey gibi bakılmalıdır. Kültürel ve bu yüzden şiirsel gelişimin, temelinde yatan işbölümünün karmaşıklığı ile artmasını bekleyebiliriz. Ama henüz herhangi bir estetik ölçü konulmamıştır bu konuda. Karmaşıklık, estetik bir ölçüt değildir; yalnızca işbölümü ve iş organizasyonu ile ilgili bir niteliktir.

İlkeller arasında —ekonomik üretimin, yiyecek toplama ya da avcılık ve balıkçılık gibi ilk aşamasını henüz aşmadığı halklar arasında— tarihsel olarak gelişmiş insanlar arasındakinden görev bakımından daha az farklılaşma vardır. Önemli farklılaşmalar, yalnızca cins, yaş dereceleri ve evlenme sınıfları ya da totem grupları arasındadır. Kabilenin her üyesi, tabii, törenlere katılamayacak kadar kirli (impure) ya da toplumdışı değilse, cinsine, yaşına ya da totemine uygun toplumsal, büyüsel ya da ekonomik hizmetleri yerine getirebilir. Bundan dolayı ilkel insanların resmî dillerinin de, sanatlarının da farklılaşmamış olması ve şiirin ya da yüceltilmiş dilin kolektif aklın ortak aracı olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Farklılaşma işleminin ne olduğuna gelince, insanbi-

limciler arasında bu konuda çeşitli fikirler vardır. Avustralya yerlileri bile açıkça, önemli bir tarihsel evrim devresinin sonucu olan bir kültüre sahiptirler. Gerçekten de, tarihsel gelişimi yayılma ile açıklayanlar, bunda, Mısır etkisinin izlerini görürler. Frazer, bu sürece, zeki bir ilkel insanın kendisine büyü görevleri uydurduğu ve bu yolla bir papaz ya da tanrı - kral olduğu bir süreç gözü ile bakar. Bireysel zekilik, toplumsal üretim mekanizmasında herhangi bir rol oynamadıkça, devamlı sınıflar yaratamayacağı için bu görüş yanıltıcıdır. Gerçekte, tarımsal organizasyonda önemli bir sınıf olarak tanrı - kralların yaptığı da budur, ama Frazer bunu söylemiyor.

Durkheim, yakıştırma yoluyla düşünerek, ilkel kabileyi, bir topluluk bilinci olan türdeş bir birim olarak görür; Lévy - Bruhl ise bu topluluk bilincine «mantık öncesi» bilinç olarak bakar. Durkheim böyle bir kabileyi hemen tümüyle farklılaşmamış olarak düşünür; öyle ki, zorlayıcı olan ve bireyin özgür düşüncelerine egemen olan kabilenin kolektif benzerliklerinin ortak izleri bir yana, insan, bu kabilenin üyelerini hiçbir özelliği ya da bireyliği olmayan kişiler sayabilir.

Böyle türdeş bir kabile bugün bulunamayacağı için soyut bir anlayıştır bu. Bu cins soyutluklar, toplumun hiçbir zaman tam olarak varamadığı sınırlardır. Bu ekolün, karakterler ya da «tipler» yaratmada ekonomik işlevle genetik yapı arasındaki ilişkiye dair daha açık bir fikri olsaydı, başka birçok insanbilimcinin yaptığı gibi, *farklılaşmayı, bireyleşme* ile karıştırmazdı. Bireysel farklar genetiktir, belli bir genler topluluğunun sonucudur. Biyoloji ağzıyla konuşursak, varyasyonlardır bunlar. Ama toplumsal farklılaşma, bir bireyin toplumsal üretimde belli bir rol oynaması demektir. Bu farklılaşma, bireyleşmenin tam karşıtı da olabilir; çünkü farklılaşma yoluyla birey, önünde sonunda, doğuştan gelen bireyselliğin bir kısmını baskı altına alan bir kalıba —ister bir madencinin, ister bir banka memuru, bir avukat ya da bir papazın kalıbına— girmeye zorlanabilir. Bir birey olacağı yerde, bir *tip* olur. Miras alınan bir özel-

lik, sonradan elde edilen bir kalıplaşmaya zorlanır. Farklılaşma ne kadar büyük olursa, kalıp o kadar özelleşmiş ve uyum o kadar acılı olur. Jung'un gösterdiği gibi, bu olay, ruhbilimsel olarak, bir ruhsal işlevin: en genetik olanın, bu yüzden belki de ekonomik bakımdan en kazançlı olanın yüceltilmesi yoluyla olur. Bu işlevin çok fazla gelişmesi ve seçilmiş uğraş tipinin amaçlarına uyması, zamanla fazlaca bilinçsizleşen ve bilinçsiz çalışması ile bilinçli kişiliğe karşı bir güç haline gelen öbür ruhsal işlevlerde bir gerileme ve sönme doğurur. Tipik «modern» huzursuzluk ve sinir bozukluğu buradan gelir. Ekonomik bireycilik kutsal inancını yaratma çabasında olan yirminci yüzyıl uygarlığı, böylece sonuçta birey düşmanı olur çıkar. Bu uygarlık, bireyi, hizmetleri karşılığı bir değişim değeri elde eden bir tipin çizgileri içinde kalıplaşmaya zorlayarak, genetik olanakların noksansız gelişmesini engeller; öyle ki, (T. E. Lawrence gibi) biz de, canlandırıcı bir karşıtlık bulmak için Bedouin'lerinkine benzer bir göçebe uygarlığa döneriz. O uygarlıkta genetik bireylik, bir insanın karakteri en büyük saygıyı görür, en büyük gelişimi gösterir; ama ekonomik farklılaşmanın en az olduğu yer de orasıdır.

Bu sözler, biyolojik bireylik, ekonomik farklılaşmaya karşı çıkıyor, ya da Freud'un, Adler'in, Jung'un ve D. H. Lawrence'in izinden gidenlerin dolaylı olarak ileri sürdükleri gibi uygarlık, «özgür» içgüdüleri önlüyor, dizginliyor demek midir? Hayır, yarattığı özelleşme olanaklarıyla bir biyolojik bireyin «farklılığını» yaparak özgürlüklere ya da «varyasyonlara» en geniş gelişme fırsatını veren, ekonomik farklılaşmadır hiç kuşkusuz. Fakat bu fırsat, herhangi bir bireyin, ekonomik işlevlerin tüm çeşitliliği içinden, özgür bir seçimini gerektirmez miydi? Oysa, sınıf yapısı nedeniyle, modern uygarlıkta böyle bir özgür seçim olanağı yoktur. Birey, gelirde ve eğitimin paraca değerinde ana-babanınkine yaklaşık olarak eşit bir uğraşı devam ettirme yönünde büyük bir baskı altında ezilmekle kalmayıp, (şairlik gibi) pek kazançlı olmayan bir uğraşa duyulan güçlü bir yönseme, (işinde yükselme gibi) daha kazançlı bir ça-

baya duyulan zayıf bir yönsemeye feda edilir; öte yandan, bugün milyonlarca kişinin istemdışı işlevi olan işsizlik, bütün faydalı farklılıkları baskı altında tutar, boğar onları.

Böylece, farklılaşması yoluyla genetik bireyliği boğan, uygarlık değildir; tersine, onun karmaşıklığı, gelişimine daha geniş alanlar açar, «standart sapma» toplamını artırır. Uygarlığın bir olgusu —toplumda sınıfların gelişmesi ve birey için işlev seçimi sınırlarının daralması— bugün var olan üretici güçlerin, daha akıcı bir toplumsal ilişkiler sisteminde izin verebileceği bireyliğin gelişimini engeller, geri bırakır. Kapitalizm, bütün yetenekleri «serbest» pazarın amansız ve demirden yasalarına bağımlı bir mal haline getirerek, düzenin geniş üretici güçlerinin — serbest bırakılsa kolayca sağlayabileceği bireyin özgür gelişimini engellemektedir artık. Freud'un, Jung'un ve Adler'in araştırdıkları: uygarlığın, içgüdüleri işkence altında tuttuğu şikâyetlerinin kaynağı işte buradadır.

Bu katılığın bir hastalık haline geldiği ve bireyliğin neredeyse yok olduğu bir uygarlığın —çöküş halindeki Mısır ve Roma İmparatorluklarında olduğu gibi— ekonomik üretimin daha alt bir aşamasında ama bireyliğin dizginlerini daha gevşek tutan «barbar»lar karşısında yıkılışı hiç de şaşırtıcı bir olay değildir. Bu sınıf katılığının kendisi, kültürün ekonomik temellerinin tam bir çözülüşünün yansımasıdır: bu dağılış içinde, insanların baskı altındaki karakterleri gibi üretici güçler de, artık eskimiş toplumsal ilişkilerin demirden bukağılarıyla kısır bir kavga içinde kendilerini boş yere harcamaktadır.

Durkheim'ın, farklılaşmamış bir ekonomiye uygun düşen, bilinçliliği katkısız ve farklılaşmamış bir kabile düşüncesi, mutlak oluşuyla, ekonomik farklılaşmanın temeli olarak genetik bireyliğin önemini gözden kaçırmaktadır; tıpkı uygar insanın içgüdüleriyle toplumun baskılarına karşı savaşım verdiği düşüncesinin, bireylik için verimli bir çıkış yolu olarak ekonomik farklılaşmanın önemini görememeyişi gibi. Biyologlar, burada, kendi bilimlerindeki, sonra-

dan «elde edilmiş» ve «doğuştan gelen» özellikler üzerine ünlü tartışmalarıyla önemli bir koşutluk bulacaklardır.

Durkheim, kabilenin kolektif aklını yapan kolektif temsillerini, daha zorlayıcı olma özelliği yüzünden, bireysel aklı yapan bireysel temsillerden ayırmaktadır. Bu yanılma, özgürlüğün yapısını yanlış anlayışla hep o bayat antitezi doğuran çağdaş felsefenin temel yanlışından başka bir şey değildir. Toplumun gelişiminin olası kıldığı bilinç, yapısı gereği zorlayıcı değildir; tersine, anlatımını bilimde ve sanatta bulan bu bilinç, insanın özgürlüğe ulaşma aracıdır. Toplumsal emek gibi onun ürünü ve yardımcısı olan toplumsal bilinç de insan özgürlüğünün aracıdır; ve özü gereği, bağımsız olan, toplumca değiştirilmemiş içgüdüler değildir; tersine, değiştirilmemiş içgüdüler insanı, kör gerekliliğin ve bilinçsiz zorunluluğun kölesi haline sokar.

Ama toplumsal bilincin insanlar tarafından bazan zorlayıcı hissedilmesinin sebebi nedir, öyleyse? Çünkü o, artık toplumsal gerçekliği temsil etmeyen bir bilinçtir de ondan; çünkü artık tüm toplumsal işbirliği içinde serbestçe doğmamaktadır da ondan. Böyle bir bilinç, sınıf çatışmasının ürünüdür; işbölümünün ve mutlak mülkiyet hakkının gelişmesiyle ekonomik üretimden ayrı düşmüş, bu yüzden sakatlanmış ve modası geçmiş bir sınıfın bilincidir. Bu bilinç, artık toplumsal olgunun kendiliğinden anlatımı olacak yerde ayrıcalığın savunma aracı olmaktadır; bu durumda geri kalan kısmı üzerinde zorlayıcı olacağı doğaldır. Durkheim, bu zorlayıcı tipteki grup bilincine, ilkel insanlarda en az, doğallığını yitirmiş karmaşık toplumlarda ise en çok rastlandığını görmemektedir.

Bu durumda, ilkel şiirle —aynı zamanda bir kabile kültürü ve kaba bir kronoloji olan şiirle— işbölümünün neden olduğu ekonomik farklılaşmanın pek bulunmadığı bir toplum hali arasındaki ilişkileri görmemezlik edemeyiz. İlkel toplumda insanın genetik bireyliği, kendini basit fiziksel bir belirti olarak gösterir — geniş bir alın ya da geniş ve yayvan bir ayak gibi, örneğin. Bütün çağlarda, şiirde basit ve dolaysız bir şeyin olduğu; iyi şiirin, nisbeten olgun-

laşmamışlarca yazılabileceği; içinde, edebiyatın diğer biçimlerinden daha çok kişisel ve coşkusal bir öz taşıdığı anımsanırsa, şiirin, romanın tersine —bireyi topluma uymuş bir tip, bir toplumsal karakter, toplum içinde gerçekleşmiş insan olarak anlatan romanın tersine— bireyin genetik içgüdüsel yanını özel bir biçimde dile getirdiğini tahmin edebiliriz. Roman gibi bir sanat türü yalnızca, ekonomik farklılaşmanın, insanı yani bireyi bu açıdan bağlamak için faydalı ve değerli olan bireysel farklılıkların gerçekleşmesine böyle bir fırsat verdiği bir toplumda ortaya çıkabilirdi. Temelde bir ayrım yoktur; bir görüş ayrımıdır bu. Ama önemli bir ayrımdır, ilerde tekrar tekrar döneceğiz buna. Bu anlamda şiir, Doğa'nın çocuğudur; tıpkı, gelişmiş romanın, gelişmiş, doğallığını yitirmiş modern kültürün çocuğu oluşu gibi.

Genetik bireyliği toplumsal farklılaşmadan mekanik olarak ayırmanın yanlışlığını bir kere daha yinelemeden geçmeyelim. Bunlardan biri ötekinin gerçekleşme aracıdır. Tragedyada, dram şiirinde ve destanda birleşirler; çünkü bunlar toplumun hızla değiştiği bir zamanda, eski sınıf farklarının çatırdadığı, insanın genetik bireyliğinin —tutkularının, içgüdülerinin, kör arzularının— yeni ekonomik işlevlerin, yeni farklılaşmaların, yeni ortak tiplerin idealleşme ve gerçekleşme yolu ve aracı olduğu bir toplumda serpilip gelişmektedir. Odiseus, Oedipus ve Hamlet, toplumsal şiirin bu tip kişilerindendir; bu destanların ve tragedyaların çözdüğü sorunlar, böyle bir değişim dönemine özgü sorunlardır.

Bütün bu sorunlar, özgürlüğün doğal yapısını ilgilendiren sorunlardır; bundan dolayı, tragedya —her kültürde insanlar üzerinde farklı yollardan baskı yaptığı için zorunluluk (yazgı) farklı bir görünüşe bürünse de— karşı konulmaz bir kesinlikle zorunluluk sorununu ortaya kor. Oedipus'u sürükleyen yazgı, Hamlet'e işkence çektirenden tamamen farklıdır; bu fark, Atina kültürü ile Elizabeth İngilteresi kültürü arasındaki farkın yansımasıdır. Metafizik bir biçimde ve ötedünyaya bırakılmış çözümüyle ortaya ko-

nan aynı zorunluluk, dinlerin değişmez konusudur — iyilik ve kötülükten söz etmeye başlar başlamaz sorun kendi kendini ortaya koymuş olmaktadır. Bir din, kendi «günah» tanımıyla, onu doğuran gelişim aşamasını ifade etmektedir.

3

Bütün halklar, aralarında yaşayan budunbilimcilere göre, tıpkı hayvanlar gibi farklı bireylikler gösterirler. Gillen'in ve Spencer'in gözlemledikleri gibi, Avustralya yerlileri arasında insanlar, toplumsal bakımdan faydalı çeşitli tipten ustalıklardan dolayı ün kazanırlar ve bu ustalıklarını başkalarından farklı olduklarını gösterene kadar kullanırlar. İşbölümüne benzer bir şey çıkmıştır ortaya ama aslında gene de genetiktir bu. Her kuşağı kalıplaştıran ve bir sınıf yaratmaya götüren bir karmaşanın ürünü değildir henüz.

Böylece, şiirin büyü, dua ve tarih olduğu bugünün yiyecek toplayan ve avcılık eden ortalama kabilesini, şiirin içinde doğduğu kalıbın kaba bir örneği olarak alıyoruz. Bu farklılaşmamış grup, genel toplumsal işlevleri ve buna bağlı olarak düşünceleri bölüşür; Köhler'in insanımsı maymunlarda gözlemlediği, McDougall'ınsa insana özgü bir içgüdü olarak düşündüğü o «ilkel edilgen duygudaşlık» ile bağlıdır. İnsanın yaşantısında saklanmaya değer görünen her şeyin ortak taşıyıcısı olan yüceltilmiş bir dil, bu grupla birlikte ortaya çıkar.

Bu dili, belgelerin kupkuru dilinde olduğu gibi değil, ilk doğduğu zamanki gibi, çağdan çağa grup yaşamının sürdürdüğü durumuyla düşünmeliyiz: davulların düzenli vuruşları, dans ve hareket, sadece yaşayanların değil, bir kabilenin baş gücü olan ölmüş ataların hayaletlerinin de katıldığı bir gelenek kaynağı demek olan grup şenliklerinin şiddetli coşkuları eşliğinde... Bu farklılaşmamış toplumdan, işbölümü ile birlikte, papazlara, hukukçulara, yöneticilere ve askerlere özgü sınıf tipleri çıkar: aynı yoldan, ilkel şenliğin yüceltilmiş dili, bilim, tarih, dinbilim, hukuk, ekonomi ve kültür sermayesinin öteki uygun bölümlerine ayrı-

lır. Böylelikle her bölüm, sadece öteki bölümlerinkinden değil aynı zamanda konuşma dilininkilerden de ayrı bir anlatım biçimi ve yazınsal açıklama yöntemi geliştirir. Fakat bu bölümler, aralarında ilişki olmayan ayrı, kapalı kutular değildir. Gelişimleri birbirlerini ve aynı zamanda konuşma dilini karşılıklı ve sürekli olarak etkiler; çünkü hepsinin kökü, gerçek toplumsal yaşamın bir tek gelişen karmaşası içindedir.

Biz, kolaylık olsun diye *yüceltilmiş* dil diyoruz. Ama bu aşamada, kullandığımız bu sıfat, herhangi bir değer yargısı anlamına gelmemelidir. Evrimin belli bir aşamasındaki belli bir halk için benimsenen tam yüceltme, vezin tekniğinin, müziksel ya da koreografik eşliğin nesnel terimleriyle ya da sövgü amacına kapalı özel sözcüklerin kullanılışı ile tanımlanabilir. Bununla birlikte, sonradan kabul ettirilmiş bir ritmin bir dili niçin geliştireceğine dair bir neden bulamadık. Ölçü tekniği üzerine yazılmış hemen bütün el kitapları, şiirin, bir anlatım aracı olarak, serbest konuşmadan daha güçsüz olduğu izlenimini verecektir; ama ölçü tekniği derken ne üstünlük ne de aşağılık savındayız biz; söz konusu, niteliksel bir ayrımdır yalnız; ve dilin, güzelleştirmek amacıyla olmadıktan sonra neden farklılaştırılması gerektiği sorulursa, bir yanıt verilebilir buna. Ritmin işlevi, belleğe yardım etmek olabilir sadece. Örneğin, aşağıdakine benzer kafiyeli bilgeliklerde açıkça görülebilir bu:

Red at night,
The shepherd's delight,
Red in the morning,
The shepherd's warning.

ya da

Ne'er cast a clout
Till May is out.[1]

---

1 Toplumların yapılarına, hattâ aynı toplumun çeşitli tarihsel dönemlerindeki toplumsal-ekonomik etkenlere özgü bu tip deyimlerin, atasözlerinin bir başka dile çevirisi hiçbir zaman başarılı olamaz. Da-

Bir zamanlar, «dikkat yetisi»nin ilkel halklarda zayıf olduğu, ritmik kalıbın ise onların dağınık dikkatlerini topladığı sanılırdı. Modern insanbilimcilerden çok azı kabul eder bu görüşü. Dikkat bir yeti değil, ruhsal yaşamın içgüdüsel bir ögesidir; başka bir deyişle, bilginin, anlayışın az olduğu yerde dikkat daha güçlüdür. Bir kuşa sezdirmeden yaklaşan bir kedi, ya da bir ayıbalığının deliğini gözetleyen bir Eskimo, en az, bir deneyimi gözleyen bir çağdaş bilim adamı kadar dikkat göstermektedir. İlkel halklar, kendilerini ilgilendiren herhangi bir şeye —bir ayin, bir dram gösterisi ya da bir av— daha uygar topluluklardan çok daha büyük bir devamlı dikkat gücü gösterirler. Rivers, Malenezyalılar arasındaki araştırmalarında, kendisi soru sormaktan bitkin düştüğü ve kafaca yorulduğu halde, bilgi aldığı kişinin hâlâ taptaze ve yanıt vermeye hazır bir durumda olduğunu anlatır. Oysa, iki uygar kişiden, daima ilk yorulan, soru sorandan çok kendisine soru sorulandır.

İlkel insanların, tören giysileri giydirilmiş konuşma dili demek olan bu yüceltilmiş diline *şiir* diyoruz; bunun gelişim boyunca nasıl düzyazıya döndüğünü ve tarih, felsefe, dinbilim, hikâye ve oyun dallarına ayrıldığını gördük. Bu ise, ortaya şu soruyu çıkarmaktadır: acaba şiir, içinde doğduğu farklılaşmamış ekonominin yansısından başka bir şey olmuş mudur hiç? Ve bugün başlıbaşına gerçek bir varoluş nedeni var mıdır şiirin? Onun, hâlâ varlığını sürdürüyor olması tam bir yanıt olamaz; çünkü gelişim, gereğini ve faydasını yitirmiş bir sürü organla doludur; şiir de bunlardan biri olabilir. Şiirin, her gün daha da küçülen bir «okuyucu kitlesi» vardır. Edebiyat içinde tek başına, inatla yüceltilmiş dile sarılmıştır. Bu ise gelişmiş bir dünyada yaşamını kazanmak zorunda olan ailenin diğer üyelerinin

---

ha çok, çevrilen dildeki benzer deyim ve atasözleriyle karşılanabilirler. Örneğin, yukardaki birinci şiiri bizdeki şu atasözü ile karşılayabiliriz: «Ay ayakta çoban yatakta, ay yatakta çoban ayakta»; ikincisinin benzeri ise şu olabilir: «Dut yaprağını açtı, soyun; döktü, giyin.» (Çev.)

çoktan unuttuğu bir çocuksu dille hâlâ birtakım anlaşılmaz şeyler geveleyen kafaca gelişmemiş bir insan gibi, şiir için de, bir yozlaşmanın belirtisi olabilir ancak.

Şiirin, varlığını sürdürüşünde bir rastlantı olduğunu biliyoruz. İnsanlar konuşur, eski masallar anlatır, hikmet kırıntıları yineler ve bunlar yok olur zamanla. Şiir ise, kendi yüceltilmiş dili içinde yaşamaya devam eder; bu yüzden biz, toplum dilinin geri kalan bölümlerinden, hiç de doğal olmayan bir şekilde ayırarak onu, «edebiyat» olarak düşünürüz. Buna karşılık bu yol bizi, şiirin neden yüceltilmiş bir dili olduğu, neden varlığını sürdürdüğü, neden görece bir değişmezliği ve ölümsüzlüğü olduğu sorunlarını görmemezlikten gelmeye götürür.

İlkel şiir kendisinden sonra gelen «edebiyat»ın bir kutbu olsa bile onun kalıbı değildir. Kolektif ve geleneksel yapısı yüzünden, yaşayan ve onda bir ilkel halkın biricik edebiyatını bulan bizleri, bilicilerin bile destanların dilini konuştuğu bir çeşit altın çağı hayal etmeye götüren bir kutuptur.

Öteki kutbun doğal yapısı nedir, o halde? İlkel yaşam sahnesini dikkatle gözden geçiren ve ritmik dil kutbunda toplanan bütün o karanlık istekleri, dinsel fantezileri, mitolojik acunbilimleri ve kolektif coşkuları gören modern bir kafa, öteki kutbun bilimsel kutup olduğunu düşünmek isteyecektir. Bu ise katkısız cümlenin, heyecanla renklendirilmemiş olaylar toplamının bir kutbu olurdu: soy-sop listelerinin, astronomik hesapların, sayımların ve basit gerçekliği sımsıkı yakalamak amacını güden bütün öteki söz ürünlerinin kutbu yani.

Fakat bilim, ilkel akla, hiç de şiirin karşıtı gibi görünmez. İlkel akıl, bilimi edebiyatın bir dalı olarak görmez. O, bilimi, yalnızca bir pratik, bir teknik olarak, tekneler yapmanın, ağaçlar dikmenin, sözsüz bir taklit yoluyla en iyi ve en kolay öğrenilebilecek bir yolu olarak tanır; çünkü bu işler, bir kabilenin bütün üyelerince birlikte yapılır. Tarafsız olan ve katkısız gerçekliğin duygusuz bir taşıyıcısı olmaktan başka bir şey istemeyen bir sözlü anlatım, ilkel

insanın kafasına hayli yabancı gelir. Sözcükler, bir gücü, aşağı yukarı büyülü bir gücü temsil ederler, duygusuz sözlü anlatım ise onları bu güçten yoksun eder ve yerine dış gerçekliğin ayna-imgesini koyar gibidir. Fakat, gerçek nesne ile onun ayna-imgesi arasında, değerce düşüklük bir yana, ne fark vardır? İlkel insanın sözcükler içinde aradığı gerçekliğin imgesi, değişik türdendir: insanın kendi düşmanını kendisinin yaratması gibi büyülü bir kukla imgedir o. İnsan onun üzerinde çalışırken, gerçekliğin kendisi üzerinde çalışmış olur.

İlkel insan, «fotoğrafik» bilimsel anlatıma ilgisizliğini bu yolla savunmak ister. Düşünce tarihinde son bir soyutlamadır bu; bütün bilimlerin ulaşmaya çalıştığı fakat ancak matematiksel içeriklerinde tam olarak gerçekleştirdikleri, belki de —*Principia Mathematica*'nın simgesel mantığına aktarmadan— orada bile gerçekleştiremediği bir sınırdır.

Renksiz, kuru bir anlatım, ilkel kültürle yoğrulmuş bir kafaya yabancı gelir; bir amacı olmayan dili almaz ilkel insanın kafası. Ritmik dilin amacı ise apaçıktır — ona kendisini güçlü hissettirecek, tanrılardan kopmamış hissettirecek bir duygu vermek; bu ise yürekli tutacaktır onu. Ritmik olmayan dilin amacı da aynı derecede açıktır. Bu dile bir işlev bulmak gibi bir sorun yoktur. Görevin kendisi, bütün biyolojik gelişimde olduğu gibi, organını yaratmış sonra da onun tarafından şekillendirilmiştir. Kişiliğini geliştirmek, yöresindekileri etkilemek, ister kaçarken, ister dururken, ister saldırıda, onların istençlerini kendisininkine uydurmak gereksinimi, birtakım el kol hareketlerinin vo daha sonra da dönüp dolaşıp açık, düzenli konuşma haline gelmiş olan hırıltıların doğuşuna sebep olacaktır. Gerçekten de, Sir Richard Paget'in insan konuşmasının kökeni hakkındaki akla yatkın kuramı, insanın, arkadaşlarının kafasına sokmak istediği imgeleri, dili ve ses organlarının diğer hareket edebilir kısımları ile hareketler halinde taklit etmeye çalışmış olduğu varsayımı üzerine kurulmuştur.

Ritmik olmayan dilin işlevi, inandırmaktı o halde. Bir

kişisel işlev, bir bireysel istencin uzantısı olarak doğmuş olduğu için, ilkel toplumda bütün gücünü kolektif görünüşünden alan ritmik dilin kolektif ruhu ile karşılaştırılabilir. Şiirdeki aynı ritim, toplu törenleri kolaylaştırır: örneğin bir çocuk sınıfında, matematiği şiirleştirerek, çarpma tablosunu ölçülü olmaya iter.

Bütün karşıtlar gibi bu iki dil de birbirini etkilerse de, genellikle günlük konuşma üzerine kurulmuş olan ritmik olmayan dil, bireysel inandırmanın dili; kolektif konuşmanın dili olan ritmik dil ise, toplumsal coşkunun dilidir. İlkel kültür düzeyinde dilde en önemli ayrım budur.

4

Şiir, özellik bakımından şarkıdır; şarkı ise özellik bakımından, ritmi gereği, *hep birlikte* söylenen bir şeydir, bir kolektif coşkunun anlatımı olmaya yatkındır. «Yüceltilmiş» dilin sınırlarından biridir bu.

Ama kabile, bir kolektif coşkuya neden *gereksinim* duysun? Bir kaplanın, bir düşmanın, yağmurun, bir depremin yaklaşışı, içgüdüsel olarak, şartlı ve kolektif bir tepki doğuracaktır. Herkes tehlikede olacak, herkes korkacaktır. Bu durumlarda, böyle bir kolektif heyecan doğuracak herhangi bir araç gereksizdir bu yüzden. Kabile, ürkütülmüş bir geyik sürüsü gibi dilsiz bir tepki gösterecektir.

Ama görünür ya da elle tutulur böyle bir neden yok da *olasılık* olarak varsa böyle bir araç toplumsal bakımdan gerekli oluyor demektir. İşte şiirin, bir kabilenin ekonomik yaşamından, yanılsamanın (illusion) ise gerçeklikten (reality) boy verişi böyle olur.

Hayvanların yaşamının tersine, en basit kabilenin yaşamı bile içgüdüsel olmayan, fakat bir biyoloji-dışı (non-biological) ekonomik hedefin gereklerinin zorunlu kıldığı birtakım çabalara ihtiyaç gösterir: örneğin bir hasat. Bundan dolayı, içgüdüler, toplumsal bir mekanizma eliyle hasadın gereklerine koşulmalıdır. Bu mekanizmanın önemli bir bölümü, içte toplanan coşkuyu dışarı vuran ve onu bir

kolektif kanala boşaltan şiirin doğduğu yer olan, toplu şenliklerdir. Gerçek nesne, elle tutulur hedef —hasat— şenlikte, hayali (fantastik) bir nesne olur. Gerçek nesne ortada yoktur artık. Hayali nesnedir var olan, hayal halindedir. İnsan, dansın şiddetiyle, müziğin çığlığıyla ve mısraların büyüleyici ritmi ile içinde bulunduğu gerçekliğe (ekilmemiş hasadı içinde taşımayan gerçekliğe) yabancılaştıkça, bu şeylerin hayal olarak var olduğu hayali dünyaya itilmiş olur. Bu dünya daha gerçek olur, hatta müzik sustuğunda bile, yetişmemiş hasat onun gözünde daha büyük bir gerçeklik kazanmıştır; onu, bu hasadın gerçekleştirilmesi için gerekli çalışmaya kışkırtır.

Böylece dansla, ayinle ve müzikle karışmış halde şiir, kabilenin içgüdüsel enerjisinin büyük anahtar tablosu (switchboard) olur; kabileyi, yakın nedenleri ya da mutlu sonuçları görünürde olmayan, içgüdüyle kendiliğinden kararlaştırılamayan bir dizi kolektif eyleme yöneltir.

Hasat için toprağı hazırlamak gerekir. Bir savaş yürüyüşüne geçmek gerekir. Uzun, yoksunluk içindeki kış günlerinde içeriye kapanıp yiyeceği kısmak gerekir. Bütün bu kolektif zorunluluklar, insandan kendi içgüdüsel enerjisinin kullanılmasını ister, ama ona bunları yapmasını söyleyecek bir içgüdü yoktur. Karıncalar ve arılar içgüdüyle depo eder yiyeceklerini, ama insan böyle değildir. Kunduzlar içgüdüyle açar yuvalarını; insan değil. İnsanın içgüdülerini çalışma çarkına koşmak, onun coşkularını bir araya toplayıp faydalı ekonomik kanala yöneltmek gerektir. Yalnız ve yalnız ekonomik olduğu için, yani içgüdüsel olmadığı için bu içgüdünün yöneltilmesi gerekir. Bunları yöneten araç da, bu yüzden kökeninde ekonomiktir.

Bu coşkular nasıl toplanabilir bir araya? Sözcükler, sıradan toplumsal yaşamda, bir insan için duygusal ilişkiler kazanmıştır. Bu sözcükler dikkatle seçilir ve ritmik bir düzenlenme onların koro halinde söylenmelerini ve duygusal ilişkilerini, birlikte bulunuşun bütün canlılığı içinde, ortaya dökmeyi olası kılar. Müzik ve dans, bütün toplum makinesini sürükleyen bir gerçekliğe yabancılaşma hali

yaratmak için birlikte iş görürler. Coşkunun doğduğu ve «iş» meydana getirebilecek bir düzeye yükseldiği anlar arasında bu yabancılaşma kaybolmaz. Kabile bireyleri, ortak yanılsamaya katılmakla değişirler. Eğitilirler — yani kabile yaşamına uydurulurlar. Şölenler, bayramlar uyma zamanlarıdır: kabile üyeliğine alınma ya da evlenme törenleri gibi bazıları geneldir ve bütün yaşam boyunca sürmek üzere yapılır; diğerleri ise düzenli olarak yenilenir ya da hasat ve savaş şenlikleri veya kış ortası Saturnalia'ları[1] gibi özel sonuçlara yöneltilir.

Ama kabile şenliklerindeki bu ortak coşku, çalışmaya bir tat verdiği, çalışmanın gereksinmelerinden doğduğu için, onu hafifletmek üzere yine çalışmaya döner. İlkel insan, çapa yapmak, toprak bellemek, çift sürmek, ekin biçmek ve ekini içeri taşımak gibi işleri, bunların ihtiyaçlarına uygun sanatsal bir öz taşıyan ve bu uğraşların ardındaki ortak coşkuyu dile getiren ritmik bir şarkıya çevirir.

Büyüyen örgütlenmeyi de içinde taşıyan işbölümü somut yaşamdan uzak bir şiir hareketi meydana getiriyor gibidir; öyle ki, sanat, emeğin karşısında, bir boş zaman uğraşısı olarak görünür. Şair, tipik bir yalnız bireydir artık; anlatımı liriktir. İşbölümü, sınıflı bir topluma doğru götürmektedir: bu sınıflı toplumda bilinç, egemen sınıf kutbunda toplanmıştır ve yasası gereği zamanla aylaklık koşullarını ortaya çıkarır. Böylece sanat, giderek işten tamamen ayrılır; bu ayrılış her ikisinde de, ancak sınıfların son bulması ile iyileşebilecek, derin yaralar açar. Ama bu arada sınıflı toplumu yaratan hareket, tekniğin büyük bir gelişim göstermesine de yol açmıştır.

Kolektif olarak doğmuş olan bu coşkular, yalnızlık içinde varlıklarını sürdürürler: şarkı söyleyen tek başına bir insan, coşkusunun kolektif imgelerle canlandığını, kımıldadığını hisseder hâlâ. Artık o sanat denen paradoksu gözler

---

1 Saturnalia: Güneş kış değişim noktasından geçtiğinde, 17 Aralıkta büyük törenlerle ve cümbüşlerle kutlanan eski bir Roma bayramı. (Çev.)

önüne seriyordur — insanlıkla daha yakından kaynaşmak için, salt bunun için hemcinslerinden uzaklaşıp sanat dünyasına çekilen insanın paradoksunu... Şiir sanatının bu kolektif coşkusu bir kez akıcı hale geldikten sonra, en bireysel ve en özel işlerin içine girebilir. Cinsel sevgi, bahar, bir gün batımı, bülbülün şarkısı ve gülün o eski tazeliği binlerce kuşak boyunca ortaklaşa bölüşülmüş olan coşkuların ve yaşantının tüm karmaşık tarihi ile zenginleşir. Bu tepkilerin hiçbiri içgüdüsel değildir; bu yüzden de kişisel değildir. Maymunun ya da Mowgli gibi, kurda benzer bir süt anasını besleyip büyüttüğü insanın gözünde gül, belki de yenilecek bir şey ya da parlak bir renktir. Şairin gözünde ise Keats'in, Anakreon'un, Hâfız'ın, Ovidius'un, Jules Laforgue'un gülüdür o. Çünkü bu sanat dünyası, toplumsal coşku dünyasıdır — herkesin yaşantılarının, herkes için genel olan duygusal ilişkilerin sonucunda birikmiş sözcüklerin ve imgelerin dünyasıdır; gittikçe artan karmaşası, toplumsal yaşamın gittikçe artan karmaşasını yansıtır.

Herkesçe ortak coşkular toplumun gelişmesiyle değişir. Yiyecek toplayan ve avlanan ilkel kabile, kendi isteklerine ulaşmak için Doğa'ya yaklaşır. Doğayla uyuşmak için toplumsal olarak değiştirir kendini. Dolayısıyla, sanatı doğalcıdır, algısaldır (perceptive). Taşdevri insanının canlı mağara resimleri ya da Avustralya yerlilerinin kuş ve hayvan taklidi dansları ve şarkılarıdır, bu sanat. Simgesi totemdir — gerçekte insan, Doğa'dır. Dini ise mana'dır.[1]

Tahıl yetiştiren ve hayvan besleyen kabile, bunun bir adım daha ilerisidir. Doğayı kendi içine alır, ehlileştirme ve işte kullanma yoluyla kendi isteklerine uydurmak için değiştirir Doğayı. Sanatı, doğadan çok geleneklere bağlıdır, etkindir. Cilâlı Taş devri insanının duvar süsüdür ya da Afrika ve Polinezya kabilelerinin gelişmiş ayin usulleridir bu sanat. Simgesi, tahıl-tanrı ya da hayvan-tanrı'dır. Ger-

---

[1] Mana: Polinezya yerlilerinin terimi. Bazı ilkel halkların iyi talih, büyülü güçler atfettikleri doğaüstü kişiliksiz bir güç. (Çev.)

çekte Doğa, insandır. Dini, fetişlerden ve ruhlardan biridir.

Doğanın kabileye girişi, bir işbölümüne ve bu yolla başkanların, rahiplerin ve yönetici sınıfların ortaya çıkışına yol açar. Koro başı, ayinden ayırır kendini ve bir aktör olur — bir birey olur yani. Sanat, tanrılar kadar, soylu kişileri de konu edinir. Koro, bir destan —bireyleri anlatan kolektif bir hikâye— olur ve sonunda lirik, bireysel bir anlatım olur çıkar. Doğa'yla önce ayrılığının sonra da birliğinin bilincine zaten varmış olan insan, artık kendi iç ayrılıklarının da farkına varır, çünkü ilk kez olarak onların gerçekleşmesine uygun koşullar içindedir.

Böylece, toplumun gelişen karmaşası, çevreyle savaşımı içinde, varlığa, biyolojik olmayan, özellikle insani olan uyumunun bir parçası olarak, hasat tekniği gibi şiiri de ortaya çıkarır. Alet, insan elini yeni bir işleve uydurur, bunu yaparken insanoğlunun ellerinin geçmişten miras aldığı biçimini değiştirmez. Şiir, insanların yüreklerindeki ölümsüz istekleri değiştirmeksizin, yüreği yeni bir amaca uydurur. İnsanı, daha üstün bir gerçeklik dünyası olduğu için, içinde bulunduğu gerçeklikten daha yüce olan hayal dünyasına atarak yapar bunu: henüz gerçekleşmemiş, daha önemli bir gerçekliğin dünyasıdır bu; gerçekleşmesi, ona hayali olarak katılan bu şiire gereksinme gösteren bir dünyadır bu. Bu dünyada her hataya yer vardır, çünkü şiir, henüz dokunamadığımız, koklayamadığımız ya da tadamadığımız için şairane olan, hayal olan bir şey sunmaktadır. Ama ancak bu yanılsama aracılığıyla, başka türlü var olamayacak bir gerçeklik haline dönüşebilir. Tahıl ambarını, hayal gücüyle, buğdayla dolup taşar bir durumda canlandıran, hasadın zevklerini ve tadını anlatan tören olmaksızın insanlar, bu hasadı meydana getirmek için gerekli zor işi yüklenemezdi. Bir hasat şarkısıyla tatlanınca, çalışma daha iyi gider. Şiir, yapısı ve doğası gereği, yarattığı gerçekliğin ötesinde bir gerçekliği gözler önüne serer ve ikinci derecede olmasına karşın yine de daha yüksek ve daha karışık bir gerçekliği doğurur, biçim olarak gösterir. Çün-

kü şiir, kendi somutluğu içinde tahılı, kendi olgusal (factual) özü içinde —gerçekleşmesine yardım eden ve kendi varlık koşulları olan olgusal özü içinde— hasadı değil, fakat kabilenin hasatla ilişkisi demek olan coşkusal, toplumsal ve kolektif karmaşayı anlatır, dile getirir. İnsanın hasatla ilişkisinin, içgüdüsel ve kör olmayıp ekonomik oluşuyla bir varlık kazanan yepyeni bir hakikat dünyasını —ondaki coşkuyu, dost sıcaklığını, onun tadını, onun uzun beklenişini ve mutlu sonunu— dile getirir. Bu yüzden, şiirdeki *hakikat*, şiirin soyut ifadesi —içerdiği olgular— değil fakat toplumdaki dinamik rolü —içerdiği kolektif coşku— dür.

II

MİTOLOJİNİN ÖLÜMÜ

1

DİNLERİN doğuşuna gelmiş bulunuyoruz. Toplum yapısının bir ürünü olduğu için herkesin bireysel yaşamına karışan şiirin bu kolektif fantezisi (bu yapı, işbölümüyle farklılaştıkça) daha gelişmiş, daha olgunlaşmış bir biçimde, dünyasal yaşamın maddi yapısından ayrı bir din dünyası biçiminde yeniden ortaya çıkar.

Şiir, tek insanın değil, tüm bir ortak coşku dünyasını başkaları ile paylaşan insanın gelişme halindeki özbilincidir. Ortak oluşu nedeniyle bu coşkunun her birey için nesnel ve bu yüzden sahte bir dış varlığı vardır. İlkel insan, bu toplumsal nesnelliği maddi nesnellikle karıştırır; giderek fantastik dünyayı, bireye «dıştan» ve dış oyunlarla sunulduğu için, çatışma halinde bulunduğu maddi dünya sanır. Başka insanlar, maddi bir dünyanın nesnelliğini eylemleri ile doğururlar; tıpkı ilkel insan gibi onlar da kesin belirtilerini gördükleri fantastik dünya için maddi dünyanınkine eşit bir gerçeklik bulduklarını sanırlar.

İnsanın coşkuları akıcı ve yanıltıcıdır. İnsan, kültürünün ilkel aşamasındayken bu coşkular animizm[1], orondizm ve *mana* biçiminde atılırlar dış dünyaya; bu, insanın,

---

1 Animizm (fels): **Canlıcılık:** Ruhun, organik gelişiminin asıl cevheri olduğunu ileri süren öğreti. **(Çev.)**

çevresiyle bir oluşundan değil fakat avlanma ve ürün toplama yollarıyla isteklerini gerçekleştirmek için kendisini bilinçli olarak çevresinden ayırmış olmasından gelir. Çünkü çevre zaten kendisinden apayrı bir şeydir; «şeyler»i ya dış dünyaya ya da kendi içine yerleştirmektedir o. Çünkü bir ağrı ya da yaraya benzemeyen bu ortak coşkular bir gün-batımı ya da bir fırtına gibi açıkça herkesçe yaşanırlar; nesnelliğin ve bu yüzden maddî gerçekliğin kesin belirtilerini kazanırlar; «dışarıda», onları canlandıran, harekete getiren nesne içinde yerlerini alırlar. İnsan doğanın içine girer: doğa, «canlanmış» — insanın öznel ruhu ile donanmış olur.

Kabile şiirinin bu karmaşık coşkusu nedir gerçekte? Maddî gerçeklik midir yoksa baştan aşağı düşünsel yanılsama mıdır? Hiçbiri. *Toplumsal* gerçekliktir. İnsan içgüdülerinin toplanmamış meyvayla olan toplumsal ilişkisini anlatır. Bu içgüdüler, tohum plazmasının zorunluluklarına körü körüne uymayıp ortak eylemin nesnel zorunlulukları tarafından ortak bir ekonomik sonuca göre biçimlendirilmiş oldukları için bu coşkuları doğurmuşlardır. Şiirin fantezisi toplumsal bir imgedir.

Bunun için, şiirsel ayinin, mitin ya da dramın fantastik dünyası toplumsal bir gerçeği: insanın içgüdülerinin, biyolojik ya da bireysel yaşantı içinde değil, fakat ortak yaşantı içinde yol aldığı gerçeğini dile getirir. Böyle gerçekler, bu yüzden zorunlu olarak coşkuların diliyle ifade olunurlar. Bir piyano topunun üzeri delik deliktir. Bu delikler gerçek somut şeylerdir. Fakat müziğin kendisi değildirler. Müzik, çalındığında ne oluyorsa odur. Aynı şekilde şiir de, okunduğunda ne oluyorsa odur.

Öyleyse kabile şiiri ve başlangıçta dinin şiirden ayrılamayan bölümü, insanın toplum hakkındaki yanlış bilgisi ve onunla ilişkisidir.

Ya büyü? Kendi kişisel coşkularının farkında olan insan, bunları uyaran nesnedeki düzensizliği bulur; çünkü dehşet ve arzu gibi bilinçli duygular, bir kabilenin ortak yaşantısından ortaya çıkar, kabilenin bütün bireylerinin ba-

zı şeyler karşısındaki ortak izlenimleridir. O zaman coşku, bu şeylerde yerleşmiş görünür ve dolaysız canlılığı yüzünden bu şeylerin özü (ruhu), temel gerçekliği gibi görünür. Kas çalışmasının devinduyumsal[1] duygusu olan güç, son zamanlara kadar bilim düşüncesine egemen olmuştur; ama yine de doğaya bu ilkel animistik bakış tarzını ifade eder.

İnsanın coşkuları da kendi içindedir. Bu yüzden onun denetimi altındaymış gibi görünürler. Bu yüzden, şeylerin coşkusal özü yoluyla insanın gerçekliğe egemen olma araçlarıymış gibi görünürler. O, yani birey, gerçekliği kendi *istenci* — egemenliği altına alabilir. Büyüler, törenler ve duygusal büyü yoluyla, başarılmış işe uygun coşkuları uyandırarak işin tamamlandığını sanır. Kendi içine dönerek dış gerçekliği denetleyebilirmiş gibi gelir ona. Gerçekten de denetleyebilir, ama ancak bilimsel düşünceyse bu, ve eyleme yol göstericilik ederek gerçeklikle sımsıkı bağlanmak için yeniden geriye dönerse...

Çünkü toplumun çok az gelişmiş olduğu ve bu yüzden birey ile dış gerçeklik arasında ince bir örtü olduğu bir ilkel ekonomide toplum, tek insan için *çevre,* çevre için ise *bir araya gelmiş insanlar* demek olur; büyü ve din birbirine karışır ve daha yakından kaynaşır.

Büyü, bilimi doğurur; çünkü büyü dış gerçekliği birtakım yasalara uymaya zorlar, gerçeklik ise reddeder bunu; öyle ki, gerçekliğin başeğmez yapısını tanımak büyücüyü etkiler. Büyülü sözlerle su üstünde yürümeye kalkışmaz, yürümeye kalksa da büyülü sözler etkisiz kalır. Yağmurcular çölde değil, arasıra yağmur alan bölgelerde bulunur. Hiçbir büyücü bir kış hasatı için büyü yapmaz. Böylece gerçeklikteki daha güçlü büyüleri gerektiren bazı başeğmezlikler yavaş yavaş ortaya çıkar; bazı yasaların ancak büyük güçlerce, örneğin tanrılar tarafından, yazgı tarafından alt edilebileceği kabul edilir olur artık; giderek yazgı,

---

1 Devinduyumsal - (Kin - aesthetic): Hareketten ve özellikle kasların kasılmasından canlının edindiği duyuma dair. (Çev.)

bu güçlerin hiç kimse tarafından dize getirilemeyeceği yargısına dönüşür. Jüpiter bile yazgının emrindedir. Yazgı, yasadır. Büyü, kendinin tam karşıtına, bilimsel gerekirciliğe (determinizme) dönmüştür.

İnsan, ekonomi bilgisinin gelişmesiyle, gerçekliğin doğası hakkında her gün biraz daha çok şey keşfettikçe, büyü daha cesaretli ve daha karmaşık görevlere atılır ve her gün biraz daha düzeltilir deneyimle. İnsana, insanın gerçekleştirdiği düşsel olasılıklar sunar. Fakat o bunları büyü yoluyla gerçekleştirmez. *Şaman*'ın saçma hırsları, simyacının olanaksız umutları olmasaydı, bugün bu hırsları ve umutları gerçekleştiren modern kimya bilimi olmazdı. Büyücü, «Yazgı» tarafından, eşyalardaki amansız gerekircilik tarafından yenilip durur; bu gerekirciliğin bilincine vardığı ve büyü, bilime döndüğü zaman ancak büyünün yapar gibi göründüğü şeyleri gerçeklikte yapabilmektedir artık. Yanılsama, böylece gerçekliğin yararına işlemektedir. Duyguların kör baskısı ile özgürlük vaat eden büyü, coşkusal öz kaybolduğu, büyücünün gözleri açıldığı ve katı gerçekliğin bilincine vardığı zaman gerçekleşmektedir.

Büyü, dış gerçekliğin yanlış bir algısı olarak var olabilir ancak; çünkü insanın kendisi o gerçeklikle ilişkileri konusunda şaşkınlık ve yanılma içindedir. Çevresinden ayırt edememektedir kendisini — öznel etkilenmeler, nesnel niteliklerle karıştırılmaktadır. Nasıl kurtulur insan bu karışıklıktan? Salt düşünmeyle, düş kurmayla ya da üstüm kirlenir diye çamura bulaşmamakla olmaz bu. Ekonomik yaşamın gelişimi boyunca çevresiyle savaşarak, etkin şekilde onun içine girerek bilinçle ayırır kendisini çevresinden. İnsan, dış gerçekliğin yapısını ekonomik üretim içinde onunla sürekli savaşım ile kavrayınca bir kez, çevre ile kendisi arasındaki ayrımı açıkça kavramış olur, çünkü onların birliğini anlamıştır artık. Bir makine olarak insanın aynı zamanda gerekliliğe bağlı olduğunu; bir süreç olarak evrenin, özgür gelişme alanı olduğunu öğrenir.

2

İnsan ırkının çocukluk döneminde nasıl ayırabiliriz dini, şiirden? İkisinin de ekonomik bir işlevi ve toplumsal bir özü vardır.

Ancak şöyle ayırt edebiliriz onları birbirinden: bütün çağlarda, şiirde, her gün daha açık biçimde «gerçek» din olarak ortaya çıkan ve dinin kendisinde bulunmayan bir özellik buluruz. Şiir, üretici ve değişkendir. Bir çağın şiiri öteki çağın isteklerini karşılamaz; her yeni kuşak (eski şiirin değerini bilmekle birlikte) kendi sorunlarını, kendi emellerini daha kendine özgü ve daha özel olarak dile getiren şiirler ister. Şiirsel yaşamın bir kendine özgülüğü olarak, durmadan yeni şarkıların, hikâyelerin, mitlerin, destanların, romanların doğuş nedeni de budur: bu, sanatın organik ve değişken bir şey olduğunu; toplum ağacının üzerinde aynı özü emdiği ve bütün bitkinin yararına bir iş gördüğü için onunla birlikte gelişen ve büyüyen bir çiçek olduğunu ortaya koyar.

Şiir sanatının bu durmaksızın değişimi, okuyucunun yanılsamayı kandırıcı, aldatıcı olarak kabul etmesiyle mümkündür ancak. Fanteziyi, nesnel gerçekliği o hayal dünyası içine dalmış olarak dile getirdiği için kabul eder, fakat hayal geçer geçmez, ona hâlâ gerçek dünyanın bir parçası olarak bakılmasını istemez. Kendi gerçek yaşamım dediği yaşantılar arasında bir uygunluk arayışı gibi, bütün hikâyeler, bütün şiirsel ifadeler arasında da bir uygunluk, bir tutarlılık aramaz.

Bir hikâyede dünya bir periler dünyasıyken, bir başkasında cehennemdir. Bir destanda Helena, Paris tarafından kaçırılır da, bir başkasında ondan yakayı kurtarır ve Mısır'da şerefli bir ölümle ölür. Bu yüzden şair ve dinleyicisi, şiirin yapmacık dünyaları ile günlük varoluşun gerçek dünyasını düşüncenin akla yatkın yasaları temelinde bütünleştirmek gibi bir sorunla karşı karşıya değildir — ama herhangi bir bütünlenme olmaz, demek de değildir bu. Fa-

kat şiir ya da roman bir yanılsama olarak kabul edilir. Şiir sanatının anlatımlarını ancak sınırlı olarak kabul ederiz; bu yüzden de gerçekliğin bu anlatımlar içinde kazanılmış bir hakkı yoktur. Dolayısıyla bütün çağlarda sanatın yaşamı demek olan devamlı akıcı bir yenileşmeye herhangi bir engel yoktur.

Bu, dinin de özelliğidir, ama yalnız ilk aşamasında, henüz şiirle iç içe bulunduğu dönemde. Din, mitolojidir o zaman; mitolojinin de özelliği olan, iç zıtlaşmanın bütün o kendiliğinden yaratıcılığını ve pervasızlığını dinde de görürüz.

Mitoloji bu organik özelliği neden gösterir? Kendisi organiktir de ondan. Toplumla, onun her gözeneğine girmiş biçimde organik olarak hâlâ bağlıdır da ondan. Uçağı daha yeni gören ilkel ırkların mitolojilerinde büyük beyaz bir kuşları vardır. İlk Hıristiyanlık, sanata özgü aynı mitolojik başkaldırıcı çoğalımı gösterir.

Mitleştirme çağı bitince yeni bir din şekli başlar. Mitoloji ele geçirilmiştir artık, ama katılaşmıştır. Din, «gerçek» din olmuştur.

İçindeki karşıtlıklar dolayısıyla mitolojinin ilkel insandan ancak özel bir kabul görebileceği açıktır. Mitoloji, ilkel insandan mantıksız şeylere inanmasını ister. Lévy, Bruhl, buraya kadar, haklıdır. Ama yirminci yüzyıl insanı da şiir ve edebiyat ürünlerine aynı mantık dışı kabulü göstermektedir. Hamlet, yaşamaktadır onun için. Fury'ler de.[1] İnferno[2] da. Ama öte yandan cehennemde yeniden yaşamaya ya da ceza günü görevlilerine inanmamaktadır.

Doğru. Yirminci yüzyıl insanının birtakım şeyleri kabul edişi eskisiyle aynı güçte değildir. İlkel insan için Tanrı, toplu şenlikte ve ortak coşkuda yaşar. Çünkü işbölümü o kadar az, toplum hâlâ o kadar farklılaşmamıştır ki, tan-

---

1 Fury'ler: Klasik mitolojide, öcü alınmamış suçları işleyenleri cezalandıran, yılan saçlı üç korkunç dişi ruh: Alecto, Tisiphone, Megaera.

2 İnferno: Dante'nin İlahî Komedi'sinde cehennemi betimlediği bölüm.

rların içinde yaşadığı kolektif coşku dünyası bireyin yaşamının her saatinde onunla beraberdir, onu etkilemektedir. Oysa kendilerini insanların daha karmaşık toplumsal yaşamından ayıran tiyatro ya da roman dünyaları için aynı şey söylenemez. Yirminci yüzyıl sanatının dünyası kendini daha çok çekmiştir ondan — o kadar ki, filozoflar, sanatın apayrı bir şey olduğunu düşünürler ve «sanat için sanat» gibi «katkısız» estetik bir ölçüt ileri sürerler.

Fakat bu kabulün gücü farklı olmasına karşın niteliği aynıdır. Edebiyat sanatı dünyası, doğallığını yitirmiş, karmaşıklaşmış ve bilinçleşmiş kabile mitolojisinin dünyasıdır; çünkü, Doğa'yla savaşımında insan ondan uzaklaşmış ve Doğa'nın mekanizmiyle kendi mekanizmini bir karşılıklı eylem yoluyla açıkça meydana koymuştur. Mitoloji, törenleriyle, sanat ise yaptıkları, ortaya koydukları ile birbirine benzer işlevler yerine getirmektedir. Bu işlev, insanın coşkularının, toplumsal birleşmenin gereklerine uydurulmasıdır. Her ikisi de toplumun karışık bir *algısını* ama doğru bir *duygusunu* ortaya kor. Doğru, mitolojinin başka işlevleri de vardır. Fakat bizim burada ilgilendiğimiz şey, mitolojinin, daha sonra apayrı bir alan olarak ondan ayrılmış olan şiirsel özüdür.

Çünkü mitoloji ilkel insanın günlük yaşamına o derece girmiştir ki, apaçık, belli bir kabul istemez ondan. Bu kabul, ortak şenliklerde doğrudan doğruya yüreklerinden yükseldiği için onları buna herhangi bir Kutsal Engizisyon zorlamamaktadır. Bu yüzden biçim değiştirebilen bir şeydir o. Kabilenin çevreyle olan ilişkisi ya da kendisi değiştiğinde o da buna baş eğer ve değişir. İster bir uçağın, isterse bir fatihin saldırısı olsun, her dem akıcı halde olan mitolojinin bir yeniden yaratışı ile kolektif akılda gerekli uyumu meydana getirir. Bundan dolayı mitolojide bir «kendi kendini doğrulama» eğilimi vardır; genel olarak gerçekliğini sürdürür; kabilenin ortak coşkusal yaşamını, çevreyle olan ilişkileri içinde, doğru olarak: ekonomik üretimde kabilenin çevreyle iç içeliğinin olası kıldığı derecede doğru olarak yansıtır.

Mitoloji artık gerçek olarak kabul edilmek gerektiğine göre, gerçekliğin devamlı devinimini artık yansıtamazken ve katılaşmaya, ölmeye yüz tutarken bir organik gelişme ürünü olarak mitoloji çağı neden dogma çağına, «gerçek» din çağına bıraksın yerini? Mitolojinin gelişimi, değişimi ve kendi kendisiyle zıtlaşması durur, katı, mutlak doğru bir şey gibi dikilir karşımıza. İlkel insan için belirsiz bir erdem olan İnanç, bunun kabulü için gerekli olur. Ortak coşku dünyasındaki basit, dolaysız yaşantısı nedeniyle ilkel insana gerekli değildi İnanç. Sanat dünyasındaki dolaysız yaşantısı nedeniyle roman okuyucusu için de gereksizdir İnanç. İnanç, mitoloji «gerçek» din halinde katılaşmaya başlayınca gerekli duruma gelir. İnanç ve dogma, inanç eksikliğinin ve kuramdan kuşkunun belirtileridir. Mitolojinin şu ya da bu yolla kendisini toplumdan ayırmış, koparmış olduğunu gösterirler.

Nasıl olmuştur bu? Tek nedeni vardır: toplum kendi kendinden kopmuştur çünkü; kalıp olarak din, toplumun geri kalan bölümünün karşısında onunla zıtlık içinde dikilen bir parçası olmuştur çünkü. Bu yüzden din, toplumun geri kalan bölümünden yalıtılmış olur. «Gerçek» din, toplumda ekonomik sınıfların ortaya çıkışını işaret eder. Gelişen bir şey olarak mitolojinin sonu, farklılaşmamış kabile yaşamının sonudur.

3

Marx, işbölümünün, farklılaşma ilerledikçe, denetim görevleri toplumsal üretim araçlarının yöneticiliğinden, yavaş yavaş bu araçların sahipliği olarak bilinen özel bir hakka ya da ayrıcalığa dönüşen gözcüler, köy başkanları, sulama işleri yöneticileri vb. gibi sınıfları nasıl gerekli kıldığını açıklamıştır. Üretim araçlarının toplumun istemi altında seçimle idare edilişinden farklı bir şey olan onlara sahipliğin mutlak bir hak olarak ortaya çıkışı, toplumun ge-

lişiminde kesin bir aşamayı, sınıflı toplum aşamasını işaret eder. Bu sınıf bölünmeleri toplumu ikiye ayırır, fakat yine de toplumun üretim gelişiminin daha yüksek aşamalarına geçmesi için tek yoldur.

Yönetici sınıf üyelerinin gözcü olarak özel rolleri, sömürülen sınıfın varlığını sürdürmesini sağlamak için gerekli olanların dışında, toplumun ürettiği bütün maddelerin kendi yaşamlarına yöneltilmesi olanağını verir kendilerine. Başlangıçta «kafaca» üstünlükleri yüzünden gözcü seçilmiş olduklarından, rolleri, bir mutlak hak haline geldiği ve dolayısıyla zihinsel yetenek olmaktan çıktığı zaman bile, her şeyden önce bir kafa çalışması ister; tıpkı üretim araçlarını çalıştırmanın her şeyden önce kol gücü isteyişi gibi. Aynı zamanda ayrıcalıklı koşullarının ve toplumsal üretimden aslan payını almalarının ortaya çıkardığı boş zaman, bu sınıf içinde düşüncenin ve kültürün gelişimini hızlandırır; oysa öteki sınıfın zorla içine sokulduğu çok kötü koşullar, bu kültürü önlemektedir.

Bu, hızla artan bir dengesizlik durumu doğurur; tıpkı, mühendislikteki «kritik» titreşimi yaratan; Doğa dünyasında bazı türlerde koskoca bir ibik, kalın bir deri, kocaman bir kuyruk ve iri bir hörgüç gibi istenmeyen uyumlar yaratan dengesizlik durumu gibi. Organizma, tıpkı bir çığ gibi hızını gittikçe artırarak yıkıma sürüklenir.

Aynı şekilde, işbölümüne dayalı sınıfların ortaya çıkışı belli bir aşamaya gelince köleliğe geçiş hızlanır. Sınıfların farklılaşması bir yandan gerçeklikten gittikçe daha fazla yalıtılmış, düşünce, beğeni ve kültürle daha fazla bağlı bir sömürücü sınıf doğururken, öte yandan düşünce dünyasından her gün biraz daha yalıtılmış, biraz daha çalışkan, biraz daha koşulların kölesi bir sömürülen sınıf doğurur.

Başlangıçta yararlı olan bu işlev özelleşmesi, giderek patolojik duruma gelir. Başlangıçta kendisini eylemden ayırmış olan düşünce, devamlı olarak eyleme dönmekle gelişir ancak. Eylemden, ona yol göstermek için ayrılmıştı. Sömürücü sınıf, gözcü ve önderler olmaktan çıkıp basit yi-

yiciler ve parazitler haline dönünce, düşünce de kendisini maddi gerçeklikten ayırır ve kısır, anlamsız bir biçimcilik ya da skolastisizm içinde katılaşmaya başlar. Aynı şekilde, sömürülen sınıf, iş arkadaşı, kabile arkadaşı olmaktan çıkıp basit köleler durumuna gelince eylem, kendisini düşünceden koparır ve kör bir mekanizma olur. Tüm olarak toplumun yaşamında kültürün, bilimin ve sanatın biçimcilik ve Aleksandrin faydasızlığı içinde çürümesi şeklinde kendini gösterir; ekonomik üretimdeki yıkılış ve çürüme ise yetersizlik ve anarşi şeklinde yansır. Mısır, Çin, Hint ve yıkılış halindeki Roma İmparatorluğu bu bozuluşun örnekleridir.

Farklılaşmamış kabilenin, düşünceyi kullanan bir gözcüler sınıfı ile, sadece çalışan bir işçiler sınıfına bu bölünüşü, din ve sanatta da benzeri bir çatallaşma şeklinde yansır. Din ve sanat, kabilenin ortak ürünü olmaktan çıkar ve bir durum gibi bir dini de zorla kabul ettiren yönetici sınıfın ürünü olurlar.

Bir kabile, üyelerine çalışmak için emirler vermez: üyelerin çalışmaları, meydana gelişlerini daha önce incelemiş olduğumuz geleneğin ve dinin baskısı altında, grubun bir bütün olarak kolektif işleyişinden çıkar. Herhangi bir sorun ya da iş, kabilenin tüm olarak yararına göre çözülür, çünkü kabile bir bütündür. Ama çıkarlar bölünmeye uğrayınca yönetilenlere emir veren, yönetici sınıfın kendisi olur. İlişki, bir zor ilişkisidir artık.

Aynı şekilde din, dogma haline gelir. Sınıflı toplum meydana gelirken toplumun yanlış bir algısı olarak ilerlemeye devam eden din, yeni ve daha gelişmiş fakat artık bir sınıf yapısı taşıyan bir hayal dünyası çıkarır ortaya. Monarşik toplumda bir ulu tanrı, otokraside tanrılar ailesi, tanrılaşmış çeşitli gelişmiş sınıf birimlerinin bir araya toplanmasından meydana gelmiş Mısır gibi bir devlette ise bir panteon vardır. Yeryüzündeki yönetici sınıfın bölümlerine karşılık dinde de tanrısal soylular, kâtipler, rahipler ve önderler vardır.

Bu arada malların eşitsiz bölüşümü ve karşıt sınıf ya-

rarları, toplumu bölen bir karşıtlık yaratmıştır. Ezilmesi gereken patlamalar, ayaklanmalar ve başkaldırmalar olur. Üretim araçlarına mutlak sahiplik, kabilenin tümünün karşısına çıkan bir göreve verilen doğal bir karşılık biçiminde ortaya çıkmadığı için keyfidir; bu yüzden önünde sonunda şiddete dayanır. Olaylar gerekli kılmamıştır onu, insanlarca zorlanmıştır. Aynı şekilde artık toplumun ortak uyumunu ifade etmeyen sınıf dini de aynı derecede keyfi olacaktır. Dogmalaşır giderek. Onun karşısına dikilmek, devlete meydan okumaktır. Sapkınlık ise bir toplum suçudur.

Yönetici sınıf artık bütün toplumsal emeği düzenler görünmektedir. Çok gelişmiş bir tarım uygarlığında piramidin tepesinde bir tanrı-kral meydana gelir ve bütün toplumsal gücü elinde tutar görünür. Kölenin kendisi ise tanrı-kralın elinde tuttuğu toplumsal emeğin gücüyle karşılaştırılırsa pek küçük görünür. Birlik halinde köle, muazzam bir gücü, piramitleri kurma gücünü elinde tutmaktadır. Fakat bu güç, köleye kendi gücü gibi gelmez; o gücü yöneten tanrı-krala aitmiş gibi görünür. Bundan dolayı da köle kendi kendisinin ortak gücü önünde küçülür; tanrı-kralı tanrılaştırır, tüm yönetici sınıfa kutsal gözüyle bakar. Bu kendine yabancılaşma, onu ortaya çıkarmış olan mülk yabancılaşmasının bir yansısıdır ancak. Kölenin duyduğu küçüklük duygusu yalnızca köleliğinin değil, aynı zamanda köleliğin var olduğu ve büyük bir toplumsal güç sağladığı bir aşamaya gelmiş olan toplumun gücünün belirtisidir. Bu güç, kölenin karşı kutbunda, Mısır'ın, Çin'in, Japonya'nın ve Sümer, Babil ve Akad kent devletlerinin tanrı-kralların görkemi ile dile gelir. Roma gibi çeşitli inançların birliğine dayanan bir imparatorlukta öteki dinler, İmparatoru ululama demek olan Devlet tapımının altında var olabilirler. Bu yerel tapımlar, Emperyalist sömürmenin zorla kabul ettirildiği yerel sömürü şekillerini gösterir; tanrı-İmparatora karşı çıkış, İmparatorluk sömürüsüne karşı çıkmak olacağı için Roma hukukunda bir suçtur. Din olayını inceleyen Marx'ın daha 1844'te sezdiği gibi: «Bu devlet, bu toplum, dini —dünyanın tersine dönmüş bilinci olan din'i—

doğurur, çünkü dünyanın kendisi de *tersine dönmüş bir dünyadır*. Din, *bu* dünyanın genel kuramıdır, ansiklopedik özetidir, herkesçe anlaşılabilir biçimdeki mantığıdır, manevî *point d'honneur*'üdür[1], coşkunluğudur, moral dayanağıdır, kutsal tamamlayıcısıdır, genel avuntusu ve haklı gösterilişidir. İnsanın fantastik bir biçimde gerçekleşmesidir, *çünkü* insanın doğru bir gerçekliği yoktur... Dinsel mutsuzluk, her şeyden önce gerçek yoksulluğun dile gelişi ve gerçek yoksulluğa karşı bir başkaldırmadır.»[2]

Bu sınıflaşma ile gittikçe daha çok parçalanmış olan toplum, çöküş halinde Roma İmparatorluğu'ndaki gibi, bir ekonomik güçsüzlük dönemine girer; üretilen mallar azalır, bölüşüm ise gittikçe daha zorbaca olur. Bu nedenle din de gittikçe daha zorlayıcı, daha katı olur, sapkınlığa karşı gittikçe daha titiz bir uyanıklık gösterir.

Başlangıçta ilkel bir mitolojiden farklılaşma henüz yeni olduğu için yönetici sınıf kendi dinine inanır. Bu yüzden, toplum nimetlerine yaptığı gibi dinin bütün nimetlerini de kendisine ayırmaya çalışır. Cennette en güzel yerleri tutar ya da Mısır'ın ilk yöneticilerinde ve Yunan aristokrasisinde olduğu gibi cennet bahçelerini tekeline alır. Fakat bu yönetici sınıfın karşısına inatçı bir sömürülen sınıf çıkınca, sömürücü sınıf kendi manevi nimetlerini onunla bölüşerek yatıştırır onu: çünkü bu nimetler, maddi nimetler gibi bölüşülünce azalmaz. Mısır'da ölümsüzlüğün yavaş yavaş kölelere kadar yayılmış olması bundandır; çöküş halindeki İmparatorlukta gizem dinleri ise önceleri tanrı-İmparatora özgü olan tanrılaştırmayı en aşağı sınıftan kimselere kadar sunmuştur. Böylece sömürülen sınıfın artan yoksulluğu, onun öteki dünyadaki yaşamının gittikçe güzelleşmesinde yansır: yalnız, bu dünyada namuslu bir ya-

---

1 Point d'honneur - (Aslında Fransızcadır): Namusa, şerefe dokunan şey, demektir. (Çev.)

2 Karl Marx, **Hegel'in Hukuk Felsefesi Üzerine**. Bu parçanın Türkçe çevirisi için bak: Karl Marx - Friedrich Engels, **Din Üzerine**, S. 14, Çev. Murat Belge, Gerçek Yayınevi, 1966. (Çev.)

şam sürmesi, yani yöneticilerine karşı söz dinler olması koşuluyla. Kabile yaşamında sonuçta daima biçilen fantastik hasat, sınıflı toplumda çoğunluk söz konusu olunca fantastik bir öte-dünyaya bırakılır; çünkü çoğunluk gerçek hasattan faydalanamamaktadır.

Dinin işlevinin gittikçe daha açık olarak ortaya çıkışı, artık inanmadığı bir dini zorla uygulayan ve kendisi daha yüksek düzeyde bir idealizme ya da içrek (esoteric - Batini) felsefeye sığınan yönetici sınıfta şüpheciliği doğurur.

Artık kendisini doğuran üretim ilişkileri düzeninden daha az değiştirilebilir olan resmi dinin altında, «boşinanç»lardan ve «efsane»lerden gizli bir tabaka meydana gelir. Bu «boşinanç», eski kolektif rolünü oynayan ama yönetici sınıfça artık pek avamca ve kaba görülen mitolojisidir halkın. Bu boşinancın kendisi de, kolektif olmasına karşın, kolektifliğinin, hadımlaştırılmış bir sınıfın hadımlaştırılmış bir türdeşliği olduğunu gösteren belirtiler taşır. Kendisini, sınıflara bölünmemiş bir toplumun yaratışlarının barbarca basitliğinden ayıran bir çocuksuluğu ve kölesiliği vardır. Kimi zaman göz yumulan, kimi zaman suçlanan bu boşinanç, mitolojinin uyum gücünü gösterir; fakat artık bir sömürülen sınıfın rolüne uymadır bu, sömürünün budalahğı ile lekelenmiştir. Bu sınıfın o kadar açık şekilde yoksunu olduğu şans, altın, büyülü yemekler ve şanslı oullarla doludur. Ama katkısızdır, içtendir ve İnanç'a gerek duyulmadan inanılır; çünkü zorla kabul ettirilmiş değildir; bölünmemiş bir toplumun değilse de bölünmemiş bir sınıfın kolektif ruhunun kendiliğinden ürünüdür. Dinin artık şiirsel olmaktan çıktığı bir zamanda dinin şiiridir. Baskı altındakilerin sanatıdır. İnsanın içgüdülerini toplumsal yaşama uydurmada şiirin işlevini yerine getiriyor olsa da büyük şiir olamaz hiçbir zaman; çünkü büyük şiirin ancak özgür kişilerce yazılabileceği hiç de yalan değildir. Bu şiir, arzuların doyurulması sınırları içinde hareket eder. Yaratıcılarının yaşamında da, gerekliliğin bilincine tam olarak varamayacakları kadar az kendiliğindenlik vardır. Bu yüzden hiçbir zaman *trajik* şiir olamaz bu şiir.

Kabilenin farklılaşmamış ekonomisi, üyelerinin eylemlerini nispeten özgürleştirdiği için kabile mitolojisi özgür ve şiirseldi. Bu özgürlük gerçek özgürlüktü — gerekliliğin bilinci idi. İş, açıkça böyle eylemler istiyordu, ve bu eylemler kendiliğinden — bireyin, onların gerekliliğinin bilincine varışı ile yapılıyordu. Tabii bu özgürlük ancak görece bir özgürlüktür. Sınırlı bir ekonominin yarattığı sınırlı bir bilinci yansıtır. Daha derin bir bilinç ve daha yüce bir özgürlük bulmak üzere toprağı sürmek için sınıflı toplumların bölünmeleri gerekliydi. Ama ilkel özgürlük yine de özgürlüktür; insan toplumunun o aşamada — ekonomi farklılaşmadığı için sınırlı ürün gibi, sınırlı özgürlüğün de hiç olmazsa herkesçe eşit olarak paylaşıldığı bir aşamada bilebileceği bir özgürlüktür. Akıcı ve kendiliğinden olan şiir ve şiirsel mitoloji böyle bir toprakta boy atar.

Sınıflı bir toplumda işçiler görevlerini körü körüne, gözcülerinin kendilerine söylediği gibi yaparlar. Piramitler kurarlar; ama her biri bir taş getirir kor; bir piramidin kurulmakta olduğunu yöneticiler bilir yalnız. Üstlenilen şeylerin basamakları, gerçekliğin daha bir bilincine varmayı olası kılar, ama bu bilinç tamamen yönetici sınıf kutbunda toplanır. Yönetilenler körü körüne baş eğerler, özgür değildirler.

Yönetenler ise bilinçleri ölçüsünde özgürdürler. Bunun için de sanat çalışması onların tutkularını ve arzularını yansıtarak, yalnızca kendilerine özgü bir ayrıcalık olur gitgide. Din, bir sınıf hakkını sürdürme gereksinimi ile katılaşmıştır; sanatsa dinden ayrılır artık. Ayrıca yönetici sınıf, açıkça sömürücü özelliğinden ötürü dine zaten inanmamaktadır. Bu yüzden sınıflı bir toplumda dinin katılaşmasıyla şüpheciliğin büyümesi daima sanatın: özgür yönetici sınıf sanatının, ilkel dinin akıcı, değişken ve uyabilen bütün özelliklerini emen bir sanatın yeşermesi ile birlikte olmuştur. Din, öncelikle sınıf baskısının bir anlatımıdır, gerçek yoksulluğun ve bu gerçek yoksulluğa başkaldırmanın anlatımıdır artık; oysa sanat, yönetici sınıfın coşkularının anlatımıdır. Sömürücülerin, doğallığını yitirmiş, bilgiç sa-

natı, sömürülenlerin peri masallarının ve halk sanatının karşısına dikilir. Her ikisi de bir süre yan yana gelişir.

Bu aşama geçicidir. Çünkü yönetici sınıf, gittikçe daha parazitleşirken, gittikçe daha çok gözcülük işini yüklenirken özgürlüğü de azalır. Dünün eski bilincini, hep aynı biçimde yineleyip durur; oysa onun dile getirdiği gerçeklik değişmiştir. Sınıf, gerçekliğin bilincini doğru olarak duymamaktadır, çünkü bir zamanlar avuçlarında gerginliğini duyup kendisine ona göre yön çizdiği dizginler, elinde değildir artık. Sanat pratiği, tıpkı gözcülük işi gibi, geçmişin biçimlerinin, işlevlerinin ve çalışmalarının kâhyalar ve uşaklarca yapılan mekanik bir tekrarı olmuştur. Sanat, bir Bizans biçimciliğinde ya da dinsel dogmadan biraz daha iyi olan akademik gelenekçilikte yok olup gitmektedir. Bilim, büyüden biraz daha iyi, bilgiçlik satma olmaktadır. Yönetici sınıf körleşmiş ve dolayısıyla özgürlüğünü yitirmiştir. Böyle bir toprakta boy atmaz şiir.

Bu arada sömürülen sınıf da daha sömürülmüş, daha yoksullaşmış olur. Ekonominin yönetici sınıfın çürüyüşüne bağlı çöküşünü daha keskin ve daha acı bir sömürü doğurur. Yöneticilerle yönetilenler arasındaki ayrılık, bölünmüşlük, yönetilenlerin yaşamını daha mekanik, daha kölece ve daha bağımlı yapar. Bir köy ya da küçük toprak sahibi ekonomisi, büyük lordların ve serflerin ekonomisi haline dönüşür. «Halk» sanatını ve «boşinanç»ı yaratabilmek için bile sınırlı bir kendiliğindenlik gereklidir. Bir göçmenler sınıfından, küçük mülk sahipleri ya da kentliler sınıfından farklı olarak, bir köleler sınıfının sanatı yoktur. İnsanların kafaları yönünden uyumun hâlâ temel işlevi, bir din tarafından: katı dogmatizmi ve boşinançları, yönetilenlerin kendiliğindenlik yoksunluğunu ve zayıflamış bilinçlerini gösteren bir din tarafından yerine getirilir.

Bu türlü çöküşler mutlaka tamamlanmış halde değildir; çünkü yönetici sınıf ile sömürünün en ağır yükünü taşıyan sınıf arasında, sırası gelince bir devrim sonucu yönetici sınıf olacak olan başka sınıflar meydana gelebilir. Katılaşmış dinlerin karşısına, ekonominin gelişimi ile alt-

tan alta gelişmiş vo çok geçmeden eski sınıfın yerini alacak olan bir başka sınıfın çıkarlarını dile getirdiği için durmadan birbirini izleyen sapkınlıklar çıkar. Böyle sapkınlıklarla, oldukları gibi: yani yönetici sınıfın varlığının özüne yapılmış bir meydan okuma olarak savaşılır.

4

Öyleyse şiir, özellikle insanî etkinliklerinden fışkırdığı toplumdan ayrı düşünülemez. İnsan etkinliği içgüdüsellikler üzerine kuruludur. Fakat insan etkinliğinin en değişken ve içgüdüye en az bağlı olan biçimleri, en yüksek ve en insani olanlarıdır. Bu etkinlikler, gerçek ve maddi olan ve fakat biyolojik anlamda çevresel olmayan gelişken biçimlerin ve düzenlerin kuşaktan kuşağa geçen kalıtımına dayandığı için, ne do olsa bir balçık olmayan her yeni kuşağa başka bir tarzda biçim verir. Çünkü o kuşağın kendi iç etkinliği, dış düzenin hareketi yönünde sürükler onu. Bireysel ya da doğal insan ile birleşmiş ya da uygar insan arasındaki karşıtlık, şiiri gerekli kılan ve ona anlamını ve gerçekliğini veren şeydir. Şiir, yaratıcı (productive) ya da ekonomik etkinliğidir insanın. Onu bu temelden ayırmak, gelişimini anlamayı olanaksız kılar.

İnsanların, şiirin işlevi konusunda çeşitli zamanlardaki düşünceleri, çözümlememizle ne derece uyuşmaktadır? Milton, Keats, Shelley ya da Wordsworth gibi şairlerin zamanlarında şairin «önbilici» (kâhin) «yalvaç» ya da «öğretmen» olarak önemli bir toplumsal işlevi olduğu düşünülürdü genellikle. Kesinlikle değil de eğretileme olarak, şiirsel bir biçimde dile getirilirdi bu: savların yankılı yüceliği, bir belirsizliği ve toplumsal kavrayış ve anlayış yoksulluğunu gizlerdi bu şiirsellikte. Gerçekten de burjuva ekonomisi koşulları —o güne kadar, kutsal diye bilinen her şey gibi, şiirl de bir meta olmaya, o güne kadar bir esin gücüne sahip diye düşünülen şairi, anonim serbest pazara mal üreten biri olmaya götüren bu koşullar— burjuva düşünüşü kategorileri içinde kalan herhangi bir eleştirmenin, modern çağda

şiirin bir ticarî meta haline getirilme ayıbını örten idealist örtüyü kaldırmasını olanaksız kılar.

Öte yandan ilkel öz-değerlendirmeye başvurmak da olanaksızdır, çünkü kendi bilincine sahip olmayan ilkel insanlar arasında edebiyat eleştirmesi var olamaz — toplumlarının farklılaşmamış durumu bunu gereksiz kılar. Eleştirme, dolaysız, çıplak ve etkilidir — şairin değerlendirilmesi, kabile toplumunda kendisine gönüllü olarak verilen yerle, şiirlerin değerlendirilmesi ise yinelemeleri ve yarına kalmaları ile belirtilmiş olur.

M. Ö. beşinci yüzyıl Atina'sında şiirin toplumsal işlevini anlayacak kadar ilkel topluma yakın olmasına karşın şiiri apayrı bir kültür «alanı» olarak görebilecek derecede farklılaşmış bir toplum çıkmıştı ortaya. Bir üretici olarak şair henüz bir işadamı değildir; çünkü Atina, başlıca işi meta üretimi olan bir kapitalist kenti değildir; bir limandır, bir değiş-tokuş merkezidir. Bu yüzden, şiir satımı bir ticarettir — şiir okuyanın ya da ücretli okuyucunun ticareti.

Kaynayış halinde, *devrim* içinde bir toplumdur bu. Ege'nin gelişen ticareti, bir tüccarlar sınıfı ile eski toprak sahibi aristokrasinin yerini alan köle sahipleri sınıfını doğurmaktadır. Atina'da yönetici sınıf nitelikleri, toprağa dayanmaktan çoktan kurtulmuş, paraca gelire dayanmaya başlamıştır artık; bu ise onu İsparta ile keskin bir karşıtlık haline getirir. Atina, Attica arazisinin bir parçası olan bir pazar kenti ve soyluların yerleşme yeri iken şimdi başlıbaşına bir kent, tüccarların ve zanaatkârların merkezi olmuştur. Hellenler buna «oligarşi»den «demokrasi»ye geçiş gözüyle bakarlardı. Daha ilerde olacak aynı cinsten geçişler gibi bu da güçlü bir merkezî hükümet ya da Tudor monarşisi gibi bir «tiranlık» geçiş dönemi yoluyla olmuştu. «Demokrasi», son derece seçkin nitelikte bir demokrasidir, tabii — mülk sahiplerinin demokrasisi. Proleteryanın hiçbir hakkı ve ayrıcalığı yoktur bu demokraside.

Ortaçağ ekonomisindeki aşağı yukarı buna benzer bir aşamadan —feodalizmden kapitalizme geçiş— farklı olarak, devrimci sınıfın açık zaferi ile değil, daha çok «kavga ha-

lindeki sınıfların karşılıklı olarak yıkılması» yoluyla son bulan bir sınıf savaşımıdır bu. Oligarşi takımı ile demokratlar, Atina ile Isparta arasındaki savaşım, Yunanistan'ı parçalar. Kent ile ülke arasında, köle latifundiası[1] ile kölekenti arasındaki savaşımdır bu. Çünkü köle sahipliği kategorileri içinde kalır, bir son çözüme ulaşamaz. Toprağa bağlı serfleri serbest bırakmak gibi burjuva devrimine temel sağlayan kesin bir adım atılamaz. Hiçbir sınıf, öbürünün temellerini kökünden zayıflatamaz, çünkü her ikisi do kölelik üzerine, hem de birbirine benzer özellikte kölelik düzeni üzerine kuruludur.

Kültür, bir insanın bütün diğer insanları yönetimi altına alacağı kadar farklılaşmamış durumdadır hâlâ; Platon ve Aristo, edebiyat sanatı da içinde olmak üzere tüm kültür alanını etkileri altında tutan filozoflar olarak göze çarparlar. Her ikisi de, sınıf savaşımı Yunanistan'da son kısır sonucuna ulaşmadan önce doğdukları için şanslıdırlar. Kısa bir süre önce sınıflar arasında, ortak düşman Pers'lere karşı bir bağlaşma olmuştu; hâlâ canlı ve yaratıcı idi bu bağlaşma. Oligarşinin sözcüsü olan Platon, daha yeni olan sınıfın, daha gerçekçi, daha pratik, gerçeklikle daha yakından ilgili sınıfın emellerini dile getiren Aristo üzerinde yaratıcı bir karşıt etki yapar. Stagiralı Aristo'nun Filip ve İskender'le o kadar sıkı bir işbirliğinde olması bir rastlantı değildi; çünkü sonunda kendi sınıfı daha sağlam bir zafer kazanacak, herhangi bir yerde fatihler olarak ortaya çıkacaksa bu, kentin sınırlarının dışına taşarak ve İskender'in kalıtçılarının Hellen İmparatorlukları döneminde Yunanistan'ın sınırlarının ötesinde hüküm sürerek olacaktı.

Aristo, özel konuşma ile halk önünde konuşma, ritmik dille ritmik olmayan dil, bireysel inandırma ile kolektif coşku arasındaki ilkel ayrımı açıkça görür. Gerçekten de bu ayrım, o zamanın bir Yunanlısına o kadar açık ve pratik olarak görünürdü ki herhangi bir açıklama gereği yoktu.

---

1 Latifundia: Köle emeği ile ve ilkel bir tarım tekniği ile işlenen büyük toprak mülkleri. (Çev.)

Bir yanda, bir bireyin, arkadaşlarının fikrini çelmek için kullandığı etkili bir araç olan Retorik; öte yanda ise insanların hep birden coşkuya itildiği Şiir dünyası vardı. Aristo, her ikisi üzerine, faydalı ve önemli bir insan etkinliği hakkında bir ders kitabı hazırlayan bir insan gibi yazar.

Aristo'nun Retorik görüşü basitçe şöyledir: İnandırma Sanatıdır retorik. Fakat bunda her şeyden önce, mahkemeler ve siyasal toplantılar gibi inandırma sanatına ihtiyaç duyulan açık ve etkili kamu toplantılarını düşündüğünü belirtir. Resmi «kamu» toplantılarında kullanılan bireysel konuşma olarak böyle bir Retorik anlayışı, şiirin kamusallığından ayrı tutulmalıdır. Devletin toplumdan ayrıldığı yer, *resmi* toplantıların halka açıklığıdır. İlkel yaşamda ikisi de birdir, fakat Atina'nın sınıf gelişimi daha şimdiden kenti insanlardan ayırmıştır. Aristo, bazı insanların Devlet makinesini ve resmi toplantıları, başkalarını inandırmak, etkilemek için kullanmasını, bir insanın günlük yaşamın normal olayları hakkında bir şeye inandırmak için başkalarıyla konuşmasından ayrı olarak düşünürdü. Sınıfların gelişimi, kenti, «insanları ehlileştirici», apayrı ve zorla kabul ettirilmiş bir yapı olarak daha şimdiden toplumun üstünde yükselen bir şey yapmıştır: Bu, Hegel'ci mutlak Devlet kavramı ile en yüksek noktasına ulaşacak olan bir görüştür. Fakat Sokrat'ın, kentin verdiği ölüm yargısından kaçmayı reddedişinde alttan alta görülmektedir daha şimdiden. Bu reddedişte Sokrat, sınıf savaşımının bir gün gelip Yunanistan'ı yıkacağını, çünkü kentin kendi sınırlarından ötesini görebilecek bir sınıf, hatta bir insan bile yetiştiremediğini kestiriyordu.

Aristo'nun Şiir Sanatı üzerine düşünceleri daha ayrıntılı bir inceleme ister. Od'lar, dramlar, destanlar ve aşk şiiri biçimlerinde halen farklılaşma sürecinde olan ve retorikten ayrılmış bir ilkel şiiri alır o; bu yüzden de şiirsel yaratışlara özgü, onları bir tür olarak şiirsel olmayandan ayıracak bir özellik arar. Yunanlılarca şiirin açık bir özelliği şöyle ya da böyle bir hikâye söylemesiydi. Şiir, tanrıların ya da insanların yaşamları üzerine ya da şairin, doğru ol-

masalar bile doğru gibi görünen coşkuları üzerine bir şeyler söylerdi. Destan sahte bir tarihtir, dram ise sahte bir eylemdir. Aşk şiirinde bile şair, ortada Chloe diye biri yokken, tutup «Chloe'nin uğruna ölüyorum» diyebilir. O halde şiirin özü Yunanlılara bir yanılsama, bilinçli bir yanılsama gibi görünmekteydi.

Şairin sanatı, bu durumuyla öyle çirkin, öyle acınası gelir ki Platon'a, şairleri sokmaz Cumhuriyet'ine; ya da ortaya koydukları eserler sıkı şekilde sansürden geçerse, kabul eder onları. Böyle Platon'unki gibi gerici ya da faşist felsefeler daima kültürün, özellikle çağdaş kültürün yadsıması ile birlikte görülür; Platon'un çağdaşı kültür ise, en üstün biçimi ile şiirseldi. Bu yüzden Platon, bir insan olarak büyülense de bir filozof olarak nefret eder şiirden. Devrimci bir dönemde kültür, devrimin esinlerini ya da maldan mülkten edilenlerin kuşkularını dile getirir. Mallarından yoksun edilenlerin filozofları hem bu esinlere hem de bu kuşkulara «tehlikeli» ya da «kötü» gözüyle bakar, kendi çürümüşlüklerini destekleyen bir kültür isterler. Böyle bir kültür, onların güçlü oldukları geçmişi ülküleştirir. Bu ülküleştirilmiş geçmiş, gerçek geçmişle pek benzerlik taşımaz; çünkü öyle dikkatle düzenlenmiştir ki, gerçek geçmişin tersine bugünü doğurmayacaktır yine. Platon için bu geçmiş, *Cumhuriyet* adlı eserinde ülküleştirilmiştir; aristokratlar yönetir bu Cumhuriyeti; Platon'un, rakip sınıfı iktidara getirmiş olan ticareti alttan alta yıkmak umuduyla bağlandığı bir ilkel ortaklaşmacılık uygulamr orada.

Yunanlılar, şiirin bir yanılsama yaratmak üzere düzenlendiğini düşünürlerdi. Öyleyse şair açıkça yanılsamayı yaratan —uydurma da olsa— bir şey yapardı. Sahnede gerçekten görülebilen hikâyeler yazardı, ya da Homeros dönemindeki gibi, Hellenlerin ortak yaşamında en gerçek şey olan pazar yerinin alışveriş işlemlerinden daha gerçek olan bir tarih yaratırdı. Yunanlılar bu yaratışa, şairliğin özel belirtisi gözüyle bakarlardı. Şaire verdikleri ad, etimolojisinde, tıpkı Anglo-Sakson şair sözcüğü olan *makar*'da olduğu gibi «yapan» sözcüğünden geliyordu:

To build from matter is sublimely great,
But only gods and poets can create.[1]

Bununla birlikte Yunanlılar bir şairin, gerçekliğin ancak birer simgesi olan sözcüklerle bir «hiç»ten herhangi bir şey yaratabileceğini düşünmezlerdi. Şairin, gerçekliğin yapma bir taklidini, bir *mimesis*'ini yarattığını kabul ederlerdi. Platon için şair, aslında, dinleyicilerini bir gölge-dünya ile aldatmak için yaşamın yaratışlarını taklit eden bir insandır. Buna göre şair, yaşam mağarasında oturan insanlara gerçekliğin gölgelerini göstererek alay eden Demiurgos'a[2] benzer.

Bu taklit —mimesis— kuramı, Aristo'ya, retorik sınıfı ile şiir sınıfı arasında ayrım yapacak özel işareti verir. O zamandan beri edebiyatta olagelmiş farklılaşma yüzünden bizim modern kafalarımıza göre tam bir ayrım olmasa da, Aristo'nun gününde yeterli bir ayrımdı bu.

Biz şiiri romandan ve dramdan ayırırız, o ayırmıyordu. Fakat edebiyatın kategorileri, sistematik biyolojinin sınıflandırmalarından daha sonsuz değildir; sistemleştirmenin nesneleri, türlerinin sayıları ve özellikleri geliştikçe ve değiştikçe her ikisi de değişmek zorundadır. Kültür, türlerden daha hızlı değişir, kültür eleştirisi de buna uygun olarak değişebilir olmalıdır. İlerde çözümlememizin de göstereceği gibi Aristo'nun taklitler kuramı, yüzeyde kalmak şöyle dursun, sanatın işlevini ve yönetimini anlamada temel bir kuramdır.

Tamamiyle nesneye çevrili dışadönük aklıyla Aristo, örneğin oyun gibi yaratılmış şeylere, ondan etkilenen ya da onu meydana getirmiş olan insandan daha çok ilgi duyardı. Böylece, soruna yaklaşma açısı estetik bakımdan doğru olmuş oluyor; edebiyata, bir ruhbilimci ya da ruhçözümcü gibi yaklaşmaz o.

---

1 Maddeden bir şeyler kurmak son derece yüce bir şey
Yalnız tanrılar ve şairler yaratabilir.

2 Demiurgos: Platon felsefesinde Evreni kuranın adı. **(Çev.)**

Platon, daha sezgici ve içedönük aklıyla, kompozisyonun kendisinden çok şaire ve dinleyicisine ilgi duyardı. Platon un düşüncesinin daha gerici karakterine uygun olarak, şair kafasının yaratıcı ve algılayıcı durumlarını anlayışı ilkeldir, fakat barbarlığın gerisinde, karakteristik olarak Platon'cu bir kültürlünün alaycı gülüşü vardır. Kültürden çok bu barbarlık, Platon'u, yazının bulunması sonucu şiirin kolektif dönemden özel döneme geçtiği bir zamanda, şairin rolüne dair ilkel görüşün, bir dereceye kadar sözcüsü yapar.

Atina'nın eski dünyasından olan Platon, değişmenin farkında değildir. Helen ekonomisinin gelişmesinin, şiiri, kentler ve insanlar arasında, Atina vazoları gibi bir değişim nesnesi yaptığını görmez o. Şiirin kökü, eski Atina tragedyalarında ortak bir sanat dünyasına daldıkları kolektif bir şenlik de değildir artık. Nietzsche'nin sanatta Dionysian' dan Apollonian'a geçiş dediği şey, Atina'nın ilkelden karmaşığa yani farklılaşmışa geçişinin bir sonucu olarak, meydana gelmiştir. Şiirler artık toplumdan ayrı bireyler ya da gruplarca tadına varılacak şekilde toplumun yapısından ayrıdır. Ekonominin, belgelerin artık kabilenin kolektif belleği olmaktan çıktığı ve insanlar artık ortak yaşamadığı için belgelerin ve mesajların büyük bir değer kazandığı bir aşamaya ulaşmasıyla zorunlu duruma gelen yazının bulunuşu, yazılı şiirlere yol açmıştı; ama yalnızca yazının bulunuşu değildi bunun nedeni; yazıyı gerekli kılan gereksinmeler, şiirin de kolektif şenlikten ayrılmasını ve yalnız insanlar tarafından tadına varılmasını gerektiriyordu. Euripides'le, dram bile, oynanmaktan çok okunacak bir sanat eseri olur. Bununla birlikte Platon, kitapları ve yazma sanatını suçlayışında dile getirdiği gibi bunun ancak genel olarak farkındadır. Platon'un eleştirileri D. H. Lawrence' inkiler gibidir: geçmişe, farklılaşmamış toplum dönemine, kolektif coşku günlerine uzanır. Doğru fakat yararsız eleştirilerdir bunlar, çünkü eleştirmen, suçladığı şeyin, kökleri ekonomide olan sınıf farklılaşmasının bir ürünü olduğunun farkında değildir. Dolayısıyla, ortadaki güçlüklerin çö-

zümüne değil, geriye: bu güçlüklerin henüz ortaya çıkmadığı bir zamana varır sonunda. Ama tarih geriye çevrilemez.

Platon, Peloponez Savaşı sonuçları yüzünden gericiliğin gemi azıya almasından önceki zamana denk düşen faşist filozofların en sevimlisi, en insanisi ve en uygar olanıdır. Bu bakımdan Atinalı bir Hegel'dir o. Günümüzün gerici filozoflarının hiçbiri çelebilik ya da sevimlilikte Platon'un elini tutamaz. Platon şöyle anlar şairi:

Sokrat, ozan İon'la konuşur:

Seni coşturan, Euripides'in Mıknatıs, halkın ise Herakles dediği taştaki cinsten bir tanrısal güçtür. Çünkü bu taş yalnızca demir halkaları kendine çekme gücüne sahip olmakla kalmaz, bu gücü o halkalara da geçirir ve onlar da başka halkaları kendilerine çekerler; öyle ki, bazan bu güçle birbirine yapışmış ve birbirine asılı kalmış halkalardan ve başka demir parçalarından uzun bir zincir görebilirsin. Taştaki gücün bu dizinin bütün halkalarında dolaşıp onları birbirine bağlayışı gibi, Sanat Tanrıçası (Muse) da ilk esinlediklerinden bu ilk coşkuyu duyabilen başka insanlara geçerek bir zincir meydana getirir. Çünkü bizim hayran kaldığımız o büyük şiirleri yazanlar, (o) yüceliğe herhangi bir sanatın kuralları aracılığı ile erişmezler; mısralar biçimindeki o güzel ezgilerini kendilerinin olmayan bir ruhun elinde, bir esinlenme halinde söylerler. Yani lirik şiirin yaratıcıları, herkesin hayran olduğu o şarkılarını kutsal dansın cezbesi içinde kendilerinden geçen Koribantlar gibi bir tanrısal çılgınlık halinde yaratırlar; bu doğaüstü gücün elinde, daha sonra başka insanlara aktaracakları ritmin ve ahengin heyecanına kapılmışlardır. Tanrısal güce yakalanınca ırmaklardan bal ve süt akıtan ama kendilerine gelince o ırmaklarda sudan başka bir şey bulamayan Bakkhalar'a benzerler. Çünkü bize söyledikleri gibi şairler, ruhlarında dinsel bir görev duygusu taşırlar. Bize anlattıklarına

göre bu ruhlar, arılar gibi çiçekten çiçeğe uçarak, bahçelerde, çayırlarda ve Sanat Tanrıçalarının bal akıtan pınarlarında dolaşarak tatlı ezgilerle dönerler bize sonunda; ve hızlı imgelemin tüylerindeki gibi sıraya dizilince gerçeği söylerler. Çünkü şair gerçekten de hava kadar hafif, kanatlı ve kutsal bir şeydir; esinleninceye, yani kendinden geçinceye kadar, tüm aklını yitirinceye kadar şiir demeye değer bir şey yaratamaz. Çünkü, içinde, akıl denen şeyin ufacık bir parçası kaldığı sürece o, şiir yazamayacak, önbilicilik edemeyecek derecede beceriksizin biridir. Her şair, ister duygu ve coşku şiirleri, ister övgü şiirleri, ister koro, ister destan, isterse ölçülü şiirler yazsın, o tanrısal güce kendini kaptırdığı, Sanat Tanrıçasının soluğunu içinde duyduğu ölçüde ustalaşır, yücelir. Yoksa, şairler, oldukça bilgisiz ve güçsüz kişiler olurdu. Çünkü şiirlerini, ustalık kazandıkları herhangi bir sanatın kurallarına göre değil, içlerindeki tanrısal gücün tepilerinden yaratırlar; çünkü herhangi bir konu üzerinde güzel mısralar yazabilecekleri bir eleştirinin kurallarını bilmiş olsalardı, aynı gücü bütün diğer konularda da, ya da onların bir tanesinde de gösterebilirlerdi. Tanrı, elçileri ve yorumcuları olarak kendi görevlerine daha noksansız uymalarını sağlamak için ve onların dinleyicileri olan bizler, bu kadar güzel şeyler yazan bu kimselerin, tanrının elinde, onun esiniyle bize seslendiklerini anlayalım diye bütün şairleri, yalvaçları ve önbilicileri akıl ve anlayıştan bilerek yoksun kılmıştır sanki.[1]

Platon burada şiiri, bir inandırma sanatı olan, Yunan görüşlerine göre birtakım kurallara bağlı olarak öğrenilebilen bilinçli retorikten tür bakımından farklı bir şey ola-

---

1 Platon, **Ion:** Caudwell, kaynak olarak, bu parçanın büyük İngiliz şairi She'ley'in çevirisini veriyor. Biz de çevirimize bunu esas aldık. Buna göre bazı farklar gösteren Türkçedeki bir başka çevirisi için bak: Eflatun, **Küçük Dialoglar**, s. 388 - 389, çev. Tacettin Ünlü, Remzi Kitabevi, 1960. **(Çev.)**

rak gösteriyor. Oysa, şiir yazma sanatı hiçbir zaman öğrenilemez, çünkü Platon'a göre o, eleştirme kuralları olan bilinçli bir iş değildir, tanrının içe akışıdır; Platon, şaire yalvaçların ve önbilicilerin yanıbaşında bir yer verişiyle ilkel kültüre oldukça yakındır. Ayrıca, Platon'un görüşüne göre bu esin, yalnızca şair için değil okuyucusu için de gereklidir. Gerek şiir okuyucusunun gerekse onun etkisi altındaki dinleyicinin tanrı tarafından esinlenmesi gerekir. Bir başka söyleyişle şiirin yalnızca yazılışı değil aynı zamanda anlaşılış ve beğenilişi de bilinçdışı (ya da akıldışı) bir iştir. Platon'a göre her aldanış, bir büyülenme biçimidir. Şairler, ellerinde sözde-dinsel güçler tutan büyücülerdir. Platon'un mıknatıslanmış demir halkalar simgesi, ilkel şiirin kolektif özelliğini çok iyi ortaya koymaktadır. Aristo'nun aksine, ülkücü Platon, şiirin işlevinden çok eğlence yanı ile ilgilenir.

Buna karşılık Aristo, şairin kafasıyla ilgilenmez; şiirin yaratılışının ve beğenilişinin bilinçli bir iş olup olmadığı üzerinde durmaz. O bunu sonuçlarla, yani şiirlerle yargılar. Onları bir düzene sokar, çözümler, kurallara indirger. Sonunda taklitin (mimesis) Şiir Sanatı'nın ayırıcı özelliği olduğunu bulur ve kandırıcı, başarılı bir taklit yaratmanın kurallarını araştırır.

Platon'un aksine daha da ileri gider o. Günündeki devletlerin yapılarını incelemiş bir filozofa yaraşır bir biçimde, «tragedyanın toplumsal işlevi nedir», diye sorar.

Buna verdiği yanıt pek ünlüdür. Tragedyanın asıl etkisi ruhu tutkulardan *temizleyiciliğidir* (cathartic) — arıtıcılığıdır. Gerisindekileri anlamaya çalışınca bu yanıt biraz karanlık gelir insana. Bu tanımlamaya modern bir anlam vermeye çalışır insan. Örneğin bunun, Freud'çuluğun Yunan elbisesi giydirilmiş temel terapisinden —bilinçaltının boşaltılması yoluyla tedavi— başka bir şey olmadığı ileri sürülmüştür. Bu, bir yandan Aristo'ya söylediğinden fazla şeyi söyletmek, öte yandan ise bilinçaltını boşaltma yoluyla tedaviyi gerçekte olduğundan başka türlü anlamak demektir. Şiir yaratışları, öbür hayal ürünleri gibi nevrotik

çatışmaların ya da karmaşaların taşıyıcısı olabilir. Ama bir fantezi, «sansür»ün[1], altında bilinçsiz karmaşayı gizlediği bir örtüdür. Öyleyse bu işin *temizleyici* (cathartic) olmaması bir yana, Freud'un kendi ilkelerine göre onun karşıtıdır da. Ana karmaşanın, bilinci boşaltma yoluyla tedavi edilmesi için fantezinin, sahte giysilerinden soyulması ve eski, çocukça özünün apaçık ortaya çıkarılması gerekir.

Yani şiirsel yapı, Freud'un kendi deneysel buluşlarına göre, şair için bile bir boşalım yoluyla tedavi demek olamaz. Fakat Aristo, tragedyayı, *seyirciler* için tutkulardan temizleyici olarak görmektedir. Şiirsel fantezinin şair üzerinde bir bilinçaltı boşaltma etkisi olsa bile, her seyircinin yalnızca şairinkinin aynı bir karmaşaya sahip olmakla kalmayıp çözümleme yoluyla genel olarak çok kişisel olduğu anlaşılan çağrışımların aynına sahip olması da olanaksızdır.

Bundan dolayı Aristo'nun *catharsis*'inin, Freud'un *tepki yenilemesi yoluyla tedavisi* (therapy by abreaction) ile aynı şey olduğunu ileri süren Freud'çular, Aristo'yu yanlış anlamakla kalmıyorlar, aynı zamanda ruhçözümünün üzerine kurulduğu deneysel buluşları da tam olarak bilmiyorlar.

Gerçekte en doğru şey, kendimiz şiirin işlevi konusunda açıklığa kavuşuncaya ve Aristo'nun düşüncelerini kendimizinkiyle karşılaştırabileceğimiz duruma gelinceye kadar, Aristo'nun basit kavramının ötesine gitmemektir. Aristo'nun kendi tanımlamasına nasıl vardığı oldukça açıktır. Bir yandan tragedyanın seyircide korku, endişe ve üzüntü gibi hoş olmayan duygular uyandırdığını gördü. Öte yandan aynı seyircilerin, hoşlanmış olmalılar ki, tekrar tekrar tiyatroya geldiklerini gördü. Duygular hoş olmasalar da onlara iyi gelmişti. Tıpkı acı ilaçların insanlara iyi gelişi gibi. Aristo daha da ileri giderek, tragedyanın, bir sürgün ilacının vücuttaki bütün zararlı sıvıları toplayarak dışarı

---

[1] Sansür: (censor): ruhb.: Kabul edilmez eğilimleri, tasarımları, bilinçlilik kazanmadan önce bastıran ruhsal etkinlik. (**Çev.**)

atışı gibi, hoş olmayan duyguları daha da koyultarak kafadan sürüp attığını düşünmüş olabilir. Tragedyaya bu pek pratik yanaşış yolu, bana kalırsa, yalnızca sağlam bir edebiyat eleştirmesi değil, aynı zamanda tamamen Yunan'ca bir yoldur. Tragedya, içindeki acılara ve yıkılımlara karşın Atinalıların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlamazsa kötü sayılırdı. Onları, İran'daki Helen yoldaşlarının yazgısına acı acı ağlatan tragedya şairi cezalandırılırdı. İnsanın aklına, bizdeki salt duygusal savaş edebiyatı için de böyle bir ceza geliyor.

İşte kültürümüzde bugüne kadar sürmüş olan farklılaşmanın henüz başladığı bir dönemde Yunanlıların zekice edebiyat görüşleri buydu. Bir yanda bilinçli olarak değerlendirilen bir inandırma sanatı, kent devletinin hipostazı (hypostatis-uknum) tarafından bir varlık haline getirilen sıradan konuşma olan bir sanat: Retorik vardı. Öte yandan, gerçekliği taklitteki başarısı, sanki seyirciler gerçekten onun içindeymişler gibi, onlarda uyandırdığı coşkuların şiddeti ile değerlendirilen bir taklit (mimesis) olan Şiir. Platon ile Aristo hemfikirdirler bunda. Fakat Platon'a göre yaratma ve değerlendirme, beğenme, bilinçli aklın dışından geldiği için duygularda bu şiddeti yaratmanın kuralları konulamaz ortaya. Platon bundan başka şiir için hiçbir toplumsal doğrulama (justification) nedeni de görmez. Aristo ise, «uyandırılan coşkular toplumsal bir sona, *catharsis*'e yararlar» diyerek karşılık verir buna.

Şiirin böyle bir tanımı bugün edebiyat için yetersizdir. Bu, Yunanlıların yanlış oluşlarından değil, toplum gibi edebiyatın da değişmiş oluşundandır. Aristo bugün edebiyatı sistemleştirmeye kalksaydı, ilk tanımlamadaki herhangi bir güçsüzlükten dolayı değil de, toplumsal evrim boyunca yeni edebiyat biçimleri ortaya çıkmış olduğu için, taklit (mimesis) ölçütünün bugünün edebiyat türlerini ayırmada yetersiz kaldığını görürdü. Taklit, modern romanın ve oyunun da özelliğidir. Bugün bizim şiir dediğimiz şey, kendine özgü yeni farklarının araştırılması gereken, hem oyundan

hem de romandan ayrı bir şeydir. Bundan sonraki çabamız bunları bulmak olacaktır.

Fakat Aristo'nun tanımlaması, bize, şiirin kaynaklarını incelerken, edebiyatın öteki biçimlerinin incelenmesini de gözden uzak tutamayacağımızı, çünkü bir zamanlar edebiyatın tümüyle şiir olduğunu anımsatmaktadır. Kültür sorununa maddeci yaklaşma biçimi, böyle bir hatadan kaçınır. Tüm edebiyat gibi tüm dinin de şiir olduğu bir zaman olduğunu görmüş bulunuyoruz. Fakat modern insanlar olarak, kapitalizm çağında yaşayan insanlar olarak dikkatimizi her şeyden önce burjuva şiiri üzerinde toplamalıyız. Bu yüzden gelecek bölümümüz, modern şiirin genel tarihsel incelenmesine ayrılacaktır.

III

MODERN ŞİİRİN GELİŞİMİ

1

GENEL anlamda «modern» sözcüğünü, Avrupa'da ortaya çıkmış ve oradan, on beşinci yüzyıldan günümüze kadar Avrupa dışına yayılagelmiş tüm bir kültür karışımını tanımlamak için kullanıyoruz. Shakespeare'de, Galile'de, Michael Angelo'da, Pope'ta, Goethe'de ve Voltaire'de, Homeros'tan, Thales'ten, Chaucer ve Beowulf'tan ayrı, Valery, Cézanne, James Joyce, Bergson ve Einstein'la karşılaştırabileceğimiz «modern» bir yan vardır. Bu kültür karışımı ekonomik temele dayanır. Karışımın kendisi değişkendir — insanlık tarihinin hiçbir dönemi Elizabeth zamanından günümüze kadar olan dönem kadar renkli ve hareketli olmamıştır. Ama o günden sonra, ekonomik temeller de derebeylikten «sanayi»ye doğru değişmiştir. Bu kültür karışımı, üretimde burjuva devriminin: yapısı ilk defa Marx tarafından *Kapital*'de bütünüyle çözümlenmiş bir devrimin üst yapısıdır. Modern şiir *kapitalist* şiirdir.

Modern şiiri, tarihsel olarak — yani hareketi içinde almadıkça anlayamayız. Şiiri, durgun bir «sanat eseri» olarak, donmuş ve katılaşmış bir şeymiş gibi incelemekle, olsa olsa birtakım ölü formüllere varırız. Hele şiirin, dur durak bilmeden hareket halinde olan tüm bir toplumun organik bir ürünü olduğu düşünülürse, özellikle doğru olur bu.

Fakat bu süre içinde burjuva kültürünün şiirini bir bü-

tün olarak incelemek de korkunç zor bir iştir. Burjuva hareketine birçok ulus, birçok dil katılmıştır ama şiirin şu özelliği yine de değişmemiştir: Edebiyatın diğer herhangi bir biçiminden daha çok şiirin değerlendirilmesi, yazıldığı dili çok yakından tanımayı gerektirir.

Fakat bilindiği gibi, burjuvazinin ekonomik devrimine İngiltere öncülük etmiştir. İtalya onu izlemiştir — ama gelişimi çabuk bastırılmıştır. Amerika onu geçmiştir — ama ancak çok sonraları. Burjuva devriminin daha büyük bölümü yalnızca İngiltere'de açılmış ve oradan yeryüzünün geri kalan kısmına yayılmıştır.

Fransa'da, 1789 - 1871 dönemi süresince burjuva devrimi birçok aşamalardan geçerek İngiltere'den daha hızlı, daha kesinlikle ve daha acımasız bir mantıkla yürümüştür; fakat bu hız, ideolojik üstyapıyı daha zor anlaşılır yapmıştır. Burjuva edebiyat sanatını genel olarak incelemek için, bu kısa süre içinde Fransa daha uygundur; ama özel olarak şiirin incelenmesi için — devrimin o kadar düzenli ve o kadar ayrıntılı açılıp serpildiği İngiltere daha uygun bir alandır.

Diğerlerinden önce ve tam bir şekilde geliştiği için, İngiliz burjuva ekonomisinin çürüyüşü diğer ülkelerinkinden daha geç başlamıştır. Bu nedenle, Emperyalizm dönemi süresince, bu döneme özgü şiirin ilk belirtileri, İngiltere'den çok Fransa, Almanya ve Rusya gibi diğer ülkelerde gün ışığına çıkmıştır. Bunun için, modern şiir üzerinde yapacağımız tarihsel gözlem, bu kapanış dönemi dışında, bir ülkeye: İngiltere'ye bağlı kalacaktır.

Aynı ülkenin, İngiltere'nin modern şiire katkısının oylum ve çeşitlilik bakımlarından dikkate değer olması bir rastlantı değildir. İngiltere'nin, üç yüzyıl boyunca kapitalizmin gelişmesinde dünyaya önderlik etmesi ve aynı süre içinde şiirin gelişiminde dünyanın önünde gitmesi olguları, birbiriyle ilgisiz rastlantılar değil, bu tarihsel devinimin bir parçasıdır.

Burjuvazi, tarihsel bakımdan çok büyük bir devrimci rol oynamıştır.

Burjuvazi, nerede galip geldiyse orada bütün feodal, ataerkil, saf (idyllic) ilişkilere hep son vermiştir. İnsanı, kendi «doğal üstleri»ne bağlayan bir sürü karışık feodal bağı acımaksızın koparmış, insanla insan arasında, çıplak kişisel fayda bağından, katı «peşin ödeme» bağından başka bağ bırakmamıştır.

Burjuvazi, üretim araçlarını, dolayısıyla üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte tüm toplumsal ilişkileri durmadan devrimleştirmeksizin var olamaz. Oysa, eski üretim biçimlerinin, değişmemiş biçimde korunması daha önceki bütün sanayici sınıfların ilk varlık koşulu idi. Üretimin durmadan devrimleştirilmesi, bütün toplumsal koşulların aralıksız altüst oluşu, sonsuz kararsızlık ve çalkalanış, burjuva dönemini tüm öncekilerden ayırır. Bütün katılaşmış sabit ilişkiler, peşlerindeki kadim ve kutsal sayılan önyargılar ve düşüncelerle birlikte bir kenara atılır; bütün yeni doğmuş olanlarsa katılaşmaya fırsat bulmadan eskir, modası geçer. Katı olan her şey buharlaşır, kutsal olan her şey bayağılaşır ve sonunda insan, gerçek yaşam koşullarını ve hemcinsleriyle ilişkilerini soğukkanlı (gerçekçi) duygularla karşılamaya zorlanır.[1]

Kapitalist şiir bu koşulları yansıtır. Bu koşulların sonucudur. Şiir, kendisine mitolojik bir özellik veren kabilenin farklılaşmamış kalıbından doğmuştu. Sınıflı toplumda yönetici sınıfın sanatı olarak dinden ayrılmış, fakat M. Ö. dördüncü yüzyıl Yunanistan'ınkine benzer devrimci geçiş anları dışında, «varoluşunun ilk koşulu kendi üretim biçimini değişmez bir biçimde tutmak» olan bir sınıfın ağır ağır yükselişini ve ağır ağır çöküşünü yansıtarak sessiz-sakin bir varlık sürdürmüştü bu sanat. Sonra feodalizmin sakin ve katı düzeni altında, dinçliğinin ilk habercileri gotik katedralleri olan bir sınıf gelişti. Zamanla bu sınıf egemen oldu. Ama varoluş koşulu, üretim araçlarının, dola-

---

1 Marx-Engels: **Komünist Manifesto, 1848.**

yısıyla üretim ilişkilerinin ve onlarla birlikte tüm toplumsal ilişkilerin durmadan devrimleşmesi olan bir sınıftı bu.

Bu yüzden onun sanatı da özünde başkaldırıcıdır, biçimci değildir, doğalcı sanattır. Burjuva sanatının doğalcılığını önceden haber veren, devrimci Yunanistan'ın sanatıdır yalnız. Burjuva ekonomisinin kendi üretim araçlarını durmadan devrimleştirişi gibi, kendi kurallarını durmadan devrimleştiren bir sanattır bu. Bu devamlı devrim, «kadim ve kutsal sayılan önyargıların ve düşüncelerin» devamlı olarak bir kenara atılışı, bu «sonsuz kararsızlık ve çalkalanış» burjuva sanatını daha önceki sanatın tümünden ayırır. Zamanının kurallarına, bir kuşak olsun bağlı kalan herhangi bir burjuva sanatçısı «akademik»leşir ve sanatı canlılığını yitirir. Aynı hareket, İngiliz şiirinin özelliğidir.

Kapitalist ekonominin özelliği, insanlar arasındaki doğrudan doğruya zorlayıcı bütün ilişkileri görünür şekilde ortadan kaldırmasıdır — ve onların yerine, insanların bir şeyle: Devletçe desteklenen mülkiyet hakkı ile olan zorlayıcı ilişkilerini koyar gibidir. İnsanlar, bir feodal toplumda serflerin lord'a, lord'un ise kendinden daha üstün bir lord'a bağlı oluşu gibi zorla birbirlerine bağlı değildirler artık; serbest pazar için bağımsız şekilde mal üretirler, aynı serbest pazardan bağımsız şekilde mal alırlar. Pazara yalnızca ürünlerini değil yeteneklerini de götürürler; kendi emek güçlerini hiçbir engelle karşılaşmadan en fazla verene satmak hakkına sahiptirler. Bir yasaksız pazara bu serbestçe giriş, kapitalist toplumun «özgürlüğünü» meydana getirir.

Böylece, insanlar arasında zorlayıcı ilişkilerin değil, yalnızca, insanlarla bir şey (mülkiyet) arasında, gücün desteğinde olan ve sonunda bir bireyle pazar arasındaki ilişkiler şekline dönüşen ilişkilerin var olduğu görülür. Pazar, Doğa'nın bir parçası, doğal istem ve sunu «yasalarına» bağlı çevrenin bir parçası gibi görünür. Onun zorlayıcılığı insanların zorlayışı gibi değil de bir bora gibi ya da volkan püskürmesi gibi kör doğa güçlerinin zorlayışı gibi gelir insana.

Gerçekte pazar, insanlar arasındaki gerçek ilişkilerin kör bir ifadesinden başka bir şey değildir. Bu ilişkiler, zor ilişkileridir; üretim araçlarının sahipliği ve özgür emekçinin —çıplak ellerinden başka hiçbir mülkiyeti olmayan özgür emekçinin— emek gücünün satın alınması yoluyla işleyen kapitalizmin karakteristik sömürüsüdür. Fakat salt kör bir ifade olduğu için zorlayıcıdır, bir kargaşadır ve bir doğa gücünün şiddeti denetlenemeyen pervasızlığıyla işler. Kapitalistle ücretli emekçi arasındaki bu zor ilişkileri sırf üstü örtülü olduğu için daha gaddar, daha yüzsüzdür.

Bu yüzden, kapitalist ekonomi yalancı bir bireyciliğin ve çoğunluk yönünden içi boş bir özgürlüğün ekonomisidir. Bir yönetici sınıf olarak burjuva sınıfının varoluş koşulu ve dolayısıyla onun toplumdaki özgürlüğünün koşulu, insanla insan arasında doğrudan doğruya zorlayıcı ilişkilerin yokluğudur. Bu türlü zorlayıcı ilişkiler bağlayıcı yasaklardır — tıpkı serfi lorda bağlayan feodal yasaklar gibi. Fakat toplumsal ilişkiler olmaksızın özgürlük, özgürlük değil, toplumun içinde yok olacağı kör bir anarşidir. Bu yüzden, burjuva toplumu, insanlar arasında doğrudan doğruya ilişkilerin yokluğundan başka, üretim araçlarına mutlak sahiplik haklarının —«özel mülkiyet» hakkının— varlığını da içermelidir. Bu mutlak hak, yasaları, polisi ve ordusuyla zorlayıcı bir Devlet gücü aracılığıyla sürdürülür: bu güç, insanların insanlar tarafından apaçık sahipliğini değil de bir mülkiyet hakkını desteklediği için toplumun üstünde, arabulucu ve bağımsız bir şey gibi yükselir. Ama gerçekte bu mülkiyet hakkı burjuvaziye, üretim araçlarının sahipliği yoluyla, «özgür» emekçi üzerinde bir zorlayıcı güç verdiğine göre, hem Devlet hem de onun zorla kabul ettirdiği burjuva ekonomisi, bu zorlayıcı düzeni çoğunluğun gözünden gizler; bu toplumdaki tek özgürlük, toplumsal ürünü tekeline aldığı için —burjuvanın doğa karşısındaki özgürlüğü ile— toplumu feodal özellikte bütün dolaysız zorlayıcı ilişkilerden temizlediği için — insanî zorlama karşısındaki özgürlüğüdür. Burjuva gözüyle bakılınca burjuva toplumu, özgürlüğü bireyciliğinden, tamamen serbest paza-

rın ve dolaysız toplumsal ilişkilerin olmayışından —ki serbest pazarın varlık nedeni ve ifadesidir bu— gelen özgür bir toplumdur. Fakat aynı burjuva toplumu, toplumun geri kalan kısmı için, bireyciliği ve serbest pazarı bir baskı yöntemi olan zorlayıcı bir toplumdur. Kapitalist kültürün gelişimini sağlayan tüm hareketi anlamak için kavranılması gereken temel çelişkisidir bu burjuva toplumunun.

Şiirin doğuşu çözümlemesinde ilk şiirin aslında kolektif coşku olduğunu ve grup şenliğinde doğduğunu görmüştük. Bir düşmanın, bir hayvan sürüsünde uyandırabileceği gibi koşulsuz ve içgüdüsel cinsten bir kolektif coşku değildir bu; ekonomik birliğin gereksinimlerinin koşullandırdığı bir yanıtın kolektif coşkusudur.

Oysa burjuva kültürü, özgürlüğü —insanın bütün içgüdüsel güçlerini gerçekleştirmesini— «bireycilik» yoluyla elde eden bir sınıfın kültürüdür. Bu yüzden şiir kolektif, burjuva ise bireyci olduğuna göre burjuva uygarlığının şiirsiz, şiire - karşı olması gerekliymiş gibi görünebilir.

Ama bu, burjuvayı *kendi değerlendirmesi ile* ele almak olur. Kuşkusuz, onu ister bir kapitalist isterse bir şair olarak anlamak istiyorsak, her şeyden önce bunu yapmalıyız. Burjuva, kendisini, özgürlük uğruna tek başına savaş veren bir kahraman gibi — özgür doğmuş ve nedendir bilinmez, her yerde eli kolu zincirli olan doğal insanı bağlayan bütün toplumsal ilişkilere karşı dövüşen bir bireyci gibi görür; ve gerçekten de onun bireyciliği devamlı bir teknik ilerleyişe ve buna bağlı olarak artan bir özgürlüğe götürür. Feodal toplum ilişkilerine karşı savaşı, toplumun üretici güçlerini büyük bir özgürlüğe kavuşturur. Burjuva ekonomisi, dayandığı temeli devamlı olarak, temel üst yapıya bakarak çok fazla gelişinceye kadar devrimleştirir; bu anda burjuva ekonomisinde, kendi karşıtına dönüşmek üzere bir patlama olur. Burjuva bireyciliği işte bu özel tarzı dile getirir.

Aynı şekilde burjuva şairi de kendini, yürek gücünün dışa doğru taşkın bir hareketi ile, dıştan zayıf görünen iç güçleri açığa vurarak kendi kendisinin *aslında* ne olduğu-

nu anlamak için can atan bir bireyci olarak görür. Burjuva düşüdür bu, dünya olaylarını tek başına yaratan bir insanın düşü. Faust'tur o, Hamlet'tir, Robinson Crusoe'dır, Şeytan ile Prufrock'tır.

Feodal toplumun yasaklarını çözmek, ortadan kaldırmak gereksiniminden doğmuş olan bu burjuva «bireyciliği», üretimde çok büyük ve sonsuz bir teknik ilerleme doğurur. Aynı şekilde şiirde de teknik bakımdan çok büyük ve sonsuz bir ilerlemeye neden olur.

Ama kapitalist de, şair de gittikçe daha karanlık yüzler haline gelirler — önce trajik, sonra acınası, en sonunda sefih. Kapitalistin bu bireyciliği, bu özgürlüğü bu kez savaş, anarşi, batış ve devrim gibi bütün o kör zorlamaları doğurmaktadır. Makine, üreticiliği ile sonunda onu bile tehdit eder. Pazar, o körlüğü ile korkunç bir doğa gücü olur.

Kapitalist, pazar aracılığı ile kapitalist arkadaşını durmadan ücretli emekçi durumuna iter ya da bir süre için ayrıcalıklı «aylıklı» kademelerine indirir. Dünün zanaatkârı bugün fabrika işçisidir. Bu yıl dükkân sahibi olan, gelecek yıl bir büyük mağazanın şube müdürüdür. Geçen hafta küçük bir iş sahibi olan, bugün büyük bir tröst içinde aylıklı memur olur; kapitalizmin, kendi kendini devrimleştirdiği dramatik bir işlemdir bu. Bunu, burjuvanın özgürlüğünü borçlu olduğu aynı serbest pazar yoluyla yapar. Bireyciliğin ve bağımsızlığın bu garantisi tam karşıtını: tröstleşmeyi ve mali sermayeye bağımlılığı doğurur. Dürüst rekabetin o cennet bahçesi, dürüstlüğün tam karşıtını: fiyat düşürmeleri, savaşları, kartelleri, tekelleri, «corner»ları[1] ve dikine tröstleri[2] doğurur. Fakat bütün bu kötülükler, bunlar yüzünden özgürlüğünü yitirmiş olan burjuvaya —gerçekten de olduğu gibi— dolaysız ve zorlayıcı

---

1 Corner: Fiyatları yükseltebilmek için bazı malları ya da hisse senetlerinin hepsini ya da çoğunluğunu satın alma yoluyla yapılan vurgunculuğa dayanan bir tekelcilik. (Çev.)

2 Dikine tröst (vertical trust): Bir ürünün yapımından satılışına kadar bütün işlemleri denetimi altında tutan tröst. (Çev.)

toplumsal ilişkiler gibi görünür ve kendi ideal çaresi serbest pazarın tam karşıtı oldukları için başkaldırır onlara. Daha dürüst bir pazar ve daha şiddetli bir rekabet isteyerek karşısına dikilir bunların; bilmez ki, bu hastalıkları serbest pazar yarattığına göre, onun daha da serbest olmasını istemek, nefret ettiği köleliğin güçlendirilmesini istemek demektir. Bu yüzden nefret ettiği ve ancak burjuva çelişkisinden kurtulmakla yakasını kurtarabileceği hareket üzerinde direnir. Burjuva, özgürlük boyuna elinden kayıp gitmekte olduğu için durmadan özgürlük lâfı etmektedir.

Burjuva şair de buna benzer bir yol izlemektedir. Özgürlüğünün koşulu olan yalnızlığı katlanılmaz ve zorlayıcı bulur. Yeryüzündeki ve evrendeki yaşantısını her gün biraz daha tatsız bulur, özgürlüğünde bile bir bağımlılık, bir tutukluluk vardır. Toplumsal olan her şeyi ruhundan atar; ruhunun, kendisini ufacık, bomboş ve güvensiz bırakarak söndüğünü görür.

Nasıl olmuştur bu? Bunun nedenini ancak burjuvayı kendi değerlendirme düzeninde almayı bir kenara bırakıp, kendi kendini değerlendirme sisteminde yansıyan ekonomik hareketi açıkça meydana koyarsak bulabiliriz. Burjuva, her aşamada toplumsal «yasakları» ortadan kaldırdıkça onları güçlendirdiğini görür. Bir serbest pazara doğru gidişi, üreticiyi tek sonucu, bir bütün içinde yutulup gitmek olan bir rekabet fırtınasıyla karşı karşıya bırakır. Basit burjuvanın mülkiyet hakkı yararına feodal «karmaşaları» yıkışı, burjuva akit yasasının şaşırtıcı bir gelişim göstermesi sonucunu doğurur. Feodal yönetimden ve toplumsal zorlamadan nefreti, bir sürü ufak tefek karışmalarla durmadan bireyin özgürlüğünü kısıtlayan, kuvvetle merkezileşmiş burjuva Devletini doğurur. Bireycilik, birey düşmanlığını doğurmuştur. Ödevi, bütün toplumsal ilişkileri silip süpürmek olduğu sanılan aynı ekonomi, daha önceki bütün toplumlardan çok daha karmaşa içinde bir toplum çıkarır ortaya. Onun özgürlük isteği, özgürlüğün olumsuzlamasıdır. O (burjuva), bir «örnek-devrimci»dir, arzu ettik-

lerinin tam tersini yaratacak olan şeyleri isteyerek toplumu durmadan devrimleştirir.

Bu özünde çelişmeli hareket, kapitalist üretimin temel yasasında vardır. İçinde, her kapitalistin bir diğerini yıkmaya zorlandığı, hepsinin son yıkımının gecikmesi kendisinin daha erken yıkılmasını gerçekleştireceği için başka türlü yapamadığı bir fiyat düşürme savaşı meydana getiren aynı yasanın bir sonucudur. Bu hareket, her sanayi dalında kapitalin devamlı olarak artışı sonucunu doğurur; bu da kâr oranının düşmesi sonucunu verir ve kapitalizmin bildiğimiz bunalımlarına neden olur; bunlardan kurtuluş ancak ülkenin zenginliğinin büyük bir kısmının yıkımıyla olasıdır. Aynı çelişme, aynı zamanda kapitalizmin geniş ölçüde büyüyüşünü, kendi temelini durmadan devrimleştirişini ve dünyanın her köşesine yayılma hırsını doğurur. Bu ise, sabit kapitalin oranını artırarak kâr oranının düşmesini hızlandırmaktan başka işe yaramayan devamlı bir birleşme ve tröstleşme hareketi meydana getirir.

Kapitalist üretimdeki, aynı zamanda onun hızla genişlemesini sağlayan bu çelişmesi, onun hızla çöküşünü de doğurur. Kapitalizmin taşkın güçleri bütün dünyayı haraca kesince, bu ilerlemenin rakip merkezleri, birbiriyle gizli ya da açık savaşa girerler; bu, her biri içindeki, genişlemeyi gerektiren nedenleri şiddetlendirmekten başka sonuç vermez. Üretici güçler, üretim ilişkilerinde büyük güçlüklerle karşılaşır. Sonunda, «fazla üretim» bunalımı çıkar ortaya. Kapitalizmin iç-çelişkisinin doğal meyvası olan boyuna düşen kâr oranı, kitle işsizliklerinde, bir dünya bunalımında, kapitalizmin genel yavaşlamasında, savaş ve devrimlerde apaçık görünür duruma gelir artık. Burjuvazinin, içinde özgürlük beratını: kendisini gerekliliğin bir kölesi haline sokan bağları bulduğu bu son hareket, onun şiirinde de, yani emperyalizmin ve faşizmin şiirinde de yansır.

Her türlü dolaysız toplumsal baskının yıkılışı —ki, burjuva üstünlüğünün ve dolayısıyla özgürlüğün koşuluydu— sömürülenler ve maldan mülkten yoksun edilenlerin de kölelik koşuludur; çünkü kapitalin dolaylı zorlamasını sür-

dürme aracıdır o; bunun için de açıkça bir baskı aracı olan Devleti kullanır. Bu yüzden, kapitalist gelişimin bundan sonraki bölümünde burjuvazi, kendisini bir sınıfla zıtlaşmış durumda bulur; bu sınıfın özgürlük aracı, serbest pazarın amansız şiddetini hafifleten sendikalar halinde toplanmış bir örgüttür. Bu sınıfın özgürlüğünü burjuvayı zorlayıcı birtakım koşulların içine sokarak ancak bu sendikalar sağlayabilir. Bu sınıf ücretli emekçiler ya da proleter sınıfıdır. Önce Chartist'ler olarak, sonra sendikalar içinde örgütlenerek, en sonunda da bilinçli bir siyasal partinin önderliğinde zorlayıcı kapitalist yasaklar üzerine ağırlıklarını koyarlar: örneğin, burjuva ekonomisi kategorileri içinde elde edebilecekleri bir özgürlüğün koşulları olan Fabrika Yasaları, sosyal sigorta ve benzeri şeyleri. Ama her sınıfın özgürlüğü ötekinin özgür olmaması sonucunu verir — artık apaçık gün ışığına çıkan çelişmedir bu.

Burjuva üretimi, örgütlenmeye zorlar bu sınıfı. Burjuva ekonomisi, bu sınıf üyelerini kentlerde ve fabrikalarda bir araya getirir ve birlikte çalışmaya zorlar onları. Burjuva sınıfı, feodal yasakları yıkmak için bağlaşmalarına her ihtiyaç duyduğu zaman insanlar arasındaki yarışmayı geçici olarak durdurmuş ve onları kardeşliğe çağırmıştı; buysa, ücretli emekçiler için bir siyasal eğitim olmuş ve onları kendi partilerini kurmaya götürmüştür.

Bu yeni sınıf, nihayet bir *yönetici sınıf* olarak kendi yürütme örgütü ile özgürlüğünü kazanır ve burjuva özgürlük kavramının temelindeki yalanı ortaya çıkararak burjuva sınıfına, özel mülkiyet sahipliğinden kurtulma özgürlüğünü verir. Böylece ekonomik üretimin gereklilikleri içine kök salmış olan son baskı ilişkisi de ortadan kalkar ve insan gerçekten özgür olma yolunu tutar.

Bu hareket, burjuvazinin çoğunluğunu da ister istemez yerinden eden koşullar içinde başarılabilir.

«Tıpkı daha önceki dönemde soylu sınıfın bir bölüğünün burjuva sınıfına geçişi gibi şimdi de burjuva sınıfının bir bölüğü, özellikle tarihsel hareketi kuramsal yönden bütün olarak anlayabilecek düzeye yükselmiş olan burjuva

ideologların bir bölüğü emekçi sınıfına geçer; böylece bunlar, bugünlerini değil gelecekteki çıkarlarını korumuş olurlar; emekçi saflarına girmek üzere kendi saflarını terk ederler.»[1]

Burjuva ideologların, kapitalizmin son döneminde, kendi gelecek çıkarlarını korumak için bu kaçışları İngiliz şiirinde de yansır.

Bu yüzden, burjuva şiirini o kadar hızlı ve aralıksız bir gelişime götüren öz-çelişkinin, kapitalist ekonominin gittikçe büyüyüş hareketini doğuran sabit kapitalin büyüyüş, kâr nispetinin düşüş ve kapitalist bunalımların yineleniş nedeni olan öz-çelişkinin bir eşi olduğunu anlamaksızın kapitalist şiirin temel hareketini anlayamayız. Burjuvazinin gerçek yaşamda karşısına çıkan şey, zorunlu olarak onun düşünsel yaşantısını kalıplaştırır. Kolektif sanat dünyası gerçek toplumun kolektif dünyası ile beslenir; çünkü yapısını ve coşku birliğini toplumsal kullanıştan alan gereçlerden kuruludur o.

2

Burjuvanın gözünde özgürlük, gerekliliğin bilinci değil, onun görmezlikten gelinişidir. Toplumu tepesi üstü tutar o. Ona göre içgüdüler «özgür»dür, ama toplum her yerde zincirler onları. Bu, yalnızca onun feodal yasalara başkaldırışını değil, kapitalizmin kendi koşullarına başkaldırışının yansısıdır; bu ise her adımda onu kendi temelini devrimleştirmeye doğru itmektedir.

Burjuva, insanın özgür istencini (iradesini) sağlayan doğuştan bir kendiliğindenliğe inanan bir insandır. İnsanın ancak —bir tik gibi refleks özelliğinde istençsiz eylemlerin ya da arkadan itme gibi zorlayıcı özellikte dıştan gelen eylemlerin tersine— eylemlerindeki güdünün (saik-motive) bilincine vardığı oranda özgür olduğunu görmez. Güdünün bilincine varmak, nedenin (cause) yani gerekliliğin

[1] Marx - Engels: Manifesto, 1848.

bilincine varmak demektir. Ama burjuva buna karşı çıkar, çünkü gerekircilik özgür istencin antitezi gibi görünür ona.

İnsanın, güdülerin bilincine varması demek, özgürce arzu etmesi — eylemlerinin gerekliliğinin bilincine varmış olması demektir. Bu bilinçte olmamak, bir hayvan gibi içgüdüyle ya da arkasından gelen bir itmeyle ileri sürülen bir insan gibi körükörüne hareket etmek demektir. Bu bilinçlilik, içgözlem yoluyla değil, yasalarını açıkça ortaya koyan ve insana bunları bilinçli olarak kullanma aracını veren gerçeklikle savaşım yoluyla elde edilir.

Burjuvanın bunun gerçekliğini kabul etmeyişi, toplum karşısındaki tutumuyla paraleldir: orada da, görünür toplumsal görevlerden — feodalizmin yasaklarından kurtulunca kendisinin özgür olduğunu sanır. Ama aynı zamanda kapitalist üretim koşulları, etrafındaki insanlarla gittikçe karmaşıklaşan bir dizi ilişkiler içine girmesini ister ondan. Fakat bunlar sunu ve istem yasalarınca denetlenen maddi bir pazarla ilişkiler olarak görünür. Bu yüzden onların gerçek yapılarının farkında değildir, kendisini avucu içine almış olan toplumun gerçek gerekirciliğini bilmez. İşte bunun için de özgür değildir. Kör güçlerle yıkılır; bunalımlardan, savaşlardan, yıkılışlardan ve «adaletsiz» rekabetten kurtulamaz. Kendisi ne kadar istemese de onun eylemleridir bu şeyleri yaratan.

İnsan, dış gerçekliğin yasalarını —bilimin ifade ettiği gibi ölü doğa'nın gerekirciliğini ya da zorunluluğunu— anladığı ölçüde, makinelerin de gösterdiği gibi, doğa karşısında özgürdür. Özgürlük, burada da gerekliliğin bilincidir. Burjuva, ilk sınıflı toplumun yoksunu olduğu bu özgürlüğe erişebilir. Ama bu özgürlük bireye değil bir araya gelmiş insanlara bağlıdır. Makine ne kadar ayrıntılı olursa, onu çalıştırmak için gerekli birlik de o kadar ayrıntılı olur. Dolayısıyla insan, toplumda birliğin yasalarını bilmeksizin doğa karşısında gerçekten özgür olamaz. Makinelerin ge-

lişmesiyle gerçekten özgür olma olanağı arttıkça, bilgisizliğin kölesi olduğu o kadar kabaca anımsatılır kendisine.

İnsan, toplumun yapısını —insanların bilinçleriyle üretim ilişkilerini bağlayan gerekirciliği— anladığı oranda, toplumun bir birey olarak kendisi üzerinde, bir toplumsal güç olarak doğa'nın üzerindeki etkisini kontrol edebilir. Fakat burjuva ekonomisi koşulları, toplumsal ilişkilerin insanlararası ilişkiler, eşyayla olan ilişkilermiş gibi görünsünler diye, serbest pazarla ve meta üretimi biçimleriyle gizlenmesini ister. Burjuva, insanın ekonomik üretimi denetlemesi ve gerekirciliğin bilincine varması konusundaki her isteğe, «özgürlüğe karışma» gözüyle bakar. Böyle alınırsa gerçekten de özgürlüğe karışmadır bu: onun bir burjuva olarak konumuna ve toplumdaki ayrıcalıklı durumuna — toplumun ürünlerini, dolayısıyla toplumun özgürlüğünü tekeline alma ayrıcalığına bir karışmadır.

Böylece, içgüdülere oranla toplumun özgürlüğü ve işlevi ile ilgili burjuva yanılsamasının, burjuva ekonomisindeki temel çelişkiden —toplumsal üretim araçlarında özel (yani bireysel) mülkiyet çelişkisinden— çıktığı görülür. Burjuva, kendi toplumsal ilişkilerinin bilincine varır varmaz burjuva olmaktan çıkar; çünkü bilinç, yalnızca düşünce değildir, etkin bir işlemin ürünüdür. Bu bilinç, toplumsal ilişkilerin denetlenirkenki deneyimleri ile ortaya çıkar; tıpkı, Doğa'nın gerekirciliği bilincinin Doğa'yı denetlerkenki deneyimlerinden doğuşu gibi. Fakat insanlar kendi toplumsal ilişkilerini denetlemeden önce bunu yapacak güce — yani, toplumsal ilişkilerin dayandığı üretim araçlarını denetleme gücüne sahip olmalıdırlar. Fakat bu araçlar ayrıcalıklı bir sınıfın elindeyse nasıl yapabilirler bunu?

Bir feodal toplumdaki burjuva sınıfı için özgürlüğün koşulu, feodal yapının değişmesidir. Bir kapitalist toplumda işçilerin özgürlüğünün koşulu da kapitalist yapının değişmesidir. Bu aynı zamanda özgür bir toplumun özgürlük koşuludur. Bütün insanlar, toplumsal gerekircilik bilinçlerini böyle bir toplumda kendi ortak yazgılarını ellerine alarak etken bir şekilde geliştirebilirler. Burjuva, bir burjuva

olmaktan çıkıncaya ve tarihsel hareketi bir bütün olarak kavrayıncaya kadar, bu herkes için özgürlük tanımını hiçbir zaman kabul edemez.

Burjuva özgürlük kavramındaki bu çelişkinin niteliği ancak burjuva toplum zayıfladıkça ve burjuva sınıfının özgürlüğü ile gittikçe çatışır hale geldikçe görünür hale gelir. Bir bütün olarak toplumun özgürlüğü onun ekonomik ürünlerindedir. Bu ürünler, insanın Doğa'yla savaşımında kazanmış olduğu özgürlüğü temsil eder. Bunlar arttığı oranda burjuva ekonomisinin koşulları sayesinde yalnızca burjuva sınıfı özgür hissetmez kendini, bu ürünleri bölüşen toplumun geri kalanı da devrimci bir biçimde bu koşulların karşısına çıkmak durumunda kalmaz. O da —edilgen olarak— kabullenir bunları. Dolayısıyla bütün bunlar burjuva özgürlük kuramının bir olumlaması gibi görünür. Bu özel durumlar için burjuva özgürlük kuramı doğrudur. Bir yanılsamadır, bu aşamada kendisini pratikte *gerçekleştiren* bir fantastik yanılsama. İnsan, toplum ilişkilerini yadsıyarak özgürlük kazanmaktadır; çünkü bunlar, burjuva ekonomisi gelişiminin artık kullanılmaz hale getirdiği feodal ilişkilerdir.

«Fakat bir sınıfı baskı altına almak için, o sınıfın en azından varlığını sürdüreceği bazı koşulların sağlanması gerektir ona. Kölelik döneminde serf, kendisini topluluğun bir üyesi durumuna yükseltmişti: tıpkı küçük burjuvanın feodal mutlakiyetin boyunduruğu altında bir burjuva haline gelebilişi gibi. Modern emekçi, bunun aksine, sanayinin ilerlemesiyle birlikte yükseleceği yerde her gün biraz daha kendi sınıfının varlık koşullarının altına düşer. Bir yoksul haline gelir; yoksulluk, nüfustan ve servetten daha hızlı gelişir. İşte bu sırada burjuvazinin artık toplumda yönetici olmaya, kendi varlık koşullarını topluma zorlamaya uygun olmadığı ortaya çıkar.»[1]

Dolayısıyla, burjuva özgürlük tanımının çelişik niteliği, bu noktada kendini açığa vurur, çünkü toplumun ilerlemesi nesnel olarak yadsımıştır onu. Bu, özgürlüğün, ge-

[1] Marx-Engels: A.g.y.

rekirciliğin bir bilinci olarak tanımına yol açar; insanın özgürlüğünün koşulu şimdi, toplumsal ilişkilerin —üretici güçlerin— tayin edici nedenlerinin bilinci ve denetimi olarak görünmektedir. Fakat bu yeni bir istektir, yeni güçlerin isteğidir; ve yönetici sınıf, özgürlüğün yadsınması diye karşı çıkar buna — gerçekten de bir yönetici olarak, onun için doğrudur bu. Bu anda bütün toplum adına konuşmaya kalkışır; fakat toplumun büyük kitlesinin hareketi, bu hakkı vermez ona.

Böylece, gerekirciliğin ve toplumun karşısına özgürlüğü ve bireyciliği çıkaran burjuva özgürlük yanılsaması, toplumun, insanın yani özgür olmayan bireyin birlik halinde özgürlüğünü gerçekleştirme aracı olduğu, bu birleşme koşullarının özgürlüğün koşulları olduğu olgusunu gözden kaçırır. Bu yanılsamanın kendisi, belirli bir sınıflı toplumun ürünü ve burjuva düzeninin üstüne oturduğu, var olduğu sürece toplumu iki parçaya ayıran özel ayrıcalığın yansısıdır.

Öteki sınıflı toplumların da kendi yanılsamaları vardır. Örneğin kölelerin bulunduğu toplum, özgürlüğü, zorlayıcı ilişkilerin yokluğunda değil, fakat özel bir baskı ilişkisinde görür; istenç ilişkisidir bu: lord yönetmek, köle ise körükörüne boyun eğmek hakkına sahiptir. Böyle bir toplumda özgür olmak, *istemek*'tir. Fakat sınıfların gelişmesi, istenci yöneten bilinci, bu istence körükörüne boyun eğen kölenin etkin olarak savaşım vermek zorunda olduğu gerçeklikten ayırır. Bunun sonucunda ortaya çıkan ekonomik çöküş, insanın gereklilik konusunda gittikçe artan bilinçsizliğine, bilincin ve dolayısıyla özgürlüğün taşıyıcısı olması gereken sınıfın gittikçe artan tembelliğine bağlı olan özgürlüksüzlüğün bir yansısıdır. Bilinç, insanın Doğa'yla etken bir şekilde savaşımından doğmakta, bu göğüs göğüse savaşım biter bitmez kör bir biçimcilik içinde yok olmaktadır.

Özgürlüğün gerçek yapısının farkında olmak —onun, çevrenin ve insanın, bir de onların karşılıklı savaşımını dile getiren toplumun gerekirciliğinin bilincini içerdiğini bilmek— hem de düşünceyle bularak değil fakat etkin bir sa-

vaşım içinde bunun farkına varmak, bu bilincin gelişimine engel olan bir toplumda o kör baskı ve sömürü ilişkilerine son vermek için savaşıma katılmak demektir. Bunlara son vermek, insanlara gerçekten özgür olmanın yollarını açmak demektir; fakat bu ancak eski yapı, kendi mezar kazıcısını — varlık koşulları kendisini yalnızca başkaldırmaya itmekle ve başarılı bir düzeni olası kılmakla kalmayıp aynı zamanda kurduğu düzeni, sınıfları yaratabilecek bütün hakların ortadan kaldırılması temeline oturtan sınıfı ortaya çıkardığı ve geliştirdiği için meydana gelebilir.

3

Bu yanılsamanın kendi kendini yavaş yavaş açığa vurması, burjuva özgürlüğünün tarihidir. Onu Macheth kadar trajik, Falstaff kadar gülünç, V. Henry kadar etkileyici ya da Atinalı Timon'un dünyası kadar iğrenç bulabiliriz; bütün bu görünüşler onun, ekonomik temellerdeki benzeri gelişimi karşılayan gelişiminde yansır.

Tragedyanın daima bir gereklilik sorunu olduğunu söylememiş miydik? Oedipus'ta tragedya, bir köle sahipliği toplumunda özgürlüğün güven altına alınmış göründüğü kılıkla görünür; İstenç, Yazgı bütün insani arzuları çiğneyen tanrısal, üstün bir istenç biçiminde canlandırılmaktadır gözde.[1] Macbeth'te tragedya, burjuva özgürlüğü maskesi ile görünür: insanın taşkın bir şekilde fışkıran özgür arzuları, durumlarla tekrar kendi üzerinde yansır ve onların karşıtı gibi görünür artık — üç cadının dile getirdiği Macbeth'in arzuları, tersine çevrilmiş arzular olarak, kendi özlerinin bir çelişmesi olarak yeniden ortaya çıkar. Birnam Wood, Dunsinane'e gelir ve kadından doğma olmayan bir adam tarafından kılıçtan geçirilir.

Bütün burjuva şiiri, tıpkı burjuva ekonomisinin temelindeki çelişmenin, kapitalizmin gelişimi süresince ortaya çıkışı gibi burjuva yanılsamasının hareketinin bir anlatı-

1 «İnsanların yakardıkları Tanrı, ister bir Zor, ister kör yazgı ya da herkesin babası Zeus olsun». **(Euripides)**

mıdır. İnsanlar körükörüne kalıplanamazlar ekonomi ile; ekonomi, onların eylemlerinin sonucudur; onun hareketi insanların doğasını yansıtır. O halde şiir, bir araya gelmiş insanların gerçek varlıklarının, özlerinin bir anlatımıdır ve gerçekliğini bundan çıkarmaktadır.

Burjuva yanılsaması, öyleyse, bir fantezi olarak görünmekte ve gerçekle, ilkel mitolojinin fantezisinin aynı bir ilişki içinde bulunmaktadır. Şiirin doğduğu toplu şenlikte şiirin fantastik dünyası, zamanından önce hasadı yaşatmakta ve böyle yapmakla gerçek hasadı olası kılmaktadır. Fakat bu kolektif fantezinin yanılsaması, henüz oluş halindeki hasadın sönük, cansız bir kopyası değildir; insanın başkaları ile, hasad ile belli bir ilişki içinde bulunması gerektiği; içgüdülerinin, hasadı olası kılmak için, belli bir tarzda Doğa'ya ve öteki insanlara uydurulması gerektiği gerçeğinin kapsadığı duygusal karmaşanın bir yansısıdır. Kolektif şiir ya da şenlik, oluş halindeki gerçek hasadın karışık bir algısı olmasına karşın, birleşik insanın hasat işi ile ilişkisinde var olan içgüdüsel uyumların kusursuz bir resmidir. İnsan yüreğinin bir gerçek resmidir.

Aynı yolla burjuva şiiri, bütün çeşitliliği ve karmaşıklığı içinde, insanların birbirine ve özgürlüğü yaratacak olan bu toplumsal ilişkiler için gerekli Doğa'ya içgüdüsel uyumlarını yansıtır — çünkü özgürlük, biraz önce de gördüğümüz gibi, insanın kendini gerçekleştirme yolu olan toplumun ekonomik ürününün fantastik ve şiirsel bir anlatımından başka bir şey değildir. Bu ekonomik ürüne, toplumun yalnızca ticari ya da satılabilir ürünü değil, insanların kendi bilinçleri de dahil kültürel ve duygusal ürünleri de katıyoruz tabii. Bu nedenle anlatımını burjuva şiirinde bulan özgürlük karşısındaki bu burjuva yanılsamasında, varlığı ile özgürlüğü yarattığı sürece bir gerçeklik vardır — herhangi bir biçimsel anlamda söylemiyorum bunu, ilkel şiir, nasıl meydana getirdiği maddi hasatla doğrulanıyorsa —ki, ilkel insanların özgürlük aracıdır bu— burjuva şiiri de toplumun kendi devinimi içinde doğurduğu maddi ürünle doğrulanır, demek istiyorum. Fakat bu bütün

toplumun özgürlüğü değil, toplumun ürettiklerinin büyük kısmını kendisine ayıran burjuva sınıfının özgürlüğüdür.

Çünkü özgürlük bir durum değil, Doğa'yla bir savaşımdır. Özgürlük daima görecedir, savaşımın başarısına bağlıdır. Özgürlüğün yapısının bilinci, bir metafizik sorunun basit bir irdelemesi (düşünülüşü) değil, toplumun belli bir durumunda bir insan gibi yaşama ve davranma eylemidir. Bu bilincin her aşaması kesin olarak kazanılmıştır; canlı bir şey olarak toplumsal hareketle, emek dediğimiz hareketle devam ettirilir. Burjuvazinin özgürlükle ilgili yanılsamasının, önce zafere ulaşmış bir gerçek olarak (kapitalizmin gelişimi ve artan ekonomik gücü), sonra yavaş yavaş ortaya çıkan bir yalan olarak (kapitalizmin çöküşü ve bunalımı) ve en sonunda kendi karşıtına yani toplumsal gerekliliğin yaşam kazanmış bilinci olarak özgürlük şekline dönüşümü olarak işlemesi, insanların, araçların, duyguların ve düşüncelerin büyük hareketidir; bin güçlük içinde çalışan, öğrenen, acı çeken ve umut eden insanların bütün bir tarihidir. Hareketin derece, güç ve madde karmaşası yüzünden burjuva şiiri parlak, nazik, karışık ve çokyanlı bir şeydir. Aynı zamanda burjuvazinin özgürlük koşulu olan burjuva yanılsaması, onun kendi şiirinde gerçekleşir: çünkü burjuva şairleri, burjuvazinin geri kalan kısmı gibi onu kendi yaşamlarında, bütün o zafere ulaşmış coşkusu, tragedyası, çözümleme gücü ve ruhsal iğrençliği içinde fark ederler. Yeni toplumda bir bütün olarak halkın özgürlük koşulu olan toplumsal gerekliliğin bilinci toplumcu şiirde gerçekleşecektir, çünkü o ancak metafizik bir formül olarak değil, fakat şairleri ve şiir okurlarını da kapsayarak gelişen bir toplumcu toplumdaki insanlar gibi yaşayarak kendi özü içersinde gerçekleştirilebilir.

4

Burjuva, insanın içgüdülerini —«yüreğini», arzularının ve amaçlarının kaynağını— özgürlüğünün kaynağı olarak görür. *Uyumsuz* içgüdüler kör ve bağımlı olduklarına göre

yanlıştır bu. Fakat toplum ilişkileri ile bir uyuma ulaşınca duyguları (coşkuları) ortaya çıkarırlar; anlatımını ve yansısını bu duygularda bulan bu uyumlar, içgüdüsel insan gücünü toplum makinesini döndürmek için gerekli güce çeviren araçlardır; toplum makinesi dönerken insana, Doğa'yla karşı karşıya gelme ve onunla, birey olarak, içgüdüsel insan olarak değil biraraya gelmiş, bir uyuma ulaşmış insanlar olarak savaşım gücü verir. Böylece içgüdüler, insanın özgürlüğünü sağlayan hareketi sürükler. İçgüdülerin özgürlükle ve toplumla ilişkisine dair bu yanılsama ve gerçek, burjuva şiirinde gösterir kendini ve onun gizli gücünü, devamlı yaşamını meydana getirir. Örneğin, bu burjuva yanılsamasının özünün, burjuva ekonomisi koşullarından çıkan «bireycilik» ya da «doğal insan»la ilgili özel bir inanç olduğunu bilirsek, burjuva şairin toplumdan ayrılıp kendi içine dönen ve böyle yapmakla çağdaş toplumun temel ilişkilerini daha güçlü olarak dile getiren tek başına bir insan oluşunu yadırgamayız. Burjuva şiiri bireycidir, çünkü çağının kolektif coşkusunu dile getirir.

Tüm edebiyat sanatının —başlangıçta mitolojinin din haline dönüşü ile doğmuş şiirin kendini mitolojiden ayırdığı edebiyat sanatının— köklerinin özgürlükte olduğunu; temelinde toplumun maddi ürünleri yatan, bu maddi ürünlerin başkalarıyla birlik halinde olan insandan istediği duygusal ilişkilerin bir çeşit kalıbı olan toplumun kendiliğindenliğinin anlatımı olduğunu gördük. Böyledir, çünkü sanat, özgürlüğün anlatımıdır; gelişmiş bir sınıflı toplumda bütün toplumun değil yalnızca yönetici sınıfın yanılsamasının bir anlatımıdır sanat. Burjuva yanılsamasının gelişme süresinde edebiyat sanatı hikâyeyi şiirden ayırır. Daha genç, daha ilkel, duygusallık yönünden daha dolaysız şiir; bu yüzden kapitalist kültür içinde, içgüdüsel tepkilerin toplum ilişkileri ile koşullandırılmasında —çakmaktaşından çıkan kıvılcımlar gibi— içgüdülerden çıkan coşkularla ilgilenir. Burjuva yanılsamasının, bireyin yüreğini ve duygularını özgürlüğün, yaşamın ve gerçekliğin kaynağı olarak gören bölümünü dile getirir; çünkü bir bütün olarak top-

lumun özgürlüğü önünde sonunda, Doğa'yla savaşımı, toplumu yaratmış olan bu içgüdülerin itisine dayanmaktadır. Çünkü, toplumun tüm duygusal yaşamını herkesçe ortak bir dev «Ben»de topladığı ve bütün insanlara soluk soluğa bir yaşantı kazandıran kolektif dil dünyasını kullanmak zorundadır.

Hikâye, duvar halılarının tersini alır ve içgüdüleri, toplum içindeki bir uyumlu bireyde ortaya çıktığı biçimde ifade eder. Bu durumda burjuva toplumunun bireyciliği, bir tek ortak yaşantıda soyutlanmış haliyle değil de *karakterler* olarak, bir gerçek dünyada yaşayan toplumsal tipler olarak insanlar arasında bir bağ, bir ilgi gibi ifade olunur.

Burjuva yanılsamasının şiiri doğuruş tarzını, bu iç çelişkinin kendisini güncel şiirde nasıl bulduğunu, (a) İngiliz şiirinin gelişimini, onu temsil eden kişilerde, ekollerde ve yönelimlerde, (b) şiirin tekniğini, (c) bir bütün olarak dille ilişkisini, (d) şairin yaşamının çevresi üzerindeki etkisinin niteliğini ve (e) bu etkinin şiirlerin doğuşuna neden oluş biçimini incelediğimiz zaman anlayacağız.

IV

İNGİLİZ ŞAİRLERİ

(I — İLKEL BİRİKİM DÖNEMİ)

1

KAPİTALİZM, var olabilmek için iki koşul ister: büyük sermaye ve «özgür» —yani malı elinden alınmış— ücretli emekçiler. Hareket bir kez başlayınca, daha sonraki gelişimi için gerekli koşulları kapitalizmin kendisi doğurur. Sabit sermaye toplamı birikimle artar, birleşmeyle toplanır; bu birleşme, zanaatkârlarla öbür küçük burjuvaları durmadan mallarından ederek gerekli ücretli emekçi gereksinimini sağlar.

Bu durumda bu koşullar gerçekleştirilmeden önce, bir ilkel birikim dönemi gerekli olmaktadır. Bu ilkel birikim, sert ve zorlayıcı olacaktır, çünkü henüz yönetici sınıf olmamış olan burjuvazi, kendi genişlemesi için siyasal koşulları yaratmamıştır daha: Devlet, henüz bir burjuva devleti değildir.

Bu dönem boyunca İngiltere'de burjuvazi ve soyluların burjuvaziye kaymış olan kısmı Kilise topraklarını ve hazinesini ele geçirdi; kamu arazilerine el koyarak, manastırları kapatarak, koyunculuğu geliştirerek ve feodal lordları adamlarıyla birlikte kesinlikle ortadan kaldırarak malsız-mülksüz, başıboş bir kalabalık yarattı. Yeni Dünya'nın altın ve gümüşünün ele geçirilişi de kapitalizme bir temel

sağlamakta önemli bir rol oynadı. Bu hareket, monarşinin feodal soylularla savaşında burjuvaziye dayanmaları ve bu destekleri karşılığında onları ödüllendirmeleriyle mümkün olmuştu. Tudor monarkları, burjuvalarla ve burjuvalaşmış soylularla bağlaşma içindeki otokratlardı.

Bu ilkel birikim döneminde burjuva sınıfının büyümesi için gerekli koşullar kanunsuz olarak yaratılmıştır. Her burjuvaya, içgüdüleri —«özgürlüğü»— birtakım yasalar, haklar ve engellerle dayanılmaz biçimde sınırlanmış gibi; güzellik ve yaşam, ancak arzularının şiddetle yayılıp genişlemesi yoluyla elde edilebilir gibi gelir.

Hiçbir kural ve ölçü tanımayan, «kandökücü, cesur ve tuttuğunu koparır» taşkın arzu, bu ilkel birikim çağının ruhudur. Bütün öteki arzuları çiğneyen mutlak-bireysel arzu, bu yüzden Elizabeth çağının yaşam ilkesidir. Marlowe'un Faust'u ve Tamburlaine'i en safdil biçimiyle bu ilkeyi dile getirir.

Bu yaşam ilkesi, Rönesansın «prens»inde en yüksek anlatımını bulur. İlkel birikimde o zamanın öncüleri olan İtalya ve İngiltere'de yaşam, prensin mutlak arzusunda en uç noktasına ulaşır: Bu prens figürü burjuva yanılsamasını en açık biçimde dile getirir; prens, gerçek toplumda burjuvanın genişlemesi için gerekli koşulları gerçekleştirme aracıdır. Sermaye, Feodalizmin kalıplarını kırıp kurtulmak için mutlak bir monarkın gücüne ve amansızlığına muhtaçtır. Onun kutsal arzu hakkının karşısına dikilecek bir yasal sınır ya da engel olamazdı; çünkü böyle sınırlar ya da engeller resmi ya da geleneksel olacağı için ancak feodal engeller ve sınırlar olabilirdi, dolayısıyla burjuva sınıfının gelişimini kösteklerdi.

Elizabeth devri şiiri, bütün büyüklüğü ve bütün başkaldırıcılığı ile bu prensçe arzunun: bütün gücü, yürürlükteki kuralları yıkmak ve kendini gerçekleştirmekte olan burjuvazinin mutlak arzusunun sesidir. Bunun içindir ki, Shakespeare'in bütün kahramanları prense benzer; bunun içindir ki kralca davranışlar o zamanki insan davranışının ideal örneğidir.

Burjuva aile çocukları olan Marlowe, Chapman, Greene, fakat hepsinin üstünde Shakespeare bu çağın o prensçe burjuva arzusunun kasırga gibi gücünü bütün dinçliği ve yıkılmazlığı ile eksiksiz dile getirir. Lear, Hamlet, Macbeth, Antoine, Troilus, Othello, Romeo ve Coriolanus, her biri kendine özgü bir tarzda, kendi kendisi olmaktan, kendini son kertesine kadar gerçekleştirmekten, benliğin kokusunu en katkısız, en keskin şekilde ortalığa yaymaktan başka bir yüküm tanımazlar. Şövalyelik çağı başlar; ama şövalyeler kendi gözlerinde olduğu gibi değil, Donkişot'un İngiliz akrabaları olan Hotspur'un, Falstaff'ın ve Armado' nun kişiliklerinde burjuva sınıfının gözüne göründükleri gibi saygınlıklarını yitirmiş ve aşağılanan bir durumdadırlar.

Beyinsiz, değersiz, övüngen Parolles gibi en adi yaratıklar bile bu sınırsız kendini-gerçekleştirmenin, sahnede varoluşun yasası ve bir bakıma karakterinin doğrulanması olduğunu bilir:

Simply to be the thing I am
Shall make me live.[1]

Shakespeare'in kahramanlarının anlamlılığı, büyür ve tüm dünyayı fantasmagorik iç hayalleriyle doldurur gibi göründükleri, böyle coşkuyla kendilerini ortaya koyuşlarında yatmaktadır. Ölümün bile bu kendini yaratışı durduramayışı, kendi kendilerine ancak ölümde benzeyişleri —Lear, Hamlet, Kleopatra ve Macbeth— hem ölümlerinin gizemi hem de trajedinin çözümüdür.

Shakespeare'in burjuva yanılsamasında ulaştığı derinlik, insan toplumunu kavrayışındaki büyüklük, onun her şeyden önce bir trajedi yazarı oluşunda görülür. İnsan bireylerinin hiçbir kayıt tanımadan gerçekleşmesi, gerekliliğin aynı şekilde kayıt tanımayan oyununu gerektirir onun

---

[1] Ne Isem o olmam ancak
yaşatacaktır beni.

gözünde. Kapitalizmin sürükleyici gücü olan çelişme, Shakespeare'in trajedilerinde hep yeniden kendi anlatımını bulur. Macbeth'te kahramanın hırsları tersine gerçekleşir. Kral Lear'de kahraman, kızlarının doymak bilmez arzuları karşısında, gerekliliği bir fırtına ile anlatılmış olan Doğa karşısında yıkılır gider. Fırtına simgesinin gücü, şimşekli, yıldırımlı bir havada Doğa'nın amansız bir makine olarak değil de dizginlenmez bir tutku içindeki bir insan gibi kendini yönetiyora benzeyişindedir. Othello'da erkek aşkı, en güzel şeyi kendinde gerçekleştirir, ama bu başıboş gerçekleştirme «sevdiği şeyi öldürene» kadar gider. Hamlet'te ölçüsüz arzuların çatışması sorunu yine bir başka biçimde ortaya konur: bir insanın arzusu, kendi kendisiyle çatışınca bölünür, bu yüzden de «dıştan» herhangi bir şey ona karşı çıkamasa ya da onu yansıtamasa bile, o yine kendi kendiyle savaşabilir ve yıkabilir kendi kendini. Bir tek arzunun bu «ikiliği», zehirli kılıçlar ve kupalarla ustaca simgeleştirilmiştir: tek amaç iki yanlıymış gibidir, ve karşıt uçları birleştirir. *Antoine ile Kleopatra*'da, *Romeo* ile *Juliet*'te en basit ve en şiddetli içgüdünün yerine getirilmesi sınırsız ya da ölçüsüz sevmektir; sevginin sınırsız oluşu ve yurtseverliği, aileye bağlılığı, aklı ve kişisel yararı küçük görüşü yüzünden, salt bu yüzden, haklı görülen sevgililere yıkım getirecektir bu sevgi. Bu türlü ölümler trajiktir, çünkü o devirde benliğin sınır tanımaksızın gerçekleştirilmesi kahramancadır; tarihin yaşam ilkesidir. Ölümün zorunlu olduğunu, kaçınılmaz bir şey olduğunu hissederiz: «Gözyaşlarına yer yok burada.»

Bu aşamada burjuvanın gücü, kuvveti, monarşistlerin önderliğinde bir sınıf olarak birliğinden gelmektedir. Birçok yerlerde daha şimdiden silahlanmış, kendi başına hareket eden bir topluluk olan İngiliz burjuvazisi, öncü kuvveti olarak sarayı elinde tutmaktadır. Saray, ilerleme yeridir; saraydaki kamusal ortak yaşam şimdilik burjuva ilerleyişinin yatağı, ilkel birikiminin kaynağıdır. Sarayın kendisi burjuva değildir: tıpkı bir feodal lordlar lordu gibi istencini zorla kabul ettirme yollarını aramaktadır, ama bu

monarkın «mutlakiyet»ini, özünde feodal olduğu halde kendilerinin gelişme koşullarını yarattığı için, sonuçta burjuva olarak kabul eden burjuvazi ile bağlaşarak yapabilmektedir.

Bu yüzden, burjuva yanılsamasını dile getirmesine karşın Shakespeare'i sarayın ya da burjuva soyluluğunun bir resmi kişisi olarak görürüz. Oyuncular «Kraliçe'nin Bendeleri»dirler. O, burjuva pazarı için ya da «halk» için üretim yapan bir kişi değildir. Feodal bir konumu vardır. Bunun için de sanatı biçim bakımından bireyci değildir; kolektifliğini sürdürmektedir. Sarayın ortak yaşamını solumaktadır. Gerek oyuncu gerekse oyun yazarı olarak seyircileri ile birlikte bir tek ortak coşku dünyasında yaşamaktadır. İşte bunun içindir ki Elizabeth çağı şiiri, en güçlü zamanında, gerçek oyundur, oynanan oyundur. Hâlâ toplumsal ve kamusal kalabilir, fakat monarşinin burjuvazi ile bağlaşık oluşu yüzünden yine de burjuva sınıfının emellerinin bir anlatımı olabilmektedir.

Elizabeth çağı şiiri bir hikâye anlatır. Bu hikâye, insan bireyselliklerinin ekonomik işlevlerde ortaya çıktığı haliyle ilgilenir hep: onları dıştan, «karakterler» ya da «tipler» olarak görür. Onları dıştan görülen gerçek bir toplumsal dünyaya yerleştirir. Fakat ilkel birikim çağında burjuva ekonomisi, toplumsal «tiplere» ya da «normlara» bir denge kazandıracak kadar farklılaşmamıştır henüz. Burjuva insanı, kendisinin, tıpkı bir düztaban gibi, karakterini gerçekleştirmek yoluyla ekonomik bir işlev gördüğüne inanmaktadır. İçgüdüsel şeylerle ekonomik şeyler ona doğal olarak bir tek şey gibi görünmektedir; kendisine zorlama ve «yapma» gelen şey, feodal işlevlerdir yalnızca. Bunun için de hikâye ve şiir henüz çatışmamaktadır: henüz birbirinden ayrılmamıştır.

İlkel birikimin bu çağında her şey akıcı ve türdeştir. Burjuva toplumu, kültürün gelişmiş karmaşasına denk düşen gelişmiş işbölümünü yaratmamıştır henüz. Bugün ruhbilim, biyoloji, mantık, felsefe, hukuk, şiir, tarih, ekonomi, roman, deneme, her biri kendi alanında uzmanlaşma iste-

yen, özel bir dil kullanan ayrı ayrı düşünce alanlarıdır. Fakat Bacon gibi, Galile gibi, da Vinci gibi insanlar bir alanda uzmanlaşmamışlardı; kullandıkları dil, farklılaşmadaki bu noksanlığı yansıtır. Elizabeth çağı trajedisi konuşma dilinden saray diline, teknik dilden hikâye diline kadar uzanan geniş kapsamlı bir dil kullanır, çünkü dilin kendisi de farklılaşmamıştır henüz.

Her büyük dil gibi bu dil de satın alınmış ve bedeli ödenmiştir. Tyndale[1], yaşamı ile ödemiştir bunu; İngiliz düzyazı biçemi, basit ve açık bir gerçeklik olarak şiire uyuyordu, rafiziler tarafından ölüm korkusu içinde yazılırdı: bunlar için bir dindi bu ama aynı zamanda bütün değersiz süsleri ve kuralları aşağılayan bir çıplaklık ve basitlik isteyen devrimci bir etkinlikti. Gerçekten başka bir şey istenmezdi ondan.

Bütün bu olgular, Elizabeth çağı şiirinin kolektif ve farklılaşmamış oyun ve hikâye olmasını, ama yine de ilkel birikim devrinde burjuva yanılsamasının gücünü olağanüstü bir canlılıkla dile getirmesini mümkün kılmıştır.

Shakespeare, burjuva gelişiminin şafağında, o büyük başarısından ilk düşüş noktasına kadar tüm kapitalist çelişkiyi ortaya koymuş olmasaydı, bugünkü Shakespeare olamazdı. Durumu ve «feodal bakış açısı», daha sonraki devirlerde birbirinden ayrılacak ve bunun için de bir tek ölçüye sığdırılamayacak bütün eğilimleri bir devirde kavrayabilmek gücünü vermiştir ona[2]. *Romeo ile Juliet*'te burjuva sevgisinin gözü yaşlı tazeliğini, *Antoine ile Kleopatra*'da imparatorluk parçalayan öldürücü uyuşukluğu, ya da *Macbeth*'te, *Hamlet*'te, *Kral Lear*'de ve *Othello*'da çatışma halindeki bireysel insanî arzuların görkemini ortaya koymak yeterli değildi. İnsan ruhunu gerçekleştirmek, sırf bu ruhu:

---

1 Tyndale, William (1492(?) - 1536) İngiliz din adamı. İncilin çeviricisi. Öldürülmüştür. (Çev.)

2 Aynı şekilde Mora, feodal bakış açısıyla, Ütopia adlı eserinde kapitalizmin komünizm haline gelişimini daha önceden hayal edebilmiştir.

peşin ödeme bağının zavallı kölesini bulmak üzere bütün feodal bağları söküp atan tüm kapitalist hareketin neden olduğu alçalmayı dile getirmek için tortuları tatmak, *gerçeküstücülük* dönemini ve James Joyce'u kestirerek *Atinalı Timon*'u yazmak gerekti — hem de simgelerle değil, yakıcı bir kesinlikle:

Aman bu ne? Altın! Sarı pırıl pırıl, halis altın!
Yoo, tanrılar, içim başka dileğim başka değil benim.
Ben kök istedim sizden, cömert tanrılar, kök!
Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel,
Yanlışı doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç,
Korkağı yiğit etmeye yeter de artar bile.
Niçin yaptınız bunu, tanrılar? Nedir zorunuz?
Bilmez olur musunuz ki bununla
Rahipleriniz, kullarınız elinizden alınabilir;
Sapasağlam insanlar ölüm döşeklerine serilebilir.
Bu sarı köle dinleri yıkar da, yapar da;
Cehennemliği cennetlik eder,
İğrenç cüzzamlıları sevdirir insana;
Hırsızları baş köşelere oturtup
Şanlar, şerefler, alkışlarla senatörler arasına sokar.
Yıpranmış dullara koca bulduran budur;
Hastaneyi, çıbanlı hastaları tiksindiren kadına
Gül kokuları sürer, nisan güneşleri getirir bu!
Haydi git, adı batası çamur!
Seni bütün insanlığın ortak orospusu seni!
Sen değil misin millet sürülerini birbirine düşüren?
Doğadaki yerine sokayım yeniden seni![1]

James Joyce'un tipleri Timon'un yaşantısını yinelemektedir:

---

1 Shakespeare, **Atinalı Timon**, S. Eyüboğlu çevirisi, s. 107 - 108, Remzi Kitabevi, 1968. (Çev.)

Dengesinde bir şey yok, lânetli ruhlarımızda her şey çarpık
Düpedüz hainlikten başka. Yerin dibine batsın
Bütün bayramlar, toplumlar ve insan sürüleri!
Benzeri, evet kendisi, *Timon hor görüyor.*
Yıkım, azılı insanoğlu!

Elizabeth çağı şiirin yaşam dolu düşüncelerinden, emperyalizm çağı şiirinin ölüm kokan düşüncelerine varıncaya kadar koskoca bir gelişme dönemi vardır; ama hepsi de Shakespeare'in oyunlarında kavranılmış ve puslu bir biçimde de olsa sezilmiştir.

Shakespeare, ölmeden önce, trajik olmayan, içinde ölüm bulunmayan bir çözüm yolu denemişti, puslu ve fantastik bir biçimde. İnsan, burjuva uygarlığının kokuşmuşluğundan uzak, *Fırtına* adasında sessiz, soylu, düşünceleriyle başbaşa yaşamaya kalkışır. Bu yaşantı, bir Elizabeth çağı gerçekliğini içinde taşır yine; sömürülen bir sınıf vardır —Caliban, aşağılık serf— bir de ancak bir süre için iş gören «özgür» ruh — Ariel, özgür ücretli emekçinin kutsallaştırılmışı. Bu cennet çok sürmeyecek, oyuncular gerçek dünyaya dönecektir. Sihirli değnek kırılacaktır. Ama yine de saflığı ve çocuksu aklı içinde *Fırtına*'da ve onun sihirli dünyası'nda insanı çeken bir taraf vardır; Doğa güçleri, garip bir komünizm öngörüsü içinde, insanların hizmetine koşulmaktadır.

2

İlkel birikim zamanla, farklılaşmış bir burjuva üreticiler sınıfını yaratınca, mutlaklığı içinde yaratıcı bir güç olmuş olan monarkın arzusu artık burjuva düşmanı ve feodal olur. İlkel birikim belli bir noktaya ulaşır ulaşmaz, şiddetle arzu edilen şey sermaye değildir artık; burjuvanın, sermayenin gelişimini gerçekleştirebileceği birtakım koşul-

lardır. Fabrika gelişimine karşıt «Manifaktür» dönemidir bu.

Mutlak monarşi, bedava tekeller ve imtiyazlar bağışlayışıyla, eski feodal ilişkiler ağı kadar sıkıcı, bıktırıcı olur. Önünde sonunda feodaldir. Monarşi ile zanaatkârlar, tüccarlar, çiftçiler ve imalâthane sahipleri sınıfı arasında bir uçurum açılır.

Saray, büyük toprak sahiplerini ya da asalak hale gelmiş soyluları destekler. Bunlar, burjuvaziyi sömürmek için sarayla bağlaşıktır; saray bunlara tekeller, imtiyazlar ya da yükseliş halindeki burjuva sınıfının ezici çoğunluğunun gelişimini engelleyen özel vergiler bağışlar. Böylece «prens»in mutlak arzusu, ilkel birikim çağı artık kapandığı için, bu aşamadaki burjuva sınıfının yaşam ilkesini dile getirmez olur.

Tersine, saray, kötülüklerin kaynağı olarak ortaya çıkar. Dışı parlak - içi bozuk yaşamı kokmaktadır; pislikler, aşağılık işler ipeğe sarılmıştır. Burjuva şiiri karşıtına dönüşür ve toptan, püritence bir davranışla eteklerini çeker saray yaşamının çamurundan. Başlangıçta, Reform Kilisesinin Katolik Kilisesine karşı bir tepkisi olan hareket şimdi püritenlerin Reform Kilisesine karşı tepkisi olmuştur.

Monarkın mutlak istencini ve soyluluğun ayrıcalıklarını ifade eden kilise, kendi idealize edilmiş arzusu olan Tanrı'dan başka yasa tanımayan püritenlerin bireysel «bilinci» ile karşılaşır. İlkel birikim tamamlandığı için tutumluluğu, sermaye toplamak gereksinimini yansıtır; bu sermayede özgürlük ve erdem, «biriktirme» yoluyla var olmaktadır, gözkamaştırıcı ve pahalı soygunlarla değil.

Donne, geçiş dönemini dile getirir, çünkü içi yanıktır bu dönemden. Önce, sarayın nefsine düşkünlüğüne ve gözkamaştırıcı parlaklığına yakalanmışken, karşılaştığı küstahça davranış saraydan uzaklaştırır ve pişmanlığa sürükler onu. Hareket tamamlanmış değildir. Donne'ın, ölüm düşünceleri ve yaşamdan görkemli bir nefretle dolu son yıllarında bedenin gururu hâlâ yüreğini parçalar.

Sarayın ortak yaşamından uzaklaşan şiir, sade döşeli, ancak birkaç seçme dostla paylaşılan —saray yaşamının uykularda ve uyanmalarda bile gizlilikten uzak çevresinden ne kadar farklıdır bu çevre— burjuvanın çalışma odasının yalnızlığına çekilebilir ancak; şiir tekniğini hızla devrimleştirir bu. Crashaw, Herrick, Herbert ve Vaughan'ın, bütün bu dönemin şiiri, saray yaşamından kırlara ya da cennete çağıran utangaç, gururlu insanlarca çalışma odalarında tek başlarına yazılmışa benzer. Dil, bu değişikliği yansıtır. Lirikler, bir soylu beyin hanımefendisine terennüm edeceği şeyler değildir artık; fikirler, saray konuşmalarında ortaya atılacak şeyler değildir. Şiir, karmakarışık bir dinleyici kitlesine gürül gürül okunacak bir şey değildir artık. İçinde yaratıldığı kitaplığın kokusunu taşır. Okumuş insanın şiiridir, öğrenen insanın şiiri. Şiir içten okunur, bağırarak değil; bunun için de kapalı ve anlaşılması güçtür.

Öte yandan Suckling ve Lovelace saray şiiri yazarlar, sınıflarının basit, açık şiirini. Püriten şiirle uzlaşmazlık içindedirler, Elizabeth çağı saray lirikleri geleneğini sürdürürler.

Sarayın kolektif havasından doğmuş olan kolektif dram zorunlu olarak ortadan kalkar. Webster ve Tourneur, burjuva yanılsamasının ilk aşamasındaki bu son çürüyüşü, uğursuz kötülüğü ve İtalyanvari ölümü dile getirirler.

3

Geçiş dönemi şiiri Devrime doğru yürür. Burjuvazi, monarşiye meydan okuyan burjuva istencinden başka bir şey olmayan Parlamento, özgürlük ve «Tanrı» adına monarşiye ve imtiyazlı soyluluğa başkaldırır. Silâhlı devrim dönemidir, iç savaşlar dönemidir bu; ve bu dönemle birlikte İngiltere'nin düpedüz açıkça devrimci ilk şairi Milton çıkar ortaya.

Biçeminde devrimcidir, özünde devrimcidir. Burjuvazi, kendisini cesur ve yalnız, karşısına çıkana meydan okuyan biri olarak gördüğü bir yanılsama dönemine girmiştir şim-

di. Bu nedenle, bu duruma uygun düşen biçem de yapma ve *bilinçli olarak* soylu biçemdir, yalıtılmış bir biçemdir. İngiliz şiirinde daha önce bir eşi yoktur.

Ancak halkın bir bütün olarak yardımlarıyla başarılan burjuva devrimleri, «çok ileri gidildiği» hissedilen bir aşamaya erişir daima. Burjuvazinin sınırsız özgürlük isteğine, «ondan yoksun olanlar» sınırsız özgürlük isteyinceye kadar diyecek yoktur; bu ise ancak ona «sahip olanların» zararına elde edilebilecektir. O zaman Devrimin ilerleyişini zor yoluyla durdurmak için Cromwell ya da Robespierre girer araya.

Böyle burjuvaca bir duruş bir tepkiye yol açacaktır, çünkü burjuva sınıfı böylece kendi temelindeki kitleyi yok etmektedir. Bir Robespierre Direktuvar yönetimine sonra da bir Napolyon'a yer hazırlar; ilk aşamada bir Cromwell, bir Monk'a ve bir II. Charles'a yer hazırlar. Tekrar tam daire yaparak başladığı yere dönmez, bir uzlaşma olur arada.

Doğrudan doğruya küçük burjuvanın: püritenlerin çıkarlarını dile getirmiş olanlara göre bu son tepki aşaması Devrim'e bir ihanettir. Bunun için de *Paradise Lost*'da kendisini ezilmiş ama yine de cesaretli bir Şeytan olarak görür: lânetli fakat yine de devrimci. *Paradise Regained*'de öteki dünyadaki güce karşılık bu dünyadaki güçten yüz çevirmiştir artık. Bu dünyanın tapınaklarını ve kulelerini hor görür; ödülü öteki dünyadadır, çünkü uzlaşmayacaktır, ödül vermeyecektir. Bundan dolayı bozguncu bir şiirdir bu, *Paradise Lost*'un o soylu meydan okuyan havasından yoksundur. *Samson Agonistes*'te Milton, yeniden kazanır cesaretini. Tapınağı, zevk düşkünü zalimlerinin lüks yaşamı üzerine yıkacağı ve Filisten sarayı yerle bir edebileceği günü umutla bekler.

Şeytan, İsa, Samson derken bilinçli olarak kendisini mi anlatmıştır? Belki de yalnızca Samson ile. Ama doğuşta iyi olan insanın her yerde kötü olduğu burjuva tema'sı ile uğraşmaya ve o bilinen yanıtı vermeye kalkınca —Adem'in baştan çıkarak doğal iyilikten atılışı yüzünden— kandırıcı-

yı, Şeytan'ı ve *kendi* düşüşünü düşünmeye yönelmiştir. Şeytanın savaşımıysa düpedüz devrimci olduğu için onu kendi devrimci yaşantısıyla doldurmuş, yenilmiş devrimciyi bir püriten, gerici Tanrı'yı ise bir Stuart yapmıştır. Böylece, hiç umulmayan oransızlığı ile, Milton'un tema'sının «kendisiyle birlikte kaçıp gitmiş» olduğunu gösteren büyük Şeytan figürü çıkar ortaya.

Paradise Regained'de Milton, bir süre için yenilmiş olmanın tinsel bakımdan «en sonunda» kazanmak olduğuna inanmaya çalışır. Böyle de olsa gerçekten etkin bir devrimciydi Milton; şiirin doyurucu olmayışının da gösterdiği gibi, bu tinsel doyumu gerçek yenilgiden daha boş bir şey olarak bulur yüreğinde. *Samson Agonistes*'te yenilgiyle zaferi birleştirmeye çalışır.

Tabii, *Comus*'ta seçim çoktan yapılmıştır: Lady, sarayın tantanalı yaşamını iter ve halkın basit erdemine bağlar kendini.

Burjuva yanılsamasının daha şimdiden biraz olsun kendi bilincine varmış olduğuna dikkat edilsin. Milton bilinçli olarak soyludur — Shakespeare ise asla. Elizabeth devrindekiler kahramandır — Püritenler değil; ve bu yüzden de kendilerini modası geçmiş bir giysi içinde kahraman görmek zorundadırlar. Latin sekreterin Geçici Hükümete yazdığı dizeler ve kullandığı sözcükler, yanılsamanın bu ikincil aşamasını çok güzel dile getirir. Şiirlerin temaları bir anda soylu olamaz, hiçbir bakımdan çağdaş olamaz. Şiir, günlük ortak yaşamdan çekip almaktadır kendini; bu ise düzyazı «hikâye»nin öteki kutup olarak ortaya çıkmaya başlamasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Tabii, tıpkı burjuva yanılsamasının diğer aşamaları gibi saraydan ayrılış da Shakespeare'de daha önceden vardır. *The Tempest*'de Prospero, bir Herbert ya da bir Milton gibi çürümüş saray yaşamından kendi adası'nın sessizliğine çekilir. Son yıllarda Stratford-on-Avon'a çekildiğinde kendi yaşamında Shakespeare de aynı şeyi yapmıştır.

Ama orada yazamamıştır. Sihirli değneği, kolektif bir değnekti. Sarayla bağını koparmakla onu da kırmıştı; ha-

yalindeki başı bulutlarda saraylar ise bomboş gökyüzü olmuştu artık.

4

Püriten dönemini izlemiş olan bu gerici dönemin havası, neşeli, şakacı sinizm havasıdır. Uğruna dövüşülmüş olan yüce «ülküler»e ihanet, çoğunluğa akıllıca görünüyordu. Dizginlenmemiş özgürlük, ruhun peşinden gitme gibi eşsiz bir kuramın, bir zamanlar kavga çığlığı olduğu aynı sınıf için pratikte beceriksizliği içinde taşıdığı kanıtlanıyordu. Burjuva yanılsaması yeni bir aşamadan, Restoration aşamasından geçiyordu.

Böyle bir aşama sinik olacaktır, çünkü dünyevi nedenlerle «ülküler»e ihanetin sonucudur. Lükstür, çünkü burjuvazinin, adamakıllı bir ders verdikten sonra şimdi birleştiği sınıfın —toprak sahibi soyluların— sermaye elde etmek için tutuma ihtiyacı yoktur. Kolektiftir, çünkü ortak saray yaşamına ve oyuna bir dönüş vardır. Şu ya da bu gerçek anlamda dekadan değildir; doğru, burjuvazi çökmüş eski bir sınıfla birleşmiştir — ama bu sınıfa bir yeni yaşam soluğu vermiştir. Webster, sarayın yıkılışını, çöküşünü anlatırken, onun dinçliğini dile getiren Dryden'e yol açar. Dryden ise, Milton'un fikri doğruluğundan o kadar farklı olan dönek yaşamıyla, Cromwell'den II. Charles'a, II. James'ten III. William'a kadar zamanın burjuvazisinin şaşkın ve hızlı hareketini tam anlamıyla dile getirir. Gerçek bir bağlaşmadır bu — feodal düzenin geriye dönmesi diye bir sorun yoktur. James'in «Şanlı Devrim»deki yazgısı, burjuvazinin yönetimi ele aldığını açıkça gösterir.

Şair, çalışma odasından saraya dönmelidir artık, ama daha anlayışlı, daha az romantik, daha az pitoresk bir kent sarayıdır bu. Sarayın kendisi nerdeyse kentli olmuştur. Dil de çalışma odasından Londra sokaklarına, bilinçli kahramanlıktan işadamlığı sağduyusuna geçişi gösterir. Bir zamanlar gösterişe azıcık yatkın olan sekter burjuva devrimcisi, aklıbaşında bir dünya adamı olur. Milton'dan Dryden'e

geçiştir bu. Düşman sınıflar arasındaki uzlaşmanın «düzen» ve «ölçü» olarak —gericiliğin tanıdık yüzüdür bu— ülküleştirilişi, Şanlı Devrim, burjuvazinin bu bağlaşmada egemen olduğunu gösterir göstermez kaçınılmaz bir geçişle on sekizinci yüzyıl milliyetçiliğine dönüşen Augustan çağı (İngiltere'de neo-klasik dönem. —*Çev.*) anlayışına götürür.

Bu çağın, kendisini Augustan çağı olarak değerlendirişi, gariptir ki, gerçekten de uygundur. Roma'da da buna benzer bir dönemde Sezar Cromwell'in, Augustus ise II. Charles'in rolünü oynamıştı: Şövalye sınıfı önce senatörlere başkaldırmış, daha ileri gitmek tehlikeli hale gelince de bir uzlaşma ve gericilik yoluna girmişti.

İlkel birikimin sesi olan Elizabeth çağı başkaldırısı, böylece kendi karşıtına: Augustan özelliğine dönüşür; manifaktürün sesi, Bireycilik ise iyi beğeniye yer verir. İlk aşamalarında burjuvalık bütün feodal biçimlerin parçalanmasını gerektirir, bu yüzden de burjuva yanılsaması, içgüdülerin özgürlük içinde bir gerçekleşmesidir. Bu aşama boyunca, önce sermaye elde etmek, sonra da bu sermayeye özgür bir hareket vermek için önce monarşiye meyleder (Shakespeare), sonra da basit halka (Milton). Fakat söz konusu olan, bir sınıfın çıkarı olduğu için isteklerinde çok uzağa gitmeye cesaret edemez; çünkü toplumun çıkarını öne almak kendisininkini yadsımaktır. Feodal sınıfın egemenliğini sürdürmüş olan eski biçimleri parçalamakla kalmamalı, yönetici sınıf olarak kendi gelişimini sağlama bağlayacak yeni biçimleri de yaratmalıdır. Manifaktür ve tarımsal kapitalizm devridir bu. Eksen, hâlâ imalâthaneler değil, topraktır.

Bu devir, yalnız ilkel birikim dönemine değil, aynı zamanda serbest ticaret dönemine de karşıttır. Sermaye vardır, fakat proletarya varla yok arası bir şeydir henüz. Birçok zanaatkâr ve köylü, sermayenin hareketi ile henüz proleterleşmemiştir: o halde Devletin bu gidişe yardıma çağrılması gerekmektedir. Kapitalizm, zanaatkârların hızla maldan mülkten edilişiyle, binlerce özgür emekçinin pazara sürüldüğü taşkın dönemine henüz varmamıştır. Elizabeth

çağının serserileri çoktan eriyip gitmiştir arada. Burjuvazi, emek gücü fiyatını kendi değerinin üstüne (emeğin, kendini yeniden üretişinin yiyecek ve kira şeklindeki bedelinin üstüne) çıkarabilecek bir ücretli emek noksanı olduğunu fark eder.

Bu nedenle ücretleri ve fiyatları aşağı düzeyde tutacak ve burjuva sınıfına gelişme koşulları sağlamak üzere emeği düzenleyecek bir dizi yasaya ihtiyaç vardır. Devrimci özgürlük isteklerinin «pratik olmayan ülkücülüğünü» görmektedir. Düzen, ölçü, yasa, beğeni üstünlüğü ve tepeden inme başka biçimler gereklidir. Gelenek ve alışılmış biçimler değerlidir. Artık feodal Devlet de ortadan kalktığına göre, bu bağlar burjuva ekonomisinin gelişimini sağlamlaştırmaktadır. Serbest ticaret, arzu edilenin tam tersi görünür bu çağın ekonomicilerine. Burjuva yanılsaması kendi kendine ihanet etmektedir.

5

Bu yüzden on sekizinci yüzyıl boyunca burjuva şiiri, manifaktür ruhunu, büyük toprak ağalarının kanatları altında sanayi kapitalizmini doğurmakta olan küçük imalâtçı burjuva ruhunu dile getirir. Kapitalizmin kabuğunu parçalayıcı genişlemesi henüz başlamamıştır. Kapitalizm hâlâ tutuculuğun ilk varlık koşulu olduğu ekonomilere yaklaşmaktadır; «üretim araçlarını devamlı değiştirmeksizin var olamayacağı» duruma henüz tamamen girmemiştir. Kendi kendini devrimleştirmektedir; fakat bir taraftaki tutuşmanın bütünün geriye kalan kısmını da patlatışı tarzında değil de tıpkı devamlı bakım isteyen, yavaş büyüyen bir bitki gibi. Şanlı Devrim uzlaşmasıyla toprak sahibi Whig soyluları, kendileri de burjuvalaşmış oldukları için bu bakımı ve korumayı göstermeye hazırlıklıydılar.

Aristokrasi ile burjuvazi arasındaki uçurumun burjuva yanılsaması üzerinde tayin edici bir etki kazanmaya başlaması, ancak fabrikanın ortaya çıkışıyla, tarımla sanayi kapitalizmi arasında bir ayrılık meydana geldiği sırada ol-

muştur. Yünlü dokuma, el tezgâhları düzeyindeyken ve tarım kapitalistinin koyun çiftliğinin bir eki olmaktan ileri gitmezken sınıflar arasında doğrudan doğruya uyuşmazlık yoktu; fakat yünlü dokuma, pamuklu dokumacılığa dönüp de hammadde yönünden dış kaynaklara dayanınca, Avustralya'da koyunculuk gelişip İngiliz dokuma tezgâhları için yün sağlamaya başlayınca tarım kapitalizmi ile sanayi kapitalizmi arasında doğrudan doğruya bir uyuşmazlık başlamış oldu; bu uyuşmazlık, sanayicilerin Serbest Ticaret ve Tahıl Yasalarının kaldırılması isteğinde en belirli biçimde dile geliyordu.

Pope'un şiiri ve bu şiirdeki «mantık» —garip şekilde basit ve sığ kategorilerde hareket eden, ama kusursuz hareket eden mantık— yaldızlı dili, ölçüsü ve kısa, kesin antitezi ile burjuva yanılsamasının, özgürlüğün burjuva için ancak «sınırlı» olduğu aşamasının bir yansısıdır: insan, isteklerinde ölçülü olmalıdır, ama umutsuzluğa düşmek için de neden yoktur, her şey iyiye gitmektedir. Yaşam daima yükselmektedir, ama acele etmek de olanaksızdır. Dış biçimlerin yürek üzerindeki baskısı gereklidir ve kabul edilmektedir. On sekizinci yüzyılın ölçülü uyaklı destan beyitinin (heroic couplet) zarif korsesi ile, sereserpeliği, içindeki (iambic) ritmin o sert yapısını gizleyen Elizabeth çağının uyaksız şiirinin doğal süslülüğü arasındaki karşıtlık da buradan gelmektedir.

Pope, manifaktür devrinde burjuvalaşmış aristokrasi ile bağlaşma halindeki burjuva sınıfının ideallerini kusursuz olarak dile getirir.

Şairin kendisinin bu anda bile bir üretici olarak burjuvalaşmamış olduğunu önemle belirtmeliyiz. Henüz özgür pazar için üretim yapmamaktadır. Shakespeare zamanında saraydan ya da aristokrasiden biri olan şair, onu izleyen çağda bir papaza ya da bir bilgeye benzer; hatta Pope'un zamanında bile korunmaya muhtaçtır; örneğin Pope'un zamanında sözcüsü olduğu sınıfla «ataerkil» ya da «saf» ilişkiler içindedir.

Böyle «saf» bir ilişki, şairin hiç de saf olmayan şiirler

yazması demektir. Kendini hâlâ toplumsal bir rol oynayan bir insan olarak görmektedir. İlkel şairin durumuydu bu; Pope için de aynı şey sürmektedir. Bu, efendilerinin ya da şair arkadaşlarının —ilkel kabilede bütün kabile, Augustus çağı toplumunda ise efendisinin çevresi: yönetici sınıftır bu— dilini kullanmak zorunluluğunu yükler ona. Okurlarına dayanan Johnson, statü şairi ile üretici şair arasındaki boşluğu doldurur. Böylece şiir bu anlamda kolektif kalır yine. Aşağı yukarı ortak bir dil konuşur; şair, doğrudan doğruya kafasındaki bir dinleyici kitlesi için yazar. Belki de şiirlerini onların önünde okuyacak ve böylece etkisini yüzlerinde görebilecektir. Şiir sanatı onun için hâlâ, halkın önünde oynanan bir dramdaki coşkunun, ya da insanların kafasındaki bir Sanat Tanrıçasının hareketi gibi yazardan okura hareket, yani şiir —yani kendi başına var olan bir sanat eseri— demek değildir pek. Bundan dolayı, kendini toplumsal bir rol oynuyor olarak düşünür: insanlığa yolgösterici ya da insanoğlunu çılgınlıklardan kurtarıcı bir rol. Kendi bilincine varmış bir sanatçı değildir henüz.

V

İNGİLİZ ŞAİRLERİ

(II — SANAYİ DEVRİMİ)

1

BURJUVA yanılsaması bir başka döneme: kapitalizmin «patlama» aşaması olan Sanayi Devrimi dönemine girer. Kapitalizmin büyüyüşü bütün ataerkil saf ilişkileri —şiirin emellerini dile getirdiği sınıfla olan ilişkileri de içine alır— katı, duygusuz peşin-ödeme ilişkilerine döndürmektedir artık.

Tabii bu durum, şairin, kendisine bir dükkân sahibi, şiirlerineyse peynirmiş gibi bakmasına neden olmaz. Bunu böyle düşünmek, yanılsama ve gerçeklik arasındaki bağın dengeli ve dinamik doğasını görmemezlikten gelmek olur. Gerçekte tam tersi bir etkisi olur bu durumun. Şairin kendisini gittikçe toplumdan uzak, yalnızca içinden gelen içgüdüleri gerçekleştiren, —bir yurttaşın, Tanrı korkusu içindeki bir insanın ya da Mammon'un (Zenginlerin ve cimrilerin sahte tanrısı, —*Çev.*) sadık bir kölesinin görevleri biçiminde dile getirilmiş de olsa— toplumun isteklerine karşı sorumlu olmayan bir bireyci olarak görmeye iter onu. Aynı zamanda şiirleri, kendilerinde başlayıp kendilerinde biten değerli şeyler gibi görünür gittikçe.

Burjuva çelişkisinin son patlama hareketidir bu. Burjuva yanılsaması, bir antitezden öteki antiteze doğru eğil-

miştir, fakat bu tükeniş hareketinin bir sonucu olarak, parçalanan bir volandan kopup hızla dönerek uzaklaşan bir maden parçası gibi, burjuva düşünce kategorilerinin yörüngesinden tamamen çıkabilir.

Burjuva ekonomisi, manifaktür döneminin karakteristiği olan kayırma ve koruma ağının altında yatan on sekizinci yüzyıldaki uzlaşmanın bir sonucu olarak makinenin, buhar motorunun ve makineli tezgahın kullanılmasıyla çok büyük bir genişleme gücü elde ettiği aşamaya doğru gelişiyordu. Aynı zamanda «fabrika», bir zamanlar tamamlayıcı parçası olduğu çiftlikten kopuyor, daha güçlü ve karşıt bir güç olarak karşısına dikiliyordu.

Bir yandan atelye içindeki örgütlenmiş emek gücü gittikçe artıyor, öte yandan dış pazarın kendi içindeki anarşi de büyüyordu. Bir yandan üretim gittikçe ortak bir şekil alıyor, öte yandan mülkiyet gittikçe daha özelleşiyordu. Bir kutupta topraksızlaşan, üretim araçlarını yitiren proletarya gittikçe büyüyor, öteki kutupta gittikçe zenginleşen bir burjuvazi toplanıyordu. Kapitalist ekonominin içindeki bu iç çelişki, Sanayi Devriminin o korkunç hızını sağladı.

Kendi devrimci püriten özgürlük ülküsünü «aşırı» bulup, ölümsüz bir mantık gibi görünen merkantilist beğenisiyle uzlaşmaya girmiş olan burjuvazi, şimdi yeniden yüreğinin doğru, mantığının ise yanlış olduğunu açık açık anlıyordu.

Bu, her şeyden önce bir zamanların toprak sahibi aristokrasisi ile sanayi burjuvazisi arasında, fabrikanın çiftlik üzerinde egemenlik kazanışını dile getiren bir ayrılık olarak ortaya çıktı. Toprak sahibi aristokrasiye ve kendi gelişimi için istediği sınırlandırmalara, şimdi sanayici sermaye ve onun istekleri karşı çıkıyordu. Sermaye, makinede ve dış hammadde kaynaklarında tükenmez bir kendi kendine genişleme gücü bulmuştu. Daha önce bu değerde herhangi bir şey var olmak şöyle dursun, bir sürü yasaklar, sınırlandırmalar vardı. Emek gücünün değeri, korkusuzca gerçek değerine düşürülebilirdi, çünkü makine, rekabet yoluyla kendisine hizmet edecek proletaryayı yaratıyordu. Buna

karşılık emek gücünün gerçek değeri, toplumsal bakımdan gerekli daha az emeği ifade ettiği için sömürgelerde ve Amerika'da, İngiltere'den daha düşük olan buğdayın gerçek değerine bağlıydı. Tarım kapitalistlerini korumakta olan Tahıl Yasaları bu yüzden sanayicilere ayak bağı olmaktaydı. Ücretli emek sıkıntısı çekildiği günlerde barışık olan yasalar şimdi zıtlaşmaktaydı. Sanayi burjuvazisinin bu özgür genişlemesinin karşısına çıkan bütün kalıplar ve sınırlar sökülüp atılmalıydı. Burjuvazi, bu parçalamayı başarabilmek için, tıpkı Püriten Devrimi zamanında olduğu gibi bütün öteki sınıfları kendi bayrağı altına çağırdı. Zorbalara karşı halk adına konuşma hakkı istedi. Reform istiyordu, Tahıl Yasalarının kaldırılmasını istiyordu. Ya Püriten ya da açıkça septik olarak Kiliseye saldırıyordu. Sınırlandırıcı nitelikteki bütün yasalara saldırıyordu. Özgür doğmuş, fakat her yerde zincire vurulmuş durumda olan doğuştan iyi insan kavramını geliştirdi. Yerleşik yasa, kural, kalıp ve gelenek düzenlerine karşı bu tür başkaldırmalar daima kalbin akla karşı bir başkaldırması, his ve duyguların geçmişin kısır biçimciliğine ve zorbalığına karşı bir başkaldırması gibi görünür. Marlowe, Shelley, Lawrence ve Dali'nin bu konuda bir paralellikleri vardır; her biri bu başkaldırmayı, kendi dönemlerine özgü bir biçimde dile getirir.

Burjuvazinin attığı her adımda devrimci olduğunu, kendi temelini devrimleştirmekte olduğunu anlamadıkça şiirin bu son hareketini anlayamayız. Ama o bu temeli tutarlı olarak daha burjuvaca kılmak için devrimleştirmektedir. Aynı şekilde, önemli her burjuva şairi devrimcidir, ama o, devrimci şiirin karşı çıktığı çelişmeyi daha şiddetle açığa çıkaran hareketi dile getirir. «Ayna» devrimcileridir onlar. Yalnızca, gerçek amaçtan daha da uzaklaşmak için aynadaki bir amaca ulaşmaya çabalarlar. Ama bu amaç, üretici ve de şair olarak insanın ortak amacından: özgürlükten başka ne olabilir? Tragedyalarının ve kötümserliklerinin dokunaklılığı, onlar yakalamak için ileri atıldıkça arzulanan amacın boyuna geriye çekilişinden ileri gelir. «La Belle

Dame Sans Merci», büyüsü içinde tutar onları. Soğuk dağ eteğinde uyanırlar.

2

Blake, Byron, Keats, Wordsworth ve Shelley bu ideolojik devrimi, her biri kendine özgü bir biçimde, Romantik Devrim olarak dile getirirler.

Byron bir aristokrattır — fakat bir güç olarak sınıfının dağıldığının, burjuvazinin yanına geçmek gerekliliğinin farkında bir aristokrat. Ondaki sinizm ve romantizm karışımı buradan gelir.

Bu sınıf kaçakları, devrimin duraklarında daima yararlı ve daima tehlikeli bağlaşıklardır. Çok kere kendi sınıflarından kaçışları ve bir başka sınıfa bağlanışları, kendi sınıflarının çözülüşünün üzerlerine yüklediği sıkıcı, bunaltıcı koşullara bir başkaldırma ise de, hiçbir zaman «tarihsel hareketi bütün olarak anlamaları» demek değildir; bencil bir anarşi havası içinde öteki sınıfın emellerine, kendi özel savaşlarında bir silâh olarak sarılırlar. *Kendini beğenmiş* bir kişinin izlerini taşıyan bireyci ve romantik insanlardır daima. Kendi sınıflarının yıkılmasını isterler ama öteki sınıfın yükselmesini istemezler; bu yükseliş apaçık bir duruma gelip de onlardan, ölmekte olan sınıfa karşı duydukları yıkıcı düşmanlıklarını yeni sınıfa yapıcı bir bağlılık haline dönüştürmelerini isteyince, sözleriyle olmasa bile hareketleriyle, kendilerini düşmanın kollarına atarlar. Karşı-devrimci olup çıkarlar. Danton ve Troçki bu tipin örneklerindendir. Byron'un Mesolongion'da ölümü bu türlü tam bir gelişmeden önce olmuştu, ama İngiltere'de değil de Yunanistan'da özgürlük uğruna dövüşmeye hazır olması da anlamlıdır. Kalbin akla başkaldırması, onda, kahramanın koşullara, ahlâka karşı, her türlü küçüklüğe ve alışılmışlığa karşı bir başkaldırması olarak ortaya çıkar. Bu Byron'culuk çok karakteristiktir; Byron'da tam bir bencillikle ve başkalarının duyarlığına aldırmazlıkla birlikte bulunuşu da ayrıca karakteristik bir şeydir. Milton'un Şey-

tan'ı yeni bir tavır, çok daha az soylu, hatta huysuz ters bir tavır takınmıştır.

Bir Don Juan olarak Byron'un üzerine yoktur alaycılıkta, aldatmacada. Bir yandan sinik olmak, insan varlığının gülünçlüğü, saçmalığıyla alay etmek, öte yandan var olan toplumun, insanın o büyük yeteneklerini işkence altında tutuş biçiminden yakınmak: Byronizmin özü budur işte. Aristokrasiye başkaldırmayı olduğu kadar aristokrat saflardaki bozgun havasını da temsil eder. Bu yüzden bu insanlar daima ölüm düşünceleriyle doludur: son mevzide dövüşen faşizmin ölüm düşünceleri, Jacobite'lerin ölüm düşünceleri; daha şüpheli bir yaşamı haklı gösteren kahramanca bir ölümün yüceltilmesi. Aynı gizli ölüm arzuları, devrimci olunca bazan gereksiz, bazan faydalı ama daima romantik ve daima tekbaşına çok üstün bireysel kahramanlıklar gösteren bu aristokratlarda da görülür. Devrimin umutsuz kahramanı kavramının daha üstüne çıkamazlar.

Fakat Shelley çok daha sahici dinamik bir gücü ifade eder. Tarihin bu aşamasında kendilerini toplumun dinamik gücü olarak hisseden ve bu yüzden yalnızca kendilerinin değil, fakat acı çeken bütün insanlığın dileklerini dile getiren burjuvazi adına konuşur. Burjuvalara öyle gelir ki, *kendilerini* gerçekleştirebilseler bir, herkes için özgürlük sağlanmış olurdu böylece. Shelley bütün insanlar adına, bütün acı çekenler adına konuştuğuna inanır, onları daha parlak bir geleceğe çağırır. Merkantilizm çağının ağına düşmüş olan burjuvazi, makineye baş eğdiren kapitalist simgesine uygun olarak, insanlara ateşi getiren Prometeus'tur. Onu özgürleştirir, bütün dünya özgür olacaktır. Bir tanrıtanımaz olan Shelley, insanın doğuştan iyi olduğuna ama kurumların onu bozduğuna inanırdı. Shelley bu devrin burjuva şairlerinin en devrimci olanıydı; çünkü Zincirsiz Prometeus, geçmiş zamanlara doğru bir uzanış değil, içinde bulunulan zaman için devrimci bir programdır. Shelley'in, gününün burjuva demokratik devrimine yürekten katılışıyla uyuşmaktadır bu program.

Shelley bir tanrıtanımaz olmasına karşın bir materya-

list değildir. Bir idealisttir o. İlk kez olmak üzere bilinçli bir şekilde idealist sözcükler kullanır: Dili, «parlaklık», «hakikat», «güzellik», «ruh», «esir», «kanatlar», «solma», «özleme» gibi bir belirsiz coşkular dünyasını eşeleyen sözcüklerle doludur. Bu tür karmaşalar, içlerindeki sayısız coşkusal çağrışımlar yüzünden, her sözcük apayrı somut bir varlığı gösterir gibidir; oysa aslında böyle bir varlık yoktur; her sözcük, farklı kavramların çeşitliliğini belirtmektedir.

Bu idealizm, devrimci burjuva inancının bir yansısıdır: insan varlığını bağlayan mevcut toplumsal bağlar parçalanır parçalanmaz «doğal insan gerçekleşmiş olacaktır» — bütün duyguları, coşkuları, emelleri maddi gerçeklikler olarak hemen canlanacak, biçimlenecektir. Bu parça parça olmuş toplumsal ilişkilerin ancak onları parçalayacak güçte bir sınıfın toplumsal ilişkilerine yer verebileceğini; bu duyguların, emellerin ve coşkuların, her halde o insanın içinde var olduğu toplumsal ilişkilerin ürünü olduğunu; onları gerçekleştirmek için, bir insanın duyguları, emelleri, coşkuları üzerinde etkisi olan bir toplumsal eylemin gerekli olduğunu görmez Shelley.

Şiir dünyasında burjuva yanılsaması bir başkaldırmadır. Wordsworth'te başkaldırma, tıpkı Shelley'de olduğu gibi, doğal insana bir dönüş şeklini alır. Fransız Rousseau'nun derinden etkisi altında olan Shelley gibi Wordsworth de özgürlüğü, güzelliği —toplumsal ilişkileri yüzünden artık insanda olmayan her şeyi— «Doğa»da arar. Fransız Devrimi araya girer bu alanda. Burjuvazinin özgürlük isteği hafifçe geriliyora benzer. Başkaldırma ile gelecek olan özgürlüğü değil, doğal insana dönüşle gelecek olan özgürlüğü beklemektedir artık.

Wordsworth'ün «Doğa»sı, tabii ki, insanın çağlar ve çağlar sürmüş çabasıyla yabanıl hayvanlardan ve tehlikelerden kurtulmuş bir Doğa'dır: şairin, geçim sıkıntısı çekmeden, hatta sanayileşmenin «bozmadığı» görüntülerin tadını çıkara çıkara sanayileşmenin ürünlerinden yararlanarak yaşadığı bir doğadır. Sanayi kapitalizminin tarım ka-

pitalizminden yararlanarak yaşadığı bir doğadır. Sanayi kapitalizminin tarım kapitalizminden ayrılışı köyü kentten ayırmıştır artık. Sanayileşmenin gerektirdiği işbölümü, bir şairin Cumberland'de sade bir tembellik içinde yaşamını sürdürmesini sağlayacak yeterli artık-üretimi olası kılmıştır. Fakat ikisi arasındaki ilişkiyi görmek, bir Doğa şairini dilsiz bir insan-altı varlıktan ayıran kültürün, konuşma yeteneğinin ve boş zamanın ekonomik etkinliğin bir ürünü olduğunu görmek, burjuva yanılsamasının iç yüzünü anlamak, «Doğa» şiirinin sahteliğini açığa vurmak demek olurdu. Böyle bir şiir ancak sanayileşme yoluyla insan, kendine değil Doğa'ya egemen olduğu bir zamanda ortaya çıkabilir.

Bu nedenle Wordsworth bir kötümserdir. Shelley'in zıddına, toplumsal ilişkilerden: sanayileşmenin kendine özgü toplumsal ilişkilerinden kurtulmayı isteyerek tersine başkaldırır; ama öte yandan yalnızca bu ilişkilerin olası kıldığı ürünlerden, özgürlükten yararlanmaya da devam eder.

«Doğal» dilin, yani *konuşma* dilinin «yapma» dilden yani *yazınsal* dilden daha iyi ve daha şiirsel olduğu kuramı uygun düşer buna. Her ikisinin de aynı derecede yapma —yani toplumsal bir sonuca yöneltilmiş— ve aynı derecede doğal —yani insanın Doğa'yla savaşımının ürünleri— olduğunu görmez Wordsworth. Onlar ancak bu savaşımın farklı alanları ve aşamalarıdır, kendi içlerinde değil fakat bu savaşımla ilişki içinde iyi ya da kötüdürler. Wordsworth'ün en kötü şiirlerinden bazıları bu kuramın etkisi altında yazılmıştır.

Wordsworth tarzında burjuva yanılsamasının Milton'unkiyle bazı yakınlıkları vardır. Her ikisi de doğal insanı yüceltir: biri, Püriten «Ruh» biçiminde, öteki ise daha yapma Panteist bir «Doğa» biçiminde. İnsanın doğal suçsuzluğunun kanıtı olarak biri Adem'e, ötekiyse çocuğa başvurur. Birinde ilk günah, ötekinde ise toplumsal ilişkilerdir Tanrının gözünden düşme nedeni. Dolayısıyla her ikisi do bi-

linçli olarak soylu ve ağırbaşlı iken en iyi durumdadır. Ama Milton, ilkel birikime ve onun saf, prensçe arzu ve istenci tanrılaştırmasına karşı çıkarken —Wordsworth'ün yaptığı gibi— insandaki yabanıl öğeyi, doğal ilkelliği göklere çıkarmaz. Bundan ötürü şiir «batış»a yardım eden bir teknik kuram tehlikesinden uzaktır.

Keats, burjuva yanılsamasının bu aşamasında şairin, serbest pazar için mal üreten biri olarak içinde bulunduğu durumun güçlüğünü hisseden ilk büyük şairdir. Wordsworth'ün az bir geliri vardır; Shelley, hep sıkıntı içinde olmasına karşın zengin bir aileden gelmedir; ihtiyaç içinde oluşu savrukluğundan, cömertliğinden ve çok kere refah içindeki bir yuvaya karşı duyulan bir tepki olan serkeşliğinden ötürüdür. Keats ise bir küçük burjuva ailesinden gelmedir, para sorunu bir türlü bırakmaz yakasını. Şiirlerini satması önemli bir şeydir onun için.

Bu yüzdendir ki Keats'in gözünde özgürlük, Wordsworth'te olduğu gibi Doğa'ya dönüşte değildir; Doğa'ya dönüşleri hep rahatsız edici bir iç sıkıntısıyla birlikte olur: nereden para bulacaktır? Shelley'de olduğu gibi bu dünyadaki toplumsal ilişkilerden kurtulmada da olamazdı özgürlük, çünkü yalnızca biçimsel özgürlük, bireyi yaşamını kazanma sorunuyla karşı karşıya bırakıyordu yine. Bu nedenle, Keats'in burjuva gerçekliğine ilişkin daha geniş bilgisi onu geleceğin burjuva şiirinin aslı sorununu ortaya koyabilecek bir duruma götürdü: gerçeklikten kaçış olarak devrim. Romantik Uyanış'ın sancaktarıdır Keats. Şair, «şiirin görünmez kanatları» üzerinde, yumuşattığı ve kendi güzelliğiyle sessizce suçladığı günlük yaşamın yoksul, sert ve gerçek dünyasından ayrı bir romans, güzellik ve duygusal yaşam dünyasına kaçmaktadır şimdi.

Bu dünya, Lamia'nın âşığı için ya da Ay'ın Endymion için kurduğu gölgeli, sihirli bir dünyadır. Hyperion'un altından kapılı üst dünyasıdır; bülbülün, Yunan testisinin, Baiae adacığının sözle boyanmış topraklarıdır. Bu başka dünya cesaretle çıkarılır gerçek dünyanın karşısına.

«Güzellik gerçektir, gerçekse güzellik» — hepsi bu
Bilip bileceğiniz yeryüzünde, ve bilmeniz gereken.

Ve hep bilgeler, düşman güçler ya da günlük yaşamın birörnek güçleri şeklinde katı gerçeklikle tehdit edilir bu dünya. İsabella'nın sevgi dünyası, para canlısı iki erkek kardeş tarafından parçalanır. *The Eve of St. Agnes*'in vahşi güzelliği bile bir fırtına ile bir başka fırtına arasında bir ara-ezgidir; soğuğun ve karanlığın yüreğinden kapıp koparılmış bir renkli düş — son kıt'alar çöküşün zaferini ilân eder. «La Belle Dame Sans Merci», uyanmadan önce şövalyesine kısacık bir haz verir ancak. Çiçek veren fesleğen, İsabella'nın âşığının çürüyen başından filizlenir ve onun gözyaşlarıyla sulanır.

Hayal erişemez ona kandırmada
Ey aldatıcı cin!
Bir hayal miydi yoksa korkulu bir düş mü?
Uçup gitti o müzik — uykuda m:yım, uyanık mı?

Cortez gibi Keats de şiirin Yeni Dünyasına büyülenmiş gibi dikmiştir gözlerini: eskinin dengesini yeniden kurmaya çağırılmış Chapman'ın altın ülkesidir bu; içinde ne kadar gezinilirse gezinilsin bir hayal dünyasından başka da bir şey değildir yine.

Keats'le birlikte yeni bir dil: gelecek günlerin şiirinin egemen dili çıkar ortaya. Wordsworth'ün dili değildir bu, çünkü köyün bozulmamış basitliğine denk değildir. Shelley'in dili de değildir, çünkü gerçek maddi dünyanın üzerinde yüzen ve köpük gibi toplanabilen «düşünceler»e de dönük değildir. Köy, gerçek maddi dünyanın bir parçasıdır, bu metafizik dünyaların köpüğü ise fazla hayalidir, bu yüzden de hep kendisini doğurmuş olan gerçek dünyanın bir anımsatıcısıdır. Sırf daha gerçekdışı olduğu için daha gerçek olan ve başarılı bir büyü hilesinden gelen bir kendine güvenle gerçek dünyanın karşısına çıkacak yeterli iç sertliği olan bir dünya kurulmalıdır.

Wordsworth ve Shelley gibi gerçek dünyanın en doğal, en saf, en güzel kısmı diye bakılan şeyi almak yerine, bir mozayik işçisi gibi, sözcüklerden yeni bir dünya kurulur; bu yüzden bu sözcükler sağlam ve gerçek olmak zorundadır. Keats'in dili, mozayik taşları gibi sert bir yapısı olan sözcüklerle doludur, ama «yapma» bir dokudur bu: kıpkırmızı, kokulu, eski, sert, değerli taşlarla süslü ve çağının karşısında. Bir katolik din kitabındaki resimler kadar canlıdır. Bu dünya, giderek feodalizm dünyası içine yerlesir, ama feodal bir dünya değildir. Burjuva bir dünyadır — Gotik katedralleri dünyasıdır; eski feodalizm egemenliği altındaki burjuva sınıfının gittikçe büyüyen yaşamı ve dinçliğidir. Burada da şiir devriminin kuvvetli bir gerici özelliği vardır, tıpkı Wordsworth'ün şiirinde olduğu, gerçek devrimci şair Shelley'in şiirinde olmadığı gibi.

Burjuva, bireycilik, serbest rekabet, toplumsal ilişkilerin yokluğu, daha çok eşitlik için gösterdiği her yeni istekle, daha büyük bir örgüt, daha karmaşık toplumsal ilişkiler, daha yüksek derecelerde tekelleşme ve birleşme, daha çok eşitsizlikten başka şey doğuramaz. Ama bu çelişik hareketlerin her biri onun temelini devrimleştirir ve yeni üretici güçler yaratır. Aynı şekilde Shelley'in, Wordsworth'ün ve Keats'in şiirinde dile gelmiş olan burjuva devrimi, hareketinde çelişmeli olsa da şiire uçsuz bucaksız yeni teknik kaynaklar açar ve tüm sanat aygıtını devrimleştirir.

Temel hareket, birçok yönlerden Elizabeth çağı şiirini doğurmuş olan ilkel birikim hareketine paraleldir. Bu yüzden bu çağda şairler arasında Shakespeare'e ve Elizabeth çağı şairlerine karşı yeniden canlanan bir ilgi vardı. Elizabeth çağı şiirinde dile gelmiş olan genetik bireyciliğin isyancı patlayışında kolektif bir tavır vardı, çünkü o kolektif figüre: prense dikmişti gözünü. Romantik şiirde, bireysel figürün: «bağımsız» burjuvanın duygularının ve coşkularının bir dile gelişi olarak daha yapma bir havası vardır. Şiir, kendisini hikâyeden, yüreği kafadan, bireyi toplumdan ayırmıştır; her şey daha yapma, daha farklılaşmış ve daha karmaşıktır.

Şair, meta üretimi belirtilerini göstermeye başlar artık. Bunu daha ilerde, şiirin tek çıkış noktası olduğu ilerki günlerde inceleyeceğiz; şimdilik en önemli belirti, yazdığı şiirleri yaka yaka ebediyen yazabileceğini söyleyen Keats'in ifadesindedir. Şiir, daha şimdiden kendi içinde bir son olmuştur.

Ama «büyük» denilebilecek bütün burjuva şiiri üzerinde buradan başlayarak gittikçe belirli hale gelen trajedi havasına dikkati çekmek daha önemlidir. Şiir kötümser ve yaralayıcı olmuştur. Byron ve Shelley çok genç ölürler. En güzel eserlerini yazamadan öldüklerine yanmak pek alışılmamış bir şey olsa da, Wordsworth, Swinburne ve Tennyson örnekleri, durumun hiç de böyle olmadığını, ölümlerindeki kişisel trajedinin —Shelley ve Byron'u ele alırsak, bunu biraz da kendilerinin aramış olduğunu görürüz— burjuva yanılsamasındaki trajedinin kişiliksiz olarak onların şiirinde kendisini göstermesini önlediğini oldukça açık olarak gösterir. Çünkü, kapitalizm hareketini olası kılan çelişki şimdi o kadar hızla açılmaktadır ki, bir şairin yaşamı süresi içinde ve hep aynı biçimde kendini açığa vuruyordur. Ateşli umutlar, emeller, şairin gençlik inançları eriyor ya da değişmiş bir gerçeklik karşısında inanç yoksunluğunu ortaya koyan ve umutları, emelleri açık yürekli gençliklerinin gülünç bir karikatürü haline getiren bir sertlik ve kısırlıkla yineleniyordu. Doğru, herkes yaşlanır, gençlik umutlarını yitirir zamanla — ama böylesine değil. Orta yaşlı bir Sophokles, yaşamının trajedisinden araştırıcı bir olgunlukla söz edebilir, seksenindeyse, o artık yaşlanmış çocuğun anlayışlı ağırbaşlılığını yansıtan bir dram yazar. Ama olgun burjuva şairinin harcı değildir trajedi ya da boyun eğme; o ancak gençlik inançlarını körükörüne yineler — ya da susar. Tarihin hareketi, çelişkiyi var olduğu şekliyle ele verir ama yine de burjuvayı ona bağlanmaya, tutunmaya zorlar. Bu andan sonra yalan girmiştir artık ruhuna; o ise gerekliliğin bilincine gözlerini kapayarak ruhunu köleliğin ellerine bırakmıştır.

Fransız Devriminde burjuvazi özgürlük, eşitlik ve kar-

deşlik adına eskimiş toplumsal ilişkilere başkaldırmıştı. Shelley gibi, bütün insanlık adına konuştuğunu söylüyordu; ama sonraları önce belirsizce, sonra gittikçe daha açık olarak proletaryanın özgürlük, eşitlik ve kardeşlik istekleri yükseldi. Fakat bunların proletaryaya verilmesi burjuva sınıfının varlığının ve proletaryanın sömürülmesini sağlayan koşulların ortadan kaldırılması demekti. Bu yüzden başlangıçta daha çok insanlığın sesiyle konuşan özgürlük hareketi, burjuvazi, şiirde dile gelmiş olan ideal yapısına ihanet etmek zorunda kalınca bütün insanlık adına konuştuğunu unutarak kendisininkine benzer istekleri kendi öz varlığıyla uyuşmaz olan sınıfı ezmeye başlayınca, durdurulur. Başkaldıran burjuvazi kitle desteğinden yoksun kalır kalmaz, gerici güçlerce bir aşama geriye itilir hep. Doğru, bu güçler «acı bir ders» almışlardır, kendi gücünü göstermiş olan burjuvaziye karşı fazla ileri gitmezler. Her ikisi, proletaryaya karşı birleşirler. İşte o anda: burjuvazi, kendi özgürlük sözlerine ihanet edince, savaşımın ideal meyvalarından bir kısmını —savaşım feodalizme karşıysa feodal güçlere, tarım ve sanayi burjuvazisi arasındaysa toprak sahiplerine ve büyük mali güçlere— kaptırdığı için kendi ideal yapısında uzlaşmaya gidince bir denge çıkar ortaya.

Fransız Devriminin bir sonucu olarak bütün Avrupa'yı sarmış olan Robespierre'den Direktuvarlar hareketine, Jacobin düşmanı harekete kadar olan şey de budur. On dokuzuncu yüzyılın tümü aynı ihanetin, şairlerin yaşamında gençlik idealizmine bir ihanet olarak dile gelen ihanetin belgeleriyle doludur. 1830, 1848 ve nihayet 1871, bütün burjuva şairlerini, devrimci ateşi, Fransız Devriminin son aşamasındaki proleter özün bir sonucu olarak birden soğumuş ve yerini sağduyuya, saygınlığa ve dindarlığa bırakmış olan Wordsworth'ün yoluna sokan tarihlerdir.

Şunları yazan Keats'tir:

«Kimse tutamaz bu yüksekliği», gölge geri döndü,
«Dünyanın yoksulluğunu kendi yoksulluğu bilip
Rahatı kaçanlardan başka.»

Bu devirde burjuva şairlerinin alınyazıları kesinlikle budur: kendi özel yoksullukları, mutsuzlukları da içinde olan dünyanın yoksulluğu bir türlü rahat yüzü göstermeyecektir onlara, ama yine de zaman, bütün bu yoksulluğa, mutsuzluğa neden olan sınıfı desteklemeye zorlar onları. Proleter devrimi, «tarihsel hareketi bir bütün olarak kavrayan bazı burjuva ideologların» bağlaşıklık kuracağı ve gerçekten acı çeken insanlık adına, bugün çoğunlukta olan ama yarın bütün dünyayı dolduracak olan bir sınıf adına konuşabileceği bir aşamaya ulaşamamıştır henüz. Onlar yalnızca yarının dünyasını ister istemez yaratmakta olan, her adımda geri çekilen, yaratmakta olduğu bu yarınki dünyanın *kendini içine alamayacağını* bildiği için kendi içgüdüsel emellerine ihanet eden bir sınıf adına konuşurlar.

VI

İNGİLİZ ŞAİRLERİ

(III — KAPİTALİZMİN ÇÖKÜŞÜ)

1

ARNOLD, Swinburne, Tennyson ve Browning, tarihinin bu «trajik» aşamasında burjuva yanılsama hareketini her biri kendine özgü bir biçimde açıklarlar.

Tennyson'un Keatsvari dünyası, güzellik dünyasıyla kendisini bir an bile rahat bırakmayacak olan gerçek yoksulluk dünyasını uzlaştırmaya kalkar kalkmaz darmadağın olur. Yalnız *In Memoriam*'daki ağıt, kapkara kötümserliğiyle —İngilizcede bugüne kadar yazılmış en gerçek kötümser şiirdir bu— çağdaş sorunları çağdaş deyimlerle, ne yönden bakılırsa bakılsın başarılı bir biçimde yansıtır.

Darwin, hatta ondan da çok Darwin'in izleyicileri gibi o da kapitalist üretim koşullarını Doğa'ya bağlar (bireysel varoluş kavgası), sonra da içgüdüsel ve bu yüzden değiştirilmez olan körlüğüyle şiddetlenmiş bu kavgayı dönüp toplumda yansıtır; öyle ki, —toplumun iç güçlerinin simgesi— Tanrı, toplumun dış çevresinin simgesi Doğa'ya esir görünür:

Tanrı ile Doğa kavgada mıdırlar,
Ki böyle kötü düşler verir Doğa?
Öyle özenir görünür örneğe
Öyle aldırmaz tek tek yaşama;

Her yerde onun gizli anlamı
Yaptıklarındadır, derim de
Bakarım çoğu kez elli tohumdan
Ancak birini çıkarır güneşe,

En sıkı durduğum yerde sendelerim...

Tennyson'un «Doğa»sının bilinçsiz acımasızlığı, gerçekte kapitalistlerin kendi kapitalist yoldaşlarını durmadan proleter cehennemine ittikleri bir toplumun acımasızlığını yansıtmaktadır:

«Öyle özenli mi örneğe?» ama hayır.
Bağırır dimdik kayalardan, oyulmuş taşlardan
«Bin örnek gitmiş ama:
Aldırmam, her şey gidecek nasılsa.»

...Yok! Bir canavar öyleyse, bir düş
Bir kargaşa. Şafağın ilk eiderleri,
Parça parça eden birbirini çamurda,
Bir tatlı müzikti kendisine uyan.

Ey yaşam, boş yaşam, umutsuz olan!
Ey sesine bir teselli, bir kutsama verecek!
Hangi yanıt umudu, ya da düzeltme
Perdenin ardında, perdenin ardında?

Browning, sıkıntılı, tekdüze bugünden geleceğe değil de burjuvazinin erkekçe İtalyan baharının görkemine başkaldırır. İngiliz şiirinde bu güce böylesine koyu bir renk verilmemişti o güne dek. Ama sözcüklerinde, onun gerçek çağdaş sorunlar karşısındaki aydın ikiyüzlülüğünün bir yansısı olan bulanık bir ağız kalabalıklığı vardır. Tennyson'da Keats'ın roman dünyası, Browning'te İtalyan baharı; her ikisi de adına konuştukları sınıfın çelişkisinden kaçmaya çalışırken ters yönde başkaldırır. Çağdaş sorunlar karşısında Browning, Mr. Sludge'ın ya da Bishop Blougram'ın-

kinden daha yüce bir şiir yaratamaz. Ama o da aceleci gençliğiyle daha eski bir burjuva şairine, o tanıdık, gerici yolu izlediği için sitem edebilirdi:

Shakespeare bizdendi, Miltons'a bizim için,
Burns, Shelley bizimle — mezarlarından bakarlar!
Yalnız o kopar öncülerden ve özgür insanlardan
Yalnız o dalar gerilere, köleler arasına!

Swinburne'in şiiri, Shelley'in öznel ışık ve güzellik dünyasıdır; bu dünya, Keats'ın dünyasının maddiliğinden ve uyutucu ağırlığından aldığı şeylerle sertleşerek daha da ayrılmıştır. *Atalanta in Calydon*'daki ister Hertha isterse Nemesis olarak dile gelen Yazgı trajik değildir artık, acılıdır, Baudelaire'in ölümü kadar acılıdır. Swinburne, bütün Avrupa'da olan çağdaş burjuva-demokratik devrimlerin (1848-1871) çağrısını derinden duymuştur, ama bu çağrıya verdiği yanıtın tamamen sözde kalan ve sığ karakteri bütün bu tür hareketlerin, proletaryanın gelişimiyle birlikte nerdeyse kendilerini hemen yadsıdıkları bu son dönemdeki temel sığlığını yansıtır.

Arnold'un şiirleri, artık son ve (kendisi için) trajik aşamalarına ulaşmakta olan burjuva yanılsamasının karakteristik «kötümserliğini» taşır: Arnold, Filistenlere karşı dövüşür fakat önünde sonunda bu savaşı yitireceğim diye rahatsız edici bir korku içindedir. Aslına bakılırsa öyledir de, çünkü aynadaki hayaliyle dövüşmektedir o. Burjuva toplumun kategorileri içinde hareket ettiği sürece, Filistenleri ortaya çıkaran, kendi hareketi olmaktadır; şairi toplumdan ayırarak Filistenleri ve şairi doğuran hareketi hızlandırmaktadır.

2

Dolayısıyla, burjuva şiirinin bundan sonraki dönemi «meta fetişizmi» —ya da «sanat için sanat»— dönemidir; pazar için mal üreten bir kişi olarak burjuva şairinin yanlış

durumuyla: burjuva ekonomisinin ona zorla kabul ettirdiği durumla belirlidir. Arnold'un ve genç Tennyson'un kötümserliği, çağdaş görünüm karşısındaki Browning'in, Swinburne'ın ve yaşlı Tennyson'un daha da acele iyimserliği şairin çağdaş görünümünden kopuşunu kaçınılmaz duruma getirir getirmez şairin meta fetişizmine kurban gitmesi de aynı şekilde kaçınılmaz olmuştur. Bu, sanat dünyasını gerçeklik dünyasından tamamen ayıracak ve böylece sanat eserini en kendine güvenli olduğu anda bir sabun köpüğü gibi söndürecek derecede sanatı kendi kaynağından ayıracak bir hareket demekti.

Engels *Anti-Dühring*'te meta üretimi temeline dayanan bir toplumun karakteristiğini çok açık olarak belirtir:

(Onda) üreticilerin kendi toplumsal ilişkilerinin denetimini yitirmeleri gibi bir acayiplik vardır. Herkes, nasılsa kendi kullanışına geçmiş üretim araçlarıyla ve değişim yoluyla kendi bireysel gereksinimlerini doyurmak üzere kendisi için üretir. Hiç kimse ürettiği malın ne kadarının pazara geldiğini ya da o mala ne kadar istek olduğunu bilmez; hiç kimse, kendi üretiminin gerçek bir gereksinimi karşılayıp karşılamayacağını, masraflarını çıkarıp çıkaramayacağını, hatta onları satıp satamayacağını bilmez. Toplumsal üretimde anarşi egemendir. Ama meta üretiminin, üretimin diğer bütün biçimleri gibi, doğasında var olan ve ondan ayrılmaz yasaları vardır; bu yasalar, anarşiye karşın, anarşi içinde, anarşi yoluyla kendi kendilerini sürdürürler.

...Dolayısıyla kendi üretim biçimlerinin doğal yasaları gibi kendilerini, körükörüne çalışan üreticilerden ayrı ve onlara karşı bir yere koyarlar. Üretilen şey üreticiye egemen olur.

Engels bunu daha eski ve daha evrensel üretim yöntemiyle: değişim yerine kullanım için üretim yöntemiyle karşılaştırmaktadır. Burada üretimin kökeni ve sonu açıkça görülmektedir. Her şey, bir toplumsal işin parçasıdır; üre-

tim ise, kendisini ortaya çıkaran topluma faydalı olduğu sürece değerlendirilir ancak. Böyle bir toplumda şiir, değerini kolektif dış görünüşlerden, dinleyicilerinin yüreklerinde uyandırdığı etkiden ve kabilenin yaşamı üzerindeki doğrudan doğruya ve apaçık ağırlığından elde etmiş olur.

Meta üretiminin *en yüksek değerde* tutulduğu kapitalist üretimde bütün bunlar değişir. Herkes, kendilerini demir sertliğiyle ortaya koysalar bile yine de anlaşılmaz olan yasalara göre işleyen bir pazar için körükörüne üretim yapar. Malın, toplum yaşamı üzerindeki etkisi ölçülemez ya da görülemez. «İnsan kendi toplumsal ilişkilerinin denetimini yitirmiştir.» Anarşi içinde örülmüş karmaşık bir doku olan kapitalizmin gelişmiş örgüsü bu çaresizliği kaçınılmaz yapar.

Burjuva pazar şaire «kamu» olarak görünür. Basım ve yayımın icadı ve gelişmesi evrensel burjuva serbest pazarının gelişiminin bir parçasıydı. Tıpkı bu pazarın gelişiminin (sömürgeciliğin, ulaşım ve değişim kolaylıklarının gelişmesiyle) insanın, adlarını hele hele yerlerini hiç bilmediği alanlar için üretim yapmasını olası kılışı gibi şair de varlıklarından habersiz olduğu, toplumsal yaşamları, var oluş biçimleri kendisine yabancı insanlar için yazmaktadır artık. Pazar, onun için kör, yabancı, edilgen (pasif) «kamu»dur.

Bu, Marx'ın «meta fetişizmi» dediği şeye yol açar. Kolektif şenlikte o kadar açık olan sanat olayının toplumsal özelliği kaybolur. «Bir mal bu yüzden, gizemli bir şey haline gelmiştir, çünkü ondaki insan emeğinin toplumsal karakteri, bu insanlara, bu emeğin ürettiği şeyin' üzerine basılmış nesnel bir karakter olarak gözükmektedir... Aynı şekilde bir nesneden gelen ışık bizim tarafımızdan, görme sinirimizin öznel uyarımı olarak değil, fakat gözün kendi dışındaki bir şeyin nesnel biçimi olarak algılanır.» Yine aynı şekilde sanat eseri de, toplumun içindeki toplumsal gerçeklenişi «pazar» ya da «kamu» ile perdelenir perdelenmez, şaire, nesnel bir şeymiş gibi görünür. Sanatın, bir arada yaşayan insanlara görünür şekilde bağlı biçimlerden

—dans, türkü, müzik, spontane oyun ve sanat tiyatrosu *(commedia dell'arte)*— yaratım işinin billurlaşmış ve bu yüzden açıkça topluma bağlı olmayan şekillerine —yazılı şiir, müzik notası, yazılı oyun, resim ya da heykel— dönüşü de buna yardım eder. Sanat dürtüsü nesnelleşir, bir meta olur.

Kapitalist üretim devinimi için sermaye ister. Sabit sermaye, sermayenin tamamının boyuna artan kısmıdır. Bu sabit sermaye, gelişmiş fabrika kuruluşlarının ve dolaylı olarak da bu kuruluşları işletmek için gerekli ondan daha yüksek derecede gelişmiş tekniğin ve örgütlenmenin göze görünür şeklini alır. Emeğin artan verimliliğine bağlı olarak sabit sermayenin ve dolayısıyla toplumsal örgütlenmenin bu gelişimi, özel sermayedarların artan servetine bağlı olarak özel mülkiyette ve mal edinmede bireyciliğin büyüyüşü ile zıtlaşır. Aynı şekilde burjuva şiiri de şairin baskısını hissettiği devamlı gelişim halindeki gelenek ve tekniğin bütünü ile belirlidir; öyle ki, şiirin içinde yer alan o büyük toplumsal yaşantı ile şairin bireysel ve topluma karşı davranışı arasında devamlı bir çelişme vardır. «Çelenk», şairin önünde bir ego olarak hesaplaşması gereken korkunç ve kocaman bir şey gibi yükselir.

Ama şair, bir kapitalist değildir. Herhangi bir emeği sömürmez. Kapitalist için meta fetişizmi, pazardaki bütün mallara özelliğini veren o herkesçe tanınan şeyin: para'nın kutsallaştırılması biçimini alır. Para onun gözünde yüce, gizemli; *tinsel* bir değer kazanır. Ama yazarın kendisi sömürülmektedir.

«Para için yazdığı» ölçüde düpedüz bir kapitalist zihniyeti elde eder kuşkusuz. Hatta kendisi bile, sekreterler yoluyla, işinin «hamallık kısmı»nı yaptırdığı parayla çalışan yazarlar yoluyla emek sömürücülüğü de edebilir. Ama para için yazan insan bir sanatçı değildir, çünkü sanatçının özelliği, ürünlerinin uygulanabilir olması; sanatçı yanılsamasının, içgüdü ile bilinç arasındaki, üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki gerilimden: tüm toplumu ilerdeki gerçekliğe iten gerilimden doğmasıdır. Burjuva top-

lumda bu gerilim üretici güçlerle (kapitalist tekniğin fabrikalarda toplumsal olarak örgütlenmiş gücü) toplumsal ilişkiler (özel kâr için üretim ve bunun sonucu olarak dolaysız ya da «kullanım» ilişkisi yerine para ya da «değişim» ilişkisinin evrenselliği ile gösterilen pazar anarşisi) arasındaki gerilimdir. Çünkü temel çelişki budur; şair, kâr elde etme ya da değişim değeri için üretim düzenine, sanatın anlam ve önemini sakatlayıcı şeyler olarak başkaldırır. Ama burjuva düşüncesi kategorileri içinde başkaldırdıkça —yani, temel burjuva yanılsamasını atamadıkça— başkaldırısı, meta üretimi düzeninin gerekli kıldığı bir biçim alır.

3

Kapitalist üretimde sömürülenler iki türdür, şair de bunlardan biri olur. Bu iki türe, emekçiler ve zanaatçılara, ortaçağın serfleri ve el işçileri (artisan) gözüyle bakılabilir. Fakat bu doğrudan doğruya bir geliş değildir. Kapitalist devrim süresince serfler kapitalist olmuşlar, el işçileri ise proletarya içine sürülmüşlerdir. Sömürülenlere bir el işçileri sınıfının torunları gözüyle bakılabilir. *Emekçi* tamamen proleterleştirilmiştir, zanaatçı, bazı özel nedenler yüzünden kendisine «orta sınıftan»: bütün olarak sınıf savaşımının dışında ve üstünde bir sınıftan olduğu yanılsamasını veren kapitalist üretimde yine bir ayrıcalık ölçüsü olarak durmaktadır. Bununla birlikte proleterlik uçurumu ayaklarının dibinde ağzını açmış durup durmaktadır. Ayrıcalığı, kapitalist üretimin belli bir aşamasının rastlantısıdır ve elinden koparılıp gitmektedir her gün. Fakat kapitalist üretimin tarihsel değişimi daima bu sınıfın yeni üyelerini ortaya çıkarır; bu yüzden, gerçek bileşimi amansız bir eriyiş halinde olmasına karşın bu sınıf belli bir kalıcılığa ve ayrı bir varlığa sahipmiş gibi görünür. Kapitalizmin son aşamaları, bu hayali ayrılığın bile sahte olduğunu açığa vurur, ve küçük burjuvazi, ayrıcalıklarının birer birer koparılıp elinden alındığını görür.

Şimdi bu iki bölümün İngiltere'deki ana tarihini gözden geçirelim:

(1) *Emekçi.* — Sıkıntı içinde, tekdüze, karın tokluğuna ücretlerle çalışan insandır, makinede bir dişlidir ancak. Tipik proleterdir: kapitalizmin biricik yaratısıdır; çünkü işi, yapısı gereği, sevilmesi olanaksız bir şeydir; bu yüzden de başkaldırışı, boş zaman uğruna bir savaş olarak, fabrika dışında insan gibi yaşayacağı her fazla saati patronun gönülsüz ellerinden koparmak için bir girişim olarak kendini gösterir. Bu savaş, o kısa boş zamanları elden geldiğince dolu ve özgür geçirmek için ücret artışı savaşımı ile birlikte yürür.

Sıkıcı görevinde özgürlük, kendisini toplumsal etkinliğe ya da «iş»e karşıt bir şey olarak gösterdiği için, özgürlük savaşımının kapitalist üretim kategorileri içinde alabileceği tek biçimdir bu. Kapitalistlerin, emek gücünün artık-değerinden kârını elde ettiği kimselerin çoğunluğunu meydana getirdiği için iki sınıf arasındaki karşıtlık çıplak ve dolaysızdır. Bu karşıtlık, kapitalist toplumda sınıf savaşımının gerçek özüdür. Boş zamanın her dakikası, ya da üreticinin her kuruşu, kapitalistin kârından bir parçadır. Özgürlüğü kesin olarak kapitalistin özgürlüksüzlüğüdür ve *vice versa* (ya da bunun tersidir).

(2) *Zanaatçı.* — Bu sınıf, ustabaşı, gözetleyici ya da makinist olarak, veya avukat, doktor, mühendis ya da mimar gibi bir uğraşın içinde, kişisel becerisi, tekniği ya da «kilit» görevi nedeniyle kapitalist üretimde özel bir yer tutar. Üstün durumu, ustalığından aldığı zevk ve yüksek ücreti nedeniyle zanaatçı, çok kere kendini asıl proletarya ile karşıtlık içinde görür. Onun için çalışmak, emekçinin durumunda olduğu gibi, boş zamanla o kadar keskin bir karşıtlık demek değildir; ya da özgürlüğünü kapitalistin özgürlüğü ile karşıtlık içinde görmez. Bazan kendisi bile, bir kapitalist olarak değil ama iki ya da üç çırak-yardımcı çalıştırarak vo ürettiklerini daha büyük kapitalistlere satarak «küçük çapta» iş tutabilir. Bu açık çıkar ayrılığı, işçi örgütlerinde dile gelir. Büyük genel iş sendikaları —T. ve G. W., N. U. G. ve M. W. ve benzerleri— ilk günlerinde Ben

Tillet'in, Tom Mann'ın ve John Burns'ün önderliğinde, daha önceki bir tarihte kötü örgütlenmiş ilk militan loncaları ortadan kaldıran «Cunta»nın Liberal geleneklerini miras olarak sürdüren eski A. S. E. gibi «karışık» zanaatçı sendikalarıyla çatışma ve savaşım içinde buldular kendilerini.

Bununla birlikte, kapitalist üretimin gelişimi zanaatçıyı acımasızca bir emekçi haline dönüştürür. Makine onunla rekabet eder ve usta ellerinin her alanda ortaya koyduğu ürünü elinden alır, onu işsizlerin «yedek sanayi ordusu»na doğru iter.

Bunun etkisiyle, başlangıçta maharetini, toplumsal kullanışından kopmuş, kendi içinde bir mal haline getirerek «ticarileşmiş» pazarın isteklerine başkaldırır. Örneğin, bir zanaatçının, eski bir Napier otomobiline usta bir zanaatçının ince el emeği ürünü olarak hayran kaldığını ve onu aynı toplumsal işi gören ve daha ucuz olan modern bir Ford *seri-üretimi* ile karşılaştırdığını duyarsınız. Eski ustalık, daha çok insan emeği harcamasına karşın, proletaryadan ayrı bir sınıf olarak kendi varlık koşulu olduğu için, zanaatçının gözünde özel bir değer kazanır, kâr ölçütü ile ustalığını modası geçmiş hale sokan pazara üstün tutulur, ona karşı çıkarılır. Sonunda, bir fabrika işçisi olarak kullanılırken, modeller yaparak, küçük özel «merak»larla ve zanaatını kaybetmemek için toplumsal bakımdan anlamsız başka etkinliklerle oyalanarak eski modası geçmiş ustalığını canlı tutmaya çalışır.

Onun durumu, temelde yazarın durumuna benzer. Yazarın kapitalizmle ilişkisi de, «fikirsel» özü ona sınıf ayrımının düşünme'yi yapma'dan ayrı tuttuğu bir çağda el zanaatçılığından daha yüksek bir ayrıcalık vermesine karşın ayrıcalıklıdır. Yazar, işleri aynı şekilde kuramsal bir öz taşıyan doktor, avukat, mimar, öğretmen ya da bilim adamı gibi daha yüksek burjuva toplumunun bir *parçasıdır* — zanaatçı ise hiçbir zaman «aşağı orta sınıf»tan daha yukarı çıkamaz. Bununla birlikte her ikisi de kendilerini küçük burjuvazinin emellerini ve hayallerini dile getirir bulurlar.

Kapitalizmin güçlenişi gitgide bütün sanayi üretimini

seri üretime sokmak, binlerce zanaatçıyı malından mülkünden etmek ve onları emekçi düzeyine ya da makine bakıcısı düzeyine indirmek ister, sanat alanında da aynı etkiyi yapar. Seri üretim-sanatı, düpedüz bir bayağılığa zorlar insanı. İyi sanat daha az satılır olur. Çünkü sanatın rolü, çoğunluğu, kapitalist üretimin ölü mekanik varlığına uydurmadır artık: bu üretimde emek, içlerindeki içgüdülerini uyandırmaksızın onların dirimsel gücünü emer; boş zaman, aklı, filmlerdeki kolay fantezilerle, sonu iyi biten basit yazılarla, ya da coşkuları yumuşatmaktan başka bir iş yapmayan müzikle öldürecek, uyuşturacak bir zaman olur; bu yüzden de, yazarın ödenmiş ustalığı bir makine bakıcısınınki kadar sıkıcı ve usanç verici olur. Gazetecilik, çağın karakteristik ürünü olur. Filmler, roman ve resim sanatı aynı düşüşten paylarını alırlar. Sonsuz teknik kaynaklar ile insan ruhunun devamlı alçalışı ve birörnek hale gelişi, kapitalizmin bu aşamadaki fabrika üretimi ile fabrikasyon sanatın benzeri özelliklerdir. O güne kadar ekmeğini gazetecilikle ya da coşkulu oyunlar, romanlar yazmakla kazanan bir sanatçı, sanatının amansız proleterleşmesine tanık olur. Modern, coşku verici kitaplar, aşk hikâyeleri, kovboy romanları, ucuz filmler, caz müziği ya da gazetelerin pazar ekleri bugünün gerçek *proleter* edebiyatını —yani modern kapitalist üretimle halkın çoğunluğunda yaratılmış düşkünlüğün ve içgüdüsel yoksulluğun karakteristik ayrılmazı olan edebiyatı— meydana getirirler. Yazarı proleterleştiren bir edebiyattır bu. Her şeyden önce, gerçek yoksulluğun dile gelişi ve o gerçek yoksulluğa karşı başkaldırmadır. Bu evrensel, tekdüze, uydurma, modern kapitalizmin aç bıraktığı içgüdüleri doyuran ucuz beğenilerle dolu, tutkulu âşıklardan, kahraman kovboylardan ve insana küçük dilini yutturan polis hafiyelerinden geçilmeyen bu sanat bugünün dinidir: Katoliklik nasıl feodal sömürünün karakteristik bir dile gelişi ise o da proleter sömürüsünün karakteristik bir anlatımıdır. Halkın afyonudur; toplum dünyası

tersine çevrilmiş olduğu için o da tersine çevrilmiş bir dünyayı tanımlar. Burjuva yanılsamasının gerçek özünü, kendiliğinden değerlendirmemiş özünü dile getiren, burjuva uygarlığının gerçek karakteristik sanatıdır. «Entellektüel» burjuva sanatı, burjuva sınıfının özgürlüğünde gelişir. «Basit» proleter sanatı, proletaryanın özgürlüksüzlüğü üzerinde gelişir ve doyurulmamış başkaldırma içgüdülerini yumuşatarak bu özgürlüksüzlüğün sürüp gitmesine yardım eder. Çünkü bir yumuşatmadan başka bir şey değildir, çünkü insanı bu özgürlüksüz ortamda tutmaya ve onun kendiliğinden yaratıcılığını dile getirmemesine yardım eder; bunun için de kötü sanattır. Ama yine de gerçekten karakteristik olan ve burjuva toplumda, örneğin James Joyce'un sanatından çok daha önemli ve tamamen yaygın bir rol oynayan bir sanattır.

Şair, yazarların en ustasıdır. Onun sanatı, herhangi bir sanatçıdan en yüksek derecede bir teknik ustalık ister; gelişmiş bir kapitalizmde insanların büyük çoğunluğunun istemediği şey ise bu teknik ustalıktır işte. Şair, artık alçıdan kalıpların kullanıldığı bir çağda bir ortaçağ taş yontucusu kadar modası geçmiş bir ustadır. Toplumun alttan alta proleterleştirilmesi arttıkça, insanların bir zorlama haline gelmiş olan çalışma koşulları onları yavanlığı ve sığlığı her gün biraz daha özgürlüksüzlüklerine alıştırmaya yarayan seri üretim bir «basit sanat»ı arar hale getirir. Şair bir «entellektüel» olur, ustalığına gereksinim duyulmayan bir insan olur. Şiir okumak, ortalama insan için çok sıkıntılı, belâlı bir şey haline gelir.

Yaşamının koşulları yüzünden şairin tepkisi, zanaatçınınkine benzer. Sanat ustalığını toplumsal işleve *karşı*, «sanat»ını «yaşam»a karşı koymaya başlar. Zanaatçının kendine özgü meta fetişizmi onda *ustalık-fetişizmi* olmuştur. Ustalık, artık toplumsal değerle zıtlaşan nesnel bir şey gibi görünmektedir. Dolayısıyla sanat eseri kendi içinde ve kendisi için değerlendirilir hale gelir.

Fakat sanat eseri bir toplumsal dünya içinde yaşar. Sanat eserleri daima bir toplumla ilişkisi olan nesnelerden

meydana gelir. Sanatın gereçlerini meydana getiren şeyler, birtakım görüntüler değil bir dil hazinesinin sözcükleridir; birtakım rastlantısal sesler değil toplumca tanınan bir ölçünün notalarıdır; birtakım lekeler değil *anlamı* olan biçimlerdir.

Ama ne var ki, bir sanat eseri, artık ustalığa yer olmayan bir toplumun yararına karşı ona başkaldıran dikkafalı bir karşıtlık içinde *kendi kendisi için* değerlendirilirse, gerçekte *sanatçının kendisi için* değerlendirilmiş olur. İnsan amaçsız, rastlantısal şiirler yazamaz. Eğer bu şiirlerin çağrışımları toplumsal değilse kişiseldir; ve sanat eseri toplumla zıtlaştıkça, toplumsal içlemin dışında —garip, acayip, fantastik— gözüpeklikle seçilmiş kişisel çağrışımlar ortaya çıkar. Dolayısıyla, burjuva yanılsamasının bu aşamasında şiir sanatı, toplumsal sanat dünyasından özel fantazyanın kişisel dünyasına doğru hızlı bir gidişi serer gözler önüne. Bu ise bireyciliğe götürür. Kapitalizme karşı başkaldırırken şair burjuva kategorileri içinde kaldığı için, aşırı bir bireyciliğe, «toplumsal ilişkilerin denetimini tam bir yitirişe» ve mutlak bir meta üretimine, gerçekte suçladığı kapitalizmin özüne doğru kayar. Eksiksiz bir ayna-devrimcidir o.

Sonunda, övünerek özgürlüğünü kazandığını ilân ederken gerçekte özgürlüğün büsbütün elinden kaçtığını söylemektedir.

4

«Sanat için sanat» —yani «kendim için sanat»— dünyasına doğru bu gidiş, İngiltere'de Rosetti'yle, sosyalist olmadan önce Morris'le, Wilde ve bir dereceye kadar Hopkins'le kendini gösterir. Fakat kapitalizmin bu son aşaması döneminde hareket öteki ülkelerde çok daha hızlanır. Kapitalist üretim yöntemlerini geliştirmede en hızlı ülke olan İngiltere, kapitalizmin çöküşünde en yavaş ülkedir. Burjuva sanatında son hareket diğer ülkelerde son şeklini almıştır.

Hareket katkısız şekliyle Fransa'da görülür. Baudelaire başlatır onu: «Il ne peut être du progrès (vrai, c'est à dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même». (İlerleme (doğru, ahlâki gelişme yani) bireyde ve bireyin kendisiyle olabilir ancak). Bir ara Paris Komünüyle ilişki kuran Rimbaud ilk proletarya diktatörlüğünün çöküşü ile şiirden vazgeçerse de Verlaine ve yine de Rimbaud sürdürür bu hareketi.

Ondan sonra hareket Parnasyenler yoluyla simgecilerden geçerek *gerçeküstücü*'lerde doruğuna ulaşır. Parnasyenlerle sözcük mermer nitelikleriyle değerlendirilir; simgecilerse sözcüğün gerisinde yatan duygusal çağrışımların belirsiz yarı karanlığıyla —yani toplumdışı çağrışımlarıyla— değer biçer ona; *gerçeküstücüler* doğrudan doğruya özel bilinçsiz anlamıyla ölçerler onu. Laforgue *yoluyla* Heredia'dan Apollinaire'e geçiş şaşılacak derecede hızlı ve açıktır.

İngiltere'de şiir, önce tükenmiş görünür. Her türlü sanatı alçaltmakta ya da onu gerçeküstücülüğe itmekte olan burjuva ekonomisinin bu evrensel hareketi, İngiltere'nin uzun burjuva yazınının yedeklerini temsil eden küçük «gruplar»la ya da gizlenmiş uğraşlarla durdurulur. Sömürge «ülke»yi hammadde yönünden amansızca sömürmeyi ve etrafında birtakım saf ilişkilerin izlerini saklamayı işine uygun bulan zengin sanayici kapitalistlerce saklanan ve korunan ana ülke, bu küçük gruplardan bir tanesidir; Hardy'yi, Thomas ile Davies gibi daha az köylü şairler dizisini verir bize. Oxford ve Cambridge bu gruplardan öteki ikisidir; bize Housman'ı, Flecker'i, Brooke'u ve birçok başka «Georgian» şairi verir. Savaşla kapanır bu dönem. 1929'da kapitalizmin son ekonomik bunalımı İngiltere'yi bile etkiler ve İngiliz şairleri de simgeciliğe ve şiir sanatındaki başkaldırmanın, mantıkça en uygun ifadesi olan *gerçeküstücülüğe* kayarlar hızla.

Gerçeküstücü, bir bakıma, ustalığını yitirmemek için boş zamanlarında işe yaramaz modeller ve oyuncaklar yapan zanaatçının bir eşidir. Sanatını bir yanıyla isteyerek

faydasızlaştırarak ve böylece seri üretimin o bayağı sanatsızlığına karşı çıkarak başkaldırısını bu yolla dile getirir, sanatına bu yolla bir çıkış sağlar. *Gerçeküstücülüğün* estetik kuramı ile ve onun Bilinçsizliğe verdiği önemle, daha sonra, sanatta içgüdülerin ve Bilinçsizliğin gerçek işlevin ne olduğunu düşünecek zaman bulunca ilgileneceğiz. Şimdilik, gerçeküstücü tekniğin temeli olan özgür çağrışımın gerçekte özgür olmak şöyle dursun, Freud'un, Jung'un ve MacCurdy'nin açıkça gösterdiği gibi normal mantıksal çağrışımdan çok daha zorlayıcı olduğuna işaret etmemiz yeter. Normal mantıksal çağrışımda imgeler gerçekliğin bir toplumsal yaşantısı ile: gerekliliğin bilinciyle denetlenir. Özgür çağrışımda ise imgeler bilinçsiz içgüdülerin demirden eliyle denetlenir — bu yüzden de karıncanın «düşünmesinden» daha özgür değildir özgür çağrışım. İnsan kendini topluma karşı değil toplum yoluyla gerçekleştirerek özgür olur; ve çağrışımın kendi içindeki özelliği, insanın özgürlüğünün belirtisi olan bazı ortak biçimleri ve koşulları zorunlu kılar. Fakat *gerçeküstü* bir burjuva olduğu için ve toplumsal ilişkilerin denetimini elinden kaçırdığı için özgürlüğün, geçmişte bu özgürlüğü gerçekleştirmiş olan bu biçimlere karşı başkaldırmak olduğunu sanır. Daha toplumsallaştıkça ürünleri bireylerce daha tam olarak kazanılabildiği için özgürlüğün aracı olan toplumsal etkinliğe, ürünleri toplum için yararsız ve dolayısıyla bireylerce elde edilmez olduğu için özgürlüğü meydana getirdiği sanılan toplumsal olmayan sert bir etkinlikle karşı çıkılır. Kuşkusuz, oluşumun dıştan görünüşüdür bu. Öznel olarak sanatçı, sanat eserlerinin «büyülü» niteliklerinden ve sanatçının aklının eşsiz özelliklerinden çıkan bir ideal özgürlüğü gerçekleştirdiğine inanır kendisinin.

Her aşamada burjuva çelişkisi kendi kendini açarak kendi temelini devrimleştirir ve teknik kaynakların yeni gelişmelerini sağlar. Bundan dolayıdır ki, «sanat için sanat»tan *gerçeküstücülüğe* kadar olan hareket de şiir tekniğine bir gelişme getirmiştir: İngiltere'de Eliot, daha önce söylediğimiz gecikme yüzünden bu hareketin en güzel

örneğidir. Ama bu böylece sürüp gidemez. Teknik kaynaklarla öz arasındaki çatışma, bir patlama, kendi karşıtına dönüşme sınırına ulaşır. Toplumsal alanda sırf üretim güçlerindeki bir gelişmeye karşı üretim ilişkilerinde de bir değişme oluşu gibi, sırf bir teknik harekete karşı da bir öz devrimi başlar artık. Sonuç olarak, sözcüklerin toplumsal çağrışımları, baştan aşağı yeniden düşünülecek ve şiirin tüm içeriği farklı olacaktır, çünkü dilin kendisi artık farklı bir toplumda doğmaktadır. Burjuva şiiri kategorilerinden toplumcu şiir kategorilerine doğru gerçekten devrimci bir hareket başlayacaktır.

Bu yüzden de *gerçeküstücü*, son burjuva devrimcidir. Onun ötesine geçmek — Milton'un, Godwin'in, Pater'in, nihayet Dada'nın ve Dali'nin ötesine geçmek, burjuva düşünce kategorilerinin ötesine geçmek demektir. Bu son burjuva devrimci, politik bakımdan nedir? Bir anarşisttir.

Anarşist, burjuva toplumunun gelişiminden öyle iğrenmiş bir burjuvadır ki, burjuva inancını: noksansız «kişisel» özgürlük, bütün toplumsal ilişkilerin baştan aşağı yıkım inancını en temel biçimde sürdürmektedir. Anarşist, bu yıkıcı öğeyi ve bütün burjuva toplumun olumsuzlanışını temsil ettiği için devrimcidir yine de. Fakat paçasını onun tuzağından kurtaramadığı için burjuva toplumun ötesine geçemez. Burjuva ekonomisinin anarşik örgütlenişinde bazı örgütlenme yasaları hâlâ sürüp gider, bu yüzden de ancak daha yüksek bir örgütlenmeyle, yeni bir yönetici sınıfın örgütlenmesiyle yıkılabilir bunlar.

Anarşist, sanayi kapitalizminin «yapay» koşulları altında geç geliştiği ve çok sayıda zanaatçının ya da küçük burjuva esnafının hızla proleterleşmesi sonucunu verdiği ülkelerin tipik devrimci ürünüdür. Bir küçük burjuva inancıdır anarşistlik. Bunun için de İtalya, İspanya, Rusya ve Fransa gibi «gecikmiş» kapitalist ülkelerde —sanatta gerçeküstücü yönelimin en belirgin olduğu ülkelerde— güçlü oluşu bu yüzdendir.

Ama *pratikte kendi kendini olumsuzlamak*, bir politik felsefe olarak anarşinin bir özelliği olduğu gibi *gerçeküs-*

tücülüğün de özelliğidir. Toplumculukla bir politik felsefe olarak anarşi arasındaki fark, toplumculuğun, burjuva yönetiminin ancak siyasal bir hareketle değiştirilebileceğine inanmasıdır. İşçi sendikaları olarak ifade edilen bu örgüt, kapitalist ekonominin genel koşullarının proletaryayı zorla içine ittiği örgütlenmenin dolaysız bir sonucudur. Ama anarşist, son zamanlarda bir küçük burjuva, bir köylü ya da bir zanaatçı olmuştur. Kapitalist sınıfa karşı bir sınai ve politik savaşımda uzun süre örgütlenmemiştir. Dolayısıyla, devrimi, otoritenin bir bireysel yıkımı olarak görür; bu yıkım kendi küçük ölçüdeki emeğinin meyvasını yediği koşulları yeniden güçlendirmeye yetecektir.

Ama pratikte anarşist, yerine yenisinin kurulması şöyle dursun, eskimiş bir toplumun sadece yıkılışının bile bir örgütlenme istediğini keşfeder. Bu görevin gereklilikleri onu önce sendikalara iter. Rus Devriminde görüldü bu: samimi Toplumsal Devrimciler, olayların mantığıyla, çoğunlukla toplumcu görüşe kaydılar; Barcelano'da anarşistlerin güçlü bir Merkezi Hükümeti desteklemek zorunda kaldıkları İspanya'da ise milislerin, savunmanın ve desteğin örgütlenmesine yardım ettiler; kendi inançlarını çeşitli şekillerde yadsıdılar.

Eski bir şakayı anarşist yasasına göre yeniden söylersek:

«1. Paragraf: Düzen diye bir şey olmayacaktır.

«2. Paragraf: Hiç kimse yukardaki paragrafı kabule zorlanmayacaktır.»

İspanya'daki faşist ayaklanmadan sonra bir gazete haberi de aynı şeyi göstermektedir: «Barcelona'da düzeni anarşistler koruyorlar.»

Aynı şekilde, devrimci bir durum ortaya çıktıkça *gerçeküstücü* şairler ya gericiliğe ve faşizme (İtalya'da birçoklarında olduğu gibi) dönüyorlar ya da Fransa'da Aragon gibi proletarya saflarına atılıyorlar.

İngiltere gibi bir ülkede zanaatçının son başkaldırışı

çoğunlukla başkaca bir biçim alır. Orada zanaatçı proleterleşme duygusunun kendisine bir «örgüt» düşmanlığı verdiği bir bağımsız zanaatçı ya da küçük burjuva değildir. Zanaatçının proleterleşmesi, İngiltere'de on sekizinci yüzyılın sonunda oldu; devrim olanakları daha umutsuz olduğu için de onun başkaldırması Ludditism, yani kendilerini işlerinden eden makinelerin parçalanması şeklini aldı. Zanaatçıların bundan sonraki büyük proleterleşmesi zanaatçı loncalarının muhalefeti karşısında genel işçi sendikalarının ortaya çıkışında görülmüştür; o zamanki savaşım, gelişen bir proletarya ile loncaları da yanlarına almış olan kapitalistler arasındadır.

Böylece İngiltere'de son bunalım, zanaatçıyı, İngiliz kapitalist hareketinin uzun süren ilkbaharının bir sonucu olarak, üretimde ayrıcalıklı bir yer tutan bir insan olarak buldu. Zanaatçı, bir burjuva aristokrasisinden ve bir burjuva monarşisinden hoşnut olmayan İngiltere'yi bir de burjuva proletarya kurmak emelindeymiş gibi gösteren ünlü işçi aristokrasisini kurdu. Son bunalımda, çok geçmeden görüldü ki bu üstün durum, İngiltere'nin dünya kapitalizmindeki geçici üstünlüğünün bir ifadesinden başka bir şey değildi ve rekabetin, gümrük vergilerinin artışı ile ortadan kalktı. Rasyonalizasyonun sonucu olarak işsizlik, yarına güvensizlik, ücret düşmeleri ve işten çıkarmalar, 1929'dan 1936'ya kadar, İngiltere'nin bütün «zanaatçı» ve «profesyonel» ögelerini, tıpkı daha önceki bir tarihte Almanya'da olduğu gibi, kırdı geçirdi. Fakat öte yandan bu geniş proleterleşme bu tiplerde anarşik bir düşünce biçimi doğururken, sanayinin tam göbeğinde, gözetleyici olarak, ustabaşı olarak, teknisyen, uzman, idareci ve danışman olarak yönetim işinde yer alan «kilit» personelde tam tersi bir etki yapmıştır. Bu durumda olanlar, insanların fabrikalar içinde örgütlenişi yüzünden değil fakat bu örgütlenmenin gelişimi —sonsuz şekilde artmış olan insani verimliliğin mantıksal sonucudur bu— kapitalist üretimin karakteristik anarşisi —fabrikaların özel mülkiyette oluşu ve araların-

daki rekabet— tarafından önlendiği için ustalıklarının boş yere harcandığını görürler.

Bu nedenle, kendilerini çalışmaz duruma getiren düzene karşı ayaklanmaları, artizanlarınki gibi öz bakımdan gerici değil, gerçekten ilericidir, çünkü daha büyük çapta örgütlenme isterler — fabrikalardaki bugünkü örgütlenmenin tüm olarak üretime kadar uzatılmasını isterler.

Fakat özce ilerici olmasına karşın bu istek hiç de ilerici bir eylemle son bulmaz. Bu devrimci aşamada bile zanaatçı iki yol ağzında durur. Biri, sorumlu yeri ve yüksek ücreti dolayısıyla daima birlik olduğu burjuvaziye götürür — gerçekten de doktor, mimar ve sanatçı, işlerinin «düşünsel» yapısı bakımından burjuvanın asli bir parçasıdırlar. Öteki yol, ayrıcalıklı yerinin kendisini daima ayırdığı, ayrı tuttuğu proletaryaya doğru götürür — proleterleşme, daha da kötüleşmiş yaşama koşullarını içinde taşıdığı için ne pahasına olursa olsun daima kaçınılacak bir şey olmuştur onun için. Bu nedenle, proletaryayla bağlaşmaya karşı köklü bir tepki, bir itki vardır içinde. Geçmişte başarısını ve özgürlüğünü proletaryadan burjuvaziye tırmanırken aldığı yolla ölçmüştür — insanın daimi özgürlük arzusunun soğuk bir yansısından başka bir şey olmayan ünlü küçük burjuva kendini beğenmişliği ve bencilliğidir bu.

Yukarıya giden yolu seçerse, burjuvazinin yukardan zorladığı örgütlenmeyi — diğer bir deyişle faşizmi seçer. Kuşkusuz bu örgütlenme bir yalandan başka bir şey değildir — daha ileriki rasyonalizasyon için bir maskedir, kapitalist sınıfın en gerici bölümünün gücünü pekiştirmedir. Üretimin daha üstün bir örgütlenişi sonucunu değil, fakat daha büyük bir anarşi ve daha keskin bir rekabet sonucunu verir. Rasyonalizasyon, irrasyonalizasyondur gerçekte. Dışta ve içte, daha büyük bir anarşiye götürür: içte gerekli tüketim malları zararına silâh ve lüks maddeler sanayiinin büyüyüşü sonucu ekonomide derin bir rahatsızlık ve genel ücret azalışını, dışta ise gümrük vergilerinde artışın, emperyalizmin ve savaşa doğru genel bir itişin doğurduğu anarşiye... Tek gerçek örgütlenme, proleter ve küçük bur-

juva sınıfların karşı-devrimci olarak düzenlenmelerinde ve emekçi sınıf örgütlerinin parçalanmasındadır.

Öte yandan zanaatçı, aşağıya doğru giden yolu da seçebilir; fakat bunu ancak sanayideki bunalımın genişlemesi ve faşizmin dıştaki nesnel örnekleri bu kayışın kaçınılmazlığını gözönüne koydukça yapacaktır. Bu yol proletarya ile bağlaşma kurması ve fabrikalardaki işçi örgütlenmesini, yolu tıkayan bazı hakları —üretim araçlarındaki bireysel mülkiyeti— değiştirerek, tüm üretim örgütüne götürmesi yoludur. Bu mülkiyet hakkı, bugünkü toplumun gerçek gücü olduğundan, işçilerin iktidarının kapitalist iktidarıyla yer değiştirmesi, onun yerini alması demek olur. Zanaatçı bu seçimi yapınca üretimdeki kilit durumu, ayrıcalıklı geliri (kendisine daha çok boş zaman ve kültür edinme fırsatı verir bu ona) ve sorumluluk deneyimi yüzünden, burjuvaziyle birleştiğinde olduğu gibi işçilerin en hain düşmanı olacağı yerde proletaryanın doğal bir lideri olur.

Bu ülkede kötü ünlü bir esnaf loncası yaratmış, Almanya'da ise sözcülerinin çoğunu faşist rejimin bugünkü destekleyicileri haline getirmiş olan bütün gerici nitelikleri kendinde toplayan aynı zanaatçı ve küçük burjuva tipleri —yani «emekçi aristokrasisi»— arasında son üç yıldır İngiltere'de bir devrimci görünüşün gittikçe daha belirgin şekilde ortaya çıkışı da bu nedenledir. Sendika işlerini bilen herhangi bir kimse, daha önce esnaf sendikalarının ve güçlü bir meslek birliği gösteren sanayi sendikalarının fazla militan ve sosyalist buldukları için genel işçi sendikalarının karşısında oluşları gibi bugün de Sendikalar Kurultayında ve kendi kolları, Metropoliten Konseyler ya da Bölge Komiteleri aracılığıyla militan eyleme geçişi zorlayan ve çok aşırı ve solcu oldukları için genel sendikalarca kınananların, A.E.U., E.T.U., A.S.L.E. ve F., N.A.U.S.W. ve C. ile N.U.C. gibi esnaf sendikaları ve yarı-profesyonel sendikalar olduğunu fark edecektir. Aynı şekilde, fikri kuramsal özleri kendilerine burjuva sınıfı içinde özel bir durum sağlamış olan zanaatçılar (craftsman) —doktorlar, bilim adam-

ları, mimarlar ve öğretmenler gibi— bugün Sola doğru kayıyorlar ve doğrudan doğruya liberalizmden toplumcu partilere katılıyorlar kitleler halinde.

Burjuva yanılsamasının bu son hareketi modern toplumun zanaatçı grubunu temsil eden bütün liberal unsurların, önderliği sınırlayan resmi yazılı bir bağlaşma içinde emekçilerin önderliği altında girdikleri Halk Cephesi'nin büyüyüşünde yansımaktadır.

İngiliz şiirinde bu, İngiliz şairlerinin *gerçeküstücü* anarşi içine düşmeksizin *gerçeküstücülüğe* yakın bir durumdan onun karşıtına: Auden, Lewis, Spender ve Lehmann'larca benimsenen devrimci duruma dönüşmeleri olgusunda yansımaktadır. Bu dönüşümün ne derece gerçekten devrimci olduğu ve hangi sanat düzeyini temsil ettiği, kitabımızın son bölümüne bırakılacak bir konudur, çünkü burjuva çelişkisi kendi sentezine bu hareketle geçer. Şimdi, yalnızca üretim güçlerini değil, geriliminin ortaya çıkardığı üretim güçlerini frenlemekten aciz kendi kategorilerini de devrimleştirmeye başlamıştır. Bu hareket, bir zamanlar alayla baktıkları üniformayı giyen Gide, Rolland, Malraux ve Aragon'la Fransa'da daha da ileridir. Burada, İngiltere'deyse daha yeni başladı.

Burjuva İngiliz şiirini etkileyen en önemli genel güçleri kısaca görmüş olduk. Şimdi, şairin davranışını belirleyen ve ancak şiir yoluyla bir sonuca ulaşabilen o gerilimi yaratan toplumsal ve tarihsel hareket düşüncesinden, bireysel yaratış hareketi konusuna — bireyin bu dış baskıya yanıt verdiği ve diyalektik bir oluşumla kendi içgüdüsel enerjisinden bir coşku verdiği özel duruma geçmeliyiz. Bunu yapmadan önce, şairin görevini koşullandıran, şiirin genel teknik özelliklerini gözden geçirmeliyiz.

	Genel Özellikler	Teknik Özellikler
İlkel Birikim Dön. (1550 - 1600)	**Elizabeth Dönemi.** — Marlowe, Shakespeare. Tüm dış biçimleri ezerek kendini gerçekleştiren bireyin dinamik gücü, şiirde dile gelir. Karakteristik kahramanı, kolektif olan ve dolayısıyla diğer bireylerin yadsımaksızın kendi kendilerini gerçekleştirdikleri parlak kamusal yaşamıyla mutlak prenstir.	a) Burjuva yanılsamasının kahramanca doğasını eski dünya diliyle ifade eden **iambus** ritminin geniş ve doğal bir biçimde çiçeklenmesine izin verilir; bu, kişisel arzunun özgür ve sınırsız gelişimini gösterir: söz söyleme sanatında uygulanır; soyludur: prensçe biçeme uygundur; her kalıba girebilir: çünkü prensin tüm yaşamı, bütün gizliliklerine varıncaya kadar ortadadır. b) Lirikler grup halinde söylenmeye uygundur (basit vezinler) ama saraycadır (süslü stanzalar) ve cilalıdır (parlak fikirler).
Geçiş Dönemi (1600 - 1625)	**Jakoben Dönemi.** — Donne, Herrick, Vaughan, Herbert, Crashaw. Mutlak monark, artık çürüme doğuran bir güç olur; sarayın parlak ortak yaşamından özel çalışma odalarına ve kırlık yerlere bir çekiliş vardır.	Püritenler lirik stanzaları alır geliştirirler, bilgiç bir hava verirler onlara. Saray şiiri, kitabî sözcükleriyle, okumuş kimselerin şiiri olur. Uyaksız şiir (Webster) prensçe havanın kayboluşunu gösterir ve o soylu fısıltısını yitirir. Lirik, artık toplumca söylenmez; fikirler güç anlaşılır ve akla seslenir olur.

Burjuva Başkaldırısı (1625 - 1650)

Püriten Devrimi. — Milton. Burjuvazi, kendisini monarşiye başkaldıracak kadar güçlü bulur ve «halk»ın yardımıyla Stuart'ları devirir. Fakat burjuva özgürlüğünün gerçekleşişi bir tehlike çıkarır ortaya: halk da özgürlük ister; bir gericiliğin ardından burjuvayı diğer sınıflardan ayıran bir diktatörlük gelir. Kendini idealize eden devrimcinin soylu sadeliği (Şeytan, Samson, Agonistes, Çölde İsa) daha sonra bir yenilgi havası içinde kaybolur gider.

Kahramanca burjuva yanılsaması eski dünyanın diliyle yeniden ortaya çıkar fakat kendi bilincine daha çok sahiptir ve prens figürü içinde düşünülmemektedir. Dramatik olacak yerde kişiseldir. Püritenlerin saraya başkaldırması, şiire süssüz ve kültürlü bir dil verir; bu bilinçli yasak daha sıkı bir ritimde kendini gösterir.

Karşı - Püritenci Gericilik (1650 - 1688)

Yeniden Kuruluş. — Dryden, Suckling, Lovelace. Şiir, soylu duygularını unutur ve sınık, ölçülü ya da akılsal olur. Burjuvazi, halk yerine aristokrasiyle bir bağlaşmaya girer; saray geri gelir ama mutlak prens biçiminde değil. Prens artık «akıl»a bağlıdır.

Taşkınlığı tehlikeli görülen «ruh»u gemleyecek resmî kurallar konur. Şiir, destan beyiti sınırları içinde hareket ederek uzlaşmaya hazır olduğunu gösterir. Saray şiiri, burjuvaziyi aristokrasiyle bağlaştığı için yeniden ortaya çıkar ve bu yüzden Elizabeth Dönemi liriklerinin basit ölçülerı ve saraya yakışır inceliği, sert bilgiçlerin şiirlerini dışarı sürer, atar. Sözcükler daha çok konuşma dilinde ve daha toplumsal olur.

Merkantilizm ve Manifaktür Dönemi (1688 - 1750)

On Sekizinci Yüzyıl. — Pope. Emek azlığı, burjuvaziyi, emek fiyatını düşük düzeyde tutacak ve emeğin manifaktür aşaması yolu ile artmasını sağlayacak yasa ve

Dış «kural»lar bir uzlaşma olarak değil biçemin açık ve mantıksal parçaları olarak kabul edilir artık. Şiir Augustan şiiri olur, doğal süsü engelleyen biçeml, ölçü-

	Genel Özellikler	Teknik Özellikler
	sınırlandırmaların devam etmesini temin için tarım kapitalistleriyle (Whig aristokratları) bağlaşıklığını devam ettirmeye götürür. Şiir, biçimlerin ve sınırlamaların doğruluğuna ve devamlılığına bir inancı, iyi beğeniyi ve üst sınıfın «hava»sını yansıtır.	yü, parlaklığı ve antitezi idealize eder. Sözcükler biçimsel ve modaya uygun incelikte olur.
Sanayi Devrimi ve «Jakoben Aleyhtarı» Gericilik (1750 - 1825)	**Romantik Canlanış.** — Byron, Keats, Shelley ve Wordsworth. Manifaktürden makine gücüne girişim zanaatçı sınıfı proleterleştirir ve merkantilizmin yasaklarını artık gereksiz hale getirir. Pazarın genişlemesi, manifaktürün tarıma bağlılığını kopardığı ve Devlete egemen güç olarak Sanayi şeklinde ortaya çıktığı için artık toprak sahibi kapitalistle küçük burjuvazi arasındaki bağlaşıklık son bulur. Küçük sermayeler şimdi büyük gelişim gücü kazanırlar ve burjuvazi bu gücü kazandıkça başı döner. Manifaktür çağının biçimleri sanayi üzerinde bir frendir. «Liberal» kapitalist, halkı özgürlük adına ayrıcalığa karşı bir sefere götürür. Şiir ateşlenir ve	Şiir, kalbe ve duygulara bir dönüşle eski «biçimlere» başkaldırır. Şiir Elizabeth Dönemi ve Jakoben Dönemi ölçü ve sözcüklerine bir dönüşle hem doğal konuşmanın şiire girmesini hem de konuşmanın romantiklestirilmesini ister. Duygusal ve maddi bakımdan «zengin» sözcüklerin moda haline gelişiyle birlikte «soyut» düşünceleri ifade eden sözcüklerle dolar şiir. Şiirin sözcük hazinesini gerçek yaşamdan ayırmak için her iki'si birleşir. Elizabeth şiirinde tantanalı, Jakoben şiirinde içedönük, Püriten şiirinde yücelti'miş, Augustan şiirinde ise zarif olan rit'm, Romantik şiirde uyutucudur. Şiir tekniğinin gelişiminde büyük bir ilerleme olur.

duyguy'a dolar. Kendisinde Elizabeth dönemi bireyciliğine bir benzerlik görür. Geleneğe başkaldırır ve daha dolu, daha özgür bir yaşama özlem duyar. Fakat Fransız Devriminde halkın burjuvazi ile bağlaşıklığı proleter özgürlüğüne doğru devrimci bir isteğe götürür. Burjuvazi korkar, isteklerini geri alır, temelindeki sağlamlığı yitirir ve toprak sahibine aristokrasiyle birlik içinde gericiliğe döner. Hayal kırıklığına uğramış olan şiir her gün biraz daha özel romans dünyasına çekilir. Büyük bir ikiyüzlülük ya da boş debdebe dışında toplumsal gerçekliğe adırmayacak kadar uzlaşma içindedir. Bütün şairleri, olgunlaştıkça kendi gençliklerine ihanet ederler.

İngiliz Kapitalizminin Düşüşü (1825 - 1900)

Viktoriyanlar. — Tennyson, Browning, Arnold, Swinburne, Rossetti, Patmore, Morris. İlk kapitalist bunalım 1825'te meydana gelir. Şair kötümserleşir ya da kapitalist üretim koşullarıyla toplumdan yalıtıldıkça her gün biraz daha çok özel bir dünyaya çeker kendini.

Daha önceki dönemde zaten bulunmuş olan teknik kaynaklar güçlendirilir

Emperyalizm Dön. (1900 - 1930)

«Sanat için sanat»; Parnasyenler; Sembolizm; Füturizm; Gerçeküstücülük. —

Sanat dünyasını toplumsal dünyadan bütünüyle ayırma girişimi. Alışılmış dü-

Genel Özellikler

Şair, aşırı bireycilikle, meta fetişizm'yle ve toplumsal ilişkilerin denetimini yitirişiyle başkaldırır. Şiir, bir dizi aşamalardan geçerek toplumsal dünyadan tamamen özel dünyaya geçer. Burjuva koşullara karşı bu başkaldırı, sonunda aşırı bir katkısızlıkla burjuva üretim'nin kategorilerini dile getirir. Böylece anarşi içinde kendini yadsır ve burjuva yanılsamasının dışına kaymak zorunda kalır. İngiliz şiiri artık İngiliz kapitalizminin korunma altındaki koşu'ları yüzünden gelişiminde öteki Avrupa şiirlerinin arkasından gider. Gelişim için klasik örnek Fransız şiiri olur; İtalyan, İspanyol ve Rus Şiiri (ikinci derecede) örneklik eder. Wilde, Eliot, Flecker ve Pound'un adları sayılabilir. Viktoryan şiiri korunan varlığını sürdürür: Kırlık yer'er (Hardy, Thomas ve Davies), Oxford ve Cambridge (Housman, Brooke, Squire, vb). Büyük Savaş gelişmiş kapitalizm'n çözülmez çelişkisini ifade eder ve bunun ardından ilk kapitalist bunalımdan 100 yıl sonra orta-

Teknik Özellikler

zene (conventions) bir başkaldırı olarak. özellikle toplumsal olan bütün görünüşlerin şiirden sürülüşü. Sözcükler gittikçe daha çok kişisel çağrışımlar için kullanılır. Bir yandan toplumsal oluşu yüzünden her türlü ritmin yadsınması; öte yandan derinlik'erine ve dolayısıyla bilinçdışı oluşlarına nispetle kişisel olacak olan çağrışımları serbest bırakmak için ritmin uyutucu kullanılışı. En sonunda, **Gerçeküstücülüğün** «tamamen özgür» dünyası.

ya çıkan genel ekonomik bunalım bu dönemi kapar.

Son Kapitalist Bunalım (1930 - ?)

Halk Cephesi. — Şiir, artık burjuva ideologu ya da «zanaatçısı»nın burjuvaziye karşı proletarya ile bağ'aşması yoluyla burjuva koşullarına karşı gerçek bir başkaldırıyı dile getirir. Fransa yine öndedir: Aragon, Gide, vb. İngiltere: Lewis, Auden ve Spender.

Daha önceki aşamalarla gelişmiş tüm teknik kaynaklara toplumsal bir değer vermek için bir girişim daha olur. Bu dönemde, bir önceki hareketin sonuna doğru özsüz ve biçimsel hale gelmiş olan şiirin tüm özünün baştan aşeği değiştirilmesine başlandığı görülür. Toplumsal ilişkiler sorunu şiir dünyasında çözülünceye kadar biçim sorunu ikinci plâna düşer.

VII

ŞİİRİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

ÇAĞIMIZIN ve günümüzün şiirini yalnızca daha iyi ve daha yakından tanıdığımız için değil, bütün çağların şiirlerine kendimizinkinin sisleri arasından baktığımız için, şiir deyince modern şiiri anlatmak istiyoruz. Modern şiir, artık hikâyeden ayrılmış ve gelişen burjuva sınıfının çevresinin bilincine varmasında özel bir rol oynamış olan şiirdir.

Bu modern şiirin —ama iyisinin değil, herhangi birinin— kendine özgü temel özellikleri nelerdir? Yunan şiirinin temel özelliği olan *Mimesis* (taklit), burjuva şiirinin temel özelliği değildir; burjuva hikâyesi ve oyunu alanına kaymıştır o.

Bugün, anlayanların gözünde bir sanat olarak şiiri meydana getiren temel özellikler şunlardır:

(a) *Şiir ritimlidir*

Herhangi bir dilin «doğal» ritmine eklenmiş, belirli şiirsel ritim, köklerini iki kaynaktan alır görünmektedir:

(1) Ritim daha kolay bir ortak bildiri yolu sağlamakta ve dolayısıyla şiirin kolektif yapısını güçlendirmektedir. Ritim, şiirin içinde doğduğu toplumsal çevrenin izidir. Bunun sonucu olarak ritmin yapısı, şiirin içgüdüsel ya da coşkusal özü ile bu coşkunun kolektif olarak kendisini gerçekleştirdiği toplumsal ilişkiler arasındaki kusursuz dengeyi ustaca ve duyarlı bir yolla dile getirir. Böylece insanın kendi içgüdüleriyle toplum arasındaki ilişkiyi değerlendirmesindeki herhangi bir değişiklik, hazır bulduğu ve dolayısıy-

la bir şair olarak şu ya da bu yönde değiştirdiği ölçü ve ritim alışkanlıkları karşısındaki tutumunda yansır. İngiliz burjuva şiirinde ölçü tekniği karşısındaki tutumda görülen bu değişiklikleri bundan önceki bölümlerde genel çizgileri içinde incelemiş bulunuyoruz; «serbest ölçü»ye doğru son gidişin, insan kendi toplumsal ilişkilerinin denetimini tamamen yitirdiği için, bütün toplumsal ilişkileri körükörüne bir yadsıma içinde terk etmek gibi son anarşik burjuva girişimini yansıttığı da açık bir gerçektir.

(2) Fakat bu bizi şiirdeki burjuva çelişkisinin özel bir yüzüyle karşı karşıya getirir: ritim, kolektif bildiriyi ve coşkuyu kolaylaştırmaktadır. İnsan vücudunun, dış olayların geçici karakteri ile ego (benlik) arasında bir ayırıcı çizgi meydana getiren, zamanı özel ve dolaysız bir biçimde öznel olarak algılıyormuşuz gibi gösteren birtakım düzenli doğal hareketleri vardır (nabız atışı, soluk alma, vb). Bu yüzden herhangi bir ritmik hareket ya da eylem, bilinç alanımızın fizyolojik öğesini çevresel öğe karşısında üstün duruma getirmektedir. Bu, *coşkusal* içedönüş diye adlandıracağımız kendine özgü bir çeşit içedönüş yaratmak ve bir matematik problemi üzerinde uğraşırken olduğu gibi *usal* içedönüşle zıtlaşmak ister. *Orada* ritme yer yoktur artık.

Ritim, bir ortak şenlikteki insanları özel bir biçimde: hem fizyolojik hem de coşkusal olarak birbirine yaklaştırır. Daha önce de görüyorlardır birbirlerini, fakat arzulanan topluluk türü değildir bu. Tersine, birbirlerini o kadar açıkça göremez olunca, her biri kendi iç karanlığına çekilip aynı fizyolojik ve öğesel (elemental) vurusu paylaşınca, işte o zaman, birbirlerini aynı gerçek algı dünyasında görmenin beraberliğinden farklı özel bir grup beraberliğine ulaşırlar. Bilinç beraberliğinin tersine içgüdüsel beraberliktir bu; nesnel birliğin tersine öznel birliktir. Coşkusal içe dönüşte insan genetik tipe (genotype), her insanda aşağı yukarı ortak olan ve yaşam boyunca dış gerçeklik tarafından değiştirilen ve kendine uydurulan içgüdü topluluğuna döner.

Bu coşkusal içe dönüş, kendi içinde bir toplumsal eylemdir. İnsanlar tüm olarak aynı içgüdü donanımını taşıdıkları için toplum, düzenli çalışan ayrılmaz bir öğe olarak daima birliktedir, ayrılmaz ondan. İnsanın hazır bulduğu üretim ilişkileri, içine girdiği çevre, toplumsal olarak onun bilincine bir biçim verir, aynı zamanda herhangi bir toplumda birliği sağlar. Biri ilkel Avustralya kültüründe, öbürü ise modern Avrupa kültüründe doğmuş olan iki tipin birbirinden farklı olacağı ve daha sonra birlikte büyütülseler bile bir tek toplumsal karmaşayı (complex) meydana getirmeyecekleri doğrudur. Ama aynı kültürde doğmuş olan bir maymunla insan da çevre koşullarının benzerliğine karşın farklı olurlar ve aynı karmaşayı meydana getirmezlerdi. İçgüdü ile kültürel çevre arasındaki bu çelişme toplum içinde mutlak önemdedir. Onun, çözümlemekte olduğumuz kendine özgü biçimi nasıl *kapitalist* toplumun gelişimini etkiliyorsa, bu genel çelişme de *tüm* toplumun gelişimine olumlu etkide bulunur. Bu çelişme, dilde, ussal öz ya da sözcüklerle ifade edilen nesnel varlıkla, coşkusal öz ya da aynı sözcüklerle ifade edilen öznel davranış arasındaki zıtlıkla temsil edilir. Dilin doğuş biçiminde: insanın Doğa'yla savaşımında dile geldikleri için ikisini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Fakat bilim (ya da gerçeklik) birincinin özel alanıdır; şiir (ya da yanılsama) ise ikincinin ülkesidir. O halde herhangi bir biçim içinde şiir, insanın Doğayla savaşımı sonucu, ekonomik üretimdeki çağrışımı olan savaşım kadar sonsuzdur toplum için.

Bu, şiirin kendinde, kendi içine çekilerek türdeşleriyle coşkusal bir birliğe giren insan biçimini alır. Dolayısıyla burjuva şair kendi özünü dile getirdiğini, ruhunun en dip köşesindeki sanat dünyasına girerek gerçeklikten kaçtığını varsayarken, gerçekte ussal gerçekliğin toplumsal dünyasından coşkusal beraberliğin toplumsal dünyasına geçiyordur. Burjuva şair (sandığı gibi) anti-toplumsal olunca ve kendisini tamamen «sanat için sanat» dünyasına adayınca, Mallarmé'nin *L'Après-midi d'un Faune*'u ve Apollinaire'in *Alcools*'ündeki gibi ritmi gittikçe daha göze çarpıcı ve

uyutucu olur. Burjuva, ancak anarşist aşamaya geçip de bütün burjuva toplumunu yadsıyınca, sözcüklerini düşünerek yalnızca kişisel çağrışımlarla seçince ritim ortadan kalkabilir, çünkü şair artık öbür insanlarla ortak içgüdülere sahip olmak gibi toplumsal bir bağdan bile korkmakta ve bu yüzden yalnız beyinsel bir özgürlük taşıyacak sözcükleri seçmektedir. Çok güçlü coşkusal çağrışımı olan sözcükler seçerse bu, güçlü bir ritmin uyuşturuculuğu (hipnoz) ile birleşince, onu insani içgüdülerin ortak derinliğine gömecektir. Gerçeküstücülerin, acayip çağrışımları ne kadar kişisel olursa olsun, coşkusal değil de ussal olan sözcük bileşimleri seçme tekniği de buradan gelir. Nihayet bu, ancak dilden ve anlamdan beraberce ayrılmakla olasıdır, çünkü bilincin bütün özleri temelde hem genetik ve hem de çevresel bakımdan toplumsaldır.

Böylece, ritim şiir için temel de olsa, «Ritim uyuşturucudur, aşırı duygululuk yaratır» ya da «Vezin kalıpları toplumsal ölçütleri ifade eder» gibi basit formüllerle geçiştirilemez. Ritmin anlamı *tarihsel*'dir ve herhangi bir belli zamanda, toplumun temel çelişkisinin dilde ortaya çıkışına bağlıdır.

(b) *Şiirin başka dile çevrilmesi zordur*

Çevirilerin şiirin aslında uyandırdığı kendine özgü coşkunun pek azını aktarışı şiirin temel özelliklerinden biri olarak bilinir. Bir çeviriyi okuduktan sonra şiirin yazıldığı dili öğrenmiş olan herkes söyler bunu. Ölçü yeniden yaratılabilir. «Duygu» denen şey eksiksiz çevrilebilir. Ama o çok özel şiirsel coşku kaybolur. Fitzgerald'ın *Rubailer*'i ya da Pope'un *İlyada*'sı gibi çeviriler iyi şiir iseler gerçekte yeniden yaratmadır da ondan. Onların yeniden yarattıkları şiirsel coşkunun şiirin aslının uyandırdığına çok benzerlik taşıdığı durumlar enderdir.

Bunu, şiirdeki herhangi gizemli bir aşkınlığa yormaya hakkımız yok. Böyle olabilir de, olamaz da. Sözcük oyunlarının özel bir karakteristiğidir bu. Şiirin temel özelliklerin-

den biridir. Hiç kimse, *Savaş ve Barış* gibi ya da *Budala* gibi büyük romanların çevirilerinin, İngiliz okuyucusuna asıllarındaki her şeyi verdiğini ileri süremez. Ama bu eserlerin çevirilerinde bile taşıdıkları olağanüstü güç, örneğin *İnferno*'nun ya da *Odiseus*'un çevirileriyle karşılaştırıldığında bize gösterir ki romanın önemli estetik nitelikleri çeviriyi —şiirin estetik niteliklerinin yapamadığı bir biçimde— yaşatmaktadır. Kuşkusuz, biçimsel ölçü kalıbının aktarılmasındaki güçlükten gelmemektedir bu. Tersine, —ki bu çok kez görmemezlikten gelinen bir noktadır— Fransız şiirinin biçimsel ölçü kalıbı şiir şeklindeki İngilizce çevirilerinde büyük ölçüde yeniden kurulabilir; Fransız düzyazısındaki vurgusuz konuşma ritmiyse İngilizce düzyazı çevirilerinde aynı derecede saklanamaz. Ama, bir yabancı şairden, zayıf da olsa bir tat almak isteyen eleştirmeciler, sözcük sözcük bir düzyazı çevirisini, ölçülü çeviriye yeğ tutarlar yine de.

(c) *Şiir usa aykırıdır*

Şiir tutarsız ya da anlamsız demek değildir bu. Şiir dilbilgisi kurallarına uyar ve genellikle bir şey açıklayabilir, yani söylediği şeyler aynı dilde ya da başka dillerde farklı düzyazı biçimleri halinde söylenebilir. Ama Spinoza'nın felsefesi bir izleyicisi tarafından açıklandığında Spinoza'nın felsefesi olarak kalırken; ya da Tolstoy'un bir romanı başka bir dile çevrildiğinde yine Tolstoy'un romanı olarak kalırken; peri masalı kim anlatırsa anlatsın aynı peri masalı olarak kalırken, bir şiirin açıklanması, aslının aynı ifadelerle de yapılmış olsa, artık aynı şiir değildir — belki şiir de değildir artık. «Ussal» (aklî - rasyonel) sözcüğüyle, insanların, çevrelerinde görür görmez kabul ettikleri düzenlerle uygunluğunu kastediyoruz. Bu anlamda bilimsel kanıt ussaldır, şiirsel değildir. Fakat dilde çevresel uygunluktan ayırdedilebilir bir başka ortak yan ya da toplumsal uygunluk olduğunu görmüştük. Bu, coşkusal ya da öznel uygunluktur. «İç gerçeklikle uygunluk» diyelim buna. Yine

şiirin bu temel özelliğinin onun ritmik biçimiyle bağlı olduğunu da görmüştük. Öyleyse, açıktır ki şiir çevresel uygunluğu bakımından usa aykırıdır, çünkü coşkusal uygunluğu bakımından ussaldır ve bu iki uygunluk biçimi arasında bir çelişki vardır. Bu çelişki tekbaşına var olan bir çelişki değildir: bu uygunluklar dilin içine girmiştir çünkü yaşamın kendisinde vardır. Gerçekte şiir, insanın coşkularıyla çevresi arasındaki çelişkinin: insanın Doğa'yla savaşımının gerçek ve somut biçimini alan çelişkinin bir yüzünün dile gelişinden başka bir şey değildir. Şiir, bu savaşımın bir ürünü olduğu için tarihsel gelişiminin her aşamasında insanın çevresiyle olan etkin ilişkisini kendi alanı içinde yansıtır.

Platon *Ion*'dan yaptığımız alıntıda şiirin bu türden usa aykırılığını belirtir. Shelley'in: «Şiir, aklın etkin gücüne bağlı olmayan bir şeydir» derken söylemek istediği de buydu.

(d) *Şiir, sözcüklerle kurulur*

Basmakalıp bir söz gibi görünebilir bu; ama hemen her zaman ve her fırsatta, bilmesi gerekenlerce unutuluyorsa, hiçbir şey basmakalıp değildir. Örneğin, Matthew Arnold der ki: «Şiir için fikir her şeydir; gerisi bir yanılsama, kutsal bir yanılsama dünyasıdır. Şiir, coşkusunu fikre bağlar; fikir olgudur. Bugün dinimizin en güçlü yanı onun bilinçsiz şiiridir.»

Son cümlenin tam bir hakikati çarpıttığını biliriz. Fakat ilk ikisi o kadar karmakarışıktır ki daha sonraki bölümler Arnold'un iyi bir sanatçı olarak şiirin önemli bir yanını belirttiğini göstermesine karşın bu cümlelerin gerçek anlamını seçmekte güçlük çekeriz.

Shelley de şu dağınık sözleri söyler: «Dil, renk, biçim, din ve eylemlerdeki uygar alışkanlıklar tüm olarak şiirin araç ve gereçleridir; konuşmanın, etki'yi neden'in eşanlamlısı olarak kabul eden yanıyla bütün bunlar şiir diye adlandırılabilir.»

Bu dağınıklığın altında, şiirin insanın toplumdaki gerçek var oluşu ile ortaya çıktığı hakikatı yatmaktadır.

Bir de şöyle der Shelley: «Şairlerle düzyazıcılar arasında bir ayrım yapmak çok bayağı bir hatadır... Platon aslında bir şairdi. Lord Byron bir şairdi... Bir şiir, kendi dış hakikati içinde dile getirilen yaşamın imgesinin ta kendisidir...»

Burada, hiçbir şey gizleyemeyen bir dağınıklıkla konuşur Shelley. Bacon bir şair değildi. Bu abartmalı sözler, burjuva ekonomisinin gelişmesiyle «saf ve temiz ilişkilerin» bir kenara atılışının şaire bir aşağılık duygusu vermeye başladığı bir zamanda şiiri haklı çıkarma girişimleridir.

Mallarmé'nin ressam arkadaşına öğüdü çok ünlüdür: «Şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil.» Bu, bizim olumlu özelliğimize, doğrulayamayacağımız olumsuz bir özellik ekler. Şiir elbette ki *fikirler*, yani zihinsel imgeler uyandırır, yoksa sesten başka bir şey olmazdı. Bu yüzden biz burada kendimizi şu öneriyle sınırlıyoruz: «Şiir sözcüklerle kurulur.»

Okur bu temel özelliğin gerçekte bir önceki temel özellikten: «Şiirin başka dile çevrilmesi zordur» özelliğinden doğduğunu görecektir. Çünkü şiir yalnızca fikirlerle, yani dinleyicide *yalnızca* fikirler uyandırma amacıyla yazılmış olsaydı, bir başka dilde kafada aynı fikirleri uyandıran sözcüklerin seçilmesiyle çevrilebilir olurdu. Böyle olmadığına göre, sözcük, uyandırdığı fikirden ayrı birtakım öğeleri de taşımalıdır içinde sözcük olarak. Dolayısıyla nesnel olarak sözcük demek olan ses-simgesinin ya da kara işaretlerin kendi içlerinde özel bir büyü taşıdıklarını kastedmeksizin şiir, romandan ayrı bir biçimde sözcüklerle yazılır, diyebiliriz. Gerçekten de sözcük, fikirden başka, çeviriyle dile getirilemeyen özellikte duygusal bir «coşku» yaratır.

(e) *Şiir simgesel değildir*

Basmakalıp bir söz söylemiş olmakla suçlanamayız artık. Tersine, alışılagelen ideal şiir kavramı belli belirsiz sim-

gesel bir şey olduğu için basmakalıplığın tam zıddını söylemiş oluyoruz belki de. Ama şiirin usa aykırı oluşunun hemen ardından, zorunlu olarak, onun simgesel olmayışı gelir.

Sözcükler simgeseldir derken neyi kastederiz, onların yalnızca simgeler olduklarını, başka bir şey olmadıklarını mı? Sözcüklerin kendilerinin bir şey olmadığını, onlarla değil onların gösterdikleri şeylerle ilgili olduğumuzu kastederiz.[1] Örneğin, bir matematikçi *sekiz artı dokuz eşittir on yedi* diye yazdığı zaman sözcüklerin kendileriyle değil deneysel gerçeklikte rastlanan birtakım genelleştirilmiş sınıfların sıralanışı ile ilgilidir. Çünkü kullandığı sözcükler simgeseldir; yani cümle, kişisel anlamdan arıtılmış olduğu için hangi sözcükler kullanılırsa kullanılsın tamamen aynı geçerliliğe sahip olurdu. Örneğin gösterilen sıralama işlemleri Fransızcada, Almancada ya da İtalyancada farklı sözcüklerle de anlatılmış olsalar bir metafizikçi için tamamen aynı olurdu; çünkü sözcüklerin kendileri gerçek matematiksel sıralanış işlemlerini temsil eden keyfi bir anlaşma olarak kabul edilir. Yukardaki ifade 8+9=17'ye çevrilse, cümle, matematikçinin gözünde yine de yeteri kadar anlamlıdır. Hatta daha da ileri gidebiliriz: yarının matematikçileri anlaşsalar da 8'in yerine 9'u, 9'un yerine 8'i ve 17'nin yerine 23'ü koysalar, *artı* işareti yerine *eksi, eşit* işareti yerine *büyüktür* işaretini kullansalar, 9—8<23 cümlesi simgesel olarak 8+9=17 ile ifade edilen deneysel işlemlerin tam anlatımı olurdu. Ama yarın bütün sözcükleri kaldırsak da İngilizce sözlükteki her sözcüğe bir numara verseydik, Hamlet'in bir konuşmasındaki şiirsel öz, bir dizi numara ile ifade edilemezdi. O öze ulaşmak için numaraları aklımızdan yine asıl sözcüklere çevirmek zorunda kalırdık. Evrensel bir matematik dilinin gelişmesini olası kılmış olan matematiğin simgesel dilinin son derece çevrilebilme yeteneği böylece simgesel olmayan şiirin çevrilmezliğiyle karşıtlık

---

1 Sözcüklerin bu gösterimcilik özelliği üzerine Ogden ve Richards'ın **Anlamın Anlamı** adlı eserinde güzel bir tartışma vardır.

içinde bulunmaktadır. Bu evrensel matematik dili lojistik ya da simgesel mantıktır.[1]

Şiir, niteliklerinden bir kısmı başka bir dile aktarılabildiği ölçüde bir simgecilik öğesi taşıyor demektir içinde.

Fakat yine gördük ki, şiir, nasıl ussal uygunluktan yoksun olmasına karşın coşkusal uygunlukla dolu ise, aynı şekilde, dış simgecilikten —dış nesnelerle ilişkiden— yoksun olmasına karşın iç simgecilikle —coşkusal durumla ilişkiyle— doludur. Yani her gerçek sözcük hem bir dış ilişkiyi hem de öznel bir durumu göstermektedir. Dolayısıyla bilimsel kanıt bir değer yargısı taşımaktadır; onu atmak olanaksızdır. Bu yargılar ancak lojistikte atılabilir. Şiirse, içinde dış nesnelere bir ilişki taşır — hem onları atmak hem de şiir olarak kalmak olanaksızdır.

Bir bilimsel kanıttan, lojistiğe indirgemek için, bütün değer yargılarının atılışı gibi, bütün dış ilişkiler de şiirden atılırsa şiir ne olur? «Anlamsız» ses olur; fakat coşkusal ilişkilerle dolu bir ses — bir başka deyişle *müzik* olur; müzikse, lojistik gibi, çevrilebilir ve evrenseldir. Yani görüyoruz ki, şiirin özelliği olan ilişki ile coşkunun birbiri içinde kaybolması demek değildir; içgüdü ve çevre karşıt kutupları arasındaki bir diyalektik ilişkiyi, kökleri İngiltere, Fransa ya da Atina'nın gerçek somut toplumsal yaşamındaki bir ilişkiyi dile getirir. Şiir, dibe çökmüş toplumsal tarihtir, insanın Doğa'yla savaşımının coşkusal alınteridir.

(f) *Şiir somuttur*

Bundan önceki olumsuz cümleye denk düşen olumlu bir cümledir bu. Fakat somutluk, simgeselliğin otomatik olarak ters anlamı demek değildir. Örneğin, simgesel bir dil, özel karşısında geneli yadsıyarak somuta daha çok yaklaşabilir. Aritmetik, cebirden daha somuttur, çünkü sim-

---

1 Peano tarafından bulunmuş ve Russell ve Whitehead tarafından geliştirilmiştir. Bk: **Principe Mathematica**. Bulucularının umutlarını gerçekleştirememiştir henüz.

geleri daha az genelleştirilmiştir. *İki* simgesinin, iki tuğlanın yerini tuttuğu, iki at, iki insan... vb. için başka simgeler gerektiren bir matematik simgeciliği, var olan matematiksel simgecilikten düpedüz daha somut olurdu; fakat daha az simgesel olmazdı, çünkü keyfi işaretlemeye bakarak yine de alışılmış ve algıya açık olurdu. Fakat şurası da açıktır ki, simgesel bir dil somutlaştıkça ağırlaşır, hantallaşır. İki insan birbirinin aynı olmadığına göre kusursuz bir simgesel dilde olası her insan çifti için farklı simgeler bulmak gerekecekti.

Matematiğin genelliği dış gerçekliğin bir genelliğidir; dolayısıyla matematiğin tikel'liği de dış gerçekliğin bir tikel'liği olmuş olur; ve dış gerçeklik içinde nesnelerin sayısı sonsuz olduğuna göre matematik genel olmak *zorundadır*. Matematik, en genelleştirilmiş şey olduğu için dış gerçeklikle uğraşmada en elverişli bir araçtır. Yalnızca sıralamalarla, yani sınıflarla uğraştığı için evrenin sonsuz tikel'liğiyle başedebilir. Sonsuz'luğun matematikte o kadar çok karşımıza çıkışı bir rastlantı değildir.

Şiirle karşılaştırın bunu. Onun vatanı öznel tavırlardır. Yani bilinç alanı, gerçek nesnelerle, onlar karşısındaki öznel tavırlardan ibarettir. Bu gerçek nesneleri en genel biçimde sıralamakla matematik sonsuz'a: bütün dış gerçekliği kavrayabilen bir tek simgeye varır. Ama şiir bütün bu öznel tavırları en genelleştirilmiş biçimde sıralarsa *ego*'ya: bütün öznel gerçekliği kavrayabilen tek simge olan *ego*'ya varır.

Gerçekte soyut olan, öznel gerçekliğe bakarak genelleştirilmiş olan müziktir, şiir değil; tıpkı dış gerçekliğe bakarak matematiğin soyut oluşu gibi. Müzikte çevre kaybolur gider, ego büyür, genişler, bütün dram onun davranışları içinde geçer. Matematik, *dıştan* soyut ve genelleştirilmiştir; müzikse *içten*.

Fakat şiir bilimsel kanıt gibidir, «katkılı»dır. Coşkuları gerçek nesnelere bağlanmıştır ve bu onlara bir kendine özgülük verir. Gerçeklik, ego'nun görüşü içinde dolanıp durur. Bu demektir ki şiir, tıpkı bilimsel kanıtın somut ve ti-

kelleştirilmiş oluşu gibi somut ve tikelleştirilmiştir; ama tabii her iki durumda da somutluk ve genellik, gerçekliğin farklı alanlarını gösterir.

Örneğin şair

Sevdiğim kırmızı, kırmızı bir güle benzer

dediğinde dil simgesel değildir, çünkü, hiçbir zaman, sözcüklerin taşıdığı alışılmış anlamdan yola çıkılarak, dizenin aslındaki şiirsel coşkuyu içinde taşıyan bir açıklama yapılmak istenirse, «nişanlım, gülgillerden kırmızı renkli bir çiçektir» diye bir şey söylenemez. Dize simgesel değildir. Dolayısıyla da onun somut olması *zorunluluğu* düşünülemez. Fakat eğer somut olmasaydı, anlatımın bu yeni biçimiyle doğru olması gerekirdi. Yani, soyut olsaydı kendine özgü bir durum, şaire, belli bir sevgiliye, bir ruh haline, bir zamana, bir şiire özgü bir ifade değil, fakat oldukça genel bir ifade olurdu: öyle ki, konuşan, nerede ağzını açıp da «sevgilim» diye başlasa, belli bir olguymuş gibi aklına sevgilinin «kırmızı, kırmızı bir gül gibi» oluşu gelirdi.

Ama şiir soyut değil de simgesel olmayan somut bir dil olduğuna göre yazdığımız ikinci bir şiirde

Sevdiğim beyaz, beyaz bir güldür,

ya da

Çiçekler açıyor madem, sevdiğim gül değildir.

demek hakkını kazanırız.

Ama simgesel olmayan bir soyut dille bu ifadeyi ilkinden başka bir şiir yapısı içinde, yani başka bir dilde yeniden kurmak hakkına sahip olabilirdik. Bu noktanın yanlış anlaşılması, Platon'u bütün şairlere yalancı gözüyle bakmaya götürür: ama bu noktayı anlamış olan Sidney, şairin «yalancı olmadığını, çünkü hiçbir şey demediğini, hiçbir şeyi olumlamadığını» açıklayarak ona yanıt verir.

Böylece şiirdeki öznel genelleştirmenin bu somut özelliği, şiire, yanılsamanın yarı-kabulünü vermeyi gerekli kı-

lan şeyden başkası değildir — onun fantastik dünyası içindeyken söylediklerini kabul etmek fakat bütün romanların ve şiirlerin bütün söylediklerinin, gerçek maddi dünyada olduğu gibi, yadsıma ve çelişme ilkelerinin uygulanacağı bir dünya meydana getirmesini istememek gibi bir yarı-kabul. Bu, romanlar ve şiirler arasında var olana benzer bir bütünlük gerekmeyeceği demek değildir. Bu bütünleniş estetiğin alanıdır. Herrick'i Milton'un altına, Shakespeare'i ise her ikisinin üstüne sıraya koymak ve onların niçin ve nasıl ayrıldıklarını geniş ve karışık ayrıntılarla açıklamak, estetiğin asıl görevidir. Ama böyle bir iş standart, bütünlenmiş ve bilimsel —yani ussal— değil de estetik bir dünya görüşü gerektirir. Sanatın mantığıdır bu.

Bu somutlaşma ve tikel'lik, şiir gibi katkılı olan fakat karşı kutba daha yakın olan bilimsel kanıt alanına da uygulanır. Herkes bilir ki biyoloji, fizik, toplumbilim ve ruhbilim, hepsinde ayrı yasaların uygulandığı alanlardır, ama daha genelleştirilmiş bir alana uygulanabilen bir yasanın daha az genelleştirilmiş herhangi bir alanda çürütülmemesi gerektiğini söyleyen eleştirici bir ilke de vardır: örneğin, toplumbilimin yasaları fizik yasalarını çürütmez. Aynı şekilde şiir de bu uygunluğu göstermelidir: hangi fantastik dünyada olursa olsun, onun yaşantıları hep aynı «Ben»in başından geçer; romanlar da aynı uygunluğu göstermelidir: «Ben» (karakter) ne olursa olsun, sahneler hep aynı insan toplumunun gerçek dünyasında uzanır; bu coşkusal «ben»in yapısı ya da gerçek dünya estetik yargıyı belirler. Bu ego, içinde belli bir sanat mantığı bulunan «dünya görüşü»dür gerçekte.

Bu «katkılılık», ne bilimin ne de şiirin «gerçekten» doğru olmadıkları demek midir? Tam tersine. *Çünkü* hakikat yalnız gerçekliğe, gerçek somut yaşama uygulanabilir, ve gerçek somut yaşam ne tümden öznel ne de tümden nesnel değil, iki şey arasındaki (insanla Doğa) bir diyalektik etkin ilişki olduğu içindir ki bizim «doğru» ölçütünü uygulayabileceğimiz, savaşımın bu «katkılı» ürünleridir yalnız. Hakikat, daima toplumsal insanı gösterir — insanla ilişkili

olarak «doğru»dur bir şey. Dolayısıyla, Russell'ın da gösterdiği gibi, matematiğin ölçütü hiçbir zaman «doğru» değildir, değişmezliktir. Aynı şekilde müziğin ölçütü «güzelliktir». Dilin, bütün ürünlerinde her ikisinin karışımını taşıması insanın gerçek yaşamında daima Keats'in öngörüsünü gerçekleştirmeye canatmasındandır:

Güzellik hakikattir, hakikatsa güzellik;

çevreyi içgüdüye, değişmezliği güzelliğe ve gerekliliği arzuya uydurmaya — bir sözcükle, özgür olmaya çabalamaktadır o. Dil bu savaşımın ürünüdür, çünkü bir insanın değil bir araya gelmiş insanların savaşımıdır bu; dil ise bu birleşik savaşımın aracıdır; bu yüzden dilde, her yerde, insanın çevresinin olduğu kadar insanlığın da damgası vardır. Bilim nasıl çevre kutbuna yakınsa şiir de içgüdüsel kutba yakındır. Değişmezlik bilimin, güzellikse şiirin erdemidir, hiçbiri hiçbir zaman saf güzellik ya da saf değişmezlik olamaz; fakat onları gelişme yolunda ileri iten de bunu başarmak için verdikleri savaşımdır. Bilim matematiğe, şiirse müziğe özlemdir daima.

(g) Şiir yoğun etkilenmelerle tanımlanır

Bunlar şiire özgü etkilenmelerdir, yani *estetik* etkilenmelerdir. «Karınız dün öldü» gibi bir telgraf okuyana olağanüstü yoğun etkiler yapabilir, ama estetik etkiler değildir bunlar tabii. Dil, simgesel olarak kullanılmıştır burada; bu telgrafı alan mutsuz koca, karısının tehlikede olduğunu daha önceden bilseydi ve (çok cimri olduğu için) karısının ölümü halinde bunun kendisine «Kippers» (ringa balıkları) gibi bir parola ile haber verilmesini söylemiş olsaydı bu kısacık haberin yaratacağı etki yine aynı güçte olurdu. Telgraf şiir biçiminde de olsaydı aynı şey olacaktı. *The Times* gazetesinin ölüm ilânları sütununda yayımlanan şiir biçimindeki haberler şiirdeki biçim özelliklerini taşır ve onları oraya koyduranlar için kuvvetli etkilere sahiptir; ama bu etkiler estetik etkiler değildir.

Bu iki durumda bir başka şey daha denenebilir. Bu ölümlerle ilgili olmayan kimseler için sözcükler aynı etkileri taşımayacaktır. Estetik olmayan etkiler bireyseldir, ortak değil; ve toplumsal yaşantılara değil, özel yaşantılara bağlıdır. Bu yüzden, coşku toplumsal bir biçim içinde gerçekleştirilemeyen ya da gerçekleşmemiş bir özel kişisel yaşantıdan geliyorsa şiirin bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, biraraya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır; böylece şiirsel «Ben»in neden ibaret olduğunu görürüz. Matematiğin sonsuzu, ne ölçüde bir kişinin algı dünyasının sonsuzu ise, bu «Ben» de uygar bir toplumda o ölçüde bir tek bireydir. Matematiğin sonsuzu, maddi dünyanın: bütün insanların algı dünyalarınca ortak dünyanın sonsuzudur. Şiirin Ben'i ise birarada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarınca ortak bir «Ben»dir. «Uygar toplumdaki birey» görüşünün hiçbir zaman üstüne çıkamamış olan burjuva eleştirisi, estetik nesne ve coşkuları diğerlerinden ayıran şeyin ne olduğu sorununu nasıl çözebilir? Estetik nesneler, bireysel insana değil birarada yaşayan insanlara özgü coşkular uyandırdıkları sürece estetiktirler. Estetik coşkunun tarafsız, kesin olmayan ve nesnel özelliği de buradan gelmektedir.

Özetlersek: şiir ritimlidir, başka dile çevrilemez, usa aykırıdır, simgesel değildir, somuttur ve yoğun etkilenmelerle tanımlanır.

Bu temel özellikler şiirin yapısını bir bütün olarak edebiyattan ayırmaya yeter; şimdi şiirin yöntemini, tekniğini, işlevini ve geleceğini daha yakından incelemeye girişebiliriz.

VIII

DÜNYA VE «BEN»

1

ŞİİRİN temel özellikleri, zorunlu olarak, dilin yapısından ve şiirin topluma, insana ve gerçekliğe ilişkin etkin işlevinden gelmektedir.

«İnsan»dan söz ederken insan türünü ya da bireyi, doğduğu biçimdeki içgüdüsel insanı anlatmak istiyoruz: «Kendi kendine bırakılınca» duygusuz, akılsız bir hayvana benzeyen bir şey haline gelen insan türünü. Ama hiçbir zaman böyle olmaz bu: insan belli bir toplumda belli bir tip insan olarak, örneğin Atinalı, Aztek ya da Londralı olarak yetişir. İnsan türünü tamamen istenilen biçime sokulabilecek gibi plastik ve şekilsiz olarak düşünmemeliyiz. Onda, enerjisinin ve yerinde duramazlığının kaynağı olan bazı kesin içgüdüler ve gizilgüçler (potentiality) vardır. Bütün insan türleri birbirinin aynı da değildir. İnsanlar, doğuştan gelen temel özellikleri yüzünden aralarında farklılıklar gösterirler. Ama toplum bu doğuştan gelen bireyselliğe karşıt bir şey de değildir; tersine uygarlığın gelişimiyle ortaya çıkan farklılaşma insanların bu özelliklerinin gerçekleşme aracıdır. İnsan sanatın, ya da bilimin bulunmadığı bir toplumda bir sanatçı ya da bir bilim adamı olmak arasında bir seçim yapamaz; ya da bilimin hâlâ karanlık bir astrolojik kör inanç olduğu yerde biyoloji ile ruhbilim arasında bir seçme yapamaz.

Bu genotip[1] hiçbir zaman «doğal durumda» bulunmaz. Daima belli düşünceleri, maddi çevresi ve eğitimi ile belli somut bir uygarlığın bir insanı olarak öbür insanlarla, kendisinin seçmediği ama içinde doğduğu ilişkilerin koşullandırdığı bir bilince sahip bir insan olarak bulunur.

İnsanlar bu ilişkilere başlangıçta, Doğa'yla ya da dış gerçeklikle savaşımları yoluyla katılmışlardır. Bireyin, fizyolojik ve ruhsal birtakım yasaları vardır. Ama gerçekliğin bir parçası olarak insan kendisini öteki parçadan (Doğa'dan) kesip ayırmak için değil de, onunla savaşım için, dolayısıyla ekonomik üretimde onunla daha içiçe bulunmak için ayırdığı ölçüde, bir başka yasalar alam meydana getirmiştir: toplumbilimsel yasalardır bunlar. Bu yasa gruplarından hiçbiri birbiriyle çelişmez, birbirlerini zenginleştirirler, tamamlarlar.

Ama toplumbilim alanı, insan ile Doğa'nın birbiri içine girme alanı ve başka yasaların ideolojik olarak doğuş kaynağı olduğu için özel bir yer tutar.

İnsan ile Doğa'nın savaşımı, düşünce alanında felsefenin en eski sorunu olan özne - nesne ilişkisi biçimini alan bir maddi harekettir. Toplumun sınıflara bölünüşü, bu kopmayı, ideolojiyi doğuran sınıflı toplumun Doğa'yla etkin savaşımından ayırarak, öznenin nesneden ayrılışı (böylece birbirinin uzlaşmaz karşıtları olurlar) şeklinde ideolojide yansıttığı için bu sorun çözülmez bir sorun olur çıkar.

Toplumda insanla Doğa'nın savaşımı, bir bütün olarak düşünce alanında gerçeklik ya da «hakikat» (truth) olarak *yansır*. Bu hakikat ya da gerçeklik, yukardan inme herhangi bir şey değil, yaşayan, büyüyen, gelişen bir karmaşadır. Evren'i anlatan bir hakikat olduğu için maddeyi anlatan bir hakikattir. Evren'in madde olduğunu söylerken bütün görüngülerin, sonunda «madde» denilen bir türdeşliği olan

[1] **Genotip:** Ortak bir kalıtsal yapıya sahip organizmalar grubu. **(Ed.)**

nedenler ya da belirleyici ilişkiler şeklinde alttan alta bağlantıları olduğunu kastediyoruz. Bilimin ilk varsayılışıdır bu, çünkü bilim alanına herhangi bir şey sokmak onun bu tür bağlantıları olduğunu ileri sürmek demektir. Görüngülerin bu bağlantılarını yadsımak, onların bilinirliğini ve dolayısıyla onları bilim alanına sokma olanağını yadsımak demektir. Bilimin tarihi, bu bağlantıların keşfi ve onların nesnel olarak gösterilmeleri tarihidir. Yalnızca düşünme yoluyla keşfedilemezler, her aşamada deneyim —yani bağların uygulamalı olarak gösterilmeleri— gereklidir.

Böylece hakikat, insanın Doğa'yla savaşımının organik bir yapı kazanmış bir ürünü olur. Bu savaşım, kapitali (teknik ve bilgi) biriktirdikçe ve karmaşa içinde büyüdükçe, gerçekliğin yansısı olan hakikat de insanın kafasında açılır, gelişir. Herhangi bir zamanda bu hakikatin ancak kısmi bir görünümü bulunabilir bir insanın kafasında. Gerçekliğin bir insanın kafasındaki bu çarpıtılmış, kısmî ve sınırlı algısı gene de yaşayan bütün insanların kafasında hakikat gücü, *bilim* gücü kazanabilir; çünkü ekonomik üretimin zorunluluklarından fışkırmış olan toplum koşullarıyla düzenlenir; belirgin hale gelir. Yani herhangi bir zamanda hakikat, gerçekliğin, yaşayan bütün insanların kafalarındaki kısmî yansılarıyla biçimlenmiş özel karmaşadır — bu biçimlenme, basit bir üstüste yığılma değil, deneysel teknik, bilimsel literatür, haberleşme ve tartışma araçları ve laboratuvar olanakları düzeyinde, belli bir toplumda bu görüşlerin ortaya çıkması, vücut bulmasıdır.

Hakikat, her insanda *algı* (duyuları yoluyla gerçeklikten aldığı şey) ve *bellek* (daha önceki algının herhangi bir anında etkin olan ve yeni algısını etkileyen şey) biçimini alır. Bu insanî bilinçler, biraraya gelme yoluyla özleri bütünlenmiş, biçimlenmiş olarak ortaya çıkınca çok büyük bir güç kazandığı ve hakikat olduğu için, gittikçe artan etkililikle tekrar bireyde —böylece belleği ve algısı toplumda var oluşu ile her an biraz daha değişen bireyde— yansır. Bir bireyin bilinci, bu anlamda, bir toplumsal üründür.

Hakikat, görüngüler arasındaki bağıntılara ilişkin birey-

sel insanın yaşantısıdır; benzeri milyonlarca yaşantıyla (deneyimle) doğrulanarak bir vücut kazanmıştır. Bu algısal dünyalar, sayısız kişisel öznel Evrenlerin görüngüleri değil, bütün bireylerin birer parçası olduğu bir tek maddi dünyaca gözönüne serilen tüm görüngüler olduğu için bu vücut bulma mümkün olur. Bu ortak etken olmaksızın kişisel dünyaların uyuşması ve dolayısıyla nesnel hakikat diye bir şeyin olması olanaksızdı. Nesnel hakikat demek olan bilim, bu yüzden görüngülerin maddi bağlarını ya da «nedenselliğini» göstermekle uğraşır.

Salt hakikat yoktur, toplum hakikatinin varmak için durmadan koştuğu bir sınır vardır. Salt hakikatin bu sınırı Evrenin kendisidir. İnsanın Doğa'yla bütün bütüne içiçe olacağı zaman... Ama bu kuramsal sınır bile hem hareketsiz duran bir Evreni hem de Evrenin dışındaki bir hakikati varsayar. Hakikat yine de Evrenin bir parçasıdır. Ama hakikat, insanın gerçekliğin geri kalan kısmıyla savaşımından doğar ve böylece savaşımın her aşamasında yeni bir gerçeklik ortaya çıkar, dünya daha karmaşıklaşır. Sonuç olarak gerçekliğin kendisi zenginleşmiş ve «salt hakikat» hedef tahtası, gerçekliğin karmaşasındaki aynı artışla birlikte bir menzil daha öteye gitmiş olur. Bir insan nasıl kendi kendine yukardan bakabilecek kadar boy atamazsa toplum da aynı şekilde salt hakikate erişemez — ama insanın boyu, devamlı büyümeyle nasıl onun görüş uzaklığını artırırsa, toplumun gelişmesi de onun hakikatini durmadan yayar, genişletir.

Dil, insanın Doğa'ya karşı sürdürdüğü ortak savaşım içinde geliştirdiği en kullanışlı araçtır. İnsan tek başına Doğa'yı derinden süremez; dolayısıyla onu temelden tanıyamaz tek başına. Ama ekonomik üretimin sahibi birleşik insan olarak onun üzerindeki canlı etkisini artırır ve böylece bu eylemin ürünü olan hakikati genişletir. Dil, insansal beraberliğin temel aracıdır. Bu nedenledir ki hakikat bu beraberliğin ürünü olduğu sürece insan, hakikati, dilde bir anlatım haline getirmeksizin düşünemez.

Hakikat, dilde nasıl ortaya çıkar? Sözcük, bir el-kol

hareketidir (gesture), bir bağırıştır. Örneğin, tehlike anlarında belli bir ses çıkaran hayvan sürüsünü ele alalım. Birisi bağırınca, ilkel edilgen duygudaşlık dalgasının sonucu olarak öbürleri de korkar ve hep birlikte kaçarlar.

Bu yüzden, bağırışta öznel bir yan, bir «duygu-tonu» vardır; bağırış üzerine hepsi korku *hisseder*.

Ama bağırış aynı zamanda, bir düşman ya da bir tehlike gibi korkutucu bir *şeyi* de gösterir. Öyleyse bağırışın bir nesnel yanı: gerçeklik içinde sezilebilen herhangi bir şeyle ilgisi de vardır.

Hayvan varlığı için birkaç kuru bağırıştan fazlası gereksizdir. Bazı hayvanlar dilsizdir. Ama birlik halinde ekonomik üretimle uğraşan ve adına insan denilen hayvan için bu bağırış *sözcük* olur. Onun «değeri» —türün alışılmış çevreyle ilişkisinin sonucu olarak— artık içgüdüsel değildir; değişime uğramış türün ekonomik üretimdeki yapay çevreyle ilişkisinin sonucu olarak «keyfî»dir. Bağırış, ekonomik üretim için birleşmenin sonucu olarak sözcük haline gelişte iki yanlılığını: içgüdüsel duygu-tonu ve kazanılmış algısal değerini yitirmez, ama ikisi de daha kesin ve daha karmaşık olurlar.

İçgüdüsel yapılarının benzerliği yüzünden sürünün duygularında genel bir benzerlik vardır. Yaşama biçimlerinin benzerliği yüzünden algılarmda da bir benzerlik vardır. Bu benzer duygular, benzer gibi gelmez tek tek hayvanlara, olsa olsa her biri ötekinin algısal dünyalarının benzer olduğunu bilir. Tek hayvan, *tekbaşına* duyar ve görür. Biz seyirciler, hayvanların coşkusal ve algısal dünyalarındaki benzerliği onların davranışlarındaki yakınlıktan çıkarırız; ama hayvanlar, bu şekilde, benzer bir dünyanın bilincine varamazlar.

İnsan, insanların dünyalarında bir benzerlik olduğunu *bilir;* bu benzerlik, örneğin algısal gerçekliğin dünyası bilimde dile getirilir. Aynı şekilde insan duygularda bir benzerlik olduğunu da bilir. Bu benzerlik ise duygusal gerçekliğin dünyası sanatta dile getirilir.

İnsan, ancak öbür insanlarla birlikte bulunduğu za-

man, algısal dünyalarındaki bu benzerliğin farkına varmıştır. Neden girmiştir bu birliğe? Algısal dünyasını değiştirmek için. Bu çelişki, bilimin temel çelişkisinden başka bir şey değildir — insan, değiştirirken öğrenir gerçekliği. Bu deneyimin de rolü budur ancak; çelişki en son ifadesini, bütün gerçeklik bilgisinin, gerçeklikte bir değişmeyi içerdiğini ileri süren Heisenberg'in Bilinmezlik İlkesi'nde bulur. Bütün bilim yasaları, hangi hareketlerin gerçeklikte hangi değişimleri doğuracağını söyleyen yasalardır. Bilim, insanların, tarihleri boyunca algısal dünyalarda meydana getirdikleri değişikliklerin toplamıdır: bu değişikliklerin saklanmış, düzenlenmiş, kullanışlı, özlü ve etkili hale getirilmiş biçimidir bilim.

Aynı şekilde insan öteki insanların egolarındaki benzerliği, onları değiştirmeye çalışırken öğrenir. İnsan olarak birlik halinde yaşayabilmek için bu değişiklik temeldir. İnsan hep şunu ya da bunu yapma içgüdüsüyle doludur. Bunun için de, bu içgüdüler herhangi bir insana herhangi bir şeyi farklı yaptıracak gibi değiştirilemedikçe insan, koşullandırılma yerine içgüdüsel olarak hareket edecek ve toplum diye bir şey olmayacaktır. İnsanlar, ancak birbirlerinin duygularında eylem yoluyla değişiklikler meydana getirebildikleri sürece bir ortak duygu dünyasında yaşarlar. Duygudaki bu değişiklik sanat için kesin önemdedir. Düzenlenmiş ve insanlardan bağımsız hale getirilmiş bu türlü değişikliklerin toplamı, soyutlamada değil, somut yaşama içinde ortaya çıkan sanat dediğimiz şeydir.

Hayvanda bilim de, sanat da doğuş halinde vardır. Dişileri kandırmaya çalışmak, düşmanlardan korkmak, etkin hayvanın karşısındaki hayvanda duygu değişikliği yapma zorunluluğunu gösterir. Karşı cinsin gönlünü çelme hareketleri ve bir kavganın başlangıcındaki kabarmalar tohum halindeki sanattır. Ama her ikisi de içgüdüsel olarak yapılır. Özgürlükten yoksundur ve dolayısıyla bilinçsizdir. Toplumsal olarak koşullandırılmış bir dünyaya ait değildir. İnsanın ya da doğal çevrenin doğasında açıkça verilmeyen araçlarla değiştirilen duygular ancak sanata konu olabilir.

Sanat, çeşitli olası etkileme yollarının sonucu olan çeşitli olası değişiklikleri gözönüne sererek, içgüdülerin gerçek zorunluluğunu ortaya koyduğu sürece duygu dünyasının zorunluluğunun bilincine varır ve dolayısıyla özgürleşir. Bilim nasıl, insanın duygularla algılanan dünyadaki özgürlüğünün dile gelişiyse, sanat da insanın duygu dünyasındaki özgürlüğünün dile gelişidir; çünkü her ikisi de kendi dünyalarının zorunluluklarının bilincindedirler ve onları değiştirebilirler: sanat, duygu dünyasının ya da iç gerçekliğin, bilimse, görüngülerin dünyasının ya da dış gerçekliğin dünyasının...

Bir sürünün, içlerinden birisinin bağırışıyla korkutucu bir nesneden hep birlikte kaçışı tohum halindeki bilimdir; ama ancak ortaya çıkan algısal dünyayı değiştirmek gereğinin bir bilinci olunca gerçek bilim haline gelir: yani içgüdüsel olarak tehlikeden kaçarak değil, ekonomik yoldan onu değiştirerek: örneğin silâhlar yaparak, tuzak kurup tehlikeli hayvanı öldürerek ya da düzenli bir şekilde ardını güvene alıp geri çekilerek...

Bilim ve sanat, algı ve duygu dünyalarında toplumsal ortaklığın anlatımı da olsalar insanları birbirinin kopyası haline indirgemez. Tersine, olası *değişikliklerle* uğraştıkları ve yeni değişiklikler bulundukça geliştikleri ve zenginleştikleri için bireysel farklılıkların gerçekleştirilme araçlarıdırlar. Hayvansal düzeyde, bir yarık dudak ya da aşırı şişmanlıkla kendini gösteren farklılıklar şimdi coşkusal yaşamın ya da *Weltanschauung*'un (dünya görüşünün) tüm gerçeklik karmaşasını renklendiren ve zenginleştiren daha ince farklılıkları olarak ortaya çıkarlar. Dil, bu değişimlerin toplumsal değiş-tokuş aracı yapıldığı özel bir ortamdır (medium). Sözcükler insanlığın ideoloji pazarındaki parasıdır. Hatta, birkaç değiş-tokuş işlemi nasıl modern toplumsal varlığın bütün şaşırtıcı karmaşıklığını dile getiriyorsa, birkaç seda da aynı şekilde modern insanın ideolojik dünyası olan bütün o zengin coşku ve hakikat evrenini dile getirir.

2

Sözcüğü inceleyelim. Tıpkı, bir İngiliz lirası değerindeki kâğıt para gibi basit bir şeyin, değer ve fiyat, istek ve sunu, kazanç ve maliyet alanlarındaki yansısı izlenince akıllara durgunluk verecek oyunları ortaya serişi gibi sözcük de tüm bir ideolojik gelişim evreninin küçük evrenidir.

Sözcükte bir öznel yan (duygu), bir de nesnel yan (algı) vardır. Ama bunlar sözcüğün kendisinde düşünce halinde yoktur, tıpkı kâğıt paranın kendi kendine kâğıt ve mürekkep olarak yokluğu (değersizliği) gibi. Bunlar sözcüğün içinde ancak dinamik bir toplumsal iş olarak vardırlar, tıpkı kâğıt paranın ancak değiş-tokuşta var oluşu gibi.

Sözcük söylenir ve işitilir. Bu işi yapanlara konuşan ve işiten diyelim. Sözcük gerçekliğin duyularla algılanabilen bir parçasını gösterir: bu onun simgesel ya da ilgi bağlamıdır. Konuşan, işitenin algısal dünyasını, sözcüğün simgelediği şeyi kapsayacak şekilde değiştirmeyi istemektedir. Örneğin, «Bak, bir gül!» diyebilir. İşitenin gülü görmesini ya da bir gül görme olasılığının farkında olmasını istemektedir. Ya da, «Bazı güller mavi olur» diyebilir; bu durumda işitenin algı dünyasını mavi gülleri de kapsayabilecek kadar değiştirmek istemektedir. Ve bu, en gelişmiş ve anlaşılması güç matematik yargılara kadar gider.

Ama bunu yapmak için önce konuşan ve işitence Ortak Bir Algı Dünyası ile Ortak Algısal Simgeler —hem konuşan, hem de işitenin geçerli kabul ettiği, bu ortak dünyadaki şeyleri gösterecek simgeler— olmalıdır.

Bu Ortak Algı Dünyası, gerçeklik ya da hakikat dünyasıdır; bilim ise onun en genel anlatımıdır. Bilimin, insanların gerçekliği değiştirme yaşantısıyla kurulmuş olduğunu gördük. Bazan kavrayışlar ya da algı dünyası olarak da tanımlanır (aradaki fark, yapaydır). Çünkü «mavi» ve «gül» bu dünyada bilinen şeylerdir; konuşan, işitenin algı dünyasını içine mavi gül (kavrammı) sokarak değiştirebilir. Mavi ve gül şimdi bir araya gelmiş ve yeni bir şey yap-

mışlardır — daha önce Ortak Algı Dünyasında olmayan, ama şimdi parçaların toplamından daha fazla bir şey olan bir bütünün içinde birbirini renklendiren bir karışım.

Bu işlemin sonucu ne olmuştur? *Konuşanın* algı dünyasında olan, ama *işitenin* algı dünyasında ya da her ikisinin *ortak* algı dünyalarında olmayan bir mavi gül, ortak algı dünyasında meydana gelmiş ve işitenin algı dünyasına işlemiştir. Dolayısıyla hem işitenin algı dünyası, hem de ortak algı dünyası değişmiştir. Bu sırada konuşan, «Mavi gül kokusuzdur» dese, cümle daha önce sahip olamayacağı bir anlam kazanacaktır, çünkü mavi güller konuşanın ve işitenin ortak algılar dünyasında var olan bir şeydir artık.

Dikkat edilirse, yeni bir sözcük, ortak algılar dünyasına yeni bir şey sokmak için mutlaka gerekli değildir; ama bazan bu yolda da kullanılır. «N mavi bir güldür», «N kokusuzdur» diyebilirdik. Birçok yeni şey —yeni sözcükler uydurmaktan çok— var olan simgelerin yeniden bir araya getirilmesi, açılması, sıkıştırılması ve yeniden çıkarılmasıyla ortaya konur.

Ama bu işlem yalnızca işitenin algılar dünyasını ve ortak algılar dünyasını değiştirmez. Çünkü konuşan, kendisinin garip bir çiçeğe ilişkin benzeri olmayan yaşantısını işitenin gözünde canlandırabilmek için, onu o gün geçerli bir hale sokmak zorundadır. Daha önce ya da o güne kadar görülen herhangi bir şeye benzemeyen o biricik çiçek onun gözünde bir mavi güle dönüşmek zorundadır: bir çiçek olarak, *gülgiller* familyasına girmesi, görülen bir gül olarak da *mavi* renge bürünmesi gereklidir. Böylece bildiri işi ortak algılar dünyasıyla işitenin algılar dünyasını değiştirişi gibi onun yaşantısını da değiştirmiş ve sanki onu toplumsal sınırlar içinde tutmuştur.

Ama ortak dünyanın, bireyin biricik yaşantısını kavramsal ve sıradan hale getirmekle izlenimlerimizi ucuzlattığını, zayıflattığını düşünmek, süreci tersine çevirmek olurdu. Biz, yaşantıya, onu «yenilir», «yenilmez», «tehlikeli», «zararsız», «parlak», «karanlık» gibi kısımlara bölen geniş içgüdüsel ilişkilerle karşılık veririz. Ortak yaşantı dün-

yasına sahip olmamız, yenilmez şeylerin arasında çiçekleri, çiçekler içinde gülleri, parlaklıklar içinde renkleri, renkler içindeyse maviyi ayırdetme olanağı verir bize. Böylece nesnel geçerlik, toplumsal araçlar yoluyla, bilincin eşiğindeki o karanlık, uğultulu kaostan ayırır kendini. Toplumsal dünyamız ne kadar karışık olursa, bireysel görüngüler o derece bir dizi kavramın kesişme noktası olur ve dolayısıyla o derece bireysel ve biriciktir. Bir kez daha tekrar etmeliyiz: toplum, bireyin gerçekleştirilme aracıdır, dolayısıyla da özgürlüğe giden yoldur. Algıyı toplumsal *çerçeve* içinde tutmak, onu bilinçli tutmaktan başka bir şey değildir.

Konuşanla işitenin algı dünyalarıyla ortak algı dünyasındaki bu değişiklik Sözcüğün özüdür. En basit sözcük bile, önemsiz de olsa böyle bir değişiklik meydana getirir.

Sözcük, ancak dinamik bir toplumsal iş olarak tamamen gerçekleştirilebilir. Tıpkı bir kâğıt paranın ancak bir toplumsal iş olarak var oluşunu görmemezlikten gelişimiz gibi, bunu da görmemezlikten geliriz; çünkü işbölümünün ortaya çıkardığı karmaşalar, bir pazarın araya girişiyle, üretici ile tüketici arasındaki etkilenmeyi geciktirir. Bir sözcük gibi kâğıt para da bir insanla bir başka insan arasındaki bir değişimin dile gelişidir ancak —birinde mal, öbüründe fikir değiş-tokuşu— ama mal üretimi koşulları onlara birer kavram olarak gizemli bir varlık verir — birinde «değer» kavramı, öbüründe «anlam» kavramı.

Bu yüzden insanların kafalarını, bu özel algı dünyalarıyla, daha sonra da ortak bir algı dünyası meydana getiren bazı ortak algılarla (ya da kavramlarla) dolu olarak düşünmeli ve dolayısıyla onlara birbirinin özel dünyalarını değiştirme, niteleme araçlarını vermeliyiz. Bu özel dünyalar, tıpkı bunları kafalarında taşıyan insanlar gibi, birbiriyle ilişki halindedir. Bu ilişkiler ağı Hakikattir.

Ama hakikat, ya da algı kendi kendilerine tam birer üst yapı olarak yokturlar. Ancak *maddi* değişimlerin yankıları olarak vardır onlar. Ortak algı dünyası hem doğruyu, hem de yanlışı içerir. Doğru ya da yanlış, «Ortak algı dünyasında yaşayış»tan başka bir şey demek değildir. Ha-

kikat yalnızca ortak algı dünyasının maddi gerçeklikle etkin ilişkisi yoluyla ayırır kendini yanlıştan.

İnsanın Doğa'yla karşılıklı etkisinin ekonomik üretimle durmadan zenginleştiğini görmüştük. Ekonomik üretim bir araya gelmeyi zorunlu kılar, bu bir araya geliş ise karşılığında sözcüğü ister. Çünkü insanlar, birlikte çalışabilmek, yani içgüdüsel olmadan birlikte iş görebilmek için ortak bir *değişebilir* algısal gerçeklik dünyasına sahip olmalıdırlar: değişebilir derken «eylemleriyle değiştirebilecekleri» demek istiyorum; «eylemleriyle değiştirebilecekleri» derken de bunun içine, şafak, güneş - ay tutulması gibi önceden bilinebilen değişiklikle, «burada» ve «orada» gibi yeri tayin edebilen değişikliği katıyorum; çünkü insanın kendi üzerindeki denetimi, örneğin, onun geceleyin şurada ya da burada bulunmasını ve zaman ile yerin basit algısal ayrımının sonucu olarak eylemleriyle gerçekliği değiştirmesini olası kılar. Bu nedenle, insanların ekonomik üretimde bir araya gelmeleri, sözcük aracılığıyla, kendi özel algı dünyalarında ve ortak dünyada, her ikisini de zenginleştirerek durmadan değişiklikler doğurur. İnsanın çalışan ellerinden, yüzyıllardır süregelen yaşamında gerçekleştirmiş ya da keşfetmiş olduğu bütün değişikliklerin yankısı olan hareket halinde koskoca bir üst yapı yükselir. Bu ortak dünya, çok geçmeden, gizli yaşamı ve bilinmeyen yaratıcı güçleri birbirini tamamlayan pazar kadar karmaşık ve somut toplumsal yaşamdan uzak, ona yabancı hale gelir.

Düşüncenin ya da ideolojinin gölge dünyasıdır bu. Gerçek dünyanın, insanların kafalarındaki yansısıdır. Daima ve zorunlu olarak, gerçek dünyanın simgesinden başka bir şey değildir. Daima ve zorunlu olarak, nesneyle etkin ve anlamlı bir ilişkisi olan bir yansımadır; onun doğruluğunu sağlayan da, yansımanın izdüşümsel nitelikleri değil, bu etkinlik ve anlamlılıktır. Evrenin her bölümü izdüşümsel olarak, kalan kısmı yansıtır; çevresinin bilincinde olan yalnızca insandır. Fikir, nesne değildir: yansı, nesne değildir; ama birisi ötekini dile getirir ya da yansıtır. Sözcükler, gerçekliğin küçük küçük parçalarının fotoğrafik bellek-imgeleri

olan algılara bağlanmışlardır. Bu algılar kavramlar halinde erir, en geniş ve en soyut biçimde bir düzene ve sıraya girer. Ya da daha doğrusu, farklılaşma ve bütünleşme yoluyla «varlık»ın —en basit algı— geniş ve uğultulu kaosu içinde başka kavramlar ve algılar çıkar. Tıpkı anımsanan bir algının simgesel olarak kabul edilişi gibi bütün bu fantasmagori, insan tarafından, sadece simgesel olarak kabul edilir. İnsan belli bir atı anımsarken ya da «at» kavramı üzerinde dururken, her iki durumda da kafasının içinde gerçekten bir at olduğunu düşünmez. Hattâ daha incelmiş bir kavram olan «iki» kavramı üzerinde dururken bile bütün iki şeylerin kafasının içinde olduğunu ya da kafasının çift olduğunu düşünmez.

Sözcük, düşüncenin bu gölge dünyasını gösterir ve bir insanın kafasının içinde bu dünyanın parçalarının hayalini uyandırır. Ortak Algı Dünyası, geçirdiği bütün sıkışmalar, düzenlenmeler ve yer değiştirmelerle birlikte dış gerçekliği gösterir ve onu simgeler. Eylem için harekete geçirilen gerçekliğin tüm algılarıdır o. Temelde yatan gerçekliğin etkilenmesiyle algılara ne olduğunun bir özet'dir. Sözcük, yaratılmasına yardım ettiği bu gölge dünyayı simgeler; bu yüzden de bir simgenin simgesidir.

Doğru ve yanlışlar dünyasıdır bu. Sözcük, eylemin toplumsal bir buluşmasını, birleşmesini dile getirir. «X buradadır.» Bir grup insan «burada» sözcüğünü hep birlikte kullanıyor, biliyorsa doğrudur bu. «S mavidir» cümlesi, bildirinin bir sonucu olarak toplumun S'ye karşı tepkisinde bir genel benzerlik varsa doğrudur, (örneğin, onu bir kâğıt üzerinde herkesçe bilinen renkle karşılaştırdığında). Tabii daima toplumun somut yaşayışına işaret etmeyiz — Ortak Algı Dünyası, birçok durumda (mantık, yasalar, belgeler) yalnızca kendisine başvurulacak derecede düzenlidir. Ama bu gölge dânyaya başvurularak çözülemeyecek bir ayrım varsa (bir hipotez ile bir yaşantı arasındaki çelişki gibi) bu durum, ortak algı dünyasını değiştiren (yeni hipotez) maddi gerçekliğe (kesin deneyim) başvurulmak yoluyla çözülebilir ancak. Bu şekilde gölge dünya maddi

gerçeklikle organik bağlantı halindedir, yaşamı ve onun çelişkisinden büyüyen şeyi devamlı olarak emer. Kuram ve pratik arasındaki çelişki, ikisini de ileri iten şeydir. Yalnızca onların organik birliği, birbiriyle çelişmelerini olası kılar. *Yanlış, sıcak*'la çelişemez çünkü farklı alanlardadır yerleri: bir değildirler. *Yanlış doğru*'yla, *sıcak* ise *soğuk*'la çelişir. Hakikat ve hata gölge dünyasının çevresi içinde kalamaz; çözümlenmeleri maddi dünyaya başvurmayı gerektirir. Gölge dünyanın sınırları içinde kalan herhangi bir tartışma hakikat ve hayata ilişkin değil, varlığa ilişkin bir tartışmadır. Bu dünyanın tüm işlevi, maddi gerçekliğin doğru ve kısa bir yansısı olmaktır; yalnızca hareketsiz bir yansıma değil, dinamik bir yansıma.

3

Ama şimdi bir başka dünya, gene sözcüğün gerisinde yatan bir başka dünya kurmak zorundayız: duygu dünyası: ego. Bağırmanın, sadece dışta ve korkutucu bir şeyle değil, aynı zamanda bir iç durumla, korkmuş olmak durumuyla bağıntılı oluşu gibi, bütün sözcükler de, herhangi bir dış varlığı göstermenin yanında, bu varlık karşısındaki bir iç tavrı da içerirler. *Yaratık, hayvan, canavar, canlı organizma* gibi sözcüklerin hepsi birbirine benzer gerçek varlıkları gösterirler, ama herbirinde ayrı bir duygu-tonu vardır.

Şöyle sorulabilir: neden duygu-tonu için bir, nesne için bir başka sözcük bulup böylece dilin esnekliğini artırmıyor, anlaşılırlığı daha da kolaylaştırmıyoruz? Şöyle karşılık verilir buna: yaşantının yapısında ya da olasılığı içinde değildir bu; çünkü duygu-tonu ile gerçek nesne arasındaki ayrılık, bir soyutlamadır. Gerçekte bir tek şeydirler — bir canlı özne-nesne ilişkisinin bir kısmıdırlar. Bilinç alanını, gerçek (ya da nesnel) niteliklerle görünüşte (ya da öznel) niteliklere ayırabiliriz, ama bu ayrım, yapay bir ayrım olur.

Örneğin, mekanik maddecilik, ancak gözlemcinin içine giremediği niteliklerin gerçek olduğu bir durumdan or-

taya çıkmıştı. Böylece dünya önce renkten, duygudan, kokudan ve ısıdan soyulmuştu, çünkü bunların sinirsel bir bileşene (component) sahip oldukları kolayca gösterilebilirdi. Einstein, büyüklüğün, ağırlığın, sürenin ve hareketin gözlemciye bağımlılığını göstererek bu aşamayı daha da ileri götürdü — böylece bunlar da aradan çıkıyor ve yalnızca «tensor» kalıyordu geriye değişmez olarak; ama quantum mekaniğinin gelişmesi bunun bile doğru olmadığını ortaya çıkardı ve geriye bir olabilirlik (ihtimaliyet - probability) «dalga»sından (yani matematiksel bir işlevden) başka bir şey kalmadı değişmez olarak. Bundan dolayı tam nesnelliğin araştırılması bizleri bir sürü denklemlerle — yani bir sürü düşüncelerle başbaşa bırakır. Mekanik maddecilik kendi zıddına: solipsizme (tekbencilik) döner.

Ama idealistin programı da bunun kadar fecidir. Tam karşıt bir programdan, «Her şey, maddesi olmayan akıldır» diyerek başlayıp mutlak Fikir ya da kavramdan başka her şeyi dışarda bırakmaya zorlanır. Ne var ki, bir kavram, insan beyninde «bir şey»dir, insan beyniyse bir maddedir. Böylece, idealiste maddi insan beyninden başka bir şey kalmaz geriye. Ya da kavramların insan beyinlerine bağlı olduğunu yadsırsa mutlak bir idealisttir; dünyası, gerçek *şeylerden*, insanlardan ayrı nesnel olarak var olan fikirlerden kuruludur.

Yaşantının somut oluşu (genesis) —canlı özne-nesne ilişkisi, insanın Doğa'yla savaşımı— gözden kaçırıldığı sürece bu ikilikçi (dualistic) tahterevalli kaçınılmazdır. Çünkü her belli yaşantıda bir benzeyen bir de benzemeyen vardır, yani daha önceki yaşantıdan bir belli şey, bir de belli olmayan şey. Daha önce karşılaşılmış olan şey nesnedir, yeni şey ise yaşantıyı ele geçirmedir — bu da, bu nesneyi, ya da nesneyle bu karşılaşmayı diğerlerinden ayırabilme yeteneği verir bize. Örneğin her gün aynı gülün önünden geçebiliriz, ama gülün «konumu» (setting) farklıdır, bunun için de güle karşı tavrımız da farklı olur. Bu yenilik ya da fark, o belli yaşantıda, bizim güle karşı olan öznel tavrımızdır — o yaşantının «duygu-tonu»dur. Tabii, «dışta»

yerleşmiş, yenilik duygusunu hesaba katan bir şey de vardır. Ve yaşantımızda, onun öznel yanında, bir «tanıma»: gülü bir çiçek, bir nesne, gerçek bir şey olarak tanıma da vardır.

Bu «duygu-tonu» tüm yaşantıyı taşır içinde: bir yandan gerçeklik vardır, bilinç alanının nesnel bölümü vardır, öte yandan onun karşısında öznel tutum vardır. Birisi «Ben»in alanıdır, ötekiyse Evren'in alanıdır. Diyebiliriz ki, her gerçek nesnede, yaşantımızın bir sonucu olarak ona bağlı olan öznel çağrışımlar vardır, ama bunlar mekanik olarak bağlanmamışlardır da —iç ve dış— konuma tabidir. Bu konumdaki gülün başka bir konumdaki gülden ayrı çağrışımları vardır.

En genel biçimi içinde bu, koşullandırılmış yanıtın yasasıdır; akışkan gerçekliğin içgüdüsel yanıtlarla sınıflandırılması, bu sınıfların yaşantıya göre gelişmesi, yer değiştirmesi ve değişmesi yasasıdır.

Dış gerçekliği içgüdüsel sınıflandırmanın bu en basit biçimi sayısaldır kuşkusuz: matematiktir yani. Bilincin en temel işi, «Ben»i Doğa'dan ayırışıdır; bu ayrılığın, bu devamlı olmayışın tanınması, duyu olarak nesnelerle birleştirildiğinde sayısız şeyler kavramını olası kılar. Böylece matematik, içinde öznel içeriğin hemen hemen hiç olduğu, ilkel olduğu yaşantı düzenidir. Daha önce sayıların nitelikleri arasındaki ayrımı, «Ben» ile başkası arasındaki ayrımın kendi içindeki yansısı olarak görmüş olduğumuz için matematikten «nitelikten yoksun» diye söz etmek doğru değildir. Ama bir yandan da nitelikten yoksundur ve bu nedenle, daha önce de belirttiğimiz gibi, matematiğin dili en katkısız şekilde simgeseldir. Ama kendi-bilincin en temel kısmı üzerinde kurulduğu için bilimlerin en nesnel olanı, en «fikrî» olanıymış gibi görünür.

Kesin şekilde nesnel ve simgesel olsa da matematiğin dışında bütün anlatım araçları zorunlu olarak niteliğin kategorileriyle uğraştığına göre; gerçekten de belli herhangi bir bilim alanı, ilgili olduğu belli niteliklerle tanımlandığına göre, bu anlatım araçları, zorunlu olarak değişen nice-

liklerde «niteliğin» bir parçası olan yaşantının öznel özüne ait duygu-tonunu içerir.

Nitelik ancak öznel olarak kavranabilir ve ayırt edilebilir. Ama artık doğrudan yeni değildir, toplumsal bir olgu olmuştur; nesnel olarak kurulabilir ve nicelik alanına çekilir. Yani, biz mavi rengi toplumsal olarak bir kez tanıdıktan sonra, bu renk herhangi bir dalga-uzunluğu ile birleştirilebilir ve nesnel bir olgu olur. Ondan sonra da nesnel olarak düşünülebilir. Ama garip ve biricik herhangi bir şey olarak ilk görünüşünden, bir kadran üzerinde tek başına bir görünüş olarak kayboluşuna kadar öznelliğin bir öğesini tutar içinde.

Öznel yaşantının daha nesnel alana bu dönüşümü önemlidir, çünkü duygu-tonunun nasıl olup da yaşantıdaki —dolayısıyla sözcükteki— nesneden tamamen ayrılamayacağını; buna karşın nasıl «korkmuş», «korku» gibi yalnızca duygu sözcüklerine sahip olabileceğimizi anlamamızı olası kılar. Ama «korkmuş» ve «korku» sözcükleri burada *nesnel* gerçeklikleri gösterir. Akıl kendi içine bakabilir, sonra da başka kimseleri seyredebilir, öyle ki toplumsal dünyayla birleşmiş olan duyguları nesnel olur, onu düşünme (hayal etme) işinin nesneleri olur. «Korkmuş» sözcüğüyle gösterilen yaşantıda, biz hem onun gösterdiği öznel duruma, hem de korkmuş kimseleri düşünürkenki öznel duygu-tonuna sahibizdir.

Böylece yaşantı, daima, konumlarıyla değişmiş olarak, daima yeni tonlar ve karmaşalar doğurarak, ama gene de Sözcük ile hareketc getirildiği sürece daima dış gerçekliğin ve iç duygunun simgesi olarak, kendi üzerinde ileri geri örgüsünü örer.

Sözcük, nesnel gerçekliğin bir bölümünü gösterdiği yani onun düşüncesi için bir uyartı olduğu gibi, duygu-tonunun bir kısmı için de bir uyartıdır.[1] Bir dilin sınırlamala-

---

1 Sözcüklerin duygusal ve ussal anlamları arasındaki ayrım eski bir şeydir tabii. Hint felsefesi «dhvana»yı ya da sözcüklerin gizli anlamını şiirin karakteristiği olarak tanırdı. Dante **signum rationale** ile

rına bağlı olarak herhangi bir sözcük, dış gerçeklikteki bir dizi olası sınıfların, varlıkların ya da hareketlerin tümü için potansiyel bir uyartıdır: «deniz» sözcüğünde olduğu gibi. Ama öteki sözcüklerle gramer bakımından yapılan birleştirmelerde bu anlamların ancak bir kısmı serbest kalır: yalnız denizi ya da bazı durumlardaki denizi gösterdiği görülür. Aynı seçme, bir sözcüğün hiçbir zaman tamamen yaratılamayan olası duygu çağrışımlarına da uygulanır.

İki tarafça da belli simgeleri olan bir ortak algı dünyasının varlığıyla dış gerçekliğe ilişkin yaşantımızın bir kısmını başkalarına aktarabileceğimizi gördük. Aynı şekilde, üzerinde anlaşmaya varılmış simgeleri olan bir ortak duygu dünyasının varlığıyla duygularımızı başkalarına iletiriz. Bu ortak algı dünyası «gerçek» dünyadan ya da toplumun bilincinde yansımış şekliyle hakikatten başka bir şey değildi. Ortak duygu dünyası nedir, o halde? Bu ortak duygu dünyası, toplumsal yaşantıları sonucu insanların kurdukları «Ben»den başka bir şey değildir.

Maddenin kendi içinde ne olduğunu bilemeyen ve bu yüzden maddeyi yok sayan eleştirel idealistle, onun karşıtı: öteki insanların nasıl kendileri için var olduklarını bilemeyen ve bu yüzden bilinci yadsıyan davranışçıların (behaviourist) çıkmazını biliyoruz. Pratikle, maddenin bazı işlemlerle bazı görüngüler gösterebilecek şekilde etkilenebileceği ortaya konularak İdealistler çürütülebilir artık; ve bütün bu değişme olanakları keşfedilince kendinde-şey, bizim-için-şey olur. Aynı şekilde davranışçılar da pratikle, türdeşlerimizle olan ilişkilerimizle, onların da bizim gibi, benzer eylemlere götüren içgüdüsel itileri olduğuna güvendiğimiz ve kendimizi onların içinde duyu olarak hisset-

---

signum sensuale arasında ayrım yapardı, bu da William of Occam'ca tanınan bir bölünmeye dayanıyordu. Milton'un, şiiri basit, **sensuous** (duygulara seslenen) ve tutkulu olarak o pek ünlü tanımlayışı da hiç kuşkusuz bu kavramın etkisindeydi. Ogden'in ve Richard'ın anlamı çözümleyişleri, sözcüklerin simgesel ve duygusal anlamları arasındaki ayrıma dayanır.

tiğimiz, böylece onların kendilerinin bilincinin bizim-için davranış olduğu ilişkileri yoluyla çürütülebilir.

Bir tek bireyin yaşam deneyiminden çok daha güçlü olan birlik halindeki insanların ortak yaşamları, herbirine açık olan ve bilinen Evreni yapan geniş bir anlaşma zincirini simgesel olarak özetlemektedir. Aynı şekilde diğer insanlarla birlik içinde olan insan, böylece kolayca elde edilebilir ve ortak ego'yu ya da Akıl'ı[1] meydana getiren koca bir duygusal yaşantı dünyası toplamış, yığmıştır. Bugün bir uygar insanın dış gerçekliğe ilişkin görüşü hemen tamamen ortak algı dünyasıyla kurulmuştur: güneşi kızgın bir yıldız, inekleri hayvan, demiri maden... vb. olarak görür. Dilin olağanüstü gücü ve evrenselliği sağlar bunu. Ama şurası da gerçektir ki onun tüm coşkusal bilinci, güneşe, demire, ineğe... vb. karşı tüm duygusal tutumu, insanlar olarak yakın ilişki halinde yaşamamızı olası kılan ortak egodan kurulmuştur.

Ne ortak algı dünyasının, ne de ortak egonun insanı kalıplaşmış bir biçimde düşünmeye ya da hissetmeye sevketmediğini bir daha söylemeliyiz: Tersine, bunlar, insanın kendi bireysel farklılıklarını gerçekleştirme araçlarıdır. Bir hayvan türünün üyelerine dünya pek benzer görünür, çünkü çok basit bir dünyadır bu: dar bir alan içinde yaşamları pek farklılık gösteremez. Gözlerini uygarlaşmış bir toplu-

---

1 İnsan, birçok filozof ve ruhbilimci tarafından o kadar yanıltıcı şekilde ele alınan akıl sözcüğünü kullanmaktan çekiniyor. Belki de, sözcüğün en uygun kullanılışı gestalt ruhbilimindeki kullanılışıdır. Herhangi bir bilinç alanından, akıl, duygu kutbuna (ya da öznel kutba) en yakın şekl'de bağlı öğelerden meydana gelir. İdealist filozoflar akıl sözcüğünü daha dağınık; daha başıboş bir anlamda kullanırlar. Bütün görüngüler, bilinç alanlarının bir bölümünü meydana getirdiği iç'n akll sayılırlar ve bütün nesneler ancak görüngü olarak bilindiklerine göre akll sayılır'ar. Böylece, idealistler Gerçekliği «Akıl»a indirgerler ve görüngüleri kendi bilinç alanının parçası olarak bildikleri için Gerçeklik «onun aklından» başka bir şey değildir.

ma açmış olan bir insan için dünya o kadar karmaşık ve gelişmiştir ki, kendi yaşamı biricik (unique - benzersiz) olabilir, kendi türsel bireyselliğiyle tamamen gerçekleştirilebilir olabilir. Aynı şekilde, bir türden hayvanlar çok benzer bir coşkusal yaşama sahip olmalıdırlar: duygu dünyaları o kadar basittir. Ama toplumsal ego, o kadar kuşağın sanatı ve yaşantısıyla öyle incelmiş, öyle arınmıştır ki bir birey kendi duygusal özgürlüklerini o çerçeve içinde sonuna kadar gerçekleştirebilir.

Bir gün batışı, bir hayvan için hiçbir şeydir; onu bugün bize geldiği şekle sokan sanattır. Sözcükler bizde bir duygu-tonu uyandırınca, onu toplumsal egodan çıkarırız; yoksa nasıl, basit bir seda (örneğin, piyanodaki bir nota) toplumsal olarak tanınan bir değerler ıskalasından seçilmiş bir duygusal yansıma uyandırabilirdi?

Karmaşık toplumsal dünya ve toplumsal ego bireyliğe bu gerçekleştirme olanaklarını verdiği içindir ki, modern uygarlıkta bireyliğin toplum tarafından boğulduğu yakınmalarını sık sık duyarız. Yabanıl toplumda bu türlü yakınmalar duyulmaz, çünkü özgürlük olanağı yoktur henüz orada. İnsan çok basit ve kapalıdır. Üretici güçler, toplumsal dünyadaki, toplumsal egodaki gelişim sonucu, insana, hayal edilemeyecek kendini-gerçekleştirme olanakları verecek bir gelişime ulaşınca, ama öte yandan *bu güçlerin kullanılması üretim ilişkileri tarafından açıkça önlenince,* zengin bir bilinç dünyasında «duygusal açlıklar» ve «kişiliğin sakat bırakılışı» yakınmaları: bir bolluk dünyasında kötü beslenme ve işsizlik itiraflarının ideolojik benzeri olan yakınmalar yükselir her yanda. Bunlar, modern topluma karşı gittikçe artan protestoların bir kısmıdır. Devrimin müjdecileridir bunlar.

4

Yaşantıda ne nesnenin, ne de öznenin, ne maddenin ne de aklın tamamen «katkısız» olmadığını, bu «katkılılığın» ise dilde yansıdığını gördük. Bu yüzden ortak dünya ile or-

tak ego ayrı ayrı yaşamaz, birbirinin içine girer. Sözcüğün içinde gerçekliğin belli bir parçasına karşı belli bir öznel tutum vardır daima. Nesnel gerçeklikle uğraşan bilim, özneyi aradan çıkarmak ya da bozmak için sözcükleri mümkün olduğu kadar çok kullanır: sanat ise onu kurmaya çalışır aynı yolla.

Her yaşantı düzenlenmiştir, *gerçek*'dir. Yalnızca bulanık bir görüngüler topluluğu yoktur, şeyler gerçek bir yer düzenlenişi içinde ayrılırlar. Aynı şekilde duygular da düzenlenmiştir, egoda belli bir noktaya gelirler, bir dengeleri, kalıcılıkları vardır, etrafa yayılırlar, geniş dürtüleri vardır, türdeştirler.

Bu yüzden sözcükler karmakarışık bir şekilde bir torbaya doldurulamazlar. Bir düzen içinde olmalıdırlar: gerçek bir şeyi, evrenin bir parçasını ve ona karşı gerçek bir tutumu yani egonun bir parçasını dile getirmelidirler.

Bilimsel bir ifade kurarken, bunu gözlenebilir şeylere: düzenin gözlenebilir hareketlerine, gözlenebilir renklere, eylemlere ve buna benzer şeylere dayandırırız. Bu düzenlemeyi ve saymayı yapan «biri»nin olduğunu varsayarız hep. Bu varsayış o kadar üstü örtülü, o kadar basittir ki, bilim adamları bu varsayışı kendilerinin yaptıklarını ve her şeyi bir tek gözlemciye yönelttiklerini daima farkedemezler. Sorulsa, bu gözlemcinin «doğru düşünen herhangi bir kişi» olduğu yanıtını verecekler, ama hangi doğru düşünen kişinin o kadar şaşırtıcı genişlikte bir yaşantıya sahip olabildiğini, o yaşantı karşısında nasıl öyle tarafsız, öyle hayran olunacak kadar adil bir tutum sürdürdüğünü açıklayamayacaklardır. Bilim adamı, bu belli gözlemciye iskelenin yalnızca bir parçası olarak bakmaya ve gerekirse bu iskelenin kolayca sökülebileceğini, bunun binaya hiçbir kötü etkisi olmayacağını düşünmek eğilimindedir. Ama fizikteki son gelişmeler[1] göstermiştir ki, bu iskele sökülüp kaldırılırsa geriye hiçbir şey kalmaz. Bina, destek yönün-

---

1 Özellikle, Heisenberg'in Belirsizliğin İlkeleri ve quantum fiziğinin görecelik fiziği ile çatışması.

den mutlak olarak iskeleye bağlıdır. Bilimin bu acayip, evrensel «sahte ego»su aldatıcıdır ama gene de gereklidir: bilim dilinin simgelediği tüm gerçeklik «ona» bağlanmıştır. Yalnızca matematik bundan bağımsız gibidir; çünkü, daha önce de gördüğümüz gibi dış gerçeklikten insan beynine kaçar ve Sahte Ego'nun kişiliğinin ancak bir uzantısı olur. Bu Sahte Ego, bilim adamlarınca ciddiye alınmaz tabii. Bir *soyutlama* olarak değerlendirilir. Ev yaşamında ya da meraklarında aramaz onu, ona yer vermez.

Şiir de —ya da genellikle edebiyat sanatı da— aynı şekilde, toplumsal egoyu «simgelemek» istediğinde, düzenli bir biçimde duygusal davranışlar taşımak istediğinde, gerçekliğe ilişkin bir şeyler söylemeye zorlanır gene. Coşkular, gerçek yaşamda yalnızca gerçekliğin parçalarına bitişik olarak bulunur; bu yüzden gerçekliğin parçaları —ayrıca düzenlenmiş parçaları— coşkusal davranış yaratabilmek için ortada olmalıdır. Ama temelde yatan coşkusal davranış için seçilen gerçekliğe ilişkin anlatım, *maddi* gerçekliğe ilişkin olmak zorunda değildir, tıpkı bilimin Sahte Ego'sunun gerçek bir insan olması gerekmediği gibi. Sahte bir dünyadır o; bir yanılsamadır, öyle kabul edilmiştir. Böylece uzun bir yolu aşarak, edebiyat sanatının özü, bilmecesi ve yöntemi olan yanılsamaya, *mimesis*'e dönüp geldik.

Hem bilimin bu sahte egosu, hem sanatın bu sahte dünyası gereklidir, çünkü nesne ve özne, yaşantıda hiçbir zaman ayrı olarak değil, bitmek bilmeyen bir savaşımın çelişkisi içinde birbirine bağlı olarak bulunur. Her ikisi de daha iyi gelişebilmek için, ilk işbölümüyle mitolojiden kopmuş, ayrılmış olan bilim ve sanat, bu ayrılışın anısı olarak yaraya benzer bir şey ya da Norveç mitolojisindeki yalnızca ön yüzleri olan arkaları boş cinler gibi kör bir yan taşırlar içlerinde. Bu boşluk ya da kör yan, bilimin sahte egosu, sanatın sahte dünyasıdır. Bilim ve sanat, Platon'un *Symposium*'unda Aristofanes'in hikâyesine göre hermafroditosun (hünsa, erdişi) ikiye ayrılmasıyla meydana gelmiş ve bundan böyle tamamlayıcılarını arayan iki yarıma benzer. Ama bilim ve sanat, birbirine yanaştırıldıkları zaman

tam bir somut dünya meydana getirmez: tam bir boş dünya —içlerinden çıktıkları somut insanların somut yaşayışlarıyla dolunca ancak canlı ve içi dolu olan— bir soyut dünya meydana getirirler.

O halde bilimin ve sanatın *amacı*, toplumsal işlevi nedir? Neden bu sahte dünya ve bu sahte insan üzerine: gerçekliğin soğuk ama gerçek imgesi ile insanın kendi çehresinin fantastik ama sıcak yansısı üzerine kurulmuşlardır?

Her ikisi de, toplumsal sürecin parçası olarak doğmuşlardır: toplumsal üründürler; toplumsal ürününse maddesel olsun, düşünsel olsun bir tek ereği olabilir: özgürlüktür bu. İnsanın Doğa'yla savaşımında arayıp durduğu özgürlüktür. Hiç kuşkusuz, ancak eylemle kazanılabildiği içindir ki, bu özgürlük yalnızca düşünce ürünü bir özgürlük değildir. Ona erişmek için, bir insan yalnızca ilk durumuna dönmez — «ne ederse etsin.» Sanatın kendiliğindenliği nasıl yorucu bir eylemin sonucu ise, özgürlüğün de kendi bedeli vardır: sonsuz uyanıklık değil, ama sonsuz emektir bu. Bilim ve sanat eyleme götüren yol göstericilerdir.

(1) *Bilim*, bireyin dış gerçekliği daha derinden, daha karmaşık bir şekilde kavramasını sağlar. Daha açık olarak ve daha geniş anladığı bir dünyada hareket edebilsin diye bireyin bilincinin algısal içeriğini değiştirir; ve gerçekliğin kavranışı onun ölü çevresinden, nesnel olarak, yani *eylem*'inin nesneleri olarak çekicine örs olarak düşünülen insani varlıklara kadar uzanır. Çünkü bu genişlemiş ve karmaşık duruma gelmiş dünya ancak topluluk halindeki insanlarca —bir tek insanın görevi olmanın ötesindedir bu— açılabilir; *toplumsal* bir gerçekliktir, bütün insanların ortak dünyasıdır. Dolayısıyla onun genişletilmesi, aynı zamanda bireyin özgürlüğünün sınırlarını daha ötelere götürürken bir arada yaşayan insanların daha yüksek bir düzeye erişmelerine izin verir. Bilim dış gerçekliğin gerekliliğinin bilincidir.

(2) *Sanat*'ın, yaşantıya bağlı düzenli coşkunun dünyası olan öteki dünya, her şeye katlanan, her şeyden hoşlanan ve yaşantısıyla her şeyi düzenleyen toplumsal ego dün-

yası, bireye yepyeni bir iç duygu ve arzu evreni sağlar. Kendilerini yaşantılara uydurabilecekleri çeşitli yolları ortaya çıkararak içgüdülerin ve «kalbin» sonsuz gizilgücünü gösterir. Yaylı sazların telleriyle oynar gibi iç coşku dünyasını çalar. Dünyaya daha ince ve daha derinden tepki gösterebilsin diye insanın bilincinin coşkusal içeriğini değiştirir. İç gerçekliğin bu ele geçirilişi, topluluk halindeki insanlarca başarıldığı ve tek insanın üstesinden gelebileceği bir görevin ötesinde bir karmaşası olduğu için, insan kardeşlerinin yüreklerini de ortaya kor ve toplumdaki tüm ortak duyguyu yeni bir karmaşa düzeyine yükseltir. İnsanlar arasında ekonomik üretimin yarattığı yeni maddi düzenleniş düzeylerine uygun düşen yeni bilinç duygudaşlığı, anlayış ve sevgi düzeylerini olası kılar. Tıpkı kabile dansının ritmik içe doğru dönüşünde dansa her katılanın, bir algı dünyasını değil de, bir içgüdü ve kanı kaynatan ritim dünyasını arkadaşlarıyla ortaklaşa bölüşmek için kendine, kalbine, içgüdülerinin kaynağına çekilişi gibi bugün de sanatın içgüdüsel ego dünyası türdeşlerimizle ilişki kurmak için içine çekildiğimiz genel insandır. Sanat içgüdülerin gerekliliğinin bilincidir.

(3) Sanatın bilimden daha çok propaganda olmadığını anlamak önemlidir. Bu, her ikisinin de yapacak bir siyasal rolü olmadığı anlamına gelmez. Tersine, onların rolü, propagandanınkinden daha önde ve ondan daha temel bir roldür: insanların kafalarını değiştirmek. İnsanların kafalarını ise özel bir biçimde değiştirirler. İnsanın dış gerçekliğe ilişkin görüşünü değiştiren bilimsel yolun en aşırı şeklini, matematiksel bir ispatı alalım. Onun, insanı ikna ettiği söylenemez. Bir matematiksel ispat doğru da, yanlış da görülebilir: Doğruysa, kendisini dış gerçekliğin bir parçası olarak kafalarımıza sokar. Yanlışsa, anlamsız sözler olarak onu reddederiz. Ama onu kabul ediyorsak, onun hakiki'liğine, gözümüzün önünde duran bir evin «hakiki»liğinden çok inanmışız demek değildir bu: Onu kabul etmeyiz, *görürüz.*

Aynı şekilde sanatta da, Hamlet'in bunalımının varlı-

ğı, ya da Prufrock'un dünyadan o kötü usanmışlığı bizi kandırmaz, Elsinore'nin varlığı ya da Proust'un şekerli çöreği kandırmaz bizi. Şiirin, oyunun ya da romanın tüm duygu karmaşası bizim öznel dünyamıza girer, sokulur. Şu ya da bu insanı, şu ya da bu şeyi *hissederiz.* Onların hakikiliği bir diş ağrısı gerçeğinden çok kandırmaz bizi: ama coşkusal örneğin canlılığı ya da toplumsal evrenselliği bizim Güzellik dediğimiz duyumun şiddetiyle bildirilir. Müzik, bunun daha da çarpıcı bir örneğini meydana getirir.

Yani ne Hakikat, ne de Güzellik, sırf eyleme götüren *kılavuz*'lar olmadıkları için, kandırış değillerdir. Kandırış, bir kılavuz değil, eyleme bir ikna, başka türlü olmaya, ya da başka türlü yapmaya bir baskı olmalıdır. Gerçekte bilim ve sanat, dilin karşıt kutuplarıdırlar; dilde ise ana işlev olarak *ikna* rolü vardır. Dil, bu kutupları bir ayıklama aracı olarak, ilerleyen yaşamın, güçlü öncüleri olarak geliştirmiştir. Sanat ve bilim, bir kandırış olmaktan çıkacak derecede gelişmiş kandırıştır: tıpkı çiçeğin taç yaprağında, yaprakların normal yaprak işlevini yerine getiremeyecek kadar yapraklıktan çıkıp gelişmesi gibi.

Dil, kendisine gerekli kanı günlük yaşamdan alır; günlük yaşamda, nesnel olarak dış gerçekliği (örneğin olayları ya da konuşanın nesnel olarak değerlendirilen duygularını) ya da iç gerçekliği (örneğin ses değişikliği, kızgın ya da hoşnut «ses tonları», yüz ifadeleri, dolambaçlı sözler, tavırlar, kibar, sert, şaşırtıcı ya da sıcak sözler) bildirmeyen her türlü konuşma Aristo'cu anlamda retoriktir, yani başkalarını belli bir biçimde hareket etmeye ve belli bir biçimde hissetmeye ikna etmek için düzenlenmiştir.

Bugün retorik, bilim ve sanatla bu ilişki içindedir, yani dış gerçeklik ya da içgüdüler üzerindeki eyleme bir kılavuz değildir, daima onlarla karışmış ya da onlara eklenmiştir. Böylece, bir insan herhangi bir durumda bir şey yapmaya içgüdüsel bir dürtü duydukça, kandırış, dış gerçekliğin doğasını, o türlü açıklamaya yönelir ki, insan, bizim kendisini inandırmak istediğimiz şeyleri yapmanın gerekli olduğunu görür. Öte yandan, durum açıkça eylemi

gösteriyorsa bizim kandırışımız, eylemi yerine getirecek coşkusal dürtüyü canlandırmaya yönelir. Böylece bir anlamda sözcükleri tersine kullanmış oluyoruz: coşkusal nedenler için nesnel ifadeler, nesnel nedenler için de coşkusal ifadeler; ama genellikle her ikisi karışık durumdadır.

Retorik ya da inandırma, insanların, günlük eylemde bir yandan görevin gerektirdiklerine, öte yandansa içgüdülerin isteklerine çekerek birbirlerini serbestçe güttükleri ve yol gösterdikleri, dilin evrensel bir biçimidir. Retorik de, dış gerçekliğe ve genotip'e bağlıdır; daha dolaysız, daha ısrarlı, daha sıradan olduğu için de daha ilkel ve gündeliktir. Bir birlikte yaşama aracı olarak dilin atkısı ve örgüsüdür: bilim ile sanat, o gerçek olmayan, aldatıcı iskeleleri: sahte ego ile sahte dünyayı kullandıkları için, daha gelişmiş, daha düzenli, birbirinden daha uzak, daha soyut, *kendilerine özgü alanlarda daha gerçek*, daha inandırıcı olarak birbirinden ayrılırlar.

İnandırmanın, yanlış yola götürmek için kullanılabileceği, retorik'in boş ve ikiyüzlü olabileceği gerçeği, hakikat ve yanlışın bir arada bulunduğu ve insanın hatalar yaptığı gibi çok iyi bilinen olguları bir başka biçimde yinelemekten başka bir şey değildir. Böyle olması, inandırmayı hükümsüz kılmaz. Bilim yanlış, sanat bayatlamış, kandırış ikiyüzlü ya da yanlış yola sürükleyici olabilir; tarihsel olarak toplum geliştikçe yanlış ikna hakikatten doğar.

*
* *

O halde görüyoruz ki dil, dış gerçekliğin yalnızca ölü bir imgesini değil, aynı zamanda, ona doğru bir davranışı da bildirir; ve bunu, tüm yaşantı, tüm yaşam, tüm gerçeklik insanın Doğa'yla savaşımı boyunca bilinçli olarak ortaya çıktığı için yapar. Dış gerçekliğin bu imgesi ile bu ego, bir uçurumun iki yakasında birbirine karşı iki taş gibi durmazlar; somut yaşayıştan doğarlar ve gene ona dönerler; diyalektik bir gelişimin sonuçlarıdırlar. Aralarında maddenin köprüsü vardır. Her ikisi de, beden ile çevreyi birbiri-

ne bağlayan toprakta yükselir. Dilin gerçek yapısı, bu karşılıklı iç içe geçişin bir kanıtıdır. Bu yüzden sanat ve bilim, kandırış aracılığı ile, toplumsal eylem araçları yoluyla devamlı olarak birbirleri için çalışırlar. Çünkü insanın yaşamı, insanla Doğa arasındaki çelişki yoluyla halihazır gerçeklikten doğar; dış gerçeklik ve iç duygu aynı çelişki yoluyla karşılıklı olarak birbirlerini ve kendilerini geliştirirler.

Şiir, bir uzantısı olduğu yaşam gibi, matematiğin ve müziğin verimli çatışmasından ortaya çıkar.

IX

RUH VE DÜŞLEM

1

ŞİİRİ şair yazar. Onu doğuran çelişki, toplumu ileri iten ve kavgası insanların gerçek yaşamıyla gerçek bilincinde verilen çelişkinin özel bir durumudur: insanın arzuları ile Doğa'nın gerekliliği arasındaki çelişki. Şiir, şairin içgüdüleriyle yaşantısı arasındaki çelişkiden çıkar. Bu gerilim onu, aldatıcı olan ama gene de içinden çıktığı gerçek dünyayla belirli ve işlevsel bir ilişkisi olan düşlem (fantazya) dünyasını kurmaya iter.

Yirminci yüzyıl, düşlemin genel yapısı üstüne çok şey öğrendi. Önemli bulguları arasında, Charcot'nun, Janet'nin, Morton Prince'in ve hepsinden çok Freud'un öncü yöntemlerini kullanan Ruhsağaltımının bulguları sayılabilir. Freud'u izleyenler birçok karşıt okullar kurdular; bunların en ünlüleri Jung (çözümsel ruhbilim) ile Adler'inkilerdir (birey ruhbilimi).

Modern bilimin temelindeki yetersizlik, başka hiçbir alanda, Freud'un ilk araştırmalarından elde ettiği önemli bilgilerin daha sonraki gelişmesinde olduğu kadar açıklıkla gösterilmemiştir, belki de. Bu yetersizlik, yapılmış deneysel bulguların içine uydurulacağı herhangi bir yapay dünya görüşünden yoksunluktur. Freud gibi çok zeki bir araştırıcının araştırmaları, modern ideolojinin umutsuz şaşkınlığını aydınlatacak yerde karartmaktadır.

Bilim adamı iki değişkenle başbaşa bırakılmıştır. Bir yandan araştırmalarına, kendi özel dünyasıyla sınırlı gözüyle bakar ve bir bütün olarak gerçekliğe ilişkin bir seçmeci (eklektik) görüş edinir: bu seçmecilik onu gerçekliğin temelde bilinemeyeceği görüşüne; bilimin, birbirine uymak ya da bir sentez yapmak zorunda olmayan deneysel (amprik) bulguların özetleri toplamından başka bir şey olmadığı anlayışına götürür kaçınılmaz şekilde. Ya da öte yandan, bazı önemli bulgular yapmış olan bilim adamı, tüm olarak bilimsel bir dünya görüşüne sahip olmayışı yüzünden, yaptığı belirli bulguların sınırlı temeli üzerinde tam bir ideoloji kurar. Böyle bir ideoloji, doğaldır ki, gerçekliğin karikatürü olacak, gerçekliğin ve insan aklının önemli görünüşlerinden birçoğuna yanıt veremeyecektir. Açıklamalarıyla yanıt verilmemiş olan şeyler, kaba «olsa-olsa» yöntemiyle başka birkaç olgunun düzeyine indirgenecektir zorunlu olarak.

Ama olur da bu, bilim adamına çirkin gelirse, hani biraz daha geniş kültürlü bir bilim adamıysa, sınırlı dünya görüşüyle açıklanamayan öbür olgular için birtakım mistik açıklamalar verilecektir. Gerçekliğin büyük bir bölümü, vitalist'ler, holist'ler, entelechistler ve genellikle spiritualistler arasında olduğu gibi rahatça din alanına taşınacaktır.[1]

Freud, indirgeyici yöntemiyle deneyciliğin temsilcisidir, oysa Jung daha seçmeci ve daha mistik bir görüşe yönelir.

Freud —biraz daha geniş bir tanımı kullanarak— cinselliğin bütün insansal ideolojide var olduğunu ama en açık

---

1 **Vitalizm:** Canlı varlıklardaki dirimsel işlemlerin yalnızca fizik ve kimya yasalarıyla açıklanamayacağını, yaşamın bir dereceye kadar kendi kendini belirlediğini söyleyen kuram.

Holizm: Özellikle canlı doğada belirleyici faktörlerin parçalanmaz bütünler olduğunu söyleyen kuram.

Spiritualizm: Ruhun, gerçekliğin ilk öğesi olduğu görüşü.

Entelechy: Biçimi yapan nedenin, potansiyel var oluşla karşıt bir şekilde gerçeklenişi. (Çev.)

şekilde nevrotik çatışmaların ürünlerinde görüldüğünü bulur. Bu anlamca yüceltilmiş cinsellik, sanatsal, dinsel ve felsefi gibi birtakım biçimler alır. Gerçekte bütün insansal etkinliğin doğurucu gücüdür cinsellik. Karşı taraf «Ama o zaman,» der, «cinsellik, cinsellikten daha başka bir şey olur; tanıma göre, cinsel eylemin yapılmasına yönelmiş bir içgüdü müdür?» Freud, «Hayır,» diye yanıt verir, «cinsellik, bu basit şekli alamaz, çünkü süper-ego'nun ve ruhtaki egonun sert yasaklarıyla çatışma durumuna girer. İdeolojinin zenginliği, çatışmayı yüceltme girişiminde ortaya çıkar. Bu ideoloji, dini, törebilimi, sanatı, felsefeyi, nevrozları ve düşleri içine alır.»

Freud, Zevk ve Gerçeklik İlkeleri kavramıyla keyfi ego-içgüdü çarpışmasını daha da ileri götürür. Zevk ilkesi, ruhun cinsel kısmının içgüdüsel arzularını temsil eder. Ego ise gerçeklik ilkesiyle birliktedir. Bu durumda, bilinen biyolojik karşıtlığın özel bir değişik şeklinden başka bir şey yoktur elimizde: içgüdüsel organizma ve onun çevreye uyması.

Freud'un zevk ilkesi (kendisinin de kabul ettiği gibi cinsel içgüdüden başka açlığı ve diğer içgüdüleri de içine alması gerekir) yaşam kavgasına istekle sarılıştır; gerçeklik ilkesi ise onun çevrece yaratılan arzularının koşullandırılması ya da çevreye uydurulmasıdır. Bu uyma içgüdüsü, eylem halinde, fareye yaklaşan kedide, balık-yakalayan su samurunda, gözetleyen ve kaçan geyikte görülür. Ama ikisi arasına çok kesin bir çizgi çizilemez. Bir eş aramada, yiyecek aramada ya da tehlikeden kaçmada bir zevk ilkesi izlenmektedir, ama hayvan dış gerçekliği görmezlikten gelemez, daha doğrusu, arzu içgüdülerini ancak gerçekliğe uyuş yardımıyla doyurabilir. O halde hayvanlarda neden bu iki şey çatışma haline gelip bu yoldan bir nevroz ve bir ideoloji yaratmaz? İnsandaki bilinçli ego neden, cinsellik, açlık ya da kendini koruma gibi daha «bencilce» cinsel arzu içgüdüleriyle değil de gerçeklik ilkesiyle birliktedir?

Aslında Freud insan düşüncesine ta eskiden beri yabancı olmayan kategorileri, kendi yeni ama sınırlı alanın-

da yeniden bulmaktan ve sonra onları kendi düşün alanında aldıkları isimler ve özel anlam değişiklikleriyle yeniden insan düşüncesi alanına uygulamaktan başka bir şey yapmıyor. Freud'un ruhbiliminde üç farklı giysi içinde ortaya çıkan şey, özne ile nesne arasında, insan ile doğa arasında, içgüdü ile çevre arasında, özgür istenç ile gereklilik arasında, yaşam ile madde arasındaki eski çelişkidir: a) Zevk ilkesiyle gerçeklik ilkesi, b) yaşam içgüdüsüyle ölüm içgüdüsü, c) ego ile (belirtileri id ve süper ego'yla birlikte) libido (cinsel enerji) arasındaki çelişki.

İnsanların, karşılıklı uzlaşmaz karşıtlar olarak ayırmak ve ancak birisine gerçeklik statüsü vermek istediği, (bu ana kadar incelememizin değişmez tabanı olmuş olan) bu özne - nesne ilişkisini göstermiş olduk. Yani bütün gerçeklik, bir diğerinin herhangi bir parçasını içermeyen bu görüngülere indirgenmiştir: bu iki karşıt, birbirini itmeyip birbiri içine girdiği için, böyle bir indirgeme, giderek dünyayı anlamsız bir isimden başka bir şey olmayan bir hiçe iter kesinlikle.

Freud bir filozof değil, ruhbilimci olduğundan, tüm gerçeklikten değil, yalnızca bilinçli ya da bilinçsiz nesnel olarak alınan zihin işleyişinden (mentation) söz eder. Ama burada, tıpkı bir bütün olarak bilgi alanında olduğu gibi, çevre ve içgüdünün aynı iç içe geçişi ortaya çıkar; ve herhangi bir zihinsel çalışmayı özellikle içgüdüsel olarak ve hiçbir şekilde çevre tarafından koşullandırılmamış olarak ayırmak olası değildir. Bunu yapmaya kalkışmak, çevrenin damgasını taşıyan her zihinsel çalışmayı «ek» ya da «yücelmiş» diye atmaya kalkışmak, bilincin tabakalarını, tek doğru ruhsal gerçeklik olarak belirsiz ve şekilsiz bir şeye, yalnızca bir isme: *libido*'ya ulaşıncaya kadar ikinci dereceden ya da gerçekdışı diyerek dışarı atmak demek olacaktır.

Ama bu bulgu, gerçekte Freud'un ruhbilime burjuvaca yaklaşma biçiminin temelinden gelmektedir. Burjuva filozofu, uygar toplumdaki bireyin görüş noktasının üzerine çıkamaz. Bütün toplumsal etkinlik, Doğa'yla didişirken ken-

di bilincinde hemen doğduğu şekliyle bireyin özgür istencinin ve dinamik dürtüsünün ürünüdür. Bireyin içgüdüsel merkezi, özgürlüğünün kaynağı olduğundan, toplumsal ilişkilerin koyduğu sınırlar, yasaklamalar onun eylem çizgisini bozar ve saptırır.

Bu anlayış, doğaldır ki, var oluş koşulları pazar karşısında kendisine en uygun görünen şeyi üretmek özgürlüğüne bağlı insana dayanan sınıfa özgüdür; burada pazarın kendisi de Doğa'nın ya da çevrenin bir çeşit uzantısından başka bir şey olmamaktadır. Gelişiminin ilk koşulu bütün feodal ilişkileri ortadan kaldırmak olmuş olan böyle bir sınıfa göre özgürlük, bireyin doğasında kutsal hak olarak bulunmaktadır; ve yine özgürlük, bireyin arzularını etkileyen toplumsal ilişkilerin zorunluluğunu *tanımama* olarak gözükmektedir.

Böyle bir anlayış, tamamen yanlış bir toplum ve özgürlük anlayışına, dolayısıyla ruhbilimde ruhun ve içgüdülerin özgürleşme biçiminin toplumsal içeriklerinin yanlış yorumlanmasına götürür bizi. Bu, kendi gelişim özgürlüğü, çevreyle etkin savaşımına yabancılaşmaya dayanan ve bu yüzden ideolojisinde daha şimdiden özne ile nesne arasında bir uçurum olan bir sınıfın görüşünü yansıtır. Özne ile nesnenin karşılıklı savaşımı yüzünden *fiilen* ayrıldıklarını görmek yerine, bu görüş, onların karşılıklı uzlaşmaz doğalarıyla birbirinden zaten düşsel olarak ayrılmış olduklarını kabul eder. Bu yanlış anlama, dünyayı ya öznelcilik (sübjektivizm) ya da mekanizm terimleriyle yorumlamaya götürebilir ancak; Freud da, kendisini bir materyalist saymasına karşın *özneyi seçer*. Özgür eylemin kaynağı olan libido, onu sakatlayan ruhsal çevreyi yaratır. Freud'un idealist varsayımı, Rousseau'nun basit «doğal insan» (özgür doğmuş fakat her yerde zincirlere vurulmuş insan) varsayımıdır.

Fakat biz toplumca uyarlanmamış içgüdülerin kör ve bu yüzden özgür olmadığını görmüştük. Hayvan özgür değildir; karınca doğuştan gelen tepkilerinin kölesidir. İnsan, özgürlüğü, Doğa'nın ve kendisinin gerekliliğinin etkin

olarak bilincinde olmak yoluyla, Doğa üzerinde egemenlik kurmasını olası kılan beraberlikle elde eder. Bu beraberliğin kendisi, iyi davranış, dil ve karşılıklı yardım gibi bazı sınırlandırmalar, alışkanlıklar ve zorunluluklar koyar *kaçınılmaz bir şekilde*. Fakat bütün bunlar, özgür içgüdüler *(libido)* için ayak bağı değildir; içgüdüsel insanın özgürlüğünü gerçekleştirdiği araçlardır. Bilim demek olan gerçekliğin görünüşü, sanat ve törebilim demek olan duygu kuralları içgüdüler üzerine dışardan zorla kabul ettirilir; böyle de olsalar ayak bağları, bozulmalar, yasaklar ya da yücelmeler değildir bunlar. İçgüdünün kendi özgürlüğünü gerçekleştirme araçlarıdır, çünkü ona Doğa'nın ve kendi kendisinin gerekliliği anlayışını verirler ve bu yüzden de —Doğa yalnızca bir arzuya baş eğemeyeceği için— istencin etkin olarak kendini gerçekleştirdiği tek araçtırlar. Ego' suyla, yücelmeleriyle, bozulmalarıyla ve canlı zengin karmaşasıyla insan bilinciyse, özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için diğer insanlarla birlikte çalışma koşullarının insanın ruhsal genotipinde yarattığı uyumdan başka bir şey değildir. Bilinç, en geniş anlamıyla (böyle olunca değişikliğe uğramış içgüdünün yine bir ürünü olan bilinçaltını da içerir) bir toplumsal üründür. Bu yalnızca, bilincin bir toplumsal bileşene sahip olması demek değildir. Bilincin kurulması, ruhun toplumsallaşmasıdır.

Kuşkusuz, bireyler başka başkadır; bir insanın vücut yapısındaki ayrımın onun giysilerinde yansıyışı gibi bu bireysellik de bilinçlerde yansır. Ne var ki, giysiler giysidir alt tarafı, et ve kan değildir; insan ruhunun bu toplumsal uyumlarıysa, bireysel farklılıkları gerçekleştiren ve onlara önem kazandıran araçların kendisidir. İnsan yaşantıları da ayrılır birbirinden, ve bilinçler yaşantıyla belirtildiğine göre bireysel bilinçler de ayrılacaktır birbirinden; fakat bu, toplumun işbölümü yoluyla coğrafya ya da duygu dünyasında çok değişik bireysel serüvenler ortaya çıkaracak kadar kendini değiştirdiğini söylemekten başka bir şey değildir; bu farklılık, bir sürünün tek tek üyeleri arasında yaşamların basit ayrılığı ile çelişir ve toplumsal çeliş-

menin, başkalıkların gerçekleştirilme ve kişiliğin tam değerine ulaşma aracı olduğunu bir kez daha gösterir.

Bilinçler üretim güçlerinin belli bir tarihsel gelişiminin zorunlu kıldığı toplumsal karmaşa ile belirlendiğine ve toplum, Freud'un varsaydığı gibi ruhun yapılışıyla anında belirlenmediğine göre ideolojinin, düşlemin, düş'ün ve buna benzer şeylerin tarihsel ürünü, insanların toplumsal karmaşasının yapısındaki bir tarihsel değişikliğe bağlı olacaktır. Bunun böyle olduğundan kuşkulanılmaması gerekir, çünkü ruhun doğuştan gelen nitelikleri toplumsal karmaşayı ve aynı zamanda o toplumun üyelerinin bilinciyle ideolojik ürünlerini belirleseydi, insanın genetik yapısı tarihsel zamanlarda pek az değişirken, bütün bunlar çağdan çağa, kültürden kültüre nasıl o kadar büyük bir değişiklik gösterebilirdi?

Toplumun maddi üretim güçlerinin ve bunların zorunlu kıldığı insanlar arası ilişkilerin, toplumsal alana özgü bir niteliğin gerekirci yasalarına göre tarihsel olarak değiştiği ve geliştiği görülebilir; ve bu gelişim, bu ilişkilerin içinde olan insanların bilinçlerinde oluştuğuna göre, değişmez bir ruhsal genotipe karşın ideolojinin ve bireysel bilincin durmadan değişmesini bilimsel olarak açıklamak olasıdır. Freud'un yaptığı gibi bütün bu maddi nedenleri kesip atmak, ideolojideki tarihsel değişimlerin nedenini bilimsel olarak tek anlama yolunu kesip atmak demektir.

Aynı zamanda, onun iyileştirme yöntemini, yerel ve özel bir değer dışında her şeyden soyar bu. Bütün nevrotik çelişkiler de dahil bilincin bozulmaları ve değişimleri, yaşamın maddi koşullarıyla değil de kendi kendine eziyet eden ruhla, kendini yalıtan ve libidoya karşı sert istekler çıkaran ego'yla doğduğuna göre, insan ancak, her şey ruhta olduğu için, aynı çabayla ortadan kaldırılabilen çelişmesinin nedeninin bilincine varmakla iyileştirilebilir. Dolayısıyla Freud'un iyileştirme kuramı tekbenci (solipsist) ve dinseldir.

Bir ampirist olarak o, kuşkusuz daima böyle yapmaz. Nevrotik çatışmalar için, ailedeki yetişme koşulları, yaşan-

tıdan çıkmış ruhsal yaralar, mutsuz çevre koşulları ve softa eğitim gibi maddi nedenleri kabul eder. Fakat eğer bu tip bir açıklama tam bir gerekircilikle bilimsel anlayışa uygun olarak yapılacaksa, bilincin oluşumu bakımından sorumluluğu derhal toplumun maddi temeline doğru değiştireceğini tam olarak görmez. Yine tam olarak göremez ki, süper-ego ana-babanın bir yanıysa —ana-babanın çocuğa karşı tutumu ve buna karşılık onun statüsü, çağın ekonomik gelişiminin yansıları olduğuna göre— (Engels, *Ailenin Kökeni)* birçok nevrotik çatışmaların anahtarı olan süper-ego'nun oluşumu, toplumbilim yasalarıyla belirlenir. Bunu tam olarak kabul etmek —ruh ile çevre arasındaki bağıntılar bir kez anlaşıldıktan sonra— ruhsağaltımını, toplumsal çevrenin kendisinin nasıl değiştirilebileceğini anlama konusu haline getirir. Kuşkusuz, zengin bir nevrotik'te çevre daha kolay değiştirilebilir; Freud'un hastaları da çoğunlukla bu tipten olduğu için nevrozun çevresel nedensellik sorununu, onun yaptığı gibi kısmen belirsiz biçimde koymak yeterlidir. Ama bir bütün olarak topluma uygulandığında böyle bir iyileştirme (sağaltım), tek sözcükle, devrimcidir.

Çünkü toplum, insan özgürlüğünün aracı olmasına karşın, onun eksiksiz bir araç olmadığı da açıktır. Tersine onun eksiklikleri, toplumun devamlı gelişimini yaratan şeylerdir. Sınıflı toplumun bu yapısı, zorunlu olarak —insanların özgürlüğüne temel olan— üretim güçlerinin değişik derecelerde kendi başlangıç gelişimlerini olası kılan toplumsal ilişkiler tarafından dağılmaya ve sakatlanmaya meyletmesi gerçeğini de içerir. Sınıflı toplumun kendisi, toplumsal üretkenliği yeni düzeylere yükseltmiş olan işbölümünün bir sonucundan başka bir şey değildir. Böyle dönemlerde, kuşkusuz, insanın toplumsal ilişkileri onun özgürlük olanaklarını sakatlıyormuş gibi görünür. O zaman, biçimler ve engeller —töreler, dinler ve toplumun bütün

bilinçli formülleri— «özgür» içgüdülerini bozduğu, sakatladığı için insan inler, acı çeker ve bağırır. Freud'un araştırdığı ve karakteristik olarak o kadar modern olan bu nevrozlar, bu acının ürünleridir — yeni bir toplumun doğum sancılarıdır.

Freud daima bilincin ve zihinsel etkinliğin değişmesi olayını, değişmez içgüdülerden ve değişmez bir biyolojik çevreden çıkarmak gibi bir ikilemle karşı karşıyadır. Daha önce de gösterdiğimiz gibi bu ancak bir değişkenin: ekonomik üretimin zorunlu kıldığı ilişkilerin işe katılmasıyla yapılabilir, ama Freud bunu görmezlikten gelir. Dolayısıyla tarihsel değişikliği birey ruhunun yapısından çıkarmak zorunda kalır, bu yüzden de özel bir toplumsal çevrenin yanılmalarından başka bir şey olmayan şeylerin ruhun devamlı bir parçası olduğunu hayal eder.

Jung, ruhbilimdeki çelişmelerin iyice farkındadır. Fakat onlara mekanik ve karşılıklı olarak birbirini reddeden karşıtlıklar olarak bakar: «içedönüklük» ve «dışadönüklük» gibi ya da «etken niceliksel ereklilik» ve «maddeci niteliksel illiyet» gibi karşıtlıklardır bunlar. Ortaya çıkardığı çelişkileri hiçbir zaman çözemez, çünkü hiçbir zaman ruhbilimin çelişkilerinden, onun hemen tabanındaki alana: toplum alanına geçmez. Bunun yerine ters yöne geçer: ruhbilimden, ruhlarla gelişmiş bilgi kuramına (epistemoloji) geçer ve eski tanıdık metafizik özne-nesne güçlükleri içinde kaybolur. Böylece Jung daha çok felsefi ve daha az deneyci (ampirik) bir yolla Freud'la aynı ikileme varır. Nevrotik çatışma, yaşamla gerçeklik arasındaki çatışma yüzünden olduğuna göre hasta nasıl iyileştirilecektir? Freud, şokun iyileştireceği inancıyla, hastaya ilâçların musluk suyundan başka bir şey olmadığını söylemeyi salık verirdi (tepki yenilemesi yoluyla iyileştirme). Jung, hastanın suya inanmasına izin verilmesi gerektiğini hatta su üzerine düş kurması için cesaretlendirilmesi gerektiğini söyler (sentez yoluyla iyileştirme). Jung, her türlü mitolojinin gerisinde, zekânın aslında var olan ve hastanın ideolojisi ile karşılıklı etki içinde olup böylece mit'leri doğuran eski

yapılar (ilkörnekler - archetypes) olduğu inancıyla bilime karşı yaptığı bu ihanette kendini haklı çıkarır. Bunlar sahiden doğru olmasalar bile ruhsal olarak doğrudurlar. (Kahramanın doğuşu.) Böylece Jung da özneyi ve temelden idealist bir yaklaşım biçimini seçmiş olur. Onların sağaltımı, istenç gücü ile mistik zekâ-denetimi sağaltımıdır. Her ikisinde de ruh hastalığının maddî yani *çevresel* nedenleri, ruhçözümcüye, doğru ve açık olarak değil fakat sınırlı erotik iletim (nakil - transference) şeklinde görünür. Çözümcü, toplumun yerini tutmaya çalışır ama bunu beceriksizce ve bir dereceye kadar yapar. Hiçbiri, sorunun, eylemden koparılmış bilinç alanında, yalnızca bu alanda çözülemeyecek yapıda bir sorun olduğunu görmez.

Ne Freud ne de Jung, insan çökmekte olan bir kültürün yüzünü sıvamak için dini ortaya çıkardıkça, ilkörneklere ya da ruhçözümcünün ebeliğine gerek duymaksızın yeni mitolojiler doğurmakta hiç de güçlük çekilmeyeceğini görmez. Ölmekte olan burjuva kültürü, nitekim Almanya'da ve İtalya'da görüldüğü gibi, mitolojisiyle, korobaşıyla tastamam, güçlü faşizm dinini geliştirmiştir. Nevrotik çatışma gerçek bir şeydir; Jung ve Freud, onun tohumlarını bütün uygar varlıklarda görmekte haklıdırlar. Fakat onun, uygarlığın hastalıklı bir ürünü olduğunu ve uygarlığı ortadan kaldırabilsek onun da yok olacağını sanırken yanılıyorlardı. İnsanın içgüdüleriyle çevresel gerçeklik arasındaki çatışma, kesin olarak yaşamın kendisidir; tüm toplum ürünleriyse —şapkalar, şanat, bilim, evler, spor, törebilim ve siyasal örgüt— bu çatışmayı hafifletmek ve iyileştirmek için geliştirilmiş uyumlardır. Bu çatışmanın başarılı bir çözüm yolu özgürlük olduğuna göre bu uyumlardan özgürlüğü zayıflatıcı uyumlar diye sözetmek saçmadır. Onlar özgürlüğü ancak eskidikleri, ve yeni doğurdukları gelişmekte olan özgürlüğü boğmaya başladıkları derecede zayıflatırlar. Bu zayıflatma, uyumların ortadan kaldırılması gerektiğinin değil fakat yeni uyumlara gereksinim duyulduğunun bir belirtisidir. Bunun için Freud'un yaptığı gibi uygarlığın, içgüdüleri bozmada ve zayıflatmada ona

ödenen fiyata değip değmediğini insanın kendi kendine sorması anlamsızdır; çünkü uygarlık kesinlikle, içgüdülerin bozulmasını ve zayıflatılmasını *çevre* yoluyla hafifletmek ve azaltmak içindi.

Bundan dolayı ruhçözümcü, modern uygarlığın savaş, işsizlik, evrensel aşağılanma, düşmanlık ve umutsuzlukla yıkılışında küçük bir rol oynar. Açıkçası içgüdülerle çevre ve toplumun bütün o büyük ve gelişmiş üstyapıları —din, sanat, hukuk, bilim, devletler, yurtseverlik, törebilim, siyasal emeller ve istekler, özgürlük, rahat, barış, yaşamın kendisi— arasında dünya ölçüsünde bir çatışma vardır; bütün bunlar örenlerde (harabelerde) titrer ve çöker; ama insanın, çevresiyle içgüdüleri arasındaki çelişmeyi — Freud'un diliyle *arıtmak* (sublimate - yüceltme), bizim dilimizleyse *çözmek* için kurduğu da bu koskoca yapıdan başka bir şey değildir. Çöküş halindeki bu üstyapı, onun yıkılış nedenini ve onun yerine geçecek olan ondan da karmaşık yapıyı gören devrimcinin bile kafasını korkuyla doldurur; fakat ruhçözümcü, onun yerine ciddiyetle, Freud felsefesinin, Jung mitolojisinin cılız yapılarını koymayı önerir; bu un-ufak kırıntıların, insanlığın Avrupa gibi koskoca bir başarısının çözemediği bir çatışmayı iyi edeceği umulur.

Adler'in yaklaşma biçimi yüzeyde, daha gerçekçi görünmektedir. Var oluş için savaşım ve bir aşağılık kompleksiyle bir dengeleyici yeteneğin akla uygun gelişimi kuramında o, burjuva rekabetinin, son aşamalarında insanın bireyselliğinde ve yeteneğindeki en iyi şeyleri nasıl boğduğunu görmüştür. Çevrenin farkına varmıştır.

Şöyle der Adler:

Bir insanın diğerinin düşmanı olduğu bir uygarlıkta —bizim tüm sanayi sistemimizin anlamı budur çünkü— ahlâk çöküntüsü ortadan kaldırılmaz bir şeydir, çünkü ahlâk çöküntüsü ve suç, bizim sanayileşmiş uygarlığımızca bilindiği gibi var oluş kavgasının yan ürünleridir.

Buraya kadar güzel. Burada kapitalizmin birey üzerin-

deki genel etkisinin çözümlemesini buluruz. Peki buna karşı bulduğu çare nedir?

Bu ahlâk çöküntüsünü sınırlandırmak ve onu ortadan kaldırmak için, bir sağaltım (tedavi) pedagojisi kürsüsü kurulmalıdır...

2

Bu durumda, ruhçözümcülerin, yaşamın pratik sorunlarına yaklaşma biçimlerinde idealist olduklarını ve hiçbir şekilde büyük sınıf dinlerininkinden farklı bir tutum takınmadıklarını görürüz. Çünkü insanın yoksulluk, rahat olmayış ve mutsuzluk gibi öznel duyguları dış maddi nedenler yüzünden değil de (dinin söylediği gibi) Günah ya da (ruhçözümcülerin söylediği gibi) Kompleksler yüzündense, insanın yoksulluğu, mutsuzluğu ve rahatsızlığı günahı atmakla, kendini denetlemekle, bağışlamayla (mağfiret), tepki yenilemesi yoluyla —uygun bir etkili eylemle birlikte olmaksızın istencin katkısız bir işleyişine ne ad verilirse verilsin onunla— iyileştirilebilir demektir. Gerçekten de sınıf dinlerinden birçoğu bunda daha da ileri gitmişler, maddi eylem yoluyla: örneğin hastaları iyileştirmek için kurumlar kurarak yoksulluğun bazı bölümlerini ortadan kaldırmak için örgütler oluşturmuşlardır.

İnsan yoksulluğunun geniş alanlarının temel nedenleri, içinde ruhun oluştuğu çevreler ve bu çevredeki toplumsal ilişkilerin ortaya çıkardığı engeller, olanaklar, uyumlar ve çekicilikler yüzündense, o zaman ancak tüm kişiliğin değişimini olası kılacak olan maddi bir değişimle ortadan kaldırılabilirler. Bu görüş, hem dinsel hem de ruhçözümcü görüşün karşıtıdır.

Devrim sorunu bir yana, insan içgüdüleriyle çevre arasındaki savaşım «eğitim»le, zihinsel bir kendini değiştirmeyle iyileştirilebilirse, insan neden fabrikalar, giysiler, evler yapmaya, yemek pişirmeye, dil, sanat, din, bilim ve siyasal örgütler kurmaya uğraştı durdu boyuna? Bunlar, tümüyle, içgüdülerle çevre arasındaki savaşımın ürünleridir;

ve eğer Freud ve din öğreticileri doğruysa, insanın çatışması ancak bu çatışmanın nedenlerinin bilincine varılırsa çözülebileceği için bütün bunlar gereksiz olurdu.

Doğaldır ki, Freud, açlık içgüdüsü gibi açık bir örnekle karşı karşıya kalınca, gerçeklikle olan bu çatışmanın yiyeceğin maddesel iyileştirilmesinden başka herhangi bir yolla susturulacağında inat edemezdi. Fakat kuramının mantıksal temeli idealist'tir ya da «yogi»dir kuşkusuz; Freud'çuların, insan özgürlüğünün araçlarından biri olan sanata çocuksu ve gerçeklikten kaçmaya eğilimli bir şey gibi bakmalarının nedeni budur. İnsanla Doğa arasındaki çatışmanın (nevrotik çatışma bunun özel bir biçimidir ancak) insanları özgürce biraraya gelmeye götürdüğünü ve sanatın, bu biraraya gelişin bir zorunluluğu olduğunu; bu birliğin sanat aracılığıyla özgür kalabildiğini ve özgür olduğu için de baskı altındaki bir beraberliğin ulaşamayacağı yüksekliklere ve derinliklere ulaştığını görmezler.

Ruhçözümsel yazıların tümü, özneyle nesnenin yüzlerce sahte görünüş altında karşılıklı olarak birbirini iten karşıtlar gibi göründüğü; bu tartışmayı doğuran toplumda «akıl» maddeden uzaklaşmış olduğu için — özne ve nesne artık etken olarak birbirinin içine girmediği ve böylece pratikte karşıtların kuramsal birliğini kurmadıkları, akıl sorunlarının çözülemez olduğu burjuva bilgi kuramının batağı içinde çabalar durur.

Bilinç nedir? Bilinçsizlik nedir? İçgüdü? Gerçeklik? Akıl? Yanılsama? Bu kavramların anlaşılması, bir ruhbilim akımı için hayati önemdedir apaçık — oysa Freud'çuluğun naif Rousseau'cu idealizmi ile, doyurucu bir ruhbilim ortaya koyamayışı şaşırtıcı değildir.

Birey, eylemle kendini gösteren (tepke) ve bu eylem içinde değişen (koşullu tepke) bazı içgüdülerle doğar. Bu koşullanma, bilinci içerir: bellek, imgeler, düşünceler, algılar ve tanımalar içgüdülerin koşullanmasıdır.

Fakat içgüdülerin her koşullanışı bilinçli değildir. Bilinçsiz beyin etkinliğinde gizemli hiçbir şey olmadığını anlamak önemlidir. Birbirinden çok az farklı olan yineleme-

ler, bir spiral olan yuvarlak ritim, daha öncekilerden dolayı değişmiş olan karşı etki akla ya da yaşama özgü değildir, fakat gerçeklik sürecinin bir karakteristiğidir. Benzerler (Uzay) benzemeyenlerin (Zaman) işe karışmasıyla doğmuştur. Yalnız bu eylem, yaşam alanında kendini gösterince ruhsal adını veririz ona; fakat o zaman özerk sinir sisteminin maksatlı eylemlerinden daha bilinçlidir diyemeyiz ona; bir kendi-gelen, bir çağrısız konuk olarak açıklanacak ve hesaba katılacak şey bilinçsizlik değil bilinçtir. Yalnız ona ilişkin dolaysız yaşantımız, onu kabul edecek temelleri verebilir bize.

Zihinsel çalışma bilinç haline gelir gelmez niteliksel bir sıçrayış yapar ve özgür istenç alanına girer. Bilinçli zihin çalışmaları, böyle oldukları için, nitelikçe bilinçsiz zihin çalışmasından kesin olarak farklıdır. Bilinç, gerçek bir maddi niteliktir, bir epifenomen (ikincil görüngü) değildir; zihinsel çalışma da özgürlüğün niteliğidir.

Davranışçılar, başkalarının bilincinden sonuçlar çıkarmaya hakkımız olmadığını; onların eylemlerinin yeterli uyarıyla, gerekircilik yoluyla açıklanabileceğini ileri sürerler. Aklın var olmadığına ilişkin ileri sürdükleri neden, kuram alanında kaldığı sürece doğrudur, tıpkı öznel idealistin, maddenin olmadığına ilişkin savlarında olduğu gibi. Bunun da pratikte yanlış olduğu kanıtlanır. Kendimiz, bilinçli düşüncelerle birlikteyken eylemlerde niteliksel bir ayrımın farkında olduğumuz için başkalarıyla fiili ilişkilerimizde onların eylemlerinin benzer ayrımlar gösterdiklerini anlarız. Onlarla olan ilişkilerimizde onların bilincine bağlı olduğumuz sürece ve bu işler başarılı olduğu sürece onların bilincinin gerçekliğini doğrularız.

Bilincin ne olduğuna ilişkin bir ipucu verir bize bu. Bilinç, beraberliğin, birliğin ürünüdür: içgüdüler dolayısıyla gerçekleşen bir sürü beraberliğinin değil, tamamen bilincin aracılığıyla ruhsal içgüdülerin özel uyumlarıyla gerçekleşen ekonomik üretim amacıyla bir araya gelişin ürünüdür. Bilinci, hiçbir zaman ortak algı dünyası kuramı terimleriyle kanıtlayamayız, çünkü o tamamen bu dünyanın ken-

disidir. Aynı şekilde bilinçsizliği (madde) de kanıtlayamayız, çünkü tamamen bu dünya değildir o.

Nesneler, toplumsal insanlar için nesne oldukları derecede kendilerini nesne olarak algı akışından ayırırlar. Hayvanlar için ancak bilinmeyen bir fototropizm (ışık doğrulum) kaynağı olan güneş, insan için toplumsal bakımdan tanınan bir nesne, hasadı olgunlaştırıcı, iş günü ölçüsü, avcının saati ve pusulası haline gelir. Algı alanı, şekil ve yer halinde ancak şekiller insanların birleşik eylemi bakımından bir anlam taşıdıkları ölçüde düzenlenir. İçgüdüsel arzu, bu düzenlenişin temelidir, fakat toplum için bir düzenleniş haline gelir gelmez daha yüksek bir düzeye yükselir, bilinç olur.

Aynı şekilde duygu dünyamızın da gerçeğidir bu. İçgüdüsel müziğin bu akıcı yarı aydınlığı toplumsal yaşamın kendisi, sağlamlıklarını biraraya gelmiş insanların ilişkilerinden alan duyguları, sezgileri, tutkuları, değişmeyen eğilimleri, emelleri ve arzuları düzenlediği derecede bir örnek kazanır ve bilinç olur.

Bilincin şekillenmesinde büyük araç, dildir. Güneşi, yıldızları, yağmuru ve denizi —hayvanlardan *yanıtlar* alan nesneler— bize bilinçli olarak gösteren, dildir. Hakikati ve güzelliği değerlendirebilmemizi sağlayan yine dildir; çünkü hakikat, bir gerçeklik algısıyla ortak algı dünyası arasında bir ilişkidir; güzellikse, gerçekliğin bir duygu-tonuyla ortak (kamusal) ego arasındaki bir ilişkidir.

Dolayısıyla görürüz ki, Mowgli gibi, bir kurt-ana tarafından büyütüldüğünde insanın olabileceği bilinçsiz hayvan ile insanın toplumda dönüştüğü bilinçli varlık arasındaki ayrımı oluşturan şey, kendi kişisel gerçeklik yaşantısı ile ortak algı dünyası ve ortak duygu egosu arasındaki fiili ilişkidir. Bilim ve sanat bu dünya ile bu egoyu açar ve geliştirir. Bu dünya ile egonun içinde olan şeyler değildirler; işleyen toplumun tüm karmaşası içinde saklıdırlar. Bilim ve sanat çeşitli nedenlerle bir bakıma algısal gerçekliğe ve somut toplumsal yaşantıda belli bir duygusal davranışa

karşı çıkar ya da yadsır onu. Böyle bir durumda bilim ya da sanat, bir insanın bilinciyle çatışır görünür.

Ortak (kamusal) dünya ve ortak ego canlı bir tarihsel gelişim olarak, bir arada bulunan insanların Doğa'yla etkin savaşımlarından doğar; bir bireyin bilinciyse bu savaşımla olan organik bağda şekillenir. Bir kez daha yineleyelim: ortak algı dünyası ve ortak ego, genotip üzerinde standart birörnek damgası vurmaz: ürünleri ve yansımaları oldukları toplum gibi onlar da genotip'in ruhsal alanda bireysel farklılıklarını gerçekleştirme araçlarıdır.

Bu nedenledir ki, bilinçlilik ve bilinç bu kadar sıkı bir bağlantı halindedir: çünkü bilinçlilik —toplumun törebilimsel yasalarının basılı özeti— birey bilincinin özel bir bütünlenişidir; tıpkı hakikatin, güzelliğin ve gerçekliğin, benzeri toplumsal roller oynayan öteki bütünlenmeler oluşu gibi.

Bu, bilinçliliğin, bölünmüş emellerin ve benzer şeylerin bir çatışması olmaz demek değildir. Bir yandan insan Doğa'yla savaşımında hiçbir zaman mutlak olarak galip değildir; ve tıpkı bir deprem ya da bir malarya salgını gibi «kazalar»ın herhangi bir zaferin göreceliğini ortaya çıkarışı gibi ruhsal alanda da çılgınlık, öldürme, nevroz ya da melankoli, insan uyumlarının insanın kendisini ya da Doğa'yı tamamen fethine kadar uzamadığını ortaya çıkarır. Bilinç tam olarak bütünleşmiş değildir — farklı tabakaların farklı yönsemeleri olabilir.

Ayrıca, insanın Doğa'yla savaşımı, yine özgürlüğünün aracı olan toplumda doğmuş çelişmelerle karışık bir duruma sokulmuştur. Bu, yerel baskı ve gerginliklere, dev kargaşalıklara, devrimlere ya da toplumların yıkılışına ve çöküşüne yol açar. İnsan bilincinde ister istemez yansır bu tinsel sorunlar; —günah duyguları, değersizlik ve umutsuzluk; yaygın ölüm düşünceleri; geniş ruhsal açlıklar; inanç yitimi— bu coşku sarsıntıları toplumsal acının, işkencenin bir bölümüdür.

İnsanın henüz farklılaşmamış olduğu bir ilkel toplumda bilinçlilik ve bilinç birbirine benzer şekilde basit, dolay-

sız ve türdeştir; aynı nedenle de derinlikten ve canlılıktan yoksundur. İlkel topluluklar, «kolektif temsiller»e ve *mistik bir ortaklığa* sahipmiş gibi görünür. Bu bilinç saldırıya uğrayınca, darbeyi yumuşatmak için güçlerin karmaşası ya da dengelenmesi diye bir şey yoktur. Bir kez günah işlediğine ya da büyüye uğradığına inanan ilkel, hemen ölür — gezici insanbilimcilerce iyice tanıtlanmış bir olgudur bu. Onun bilincinin sığlığı, çözülüşünün basitliğinde; ruhunun histeriye düşürülebilme kolaylığında, kolay etkilenebilmesinde ve coşkusal tepkilerinin «ya hep ya hiç» doğasında — farklılaşmış «uygar» insanınkinden daha bilinçsiz ve içgüdüsel düşünme yeteneğini gösteren bütün bu belirtilerle ortaya çıkar.

Bizler yalnızca ilkel olarak değil aynı zamanda *hayvan* olarak doğarız. İçgüdülerimiz genetik olarak değil fakat toplumsal çevreyle uyumlanır. Bilincin tüm anlamının bu demek olduğunu göstermiştik. İçgüdüsel uyumlarımız sonradan elde edildikleri için zihin çalışmamız farklı bilinçsizlik düzeylerini temsil eder ve aşağı yukarı içgüdüseldir. Dışta bir uygarlık kabuğu vardır, onun altında daha ilkel bir tabaka, onun da altında düpedüz hayvansal bir çekirdek. Ne zamandır herkesin bildiği bir şey bu; fakat bilincin toplumsal temeli genel olarak yanlış anlaşılırken, bilinçsiz düşünmenin önemini anlamak ve onu derinden inceleyecek bir teknik yaratmak ruhçözümcülerin başarısıydı.

Özne ile nesnenin birbiri içine geçişi tam olduğu için, yaşam ve yaşantı daima içgüdülerin çevreyle savaşımı olduğu için her düşünme işlemi zorunlu olarak dış gerçekliğin bir öğesiyle bir içgüdüsel öğeyi içinde taşır. Bu, bilince özgü bir şey değil, bütün canlı yanıtların bir özelliğidir. Özerk sinir sisteminin bile çevre etkilerine yanıt verme ve onlar tarafından koşullandırılabilmeleri olgusu onun kendi düşünme işleminde de bir «gerçeklik» öğesi taşıdığını ortaya kor. Bundan dolayı, tüm sinirsel etkinlik alanı hem çevresel ya da sonradan edinilmiş etkilerle, hem de doğuştan ya da içgüdüsel etkilerle iç içedir. Daha önceleri

ruhbilim, en çok sonradan edinilmiş etkilere ilgi duyardı: bilinç alanında «gerçek şeyler»di bunlar: ruhbiliminin duyumları, duyguları ve içgüdülerine nesnel olarak bakılır ve gerçek şeyler gibi düşünülürdü bunlar. Bunun için ruhçözümleme, fethedilecek yepyeni bir alan buldu — düşünme işlemindeki içgüdüsel ya da doğuştan gelen öğeleri nesnel olarak değil fakat eylemde, *yani kendi sınırları içinde* keşfetme alanıdır bu. Ne yazık ki, onlar da öbür uca gitti ve bütün nesnel öğeleri yadsıdılar; sonunda yaşam, kendini kör, dinamik bir libidoya indirgedi. Bu libido, gerçekliğin kendindeki bir süreçten çıkacağı yerde, vücut bulmuş bir hıristiyan ruhunun ta kendisi gibi dünyada başıboş dolaşan, daha önce şekil bulmuş bir şey gibi göründü.

İnsanı içgüdüye ve çevreye böldüğümüzde, insan içgüdüsünün çevresel uyumun (doğal ayıklanma) bir ürünü olduğunu, fakat bunun doğuştan gelen biyolojik uyum olduğunu; oysa insanın bilinç uyumunun toplumsal çevreye bağlı olduğunu ve bu yüzden sonradan elde edilen kültürel uyum olduğunu unutmamalıyız. Çatışmalar uyumların bu iki tabakası arasında: biyolojik ya da içgüdüsel, kültürel ya da bilimsel tabakalar arasında çıkabilir. Normal yaşamda her birinin kendine özgü alanı vardır. Katkısız biyolojik uyumlar insanın sindirimiyle ilgilidir, katkısız kültürel uyumlarsa insanın bir ev yapmasıyla; fakat bunlar birbiri üzerine kaydıkları derecede karşılıklı bir bozulma meydana gelir. İnsanın sindirimi, çirkin bir evden rahatsız olabilir; bir ev yapmak, para için yani karın doyurmak maksadıyla olabilir. Yemek pişirme bir sanat olur. Sanatsa bir peynir ekmek etkinliği. Ruhçözümlemenin incelediği bu bozulma ve birbiri üzerine binmedir. Biyolojik içgüdüler, coşkunun doğuşu ve bilinçteki duygu-tonuyla sıkı sıkıya bağlı olduğundan (tam bağıntı henüz inandırıcı bir şekilde kurulamamıştır), ruhçözümleme, bilincin içgüdülerce bozuluşunu incelemesi (istenç de dahil), coşkusal çağrışımlarla komplekslerin insanların düşünce ve eylemleri üzerindeki etkisini incelemek olmuştur daha çok. Ve biz, bilincin duygusal öğelerinin sanat tarafından bir

ortak ego haline sokuluşunu tartışmış olduğumuz için, ruhçözümlemenin bulgularının sanatı anlamada önemli bir yardımı olacağı açıktır.

3

Düşünme eyleminin inandırıcı bir sınıflandırılışı henüz ileri sürülmemiştir. Benim düşlem adını verdiğim (mutlaka görülür olmayan) imgelerin akışıyla, onları açık algı ya da bellekten ayırmak için ilgilenmekteyiz. Bunlarda şu sınıflandırmayı kullanacağız: (a) Düş (dream); (b) Hayal Kurma ya da Hayale Dalma; (c) Özgür Çağrışım; (d) Yöneltilmiş Düşünme; (e) Yöneltilmiş Duygu.

Ruhçözümcülere gelinceye kadar birçok ruhbilimci ciddi olarak incelemedi düşü. Freud'un sayesinde artık bu ihmalin saçmalığını görüyoruz. İlkel karakteri ve acayip özellikleri yüzünden düş, düşlemin doğası ve düşüncenin rolü üzerine ışık tutmaktadır.

Düşte, kendisini düşüncenin öteki türlerinden ayıran bazı özellikler vardır. Bundan da önemlisi, onda düşüncelerin —sıkıştırılmış, yerinden çıkarılmış ve değiştirilmiş algıların bellek imgeleri— gerçek çevrenin yerini alışıdır. Düş'ün, kendine özgü bir yanıdır bu. Düşlemin bütün öteki şekillerinde, düşünen, çevresinin belli belirsiz bilincindedir ve hayalinin ürünleri içine koymaz kendini; dolaysız çevreler statüsü vermez onlara. Düş görense yapar bunu. Bundan dolayı bir canlılık ve eksiksiz bir gerçeklik kazanırlar; örneğin bu gerçeklik, bir dikkatin hedefi olunca dolaysız çevreye ait olur.

Düşüncelerin bu «maddeleştirilmesi», içedönüşün, duyu dikkatinin çevreden çekilişinin sonucudur. Bu içedönüş uykuyu meydana getiren şeydir. Deri duyum yitimi çekenlerin —oda sessiz ise— uyuya kalmaları için gözlerini kapamaları yeter. Uykuya yardımcı bütün şeyler —karanlık, sessizlik, zihinsel boşluk— dıştan gelen duyusal uyarmaları azaltmak içindir.

Düş-düşüncelerinin maddeselliği ve canlılığı böylece *görece* olmaktadır. İnsan düşteki yüzleri, biçimleri, sözcük

ve sahneleri anımsasa bile bunlar hep karanlık, bulanık, renksiz, delik deşik, belirsiz ve noksandır. Ama onlarla çatışacak bir dış duyu gerçekliği olmadığı için de çevresinin statüsüne ve canlılığına sahipmiş gibi görünürler. Düş materyaline gerçekliğini ve canlılığını veren, bu dikkatin toplanışıdır, yoksa onun iç uygunluğu değildir. Tersine, düş materyali karışık ve yamalıdır.

Jung sıradan «özgür çağrışımlar»ı araştırdı — gerçekliğe bilinçli bir dikkat harcamaksızın aklın özgürce yarattığı bir imgenin diğerini çağrışımı. Düş, içinde düşlemin özgür akışının bir çevrenin maddi gerçekliğini kazandığı devamlı özgür çağrışımın daha ileri bir biçimidir. Freud, düşteki bu daha ileri özgür çağrışımın mekanizmasını açıkça ortaya koymuştur.

Gerçeküstücülük, tekniğini bu özgür çağrışıma dayandırır. Böylece kendiliğinden bir sanatsal ürün ortaya koyacağını sanır. Bu, özgürlüğün zorunluluğu görmezlikten gelmek olduğunu söyleyen klasik burjuva yanılsamasından başka bir şey değildir. Freud'un ve Jung'un deneyimleri, düş'ün ve özgür çağrışımın gerçekten uzak olmak şöyle dursun, bilinçsiz zorunluluğun demirden gerekirciliğine bağlı olduklarını açıkça tanıtladı. Kompleksler diye adlandırılan içgüdüsel dürtülerin çarpıklıkları, düşlemi kaçınılmaz şekilde orta ve dar bir iz içinde akmaya zorlar.

MacCurdy'nin, manyakların ürettikleri şeyler üzerinde yaptığı araştırmalar, yüzeydeki kendiliğindenliğin altında gizli aynı demirden yasayı açığa çıkarmıştır. Manyak saçmalarının görünüşte kolay ve şaşırtıcı şekilde bol oluşu, uzun bir süre içinde tutulmuş stenografik raporlarm dikkatli bir çözümlemesiyle, bunların gerçekte çocukça basitlikte birtakım arzular tarafından belirlendiklerini kanıtladı. Bilinçsiz yasa bir kez ortaya çıkınca, saçmaların, en kaba simgelerin hudutları içinde dalgalanan birkaç düşünceden başka bir şey olmadıkları görüldü.

Düş'ün işlevi nedir? Freud ve Rivers, düş'ün, fizyolojik olarak «uykunun koruyucusu» olduğu üzerinde fikir birliğindedirler. Uyuyanı eyleme kaldırabilecek —yani

uyandırabilecek— uyarımlar zorlayıcı olmadıkça etkin olmayan kanallara çevrilirler. Böyle uyarımlar yalnız dış uyarımları değil —ta düşün içine giren çan sesleri gibi— aynı zamanda acılar, açlık, cinsel arzular gibi iç uyarımları da, uykusunda bir köpeğe koşma hareketleri bile yaptıran içgüdüsel arzunun olgunlaşmamış tüm tahriklerini de içine alır.

Freud bu açıklamanın sorunu çözmediğini de görmüştür. Düşlerin, rahatsız edici uyarımlara karşın insanı uyumaya devam ettirdiği kabul edilse bile niçin o belirli biçimleri alıyorlar? Freud, onların dış uyarımlara düşlemsel (fantastik) bir yanıt şeklini almaları gerektiğini göstermiştir. Ne yazık ki düşlerin bu genel niteliğine ilişkin «*arzu-gerçekleşmesi*» gibi özel bir tanımlama yapmış, bu ise izleyicilerini yanlış yola sürüklemiş ve ruhçözümlemesini davranışçılık ve gestalt ruhbilimi gibi ruhbilimin öteki alanlarından ayırmaya yol açmıştır.

Uyuyan bir kimsenin çağrıldığını düşünelim. Kapı vuruşları uykusuna girer; buna verilecek etkin yanıt, normal olarak yataktan kalkması olacaktı. Bu yüzden onun düşlemsel yanıtı da kalktığını düşlemek şeklini alır — hepimizin başına gelmiştir bu. Aynı şekilde, uyuyan bir kimse açlık sancıları çekiyorsa onun *uyandırıcı* yanıtı beslenmek olacaktır, bu yüzden açlık çeken kimseler boyuna yiyecek görürler düşlerinde.

Kuşkusuz bu bir «arzu-gerçekleşmesi»dir, çünkü düşlemde, kalkmak ve beslenmek arzularını yerine getirir insan. Fakat arzu-gerçekleşmesi genel bir tanım olarak yanlış yere sürükler bizi, çünkü «arzu» çok kez bilinçli olarak *formüle edilmiş* bir amaç için kullanılan bir terimdir; onun yukardaki şekilde kullanılışı ise düşün düşlemin yanıtıyla olan yakın ilişkisini gizler. Günlük yaşamda bizi harekete iten bütün o sayısız uyarımlar —bir emir, bir dürtü, görülen bir şey, bir merak, bir anımsatma notu, bir mektup, deli edici bir cinsel istek— arzular diye adlandırılabilir, çünkü içimizde bizi harekete getirebilecek herhangi bir içgüdüsel dinamizm olmasaydı hiçbir harekette, eylemde bu-

lunamazdık. Fakat bu hareketler için ya da onların düşteki düşlemsel eşdeğerleri için «arzu-gerçekleşmesi» terimini kullanmak, onlara kuşkulu ve acayip bir görünüş verir ve Freud'u «hoş olmayan» düşleri, «doyurucu olmayan» düşleri açıklamakta güçlüğe düşürür. Bu, onun somut yaşamdaki özne-nesne ilişkilerine, idealistçe öznel yaklaşma biçiminin bir yansısıdır.

Düşler bilinçlidir. Bilinç bilgilerinin toplumsal olarak verildiğini; insanın dille, eğitimle ve toplumsal ilişkilerle, ortak dünya ve ortak egoyla koşullandırılmış ve bilinç statüsü verilmiş içgüdüsel yanıtlarını bulduğunu görmüş bulunuyoruz. Öyleyse toplum düşte bile olsa insandan ayrılmamaktadır. Düşte bile toplumsal ego, insanın toplumsal dünyadaki arzularını düşlemsel olarak yerine getirir.

Toplumsal dünyada insan belirli uyarımlara dolaysız yanıt olarak kalkabilir ya da yiyecek yiyebilir. Fakat bir arada yaşama koşulları, bir adamı dövmek ya da bir kadını öpmek gibi bir içgüdüsel arzunun yerine getirilmemesini ister. Bu yüzden toplumsal dünyada böylesi yasadışı arzular iki değişik sonuçtan biriyle karşılaşır: Freud bunlara «bastırma» (repression) ve «yüceltme» (sublimation) adları vermiştir.

Arzuyu «bastırırsak» bilinç alanından bir istenç gücüyle atmış oluruz onu. Bilincin, içgüdüsel yanıtların «toplumsallaşmasına» ya da uygarlaşma yoluna girmesine uygun düştüğünü görmüş olduk artık. Sonuç olarak, bilinç giysisi içinde bir arzu barbarca çıplaklığını örtmüş demektir; yarı uygarlaşmıştır artık. Böyle bir arzu, başka ilgilerle yani başka içgüdüsel yollarla atılamayacak kadar güçlüyse ve bir istenç eylemiyle zorla bilinçsizliğe itilmeyi gerektiriyorsa, bu bastırmanın, arzuyu eğitim cilasından soyması, barbar ve yabanıl hale getirmesi de çok açık bir şeydir. Bundan dolayı Freud okulunun belirtmiş olduğu bastırmanın kötülükleri işte bu, onları toplumsal uyumlarından sıyırma ve yabani mahkûmlar haline getirme işinden gelmektedir. Bilinçli arzuların bu barbarlaştırılmasından çı-

kar aziz'in korkunç azgınlığı, softanın şiddeti ve bir Kutsal Engizisyonun dile gelmez yabanıllıkları.

Yüceltmede, içgüdüler bilinçte kendilerini doyurma iznini veren bir toplumsal uyum kazanırlar. «Sert» bir mektup yazmak, sert bir spora başlamak ya da ekonomik rekabete girişmek, toplumun içgüdüsel arzumuza bir bilinç giysisi giydirmemize izin verme yollarıdır. Doğayla güreşmek, nefretimize yaratıcı bir maddesel çıkış yolu vermek, yüceltmenin daha da üstün biçimleridir. Dans etmek, aşk şiirleri yazmak, sevdiğimiz kadına hizmet ya da söz yoluyla kompliman yapmak, cinsellik duygumuzu uygarlaştırma yollarıdır. Böylece kör güçleri bizi kendilerinin kör köleleri yapabilecek olan bu içgüdüler, bizi efendileri olarak tanırlar ve kendiliğindenliğimizi artırırlar; çünkü kendilerine bir bilinçlilik, dolayısıyla toplumsal uyum verilmiştir. Burada da özgürlüğün, zorunluluğun (gerekliliğin) bilinci olduğu görülür.

Fakat yüceltme olanağının sınırları, bilincin ve dolayısıyla kendiliğindenliğin genişliği düşünce dünyasında belirlenmez. Toplumsal ürünün bir kısmıdır ve tamamı gibi toplumun özgürlüğü de emekle ortaya çıkar. Geçmişte bilincin büyük kısmı ve dolayısıyla yüceltmenin en büyük bölümü toplumsal ürünün en büyük payını kendine ayıran sınıfa gitmiştir: öteki sınıf içinse, toplumsal bakımdan elden kaçırılmış olan boş zaman ve yiyecek arzuları, kaba din biçimi ve bir düş cennetinin düşlemsel yapısı kalmıştır.

Düşteki «Ben», hâlâ toplumsallaşmış «Ben»dir: ortak (kamusal) egoyla olan ilişkilerle değişmiş, içgüdüsel, bilinçsiz genotipinde egodur. Düş dünyası hâlâ ortak algı dünyası tarafından değiştirilen çevreye verilen içgüdüsel yanıtın dünyasıdır. Bu nedenledir ki, gerçek yaşamda olduğu gibi düşte de açlık ve uykudan kalkma dürtüleri *doğrudan* düşlem yoluyla —yemek yediğimizi, giyindiğimizi düşlemekle— giderilir; oysa öteki insanları öldürtmek ya da onlara saldırmak içgüdüleri yüceltilmiş ya da Freud'un dediği gibi «sansür tarafından bozulmuştur.» Kuşkusuz,

içgüdü olarak öldürmek ya da saldırmak diye bir şey olamaz — çünkü öldürme ve saldırma, cinsellik ve kendini koruma içgüdülerince bilinmeyen toplumsal kavramlardır. Fakat bilinçlilik terimleri içinde bilinçsizliğin tartışılmasında bu sözcükler kullanılmalıdır.

Ayrı bir ruh-içi (endo-psychic) sansür düşüncesi açık bir soyutlamadır. Gerçekte «O»nun meydana getirdiği bu sansür ve bozma, ruhun özel bir bölümünün eseri değil, bilincin kendi doğasında var olan şeylerdir. Etkinliği, düşbilincinin bir bölümünü oluşturan herhangi bir sinirsel «değişme», birtakım toplumsal yasalara saygı duymak zorundadır, çünkü aynı bilinç bir takım giysi ve traş gibidir: uygarlaşmanın bir işaretidir.

Bu durumda, gerçek yaşamda yapmaktan utanç duyacağımız şeyleri düşte yapma iznini niçin veriyoruz kendimize? Düşteki bu ahlâk gevşekliğini meydana getirmek için iki etken birleşir. Genotipin yalnızca bir yabanıl olarak değil fakat aynı zamanda kaba, duygusuz olarak doğduğuna işaret edilmişti; bundan dolayı da bilincin gelişimi, dış yanın bir şekillenmesi, noksansız gövdenin bir oyulmasıdır. Bilinç, bir öz-bilinç olarak, özün (self) çevreden bir ayrılışı olarak başlar, fakat tekbaşına bilinci sağlayamaz bu; bir anlamda ona karşıdır ve yalnızca içgüdüseldir. Öz-bilinç çevreye dönüp üzerine çevrenin damgasını basıncadır ki gerçekliğin, «başkalık»ın bilinci olur. Toplumsal bir süreçtir bu. Bebek, çevresindeki şeylerle ilgilenmek ve etkin yaşantı yoluyla onları öğrenmek yoluyla bilinçlenir. Çünkü o bunu dil ve toplumsal etkinlik aracılığı ile yapar; gerçekliğe ilişkin yaşantısı, ortak (kamusal) algı dünyasının zengin, karışık gerçekliğinin bir yaşantısıdır. Uykunun içedönüklüğünde çevre derine batar ve onunla birlikte gerçekliğin toplumsal dünyasının büyük kısmı kaybolur. Çocukluğun içedönüklüğüne, «Ben»in her şey olduğu, dış gerçekliğin henüz belirsiz bir kaos olduğu bebekliğin öz-bilincinin doğuşuna dönmek isteriz. Bu yalnızca düşlerin es-

ki ve çocuksu özelliğini değil de aynı zamanda çözümlemelerin bebeklik yaşantısının etkisini ne derece ortaya çıkardığını da açıklar. Uyurken yüzümüz çocuklaşır. Aynı nedenle, düşte Ana, rahime dönüş, yakın akrabalarla cinsel ilişki ve bütün o bilinen çocuksu Freud'çu güdüler önemli bir rol oynar. Düşteki «Ben», o kadar önemli olmasına karşın, toplumsal yaşam onun gerçekleşme yolu olduğu için küçük bir egodur. Düşteki «Ben» düşteki dünya gibidir, ancak kısmen toplumsallaşmıştır. Böylece düş, gerçeklikten iki kat ayrılmış olur: dış ve iç. Her iki yana da tamamen ayrılmış değildir, ancak gevşemiştir.

Aradaki ayrımı gözönüne almaksızın düş'ten yaşama doğru birtakım sonuçlar çıkarmak yanlış olur. Bu ayrım, bilinçle kavranmış şekliyle toplumsal bir yapı olan çevrenin yaşamında oynanan daha etkin roldür. Bir genotip olarak yalnızca içgüdüye sahip bir durumda doğarız. Öz-bilincimizi kazanırız ve çevreyle karşılıklı eylem içinde, bizim çocuksu bilincimizi ve çocuksu umutlarımızı, arzu ve emellerimizi belirleyen içgüdülerimize bir uyum kazanırız. İnsanlığa doğru gelişmemiz bir bilinç zenginleşmesiyle olur — yani çocukça arzularımızın çevreye çok daha geniş ölçüde uyuşu ile. Yetişkinlik bilincimiz, çocukluğumuz tarafından, çocukluk bilincimizin içgüdüsel genotipimiz tarafından belirlenişinden daha fazla belirlenmez. Yaşantıdaki ayrımda mevcut bir ayrım vardır; bu yaşantıysa, toplumda yaşamanın bir sonucu olarak çevrenin daha derin bir etkisine dayanır. Yaşamış ve bu yüzden değişmişizdir. Freud'çuluk, düş'ü kendi değeri içinde ele alarak bilincin uyumlarını, içgüdüler üzerinde engeller ve korkular gibi kabul ederek boyuna reddeder; bu uyumların, içgüdülerin çevreyle savaşımı tarafından doğuruluşu gibi dirimsel önemde bir olguyu görmez. İçgüdüler bu uyumlardan soyuldukları ölçüde az özgür olurlar. Kaplumbağayı ya da yengeci kabuğundan ayırmak onu özgürleştirmeyecek fakat çevrenin zorunluluğuna daha açık bir hale getirecektir. Kuşkusuz bu, uyumların *nispeten* engelleyici olma olanağını ortadan kaldırmaz — maddesel koşulların daha şim-

diden olası kıldığı öteki uyumların özgürlüğüne nispeten. Örneğin, kaktüsün sert kabuğu onun çöl bölgelerindeki özgürce gelişimini güven altına alır, fakat hava rutubetlenseydi bu kabuk onun gelişimini önleyecek ve deri ya atılacak ya da kaktüsün yanını yöresini daha ince etli bir sürü bitki kaplayacaktı. Bu, toplumsal örgütlenmesi, üretici güçlerinde devamlı ve hızlı bir değişiklik sağlayan insana daha da uygun düşer.

Böylece düş'ün gevşek özelliği kısmen onun çocuksuluğu ile açıklanır. Toplumsal koşullanmamız, buraya kadar açıkladığımız nedenlerle, çevreyle sıkı birlik halindedir. Çevresel güçteki herhangi bir zayıflama uyumumuzu azaltmaya yönelir. Ev çevresinden uzakken ya da arkadaşlarla birlikteyken, veya yabancı bir ülkede nasıl farklı hareket ettiğimizi hepimiz biliriz. İçgüdüsel öfke patlamalarının ya da toplumsal olmayan sarhoşça davranışların, çevrenin gerçekliğinin bir zayıflaması ile birlikte olduğunu biliriz; «nerede olduğumuzu unuttuk» deriz. Uykuda içedönüş, çevreyi mutlak gerçeklikten soyar; düş, bilinçli kaldıkça kaybolmayan toplumsal uygunluğun aynı şekilde gevşemesi de buradan gelir; fakat bilincin bir değeri olacaktır, çünkü içgüdüler, uzun koşullanmaları yüzünden ancak toplumsal olarak kabul edilmiş gerçeklik üzerinde etki gösterebilirler; bütün bu tür gerçeklikler ise bilinçlidir.

Eski ve içgüdüsel doğasından ötürü düş'ün bilinçli materyalini meydana getiren gerçeklik, uyandırıcı bilincin gerçekliğiyle karşılaştığında kaba ve sınırlıdır. Bu yalnızca bir düş'te «düş düşünceleri» olarak görünen dış gerçekliğe değil, iç gerçekliğe: onları yaşayan «ben»e de özgü bir şeydir. Aşağılık, ufak ve bencil bir «ben»dir bu. Bu «ben»de herhangi bir soyluluk ya da bir kahramanlık niteliği bulamayız; tersine hiçbir zaman, gerçekten gurur duyacağımız bir şey yapmaz. Başarıları, yaptıkları bile kolay kazanılmış şeylerdir. Düşten uyandığımızda «gerçekten öyle olmadığımıza» seviniriz. Gerçekten de öyle değilizdir, çünkü insanları soylu ve kahraman yapan, karakterlerine daha çok güzellik ve değer veren beraberlik gerçeğidir. Bundan

dolayı, toplumsal uyumundan bu kadar çok soyulmuş olan düşteki «ben», genişliğinden ve insani değerinden de soyulmuştur.

Fakat düşlemi, düş biçiminde bile düzeltici bir role kadar uzanır görürüz. Düşte ego, eylem halinde gerçeklik üzerinde deneyler yapar, fakat bu plastik bir gerçekliktir artık, maddi şeylerin katılığı yoktur onda. Gece boyunca, gerçeklikle[1] doğrudan doğruya ilişki içinde olmanın gerginliğinden ve uğraşılan gerçek şeyin sınırlarından uzak olarak düşteki düşlemi yeniden ve yeniden kurmak olasıdır.

Gerçekliğin içgüdülerimize daha uygun biçimleriyle deney yapmak ve bu biçimlerin nasıl bir şey olduklarını, içgüdülerimizin onların yaptıklarına karşı nasıl tepki gösterdiklerini iğreti bir biçimde denemek olasıdır. Böylece düş'ün yanılsaması bu biyolojik değeri kazanır: yani olası gerçeklikler ve onlara karşı tutumlarla fikirsel bakımdan deneyler yaparak, gerçeklikte bu tipten değişikliklere yol açar. Düş eyleme yol açar; insan yapabileceği olası şeyi yapmadan önce düşlemelidir. Şurası gerçektir ki, düşümüzün gerçekleştirilmesiyle düşün kendisi hiçbir zaman aynı şey değildir; farklı görünür, farklı hissedilir. Fakat bir yandan da arzumuzla ortak bir yanı vardır: mutlaka gerçekleşecektir, çünkü düş yolu açmış ve bizi kandırmıştır; tıpkı hasat şenliğinin hasadı olası kılışı gibi. Kuşkusuz, düş uygar bir insanın somut yaşamında çok değerli olmayacak kadar eskidir ve toplumsal gerçeklikten düşlemsel olarak yalıtılmıştır.

Düş'ün yanılsatıcı özelliğine karşı «çare» düşü bir kenara bırakmak değil, onu daima önceden gördüğü gerçekleşme olgusuna gittikçe daha çok yaklaşacak derecede ge-

---

1 Uykunun içedönüklüğünde olası fiziksel öğelerin bu esnekliği ve tekrar birleşmeleri belki de vücudun daha gelişmiş bütün hücrelerindeki benzeri fizyolojik işlemin bir yansısıdır; bu yüzden de uykunun biyolojik «neden»idir. Uykuda bütün vücudun koşullanması, düşteki bilinçlilikte olduğu gibi bir tasfiyeye ve sindirime maruz kalabilir.

nişletmek ve uzatmak; daha çok yaşamla, gerçeklikle ve canlı içerikle doldurmaktır. Özgürlük, bir kez daha zorunluluğun bilincinin artırılmasıyla genişlemiş olur. Buysa, düşün toplumsallaştırılmasını ister.

4

Kendi özel denebilecek gerçeklik dünyasında içgüdülerinin ıssız yaşamını sürdüren; köpekler gibi, arzularına yanıt veren en basit eylemleri düşleyen ve bu düşü daha gerçek, daha özlü, daha yararlı yapma gereksinimiyle gerçeklikle karşı karşıya gelmiş olan ilk insan-altı varlığı getirin gözünüzün önüne.

Şiirin doğuşu üzerinde dururken onun bulduğu çözümü kaydetmiştik. İnsan, düş'ü, onu uykudışı gerçekliğin kategorilerine yanıt vermeye zorlayan uyanık yaşama soktuğunda, ileriye doğru büyük bir sıçrama yapmıştır.

Ama önemli olan, insanın, düşü yararlı yapan niteliğini yani onun plastikliğini (esnekliğini) yitirmeksizin yapmasıdır bunu. Bu durumda bilinç, dış gerçeklikle tam tamına uyuşma isteğiyle karşı karşıya gelirse, işte o zaman algıdan farksız olur: şu anda beni çevreleyen şeylerin algısından, şu anda içimde olan duyguların algısından farksız bir şey.

Bundan dolayı, bu uyandırıcı bilincin düğümleri her nasılsa gevşemiş olmalıydı. Uzay-zaman'ın (space-time) katı kristalinde bir noktada yerleşmiş olan «ben»i düşünün. «Ben», uzay-zamanla ilişkilerinin bilincinde olduğu sürece onlar «Ben»den sonsuzluğa doğru koşan parlak bir algı ağından başka bir şey değildir.

Olası iki «gevşeme» yolu vardır:

(1) Bir tanesi öznenin nesneden ayrılışını içerir. Bu ise kendi içinde daha ileri iki alt-bölüm ortaya çıkarır:

a) Duygu-tonu'nun gerçekliği üzerinde durmak ve dış gerçekliğin kristalini eritmek, çözmek olasıdır. Bu, dış gerçekliğin gözden kaybolması demek değildir; dış gerçekliğin öncelikle kendi yasalarına göre değil, içgüdüsel ve öznel yasalara göre ustaca değişikliğe uğratılması demektir. Bun-

dan dolayı düşün plastikliği yerinde kalır, fakat öznel bilincin uyandırıcı gerçekliği, zenginleştirmek üzere düş'e karıştırılır. Bu, yanılsatıcı Sahte Dünya (ama gerçek ortak ego) alanını, sanat dünyasını verir bize.

b) Ya da nesnenin gerçekliği üzerinde durmak ve iç gerçekliğin çekirdeğini eritmek olasıdır. Bu «Ben»in, gözlemcinin ortadan kalkması demek değildir; «Ben»in kendi arzularına göre değil fakat dış gerçekliğin zorunluluğuna göre değişikliğe uğratılması demektir. Düş'ün plastikliği yine korunmuş olur, fakat uyandırıcı çevrenin gerçekliği, onu pekiştirmek üzere düş dünyasına taşınır. Bu, kişiliği olmayan, her yerde hazır, coşkusuz Sahte Ego'yu, bilim dünyasını verir bize.

(2) Özneyi nesneden ayırmanın yanında yeri zamandan, benzeri aykırıdan ve niceliği nitelikten ayırmak da olasıdır. Bu, yer ve zaman ortadan silinir demek değildir; biri ya da öbürü, içinde bozulmanın, sapmanın yer aldığı kopyalardan biri oluyor demektir.

a) Yer birliği, sınıflandırıcı bilimleri ve şiiri verir bize.

b) Zaman birliği ise evrimci bilimleri ve hikâyeyi verir bize.

Anası matematik, önemli alanı ise fizik olan sınıflandırıcı bilimler, zamandan bağımsız olan yer-benzeri düzenlemelerle uğraşır. Zaman, ancak içinde *entropy*'ninkiler (termodinamik sistemde elde edilemez enerji miktarı) dışında yeni niteliklerin ortaya çıkmadığı bir türdeş (homojen) salınma olarak girer araya. Zamansız düzenin, niceliğin ve mekanik maddeciliğin alanıdır bu.

Daha sonra gelişen evrimci bilimler, yaklaşma biçimlerinde tarihseldirler. Bir süreç olarak, yeni niteliklerin ortaya çıkışı olarak gerçeklikle uğraşırlar. Toplumbilim, dirimbilim, yerbilim, ruhbilim, gökbilim ve fizyoloji zamana ilgi duyan, zamanın içinde seyreden ve bu yüzden sıkıştırarak, yoğunlaştırarak, genelleştirerek zamanı soyutlayan (tıpkı sınıflandırıcı bilimlerin uzam'ı sıkıştırması, yoğunlaştırması ve genelleştirmesi gibi) bilimlerin tümüdür. Bu

alanların birbiri içine gireceği besbellidir. Yalnızca matematik katkısız sınıflandırıcı, diyalektik ise katkısız evrimcidir. Evrimci bilimlerin 1750'den 1850'ye kadar yükselişi, Condillac'ın, d'Holbach'ın ve Diderot'nun mekanik maddeciliğini Marx'ın ve Engels'in diyalektik maddeciliğine çevirişi ve idealizmin geliştirdiği özne-nesne ilişkisinin bütün etkin yanlarını içermeyi olası kılışı ile belirlidir.

Aynı bölümleme sanat alanında da buna benzer bir ayrıma yol açar. Yazınsal sanatlarda, roman evrimci, şiirse sınıflandırıcıdır. Bu ayrım, temel bir önem taşıdığı için, ilerde daha ayrıntılı olarak gözden geçirilecektir.

Hayvan-insanın, bizim yaptığımız gibi düşünerek düşlerini maddeselleştirmediği besbellidir. Bu maddeselleştirme, onun Doğa'yla savaşımından, bu savaşımda başkalarıyla birleşme gereksiniminden, bu birleşmenin zorunlu kıldığı ses ve görüş simgelerinin gelişiminden doğmuştur. Sahte ego'nun yardımıyla keşfedilmiş olan gerçek dünya, ve sahte dünyanın aracılığı ile bulunmuş olan gerçek ego bilinçli dünyadır, bilinçli egodur ve dolayısıyla toplumsal dünya ve toplumsal egodur.

Dansta ve şarkıda insan dolaysız gerçeklik dünyasını kovarak bir yarı uyku haline çekilir. Bu, onun dış gerçeklik dünyasıyla ilgisini koparmasını, onu düşünmemesini, yapmasını ve yıkmasını olası kılar. Fakat keyfi ve yasasız bir biçimde değil: böylesi bir uğraşta hedef ya da amaç diye bir şey olmazdı o zaman. O, bu dünyayı toplumsal egonun yasalarına göre kurar ve bunu dansta ve şarkıda dış gerçeklik dünyasından kendini çekerken vücudunu bir ritim içinde hareket ettirmekle; hep birlikte aynı sözcükleri yinelemekle; onları müzik notaları, dansta öykünülen hayvanlar, toplumsal bakımdan tanınan varlıkları ve yaşantıları gösteren sözcükler gibi toplumsal bakımdan ortak nesnelerin uyandırdığı ortak duyguların coşku bağı ile dokumakla, arkadaşlarının öznel dünyası ile ilişkiyi sürdürdüğü için yapar. Böylece ortak algı dünyasının parçaları seçilmiş, düzenlenmiş, birbiri içine karıştırılmış ve toplumsal ego etrafında yeniden yönlendirilmiştir: kendine tapınan-

ların arasına inen ve dansın şekillendirdiği yükseltilmiş ortak egonun bir simgesinden başka bir şey olmayan ilk Yunan ayinlerindeki «tanrı»dır bu toplumsal ego.

Kuşkusuz, toplum geliştikçe, şiir ortak şenlikten ayırır kendini. Uygar insan, fizyolojik içedönüşü daha kolaylıkla sağlar —şiirin ritmi, bunu başarmaya yeter— ve sözcüklerin kolektif öznel anlamı, işbölümünün: dilin daha da genişlemiş ufku ile zenginleşmiş içeriğinde yansıyan bir bölümlenmenin modası geçmiş halo getirdiği ortak şenliğe gereksinim duymaksızın arkadaşlarıyla ilişki halinde tutar onu.

Böyle bir sanat zamandan kurtulmuştur, çünkü insanın kendisi hâlâ zamansızdır, uydurma bir geçmiş ve gelecek düşüncesiyle, çağdan çağa, şimdiki zaman içinde yaşamaya devam eder. Bu düşünsel zamansızlık, insanın işbölümünün zamana kadar uzamamış olduğu; insanın ancak geçimini sağlamak için yaşadığı; modern insan gibi bütün sermayeyi, dondurulmuş emeği, değişen insan kuşaklarının teknik ve kültür başarılarını miras olarak almadığı gerçeğini yansıtır. Yalnızca ölülerle ve henüz doğmamışlarla çok açık toplumsal ilişkilere sahiptir o. Birkaç âlet, sınırlı bir teknik ve yazılmamış bir dil vardır elinde şüphesiz; ve geçmişle bu ortaklık bazan zaman-mit'ler içinde yansır: kahramanlara, bir altın çağa, bir Prometeus'a ya da Musa'ya —barbar insanlara bilgiyi taşıyanlardır bunlar— bağlı mitler içinde... Fakat genellikle şiirin zamansızlığı, Traherne gibi, buğdayın altından yapıldığını ve ölümsüz olduğunu, mısırın hiçbir zaman ekilmemiş ve biçilmemiş olduğunu düşünen kendi çocuksu basitliğine uygun düşer.

Fakat tarih ilerledikçe, insanın değişen geçmişiyle olan karşılıklı etkilenmesi kentlerde, tapmaklarda, devletlerde, sulamada ve nihayet *hikâyelerde:* insanların zaman içinde düzenlenmiş değişen yaşamlarının imgelerinde yansır. Böylece 1750'den ileriye doğru, evrimci bilimler dikkati çekecek bir şekilde ortaya çıktığı sırada en yüksek noktasına erişmiş olan yeni bir sanat —roman ve film— doğar. Buna karşılık bütün bu yeni anlayış sanayileşmenin Do-

ğa'da olası kıldığı korkunç tarihsel değişikliklerin bir ürünüdür.

Hikâyede insan gençtir, yaşlanır; biz bu olgunlaşma işleminde onun dış dünyasının ve kalbinin nasıl değiştiğini görmek isteriz. Ruhun ve geçici bir yaşam çizgisine oranla onun gerçek çevresinin öznel içeriklerindeki bu bozulma, düzenlenme, yoğunlaşma ve ayıklanma, hikâyeyi şiirden ayırır.

Buna karşılık romandaki daha büyük karmaşayı ortaya çıkarır bu. Farklılaşmamış kabilede bütün insanların aynı düşüncede, aynı zamanda, aynı yerde olması, teksesle herkes adına konuşan evrensel ve zamansız bir egonun bu birlikten doğması, kolay ve her zaman olasıdır. Fakat modern toplumun daha farklılaşmış yaşamı *çokseslidir* (contrapuntal); insanların yaşamı, karışık bir kilim dokumasında birbirinin içine girer, birbirini örter; bütün kafaların ve coşkuların bir tek ortak evrensel «Ben»de bir araya gelme anları çok seyrek olur. Dolayısıyla romanın kahramanı şiirin «kahramanı» gibi bir evrensel ortak «Ben» değil, gerçek somut bir bireydir.

Romanın «kolektifliği» nasıl sağlanır? Romanda daima görünen gerçek nesnenin içindedir o: eylemlerin, öteki karakterlerin ve bir tek toplumsal ağ olarak düşünülen olayların gerçekliğindedir. Yani okurun anlık dikkatinden içe-dönüşüyle kovulmuş olan dış gerçeklik, bir başka kılıkta yeniden ortaya çıkar: bu kez gerçeklik olarak, «Ben»in içinde oturup okumakta olduğu oda olarak değil fakat olmuş olan ya da olabilen dış gerçeklik olarak; buysa, roman, zaman boyutu içinde plastik olduğu için olasıdır ancak. Dolayısıyla okurun dolaysız dış gerçekliği dışarı itilmiş ya da romanın sahte dünyasının gerçeğe benzeyişiyle örtülüp gizlenmiştir; bu yüzden bu sahte dünya, şiirin titrek, düş-gibi sahte dünyasından çok daha gerçekçi ve olgusaldır.

Roman bu durumda hayal kurmaya benzer. Bilinen düşle karşılaştırıldığında hayal kurma, daha bir gerçekliğe sahiptir; olasılıkların alanında kalır, düşteki yabanıl taşkınlıkları ya da keskin geçişleri taşımaz içinde. Daha dü-

zenli, daha az ilkeldir; gündüz-düşünde uyanıkızdır ve bu yüzden düşlem bu maddi uygunluğu, her günkü çevreyi yansıtacak ve aklı ona çekecek şekilde gerçek bir düzende sıralanmış nesnelerin bu yoğunluğunu taşımak zorundadır. «Madde»nin hayal kurmada ve romandaki bu niceliği onların geçici düzenlenişini zorunlu kılar, çünkü böyle bir düzenlenme olmaksızın hikâye fazla yüklü ve karışmış olurdu; en sonunda algısal gerçekliğin kendisinin yavaş, kaba hareketine uymak için şişerdi: bu noktada ise bütün değerini ya da duygusal düzenleniş olanağını yitirirdi. Duyumsal içedönüşüyle düş, ritmi ve kendi yoğunlaşmasıyla şiir, gerçekliğin böyle büyük bir sağlamlık kazanma ve zaman içinde böyle belirli bir düzenlenme gereğini gözden kaçırır. Onlarınki uzam içinde bir düzenleniştir.

Hayal kurma karakteristik olarak düşlemin daha çok «uygarlaşmış» bir biçimidir. Gerçeklikte insanın bireysel bir plastik olarak anlatımıdır; tıpkı düşün, insandaki gerçeklik plastiğinin anlatımı oluşu gibi. Biri, insanın kendini değiştirmesinden ortaya çıkan, Doğa üzerindeki gücünü anlatır; öteki ise insanın Doğa'yı değiştirmekle kendi üzerindeki gücünü. Hayal kurmada insan kendisini gerçekliğe uydurma denemesi yapar; düşte, gerçekliği kendisine uydurma denemesi; bu özellikler, kendilerine uygun gelen sanatlara da taşınır.

Bilim, ikiye bölünmüş halinde aynı köken yakınlığını gösterir. Sınıflamalı bilimlerde insan, halihazırdaki gerçeklikten kendi içine, önceki ya da sonraki bir başka gerçekliğin düşüncelerini araya sokarak değil, kendisinden çıkan kategorileri var olan gerçeklik üzerine yayarak döner. Düzen ya da nicelik alanı dediğimiz de gerçekten budur işte. İnsan, ritimden bazı içgüdüsel beraberlikler çıkarışı gibi algıdan da bazı algısal beraberlikler çıkarır. Üç inek, üç elma öznel görünüşten yoksunken (inek, bir insana bir şey olarak görünür, elma ise bir başkasına daha farklı bir değerde görünür) yine de insanlar arasında bir algı beraberliği taşır: «üçlü» oluşturur, sayıdır, niceliktir bu. Sınıflamanın bütün bu niteliksiz kategorileri, şimdiki zamanı,

kendine özgülüklerinden soyarak insana tüm gerçekliği, zamansız bir biçimde «soyutlamak», karıştırmak, ayıklamak ve birleştirmek olanağını verir. Herhangi bir yerdeki bir insana özgü bütün o nitelikleri ortak egodan temizleyerek, insana tüm gerçeklik alanının düşlemsel ve esnek bir kavrama gücünü vermek olası olur. Süreç, gerçekliği içindeki zamandan soyar — yeni niteliklerin ortaya çıkışıdır bu.

Bu nedenledir ki, insanın günlük yaşamında çobanın bilimi (Hindistan) olan sayı sayma ve tarımcının bilimi olan (Mısır) geometri, daha üstün tarihsel bilimlerden önce ortaya çıkar. Daha ilkel bir toplulukta insanlar günden güne daha çok ortak yaşantı (deneyim) kazanırlar; ve yine bir grup halinde toplanarak kendi yaşantılarını bir uzayzaman noktasından bir dünya-perspektifleri demeti olarak nitelikten, duygu-tonundan yoksun bir demet şeklinde (matematiğin kendisidir bu) bir araya getirmek kolaydır onlar için. Yine, çevredeki şeylerden bütün duygu-tonunu ve bu yüzden tüm niteliği soyutlayarak kendilerini çevreden «soyutlamaları» da kolaydır. Görevleri ortak (birlikte) yaptıkları için, bütün görevlerde beraberliği, içlerindeki niceliksel öğeyi, bakılan sığır sayısını, ekilmiş toprağın yüzölçümünü soyutlamak kolaydır onlar için.

Yani çevreden gelen bütün duyusal uyarıları dışarda bırakan uykunun içedönüklüğü, bütün duyusal nitelikleri dışarda bırakan ve böylece şimdiki gerçeklikten tüm gerçekliğe kadar uzanan bir kavrayış kazanan matematiğin içe dönüklüğüyle yer değiştirince, düş, matematik olur. Uykuda soluk alma ritmi ve kan akışı, algı dünyasını egoya çeker; matematikte ise soluk alma ritmi ve kan akışı egoyu algı dünyasına iter.

Evrimci bilimlerin ortaya çıkışı ise ancak uygarlığın çoksesli bir görünüş almasından ve insanların çalışmalarının, isteklerinin, emellerinin kesişmesinden ve birbiri içine girmesinden sonradır. Burada, şimdiki gerçeklikten içedönüş, tüm niteliklerin bilinçlilikten soyutlanması yoluyla değil fakat niteliği değerlendirişi zaman içinde çarpıtılmış

ve düzenlenmiş bir egoyla yer değiştirerek sağlanır. Bu sahte ego matematiğin egosu gibi değildir: her yeri arayan fakat hiçbir yerde niteliği görmeyen ego değil, her yere göz gezdiren fakat ancak bir tek tip nitelik gören (söz konusu bilimin özel alanını belirleyen nitelikler) egodur. Dolayısıyla evrimci bilimlerin ortaya çıkışıyla birlikte bilim zorunlu olarak herbiri kendine özgü ayrı niteliklere sahip olan kimya, dirimbilim, ruhbilim, toplumbilim, vb. çeşitli alanlara ayrılır. Bu alanlar birbiriyle çatışmaz; aslında gerçeklik olan ve bu işbölümü olmaksızın insanın kavrayış alanının dışında kalacak olan bir tek evrensel nitelikler hareketinden seçmelerdir.

Alanlar keyfi olarak seçilmemişlerdir, gerçekliğin ve insanın bu gerçeklikle olan ilişkisinin yapısı ile belirlenmişlerdir ve onun ölü doğayla, vücut olarak kendisiyle, kendi aklıyla ve onların karşılıklı ilişkilerinin yatağı olan toplumla daha sonraki ilgisini gösterirler. Herhangi bir tek alanda bile niteliğin tam oluşu yüzünden onları zaman içinde düzenlemek ve yoğunlaştırmak yine de zorunludur: tıpkı insanın kendi yaşantısını gerçeklik süreci içinde bu alanda ortaya çıkan nitelikleri yoğunlaştırma, eritme ve birleştirme yoluyla geriye dönüp bakarak ayarlayışı gibi.

Roman kahramanının, romanın yazılış nedeni olan öznel tepkileri etkin olarak ortaya çıkaracak olaylar ve kişilerle çevrilmiş bir birey oluşu gibi, evrimci bir bilimin kahramanı da, bilimin düzenlemek ve incelemek üzere geliştirdiği ilişkileri ortaya çıkaracak görüş özelliklerine sahip tek-duyulu insan ya da bu sahte ego tarafından gözlemlenen özel bir nitelik alanıdır.

5

Sanatın ve bilimin bu gelişimi, dural (statik) gerçekliklerin yalnızca düşünce yoluyla keşfi değildir, insanların Doğa'yla etkin ilişkisinin bir kısmıdır. Sanatın düşlemi, insan egosunda yarattığı düzenlenişte devamlı değişiklikler yoluyla insana içgüdülerinin zorunluluğu bilincini verir, dolayısıyla da özgür kılar onu. Bu, inutlak bir özgürlük de-

ğil değişim yollarına bağlı bir özgürlüktür: insanın, sanatın kucağında kendi kör egosuyla karşı durmaya çalıştığı karmaşık, zengin toplumsal egoya bağlı bir özgürlük. Buna karşılık bu toplumsal ego, düşünsel şeylerden değil, insanın gerçek, somut bir toplumda yaşayarak edindiği gerçek somut coşkular ve isteklerden meydana gelmiştir.

Örneğin, yazınsal sanatların gerecinin yapısında: sözcüklerle ortaya çıkar bu; sıradan da olsa, insanın ortak hareketlerinde ona araçlık eden sözcükler... saray dili, kamp dili, mutfak dili...

Bilim ile sanat, düşlemin hudutlarıdır. Somut duygunun ve algının en soyut, en genel ve en temel yasalarını cisimlendirir, bir araya toplarlar. «Katkısız»dırlar ve bu yüzden birbirlerinden ayrılmışlardır. Yeni şeylerle, var olan ortak algı dünyasını yadsıyan ve dolayısıyla onları içine almak için hem egonun genişlemesini isteyen yeni sanat eserleriyle, yeni varsayımlarla, hem de toplumsal yaşantının genel parçalarıyla ilgilidirler. Pratiğin kuramla birleşme yoludur bu, çünkü insanların pratik yaşantıları, onların o andaki bilinçleriyle çatışır ve onun değişmesini ister. Bilim ve sanat mekanik kafalara, yaşama deneyimiyle iç içe değil de ona karşıtmış gibi görünür, çünkü bilim ve sanat bu çatışmanın meyvalarıdır, diye düşünürler.

Bilim ve sanat, ideolojik alanlar gibi bakıldıklarında, yaşamda yapay olarak ayrılmışlardır. Pratik olarak, hissedilen ve bilinen yaşantı olarak her aşamada insanın Doğa'yla savaşımından ortaya çıkarlar.

İnsanın, içinde Doğa'yla etkin savaşımından kurtulduğu ve isteklerine uygun olarak bu savaşımın izlerini vücudunda (simgeyi olay diye alarak) yeniden düzenlediği için uykunun, uyuşukluğun «bekçisi» olarak ortaya çıkan düşlem dünyası, uyandırıcı gerçekliğin toplumsal dünyası içine sokularak yarılmaya ve bir yandan dış gerçekliğin zorunluluğunu gittikçe daha çok yansıtmaya, öte yandansa insanların yüreklerinin izlerini almaya zorlanır. Böylece insanlar birbirlerinin coşkusal yaşantılarıyla ve gerçekli-

ğin yaşantılarıyla etkilenirler. Birbirlerini ne iseler o yapar insanlar.

Sanatçı ve bilim adamı bu yapma işine katılırlar. Onlar, ortak egoyu ya da ortak toplumsal dünyayı reddeden ve bu yüzden bu dünyaların, yeni yaşantıyı da içine alacak şekilde yeniden biçimlenmesini isteyen özel bir yaşam deneyimi —sanatçı ile duygusal, bilim adamıyla algısal bir yaşantıyı— elde eden insanlardır. Tıpkı toplumdaki maddesel malların üreticisinin bu ürünleri pazara getirişi gibi sanatçı ya da bilim adamı da kendi özel yaşantısını yeni bir biçimde ideoloji pazarına getirir.

Ürünlerin, toplumsal ürün ya da *meta* damgası taşıması için, kendilerine toplumsal bir kullanma-değeri veren bir şekil verilmiş olması gerekir. Toplumsal yarar dünyasının birer sakini olabilmeleri için emekle şekillendirilmiş olmaları gerekir. Aynı şekilde sanatçı ya da bilim adamı da, kendi yaşantısına toplumsal bir anlam vermek zorundadır; bu yaşantı, toplumun ideolojik dünyası içine alınmalıdır. Sanattaki ya da bilimdeki *emeği* meydana getiren ve sanatçıya ya da bilim adamına, kendisine bir üretici gözüyle bakmaya hak kazandıran işte bu şekillendirmedir.

Jung, düşlemi ya da özgür çağrışımı «yöneltilmiş düşünme» ile: «ussal» bir yolda, bizim bilinçli gerçeklik bilgimize uyan bir yolda akmaya zorlanan düşünceyle karşılaştırdı. Daha önce görmüş olduğumuz gibi bu bilinçli bilgi, ortak algı dünyasından çıkmaktadır. Dolayısıyla yöneltilmiş düşünme, bilimsel düşünmedir; yöneltilmiş düşünme yoluyla biz, dış gerçeklik yaşantımızı toplumsal bir ürün halinde şekillendiririz.

Jung'un yöneltilmiş düşünme kavramına biz de «yöneltilmiş duygu» kavramını eklemek isteriz. Bu, duygularımızı, doğru düşündüğümüz şeyle, bizim «gerçek» özümüzle, geçerli ve güzel olanla, kendimizin daha iyi kısmı diye hissettiğimiz şeyle, her insanın gönlünde taşıdığı idealle uyuşması istenen çizgiler boyunca yönetmek istediğimiz zamanlarda yaptığımız şeydir. Yöneltilmiş düşünmenin mantıkla denetlenmesi ve hakikatin toplumsal ölçütünü

kabul edişi gibi, yöneltilmiş duygu da kalp tarafından denetlenir ve güzellik ya da iyilik toplumsal ölçütünü kabul eder.

İyiliği güzellikten, bilinci kalpten ayırmış olmak sınıf dininin suçudur. Din, mitoloji olarak, içinde bilim ve sanatın henüz birbirine karışmış halde bulunduğu ilkel şiir olarak (çünkü kolektif düşlem hâlâ kolektif düşten fazla bir şey değildir) ortaya çıkar. İnsan, çevreden tam olarak ayıramamıştır kendisini; egoyla çevre arasındaki çelişkinin bilincinde değildir ve bilinçli olmadığı için de bu çelişkinin kölesidir, duygularıyla ve olaylarla şuraya buraya çarpıp durur körü körüne. Fakat bilim ve sanat ayrılınca, din artık faydalı bir rol oynamaktan çıkar. İkisini birleştirmeye çalışır; bu yüzden de bilimin hakikatini çarpıtır, bozar ve sanatın plastikliğini kayıt altına alır.

Gerçek somut egoyu sahte egoyla ya da esnekliği düşlem kalıbına çevreye sıkıca uyma olanağı veren bir çatıyla değiştirdiği için düşlemin, bilimin egemenlik alanında nüfuz edici bir güç kazandığını, çevreyi daha doğru yansıtma yeteneği kazandığını gördük. Oysa din, öznelle nesneli birbirine karıştırmaya devam eder. İnsanın gerçek olmasını dilediği şeyleri hakikatler diye ilân eder. Onun gerçeklik görüşleri insanın duygusal itileriyle çarpıtılır. Şiirin, öznel içerikleri yüzünden gerçek olarak değerlendirilen ve düşünülen yanılsamalarını alır ve insanların bunlara dış gerçekliğin simgesel ifadelerinin statüsünü vermelerini ister. Fakat insanın pratik yaşantıları bilimsel varsayımların hakikiliğini doğruladığı ya da reddettiği için, din kendi yanılsamalarını maddesel dünyadan daha başka bir dünyanın: cennet ülkesinin, «öteki dünya»nın simgeleri yaparak açılmak, gözönüne serilmek tehlikesinden korur. Açıkçası bu, ilkelerini bilimsel olarak ortaya koyan, onların görünür maddi dünya ile ilişkilerini kuran (taştan, topraktan dağların hareket ettirilmesi vb. mucizeler göstererek) ve dolayısıyla pratikle yüzyüze geldiğinde hataların ortaya serilmesiyle bilimin doğuşuna olanak sağlayan ilkel dinin bozuluşu, gerileyişidir.

Fakat sınıf dini, kendi simgesel ifadelerini maddesel deneyimden dikkatle koruyarak onları, ya gerçek dünyanın gerisinde görünmeden var olan, ya da daha değişmiş, katkısızlığını yitirmiş bir biçimde yalnızca «insanların kalplerinde» var olan yani açıkçası öznel olan bir cennet ülkesine hapseder. Bu durumda dinin hakikatleri, duygu-tonunun simgesidir ve böylece din kendisini sanata indirgemiş olur; şu farkla ki, onun doğuş yöntemi, bilinçli sanatın: rolünün, gereçlerinin, sorunlarının, tekniğinin ve geleneklerinin bilincinde olan sanatın esnekliğiyle ve teknik zenginliğiyle çatışan dogmatik ve amatörce bir katılık verir ona.

Böylece işlevlerini başka organlara kaptırmış olan bütün kalıntılar gibi modern din de bozulma belirtileri gösterir. Daha önce de göstermiş olduğumuz gibi, tüm ideolojik yapısı, onu canlı tutmuş olan nedenlere: monarşiyi, aristokrasiyi, feodal ayrıcalığı ve benzeri işlevsiz artıkları canlı tutmuş olan aynı nedenlere ihanet eder: günü geçmiş ayrıcalıkları koruyan bir sınıflı toplumun özel koşulları ve kemikleşmesidir bu.

Dinin yanıltması —öznel ile nesnel arasındaki bir yanıltma, zihin karıştırmadır bu— kendisi de özneyle nesnenin etkin ilişkileri arasında, her birinin karşılıklı bir hareketle birbirinden ayrılışını sağlayan bir kopma ve ayrılma sonucu karmaşık hale gelmiş olan bir toplumu yansıtır. Düşünen sınıf çalışan sınıftan ayrılmış olduğu için bilincin (öznenin) çevreden (nesneden) ayrıldığı bir toplumda insanların ideolojik gerçekliğe ilişkin imgelerinin, bilimin sağlığını ve hareketini sağlayan pratikle devamlı olarak düzeltilmesi olası değildir. Kendi özel alanlarında etkin denemelerle gerçekliğe sımsıkı yapışan bilim, bir sınıfın evrensel «felsefesine» yamanamaz, fakat ayrılışlarıyla düşünceyi yoksullaştıran yüksek derecede özelleşmiş, birbiriyle çelişen bilimler kaosuna ayrışır, parçalanır. Bir bilim adamında bile bir kural olarak bilimsel olmayan bir dünya görüşü vardır. Bu yüzden, öznel olarak çarpıtılmış bir gerçeklik tablosunun ortaya çıkması ve bu bölünme yüzünden eylemle düzeltilmeye karşı bağışıklı olması olasıdır.

Köleler, özgür olmadıklarını ve Tanrının iyi olmadığını körü körüne bilebilirler — ama efendileri *onların* bu yaşantılarını nasıl bölüşürler? Aynı şekilde, bir başka dünyanın büyüyüşü —bu maddesel dünyanın değil de pırıl pırıl duygusal renklerle boyanmış bir dünyanın— ezilen sınıfın katlandığı maddesel dünyanın yoksulluğundan doğar: bu sınıf, çalışmasının karşılığını gelecekteki mutluluğuyla görecektir. İşte tersine dönmüş din dünyası burada ortaya çıkar: tersine dönmüştür, çünkü toplumun dünyası tersine dönmüştür. Bilim ve sanatın gelişimi, dinin yerine daha canlı, daha güçlü araçlar: sanatın *bilinçli* yanılsamasını, bilimin *kişiliksiz* hakikatini ve her ikisinin olası kıldığı daha zengin somut yaşamayı koyunca, bu iki etmen dini sürdürmek için birleşir.

Böylece düşlem, kendisini yaratan ve buna karşılık onun da daha zengin bir biçimde var olmaya çağırdığı ve beklediği eylemin ayrılmaz bir tamamlayıcısı olarak gelişir. Zenginleşmiş olan pratikse, düşlemin bu bekleyişini boşa çıkarmaz, yeni bir başarı düzeyini olası kılar. Böylece düşlem, insanı iki türlü uyuma götürür: içgüdülerini toplumun egosuna, algısını ise toplumun algısına. Bu uyma, genotipin dilsiz yaratığını soylulaştırır, yükseltir ve özgür yapar, çünkü toplumun egosu ve toplumun algısı, yardımsız, çaresiz bireyinkinden son derece daha nüfuz edici, zengin ve karmaşıktır, tıpkı birlik halindeki insanın Doğa'ya karşı tek başına insandan daha güçlü oluşu gibi.

Tüm düşünce, tüm duygu bir dereceye kadar bilim ve sanat kategorilerini yansıtır. Bilim ve sanat bizim günlük var oluşumuzda doğarlar. Bilimsel sistemler ve sanat yapıtları, bu günlük somut yaşamın özü olan örgütlenmenin en yüksek biçimleridirler.

Bilim ve sanat, herhangi bir sanatsal yapıdan sahte dünyayı söküp attığımız ve yerine gerçek bir dünya koyduğumuz zaman, ya da herhangi bir bilimsel yapıdan sahte kişiliksiz egoyu atıp yerine gerçek bir insan varlığını

koyduğumuzda *pratik* hale gelir ve somut gerçek yaşama girer. İlk durumda «bağımsız» insan arzusuna gerçek bir maddeleşme veririz; ikincisinde gerçekliğin bir kısmını, insan arzusuna bir yanıt biçimine sokarız. Böylece, gerçek somut yaşama girişte sanatsal ve bilimsel yapı, şu ya da bu biçimde karışmış ya da «katkılı», genel olacağı yerde özel, soyut olacağı yerde somut olur; bunu olası kılmak için kullandığımız dilse, inandırma alanının dilidir: bilim ve sanatın katkısız ve «pratik-dışı» dünyalarından uzaklaşmış gündelik yaşamın basit dilidir. Bu zorunlu düşüş için üzülmemeliyiz. Bilim ve sanat insan içindir, yoksa insan bilim ve sanat için değil. Ama bu konuda söylenecek şey, bu kadar değildir. Bilim ve sanat *insandan* yapılmıştır, insan bilim ve sanattan değil. Bilim ve sanatın, gerçek «karışık» yaşam deneyimine doğru akışı onları doğrultan, yücelten ve geliştiren şeydir, öyle ki sonunda, yaşamda cisimleşmiş olmalarının sonucu olarak kendi cennetlerine daha deneyimli, daha zengin, çok daha soyut ve katkısız olarak dönerler. Ve bugün ruh gibi görünmez olmalarına karşılık, çocukluk dönemlerinde somut yaşamın kendisi kadar somuttu bilim ve sanat.

Ekonomik üretim için bir araya gelmekten doğmuş olan bu düşlem, maddesel simgelerle: jestlerle, seslerle, çizgilerle ve dokunuşlarla ulaştırılır bir insandan diğerine. İnsan duyularının doğası yüzünden ses, insanların gözlerini dış gerçekliği dikkatle gözetlemekte özgür kılarak, en sevilen duyuyu doğruluyordu başlangıçta. Artık bütün insanların aynı zamanda çevreyle ilgilenmelerini sağlayamayan işbölümü, yine de görüşe birtakım üstünlükler vermiş ve sesler görünür simgeler haline yani yazı haline gelmiştir. Dil, diyagramlara ya da resim-yazıya üstün olan düşlemin kişiden kişiye ulaştırılması için en değerli bir araç olarak gelişmiştir. Dilin bu somut işlevinden habersiz olmak ve dikkati onun biçimsel görünüşü üzerinde toplamak birçok felsefecinin dile acayip şekilde koruyucu bir biçimde yaklaşmalarına neden olmuştur.

Dili, ideal dilden sapmış olduğu için «noksan» ve man-

tıkdışı bulur bu felsefeciler — hani bir dirimbilimcinin türleri inceleyip herhangi bir ideal hayvandan ayrıldıkları için onları kusurlu buluşu gibi. Bu felsefeciler, bilincin düşünce ürünü olduğunu; gerçekliğin duru bir imgesi olduğunu sanırlar. Aynı şekilde dilin, evrenin edilgen bir fotoğrafı olmak için var olduğunu sanırlar. Wittgenstein'in *Tractatus Logico - Philosophicus*'u tamamen bu varsayım üzerine kurulmuştur. Bir resmin, betimlediği sahnenin tıpkısı olması gerektiğini düşünen filistenlerin hatasıdır bu. Zaten elimizde olan bir şeyin tamamen aynı bir kopyasını yapmanın budalaca bir iş olduğunu; dilin ve düşüncenin gerçeklikle olan ilişkisinin edilgen bir yansıma değil, etken ve taraf tutucu bir tepki olduğunu; basit bir tepkinin bilinçli bir hale gelmesini, bilgi olmasını olası kılan şeyin de bu etkenlik ve taraf tutuculuk olduğunu görmezler. Ayna tam olarak yansıtır, ama ne yansıttığını bilmez. Evrenin her parçası, Evren'in geri kalan kısmını yansıtır; fakat bilgi insanlara gerçekliğin geri kalan bölümüyle etken ve toplumsal ilişkisinin sonucu olarak verilir ancak. Bilgi, ekonomik bir üründür.

Russel, Wittgenstein'in anlayışını şöyle ifade eder: «Bir dilin temel görevi olguları doğrulamak ya da yadsımaktır.» Fakat bu bir görev değildir. Olgular kendi kendilerini doğrular ya da yadsırlar: yani ya vardırlar ya da yokturlar. Bir insan onları dış gerçeklik içinde görür ya da görmez. Dilsiz kalmaya devam eder. Dilin görevi, yaşamın bir uzantısı olarak, hangi olguların doğrulanmaya ya da yadsınmaya hak kazandığını: hangi olguların insanlar için var olduğunu ya da olmadığını kararlaştırmaktır. Dilin görevi, olguları hiyerarşik olarak ayıklanabilsinler, yoğunlaştırılabilsinler, sınıflandırılabilsinler diye düzenli bir dünya görüşü içine yerleştirmenin olası en iyi aracı olmaktır, böyle bir dünya görüşü içine özne de girecektir elbet. Toplum iki kez: ego olarak, dünya olarak ve iki halde de kendi maddesel tarihini arkasından sürükleyerek görünecektir. Russell'ın dil görüşü, Carlyle'a: «Evreni kabul ediyorum» diyen o coşkun hanımefendinin görüşüne benzer. Oysa in-

san Evren'i kabul etmez; çünkü Evren onu kabul etmez. İnsan, ortadan kalkma tehlikesi altında onu *değiştirmek* zorundadır. Bunu ise ancak birlik halindeyken yapabilir; bu yüzden dil, ekonomik üretim amacıyla birlik haline gelmiş insanların, duyan insanlar ve algılayan insanlar olarak ilişkilerini yansıtır.

Dilin bu tarihsel işlevi, var olan dillerin, Wittgenstein' in varsaydığı «yetkin» dilden niçin o kadar uzak olduğunu açıklar. Böyle yetkin bir dil tamamen yararsız bir şey olurdu. Dünyanın, dış gerçeklikle —tıpkı bir aynanın yansıttığı şeyle olduğu gibi— aynı ilişki içinde duran bir resmi olurdu. O zaman da imgelediği şeyden aşağı birşey olurdu, gereksiz bir yapı olurdu. Dünya ya da özne üzerinde gizli bir gücü olmazdı. Değerli olan şey, dilin duyguyu ifade etmesi, gerçekliğin parçalarını resmedici olduğu kadar yargılayıcı olmasıdır. Dil, gerçekliğin yalnızca ne olduğunu değil (gerçekliğin ne olduğu insanın gözü önünde durup durmaktadır) aynı zamanda gerçeklikle ne yapılabileceğini —onun içte gizli yasalarını, insanın onunla ne yapmak istediğini— kendi bilinçsiz zorunluluklarını da ifade eder. Dil, gerçekliğin insanla ilişki halinde —soyut insanla değil, somut insansal varlıklarla ilişki halinde— ne olduğunu ifade edecek bir araçtır.

Dilin dinle aynı kaynaktan çıktığını, yani sınıflı bir toplumda nesnenin özneden kopuşu olduğunu düşünen felsefecilerin hataları apaçık ortada değil midir? Bunun ardından, düşüncenin yalnızca hayal olduğuna, yarattığı, geliştirdiği ve düzelttiği aynı etkinlikten kopmuş olduğuna gelinir. Dil ve onu doğurmuş olan düşlem, onların ürünü olan bilinçli ruh, Doğa'yla birlik halinde savaşımı her üçünü de yaratmış olan insan, ilk kez Marx'ın o aceleyle karalanmış ve insan düşüncesinde yeni bir çağın başlangıcını belirten *Feuerbach Üzerine On Bir Tez*'inde dile getirdiği bir ilişki içinde birbirine bağlıdır: «Felsefeciler, çeşitli yollardan dünyayı *yorumlamaktan* başka bir şey yapmadılar bugüne dek; oysa sorun, onu *değiştirmektir*.»

X

ŞİİRİN DÜŞ GÖREVİ

1

DAHA önceki bir bölümde modern şiirin sözcüklerle kurulduğunu, simgesel olmadığını, usa aykırı, somut olduğunu, yoğun etkilenmelerle tanımlandığını ve ritmik olduğunu söylemiştik. Düş'ü (dream) incelerken gördük ki düşlemin diğer biçimleriyle karşılaştırıldığında düş de simgesel değildir ve usa aykırıdır. Şiir sözcüklerden meydana gelir, düş bellek imgelerinden. Düş imgeleri, dış gerçeklikten çıkarılmış ussal yasaları izlemez; tersine, ruhçözümlemenin de gösterdiği gibi imgelerin akışı duygu yasalarıyla açıklanır.

Düş, yöneltilmiş düşünce ya da yöneltilmiş duygu değil, özgür —yani toplumsal olmayan— çağrışımdır. Dolayısıyla düş'ün çağrışımları kişiseldir ve ancak düş görenin kişisel yaşamıyla ilişkili olarak anlaşılabilir. Düş'ün yapısının gizli yasası «düş-görevi»dir.

Şiirdeki usa aykırılıkta bir düş'e benzerlik vardır: imgelerin akışı onda da duygusal yasalarla açıklanır; ama bu, düşte olduğu gibi «özgür» çağrışım değildir. Şiirsel duygu, yöneltilmiş duygudur: toplumsal ego tarafından denetlenen duygudur. Şiirsel çağrışımlar toplumsaldır.

Düş görenin bir başka gerçeklikle bağımsız, tamamen düşünün imgeleri içinde yaşayışı gibi, şiir okuru da dış dünyayla ilişkisiz şiirin sözcükleri içinde yaşar. Şiirin dün-

yası *onun* kendi dünyasıdır. Şiiri okurken şairin coşkularını duyar. Falcı kadının ya da Baküs rahibesinin tanrı adına birinci kişide konuşuşu gibi okuru da şiirsel yanılsamanın etkisi altında şair adına birinci kişide hisseder.

Şiirdeki düşünceler gibi düş'ün imgeleri de somuttur. Her düşte ve her şiirde, bellek-imgesi ve sözcük farklı rol oynar, dolayısıyla farklı anlamlar taşır. Düşler ve şiirler, kendi aralarında tutarsızdırlar. Her düş ve her şiir kendine özgü bir dünyadır.

Şiir ritimlidir. Ritim, bizim çevreye ilişkin duygusal algımızı kapayacak kadar fizyolojik bilincin yükselişini sağlar. Dans, müzik ya da şarkı ritminde, bilinçli olmak yerine özbilinçli oluruz. Kalp atışının ritmi, soluk alış ve dirimsel zamanlılık, çevrenin fiziksel ritmini iter. Bu anlamda uyku da ritimlidir. Düş gören, beden kalesine çekilir ve kapıları kapar.

«Fizyolojik» içedönüş, şiirde, niçin —şaire ölçü ve uyak güçlüklerini kabul ettirecek kadar— hikâyede olduğundan daha gereklidir? Yanıt, içedönüşün şiirde daha güçlü olması zorunluluğudur. İçedönüşle, yalnızca dolaysız-çevreden bir uzaklaşma kastedilmektedir: insan, sessiz bir çalışma odasında rahatsız edilmeden oturarak da bunu sağlayabilirdi. Böyle bir içedönüş her cins düşünce için olduğu kadar bilimsel düşünce için ya da roman okuma için de aynı derecede istenir, buysa, sözcüklerin düzeniyle değil, dikkat toplama çabasıyla elde edilebilir. Bazı kimseler başkalarının yapamayacağı koşullarda, zor bir bilimsel kitap ya da bir şiir kitabı üzerinde «dikkatlerini toplayabilirler». Bu cins içedönüş, sözcüklerin düzenine bağlı değildir. Bugüne kadar hiç kimse bilimsel yazıyı, ölçülü yaparak kolaylaştırma düşüncesini ileri sürmemiştir.

Ama içedönüşün bir başka yanı vardır. Bilimsel düşlem için içedönüşte dolaysız çevreden yüz çevirdiğimiz doğrudur; bununla birlikte, dış gerçekliğin sözcüklerle simgelenen yanlarına doğru döneriz. Dilin gerisinde dolaşırken, onun tanıtladığı dış gerçeklik dünyasını görürüz çok kere. Ama şiirde düşünceler, sözcüklerin kendilerinin duygu-ton-

larına doğru yöneltilmelidir. Dikkat, şiirle simgelenen dış gerçekliğin parçalarının altına, bu parçalara yapışık coşkusal alt dünyaya doğru batmalıdır. Şiirde, çokrenkli cam kubbenin gerisinde özün beyaz parlaklığına geçmeliyiz. Dolayısıyla fizyolojik bir içedönüş gereksinimi, okurun dolaysız çevresinden değil, *şiirde tanıtlanmış çevreden (ya da dış gerçeklikten)* yüzçevirmedir. Bundan dolayı şiir, dili kullanışında özün yapısını yüceltmek için gerçekliğin yapısını durmadan çarpıtır ve yadsır; ritim, yarım uyak ya da ses yinelemesi aracılığı ile ussal bağıntısı olmayan, yani dış gerçeklik dünyası içinde bağları olmayan sözcükleri bir araya getirir. Ussal yapılarını ortasından keserek, sözcükleri keyfi uzunlukta mısralara böler. Ters çevirme, yapma vurgu ve kontrpuanın her çeşidini kullanarak sözcüklerin dış gerçeklik dünyasından gelme çağrışımlarını bozar.

Böylece dış gerçeklik dünyası geri çekilir; içgüdü dünyası, sözcüklerin gerisindeki duygusal coşku bağlantısıysa görüş alanına yükselir ve gerçeklik dünyası olur. Özne nesneden çıkar: yani toplumsal ego toplumsal dünyadan çıkar. Wordsworth'ün söyledikleri doğrudur: «Ölçü eğilimi, dili bir dereceye kadar, kendi gerçekliğinden soymak ve böylece kompozisyonun tümü üzerine cisimsiz var oluşun yarı-bilincine benzer bir şey atmaktır.» Aynı şekilde Coleridge de bizimkine benzer bir kavrama ulaşmıştır: «Ölçü, yalnızca bir dikkat uyarıcısıdır.» Sıradan bir dikkat değil de, özel cinsten bir dikkat: sözcüklerin kendilerinin duygusal çağrışımlarına bir dikkattir bu.

Burada şiirle roman arasında yakalanması çok önemli olan bir ayrım vardır. Romanda da öznel öğeler kendileri için değerlendirilirler ve görüş alanına yükselirler, ama farklı bir biçimde. Roman, dış gerçekliği, onun yerine okurla gerçeklik arasında duracak yeteri kadar «şey» taşıyan aşağı yukarı sabit bir sahte gerçeklik koymakla bozar. Bu demektir ki, romanda coşkusal çağrışımlar sözcükle değil, sözcüklerle simgelenen sahte gerçekliğin hareketli akıntısına bağlanır. İşte bunun içindir ki ritim, «incelmişlik» ve üslûp romana yabancıdır; romanın o kadar güçlü yansıt-

ma gücü, romanların sözcüklerden meydana gelmeyişi hep buradan gelir. Tıpkı oyunlar gibi onlar da sahnelerden, eylemlerden, *madde*'den, insanlardan meydana gelmiştir. «Cicili-bicili» bir biçem, romanın aleyhinedir, çünkü gözü insanlardan ve şeylerden sözcüklere kaydırır — sözcükler kendileri olmaktan, siyah şekiller olmaktan çıkar, bir çeşit duygu-tonunun doğrudan doğruya bağlı olduğu simgeler olurlar. Örneğin, birisi «Hayvan!» diye bağırınca hayvanları, sonra da hayvanca nitelikleri düşünmeyiz de, zalimlik ya da kabalık esinleyen güçlü bir öznel tepki duyarız. Bir sözcüğe karşı duyulacak şiirsel bir tepkidir bu; öteki, bir hikâye tepkisidir.

Sözcükler az olduğundan, Freud'un dediği gibi «fazla yüklü»dürler. Bir sözcüğün birçok anlamı olduğu için birçok duygusal çağrışımı vardır. Örneğin «hayvan» sözcüğü budala bir insan, zalim bir kişi, bir hayvan cinsi gibi anlamlara çekilebilir. Roman yazmada sözcükler gerçekliğin gerekli kısmı dışında kalan bütün öteki parçaları dışarda bırakacak ve coşkusal çağrışım, kurulan yapıya yönelecek şekilde düzenlenir. Şiir yazmada ise gerçekliğin tutarlı bir parçasıyla peşin bir ilişki olmaksızın coşkusal çağrışımlarla birbirlerini itecek ya da güçlendireceklerdir: örneğin, roman yazarken «Hint Okyanusu» deyişinde «okyanus» sözcüğü belli bir coğrafik okyanus anlamıyla sınırlanmıştır, okur için ancak o zaman coşkusal bir çağrışımı vardır. Şiirdeyse «Hint denizi»nin farklı bir anlamı vardır, çünkü coşkusal çağrışımlar belli bir denize değil, birbirini etkileyen ve roman yazarının cümlesinden oldukça farklı, kuşkulu, karanlık «duygu»lar yaratacak şekilde birbirine karışan «Hint» ve «deniz» sözcüklerine doğrudur.

Elbette, şiirsel metinlerin romanda (örneğin Proust, Malraux, Lawrence ve Melville'de), ya da roman metinlerinin şiirde (Shakespeare'in oyunlarındaki tamamen açıklayıcı yamalarda) uzantıları olabilir, ama bu genel özellikleri etkilemez. Ayrım o derece bellidir ki, bir yığın büyük roman yazarının şiir karşısında gösterdiği acayip duygusuzluğu; öte yandan bir yığın büyük şairin aynı şekilde kötü

romanlara düşkünlüklerini ancak bununla açıklayabiliriz. Şiirin ve romanın tekniği arasındaki bu ayrım, iki sanat alanı arasındaki ayrımı belirler.

2

Edebiyat sanatının temeli nedir? Ondaki ileriye doğru hareketi yaratan iç çelişki nedir? Açıkçası bu, toplumun tüm hareketini meydana getiren çelişkinin: içgüdülerle çevre arasındaki çelişkinin, insanla Doğa arasındaki, yaşam dediğimiz sonsuz savaşımın özel bir biçimi olabilir.

Ben, sanatçı, toplumsal dünyanın biçimlendirdiği belli bir bilinç taşırım. Bir sanatçı olarak içimdeki yaratıcılık duygusunun, ustalığın ve bende bilinçli bir özne yaratmış olan tüm coşkusal düzenin üzerimdeki dolaysız ve dolaylı etkisiyle temsil edilen sanatçı bilincimdir beni ilgilendiren. Bu bilinç, yaşantımla çelişir: yani, *yeni* bir kişisel yaşantım vardır benim, toplumsal şiir dünyasında verilmeyen bir şeydir bu. Bu yüzden, kendini-anlatma denilen ama gerçekte kendini-toplumsallaştırma olan şeye: benim özel yaşantımı, sanatın toplumsal dünyasında bir cisim haline gelecek ve bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkacak olan bir biçimin içine dökmeye karşı bir arzu duyarım. Sanat yapıtı olumsuzlamanın olumsuzlamasını (negation of the negation) yani var olan sanat dünyasıyla (var olan bilinç ya da kuram), yaşantım (yaşam ya da pratik) arasındaki bileşimi temsil eder.

Bu yüzden, sonunda sanat dünyası benim sanat yapıtımın zorlamasıyla değişecektir. Sanatçı olarak rolümün devrimci yanıdır bu. Ama öte yandan benim bilincim de değişecektir, çünkü yeni, dilsiz ve daha açıkça belirtilmemiş yaşam deneyimimi sanat dünyası aracılığı ile bilinçleşmeye, benim bilinç alanıma girmeye zorluyorumdur. Sanatçı olarak rolümün uyumcu (adaptative) yanıdır bu. Sanat izleyicisi için de aynı şey: onun da bilinci, yeni bir sanat yapıtının saldırısı karşısında bir devrime uğrayacaktır; ama o sanat yapıtını değerlendirişi, ancak yaşamda

benzeri herhangi bir yaşantısı olduğu ölçüde olası olacaktır. Önceki süreç devrimci, sonraki ise uyumcu olacaktır.

Devrimci sözcüğünü kullanmaktansa, evrimci sözcüğünü kullanmak daha yerinde olurdu; çünkü böylece, ötekini, var olan bilinçle (alışkanlıklar, gelenekler, sanatsal ölçütler) mevcut kategorilerin baştan aşağı değişimini, tam bir yeniden gözden geçirilmesini (somut yaşamın kendisi de aynı dönemde benzeri bir değişikliğe uğradığı için olası olan bir gözdengeçirmeyi) gerektirecek derecede zıtlaşması hallerine ayırabilirdik. Elizabeth Çağı böyle dönemlerden biriydi. Bir başkasının eşiğindeyiz bugün.

Şurası açıktır ki sanatçıyı ilgilendiren bilinç, coşkusal bilinçtir: doğrudan doğruya içgüdülerden fırlayan bilinçtir. Ama, bilim adamı ve varsayımı (sanat-yapıtının eşdeğeri) ile ussal bilinç arasında da (doğrudan doğruya algıdan fırlayan bilinç arasında da) aynı ilişki vardır.

Sanat süreçlerinde aracı etmen, bireylerin yaşantısıyla ilişkisi içinde toplumsal ego olduğuna göre, sanat-yapıtıyla gerçekleştirilen bütünlenmenin (integration) ancak şu koşullar altında başarılabileceği açıktır: bütünlenen özel yaşantı parçası (a) *önemlidir*, derin coşkusal itilerle, kültürün değişen uyumlarının altında aynı kalmaya devam ettikleri için iskelet olarak: toplumsal egoda, çağlar boyu sanatın dikmiş olduğu ana örgütleyici güç olarak hareket eden değişmez içgüdülerle ilgilidir; (b) *genel*'dir, sanatçıya ya da bir iki kişiye özgü çelişik bir yaşantı parçası değildir, birçok insanın yaşantısında dilsiz, bilinçsiz bir biçimde rastlanır: yoksa sanat yapıtı nasıl anlamlı olabilirdi onlar için, onların o zamana kadarki anarşik yaşantılarını nasıl bütünler, onlara, sanatçınınkinde olduğu gibi, nasıl anlatım kazandırabilirdi?

(a) Koşulu, büyük sanatın —geniş ve derin bir bütünleyiş ustalığı gösteren sanatın— evrensel, zamanı olmayan ve çağdan çağa eskimeyen, kaybolmayan bir şeyler kazanmasını sağlar. Bu zamansızlığın, içgüdülerin zamansızlığı olduğunu, uygarlığın bütün o zengin üstyapısının altında inatla duran genotipin değişmeyen gizli yüzü olduğunu gö-

rürüz. (b) Koşulu, çağdaş sanatın, bizim için neden özel ve çarpıcı bir anlamı olduğunu, neden küçük çağdaş şairlerde bile, Homeros'ta, Dante'de ya da Shakespeare'de bulamayacağımız canlı ve dolaysız bir şey bulduğumuzu açıklar. Onlar aynı dünyada yaşarlar ve gücünü tattıkları aynı bedensiz güçlerle rastlaşırlar.

Bu, aynı zamanda sanata maddeci bir yönden yaklaşmanın, herhangi bir çağın sanat yapıtlarında o çağın toplumsal ilişkilerinin bir yansısını aramanın neden doğru olduğunu açıklar. Çünkü tüm insanların yaşantıları genellikle o çağın toplumsal ilişkileriyle belirlenir; daha doğrusu, bir tür, nasıl hayvanların ortalama fiziksel özelliklerinin bir grubu ise, o çağın toplumsal ilişkileri de insanın bireysel yaşantılarının ortalamasından başka bir şey değildir. Sanat, toplumsal dünyada yaşadığına göre ve ancak insanların ortak yaşantılarının bütünlenmesinde bir değeri olabildiğine göre, herhangi bir çağın sanatının ancak o çağdaki insanların genel yaşantılarını dile getirebileceği açıktır. Sanatçı, tek başına yaşayan bir kurt olmadıktan başka o çağın normal insanıdır da: sanatçı olduğu derecede, kuşkusuz. Bilinçte normallik, görüşteki normallik kadar enderdir kuşkusuz, ve sonuncusunun aksine bilinçteki normallik, sabit fiziksel bir standart değil, yıldan yıla değişen bir standarttır. Ayrıca onun normalliği, deyim yerindeyse, anormal yaşantıların ölçütüdür. Çağdaş insanların yaşamlarındaki acayipliğin, yeniliğin ve rastlantının ölçütüdür: miras olarak edinmiş oldukları bilinçlerini sarsan, umulmayan şeylerin zorlamalarının tümüdür. Sanatçının görünen anormalliği de buradan gelir.

Son olarak, bu, sınıflı bir toplumda sanatın neden bir sınıf sanatı olduğunu açıklar. Çünkü Marx'çı anlamda bir sınıf, yaşam deneyimleri temelde benzer olan, yani kendi aralarındaki farklar başka sınıflardaki insanların yaşam deneyimleriyle olan dış farklarından daha küçük farklar gösteren bir grup insandan başka bir şey değildir. Kuşkusuz, bu farkın ekonomik bir temeli, ekonomik üretimin kaçınılmaz koşullarından gelen maddesel bir nedeni vardır.

Bu yüzden sanatçı, yeni yaşantıyı zorunlu olarak bütünleyecek ve yaşantısı genellikle kendisininkine, kendi sınıfınınkine benzeyen grubun bilincini dile getirecektir. Bu, sanatı yapan, onunla uğraşan sınıf olacaktır: toplumun özgürlüğünü ve bilincini kendi kutbunda toplayan sınıf, her çağın egemen sınıfı olacaktır.

Bu, toplumun en genel yasasını yans'tan edebiyat sanatının en genel hareketidir. Buraya kadar açıkladığımız farklı şiir ve roman teknikleri yüzünden bu hareket şiirde ve romanda farklı şekillerde dile gelir.

Şiir, önce sözcükle simgelenen nesneye ya da varlığa gideceği ve daha sonra ondan duygusal çağrışım çıkaracağı yerde, sözcüğün dolaysız duygusal çağrışımları üzerinde toplar dikkati. Sözcükler, simgeledikleri nesnelerden sayıca daha az olduklarından, şiirin etkileri buna uygun olarak yoğunlaşmıştır, ama şiirin kendisi yine buna uygun olarak karanlık ve kapalıdır. Empson'un şiirin temeli olarak kabul ettiği bu kapalılık, gerçekte bir yan-üründür. Önce simgelenen gerçekliğe sonra da o gerçekliğin duygu-tonuna gitmek yerine, sözcüklerin duygu-tonları üzerinde bir dikkati toplayış —dilin yapısı yüzünden— insanın bilincinin daha dilsiz ve içgüdüsel bölümü üzerinde dikkati toplayıştır. İnsamn bilincinin içgüdüsel bakımdan daha ortak kısmına bir yaklaşmadır. Çevreye uymuş insanda genotipin gizli, değişmeyen çekirdeğine doğru bir yaklaşmadır. Şiirde fizyolojik içe dönüşün önemi de buradan gelmektedir.

Bu genotip, nispeten değişmez olduğu için farklılaşmamıştır. Romandaki zaman zincirlemesinin önemine karşılık şiirdeki zamansızlık buradan gelir. Şiir, bütün yaşantının etrafında toplandığı bir ortak «Ben» adına zamanın dışında konuşur. Şiirdeki insanın bütün coşkusal yaşantıları içgüdüler etrafında, «Ben» etrafında düzenlenmiştir. Şiir, gerçekliğin, bir noktadan alınmış bir tutam içgüdüsel perspektifidir. Bulutlu ve kapalı olduğu için görüş uzaklığı daha ilerilere erişir; ufku, sonsuzluğu karartmak, donuklaştırmak için açılır, genişler ve ileriye uzar gibidir. İç-

güdüsel olduğu için dayanıklıdır, kalıcıdır. İçinde içgüdüler bir yüksek haykırışla dile gelirler: her insanın, bir bütün olarak çağdaş yaşamla genel ilişkisinde ortak olan şeyi dile getiren bir haykırıştır bu.

Ama roman, öznel çağrışımlarını çıkarmak üzere önce gerçekliğe gider. Bundan dolayı romanı «içimizde» duyar gibi olmayız; duygularımızı, romanın duygu-tonuyla özdeşlemeyiz. Romanın sahte dünyasının içinde durur, gözleriz onu; olsa olsa kendimizi roman kahramanı ile özdeşler, çevresinin «başkalığını» onunla birlikte izleriz. Roman, içgüdülerle çevredekiler arasındaki genel gerginliği değil çevrede bulunan şeylerdeki değişikliğin (yaşam deneyimi) sonucu olarak ortaya çıkan gerginliğin değişikliklerini dile getirir. İnsanların zaman-yaşantılarının kendi aralarında belirli ayrım gösterdiği farklılaşmış bir toplumda o kadar gerekli zaman öğesinin (bir süreç olarak gerçeklik) işe katılışı, romanın ayrıntılara inmek zorunda olduğunu, eylemleri ve duyguları dışardan gözlenen karakterlere sahip olması gerektiğini gösterir. Şiir iç'tendir: dünyanın, bir noktadan, şairin gözünden alınmış «Ben» perspektiflerinin bir demetidir. Hikâyeyse dış'tandır, dünyanın çeşitli kısımlarından alınmış bir demet «Ben» (karakter) perspektifidir.

Besbelli ki roman, insanların yaşantılarının kendi aralarında bu nesnel yaklaşmayı zorunlu kılacak kadar belirli farklar gösterdiği ve bu farkın kendisinin, toplumdaki hızlı değişimin, artmış bir işlev farklılaşmasının, süreç olarak, diyalektik olarak yaşamın gittikçe daha çok gerçekleşmesinin bir sonucu olduğu toplumlarda gelişebilir ancak. Şiir, yaşamın, genç ve yaşlı arasında fazla bir değişiklik olmaksızın akıp durduğu bir kabilenin ürünüdür; roman, insanların başına daima bir şeylerin geldiği ve bu yüzden daima değiştikleri rahatsız bir çağa özgüdür.

3

Ama her sanat özneldir. Her sanat coşkusaldır ve bu yüzden, toplumsal yaşama uyumları coşkusal bilinci doğuran içgüdülere ilgi duyar. Bundan dolayı sanat, gizli arzu-

ları, tüm insansal kültürü bir tek sonsuz dizide birleştiren genotiple yakın ilişkisinden kurtulamaz.

Bu genotip iki görüş noktasından ele alınabilir; zamandışı ve zamanlı, değişimsiz ve değişimli, genel ve özel.

a) Zamandışı, değişmez ve geneldir, çünkü genotip genellikle bütün toplumlarda ve bütün insanlarda aslında sabittir. Bir benzerlik tabanı vardır. İnsan, doğasal ayıklanma yoluyla içine damgalanmış farklarla değil, toplumsal evrimden gelen değişimler edinerek Atinalıyken Eski Britonlu, daha sonra da Londralı olur. Şiir, bu sabit içgüdüsel faktörü dile getirir.

b) Ama bu benzerliğin altında, genotipler, genlerin bir grubu oldukları için, bireysel farklılıklar gösterirler. Bu genler, yeni kişilikler ortaya çıkarmak için devamlı olarak karıştırılırlar. İnsanlar bu şekilde aralarında farklılaştıkları için, kolektif uygarlığın basit kabile yaşamı ile doyurulamaz artık. Böyle ilkel bir ekonominin çevresi içinde doyurulamayan «lüksler» isterler, özgürlük isterler, özel ürünler isterler. Bu, toplumda, buraya kadar açıkladığımız gibi, bireyselliği bastırmanın değil onu gerçekleştirmenin aracı olan bir ekonomik farklılaşmaya yol açar. Dolayısıyla bu bireysel genetik farklılıklar, zamanla değişiklik doğurur ve insanın toplumsal «ölçüt»ten sapması demek olan *karakter*'lerin gerçekleşmesini olası kılar. Böylece, romanın tekniği, karakterlerin var olan toplumda kendi bireysel farklılıklarını gerçekleştirmeye çabalayışlarıyla ilgili kılar onu.

Şiir, insanın toplumdaki genel zamansız birliğinde var olan özgürlüğü dile getirir; ortak içgüdüsel eğilimlerin toplamı ve koruyucusu olarak toplumla ilgilidir; ölümden, aşktan, umuttan, yazgıdan ve umutsuzluktan, bütün insanların başına geldiği şekilde söz eder. Roman, insanların toplumdaki birliklerinde değil, farklılıklarında aradıkları özgürlüğün, toplumun gözeneklerinde özgürlük arayışlarının, dolayısıyla kendilerinden farklı *öteki* bireylerce itilmelerinin, onlarla çarpışmalarının, onlara karşı somut hareketlerinin anlatımıdır.

Bu yüzden roman, işbölümünün üretim güçlerinde yarattığı büyümenin, toplumun farklılaşmasını geniş ölçüde artırmakla kalmayıp aynı zamanda kendi temelini devamlı olarak devrimleştirmek yoluyla yaşamda sonsuz bir akış ve değişim meydana getirdiği kapitalizmde gelişebilirdi. Aynı şekilde, kapitalizm çürüdükçe roman, insanların yaşantılarını: ekonomik farklılaşmanın bir özgürlük aracı olmaktan çıkıp bireyselliği ezen bir lastik-damga haline gelişini (sınıfların kemikleşmesi); ilerlemekten alıkonan üretici güçlerin yaşamın özgür gelişimini boğuşunu (genel ekonomik bunalımlar) dile getirecekti. O halde böyle bir dönemde romanın çöküşü, zorunlu olarak genel evrimci bir kargaşayla birlikte olur.

Böylece biz şiirle romanın teknik farklılıklarında, değişmezlikle değişim, uzam ile zaman arasındaki farkı görürüz; ve şurası açıktır ki bunlar karşılıklı olarak birbirini iten karşıtlar değil birbiri içine giren ve birbirinden kopup ayrılırken boyuna zenginleşen bir gerçeklik doğuran karşıtlardır.

Bu, evrimci ve sınıflandırıcı bilimler arasındaki farkla aynı türden bir farktı. Tıpkı şiir tekniğinin, sözcük üzerinde dolaysız bir yoğunlaşma isteyişi gibi, geometri ve matematik gibi sınıflandırıcı bilimler de simge üzerinde dolaysız bir yoğunlaşma ister. Roman, simgeden gerçekliğe geçmemizi ister, ancak ondan sonra duygusal düzenlenişe geçilebilir çünkü; dirimbilim, önce somut nesnelere, ancak ondan sonra onların ussal düzenlenişine geçmemizi ister. Şiir, sözcükten doğrudan doğruya algısal düzenlenişe geçer; önemli nitelikleri imgede zaten kristalleşmiş kabul edilen somut nesneye dikkat etmez pek. Dolayısıyla —mutlak olarak doğru sözcük ya da doğru simge üzerinde— konuşmanın hem şair, hem de matematikçi için yaşamsal önemi, dirimbilimciye ya da romancıya bırakılan daha gevşek konuşmayla zıtlaşmaktadır.

Müziğin, aşırı bir şiir türü olduğunu, matematiğin, maddenin öznel niteliklerinin hemen hepsinden kaçışı gibi, müziğin de (şiirin tersine) seslerin nesnel anıştırmalarının

hemen hepsinden kaçtığını görmüştük. Bu yüzden müzisyen kendi dilinde şairden daha kesindir, müzik simgelerinin duygusal yasaları matematiksel simgelerin algısal yasaları kadar dikkatli ve hassastır.

Artık şiirin, tekniğinde düş'e neden benzediğini daha açık olarak anlayabiliriz. Düşlerin özelliği, düş görenin, düş içinde daima başrolü oynamasıdır. Düş gören daima vardır düşte; bazan da (çözümlememizin gösterdiği gibi) birçok sahte kılıklar içinde. Bu benmerkezcilik şiirin de özelliğidir. Şair, oldukça çocuksu bir biçimde, bütün izlenimlerini, yaşantılarını, düşüncelerini, imgelerini doğrudan doğruya kaydeder. Her şey doğrudan doğruya görüldüğü ve denendiği için şiirdeki bencillik buradan gelir. Şiir, yalnızca iki sözcüğün: «Ben» ve «Gibi» sözcüklerinin aracılık ettiği bellek-imgelerinin bir ilişkisidir.

Ama düş'ün (rüyanın) bencilliği değildir bu; toplumsal bir bencilliktir. Şairin özel coşkusal bütünlüğü sözcükler içinde yoğunlaştırılmıştır; sözcüklerse okunur ve okurun ruhu aynı coşkusal bütünlüğü yaşar. Okur, şiir süresince kendini şair yerine koyar ve onun gözleriyle görür. Şair odur artık.

Shelley'in bir şiirinde Shelley'izdir. Shakespeare'i okurken onun derin parıldayan görüşüyle bakarız dünyaya. Şairin umulmayan, beklenilmeyen kişiliği de buradan gelir. Çağdaş dünyaya şiirin görüş noktasından bakan, bir «karakter» değil, ortak insansal yaratık yani genotip olmasına karşın, ona gene de bir tek insanın gözünden, şair ruhunun pencerelerinden bakar.

Nasıl olur bu? Şiir tekniğinin gizi budur. Şiirin düşle eşlenmesi gibi şiir tekniği de düş tekniğinin benzeri olur. Düş tekniğinin yapısı, çözümlemeciler tarafından «düş işlevi» gibi genel bir ad altında bulunmuştur.

Bir düş, iki tabakadan oluşur. Belli olan, *bildiri* özüdür. Deniz kenarında yürüyoruz, bir gemi yanaşır sahile, bineriz, Fransa'ya çıkarız, birtakım şeyler gelir başımıza ve bu böylece sürer gider. Bu, ertesi sabah kahvaltıda düşle olan ilgimizi anlayamayıp bizi sıkıntıyla dinleyen ailemize an-

lattığımız bildiri özüdür düşümüzün. Ama bizim düşle olan ilgimiz, yanılsamanın tam oluşu yüzündendi. Devam ettikleri sürece bu şeyler gerçekten oluyormuş gibi geliyordu bize. Bu canlılığınsa herhangi bir duygusal nedenden çıkmış olması gerekir. Ama biz, düşte başımıza gelen şeyler ne kadar şaşırtıcı olursa olsun, pek az gerçek coşku duyarız. Coşku duysak bile, yaşadığımız serüvenlerle kıyaslanamayacak ölçüde az olur bu. Şaşırtıcı şeyler olur, şaşırmayız. Önemsiz şeyler olur dehşete düşeriz. Etkiler, duygular gerçeklikle ilgili olarak yer değiştirmiştir. Bu parça parça çeşitli imgelere, aklımıza gelişleri gibi çağrışımlarımızı vermemiz istenirse bizden, yer değiştirmiş duygusal yaşamın tüm bir alt ürünü açığa çıkar. Her simge, yaşamımızdaki anılarla yakından ilgilidir: düşüncelerin çağrışımı yoluyla değil, duygusal çağrışımla.

«Düş işlevi»nin özelliği, her düş simgesinin fazla belirli oluşu ve birçok çeşitli duygusal anlam taşıyışıdır. Bunun, şiirsel sözcüklerin de özelliği olduğunu ve aynı nedenden geldiğini; düş simgelerinin, önce kendimizi yönelttiğimiz sabit bir sahte dünyanın simgeleri olarak değil, duygusal özlerinden dolayı doğrudan doğruya değerlendirildiklerini görmüştük. Bundan dolayı, düşün tutarsızlığı, şiirin «mantıkdışı» ritmi ve uyağıyla birbirine uygun düşer.

Ruhun yapısı öyledir ki, uyurken içgüdünün bütün bilinçli arzularının, umutlarının, korkularının ve sevgilerinin yerine keyfi ama aslında basit bilinçsiz arzuların duygusal bağları tarafından çağrıştırılan bellek-imgeleri geçer. Bu bilinçsiz arzular içgüdünün istek uyandırma etkinliği tarafından dolayısıyla da, evrimsel açıdan eski olması nedeniyle değişmemiş bulunan ve bu yüzden toplumsallığa karşı olan ya da daha doğrusu toplumsal olmayan ruhun uyumayan bölümü tarafından düzenlenirler. Bu duygusal temel normal olarak düşte görülmez. «Bastırılmış»tır. Yalnızca, görünüşte birbiriyle ilişkisiz keyfi simgeler görünür

bilinçte. Ama bu duygusal temel, düşün «uslamlaması»dır (reasoning - muhakeme) ve onun akışını yönetir. Gizli, görünmez özdür. Ama duyguların da, düşün bellek-imgeleriyle olan ilişkileri yüzünden bir «mantık»ı vardır. Böylece ikili bir bozulma —gerçekliğin ve coşkunun bozulması— ikili bir yer değiştirme —özne ve nesnenin yer değiştirmesi— vardır.

Uykuda uyartılara karşı neden tam bir bilinçsizlik gösteremeyiz? Nedeni basit: uyku bir ölüm ya da tam bir bilinçsizlik değil, dikkatimizin bir bölümünün uyanık kalmakta devam ettiği bir durumdur da ondan. Uykuda dikkat, dış dünyadan dönmüş olsa bile tamamen uyur halde değildir, yoksa dış uyartılar bizi hiç uyandırmazdı. Uyuyanın dikkati, pek büyük olmayan bir gürültüyle çekilebilir. Çok derin uykunun hayvanlar için tehlikeli olduğu açık bir şeydir. Bilincin başlangıç noktasının hemen altındaki uyartılar: örneğin, hafif dış gürültüler, yüze düşen güneş ışığı, kollara bacaklara basınç, sindirim rahatsızlıkları kendi sinir hücrelerine değil, bilinçsiz içgüdü «grup»ları tarafından emredilen başka yollara çevrilirler.

Bilinçsiz bir arzunun gerçekliği pratikte sınanabilir. Uyuyan bir insan, uyumadan önce herhangi bir şeyi elinde tutmaya karar verirse, uyandığı zaman onu hâlâ elinde tutuyor durumda olacaktır; bu, uykusu boyunca bazı uyumayan sinir hücrelerinin bilinçsiz olarak emretmeye devam ettiği ve bir kas gerginliğini devam ettirmek için parmaklara doğru giden sinirlere devamlı bir sinirsel tepi (impuls) akımı gönderdiğini gösterir. Eğer duygular böyle uyartılar tarafından zayıflatılmış olsaydı, uyku sona ererdi. Bu yüzden, içgüdüsel bilinçsiz sinir hücrelerinden duygusal kalıplara giden çağrışım yolları bir bakıma yanhatlıdır ve uyartılar ise bir yer değiştirmeyle ilgili kalıplara, yani bellek-imgelerine çevrilir. Bunlar bu yan-hatlı duygusal kalıplarla, çağrışım yoluyla bağlanır; kendileri duygularla iç içe değildir. Bu bellek-imgeleri düşte görünür ve böylece ufacık bir itişle harekete hazır dikkate kendini ayarlayabileceği bir şey verir; yoksa dikkat uyartıla-

ra yönelir ve uyuyanı uyandırırdı. Uykunun yalnızca daha gelişmiş hayvanlarda: yaşamları, sonradan elde edilmiş ve uykuda fizyolojik olarak «üzerinde çalışmayı» gerektiren uyumlarla dolu hayvanlarda görünmesi rastlantı değildir. Doğuştan gelen pek ince uyumlara sahip olan böcekler uyumazlar. Ya da koza halinde olduğu gibi «uyudukları» zaman, bu son ve çok daha noksansız bir uyumdur: vücuttaki her hücre yeniden bir uyum kazanır.

Bellek-imgelerinin —onların gizli özlerinin— coşkusal düzenlenişi bu yüzden onların doğuş süreciyle verilmiştir. Herhangi bir başlangıç değeri uyarımlarla artırılırsa ya da yön değişiminde bir yanlışlık olursa çok güçlü etkiler ortaya çıkar; uyuyan, daha bilinçli hale gelerek hemen uyanır. Duygusal gerçekliğin olmayışı, düşlerin kolayca unutulmasından bellidir; oysa uyuyanın güçlü etkiler yüzünden uyandığı ya da uyanır gibi olduğu karabasanlar genellikle açıkça anımsanır. Duygular, gerçekleşme ve dolayısıyla eyleme götürme noktasına gelir gelmez uyanırız.

Öyleyse düşler, bir açık, bir de gizli öz taşırlar. Açık öz, imge düşlemi, gizli öz ise duygusal gerçekliktir. Her ikisinin de, düşteki düşlemsel bir duygululuk bildirisiyle ve gizli öze bağlı bir imge gerçekliğiyle ikili bir bağıntısı vardır. Ruhçözümcüler, düşlerin çözümlemeleri sözle yapıldığı için bu ayrımı gözetmemişlerdir. İmgeleri ve duyguları söz haline çevirmede bilgikuramsal (epistemolojik) bir sızıntı olduğunu görmemişlerdir. İmgeler ve duygular dilde bir arada yaşarlar ve birbirinden ayrılamazlar: her ikisi de toplumsal ve bilinçlidir. Ruhçözümcü bunu görmemezlikten gelince bir çelişmeyle karşılaşır: düşlerin gizli özünü değerken düş gören, çağrışımlar olarak bir «bilinçsiz» duygular demeti vermez ona, çünkü düş gören ancak dil'le anlatır anlatacağını; dilde ise duygu daima bir imgeye, dış gerçekliğin bir simgesine bağlıdır ve kendisi bilinçli bir duygu-tonudur. Bu yüzden çözümlemeci, düş-imgelerinin gizli - özü olarak beraberinde bilinçli duyguları da getiren daha başka imgeler de elde eder. Bu nedenle ruhçözümcü, bilinçsiz duyguları onların toplumsal anlamlarıyla eşitle-

mek istemekle kalmaz; duygusal düzenlenişin bilinçsiz ve bu yüzden *kişisel* olduğu düşle, duygusal düzenlenişin bilinçli ve bu yüzden *toplumsal* olduğu sanat arasındaki ayrılığı görmemezlikten gelir. Bu, özgür çağrışımla, yöneltilmiş duygu arasındaki ayrımdır.

4

Bu, özgürlüğün, gerçek burjuva usulünde, gerekliliğin bilinçsizliği olduğu, yani imgelerin akışını belirleyen ve iyi şiirde bilinçli olan duygusal yapının farkında olunmayan yere: yöneltilmemiş duygusu ve kişisel duygu düzenlenişiyle *gerçeküstücü* tekniğe götürür. *Gerçeküstücü* sanatın beyinsel ve göze dayanan özelliği buradan gelir. Bu burjuva özgürlüğü, *gerçeküstücülüğü* doğuran simgecilik felsefesinde zaten vardı. Simgeciliğin filozofu Remy de Gourmont doğru olarak diyordu ki: «Her şeyin üzerinde bir özgürlük kuramıdır o; mutlak düşünce ve biçim özgürlüğünü içinde taşır: estetik kişiliğin özgür ve bireysel gelişimidir.» Ve simgeci şairlerin en büyüğü olan Rimbaud şöyle diyordu: «Kafamın düzensizliğini kutsal tutmaya gelmişim bu dünyaya.»

Düş gibi şiir de *açık* ve *gizli* özleri taşır içinde. Açık öze kabaca, şiiri açıklamak yoluyla varılabilir. «Düşüncelerin» imgeleridir bu. Açıklama sırasında gizli öz, yani coşkusal öz hemen tamamen yok olur. Öyleyse o, sözcüklerle simgeleşmiş dış gerçeklikte değil (çünkü bu saklanmıştır), sözcüklerin kendilerindedir. Açık öz, «ussal» olarak yorumlanan şiirdir. Başka yollarla ve başka dillerde ifade edilebilir. Ama şiirin gizli özü, o özel sözle anlatım biçimindedir, başka bir şeyde değil.

Gizli öz nasıl sözcüğün kendisinde oluyor da, sözcüklerin *anlamında* yani dış gerçekliğin sözcüklerle simgelenen bölümlerinde olmuyor? Coşkular, dış gerçekliğin açık özle simgelenen bölümü ile etkin olarak çağrıştırılamazlar, çünkü dış gerçekliğin aynı bölümünü simgeye dökmek için başka bir dil kullanılabilir, ama ortaya çıkan gene de aynı

şiir olmaz. O halde nasıl oluyor ilk sözcükler coşkusal özü «kendilerinde» tutuyor da, simgeledikleri şeylerde tutmuyor? Düş çözümlemesi, düşüncelerin *duygusal* birliği yoluyla bize bunun yanıtını vermektedir. Düşüncelerin herhangi bir birliğinde iki imge, farklı herhangi bir şeyle birbirine bağlanır, çöplerin bir iple bağlanışı gibi. Şiirdeyse bunlar duygu ile bağlanır birbirine.

Bir sözcük çevre koşullarından soyutlanır ve bir çözümlemecinin, hastasından düşün belli bir imgesi üzerinde durmasını istediği biçimde üzerinde durulursa, bir sıra çağrışım belli belirsiz akıl düzeyine çıkacaktır. «Spring»[1] gibi basit bir sözcükte yüzlercesi vardır bunların: yeşillik, gençlik, kaynaklar, sıçrama; her sözcük, arkasında sözcüğün kullanılmış olduğu farklı durumların binlercesi içinden seçilmiş koca bir duygusal çağrışımlar torbası ve yükü sürükler. Şiir demek olan gizli duygu özünü sağlayan, bu çağrışımlardır. «Yeşillik», «gençlik» düşünceleri değil, «yeşillik» ve «gençlik» düşüncelerini «spring» sözcüğüne bağlayan duygusal bağ şiirin hammaddesini oluşturur.

Kuşkusuz, «spring» sözcüğüyle kastedilen *şey* olarak bahar'ın da (mevsim) birçok duygusal çağrışımları vardır. Bunları roman kullanır. Şiir, «spring» sözcüğüyle hemen birleşen ve dolayısıyla bu sözcükte olduğu gibi (bir kaynak) ve (sıçramak) gibi bir sözcük oyunu yapan çağrışımları içeren daha genel, ince ve içgüdüsel duygularla ilgilenir. Şiirin, sözcüklerle oynamak, açık ya da gizli sözcük oyunu yapmak, sözcüklerin dokularında eğlenmek eğilimi buradan gelir. Bu, şiirin, dolaysız ve hattâ karşıt duygu-tonlarını gerçekleştirmek için sözcükleri gramer kuralları dışında kullanma tekniğinin bir parçasıdır. Roman, sözcükleri, gerçekliğin bir tek açık parçası dışında bütün anlamları ve dolayısıyla bütün duygu-tonlarını dışarda bırakacak kadar kesin şekilde gramere uygun olarak kullanır;

---

1 İngilizcede bahar, kaynak, yay ve sıçramak anlamlarına gelen «spring» sözcüğünün akla getirdiği çağrışımların hepsini birden kapsayacak bir Türkçe sözcük olmadığı için aynen bırakıldı. (Çev.)

coşkusal özü, gerçekliğin bu parçasıyla, algısal yaşam-deneyiminin bir bölümü olarak hikâyedeki parçalarıyla etken (aktif) ilişkisinden çıkarır.

Bir şiirden bir mısra okuduğumuz zaman, duyguların bağlı olduğu öteki düşünceler akla gelmez. Şiirde «mevsim» düşüncesiyle kullanılan bir «spring» sözcüğünün sıçrama ve fışkırma gibi yan anlamlarını duyarız, ama açık bir şiirsel söz oyunu olmadıkça kaynak ya da sıçrama anlamlarında kullanamayız onu. Onlar bilinçsiz olarak kalırlar. *Şiir, tersine çevrilmiş bir cins düştür.* Oysa düşte gerçek duygular kısmen bastırılır ve birbirine karışmış imgeler bilinç alanına çıkarken, şiirde birlikte olan imgeler kısmen bastırılmış ve bilinç alanında duygusal düzenleniş biçiminde var olan şey birbirine karışmış duygulardır.

Niçin açık bir öz vardır acaba? Niçin bütün imgeler bastırılmamıştır? Büyük şiir, neden, aşırı simgecilerin şiiri gibi hiçbir anlama gelmeyen bir sözcükler topluluğu değildir de, duygusal çağrışımlarla dolu sözcüklerdir? Şiir, açıklandığı zaman duygusal değerini yitirdiğine göre, neden bir şey belirtmeli, neden bir sözdizimine uymalı, düzyazıyla açıklanabilir olmalıdır?

Yanıt, şiirin, dış gerçekliğe bir uyma olduğudur. Dünyaya doğru bir coşkusal davranıştır. Dil ile yapılır; dil ise başkalığı belirtmek için toplumsal olarak paylaşılan nesnel gerçekliğin parçalarını göstermek için yaratılmıştır. Bilimsel düşünce ile aynı dil içinde yaşar şiir. Bildiri özü dış gerçekliğin bir anlatımını temsil eder. Bildiri özü dış gerçekliğin, bir sahne olsun, bir düşünce, sorun ya da olay olsun, belli bir *parça*sının simgesidir. Coşkusal öz ise, gerçek yaşantıda değildir, şiirin kendisindeki gerçekliğin bu anlatımına *bağlıdır*. Coşkusal öz, dış gerçekliğin parçasından süzülür. çıkar. Gerçekliğin bu parçası, yaşamda, coşkusal tondan yoksundur, ama başkalarıyla değil o belirli sözcüklerle tanımlanınca birden ve büyülü bir biçimde duygusal renklerle parlar. Bu duygusal renklenme, şairin kendisinin, dış gerçekliğin o parçasıyla karşılaştığında (düşlemde ya

da gerçekte) duyduğuna benzer bir coşkusal düzeni temsil eder.

Şair,

Üzüntünün çözülmüş ipliğini düğümleyen uyku,

derken bir bildiri cümlesi yapıyordur.

Dolaşmış bir örgü parçasına benzeyen üzüntüyü çözen hafif uyku,

açıklaması cümlesiyse bildiri cümlesinin büyük kısmını iletir bize, ama kullanılan sözcüklerin çağrışımlarında gizli olan duygusal tonlar kaybolmuştur. Büyücülük gibi bir şeydir bu. Şair, dünyanın bir parçasını tutar göklere yükseltir elinde, garip bir coşkusal ateşle parıldadığını görürüz onun. «Akılla» çözümlesek onu, ateş-mateş kalmaz. Ama o gerçeklik parçası yine de çok uzun süre güneşin battıktan sonraki parlaklığını sürdürür etrafında, coşkusal yaşamla alevlenmiş durumdadır hâlâ. Yani şair, dış gerçekliği zenginleştirir bizim için.

Şiirin kullandığı duygusal çağrışımlar çok çeşitli biçimlerde olur. Bazan ses çağrışımlarıdırlar, o zaman dizeyi «müzikal» olarak anımsarız — dilin özel olarak armonili (uyumlu) olması demek değildir bu; bir yabancı için belli bir sözlü ezgiye sahip olmayabilir:

Thick as autumnal leaves that strow the brooks
In Vallambrosa

dizeleri İngilizce bilmeyen biri için müzikal değildir. Ama uyandırılan coşkusal çağrışımlar bir İngiliz'in kulağına anlam bağlarından çok ses yoluyla akar ve dolayısıyla biz dizeyi müzikal olarak anımsarız. Aynı şey Verlaine'in dizeleri için de vardır:

Et O — ces voix d'enfants chantant dans la coupole,

dizesi ya da eski bir masal adı olan «La Belle aux bois dormant» Fransızca'nın geniz seslerinden gelen coşkusal çağrışımlara alışkın kulaklara müzikal gelir ancak.

Şiirde dış gerçekliğin simgelerine bağları olmayan duygular bulmak olası değildir; çünkü şiirin duyguları (şairane oldukları sürece) toplumsaldır; farklı öznelerin ortak bir nesneden (madde) başka bir yolla birbirine bağlanması da olanaksızdır. Simgeciliğin mantıksal sonucu şiir değil, müziktir. İşte burada karşı gelinebilir ona: müzik dış gerçekliği göstermeyen seslerden kurulur ama yine de bir sanattır ve toplumsal bir özü vardır. Tamamen doğru: çünkü müzikte simgeler artık dış gerçekliği «göstermezler,» kendileri dış gerçekliğin parçaları olmuşlardır ve böyle yapmakla kendilerine dış gerçekliğin sertliğini ve toplumsal konumunu veren biçimsel bir yapı (ölçü, armoni «kural»ları, vb) doğurmuşlardır zorunlu olarak. Müziğin notaları, müziğin açık özüdür, bu yüzden de dilbilgisi (öznel) yasalarına değil, sahte-matematiksel (nesnel) yasalara boyun eğerler: doğal olarak o kuralların çerçevesi içinde zorunlu olarak çarpıtılırlar ya da düzenlenirler. Aynı şekilde mimari, dış gerçeklik olur ve kullanma-işlevi kuralları çerçevesi içinde çarpıtılır ya da düzenlenir.

Şairin tekniği burdadır: belli birtakım sözcüklerle birleşik olan bütün duyguların değil, yalnızca istenenlerin bilinç katına yükselmesindedir. Bu, çağrışım kümeleri birbirine çarparak bazı duygu çağrışımları yükseltecek ve ötekileri bastıracak, böylece düzenli bir coşku kütlesi meydana getirecek bir şekilde sözcüklerin düzenlenmesi yoluyla yapılır. Bir sözcüğün duygusal renklendirmesi, yansıyan gölge ve ışığı, öteki sözcüklerin renklerinden alır. Bunu özellikle (Latince ve Grekçe gibi) sentetik dillerde kısmen onların yakınlıkları, kısmen de özellikle (İngilizce ve Çince gibi) analitik dillerde onların dilbilimsel bağları yoluyla yapar; ama aslında bir bütün olarak «anlam» yoluyla. Açık öz, sözcük anlamı, açıklanabilir anlam bir cins köprüdür ya da elektrik iletkenidir, her sözcüğün tüm duygu akımlarını ilişki içine sokar. Bir dağıtım tablosuna benzer bu; bazı duygu çağrışımları içeri girer girmez kaybolur, söner, diğerleriyse başka sözcüklerin içine doğru akar ve on-

ların renklerini değiştirir; diğerleri birbirinin içine karışır ve belli bir sözcüğü yükselterek ortaya çıkarır. Tümü birden, o şiirin duygu düzeni ya da anlamına karşı coşkusal davranışı olan belirli kor'u, parlaklığı meydana getirir. Dolayısıyla aynı sözcük bir şiirde, bir başkasında olduğundan farklı bir duygu renklenmesine sahip olur; ve bu yüzdendir ki bir şiir somut bir şeydir. Duygu bakımından somuttur; her sözcüğün, o şiirde, bir başkasında olduğundan farklı bir özel duygusal önemi vardır. Bu şekilde coşkusal öz, akılda, sıvı gibi yüzüp durmaz; açık öze, birbiri içine geçmiş yüzlerce bağ aracılığıyla sıkıca bağlıdır. Bir şiirin özü yalnızca coşku değildir, *düzenli* coşkudur, dış gerçekliğin bir parçasına karşı düzenli bir coşkusal davranıştır. Güçlü olmalarına karşın düzensiz öteki coşkularla —nerden geldiği bilinmeyen bir hüzün dalgası, kıpkızıl bir öfke fırtınası, anlamsız bir umutsuzluk— karşılaştırılınca değerliliği hep bundan gelir. Bu gibi duygular düzensiz olduklarından estetik değildirler. Toplumsal bakımdan düzensizdirler çünkü toplumsal bakımdan kabul edilmiş bir dış gerçeklikle bağıntı halinde düzenlenmemişlerdir. Dış zorunluluğun bilincinde değildirler. Şiirin coşkuları bildiri özün bir *kısmı*'dır. Şiirdeki durumuyla dış gerçekliğin içindeymiş gibi görünürler. Gerçekliğin bir parçasına karşı coşkusal bir tavır takınmaz gibiyizdir, o oradadır, dış gerçekliğin içinde verilmiştir: coşkusal bilme yoludur bu. Şiirsel bilmede (cognition) nesneler, halihazırda duygu yargılarıyla damgalanmış olarak verilirler. Şiirin uyumsal (adaptive) değeri buradadır. Gerçek bir coşkusal yaşantı gibidir şiir.

Şiirin çeşitli biçimlerde değerlendirilebileceği açıktır; ya bildiri özünün önemiyle ya da duygu renklendirmesinin canlılığıyla. Dış gerçekliğin yeni bir bölümünü şiirin alanı içine getiren bir şaire, eski bayat bildiri özünü getirenden daha çok bağlanırız. Ama birincisi gerçeklik parçasını içine daldırdığı duygusal renklendirme bakımından zayıf olabilir. Eski, bayat bir renklendirme olabilir bu, oysa öteki şair, alışılmış gerçeklik parçasına karşın, yeni bir duygu-

sal ton koyabilir ortaya. Eski şairleri hemen baştan başa duygusal tonlarıyla yargılarız; bildiri özleri, ne zamandan beri düşünce dünyamıza ait olan şeylerdir. Bundan dolayı eski şiirin görünen yıpranmışlığı —yine de *büyük* bir yıpranmışlıktır— buradan gelir. Yeni şairlerden yeni bildiri özleri ve yeni duygusal renklendirme bekleriz, çünkü yeni bir toplumsal çevre karşısında bize yeni coşkusal davranışlar vermesi onların işlevidir. Her ikisini de yüksek derecede sağlayan bir şair iyi bir şair olur. Shakespeare'i bir örnek olarak verecek olursak, ağına, geniş çapta etkin duygusal renkler kattığı yeni gerçeklik toplayan şaire *büyük* şair deriz. Bundan dolayı büyük şiirler, bildiri özü olarak taşımaları gereken gerçekliğin çokluğu yüzünden daima uzun şiirlerdir. Ama, ne olursa olsun, bildiri özü şiirin *amacı* değildir. Amaç, bildiri özüne yöneltilmiş ve serbest bırakılmış duyguların sağladığı kendine özgü coşkusal düzenlenmedir. Duygular, düşte olduğu gibi «gizli» değildir; gizli özü meydana getirmek için bastırılmış birleşik düşüncelerdir. Düş'ün anahtarının düş işlevinin mekanizmasını sağlayan bir dizi içgüdüsel davranışlar oluşu gibi, şiirin anahtarı da dış gerçekliğin bastırılmış parçalarının bir grubudur: yaşam deneyiminin belli belirsiz bilinçsiz dünyasıdır.

Şiir, gerçeklik dünyasını duygusal tonlarla renklendirir. Bu duygusal renkler «güzelin güzeli» değildir, çünkü **hâlâ** gerçek zorunluluk dünyasıdır; gerçek şiirse, dış zorunluluğun çıplaklığını örtmez, gizlemez, sadece ilgi parıltısı ile parlatır onu. Şiir, dış gerçekliği —doğa ve toplum— coşkusal anlamlara sarar. Bu anlamlılık, organizmaya dış gerçekliğe karşı doymaz bir ilgi verdiği için, organizmanın ister gerçeklik dünyasında, isterse düşlem dünyasında onunla (dış gerçeklikle) daha kararlılıkla uğraşmasını olası kılar. Çorak, taşlı bir toprağı sürmek için gerekli çok yorucu çalışmaya karşı ilgisini yitirmiş olan ilkel, dünya, Doğa Ana'nın duygusal renklendirmesiyle yüklenince cesaret bulacaktır; çünkü artık şiirin büyüsüyle, cinselliğin ya da evlât sevgisinin şevklendirici renkleriyle parlamaktadır. Bu duygusal renkler bilimsel olmadıkları için gerçekdışı değil-

dir, çünkü genotipin kendi içgüdülerinin renklendirmesidir, bu içgüdülerse yeryüzü kadar gerçektir. Şiirin, dış gerçekliğin yüzüne tuttuğu anlamlı ifade basitçe budur: genotipin, zorunluluğu kendi benzerliğinin kalıbına dökmek için sonsuz çabasının kerametidir, bunda gittikçe artan bir başarı da kazanır. «Duygusal bir şairane büyü ile sarılmış olan madde, gülücükler kazanarak insanın tüm varlığını çeker görünür.» Marx ve Engels, tek taraflı mekanik bir materyalizm haline gelmeden önceki, hâlâ Rönesansın sanatsal parlaklığında yüzen materyalizm hakkında böyle diyorlardı. Bu duygusal parlaklığı şiir verir; ve materyalizm, kendi'ni hissetmekten korkarak çorak bir bilimselliğe düşünce tek taraflı oldu; o zaman madde, mantıksal ama boş bir dalga sistemi içinde yok olur. Şiir maddeye yeniden yaşam ve değer kazandırır, genotipi kovulduğu dünyaya yeniden sokar.

5

Düşü şiirle bir tuttuysak da, aralarında temelden farklar olduğunu da gördük. Şiir yaratıcıdır; düş ise değil. Şiir yaratıcıdır, çünkü *yöneltilmiş* duygudur. Düşte çağrışımlar özgürdür: gerçekliğin imgeleri genotipin arzularına göre yoğrulur, tıpkı bir mıknatıs üzerinde demir tozlarının güç çizgileri boyunca «özgürce» dizilişlerinde olduğu gibi. Oysa şiirde duygu, algısal gerçekliğin ortak dünyasında yaşayacak gibi yapılmış olduğu için bir toplumsal biçime uydurulur, dönüştürülür. Şiir, coşkuyu dışlaştırır. Öz (self), *anlatılır:* zorla dışa itilir. Coşku darphaneye girer: yürürlükteki para olur. Duygulara toplumsal değerler verilir. İş yapılır. Düş işlevi kesin olarak emek *değil*'dir, şairane düş ise öyledir; çünkü birisi toplumsal bir meta yaratır, öteki ise yaratmaz.

İşte bu nedenledir ki şiirin tekniği düşün tekniğinden ayrıdır. Düş'ün yüzeyi altında bilinçsiz içgüdüsel arzular yatar. İçgüdü körđür, bilinçsiz ve kendini koşullandırabilmekten yoksun olduğu sürece kendini değiştiremez, çünkü

istenci değil, yalnızca uyartılara otomatik yanıtları vardır. Bu içgüdüsel arzu-kalıpları beyinde imgeler dansını emreder; bunlarsa, dolaylı duygu bağları yoluyla arzu-kalıplarına bağlıdırlar. Ama bu bağlar düş'te bastırılır, çünkü, düş görenin uyumaya devam edebilmesi için duyguları eyleme götüren her şeyden sakınılacaktır. Duygu yüklü imgelerin o geniş alanı «sınırsız»dır. «Uyuyan duygular uyuya kalsın», düş arzularının parolasıdır bu. Bir insanın alışılmış, düşüncesiz bir hareket yapması kadar kolaylıkla düşlemsel olarak doyurulup bastırılırlar.

Şiirsel yanılsamada süreç içe dönüktür. Düşler, bilinçsiz yükselişlerden çıkar, bu yüzden kördür, yaratıcı değildir. Şiirler bilinçli inişlerden gelir ve bu yüzden gözleri açık ve yaratıcıdır. Düş, uyuyanı eyleme uyandırmamak için coşkuların dinamik bölgesinden kaçar; şiir, iç dünyayı değiştirmek için cesaretle açar onu.

Düş'ün bellek imgeleri, içgüdülerin görünmeyen ipleriyle bağlıdır, körü körüne boyun eğer onlara. Ama şiirin sözcükleri, amacı olan bir yol izler. Görevleri, önce duyguları uyandırmak, harekete getirmek, sonra onları yeniden düzenlemektir. Düşün tek sonucu, gerçeklikten çekilip çıkartılmış ve içgüdülerin istencine göre yeniden düzenlenmiş geçici ve keyfi imge kalıplarıdır. İçgüdüler, «dünya böyle değil, böyledir» der ve düşlerinde onu yeniden kalıba sokarlar, ama bazan içgüdüler o kadar değiştirilmiştir ki birbirleriyle dalaşırlar; düşün çelişmeleri de bizi uyandıran etkiler içinde patlarlar.

Öte yandan, şiir, sözcüklerini alır, onları öyle bir biçimde düzenler ki, duygular açığa çıkartılır ve gerçekliğe doğru yeni bir düzen, yeni bir coşkusal tutum almaya zorlanır. Düş, gerçekliği içgüdülerin kalıpları içine sokar, bu yüzden de düş göreni dış gerçeklikten korumak ve uyur durumda tutmak dışında pek az faydası vardır. Şiir, içgüdüleri gerçekliğin kalıbına sokar ve bu yüzden yararlıdır, çünkü okuru gerçekliğe karşı korumaz ama onunla kapışabilecek yüreklilikte tutar. Şiir, içedönmüş düştür: yön, amaç ve dolayısıyla teknik bakımdan içedönmüş düş. Şiir,

gerçeklikten içgüdülere doğru, yalnızca, içgüdülerle yüzyüze geldiği yer olan algının son uçlarında durarak akar. Düş, içgüdülerden gerçekliğin sınırına, dikkatin son ucuna doğru akar ve gerçek bir iş yapamadan orada durur, çünkü eylemsizdir.

Bu yüzden şiirin ortak, düşün ise özel olmasına şaşmamalıyız, çünkü bilinçlilik bir toplumsal yapıdır. Ego'nun bir arada tuttuğu bilinçli fiziksel özler toplumsal bakımdan belirli özlerdir. Doğru, birbirine bağlanırlar, çünkü onları içeren vücut madde olarak bir tek nesnedir, ama birbirine bağlanan maddeler —ahlâk, bilgi, kültür, emeller, görevler— toplumsal bakımdan tamamen belirli şeylerdir. Toplumsal olmayan insan kabadır, bilinçsiz, içgüdülerine bağlı ve bu yüzden istençsizdir. İçgüdüsel, bilinçsiz bir organizmanın istenci yoktur, yalnızca iç ve dış uyarımlara yanıt verebilen otomatik bir refleks vardır. Özgürlüğü yoktur, çünkü özgürlük, bir istenci gerektirir. İsteyerek yapmanın aslı, bilincin, seçimini kaçınılmaz yapan nedenlerin farkında olmasıdır, istenç denilen şey de o kaçınılmazlıktan başka şey değildir. Yerine getirilmiş istek, vücudun içgüdüleriyle dış doğa'nın zorunluluğu arasındaki savaşımın, hem duyuyu hem algıyı taşıyan bilinçli bir eylemle içinde çözüldüğü, bilinçli diyalektiğidir ruhun. Bu bilinçli mikrokosmos, istençli olarak hareket edebildiği için yaratıcıdır, çünkü sonuç olarak bilinçli eylem ve yaratma aynı şeydir. Rastlantısal görünümün tersine, yaratma, gelişen kör zorunluluk yerine kalıba giren istençtir. Rastlantı, kayaları daha önceden düşünülmemiş acayip şekillerde oyar, ama istenç, taşı arzu edilen bir heykel şeklinde yontar. Her ikisi de zorunluluğun görünümleridir.

Öyleyse şair, hepsinin üstünde sözcüklerin çağrışımlarına ve duygu tonlarına: kişisel değil ortak tonlarına karşı duyarlı bir insan olmalıdır. Kişisel tonlarla kolektif tonları nasıl ayıracaktır birbirinden? Bilinçli olarak yapamaz bunu, hiçbir şair kendisine anlamlı ama başka insanlara anlamsız gelen dizeler yazmak tehlikesinden kaçınamaz. Yapacağı şey kendi duygu yaşamını toplumsal olarak yaşa-

maktır; sözcüklerle yaşamaktır. Çünkü gerçekten de ancak sözcüklerle yaşayabilir toplumsal olarak. Onlara kitaplarda, edebiyatta, bilimsel belgelerde, gazetelerde, konuşmada rastlayacaktır, ama onlara daima ortak bir biçimde rastlanacaktır. Böylece, bellek-imgeleri yerine sözcüklerle yaşarsa, şiir tekniğinde ustalaşacaktır, çünkü şiir sözcüklerle yazılır.

Şairin sözcük çağrışımlarında ustalığı, yaratıcılık görevi için gerekli araçları verir ona. Görevi budur. Coşkusal bir yeniden düzenleme genelleştirilmelidir, kolektif olarak kabul edilebilir bir biçim içinde sözcüklerle dile getirilmelidir. İfademize —coşkusal yeniden düzenleniş— daha geçerli ruhbilimsel bir biçim verelim. Ruhsalsağaltım özerk karmaşa kavramını geliştirmiştir. Bir karmaşa, ruhta kendilerine ruhsal güç toplayan özlerden bir takım yıldızdır. Bu özler, düzenlenmiş ve dinamik güçle dolu hale gelirler; ruhun büyük bir kısmını tutarlar. Ruhun birçok küçük karmaşası vardır, ama bunlar ancak, ruhun başlıca bilinçli özleri tarafından itildikleri zaman ve egoca: yani ruhun bilinçli düşünen ve duyan kısmınca tanınmazlarken, iyileştirici anlamda karmaşalar haline gelirler. Onlar «kendilerinin istenci» olarak geliştikleri zaman, ruhun bilinç tarafından bilinmeyen eylemlerini etkiledikleri zaman ve sinirsel çatışmalar, kuşkular ve acayip endişeler ortaya çıkardıkları zaman tehlikeli olurlar. İnsan, yarısından ikiye ayrılmış görünür. İki nedeni ve iki istenci vardır. Benzeri belirtiler, örneğin bir kareye ve bir daireye karşı iki farklı yanıt vermeye koşullandırıldıkları zamanki Pavlov'un köpeklerinde görülür. Bu iki şeklin ortasında bir şey verildiği zaman kendilerine, nevrozlu duraksamanın köpeksi bir karikatürünü gösterirler. Coşkusal bir yeniden düzenleniş, bir dereceye kadar toplumsal bakımdan bilinç verdiği bağımsız bir karmaşanın erimesidir.

6

Ruhsalsağaltım, düşünce ve kavramlarını hastalıkbiliminden çıkarır. Deliliğin, düşüncenin sağlıklı işleyişiyle

olan ilişkisini anlamaksızın, yanılsamanın insan aklındaki ve yaşamdaki gerçeklikle ilişkisini tam olarak anlamak olanaksızdır.

Buraya kadar gördüğümüz gibi, düş içinde eylem uyarıcıları, duygu ve imgenin gerçeklikle olan bağıntıları içinde bozuldukları duygusal ton kazanmış imgelerin akışında düşlemsel olarak doyurulurlar. Bu bozulma, tanımlamaya göre, düş, eylem içinde doğamayacağı için (düş'ün amacı, canlı bedeni çevresiyle etkin ilişkiden korumak olduğuna göre) olasıdır.

İnsan, düş'ü uyanık yaşama sokmaya çalışınca bir adım ileri atar. Ama aynı çaba, düşlemde biyolojik olarak şey'in (olası olan şeylerin) genişliğini daraltır. Düşlem artık eylemde ortaya çıktığı için, var olan gerçeklikle şu ya da bu biçimde bağlanmalıdır, çünkü eylemi belirleyen şey var olan gerçekliktir.

Ama düşlem her iki yanda: öznel ve nesnel yanda var olan gerçekliğe uydurulamaz, çünkü böyle yapmak düşlemi algıyla, insanın dış gerçekliğe ilişkin dolaysız görüşüyle ve bu gerçekliğe karşı tutumuyla eşit kılar.

Dolayısıyla büyüyü ve ayini bir araya toplayarak bütün gerçekliği, büyü ve sözcük gücüyle kabilenin çevresine çeker görünen gizemli yanılsamayı yaratmak için uzam içinde bozulur düşlem. Zaman içindeyse, mit ya da hikâye meydana getirmek için bozulur. Düşlemin bu iki biçimi: mit ve büyü, ya da dinbilim ve gizemcilik, insanın gerçeklikle olan plastik ilişkisinin evrimci ve sınıflandırıcı görünümüne uygun düşer, ama yine de katkısız değildirler: öznel, nesnelle, bilim sanatla karışmış durumdadır. Hâlâ dindirler. Özneli daha katkısız ve içsel, nesneli ise daha kesin ve dışsal yapmak için «öteki» yanın eritilmesi ve işlenmesi ile ayrılmaları gerekir.

Bundan dolayı uyandırıcı düşlem bir tarafta bozulmuştur. Sanat, düşlemi, sahte dünya aracılığıyla dış gerçeklik tarafında bozar; bilim, sahte ego aracılığıyla onu öznel gerçeklik tarafında bozar. Ama bu bozulma, bozulan taraftaki bozulma yüzünden olmaz; «öteki» yandaki daha bü-

yük doğruluk (sahihlik) yüzünden bir bozulmadır. Öteki taraf artık var olan gerçekliğin kesinliğinin ötesinde daha büyük bir kesinliğe, öteki insanların bilinci ile beraberlik içinde erişebilir ancak: kaba düşlemin yarı-bilincinden bir insanın bilincine geçerek.

Bu yüzden sanatın bozulmamış tarafı —öznel taraf— bir toplumsal özellikle ya da toplumsal egoyla karşılıklı eylem içinde gelişir; bilimin bozulmamış tarafı ise —nesnel taraf— bir toplumsal nesnellikle ya da toplumsal dünyayla karşılıklı ilişki içinde gelişir.

Bilim ve sanat, bireysel düşlemler içindeki bilimsel ve sanatsal öğelerin soyut ve genelleştirilmiş biçimlerinden başka bir şey değildir. Öte yandan bireysel düşlemler, rahat bırakılmazlar. İnsanlar delirirler. Bu rahatsızlıkların incelenmesi, düşlemin yapısını daha da aydınlatacaktır.

Deliler, yaptıklarıyla yani eylemleriyle de tanıtlandığı gibi gerçeklikle bağını yitirmiş kimselerdir. Toplumca bilinen tek gerçeklik olduğu için ancak toplumsal bir gerçeklik olabilir bu. Deliler, gerçeklik kuramları, toplumunkinden belirli olarak ayrılan kimselerdir. Toplumsal bakımdan kötü uyum göstermişlerdir. İçlerinde bir çatışma vardır: toplumsal yaşantıları —toplumdaki yaşamları— ile düşlemsel yaşam kuramları arasında bir çatışma vardır.

Bugün ruh hekimliği deliliğin iki ana bölümünü tanımaya doğru meylediyor: a) *depressiv-mani* ya da *siklotimik* rahatsızlıklar ile b) şizofrenik, katatonik ya da demans prekoz rahatsızlıklar. Kretschmer, bu iki grupla iki tip: piknik (iri, kalın ve şişman), astenik (ince ve zayıf) vücut yapıları arasında yakından ilişki kurmuştur. Delilikten ya da psikozlardan başka, zihinsel çalışma bozuklukları da vardır: psikonevrozlar. Histerik nevrozlarla siklotimik delilik, psikastenik nevrozlarla şizofrenik delilik arasında çok sıkı bir beraberlik bulmaya karşı genel bir eğilim vardır.

Jung'un, ruhbilimsel tipleri dışa dönük ve içe dönük olarak bölümlemesi de, dışa dönük tiplerin zihnen rahatsız edilince histerik ve depressiv delilik durumlarına, oysa içe dönük tiplerin daha çok psikastenik nevrozlara ve şi-

zofreniye eğilimli olduklarına ilişkin varsayıma dayanmaktadır. Önceki gruba genel olarak ikincilerden daha kolay tedavi edilebilir gözüyle bakılır.

Düş'ün, öznenin (duygu-tonları) ve nesnenin (bellek imgeleri) çift taraflı bozulmasıyla düşlemsel bir düzeyde tümden çözülen bir gerginliğin taşıyıcısı olduğunu görmüş olduk. Deliler, çelişmelerini, kuramlarını toplumsal gerçeklikten ayırarak ve onu kişisel yaparak çözerler. Uyanıktırlar ve bu yüzden sorunlarını, düşe benzer bu çift taraflı değişme ile çözemezler. Düşlemleri bir ucundan toplumsal gerçekliğe bağlanacaktır.

Biz, dışa dönük siklotimik histerik tipin gerçekliğe dıştan bağlı olduğunu ileri sürüyoruz. Gerçekte klinik olarak doğrudur bu. Manyaklar bile «kendini çevreye doğru olarak uydurabilir», yollarını bulabilir ve genel olarak ne olup bittiğinin farkındadırlar.

MacCurdy, delinin gerçek uyartılara tepki gösterdiğine, ama bunu abartılmış bir biçimde yaptığına işaret ediyor. Örneğin, alçak sesle fısıldaşmaları işitir ve bunun kendini öldürmek için yapıldığını hayal eder. O zaman, öldürülüyormuşçasına bir korkuya kapılır.

Kendisini gerçekliğe ayarlamada *egosunu toplumsallıktan koparmıştır*. Sonuç olarak bilinçsizleşir, buna uygun olarak da sertleşir ve barbarlaşır. Denetimsiz bir şekilde bir o yana, bir bu yana döner ve ya hep ya hiç temelinde, en küçük bir kışkırtma ile parlar. Bu yüzden manyak, dış gerçekliği unutmuş, yabanıl tutkularla dolu bir insan gibi görünür gözlemcilere Ama kendi kendine böyle görünmez, çünkü egosu bilinçsizleşmiş ve ilkelleşmiştir, bu yüzden de kendi bilinç alanından geriye çekilmiştir. Tabii bu, bilinç alanındaki dış gerçekliği dışarı sürer atar, öyle ki artık hep bilinçsiz güçler tarafından saptırılıyordur. «İstakoz» sözcüğünü duysa hemen kendisinin canlı canlı haşlanacağını sanır. Çünkü egosu bilinçsizleşmiş, toplumsal olmaktan çıkmıştır, kendisi o bilincin kölesidir artık.

Ama şizofren, manyağın dış gerçekliğe yönelmesine benzer bir coşkusal devamlılık ve bütünlük gösterir. Mac-Curdy'ye göre şizofreninin klasik klinik belirtisi, hasta, uyartıya uygun olmayan bir duygusal tepki gösterince ortaya çıkar. Örneğin, kendisini öldürecek kimselerin fısıldaştıklarını duyduğunu söyler, ama hiçbir korku belirtisi göstermez. Giderek tam bir uyumsuzluk gösterir, kendini beslemekten bile acizdir, nihayet özel bir gerçeklik dünyasına geçer. Bir içe dönük olarak, özneye en büyük değeri vererek, dış gerçekliği toplumsallıktan uzaklaştırmak yoluyla çatışmasını çözer, bir düş dünyasında: kişisel bir dünyada yaşıyordur artık. Bu düş dünyası —hareketinin denetimsiz bir yansısı olduğu için— gözlemciye pek açık görünmeyen bilinçli egosunu yansıtır onun. Yadsınan dış gerçekliğin bir parçası olarak gözlemci, şizofrenin egosunun uzağındadır. Şizofrenin bilinçli egosu, tutkuya ya da coşkuya kadar yükselemez, çünkü düş dünyası onu sıkmaz, tersine, o ona «uyar». Şizofrenin zihinsel dünyasının bilinçli ve güçlü özü buradan gelir; Paranoya'da olduğu gibi bu dünya onun davranışını hiç etkilemez. Dış dünya daima «yanlışta»dır çünkü. Arzularını, onlara uyacak şekilde kendini değiştirerek doğrular. Bunun içindir ki Freud paranoya'lara narsisist der; oysa onun çaresizliği ve dokunulmazlığıdır bu.

Bu durumda, düşlemsel sanat aracını, genel işleyişinde şizofreni ve psikastenik nevrozun içe dönük bozulmasına; düşlemsel bilim aracını ise genel işleyişinde siklotimi ve histerinin dışa dönük bozulmasına benzer olarak görürüz.

Bu, bilime ve sanata, herhangi bir anlamda patolojik ve aldatıcı bir şey gibi bakıyoruz demek midir? Hayır, çünkü çalışmada birbirine benzer bir ruhbilimsel mekanizma olmasına karşın sanat, düşüncenin düş oluşundan daha fazla nevroz değildir. Ve ayrım kesinlikle burdadır: bilim ve sanatta toplumsal bir öz oluşundadır. Dışa dönük histerik ya da siklotimik'in etrafında kuramını bozduğu gerçeklik, özel gerçekliktir, bilincindeki gerçekliğin toplumsal kuramının tümüyle çatışan bir gerçekliktir. Bu çelişki (bilimde

olduğu gibi) kendi özel yaşantısının, her ikisinin de değişimini isteyen toplumsal gerçeklik kuramı ile bir sentezine götüreceği yerde, gerçekliğin toplumsal kuramını yadsıyan bir davranışa götürür. Siklotimik'in egosunun toplumsallığını yitirişi, içgüdülerin, dış gerçeklikle ve dolayısıyla bütün eylemiyle ilişkisini bozan bilinçsizlikten yukarı doğru kaçışına neden olur. Şizofrenin dış gerçeklik kavramının toplumsallığını yitirişi, algının egoya köleliğine götürür, dünyası düş gibi olur, gerçekliğini yitirir.

Böylece bilimin ruhbilimsel mekanizması, gerçekliğinin genel ve gerçek oluşu yüzünden, kuram alanında siklotimik dışa dönüğünkinin tam tersi olan bir ego doğurur: duygu ve niteliği boşalmış, tarafsız, edilgen ve zorunluluğun bilincinde bir ego. Kuşkusuz bu aynı gerçeklik, içgüdülerin dinamizminden ve açlığından yoksun oluşu yüzünden, kendini bütünleyebilmesi için sanatın coşkusal gerçekliğini ister. Bu yüzden, yalnızca bilimle yaşamaya çalışmış olan bir dünyanın, pratikteki kuramın yadsıyacağı ve bilim siklotimik olduğu için değil, somut yaşamanın yalnızca bir parçası olduğu için bir siklotimikin sinir bunalımlarını göstereceği de gerçektir.

Psikastenik nevrotikin ya da şizofrenin, etrafında dış dünyayı bozduğu, saptırdığı gerçeklik, özel bir egodur, kendi özel arzuları ve istekleridir. Bunun etrafında tüm bir sahte dünya (zorunlu eylemler, nevrotikin korkuları ve saplantılar, ya da şizofrenin tüm hayalleri) «kurar». Ama sanatın ruhbilimsel mekanizması, genel ve soylu egosu yüzünden kuram alanında, güzel ve güçlü olan bir dünya doğurur. Zorunluluktan arınmış olduğu için bu dünya, gerçekleşebilmek için bilimin mekanizmasını gerektirir. Yalnızca sanatla yaşayan bir dünya, pratikteki kuramı yadsır ve tüm eylemleri yoksulluktan ve çirkinlikten başka bir şey yaratmazken, o, güzel bir düş dünyası içinde yaşardı.

7

Dışa dönük zihinsel rahatsızlığın iki şekli arasındaki farkı inceleyelim. Histerik, dış gerçeklik dünyasını yadsı-

maz (dış'ı «vücudun dışında» anlamında alırsak). Onu kabul eder. Bozduğu ve toplumsallıktan uzaklaştırdığı gerçeklik, öznel olarak bakılan vücudunun gerçekliğidir.

Toplumsal gerçekliğe, toplumun en sağlam olduğu yerde meydan okumaya cesaret edemiyor gibidir; bu yüzden de vücudunu, içinde özel bir sahiplik hakkını elinde tuttuğu bir şey olarak seçer, onu bozar. Yalnızca işlevsel olduğu, organik olmadığı için toplumsal olarak gerçekdışı olan, ama histerike gene de gerçek görünen (tanıma göre, onların gerçek nedeninin bilincinde değildir çünkü) ünlü histeri hastalıkları (histerik dilsizlik, felç, körlük, hiper-aestezya ve anestezya) buradan gelir.

İçgüdülerle çevre arasındaki bir çelişkinin histeri yollarıyla çözümünün klâsik örnekleri, ölümden korkusu histerik bir felç halini alan histerik asker ile doyurulmamış aşkı ya da baskıdan korkusu histerik bir hastalık şeklini alan histerik kadındır. Histerik belirtiler için «örgen-dili» terimi buradan gelir.

Ama çelişki bu yollardan çözülemeyen cinstense, o zaman dışa dönüşün egosu, bilinçsizliğe zorlanmış olarak, kendi vücudunun dışı da dahil tüm toplumsal gerçeklik alanına meydan okur. Çevresine nisbetle deli olur. Nereden geldiğini bilmediği güçler, çevresi içine zorla girer ve onu tamamen bastırır, bozar. Ruhunun karanlığı içine itilmiş olan egosu, onu orada tanımamasına karşın, çevreden geriye dönerek surat buruşturur ona.

Ama psikastenik nevrotik, önce toplumsal gerçekliğe meydan okuyan bir insandır. Bu yüzden, tıpkı dışa dönüğün çatışmasının dış gerçeklikle (algılanan bir dış gerçeklikle) bir çatışma oluşu gibi (bilinçsiz egosu için çok güçtür bu), içedönüğün çatışması, hissedilen bir egoyla (bilinç ya da ahlâk) çatışmadır (ki bilinçsiz çevresi için çok güçtür bu). Psikastenikin dış gerçekliğe, yaşama karşı ilgisizlik belirtileri buradan gelir: sorunlarıyla karşı karşıya gelme ya da onlar hakkında bir şey yapabilme güçsüzlüğü. Arzularını doğrulamak için kendisine düşman insanlar (paranoya), nesneler (fobi) ya da işler (zorlamalar) gibi dış ger-

çeklikler ortaya atar. Psikastenik nevrotik, toplumsal bir birey olarak, başka egolarla ilinti halinde bir ego olarak egonun varlığını yadsımaz, ama kendi güç çevre koşulları nedeniyle normal kurallardan ayrı tutulmak ister. Ruhçözümcülerin, sayıları yüksek ve hemen hemen iyileşmez müşterilerini meydana getiren psikastenik nevrotiklerin boyuna kendilerine kıymalarının ve kendi kendilerini dinlemelerinin nedeni budur. Kendi «özel güçlükleri» yüzünden bu tip nevrotik, özellikle hep «kolay» bir dünya yaratmaya çalışır. Çelişkisini, bu çelişkinin çevresel gerçekliğin öteki ayrıntıları üzerinde yarattığı coşkuyu «ayıplayarak» çözer. Örneğin bazı cinsel bunalımların doğurduğu coşku herhangi bir önemsiz nesneye bağlanır. Bir mevzide bir askerin gömülmesinin doğurduğu heyecan ya da bundan duyulan korku, nevrozda tüm karanlık nesnelerle ya da kapalı yerlerle yer değiştirir.

Böylece tıpkı histerikin dış gerçekliği yadsımayıp onu fiziksel hastalıktan acı çeken bir nesne olarak düşündüğü vücudu içinde ayarlayışı gibi, psikastenik nevrotik de bir toplumsal ego olarak sorumluluklarını yadsımaz ama onları geniş mantık oyunları ve buluşlarla bozduğu çevresinde ayarlar. En küçük ayrıntıyı yakalar ve ters anlam verir onlara. Histerik, bir örgen-diliyle konuşur; nevrotik, bir duygu-diliyle. Birisi görmediği ve kanıtını yaratamadığı şeye, ötekisiyse hissetmediği ve nedenini yaratmadığı şeye inanmamasını ister toplumdan. Böylece tıpkı histerikin kendi felcinin gerçek nedenini anlamayışı gibi, nevrotik de kendi «zor» durumlarının nedenini bilmez. Kapalı yerlerden kaçarak korkudan sakınır; kapalı yerde durma korkusuyla (claustrophobia) gerçekten çekindiği şeyin alanına gitmekte olduğunu fark etmez.

Ama çatışma bu yolla çözülmez bir çatışma ise o zaman nevrotik, toplumsal gerçekliği tümüyle yadsır ve özünün bilincini yitirir. Şizofrenidir bu. Dış gerçekliğin hâlâ bilincindedir. Buna bir örnek, Korsakoff sendromudur. Hasta, kendisine dıştan gelen her türlü şeyi bilir ama onun kendisine göre olduğunu bilmez. Claparéde'in «moieté»

(benlik) dediği şeyden yoksundur. MacCurdy'nin verdiği örneği alalım: doktor, avucunda gizlediği bir iğneyle hastasını iğneler. İkinci kez kadına dokunmaya kalktığında kadın ürkek, kaçar. Nedeni sorulduğunda kuşkuyla yanıt verir: «Avuçların içinde bazan iğne oluyor.» Kendisinin, bir ego olarak, iğnelenmiş olduğuna inandırılamaz, algı bilinci alanında bir iğnelemenin olmuş olduğuna inanır yalnızca. Bu tip, düşlem ile dolu olduğunda, düşlemsel panorama için bir alıcıdan başka bir şey değildir, oysa siklotimik düşlemsel bir Napolyon, bir kahraman, koca bir «Ben»dir.

Dışa dönüklüğün mekanizması ile bilimin mekanizmasını karşılaştırmış olduk. Daha da ileri giderek histerinin mekanizmasını sınıflandırıcı bilimlerle karşılaştıracağız.

Histerik, arzulanan bir gerçekliğe uygun bir gerçeklik sağlamak için vücudunu bozar. Aynı şekilde matematikçi, düzenleyen, sınıflandıran ve dış gerçeklikte her yerde *işgören* bir ego «hayal eder». Ama bu dış gerçeklik, matematikçi için toplumsal, gerçek ve bu yüzden bilinçli olduğu içindir ki bu şekilde işgören ego bilinçsizdir, soyuttur, herhangi bir bozucu ya da nitelendirici özellikten arınmıştır.

Siklotimik, «güçlüklerine» uygun gelen bir ayarlamayı yapacak, kendi egosu üzerindeki kavrayışı bile yitirir. Bunun sonucu, kuruntusu, algı alanında her yerde gözetler onu. Aynı şekilde dirimbilimci ya da toplumbilimci de seçilen gerçeklik alanında her yerde edilgen olarak gözlemleyen, dikkat eden, hisseden bir ego hayal eder. Ama bu dış gerçeklik bilim adamı için toplumsal, gerçek ve bilinçli olduğu içindir ki bu şekilde gözleyen ego öznel ya da kişisel eğilimden yoksundur — somut toplumun her şeyi gözlemleyen tarafsız (ama ilgili olduğu niteliği her yere yayan) gözüdür.

Aynı şekilde, içe dönüşün mekanizmasını sanatınkiyle karşılaştırdığımıza göre daha ileri giderek psikastenik nevrozun mekanizmasını şiirle, şizofreninin mekanizmasını romanla karşılaştıracağız. Nevrozlu, toplumsal çevrenin yerine kendi öznel zorluklarına «yanıt veren» özel bir kişisel çevre koyar. Arzularıyla uygunluk halinde gerçekdışı bir

çevre oluşturur. Ama şair, duyguların ve yaşantısının «Ben»i yerine daha gerçek ve toplumsal bir «Ben» koyar; kendi «Ben»ini toplumsal egonun içine girmeye zorlar ve tam karşıtı bir nedenle «düzenlenmiş» sahte bir dış dünya çıkarır ortaya. Bundan dolayı bütün şiir, daha önce görmüş olduğumuz gibi toplumsal «Ben»e döner.

Ama katatonik, kendi dünyasını olağanüstü güç durumları olan bir gerçek dünya yapmaz. Gerçek dünya toplumdan tümüyle yok olur; katatonik'in dünyası, bir «Ben-düzenli» çevresel özler dünyasıyla: bir ego-yaratması anımsanmış algılar demetiyle uyuşur. Oysa romancı kendi «Ben»ini yalnızca genelleştirilmiş bir «Ben» ile değil (şairin kendi «Ben»ini özellikle güç durumlardaki bir «Ben»den bütün insan hallerindeki bir «Ben»e yükseltme yoludur bu) toplumun bireyselleştirilmesinin geliştirdiği somut benlere uydurur. Bundan dolayı roman, şiirde olduğu gibi, bir tek «Ben» yöresinde toplanmış tüm özleriyle görünmez, tıpkı katatonikin «Ben»inin görünüşte nesnel algılar dünyası olacak şekilde uzayışı gibi nesnel bir dünya: görünüşte dışardan bakılan toplumdan seçme gibi görünen bir dünya olur.

Histeri ve siklotimi (insanbilimcilerin deneyimine göre) ilkel toplumlarda daha yaygındır. Çünkü, onların ilkel farklılaşmamış durumunda çevre ya da nesnel gerçeklik, ego ya da öznel gerçeklik olmaktan çok, şiddetli zihinsel gerginliğin nedeni gibidir ve «iyileştirici» düşlemi gerektiriyora benzer. İlkel insanlar, basit toplumsal çevrenin isteklerine sıkıca bağlıdırlar. Bilinç açık ve emredicidir. İdeolojinin gelişimi ve sınıf çatışmalarının ortaya çıkması nedeniyle bilincin bölünmesi, parçalanmış egoları ve modern toplumun baskı altına alınmış ben'liklerini doğurur. Psikastenik nevroz karakteristik bir burjuva hastalığıdır. Savaşta, histeri, Rivers'e göre, erler arasında en yaygın olanıydı; psikastenik nevroza ise subaylar arasında daha çok rastlanırdı. Toplumun parçalanmasıyla, dış gerçeklikten bilinçliliğe atılmış bir sınıfın hastalığıdır bu; tıpkı, histerinin, bilinçlilikten dış gerçekliğe atılmış bir sınıfın hastalığı oluşu gibi. Bilinci, ayrılışı yoluyla geliştirmek için, sınıf-

lı bir toplumun gelişmesi gerekirdi, ama patolojik olarak birbirinden ayrı gelişmiş şeyleri: düşünme ve oluş, kuram ve eylemi sentezle birleştirmek için sınıfsız bir toplumun yeniden ortaya çıkması gerekir. Şizofreni, felsefenin ve idealizmin hastalığıdır. Böylece, sanatsal ve şizofrenik çözümlerle bilimsel ve siklotimik mekanizmalar arasında bir benzerlik olmasına karşın, toplumsal çatışmanın, benzeri yollardan bir çözümü var olduğu için gerçekte amaç birbirinin tersidir. Var olan normallikle karşılaştırılınca, çılgınlık yolu daha büyük yanılsamaya, bilinçsizliğe ve yalnızlığa, gizliliğe götürür; bilimsel ve sanatçı yol ise daha büyük gerçekliğe, bilinçliliğe ve genelliğe götürür. Bundan dolayı katatonia'da duygular bastırılmıştır, sanatta ise adamakıllı bilinçlidir; siklotimia'da ego «yabanıl»dır; bilimdeyse zorunluluğun bilincine sahiptir.

Çünkü kastettiği şey buydu. Toplumsal bilinçle gerçek yaşam deneyimi arasındaki deneyimde bir çelişmeyle karşılaşınca akıl bozukluğuna uğramış kişiler, bunu, bilinçte çelişen şeyi ortadan kaldırarak, bilinci daha az gerçek ve toplumsal, daha çok gizli ve yanılsamalı yaparak çözmek yolunu seçerler; oysa bilim adamı ya da sanatçı çelişmeyi ters yoldan, deneyimdeki yeni şeyleri toplumsal bilince çekerek, bilinci daha gerçek ve toplumsal, daha az özel ve aldatıcı yaparak çözmek yolunu seçerler. Birbirine benzer bir engelle karşılaşırlar ama karşıt yönlerde giderler. Bilim ve sanat, «kutsal delilik»tir bu anlamda: yani deneyimde bir çatışma deliyi özel hataya, bilim adamını ve sanatçıyı açık ve genel hakikate götürür. Bilim adamı ve sanatçı, yaşamlarında hiçbir çelişki ve çatışma geçirmedikleri için onu yaratıcı olarak çözme olanağıyla karşılaşmamış olan «akıllı»lardan daha akıllıdırlar. Bilim adamıyla sanatçı arasındaki tek ayrım, birinin bilinç ve yaşamın nesnel, ötekinin ise öznel kısmıyla ilgilenmesidir. Bir yandan şairle matematikçi, öte yandan romancı ile evrimci bilim adamı arasındaki tek ayrım, birisinin genelleştirmeyle, bütünlemeyle, bir insanın cevheriyle, bir soyut gerçeklikle, öte-

kinin ise özelleştirmeyle, farklılaştırmayla, insan bireyselliğiyle, bir somut gerçeklikle ilgilenmesidir.

Sanatçı ve bilim adamı çözdükleri sorunlarda deliliğe aykırı yollardan gitmelerine karşın bu onların tümden aklı başında oldukları anlamına gelmez. Çünkü onlar ancak toplumsal bakımdan gerçek sorunları ve bir bütün olarak tüm toplum için bir anlam taşıyan sorunları çözebilirler. Sanatçının öznel sorunları vardır; bilim adamının, toplumsal bir çözüme uygun düşmeyen —tıpkı başka insanlarda olduğu gibi— nesnel sorunları vardır. Doğaldır ki nesnel sorunlarla karşı karşıya gelen sanatçı, öznel sorunlarla karşılaşan bilim adamına benzer, her ikisi de en azından sıradan insanlar kadar çaresizdir. Bu şu demektir: bilim ve sanat, soyut halde en genelleştirilmiş ve temel biçimde toplumsal gerçeklik olduklarından kendilerini ortaya çıkaran somut yaşamla yüzde yüz uyuşamazlar, ancak onu devamlı olarak zenginleştirebilir ve geliştirebilirler.

Ruhçözümleme ve genel olarak ruhbilim, patolojinin ruhbilimiyle deha arasında, zihinsel yaratma süreci ile zihin oyunu arasında herhangi bir açık ayrım yapamaz, çünkü bilinçli ve bilinçsiz düşlem arasında herhangi bir nedenden ayrım gösteremez. Ayrım, toplumsaldır, ama ruhbilim burjuva ruhbilimi olduğu için «uygar toplumda bir birey»in anlayışının üzerine çıkamaz; biyolojik çevreyi toplumsal çevreden ayıramaz, farkını gösteremez; bilinç ise toplumsal çevrenin bir ürünüdür. Bunun, Freud'çu felsefede ne gibi güçlükler doğurduğunu daha önce tartışmıştık.

Düşlem tiplerindeki aynı kopukluk, düşte, hareket halinde olmayan vücut somut yaşamla bağlarını koparınca, gerçeklikten ayrılışın iki alanda: iç ve dış alanlarda meydana gelişi gerçeğine bağlıdır. Düş, uyanık yaşama zorla sokulduğu zaman olası olmaz bu; deliliklerin özel tipleri buradan gelir.

Aynı zamanda, deliliğin yerleşmesiyle uyarlanmanın bir kez daha çift taraflı, ancak daha nüfuz edici biçimde gerçekleştiği, daha derin bir karakterin uykuya dönmesi

kuramsal olasılığı ortaya çıkar. Gerçekten de MacCurdy'nin ve Hoch'un selim stupor'lar üzerine çalışmaları, psikozlarda yaklaşma tedavisine bir prognoz olarak, özel, derin ve koyu bir uyku (stupor) biçiminin klinik önemini ortaya çıkarmıştır. Şurası açıktır ki o zaman uyku ve düş, gündüz ortaya çıkan ve geceleyin «özel» olarak «çözülen» özel çelişkilerin çözümünde önemli bir rol oynar. Yaklaşan deliliğin şaşmaz bir belirtisi olan uykusuzluğun anlamı ve bromidlerin ve uyku verici ilâçların tedavi bakımından önemi kuşku götürmez.

8

«Ruhbilimsel tipleri» birtakım sınırlar içine alışımız, ister istemez Jung'un aynı konu üzerindeki klasik çalışmasını akla getiriyor. Bizim bölümlememiz onunkiyle ne derece uyuşmaktadır?

Jung'un ilk bölümlemesi dışa dönük, içe dönük tipler içinde kalıyordu. Tümü bakımından bizim bölümlememiz onunkine uygun düşmektedir: dışa dönüklük, ister eylemde, ister bilinçte, dışsallığın, algının, *nesne*'nin değerlendirilmesini içerir; içe dönüklük ise ister bilimde isterse eylemde içselliğin, duygunun, *özne*'nin değerlendirilmesini.

Tabii bu, içe dönüğün aslında sempatik olduğu anlamına gelmez; tersine, değerlendirdiği *kendi* duygularıdır, başkalarınınki değil. Sempatik olan, sığ bir duygululuğun güçsüzlüğü içindeki dışa dönüktür.

Jung bu bölümlemeyi yetersiz bulmuş ve bu yüzden nesnenin ve öznenin değerlendirilmesinde ayrı olarak dört işlev ayırmıştır. Bu dört işlevden ikisi ussaldır (rational): hissetme ve düşünme; ikisiyse usdışıdır (irrational): duyu ve sezgi. Bir tipin bir ana işlevi, bir de farklı karakterde olması gereken yardımcı işlevi vardır: örneğin ussal bir işleve ancak usdışı bir işlev, usdışı bir işleve de ussal bir işlev yardım edebilir. Bu dört işlev bütün ruhlarda vardır, bu yüzden bireyleşme —bir işlevin, diğerlerinin zararına gelişmesi— kullanılmayan işlevlerin bilinçsizliğe doğru battığı anlamına gelmektedir. Böylece, bir düşünürde duygu,

bilinçsizliğe batar ve buna uygun olarak barbar ve kaba olur. O zaman bunu dengelemek için bir etki yaratır ve zamanla önce kısmen daha sonra da tamamen ana işlev oluncaya kadar güç kazanır; ve ortada bir *enantiodromia*, yani bir tür değişme ya da kişiliğin tam bir terse dönüşü vardır; soğuk, Hıristiyan düşmanı Saul, ateşli havari Paul olur örneğin, ya da kupkuru bir matematikçi azgın bir manyak olur.

Bu anda, Jung'un zengin yaşantısı ve ince zekâsı bu sınıflandırmaya büyük değer ve önem verir; ama bilincin anlamı konusuna gelince Jung'un epistemolojik şaşırması nedeniyle işler karışır. Jung'un düşünmek ve duymak arasında yaptığı ayrıma, kuram ile eylem arasındaki ayrım gözüyle bakıyorum ben. Düşünen dışa dönük kuramcı dışa dönüktür, düşünce adamıdır; hisseden dışa dönük eylemci dışa dönüktür, eylem adamıdır. Ama hisseden içe dönük kuramcı içe dönüktür, düşünen içe dönük ise eylemci içe dönüktür. Elbette içe dönüğün de, dışa dönüğün de kuram ve eylemleri nesneyi ve özneyi farklı şekilde değerlendirmeleriyle koşullanmaktadır: kuramda ve eylemde işlevlerin görünen terse dönüşleri bundan dolayıdır; Jung'un daha sonra düzelttiği başlangıçtaki hatası da: içe dönüşün ve dışa dönüşün ruhbilimsel tiplerin belirtilmesinde tamamen yeterli olduğu hatası... Düşlemin iki yanlılığına ilişkin çözümlememiz (eylemin iki yanlılığına eş düşer bu), bu işlev zıtlaşmasının nasıl oluştuğunu açıklar.

«Duyu»ya ve «sezgi» ye ne anlam vereceğiz? Jung'a göre «duyu», *dış* görüngülerin (fenomenlerin) bilinçsiz bir kavrayış eylemiyle değerlendirilmesidir; «sezgi» ise *iç* görüngülerin bilinçsiz bir kavrayış eylemiyle değerlendirilmesidir.

Bana öyle geliyor ki Jung kendisini epistemolojik bir karışıklığa sürüklemiştir burada. Tipleri gerçek tiplerdir ama onların mekanizmaları yanlış kavranmıştır. Duyma, yalnızca usdışı bir duygu değildir, aralarındaki ilişki şiirle roman arasındaki ilişkinin aynıdır. Duyma bilinçli ama şiirseldir; genelleştirilmiş duygudur; ortak içgüdüsel egoya

indirgenmiş bu-yanlılıktır. Duygu bilinçli ama somuttur; bireyleştirilmiş duyudur, farklılaşmış özel egoların konumunu kazanmış duygudur. Böylece duyu, duygudan daha ilkeldir. Aynı şekilde sezgi, usdışı düşünme değildir, bunların arasındaki ilişki matematikle biyoloji arasındaki ilişkinin aynıdır. Sezgi bilinçli ama matematikseldir; genelleştirilmiş düşüncedir: niceliğin soyut ortaklığına indirgenmiş öteki-yanlılıktır. Düşünme bilinçli ama somuttur, özelleştirilmiş sezgidir, nitelik alanlarının özünü kazanmış sezgidir. Yani sezgi duygudan daha ilkeldir.

Şiirin ve matematiğin insan soyunun tarihinde neden hikâyeden ve evrimci bilimlerden önce ortaya çıktığını açıklamıştık. Aynı şekilde duyu ve sezgi de düşüncenin ilk biçimleridir: ilkel toplumun önderlerinin, peygamberlerinin, şair ve yasa yapıcılarının uslamlama yoludur.

Böylece Jung'un, içinde nesnenin değerlendirildiği dışa dönüş ile içinde öznenin değerlendirildiği içe dönüş arasında yaptığı ayrımın önemi konusunda genellikle aynı fikirdeyiz. Herhangi bir tipin bazı hareket alanlarıyla ilişkili olarak içe, başka alanlarla ilişkili olarak dışa döndürülebileceği uyarmasını da kabul ediyoruz. Bundan dolayı bir tipin, yaşama tutumunda bile bir akıcılık ve bireysellik vardır. Spearman'ın zekâda iki etmen kavramını alırsak — g = bütün alanlara uygulanabilen bir genel kaynak ile; s = bir tek alanda sınırlı bir özel güç — g yalnızca niceliğinde olduğu kadar «tutumunda» da değişmekle kalmaz, çeşitli s-faktörleri de tutumca ve nicelikçe değişebilir.

Bizim çözümlememiz Jung'unkinden üç bakımdan ayrıdır:

(1) O, yaşam karşısında, kuramsal ve eylemci yaklaşma yolları arasında bir ayrım tanımaz; insanın kuramcı olduğu bazı alanların, eylemci olduğu başka alanların, ve dengeli bir birlik gösterdiği diğer alanların var olabileceğini kabul etmez. Bir insan bazı alanlarda ne kadar katkısız kuramcı olursa başka alanlarda da o derece eylemci olur; ve bunların birbirinden ayrılışıyla birlikte kuram da, eylem de, kendilerini, etkin bir bütün olarak, göründükle-

rinden başka bir nitelikte gösterebilen özel bir kaba ilkellik kazanırlar. Düşünen ve sezen dışa dönüklerle, hisseden ve duyan içe dönükler belirgin şekilde kuramcı insanlardır, çünkü yaşama tavırları, kendilerinin düşlemsel değerlendirmelerine karşıt olan nesnenin değerlendirilişini gösterir; aynı şekilde, hisseden ve duyan dışa dönüklerle, düşünen ve sezen içe dönüklerin yaşama karşı eylemci bir yaklaşma biçimleri vardır.

(2) O, usdışı sözcüğünü kullanmasına karşın, duyuya ve sezgiye, hissetmenin ve düşünmenin bir bakıma bilinçsiz şekilleri olarak bakar. Ama matematiksel uslamlamanın temelinde olan «sezgi»ye usdışı olarak bakılamaz. Elbette ki «sezgi» sözcüğü, sorunu çözülmüş gibi gösterir ve Poincaré ekolünün temsil ettiği matematik görüşünün doğru, Peano ve Russell'in lojistik kuramınınsa yanlış olduğu demek değildir bu. Sezgi, Platon'cu anlamda kullanılmamaktadır. Mantığın ve daha ilkel bir toplumun soyut, genelleştirici yaklaşma özelliğine uygulanır basitçe; usa aykırı olmamak bir yana, eylemle karşıtlık halinde us'un bir zaferine götürüşü bakımından (Platon'culukta, skolastisizm'de ve Budist felsefesindeki gibi) ussaldır.

(3) Jung'da, bilinçsiz özleri bilinç başlangıcının altına iten «ruhsal güç»ün bir indirgenmesi dışında, yeterli bir bilinç ve bilinçsizlik tanımı yoktur. Bu noksan ve yetersiz kuram yerine biz, somut yaşamdaki gerginliğe bağlı olarak onları bilinçsiz ve sırasıyla eski ve çocukça yapan ya egoya ya da çevreye bağlı bilinçli özlerin toplumdışına atılışı kavramını koyduk.

Asıl dış gerçeklik yaşamdaki bilincimle çatışırsa onu pratik olarak ve gerçekten değiştirebilirim. Acıkırsam yiyecek bulurum; çok üşürsem üstüme bir şey giyerim. Bilimsel düşlem bu tür pratik değişiklik ya da eylemden doğar; içe dönüş olmasına karşın bu, dışa dönük bir içe dönüştür: dış gerçekliği değiştirmek amacını taşıyan bir içe dönüş. Bu değişiklik onun değeri, amacı ve doğuş biçimidir. Var olan bilimsel bilinçle çelişen ve onun değişimini isteyen yaşamdaki deneyim, daima nesnel gerçekliği değiş-

tirmede bir deneyimdir. Bilim, insanın Doğa'yı değiştirme girişimlerine yol gösterecek, Doğa'yı soyut bir tanıma sistemi olarak gelişir.

Ama benim toplumsal egom yaşamdaki bilincimle çelişirse, pratik olarak ve gerçekten kendimi değiştirebilirim. Farklı şeyler isteyebilirim: örneğin, içgüdülerimi, var olan yaşamda önümde açık duran yollardan başka yollardan, sanat eserleriyle doyurmak isteyebilirim. O zaman nesnelere içe dönük bir ilgi duyarım: kendi egomu değiştirmek amacını taşıyan dışa dönüştür bu. Egonun bu değişimi sanat eserlerinin değeri, amacı ve doğuş biçimidir. Benim var olan egomla çatışan ve onun değişmesini isteyen yaşamdaki deneyim, daima, isteklerimi doyurmada, yani kendimi değiştirmede rastlanan bir deneyimdir. Sanat, insanın dolayısıyla kendini değiştirdiği ve böylece kendini tanımaya başladığı somut bir nesneler grubu, bir sahte dünya olarak gelişir. Sanat yöntemi, bilimin tersine dönmüş yöntemidir. Biri yapmayı, öbürü hissetmeyi bilir. Biri dış gerçekliği değiştirmek için kendini değiştirir; öteki kendini değiştirmek için dış gerçekliği değiştirir. Her ikisi de birbiri için gereklidir, çünkü dış ve iç gerçekliğin sınırları zorunluluk tarafından çizilir. İnsanlar, var olan bilinçle çalışırken gerçekliği yeni biçimlere dönüştürür. Var olan biçimlerle çalışırken bilinci değiştirir. İlki, yaratıcı pratik halinde bilim, ikincisi ise yaratıcı pratik halinde sanattır. Rolleri tersine çevirince yaratıcı kuram halinde bilimi ve yaratıcı kuram halinde sanatı elde ederiz.

Kuramın eylemle ilişkisini bu şekilde anlamadığı için Jung, onu tanımadan, bir içe dönüş tanımından ötekine gider.

İçe dönüşte, yani *kuram*'da düşünme ve sezme, pratik işlevlerdir: düşünceyi dış dünya etrafında toplayan işlevlerdir. Pratikte, dışa dönüşte bunlar dünyayı değiştiren *eylemler*, algısal gerçekliği değiştiren eylemlerdir. İçe dönüşte, yani *kuram*da hissetme ve sezgi kuramsal işlevlerdir: düşünceyi ego yöresinde toplayan işlevlerdir. Pratikte, dışa dönüşte, kendi-değişen yani kendini-doyuran ya da dik-

katini ifade eden *eylemler*, egoyu doyuran eylemlerdir bunlar. Tiplerin karmaşıklığını yapan şey de kesinlikle bu karmaşık ilişkilerdir, çünkü hiçbir insan aynı biçimde yaşamaz, hiç kimsenin düşlem ve eylem arasında kesin olarak aynı ilişkisi yoktur. Bundan dolayı Jung'un düşünen ve sezen dışa dönükleri, «kuram» adamı, bilim adamıdırlar; tıpkı düşünen ve sezen içe dönüklerinin eylem adamı, anlaşılmaz bir şekilde pratik adamlar oluşu gibi. Onun duyan ve hisseden dışa dönük insanları pratik, iştahlı ve cismani adamlardır, hisseden ve duyan içe dönükleri ise kuram adamları, mistikler, peygamberler ya da şairlerdir.

Jung'un, bilinçsizliğin «dengeleyici» rolündeki yanlışı, aynı kaynaktan çıkar. Bir işlevin bilinçsizleştiğini söylemek onun toplumsallıktan uzaklaştığını söylemek demektir. Jung'un, bilinçli özlerle baskı ya da itme yoluyla «bilinçsizliğe itilme» işlevleri, insanın, toplumsal egonun ya da toplumsal gerçekliğin parçalarını kendi içinde birbiriyle savaş halinde bulmasından başka bir şey değildir. Yaşam deneyiminde gerçekleştirdiği kendinin bilinci, dış dünyaya ilişkin bilinciyle çelişir. Kendisini düşlemde iki yoldan ayarlayabileceğini biraz önce görmüştük: dış dünyaya ilişkin bilincini kendi egosu etrafında ya da egoyu dış dünya etrafında toplayarak.

Onun için dış dünya daha önemliyse (düşünen, sezen, dışa dönük) egosunu öznel olarak bozulacak şekilde, ona ilişkin bütün izlenimi ve değerlendirmesi yanlış olacak şekilde dış gerçeklikler etrafında toplumsallıktan çıkaracak ve ayarlayacaktır. Bir başka söyleyişle hisseden yan ya da duyan yan bilinçsiz ve eski bir işlev olacaktır; toplumsallıktan uzaklaşacak ve dolayısıyla içgüdüyle dolu olacaktır. Nesnel eylemde ortaya çıktığı haliyle ego *bize* şişmiş ve his dolu görünecektir. Ama eylemde bu yabanıl içgüdüsel yolla ortaya çıktığı için de egonun öznel özü hafif olacaktır. Manyak derinden hissedemez; ama insanın gerçekliğe tepkisini, yanıtını yatıştıran, karıştıran ve incelten o kendi bilincinden yoksun olduğu için çok güçlü bir tutku içindeki bir insan gibi hareket eder. «Ya hep ya hiç» tepkisi gös-

terir. Jung'un dengeleyici bilinçsizliği, gerçekten, 'dışa dönüğün yaşamı düşlem içinde gerçekliğe ayarlanmasıdır: bu, eylemde daha tutkulu bir davranışla, bir *folie de grandeur*' le (büyüklük hastalığı) ya da egonun kabarışıyla eşdeğerde, egonun toplumdan uzaklaştırılması ve öznel hissin bilinçsizliğiyle olur.

Bu tipin doğru tepkisi bilimseldir: çevreyi değiştirmek ve bunun sonucu olarak bilince daha büyük ölçüde çevresel bir gerçeklik sokmak. İlk yol *yanılsama* yoludur, delilik, yanlış ve bilinçli çevre algısına götüren toplumsal olmayan ve bilinçsiz bir ego yoludur, bu yüzden de yıkıcı bir davranıştır; ikincisi ise *bilim* yoludur, *gerçeklik* yoludur, çevrenin daha doğru bir bilinçli algısını meydana getirmek için egonun işlenmesi yoludur; bu yüzden de daha faydalı bir davranıştır. Dışa dönüğün ve içe dönüğün bir hareketi her iki durumda da bulunmaktadır.

Ama buraya «Doktorlar kendilerini iyileştirsin» özdeyişi uygulanamaz. Bilim adamının, kendi özel geriliminin bir sonucu olarak topluma katkısı, çevresel gerçekliğin daha derin bir bilincidir; kendi tek yanlılığını iyileştirmek için ondan istediğine gelince kendisinin veremeyip de sanatçının verebildiği şeydir; öznel bilinç ve iç gerçekliktir yani. Hisseden ya da duyan içe dönükle aynı şekilde, bilinçle gerçeklik arasındaki bir çatışma, egonun fazla değerlendirilmesi yüzünden bilinçli algının bir bozulması, sapması biçimini alır zorunlu olarak. Bu, daha büyük bir coşku bilincine ve çevreden uydurma bir bağımsızlığa sahip olan psikastenik nevrozluluğa götürür; bu da nesnel hududu yadsıyışı yüzünden, «güç durumlar» biçiminde çevresine köleliğe yol açar. Onun egosu değil de Doğa bilinçsizleştiği için ilkelleşir ve denetimden çıkar. Bu tip içe dönük, sanatçı üretime, dış gerçekliğe ilişkin bilincini alçaltarak değil de kendi egosunun deneyimini toplumsal bilince sokarak kendisini değiştirmeye sürüklenir. Ama toplumla ilişkili bu yaratıcı görev bilimden çıkarılmış dış gerçeklik bilincini iyileştirmek yoluyla ancak düzeltilebilen, kişiliğin tek yanlılığına yol açabilir.

Uyumda güçlük çeken içe dönük, kendisini nesneden koparmak yoluyla «doğa»yla olan çatışmasından kurtulmaya çalışır; ama nesneye ilişkin bilinçsizliği onu nesnenin kör kölesi yapar. Uyumda güçlük çeken dışa dönük kendisini özneden koparmak ister; ama kendi bilincinde olmayışı, onu kendi içgüdülerinin kör bir kölesi haline sokar. Böylece özgürlüğün, zorunluluğun bilinci olduğunu kendi öz kişiliklerinde kanıtlarlar. Kuramda, egoyu ya da dünyayı yadsırlar ama bu pratikte barbarca bir biçimde onu kanıtlar ancak: ve içlerindeki, kuram ile pratik arasındaki bu uçurum, tam deliliklerinin bulunduğu yerdedir. Böylece sanat, histerikin tedavisine giden yolu gösterir; bilim ise nevrotikin tedavisine giden yolu. Bilince bakarak bilim ve sanat iyileştiricidir: bilim içe dönüğü, sanatsa dışa dönüğü... Pratik yaşama bakarak, gerçekliği değiştiricidirler: bilim dünyayı, sanatsa insanları değiştirir.

Bu zayıflıkları bir yana, Jung'un çalışması, gerçekliğin bir parçası olarak insan ruhunun derin bir ansiklopedisi, insanın somut yaşamda kendi gerçekliğini değiştirmeyi nasıl başardığının ya da nasıl başaramadığının incelenmesidir. Uygar bir toplumda yaşayan bir birey kavramının henüz üzerine çıkmamış olan bir dünya görüşünün yapabileceği en derin ruh incelemesini temsil eder.

Bilim ve sanat, eylemin gerçekliğinden ayrılamayan, toplum *yoluyla* düşlemsel bir uyum biçiminin en soyut ve en genelleşmiş biçimleridir; ikisi de doğayı ve dolayısıyla kendini değiştirme eylemi içinde —yaşama eylemi içinde yani— doğmuştur. Bilim ve sanat, her birimize, bütün görünüşleri içinde kişisel yaşamımıza götüren dolaysız bir kılavuz vermedikçe birer hiçtir: hem bir erdem, hem bir anlayış; bir coşturucu; düpedüz genel anlamda olmayan ama somut ilişkilerimizin her birinde bize kılavuzluk eden, doğayı ve kendimizi değiştirdiğimiz her eyleme bir genişlik veren bir araçtır. Her hareketimize kılavuzluk eden ve yürüten bu kuram, her hareketten yeni bir kuram çıkarmaz

ve gelişen bir şey gibi büyümezse yaşamımız boşuna olur. İnsan etkinliği, nesneler yoluyla yapılan bir etkinliktir. Bilim ve sanatı «pratik, eleştirel-devrimci etkinlik»ten ayırmak onları yaşamdan ayırmak demektir. Modern uygarlığın gittikçe daha çok yapmaya yöneldiği şey de budur işte.

Modern kültür, kendisini parça parça etmeyi oldukça iyi bilmektedir. Önce, yükseliş döneminde özneyle bağlarını koparmaya, kendisini bütünüyle nesnenin içine atmaya çaba harcadı. Burjuvalığın Elizabeth Çağının yabanıl siklotimik canlılığı buradan gelir. Şimdi öteki kutba geçmiştir artık, histeriden psikasteni'ye; ve daha uzun süre denetleyemeyeceği nesneden kendisini koparmaya çalışırken zorunluluğun kör kölesi olur. Mekanik maddeden idealizme ve oradan da pozitivizmin çaresiz seçmeciliğine salınmasıdır bu: kendisini hem nesneden, hem özneden koparmaya ve her ikisini de egemenliği altına almaya çalışarak her ikisinin de kölesi, yalnızca görünüşün çaresiz bir kurbanı olmaktır.

Pozitivizm, şiirde *gerçeküstücülüğe* götürür. Şiirin düş-işlevi terk edilir ve insanlar havada bağsız yüzerler, özneyle ve nesneyle bağlarını koparırlar: her ikisinin de bilincinde değildirler, bu yüzden her ikisinin de kölesidirler. «Özgür» çağrışım, zorlama düştür. Şiir, bir düş-yüzeyi olmaktan çıkar, düşün kendisi olur; şair, tatlı bir uykuya dalar. Tatlı bir uykudur bu: çünkü Aragon bize, şairin bu durumda kalamayacağını ya da önceki duruma dönemeyeceğini; ancak öznenin ve nesnenin yeniden toplumsal ve dolayısıyla bilinçli olduğu, şairin yaşamla ilişkisininse yeniden özgür, devrimci ve yaratıcı olduğu bir dünyaya geçerek kendine gelebileceğini söylemektedir.

XI

SANATLARIN DÜZENLENİŞİ

1

ŞİİR, dış gerçekliğin bir parçasını yakalar, duygu-tonuyla renklendirir onu, şiir bitince son bulan geçici bir coşkusal davranış damıtır ondan. Şiir, özünde geçici ve deneyimsel bir yanılsamadır, ama ruh üzerindeki etkileri kalıcıdır. Aynı dil içinde bilimle —özü, nesnel gerçekliğin dile getirilmesi demek olan bilimle— birlikte yaşayabilir; çünkü gerçekte dış gerçekliğin bir imgesi, her iki önermenin dağılmış ortalamasıdır; öteki terim, bilim'de *dış gerçeklik*, şiirdeyse *genotip*'tir. Bu, şiire özgü bir şey değildir; bütün sanatlar için geneldir. Şiire özgü olan şey onun tekniğidir, bu tekniğin ortaya çıkardığı özel tipte bir coşkusal yapıdır. Bununla birlikte şiirin çözümlenmesi, diğer sanatların tekniğine de ışık tutacaktır.

Sözcüklerle yapılan öteki önemli sanatsal yapı, hikâyedir. Şiirin tekniğini hikâyelerinkiyle karşılaştırabilir miyiz?

Bir şiirde duygular doğrudan doğruya sözcüklerin çağrışımlarına bağlıdır. Şair, okuyucunun kafasının, duyguları algılamadan, sözcüklerin ötesine, onların tanımladığı dış gerçekliğe gitmediğini dikkate almak zorundadır. Hikâyede ise bu oldukça başka türlüdür. Hikâye, okuyucuyu tanımlanan dünyaya sokar: sahneyi görür okuyucu, tiplerle karşılaşır, onların gecikmelerini, hatalarını ve tragedyalarını yaşar.

Bu teknik ayrım, hikâyenin daha yavaş ve acelesiz karakterine de uygun düşer. Okuyucu kendini şairin yerine koyar; her ikisi için de sözcükler duyguyla yüklü, dış gerçekliğin bir bölümünü içermiş bir halde ortaya çıkar. Ama roman, başlangıçta gerçekliğin yalnızca kişisel olmayan (impersonal) *tanımı* olarak ortaya çıkar. Romancı ve okuyucu onun dışında durur. Ne olup bittiğini seyrederler. Tiplere yakınlık duyarlar. Tipler, kendi coşkularını harekete getiren bildik sahneler ortasında hareket ederler. Sanki bir dünyaya giriyorlar ve kendi yargılarını kullanıyorlarmış gibidir; oysa şairin sunduğu dünya daha başlangıçta duyguya dalmıştır. Roman okuyucuları kendilerini, şiir okuyucusuyla şairin durumunda olduğu gibi, hemen romancının yerine koyamazlar. Şiir okuyucusu, şairin söylediklerini söylüyor, *onun* coşkularını duyuyor gibidir. Fakat hikâye okuyucusu hikâyeyi yazıyor gibi değildir; onunla, onun içinde yaşıyora benzer. Bu yüzden, hikâyede duygu-tonları dış gerçekliğin çağrışımlarına bağlanır. Şiir de, hikâye de dış gerçeklik imgeleri ve duygusal yansımalar uyandıran sesleri kullanırlar; ama duygusal yansımalar şiirde dilin yapısınca, romanda ise çizilen dış gerçekliğin yapısınca düzenlenirler.

Müzikte sesler nesneleri göstermez. Kendileri duyunun nesneleridirler. Bu yüzden yansımalar doğrudan doğruya onlara bağlanır. Şiirin duygusal yansımaları dilin yapısınca düzenlenmesine karşın bu yapının kendisi, «anlam»a: yani gösterilen dış gerçekliğe bağlıdır. Ama müziğin yapısı kendine-yeterlidir; mantıksal bir biçimde dış gerçekliği göstermez. Bundan dolayı müziğin yapısı, geniş bir biçimsel ve sahte matematiksel öğeye sahiptir. Onun ölçü ve ezgisinin (chord) sahte mantıksal tamlığı, dış anlamın mantıksal tamlığının yerini alır. Böylece müzikte, şiirde ve romanda ses simgesinin üç farklı işlevi olmuş oluyor: romanda dış gerçeklikteki bir nesnenin, şiirde duygusal yansımanın ve bellek-imgenin sözcük olarak doğmuş bir zihinsel karmaşasının, müzikteyse sahte-dış gerçekliğin bir bölümünün yerini tutar.

Toplumsal ego ya da öznel dünya, sanatsal düşlemde dış dünyanın bozulması yoluyla gerçekleştirilir. Fakat bir dünyanın bir duygusal düzen oluşturacak şekilde bozulabilmesi için duygusal (öznel) olmayan, mantıksal (nesnel) olan bir yapıya sahip olması gerekir. Müziğin toplumsal olarak tanınan, sahte mantıksal yasaları da buradan gelir. Bunlar, dilin yine toplumsal olarak tanınan, sahte-nesnel olan ve şiirin bozduğu (nesnel gerçekliğin zamanını ve yerini bozan romanın değil) yasalarına uygun düşerler.

Mantıksal bir dış dünya yalnızca uzam ve zaman içinde var olabilir. Dolayısıyla müzik dünyası da uzam ve zamanda vardır. Uzam, ölçünün devinimidir; böylece bir ezgi zaman içinde sürmekle birlikte uzam içinde bir eğriyi de tanımlar. Bir ezgi zaman içinde uzamasına karşın, uzama bağlı olarak oluşur. Zaman içinde «devam etmesine» karşın bir matematiksel kanıtın dural ve niceliksel oluşu gibi bir ezgi de zamandışıdır ve evrensel olarak geçerlidir. Bilimin sınıflayıcı özüne uygun düşen bir genelleştirmedir. Özünde renksiz ve nitelikten yoksundur. Egodan, ileri sürdüğü kanıtın sınırları içinde evrensel bir coşkusal davranış çıkarır.

Uyum (ahenk - harmony) müziğe bir zaman öğesi sokar. Uzamın, ancak zaman terimleriyle (adımların birbirini izleyişiyle) tanımlanışı gibi zaman da ancak uzam terimleriyle (bir panaroma gibi kendiliğinden var olduğu hayal edilen bir zaman boşluğu) tanımlanabilir. Zaman, niteliklerin ortaya çıkışıdır. Dolayısıyla, aynı zamanda ses veren iki nitelik, zamanı, uzam terimleri içinde tanımlar. Evrimci bilimlerin dış gerçeklikten, tüm bir gelişen nitelikler alanının perspektifi fikrini alışı gibi (her şeyi gören bir gözün tam gelişmiş olarak hayalde canlandırdığı bir perspektiftir bu) uyum da müziğe eksiksiz bir zamanca zenginlik ve karmaşa alanı getirir. Müziği bireyselleştirir ve devamlı olarak yeni nitelikler yaratır. Bu yüzden müzikte en zengin armoni gelişiminin, Sanayi Devrimiyle, evrimci bilimlerin ve yaşama diyalektik bakışın ortaya çıkışıyla aynı zamana rastlamış olması bir rastlantı değil, burjuvazinin

«kendi temellerini devamlı olarak devrimleştiriş» biçiminin bir sonucudur. Hikâyede ve senfonide koşut bir zaman devinimi vardı. Bu müziksel gelişimin, bir yandan burjuva orkestralarının âlet zenginliğini kolaylaştırmış, öte yandan haberalma olanaklarının artışıyla insanların yaşamlarının ve deneyimlerinin birbiri içine girmesini ve bir senfonideki gibi birbirini tamamlamasını olası kılmış olan bir teknik gelişimle aynı zamana rastlamış olması yine bir rastlantı değildir.

Ezgi dünyasında, farklılaşmamış insan, evrensel bir doğayla ya da dural toplumla karşı karşıya gelir, tıpkı şiirde olduğu gibi. Romanda ve uyum dünyasında bir insan, değişen ve gelişen bir dünyada insanların tutkularının zengin ve karmaşık devinimini hayal eder.

İnsanbilimsel araştırmalara güvenilirse, ritim, ezgiden de, armoniden de önceydi; ve biz ritimli bir dansın ya da bağırışın, şiirin de atası olduğunu varsaymıştık. Müziğin dış dünyası, dünyayı değil genotipi çizmek için vardır. O halde dünya özneye doğru çekilmek zorundadır: özne nesnenin içine doğru sıkıştırılmamalıdır. Vücudun gizli yaşamının dilsiz sürecini, yüksek sesle bağırdığı ve dış evrenin kayıtsız gidişini yadsıdığı için ritim, dinleyeni fizyolojik bir içe dönüklük içinde kendi derinine daldırır. Bundan dolayı müziğin mantıksal yasaları, dışsallıklarına ve maddeselliklerine karşın, her şeyden önce ritime saygı duymalı, ritim tarafından bozulmalı, nefes alışlar, nabız atışları ve vücudun karanlık bitkisel yaşamı etrafında düzenlenmelidir. Ritim, çıplak ses dünyasını bütün kişisel olmama durumu içinde, insansal ve *etten-kemikten* bir dünya haline getirir. Ezgi ve uyum, ona daha farklılaşmış ve incelmiş insanlık damgası vurur, fakat büyük bir yönetici, hiç kuşkusuz, temposu ile tanınır. Yöneticinin sopası en ileri bir orkestraya: «Bütün bu karmaşık ve mimari ses fırtınası insan vücudunun *içinde* meydana gelir» der. Yönetici, orkestrada göze görünür şekilde var olan egodur.

İnsan ritmi bulduğunda, ritim, insanın artık doğadan ayrılmış ve doğmakta olan kendi-bilincinin anlatımıydı. Ez-

gi bu kendi'liği, bir vücuttan daha çok, doğa'nın evrensel başkalığına karşı dimdik ayakta duran kolektif bir kabilenin bir üyesinin kendi'liği olarak dile getirdi. Ritim, bir tek insanın duygusudur; ezgi İnsan'ın duygusu. Armoni *insanların* duygusudur, bir birey olarak kendinin bilincinde, toplumda birbiri içine girmiş yaşamların büyüyen ve gelişen doğanın orkestraması görkemini yansıttığı bir dünyada yaşayan bir insanın duygusudur.

Müzikteki ritmin fizyolojik oluşu ve nesneyi vücuda çekmek için kendi örneğine uygun olarak bozuşu gibi, matematiğin özü olan zamanlılık ve düzen (sıra) «doğal» ve mantıksaldır; dış doğanın tohumunu izlesin diye egoyu vücudun dışına, nesneye doğru iter, sıkıştırır.

Kabilenin kolektif üyeleri büyük arzularında çatışmazlar birbiriyle, özgürlüğün geniş eşitsizlikler olasılığı ortaya çıkmadığı için tek tek üyelerin özgürlüklerini güven altında tutacak karşılıklı bir kendini-ayarlamaya gerek duymazlar. Gerçek özgürlük fazlası yoktur. İlkel insanların yaşamı hemen tamamen kör bir zorunluluğa benzer. Sınır o kadar dardır ki, elinden çok şey almak, yaşamdan yoksun bırakmak demek olur onu. Bu yüzden, sırf çok kıt olduğu için, herkesçe eşit olarak paylaşılır; ve insanın asıl düşmanı öteki insanlar değil de Doğa'dır. Fakat işbölümü ve ona uygun olarak emeğin üreticiliğindeki artış ile ortaya çıkan bireyleşme, çelişme halindeki farklı karakterlerin bu karşılıklı etkilenmelerini dirimsel bir sorun durumuna yükseltir. Önce tragedyanın dural ve mantıksal basitliğiyle birlikte görülerek, romanın daha esnek ve değişken bir teknikle gelişişi gibi o da burjuva uygarlığında gelişmiştir. Müzikte orkestrasyonun gelişiminin de özgürlüğe giden bir yol olarak buna benzer bir anlamı vardır.

Burjuva ekonomisinin çöküşüne bağlı olarak sanattaki çürüme, müzikte yansır. Tıpkı romanın, proleter yoksulluğundan karakteristik bir kaçışı doğuruşu gibi —«kaçış» edebiyatı, kapitalizmin dini— müzik de, içinde özgürlüğün kazanıldığı trajik çatışmayı çözmeksizin ya da bir çözüm yolu önermeksizin içgüdüleri hoşnut eden cazın duygu me-

sajını doğurur. Her ikisi de, zorunluluğa sırtlarını dönerek ondan kaçmayı ve böylece yine de toplumsal ilişkiler bilincine karşı burjuva başkaldırısının bir başka çeşidini yaratmayı düşünür. Burjuva edebiyatında, proleter yoksulluğundan kaçayım derken, küçük burjuva yoksulluğunun bir anlatımı çıkar ortaya. Bu karekteristik anlatım, anarşik burjuva başkaldırısıdır; bütün alışılmış kuralları yadsıyan, hem iç hem de dış dünyayı toplumsal ortaklıktan çözen ve böylece sanatı büyüsel düş dünyasına doğru «serbest bırakarak» kendini özgürleştirmeye çalışan *gerçeküstücülüktür*. Aynı şekilde, küçük burjuva müziği, ahenksizlik (atonalite) yoluyla, ölmekte olan bir sınıfın şiddetli sancılarının bir anlatımı olmaya doğru ilerler. Uyanmamış olan proletaryanın afyonu, burjuvazinin kısır başkaldırı peşindeki alt tabakasının düşlemsel özlemleriyle karışır.

Mantıksal yapısıyla müzik dünyası, matematiğin mantıksal özü gibi, sahte-dışsal olduğu ve genotipten çıkarıldığı için her ikisinde de «mucize çocuklar» olanağı vardır. Roman'ın ve evrimci bilimlerin tam gelişimi deha'dan bile somut yaşantı olgunluğu ister. Müziğin, dış gerçekliği kendinden-doğma olduğu için, müzik insanların coşkularını işliyormuş gibidir.

Dil hem dış hem de iç gerçekliği: olguları ve duyguları dile getirir. Bunu, simgelerle yapar; ruhta, dış gerçekliğin bir bölümünün ruhsal izdüşümü olan bellek-imgeyle, bir içgüdünün ruhsal izdüşümü olan bir duyguyu «kışkırtarak» yapar. Ama dil rastgele bir simgeler topluluğu değildir. Düzenlenmiş olması gerekir. Bu düzen, simgelerin sıralanmasında verilir; fakat kendisi bu simgelerle simgeleştirilemez. Bu düşünceyi kendisine borçlu olduğumuz Wittgenstein, onu, simgelerle dış gerçeklik arasında bir izdüşümsel uygunluk olarak görmüştür. Ama simgelerle iç gerçeklik arasında da bir izdüşümsel uygunluk vardır; ve son biçim ya da kalıp iki düzenleyici güç arasındaki bir gerginliğin ya da karşıtlığının sonucudur. Her iki sıralama da, yansıtılan şeyle ortak olarak bölüşülür. Dış gerçekliğin bir parçasıysa bu, simgeler ve simgelenen şeyler gerçek

dünyayı paylaşıyor diyebiliriz; eğer iç gerçekliğin yansıtılışıysa, aynı duygusal kopyayı ya da toplumsal ego'yu paylaşırlar. Bu düzenler ayrı ayrı düşünülürse soyutlamalardan başka bir şey değildirler. Somut dilde birbirinden ayrılamazlar. Soyut dilde yalnızca onların karşılıklı gergin ilişkileri yansır: bu ise özne-nesne ilişkisidir, insanın Doğa'yla etkin savaşımıdır.

Şiirde ortak egonun duygusal güçleriyle bozulan ya da düzenlenen kopya, sözcüklerin kendilerinin düzenlenişinde ve sözdizimi biçiminde var olan mantıksal ve gramatikal kopyadır. Doğaldır ki bu, «dışarda bir yerde», simgelenen dış gerçeklikteki benzeri bir mantıksal düzenlenişe uygun düşmektedir. Ona uygun düşer, fakat aynı değildir ve bu yüzden ortak ego tarafından düzenlenen mantıksal kopyanın «dışarda bir yerde», simgelenen dış gerçeklikte olduğu romandakinden daha dolaysız, daha «dilsel» (languagy) ve ilkel bir duygusal düzenlenişe izin verir. Bundan dolayı şiir, romandan daha içgüdüsel, daha yabanıl ve ilkeldir. Şiir, sözcüğün henüz yeni olduğu, dünya-yaratıcı gizemli bir güce sahip olduğu çağa aittir. Aklın, adlara, büyülü sözlere, formüllere ve talih doyimlerine büyüsel bir nitelik verme alışkanlığından gelmektedir. Şiir, bilinçli olarak —mantık yasalarında olduğu gibi— keşfettiğimizde bize yeni, insandışı ve zorba bir gerçeklik gibi görünen dilde «kuşkusuz kabul edilen» bilgiye aittir. Şiirsel Sözcük, Logos'tur, sözcükle yaratılan beden'dir, düşünsel olarak düzenleyen etkin istençtir; oysa romandaki sözcük simgedir, ilgidir, konuşmayla gösteren harekettir.

Müzikteki mantıksal kopya, dildeki gramatikal ya da sözdizimsel öğeye uygun düşen biçimsel ya da yapısal öğedir. Müzik, kuramının madde-liğini, alışılmış kurallarını, yasalarını, ölçülerini, tel sayılarını ve âlet sınırlandırmalarını içine alır. Müzikte, kişisel olmayan ve dış öğedir bu. Zamanda ve uzamda ritim, ezgi ve armoni tarafından duygusal olarak bozulur. Dilin, olgulara uygun düştüğü için olgudışı şeylerden sözedemeyeceğini fakat gizemli sezgiye başvurması gerektiğini mistik bir biçimde ileri sürerken,

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen (İnsan konuşamıyorsa, sessiz oturmasını bilmelidir) der Wittgenstein. Doğru değildir bu. Wittgenstein, dilin işlevini keyfi olarak sınırlarken, onu uzun zamandır başarıyla işgal ettiği bölgelerden dışarı sürmektedir. İnsanın mantıksal kopyada konuşamadığı *(man nicht sprechen kann)* şeyi duygusal kopyada konuşan, hiç kuşkusuz, sanattır — müziktir, şiirdir, romandır.

Ritmik zamanın düzenli atışı, dış dünyada görülen zaman sıralanışlarının düzensizliğiyle karşıtlık oluşturur. İnsan bu yüzden doğal olarak birkaç doğal zamanlılığı kavrar: gece - gündüz, aylar ve yıllar gibi. Bundan dolayı düzen kavramı ve de sayı bize fizyolojik olarak verilir; matematiksel hesaplama ise, çeşitli zamanlılık gruplarına çeşitli adlar vermekten ibarettir; önce sayısal (digital) simgeler, daha sonra tek tek yazılı işaretler. Ego, dış gerçekliğe onu düzene koymak için atılır. Öznel duygusal zamanlılık, sayının anasıdır, bu yüzden matematikte duygusal zaman, dış gerçeklikte bulunan düzenlemelerle bozulmuş olmalıdır. Dış çokyanlılık (manifold) esas düzenleyici güçtür. Müzikte dışsal zamanlılık içgüdüsel egoyu izlemek için duygusal olarak bozulmuştur. Burada duygusal çokyanlılıktır düzenleyici güç. Müzisyen, içe dönük bir matematikçidir. «Yıldırım sayacı» dışa dönük bir yönetmendir.

Özetlersek: Matematik, öznel kaynaklardan çıkarılmış zamanlılıkların uzam düzenlemelerini kullanır; bu zamanlılıklar, dış gerçeklikle uyuşmak için bozulmuşlardır.

Müzik, nesnel kaynaklardan çıkarılmış zamanlılıkların duygusal düzenlemelerini kullanır: bu zamanlılıklar, iç gerçeklikle uyuşmak için bozulmuşlardır.

Şiirde duygusal ritim mantıksal-yersel'dir (logico-spatial), duygusal-zamansal değil. Matematiğin temel ritminin tersine, bilme gereci tarafından bozulmuş değildir. Çevrenin hareketine (temposuna) karşı vücudun hareketini bildirir. Ölçü, dışsal zamanı: değişen gerçekliğin kayıtsız

geçip gidişini, «zamanı belirterek» ve nesneyi ona çekerek yadsır.

Müzik, dil, matematik, bütün normal sesler yine de tüm Evreni simgeleyebilir ve iç gerçekliğin dış gerçeklikle etken bağıntısını dile getirebilir. Basit bir fiziksel dalga düzeni olan ses, yaşamı bütün somutluğu içinde simgelemeye niçin o kadar uygun bir araç olmuştur?

Hayvanların yaşamında dış gerçeklik, Sherrington'un gösterdiği gibi, etrafında beynin gelişmiş olduğu üç uzaktan alıcı ile keşfedilir: fiziko-kimyasal koku, ses ve görüş yoluyla. Genellikle ışık dalgası alımı, bu amaç için üstünlüğünü kabul ettirmiştir; ses ise bu yüzden türler-arası anlaşmanın bir aracı olarak gelişmiştir. Kuşlar ve maymunlar arasında bu, denge gereksinimleriyle ister havada, isterse ağaçta göz duyusunun ağır basmasından doğal olarak ortaya çıkacaktır. Bağırmalar —çıplak sedalar— uzun süre, bizim atalarımız olan sıcakkanlı hayvanlar arasında içgüdülerin basit sesleri olmuştur. Kulaklarımız uzun süre, basit sedalara duygusal çağrışımlarla karşılık verecek şekilde ayarlanmıştır. Hızlı metabolizmalarıyla hayvanların en coşkunu olan kuşlar, sedayla, sonsuz şekilde yinelenen bir ezgi çizgisi içinde içgüdülerinin basit örneğini dile getirirler. Ama insan ileriye doğru, kuşların uyarıcı bağırışıyla gösterilen çizgi boyunca bir adım daha atar. Ekonomik işbirliğinin —belki de avlanmak için— gerekleri, (dış gerçeklikteki, içgüdüsel olarak yanıtlandırılmamış nesnelerin ve süreçlerin adlandırılmasını) esas kıldı. Belki de jestler girdi işin içine; insan, dış gerçekliğin bir parçasını dudakları ve diliyle (resim-yazıdaki gibi) aynen taklit ederek, dış gerçekliğin bir parçasının simgesi olarak da kullanılacak bir içgüdüsel seda, bir duygu-simgesi oluşturdu. Dil doğmuştu artık. İnsanın duygudan, ilkel sevgiden, jestten, inandırmaktan doğma basit çığlıkları plastikleşti; aynı çığlık, dış gerçekliğin değişmez bir parçasını aynı zamanda onun değişmez bir yargılanışının yerini tutuyordu artık. Temeldeki ekonomik hareket de geliştikçe, önceleri hep bir arada olan fakat zamanla birbirinden ayrılacak ve mü-

zikle matematik kutupları arasında dilin tüm dinamizmini ve düşlemi doğuracak olan, müziğe, şiire, bilim ve matematiğe benzer bir şey doğdu.

Müziğin yaptığı, coşkunun keyfi bir sıralanışı değildir yalnızca. Gerçekliğin dış çeşitliliğini izlemek üzere kurulmuş olan bilimsel dilde ifade edilemeyen bir şeyi dile getirir. Genotipin çeşitliliğini çizer. Başka herhangi bir şekilde bilemeyeceğimiz şeyi söyler bize. Kendimize ait şeyler söyler bize. Bulutlu ağları içinde uçuştuğunu, dolaştığını hissettiğimiz koskoca hakikâtler, yanılsamalar değildir; dış gerçekliklere ilişkin hakikâtler de değildir. Kendimize ilişkin hakikâtlerdir bunlar: dural halimize değil, ulaşmak için durmadan çabaladığımız kendimize ilişkin hakikâtler.

2

Seda-simgeli sanatlardan başka göze seslenen ya da plastik sanatlar da vardır: resim, heykel ve mimari. Bunların çözümlememize nasıl uyduklarını görmek daha kolaydır. Görme duyusu —bütün hayvanlarda dokunma duyusunun yaptığı düzeltmelerle artmış olan— en çok dış gerçekliği keşfetmek için kullanılan duyu haline gelmiştir; oysa işitme duyusu, dış gerçekliğin, diğer genotiplerden meydana gelmiş olan kısmını keşfetmek için kullanılmıştır. Seda, bir genotiple bir başka genotip arasında ilgi kurar: hayvan, düşman ya da eşini duyar. Işık da yine genotiple, dış gerçekliğin genotipik olmayan kısımları arasında ilgi kurar.

Sonuç olarak, dış gerçekliğin bir plan ya da bir resim gibi görülen bir simgesini yaptığımızda, bu, doğaldır ki, dış gerçeklikten yalnızca simgesel olarak değil fakat aynı zamanda izdüşümsel olarak yapılır. Ses taklidi olanlar (onomatopoeia) dışında sözcükler teker teker, örneğin bir fotoğraf ya da şeylerin mekanik bir izdüşümü gibi değil, yalnızca simgesel olmaları nedeniyle kalıplaşmışlardır. Buna karşılık, bir çizim, sahte-gramer kurallarının ya da kalıplarının aracılığına hiçbir gereksinme duyulmaksızın

gerçekliğin doğrudan doğruya izdüşümüdür. Bu, bir çizimle bir fotoğraf arasındaki benzerlikle gösterilebilir.

Resimde ve heykelde dış gerçekliğin parçaları bir sahte dünya içinde izdüşümsel olarak gösterilir: bir çiçeğin resminin çizilişinde ya da bir atın heykelinde olduğu gibi. Bu resim, örnek olarak çizildiği dış gerçeklikle ortak, kendisiyle tanımlanamayan bir şeye sahip olmalıdır: gerçek ya da mantıksal kopya veya daha basit olarak «benzerlik»tir bu.

Fakat çizgi ve rengin de kendi içinde duygu çağrışımları vardır. Bunların sahte dünyaya, çizilen «şeye» doğru bir tavır içinde düzenlenmeleri gerekir. Bu, resmin ya da heykelin genotiple ortak olarak sahip olduğu duygusal bir tavır olmalıdır; ya da duygusal bir kopyadır bu; çizimin içinde var olduğu için de bir çizimle kendiliğinden simgeleştirilemez. Deneyimsiz gözlemciye bu çizim bir bozulma gibi görünür; dış gerçekliğe bir benzemezlik gibi görünür. Ama gerçekten bir benzerliktir bu, genotipin duygusal dünyasına bir benzerlik.

Bu kısa incelemenin amacı olarak, resimle heykel arasında yapılması gerekli tek ayrım, birinin iki, ötekinin ise üç boyutlu oluşudur. Yani resim dış gerçekliğin üç boyutundan ikisini seçer: daha doğrusu dört boyuttan ikisini seçer, çünkü müziğin, şiirin ve hikâyenin aksine plastik sanatlar dördüncü boyuttan: zamandan yoksundur. Resimler zaman içinde bir noktada başlayıp ötekinde son bulmazlar. Duraldırlar, değişmezler. Bütün sanatlar dış gerçeklikten belli bir biçimde bir seçim yaparlar; yoksa, birleşme noktalarında ego-düzenlenişi için esneklik sağlayacak bir gevşekliğe sahip olamazlar. Hangi dereceden olursa olsun bir özgürlüğe sahip olmaları gerekir.

Gerçek nesneleri simgeleyen çizgi ve renk, yansıtılan ego gerçekliğince düzenlenir. Sonuç, gerçekliğin bir parçası karşısında yeni bir coşkusal tavır alıştır. Bir Rembrandt ya da Cézanne (resmi) gördükten sonra dış dünyaya başka şekilde *bakarız*. Yine aynı gerçekliği görürüz ama dış dünya yeni duygusal tonlarla doludur artık, parlak bir

coşkusal renklenmeyle ışır. Daha «çekici» bir dünyadır bu, çünkü estetik duyguları donatan, bu arzu içgüdüleridir.

Dil konusunda ortaya koymuş olduğumuz aynı ölçütün buraya uygun düştüğü açıkça görülmektedir. Bir Michael Angelo resmi ya da bir Hollanda portresi, bir Picasso'dan daha çok gerçeklik taşır içinde: tıpkı bir hikâyenin şiirden çok gerçeklik taşıyışı gibi. Ama onun etkilediği görüş alanında, coşkusal yeniden düzenlenişin genişliği ve derecesi nedir? Resimde, değişen büyüklük ölçüleri aslında bu temele dayanır. Tıpkı müzikte ya da şiirde olduğu gibi resimde de kolay çözümler ya da sığ gerçeklik anlayışları zayıf sanattır.

Resim bu alanda şiire çok benzer: duygular, şeylerin çağrışımında değil, onları bir araya getiren dizeler, biçimler ve renklerin içinde vardır. Bazı sahnelerin —örneğin bir cenaze töreninin— kendilerinde duygusal çağrışımlar vardır. Fakat resmin kullandığı duygusal çağrışımlar, bir olay olarak cenaze töreninde değil, uç tarafında grimsi at şekillerinde daireler çizili kahverengi, büyük, saydam, dikdörtgen bir sandıktadır. Yas düşüncesine bağlı duygusal çağrışımlar, bir hikâyede oldukça rahat bir şekilde kullanılabilir; bir romancı da, haklı olarak, duygusal çağrışımlarını kendi eserinde kullanmak için bir cenaze törenini anlatabilir. Çıplak bir *sözcük* olarak «cenaze töreni» de doğaldır ki, şiirde kullanılabilecek duygusal çağrışımlar taşımaktadır içinde: umutlarımın cenaze töreni; ama bu, ancak dile ait çağrışımların tümünün şiire sokulacağının, ya kullanılması ya da yasaklanması gerektiğinin (örneğin *karanlık, pembe, budalaca saygıdeğerlik, bir geçit alayı, tantanalı bir yürüyüş, tören, derin kuyular —huni ile mezar* sözcüklerinin ses çağrışımları— gibi sözcüklerin akla getirebileceği şeyler) tamamen anlaşılması halinde olasıdır. Resmin kullandığı duygusal çağrışımlar yalnızca rengin, çizginin ve renkle çizgi bileşiminin kilerdir, fakat anlamı: temsil edilen *gerçek* nesneyi ortaya çıkarmak için kullanılırlar.

Dolayısıyla, temsilî olan plastik sanatlar şiire ve mate-

matiğe: sınıflandırıcı bilimlere ve evrensel sanatlara yakındırlar, aynı kökten gelmektedirler. Tıpkı bir anda şiirin «Ben»ine kayışımız gibi bir anda ressamın bakış açısı içine kayarız. Dünyayı hem şairin hem de ressamın durup baktığı yerden görürüz.

Bu yaklaşma biçiminin bizi yaşama karşı neden ilkel bir «kabile» tutumuna götürdüğünü, dural bir dünya karşısında dural bir evrensel insan özü gerçekleştirmeye yol açabileceğini ve bu yüzden evrensel tutku ya da algı çığlıklarını dile getirmenin en güzel aracı olduğunu açıklamış bulunuyoruz. Gerçekte bir paradoks olmayan fakat bireyleşmenin doğasında kendini gösteren bir paradoksla, şiir ve resmin, aynı zamanda bireyselliği (ama ancak şairin bireyselliğini) dile getirmenin en güzel yolları olduğu söylenebilir. Resim, şiir ve ezgi bunu: bir grup insan bireyinin alt-karışmalarından daha çok insan *cinsi*'nin zamandışı evrensel niteliğini içlerinde taşırlar ortak olarak. Yine aynı neden dolayısıyladır ki resmi, uygarlık tarihinin erken bir aşamasında: ta Taşdevri insanında gelişmiş olarak buluruz.

Resim ilk ortaya çıktığında Doğa'daki duygusal niteliğe ilişkin insanın bilincidir; dolayısıyla doğal konularla uğraştığı zaman ilk Taşdevri Sanatının «yaşam benzeri» özelliğidir. Fakat insanın, bir avcılar ve yiyecek toplayıcıları grubundan ürün yetiştiren, hayvan besleyen kabile haline gelişmesiyle birlikte insan, kendi arzularını onda arayarak Doğa'yı hep birlikte gözlemekten, onu kabilenin içine çekerek ve evcilleştirerek Doğa üzerinde ortak bir güç haline geçer. Bundan dolayı, artık, algıya dönüşürken «konvansiyon» haline gelen toplumsal biçimlerin gerçeklik üzerindeki gücüne ilgi duymaktadır. Bu yüzden doğalcı (naturalist) Taşdevri sanatı, Cilalı taşdevrinde konvansiyonel (sıradan), keyfi ve simgesel: yani *dekoratif* hale gelir. Bu yalnızca *yazıya* yol açmakla kalmaz, aynı zamanda kültürdeki bir ruhsal değişimi, ritimden şiire ve ezgiye geçiştekine benzer bir değişimi ifade eder.

Genslerden ya da kabileden sınıflı topluma geçiş, «do-

ğalcılığın» bir geriye dönüşü biçimini alan resim sanatında daha ileri bir farklılaşma ile belirlidir; ama insan artık Doğada, sımsıkı kapalı kabilenin duygusal niteliklerini değil, yönetici sınıfın yücelmiş ve gelişmiş niteliklerini aramaktadır. Bunlar, işbölümüyle ve bunun olası kıldığı daha büyük teknik güç ve Doğa'ya nüfuzla geliştirilmiştir. Bir sınıf, etkin gerçeklikle canlı bir şekilde ilişkiyi yitirince ve daha önceki buluşları katı kabuklar halinde kemikleşmeye başlayınca bu doğalcılık «konvansiyonelliğe» (sıradanlığa, göreneksele) düşmeye daima hazırdır. Doğalcılık, akademizm olur. En doğalcı resim sanatı, burjuva resim sanatıdır: çünkü bu, burjuvadaki daha büyük üretim yeteneğine, farklılaşmaya ve daha belirli hale gelmiş işbölümüne uygun düşmektedir. Bundan dolayı burjuva sanatında doğalcılığın yükselişi ve onun devrimci devinimi, müzikte uyumun (harmony) ve genel olarak aynı dönemde evrimci bilimlerin yükselişiyle sıkı sıkıya ilgilidir. Doğalcılık, gerçekçilikle (örneğin burjuva Flandre gerçekçiliğiyle) karıştırılmamalıdır. Bu gerçekçilik de konvansiyonel olabilir. Resim, şiir gibi olduğundan ve romana benzemediğinden, doğalcılığın temeli olan canlı ego-düzenlenişi, tasvir edilen gerçek dünyada yer almaz; fakat çizgi ve renkle uyandırılan bellek-imgeler ve duygusal yansımalar karmaşasından gelir ve «anlam»la, resmin yansıtma özellikleriyle düzenlenir.

Daha sonraki burjuva kültüründe ekonomik farklılaşma, özgürlüğün bireyselleşmesine giden yol olacağına, önleyici ve zorlayıcı olur. Burjuva kategorileri içinde kaldıkça «mal-fetişizmi» olarak ortaya çıkan, öze karşı bir tepki olur. Özü pazarlanabilir yapan ve ona bir değişim değeri veren toplumsal biçimler, kendi içlerinde uçlar olarak yükselip ortaya çıkarlar. Kübizm, füturizm ve soyut sanat denilen şeyin çeşitli biçimleri buradan gelmektedir.

Kendisini önünde sonunda toplumsal biçimlerin kölesi olmuş, dolayısıyla hâlâ «pazara bağlanmış» olarak bulan burjuva başkaldırısı, silkinip toplumsal egodan bile kurtulmaya ve bu yolla hem egonun hem de dış dünyanın ki-

şisel ve bilinçsiz olduğu düş dünyasına kaçmaya çalışır. Geriye dönen, gerçek yani toplumsal dış dünya değil de bilinçsiz kişisel dünya olduğu için, hayali de olsa gerçekçiliğin açık bir dönüşü vardır, *gerçeküstücülüktür* bu. *Gerçeküstücülüğün*, neden en son burjuva mevzii demek olduğunu açıklamış bulunuyoruz böylece.

3

Plastik sanatlar duraldır. Dansta, tiyatroda ve (en son) filmde, zaman içinde hareket eden bir görsel sanat meydana getirilmiştir. Dans, ilkel hikâyedir: nitelik, kendisini ritmin döl yatağından koparır dansta. Ritim yavaş yavaş fizyolojik olmaktan çıkar ve zaman içinde açılmaya başlar, içinde olayların geçtiği gerçekliğin niteliksel hareketini bölüşür.

Resim, simgelerin izdüşümsel yapısınca düzenlenen duygulara sahip olma niteliğini şiirle bölüşür. (Kara bir dikdörtgen, *ama* tabut değil.) Fakat görsel sanatlar zaman içinde hareketi getirir getirmez, bu yer düzenlemesi ya da sözde gramatik düzenleme artık olası değildir ve bu yüzden hikâyedeki gibi olmak zorundadır — duygusal düzenleniş gözle görülebilecek biçimde simgelenen gerçek nesnenin bir düzenlenişidir. (*Sahici* bir tabut.) Danstaki cinsel oyun, sahnedeki öldürme, filmlerdeki kıyam, duygusal olarak düzenlenen gereçtir; izdüşümsel bir yapı olarak, bir dural tablo içinde dondurulmuş gibi düşünülen birbirine bağlı biçimler, cansız resim ya da oraya buraya serpilmiş bir kalabalık değil. Dural sanatların izdüşümsel düzenlenişiyle, zamanlı (temporal) sanatların gerçek düzenlenişi arasındaki karışıklık, tiyatroda çeşitli izlenimci ve pitoresk kuramlara yol açar: Edward Gordon Craig'in kuramları gibi. Balenin, tiyatronun ve filmin gelişmesi, armoninin gelişimine, işbölümü kolektif kabilenin kristali içinde benzeri bir farklılaşma ve bireyleşme meydana getirdiği için yaşam deneyimleri, değişen bir Doğa arka plânına ters düşen bireylerin kontrpuanlarının gelişimine eşittir. Traged-

ya, Yunan sınıflarının Yunan kabilesinden çıkıp hızla gelişmesinde görülür ve burjuva üretkenliğinin artışı ile birlikte, Elizabeth tiyatrosunda gelişir, çiçek açar. Her ikisinde de, *şiir* hâlâ tiyatroya egemendir, çünkü tiyatro, sınıflı toplumda bir geçiş aşamasıdır. Kolektiflikten bireyselliğe geçmekte olan bir toplumun ürünüdür.

Dilin ve müziğin duygusal düzenlenişlerine bakarak dans, tiyatro ve film, tekniklerinde birbirine karışmış ve birbiriyle dengelidir. Tıpkı müzikteki sedaların dış gerçekliğin nesneleri oluşu, bu nesnelerin simgeleri olmayışı gibi, dans eden ya da oyun oynayan (acting) insan veya onun etrafındaki görünüm de gerçek nesnedir. Herkesçe de kabul edildiği gibi dans eden ya da oyun oynayan insan, aynı zamanda bir başka nesneyi de gösterir (taklit ettiği, sevişen ya da ölen insanı). Ama o aynı zamanda kendi içindeki gerçekliğin de bir nesnesidir: incelikle ya da alımlı hareket eden insan varlığının. Bundan dolayı oyunda ve dansta «simgesel olmayan müziksel bir parça» vardır; fakat öteki parçayı: dış gerçekliğin nesnelerine işaret etme özelliğini de içlerinde taşırlar. Çift yönlü bir düzenlenmedir bu: taklit edilen şey ve taklit eden kişi. Bu iki yönlü düzenlenmenin bir tehlikesi vardır, aktörle yazar, oyuncularla yapımcı arasında bir çatışmaya yol açar: bugün bu tehlike ancak filmde, kameranın mekanik olanaklarının iyi bir yapımcının ellerinde oyuncuları bir hamur haline getirdiği filmde yenilebilir. Fakat burjuva bireyciliği çağında filmin bu yüzü tam olarak keşfedilmemiştir; film, Sovyet Rusya dışında, «yıldızlar» geçiti olarak kalmaktadır hâlâ.

Dans eden ya da aktör, *kendisi* olarak, bir seyir nesnesi olarak, şiirsel sözcük gibi, *dural*'dır. Simgelenen gerçeklik, hikâye nesnelerinin gerçekliği gibidir: *hareket halinde*. Bundan dolayı, bir oyunda ya da bir filmde, dural omuz çekimi ya da aktörün bir an'ı ile hareketli eylem ya da yazarın düzenlemesi arasında bir gerilim vardır: bu bir destanda şiirsel an'la anlatı hareketi arasındaki gerginliğe benzer.

Destanda ya da oyunda bizim özellikle şiirsel ya da tiyatrovari diye düşündüğümüz bireysel bölümler — Homeros'un saçılan cennet yıldızlarını betimlemesi, ya da bir Duse'nin[1] büyük an'ı hemen hemen müzik gibidir, duygular sözcüklere ya da eylemlere bağlanmıştır ve bir barajın patlayışı gibi ancak anlamla serbest kalır. Oyun ya da destan durur. Şiirsel bir an vardır ve zaman kayboldukça uzam girer sahneye; ufuk genişler ve sınırsızlaşır. Sanat ikili olarak kendini açığa vurur. Tanımlanan şeylerinse, hikâyenin ya da oyunun zaman içinde eylemiyle düzenlenen kendi etkileri vardır. *İlyada*'yı ve *Odiseus*'u bize, gözalabildiğine uzanan maddesi ve yeri olan dünyalar olarak düşündüren budur. Büyük Shakespeare'in oyunlarında bu çift düzenlenişi, eylemin gerisinde yalnızca belli belirsiz gözüken değil, fakat eylemin kendisi inceden inceye değişecek ve umulmayan floresanla parıldayacak kadar ona alttan ışık veren şiirsel bölümlerde, geniş bulutlu anlam dünyası olarak hissederiz. Şiirsel oyunların oynanışındaki güçlük buradan gelir. Oyunun oynanışı ve şiir farklı yapılarda yaşadıkları için beraber giderler. Fakat şiir ve oynayış: şairin «Ben»i ile aktörün «Ben»i aynı yapıdadırlar ve birbirlerini örterler. İrving'in Hamlet'i mi, yoksa Shakespeare'in Hamlet'i mi — seçmek zorunda kalırız. Okunan bir oyunda şiir oynayışın yerini alabilir, dolayısıyla Shakespeare'in oyunlarının okunmasından duyulan doygunluk, İbsen'inkilerin okunmasından duyulan doygunlukla eşit tutulmamalıdır. Kuşkusuz ki, Shakespeare'in zamanında aktör oğlan çocuklarını kadın rollerine çıkarmalarının da gösterdiği gibi daha az egemen bir öğeydi.

Gerçek nesnelerle, simgelenen nesnelerin dansta ve tiyatroda bulunabilecek aynı özelliği ve noksansız karışımı, zaman zaman müzikte bulunan aynı karışımdan ayırdedilmelidir: içinde bülbüllerin öttüğü, manastır çanlarının vo lokomotif düdüklerinin çaldığı uydurma müzikte olduğu gibi. Sedalarla taklit edilen ya da simgelenen bu gerçek

---

1 Duse: İtalyan aktrisi (1859 - 1924).

nesneler, müzik dünyasının kendi kendine yeten mantıksal yapısını bozar, bu yüzden burada izin verilemez onlara.

Taş Devri sanatında birey, ancak öz-bilinçtir ve hâlâ nesnenin algılanmasına sıkı sıkıya bağlıdır; buysa, aynen çizilen, düzensiz algıyla yakalanan şeylerin bir atomik doğalcılığını ortaya çıkarır. Böylece, avlanan ilkel insanların dansında doğal nesne —hayvan— değiştirilmeden teklit edilir, çünkü insan tarafından yalnızca gözlenmekte, değiştirilmemektedir. Nesne, ego'yu insandan doğru bir algı şeklinde çıkarır. Ortak çalışmayla (co-operation) kazanılır ve bu yüzden bilinçli olur: niteliklerini, kaba algı şeklinde sahip olduğu niteliklerden farklılaştıran bir olgudur, fakat gözlenmiş bir olgudur, yaratılmış değil.

Cilalıtaş Devri sanatında avlanan ya da yiyecek toplayan insan, ürün yetiştiren ya da hayvan besleyen bir kabile olunca, nesne, toplum tarafından yalnızca gözlenmez, değiştirilir de. Kabile, anlaşma araçlarında kökleşmiş konvansiyonlara ve biçimlere göre nesneyi değiştirirken, insan kendini toplumsal insan olarak algıda gerçekleştirir. Dans, koronun ve başlangıç halindeki tragedyanın biçimsel hareketi olur. Avcı ya da yiyecek toplayan ilkel insanın dansı son derece doğal ve taklittir. Ürün yetiştirenlerin, hayvan besleyicilerin dansında ise dinsel bir törenin biçimselliği vardır, ve kabilenin ruhunun Doğa üzerindeki izlerini gösterir. El-kol hareketlerinin büyülü ve dünyayı yönetici gücünü belirtir. Dönen güneş, dönen dansçıya baş eğer. Ürün, delikanlıların sıçrayışıyla yükselir, ayağa kalkar; yaşam, başdöndürücü hareketle hızlanır. Kabile, Doğa'yı kendi bağrına çeker.

Sınıflı toplumun gelişmesi, dansı bir hikâyeye, bir *piyese* dönüştürür. Koronun karmaşası, *tek tek* oyuncuların ortaya çıkışını sağlamak üzere gevşer. Sınıflı bir toplumda işbölümünün ortaya çıkardığı bireyleşme tragedyada yansır. Bir tanrı, bir kahraman, bir papaz-kral, halk, büyük insanlar kendilerini korodan ayırırlar ve danslı koroda birbirinden ayrılmaz bir bütün olan dural oyunla hareketli eylemi aynı zamanda ortaya çıkararak sahnede görünür-

ler: tıpkı sözcüğün şiirsel olarak dünya-yaratıcı olduğu ama yine de mitsel bir hikâye anlattığı dinsel tören şarkısında dural şiirle hareketli hikâyenin bir tek şey oluşu gibi.

Kuşkusuz, bir sınıflı toplumun çöküşü ve katılığı, «karakterlerin» sertleşmesinde ve tipleşmesinde her an yansımaktadır. Bireyleşmenin kökü sınıfta değil işbölümündedir. Sınıf ayrılığı, başlangıçta bu bölünmeyi olası kılar fakat belli bir noktada daha ileri bir gelişimi önler, bir fren olur, akademik katılaşmanın bir kaynağı olur, toplumun kırması gereken, yoksa içinde havasızlıktan boğulacağı bir korse olur.

Katedrallerin feodal değil burjuva olduklarını; Katolikliğin tam ortasında feodal köylüklerde gelişen burjuva kentteki Protestan sapkınlıkları olduklarını söylemiştik. Bu yüzden de burjuva oyunu, Kilise yetkililerinin çatık kaşla seyrettiği dinsel oyunlar halinde katedrallerde başlar. Monarşi, burjuva sınıfıyla bağlaşınca bu oyunlar saraya taşınır ve Elizabeth çağı tragedyası olur. Bu anda birey, doğalcılığa uygun olarak prens biçiminde, kahramanın özgür arzularında cisimleşmiş toplumsal istenç biçiminde bir kez daha gerçekleşir.

Burjuva bireyselliğinin özel gelişimi yüzünden, Shakespeare'den sonra taklit hareket, dural oyuncuya feda edilir. Yunan tragedyasında oyuncu, yüksek tabanlı ayakkabılar ve maskeler gibi süsler içinde sımsıkı kundaklanmıştır; şiirin ve hareketin katkısız taşıyıcısıdır. Elizabeth çağı oyununda oyuncunun kişiliği hâlâ baskı altındadır ve oyuncu taklit edilen harekete bağımlı olduğu için de oyun hâlâ şiirseldir. Günümüzde aktörün şairle çatışmaları, Shakespeare'in oyunlarında, feodal sarayın ortak gösterilerinde sarılıp sarmalanmış kadın rolündeki erkek çocuk, Kleopatra şiirinin öne çıkması ve açılması için yer verilmiş olan bir boşluktu hâlâ. Kadının sahneye ayak atması, tiyatroda oyunculuğun yükselişiyle, anlatımın ve şiirin ölümünü işaret eder. Kişi olarak aktör ya da aktris öncelik kazanır; diğer insanlar ya da toplumsal egoyla ilişkileri —oyunun hikâyesini ya da şiirini meydana getiren ilişkiler— ikinci du-

ruma düşer. Tekniğindeki kolektif temel yüzünden oyun, burjuva kültürünün bireyciliği tarafından bozulmuş olur.

Resim gibi oyun da gittikçe daha gerçekçi olur ve daha sonra mal fetişizmine doğru kayar: içinde konvansiyonların (göreneklerin) ya da toplumsal biçimlerin *şeyleştiği* ve öz ya da «Hikâye»nin dışarı sürüldüğü dışavurumculuğun (ekspresyonizmin) soyut yapısına doğru kayar; oyun, katkısız toplumsal ego olmanın olanaksızlığına göz diker. Sonunda oyun *gerçeküstücü* düş-işlevi mekaniğine uygun olarak hem toplumsal egodan hem de dış gerçeklikten kendisini kesip koparmak için bir çaba gösterir.

Bu aynı temel hareket, şiirde daha önce çözümlemiş olduğumuz başka bir şey değildir. Çünkü av avlayan ilkel insanın dansında asıl imgeyi (kuş sesini ya da hayvan bağırışını) yeniden meydana getiren haykırış, strophe, antistrophe ve epod'la [1], Doğa'yı kendi farklılaşmamış bağrına çekip almış olan ürün yetiştirici ya da kırsal toplumda daha gelişmiş şarkı ya da koral ilâhi olur. İşbölümü temeli üzerinde sınıflı toplumun ve onun bireyselliğinin yükselişi saz şairinin ortaya çıkışında yansır: Saz şairi, kahramanların yaptıklarını yüceltir epik şiiriyle, kendi adına değil genel bir sınıf adına konuştuğu ve böylece kendi kişisel an'ının kahramanların eylemlerinde verilen şiirsel an'la çatışmadığı hikâyelerdir bunlar. Fakat toplumun, daha büyük bir işbölümüne bağlı olarak daha ileri derecede bireyselleşmesi, içinde şairane an'la kişisel an'ın buluştuğu, daha genel ve daha kahramanca olan kolektif «Ben»in kişisel ve bireysel olduğu lirik şiirleriyle (âşıkane, mektup üslûbunda ve kişisel) şairin ortaya çıkmasına neden olur. Çağdaşlarının Euripides'i o kadar ayıplamalarına neden

---

1 Strophe: Eski Yunan'da koroların dans ederken sağdan sola dönmeleri, şiir dörtlüğü, bent.

Antistrophe: Dansta ters hareketler yapma; koronun strophe'tan sonraki dönüş hareketinde okuduğu satırlar.

Epode: Eski Yunan şiirinde kısa bir beytin uzun bir beyti izlediği manzum şekil; lirik gazelin üçüncü kısmı. (Çev.)

olan ve burjuva kültürüne o kadar çekici ve doğru gelen cinsten bir doğalcılık ve «pathos» (acı) gelir bunun ardından.

Şair tam bireyselleşmesini, şarkı halinde söylenen lirik şiirin yazılı okuma şiiri haline geldiği ve şiirdeki toplumsal egonun özgür birey'le özdeşleştiği burjuva şiirinde bulur. Burada da doğalcılık yoluyla dış dünyadan kaçmaya (sembolizm) ve bir yandan da toplumsal egodan kaçmaya (*gerçeküstücülük*) doğru bir hareket vardır.

4

Mimari ve «uygulamalı» sanatlar (seramik, dokuma, kumaş deseni, mobilya, makineler, otomobiller, basım ve benzerleri) görüş alanında, müziğin duyuş alanında oynadığına benzer bir rol oynar; «şeyler» dış gerçekliğin parçalarıdırlar ve doğrudan doğruya duygular tarafından «bozulmuş» ya da düzenlenmişlerdir. Fakat mimari ve öteki sanatlar *içe dönmüş* müzik gibidirler. «Dış» öğe, müzikte olduğu gibi sözde-ussal yasaları ile biçimsel bir düşünsel «yapı» değil, insansal ve toplumsal bir işlevdir. Bir evin ya da bir vazonun dış gerçekliği, onun kullanılışı: barındırıcılığı, ya da içine bir şey konulabilmesidir. Bu kullanış biçimi ya doğal dış gerçekliğin simgelenmesiyle (bir halının, vazonun ya da evin heykelle ya da süslerle kaplanmasında olduğu gibi) veya uzam içinde kendisine şekil, denge, uyum, kıvrımlar ve de hareket verilmek yoluyla düzenlenir ya da duygusal olarak bozulur. Bu düzenleniş şiirseldir; kullanış işlevini düzenleyen «Ben» dural ve kolektiftir. Büyük mimari, toplumsal «Ben»le bireysel «Ben»in zıtlaşmadığı, tersine birbirini güçlendirdiği toplumların bağrından yükselir.

Av avlayan insan kullanış değerini gerçekçi olarak dile getirir. Doğa'da kendi kullanışına uygunluk bulur. Evi bir mağaradır; vazosu bir su kabağıdır; silâhı, keskin uçlu bir sert taştır; giysisi bir deridir. Bu bakımdan onun uy-

gulamalı sanatı mağarasının duvarına çizdiği resimler kadar gerçekçidir.

Ürün yetiştirici ya da kırsal insan, maddeleşmiş kullanış değerine, konvansiyonel (yerleşikleşmiş) ve bozucu olan bir süsleme katar. Doğayı kabilenin bağrına çeker ve arzusuna göre plastik olarak yeniden döker onu. Kullanış değerine toplumsal bir biçim verilir: icat edilmiş bir şeydir bu. Taş âletler cilalanmıştır. Barınak olarak bir mağara arayacağına uygun bir yerde kaba bir kulübe diker. Artık derilerle örtünmemektedir, giysilerini kendisi dokumaktadır. Kabaklar yerine, bir şekil verilmiş ve süslenmiş toprak kaplar kullanılır.

Sınıflı toplumun doğuşu, «barındırıcılığı» bir yönetici sınıfın büyüklüğünü ve kutsallığını gösterecek şekilde duygusal olarak düzenlenmiş sarayların ve tapınakların doğuşunu gerektirir. Bu görkem ve kutsallık, işbölümüyle ve artan toplumsal gücün yönetici sınıf kutbunda, alçakgönüllülüğün ve düşkünleşmeninse köle sınıf kutbunda toplandığını gösteren mülkiyetin yabancılaşması yoluyla büyümüştür. Atina'nın ve Roma'nın tüccar sınıfıyla birlikte belediye binalarında kendini gösterir bu. Feodal toplumda şatolar ve bazilikalar toplumsal gücün duygusal düzenlenişini yansıtır. Ortaçağ kent yaşamının Katedrali ve *hotel de ville*'i (belediye sarayı) burjuva sınıfının büyüyen gücünü daha o zamandan yansıtmaktadır, başkaldırıcı görünüşleri vardır. Burjuva sınıfı henüz kendi kendilerini yöneten, silâhlanmış komünlerde toplanmış, feodalizmin gözeneklerindeki kolektif adacıklardır. Başlangıçta toplumsal genişlemeleri, diğer feodal güçlere karşı burjuvazinin gücünü bir süre için kullanmış olan prenslerin saraylarında ve katedrallerinde görünür. Daha sonra aristokrat villalarına ve Devlet yapılarına geçer; en sonunda, kibarların oturdukları yerler şeklinde ortaya çıkar. Başlangıçta doğal bir harekettir bu. Evler daha az «resmi», daha faydalı ve ailelere ait olur. Bu hareket de soyutlamaya kayar. Resimdeki soyutlama, mimaride işlevciliktir. En sonunda toplumsal ego bile yadsınır ve mimari her yerde işlevin gereğiyle

uyuşmayan gariplikler ve kişisel kaprisler gösterir. Aynı hareket seramik sanatlarında, tekstilde ve öteki uygulamalı sanatlarda da olur. Genellikle sınıflı bir toplumun bu alandaki ürünleri, diğer sanat biçimlerinde olduğu gibi yönetici sınıfın emel ve arzularının aynı zengin gelişimini ve estetik idealizasyonunu gösterir.

5

Sanatların düzenlenişi şematik olarak şöyle gösterilebilir:

SANAT.	DIŞ GERÇEKLİK
I. SES:	
Müzik	Müziksel yapının sahte mantıksal yasaları
Şiir	Dilin Sözdizimi ve Dilbilgisi Yasaları
Hikâye	Tanımlanan Gerçek Dış Dünya
II. GÖRÜŞ:	
Resim ve Heykel	Yapısal Temsilin Dışayansıtma Yasaları
Dans, Oyun ve Film	Gerçek İnsanlarca Taklik Edilen Gerçek Hareket
Mimari	Kullanım İşlevi
Seramik	
Tekstil	
Mobilya, vb.	

Görülüyor ki sanatlar, yiyecek biriktiren ve avcılık yapan insanlarda, ilk kez karışık şekilde ortaya çıkışlarından, bireyselleşmenin olası olduğu sınıflı toplumdaki karmaşık gelişimlerine dek, tarihsel olarak da sıralanabilirler. Bu hareketin genel olarak üzerinde durduk. Bu üç ana dönem, kendisini Doğa'da arayan insanın, Doğa'yı kabilenin toplumsal fakat farklılaşmamış «Ben»ine çeken insanın, ve nihayet toplumsal «Ben»i canlı *bireylere* bölen ve aynı zamanda Doğa'yı *gelişen* bir farklılaşmış evren içinde eriten insanın bilincini içeren öznel düzenlenişin modern sanat yöntemlerinde eritilmiştir.

Bize sanatın amacı sorulduğunda, gerçek yapısı, bizim *amaç* sözcüğüyle kastettiğimiz şeye bağlı olmak üzere, bir yanıt verebiliriz buna: Sanat «yaşamaya devam eder»; sanatı olan kültürler yaşamaya devam etmiş, sanatı olmayan kültürlerin yerini almıştır; çünkü sanat, ruhu çevreye uydurur, ve bu yüzden toplumun gelişme koşullarından biridir. Fakat sanatın görevini *nasıl* yerine getirdiğini sorarsak bir başka yanıt daha buluruz: çünkü bunu, çevrenin bir parçasını alıp bozarak ve ona dış gerçekliğe bir benzemezlik (ki aynı zamanda genotipe benzerliktir bu) vererek yapar. Dış gerçekliği, genotipin içgüdülerinin biçimine daha yakın bir şekilde yeniden kalıba döker; fakat içgüdüsel genotip bilinçsiz ve dinamik arzudan başka bir şey de olmadığı için, dış gerçekliği kalbin isteğine daha yakın bir kalıba döker yeniden. Bu yeniden kalıba döküş, gereç olarak, yaşamın tadını ve zevkini olduğu kadar üzüntüyü, felâketi, kör gereklilikleri de kullanarak, ne kadar geniş çaplı ve gerçekliğin yapısına ne kadar uygun olursa, sanat da toplumsal ve biyolojik bakımdan o kadar değerli ve o kadar büyük sanat olur. Yaşamı, her şeyin, «dünyaların mümkün olan en iyisinde en iyiler için» olarak düşünen bir organizmanın yarına kalma değeri pek azdır. Böylece büyük sanat büyük tragedya olabilir, çünkü burada gerçekliğe en acı şeklinde —ölüm, umutsuzluk, sonsuz tükeniş— bir düzenlenme, bir biçim, yazgının daha derin ve daha toplumsal görünüşünü dile getiren duygusal bir dü-

zen verilir. Dış gerçekliğe, yüreğinden çıkarılmış bir duygusal düzenleniş vermek yoluyla genotip, bütün gerçekliği hatta ölümü bile daha gerçek olduğu için daha ilginç yapar. Dünya ilgiyle ışır; kalplerimiz onunla karşılaşmak için, onun içinde yaşamak, onu coşkuyla kavramak için özlemle dışarı fırlar. Büyük bir roman, yaşamımızın nasıl olmasını istiyorsak öyledir: ne basit ne de tatsız, fakat büyük çıkışlarla dolu, ölümü bile soylu bir sese çeviren bir yaşam:

Notre vie est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hazardeux et magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathetique[1]

Soylu ve trajiktir yaşamımız
Bir zalimin maskesi gibi
Hiçbir tehlikeli ve sihirli oyun
Hiçbir önemsiz ayrıntı
Aşkımızı dokunaklı yapamaz.

Büyük bir resim, dünyanın bize nasıl görünmesini istediğimizin anlatımıdır: daha parlak, duygu renkleriyle dolu. Büyük müzik, coşkularımızın nasıl sürüp gitmesini istediğimizin anlatımıdır: dipdiri arzularla ve derin amaçlarla dolu. Ve bir an için onun nasıl olabileceğini gördüğümüz için de, yeniden kurulmuş nesne ellerimize teslim edilince, bundan böyle yaşamlarımızı daha az basit yapmaya, etrafımıza daha görücü bir gözle bakmaya, daha zengin ve daha canlı görmeye çalışırız.

Sanatın, çevreyi genotipin anlamına büründürmekle bize niçin yakın ve önemli geldiği sorulursa sanatın özü üzerine daha çok şeyler söylememiz gerekir. Sanat, dış gerçekliği kendi anlatımımızla aydınlatırken bize kendimiz hak-

1 Apollinaire.

kında şeyler söyler. Hiç kimse kendine doğrudan doğruya bakamaz, ama sanat Evren'den öyle bir ayna yaratır ki, onun içinde kendimizi olduğumuz gibi değil fakat toplum aracılığıyla gerçeklikle ilişki içinde olmak gibi bir gizilgüce sahip olarak bir an fark ederiz. Bizim gördüğümüz genotip, insanoğlunun bütün olanakları ve büyüklüğü ile damgalanmış genotiptir: toplumun, gerçekliğin geriye kalan bölümünden çıkardığı bir gelişimdir bu da. Sanat, yaşamın ta içinden birçok hızlı görüntüler verir bize; buysa, onun amacından ayrı ama yine de o amaçtan doğan anlamıdır. Kendi gerçek kişiliğimizi Evren üzerinde yansıtan ve bize bizim de arzu ettiğimiz gibi, Evreni değiştirebileceğimizi, ihtiyaçlarımız ölçüsünde değiştirebileceğimizi söyleyerek bizi yüreklendiren sihirli lambaya benzer o. Ama bunu yapabilmek için gerçek ihtiyaçlarımızı daha derinden tanımalı, kendimizi daha bilinçli olarak bilmeliyiz. Biz dış gerçekliği ne derece yakalarsak sanatımız da o derece gelişir, ustalıklı hale gelir, sihirli lamba o derece incelikler ve taze zenginlikler yansıtır olur. Sanat bize bilimin söyleyemeyeceği, dininse söyler göründüğü şeyleri söyler: neyiz ve niçin böyleyiz, niçin umut ederiz, acı çekeriz, sever ve ölürüz. Bunları dinbilimin ve dogmanın yapmaya çalıştığı gibi bilim diliyle değil, bu hakikatleri dile getirebilecek tek dille: iç gerçekliğin kendi diliyle, duygu ve coşku diliyle söyler. Bildirisi ise, Doğa'yla aktif bir savaşım içinde, yaşam denilen savaşım içinde onun özünü gerçekleştirmek için yaptığımız girişimden doğar.

Bütünüyle bu, bilimin yaptığının tam tersidir. Bilimin de bir kalıcılık değeri ve bir amacı vardır; ve bunu, sanatın genotipi dış gerçekliğe uyduruşu gibi o da dış gerçekliği genotipe uydurarak yerine getirir. Tıpkı sanatın, uyarlama amacını, genotipin iç arzularını dış gerçeklik üzerinde dışa yansıtarak yerine getirişi gibi, bilim de dış gerçekliğin düzenlerini akla, bilimsel ideolojinin düşlemsel aynadünyasına taşıyarak ulaşır amacına. Ruhta yansımış olan gereklilik bilinç olur ve insan dış gerçekliği kendi istencine göre biçimlendirir. Tıpkı sanatın, genotipi değiştire-

rek ve onun çeşitli yüzlerini dış gerçeklikte yansıtarak bize genotipin ne olduğunu anlatışı gibi (bilim de dış gerçekliğin ruh üzerindeki yansısını alarak dış gerçekliğin ne olduğunu söyler bize). Sanatın, ne olduğumuzun anlamını ve önemini duygu diliyle söyleyişi gibi bilim de gördüğümüz her şeyin önemini bilgi diliyle söyler bize. Birisi zamanlıdır, değişikliklerle doludur; öteki uzamsaldır ve görünüşte duraldır. Birisi tek başına tüm Evrenin düşlemsel yansısını doğuramaz; ama birlikte olunca, karşıt olduklarından diyalektiktirler ve yersel-zamanlı tarihsel evreni var olmaya çağırırlar: kendiliklerinden değil pratikle, içinden çıktıkları somut yaşamla. Ortaya çıkan Evren patlayıcıdır, karşıttır, dinamik olarak parçalara dağılır, çünkü onu doğurmuş olan gerçekliğin hareketinin: insan yaşamının hareketinin özellikleridir bunlar.

Sanat ve bilim, kuram alanında birbirine karşıt ama yine de birbiri içine girmiş roller oynarlar. Bilgi halinde bilim, sanata, düzenleyeceği ve duygu bakımından çekici yapacağı yansıtmalı bir seçme verir dış gerçeklikten; bunun sonucu, genotipin gücü o dış gerçeklik üzerine kendi arzularını işlemeye yönelir. Böylece, eylemden içeriye doğru hareket eden dikkat, sanat yoluyla tekrar dışarıya eyleme doğru döner. Dış şeylerin değişimine doğru dönmüş olan dikkat, bilginin içeriye doğru hareketini doğurur; içteki şeylerin değişimine doğru dönmüş olan dikkatse eylemin dışa doğru hareketine. Dışa doğru hareket eden gücün amacını gerçekleştirmesi için yine bilime ihtiyaç vardır, ve artık duygusal olarak değişmiş bulunan asıl bellek-imgeleri, genotipin arzularının gerçekleştirilebilmesi için kendi iç ilişkilerini kavramaları bakımından yeniden gözden geçirilmelidir. Bilgi halinde bilim artık eylem halinde bilim olur. Var olan bellek-imgelerinin yardımıyla arzular yerine getirilirken dış gerçekliğin gerçek düzenlerine ilişkin daha çok bilgi kazanılır. Dikkat, hedefine varınca, hazinesine katacağı taze deneyimsel yaşantıyla geri döner. Bu daha zengin öz, genotip tarafından duygusal olarak yeniden düzenlenir ve bir amaca yönelmiş bir güç olarak tek-

rar dışarıya doğru akar. Güç daima dışarı, toplumun çevresine doğru akmaktadır, yeni algı ise daima ondan içeri doğru akmaktadır; biz kendimizi değiştirirken dünyayı değiştiririz; dünyayı değiştirirken onu daha iyi tanırız; onu daha iyi tanırken kendimizi değiştiririz; kendimizi değiştirirken kendimizi daha iyi tanırız; ne olduğumuzu öğrenirken, ne istediğimizi daha açıkça öğreniriz. Birlikte yaşayan insanların, Doğa'yla savaşımlarını içinde sürdürdükleri somut yaşamın diyalektiğidir bu. Genotip ve dış gerçeklik kuramda ayrı ayrı vardır, fakat bu soyut bir ayrılıktır. Ayrılma ne kadar büyükse her birinin bilinçsizliği de o derece büyüktür. Tam ayrılma, bize bir yandan bir insanın maddi vücudunu, öte yandan bilinmeyen çevreyi verir. Ruh, karşılıklı eylem noktasından yayılırken, iki geniş ışık alanı dışarı doğru aynı zamanda büyür: dış gerçekliğin bilgisi, bilim; kendimizin bilgisi, sanat. Bu alanlar genişledikçe, karşılıklı eylem yoluyla, egemen oldukları materyali değiştirirler. Genotipin bilinç alanı dış gerçekliğin bilinen alanından, bu alansa genotipin bilinç alanından renk alır. Bu değişim —kalbteki değişim, dünyanın yüzündeki değişim— yalnızca iki çemberin genişlemesinin bir sonucu değildir, iki genişlemedir, tıpkı ışığın ani parlayışının, elektromanyetik dalga grubu oluşu gibi. İnsan, Zorunluluğun gittikçe daha çok bilincine vararak gittikçe daha özgür ve dolayısıyla gittikçe daha kendisi olurken, Zorunluluk da genotipin bilinçli kavrayış alanına gittikçe daha çok düşerken gittikçe daha düzenli ve «yasalara boyun eğici», gittikçe daha kendisi olur.

Dolayısıyla, sanat tüm etkin bilgi, bilimse tüm bilgisel (cognitive) eylemdir. Sanat, düşünce halinde bilgi öznesinin, eylem halindeyse bilgi nesnesinin tüm etkin düzenlenişidir. Düşünce halinde bilim, eylem öznesinin, eylem halindeyse eylem nesnesinin tüm bilgisel düzenlenişidir. Sanatla bilim arasındaki bağ ile aynı dilde yaşayabilmelerinin nedeni şudur: eylemin öznesi, bilginin öznesinin aynıdır: genotiptir bu da. Eylemin nesnesi, bilginin nesnesinin aynıdır: dış gerçekliktir bu da. Genotip gerçekliğin bir par-

çası olduğu için, kendisini onun bir başka parçasına karşı çıkarılmış bulmasına karşın her ikisi de birbirini etkiler; gelişim vardır; insan düşüncesinin ve insan toplumunun bir tarihi vardır.

Sanat, duygunun bilimidir, bilimse bilginin sanatıdır. Yapabilmek için bilmek zorundayız, ama ne yapılacağını bilmek için de hissetmeliyiz.

Sanat, savaşım içinde doğar, çünkü toplumda düşlem ile gerçeklik arasında bir çatışma vardır. Toplumsal bir sorun olduğu için nevrotik bir çatışma değildir bu, toplum adına sanatçı tarafından çözülür. Ruhçözümcü, şairi, toplumsal bir işlev yapıyor görmez, ona kamunun sırtından kendi karmaşalarını çözen bir nevrotik olarak bakar. Bu yüzden de, ruhçözümcü bir sanat eserini çözümlemede yalnızca başkasına benzemez şekilde özel olan yani nevrotik olan simgeleri arar; dolayısıyla ruhçözümcü, sanat eleştirmesi örneklerini ve gereçlerini hep ya üçüncü derecede sanat eserinde ya da iyi sanat eserinin rastlantısal görünüşlerinde bulur. *Hamlet*'te bir Oedipus kompleksi görür; ama bunun büyük konuşmaların evrensel gücünü ya da bir Oedipus kompleksiyle çözümlenemeyen *Antoin ile Kleopatra*'nın eşit derecedeki büyüklüğünü açıklamadığını görmez.

Ruhçözümcü, bazan yardımsız olarak kendini iyileştirmeyen nevrotikleri iyileştirebilir, çünkü nevrotikin ruhunun dışında bir güç ya da dayanak noktası bulur. Toplumun bir üyesidir o, bu yüzden dıştan içe doğru, toplumsal olarak yaratılmış bilinçli ruha, nevrotikin «daha iyi ben»ine doğru çalışabilir; böylece bilinçsize, kendi «daha kötü ben»ine saldırır. Daha iyi ben, bilinçli ruh, *bilinç*, toplumun yarattığı şeydir; «daha kötü ben» ise genotipseldir, içimizdeki hayvandır.

Ruhçözümcü bir tek insandır, aynı zamanda kendisiyle hastası arasına girebilecek daha kötü bir ben'in sahibidir. Yalnızca zenginlerin kaldırabileceği bir lükstür. Sanatta ise tüm toplum, toplumsal yaratışta yer almış bilinçli ruhların tümü birden bir insanın «daha iyi ben»ine sesle-

nir. İnsanlığın daha iyi kesiminin tümü, boyuna yaşam sorunlarına saldırarak ve onları çözerek bir ulusun sanatçı kültürü gerisinde sırada durur. İnsandırlar bunlar, tanrı değil; ruhçözümcü gibi onlar da acı çekmiş ve dövüşmüşlerdir; ama öldüklerinde, arkalarında geçici yaşamlarının kalıcı özünü bırakmışlardır. Sanatın avutucu, iyileştirici ve canlandırıcı gücü buradan gelir.

Nevrotiklerin ya da psikozluların gerçeklik karşısındaki coşkusal davranışları devamlıdır. Yaratış halinde şairin ya da deneyim yapan okuyucununki ise geçicidir. Asıl yanılsamanın özü, simgesel olmayışı, plastik oluşudur. Karmaşa, kendi bilinçsizliğinde olduğu için nevrotik aldanır; özgür değildir. Sanatçı ise, karmaşa kendi bilincinde olduğu için aldanır yalnız; özgürdür. Bir şiir okurken şairin davranışını takınırız ve coşkuları yeniden duyarız; şiir yeniden yaşandıktan sonra davranış bir kenara bırakılır. Davranış, bilinçli coşkular tarafından serbest bırakılmıştır; karmaşanın bilincine varması halinde nevrotikin davranışı donmamış olabileceği gibi; uyartının, istençsel bir hareketi gerektirmesi halinde uyuyanın uyanışı gibi... Sanatçı, bir sanat eserinde, bağımsız karmaşayı serbest bırakır ve «unutur» onu, yeniden yaratmaya gider, genotipin, başsız-sonsuz değişen çevreye başsız-sonsuz uyumu ile yeniden denemeye başlar. Şiir din olursa, simgesel olmayan da simgesel olarak alınırsa, coşkusal davranış nevrotik davranış gibi donmuş hale gelir. Böylece, *catharsis* yaratmada şiirin yanılsamalarının değeri, dininkiyle karşılaştırılırsa, onların yanılsama olarak tanınmalarında, düşle karşılaştırılırsa toplumsal olmalarındadır.

Şiirin coşkusal davranışları geçiciyse, değerleri nedir o halde? Budur işte; yaşantı, gerisinde bellekte bir iz bırakır. Bu, organizma tarafından depo edilir ve onun eylemini değiştirir. Bugün Evren, bir milyon yıl önceki evren değildir, çünkü o zamankinden çok daha fazla deneyimle doludur, çok daha fazla *tarihsel*dir. Toplum iki bin yıl önceki toplum değildir, çünkü kültürü çok şeylerden geçmiş, çok şeyler tecrübe etmiştir. Aynı şekilde, akıllı bir insan,

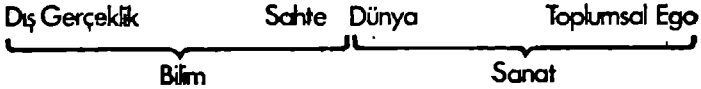
yaşamının akışı içinde birçok şeylere katlanmış ve deneyim kazanmıştır. Yalnızca dış gerçekliğe ilişkin bilgi edinmiştir, çünkü böyle bir insana yalnızca «bilgili» insan deriz, onun bilgisini kuru, yavan, zenginlikten yoksun buluruz. Akıllı insan aynı zamanda kendisine ilişkin şeyler de öğrenir. Coşkusal deneyim kazanmıştır. Bu ikili deneyim yüzündendir ki ona, tüm geçmişinin verdiği bir olgunlukla, bir dengelilikle, gerçeği görebilme yetkisiyle, akıllı deriz. Kuşkusuz, ne bilim ne de sanat somut yaşamın yerine konulacak şeyler değildir; onun kılavuz kitabıdırlar.

Bir kültürün aklı, yani toplumsal mirasımız, hem bilimde, hem sanattadır. Bunlardan her biri kendi başına akıldır, fakat ikisi birlikte olgun yetiyi (basiret), dış gerçeklik karşısında kendisinden emin bir organizmanın gücünü ve ağırbaşlılığını verir.

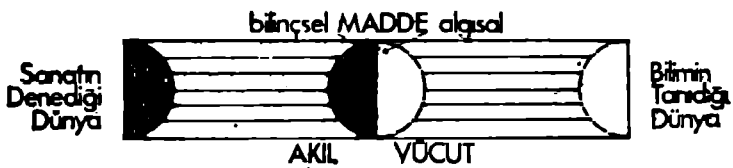
O halde sanatın yanılsaması nedir? Neyin içindedir? Duygusal öğe içinde değildir, çünkü sanatçı coşku bilinçli olarak yaşanır, bu yüzden de gerçek ve hakikidir. Gerçek ve hakiki (real and true), coşkuya uygulanınca şu demektir en basitinden: Gerçeklikte var mıdır o? — Bir ruhta bulunur mu? Şiirin coşkusu bu anlamda kuşkusuz gerçektir. Dolayısıyla şiirin yanılsaması, gerçekliğin, coşkunun bağlandığı kısmında —şiirde anlamda, romanda anlatılan şeyde— var olmalıdır. Dış gerçekliğin bu kısmının amacı duygu için bir konu sağlamaktı, çünkü bir duygu, bilinçli bir yargıdır ve bu yüzden *herhangi bir şeye* ilişkin bir yargı olmalıdır. Dolayısıyla sanat, dış gerçekliğin seçilmiş parçalarıyla yapılan duygusal bir deneyimdir.

Durum, bilimsel bir deneyimin benzeri olmaktadır. Dış gerçekliğin seçilmiş bir parçası laboratuvarda kurulur. Bir sahte dünyadır bu, deneme yapanın ilgili olduğu dış gerçekliğin o kısmının bir taklididir. Bir fizyolojik tuz eriyiğinde bir hayvanın kalbi olabilir, iki madensel levha arasında bir elektriklenmiş damlalar sağanağı ya da bir rüzgâr tünelinde bir kanat olabilir. Her durumda dünyanın

«sahte» bir parçası vardır: uygun şekilde ele alınabilecek gibi o dünyadan koparılmış, o derece hayalî, yani aslında gerçek yaşamda rastladığımız şey değil de bizim amaçlarımız için dış gerçeklikten alınıp düzenlenmiş bir seçmedir. Bir «sanki»dir. Aynı şekilde bilimsel uslamlamada simgelenmiş dış gerçeklik *tüm* dış gerçeklik ya da onun basit bir parçası değil, ondan bir seçmedir. Sanattaki gerçekliğin parçası ile biliminki arasındaki fark, bilimin yalnızca bu seçme parçanın, içinden çıkarıldığı dünyayla olan ilişkisiyle ilgili oluşu; sanatın ise genotiple gerçekliğin seçme parçası arasındaki ilişkiyle ilgili olması ve dolayısıyla o parçanın arkasında duran tüm dünyayı görmezlikten gelişidir. «Sahte Dünya» sözleriyle, dış gerçekliğin hayalî parçasını, şiirin ve bilimin birbirine benzer simgesel parçasını gösterirsek şu ilişkiyi elde ederiz:



Bundan dolayı, sanatın ve bilimin *ortak olarak sahip oldukları* şey yalnızca «yanılsama»dır. Bilim, *bundan ayrı olarak* dış gerçeklik dünyasıyla ilgilenir; sanat ise iç gerçeklik dünyasıyla kaplanmıştır. Bilimsel dilin düzenleyici ya da ussal kopya özelliği, dış gerçekliğin ilişkilerinden dışa yansıtılmış sahte dünyasındaki o iç yapıdır. Sanat dilinin düzenleyici ya da duygusal kopya özelliği, iç gerçekliğin ilişkilerinden dışa yansıtılmış, sahte dünyasındaki o iç yapıdır. Buradan bir başka şemaya varırız:



Fakat genotipin kendisi, dış gerçekliğin bir parçası olduğu için onu şöyle de gösterebiliriz:



Bundan dolayı bilim ve sanat beraberce, genotipin kendisini içeren tam bir evreni simgeleyebilir. Her biri tekbaşına kısmidir, fakat iki yarım bir araya gelince, birbirine uyarak değil, somut yaşama süreci içinde insanın Doğa'yla savaşımı içine geçip yayılarak, bir bütün meydana getirir.

XII

ŞİİRİN GELECEĞİ

ŞİİR, ego'nun sözcüklerle simgelenen dış gerçeklik ögeleriyle canlı ilişkisini, genelleştirilmiş ve soyut bir biçimde dile getirir. Bu genelleştirme, şiirin insandaki içgüdüsel coşku ögesini —toplumsal egonun fizyolojik parçası— benzersiz bir güçle seslendirme yetisinin de kaynağıdır.

Anımsayalım, şiir, ilkel avcıların ve yiyecek toplayıcıların haykırışları olarak başlar: insan böylece kendini değiştirerek, kendini doğanın içine salarak Doğa'ya egemen olmaya çalışır; insanın toplu yaşam biçimi, arzulanan nesnelere uygun düşmektedir, tıpkı sanatta dile getirdiği toplumsal algısının, hayvan izleriyle, bu izlerin dış çizgileriyle, özgül yabanlığı ve tehlikeye açıklığıyla uyuşmaya çabalaması gibi. Doğanın içine bu atılış bilinçlidir, çünkü toplumsaldır; insan bu erken aşamada bile işbirliği içinde başarılı bir biçimde ancak avlanabilir ve yiyecek toplayabilirdi. İnsanın göğsünden bir Doğa taklidini çıkaran şey işte bu şiirdir; yalnızca bir yansıma değil, fakat insanın Doğa'nın liflerinden örülmesini istediği, insanların ortak çaba içinde bölüştüğü bir doğadır bu. Bu aşamanın sanatında sert bir çıplaklık vardır.

Bu, Doğa'nın, hayvan sürüleri ve toprak ürünleri şeklinde toplumun ta içine alınışı gibi, mit ve tören olarak, *koro* ya da şarkı olarak şiirin içine girer. İnsanlar, Doğa'nın dış çizgileriyle uyuşmak üzere kendi birleşik algı ve eylemlerini değiştireceklerine, kendilerininkine uydurmak üzere Doğa'nın dış çizgilerini değiştirir. Dünya süreci, insanın arzularına uygun gelecek biçimde olabildiğince çar-

pıtılır. Doğa'nın içine sürüklendiği toplumsa hâlâ değişmemiştir, kolektiftir. Toplum, tıpkı gebe bir kadın gibi edilgen fakat yaratıcıdır. Bir tür kapalı rahatlığı vardır. Yaşam onun içindedir artık — dışında değil.

Bundan sonraki aşamada, Doğa'nın toplum içine girişi, toplumun kendisini karşıt kısımlara ya da sınıflara ayrılmaya götürmüştür. İşbölümü, toplumun bölünüşünde yansır. Tarımsal ve kırsal uygarlığın gelişimi, bir yönetici sınıfın ortaya çıkmasına yol açar; zamanla kemikleşen bu sınıf, bir serfler ve köleler sınıfını da eşi olarak içinde taşır. Doğayla savaşım, insanların birbiriyle savaşımına dönüşmüştür. Yönetici sınıfın ilk ortaya çıkışı, mitolojinin epik'e ve öyküye dönüşümü, töreninse oyuna evrimleşmesi olarak görülür. Toplumdaki çatışma, hazla —aşk ve sevinçle— karışmış bir şiirle dengelenen ahlâksal sorunların —doğru ve yanlış soruları— kararttığı ve bulandırdığı bir şiirde yansır. Kuşku, acı, soyluluk, dinginlik, korku ve bilinçli bir güzellik, bunların tümü şiirin anlamına girer. Sınıfların gelişimiyse işlev farklılaşmasını olası kılarak, bireyselliğe daha çok özgürlük verir. İlk kez, şiirde kişi olarak konuşur insanlar. Lirik doğmuştur.

Burjuva sınıfı yönetime geçer — varlık koşulları, temelini devamlı devrimleştirmek olan bir sınıftır bu. Şiir, başdöndürücü, trajik ve çelişkilerle dolu hale gelir. Tekniği en hızlı değişimlere uğrar. Oluşum yasası, varlık koşullarına başkaldırı olarak attığı her adımın bu koşulların olgunlaşmasını ve kendi düşüşünü hızlandırmasını zorunlu kılar. Şairlerin somut burjuva var oluş yoluyla şiirin ve bireysel özgürlüğün olumsuzlanmasına karşı devamlı başkaldırısı, somut burjuva var oluş koşullarını tam olarak gerçekleştiren tüm bir şiir dünyasını ortaya çıkarır ancak. Şiir yaşamdan kopar ve bir katkısız sanat cennetine uçar; orada, kişisel değer isteği ve somut yaşamın açıkça yadsınması, somut yaşam kişisel değerin gerçekleşmesini boğduğu oranda artar. Bu kendi içine çekiliş, burjuva sınıfının gerçeklikten uzaklaşmasını; burjuva bilinciyle proleter gerçeklik, toplumun üretici güçleriyle kapitalist sınıfın var

oluşunun toplumsal koşulları arasındaki çelişkinin gelişmesini yansıtır.

Şiir, teknik olarak, geçmişte görülmemiş bir güce ulaşır, gerçeklik dünyasından gittikçe daha çok ayrılır, her gün biraz daha başarılı olarak kişisel yaşam algısı ve kişisel duygu peşine düşer; sonunda, toplumdan öylesine kopar ki, önce algı daha sonra da duygu varlığını yitirir. Geniş kitleler artık şiir okumaz, ona gereksinim duymaz artık, onu anlamaz; çünkü şiir, tekniğinin gelişmesiyle somut yaşamdan uzaklaşmıştır ve bu hareketin kendisi, toplumun bütününde benzeri bir hareketin eşinden başka bir şey değildir. Böylece şair, yaşam —yani, kendi yaşantısı— tarafından bir bütün olarak insanlara durmadan daha az anlamlı gelen sözcükler ve birleştirici değerler üzerinde yoğunlaşmaya zorlanmıştır: sonunda şiir (ilkel bir kabilede olduğu gibi) tüm toplum için gerekli bir işlev olmaktan, seçkin birkaç ruhun lüksüne dönüşünceye kadar.

Burjuva kültürden geleceğe doğru ilerleyen hareket, aynı zamanda ilkel kaynaşmanın toplumsal dayanışmasına doğru geriye giden bir harekettir, ama aradaki bütün gelişmeleri, özgürlükte, bireyleşmede ve bilinçte bir artışı olası kılmış olan bütün işbölümünü kapsayan ve bir araya toplayan bir hareket. Bilincin ve özgürlüğün herkes tarafından bölüşüldüğü toplumda zorlamasız bir kaynaşmaya ve bütünlüğe doğru geriye giden bir harekettir bu.

Böyle bir toplum ilk başlangıçta, düşük üretim düzeyi yüzünden kaba ve çıplak bir bütünlüğe sahip bir toplumdu; bilinç ve özgürlük toplamı o derece azdı ki, herkesçe bölüşülse bile paylar çok küçüktü. Özgürlüğün ve bilincin tekelleşmesi, bir süre bir yönetici sınıf kutbunda toplanması; insanınsa, toplumsal emeğin kucağında uyuklayan bütün üretici güçleri geliştirmesi gerekliydi. Bu, ancak gelecekte çözülebilecek bir çelişkiyi ortaya çıkardığındaysa, emeğin bölünmesine ve örgütlenmesine dayalı üretici güçler, bireysel farklılaşmanın bir toplumun bütünlüğü içinde özgürce gerçekleşebileceği, özgürlüğün ve bilincin herkesçe bölüşülebilecek yeterlikte ama yine de zengin olabi-

leceği bir konuma ulaşmış olmaktadır; özgürlüğün ve bilincin, genel olduğu için, durmadan sakatlandığı ve parçalandığı eski toplumdakinden daha yüksek olduğu bir toplumdur bu. Bireysellik yeni ve daha yüksek bir gerçekleşme aşamasına erişir.

Şairin okuyucusunda büyük bir genişleme demektir bu. Özgürlük ve bilinç yaygınlık kazandıkça, şairin okuyucusunun da giderek topluma uygun hale gelmesi zorunludur; ve şiir bir kez daha, ilkel toplumdaki şiirin işlevine benzer bir işlevi yerine getirir; ancak bir farkla: üretici güçlerin bu benzersiz büyümesi, şiiri öteki sanatlardan, sanatları bilimlerden farklılaştırmış, şiirin kendisini bir kabilenin şiirinden tek tek insanların şiirine dönüştürmüştür. Bu yüzden, şiir, kolektif olmakla, daha az değil daha çok bireysel olacaktır. Bu bireyleşme, toplumsal egonun bilinçsizliğe indirgenmesinde olduğu gibi, kişisel ve düşsel değil, toplumsal egonun değişmesinde olduğu gibi sanatsal olacaktır.

Aynı değişiklik, şairin sözcük dağarcığına da yansır. Burjuva şairin sözcük dağarcığı içine kapalı ve sınırlı hale gelmişti. Sözcük sayısının sınırlılığı anlamında değil, sözcüklerin kullanılabilir kamusal değerlerinin sınırlılığı anlamında bir sınırlılıktı bu. Gerçekte, burjuva şairin kullanabileceği sözcüklerin sayısı ve tipi, kapitalist varoluşun koşulu olduğu için kapitalizmin ta sonuna kadar devam eden teknikte artmıştı. Ama bu artış, teknikteki bu zenginleşme, şairin kullanabileceği sözcüklerdeki toplumsal çağrışımlarda bir azalma ve yoksullaşmayla koşut olarak gider.

Bu çağrışımlar, birbiri ardından, bayağı, sıradan, alışılmış, içtenliksiz, bayat, orta malı ya da ticari şeyler olur, çünkü canlılıklarını aldıkları yaşamın kendisi bu şeyler olmaktadır. Dolayısıyla modern şiir yaşamdan, gerçek toplumsal içerikten soyuldukça soyulur; şairin kullanabileceği tek tek sözcük değerleri, şiir tümüyle içine kapalı ve özel hale gelinceye kadar, gittikçe daha çok kişiselleşir. Bu nedenledir ki, şiir artık, çoğu kimsece kabul görmeyen burjuva uygarlığının koşulları içine gömülü bir hale geldi. Çok fazla başkaldırıcıydı, somut yaşamı açıkça çok fazla

eleştirici idi şiir. Başkaldırıcı idi, devrimci değil; ama uyuşturucu da değildi. Onların bayağı değerlerini ve saldırıya uğramış içgüdülerini alıp her ikisini dinin, cazın ya da polis romanlarının dünyasına benzer ideal bir arzu-gerçekleştirme dünyasında yatıştırmıyordu. Bütün o bayağı değerleri rahatça dışarı atıyor, fakat böyle yapmakla, adım adım, somut yaşamdan her gün daha fazla şeyi dışarı sürüyordu; sanat için sanat dünyasını, başkalık ve yanılsama dünyasını, sonunda tamamen özelleşen ve bir karabasan cehennemine, denizaltının alacakaranlığına dönüşen yüce düş cennetini ortaya çıkaran da işte bu süreçti.

Böylece, şiir o taslak basitliğini, o büyüklüğü ve somut yaşamın yüreğinde yer almış olmaktan, en genel ve önemli deneyimleri evrendeki en anlamlı yoldan dile getirebilmekten gelen araştırıcı soyluluğunu yitirdi.

Şiir, başkaldırıcı olsa bile devrimci değildi, çünkü devrim maddi gerçeklik dünyasında kalır ve insanların ortak değerleriyle, saldırıya uğramış içgüdüleriyle işler. Onları düşlemsel bir cennette yatıştırmak üzere düzenlemez de, onların nefret ve emellerini, ne derece sınırlı olursa olsun, burada, bu somut yaşam dünyasında yoksulluklarının gerçek nedenini silip yok etme görevine teslim eder. Şair (belli bir aşamada türkücüsü ve esin perisi olabilirse de) geleceğin öncüsü olamaz, çünkü onun dünyası, yabancı değerlerin baskısıyla, gerçek dünyanın çok küçük bir parçası haline gelmiştir, onu genişletmek de geleceğin görevleri arasındadır.

Gelecekte gerçekleşecek değerlerin değişimi, yaşamın bayağılıktan kurtarılması, kolektif özgürlüğün artması ve bireysel bilincin serbest kalması bu toplumsal değerlerin yeniden doğmuş, yücelmiş, soylulaşmış olarak sanatçının paletine geri dönmesi demektir. Sözcük dağarcığı, başlangıçta sözcük sayısı yönünden basitleşmiş de olabilir, çünkü bu sözcüklerin şiir için serbest bıraktığı gerçeklik dünyası karmaşık ve zenginleşmiştir. Eski soylu biçimde konuşabilir artık. Dilin ardındaki değerler dünyası, Elizabeth döneminde olduğu biçimde, şiir için genişleyecek — o za-

manlar, önceleri şair için kişisel olan ama ilk olarak toplumsallaşmış bir değerler dünyasının ortaya konmasıyla; şimdiyse, şair için ilk kez kişiselleştirilmiş, arınmış bir toplumsal değerler dünyasının şiire sokulması yoluyla. Şairin tekniğindeki bu değişme, sanatın, bir zamanlar uçup gitmiş olduğu yaşama, bu ayrılmanın, kopuşun meydana getirdiği tüm gelişimi beraberinde getirerek geri dönüş biçimini yansıtır.

Burjuva ekonomisinin geliştirdiği, bu anarşik ve kendi kendini boğan bireylik, geleceğin kategorilerince daha da işlenir ve aynı zamanda bütünlenir, kolektif bir bütünlük ve sağlamlık verilir ona. Bu, iki şekilde ifade edilebilir. Bir yandan radyo yayınlarının gelişmesi şiire yeni bir kolektif görünüm verecektir; öte yandan, aktörün bireyliği şiirsel an'la artık çatışmayacak ve şiir drama geri dönebilecek, onu bir kez daha kolektif ve gerçek kılacaktır. Yine öyle görünüyor ki (bir tahminden öte gitmese de bu) sinema filmi, burjuva aşamasının en yüksek olasılıklarını daha kolektif, daha güçlü ve daha esnek bir biçimde gerçekleştirdiği için, gelecekte asıl yerini bulacaktır. Orkestra için bir yönetmen neyse, öykünün içinde geliştiği egonun bedenleşmesi demek olan film için de bir yapımcı odur, fakat onun gücü bir orkestra yönetmeninkinden çok daha büyüktür. Gelecekte, aktörün, «yıldız»ın ya da yazarın havasızlıktan boğulmasına yol açılacağı sanılmamalıdır. Tersine, onların bireyliğine o zaman daha ince, daha derin bir anlam verilecektir, çünkü bu kolektif bir anlam olacaktır. Burjuva kültürün, bireyliği en yüksek düzeye çıkarmış olan son dönemlinin «kahramanlar», büyük yazarlar, ressamlar, aktörler ve şairler çıkarmamış olması bir rastlantı değildir. Büyük adam yalnızca bir birey değil, ortak bir ifade ve anlam kazanmış bir bireydir. Gölge, toplumun tümünün üzerine düştüğü için o kadar büyüktür.

Toplumun deviniminin ilkel toplumla böyle bir koşutluk taşıdığı, insanın bir kez daha dışa, egodan gerçekliğe döndüğü ve dünyaya karşıdan baktığı görülecektir. Ama dünya artık az sayıda yabanıl hayvanın ve sınırlı ürünün,

gökyüzünde dolaşıp duran bir güneşin dünyası değil, sınıfların oluşum döneminde Doğa'nın toplum içine alınmasıyla zenginleşmiş bir dünyadır. Doğa ve insanın yüzyıllarca yorumlanmasının bütün ayrıntılarıyla geliştirdiği, toplumdaki işbölümünde açıkça görülen, insanın Doğayı değiştirme çabalarına bağlı —önce, bu hareketin zorunlu olarak meydana getirdiği tüm toplumsal ilişkiler dünyasını dikkate almaksızın onu içine çekerek— bir gerçekliktir.

Bu dönem sona erdiğinde, insanlar, bütün zenginliği ve karmaşık değerleriyle tüm bu toplumsal ilişkiler dünyasına gözlerini kırpmadan bakabilecektir. Önceleri bu dünyayı, bildikleri dünyalarındaki çarpıklıklarla, gizli varlıklar, güçler ya da tanrılar olarak, yalnızca bir soyutlama olarak tanıyorlardı: insan, «insanın özü», sivil toplum. İnsan ve Doğa'nın birbirinden ayrılmış ve daha basit soyut dünyalarını yuvarlak, gelişen bir bütün olarak kendi içinde toplayan bu somut yaşam dünyası, toplumcu şairin özel ilgi alanıdır. Kendi bireyliğine ilgi duymaktadır o, ama *kendinde* ve *kendi-için* değil —burjuva toplumunun yıkmış olan çelişkiyi gizleyen bir kavramdır bu— yalnızca şekilsiz sıvı bir deniz olmayıp kendi katılığı ve gerçekliği olan iletişimli bir dünyada diğer bireylerle gelişen ilişkisi içinde. Toplumcu şair, gerçek yaşamda insansal varlıkların ilişkilerinin içerdiği tüm değerlerin geliştirilmesine, daha önceden hiç bilinmeyen bir ölçüde, ilgi duymaktadır.

Sanatın her evresinin, kültürün her aşamasının kendi devinim ilkesi vardır; tragedyasının, güzelliğinin, verdiği doyumun ve yaratıcı gücünün kaynağı budur. İlkel kültürde, güçlülerin ve yabanıl hayvanların tragedyası; kırsal toplumda, tanrıların ve mit'in tragedyası; bütün modern toplumda kahramanın istencinin tragedyası. Erken burjuva toplumda, prensin istencinin tragedyası; geç burjuva toplumdaysa, tümüyle kişisel bir düşlem dünyasında yaşayan Joyce'ın «Ulysses»inin ve Proust'un «Ben»inin tragedyası. Tragedya kendi başına trajik değildir; güzel, sevecen ve doyurucudur — Aristo'cu anlamda *cathartic*'tir. Fakat bir yandan da, kalıbı, yani içinde yeşerdiği toplum da-

ğıldığı, kısırlaştığı için trajik bir biçimde kaybolmakta olan bir kültür görünümü vardır. Sanatın acıklı durumudur bu; sorunlarını trajik bir biçimde çözemediği, çözülmez çelişkilerle param parça olduğu ve her türden gerçekdışı düşlemlerle şaşkına döndüğü için trajik olamamaktadır. Bugün, tüm çözülüşü ve yararsızlığı içinde sanatın tragedyasıdır bu. Kendini anlayamayan istencin, ne olduğunu bilmediği şeylerin kölesi olan bilinçsiz bireyin tragedyasıdır. Sanat, özgür insanların ayrıcalığıdır.

Sanat, kendisini doğuran toplumda egemen olan özgürlük anlayışı ile koşulludur; sanat bir özgürlük tarzıdır; sınıflı toplumsa, özgürlüğü yalnızca sınıfın ulaştığı görece özgürlük olarak alır. Burjuva sanatında insan, kendinin değil ama dış gerçekliğin zorunluluğunun bilincindedir, çünkü kendisini ne ise o yapan toplumun bilincinde değildir. Yarım bir insandır ancak; geleceğin şairi ise bütün insan olacaktır; çünkü o, dış gerçekliğin olduğu kadar, kendi zorunluluğunun da bilincinde insan olacaktır.

Var olan her şeyin sonunda öleceği; her şeyin geçici olduğu, her şeyin devindiği; var olmanın bir kaynağa benzediği, hiçbir şey durağan olmadığı için bir biçimi olduğu — bütün sanatların konusudur, çünkü gerçekliğin yapısı, kumaşıdır bu. İnsan yaşamın içine çekilir, çünkü yaşam ondan çıkar; yıldızlar kadar eskil ve anlık arzuları vardır; aşkın delip geçen bir tatlılığı vardır ve genç yaşam eskiyi bir kenara iter; bunlar, insan kadar kalıcı olmanın nitelikleridir. İnsan da ölüp gidecektir bir gün.

Dolayısıyla, sanatın nesnesi insan kadar sürer. Kaynak, ancak kısır bir çelişki, insanları param parça dağıttığında ve toplumun nabzı durduğunda kurur. Bütün bu devinim, basit bir salınım değil, kendi huzursuzluğunun ortaya çıkardığı bir gelişme olduğu için yaratıcıdır. Sonsuz sadelikler kendi bağırlarından doğururlar sanatın zenginliğini, yalnızca sonsuz oldukları için değil aynı zamanda değişiklik onların varlık koşulu olduğu için. Böylece sanat, insanın kendini gerçekleştirme koşullarından biridir, bunun için de insanın gerçekliklerinden biridir.

DİZİN

ADAM, MILTON, 101.
ADLER, A., 27, 28, 186, 196.
ANAKREON, 39.
APOLLINAIRE, 132, 148, 299.
ARAGON, 135, 139, 145, 274.
ARISTOFANES, 180.
ARISTO, 59, 60, 62, 66-69.
ARNOLD, MATTHEW, 120, 122, 123, 143, 151.
AUDEN, W. H., 139, 145.
AUGUSTUS, 103, 105.

BACON, SIR FRANCIS, 95, 152.
BAUDELAIRE, 122, 132.
BEOWULF, 70.
BERGSON, H., 70.
BLAKE, WILLIAM, 110.
BROOKE, RUPERT, 132, 144.
BROWNING, ROBERT, 120-123, 143.
BURNS, JOHN, 122, 128.
BYRON, LORD, 110, 111, 117, 142, 152.

CARLYLE, 227.
CEZANNE, PAUL, 70, 285.
CHARCOT, 186.
CHARLES II, 100, 102, 103.
CHAPMAN, GEORGE, 92.
CHAUCER, 70.
CLAPAREDE, E., 261.
COLERIDGE, 231.
CONDILLAC, 215.
CRAIG, EDWARD GORDON, 289.
CRASHAW, RICHARD, 99, 140.
CROMWELL, 100, 102.

DALI, SALVADOR, 109, 134.
DANTE, 235.
DANTON, 110.
DARWIN, CHARLES, 120.
DAVIES, W. H., 132, 144.
DA VINCI, LEONARDO, 95.
DAY LEWIS C., 139, 145.
DE GOURMONT, REMY, 244.
DESCARTES, 17.
DIDEROT, 215.
DONNE, JOHN, 98, 140.
DRYDEN, JOHN, 102, 141.
DURKHEIM, E., 26, 28, 29.

EINSTEIN, 13, 70, 173.
ELIOT, T. S., 133, 144.
EMPSON, WILLIAM, 236.
ENGELS, 193, 215, 251.
EURIPIDES, 63, 64, 294.

FISHER, R. A., 24.
FITZGERALD, EDWARD, 149.
FLECKER, JAMES ELROY, 132, 144.

FRAZER, J. G., 26.
FREUD, 27, 28, 67, 133, 186-192, 194-198, 204-208, 232, 258.

GALILE, 70, 95.
GIDE, ANDRE, 139, 145.
GILLEN, F. J., 31.
GODWIN, WILLIAM, 134.
GOETHE, 70.
GREENE, ROBERT, 92.

HAFIZ, 39.
HARDY, THOMAS, 132, 144.
HEGEL, 14, 16, 17, 64.
HEISENBERG, 168, 179.
HERBERT, GEORGE, 99, 101, 140.
HEREDIA, 132.
HERRICK, ROBERT, 99, 140, 157.
HESIOD, 22.
HOCH, 266.
D'HOLBACH, 13, 215.
HOMEROS, 61, 70, 235.
HOPKINS, GERARD MANLEY, 132.
HOUSMAN, A. E., 132, 144.

JAMES II, 102.
JANET, 186.
JOHNSON, SAMUEL, 106.
JOYCE, JAMES, 70, 96, 130, 314.
JUNG, C. G., 27, 28, 133, 186, 187, 194-196, 205, 222, 256, 266-273.

KANT, 14.
KEATS, JOHN, 39, 57, 110, 114-118, 121, 122, 142.
KOHLER, W., 31, 32.
KRETSCHMER, E., 256.

LAFORGUE, JULES, 39, 132.
LAWRENCE, D. H., 27, 63, 109, 232.
LEHMANN, JOHN, 139.
LEVY-BRUHL, 26, 47.
LOWELACE, RICHARD, 99, 141.

MACCURDY, 133, 205, 257, 258, 262, 266.
MCDOUGALL, 31.
MALLARME, 140, 152.
MALRAUX, ANDRE, 139, 232.
MANN, TOM, 128.
MARLOWE, CHRISTOPHER, 91, 92, 109, 140.
MARX, K., 14-17, 49, 52, 70, 215, 228, 251.
MELVILLE, H., 232.
MICHAEL ANGELO, 70, 286.
MILTON, 57, 99-103, 110, 113, 114, 122, 134, 141, 157, 176.
MONK, GENERAL, 100.
MORE, SIR THOMAS, 95.
MORRIS, WILLIAM, 132, 143.
MORTON, PRINCE, 186.

NAPOLYON, 100, 262.
NIETZSCHE, 63.

OCCAM, WILLIAM, 176.
OGDEN, C. K., 16, 155, 176.
OVIDIUS, 39.

PAGET, SIR RICHARD, 35.
PATER, WALTER, 134.
PATMORE, COVENTRY, 143.
PEANO, 154, 269.
PERIKLES, 23.
PICASSO, PABLO, 286.
PLATON, 61-68, 151, 152, 156, 180.
POINCARE, H., 269.
POPE, ALEXANDER, 70, 105, 106, 141, 149.
POUND, EZRA, 144.

PROUST, MARCEL, 183, 232, 314.

RATTRAY, R. S., 23.
REMBRANDT, 285.
RICHARDS, I. A., 16, 176.
RIMBAUD, 132, 244.
RIVERS, W. H. R., 33, 34, 205, 263.
ROBESPIERRE, 100, 118.
ROLLAND, 139.
ROSSETTI, DANTE GABRIEL, 131, 143.
ROUSSEAU, 112, 190.
RUSSELL, B., 154, 158, 227, 269.

SEZAR, 103.
SHAKESPEARE, 70, 91-97, 101, 103, 105, 116, 122, 140, 154, 157, 158, 232, 235, 240, 250, 291, 293.
SHELLEY, PERCY BYSSHE, 57, 109-118, 122, 142, 151, 152, 240.
SHERRINGTON, C. S., 283.
SIDNEY, SIR PHILIP, 156.
SOKRAT, 60, 64.
SOPHOKLES, 117.
SPEARMAN, C., 268.
SPENCER, W. B., 31.
SPENDER, STEPHEN, 139, 145.
SPINOZA, 17, 150.
SQUIRE, J. C., 144.
SUCKLING, SIR JOHN, 99, 141.
SWINBURNE, ALGERNON CHARLES, 117, 120, 122, 123, 143.

TENNYSON, ALFRED LORD, 117, 120, 121, 123, 143.
THALES, 70.
THOMAS, EDWARD, 132, 144.
TILLETT, BEN, 128.
TOLSTOY, 150.
TOURNEUR, CYRIL, 99.
TROCKİ, 110.
TYNDALE, WILLIAM, 95.

VALERY, PAUL, 70.
VAUGHAN, HENRY, 99, 140.
VERLAINE, PAUL, 132, 247.
VOLTAIRE, 70.

WEBSTER, JOHN, 99, 102, 140.
WHITEHEAD, A. N., 154.
WILDE, OSCAR, 132, 144.
WILLIAM III, 102.
WITTGENSTEIN, L., 227, 228, 280, 282.
WORDSWORTH, WILLIAM, 57, 110, 112-118, 142, 231.

İÇİNDEKİLER

CAUDWELL'IN YAŞAMI ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ 9

GİRİŞ 13

I. ŞİİRİN DOĞUŞU 21

II. MİTOLOJİNİN ÖLÜMÜ 42

III. MODERN ŞİİRİN GELİŞİMİ 70

IV. İNGİLİZ ŞAİRLERİ (I — İLKEL BİRİKİM DÖNEMİ) 90

V. İNGİLİZ ŞAİRLERİ (II — SANAYİ DEVRİMİ) 107

VI. İNGİLİZ ŞAİRLERİ (III — KAPİTALİZMİN ÇÖKÜŞÜ) 120

VII. ŞİİRİN TEMEL ÖZELLİKLERİ 146

VIII. DÜNYA VE «BEN» 160

IX. RUH VE DÜŞLEM 186

X. ŞİİRİN DÜŞ GÖREVİ 229

XI. SANATLARIN DÜZENLENİŞİ 275

XII. ŞİİRİN GELECEĞİ 308

DİZİN 316



C. Caudwell

Caudwell, bu ünlü kitabında, ilkel kabile yaşamında sanatın ve bilimin kökenlerini araştırmakta ve Shakespeare'den modern çağa dek şiirin gelişmesini gözler önüne sermektedir. Kitap, şiirin dilini, bilimle sanat arasındaki ayrımı ve gerek bilimin gerekse sanatın günlük yaşamdaki rolünü ele almaktadır. Zaman zaman lirik bir güzelliğin doruklarına yaklaşan canlı bir düş gücüyle yazılmış olan bu kitapta, yazar, «yanılsama»nın, yani insanın imgeleminin, dünyadan kaçısı dile getirmediğini, tersine insanın onu uygulamaya koymasıyla «gerçeklik»in ta kendisi haline gelen bir değişme kavramı olduğunu göstermektedir.

Yanılsama ve Gerçeklik, ayrıca, insanoğlunun dünya bilincinin, yani modern sanatta, yeni ruhbilimsel kuramlarda, Einstein ve Planck'ın fiziğinde yansıyan bir bilincin, tüm çelişkileri ve değişiklikleri ile ayrıntılı bir çözümlemesini önümüze sermektedir.

Örnek

18.000 TL
KDV dahil