FELSEFİ VE SİYASİ

CİLT | 1

yazılar

LOUIS ALTHUSSER

SANAT ÜZERİNE YAZILAR

ithaki

Louis Althusser

Louis Althusser, Birmandreis'de (Cezayir) 16 Ekim 1918'de doğdu. Jean Guitton'un, Jean Lacroix ve Joseph Hours'un öğrencisi olduğu Lyon Lisesi'nden mezun olduktan sonra, 1939 Temmuzunda Yüksek Öğretmen Okulu'nun [*Ecole normale supérieure* (Ulm Sokağı), ENS] giriş sınavından geçti. Aynı yılın Eylül ayında askere alındı, bozgunda esir düştü ve Almanya'daki bir esir kampında beş yıl geçirdi.

Esirlikten geri dönüşünden sonra, 1945-1948 arasında ENS'deki felsefe öğrenimine devam etti ve Gaston Bachelard'ın yönetiminde, "Hegel Felsefesinde İçerik Nosyonu" üzerine yazdığı teziyle diplomasını aldı ve doçentlik sınavından geçti. Ve 1948 yılında Fransız Komünist Partisi'ne katıldı. Aynı yıl, ENS'de felsefe yardımcı doçenti olarak atandı (daha sonra asistan, başasistan ve doçent olacaktır). 1980'e kadar bu mevkide aralıksız görev yaptı. 1950'den itibaren, ayrıca Lettres de l'Ecole bölümünde sekreter olarak çalıştı.

1959 yılında, ilk kitabı olan *Montesquieu. La politique et l'histoire* PUF Yayınları'nın Jean Lacroix yönetimindeki dizisinden çıkar. 1960 yılında, PUF Yayınları'nda Jean Hyppolite'in yönettiği dizide, Althusser'in Ludwig Feuerbach tercüme ve sunumu yayımlanır: *Manifestes philosophiques*. 1965: *Marx İçin* (İthaki Yayınları, 2002). (1961-1965 tarihli makaleler derlemesi) ile *"Kapital'i Okumak* [*Lire "Le Capital"*] (Jacques Rancière, Pierre Macherey, Étienne Balibar ve Roger Establet ile birlikte) yayımlanır.

Élisabeth Roudinesco'ya göre, Althusser 1965 yılında Dr. René Diatkine'le psikanalitik tedaviye başlar. Dr. René 1987 yılına kadar onunla ilgilenecektir. 1987 yılında, yemek borusu tıkanması sonucu acilen ameliyata alınır, yeni bir depresyon geçirerek Soisy'ye kaldırılır, oradan da La Verrière'deki (Yvelines) MGEN'in Psikiyatri Enstitüsü'ne nakledilir. Fiziksel ve moral durumu sürekli olarak kötüye gitmektedir. Yazın geçirdiği bir zatürree sonucu 22 Ekim 1990'da kalp krizinden ölür.

Yapıtlarından çok *etkisiyle* yirminci yüzyıla damgasını vuran Althusser, Marksizmin en özgün ve yaratıcı filozoflarından biri, belki de en önemlisidir.

İthaki Yayınları - 305
Tarih-Toplum-Kuram - 34
ISBN 975-273-066-3

Felsefi ve Siyasi Yazılar / Sanat Üzerine Yazılar / Louis Althusser
Écrits philosophiques et politiques / Écrits sur l'art / Louis Althusser

Fransızca'dan Çevirenler: Alp Tümertekin / Zühre İlkgelen
Redaksiyon: Elif Gökteke

Yayına Hazırlayan: Ahmet Öz

1. Baskı İstanbul, 2004

© *İthaki, 2004*
Yayıncının yazılı izni olmaksızın alıntı yapılamaz.

Yayın Koordinatörü: Füsun Taş
Kapak Tasarımı: Murat Özgül
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: Cemile Öz
Kapak, İç Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık

İthaki Yayınları
Mühürdar Cad. İlter Ertüzün Sok. 4/6 81300 Kadıköy İstanbul
Tel: (0216) 330 93 08 – 348 36 97 Faks: 0 216 449 98 34
www.ithaki.com.tr
ithaki@ithaki.com.tr

Dağıtım:
Çatalçeşme Sok. Yavuz Han No: 26 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 512 76 00 Faks: (0212) 519 56 56

FELSEFİ ve SİYASİ YAZILAR

Cilt I
Sanat Üzerine Yazılar

Louis Althusser

Çeviri: Alp Tümertekin - Zühre İlkgelen

ithaki

Türkçe Yayımlayanın Notu

Elinizdeki kitap; *Felsefi ve Siyasi Yazılar, Sanat Üzerine Yazılar*; orijinali iki ciltten oluşan ve François Matheron tarafından yayına hazırlanan, *Ecrits philosophiques et politiques* (iki cilt) isimli çalışmanın Türkçe edisyonunun ilk cildidir. Türkçe edisyon, *Ecrits sur la psychanalyse*'i de içerecek biçimde beş cilt olarak yayıma hazırlanmaktadır.

Bu metni, *Ecrits*, beş cilt halinde yayımlamanın yarattığı kimi sorunlar da var kuşkusuz, –metin içindeki kimi göndermelerin daha iyi anlaşılabilmesi ve kimi zorunlu belirsizliklerin yol açabileceği sorunların önünü alabilmek için bu durumun bilinmesi gerekmektedir– orijinal kitaplarda yer alan yazılara yapılan göndermelerin yarattığı boşluk, tarihsel sıralamanın gözden yitmesi –orijinal ciltlerden ilki tarihsel, ikincisi tematik biçimde hazırlanmıştı– ve yeni zorunlu notlandırmalar... Kuşkusuz bu düzenlemelerden hiçbiri okuyacağınız metnin önemini ve değerini azaltamaz, Althusser'in deyimiyle *sözcükler karar vermez ne anlam taşıdıklarına, yankıları karar verir bir tek.*

Felsefi ve Siyasi Yazılar, Althusser'in ölümünün ardından, geride bıraktığı o büyük felsefi mirası eksiksiz olmasa da apaçık biçimde gözler önüne sermekte; sanattan edebi-

yata, siyasetten tarihe ve asıl nesnesi olan felsefeye eğilen yazılar bunlar... Kuşkusuz bazen girift ve zorlu olsa da Althusser'in özgün ve keskin üslubunun buram buram hissedildiği, son derece önemli ve halen *güncel* yazılar, tabii ki takdir okurun...

Yazılar'ın ilk cildine biz orijinal ciltlerin her iki önsözünü de alıyoruz, metnin hazırlığına ve önemine dair pek çok bilgiyi de içeren önsözlerin bu durum (orijinal metnin iki, Türkçe edisyonunsa beş ciltten oluşması) gözönünde bulundurularak okunması ve Althusser'e ilişkin kimi açıklıkları kapatması dileğiyle.

Kitapta (Fr. M.) ile gösterilen notlar metinleri yayına hazırlayan Prof. François Martheron'a, (L. A.) ile gösterilenler yazarın kendisine, (St.) ile gösterilenler Stock Yayınevine, (ç.n.) ile gösterilenler de çevirmenlere aittir.

Sunum
I

"Bu vicdani edimi, Franca'yla yazışmam ve yaşarken günışığı görmemiş yapıtlarım yayınlandığında, ilerki yüzyıllarda tanıklık edebilesin diye, ebediyet nezdinde sana emanet ediyorum[1]".

"İnsan kendi müsveddelerini, yani kendi hatalarını da yayınlamaz, ama başkalarının müsveddelerini yayınladığı olur... Marx, ne yazık ki, o ünlü siyasal iktisat ve felsefe konulu *44 Elyazmaları*'nı yayınlamaz... *Alman İdeolojisi*'ni bile yayınlamaz, oysa bu metin bizim açımızdan vazgeçilmez öneme sahip (bizim abecemiz olan *Feuerbach Üzerine Tezler*'i de yayınlamaz)[2]"

Althusser'in tümü de, kesinlikle aynı günlerde kaleme alınmış bu iki metin arasındaki açıklıkta, hatta ikinci metnin bağrında yatan açıklıkta yer alır. Althusser'i herkese tanıtan "kopma" tezi, genç Marx'ın yapıtlarını titiz biçimde incelemiş olmasına dayanmaktaydı: kendi kullandığı *1844 Elyazmaları*

1) Louis Althusser, Franca Madonia'ya mektup, 18 Kasım 1963. Franca Madonia konusunda Bkz. *L'avenir dure longtemps*, devamında *Les faits*, Stock/IMEC, 1992, p. 133, yeniden basımı Le Livre de poche, 1994, p. 162. (Fr. M.)
2) Louis Althusser, *Réponse à une critique*, Ek, 30 Kasım 1963. (Fr. M.)

nüshası bile, tek başına şaşırtıcı bir arşiv belgesi niteliği taşır. Oysa, kaleme aldığı bu yazıların yayımlanmasından, hatta kaleme alınmalarından bile yakındığı da olurdu. Kendi elinden çıkma yazıların yazgısı konusunda Althusser'in herhangi bir *istenç* sahibi olduğundan söz etmek olanaksızsa da, bunların kendisi gözlerini kapattıktan sonra yayınlanmasının aklından geçmemesi de aynı derecede olanaksızdır.

Louis Althusser'in kendi çalışmaları konusunda aşırı derecede ikircikli olduğu kesin. Gençken yazdıklarını asla yadsımadı. Örneğin, *Une question de faits*[3] başlıklı çalışmasının İspanyol dilinde yeniden yayınlanmasına uzun zaman sonra izin verdi; Fransızcası yayınlanmadı bu yazının. Jean Lacroix'ya yazdığı uzun mektup çevresinde, yakınlarını hedef alarak, tam anlamıyla bir mitos oluşturdu; oysa yakınları hiç okumadılar bu mektubu[4]. Oysa, 1970 yılı dolaylarında tam karşıt biçimde davranıp, "*Eşlerarası Müstehcenlik Üstüne*" başlıklı broşürünü birkaç dostuna okutmuştu; 1978 yılında da bu broşüre "kadın sorunu üstüne" başlıklı bir ek kaleme almıştı. Hegel konulu yüksek öğrenim mezuniyet çalışmasını özenle saklamıştı, ama 1963'te Merleau-Ponty'nin bu çalışmayı yayınlamak istediğini ileri sürmeye gerek duymuştu. Bununla da kalmayıp, *Marx İçin* ve *Kapital'i Okumak*'ın yayınlanmasından kısa bir süre sonra, yarı yarıya yaygınlaştığını söyleyebileceğimiz metinler icat eder; École Normale Superieure'deki[5] bir sekretere bu me-

3) İçinde, Louis Althusser, *Nuevos escritos*, Barcelone, Laia B, 1978.
4) Bkz. Yann Moulier Boutang, *Louis Althusser. Une biographie*, Paris, Grasset, 1992.
5) Yüksek Öğretmen Okulu. (ç.n.)

tinleri yeniden daktiloya çektirip çoğaltır ve çevresindekilere dağıtır. Bu yazıların öyle bir yansısı olur ki, Jacques Rancière'in daha sonraları kendisine yönelteceği eleştirilerin büyük bölümü[6], Althusser'in 1965 yılında kaleme aldığı ve Fransa'da yayınlanmayıp Latin Amerika'da yayınlanan "*Teori, Teorik Pratik ve Teorik Formasyon. Ideoloji ve Ideolojik Mücadele*"[7] isimli yazıya dayanır. 1950 yılları başlarında zaten denenmiş olan kimin tarafından kaleme alındığı bilinmeyen yazı uygulamasından da hoşlanır; bir ölçüde becerir de bu işi ve 1966 yılında *Cahiers marxistes-léninistes* dergisinin 13-14. sayısında "Kültür Devrimi Üstüne" başlıklı bir yazı yayınlar, ama adını vermez. Bazı yayın tasarıları öyle ileri aşamaya varmıştı ki, herkes tarafından bilinen çalışmalarının, bilinenden bambaşka bir yöne sapmasına (bu hem iyi, hem de kötü) birkaç kez ramak kaldığını söylemek abartı olmaz.

Louis Althusser kısa, alaycı ve keskin yazılarıyla tanınsa bile, iki tane Marksizm-Leninizm elkitabı[8] ile iki tane de filozof-olmayanlar için felsefe elkitabı[9] yazmaktan da geri kalmamıştı. Gene aynı düşünceyle, "*Kapital*"in 1. Kitabını okuyacaklara yaptığı Uyarı'da yer alan bir notta açıkça du-

6) Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard, 1975. (Fr. M.)
7) İçinde, *La filosofia como arma de la revolucion*, Cuadernos de Pasado y Presente, Cordoba, 1970. (Fr. M.)
8) İlkinden parçalar 1966 yılında *Cahiers marxistes-léninistes* dergisinin 11. sayısında "Tarihsel maddecilik ve diyalektik maddecilik" başlığıyla yayınlandı; ikincisinden alınma parçalar ise, *Qu'est-ce que la philosophie marxiste-léniniste?* başlığıyla, sonra da *De la superstructure* başlığıyla ünlü *Idéologie et appareils idéologique d'Etat* yazısında bir araya getirildi (*La Pensée*, Juin 1970, yeniden basımı : *Positions*, Editions sociales, 1976, içinde)
9) *Etre marxiste en philosophie* (1976); *Initiation à la philosophie (pour les non-philosophes)* (1978). (Fr. M.)

yurduğu bir kitabı, "Bkz. *Devrimci bir bilim. 'Kapital'*in 1. kitabının Sunulumu, Maspéro yayınları, Paris, 1969"[10], yayınlamaktan son anda vazgeçmişti. Dahası, provalarını düzelttiği metinleri baskıya göndermekten de vazgeçmişti çoğu kez. İşte, Fransız okurların *Marksist Felsefenin Tarihsel Görevi* adlı yazıyı asla okuyamamalarının nedeni de buydu; oysa, bu yazı 1967 yılında *Voprossi Filosifi* adlı Sovyet dergisi tarafından sipariş edilmiş, sonra geri çevrilmiş, sonunda bir bölümü Macarca[11] yayınlanmıştı. Bu yazının Althusser'in kişisel arşivinde bulunan bir nüshası, sözkonusu metnin kendisi tarafından yönetilmekte olan "Théorie" dizisinde yayınlanacağını göstermektedir. Aynı şekilde, *Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri*'nin beşincisi ötekilerden çok daha önce, 1968 ya da 1969'da, *Revue de l'enseignement philosophique*'de yayınlanacakken, sonuçta hiç yayınlanmadığı gibi, 1974 yılında basılan *Felsefe ve Bilimadamlarının Kendiliğinden Felsefesi*'nde de yer almadı. Louis Althusser bu metinlerin yayınlanmamış olmasından yakınmıyor gibiyse de, 1972 ile 1976 yılları arasında kaleme aldığı *Machiavelli ve Biz* başlıklı yazısının yayınlanmamış olmasından yakınmaktadır; Siglo XXI yayınları yöneticisi olan Meksikalı yayıncısı Arnaldo Orfila Reynal'a yazdığı 28 Mayıs 1986 tarihli mektup bunun kanıtıdır[12]. Louis Althusser yaşarken Fransızca olarak yayınlanan, çoğu da çok kısa do-

10) İçinde, Karl Marx, *Le Capital*, Livre 1, Garnier-Flammarion, 1969, p. 18. (Fr. M.)
11) İçinde, Louis Althusser, *Marx-az elmélet forradalma*, Kossuth Könyvkiadó, 1968. (Fr. M.)
12) Bkz. *L'avenir dure longtemps*, yeniden basımı Le Livre de poche, 1994, p. 21. (Fr. M.)

kuz kitap ile kişisel arşivinde bulunan binlerce sayfa, bu sayfalarla birlikte yer alan, çoğu yayıncısına yönelik tipografik uyarılar içeren on kadar kitap arasında nasıl da tuhaf bir oransızlık var. Ama daha da tuhaf bir şey var: genelde kendi mektuplarının birer suretini bile sakladığı için iyiden iyiye hacimli olan yazışmaları arasında, yayın tasarılarını neden terk ettiğine ilişkin ima yollu da olsa pek bir şey bulunmamaktadır. Siyasal bağlama gittikçe daha çok dikkat etmesinin, hastalığın ya da yazdıklarını okuttuğu dostlarının çoklukla birbiriyle çelişen görüşlerinin ötesinde, rastlantının da payı olmalı bunda.

Elinizde bulunan kitap, yazarının ardı arkası kesilmez üretkenliğinden seçip aldığımız yazılardan oluşur; dolayısıyla, tanım gereği öznel ölçütlere dayanması da kaçınılmaz Yazarın tanınmış yazı ve yapıtlarından ele aldıkları nesne, üslup ya da içerikleri ile ayrılan metinlere ayrıcalık verdik; böylece, yazarın tanınmış yazı ve yapıtlarının değişkeleri sayılabilecek metinlerin oranını da azaltmış olduk. Öte yandan, okunabilirlik kaygısını öne çıkartıp, Marksizm ve felsefe konulu elkitaplarını da[13] bu seçkiye katmadık. Bu çalışmalar çoklukla, Althusser'in o zamanlar kafasında bulunan teorik bağlamın gereklerine uygun olarak kaleme alındığı için, tam da aykırı bir sonuca yol açıp, daha eski tarihlerde kaleme alınmış metinlerden çok daha kötü biçimde eskidiler. *Felsefi ve Siyasi Yazılar*'ı bir araya getiren bu iki

13) Dileyen herkes Louis Althusser arşivinin bütünü yanında bu belgeleri de inceleyebilir IMEC'te. (Fr M.)

cilt,[14] özünde hiç yayınlanmamış metinlerden oluşuyorsa da, okura tutarlı bütünler sunma kaygısı duyduğumuz için, daha önce yayınlanmış, hiç bilinmeyen ya da büyük ölçüde tanınmayan bazı yazılara da yer verdik.

İlk cilt zamandizimsel bir düzene uygun olarak biçimlendirildi; ikinci cilt özünde izleksel bir ilkeye uygun biçimde düzenlenecek. Althusser'in çeşitli zamanlarda verdiği dersler dolayısıyla kaleme aldığı felsefe tarihi konulu metinler ya da sanat üstüne yazılardan oluşan bütünü dağıtmak zordu; dolayısıyla bunlar ikinci ciltte yer alacaklar. Buna karşılık, Althusser'in gençken kaleme aldığı yazıların, hangi izleğe uygun düşerlerse düşsünler, hep birlikte okunmaları gerekir: 1947 tarihli Hegel konulu yüksek öğrenim mezuniyet çalışması felsefe tarihi konulu yazılarla ilişkilendirilebildi, ama o dönemde kaleme alınmış başka yazılar çok daha fazla aydınlatıyor bu çalışmayı.

Elinizde bulunan ilk cildin kendi içindeki düzenlemesi son derece basit bir ilkeye dayanmakta. 1960 yılı dolaylarında "Althusser" adında bir siyasal-felsefi özne oluştu; bu özne daha sonra 1965 yılında *Marx İçin* ve *Kapital'i Okumak* adlı çalışmaların yayınlanmasıyla birlikte Fransız ve uluslararası entelektüel yaşamın göndermede bulunduğu başlıca noktalardan biri olup çıktı. General de Gaulle Fransa'sında daha başka pek çok şey arasında, yapısalcılığın yükselişi, epistemolojinin yeniden keşfi, Stalin'den arınma akımının Fransız Komünist Partisi'nde yolaçtığı son derece sorunlu

14) Bkz. Türkçe Yayımlayanın Notu, s. 5. (y.h.n.)

yansıları, Çin ve Sovyet yönetimlerinin birbirine karşı tavır alması, öğrenci hareketinin gelişimi gibi birbirine *a priori* böylesi uzak düşen öğelerin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan bir özne bu; ama bir yandan da, daha başka kurumlarla rekabet içinde olduğu için yeni yeni stratejiler geliştirmek zorunda kalan bir École Normale Superieure'ün tam göbeğinde bulunan bu bireyin katolik geçmişini ve tekil psişik yapısını da unutmamak gerekir; işte, bu özne 1968 Mayıs olaylarıyla ortadan yitip gider. Filozofun ünü zarar görmemiştir, teorik üretiminde keskin bir düşüş gözlemlenmez. Ancak dünya değişmiş, kopmalar yaşanıp sindirilmiştir. Ve de Althusser Fransız Komünist Partisi merkez yayın organı *L'Humanité*'de ilk kez bir yazı yayınlayarak benimsediği yeni konumu açıkça gözler önüne serer[15]. Tam anlamıyla Althusser okulu diye bir şey olduysa da, yıkılıp gitmişti artık bu okul.

Bu cildin amacı, Althusser'in kaba çizgileriyle zaten bilinen 1960 yılı dolaylarından önceki ve sonraki üretim dönemlerini keşfettirmek ya da en azından daha iyi tanıtmaktır[16]. 1946 ile 1951 yılları arasında oluşum içinde bulunan bir özne tarafından kaleme alınan gençlik yazıları kesin bir uğrağa, çifte bir geçiş anına denk düşmekte, buna hiç kuşku yok: hem Hegel'den Marx'a, hem de katoliklikten komünizme geçiş anı bu. Gençlik yazıları bu cildin, "Althusser'den Önce Louis Althusser" adlı ilk bölümünü oluşturu-

15) "Comment lire *Le Capital?*", *L'Humanité*, 21 Mars 1969, yeniden basımı *Positions* içinde (Editions Sociales, 1976). (Fr. M.)

16) Bu dönemde kaleme alınmış, ancak hiç yayınlanmamış yazıların pekçoğu ikinci ciltte yer alacak. (Fr. M.)

yor. Öte yandan, 1970'li yılları son derece sorunluydu zaten. En azından 1970 ile 1975 yılları arasında tartışılmaz bir ağırlığı vardı Althusser'in, yazıları her zamankinden çok anılıyordu. Dayandıkları temellere görünürde çok güvenen, *John Lewis'e Cevap* gibi yazılar yayımlıyordu. 1972 yılında, *John Lewis'e Cevap* adlı çalışmasında felsefeyi "teorik alandaki sınıf mücadelesi" olarak tanımlamıştı. İşler böyle görünse de, arkada çok önemli altüst oluşlar yaşanmaktaydı. Althusser'in yayınlanmamış çalışmaları gerçekte son derece parçalanmış durumdaydı: genelleşmiş bir bunalım yaratma pahasına yepyeni bir özne kendini ortaya koymaya çalışıyordu; tek tük yayında görülüveren bir durumdu bu[17]. İşte, bu yeni Althusser'in büyük ölçüde bilinmeyen özgüllüğü karşısında, elinizde bulunan cildin "Bunalım Yazıları" başlıklı ikinci bölümünü oluşturmak zorunda kaldık. 16 Kasım 1980 günü karısını öldürerek, siyasal-felsefi bir özne olmaya kesin biçimde son verdi Louis Althusser. Süregelen özelliklerin ötesinde, rastlantısal maddecilik konusunda kaleme aldığı yazılar, teorik etkinliğinin son uğrağını oluşturur; bu da, kendi ismi sorununun[18] yeniden öne çıkmasından ayrılamaz: "Althusser'den Sonraki Louis Althusser".

---

17) Örneğin, *Ce qui ne peut plus durer dans le parti communiste*, (Paris, Maspéro, 1978; *Komünist Partide Neyin Değişmesi Gerekir, Güncel Müdahaleler* içinde, İthaki, 2004) ya da *Il Manifesto* tarafından 1977 yılında Venedik'te düzenlenen kollokyumda sunduğu tebliğ (içinde, Il Manifesto, *Pouvoir et opposition dans les sociétés postrévolutionnaires*, Paris, Seuil, 1978). 1976 yılında *Les faits* adını taşıyan ilk özgeçmişin kaleme alınması bu bunalımın çok açık bir göstergesidir. (Fr. M.)

18) 1985 yılında kaleme alınan *L'avenir dure longtemps* bu isim sorununun nasıl da acılı olduğuna tanıktır. (Fr. M.)

19. yy.'da Fransa'da çok az okunmuş olan Hegel, Dünya savaşı sonrasında Fransız felsefesine kendi damgasını ağır biçimde vurmuştu. Doğruyu söylemek gerekirse, zaman zaman önemli yazılara da konu olmuştu[19]; Jean Wahl 1929 yılında yayınladığı *Le Malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*[20] adlı çalışmasına *Tinin Görüngübilimi*'nden parçalar çevirip eklemişti; Henri Lefebvre ve Norbert Guterman 1934 yılında yayınladıkları Karl Marx'tan *Seçme Parçalar*'dan sonra, 1939 yılında Hegel'den[21] seçme parçalar derlemesi yayınladılar; Alexandre Kojève 1933 ile 1939 yılları arasında 'Ecole pratique des Hautes études'te *Tinin Görüngübilimi* konusunda bir dizi ders verdi; iyi bir geleceğe katılmaya çağırılan dinleyiciler tarafından izlendi bu dersler: ancak bütün bunlar yetmedi gene de Hegel'in gerçekten okunmasına. *Tinin Görüngübilimi*'nin Jean Hippolyte tarafından yapılan ilk tam çevirisinin Aubier Yayınevi tarafından yayınlanması için 1939 yılını beklemek gerekti; bu yapıtın ikinci cildi de 1941 yılında yayınlandı; *Hukuk Felsefesinin İlkeleri* ile *Estetik* Dünya Savaşı yıllarında hiç de hoş olmayan koşullarda yayınlandı[22]. *Tarih Felsefesi Üstüne Dersler* 1945 yılında yayınlandı, hemen arkasından 1947 ve 1949 yıllarında *Mantık Bilimi*'nin Samuel Jankele-

19) Örneğin, *Revue de métaphysique et de morale* adlı yayının 1931 Temmuz-Eylül sayısı Hegel'e ayrılmıştı. (Fr. M.)

20) Paris, Reder, 1929. (Fr. M.)

21) Paris, Gallimard, 1939. (Fr. M.)

22) *Principes de la philosophie du droit* (Paris, Gallimard, 1940) çevirmen adı olmaksızın yayınlanır: çevirmenin adı André Kaan'dır! *Esthétique* (Paris, Aubier, 1944) adlı yapıt da gerçek çevirmenin, yani Samuel Jankelevitch'in adı olmadan yayınlanır; daha da kötüsü var: ilk cildin başında "J. G. tarafından yapılmış özgün çeviri" ibaresi yer almaktadır! (Fr. M.)

vitch tarafından yapılan ilk Fransızca çevirisi yayınlandı; Althusser'in *Marx İçin* adlı çalışmasını ithaf edeceği Jacques Martin tarafından çevrilen *Hıristiyanlığın Tini ve Yazgısı* ise 1948 yılında Vrin Yayınevi tarafından yayınlanır. Dolayısıyla, Hegel'in yapıtlarının başlıca bölümü birkaç yıl içinde Fransız okurlara sunulmuş olur. Bu konuda yapılan incelemelerin sayısı da artar. İki anıt çıkar ortaya: Jean Hippolyte tarafından kaleme alınan *Hegel'in Tinin Görüngübilimi'nin Oluşumu ve Yapısı* (1946) ve Alexandre Kojeve tarafından yazılan *Hegel'i Okumaya Giriş* (1947). Peder Henri Niel tarafından kaleme alınan *Hegel Felsefesinde Dolayım Üstüne*[23] gibi çalışmalar da yayınlanır. Kojeve'nin, Hyppolite'in, muhterem peder Fessard gibi sayısız tanrıbilimcinin yaptığı çalışmalar yanında, daha başka birçok kişi tarafından yapılmış çalışmalar da yayınlanır. Karl Marx'ın da ağırlığını duyurduğu böylesi bir bağlamda, köleyle efendinin diyalektiğinden, öldüresiye mücadeleden, kendinde ve kendisi-içinden, bilinçten ve kendi-bilincinden, başkasından ve yabancılaşmadan dem vurur herkes. Tanıdık biri olup çıkar Hegel; en azından Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'ini okuyarak tanışılmıştır Hegel'le.

Dolayısıyla, Louis Althusser'in 1947 yılında Hegel üstüne çalışmış olmasında şaşılacak hiçbir şey yok. O zamanlar yirmi dokuz yaşında olmasına rağmen son derece sağlam bir mezuniyet çalışması[24] yapar; bu yaşta biri için pek alı-

23) Paris, Aubier, 1945. (Fr. M.)
24) DES, Yüksek Öğrenim Diploması, günümüzdeki "master" derecesine eşdeğer. (Fr. M.)

şılmadık bir şeydir bu: savaş ve tutsaklıkla geçen süre içinde olgunlaşan genç Althusser, genç biri değildir artık. Kitaplığında bulunan yapıtlara bakılırsa, daha ilerki tarihlerde ileri sürdüğünün aksine, çok ilgiyle okumuştu Hegel'i. *Tinin Görüngübilimi*'ni, *Tarih Felsefesi Üstüne Dersler*'i ve *Hukuk Felsefesinin İlkeleri*'ni okumuş ve uzun uzun notlar düşmüştü; açıkça görüldüğü üzere, *Ansiklopedi*'nin Véra tarafından yapılmış eski çevirisini de iyi biliyordu; *İman ve Bilgi*'yi Almancasından okur, *Fichte ve Schelling'in Dizgeleri Arasındaki Fark* ve *Tanrıbilim Üstüne Gençlik Yazıları*'na *İman ve Bilgi*'den notlar alır; en önemlisi, (o sıralar bu yapıtın Fransızca çevirisi üstüne çalışmakta olan) Jacques Martin'le *Hıristiyanlığın Tini ve Yazgısı* üstüne konuşmuş olmalı. *Mantık Bilimi*'ni tam olarak bilmiyorsa da, giriş ve son bölümü Almancasından okumuştu. Yaptığı çalışmaya göz gezdirmek, Hegel'le dıştan bir ilişki kurmadığını görmeye yeter. Hegel üstüne yazanların pekçoğu gibi o da incelediği nesne tarafından ele geçirilmiştir: Hegel üstüne yazmakla kalmadı, Hegel'ci olduğu tartışma götürmez.

Hegel'i okurken bir yandan da Marx'ı okumaktaydı; Molitor çevirisinden tutkuyla okudu Marx'ı. *Kapital*'i ya da *Ekonomik Öğretiler Tarihi*'ni de önemser, hatta birkaç cildine notlar düşer. *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'ya duyduğu ilgi Önsöz ve 1859 yılı Giriş'inden öteye geçmez. Buna karşılık, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* ve *Siyasal İktisat ve Felsefe* (o zamanlar *1844 Elyazmaları*'na bu ad veriliyordu) başta olmak üzere, *Felsefi Yapıtlar*'ın her yanına

notlar düşmüştü. Daha ilerki yapıtlarını bilen biri için son derece şaşırtıcı bir tarihselciliğin egemen olduğu üniversite mezuniyet çalışmasında Marx ile Hegel arasındaki ilişkileri son derece açık biçimde ortaya koyar: "Ancak başka bir noktayı gayet güzel saptamıştı Hegel; Marx önemsemez bu noktayı. İnsan kendi düşüncesinin mahpusu olmaksızın, felsefenin özünü, yani düşüncenin yabancılaşmasını nasıl düşünebilir?... Demek ki, filozof Marx kendi zamanının tutsağı, yani bu tutsaklığı peşin peşin mahkum etmiş olan Hegel'in tutsağı. Marx bir anlamda, Hegel'de yeniden kurmak istediği hatanın gerekliğine, Hegel bu gerekliği filozofta saptadığı ve kendi içinde paramparça edip Bilge'yi dünyaya getirdiği ölçüde, konu olur. Marx'ın hatası bir bilge olmamaktır." *Kendi Sınırları İçinde Marx* gibi bir yapıtı okurken, genç Althusser'in kaleme aldığı bu satırları akıldan çıkartmamak gerekir.

Marx ile Hegel'in karşı karşıya gelmesi, Althusser açısından ele alındığında, katoliklikten komünizme geçişin ideolojik bağlamında yer alır. Althusser'in katolikliği eskilere uzanır, hep soldan biri değildi[25]. Benimsediği siyasal konumlar, savaş sonrasında köklü biçimde değişse de, katolik olduğunu ileri sürmekten geri kalmaz. Roma'ya yapılan bir geziye katılır; gezi izlenimlerini de 10 ve 17 Mayıs 1946 tarihli *Témoignage chrétien* adlı yayında Robert Leclos ismiyle yayınlar; öte yandan, *Dieu vivant* adlı dergide de Georges Izard'ın *L'homme est révolutionnaire* başlıklı çalışması-

25) Bkz. Yann Moulier Boutang, agy, s. 99-171. (Fr. M.)

nı tanıtır[26]. Bu ciltteki ilk yazı olan "İyi Duygular Enternasyonali" başlıklı yazı, önce *Les Cahiers de notre jeunesse* adlı katolik bir dergide yayınlanmak üzere kaleme alınmıştı.

Louis Althusser, İlerici Hıristiyanlar Birliği ve Kilise Gençliği olmak üzere iki ayrı katolik toplulukla ilgilendi. André Mandouze'ün girişimiyle kurulan İlerici Hıristiyanlar Birliği siyasal açıdan Komünist Parti'ye çok yakındı; öyle ki, Maurice Caveing, Jean Chesneaux ve François Ricci başta olmak üzere üyelerinden pekçoğu kısa sürede Komünist Parti'ye katıldı. Bu topluluğun birçok belgesi kendi arşivinde bulunmasına rağmen, Althusser sözkonusu topluluğun düşüncelerine gerçekten katılmamıştı: kuşkusuz, fazla siyasal bulduğu İlerici Hıristiyanların, imanlarıyla dünyevi taahhütlerini doyurucu biçimde birleştirmedikleri kanısındaydı. Kilise Gençliği topluluğuyla bambaşka bir ilişkisi vardı[27]. Dominiken tarikatı pederlerinden Maurice Montuclard 1936 yılı Ocak ayında, Lyon'da, o zamanlar "Cemaat" adını verdiği topluluğu kurdu; bu örgütlenme bir süre sonra "Kilise Gençliği" adında dinsel araştırmalar yapan bir merkez oluşturdu. "Kilise Gençliği" 1942 ile 1949 yılları arasında, daha başka yayınlar arasında *Müminlerin İmansızlığı, Yoksulun Çağı ve Tutsak Düşmüş İncil*'in de olduğu on tane *Defter* ya-

26) *Dieu vivant*, no. 6, Editions du Seuil, 1946. (Fr. M.)

27) *L'Instituant, les Savoirs et les Orthodoxies (en souvenir de Maurice Montuclard)*, Nicole Ramognino tarafından derlenmiş incelemeler, Publications de l'Université de Provence, 1991 (özellikle de Emile Poulat'nın yazısı: "La formation religieuse et sociale d'un sociologue"); Yann Mouelier Boutang, agy, s. 276-341. *Kilise Gençliği*'nin Vatikan'ın işçi rahiplere uyguladığı baskıyla doğrudan ilintili olarak son bulması konusunda Pierre Pierrard (*L'Eglise et les ouvriers en France, 1940 -1990*, Paris, Hachette, 1991) ile François Le Prieur'ün (*Quand Rome condamne*, yeniden basım, Paris, Plon, 1989) kitaplarına da başvurmak gerekir. (Fr. M.)

yınladı. Louis Althusser'in kendi serüveninde yaşadığı paradokslardan biri de, Kurtuluş[28] sonrasında Petit-Clamart'a yerleşen bu topluluğun etkinliklerine en canlı biçimde katıldığı dönemin tam da Komünist Parti'ye üye olduğu âna denk düşmesidir. Kendisini neyin bu yöne itmiş olabileceğini anlatmak için Maurice Montuclard'ın birkaç cümlesini aktarmayı uygun bulduk; Maurice Montuclard'ın anti-hümanizme kayıtsız kalamadığı açıkça görülecektir: "Hıristiyanların bir zamanlar hıristiyan olan ama günümüzde 'burjuva' olan bir uygarlık ve bir hümanizmin bağlarından kendilerini kurtarmaları... Tarih'in günümüzdeki evrimine, etkin, aydınlık biçimde katılmaları, katılırken de ilahi lütfun varlığını ve etkisini taşımaları, İncil ve Kilise açısından başat öneme sahiptir. Bunun sonucunda ortaya çıkansa... 1. Görünür biçimiyle Kilise'nin tarihsel eyleminden ayrı olmakla birlikte asla karşı olmayan dindışı Tarih'e ilişkin hıristiyanlığın görüşü ve de tanrı bunu İsa Mesih'te Selamet'e ulaşma aracı kıldığı ölçüde ilerleme gücü; 2. Siyasetin dinin buyruğuna girmesi ve de daha geniş olarak ele alınırsa, fani olanın ruhani olanın buyruğuna girmesi... Hıristiyanlığın Orta Çağ ertesinde kurduğu düzenin itibar ettiği buyruğa girmekten farklıdır bu."[29] Ya da şu bölüme göz atalım isterseniz: "Hıristiyanlığın iletisinin kulaklara ulaşmasını istiyorsak, İncil'i vaaz etmeliyiz; *bir hıristiyan hümanizmini değil, İncil'i vaaz etmeliyiz*. Kilise'ye inanılmasını istiyorsak, yeni bir insanlığın yaşam, özgürlük, kardeşlik ve gerçek tanrıya ibadet için

28) Fransa'nın Alman işgalinden kurtuluşu (ç.n.)
29) *Jeunesse de l'Eglise*, (ç.n. *Kilise gençliği*) mektup, no.2, Ocak 1949. (Fr. M.)

dünyaya gelişini, insanların yararsız desteği olmaksızın, kendi doğaüstü yollarıyla sağlayabileceği biçimde sunmalı, dolayısıyla bu biçimde yaşamalıyız Kilise'yi. Bir dünya ortadan yitip gidiyor, yıkılırken de bizim ayrıcalıklarımız ve güvendiklerimizle birlikte, Kilise'nin görevini insanca desteklemek, kolaylaştırmak için kullandığı tüm dayanak noktalarını da beraberinde sürüklüyor. Bu dünya, yeni bir uygarlık içinde büyümüş bir insanlığa yer açmak için ortadan kayboluyor. Bu dünyanın çöküşünün, İncil'in yaygınlaşmasının ilerleme göstermesi yönünde, henüz bilinmedik ama kesin olanaklar sunmasını dilemekten geri kalabilir miyiz? İncil'i önünü kesen engellerden kurtarmayı ve doğmakta olan bu dünyada, gerek öğretisi, gerek yöntemleri, gerekse kurumları ilahi lütfun hükümran iktidarına tümüyle uyan İncil'in kurtuluşuna tümüyle duyarlı bir Kilise'nin yer almasını istemekten geri kalabilir miyiz? Kalamayız, bundan başka bir şeyi seçemeyiz: İncil'den yana oy kullandık."[30] Louis Althusser Komünist Parti'den yana olduysa da, katoliklik aslı tam anlamıyla yok olup gitmedi düşüncesinden: 1969 yılında *Lumiere et Vie*[31] dergisinde çıkan bir yazısı ile arşivinde bulunan, 1985 yılında kaleme aldığı ve selametin tanrıbilimi konusunda peder Stanislas Breton ile yaptığı bir tartışmanın tutanağı buna tanıktır[32].

Louis Althusser'in Stalin'ci olmaması şaşırtıcıydı. Ko-

30) *Cahier de Jeunesse de l'Eglise*, sayı 10, *L'Evangile catif* (*Tutsak düşmüş İncil*) başlıklı sonuç bölümünde, Louis Althusser'in "Unquestion de faits" adlı yazısı da yer alıyordu. (Fr. M.)

31) *Lumière et Vie*, no. 93, Mayıs-Haziran 1969. (Fr. M.)

32) Bkz. Stanislas Breton, "Althusser aujourd'hui", *Archives de philosophie*, Temmuz-Eylül 1993. (Fr. M.)

münist partiye Kasım 1948'de üye olup, pek az kişi kadar bağlı kalan bir kimse kurtaramazdı bundan kendini. *A priori* çıkarsanabilecek bu iddia Althusser'in yazıları tarafından rahatça doğrulanmaktadır: 2. Dünya Savaşı ertesinde düzenlenen büyük davalar hiç mi hiç rahatsız etmez Althusser'i, Rajk'ın[33] suçluluğundan görünürde en ufak bir kuşku bile duymaz. Ne var ki, "Stalin'ci" sıfatı tek başına pek bir şey açıklamaz. Stalin'ci olmanın çok çeşitli biçimleri vardır ve de bu görüngünün tarihi, sunduğu çeşitlilik değilmeksizin gerçekten anlaşılamaz: *Jean Lacroix'ya Mektup* bu açıdan eşsizdir büyük olasılıkla. Althusser, Jdanov'un felsefe konusunda verdiği konferansı böyle açıkça onaylarsa da[33], toplumcu gerçekçiliğin savunulmasına ilişkin en ufak bir iz bile görülmez Althusser'de; oysa toplumcu gerçekçiliği teorize eden de Jdanov'du gene. Lyssenko olayıyla yakından ilgilenir; birçok propaganda broşürü okur, notlar düşer, ama bu konuda ne düşündüğünü bilmek o kadar kolay değildir. Örneğin, o zamanlar *La Nouvelle Critique* dergisi yayın kurulu üyesi olan Jean-Toussaint Desanti'nin aksine, "burjuva bilimi" ve "proletarya bilimi", yani "iki bilim" teorisi karşısında başı dönüp kaptırmamıştı kendini; "yeni tür bir bilgin, Stalin"[34] gibi bir övgü düzdüğünü görmek de kolay değildi. Ama gene de her şeye rağmen Lyssenko'culuğu onayladıysa, *bilim* adına yaptı-

33) Bkz., *Lettre à Jean Lacroix*, (ç.n. *Jean Locroix'ya Mektup*). (Fr. M.)

34) Bkz. Jean-Toussaint Desanti, "Staline, savant d'un type nouveau", *La Nouvelle Critique*, no.11, Aralık 1949. Louis Althusser ile Jean-Toussaint Desanti'nin Stalin konulu yazılarını birbiriyle karşılaştırarak incelemek heyecan verici olacaktır. (Fr. M.)

ğı açıktı bunu; Lyssenko'culuk konusunda Aragon'un benimsediği tavrın tamıtamına tersi bir tavırdı bu. Louis Althusser'in bu yazılarının rahatsız edici bir yanı vardı kuşkusuz. Ne var ki, yapıtının daha ilerki yıllarının büyük bölümü işte bu gençlik dönemi yazıları okunmadan tam anlamıyla kavranılamaz. Dolayısıyla, *Marx İçin*'in önsözü de şimdiye kadar büyük ölçüde bilinmeyen bir boyut kazanır. Hegel'le olan ilişkisi de olanca karmaşıklığıyla kendini ortaya koyar.

1970 yılı dolayları Louis Althusser açısından dramatik gelişmelerin yaşandığı yıllar olmuştu. 1968 ertesinde radikal (extrême) sol hareketlerle ilişkisi kalmayan Althusser, École Normale Superieure'ü karmaşık bir siyasal-felsefi stratejinin merkezi haline sokmaktan da vazgeçer: *Kapital* konulu seminer ya da bilimadamları için felsefe dersleri çağı kesin olarak son bulmuştu. Komünist Parti'nin ancak şöyle böyle sezinlenebilen bir düşüş içine girdiği sırada, büyük ölçüde Komünist Parti içinde mücadele etmeye karar verir: o sıralar üniversitedeki yeri çok sağlamdır, Solun Birliği'nin önünde de mutlu günler görülmektedir. Hiçbir şey olmamış gibi, yavaş yavaş yeni çalışmalar yayınlar: *John Lewis'e Cevap* 1972 yılında İngiltere'de, 1973 yılında da Fransa'da yayınlanır, *Özeleştiri Öğeleri* ve *Felsefe ve Bilimadamlarının Kendiliğinden Felsefesi* 1974 yılında, *Konumlar* da 1976'da yayınlanır. *John Lewis'e Cevap* başta olmak üzere bu çalışmaların kazandığı başarı, ne kadar büyük bir dü-

zensizlik içinde olunduğunu pek fazla gizleyemez: Althusser'in tam da o sıralarda kaleme aldığı ve kendi kendisiyle alay eden yazısı bu durumun delilidir[35]. Şurası kesin ki, bazı şeyler geri dönülemezcesine bitip tükenmişti. 1975 yılı dolaylarında patlak veren bunalım işlerin daha da kötüleşmesine yol açtı: Fransız aydınları Stalin'in dehşet uyandıran uygulamalarını keşfederler apansız; Marx'a göndermede bulunmak da kepazelik sayılır.

Althusser türdeş diyemeyeceğimiz biçimde tepki gösterir. En azından ilk başta, ana ilkeleri savunma eğiliminde olduğu görülür. Dolayısıyla, proletarya diktatörlüğü kavramını savunmak için ateşli bir kampanya başlatır; *22. Kongre*[36] adlı broşür bu kampanyanın en gözle görülür yanıdır. Proletarya diktatörlüğü konusunda Fransa'da olduğu kadar İspanya'da da birçok açık tartışmaya katılır; '*Kara İnekler. İmgesel Görüşme*' adlı uzun bir yapıta başlarsa da tamamlamadan bırakır. Tam bu sırada ya da hemen hemen aynı anda, *Le Monde* gazetesinde yayınlanan, daha sonra *Komünist Partide Neyin Değişmesi Gerekir*[36] adlı kitapta yer alan bir yazı dizisiyle Komünist Parti'deki bunalımın sert biçimde muhasebesini yapar. Öte yandan, Marksist teorinin içinde bulunduğu bunalım üstüne derinlemesine düşünmeye girişir; bundaki başlıca amacı ise artık ilkeleri savunmak değil, Marksist düşüncenin neden ancak kendi sınırlarını analiz ederek kendini yenileyebileceğini göstermektir. Bu vesileyle Gramsci'yi dikkatle yeniden okuyan

35) Bkz., *Une question posée par Louis Althusser*, isimli yazı. (Fr. M.)
36) Bkz., *Güncel Müdahaleler, içinde*, İthaki 2004. (ç.n.)

Althusser, devlet sorunu başta olmak üzere Marx'ın "mutlak sınırlarını" tanımlamaya çabalar. Ne var ki, bu girişimin bir de ters yüzü var: belki de daha derin bir bunalım bu, belki de bambaşka bir şey yapmak daha doğru olur, tam da o sıralar yaşanan "felsefeye geri dönüşün" taşıdığı anlamlardan biri de bu en azından; bir de, 1976 yılında kaleme aldığı ilk özyaşam öyküsü *Olgular* var elbette. Daha önce söz ettiğimiz iki felsefe elkitabında, Althusser'de pek alışık olmadığımız göndermeler çıkar ortaya: Epiküros, Heidegger ve de epey uzunca bir süredir okuduğu, ama açıkça hiç söz etmediği Derrida. İşte, bu sıralarda, ömrünün son yıllarındaki en önemli saplantı, tren eğretilemesi görülmeye başlar teorik yazılarında. Althusser'in düşüncesinin hep birden çok yüzü olduysa da, burada son derece uç noktalarda gezinmekteydi.

Ömrünün son yıllarında, bir bakıma kimseye vereceği hesap kalmamıştı Louis Althusser'in. Dostlarının bağlılığının ötesinde, içinde bulunduğu ve uç noktalara varan yalnızlığı, teorik yazılarını koşullandırır ve peygamberce bir edayla yazmaya başlar. Felsefi çalışmalarla, birer klinik belge sayılabilecek yazılar, ki bunlar müthiş ilgi çekiciydi, arasındaki sınır çizgisi iyice incelmişti: bu tür yazıları buraya almadık, başka yerde yayınlanmalarını daha uygun bulduk. Hélène'i öldürdükten sonra yayınlanan tek kitabı[37] 1988 yılında Meksika'da çıkar; bu kitabın yayına hazırlanması öyle karmaşık bir süreci gerektirmişti ki, bir tek bu-

37) *Philosophie et Marxisme. Entretiens avec Fernanda Navarro* (Editions Siglo XXI), yeniden basımı, Louis Althusser, *Sur la philosophie* (Paris, Gallimard, 1994) (Fr. M.)

nu aktarmak için bile sayfalar dolusu yazmak gerekir.

İşte, kaleme aldığı bu son yazıların Althusser'in yapıtının bütünüyle kurduğu ilişki hiç de basit değil. Bu yazıların Althusser'in yapıtından koptuğu bir bakıma apaçık görülmektedir: gerçekten de, en gözde deyimlerinden biri olan "rastlantısal maddecilik" kavramı, daha önceki üretiminde doğrudan doğruya "bulunamaz". Diyalektik maddecilik geleneğine tümüyle yabancı iki terimi birbirine bağlayan bu kavram, ister istemez "teorik pratik" kavramını getiriyor akla. Bundan başka ve de özellikle üstünde durulması gereken nokta, karşılaşma izleğinin, çok uzun zamandır üretim biçimi ve tarih konusundaki düşüncelerinin tam merkezine oturduğudur[38] 1960 yılı dolaylarında, rastlaşım konusunda geliştirdiği düşüncelerin zemininde, bir rastlaşma teorisi oluşturma tasarısı olduğu açıktı; ne var ki, gerçekleşmedi bu tasarı. İlk şaşkınlık geçtikten sonra, 1966 yılına ait çalışma notları arasında, son yazılarında kullandığı düşüncelerin neredeyse harfi harfine yer aldığını görmek şaşırtmıyor insanı: "1. Karşılaşma ya da *rastlaşma* teorisi (= tekvin) (Bkz. Epiküros, eğilim, Cournot), rastlantı, vb... yağış, pıhtılaşma. 2. *Rastlaşım* (=yapı) teorisi... *rastlaşıma* (= rastlaşma) ilişkin genel teori olarak felsefe." Pierre Macherey'nin *Bir Yazınsal Üretim Teorisi İçin* adlı kitabı konusunda düştüğü notların tam ortasındayken, doğrusu çok uzak düşen şu türden uyarılarla karşılaşıldığında heyecan-

38) Örneğin bkz. "Çelişki ve Üst-Belirlenim", *Marx İçin*'de yayınlandı yeniden, ya da Etienne Balibar'ın *Kapikal'i Okumak*'a yaptığı katkı; Althusser 1982 yılında bile göndermede bulunuyordu bu çalışmaya. (Fr. M.)

lanmamak olanaksız: "*Eğilim teorisi. Karşılaşmaya* ilişkin ilk teori!" Bu cildin sonunda yer alan *Maddeci Filozofun Portresi* isimli yazıda geliştirilen tren imgesi, Althusser'in son yazılarının pekçoğunda da bulunmakla birlikte, 1980 yılı dolaylarında hiçlikten ortaya çıkmamıştı; René Diatkine'e gönderilmek üzere, büyük olasılıkla 1972 yılında kaleme alınmış bir mektupta da karşılaşıyoruz bu imgeyle: "Kalkış istasyonu yok, varış istasyonu yok. Trenlere giderken binilir ancak: hiçbir yerden gelmeyip, hiçbir yere giderler Maddeci tez: ancak bu koşulla ilerlenebilir."

Louis Althusser'in son sözü yok: yapıtı yolda durur, özünde tamamlanmadan kalır. Yok, ama teorik üretiminin devindirici gücü gibi bir şey belirtmek gerekirse, boşluğun adını anmaya cüret edebiliriz. Hegel konulu mezuniyet çalışmasında sözedilen gerekli boşluğun defedilmesinden *Lenin ve Felsefe*'deki "konulan mesafenin boşluğuna", oradan da felsefenin "biricik nesnesi" olarak boşluğa ulaşıncaya dek, bir sözcüğün gözalıcılığı karşısında büyülenmek, felsefi bir nesnenin kuruluş ilkesi kılınmıştı kuşkusuz.

En başta, Louis Althusser'in mirasçısı François Boddaert olmak üzere, gün be gün bize destek olan Olivier Corpet ile Yann Moulier Boutang'a, kısacası bu cildin yayına hazırlanmasında emeği geçen herkese teşekkür ederiz. Aynı şekilde Etienne Balibar'a, Lyon Katolik Üniversitesi kitaplığı baş yöneticisi Madam Behr, Lyon Katolik Üniversitesi fel-

sefe fakültesi dekanı Madam Bely'ye, Gilles Candar, André Chabin, Marcel Cornu, Dominique Lecourt, Jacqueline Pluet-Despatin, Robert F. Roeming, Jacqueline Sichler'e de teşekkür ederiz. Sandrine Samson'a ise çok ayrı bir teşekkür borçluyuz.

Çev.: Alp Tümertekin François MATHERON

Adını söyleyen ilk sözcüğe tümüyle bağlı olduğuna göre, onu belirten isim onu çağıran isim olduğuna göre, onu konu alan her söylem onun orada bulunuşunun sonu gelmez yapıtı ve ardı arkası kesilmezcesine biçimlenen varoluşu olduğuna göre, onun adına bir araya gelmiş, yaşamın dağınık sıralarında konserdeymiş gibi yan yana oturmuş olduğumuza göre, bu sözleşmeye hangi nedenler uzamının, bu bekleyişe hangi elikulağındalığın, sessizliklerin verdiği bu konsere hangi söylemin destek olduğunu soralım kendimize.

Bizim Felsefe diye ortak bir isim verdiğimiz bu burada bulunuşun ortak dikkatimizden doğmasını beklemekle ne bekliyoruz ki?

Ister Descartes'çı anlamda Descartes'çı ya da ister Husserl'ci anlamda ya da vb. Descartes'çı olsun, Düşünceler tarafından oluşan her zihin, daha ilk sözcük söylenir söylenmez, ilk sözcüğün sözkonusu olduğunu, felsefenin ta kendisi

olan düşünmeyi tanımlayan ilk sözcüğün sözkonusu olduğunu hemen anlayacaktır. İşte, Felsefe'nin tüm sarplığı da bu zaten, bu sarplık öteki biricik sarplığa, ölüme, o kadar yakın düşer ki, insanlar daha bunun nedenini bilmeden bile önce bu iki sözcüğü tek bir dipsiz kuyu saymışlardı. Bir avuç suda denizin, kanının şu damlasında baştan aşağı İsa'nın, tek bir ağaç yaprağında tanrının tüm hesabının ya da insanların diyalektiğinin görülmesi gibi, herkesin konuştuğu odaya geç gireni ilk başta görmeyi reddetmede, soluk soluğa kalan şu isimsiz rüzgarda, tüm bir aşk, her başlangıçta, Felsefe, tümüyle yer alır. Olmanın en küçücük başlangıcında. Olmaya başlama biçimi, başlangıcın olmasından başkaca bir şey değil. Kendi başlangıcının Felsefe'ye musallat olması da bundan, ta ki başlangıçtan başka bir şey olmadığı kabul edilinceye dek. Her zerrede, her tepede ve harikada, sarmaşıklarda ve arslanlarda, rezillerde ve krallarda, fakirlerde ve kadınlarda İsa'dan başka bir şey görmeyen Fransisken ruhu gibi; hiçbir şeyde olduğu gibi her şeyde de, ezelden beri başladığını *bilir Felsefe.*

Başlamak kendi mutlağı zaten. Dolayısıyla, bu mutlağa ulaşmak için, başlaması yeter. Akşam çöken pusta Theaitetos'un pek iyi seçemediği bu karaltılarla, Cartier-Bresson'dan önce, bulundukları teorik yapının ilk katından Descartes ile Comte'un kavşaktaki öteki sularla buluşmak üzere bir sokakta akıp giden suda hafif hafif yüzdüğünü gördükleri şu şapkalarla, hareketlerinde tüm dünyayı taşıyan iki kişi arasında tek söz etmeden, basitçe, özgürce en

sonunda paylaşılan şu alevle, Sartre'ın sokaktaki bir emekçinin çakmağıyla yaktığı sigarayla, insanların gidiş gelişine katılmak için Aron'un Metro girişinde deldirdiği şu pütürlü biletle, ağaçlara gölgelere ve düşlere gebe ufuktaki tostoparlak ayla, bir bunağın kendi gecesini resmettiği ışıkla ezili toprakla başlaması. Başlaması yeter.

Peki, ya onun adını söyleyen sözcükle başlasak?

Louis ALTHUSSER
Mayıs 1963

Franca Madonia'ya 6 Mayıs 1963 tarihini taşıyan bir mektupla birlikte gönderilen bu metin, şimdiye kadar hiçbir izine rastlanmayan yeni bir kitabın giriş bölümü olacaktı. Tarih taşımayan, ancak büyük olasılıkla 1963 yılı Kasım ya da Aralık ayında Franca Madonia'ya gönderilmiş başka bir mektuba bakılırsa, Louis Althusser sözkonusu kitabın en azından seksen sayfasını yazmış olmalıdır.

Sunum
II

Louis Althusser'in yapıtında orantısız bir şey var. Yaşarken yayınlanan metinlerle arşivinde bulunan metinler arasındaki nicel bir orantısızlık, usta elinden çıkma harika parçalarla geleceği olmayan başarısızlıklar arasındaki nitel bir orantısızlık: işte bütün bunlar dolayısıyla, kaleme aldığı yazıların eksiksiz bir basımını yapmaya kalkışmak hem çok güçtü hem de pek öyle insanın elinin varmadığı bir işti. Ancak, başka bir orantısızlık daha da vardı: en güzel yazılarının bazılarının tam merkezinde bulunan bir orantısızlıktı bu; işte, bu yazılar günümüzde, kavramın ölçüsüzlüğü denilebilecek bir özellik sunmakta. Kaleme aldığı son yazılarda apaçık, belki de iyice apaçık olan bu ölçüsüzlük, daha önceki çalışmalarının pek çoğunda da iyice belirgin. Gerçekte, Althusser'in felsefe pratiğinin kurucu boyutlarından biri sözkonusu; *Yazılar* başlıklı derlemenin elinizde bulunan bu ikinci cildini[1] düzenlerken işte bu boyutu vurgulamak istedik.

Bu derlemede yer alan metinlerin tümü de, yazarın ol-

1) Bkz., Türkçe Yayımlayanın Notu, s. 5. (y.h.n.)

gunluk döneminin ürünü; sözkonusu olgunluk dönemini ilk ciltte bile bile öne çıkartmadık: çok daha ilerki tarihlerde yapılan düzeltmeler dışında, bu yazıların en eskisi 1962, en yenisi ise 1977'de yayına hazırlanmıştı. Bu yazıların pek çoğu daha önce hiç yayınlanmamıştı; bazılarıysa yayınlandıkları zaman pek ilgi uyandırmamış, Althusser'in çalışmalarını konu alan yayınların çoğunda da yer bulmamıştı. İlk cildi zamandizisel temelde düzenlemiş, böylece süreklilik ve kopuşları ortaya koyabilmiş olmakla birlikte, bu defa izleksel ilkeyi benimsedik ve elimizdeki metinleri ya nesnelerine ya da sözkonusu metinlerde sergilenen felsefi müdahale üslubuna göre bir araya getirdik.

Bu cildin ilk bölümü, Althusser'in özel olarak ele alıp işlediği düşünürlere, Machiavelli ve Feuerbach'a ilişkin iki inceleme içeriyor. Burada pek bir seçme yapmadık gibi; *Yazılar*'ın ilk cildindeki Hegel konulu çalışma dışında, Althusser arşivinde yer alan ve felsefe alanında yazanları konu alan, hiçbir yerde yayınlanmamış, biraz uzunca çalışmaları bir araya getirdik. Althusser'in 27 Aralık 1956 tarihinde arkadaşı Claire'e[2] yazdığı bir mektuptan, "Platon üstüne koskoca bir ders, bir tane Hobbes, bir tane Malebranche, bir tane kinikler, bir tane de Aziz Thomas, bir tane Hegel, bir tane de Kant üstüne ders kaleme aldığını," o sıralarda bir tane de Hobbes üstüne dersi daktiloya çektiğini öğreniyoruz; Franca'ya yazdığı Eylül 1962 tarihli bir mektuba Pas-

2) Franca Madonia ve Claire konusunda bkz. *Geleceh Uzun Sürer*, Can Yayınları. (ç.n.)

cal üstüne bir metin de eklemişti; Franca da bu metni 25 Eylül tarihli bir mektupta yorumlamıştı. Ne var ki, bu yazıların hiçbiri arşivinde bulunamadı; oysa, gerçekten de arşivinde çeşitli filozoflar üstüne hazırlayacağı derslerde kullanılmaya yönelik, yarı yarıya bitirilmiş çok sayıda not bulunmaktadır. Buna karşılık arşivde Machiavelli ve Feuerbach üstüne bolca malzeme bulunmakta; Althusser bu düşünürlerle birbirine taban tabana karşıt bir ilişki kurmuştu: Machiavelli kendini özdeşlediği düşünürdü ama, Feuerbach özdeşlenemeyeceği düşünürün ta kendisiydi, işte bu nedenden dolayı da, bizi Marx'ın Hegel'le olan ilişkisini büyülenmiş olarak okumaktan kurtarabilecek düşünürün de ta kendisidir.

Althusser daha en baştan Machiavelli'ye hayranlık duyarak bakar. Düşüncesinin oluşum yıllarında bu yazarı biraz okumuştu Althusser, ancak vahiy 1961 yılı yazında İtalya'da iner; Franca da aynı anda ve de aynı yerde girer Althusser'in yaşamına. Bir kutup oluşur, İtalya bir kutup olur, Machiavelli de bu kutbun felsefi simgesi olup çıkar. Yaşamöyküsünü ilgilendirmekten öteye geçmeyebilecek olan bu olayın her şeyi kurduğu kabul edilmeli: yorumlamadan ileri gelebilecek değişikliklerin ötesinde, okumayı belirleyen bir kalıp, kalıcı olarak ortaya çıkar. Özdeşleşmedir, bu kalıp. Ama özdeşleşmeden özdeşleşmeye de fark var, her özdeşleşme üretken olmaz ki. Örneğin, Althusser'in daha önce de başka bir filozofla, Spinoza'yla özdeşleştiğini biliyoruz. 1967 ile 1969 yılları arasında kendi çevresinde "Spinoza" adlı siyasal-felsefi bir

topluluk oluşturmuştu; o yıllarda kaleme aldığı yazılar, Spinoza'ya şu ya da bu ölçüde eğretilemeli göndermelerle, özellikle de yüklemler teorisine göndermelerle doludur; Marx'ı ve üretim biçimleri teorisini okurken Spinoza'dan etkilendiği tartışmasızdır. Ne var ki, Spinoza konusunda yayınladıkları hiç de düşlendiği gibi değildir: *Özeleştiri Öğeleri*'nde Spinoza'ya ayırdığı birkaç sayfanın bu filozofa ilişkin gerçek bir yorum olduğunu savunmak zordur. Bir kişiyle açıkça özdeşleşmekle Althusser'in, sonuçta son derece genel nitelikli gerçek çözümlemeleri arasında koskoca bir uçurum var. Sözkonusu iki düşünür, yani Machiavelli ve Spinoza arasında derinlerde bazı yakınlıklar varsa da, Althusser'in Spinoza yorumuna bakıp, Machiavelli'yi okurken nasıl böyle güçlü bir yorumda bulunduğunu anlamak zordur. Althusser Machiavelli'yi okurken, bir metne tutku duymakta, teorik bir hareketle özdeşleşmekteydi. Sözü fazla uzatmamak için, Spinoza'nın söz ettiği "üçüncü türden bilgi"nin Althusser'in yöntemine çok uzak düştüğünü söylemekle yetinelim; Althusser'in yöntemi ise, paradoksal bir mantık denilebilecek olan türe daha yakındır. Althusser'in Machiavelli'yi okurken özdeşleşmeyi nasıl en başa koyduğunu göstermek için, 1962 yılında Machiavelli'ye ayırdığı ilk dersten bir alıntı yapacağız: "Machiavelli, ki onu benzersiz kılan da budur zaten, klasik düşüncenin unuttuğu sorunu, yani mutlak monarşinin ortaya çıkışı sorununu ele alır... Dışarıdan kendisine getirilen bir sorunla karşı karşıya kalır... ama, bu sorunu İtalya için ortaya koyar, yani bu sorunu çözemeyecek, hatta gerçek terim-

lerle ortaya koyamayacak bir ülke için ele alır. İşte, bunun içindir ki Machiavelli şöyle ayrıcalıklı bir konumda bulunuyordu: ya gerçek bir olayın düşsel bir tanığı ya da düşsel bir olayın gerçek tanığıydı. Tüm teorisi de işte bu olaya ilişkin düşüncede özetlenir; tüm teorisi, kendine özgü tüm kavramlar da işte bu olayı, bu olayın ortaya çıkışını güçsüzce düşünmekten başka bir şey değildir. Düşüncesinin kavramlar düzleminde, *bu denli çelişkili olması, sonuçta oluştuğu anda çözülmesi de bundandır zaten.*[3]" Althusser Franca'ya yazdığı 29 Eylül 1962 tarihli bir mektupta, Machiavelli konulu bu derse göndermede bulunur: "O derste geliştirdiğim ana izleği anımsıyorum: Machiavelli'nin temel sorununun, koşulların hem... tümüyle... elverişli... hem de tümüyle... elverişsiz... olduğu bir durumda... 'yeni bir devletin' kurulma koşullarını *düşünmek* olduğunu, öyle ki, Machiavelli'nin ana sorununun, *teorik* açıdan, *kesinlikle gerekli ve vazgeçilmez* 'Yeni bir devletin' *yokluktan nasıl başlayacağı* sorunu olarak özetlenebileceğini geliştirmiştim. Kalkıp da icat etmiyorum bunları, bu düşünceyi kurmuyorum ben Franca, ama bu teorik sorunu ve uzantılarını geliştirirken, teorik vargılarını gözler önüne sererken, *kendi çılgınlığımdan* başka hiçbir şey geliştirmediğime ilişkin (karşı konulmaz bir güce ilişkin) sarsıntısal bir duyguya sahiptim; sözkonusu derste gelişen çılgınlığın, kendi *öznel* çılgınlığıma denk düştüğü (ve de *bundan başka bir şey olmadığı*) izlenimine sahiptim... Gerçekten de, bunu şimdi yeniden düşününce, Machiavelli'nin çelişkili zorunlu-

3) Altını biz çizdik. (Fr. M.)

luğunu geliştirirken, *kendimden söz etmekten* başka bir şey yapmadığımı görüyorum.[4]"

Bir metinle özdeşleşmek yetmez elbette bir yapıt oluşturmaya. Althusser'in tüm çalışması, en başta altüst edici bir sezgiden başka bir şey olmayana kavramsal biçim vermekten ibaret olacaktı. 1962 yılında verdiği ders ya da en azından bu dersin arşivde yer alan bölümü, teorik bir analizden çok basit bir betimlemeyi andıran açımlamalar ile, az önce alıntıladığımız coşkulu bölümleri yanyana getirmekle yetinir. Fransa'daki felsefe kurumunun Machiavelli'yle pek ilgilenmediği bir çağda[5] bu bile çok şeydi, ama yeterli de değildi, Althusser de tatmin olmamıştı bundan. Oysa, ana bölümü 1971-1972 yıllarında kaleme alınan *Machiavelli ve Biz* başlıklı metnin durumu apayrıdır. Daha önce hiç işlenmemiş bir derste kullanılmak amacıyla kaleme alınan bu metin, hiç kuşkusuz 1986 yılına kadar, düzenli biçimde elc alınıp düzeltilmişti. Bu metnin en başta gelen özgünlüğü, Machiavelli'yi sözcüğün en gerçek anlamında bir filozof kılması, basit bir siyaset düşünürü değil, hatta basit bir "siyaset filozofu" bile değil, Althusser'in deyişiyle "teorik düzeneği" incelenmesi gereken düpedüz filozof kılmasıydı. Althusser'e göre bu düzeneğin tikelliği, klasik düşünceden ödünç alınmış ve sözcüğün tam anlamıyla birbiriyle çelişen, ama asla basitçe tümdengelimlenemeyecek kavramları üretecek biçimde düzenlenmiş bir dizi savda bulunmasıydı.

4) Altını Louis Althusser çizer. (Fr. M.)
5) Althusser, Jean-Pierre Osier'nin Maurice de Gandillac yönetiminde yaptığı "Fortune et liberte chez Machiavel" adlı *DES* çalışmasını okumuştu. (Fr. M.)

Çünkü, Machiavelli'nin büyüklüğü, "düşünülmezi düşünen" ilk kişi, belki de tek kişi olması, somut siyasal pratiğin bir *teori*sini (tanım gereği evrensel boyutta yer alır) oluşturmasıydı; içinde bulunulan (tanım gereği, tikel) bağlamda bunun sonucu, somut siyasal pratiği, ilkece indirgenemez olduğu teorinin önüne koymaktır. İşte, Althusser'e göre Machiavelli'nin "Yeni bir Prenslikteki Yeni bir Prens" düşüncesi budur. Machiavelli *virtù (erdem)*[6] ile talihin hangi koşullarda karşı karşıya gelebileceğinin yanında, hangi koşullarda karşı karşıya kalması gerektiğini de son derece kesin biçimde çözümler; ama, hem gelecekte ortaya çıkacak bu Prens'in kimliği için, hem de bu Prenslik için ne bir şey söyler ne de bir şey söyleyebilir: bunların kim ve ne olduğunu bilmediği (bilmediğini saptıyoruz bir tek) için değil yalnız, günümüzde var olan hiçbir prensin ve hiçbir prensliğin gelecekte ortaya çıkacağını söylediği prens ve prenslik olmadığını olumlu anlamda bildiği için, ne bir şey söyler ne de bir şey söyleyebilir. Bir tek somut siyasal pratik belirleyecektir onları: teori yapamaz bunu, ama bu pratiğin yerini kendi içinde belirlemeyi bilir gene de. Bu yer, şimdilik, boşluğa aittir: "büyük macera, var olan her şeyin dışında başlar, yani bilinmeyen bir insan tarafından ve bilinmeyen bir yerde başlar." Bu "teorik aralık", bu "çelişki türü" Machiavelli'nin düşüncesinin "olağandışı biçimini" oluşturur. Bu

6) Machiavelli Türkçede "erdem" sözcüğüyle karşıladığımız "virtü" sözcüğünü kullanırken, bu sözcüğün Latince kökeninden (Lat. *Vir-* erkek, asker; Lat. *Virtus*- erkeklik, gözüpeklik, kahramanlık) gelen ve doğrudan doğruya "erkek" olmaya ilişkin "kahramanlık, cesaret, iyilik, yetkinlik" yan anlamlarını da seferber etmeyi amaçlar. Bu noktanın akıldan çıkartılmaması gerekir. (ç.n)

durumda, Althusser'in önerdiği Machiavelli yorumunun, en azından iki noktada kendi felsefi girişimiyle ilişkili olduğu görülür. "Teorik pratik" kavramı herkes tarafından bilinirse de, Althusser'in aklındaki tasarılardan birinin bir bağlam teorisi oluşturmak olduğu pek az bilinir; aynı şekilde, 1966-1967 yıllarında, en azından inandığı kadarıyla, pratiğin yerinin artık boş olmayıp, bilimsel bir tarih teorisini hukuken elinde bulunduran[7] komünist bir parti tarafından tutulduğu bir bağlamda, Althusser'in "teori ile pratiğin birliği" konusunda uzun bir yapıt kaleme aldığı da pek bilinmez. Ne var ki, sözkonusu tasarı, o koşullarda kısa bir sürede gerçek bir çile halini aldı. Öte yandan, Althusser'in önerdiği felsefe tanımlarından bazıları, Machiavelli'nin yapıtında okuyabildiğine inandığıyla yakından ilişkilidir. Machiavelli'nin düşüncesinin tam ortasında, "anlamlı bir aralık, bir boşluk, teorik boşluğa atlayış" olduğu, "Machiavelli'nin kendine bir uzam açmak için, başka bir klasik teorinin üstünde, başka bir klasik teoriye karşı klasik bir teoriden yararlanamayacağı, boşluğa atlaması gereken bir anın geleceği" yolunda dur durak bilmeden yinelenen sav, kuşkusuz felsefenin hakikatinin ta kendisi olarak kabul edilmelidir: *Lenin ve Felsefe*'de Althusser felsefeyi "konulan bir mesafenin boşluğu" olarak tanımlamaya kadar götürmemiş miydi bunu? Dolayısıyla, Machiavelli de, sırrını bir tek kendisinin bildiği o paradokslardan biri sayesinde, *bir* filozoftan çok daha fazla bir şey olacaktı:

7) Hukuken, ama fiilen değil. O dönemde Althusser'in tüm tasarısı, teorinin yerinin en azından bir süreliğine boş kaldığına, dolayısıyla oraya yerleşmek gerektiğine dayanmaktaydı. (Fr. M.)

belki de *filozofun* ta kendisi ya da en azından en üst düzey maddeci *filozof* olacaktı.

Feuerbach'ın aynı durumda olmadığı kesindi; oysa Althusser çok ilgi duymuştu Feuerbach'a. 1960 yılında Feuerbach'ın birçok metnini çevirir ve *Felsefi Manifestolar* başlığı altında toplar; aşağı yukarı aynı sıralarda Feuerbach üstüne bir kitap da yazmaya başlar. Tamamlanmamış bu yapıtın yaklaşık yüz sayfası var elimizde; bunların çoğu da bölük pörçük, ama bu kitabın son derece özenle çalışılmış ilk bölümünün "Fillerin Neden Dini Yok?" başlığı taşıması çok anlamlıdır. Bu metin 1967 yılına kadar uykuya yatırılır; sonra o yıl, bu metnin tözü, doğrudan Feuerbach'a değil de, *Alman Ideolojisi*'ne ayrılan bir derste kullanılır, ki bu bile anlamlı: gene de, bir tek Feuerbach'ı konu alan çözümlemeler gerçek anlamda yayına hazırlanır. Aynı dönemde, Ètienne Balibar ile birlikte bir kitap tasarısı ortaya çıkar; Althusser bu kitaba *Kesinti*[8] adını vermek ister. Althusser *Feuerbach, 1844 Elyazmaları* ve *Feuerbach Üzerine Tezler* bölümlerini kaleme almayı üstlenir, Balibar ise *Alman Ideolojisi* bölümünü yazacaktır. Bu konuya ilişkin son bir şeyi daha anımsatalım: Jean-Pierre Osier'nin yaptığı *Hıristiyanlığın Özü* çevirisi, Althusser tarafından yönetilen "Théorie" dizisinde 1968 yılında yayınlanmıştı.

Althusser'in kurduğu teorik düzenekte Feuerbach, Machiavelli'den çok farklı bir yer tutar. Bununla birlikte, sözkonusu iki okuma arasında ortak noktalardan daha fazla

8) Althusser bu kitaba Ocak 1967 tarihi düşülmüş bir giriş kaleme almıştı. Sözkonusu giriş bölümü şöyle başlıyordu: "Bu kitap bir hesaplaşma." (Fr. M.)

bir şey var ve bizim "Feuerbach Üzerine" başlığını verdiğimiz metin pekala "Feuerbach ve Biz" başlığını da taşıyabilirdi. Althusser'i okumuş olanların tümü de, Althusser'in Marx'ın gençlik yapıtlarına getirdiği yorumlarda Feuerbach'ın kilit konumunda olduğunu bilirler: 1965 yılında *Marx İçin* başlığıyla yayınlanan bir dizi yazıda Feuerbach'dan epey söz edilir. Althusser'in o zamanki hedeflerinden biri, Marx'ın Hegel'i baş aşağı çevirdiği yolundaki eğretilemenin upuygun olmadığını göstermekti: baş aşağı çevirmek, bir ilişkinin yapısını değiştirmez. Sözkonusu baş aşağı çevirme Feuerbach tarafından gerçekleştirilmişti zaten ve de Marx Hegel'i baş aşağı çevirmek istediğinde, gerçekte Feuerbach'ın sorunsalına hapsoldu. Bunlar hep bilinen çözümlemeler, ancak Althusser'in Feuerbach'ı okuması da bunlara indirgenemez kuşkusuz. Althusser Feuerbach'ı hep Marx'a göre okuma eğilimi, dolayısıyla Feuerbach'ın özgünlüğünü indirgeme eğilimi (Kant'ın okumaları geliyor akla; Hume epey otlanmıştı bunlardan) gösterdiyse de biraz, kendini asla böyle bir işlemle kısıtlamaz.

Althusser'in yaptığı Feuerbach çözümlemesi kendine özgü bir yöntemin tikelliğiyle çarpar insanı; bu yöntem temelde *Machiavelli ve Biz* başlıklı yazıda sergilenen yönteme çok benzer. Sözkonusu iki yazarda Althusser'in ilgisini çeken yan, her ikisinin de açtığı, ve de bir anlamda aynı nedenle açtıkları uzamlardır: Machiavelli gelenekten ödünç aldığı çelişkili savları birbirine karşı çıkartarak uzamlar açar; Feuerbach ise, "aynı birlik bağrında bulunmaları dü-

şünülemeyecek teorik öğeleri birbirine yaklaştırarak, bazı bölgelerde, gerçekten yeni teorik alanlar açar." Benzerlik bundan öteye geçmez, ama gene de özsel bir benzerliktir bu, çünkü felsefi okumanın konumuna ilişkindir. Feuerbach'ın Machiavelli'nin büyüklüğünü andırır yanı yoktur bundan başka. Çünkü Althusser'e göre Feuerbach'ın büyüklüğü, doğrudan doğruya sunduğu tutarsızlıklara ve zamanın dışında kalmasına bağlıdır. Felsefi bir konuyu ele aldığında, bu konuyu daha önce zaten düşünmüş olan yazarlara göre hep gecikmiştir: "18. yy.'a göre geri çeker kendini ve de Descartes'ta buluruz kendimizi; Descartes'a göre geri çeker kendini ve de skolastik ve Aristoteles'te buluruz kendimizi". Ancak tarihi ortadan kaldırmaz bu gecikme; Feuerbach kendine rağmen şaşırtıcı öncelemelerde bulunan biri olup çıkar: "Feuerbach bir zaman birimi kadar gerilediği ve kendisinden önceki bir yazara gönderme yaptığı her defasında, kendisini yerine koyup düşündüğü her önceki yazarın kategorilerine *daha ileride* düşünülecek bir nesne sunar". Descartes'ın Cogito'suna, düşünmesi için, Hegel'e borçlu olduğu nesneler, örneğin kültür nesnesi olarak din ve öznellikler-arasılığı sunar. Böylece, Feuerbach konusunda verilebilecek her tür yargı da, o an içinde bulunulan havaya göre, olanak kazanmış olur. Teorik öncelemelere yolaçabilen bu geriye dönüşlere hayranlık duyar bazen Althusser; *Marx İçin*'de yeniden yayınlanan "Genç Marx" Üzerine adlı yazısında söz etmişti bu teorik öncelemelerden. Hatta, Feuerbach'ın yapıtını, Husserl baş-

ta olmak üzere, tüm çağdaş filozofların "mutlak ufku", ana kalıbı saymaya kadar vardırır hayranlığını. Ancak, Émile Bottigelli'ye yazdığı 20 Şubat 1969 tarihli mektubunda, "Bergson'un mirasçısı" Paul Ricoeur'den sözederken "temel metni çırılçıplak, yani gülünçlüğü tamamlanmış biçimiyle tüm rahiplere göstermek için" Feuerbach'ı okumak gerektiğini belirtir.

Althusser'in en kalıcı kaygılarından biri, bir felsefe tanımı kurmaya çabalamak olmuştu hep: en azından bu anlamda, tümüyle geleneksel bir filozoftur Althusser. Bu ciltin ikinci bölümünde, dur durak bilmeyen bu çalışmanın, aynı zaman dilimine yayılmış birkaç parçasına yer verdik. Althusser "Marksist felsefenin" (sonunda terk edeceği bir kavramdır bu) özgüllüğünü tanımlamaya çalışırken, temelde hep genel anlamda felsefenin doğasını düşünür. *Marx İçin*'de açıkça görülmese de hep var olan bu amaç, bu kitapta ileri sürülen savlara getirilen ilk "düzeltmelerden" başlayarak kendini duyurur: Marksist felsefe artık bir bilim değilse, bir süre Althusser'in savunduğu gibi, "bilimsel kimliğe sahip bir felsefe" de değilse, bilim ile felsefe arasındaki ilişkiyi tanımlamak için, önce aralarında ne fark olduğunu vurgulamak özsel önem taşır. 1967 yılında École Normale Supérieure'de verdiği "Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri", işte bu teorik girişimin kapsamının ilk kez herkese açıklanışıydı; sözkonusu girişim, bile isteye, özellikle değişken sonuçlara ulaştı. Althusser *Lenin ve Felsefe*'de "fel-

sefe, teorik alanda, daha kesin söylemek gerekirse, bilim nezdinde siyasetin yerini tutacaktır" ve de "*vice versa*, felsefe, sınıf mücadelesine girmiş sınıflar nezdinde bilimselliğin yerini tutacaktır" diye yazar. *John Lewis'e Cevap* adlı çalışmasında ise, felsefenin "son kertede teorik alanda sınıf mücadelesi olduğunu" savunur. Ne var ki, çözüm getirdikleri kadar sorun da çıkartan bütün bu anlatımlar gene de son sözü değildir Althusser'in: gerçekte, son söz olmayacak zaten. 1978 yılında, "(Filozof olmayanlar için) Felsefeye Alışma" başlığını verdiği bir "elkitabı" yazar kendi terimleriyle. 1976 yılında da "Felsefede Marksist Olmak"[9] adlı aynı tür başka bir kitap daha yayınlamıştı; 1976 yılında "Felsefenin Dönüşümü" başlıklı konferansında bu kitaptaki bazı noktaları ele alıp kullanmıştı. Althusser'in son yazıları da gene bu felsefe sorunuyla ilgilidir[10].

Bu cildin ikinci bölümü için, Althusser'in 18 Aralık 1967 tarihli "Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri"nin beşincisine verdiği "Felsefenin Yakasında" başlığını benimsedik; bu başlık, "Bilimlerin Yakasında: Bilimsel Pratik" başlığını taşıyan ikinci dersinin ikinci bölümünü anımsatır. Althusser'in 1968'den beri, ötekilerden çok önce, *Revue de l'enseignement philosophique*'te yayınlamak istediği bu beşinci ders, ilk dört dersin yer yer elden geçirilmiş biçiminden

9) "Felsefede Marksist Olmak" 142 sayfadır; "(Filozof olmayanlar için) Felsefeye Alışma" adlı çalışmanın en uzun biçimi ise 225 sayfadır. (Fr. M.)

10) Örneğin, *Le Courant souterrain du matérialisme de la rencontre*, (*Ecrits philosophiques et politiques*, tome I, Stock/IMEC 1994 içinde) ya da *Philosophie et marxisme Entretiens avec Fernanda Navarro* (*Sur la philosophie*, Paris, Gallimard, 1994, içinde; *Latransformation de la philosophie* adlı konferans metni de bu ciltte yer alır.) (Fr. M.)

oluşan, 1974 yayını *Felsefe ve Bilimadamlarının Kendiliğinden Felsefesi* başlıklı derlemeye, nedendir bilinmez, katılmamıştı. Alçakgönüllü gözükse de, özellikle hırslı bir metindir bu; *tüm* felsefenin özgüllüğünün, bilimle kurduğu bir ilişkide yattığı, bu ilişkinin de çoğu kez "epistemoloji" denilen şeyde görünür kılındığı düşüncesini, çoklukla ileri sürülmekten öteye geçmeyen bu düşünceyi, kesin biçimde geliştirdiği biricik metin budur. Sundukları olanca çeşitliliğin ötesinde, tüm epistemolojiler son derece basit birkaç öğeye indirgenebilir; Althusser de bunun temel değişmezini ortaya çıkartır ve ilksel bir anlatımda dile getirir: Özne = Nesne. Başka deyişle, "felsefe açısından, bilimsel felsefe bir *Özne*'de bulunan ya da bir *Özne* tarafından elde tutulan bir bilgidir, kendi *Nesne*'sine upuygun olduğu için bilimsel olan bir bilgidir." Bu anlatımın kendisi de daha karmaşık başka anlatımlarda geliştirilmeye elverişlidir. Bu anlatımlardan biri de "felsefenin bilimsel bilgiye ilişkin beslediği tasarımlamanın en sondaki teorik temelini oluşturur": (Özne = Nesne) = Hakikat anlatımıdır bu; anlamıysa, "felsefe, Özne ile Nesne denkleminin hakiki bir bilgi ürettiğini söyleyerek *Hakikat*'i söylediğini söyler". Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri'nin beşincisinin en güçlü yanı ise, felsefe tarihinin tümünü kapsayan bu değişmezin değişme dizgesini ortaya çıkarmak olacaktır: sözkonusu değişmeler, şu iki özsel değişkeye, nesneyi ortadan kaldıran biçimcilik ile Althusser'e göre, Nesne'nin Hakikati'ni çekip çıkartmakla yetinerek Özne'yi ortadan kaldıran ampirizme, yol açarlar.

Böylece şaşırtıcı bazı iddialar çıkar ortaya: buna göre, Platon'un ya da Descartes'ın da bir ampirizmi olacak, ama bu bir biçimler ya da özler ampirizmi olacak. Ancak, her değişme örneğinin, kendi doğasını değiştirmeden kendi karşıtına dönüşebileceğini keşfedince, paradoks da gerçek bir düşünme tarzı olup çıkar. Örneğin, ampirizmin, nesnenin katıksız kaydına indirgenen özneyi her zaman ortadan kaldırdığını savunmanın, ilk bakışta zor olduğunu gayet iyi bilir Althusser. Hume'un ampirizmi ise daha çok nesneyi ortadan kaldırma eğilimli olacaktır: evet, doğru, diye yanıtlar Althusser, ama özde hiçbir değişiklik yapmaz. Çünkü dış nesne gerçekten ortadan kaldırılmışsa da, burada hakiki nesne, Özne'nin bilincinin içeriğidir; bilgi, nesnenin Hakikati'ni çekip çıkartmaktır hep: dolayısıyla, Özne mercii ortadan kaldırılmıştır, ama ampirik değişmez, kendi karşıtının görünüşüyle uygulamada kalmayı sürdürür. Althusser, bu savlara, yayınlanmış metinlerinde bir daha asla dönmez. Oysa, daha önce söz ettiğimiz 1976-1978 yıllarının ürünü "elkitapları"nda yeniden ele alır bunları. Ne var ki, bu yapıtların, sözkonusu "Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri"nin beşincisinde sergilenen paradoksal mantık ustalığıyla pek ilgisi yoktur.

"Bilimadamları İçin Felsefe Dersleri"yle aynı dönem ürünü olan ve bu ciltte hemen sonra yer alan "Felsefe Üstüne Notlar" bir bakıma gene aynı girişimden kaynaklanır. "Felsefe Üstüne Notlar", Ekim 1966 ile Şubat 1968 döneminde Althusser ile o zamanki bazı çalışma arkadaşlarının (başlı-

caları Alain Badiou, Étienne Balibar, Yves Duroux, Pierre Macherey ve Michel Tort)[11] birbirlerine gönderdikleri "Araştırma Notları" başlıklı bir bütün temel alınarak oluşturuldu. Althusser'in niyeti, "bizim *Etika*'mız olabilecek gerçek bir felsefe yapıtı", "Diyalektik Maddecilik Öğeleri" başlığını vermeyi düşündüğü bütüncül bir yapıt oluşturmaktı.

"Felsefe Üstüne Notlar"ın ilgi çekici yanı, tamamlanmamış olmalarından kaynaklanır tümüyle. Bir düşüncenin haftadan haftaya, bazen de gün be gün kendini aradığı görülür. Bir çağa da damgasını vuran ortak bir tutkuyla, felsefe, siyaset ve bilim arasındaki ilişkileri eklemlemek tutkusuyla harekete geçen "teorik bir laboratuvar"ın işleyişi gözlemlenir. Althusser bir yandan düşünceler atar ortaya, bu düşüncelerin kendisine geri dönüşmesini bekler, bu geri dönüş de hiç gecikmez; öte yandan, başkalarından kaynaklanan düşünceleri yakalar ve bunları hemen bir tek kendisine ait olan bir söyleme yerleştirir. Son derece hızlı değişiklikler yaşanır; Althusser'in tiyatrosu yeni yeni kişilerle zenginleşir hep, bazıları hemen unutulup gider. "Epistemolojik kesinti"ye "felsefi kopma" eklenir; bilim/felsefe çifti ise, daha yeni kararlı bir ilişkiye girip durulmuşken –ki bunu bile söylemek zor!– üçüncü bir kişinin araya sızmasıyla yeniden bozulur: "siyasal pratik deneyiminden kaynaklanan ideolojik devrimler"dir bu üçüncü kişi; felsefenin bilime göre geç kalmış ya da kalmamışlığını yalnız ideolojik devrimler saptayabilir. Böylece Althusser de daha

11) Bu notların ilk üçü Althusser'in verdiği "Söylemler Teorisi Üstüne Üç Not" başlığıyla *Ecrits sur la psychanalyse* (Stock/IMEC, 1994) içinde yayınlanmıştı. (Fr. M.)

önceki metinlerinden bazılarını, yayınlanmış yapıtlarında hiç karşılaşılmayan bir dille eleştirmeye sürüklenir. Örneğin, zaman zaman yorumbilime karşı yapılmış bir savaş aygıtı olarak sunulan "belirtisel okuma" teorisini ele aldığında, sonuçta tamıtamına bunun karşıtı sözler yazar: "Bir yorumbilim önerisinde bulunmadığımızı söyleyerek boşu boşuna karşı çıktık; zaman zaman yorumbilime eşdeğer bir şey üretip üretmediğimizi (örneğin, Marx'ın *bazı yerlerde* kendi bilimsel-teorik pratiğinin hemen-hemen-kategorilerini, var oldukları düşünülecek kadar ortaya çıkartan anlatımlarla dile getirdiğini yazdığımda) sorduğum oluyor kendime."

Francesco De Sanctis'in Machiavelli'den söz ederken kullandığı, Althusser'in de çok sevdiği bir deyişi aktaralım: bu felsefi notlar, hiç beklemediğimiz halde, bizi şaşırtıp, düşlere salıyor. İşte, bundan dolayıdır ki, gizemlerle dolu şu son notta söylenen düşüncelerin şimdiye kadar hiç keşfedilmemiş olmasına da yanıp yakılıyoruz: ya "felsefi bilinçdışı" ile "felsefi tedaviye" ne demeli?

"Ne kadar ilerlersem, o kadar inanıyorum *bir* filozof olmadığıma, buna çok da üzülüyorum. Oysa, olmak gerekirdi, çünkü artık olunabilir ve olunması gerekir. Ama benim için geçerli değil bu. Çok az şey biliyorum ve öğrenecek zamanım da yok artık. Felsefe alanında çalışan siyasal ajitatörün tekiyim[12]." Klasik olarak, ulaşılmak istenen hedeflerin

12) Franca'ya mektup, 12 Temmuz 1967. (Fr. M.)

kapsamı ve doğası gereği propagandadan ayrı tutulan ajitasyon, Althusser'in zihninde, terimin soylu anlamında felsefeye karşıt gibidir; bunun amacı da, belirli bir konjonktürde şu ya da bu ölçüde dolaysız etkilere yol açmaktır; bu durumdaysa, siyasal etkiler sözkonusudur. Gene de pek açık bir ayırım değil bu: çünkü, daha önce gördüğümüz gibi, Althusser'in gözünde Machiavelli bir bakıma bu isme en yaraşır *filozofsa*, onun gözünde *Prens*'in de "siyasal bir Manifesto" olarak kabul edilmesi gerektiğini unutamayız. Bunun böyle ilan edilmesinin de, özdeşleşmenin bugüne dek bilinmeyen atalarından birinin ortaya çıkışı sayılması gerekmez mi? Althusser'in Franca'ya yazdığı mektubun az önce alıntıladığımız bölümünün hemen ardından Spinoza'ya göndermede bulunması rastlantı olmamalı: "Filozof olmak şu demektir: bize gereken *Etika*'yı yazabilecek olmaktır. Çok yakında *mümkün* olacak bu (ve de elzem bunu yapmak). Ancak ben değilim bunu yazacak olan." Belki de kabul etmek istediğinden çok daha fazla birlik bütünlük sunan yapıtı konusunda Althusser ne düşünürse düşünsün, en azından tek bir şey kesin: "Felsefe alanında çalışan siyasal ajitatörün teki" olduğu su götürmez. Biz de bu tür bir "teorik pratik" çerçevesinde kalan bazı metinleri işte bu başlık altında bir araya getirdik.

29 Kasım 1963 tarihinde kaleme alınan "Bir Eleştiriye Cevap" adlı metin, Althusser açısından belirleyici nitelikte siyasal-teorik çerçevede yer alır. *Marx İçin*'de yeniden basılacak yazıların pek çoğu o tarihte yayınlanmıştı. Bunların

arasında en başta "Çelişki ve Üst-Belirlenim" adlı yazısı ise komünist filozof ve yöneticiler tarafından oldukça sert biçimde yanıtlandı. Althusser kendisine yöneltilen eleştirilere *La Pensée*'nin Ağustos 1963 sayısında yayınlanan "Maddeci Diyalektik Üstüne" başlıklı bir yazıyla karşılık verdi. Öte yandan, gene aynı sıralarda, komünist filozoflar arasında, daha az belli olsa da, en azından aynı derecede şiddetli başka bir tartışma daha yaşanıyordu. Les Éditions Sociales 1962 güz aylarında Althusser'in hem eski öğrencisi hem de dostu olan Lucien Sève tarafından yazılmış *"Çağdaş Fransız Felsefesi ve 1789'dan Günümüze Kadar Geçirdiği Oluşum"* adında bir kitap yayınlar. Gün "diyalog" günüdür ve de o sıralarda partinin başlıca yöneticilerinden biri olan Roger Garaudy de "diyaloğu" el üstünde tutmaktadır. İşte, bu bağlamda Sève'in kitabı zaman zaman fazla "dogmatik" bulunur. Kitap için ne düşünürse düşünsün Althusser *Centre d'Étude et de recherche marxiste*'e[13] gidip sözkonusu kitabı tartışmayı reddeder: ona göre, felsefi tartışma kisvesi altında, şu ya da bu ölçüde siyasal bir dava açılmaya çalışılmaktadır[14]. Ne var ki, bu tartışma Lucien Sève'in komünist yöneticiler hiyerarşisinde yükselmesini engellemez: 1961 yılında Fransız Komünist Partisi Merkez Komitesi ye-

13) FKP kuruluşu, *Marksist Araştırma ve İnceleme Merkezi*. (ç.n.)

14) Althusser'in tarih düşmediği ve de göndermediği "Değerli yoldaşlar" (Marksist Araştırma ve İnceleme Merkezi, CERM yöneticileri sözkonusu) diye başlayan bir mektubunda, şöyle denilmekteydi: "Marksist Araştırma ve İnceleme Merkezi yönetiminin bizleri çağırdığı 'tartışmaya' 'müdahalede' bulunmak istemiyorum, çünkü bunun gerçek *teorik* bir tartışma olduğunu kabul edemiyorum... Desanti'nin sunduğu teorik kanıtlama, Sève'in kitabının siyasal anlamda mahkum edilişini doğrulamak amacıyla sipariş üstüne kesilmiş '"teorik bir paltodur"'. (Fr. M.)

dek üyesi seçilmiş olan Sève, 1964 yılında asil üye olur. 1963 yılı Ekim ayında, "uluslararası komünist hareketin durumu"nun ele alındığı (Çin-Sovyet çatışması kısa bir süre önce resmiyet kazanmıştı) Merkez Komite toplantısında, Mao Ze-dong'un felsefe yazıları üstüne bir bildiri okur ve bu yazılara fazla gönderme yapmakla suçladığı Althusser'i eleştirir. Althusser bunu kabullenmez ve saldırıya geçmeye karar verir. "Bir Eleştiriye Cevap" adlı yazının kökeni budur işte; bu yazısında Althusser rakiplerinin tümüne topluca saldırır, bazılarını yanına alıp ötekilere karşı kullanmaz. *La Pensée* dergisi genişletilmiş yönetim kurulunun Althusser'in yazılarını ele aldığı 30 Kasım 1963 tarihli toplantısı beklenen fırsatı sağlamış olur. Bu toplantıya ilişkin toplayabildiğimiz tüm tanıklıklar, yapılan tartışmalara Althusser ile Georges Cogniot arasındaki müthiş bir söz düellosunun damgasını vurduğunu gösteriyor; bilindiği gibi Paul Langevin ile birlikte *La Pensée* dergisini kurmuş olan Georges Cogniot bu derginin bir bakıma resmi siyasal yöneticisiydi de. Althusser'in işte bu toplantıda okunmak üzere kaleme aldığı yazı, şiddetli bir polemik tutkusuyla zangır zangır sarsılır; paradoksun verdiği keyif de doruk noktasına ulaşır: gönlünde Çinli komünistlere yakınlık beslemekle suçlanan Althusser, kendisine söylenen bu hoş sözleri rakiplerine yöneltir ve okuduğu metni, dozunu zaten önceden bildiğini ileri sürdüğü eleştirilere "önceden verilmiş bir cevap" olarak sunar.

Şurası kesin ki, "Bir Eleştiriye Cevap" adlı yazı Althus-

ser için gerçek bir dönemeçtir; Georges Cogniot'ya yazdığı 4 Aralık 1963 tarihli bir mektup da tanıktır buna: "Cumartesi günkü toplantı beni çok sevindirdi. Kendi adıma mutluyum, ama söylememe izin verirsen, senin ve de yoldaşlarım adına da mutluyum. Bir eşiğin aşıldığına inanıyorum." Ne var ki, tuhaf şeyler de geldi bu yazının başına; *Fransa'da "Maocu" Hareket*[15] adlı kitabında Patrick Kessel bu yazının bazı bölümlerini alıntılar, amacı ise Althusser'in anti-Maoculuğunu kanıtlamaktır bu defa. O sıralar Maocu hareket Fransa'da doruk noktasına varmıştır; kullanılan yöntem hiç hoşuna gitmez Althusser'in. Patrick Kessel aleyhine adli takipte bile bulunmak ister bir ara, ama Kessel'le dostça anlaşınca vazgeçer bu girişimden. Kitabın suçlanan bölümleri hazırlanan yeni basımda yer almaz, bu bölümlerin bulunduğu üç sayfa boş olarak yayınlanır, ilk sayfaya şu uyarı konulur: "Sevgili okur, yayıncı bu üç beyaz sayfanın tüm sorumluluğunu üstlenir."

Daha sonraki iki yazı ise ("Felsefe Ortamı ve Marksist Teorik Araştırma" ile "Lévi-Strauss Üstüne" başlıklı yazılar) 1966 yılında kaleme alınmıştır ve bambaşka bir bağlamın ürünüdür. O sıralar her şeye egemendi yapısalcılık; Althusser ise ünlüydü artık. Marx'ın yeni bir yorumunu oluşturmayı amaçlamıyordu sadece; alan değiştirmek sözkonusuydu artık, dışarıyı kuşatmak, siyasal-teorik alanda belirli mevziler ele geçirmek ve bu mevzilere iyice yerleşmek gerekiyordu: bu tür kaygılar, 1960'lı yılların başların-

15) *Le Mouvement "maoiste" en France*, Tome I, Paris, 10/18, 1972. (Fr. M.)

daki Althusser'e yabancı değilse de, artık ön plandaydılar. Artık her şeyin, deyim yerindeyse, askeri strateji terimleriyle düşünülmesi gerekiyordu; söylenen her sözcüğün özenle tartılması, rakibin vereceği tepkilerin önceden hesaba katılması gerekiyordu. Stratejik zorunluluklar hep iki ayrı düzeyde yer alıyordu. Bunların ilki siyasal düzlemdi: "revizyonizm" Komünist Parti'nin derinlerine kadar işlemişti, Maocu gruplar da temelde küçük-burjuva nitelikliydi. Yeni bir partinin ortaya çıkışını hazırlamak gerekiyordu, ama bunun koşulları da henüz bir araya gelmemişti: şimdi yerine getirilmesi gereken görevler, teorik görevlerdi. Böylece, "Spinoza"[16] adlı grup ortaya çıktı; bu grup, 1967 ile 1969 yılları arasında, École Normale Supérieure'de şu ya da bu ölçüde gizli toplantılar yaptı: Komünist Parti üye kartına sahip olanlar partiyi terk etmemeli, üye kartı olmayanlar ise, partiye girmemeli. Teorik düzey: rakiplerin açık seçik tanımlanması gerekir, başlıca rakip ile ikincil rakibi ayırt etmek, ittifaklar kurmak gerekir. Örneğin, Lévi-Strauss'a karşı Foucault ya da Lacan'ı sürmeye çalışmak gerekir. Bir dergi çıkartmak gerekir: *Théorie* isimli gerçekleşmemiş dergi tasarısıydı bu; oysa, en azından kağıt üstünde bile olsa, birkaç sayılık malzeme hazırdı. Okul konusu gittikçe ivedilik kazanmaktaydı: bu konuda ortak bir yapıt vermek gerekiyordu; Baudelot ve Establet

16) Althusser'in büyük olasılıkla 1967 yılı Nisan ya da Mayıs ayında kaleme aldığı, tarih düşülmemiş bir metninde geçer bu cümle. Althusser arşivinde "Spinoza grubuyla" ilgili çok kapsamlı bir dosya bulunduğunu belirtmemiz gerekli; bu dosya, hem sözkonusu grubun toplantılarında tutulmuş elyazısı notlardan hem de toplantılarda okunmuş olması gereken daktiloyla yazılmış metinlerden oluşur. (Fr M)

tarafından 1972 yılında yayınlanan *Fransa'da Kapitalist Okul* adlı kitap bu tasarıyı geç de olsa gerçekleştirmişti. "Teorik çalışma grupları" oluşturmak, bu grupları ülke çapında örgütlemek gerekiyordu. Althusser'in École Normale Supérieure'de düzenlediği büyük toplantının amacı da buydu zaten; 20 Ağustos 1966 günü "Felsefe Ortamı ve Marksist Teorik Araştırma" adlı konferansı da gene bu toplantı çerçevesinde vermişti. Bu tasarıların pek çoğu 1968 Mayıs olayları nedeniyle kesintiye ya da derin biçimde değişikliğe uğradı, ama yazılar olduğu gibi kaldı. Belge niteliği taşımaları nedeniyle ilgi uyandırmaları yayınlanmalarına yeter yetmesine, ama Althusser'in felsefe ortamı konulu konferansının da açık seçik bilgi vermediği söylenemez.

Savunulması çok güç zorlamalar arasına sıkışıp kalmış daha önceki metinlerin tersine, *Hümanizm Kavgası* adlı metinden, yazmanın verdiği mutluluk çevreye yayılır. Bu söyleneni kanıtlamak gerekirse, Althusser'in Franca'ya yazdığı 12 Temmuz 1967 tarihli mektuba gözatmak yeterli olacaktır: "Çok önemli boyutlara bürünen yepyeni bir kitaba başladım işte. Şu geçtiğimiz on gün içinde büyük bir bölümünü yazdım; Kitap-Elkitabı'nın[17] tersine, her tür 'inekliği' yapabildiğim için elim öyle hafifti ki. İçinde bulunduğum, teorik ve daha başka türden ciddi durumu böyle 'ödünlemeye' gerek duyuyordum gerçekten de. Bir ölçüde eğlendirdim kendimi; hiç kapağı kaldırılmamış sorunlar konusunda kanıtlamalar ileri sürerek bu tarzda de-

17) Daha önce değindiğimiz, "teori ile pratiğin birliği" konulu kitap sözkonusu. (Fr. M.)

vam edebileceğimi sanıyorum. Almanya'da, 18. yy. sonu, 19. yy. başında, filozoflar arasında Spinoza çevresinde kopan '*Tanrıtanımazlık Kavgası*'nın anısına, '*Hümanizm Kavgası*' adını koyacağım kesinleşti nerdeyse." Bu çalışma, Althusser'in *Marx İçin*'de yeniden basılan hümanizm konulu iki yazısı ile, bu yazılar nedeniyle yöneltilen eleştirilerden bazılarını tek bir ciltte bir araya getirmek isteyen Meksikalı bir yayıncı tarafından sipariş edilmişti. 1965 yılı Ocak ayında Komünist Öğrenciler Birliği'nin yayını *Clarté*'de Jorge Semprun'ün "Sosyalist Hümanizm Sorgulanıyor" başlıklı yazısının yayınlanması, geniş çaplı bir tartışmanın patlamasına yol açmıştı. Öte yandan, *La Nouvelle Critique* dergisi kendi sayfalarında 1966 yılı sonuna kadar süren bir tartışma açmıştı.[18] Bu iş o kadar ciddiye alınmıştı ki, Argenteuil'de gerçekleşen Merkez Komite toplantısında (11-13 Mart 1966) yapılan tüm müdahaleler Althusser tarafından benimsenen konumlardan, hem de uzun uzadıya söz etmişti. Meksikalı yayıncının getirdiği tasarı karşısında hayranlık duyan Althusser öneriyi hemen kabul eder ve ortaya çıkacak çalışmayı, kendisi tarafından kaleme alınacak uzun bir sonsöz ekleyerek, yönettiği "Théorie" dizisinde yayınlamaya karar verir. 1967 Temmuz ve Ekim ayları arasında bu konuda çalışır ama çalışması Ekim ayında kesintiye uğrar: bizim yayınladığımız metin de işte budur.

18) M. Brossard, Francis Cohen, Jacques Goldberg, Pierre Macherey, Geneviève Navarri, Michel Simon, Michel Verret tarafından kaleme alınmış yazılar; bunlara, Jean Suret-Canale ve Émile Bottigelli başta olmak üzere daha başka yazarlar tarafından kaleme alınmış ve çeşitli dergilerde yayınlanmış başka yazıları da eklemek gerekir. Roger Garaudy'yi unutmamak gerekir doğaldır ki.

Kolay okunabilen, çoğu yeri eğlenceli bir metin olan "*Hümanizm Kavgası*" entelektüel açıdan bakıldığında en azından iki noktadan önem taşır. Althusser'in hümanizm ve "teorik anti-hümanizm" konusundaki düşüncelerini en kesin biçimde açımladığı metin budur. Öte yandan, bu metin sayesinde Feuerbach konusundaki dersi de çok yararlı bir ekle zenginleşmiş bulunmaktadır: "*Hümanizm Kavgası*" adlı yazıda, Feuerbach konusundaki dersinde değinmekten öteye geçemediği, yabancılaşma gibi bazı izlekleri ele alır. En sonunda da, ne olursa olsun Feuerbach'ın belki de "biricik teorik hümanist"[19] olduğunu yazar.

Bu cildin son bölümü, Althusser'in *Marx İçin*'de yeniden yayınlanan ve bu yapıttan ayrılamayan "'Piccolo', Bertolazzi ve Brecht (Maddeci Bir Tiyatro Üzerine Notlar)" adlı yazısı dışında kalan, bugün için bilinen, sanat konulu tüm yazılarını bir araya getirmektedir. Althusser'in yazışmalarından, 1963 yılı Aralık ayında ya da 1964 yılı Ocak ayında İtalya'da sanat konulu bir konferans verdiği anlaşılıyorsa da, bu konferansın metni saklanmamıştır. Bunun dışında, Althusser'in büyük olasılıkla 1963 yılı Aralık ayında yaptığı bir konuşma kaydının daktiloya çekilmiş metni de arşivlerde yer almaktadır: bu metinde Althusser, bölük pörçük biçimde olsa da, "yazın tarihi kavramı"ndan sözeder. Sözkonusu kayıt ne yazık ki saklanmamış; kaydın metni ise o kadar eksik ve o kadar çok yanlış içeriyor ki,

19) Lucien Sève'e mektup, 26 Nisan 1972. (Fr. M.)

yayınlanması doğru olmazdı.

La Nouvelle Critique dergisi 1966 yılı Aralık ayında, "Sanat Bilgisi Konusunda İki Mektup" başlığını verdiği bir derleme yayımlar. İlk mektup, o zamanlar Toulon Lisesi öğretmeni olan André Daspre tarafından Louis Althusser'e iletilmek üzere kaleme alınmıştır; ikinci mektup ise, Althusser'in sözkonusu mektuba verdiği cevaptır. Bu tartışma, *La Nouvelle Critique* dergisinin Althusser'in hümanizm konusundaki yazıları dolayısıyla açtığı tartışmanın devamıdır; André Daspre bu tartışmada Louis Aragon ve Roger Garaudy'nin konumuna yakın düşmektedir. Daha kesin olarak söylemek gerekirse, sözkonusu tartışma iki noktada toplanmaktadır. André Daspre'ın Althusser'in yazılarında sanatı katıksız ve basit bir ideoloji biçimine sokma tehlikesi sezmesi üzerine Althusser pek de cevap sayılamayacak bir cevap verir: "Sanat ile ideoloji arasındaki ilişkiler sorunu çok zor ve çok karmaşık bir sorundur. Bu konuda sana tek söyleyebileceğim, araştırmalarımızın hangi yönde geliştiğidir. Sanat ideoloji ile çok özgül ve çok özel bir ilişki kurmuş olmasına rağmen, *gerçek sanatı ideolojiler arasına yerleştirmiyorum.*" Sonra da André Daspre'a bu konuyla ilgili olarak Pierre Macherey'nin çalışmalarına başvurmasını söylemekle yetinir. Buna karşılık ikinci noktada çok daha açık seçik konuşur: bir yanda, bilim tarafından üretilen bir genellik bilgisi, öte yanda da, sanat tarafından sağlanan bir "bireysel" bilgi yoktur. Bilim tarafından üretilen, sanata *ilişkin* bir bilgi vardır ya da olmalıdır; buna karşılık, "sanat-

sal bilgi" yoktur. Çünkü, sanat bilgi vermez, gözler önüne serer. Gözler önüne serdiği şeyse, ideolojidir. Balzac ile Soljenitsin işte bu nedenledir ki, bize ideoloji konusunda bir "bakış" sunarlar; romanlarına kaynaklık eden ideoloji konusunda *işin içinden bir mesafe koymayı*, bir *geriye çekilmeyi* varsayan bir bakıştır bu. Felsefe eğer, "konulan bir mesafenin boşluğunu" taşıyorsa, sanatın kendisi de "mesafe koymak" ise, felsefe ile sanat arasında bir ilişki olması gerekir. Althusser'in tiyatro üstüne kaleme aldığı yazıların ana eksenlerinden biri de budur işte.

Bu ciltte yayınladığımız tiyatro konulu iki metin, Milano'daki Küçük Tiyatro (Piccolo Teatro di Milano) yöneticisi Paolo Grassi'nin Althusser'i Milano'da tiyatro konusunda yapılacak açık bir tartışmaya davet ettiği 1968 yılı Mart ayında yazılmıştı. Althusser'in Küçük Tiyatro ile ilişkisi çok eskilere uzanır; Bertolazzi'nin *El Nost Milan* adlı oyununun Giorgio Strehler tarafından sahnelenmesi üstüne 1962 yılında[20] kaleme aldığı yazı, Fransız eleştirmenler tarafından genelde düşmanca karşılanmış olsa da, İtalyan dostları tarafından çok beğenilmişti. Althusser kendisine sunulan tasarıyla hemen ilgilenir, ama gene de ihtiyatı elden bırakmaz ve kendini iyice sağlama almak ister: tartışmanın tam anlamıyla denetlenmiş bir ortamda yapılması gerekir. Paolo Grassi ondan "bir kültür çevresinde yapılacak tartışmalı sohbet toplantısına" katılmasını istediğinde,

20) Althusser'in "'Piccolo', Bertolazzi ve Brecht (Maddeci Bir Tiyatro Üzerine Notlar)" adlı yazısının *Esprit* dergisinin 1962 yılı Aralık ayı sayısında yayınlandığını anımsatalım. (Fr. M.)

Althusser ilkece kabul ettiğini söyler[21] ama hemen şunu eklemeden de edemez: "Şu söz ettiğin ve de katılmamı istediğin 'kültür çevresi', *nedir?* Piccolo'ya organik anlamda bağlı bir kuruluş olup olmadığını, yok eğer başka bir şeyse ne olduğunu söyle, gereken (hem kültürel hem de *siyasal*) bilgiyi ver bana." Biraz daha sonra şunları da ekler: "Kesinleştirmek gereken bir nokta daha var: anlayacağın siyasal nedenler dolayısıyla, *Üniversite* çerçevesinde kalarak (ve de Piccolo çerçevesinde kalarak bir de) konuşabilirim yalnız, hiçbir siyasal örgütte konuşamam. Bu tür siyasal anlamda temkinli olmanı rica ederim. Çünkü, Fransız partisiyle İtalyan partisi arasındaki karmaşık durum gözönüne alındığında, benim kendi konumum da, vb. gözönüne alındığında, en önemlisi de, İtalya'nın ne durumda olduğunu bilmediğim ve de 'yanlış adım' atma tehlikesi içinde bulunduğum gözönüne alındığında, bir süreliğine son derece temkinli olmam gerektiği de kolayca anlaşılır." Sözkonusu toplantı en sonunda 1 Nisan 1968 günü Küçük Tiyatro Dostları Derneği'nde yapılır. Giorgio Strehler ile bir tartışma biçimine bürünür; bu tartışma öncesinde, Althusser'in Giorgio Strehler tarafından sahneye konulan, Küçük Tiyatro tarafından oynanan *İki Efendinin Uşağı Arlequin* isimli oyundan "edindiği olağandışı izlenimi" çözümlediği *Paolo Grassi'ye Mektup*'unu okur Giorgio Strehler.

Althusser'in en baştaki niyetinin Brecht ve Marx üstüne uzun bir konferans vermek olduğu her şeyden anlaşılıyor:

21) Paolo Grassi'den Louis Althusser'e mektup, 19 Şubat 1968; Althusser'in yanıtı, 8 Mart tarihinde. (Fr. M)

komünist günlük gazete *L'Unità*'nın 3 Nisan tarihinde verdiği habere bakılırsa, o geceki tartışmada Brecht'ten epey söz edilmiş zaten. Althusser de bu tasarıyı fırsat bilip Brecht'in *Tiyatro Üstüne Notlar*'ını okur yeniden, uzun uzun notlar düşer, fişler düzenler, sonra da tamamlanmadan bırakacağı, bizim de "Brecht ve Marx Hakkında" başlığını uygun gördüğümüz yazıyı kaleme alır. Bundan birkaç hafta önce, 24 Şubat 1968'de, Fransız Felsefe Derneği'nde *Lenin ve Felsefe* başlıklı konferansı vermişti; konferansın sonunda şunu ileri sürmüştü: "Marksizm (yeni) bir praksis felsefesi değil, (yeni) bir felsefe pratiğidir." Aynı biçimde, şimdi de şunu ileri sürer: "Brecht'in tiyatrosu bir praxis tiyatrosu değildir; Brecht'in tiyatrosunun yeni olan yanı, yeni bir tiyatro pratiğidir." Brecht'in bu yeni yanı, oyuncunun oyun tekniğine ilişkin olmakla kalmaz; şu ünlü mü ünlü "yadırgatma"[22] çoklukla basit bir oyun tekniğine indirgenir, Althusser buna "kayma" ya da "yerdeğiştirme" demeyi yeğler. Marx ve Brecht tarafından başlatılan bu devrimlerle, "oyuncuların oyununda bazı küçük ögelerin yerini değiştirmek, yerini kaydırmak değil, tiyatronun koşullarının bütününü etkileyen bir yerdeğiştirme sözkonusu olacak artık. Felsefe için de aynı kural geçerli. Bu yeni pratiği oluşturan bir *yerdeğiştirmeler bütünü* sözkonusu demek ki." Althusser'in Machiavelli'ye uyguladığı bir deyişi kullanırsak, felsefe ve tiyatro "düzeneklerinin" genelleşmiş bir yerdeğiştirmesi sözkonusu burada. "Kulağa gelen ses,

22) "Mesafe koyma"- Fr. *distanciation*. (ç.n)

siyaset meydanından yükselen ses olsun diye, tiyatronun sesinin ve felsefenin sesinin yerini değiştirmek gerekir."

Ama ne olursa olsun, tiyatro gene de felsefe değildir, tiyatronun eğlendirmesi de gerekir. Brecht'in bu konudaki açıklamaları Althusser'i ikna etmez. Ona göre izleyicinin aldığı zevk, ideolojik olanın tanınması gibi bir şeyden kaynaklanır: "Tiyatro, izleyicilerin kafalarında ve bedenlerinde olanı görmeye geldikleri, *kendi kendilerini tanımaya* geldikleri bir ayna gibidir." Ama, bu zevk aynı zamanda bir tehlike, insanın beklediğinden bambaşka biri olduğunu görüp tanıması tehlikesini içermezse geçerli olamaz. Ne var ki, bu tehlike de sonuçta oyundan başka bir şey değildir: Nihayetinde, her şey, şöyle ya da böyle, yeniden eski düzenine kavuşur. Bu noktada birdenbire, artık iyice tanıdığımız paradoksal mantığın yeni bir belirişi çıkar ortaya. Aristoteles ile Freud'u destur bile demeden Brecht'e zerk eden Althusser şöyle yazar: "Aristoteles, tiyatro bir Katharsis'tir, Freud da, sanat düşsel bir zaferdir, diye yazıyordu. Çevirisini yapalım: düşsel bir zafer, düşsel bir tehlikedir. İzleyici tiyatroda, ateşle oynadığını görme zevkini alır, yangın olmadığından ya da kendi evinin yanmadığından, başkalarının evinin yandığından, ne olursa olsun kendi evinin yanmadığından iyice emin olmayı görme zevkini alır."

Bu noktada, tiyatro konusundaki bu görüşün uygulaması olarak *Paolo Grassi'ye Mektup*'u okumak heyecan verecektir. Üslup açısından ele alındığında, Althusser'in en güzel metinlerinden biri olan *Paolo Grassi'ye Mektup*'un

kendisi bile tiyatro niteliği taşır. Althusser'e göre Brecht tiyatrosunun kimliğini oluşturan genelleşmiş yerdeğiştirme, kişi olarak Arlequin ya da bu rolü gerçekleştiren oyuncu tarafından deyim yerindeyse ete kemiğe büründürülmüştür: "her yerde olup hem hiçbir yerde olmama becerisi, dikey, yatay, baş yukarı, baş aşağı olabilmesi, yüzü koyun, sırt üstü yatabilmesi"ne övgüler düzer Althusser. Oyuncu Soleri için şu satırları yazarken Althusser'in almış olması gereken, provokasyon tehlikesine özgü o zevki nerdeyse fizik anlamda biz de alıyor gibiyiz: "Bu vücudun *bir vücut olmadığını*, bunun cinsel organ gibi simgesel olarak işlediğini 'görmemek' olanaksız. Neredeyse Arlequin'in açlığı açlık değil, deyip çıkacağım: Acıkmış bir cinsel organ o." Bu cümlelerden taşan zevk, resim üstüne kaleme aldığı yazılarda da karşımıza çıkacak.

Althusser'in resim üstüne kaleme aldıkları, yapıtının tümü içinde apayrı bir yer tutar. Basit bir saptama yaparak kanıtlayabiliriz bunu: resim konusunda kaleme aldığı dört yazı Althusser yaşarken yayınlanmıştı; Althusser'in yapıtlarına ilişkin kaynakçalarda bu yazılara ya gereken ilgi gösterilmez ya da unutulup geçilir. 1962 yılı Aralık ayında *Les Lettres Françaises*'de yayınlanan "Gerçeküstücülük Karşısında: Alvarez-Rios" yazısından da, Lucio Fanti'nin 1977 yılında Paris'te açılan bir sergisinin kataloğunda yer alan yazıdan da hiçbir yerde sözedilmez; Wifredo Lam'ın 1982 yılında ölümünden kısa bir süre sonra sırasıyla Madrid, Paris ve Brüksel'de gerçekleşen sergilerinin kataloğunda yer

alan yazı ise Althusser'in çalışmalarını konu alan en yakın tarihli kaynakçaların sadece birinde anılmaktadır. Görünüşe bakılırsa talihi daha açık olan "Soyutun Ressamı: Cremonini" yazısından hep sözedilir ama hep yanlış, hatta iki kat yanlış olarak anılır. Bu yazının 1965 yılında *Tendenzen* dergisinde yayınlanan ilk biçiminden ise, Althusser'in çalışmalarını konu alan kaynakçalardan Almanya'da yayınlanmış olan bir tanesi sözeder yalnız: bu yazının her iki biçimi arasında son derece önemli farklar olduğu hesaba katılırsa, ne kadar üzücü bir unutma olduğu da kolayca anlaşılır bunun. Gene aynı yazının 1966 yılında *Démocratie Nouvelle* dergisinde yayınlanan biçimineyse kaynakçalarda hep yanlış göndermede bulunulur, üstelik hep de aynı yanlışa düşülür: derginin hep sekizinci sayısından sözedilir, ama adı geçen yazı derginin onbirinci sayısında yayınlanmıştır. Oysa, tam tersine, Leonardo Cremonini konusunda yazılanları derleyen kaynakça çalışmalarının tümünde de doğru göndermede bulunulur. İlk bakışta, mikroskopla incelense bulunabilir ancak, denilebilecek bu ayrıntılar gerçekte son derece önem taşımaktadır.

Sorunun kaynağı anlaşılmış olmalı: bu yazılar Althusser'in alışıldık okurlarından çok, resim meraklıları tarafından okunmuş, bu iki okur kitlesi ise birbiriyle kesişmiyor. "Soyutun Ressamı: Cremonini" yazısının kuraldışı bir örnek olması ise, gerçekten çok görünüş yalnız. Gerek Fransa gerekse başka ülkelerde Cremonini'yi konu alan birçok katalog ya da kitapta ya tam olarak ya da bir bölümü yer

alan bu yazı, adı geçen ressamla ilgilenen herkes tarafından çok iyi bilinir. Buna karşılık, bu yazıyı bilen Althusser'ci okurların sayısı pek öyle çok olmamalı: Althusser bu yazıyı Fransa'da asla yeniden yayına hazırlamayacaktır[23]; yayınlattığı dergi ise pek öyle herkesçe bilinen bir dergi değildir[24]. Bile isteye üstlendiği bir tutumdur bu. Bütün öteki dünyalar içinde resim dünyası Althusser'in dostluk dünyası saydığı yerdir; felsefe ve siyaset alanındaki işlerine pek yaklaştırmak istemediği bir dostluklar ağıdır bu. Lucio Fanti, dostu Giorgio Fanti'nin oğludur. Althusser Kübalı ressam Roberto Alvarez-Rios konulu yazısını, arkadaşı Inna Salomon'un galerisindeki bir sergi dolayısıyla kaleme alır; kalıcı bir dostluk kurduğu Roberto Alvarez-Rios'u Althusser'e arkadaşı Pierre Gaudibert kısa süre önce tanıştırmıştı. Wifredo Lam konulu yazı, Inna Salomon aracılığıyla tanıştığı ressamın kendisi tarafından istenilmişti. Gene Pierre Gaudibert'e borçlu olduğu Cremonini ile kurduğu büyük dostluk ise Louis Althusser'in varoluşunun kutuplarından biriyle ilintilidir: ressamın karısı, Franca'nın görümcesidir.

Hem herkese açık hem de yarı yarıya gizli kalan resim konulu bu yazılar, Althusser'in özgürce kaleme aldığı yazı-

23) Araya mesafe girdiği için bir ayrıcalık oluşur ve de bu yazıyı 1971 yılında İngiltere'de *Lenin and Philosophy and other Essays* başlığıyla yayınlanan bir yazılar derlemesine katmaya karar verir; 1974 yılında Japonya'da *État et Idéologie* başlığı altında yayınlanan bir derlemede de aynı biçimde davranır. Her iki kitapta da Althusser tarafından kaleme alınmış bir önsöz yer alır. (Fr. M.)

24) Jacques Duclos, Fransız Komünist Partisi tarafından yayınlanan "aylık dünya siyaseti dergisi" olan *Démocratie Nouvelle* (Ocak 1947-Temmuz 1968) adlı derginin siyasetten sorumlu yöneticisiydi. Althusser'in yazısı bu dergi tarafından düzenlenen, "kültürler" ve "kültür" konulu uluslararası bir soruşturma çerçevesinde yayınlanmıştı. (Fr. M.)

lardır. Althusser'in kendi kendine sunabildiği, belki de kendi kendine zorla benimsetebildiği bir özgürlüktür bu. Ama, sorunlu bir özgürlüktür bu: "Soyutun Ressamı: Cremonini" yazısı kadar hiçbir şey bu kadar iyi kanıtlamaz bu durumu. Bu yazı ilk biçimiyle 1965 yılında Almanya'da yayınlanır; Cremonini heyecanlanır ve bu yazıdan kendi çalışması konusunda "o güne dek okuduğu en içe işleyen sayfalar"[25] olarak sözeder. 1966 yılı yaz aylarında Althusser bu yazıyı yeniden elden geçirir. Yaptığı en önemli değişiklik, "teorik anti-hümanizm" konulu ve yazının ilk biçimindeki ruha oldukça uzak düşen uzun bir açımlama eklemiş olmasıdır. Ortaya çıkan sonuç tam anlamıyla içine sinmediği için 17 Eylül 1966 tarihinde Franca'ya yazdığı bir mektupta kendini doğrulamaya çalışır: "Çok fazla *öğretici* olduğu kesin, söylenenler de 'teorik ilkelerle' ilintilendirildi, kesinleştirildi her şey. Gösterdiğin tepkiyi anlıyorum. Bu yıl boyunca bütün bu olup bitenlerden sonra, '66 Ekim ayında sanırım başka bir şey de yapamazdım zaten. Yazdığım her şey soyup soğana çevriliyor, kelimesi kelimesine kabul ediliyor... Artık yerine getirdiğim, üstlenmek zorunda olduğum nesnel rolün tutsağıyım."

Louis Althusser'e özgü anlayışın ölçüye gelmezliği her şeyden önce, başlangıçtan başka hiçbir yerde bulunmak istemeyen bir düşüncenin ölçüye gelmezliğidir: Machiavelli'nin yazılarında çok erken bir tarihte saptadığı ve özdeş-

25) Leonardo Cremonini'nin Louis Althusser'e yazdığı mektup, 14 Şubat 1965. (Fr. M.)

leştiği yalnızlık da bundan kaynaklanır. Ancak bu yalnızlık, hep kendi karşıtını kendi içinde taşırmış gibi olur hemen. Gerçekten de, Althusser kendi düşüncesini son derece boğucu zorlamalar ağına hapsetmişti; üstelik bu ağı kendi kendisine zorla kabul ettiren de gene kendisiydi. Dolayısıyla, boşluk düşüncesi fazla-dolu ile tartışır hep, başlangıç ise sonu gelmez cançekişmeyle; Althusser'in yapıtının tümü de paradoks burcunda yer alır.

En başta, Louis Althusser'in mirasçısı François Boddaert, Olivier Corpet ve Yann Moulier-Boutang olmak üzere, bu kitabın yayına hazırlanmasında bize yardım eden herkese teşekkür etmek isteriz. Roberto Alvarez-Rios, Étienne Balibar, Gilles Candar, André Chabin, Leonardo Cremonini, Henri Crétella, André Daspre, Yoshihiko Ichida, Madam Lorin-Lam, Jean-Pierre Osier, Giorgio Passerone, Jacqueline Sichler, André Tosel'e ayrıca teşekkür ederiz. Sandrine Samson'a da özellikle teşekkür ederiz.

Çev.: Alp Tümertekin

François MATHERON

Sanat Üzerine Yazılar

Paolo Grassi'ye[1] Mektup
(6 Mart 1968)

O sırada Milano'daki Küçük Tiyatro'nun[2] müdürü olan Paolo Grassi'ye yazılan bu mektup, Aubervilliers Belediyesi'nin tiyatrosunda Goldoni'nin İki Efendinin Uşağı[3] *adlı yapıtının oynandığı bir akşam ya da ertesi gün kaleme alınmıştır. Oyunu sahneye koyan Giorgio Strehler[4], mektubu 1 Nisan 1968 günü Küçük Tiyatro Dostları Derneği'nin Milano'daki merkezinde kendisiyle Althusser arasında geçen dinleyiciye açık bir tartışma sırasında İtalyanca olarak okumuştur.*

Bu mektubun iki kopyası vardır; yazı makinesinde temize çekilmiş iki kopya arasında sayfa düzeninden başka bir ayrım yoktur. Yazışmalarından anlaşıldığına göre, Althusser bu metni en az birkaç arkadaşına okutmuştur.

---

1) Paolo Grassi (Milano 30.11.1919 - Londra 13.3.1981) Tiyatro adamı. 1947'de G. Strehler ile Milano'da Piccolo Teatro'yu kurmuş, 1972-77 arasında Scala'nın yöneticiliğini, 1977-80 yıllarında RAI'nin başkanlığını yapmıştır. İtalyan televizyonunda sürekli tiyatro gösteren bir kanal meydana getirmiştir. Aynı zamanda tiyatro eleştirmenidir, *Quarant'anni di palcoscenico* adlı bir deneme kitabı vardır. (ç n.)

2) Piccolo Teatro di Milano (ç.n.)

3) Il servo di due padroni, 1745. İstanbul Şehir Tiyatrosunca ilk kez 1943-44 yılında oynanmıştır. (ç.n.)

4) 1921-1997. İtalyan tiyatro adamı. Sahneye koyuş sanatına yenilikler getirdiğinde birleşilir. *Galileo'nun Yaşamı*'ndan *Così fan tutte*'ye kadar çok çeşitli tiyatro oyunları ve operalar sahnelemiştir. (ç.n.)

Azizim Grassi,

'Arlequin'inizin[5] oynanışında sıradışı izlenimler edindim. Bu yapıtta, tasarlanışının insanı afallatan tutarlığında, sahneye konuşunda, kişilerinin oyununda İtalyan tiyatrosundaki, İtalyan halkındaki ve kısaca halktaki o *yeri doldurulamaz şey* gösteriliyor.

İkinci "Arlequin"e biçim veren bu birincisinin öyküsünü okuyup da, inan bana, heyecan duymamak olanaksız. Strehler'in o özlü sayfaları[6] duygu yüklü bir güzellikte. Bunlar, olsa olsa, gösterinin arka yüzünü, izleyicinin dışında olup biteni, görenin içinde yaşamadan önce oynayanın içinde "yaşayan" bir yapıtın sessiz öyküsünde olup biteni anlatıyor. O arka yüzü aşıp "işitmesini" bilene oyuncu olmayan pek çok kişinin kendi çalışmasından, kendi savaşımlarından, kendi yaşamından öğrendiklerini –ve neler bahasına öğrendiklerini– daha sonrakilere bırakma yolunda gösterdiği sabırlı çabayı anlatıyor. Oyuncu bunlar, sözcüğün geniş anlamıyla, oynayan yani *yerinde durmayan adamlar*.

---

5) Sözkonusu oyunun baş kişisi, Arlecchino. Yapıt Fransızca oynandığı, mektup Fransızca yazıldığı için Althusser adın Fransızca biçimini kullanıyor. (ç.n.)

6) Giorgio Strehler'in oyunun program dergisinde yer alan bir yazısı. "Birinci Arlequin", 1947'de Piccolo Teatro'da (Milano) G. Strehler tarafından sahneye konmuştu. (Fr. M.)

Evet, Arlequin hakkında esas olanı söylemişsiniz, Soleri[7] de birlikte yapmak istediğiniz şey olmuş. Kendisi söylüyor bunu: İki alemle çatışma durumunda, midesi boş, günü gününe başının çaresine bakmak zorunda, kendisini ezmek isteyen anlaşılmaz güçlerle karşı karşıya bir adam... yine de kendini kurtarmak, oldusu bittisi "karnını doyurmak" için başvurmak zorunda olduğu yöntemlerden sonunda "ruhunu kurtaran" bir halk adamı. Böyle bir oyun kişisinin öteden beri yaşanagelen o eski halk dayanıklılığından, halk becerikliliğinden bir şeyleri "temsil" etmemiş olması, etmemesi kolay düşünülemiyor.

Fakat, olabilirse, şu yadsınamaz izleğe bir sözcük eklemek istiyorum. Soleri'nin oyununu oyun kişisinin ilerleyiş yönüne bağlayan *mantıkta* Arlequin'in canlılığının pek benzersiz düzeyine vurulduğumu söyleyebilir miyim? Soleri'den söz ediyorum ama, oyun kişiliğiyle uyuşmasının oyunun içinde yazılı ve başka birinin ortaya koyamayacağı ya da bu kertede ortaya koyamayacağı bir gereğin bilincine vardığını söylemek, ona sunulacak en büyük saygıdır. O gerek, Arlequin'in *canlılığında* doğru olarak gerçekleştiriliyor. Sözü dolandırmadan ve yalın biçimde söylersem, bu canlılık bana şaşırtıcı bir şeyle ve *cinsel* türden simgesel bir şeyle yüklü gibi görünüyor. Arlequin hep aç. Fakat adam sadece *açlık* değil. Hizmetçi kızın "kadın" yönleriyle bir an "ilgileniyor" diye *cinsel organ* da denilemez. Arlequin, cinselliğin kaba anlamıyla, hatta "somut"

7) Arlequin rolündeki oyuncu. (Fr. M.)

anlamıyla cinsel organ değil ama, bambaşka bir anlamda, simgesel anlamda *cinsel organ*. Nasıl kendisini yapıtın tüm öteki kişileriyle karşı karşıya getirecek biçimde düzenlenmiş "oyun"un içinde açlık ise öyle cinsel organ. Kendi maddesel varlığına getirdikleri, omuzlarının arasına sıkışmış başı, tüm devinimlerinin yuvarlaklığı, tüm dengesizliklerinden doğan inanılmaz dengesi, el kol hareketleri ve onların etkileşiminden doğan güçle gelen gelişme; bir ayağı sürekli havada, bir sonraki davranışına hazır, kendisini her an yerden ayıran o hafiflik, arkası gelmez fışkırışları, atılışları, üst üste sıçrayışları, hem her yerde olup hem hiçbir yerde olmama becerisi, dikey, yatay, baş yukarı, baş aşağı olabilmesi, yüzü koyun, sırt üstü yatabilmesi, kendisini olmaması gereken yere koyan, hem perdenin arkasından hem efendilerinin bacaklarının arasından fırlamasını sağlayan her yerdeliği – kısaca, kendisine fiziksel vücudunun boyutlarından bambaşka ölçülere sahip ve arkadaşlarınınkinden apayrı *işleyen bir vücut* veren her şey. Bu vücudun *bir vücut olmadığını*, bunun cinsel organ gibi simgesel olarak işlediğini "görmemek" olanaksız. Neredeyse Arlequin'in açlığı açlık değil, deyip çıkacağım: Acıkmış bir cinsel organ o.

Arlequin'in ısrarlı ve insanın zihninden çıkmayan, gözünün önünden gitmeyen tüm "hareket"lerinin oluşturukları uzam içinde resmettikleri "vücudun" tüm özellikleri kolayca yinelenebilir ve bu *şaşılası vücudun* (ötekiler hiç de öyle bir vücuda sahip değiller) hareketlerinin yapıtın kişi-

leri arasındaki düzenli oyunun içinde, erkeklik organı fallusun simgesel işlevini, onun "biçim"ini de canlandırarak belirleyen hareketler olduğu kolayca gösterilebilir. Arlequin'in "canlılığı" sadece acıkmış bir adamın canlılığı değil. Bu, *acıkmaya acıkmış* bir adamın canlılığı; bu, Freud'un dilini kullanırsak, "libido"nun canlılığı. Arlequin'in oyunun merkezi olması ve aynı zamanda ele avuca gelmemesi bir rastlantı değil. Oyunun merkezi, çünkü *herkesin yerine* acıkmaya acıkmıştır. Eksikleriyle belirlenmiş ötekilerin şayet oldukları şey olmasalardı olacakları şeydir. O olmasa ötekilerin hiçbiri sahnede bir saniye bile "yaşayamaz". Onlar, kavrayamadıkları (sözcüğün iki anlamında da, hem *ellerine geçiremedikleri* hem de canlandırdığı şeyi *anlayamadıkları*) onunla yaşıyorlar ancak. Ele geçmiyor, çünkü, oyunun merkezi ama, *hiçbir zaman yerinde değil*, hiçbir zaman oyunun fiziksel "merkezinde" değil, çünkü o merkezin dünyanın hiçbir sahnesinde herhangi bir yeri yoktur. İki efendiye uşaklık etmesi, bunlardan birinin erkek, ötekinin kadın olması da kuşkusuz bir rastlantı değil: çünkü o olmasa *ne erkek ne kadın* var olur.

Acaba Soleri'nin yorumu (geleneğe derinden bağlı ya da geleneği keşfetmiş olsa da) popüler bir oyun kişiliğinde *açlık* ve *cinsel organı* ya da daha az kaba bir dille söylersek, açlık ile acıkmanın açlığını böyle olağanüstü bir biçimde *üst üste bindirmiyor mu?* Bize "halkın" "yerini" tutmanın, halkı "oynayan" kişiye hiç duyulmadık bir ayrıcalık verdiğini sezdiren şey belki bu. O ayrıcalık da, nasıl iki

efendiye aynı anda hizmet ediyorsa, *iki şeyi aynı anda* söyleyebilmesi. Hem açlığı hem *cinsel organı*, yani açlığa acıktığını söyleyebilmesi ve böylelikle kendisi *yaşam* olan *tek* oyun kişisi olması. Bununla, bu ayrıcalığın altı biraz araştırılırsa, şunları "söyleyebilenin", onları yüksek sesle "söyleyebilenin", başkalarının *söylemediklerini* yüksek sesle söyleyebilenin sadece halk olduğu ortaya çıkar: dünya (aralarındaki ilişkileriyle insanlar), iyice ölçüp biçilirse, "adları" açlık ve cinsel organ olan iki tane gerçekliğe dayanır. Sadece *acıkmış olanlar* açlığı adıyla anar ama, onu adıyla anmak için onun aynı zamanda cinsel organ da olduğunu söylemek, cinsel organ "olmak" gerekir. Bu da, sadece cinsellik anlamında değil (cinselliğin alışılagelmiş, hatta "popüler" biçimlerine bu edep dolu oyunda rastlanmaz), birden çok anlamla anlaşılabilir ve anlaşılmalıdır: Her şeyden önce, genel geçer bir ad olan canlılık ya da daha doğrusu dövüşkenlik, *dövüşme* isteği adını verebileceğimiz *acıkmaya acıkmanın* en genel anlamında – dövüşme isteği "sıyırtmak" için, ellerinde her türlü aracı, gücün hepsini tutan yani yiyen ve "evliliklerde" toplumsal ve cinsel ilişkileri de yöneten karşıtlarını alt etmek, kendini ezdirmemek, yaşamak yani yaşamda kalabilmek için duyuluyor. Açlığın cinsel organa ve onu söylemeye (Arlequin acıktığını söyler) ya da o olmaya, cinsel organ olmaya (Arlequin cinsel organdır) eşit olduğunun halkın "yeri"*nden* görülebilmesi, halkın *yerindeyken* aç olunmasından, *açlığa açlık duyulmasından* ve yaşamda (sınıflı toplumlarda ezel-

den beri bu böyle kayıtlıdır) açlık eşittir acıkmaya acıkmak eşittir savaşım istenci diye yazılmasındandır.

Bunu söylerken belki Goldoni'nin metninin özünü ya da sizin Arlequin yorumunuzu aşıyorum. Sanmam: Hiçbir yerinde olmadığı için her yerinde olduğu sahnenin insansal uzamı içinde Arlequin'in, "cinsel organ" olduğu için "acıktığını" söyleyen o oyun kişisinin çizdiği şaşılası *biçim* içinde yazılı olanın özünü *olduğu gibi* benimsiyorum.

Brecht ve Marx Hakkında
(1968)

Brecht ve Marx hakkındaki bu metne Althusser'in kendisi hiçbir başlık koymamıştır. İlk satırları bunun da 1 Nisan 1968 tarihli Piccolo Teatro di Milano'da yapılan ve Paolo Grassi'ye yazdığı mektubun okunduğu açık oturum için yazıldığını gösteriyor. Ancak, hem bitmemiş havasından hem de oturumun 3 Nisan 1968 günkü, Unità *gazetesinde*[8] *yayınlanan haberinde hiç sözü edilmemesinden bu metnin o toplantıda okunmadığı anlaşılıyor. Althusser arşivinde çok ilginç hazırlık notları –bunların bir bölümünün içeriği bu metinde bulunamaz– ile Brecht'in* Tiyatro Üzerine Yazılar'ı *hakkında okuma notları da vardır.*

Küçük Tiyatro Dostları ve önünde konuşmaktan çekiniyorum, çünkü tiyatroyla ilgili tüm sorunlarda son derecede bilgisizimdir. Felsefe ve siyasette az buçuk bir şeyler bilirim. Biraz Marx'ı ve Lenin'i tanırım. Hepsi o kadar.

8) İtalyan Komünist Partisi'nin yayın organı. (ç.n.)

Tiyatroya gelince, tüm söyleyebileceğim Küçük Tiyatro'nun tüm yaptıklarını çok beğeniyorum. Ne yazık ki, yalnızca *El Nost Milan*'ı[9], *Baruffe Chiozzotte*, ve *Arlecchino*'yu[10] gördüm[11] ama, bu üç oyun beni derinden etkiledi. *El Nost Milan* felsefe araştırmalarımda önemli bir rol oynadı. *El Nost Milan*'ı gördükten sonra Marx'ın düşüncesinin bazı önemli şeylerini biraz daha iyi anladım.

Brecht'in tiyatro hakkındaki Teorik Yazılar'ını bildiğimi de ekleyeyim. Son günlerde o yazıları yeniden okudum[12] Marksist bir filozof için tümden şaşırtıcı.

Görüyorsunuz işte. Benim tiyatroyla ilişkilerim daha çok felsefi ve siyasi. Elbette, gördüğüm birkaç tiyatro yapıtıyla doğrudan kişisel ilişkim de var. Fakat fazlasıyla kısa bir deneyime sahibim. Size söyleyebileceklerimi düzeltmeniz için bunu bilmelisiniz. Aslında ben tiyatro hakkında felsefeci ve siyasetçi olarak, Marksist felsefeci olarak bir şeyler söylerken *hariçten* konuşuyorum. Yani sizlerin hem çok katı hem çok hoşgörülü olmanızı bekliyorum.

Bir felsefeciden başka bir şey olmayan ben, yine de tiyatrodan söz etme cüretini gösterebiliyorum, çünkü bana öyle geliyor ki, tiyatroyu bilen Brecht veriyor bana bu izni. Brecht, tiyatro ile felsefeyi doğrudan ilişkilendirmekten ya-

---

9) Krş. "'Piccolo', Bertolazzi ve Brecht (Maddeci Bir Tiyatro Üzerine Notlar)', *Marx İçin* İthaki Yayınları s.159-186. (ç.n.)

10) *El Nost Milan* (=Milano'muz). İtalyanca yazdıklarından çok Milano lehçesiyle yazdığı ve halkın sefaletini, zadeganın bozulmuşluğunu anlatan oyunlarla başarıya ulaşmış Carlo Bertolazzi'nin 1893 tarihli oyunu. – *Baruffe Chiozotte* (=Chioggia Kavgaları). Carlo Goldoni'nin 1762 tarihli oyunu. (ç.n.)

11) Bkz. *Paolo Grassi'ye mektup*. (Fr. M.)

12) Brecht'in *Tiyatro Üzerine Yazıları* ile ilgili daktilo edilmiş notlar Althusser arşivinde saklanmaktadır. (Fr. M.)

şamı boyunca geri kalmamıştır.

1929'da "Tiyatronun geleceği felsefededir," diye yazar ("Son Aşama: *Oidipos*")[13]. 1953'te yani bunu yazdıktan yirmi dört yıl sonra, aynı savı ona tüm gücünü vererek yeniden ele almıştır ("Bir Sosyalist Görüşmesi", 7 Mart 1953)[14] O zaman yazdığı şunlar:

"Benim tiyatrom... felsefi –bu kavramın ilk anlamıyla kullanıyorum sözcüğü– bir tiyatrodur. Demek istediğim, benim tiyatrom insanların davranışlarıyla ve düşünme, yargılama yollarıyla ilgilenir. Kendimi bağışlatmak için, izin verilirse Einstein'dan bir örnek vereyim. Bilgin, fizikçi Infeld'e pek küçük yaşından beri iki adam hakkında düşünmekten başka bir şey yapmadığını söylemiş: Adamlardan biri bir ışık ışınının peşinden koşan bir kimse, öteki de boşluğa düşen bir asansörün içinde kapalı kalmış bir adammış. Bu düşünceden ne karmaşık şeyler çıktığını biliyoruz. Tiyatroda şu ilkeyi anlatmak istedim: Dünyayı yorumlamakla yetinmemeli; onu aynı zamanda dönüşüme uğratmak da gerekir. Bu istencin (bunun bir istenç olduğunun bilincine kendim de zamanla vardım) sonucu olarak ortaya çıkan değişiklikler, ister küçük ister büyük olsun, hep bir tiyatro kurgusunun içinde belirlenegeldi. Başka bir anlatımla, eski kuralların birçoğu elbette değişmeden kaldı. Benim tüm yanlışım bu "elbette" sözcüğünde yatıyor. Değişmeden kalan bu eski kurallardan neredeyse hiçbir zaman söz etme-

13) *Ecrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche, 1963, s. 24. (Fr. M.)
14) agy., s. 265-266. (Fr. M.)

dim; oyunculara verdiğim öğütleri ve kendi oyunlarım konusundaki düşüncelerimi okuyanların içinde pek çok kişi o kuralları da kaldırma niyetinde olduğumu sanmıştır. Beni eleştirenler, her şeyden önce teorilerimle uğraşacaklarına, yaptığım tiyatroyu sade bir izleyici gibi gidip görsünler; sadece tiyatro göreceklerdir, düş ürünleri, güldürme ve düşünce dolu olduğunu umduğum bir tiyatro. İşte bu tiyatronun yarattığı etkiyi çözümlerken kendilerini şaşırtan yeniliklerle karşılaşacaklardır, ondan sonra, bu yeniliklerin açıklamasını benim teorik sözlerimde bulabilirler."

İzin verirseniz, uslu bir felsefeci olup bu çok önemli metnin ana noktalarını özetleyeceğim. Brecht, dolaysız ya da dolaylı olarak birkaç sav ortaya koyar. Onları ele alıp çok sade bir biçimde açıklayacağım. Brecht'in bize söyledikleri şunlar:

1. Tiyatro vardır. Bu, tarihsel ve kültürel bir olgudur. Bir olgudur.

2. Onun eski kurallarını ortadan kaldırmak istemedim Yani ben tiyatroyu ortadan kaldırmak istemedim. Çünkü tiyatroyu *tiyatro* yapan, asıl o eski kurallardır. Bu sav çok önemli. Bu demektir ki, tiyatro yaşam değildir, bilim değildir, propaganda ya da doğrudan siyasi ajitasyon değildir. Bu, Brecht'in yaşamın, bilimin ve siyasetin önemini kabul etmediği anlamına gelmez. Tersine, bu gerçekliklerin tiyatro için birincil önem taşıdığı kanısındadır; başka hiç kimse de bunu onun kadar güçlü biçimde dile getirmemiştir.

Bu, Brecht için tiyatronun tiyatro yani bir sanat olarak kalması gerektiği anlamına gelir. Bu, onun şu sözlerinden açıkça belli oluyor: Gidip oyunlarımı seyredin; "sadece tiyatro göreceksiniz, düş ürünleri, güldürme ve düşünce ile dolu olduğunu umduğum bir tiyatro."

3. Yeni etkiler yaratabilmek için tiyatronun içine, tiyatro "oyun"unun içine birkaç değişiklik sokmakla yetindim "Oyun" sözcüğünü iki anlamda almak gerekir. Önce, tiyatro oyununun geleneksel anlamı (tiyatro bir oyundur: [*oyuncular*] oynarlar; tiyatro gerçekliğin kurmaca bir gösterisidir. Oyun, yaşam değildir, gerçeklik değildir. Tiyatroda gösterilen şey, yaşamın kendisi, bilimin kendisi, siyasetin kendisi değildir. Canlandırılmasının nedeni *canlı* olmamasıdır.) Fakat "oyun" ikinci bir anlamda alınmalıdır. Çünkü o oyuna (ya da kurguya, işleyişe, bir kapının, bir menteşenin, bir makinenin işleyişi gibi) olanak veren tiyatrodur. Yani, tiyatro öyle vücut bulmuştur ki, sözkonusu değişmeleri yerleştirecek bir *yere* ve bir "oyun"a, bir "işleyiş" olanağına sahiptir.

4. Tiyatroya soktuğum bu değişiklikler benim felsefi istencime bağlıdır. O felsefe de Marx'ın Feuerbach[15] hakkındaki ünlü 11. tezindeki tümceyle özetlenir: Tiyatronun kurgusuna getirdiği değişikliklerde Brecht'i yeden felsefe, Marksist felsefe olmuştur.

İşte, beni çok etkileyen bir şey, tiyatroda Brecht'in devrimi ile felsefede Marx'ın devrimi arasında bir çeşit koşut-

15) Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) Alman filozof. (ç n.)

luk bulunmasıdır. Brecht bir filozof değildi, diyeceksiniz, felsefe öğretmenleri Brecht'in felsefesinden ders konusu çıkarmazlar. Neden? Çünkü o felsefe kitabı yazmamıştır, bir felsefe sistemi yaratmamıştır, teorik felsefi bir söylemi olmamıştır. Brecht'in kendisi felsefede pek acemi olduğunu söylerdi. Felsefe öğretmenleri haksız. Çünkü Brecht Marx'ın felsefi devriminin özünü pekala kavramıştı. Onu teorik bir söylemde değil, pratiğinde, *tiyatro uygulaması* diyeceğim şeyde kavramıştı. Brecht tiyatrodaki uygulamalardan hiç söz etmez, onun sözünü ettiği tiyatro *yöntemlerindeki* değişmelerdir. Sadece yöntemden söz eder gibidir. Fakat çırılçıplak bir yöntem yoktur. Bir yöntem her zaman bir uygulamanın içinde yer alır. Yöntem, hep *bir* uygulamanın yöntemidir. Brecht'in tiyatro yöntemindeki devrim[ler]i tiyatro uygulaması içinde bir devrimin sonuçları olarak anlaşılmalıdır[16]. Bu, Brecht'in metinlerinde çok açıktır: Tiyatro yöntemlerine getirdiği reformlar hep bir kavrama, mizansen bütünlüğü kavramına bağlıdır, o da bir konu kavramına, konu kavramıysa sahne-izleyici, oyuncu-izleyici ilişkisi kavramına, bu, tiyatro-tarih ilişkisi kavramına, o da bir felsefe kavramına bağlıdır. Bütün bu terimlerden, Brecht'in yöntem reformları tiyatro pratiğindeki bir devrimin sonuçları olarak kabul edilmelidir.

İşte ana nokta burada. Marx'ın felsefi devrimi, her nok-

16) Metinde bir belirsizlik görülüyor. Daktiloyla yazılmış sayfalarda şunlar okunur: "Tiyatro yöntemleri içinde Brecht'in yaptığı devrim tiyatro *yöntemleri* içinde bir devrimin sonuçları gibi görülmelidirler. [Tümcenin öznesi tekil, eylemi çoğul. [ç.n.]; bundan önce Althusser tarafından üzeri çizilmiş şunlar var:"Brecht'in yöntemsel devrimleri şöyle anlaşılmalıdır..." (Fr. M.)

tada Brecht'in tiyatro devrimine benzer: Felsefenin *uygulamasında* bir devrim

Brecht tiyatroyu ortadan kaldırmıyor. Tiyatro yaşıyor; belirli bir rol oynuyor. Marx felsefeyi ortadan kaldırmıyor. Felsefe yaşıyor, belirli bir rol oynuyor. Brecht baştan sona yepyeni bir tiyatro yani bir anti-tiyatro yani geçmişteki tiyatronun tümü ile bağları koparan, örneğin bütün repertuarı yok eden bir tiyatro imal etmiyor. Aynı şekilde, Marx ve Marksistler de baştan sona yepyeni bir felsefe, bir anti-felsefe ya da felsefi geleneğin tümü ile bağları koparan bir felsefe imal etmiyor. Brecht tiyatroyu olduğu gibi alıyor ve var olduğu biçimiyle o tiyatronun içinde hareket ediyor. Aynı şekilde, Marx felsefeyi olduğu gibi alıyor ve var olduğu biçimiyle o felsefenin içinde hareket ediyor. Brecht'in devrimini yaptığı, tiyatroyu uygulama biçimi. Getirdiği yeni şey, tiyatronun yeni bir *uygulanışı*. Aynı şekilde, Marx'ın felsefede devrimini yaptığı, felsefeyi uygulama biçimi. Getirdiği yeni şey, felsefenin yeni bir uygulanışı, yoksa Gramsci'nin yanlış olarak dediği gibi, yeni bir felsefe değil, praksisin[17] yeni bir felsefesi değil, felsefenin yeni bir uygulanışı[18]. Aynı şekilde, şöyle denilebilir: Brecht'in tiyatrosu bir praksis tiyatrosu değildir, onda yeni olan tiyatronun yeni bir uygulanışıdır.

Çok daha ileri gitmek gerek. Marx'ın ve Brecht'in felsefede ve tiyatroda yeni bir uygulama önermelerine yol açan

17) Praksis. Fr. *le praxis*. Bir sonuç amaçlayarak girişilmiş ve bir yandan bilginin öte yandan varlığın karşısında yer alan etkinlik. (ç.n.)

18) Anımsatalım ki, *Lenin ve Felsefe* başlıklı konferansının (24 Şubat 1968) son paragrafı şöyle son bulur: "Marksizm praksisin (yeni) bir felsefesi değil, felsefenin (yeni) bir uygulanışıdır." (Fr. M.)

nedir? Temel bir koşul: Felsefenin (Marx için) ve tiyatronun (Brecht için) doğasının ve işleyişinin *bilinmesi*.

Bu, tümden belirleyici bir nokta. Bu bilginin, felsefe ve tiyatronun doğalarının ve işleyişlerinin bilinmesinin koca kitaplara konu olması ya da olmamasının bir önemi yok. Olsa iyi olur ama, hiç de zorunlu değil. Bugün hâlâ, ne felsefenin ne de tiyatronun doğaları ve işleyişlerini doyurucu biçimde ortaya koyan bir teorimiz yok. Bu görüş noktasından bakılırsa, Brecht tiyatronun doğası ve işleyişi karşısında ne denli "doğal ve sade" ise,[19] Lenin ile Marx da felsefenin doğası ve işleyişi karşısında o denli doğal ve sadedir. İsterseniz, onlara, her zaman açıklayıcı ve kusursuz teorik tanıtma kitaplarına gereksinim duyan felsefe öğretmenlerinin görüş açısından, teorik sade diyelim. Fakat, bizim için önemli olan, yeni olgular, yeni uygulamalardır; bu devrimci olgu ve uygulamalar açıklayıcı ve kusursuz söylemlere konu olmasa da bu, böyledir. Gerek Marx ile Lenin'in gerek Brecht'in konularının yani felsefe ve tiyatronun doğası ve işleyişi, az ya da çok açıklanmış olarak, uygulamalarında ilk ikisininki felsefi uygulamada, sonuncununki ise tiyatro uygulamasında tanınabilir.

Bu iki uygulamayı incelersek, felsefe ve tiyatro için ortak olan şu sonucu gözlemleyebiliriz: Kesinlikle açıktır ki, bir yandan Marx ve Lenin, öte yandan Brecht felsefe ile tiyatronun hem bilimlerle hem de siyasetle derin ilişkileri olduğunu çok iyi bilirler, bunu çok iyi anlamışlardır. İşte bu,

19) Fr. naif; Doğal ve sade. (ç.n.)

birinci nokta.

Fakat bu yetmez. Anlatacaklarımı sadeleştirmek için bilimle ilişkiyi bir yana bırakıyor, sadece siyasetle ilişkileri ele alıyorum. Marx ve Brecht, her ikisi de kendince, anlamıştır ki, felsefenin ve tiyatronun özgün niteliği siyasetle gizli, içten içe bir ilişki sürdürmesidir. Temelde, felsefe de tiyatro da siyasetle belirlenir, ikisinin de sınırları siyasetle çizilir, ancak bu belirlenmeyi silmek, onu yadsımak, siyasetten kaçar gibi görünmek için ikisi de tüm çabalarını harcarlar. Tiyatronun olduğu gibi, felsefenin ta derininde konuşan siyasettir. Fakat felsefe ya da tiyatro konuştuklarında artık siyasetin sesi duyulmaması gibi bir sonuçla karşılaşılır. Felsefe ve tiyatro hep siyasetin sesini bastırmak için konuşurlar. Bunda pekala da başarılı olurlar. Hatta denilebilir ki, çok büyük bir çoğunlukla, felsefenin ve tiyatronun işlevi siyasetin sesini bastırmaktır. Onlar siyasetle vardır, ama aynı zamanda, varlıklarını borçlu oldukları siyaseti ortadan kaldırmak için vardırlar. Sonucu iyi biliyoruz: Felsefe vaktini siyaset yapmadığını, kendisinin sınıf siyasetinin üzerinde olduğunu, tüm insanlara seslendiğini, taraf tutmaksızın yani tuttuğu tarafı itiraf etmeksizin İnsanlık adına konuştuğunu söylemekle geçirir. Bu, Marx'ın *dünyayı yorumlamakla yetiniyor* dediği felsefedir. Gerçekte, hiçbir felsefe dünyayı yorumlamakla yetinmez; her felsefe siyasi bakımdan etkindir ama, felsefelerin çoğu vakitlerini kendilerinin siyasi bakımdan etkin olduklarını yadsımakla geçirirler. Şöyle derler: Biz siyasal açıdan taraf tutmuyoruz,

dünyayı yorumlamakla yetiniyoruz, o nasılsa onu dile getirmekle yetiniyoruz. Bu, Freud'un *yadsıma* dediği şeydir. Birisi gelip de size 'Ben siyaset yapmıyorum' derse, adamın siyaset yaptığından emin olabilirsiniz. Tiyatro sözkonusu olduğunda da durum aynıdır. Brecht siyaset yapan fakat yapmadığını söyleyen tiyatroyu adıyla anmıştır: Gece eğlencesi tiyatrosu, mutfak tiyatrosu, basit estetik zevk tiyatrosu. Böyle utanan tiyatro olduğu gibi, utanan bir felsefe de var. Utanan felsefe, teori hastasıdır, utanan tiyatro da estetik üzerine eleştirel söylem hastası, tiyatro kurallarına uyma hastasıdır. Her iki safta da tam bir din, bir büyülenme, bir baş dönmesi, bir uyutma, bir katıksız hazlanma görürüz. Felsefe, bir tüketim ve teorik haz nesnesine, tiyatro bir tüketim ve estetik haz nesnesine, dönüşüyor. Sonunda, felsefeciler tüketime ve teorik hazza yönelik felsefeler üretiyorlar. Oyun yazarları, sahneye koyanlar ve oyuncular da, sonunda, tüketim amaçlı, estetik hazzı ya da mutfak zevki vb.'yi amaçlayan tiyatro üretiyorlar. Marx'taki dünyanın teorilere bağlanmasının, yorumlanmasının eleştirisi ile Brecht'teki mutfak tiyatrosunun ya da operasının eleştirisi hep aynı eleştiridir.

Marx ve Brecht'teki *uygulamanın* devrimi işte bundan geliyor. Amaçladıkları yeni bir felsefe ya da yeni bir tiyatro değil. Amaçlanan, felsefenin içine –felsefenin dünyanın yorumlanması yani bir aldatmaca olması son bulsun ve felsefe dünyanın dönüştürülmesine yardım etmek üzere- yeni bir uygulama yerleştirmektir; amaçlanan, tiyatronun içinde

-artık bir aldatmaca yani mutfak eğlencesi olmasın ve o da dünyanın dönüştürülmesine yardım etsin diye– yeni bir uygulama yerleştirmektir. Şu halde, yeni uygulamanın ilk sonucu, felsefe ve tiyatro aldatmacasının yıkılmasında görülecektir. Felsefeyi de tiyatroyu da ortadan kaldırma sözkonusu değil. Sözkonusu olan, aldatmacayı ortadan kaldırmak. Şu halde her şeyin adını açıkça koymak gerek. Felsefeyi de, tiyatroyu da adıyla adlandırmak gerek. O aldatmacayı ortaya çıkarmak için ve aynı zamanda felsefenin ve tiyatronun asıl işlevini göstermek için, felsefeyi kendi yerine, tiyatroyu kendi yerine oturtacağız. Elbette bütün bunlar felsefenin ve tiyatronun içinde olup bitecek. Felsefe ve tiyatroyu kendi yerlerine oturtmak için felsefenin ve tiyatronun içinde bir *yer değiştirme* (spostamento)[20] yapmak gerekir.

Bu noktada da, her şey Marx'ta ve Brecht'te tıpatıp birbirine benzer. Brecht'in *Verfremdungseffekt*[21] dediği şeyi bu anlamda almak gerekiyor. Bu, sözcük Fransızcaya 'effet de distanciation' diye çevrildi; oldukça da iyi bir karşılık ama, ben *yer değiştirme* etkisi ya da *aralık* etkisi demeyi yeğlerim.

Bu etki sadece tiyatro yöntemiyle ilgili bir etki olarak değil, aynı zamanda tiyatro uygulamasındaki devrimin bir etkisi olarak da anlaşılmalıdır. Amaçlanan şey, yer değiştirmek, oyuncularının kurgusunda birkaç küçük öğeye yer

20) Metnin aslında da İtalyanca.(ç.n.)

21) Metnin aslında da Almanca. İlk kez Brecht tarafından ortaya atılmış bir sözcük. Yabancılaştırma; 1) Sahnede oyuncunun kendisiyle canlandırdığı oyun kişisi arasında bir ara bırakması, ondan gereğince uzaklaşması ya da 2) seyircinin oyunda canlandırılan olayla arasında bir uzaklık bırakması durumu. Fr. La distancition; Ing. Ali enation veya Distancing effect. (ç.n.)

değiştirtmek değildir; amaçlanan, tiyatronun koşullarının tümünü etkileyen bir yer değiştirtmedir. Aynı kural felsefe için de geçerlidir. Yani orada da bu yeni uygulamayı oluşturan bir *yer değiştirtmeler bütünü* sözkonusudur.

Bütün bu yer değiştirmeler arasında, temel olan bir tanesi vardır; bu, ötekilerin tümünün nedenidir ve aynı zamanda ötekilerin tümünü özetler. Bu, *bakış açısının yer değiştirmesi*dir. Marx ve Brecht'in verdiği önemli ders şudur: Felsefe ve tiyatronun tüm sorunları hangi genel bakış açısından ele alınıyorsa, işte o açıyı değiştirmek gerekir. Dünyanın teorik yorumu (felsefe) ya da estetik mutfak zevki (tiyatro) bakış açılarını unutmak ve yer değiştirip başka bir yeri, kaba çizgilerle söylemek gerekirse, *siyasetin* yerini doldurmak gerekir. Az önce dedim ki, felsefede de, tiyatroda da konuşan siyasettir ama, genellikle sesi bastırılır. Şu halde, işitilen sesin siyasetin yerinden konuşan ses olması için, siyasete yeniden sesini vermeli, felsefenin ve tiyatronun sesine yer değiştirtmeli. Bu, Lenin'in felsefede parti konumu dediği şey. Brecht'te 'tiyatroda bir parti konumuna sahip olmak gerekir' anlamına gelen pek çok söz vardır. Parti konumu derken siyasetteki parti konumuna denk bir şey anlaşılmamalıdır, çünkü felsefe ve tiyatro (ya da sanat) *siyaset değildir*. Felsefe bilimden başka bir şeydir, ve siyasetten başka bir şeydir. Tiyatro, bilimden ve siyasetten başka bir şeydir. Şu halde, felsefeyle bilimi, felsefeyle siyaseti, tiyatroyla bilimi, tiyatroyla siyaseti özdeşleştirmemek, onun yerine, felsefenin

ve tiyatronun içinde *siyaseti temsil eden* yeri doldurmak gerek. Elbette doldurmak için de o yeri bulmak gerek. Bu, kolay bir şey değil, çünkü siyasetin felsefedeki ve tiyatrodaki yerinin nerede olduğunu bulmak için, felsefenin ve tiyatronun nasıl işlediğini, ve siyasetin (ve bilimin) orada *nasıl* temsil edildiğini bilmek gerek. Siyasetin tiyatro içindeki yerini çıplak gözle görmüyoruz. (O yer, zaman içinde değişiyor olabilir, ya da, daha kesin konuşmak gerekirse, siyaset felsefenin ve tiyatronun tarihi içinde *temsilci* değiştirmektedir.)

Bu temel yer değiştirmeyi yaptıktan sonra, bütün öteki yer değiştirmeler onun sonuçları olarak ortaya çıkar. Aslında bütün bunlar aynı zamanda olur. Bu ayırımları anlattıklarıma açıklık kazandırmak için ben yapıyorum. Gerçekte ayırma, ayrılma yok.

Brecht'in sözünü ettiği tüm yer değiştirme etkileri, o temel yer değiştirmenin sonuçlarıdır. Tek tek saymaya çalışacağım.

1. Önce, *tiyatroyu seyircilerin kafasında var olan tiyatro ideolojisine göre başka bir yere oturtmak* gerek. Bunun için de, tiyatronun tiyatro olduğunu, sadece tiyatro olduğunu, yaşam olmadığını "göstermek" gerek. Sahnenin salonun bir uzantısı olmadığını, seyircilerin karşısına yapay yolla dikilmiş bir sahne olduğunu göstermek gerek. Salon ile sahne arasında bir boşluk, bir ara bulunduğunu göstermek gerek. Bu arayı *sahnenin üzerinde*, onun kendisinin üzerinde göstermek gerek. İşte dekorla, ışıklarla, nesneler-

le, giysilerle, afişlerle, panolarla, *song*larla[22] ilgili bir dizi teknik reform. Seyircilerle seyir arasındaki anlaşma bozulmalı; o, aldatmacalı bir anlaşmadır. Yapılması gereken, *maddesel* bir yer değiştirme, tiyatronun ve seyircilerin görmek istemediğini yani tiyatronun yaşam olmadığını gösterecek bir yer değiştirme.

2. Bundan sonra, *sahne yapıtı anlayışı* geleneksel anlayışa oranla başka yere oturtulacak. "*Epik biçem*"den söz ederken Brecht'in düşünmüş olduğu şey bu. Bu, her şeyden önce, sahneye koyanın kavrayışıyla ilgili, ve elbette, bir oyun yazarken yazarın kavrayışıyla da ilgili. Fakat sahneye koyanınki tümden belirleyici. İyi bir sahne yapıtı kötü (örneğin Ulusal Halk Tiyatrosu'nda [TNP] *Cesaret Ana*[23]), o kadar iyi olmayan bir yapıt da çok iyi oynanabilir (örneğin *El Nost Milan*[24]). Bu yer değiştirmeyle, her şeyden önce, yapıtın merkezi kaydırılır, yapıtın seyircinin yaşam, sürtüşmeler, oyun ve oyunun çözümü hakkında kafasında kurduğu biçimi alması önlenir. Bu yer değiştirmeyi tümüyle simgesel bir örnekle özetleyebiliriz. Diyebiliriz ki, oyunun merkezi kendi içinde değil, dışında olacak, oyunda kahraman kalmayacak, oyunda her şeyin hazır bulunduğu, her şeyin özetlendiği büyük bir sahne geçmeyecek, klasik çatışma sahnesi olmayacak. Örneğin, Brecht'in *Ga-*

22) Ing. Song = şarkı; Almancaya daha çok halk şarkısı, dans şarkısı olarak giren bu sözcük Brecht tiyatrosunda sık geçer. (ç.n.)

23) Brecht'in *Cesaret Ana* adlı oyunu 1951 yılında Théâtre National Populaire'de Jean Vilar tarafından sahneye konulmuştu. (Fr. M.) – Jean Vilar 1947'de Avignon Festivali'ni kuran, 1951 ile 1963 arasında TNP'nin başında bulunan, eski yapıtlara yeni soluk getirdiğinde birçok kaynağın birleştiği Fransız tiyatro adamı (1912-1971) (ç.n.)

24) Krş. "'Le Piccolo', Bertolazzi et Brecht'", agy (Fr. M.)

lileo'daki dahice buluşu, büyük duruşma sahnesini göstermemesi olmuştur (krş. Dort[25]). Galileo'nun yargılanması; herkes onu göreceğini sanır. Herkes Galieo'nun dünya için "*ama yine de dönüyor*" demesini bekler. Brecht duruşmayı göstermiyor, Galileo tarihe geçen o sözü söylemiyor. Sonuç şu ki, oyunun merkezi oyunun içinde değil, oyunun dışında, ve biz o merkezi hiç görmüyoruz.

3. Son olarak da, *oyuncuların oyununa*, oyuncuların kendileri ve seyirciler, kafalarında bir oyuncunun oyunu diye nasıl bir şey yaratmışlarsa ona göre yer değiştirtilecek. Bu noktada Brecht'in getirdiği büyük teknik yenilikleri herkes bilir. Oyuncu bu "uzaklığı" kendisiyle arasına koyacaktır: Oyuncu, oyuncunun ideolojisi karşısında *yer değiştirecektir*. Genellikle Brecht'in bütün bu yeniliklerini baştan aşağı teknik şeyler diye düşünürüz. Doğru: Brecht oyuncunun oyun tekniğini değiştirmiştir ama, o teknik daha geniş bir değiştirmenin bir parçasıdır, tiyatro tekniklerinin kendi bütünü içinde değiştirilmesinin bir parçasıdır. Onu geri kalandan ayırırsak, boşa döner, boşa işler. Bugün herkes Brecht'in o yöntemlerini uyguluyor. Yanılma korkusu olmadan denilebilir ki, Brecht'in tiyatro uygulamalarındaki devrimini basit teknik reçetelere indirgemek, Brecht'in devrimine bir ihanet olur. Uygulamalar, bir teknikten bambaşka bir şeydir.

Bütün bu yer değiştirmelerin sonucu, gösteri ile seyirciler arasında yeni bir ilişki üretir. Bu, *yeri değiştirilmiş* bir iliş-

25) Bernard Dort'a gönderme olabilir. "Galilée et le cocher de Fiacre" (=Galileo ile Arabacı), Théatre public. Essais de critique, Paris, Seuil, 1967, ss. 188-196 (Fr. M.)

kidir. Brecht, bu yer değiştirme etkisine seyirci kitlesinin içinde ve *özdeşleşmenin* amacı olarak 'V' etkisi[26] demiştir. Seyirci kitlesi, sahne ile özdeşleşmesini kesecektir, karar veren konumunda kalacaktır; seçim yapacak, yargılayacak, seçecek ve karar verecek olan kendisidir artık. Sahne yapıtı onun yerine hiçbir karar vermiyor. Sahne yapıtı hazır giysi değil. Sahne yapıtı giysi değil. Seyirci kendi giysisini yapıtın kumaşından biçecek, daha doğrusu, yapıtın ona verdiği kumaş parçalarından biçecek. Çünkü sahne oyununda hazır giysi yok. Yalın sözcüklerle söylersek, kahraman yok.

Vakit olmadığı için, Marx'ın felsefe devriminde de bunların böyle olup bittiğini gösteremiyorum. Marx'ın felsefe devrimi felsefe içinde yer değiştirtmelerden oluşuyor. O yer değiştirmelerin çifte amacı var: Felsefi aldatmacanın sonuçlarını hemen hemen ortadan kaldırmak ve Marksist felsefedeki uygulamadan etkilenmiş kişilere olguları iyice tanıyarak karar verme olanağını tanımak.

Yine de, ufak bir ayrım kalıyor: o da şu: Bütün bu benzeyişlere karşın *tiyatro felsefe değildir*, tiyatronun malzemesi felsefenin malzemesi değildir. Tiyatro sanat, felsefe ise teoridir.

Brecht belki bu noktada sınırlarına ulaşıyor. Açıkça tiyatronun siyaset ve bilimi göstereceğini, fakat, özgün bir şey olduğu için, tiyatro olarak kalması gerektiğini söylüyor; ancak, tiyatronun ne bakımdan özgün bir şey olduğunu söylemiyor, tiyatroyu başka şey değil de tiyatro yapan şeyin ne

26) "Uzaklaşma etkisi ya da 'V' etkisi (*Verfremdungseffekt*)": Brecht, "Nouvelle technique d'interpretation", *Ecrits sur le théâtre*, agy, s. 148 (Fr. M.)

olduğunu söylemiyor. Halbuki aynı Brecht pekala birtakım elle tutulur ipuçları da verir. Örneğin, der ki, tiyatro *göstermek* zorundadır, oyuncularının davranışında, somut olarak, görülür olarak görmeyi sağlayacaktır, tiyatronun ayırt edici özelliği göstermektir. Fakat, aynı zamanda tiyatro *oyalamalıdır* da der. Nasıl hem gösterip hem oyalama yapılabilir, ve oyalama nereden gelir? Brecht'in bu konuda verdiği açıklamalar pek doyurucu değil. "Gösterme"yi tanıtma (bilim) ile özdeşleştirme eğilimindedir. (Brecht'in bir *Aufklärer*[27] yanı vardır; "bilim çağının tiyatrosu" izleği, falan filan). Oyalanmayı bir eğlence, bir neşe olarak, anlamaktan duyulan neşe, dünyanın dönüşümüne katılabildiğini hissetmekten, dönüşümden duyulan neşe olarak yorumlama eğilimindedir. Dünyanın dönüştürülmesi ile seyircinin dönüştürülmesini, yeni çağın bilimi ile tiyatronun seyirciye gösterdiği nesnel bilgiyi doğrudan, aracısız ilişkiye sokmak ister. Bununla birlikte bu açıklamalar birtakım zorluklara çarpıyor. Asıl güçlük, onu Brecht'in kendisi söylemiştir, tiyatro sahnesinde olup bitenin bilim de yaşam da olmadığını, seyirciyi afallatmak, beklentisini kırmak gerektiğini söylerken asıl güçlüğü dile getirmiştir. Bu düş kırıklığı nasıl oluyor da aynı zamanda bir neşe olabiliyor? Brecht'in teorik açıklamaları yetersiz. Fakat, yineleyelim ki, tüm Brecht'in, teorik açıklamalarında bulunacağını sanmamalı. Uygulamasında teorik açıklamalarındakinden çok daha fazla şey vardır. Kendi hesabıma, Brecht'in uygulamasından –aynı zamanda Streh-

27) Aydınlanma dönemi filozofu; yol gösteren; izci. (ç n)

ler'inkinden de– birkaç tane ek teorik açıklama çıkarmak isterim.

Önce pek yalın bir soru sormak istiyorum. Brecht'in kendisi bu soruyu yanıtlamıştı. Soru şu: Tiyatro gösterisinin *malzemesi* nedir? Tiyatro gösterisinin hem seyirciler tarafında hem oyuncular tarafında meydana gelmesini sağlayan o *malzeme* neden yapılmıştır? Şu, bir olgu: Tiyatro vardır. Fakat, var olması için seyircilerle sahne arasında bir şeyler olması, meydana gelmesi gerekiyor. Yani tiyatro iletişimine olanak veren ve üzerinde tiyatro uygulamasının yapıldığı bir şey olması gerekiyor. Brecht onu çok iyi söyler: Bu şey, *insanların düşünce ve davranışları*dır. Bizim Marksist teori dilimizde bunu şöyle söyleyeceğiz: Tiyatronun malzemesi, *ideolojik olandır*[28]. İdeolojik olan, yalnızca düşünceler, düşünce dizgeleri demek değildir, aynı zamanda, Gramsci'nin çok iyi gördüğü gibi, hem düşünceler hem davranışlardır, davranışlar *içinde* düşüncelerdir, ve bunların hepsi bir bütün oluşturur. Seyirciler tiyatroya geldiklerinde kafalarında ve vücutlarında birtakım düşünceler ve birtakım davranışlar vardır. Sahnede onlara düşünceler ve davranışlar, davranışlar içinde düşünceler gösterilir, ideolojik olan gösterilir onlara. Tiyatronun var olmasına olanak veren, kafasında ve vücudunda olanı sahne üzerinde görmek üzere gelmesidir seyircinin. Eski, fakat yanlış olmayan bir sözü yi-

28) Yazar burada *idéologique* sıfatını bir ad gibi kullanıyor ve bunu birçok kez yineliyor. Dilimizde örneğin 'sorunsal' gibi sıfattan ada çevrilmiş bir 'ideolojik' adı bulunmadığından Fransız sözluklerinde de geçmeyen bu adı 'ideolojik olan' diye çevirdik. (ç n)

nelersek, seyircinin tiyatroda görmeye geldiği şey, kendisidir. Tiyatro, seyircilerin kendilerine bakmak üzere karşısına geçtikleri, kendilerini görüp *görüntüleriyle tanış çıktıkları* bir aynadır. Bu son derecede önemli; çünkü ideolojik olanın işlevi, bilinenin görülüp onunla *tanış çıkılmasıdır* (yoksa ilk kez bilmek, bilmediğini görüp öğrenmek değildir). Bunun doğrulamasını bir oyun kişisinin tiyatroda başarılı canlandırılması karşısında halkın kendiliğinden, zorlamasız olarak verdiği tepkide görürüz. Halk "Tıpatıp öyle! Ne kadar da gerçek!" der. Bu, bir portre karşısında "ta kendisi!" sözleriyle gösterilen tanış çıkma tepkisinin aynıdır. Halk tiyatroya geldiği zaman, sonunda "tıpatıp öyle!" diyebilme umudu içinde gelir. Kendini görüp tanış çıkınca, kendisini gördüğünden emin olunca, hoşnut kalır. Birinci doyum.

Fakat ideolojik "kendi"ni görüp de tanımaktan alınan bu zevkin gerçekten tat vermesi için, içinde bir miktar riziko, bir miktar tehlike olasılığı bulunması gerekir. İnsan tiyatroya iyi bir kendini doğrulama için, kendini görüp de iyice tanış çıkma için geliyorsa, kendinden tam emin değil, kendinden biraz kuşkulanıyor demektir. Elbette bunu itiraf etmeyiz ama, o da beklenen zevkin bir parçasıdır. İşte bunun içindir ki, tiyatro ancak o riziko, o tehlike, o kuşku ile *oynarken* gerçekten zevk verip sonunda her türlü rizikoyu, tehlikeyi, kuşkuyu bir kenara atar. Bu, seyirciye bir çifte zevk verir. Önce, güler, çünkü korkanın, kuşkulananın ***hep başkaları*** olduğunu sanmakta-

dır. Sonra, hoşnut kalır, çünkü alt tarafı her şey sonunda, şöyle ya da böyle, hep düzelmektedir; yanı başından geçtiğimiz tehlikeler ne kadar çoksa aldığımız zevk de ona göredir. Sonunda kendimizi gördüğümüzde tanırız, gördüğümüz kendimizle tanış çıkarız. "Tıpatıp böyle!" deriz, bu demektir ki kendimizi görüp tanımışızdır, yaptığımızı iyi ki yapmışızdır. Seyirci tiyatroya geldiğinde oyunun kuralını kabul eder: Düşüncelerinin ve davranışlarının hiçbir tehlike altında olmadığını ona *göstermek* için onun düşünceleri ve davranışları ile "oynamaktadırlar". Aristoteles "Tiyatro bir arınmadır" demiş. Freud ise "Sanat yapay bir utkudur" diyordu. Çevirisini verelim: Yapay utku demek, yapay tehlike demektir. Tiyatroda seyirci, ortada bir ateş bulunmadığından emin olmak için ya da yangının kendi evinde değil de başkalarının evinde olduğundan, hiç değilse kendi evinde yangın çıkmadığından emin olmak için kendi kendisine ateşle oynama zevkini verir.

Tiyatronun niçin insana hoş vakit geçirttiğini öğrenmek istiyorsak zevkin bu çok özel çeşidini dikkate almamız gerekir: Tehlikeye girmeden ateşle oynama zevki. Şu iki koşul altında: 1. Sahne üzerinde olduğuna göre, bu, tehlikesiz bir ateştir ve tiyatro yapıtı ateşi her zaman söndürür, 2. Yangın varsa, her zaman komşudadır.

Bu noktada, komşular yani salonu dolduran seyirciler hakkında bir iki söz etmek gerekiyor. Çünkü, salondakiler, komşulardan oluşuyor. Tiyatroyu sinemadan ayıran

şey, uzun zamandır söylenegelen bir şey bu, tiyatroda gösteri salonun içindedir. Tarihsel olarak doğru: Bir tiyatroda toplumun farklı sınıflarıyla karşılaşılır, ya doğrudan doğruya sınıfın kendisiyle, ya da, kalabalık olsun az sayıda olsun temsilcileriyle. İyi yerleri, kötü yerleri, perde araları, sohbetleriyle bir tiyatro, toplumsal ilişkilerin ve ayrılıkların temsil edildiği küçük bir toplumdur. Aşağı tabaka, oraya büyükleri görmek üzere gelir. Büyükler kendilerine bakıldığının farkındadırlar. Bir tiyatro salonunda insanlar görüşürler ve bakışırlar. Birbirlerini görmeleri iki katlıdır: Önce salonda, sonra sahnede. Sahnede evi yanan komşular, sanki rastlantı gibi, aynı zamanda salondadırlar da. Salondayken büyüklere saygıyla bakan küçükler sahnede aynı büyüklerin evinde yangın çıktığını görünce gülerler ya da onları, yaşamlarının ve vicdanlarının bunalımlarını alt ediyorlar diye, sahnede de büyük bulurlar.

Sanat Bilgisi Konusunda Mektup
(André Daspre'a yanıt)
(1966)

Bu mektup La Nouvelle Critique dergisinin Nisan 1966 (n° 175) sayısında "Sanat Bilgisi Konusunda Iki Mektup" başlıklı bir dizi içinde yayınlanmıştı. Althusser'in "Marksizm ve Hümanizm" ve "'Reel-Hümanizm' Üzerine Tamamlayıcı Not" başlıklarını taşıyan ve Marx İçin *adlı yapıta aldığı iki makalenin yayını üzerine ortaya çıkan hümanizm tartışması bağlamına oturtulması gerekir. Tartışma, o tarihte Toulon Lises'inde Fransızca öğretmenliği yapan, ileride de Nice Üniversitesi'nde ders verecek ve Roger Martin du Gard hakkında birçok yapıt yayınlayacak olan André Daspre'ın bir mektubuyla başlar. André Daspre, Althusser'in bilim ile ideoloji arasına getirdiği ayrımın katılığını kabullenmekle birlikte, sanatı ideolojinin basit bir parçası olarak ele alan herhangi bir yaklaştırmayı reddeder, ve sanatın bize dünya konusunda bir bilgi verdiğini, bu bilginin bilimsel bilgiden üstün de aşağı da olmadığını, sadece ondan farklı olduğunu göstermeye çalışır. Bu konuda kendisine sorular yönelttiğimiz André Daspre, o tarih-*

te Fransız Komünist Partisi'nde yaşanan tartışmalar sırasında kendisinin daha çok, partinin "açılma isteği"nin birer simgesi gibi gördüğü Aragon ile Roger Garaudy safında yer aldığını doğruladı.

"Sanat Bilgisi Konusunda Mektup" başlığı sözkonusu mektupların yazarlarından ikisine de ait değil. Başlık, La Nouvelle Critique *dergisinin yazı işlerince seçilmiş. Eksikliği ne olursa olsun, bu bağlığı atmamayı yeğledik. Althusser arşivinde bu mektup alışverişi konusunda hiçbir somut kanıt bulunmuyor.*

Dergi[29] bana senin metnini göndermiş. İzin verirsen, oradaki soruların hepsine yanıt vermesem de, hiç değilse senin üzerinde durduğun noktalara, kendi düşüncen çizgisinde birkaç ekleme yapacağım.

Önce şunu bil ki, hümanizm konusundaki makalemin *çok şematik* olduğunun tümden farkındayım. İyi görmüşsün, ayrıntıların çözümlenmesine girmeden ideoloji konusunda "topluca" fikir verme gibi bir kusuru var. Sanattan söz etmediği için, sanatın sanat olarak ideolojiler içine yerleştirilip yerleştirilmeyeceği, açıkça sanat ile ideolojinin tek bir şey, aynı şey olup olmadığı sorusunun sorulabileceğini anlıyorum. Sanırım, benim sessiz geçirdiğim bölümü böyle *yorumlamak* gelmiş senin içinden.

Sanat ve ideoloji ilişkileri sorunu çok karmaşık ve çok zor bir sorundur. Sana ancak araştırmalarımızın hangi yollara

29) *La Nouvelle Critique* dergisi. (Fr. M.)

saptığını söyleyebilirim. Her ne kadar sanatın ideoloji ile olan ilişkisi tümden özel ve özgül ise de, *gerçek sanatı ideolojiler arasına yerleştirmem*. Bu savın ilk öğeleri ve arkasından geleceğini belli ettiği çok karmaşık gelişmeler konusunda bir fikir edinmek istiyorsan, sana Pierre Macherey'nin *La Pensée* dergisinin 1965 yılı sayısında[30] yayınlanan ve "Tolstoy eleştirmeni Lenin"e ayrılmış makalesini dikkatle okumanı öğütlerim. Elbette, o makale sadece bir başlangıç, ama sanat ile ideoloji arasındaki ilişkiler sorununu, sanatın özgünlüğü sorununu iyi ortaya koyuyor. İşte bu yolda çalışıyoruz ve birkaç ay sonra konu üzerinde önemli çalışmalar yayınlamayı umuyoruz.

O makale sana ayrıca sanat ile bilgi arasındaki ilişki konusunda da bir ön fikir verecektir. Sanat (gerçek sanattan söz ediyorum, orta derecede ya da ortanın altında yapıtlardan değil) bize *dar anlamda* bir *bilgi* vermez[31], yani bilginin (modern anlamda: bilimsel bilgi) yerini tutmaz ama, onun bize verdiği şey, bilgi ile *özgül bir ilişki* yürütür. Bu, bir benzerlik ilişkisi değil, başkalık ilişkisidir. Açıklayayım. Sanatın ayırıcı niteliği, gerçekliği andıran bir şeyi "*görmemizi*", "*algılamamızı*", "*duyumsamamızı*" sağlamasıdır. Romanı ele alırsak madem ki sen onlardan söz ediyorsun, Balzac ya da Soljenitsin'i[32] alalım, onlar bize *görmemiz*, *algılamamız* (*bilmemiz* değil) için

30) Sözkonusu makale daha sonra şu kitapta yer almıştır: Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, "Théorie" dizisi, 1966. (Fr. M.)

31) André Daspre mektubunda şöyle yazmıştı: "Sanat bilgisini yeri doldurulamaz yapan şey, işte, bilimsel bilgi ile yarışmaya girmemesi, başka bir düzeyde yer almasıdır. Sanatçı, insanın düzeyinde, insanlar arasında yaşanan ilişkilerin düzeyinde yer alır." (Fr. M.)

32) André Daspre "Soljenitsin'in olağandışı romanı *İvan Denisoviç'in Bir Günü*"nden söz etmişti. (Fr. M.)

gerçekliği *andırır* bir şey veriyorlar.

Bize sanatın verdiği ile bilimin verdiğini özdeşleştirmeye düşmemek için bu geçici ilk tanımlamayı oluşturan sözcükleri dar anlamlarında almak gerek. Sanat bize "görülmek" üzere verdiğini, "*görmek*", "*algılamak*" ve "*duyumsamak*" (*tanımak* değil) biçimi altında verir; bu, ideolojidir, sanat ondan doğar, onun içinde yüzer, sanat niteliği ile ondan kopup ayrılır ve onu *anıştırır*. Macherey bunu Tolstoy'da Lenin'in çözümlemelerine uzantılar getirerek pek güzel göstermiş. Balzac ve Soljenitsin bize yapıtlarının sürekli olarak anıştırdığı ve yapıtlarını sürekli olarak beslemiş olan ideoloji hakkında bir "görüş" verirler; bu, geri çekilip de içinden yapıtlarının çıktığı ideolojiye göre bir *iç uzaklık bırakma*, *uzaktan bakma* gerektiren bir görüştür. O romancılar, kendilerini kavramış olan ideolojiyi, bir bakıma *içeriden*, bir *iç uzaklıkla* algılamamızı (tanımamızı değil) sağlıyorlar.

Çok basit nüanslar değil, kesin farklar olan o ayırımların, *teorik olarak bakarsak*, birçok sorunun çözülmesine olanak tanıması gerekir.

Önce, sanat ile bilimin "ilişkileri" sorunu. Ne Balzac ne Soljenitsin bize betimledikleri dünyanın *bilgisini* verir, ne de onu tanımamızı sağlar; sağladıkları, sadece, bizim o dünyanın ideolojisinin gerçekliğini "görmemiz", "algılamamız" ya da "duyumsamamızdır". İdeolojiden söz ettiğimiz zaman bilmemiz gerekir ki, ideoloji insanların tüm etkinliklerinin içine kayar, sızar ve o, ideoloji, insan yaşamının "yaşanmış"ı

ile aynı şeydir. Bundan ötürüdür ki, bize büyük roman içinde ideolojiyi gösteren biçim bireylerin "yaşanmış"ı ya da "yaşantı"sıdır. O "yaşantı" *verilmiş*, katıksız "gerçeklik" tarafından verilmiş bir şey değil, ideoloji ile gerçek arasındaki ilişki içinde ideolojinin kendiliğinden olan, dış etki altında meydana gelmiş olmayan "yaşantı"sıdır. Bu nokta önemli, çünkü sanat *kendine* yani sanata *özgü* bir gerçeklikle, gerçekliğin tekeli onda yani sanatta olan, sırf sanata ait bulunan bir bölümü ile ilişki içinde değildir (sen de "bilgi sanatla insancıllaşır", sanatın konusu "bireysel olan"dır[33], derken sözü buraya getiriyorsun, halbuki bilimin gerçekliğin *başka bir alanı* {"yaşanmış" ve "bireysel olan"a karşı yapıların soyutlanması diyelim} ile ilişkisi var gibi görünüyor[34]. İdeoloji aynı zamanda bilimin de konusudur, "yaşanmış" aynı zamanda bilimin de konusudur, "bireysel olan" aynı zamanda bilimin de konusudur. Sanat ile bilim arasındaki asıl ayrım, bunların *özgül biçimi*dir. Bize aynı şeyi apayrı biçimler altında, sanat "görme" ve "algılama" ya da "duyumsama" biçimi altında, bilim ise *tanıma* (dar anlamda: kavramlarla) biçimi altında verirler.

Aynı şey, başka sözcüklerle de anlatılabilir. Soljenitsin bizim "yaşanmış" (daha önce tanımlaması verilen anlamda) olanı "görmemize olanak veriyor" ama, hiçbir biçimde "kült" ve etkilerinin bilgisini vermiyor, *"tanıtmıyor"*; o tanıma, sonunda Soljenitsin'in romanında "yaşanan"ı üretе-

33) "Tarih, sanatçıyla insancıllaşır... Sanatın mucizesi, bireyin düzeyinde yer alması ve yine de herkes için geçer akçe bir ders vermesidir." (Fr. M.)

34) 'değildir' sözcüğünden sonra başlayan ayracın nerede kapandığı belli değil; 'halbuki'den önce kapandığını var sayabiliriz. (ç n.)

cek olan birtakım karmaşık işleyişlerin kavramsal tanınmasıdır. Burada Spinoza'nın dilini kullanmaya devam etsem derim ki, sanat "öncülsüz sonuçlar" görmemizi, bilgi ise "öncül"lerden yola çıkmış "sonuç"ları üreten işleyişlerin içine girmemizi sağlar. Bu ayırım önemli, çünkü "kült" hakkında bir roman, ne kadar derin olursa olsun, şayet dikkatleri kültün "yaşanmış" sonuçları üzerine çekmek istiyorsa, *kültün anlamını veremez*; "kült" sorununu gündeme getirebilse de, o sonuçlara deva olacak *araçları tanımlayamaz*.

Aynı şekilde, bu birkaç temel ilke, belki senin sorduğun bir başka soruya yanıt getirebilecek yolu gösterir: Nasıl olur da Balzac, kişisel siyasal seçimlerine karşın, kapitalist toplumun "yaşantısını" "görmemizi sağlıyor"? Sanmam ki, senin dediğin gibi "*romancı çalışması içinde, sanatının mantığı tarafından siyasal düşüncelerinden bazılarını bırakmaya zorlanmıştır,*" diyebilelim. Tersine, Balzac'ın siyasal konumunu *hiçbir zaman bırakmadığını* biliyoruz. Hatta daha fazlasını biliyoruz: Gerici olan kendi siyasi konumu, yapıtının içeriğinin oluşumunda kesin bir rol oynamıştır. Kuşkusuz, bu bir çelişki ama, böyle işte. Tarih de bize bunun birçok örneğini verir. Marx o örneklere dikkatimizi çekmiştir (Balzac hakkında Roger Fayolle'un *Europe* dergisinin 1965 özel sayısındaki makaleyi öğütlerim sana). Bunlar, ideolojiler diyalektiğinde çok sık rastlanan dengesizlikler. Lenin'in Tolstoy hakkında söylediğine bak (krş. Macherey'nin makalesi): Tolstoy'un

kişisel ideolojik konumu, yapıtının *içeriğinin* derin nedenleri arasında yer alır. Balzac ve Tolstoy'un yapıtlarındaki içeriğin o yazarların kendi siyasal ideolojilerinden "kopup ayrılması", o ideolojiyi bir bakıma *dışarıdan* göstermesi, o ideolojiden biraz uzaklaştırıp onu "algılatması", yine *o ideolojinin varlığının bir işaretidir*. Elbette diyebiliriz ki, ideolojilerinde içsel olarak bulunan ve bize onu, o ideolojiyi "algılatan" böylesine bir uzaklaştırma, onların romancılık sanatının yarattığı bir "etki"dir; fakat senin yaptığın gibi "*sanatın kendisinin bir mantığı bulunduğunu, Balzac'a siyasal düşüncelerini bıraktırtanın o mantık olduğunu*" söyleyemeyiz. Tersine, *siyasal düşüncelerini bırakmadığı içindir ki, yapıtını üretebiliyor*, siyasal ideolojisine yapıştığı içindir ki, *onun içinde* bizim o ideolojiyi eleştirel bir "görüş" ile görmemizi sağlayan o iç "uzaklığı" verebiliyor.

Gördüğün gibi, sanatın varlığının ve özgül doğasının bize sorduğu soruların çoğuna yanıt verebilmek için, bir sanat yapıtının "estetik etki"sini yaratan süreçlerden uygun bir (bilimsel) *bilgi* üretmek zorunda kalıyoruz. Başka bir anlatımla, sanat ile bilgi arasındaki ilişki sorusuna yanıt vermek için *bir sanat bilgisini* yaratmak zorundayız.

Bu gerekliğin iyice bilincindesin. Fakat şunu da bilmelisin ki, bu konuda henüz gerçeklerin çok uzağındayız. Sanatın varlığının ve öneminin *kabulü* (siyasal bile olsa bu kabul) *bir sanat bilgisine* götürmez. Alıntıladığın metinlerin, hatta Marcenac tarafından alıntılanan Joliot-Cu-

rie'nin[35] bile, bilgiye başlangıç olarak kabul edilebileceklerini sanmam. Joliot-Curie'nin ağzından dile getirilen cümle hakkında şunu söyleyeyim: Bunda birtakım terim var: "estetik *yaratı*, bilimsel *yaratı*"; elbette çok yaygın terimler ama, bana kalırsa *bırakılması* ve sanat bilgisi sorununu uygun bir biçimde ortaya koyabilmemiz için, yerine başka bir şey kullanılması gereken terimler. Elbette biliyorum ki, sanatsever gibi sanatçı da kendiliğinden, *zorlamasız* olarak "yaratı" vb. sözleri eder. Bu, "zorlamasız" bir dildir ama, Marx ve Lenin'den sonra biliyoruz ki, "zorlamasız" her dil *ideolojik* dildir ve bir ideoloji taşıyor, burada sanatın ve estetik etkiler üreticisi ideolojisini taşıyor. Her bilgi gibi, sanat bilgisi de, daha önceden *ideolojik zorlamasızlığın* dilinden *kopmuş*, ayrılmış olmayı ve onun yerine konulacak bir bilimsel kavramlar topluluğunun meydana gelmiş olmasını gerektirir. Bir sanat bilgisi yapısı kurmaya girişebilmek için ideolojiden böyle kopmanın gerekliliğinin farkında olunmalıdır.

Söylediğin şey hakkında açık bir çekinceyi belki bu noktada dile getireceğim. Belki tam senin söylemek *istediğinden* ya da *dersem iyi olur* dediğinden bahsetmiyorum. *Gerçekten* söylediğin şeyden bahsediyorum. "*Marksizmin kavramları*

35) 1935 yılında Nobel fizik ödülünü alan Frédéric Joliot-Curie (1900-1958). İkinci Dünya Savaşı içinde katıldığı Fransız Komünist Partisi'nin büyük bilgin üyelerindendir. Barış hareketinin önemli yöneticileri arasında yer almıştır. Jean Marcenac (1911-1984) o tarihte *Lettres françaises* dergisine yazmaktaydı. André Daspre'ın mektubunda Althusser'in göndermede bulunduğu parça şurası (Fr. M): "Bununla birlikte Marcenac'ın bir tümcesi dikkatimi çekiyordu...: 'Eluard'ın ölümünde, Frédéric Joliot-Curie bana bir tasarıdan söz etmişti; onu hiç bir zaman gerçekleştirmemiş olduğuna hep üzülmüşümdür. Tasarı şiir yaratısı ile bilim yaratısının karşılaştırmalı bir incelemesi olacaktı; böyle bir şeyin bir devrimci tutarlığı belirleyeceğini düşünüyordu.'"

hakkında titiz düşünce"yi "*başka şey*"e, hele sanatın bize verdiği şeye karşı çıkardığın zaman, sanırım, ya sakat ya da doğru yoldan uzaklaşan bir karşılaştırma yapmaktasın. Sanat gerçekte bize bilimden *başka şey* getirdiği için aralarında karşıtlık yoktur, bir fark vardır. Buna karşı, sanatı *tanımak, bilmek* amaçlanıyorsa, zorunlu olarak "*Marksizmin kavramları hakkında titiz düşünce*"den başlanacak, başka bir yol yok. "*Başlanacak*" diyorum ama, *demek* yetmez, *yapmak* gerek, yapılacak. Yoksa, bir selam çakıp şöyle diyerek işin içinden sıyrılabilinir: "*Althusser Marksist teorinin yeniden titiz bir incelemesinin yapılmasını istiyor. Bu, bana da kaçınılmaz geliyor. İzninizle; bu da yetmez sanırım...*" Sana yönelteceğim tek gerçek eleştiri bu: Filanca yoldaki isteği "kaçınılmaz" ilan etmenin bir biçimi var ki, asıl o biçimle *kaçınılıyor*; bir selam çakıp "başka şeye" geçerek altta yatan gizli gerçekler konusunda, olabilecek sonuçlar konusunda özenle düşünmekten kaçınılıyor. Halbuki, sanırım sanatın gerçek tanınmasına varabilmeyi ummanın, sanat yapıtının özgüllüğünü derinleştirmenin, "estetik etki"yi yapan işleyişleri tanımanın tek yolu, işte, verilebilecek en büyük dikkatle ve uzun uzun "*Marksizmin temel ilkeleri*" üzerinde durmaktan ve "başka şeye geçmek" için acele etmemekten geçer, çünkü "başka şey"e gereğinden önce gidilirse, o yol bir sanat *bilgisi* değil de, sanatın bir *ideolojisine*, örneğin, senin sanat ile "insancıl" olan, sanatsal "yaratı" vb. arasındaki ilişkiler hakkında söylediklerine indirgenebilir, belirtisiz, saklı hümanist ideolojiye çıkar.

Estetik zorlamasızlığın, kendiliğindenliğin *ideolojik* kav-

ramlarıyla değil de, ele aldıkları nesnelere uygun *bilimsel* kavramlarla yani zorunlu olarak *yeni* kavramlarla doğru [düşüne]bilmek[36] için "Marksizmin temel ilkeler"ine baş vurmak gerekiyorsa (bu çaba uzun ve çetindir), bu, sanatı es geçmek ya da bilime feda etmek için değil, sadece onu *tanımak*, onun hakkını ona vermek için yapılıyor.

36) Metin burada çok belirsiz. Bu metnin ne el yazısı ne daktilo edilmiş başka bir kopyası yok; *La Nouvelle Critique* dergisince basılanda da "koymak" sözcüğü var; bundan ise baskı sırasında tümcenin bir parçası yitirilmemişse, hemen hiçbir anlam çıkmıyor. (Fr. M.)

Gerçeküstücülük Karşısında: Alvarez-Rios[37] (1962)

Les Lettres françaises *dergisinin 954. (29 Kasım – 6 Aralık 1962) sayısında yayınlanan "Gerçeküstücülük Karşısında: Alvarez-Rios" başlıklı makale, sahibi Althusser'in dostlarından Bayan Inna Salomon olan "La Cour d'Ingres"*[38] *galerisinde Kübalı ressam Roberto Alvarez-Rios'un açtığı serginin değerlendirmesidir. 1932 doğumlu ressam bununla 1958'den beri oturduğu ve çalıştığı Paris'teki ilk kişisel sergisini açmış oluyordu. Althusser arşivinde bu makaleye ait ne el yazısı ne daktilo edilmiş bir iz vardır. Bu nedenle* Les Lettres françaises*'de çıktığı biçimiyle, ancak birkaç baskı yanlışını düzeltmekle yetinerek yayınlıyoruz.*

Kübalı genç ressam Alvarez-Rios'un insanı sarsan tabloları *gerçeküstücülük sorununu* bir kez daha önümüze getiriyor.

37) *Les Lettres françaises* dergisinde yayınlanan makalenin başlığında yanlışlıkla "Alvares-Rios" biçimde basılmış. (Fr. M.)
38) Ingres'in sarayı. (ç.n.)

Şu sırada bir kiliseye benzemesi, ayinleri, Latincesi, kendine özgü sözdilimi, sözcük dağarı bulunması, dipteki eski orgundan iniltiler yükselmesi, "ilk yumurta..., minik kuşu şaşırtacak..., melankolinin kurbanı..." gibi değişmeyen laf kalıpları, duaları olması, –dua olduklarını anlamlarından değil (zaten dinleyen kim?) ağız içinde *mırıldanmalarından* çıkarıyoruz– bütün bunlar, açıkça *gerçeküstücülük öldü* diyen bütün bunlar, resimde gerçeküstücülüğün ancak birkaç büyükte, Ernst, Matta, Lam gibi birkaç büyükte *yaşamasına* ve birkaç gençte yeniden *doğmasına* engel değil.

Rios[39] o *gençlerden*. Otuz bir yaşında. Yaşamının yirmi yedi yılını Havana'da geçirmiş. Klasik bir güzel sanatlar öğrenimi görmüş. Rembrandt, Cézanne, Van Gogh, Picasso'yu düşleyerek. 1950'de, henüz Havana'dayken Lam ile tanışmış, sergisinden çok etkilenmiş. 1958'de Paris'e gelmiş. Rios şimdi üniversite yurdunun bodrum katındaki odasında (evli) sıkışık, neredeyse ışıksız bir ortamda çalışıyor.

Ona göre gerçeküstücülük *yaşıyor*; dahası, *yaşam*ın kendisi. Rios hep şöyle diyor: "Ne gerçekçilik içinde ne soyut resimde *özgür* olabilirdim. Gerçeküstücülükte özgürüm." Neden, hangi şeyden özgür? Bunu onun özgürlüğünün ikonografisine yani tablolarına sormak gerek. Köleliği kınama özgürlüğü; devrimci savaşımı yüceltme ("Davud'un Fırlattığı Saban": bir adanın kıyısında denize kadar inen, kollarını gökyüzünü tıkayan bin silahlı canavara doğru kaldırmış erkek -kardeş- kalabalığı); gelecekteki barışı çağırma özgürlü-

39) Makalede de soyadının ikinci yarısı kullanılmaktadır. (Fr. M.)

ğü; Mutlu üç Antil [adası] (yapraklar ve meyveler arasında birbirine koşut üç tane kadın, uzakta puslar içinde coşkulu bir kent); kendisinden daha dik bir koltuğa oturmuş, memelerinin arasında bir nar bulunan, morlar giymiş, çehresi neredeyse bir cinsel organ olan bir Meryem Ana; uyuyan şapkalı kadın; erkeklerin, göğün, kuşların ve kadınların büyük uzlaşması: Tek sözcükle, mutluluk.

Demek ki, sadece özgürlüğün şarkısını söyleyen böylesine sade bu özgürlüğün belki artık bir *dilden* başka bir şey olmayan bir şeye, gerçeküstücülüğe *gereksinimi* var.

Neden Rios gibi birer Kübalı olan Lam'ın, Cardenas'ın, Şilili Matta'nın ve daha başka Latin Amerikalıların özgürlüğü, bu dili kullanmak zorunda kaldı, ve kullanmaya başladıktan sonra da o dili neden değiştirdi? Herhalde bir dünyanın canlı geçmişiyle, pek yakındaki bir halk yaşamının malzemesiyle olan derin benzerlikler nedeniyle: O dilin burada sahip olmuş olduğu anlam, bugün orada o dilde yok. Orada, açıkta bir bilinçdışının doğal dili; buradaysa, geceye gömülmüş bir uçurumu yakalayıverme istenciydi. Orada, doğmakta olan bir tarihin insanlardan ve doğadan, köleliklerden ve efendilerden, ölümden ve özgürlükten söz eden söylemi; burada ise yoldan çıkmış, bozulmuş ve olanca gücümüzle yönünü uygun bir yana çevirmek istediğimiz bir tarihin büyüsü. İşte öylesine çarpıcı olan o acayip ayrım, *aynı dili iki ayrı biçimde konuşma* arasındaki ayrım bundan doğuyor. Burada, doğurulmuş olmaktan çok doğmaya zorlanmış bir özgürlüğün gergin söylemi, orada in-

sanları ve varlıkları dile getiren neredeyse içten bir ses.

İşte Rios'un insanı duygulandıran çekiciliği burada. Fransızca "konuşur" gibi gerçeküstüce "konuşuyor": Yani kendinden önce doğmuş bir dili konuşuyor. Bizimkilerin kaynaklardan söküp çıkarmak, bir *nesne* (o nesne ister bir şiir, ister bir 'readymade'[40] ya da bir tablo olsun) olarak doğurmak için didiştikleri ve hemen us yolundan ayrılan *içtenliği*, Rios sesinin o dile uydurulmasında buluyor: sözünde, vurgulamasında, sözdizimi ve anlambilim bakımından buluşlarında, anlatım, sözle canlandırmaları dönüştürmesinde. O zaman her şey *yer değiştirmiş oluyor*. Amaçlanan, artık her an gerçeküstücülüğü yeniden icat edip onun sürekli devriminin ölçüsüz sorumluluğunu üstlenmek değil. Amaçlanan, gerçeküstücülüğü olduğu gibi, kendi niteliği neyse öyle, yani yerleşmiş bir kültürel olgu olarak ele almak ve onu bir dünyanın yaşayan tarihi ile ilişkilendirmek.

Rios'da insanı duygulandıran şu: Onun özgürlüğü için neden bu dilin gerektiğini görürken, aynı zamanda onun bu dilden *nasıl* kurtulduğunu da görüyoruz. Sergilenen tabloların *anında*, bir adamın özgürlük araçlarının o adama kendi *zorunluluğunun* başlama noktasını gösterdiği *anda*, o dilden kurtulması az görülen bir şeydir. İşte Rios'un "La Cour d'Ingres" galerisinde sergilenen son tablolarında o an görülüyor.

Ben kendi hesabıma iki tane gelecek çizgisi görüyorum.

40) Ing. hazır. İlk örnekleri Marcel Duchamp'da görülen, daha sonraları fütürist, dada, vb. akımlarından birçok sanatçı tarafından üretilen 'işlemden geçmemiş nesnelerin bir araya getirilerek sunulduğu' bir sanat yapıtı çeşidi, hazır-yapıt. (ç.n.)

Önce şu *biçimin dinamizmi* (17 numaralı tablonun büyük, buyurgan ve gergin köşegeni; *donup kalmış* bir maddeyi çevreleyen biçimlerdeki dayanılmaz *öne atılış*; 23 numaralı tablonun dokunaklı büyük yatay çizgisi[41].)

Sonra, 18 numaralı "Bir başkalaşıma doğru" tablosunda (yukarıda[42]) görülen *maddenin* öylesine değişik işlenişi. Bu iki nokta üzerinde Rios kendi kendini haber veriyor. Kendisinde olan tek ve hiçbir *dilin* ona veremeyeceği şey ile: Yani işaretlerinde kendini ortaya koyarak. Bu iki nokta üzerinde şimdiye kadar yapmadığı bir şeyi yapıyor: Gerçeküstücü akımın pek sevdiği devinimsiz ve oturmuş biçim-nesneden ayrılıyor; ışık geçirmez ya da geçirir fakat çoğunlukla katı, kaygan ve donup kalmış madde ile ondan ayrılıyor. Ben yeni tarihli bu tablosunda (yukarıda) o kurtuluşun, o doğumun yansıdığını söylemekten yanayım. Resmin alt kesiminin tümü sadece o yeni madde, işlenen, tam doğum anında, henüz biçimi olmayan, fakat değişik o madde, büyük, sessiz simgelerin buyruğuna uymuş, sanki bir geleceğe yürür gibi. Bunlar belki insan ama, kendi biçimlerini, kendi amaçlarını arayan insanlar: O nedenle de gidiyorlar. Az sonra o simgelere gereksinimleri kalmayacak artık.

Bu resmin derinliğindeki içtenlik[43] *aynı zamanda* kendinden, Rios'un, *büyük olabilen* bu ressamın geleceğinden söz etmesidir.

+1) Yatay çizgi (Fr. une horizontale) aynı zamanda 'sokak kadını' anlamına da gelir; tabloyu görmedikçe sözcüğün hangi anlamda kullanıldığı kestirilemiyor. (ç.n.)

+2) "Bir başkalaşıma doğru" tablosunun siyah beyaz bir röprodüksiyonu Althusser'in makalesini resimlemişti.(St.)

+3) Çeviride 'içtenlik' sözcüğünden sonra yer alan 'ya da bütün bir ...olan' sözcükleri atlanmıştır. Bkz. 30 sayılı dipnot. (ç.n.)

Soyutun Ressamı: Leonardo Cremonini (1964-1966)

Althusser, Venedik Bienali'nde (Haziran – Eylül 1964) Leonardo Cremonini'nin açtığı bir sergi dolayısıyla kaleme aldığı bu yazıya Ağustos 1966 tarihini atmış. Yazı 1966 yılı Kasım ayında Démocratie nouvelle *dergisinde, "Kültürler ve kültür konusunda uluslar, arası araştırma" çerçevesi içinde yayımlanmıştır. Dergi tarafından özellikle dikkati çekecek biçimde sunulan makale parlak kağıda basılmış olup Cremonini'nin birçok tablosunun siyah-beyaz baskılarıyla süslüydü. Althusser bu metnin ilk biçimini Almanya'da yayınlamıştı* (Tendenzen 3, 1965). *Bazıları önemli olan birkaç ayrıntının düzeltilmesinin ötesinde, metnin ikinci biçimi birinciden 1966 yılı yazında yazarın kendisi tarafından eklenmiş olan uzun bir sonuç bölümüyle ayrılır; bu sonuç bölümü metnin verdiği genel izlenimi değiştirmiştir.*

Burada Démocratie nouvelle *dergisinde çıkmış olan metni yayınlıyoruz. Ancak, ilk kaleme alınışta olup da Althusser'in sonradan çıkardığı bölümleri de notlarda veriyoruz;*

notlarda aynı zamanda birincide olmayıp ikinciye katılmış bölümler de belirtilmiştir.

Venedik'te[44] Cremonini'nin hayran olunacak tablolar sergilediği salonda bulunduğum sırada içeriye iki Fransız girdi; şöyle bir baktıktan sonra "Bir işe yaramaz: Dışavurumculuk," diyerek kapının yolunu tuttular. O günden sonra eleştirmenlerden de aynı şeyi duyduğum oldu. Cremonini için kullanılınca dışavurumculuk terimi, pek göze çarpan bir yanlış anlamayı gösteriyor. Aslına bakılırsa, bu, estetik *tüketimin* –teorik de olsa o tüketim– yorumlanmasından başka bir şey olmayan her çeşit eleştirel yargıda var olan yanlış anlamadır: Sanatın çağdaş eleştirisine egemen olan yanlış anlama. O çağdaş eleştiri, "yargı"sını anlamı saklı sözcüklere bürümediği zaman, çıplak bir dil konuştuğu zaman, iyi tat almanın yani gastronominin bir dalından başka bir şey olmadığını gösterir hepimize. Anlamı gizli sözcüklere gelince, onları olsa olsa bir yanlış anlaşmanın tarafları birbirlerine karşılıklı anlaşmayışlarını iletmede kullanırlar.

Cremonini'yi "görmek" için, hele gösterdiği şeyden söz etmek için tüketim estetiği kategorilerini bırakmalı: Bedenin aldığı hazların ya da "nesne"lere duyulan tiksintinin bakışından başka bir bakış gerek. Çünkü, Cremonini'nin figüratif ressam olarak gücünün tümü "nesne"lerden (o parçalanmış

44) 1964 Bienali. (Fr. M.)

koyunlar; işkencelerden geçirilmiş o cesetler; o taş; o bitkiler; 1900 yılından kalma o koltuk), "yer"lerden (bir adanın parçaları iyice ayırt edilebilen ağır karkasından görülen, boşluğa açılmış bir pencereden görülen deniz; gökte asılı duran o balkon; cilalı dolapları ve karyolalarıyla o odalar; o kirli lavabo; gece trenindeki o kompartıman) ve "saatler" ya da anlardan (tan ağarması; gece; küçük kızların kızgın güneş altında seksek oynadığı avluda öğle vakti) "resmetmedikleri" arasında bulunur. Cremonini, içine nesnelerin, yerlerin ve saatlerin sıkıştığı *ilişkileri* "resmeder". Cremonini *soyutlamanın ressamıdır*. Yeni bir biçim ya da maddede bulunmayan olası bir duruyu, arayı "resmeden" bir soyut ressam değil, gerçek *soyutun* ressamıdır; belirtelim: "İnsanlar" ile onların "nesneleri" arasındaki ya da, daha doğrusu sözcüğü en güçlü anlamıyla kullanırsak, "nesneler" ile onların "insanları" arasındaki gerçek (ilişki olduklarına göre, soyut olmaları da zorunlu bulunan) ilişkileri "resmeden" gerçek *soyutun* ressamıdır.

Cremonini'nin tablolarında bu ilişkileri "görmek"[45], aynı zamanda başka ilişkilere girmek demektir. Bu başka ilişkiler, "ressamın" "yapıtı" ile yürüttüğü ya da daha doğrusu yapıtın *kendi* ressamı ile yürüttüğü ilişkilerdir. Bu noktada

45) Bu paragrafın ilk biçimi çok değişiktir (Fr. M.): "Cremonini'nin tablolarında bu ilişkiler *görülünce* hemen başka ilişkilere, en gizli ilişkilere girilir. Sanatçının yapıtıyla yürüttüğü ilişkiler. Orada da moda sanat eleştirmeni kendisindeki gizem boşluğunu bir ressamın iç dünyasıyla dolduracaktır, oysa bir ressamın iç dünyası, onun görünen yapıtından başka bir şey değildir: İnsanın gözüne batan şeyi, onu, ressamı görmek için, görünen yapıtı iyi görmek yeter. Bir ressamın yapıtı ile olan ilişkisi resmettiği şeyden başka değildir. Nesnelerin insanlarıyla olan ilişkilerini resmeden Cremonini, aynı zamanda, ressam ile yapıtı arasındaki ilişkileri değil de, bir yapıtın ressamı ile arasındaki ilişkileri yani *olabilecek olan* tek biçimdeki ilişkileri resmeder."

da, modern sanat eleştirmeni, pek çok kez bu ilişkileri ressamın öznelliğinin gizemi içinde düşünür; çünkü ressam "yaratıcı tasarı"sını "yaratı"sının düşsel maddeselliğine geçirmektedir. Tüketimdeki estetik ile yaratmadaki estetik aynı şeydir, tek bir estetiktir: Her ikisi de aynı asal ideolojik kategorilere dayanır. Şunlara: 1. Öznelliğin nitelikleri (özgürlük, tasarı, yaratma ve yargı verme edimi, estetik gereksinimi, vb.) ile donatılmış, ister yaratıcı ister tüketici olsun (yani bir "yapıt" üretsin ya da bir estetik yargı üretsin) *özne* kategorisi; 2. *Nesne* (yapıt içinde dolaylı ya da dolaysız betimlenen "nesne"ler, üretilen ya da tüketilen nesne niteliği ile yapıt) kategorisi. Demek ki, yaratmadaki öznellik tüketimdeki öznelliğin aynada yansımasından (o yansıma da estetik ideolojinin ta kendisi) başka bir şey değil: Yapıt, sanatçının öznelliğinin göze görünüşü sadece; bu öznellik ister psikolojik ister aşkın[46] estetik olsun, bu böyle. Cremonini şunu düşünmemize olanak veriyor: Bir ressamın "iç yüzü"nün, onun "yaratıcı tasarı"sının "gizem"i, yapıtından başka bir şey değildir, bir ressamın "yapıtı" ile yürüttüğü ilişkiler "resmettiği" "ilişkiler"den başka bir şey değildir. Cremonini, "şey"lerin insanları ile ilişkilerini görmemizi sağlarken, bir yandan da ressamın yapıtı ile olan –*estetik* bir varlığa sahip bulunmayan– ilişkileri değil ama, bir "yapıt"ın *kendi* ressamı ile ilişkilerini görmemizi de sağlar, bu sonuncularsa aynı zamanda o yapıtın *bizimle* olan ilişkileridir de.

Cremonini'nin resminin tüm kişisel *tarihçesi* işte şu ge-

46) Fr. Transcendental. Deneyden önce bulunduğu varsayılan bir durumun ya da nesnenin sıfatı, deneyüstü. (ç.n.)

reksinimi yorumlamaktan başka bir şey yapmaz: üretimin salt öznelliğinin yani tüketimin öznelliğinin aynadaki görüntüsünün yadsınışı.

O süreç, yani Cremonini'nin resminin kişisel tarihçesi, filanca "nesne" ile başladığı ve falancası ile devam ettiği için ilginç değil, kaşı koymak zorunda kaldığı sorunlar nedeniyle ilginçtir; sözkonusu süreç işte o sorunların –gitgide gelişen ve kolay yok edilemeyen– öğelerini, ortaya konuluş biçimini, dönüşümünü ve çözümünü oluşturmuştur.

Aslında, Cremonini –elbette bir yerden başlanacak– *jeolojik olan*dan başlamış: Tam deniz denebilecek bir denizin kıyısına yakın, maddedışı bir ufka karşı, kayaların ağır uykusuna dalmış bir adanın edilgen vücudunun yerçekimiyle, tarihle üst üste sıkışmış parçaları, boğumları. Fakat daha o zamandan, bir "nesne" ressamının, bir manzara ressamının tam tersi. Kayalardan onların bilmediğini resmediyor: Ağırlıklarını ve belleklerini (unutmayı) yani onların kendilerinden başka olan şeyle aralarındaki *farkları*, onları insanların üzerlerine bastığı *yer* olan şeyi.

Cremonini, *bitkisel olan* ile devam etmiş: Dilim dilim açılmış bir çiçek soğanı, dilsiz sapların uzun çığlığı, havada sessiz bir kuş gibi hareketsiz duran bir çiçeğin tiz ve yeğin fışkırması. Hiçbir zaman bu varlıklarda yokluktan başka bir şey "resmetmiyordu": Ahenk, fışkırma, anlık yani sonsuz bitkilerde "biçim bulmuş" *zaman*ın çatırdaması, kendisinden bambaşka olanda, hareketler, alınan yollar ve bekleyişte "biçim bulmuş" bir sesin çığlığı.

Cremonini[47] sonra *hayvanlara* gelmiş: Deriyi delen kemikleri devinimin devinimsizliğinde çatırdayan, kıpırdamaz koyunlar; üzerinde otladıkları taş yığınlarına benzeyen sürüler; cinsel kızgınlığı bronzda donup kalmış köpekler; kemik kalmış kadavraları toplayan ve sıska omuzlarına yükledikleri o kadavralara benzeyen insanların arasında, yere serilmiş paramparça hayvanlar. Hayvanın sadece doğrudan kayadan yontulmuş ve bölümleri açıkça seçilen kemiklerini "resmediyordu": Bunlar, daha yaşam sürerken ölümün içinde donup kalmış bölümlerdi. Tek tük insanları, aynı biçimde yaşayan ölüler olan, içinden yontuldukları taş ile, içinde kendilerini özgür sandıkları hava ile kuşatılmış hayvanlar, ve *onların* insanlarını da aynı madde içinde durduruyor, devinimsiz bırakıyordu[48] Cremonini neyi "resmediyordu"? İçinde *benzemezlikler* oturmuş benzerlikleri (kayalar, kemikler, hayvanlar ve insanlar). O benzerlikleri resmederken benzemezliklerin "resmini çiziyordu": Onun hayvanları ve insanları, bizim "düşüncemizin" yani insanın başat ideolojisinin onlar için saptadığı doğadan *uzaktır*.

Cremonini en son olarak zaten hayvanların arasında dolaşıp duran "insanlar"a gelmiş.

Kendisinin[49] ressam olarak *kişisel* geçmişinde bir Tarihin

47) Çevirimize kaynak olan metinde burası paragraf başı değil. (ç.n.)
48) Metnin ilk biçiminde paragraf burada son buluyor. (Fr. M.)
49) Bundan sonraki iki paragraf metnin ilk biçiminde tek bir paragraf olarak görülüyor (Fr. M.): "Her ressamın resmettiği alemin tanrısı olduğunu duşleye rek az çok arşınladığı 'Yaradılış'ın [hıristiyanlık ve museviliğin kutsal kitabının ilk bölümü: Genesis, ç.n.] tüm çevrimini baştan sona geçmiştı. O çevrimi baştan sona geçmişti ama, bunu, ressam bile olsa, herhangi bir tanrının o çevrim içinde bulunmadığını, onun dışına atılmış olduğunu göstererek yapmıştı. O çevrimi maddesel –yoksa maddeci mi demeli?– sırası içinde yaşamıştı:

➡

bütün çevrimini (kayalar, hayvanlar, insanlar) baştan başa yaşamış ve üretiminde ortaya koymuştu, fakat bunu yaparken o çevrimde herhangi bir tanrının, ressam da olsa, bulunmadığını, çevrimin dışına sürüldüğünü gösteriyordu. O, bu Tarihi maddesel –yoksa maddeci mi demeli?– sırası içinde vermişti: Toprak, bitkiler, canlı, en sonda da insan. Şurası fazlasıyla açık ki Cremonini'nin yapıtını, daha baştan başlayarak, insan ile doğa arasındaki doğrudan ilişkiye ait bir çeşit ideoloji esinlemiştir: Bir koltuğun kolluğunda ya da bir alette onu hâlâ büyüleyen şey, bunların insan ya da hayvanların kemikli kol ve bacaklarının uzantıları olmasıdır; o eklemler olsa olsa doğanın başka işleyişleridir; doğanın o işleyişleri kayalarda yerçekimi kaldıraçlarının denge-dengesizlik ilişkilerini oluşturan ilk işleyişler ile aynı köktendir. *Kendi* yaşam öyküsünü yaşarken bu Tarihi ortaya koymada izlediği *sıranın onun için* taşıdığı anlam işte bundan doğmuştur: Bu, bir 'Yaradılış'ın (hatta maddeci) olaylar zinciri yani 'şey'lerin *gerçek anlamını*, insanın doğa ile, "nesneleri" ile olan gerçek ilişkisini, her şeyden önce de bir zanaatarın işlediği maddeyle, aletleri ve ürünü ile olan ilişkisini içeren bir kaynaktan yola çıkan düzeni de olabilirdi.

Önce toprak vardı, sonra bitkiler, canlı, en sonunda insan; çevrimi onu dolaysız ve kaçınılmaz ideolojik sonucunu göstererek baştan sonra geçmişti. Nasıl bir büyük filozof, devrim yolunda büyük bir siyaset adamı, aldıkları konumun tarihsel sonuçlarını kendi düşünceleri içinde hesaba katarlar, dikkate alırlarsa, bü yük bir sanatçı da, kendi varlığının urettiği ideolojik etkiler yapıtında, iç kurgulamasında, iç yönetiminde hesaba katmazlık, dikkate almazlık edemez. Bu üstlenmenin tam bilinç ışığında gerçekleşip gerçekleşmeyeceği *başka* bir sorundur. Her ne olursa olsun, biliriz ki, 'bilinç' *düşündüğü* zaman bile maddeciliğin ilkesinde, onun türemiş ve koşullandırılmış konumunda ikincildir."

Cremonini'ye esin veren yani zihninden hiç çıkmayarak hep onu izlemiş olan şeyin bu ideolojik "tasarı" olması, içerdiği yanlış yorumun araçlarının işleyişine katılması, sonunda tablolarını ve kendi yaşam öyküsünü üretmesi çok akla uygun geliyor: *Sonuç* (bizim için sadece o vardır, yani sözünü ettiğimiz tabloları) işte bu "ideolojik" tasarıdan *bambaşka* olan bir şeydir. Dört düzlemin (jeolojik, bitkisel, hayvansal ve insansal) *biçimleri* arasındaki yaklaştırmalar (benzerlikler), *aslında*, başat örgütleme ilkesi değil, bunların kendisi de başka bir örgütleme ilkesine, *ayrımlara* dayanan örgütleme ilkesine bağlı. Cremonini belki bir ara sadece "benzerlikleri", biçimler dizininin (kayalar, bitkiler, eklemli kemikler, aletler, vücut hareketleri...) ideolojik tasarısının kotarılması için gerekli "izomorfizmleri"[50] resmettiğini sanmış olabilir; *aslında* bu benzerlikler, daha pek erken bir aşamada, bambaşka bir mantığın kurallarına uymak zorunda kalmıştır: Bu, Cremonini'nin "resmetmekten" geri kalmadığı *ayrımların* mantığıdır ve onların en ön sırasında da *biçimler dizininin o ideolojik tasarısı ile olan ayrım* gelir. Bütün bunları Cremonini'nin resmindeki son aşama olan "insanlar" aşamasında açıkça görebiliriz.

İnsanlar: Onlar önce "nesnelerinin", "nesnelerin" biçimine sahip oldular, hep o *biçime* sahipler. Asal "kaynakları" nesnelerinde ve hareketlerinde belli olan taştan cesetler ve insan betimleri: Alet biçimi almış o kemikler, sandalye ko-

50) Eşbiçimlilik. (ç n)

luna dönüşmüş o cılız dirsekler, balkonlarının demir çubukları gibi dikilmiş o kadınlar ve bellerine oturttukları çocukları[51]. İnsanlar: Ne yaşama isteminde bulunmuş ne de niçin yaşadığını sormuş, özlerinde, geçmişlerinde, kaynaklarında yani onları o yapan 'yokluk'larında donup kalmış varlıklar. "Şeyler": o araçlar, o aletler, duvarlar, içeriyi dışarıdan, gölgeyi havadan, yıpranmış cilaların loş parlaklığını göğün çiğ duruluğundan ayıran o çeperler. "İnsanlar": Nesnelerinin maddesinde biçimlenmiş, o maddeyle kuşatılmış, yakalanmış ve sonsuza dek belirlenmiş insanlar; havanın aşındırıp kemirdiği, bir bölümü kesilmiş gibi çehreler (neredeyse *fazladan* çehreler), kıpırdamayan yerçekiminin içinde donup kalmış vücut hareketleri ve çığlıklar, insan zamanının sonsuzluğa, madde zamanına indirgenmiş gülünç durumu.

Bu da bitince, birkaç yıl önce, o "Öykülenen"in içinde sessizce konuşan şey yani insanların kendi aralarındaki *ilişkiler* ortaya çıkmaya başladı. Bu nesnenin Cremonini'de aynaların kullanılması biçimini almasına, her şeyden önce de halktan kişilerin evlerindeki 1900'lü yılların itici görünümdeki aynalı dolaplarında bulunan aynaların kullanılmasına şaşmamalı: Tek zenginlikleriyle, içinde kendilerine *baktıkları* o sefil geçmişle savaşan insanlar. Kendilerine bakıyorlar: Hayır, onlara *bakılıyor*. Onlara gözünü dikip bakan, kendi aynaları, kendi sefaletleridir; aynalar onlara istemedikleri halde, ne yaparlarsa yapsınlar hiç ellerinden çıkaramayacakları, hiç devrede-

51) Yazar burada 'à bout de taille' diye bir deyim kullanıyor; bu deyime hiçbir Fransızca sözlükte rastlamadığınız için metinleri yayına hazırlayan Profesör François Matheron'un bilgisine başvurduk; o da böyle bir deyim bilmediğini, Althusser'in uydurmuş olabileceğini söyledi. (ç.n.)

meyecekleri tek mülklerini, kendi görüntülerini gönderiyor.

Tuvalet masalarına oturmuş da aynalarına bakan o kadınlar *kendilerini* görmüyorlar, çıplak arzusunu elinde tuttuğu *aynanın arkasında bizim* gördüğümüz o genç kadın bile *kendini* görmüyor. Onları gören kendileri değil, aynaları. Aynaları, kör olmakla birlikte, onların görüş çemberini görüyor. Aynalar insanları uykularına, sevişmelerine varıncaya kadar görür: Acımasız yansıma, modeline ilgi duymaksızın o etten, uykudan, arzudan, uykusuzluktan yapılmış varlıkları, onların baş dönmelerine asılıp kalmış göğe varıncaya kadar görüyor ve bunu bizim adımıza, bizim için yapıyor. Bununla birlikte, bütün bu tablolarda, *yüksek dikeyler*, kapı, pencere, iç duvar, dış duvar, hepsi orada da, yorgun bedenlerine varıncaya kadar insanlara hükmeden acımasız yasa, maddenin yani yaşamlarının *ağırlığı* nerede "resmedilmiş"? Cremonini'nin yapıtında duvar olarak karşımıza çıkan büyük *dikeylerin* tam da aynalarda insanlar arası ilişkilere egemen olan o kaçınılmaz *çemberin*, nesnelerin insanlarıyla yürüttüğü ilişkilerden geçerek gösterilmesiyle aynı zamanda ortaya çıkışına kimse rastlantı demeyecektir. Aynalar çemberinde, biçimlerin benzeşmesinden bambaşka –ve bir *bağlantı* ideolojisinin içinde yer alan– bir *gönderme* de "canlandırılır". Aynaların çemberi gösterir ki, nesneler ve biçimleri, aralarında ilişkili olsalar da, ancak aynı çember içinde döndükleri için, nesnelerle onların insanları arasındaki ilişkiye egemen olan ve bu egemenliği artık "gözle görülür" duruma gelmiş olan aynı yasaya boyun eğdikleri için ilişkilidirler.

Üstelik[52] bu *çember* basbayağı bir çemberdir: "Kendi çevresinde döner durur," her türlü başlangıç noktasını yitirmiştir; fakat başlangıç noktasıyla birlikte "son çözümlemede iki bilgi arasında olabilecek her türlü ilişki"yi de yitirmiştir. İnsanlarla nesneleri, bizi nesnelerle insanlarına gönderirler ve bu, tersten de işleyerek sonsuza kadar böyle sürüp gider. Bununla birlikte bu çemberin dönüş yönü, hiçbir şeyi kastetmeden, –hangi şeyden farklı olduğu belirtilmeksizin– *farkı ile* saptanmıştır; bu fark, çemberin *yanındaki* ağır ve büyük dikeylerin varlığından başka bir şey değildir. Bu büyük dikeyler, insan bireylerden nesne bireylere, nesne bireylerden insan bireylere karşılıklı sonsuza dek süren göndermelerden *başka bir şeyi*, *ideolojik* varlığın o çemberinden *başka bir şeyi* "canlandırır": O, bu çemberin *farkı* ile, başka bir yapı, *çembersel olmayan* başka bir yapı ile, bambaşka çeşitten bir yasa ile, hiçbir Yaradılış kitabına indirgenemeyecek olan yerçekimi ile, artık Cremonini'nin bütün tablolarında *önceden belirli yokluğu* ile dolaşan yerçekimi ile belirlenmesidir.

Son yapıtlarda çemberin "resmedilmesi" için artık aynaların *fiziksel* varlığı gerekmez olmuş. Çember, doğrudan doğruya içerinin ve dışarının çemberi oluyor, nesnelerin çemberi içine sıkışan bakış ve hareketlerin çemberi oluyor: Örneğin bir pencereden görülen komşu dairenin iç mekanında komşular, başkalarının onlara baktığı öteki iç mekana bakıyorlar; ya da örneğin, içinde bir şeyler aradıkları

52) Metnin birinci biçiminde bu paragrafın karşılığı yoktur. (Fr. M.)

(insan ile hayvanın çemberi) kesilmiş sığırın koskoca vücudu ile karışan ve vitrine doğru dönmüş (içeri ile dışarının çemberi) kasaplar; daha onlara bakmadan yasak tarafından vitrine fırlatılmış (arzunun ve yasağın çemberi) ve kaçan küçük bir kız; örneğin ev eşyası arasında koşan çocukların "kuralsız" oyunu; kuralsız çünkü o oyunun kuralı "özgürlüklerinin" göze görünür tek varlığı olan kapalı bir mekanın kapanma yasasından başka bir şey değil. Onlara egemen olan "tamamlanmış"[53] dünyada Cremonini böylece insanların geçmişini daha ilk çocukluk oyunlarından başlayarak *soyutlama ile belirlenmiş* bir tarih olarak resmediyor (yani farklardaki benzerliklerin işleyişi ile canlandırıyor). Soyutlama, çehrelerin (çocuk, kadın, erkek çehresi) kim-

53) Birinci biçimde metnin sonu çok daha kısa ve buradakinden çok değişik (Fr. M.): "Cremonini insanların geçmişini, onlara egemen olan ve tamamlanmış dünyalarında, daha ilk çocukluk oyunlarından başlayarak resmediyor; çocukluk ise, insanların nesnelerinin, yerlerinin, uzamlarının, kısaca katı yaşam koşullarının yokluğunun etkisi altında. O insanların ve o çocukların çehrelerini, çehrelerinin kendine özgü çizgi ve anlatımlarını görünüyor demek fazla ileri gitmek olur, çünkü çehreleri ruhlarının çizgilerini, anlatımını dışa vurmuyor ama, dünyalarının çizgilerini, çatılışını, anlatımını, tüm ruhlarını yapan yaşam koşullarının uğradığı soyutlanmayı dışa vuruyor.

"Tüm insan Cremonini'nin resmedilmiş yapıtında vardır, çünkü orada değildir, çünkü o yokluk onun varlığının ta kendisidir. Cremonini resme bakan kişinin resmin içinde görülebildiği, tablonun böylece bir tamamlanma estetiği içinde kendi kendisinin üzerine kapanabildiği gibi bir düşe kapılmıyor. Cremonini insanın sadece gerçekliğini yani kendi düşü içinde insanı meydana getiren o gerçek ilişkilerden *soyutlanmasını* resmediyorsa, bu, her resmedilmiş yapıtın sadece *görülmek* üzere ve kendi görüntüleriyle kurtarılmış, oldukları şey ne ise *onun görüntüsü ile* belirlenebilecek yaşayan insanlar tarafından görülmek üzere resmedildiğini bilmesindendir. Cremonini'nin yolu, insanların özgürlüğünün köleliklerinin yasalarını bilmelerinden ve somut özgünlüklerinin gerçekleşmesinin de onları yöneten dünyanın soyut çözümlenmesinden geçtiğini bilen devrimci büyük düşünürlerin insanlara açtıkları yolu izliyor. Kendine göre, kendi araçlarıyla, Cremonini de aynı yolda ilerliyor. Soyutun bu ressamı, somut insanlar ve sadece onlar için, onları oldukları şeyin eleştirisiyle edime çağırarak resmetmeseydi, resim yapmazdı, insanların dünyasının soyutlanmasını resmetmezdi. "Bu tablolarda bulunmayan somut insanlar isteyerek, bilinçle bu tabloların dışında bırakılmıştır. O yokluk, o bulunmayış, bizlere, tabloların önünde duran bizlere çok yüksek bir çağrı gibi sesleniyor."

liksizliğine varıncaya kadar, insanların yerlerinin, uzamlarının, nesnelerinin *soyutlanması* yani "*son çözümlemede*" onların *yaşam koşullarını* yapan ilişkiler olan ilk soyutlamaları belirleyen ve özetleyen *gerçek soyutlama*.

"Yaşam koşulları"nın, toplumsal ilişkilerin, üretim ilişkilerinin ya da belirli bir toplumun içindeki sınıflar savaşımı biçimlerinin[54] resmedilebileceğini söylemek istemiyorum, böyle bir şey *tümden anlamsız* olur. Fakat görülebilen ilişkiler, nesnelerinden geçerek, kendilerini yöneten *kesin ve belirli yokluğu* işleyişleriyle nasıl canlandırıyorlarsa, o biçimleriyle resmedilebilir. İnsanların *somut* varlığına komut veren yani insanların nesneler ve başka insanlarla olan ilişkileri konusunda *ideolojik bilgi veren* yapı, hiçbir zaman bir yapı niteliğiyle, hiçbir zaman *kişileştirilmiş*, üç boyutlu olarak, olumlu biçimiyle resmedilemez; fakat ancak[55], izleri ve etkileriyle, olumsuz biçimiyle, yokluğunun izleriyle, *kalıptaki çukuruyla* resmedilebilir. *Kesin, belirli* bir yokluğu "resmeden" bu çukur, tam da işte daha önce sözü edilen uygun *farklarda* yer alır: Resmedilmiş bir nesnenin kendi özüne uygun olmamasında, kendinden başka bir şeye yaklaştırılmış olmasındadır bu çukur; alışılagelmiş ilişkilerin (örneğin insan-nesne ilişkileri) ters çevrilmesinde, kaydırılmasındadır; son olarak da, bu sonuncu hepsini özetler,

54) Böyle bir şey, bana göre, *Georges Dandin*'in Planchon tarafından sahneye konuluşundaki, en azından benim 1966 Temmuzunda Avignon'da gördüğüm biçimindeki yanlışın aynı olur: Toplumsal sınıfların "yapısal sonuçlarının" ancak bazılarını ele alan bir metinde toplumsal sınıflar *etten kemikten olarak* sahneye konulamaz. (L.A.)

55) Metnin Althusser arşivinde saklanan daktilo edilmiş biçiminde şu sözcükler var (Fr. M.): "fakat ancak, yokluğuyla, aracıyla, olumsuz biçimiyle, yokluk belirtileriyle, kalıptaki çukuruyla".

Cremonini'nin hiçbir zaman *çember* ile aynı zamanda, onun yanı başında ve ona uzak olarak, yasasını yadsıyan şeyi resmetmedikçe çemberi resmedememesinde ve ortada görünmeyen bir *başka* yasanın, büyük *dikeylerin* etkinliğini "canlandırmasındadır" o çukur.

Nihayet, bu gerekliliğin, Cremonini'nin resminin ortada görünmeyen nesnesini oluşturan *soyut ilişkilerin* etkililiğinin en son varılan sonucu: İnsan *çehrelerinin* başına gelendir. Biçimi bozulmuş, bazen şekilsiz değilse de ucube görünümlü olan bu çehrelere bakıp da dışavurumculuk karşısında olduğumuz söylenmiştir. Çünkü sanatta insan çehresinin hümanist-dinsel bir ideolojisinden, aynı zamanda *çirkinin* idealist bir ideolojisinden (çirkinin estetiği dışavurumculuğun ideolojisidir) öteye gidilmemişti; bu ideoloji de biçim *değiştirme*[56] ile biçim *bozmayı*[56] karıştırır. İnsan çehresinin hümanist-dinsel ideolojik işlevi, "ruh"un, öznelliğin barındığı yer, yani *–özne* kavramının tüm ideolojik gücü içinde– insan *öznenin* varlığının görülür kanıtı olmasıdır. (Özneyi "dünyanın" örgütlenmesinin hareket noktası olan merkez diye alıyorum, çünkü o, insan özne, algılayan özne olarak, "yaratan" etkin özne, özgür özne olarak yani nesnelerinin ve onların anlamının sorumluluğunu yüklenerek kendi dünyasının merkezi olmaktadır). Bu ilk ideolojik öncüllerden başlayarak insan çehresinin ancak kendi olarak tanınabilir yani görüp de tanış çıkılabilir bireyselliği içinde (bir kimsenin başkalarından ayırt edilebilmesini

56) Deformasyon (Fr. la déformation) ve diformasyon (Fr. la difformation) (ç n.)

sağlayan çizgiler gibi) ve *tekilliğinin* değişkeleri (kendi "dünyasının" kaynağı ve *merkezi* olan o öznenin niteliğini ve dinsel işlevini "dile getiren" duygular gibi) içine varıncaya kadar tanış çıkılabilir bireyselliği içinde resmedilebilmesi olağan bulunur. *Ucubeliğin* (çirkinin) estetiği, aslında, bu ideolojik-hümanist kategorilerin ne eleştirisi ne ortadan kaldırılmasıdır, o estetik onların sade değişkelerinden biridir. Bu nedenledir ki, Cremonini'nin tablolarındaki insan çehreleri dışavurumcu değildir, çünkü onların biçimi bozuk değildir, onlar *değiştirilmiştir*: Değiştirilmeleri sadece kararlı bir biçim yokluğudur, anonimliklerinin yani kime ait bulunduklarının belli olmamasının "canlandırılmasıdır", ve o anonim niteliktir ki, hümanist ideolojinin kategorilerini kesinlikle yadsır. Açıkçası, Cremonini'nin çehrelerine uyguladığı biçim değişikliği, bir çehrede bir kimliğin yerine bir başkasını getirmediği için, çehrelere *falan* değil de *filan* "anlatımı" (ruhun, öznenin anlatımı) vermediği için *kararlı* bir biçim değiştirmesidir: Çehrelerden *her türlü anlatım* ile birlikte o anlatımın sanatın hümanist ideolojisinin uyuşmalarında sağladığı ideolojik işlevi de çekip alır. Cremonini'nin çehrelerinin biçimi değiştirilmişse, bu, onlarda *bireyselliğin biçimi* yani *öznellik* bulunmamasındandır. O öznellik, içinde "insanlar"ın bir bakıp da insan *öznedir*, merkezdir, eylemi yapandır, nesnelerinin ve dünyasının "yaratıcısıdır" diyebileceği bir şeydir. Cremonini'nin insan çehreleri *öznenin* ideolojik dışavurum işlevinin taşıyıcısı olarak *görülemez* yani öyle belirlenemez. Bundan ötü-

rüdür ki, sanki hareketlerini yapan onlar değil de, onlar sadece o hareketlerin *iziymişler* gibi, şöyle bir çiziktirilip öylesine "kötü" betimlenmişlerdir. Onların aralarında dolaşan, hep huzursuz eden bir yokluk, bir bulunmayış vardır; biri salt olumsuz bir yokluktur ve onlara yadsınıp verilmemiş ve onların yadsıdığı hümanist işlevin yokluğu, orada bulunmayışıdır: öteki olumlu, belirli, onları belirleyen, nasıl birer anonim varlıksalar onları öyle anonim varlıklar yapan dünya *yapısının* yokluğudur, bulunmayışıdır. O çehrelerin tanınabilir öznelere özgü ideolojik biçimin içinde bireysel nitelik kazanmadıkları, bunun için de "anlatımsız, ifadesiz" olmalarına yol açan, onların "ruhlarının" anlatımı değil de, kendilerinde gözle görülür bir yokluğun, yaşanmış özgürlüklerine varıncaya kadar dünyalarına ve hareketlerine egemen olan yapısal ilişkilerin yokluğunun anlatımıdır (bu anlatım terimi de yerinde değil: *yapısal sonuç* demek daha iyi olur). Cremonini'nin yapıtında tüm "insan" pekala boy gösteriyor ama, asıl *orada olmadığı* için, çifte yokluğu (olumsuz ve olumlu yoklukları) varlığının ta kendisi. Bu nedenledir ki, bu ressamın resmi sapına kadar anti-hümanist ve maddeci. Ayrıca, yine bu nedenledir ki, onun resmi, resme bakan kişiye hümanist ekmeğin dostça paylaşılmasında yaşanan ortaklığı duyurtmuyor, bakan kişinin "kendini resmedilmiş" görüp de kendini o zorlamasız ideolojisinin içinde sağlamca rahat oturmuş hissetmesini engelliyor. Son olarak da, yine bu nedenledir ki, onun resmi, kendisinin yani ressamın, tablolarında kendisini görüp

"yaratıcı" diye tanımasını, yaptığı resme bakıp *doyuma ulaşmasını* engelliyor: Çünkü onun tabloları, yaratma ideolojisinin, o yaratma estetik de olsa, uygulamada yadsınmasıdır. Bu kopukluk Cremonini'nin *kendini yinelemesini* yani kendini görüp tanış çıkarak hoşnut kalmasını engelliyor; resmi o tanış çıkmayı engellediği içindir ki, kendini yineleyemiyor. Kendini *keşiften* hiç geri kalmaması yani hep değişmesi, başkalarında görülenin tersine, sırf ustalık keyfi için, ustalık uygulaması için değil, yaptığı şeyin mantığı gereğidir, ve bu, *daha ilk andan başlayarak*, kendi hareket noktasına karşın, harekete başladığı "ideolojik tasarı"ya karşın böyledir. Bir bireyin bu derecede resminden soyutlanması yani o resimde kendini görüp kıvanmanın getireceği tüm kazançları yadsıması, bir resmin bu derecede *ressamın* bir yana itmesi (yani onun kendisinin ideolojik aynası, "estetik yaratının" yansıması olmayı kabullenmemesi), işte bu, bu resmin *anlamına* derinden bağlı bir şeydir. Her ne kadar Cremonini "soyut" ilişkileri pekala "resmediyor" ise de, dedikleri gibi gerçekten soyut ressam ise de, ancak kendisi resminde, resmettiği ilişkilerle belirlenmiş biçim altında hazır bulunması koşuluyla o soyutlamayı "resmedebilir": Onların yokluğu, *bulunmayışı* yani, bu durumda, *kendisinin bulunmayışı* biçimi altında.

Cremonini'ye bizlerin üzerinde yani "insanlar" üzerinde öyle bir güç veren şey, işte tam da bu anti-hümanizm. Tablolarında kendimizi görüp (ideolojik olarak) "tanış çıkamıyoruz". Ayrıca, bildiğimiz kendimizi görüp "tanış çıkama-

dığımız" içindir ki, sanatın bize sunulan biçiminde yani bu örnekte resimde, kendimizi görüp "tanıyoruz, *tanışıyoruz*". Cremonini'nin "insanın" sadece gerçekliğini, yani -bireyselliğine ve özgürlüğüne varıncaya kadar, insanın varlığını meydana getiren o "soyut" ilişkileri resmetmesi, resmedilmiş her yapıtın sadece görülmek ve yaşayan, "somut" insanlar tarafından, görülmek üzere resmedildiğini de bilmesindendir. Görecek olanların kısmen kendi özgürlüklerinin nesnel, belirtilmiş sınırları içinde kalarak kendileri neyseler onun görüntüsü ile kendilerini belirleyebilecek insanlar olduğunu da bilmesindendir. Şu halde, Cremonini'nin yolu, teorik ve siyasal devrimci büyük düşünürlerin, maddeci büyük düşünürlerin insanlara açtıkları yoldan geçmiş oluyor; o düşünürler insanların özgürlüğünün o özgürlüğün ideolojik olarak kabulünün yaratacağı yapay uzlaşmadan değil, insanların köleliğinin yasalarının *öğrenilip tanınmasından* geçtiğini ve insanların somut kimliklerinin gerçekleşmesinin de onları yöneten soyut ilişkileri çözümleyerek o ilişkilere egemen olunmasından geçtiğini anlamışlardır. Cremonini, kendi biçiminde kendi düzeyinde, kendine özgü araçlarıyla, felsefe ya da bilime ait bir ortam içinde değil de resmin ortamı içinde, aynı yolu izliyor. Soyutun bu ressamı tıpkı büyük devrimci filozof ve bilginler gibi, yani *somut* insanlar için, var olan tek çeşit insan yani bizler için resmetmese resmi bırakırdı.

Her sanat yapıtı hem estetik hem ideolojik olan bir tasarıdan doğar. Sanat yapıtı olarak var olduğunda, *sanat ya-*

pıtı niteliği ile ideolojik bir etki yaratır; (bunu da, görmemizi sağladığı ideolojiyi dikkate alarak oluşturduğu eleştiri ve bilgi çeşidiyle yapar). Establet'nin[57] geçenlerde yazdığı kısacık bir makalede isabetle belirttiği gibi, şayet kültür Marksist *ideolojik olan* kavramının cins adı[58] ise, tıpkı bir üretim aracının (bir lokomotif) ya da bilimsel bilgilerin "kültüre" ait olmaması gibi, estetik nesne olarak sanat yapıtı da "kültüre" ait değildir. Bir sanat yapıtı, herhangi bir nesne gibi, bir üretim aracı ve bir bilgi gibi ya da hatta bilimlerin topluluğu gibi, *ideolojik olanın bir öğesi* durumuna gelebilir; bu demektir ki, sanat yapıtı "insanların" (yani, bizim sınıflı toplumlarımızda, toplumsal sınıfların üyelerinin) kendi "yaşam koşullarını" yapan yapısal ilişkilerle yürüttükleri ilişkilerin düşsel bir bağ içinde yansıdığı dizgeye girebilir; o dizge de bir ilişkiler dizgesidir ve bu dizgeyi yapan ilişkiler ideolojik olanı meydana getirenlerdir. Hatta belki şöyle bir önerme ileri sürülebilir: Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin (biçimlerinden şu ya da bunun) gerçekliğinin –kendisiyle ara açma, bir uzaklık bırakma yoluyla– görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki *yapmaktan geri kalamaz*, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir *nesne* ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir, ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın ya-

57) Bu soruşturmanın başlangıcı için bkz. *Démocratie nouvelle* dergisi, sayı 6. [Roger Establet, "Culture et idéologie", *Démocratie nouvelle*, Haziran 1966. Makalede şu satırlar da okunuyor: "Ideolojik olan, tarihsel maddeciliğin 'kültür' kavramına hakkıyla el koyduğu yerdir". (St)]

58) Metnin daktilo ile yazılmış biçiminde 'halk dilindeki adı (nom vulgaire)' sözcükleri bulunuyor. (Fr. M.)

ni *dolaysız ve kaçınılmaz ideolojik etkisini* hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır. Nasıl bir büyük filozof, devrimci bir büyük siyasetçi kendi düşüncelerinin katı ve nesnel dizgesinde yer alan konumlarının tarihsel sonuçlarını dikkate alırlarsa, bir büyük sanatçı da, yapıtının içinde, içsel düzenlenmesi, örgütlenmesinde, kendi varlığının zorunlu olarak ürettiği ideolojik *etkileri*, ideolojik sonuçları hesaba katmazlık edemez. Bu tutumun tümden bilinçli olup olmaması *başka* bir sorun. Her ne olursa olsun, biliyoruz ki, "bilinç", *düşündüğü* zaman bile, kendisinin saptırılmış ve koşullandırılmış konumu olan maddecilik ilkesinde ikincildir.

Lucio Fanti Hakkında
(Mart 1977)

Althusser'in hiçbir başlık koymadığı bu metin, 21 Nisan – 21 Mayıs 1977 tarihleri arasında Paris'te Krief-Raymond galerisinde açılan Lucio Fanti sergisinin kataloğunda yayınlanmıştı. Althusser arşivinde saklanan daktilo edilmiş nüshasından ayrıldığı birkaç nokta metnin sonunda belirtilmiştir.

Lucio Fanti "rengin habercisi" olan bir ressamdır. Neyi resmetmekte olduğu kendisine sorulduğunda (zaten tablolarına bakmak yeter) "Sovyetler Birliği'ni" diye yanıt verir. Daha aşağı değil. Nedeni sorulduğunda kendi yaşamıyla yanıt verir: Komünist annesi babası tarafından SSCB'nin ateşiyle büyütülmüş, kendisi de o ülkeyi on beş yaşındayken (1960) bütün bir yazı bir izci kampında geçirerek tanımıştır. Sovyet ideolojisinin sosyalizm hakkında kendi yarattığı düşünceye uyduğunu göstermek ve öğretmenleri ve öğrencileri elinde tutabilmek için varlığına inanmak zorunda bulunduğu o "yeni insan"ın oluşmaya

başladığı kamplardan birinde. Neden Sovyetler Birliği'ni resmetmesin? Neden kendi resmini Sovyetler Birliği'nde, "kendi imgelerinde", kendisinin gerçekliğinde aramasın? Nasıl olsa bir yerden başlanmayacak mı? Bir çocukluk vardır, o çocukluk insanda sürerse bu, büyük insanın düşüncesinden, yargısından ötürü öyle olur.

Fakat "Sovyetler Birliği'ni resmetmek" kadar ölçüsüz bir tasarı ne anlama gelir? Lucio Fanti paletini SSCB'nin ovaları, dağları, ırmakları, kentleri ve halkları arasında dolaştırmadı ki. Tersine, resimlerini Paris'te, La Ruche'ün[59] sessiz bir atölyesinde yaptı. Peki, ne resmediyor? Yontular resmediyor, resimler resmediyor; aynı zamanda "konular" da (aile, Pazar günü, otlar üzerinde, izci kampının girişi) resmediyor: *hep fotoğraflardan*. Elbette yontuları (Lenin, Mayakovski vb.'nin büstleri ya da boy heykelleri), tabloları (Lenin sürgünde), müzelerde sergilenen eşyayı (Lenin'in Finlandiya'da kullandığı masa, lamba, Lenin'in Sibirya'daki koltuğu) ya da bir aileyi Pazar günü kırda gösteren Sovyet fotoğraflarıdır bunlar.

İyi bir Hegelci şöyle diyebilir: "Sovyetler Birliği'nin kendinin bilincinde oluşunu resmediyor Lucio Fanti[60]." Marksçı biri ise şunu söyleyebilir: "Lucio Fanti SSCB'nin

59) Paris'te 1802 yılında heykeltıraş Alfred Boucher tarafından kurulmuş, Chagall, Léger, Modigliani, Soutine gibi ressamlara kapısını açmış bir sanatçılar sitesi; yazar 'sessiz' sıfatı ile sitenin adının anlamına (arı kovanı) şakacı bir göndermede bulunuyor olabilir. (ç.n)

60) Jean Jourdhueil'ün Lucio Fanti hakkında yazdığı bir yazıya (*Opus* dergisi no 36) gönderme. Bu yazıda ressamın kullandığı fotoğraflar konusunda şunları okuyoruz (Fr. M.): "Bu fotoğrafların özelliği şudur ki, bugün bunlarda Sovyetler Birliği'nin bilinci somutlaşıyor. Bu fotoğraflar tek bir hareketle Sovyetler Birliği'nin kendinden vermek istediğini görüntüyü canlandırıyorlar."

resmi Sovyet ideolojisini yani 'yurttaşlarının' ve 'halklarının' resmi birliğini sağlamak üzere Sovyetler Birliği'nin gereksinim duyduğu kimlik tipini resmediyor."

"Peki, *bir ideoloji nasıl resmedilir*?" diye sorulduğunda, Lucio Fanti buna, ideolojik görevlerine titizlikle düşkün fotoğrafçıların çektiği resmi Sovyet fotoğraflarını resmederek yanıt veriyor. Herhalde resmi Sovyet ideolojisi fotoğraftan bambaşka biçimlerde de "vardır" ama, o fotoğraflarda, "konu"nun işlenişinde, kişilerin taşıdığı simgede, konuyu ortalamada, manzaranın çeşidinde, bahçeleri dolduran heykellerde, heykellerde, heykellerde, evlere yerleşmiş heykeller ve tablolarda da "vardır".

Elbette şu da eklenecektir ki, *bir ideolojiyi resmetmek için ve onun görülmesi için* yani o bir ideoloji olarak görülsün diye, kazık gibi yürüsün de topallamasın diye sadece bir görüntüyü üretmek yetmez: İdeoloji yüklü bir görüntü, hiçbir zaman, resimlerle anlatılan bir ideolojinin yapacağı gibi göstermez kendini. Dengesini bozan, kimliğini belirleyen ve ortaya çıkaran o küçük iç uzaklığı yaratmak için onu işlemek, yoğurmak gerekir. Lucio Fanti o sert, katı kopmayı, çeşitli yöntemlerle, sessizlik içinde uyguluyor: Kah alışılmış olanın alışılmış olmayan yönü üzerinde durarak, kah rengin yasını tutarak ve onun şiddetini öne çıkararak; bazen fırtınalı bir göğün altında ezilen geniş bir ova üzerinde yere yakın uçuşan birkaç kağıdın, bazen kar üzerinde içinden sayfalar fırlayan bir kitabı okuyan insanların garipliği; başka bir zaman da yoklukla resmeder; örneğin komünizme özgü o

elektrik nakil hatlarının dev ayaklarını çizer, fakat o tabloların içinde Sovyetler yoktur! Ama bir korudaki ağaçlar insanların yerini almıştır.

Fanti'ye ideolojinin görüntülerini "işleten" nedir? Dümdüz yanıt verir buna, tabloları da yanıt verir: Mayakovski. Şairin çehre ve vücudunu kendi ideolojisiyle heykelleştiren bütün bu Sovyet ikonografisinin arkasında[61] dünyadaki hiçbir granitin taşa indirgeyemeyeceği o şairin kendisi var. Çünkü o konuşmuştur, sözcükleri gerçeği söylemek için zorlamıştır ve kendini öldürmüştür. Bir şairin kesilmiş soluğu da bir şiirdir ve o şiir şairin yaşamayı neden kabul ettiğini söyler. Yazılanlar uçar, sözler kalır[62]; geçen zaman o sözleri madenden daha sert kılar. Lenin, Mayakovski: Onların Lucio Fanti'nin tablolarındaki heykelleri, kışın pusları, çıplak ağaçların yası içinden şaşırtıcı bir hafiflikle, hayalet gibi, sıyrılıp çıkarlar. Bir ölüden, anlattığı şeyin içinde hâlâ canlı fakat gerçekten ölü birinden birkaç sözcük: İşte bir dünyanın, ve dünyanın tüm resmi görüntülerini anımsatacak bir şey.

Elbette Lucio Fanti bu görüntülerin, konformizmindeki dramdan "ders" çıkarmıyor. Tüm kastettiği, onu, o konfor-

61) Metnin daktilo edilmiş biçiminde bu paragrafın sonu değişiktir (Fr. M.): "Kendi ideolojisiyle şairin çehresini ve vücudunu heykelleştirmiş olan bütün bu Sovyet ikonografisinin arkasında, dünyanın hiçbir granitinin taşa indirgeyemeyeceği ve birkaç dizesinin anımsanmasıyla bile intiharı çevresinde söylenegelenlerin sarsıldığı şairin kendisi vardır; ve herhalde, onun da heykel olmasına ve parkları süslemesine karşın, Lucio Fanti Mayakovski'nin taştan heykelini o kadar sık olarak bir çeşit sis arkasından, çıplak ağaçların yası içinde, kışın yalnız ve nihayet yalnız kaldığı için rahatlamış olarak resmeder: Bu, bir ölünün, gerçekten ölmüş bir kişinin anısından başka bir şey olmayan tek heykeldir."

62) Yazar burada 'Verba volant, scripta manent' (=sözler uçar, yazılmışlar kalır) diyen Latin atasözüne tersten bir gönderme yapıyor. (ç.n.)

mizmi duru kafayla yaşamak: Görün! Sıradan bir dize ile "şiir sandalı gündelik yaşama çarpıp parçalanır" dediğine göre Mayakovski'nin kendisinin *görmediği* şeyi görün! Çünkü günlük yaşamın bir mit olmaması, onun başka bir ad taşımasındandır. Herhalde bu nedenledir ki, Lucio Fanti kendisi birçok kez bunu söylemeye kalkıyor ama, boşuna: Düşler kuran ya da bezgin o delikanlı bir ağaca yaslanıp uzaklarda gökle göl arasında bulunan ve kıyıya gelmeyecek olan sandalı beklediğinde. Huzursuz ve sanatına egemen, onları, belki de farkına varmaksızın, tabloda ya da yinelemesinde[63] resmeden adam o, kendisi

Fakat[64] o zaman Sovyetler Birliği sadece bir yol dolambacı mı? Evet, der Lucio Fanti, böyle sorulursa, son çözümlemede Birliğin dolambaç olduğu görülsün diye sadece *klişeler* resmeden Fanti. Saniyenin binde birinde –hatta bir çeşit şiirin bile basmakalıplığını araya sıkıştırabildiği– ideolojik klişeler çeken fotoğraf makinesi ürünleri. SSCB'nde miyiz yoksa burada mı? Konuyu zorlarsak, bu sorunun hiçbir anlamı kalmıyor. Lucio Fanti, bir açıklama yapsa, şöyle der: SSCB, bizlerden, benden söz edebilmem için bana gerekli olan bir dolambaç. Elbette ama, neden gerekli? Bu noktada Sovyetler'den bir dostumun bir sözü takılıyor zihnime: "Anlamaya kalkınca başka hiçbir şeylere benzemeyen bu ülkeyi hiç bırakmayacağım, eşsiz çünkü burada her şey apaçık görülüyor; gerçek, gerçek olarak, sahte de sahte olarak; her sözcüğün arkasından da birtakım anlamlar çıkarı-

63) Daktilo edilmiş biçimde "ya da yinelemesinde" sözcükleri yok. (Fr. M.)
64) Bu son paragraf daktilo edilmiş biçimde yok. (Fr. M.)

lıyor. Sözcüklerle oynamak yasak." Görüntülerle oynamak yasak. Klişelerle "oynayan" fakat oynamış olmak için değil de çıplak olarak göstermek için oynayan Lucio Fanti bunu biliyor. Tahtta oturanlar sadece çıplak krallardır.

Lam
(1977)

Althusser tarafından Lam başlığı verilen bu metin kendisine Wifredo Lam tarafından 18 Ağustos 1977 tarihli bir mektupla ısmarlanmıştır. Yazı, Nanterre'deki kültür merkezinde Nisan 1978'te açılması öngörülen Lam toplu yapıtları sergisinin kataloguna basılacaktı; ancak sergi açılmadı. Mektupta yazılanlara bakılırsa, kataloğda Aimé Césaire, Gabriel Garcia-Marquez ve Alejo Carpentier'nin de yazıları bulunacaktı. Althusser bu metni Wifredo Lam'a 13 Ekim 1977 tarihli bir mektupla yollamıştır.

Althusser'in metni 1982'de, ressamın ölümünden kısa süre sonra, arka arkaya şu müzelerde açılmış olan bir serginin üç kataloğunda yer almıştır: Madrid çağdaş sanat müzesi (20 Ekim – 12 Aralık 1982), Paris kenti modern sanat müzesi (23 Mart – 22 Mayıs 1983) ve Brüksel'deki Ixelles müzesi. Paris'teki serginin katalogu Wifredo Lam: 1902 – 1982 *başlığını taşımaktaydı.*

Lam, diyebilirim ki, bunlar benim için son sınırına kadar çekilip uzatılmış cisimler, son noktasına kadar uzatılmış çizgiler, varacağı son kumsala kadar boşluğu yarıp gelen gemi burnu gibi açılar. – Lam, diyebilirim ki, sınırlarda resmediyor, bazı kişilerin –az sayıda kişinin– sınırlarda düşünmesi gibi.

Yine de şöyle yazmayı yeğliyorum: Bu sözcükler, binlerce kişinin arasından, bir gün Lam'a yapıtının içinde rastlamış olan bir kişiye ait.

Fakat karşılaşmanın rastlantısal dilini konuşmalı mı? Girişin dili daha iyi, mekanlardan en yakınına, çevrelerin en tanıdık olanına en doğal giriş.

Her insan gibi benim de ressamlara vurulduğum, bazı ressamlar karşısında incinme hatta kırılma duygusuna kapıldığım olmuştur: En büyük ressamlar karşısında. Her seferinde kendime zorla söz geçirip uzun süre emek harcamışımdır; neden yapmışımdır bunu bilin bakalım, bir anlaşmanın dinginliğine varmak ya da acıya evet demek için.

Oysa ki, gördüğüm ilk Lam tablosu karşısında sanki onu ezelden beri tanıyormuşum izlenimine kapıldım. Tanımıyordum ama, benim bir parçamdı. Yapıtının içinde her ilerleyişimde, parçalardan hareket ederek ve herhangi bir plan izlemeksizin ilerledikçe, yaşamın dişleri arasında, çıplak vücutların, çehreler gibi suskun vücutların başlangıçlarına doğru yol aldıkça ya da başka yerde ve daha sonra, o hep benden önce gelip geçmişti.

Sanırım mucizesi burada: Dünyanın bir ucundan, sonsuz bir okyanusun öteki kıyısından gelen bu adam, öylesine

uzun ve yoğun çizgilerle kuşlar, hayvanlar, çiçekler, sarmaşıklar, sık ormanlar ve şimdiye kadar hiç görülmemiş insanlar çizen bu ressam, susan bu yabancı[65] adam bizim dilimizi, o yabancı dili sessizce konuşuyor ve biz onu anlıyoruz

Bu mucizenin nedeni mi? O neden, sanırım, Lam'ın alçakgönüllülüğü ve iyiliği. Kim olduğunu, toprağına ve göğüne ait oluşunu kabul eden, bitkilerine, hayvanlarına, insanlarına bakan, kısaca onları seven bu adamın iyiliği. Mucize aynı zamanda sınırlarda resmetmesinde, sadece varlıkları ve onların biçimlerini değil, aynı zamanda tarihte yüzyıllardır ezilmiş bir halkın sessiz çığlığını resmetmesinde. Alçakgönüllülük içinde öyle bir alçakgönüllülüğü yadsıma, dinginlik içinde öyle bir şiddetin gerilimi var ki... İşte bu nedenle Lam'ın dünyası hemen bizimki olup çıkıyor: Çünkü o, dünyayı çırılçıplak gösteriyor.

Freud yadırganacak yakınlıktan, bildik oluştan söz ederdi. Lam'ın güneşten, geceden yapılmış iri kuşları, kuştan fazla bir şey olan kuşları ya da boşluk denecek kadar seyrelmiş bir havada gerilip uzayan o anlaşılmaz varlıkları belki yadırganır. Yadırganacak olan şu ki, bunlar bize yabancı değil, bildik. Bildik yabancılık. Onların dünyasına girdiğimizde, sessiz bir varlık, bizden çok daha önce, evet demiş bulunuyor: Vücudumuz ve onun acıyla ve dinginlikle paralanmış belleği.

Onu keşfediyorum: Lam'ı ezelden beri tanıyorum. Bizlerden önce doğmuş; dünyanın en eski ressamı: En genç.

65) Lam da Alvarez-Rios gibi Kübalıdır. (ç.n.)

İÇİNDEKİLER

Türkçe Yayımlayanın Notu	5
Sunum I	7
Sunum II	33
Sanat Üzerine Yazılar	69
Paolo Grassi'ye Mektup	71
Brecht ve Marx Hakkında	79
Sanat Bilgisi Konusunda Mektup (André Daspre'a yanıt)	101
Gerçeküstücülük Karşısında: Alvarez-Rios	111
Soyutun Ressamı: Leonardo Cremonini	117
Lucio Fanti Hakkında	137
Lam	143



LOUIS ALTHUSSER SANAT ÜZERİNE YAZILAR

Elinizdeki kitap; *Felsefi ve Siyasi Yazılar 1, Sanat Üzerine Yazılar;* orijinali iki ciltten oluşan ve François Matheron tarafından yayına hazırlanan, *Ecrits philosophiques et politiques* (iki cilt) isimli çalışmanın Türkçe edisyonunun ilk cildidir. Türkçe edisyon, *Ecrits sur la psychanalyse'i* de içerecek biçimde beş cilt olarak yayıma hazırlanmaktadır.

Felsefi ve Siyasi Yazılar, Althusser'in ölümünün ardından, geride bıraktığı o büyük felsefi mirası eksiksiz olmasa da apaçık biçimde gözler önüne sermekte; sanattan edebiyata, siyasetten tarihe ve Althusser'in asıl nesnesi olan felsefeye eğilen yazılar bunlar... Kuşkusuz bazen girift ve zorlu olsa da Althusser'in özgün ve keskin üslubunun buram buram hissedildiği, son derece önemli ve halen güncel yazılar...



Tarih Toplum Kuram - 34 www.ithaki.com.tr

ISBN 975-273-066-3

9789752730663