Murat Belge • Marksist Estetik

BFS

Murat Belge

Marksist Estetik

Christopher Caudwell üzerine bir inceleme

BFS

MARKSİST ESTETİK

Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme

*

BFS Yayınları : 38
İnceleme Dizisi : 4

*

Kapak düzeni : Levent Targu

1. Basım : Mart 1989

*

Bu kitap Tuba Matbaası'nda, Naci Kararsız tarafından dizilmiş olup, sayfa düzeni ve basım işlerini Saim Erüstün gerçekleştirmiştir.

*

BFS Yayınları, 502. Sokak. No: 38 Küçükköy/İSTANBUL

MURAT BELGE

MARKSİST ESTETİK

Murat Belge

MARKSİST ESTETİK

CHRISTOPHER CAUDWELL ÜZERİNE BİR İNCELEME

B/F/S
BİLİM/ FELSEFE/SANAT
YAYINLARI
İNCELEME DİZİSİ: 4

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9
GİRİŞ 13
(i) Caudwell ve Başka Marksistler 17
(ii) Dolaysız Koşulları İçinde Caudwell 21

1. BÖLÜM

CAUDWELL ESTETİĞİNİN DAYANAKLARI 25

I. Marksist Estetik 27
1. Klasikler 28
2. Plehanov 42
3. Lunaçarski: Bir Geçiş Halkası 50
4. Jdanov: Sonsöz 57
5. Lenin: Parti ve Edebiyat 63
6. Marksizm/Sovyetler Birliği Özdeşliğinin Kültürel Sonuçları 68

II. Yerli Entellektüel Ortam: İngiltere 71
1. «Burjuva» Sanat Yaklaşımı 71
2. Otuzların Başlarında Marksistler 86

2. BÖLÜM

CAUDWELL'İN ESTETİK TEORİSİNİN ELEŞTİRİSİ 99

I. Caudwell Estetiğinin Sorunsalları 106
1. Maddeci Sorunsal: Jdanov? 107
Caudwell'in Maddeci Sorunsalının Eleştirisi... 115
2. İdealist Sorunsal: Shelley? 123

II. «Bilim/Sanat» Sorunsalı Ve Eksik Öge: İdeoloji 144

3. BÖLÜM

YANSITMA/YARATMA SORUNSALI VE ÜRETİM OLARAK SANAT 167

I. «Yansıtma» Teorisi 172

II. «Yaratma» Teorisi 188
1. Anlatımcılık 188
2. Psikolojik Yaklaşım 197
3. Biçimcilik 200
4. Yaratma/Yansıtma Sorunsallarının Eleştirisi 206

III. Epistemoloji Sorunu 214
1. İdeoloji ve Bilgi 220
2. Düşüncenin Biçimi ve İçeriği 224
3. İdeolojinin Ögeleri ve Eklemlenme 226
4. İdeoloji, Dil ve Söylemler 234

IV. Üretim Olarak Sanat 251
1. Üretmenin Ögeleri 254
A. Genel Üretim Tarzı 254
B. Sanatsal Üretim Tarzı 255
C. Genel İdeoloji 257
D. Sanatçının İdeolojisi 257
E. Estetik İdeoloji 258
2. Sanatsal Üretim 260
3. Tüketim Olarak Sanat 282

V. Değerlendirme Ölçütleri 285

4. BÖLÜM

SONUÇLAR 305
Dipnotlar 311
Bibliyografya 327

ÖNSÖZ

Bu kitap İstanbul Üniversitesinde bir doçentlik tezi olarak hazırlandı. Ben bu Üniversitede İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde bulunduğum için tez konusunu da bu alanla ilişkili olacak biçimde seçmeyi gerekli görmüştüm. Benim için bir bakıma şanslı sayılabilecek bir olay, İngiliz edebiyatında Christopher Caudwell'in varlığıydı. Şöyle ki, genel anlamda Marksist estetik konusu, özellikle o dönemde en yakından ilgilendiğim konuydu ve Caudwell'in İngiliz edebiyatındaki yeri gibi bir konu, hem bu'unduğum disiplin içinde kalıp hem de genel Marksist estetiğe girmeme imkân tanıyordu. Ama bundan daha önemli bir anlamda da ilginçti Caudwell benim için. Bu kitapta görüleceği gibi Caudwell Marksist estetiğin ortodoks çerçevesinin dışına çıkmış, en azından dışına çıkmaya çalışmış bir yazardı. Kısaca özetlersek, ortodoks Marksist estetik sanatı bir yansıtma olarak görmüştür. Caudwell, sanatı bir yaratma eylemi olarak değerlendiren görüşlerin etkisinde kalmış ve bu alayışı ortodoks «yansıtma» teorisiyle birleştirmeye çalışmıştı. Bu nedenle, Caudwell'i merkeze alan bir yaklaşımla konuya oldukça canalıcı sayılabilecek bir noktadan girmem mümkün oluyordu. Bir başka avantajım da, burada kendi Marksist sanat anlayışıma, yani «üretim olarak sanat» teorisine geçebilmemin kolaylığıydı. Dolayısıyla, tezin alanını sınırlayan akademik gereklilikler kısıtlayıcı olmaktan çıkmıştı.

Buna rağmen, biten tezi kitap olarak yayımlamayı erteledim. Bu ertelemenin de şöyle bir gerekçesi var: İlk su-

nuluşunda tez reddedildi, dolayısıyla yeniden yazılarak yeni bir jüriye sunuldu. Ancak iki biçimi arasında özüne ilişkin bir farklılık yoktur. Yalnızca, bir kere daha yazma fırsatı doğduğu için, ikincinin biraz daha derli toplu yazıldığı söylenebilir. Aradan geçen bu zaman içinde buradaki düşünceleri bir kitap biçimine getirme işini genişletmemin daha yararlı olacağı kanısına varmıştım. Çünkü ortodoks: Marksist estetik yaklaşımı özetlerken, Christopher Caudwell'in etkilendiği kaynaklarla kendimi sınırlamıştım. Böyle olunca, örneğin Lukacs gibi Marksist estetik geleneği içinde çok önemli yeri olan yazarlar çerçevenin dışında kalıyordu. Aynı şekilde, kendi benimsediğim «üretim olarak sanat» görüşünü de ancak bir yere kadar geliştirmiştim. Bu konunun tezde Caudwell'ın kendisinden daha fazla ağırlık kazanmasını -anlaşılır nedenle- istememiştim.

Bu durumda, kitaptan iki ayrı kitap çıkarmaya karar verdim. Bunların birinde -ya da «birinci cilt»te diyelim- başlangıcından yaklaşık altmışlara kadar Marksist estetik alanı içinde üretilmiş görüşleri özetlemek ve değerlendirmek uygun olacaktı. Bunun bir anlamda çok özgün bir yanı bulunmayacak, kapsamlılık amaçlanacaktı. Ancak bu gözden geçirme, özetleme ve değerlendirme, ikinci cildin konusu olan «üretim olarak sanat» sorunsalının değerlerine göre yapılacaktı. Bu ikinci ciltte de, Marksist estetiğin karşılaştığı çeşitli teorik sorunlar sözkonusu sorunsal içinde yeniden açıklanacak ve sınıflandırılacaktı.

Bu karara vardıktan sonra dediğim yolda ilk çalışmalara da başladım. Örneğin tezde olmayan bir konuyu, Trocki'nin sanat üstüne görüşlerini özetledim. Kitabın yeni planlanmış biçimde Caudwell kendisi de birinci ciltte bir bölümde ele alınacaktı. O bölümü de yazdım (bu, Yazko Felsefe' de yayımlandı). Sonra da Lucien Goldmann bölümünü yazıp bitirdim. Tasarlanan kitabın ilk önemli talihsizliği bu oldu. Tek kopya olarak yazdığım bölüm kayboldu.

Kitap yazmak hiç mekanik bir iş değil. Bütün Marksist estetik alanında kendimi en uzak hissettiğim yazar olan Goldmann'ın kitaplarının hepsini okuyarak bu bölümü yaz-

mıştım. Ama dediğim bu uzaklık duygusu yüzünden, yeniden yazma işi gözümde dehşetli bir biçimde büyüdü. O gün bugündür de yeniden elimi süremedim bu işe.

Bu tıkanma şüphesiz ki sadece sözkonusu bölümü yeniden yazmanın psikolojik güçlüğüne bağlı değil. Çünkü o sıralarda İletişim Yayınları oluştu, çeşitli yayınlar ve öncelikle Yeni Gündem *hayatta boşluk bırakmadı, araya başka kitap projeleri girdi vb. Böylece aradan yıllar geçti ve «Marksist Estetik» kitabı tek parmak ilerleyemeden kaldı.*

Bu durumda, o tarihlerde düşündüğüm biçimi kitaba vermemin daha yıllarca uzayabileceğini, belki de hiç olmayacağını düşününce, BFS Yayınlarından kitabı basma önerisi aldığımda hiç tereddüt etmeden kabullendim.

Kitabın gerisinde yatan bu hikâyeyi, niçin yayınlamakta bu kadar geciktiğimi açıklamak için anlattım. Çünkü, özetlediğim niyetler olmasa, bunu sekiz yıl kadar önce de basmak mümkündü. Öte yandan, kitabın bu haliyle yetersiz olduğunu da söylemiyorum (yani, kitap tabii yetersiz olabilir, ama olsa da bu tek ciltlik haliyle yayımlanmasına bağlı değil). İki cilde ayrılmış olsa elbette birçok konu daha geniş işlenebilirdi. Ama fazladan işlenecek olanların özü bu haliyle de kitapta var.

GİRİŞ

Şimdiye kadar Christopher Caudwell üzerine yazmış olan herkes onun kitaplarını ilk eleştirenlerden biri olan Profesör Haldane'in bir nitelemesini tekrar etmiştir. Böylece, Caudwell üzerine edebiyatın bir klişesi haline gelen bu sözü, bütün klişeliğine rağmen, ben de kullanmadan edemiyorum. «Bir fikirler madeni» *(a quarry of ideas)* demişti Haldane. Gerçekten de, Gaudwell'in eserlerinin niteliğini üç kelimede anlatmak isteyen biri, bu amacı bu kadar iyi gerçekleştiren bir başka söz bulamazdı herhalde.

«Bir fikirler madeni»: Olumlu ile olumsuzu aynı anda içinde barındıran, neredeyse çelişik bir yargı bu. Belki Caudwell'e en fazla yakışan yanı da bu çelişikliği. Bu çelişiklik, bu tezin başlıca teması olduğu için, şimdilik ayrıntısına girmek istemiyorum. Bir vakitler Caudwell üzerine açılmış bir tartışmada Montagu Slater'in dediği gibi, düzenli düşünceler, sistemli tezler bulmak için bir madene (taşoğağı/*Quarry)* gitmeyiz. (1) Öte yandan bir maden, gerçek bir zenginlik kaynağıdır. Caudwell'in bize sunduğu bu zenginliği yararlı bir biçimde kullanmak istiyorsak, bu madenden neyi çıkarıp neyi çıkaramayacağımızı, ayrıca, çıkardıklarımızı nasıl işleyeceğimizi de iyi bilmek zorundayız.

Caudwell'in ölümünden bu yana, kırk yılı aşkın bir süre geçti. Kitapları ölümünden sonra yayımlandığına göre, (2) onlar yazarlarından birkaç yıl daha genç sayılır.

Ne var ki, pek de kısa sayılamayacak bu süre içinde, Caudwell'in madeninden çıkan «fikirler» yeterince işlenmemiştir. Herkesin tanıdığı, çoğu kimsenin, değişik dozlarda ve değişik gerekçelerle de olsa, saygı gösterdiği bir yazardır Caudwell; buna karşılık, ondan yararlanmak bir yana, onu gereğince eleştirmiş olan bile çok az. Bu iş, son bir iki yıl içinde, daha yeni yeni başlıyor. Bu tür bir ihmalin nedenleri neler olabilir?

Bence bu nedenler, kısmen politik, kısmen de akademik kategorilere girer. «Politik» denilebilecek nedenleri de kendi aralarında bir kere daha ayırıp sınıflandırmak gerekecektir. Bunu biraz açalım.

Caudwell bir Marksistti; üstelik, görüşünü akademik bir düzeyde geliştirmekle yetinmeyip militanca yaşamış ve militanca ölmüş bir yazardı (İspanya İç Savaşına gönüllü olarak gitti ve bir cankurtaran arabasında sıhhiyeci olarak çalıştı; ama savaş koşullarında kısa sürede daha etkin görevler almak zorunda kalarak, sonunda bir makinalı tüfek başında, düşmanı oyalayıp kendi birliğine zaman kazandırırken öldü). Bu militanlığı, eserlerinde de yansır; kitaplarının her satırında, Marksist partizanlığı bellidir. Bu özelliği, «burjuva kökenli» diyebileceğimiz bazı edebiyatçıların ona uzak durmalarını gerektirmiş olabilir. Politik olarak Marksizmi benimsemeyen, ayrıca sanat konularına her türlü «ideolojik» yaklaşıma ilke olarak karşı çıkan birçok edebiyatçı ve estetikçi, belki hiç okumaya gerek duymadan reddetmiştir Caudwell'i. Özellikle Anglo - Sakson geleneği, sanata politika karıştırmama (ama böylece bir başka politikanın sanat anlayışını benimseme) eğilimindedir. Gene de, bu geleneğin önde gelen bazı temsilcileri, Caudwell'i okumuş olanlar, onun hakkında bazı övücü sözler söylemişlerdir. Doğuştan Anglo-Sakson olmasa da, Anglo-Sakson eleştiri ve estetik geleneği içinde çalışan René Wellek, Caudwell'e şöyle değiniyor:

> İngiltere'de en çok göze çarpan Marksist eleştirmen Christoper Caudwell'di (1907-37). Başlıca kitabı, **Illusion and Reality**

(Yanılsama ve Gerçeklik), aslında Marksizm, antropoloji ve psikanalizin garip bir karışımı, bireyci ugarlığa ve düzmece «burjuva» özgürlüğüne karşı bir lanetlemedir. (3)

Wellek, Caudwell'in teorik çıkış noktasına pek fazla saygı beslemese de, en azından İngiliz Marksistleri arasında birinci sırayı ona veriyor. Bir başka önemli edebiyatçı, David Daiches, Wellek'den biraz daha hoşgörülü Marksizme ve Caudwell'e karşı:

Gene de, Marksist ya da Marksizme yakın eleştirmenler bazı değerli genetik görüşler getirebilmişlerdir. Christoper Caudwell'in **Illusion and Reality** (alt-başlığı «Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme) (1937) ve **Studies in a Dying Culture** (Ölen bir Kültür Üzerine İncelemeler) (1939) adlı eserleri, Marksist eleştirinin en iyi örnekleri arasındadır. (4)

Daiches, genel olarak Marksist eleştiri anlayışını, edebiyatın yakın mesafeli değerlendirilmesinden çok, bir kurum olarak ortaya çıkışını açıklama çabası açısından değerli buluyor. Bu konuda şüphesiz Caudwell'in de iddiası büyük. Bir başka Marksist - olmayan edebiyatçı, Stanley Edgar Hyman, Caudwell'e daha da fazla önem vermiş ve eleştiri anlayışları üzerine yazdığı *The Armed Vision*'da onun hakkında bir bölüm de kaleme almıştır (daha doğrusu, bölüm Marksist eleştiri üstüneydi, ama en çok üzerinde durduğu Marksist eleştirmen Caudwell'di). Hyman, Caudwell'in daha az «teori» ve daha fazla «eleştirmenlik» yapmasını özler gibidir:

Aslında kitabın büyük kusuru özgül şiirler hakkında çok az şey söylemesidir... Caudwell'in, şiirin kaynakları üzerine —yani, toplumda yaşayan insanlar üstüne— bir inceleme yaptığı yolundaki akla yakın iddiasına rağmen, anlatmak istediği şeyler özgül şiirsel örneklere dayandırılsa çok daha başarılı olabilirdi. (5)

Ne var ki S.E. Hyman, kitabının daha sonraki baskılarına Caudwell'le ilgili bu bölümü almamıştır.

Görüldüğü gibi, Marksist - olmayan edebiyatçılardan

sadece birkaçı Caudwell üzerinde duruyor. Onlar da, yazar hakkında birkaç övücü söz söylemekle birlikte, konunun derinine inmiyorlar. Özellikle Daiches ya da Hyman gibi yazarlar sözkonusu olduğunda, bu ilginin yüzeyselliği politik önyargıya bağlanamaz kanısındayım. Burada ortaya çıkan başlıca engel, Caudwell'in estetik konusunu ele almak için çizdiği son derece geniş çerçeve olmalı. Wellek, «Marksizm, antropoloji ve psikanalizin» garip karışımından söz ediyordu. Aslında buna başka, hattâ daha da uzak görünen disiplinler eklenebilir; örneğin, fizik! E P. Thompson, *Yanılsama ve Gerçeklik*'in sonundaki bibliyografyayı şöyle sınıflandırmış:

> Dilbilim, 14; Matematik, 14; Felsefe 33; Genel Bilimler (genetik ve fizik de dahil) 37; Eski Uygarlıklar (Mısır, Yunan, Roma), 39; Tarih, İktisat ve Genel Politika, 64; Edebî eleştiri ve Sanatlar 75; Psikoloji ve ve Nöroloji, 78; Antropoloji ve Arkeoloji, 122. Birkaç kitabın başlığı bu sınıflama'ara bile girmiyor. (6)

Bu liste ve bu sınıflandırma, Caudwell'in estetik sorunuyla ne kadar geniş bir çerçeve içinde hesaplaşmayı göze aldığını yeterince kanıtlıyor. Oysa özellikle günümüzde, bir yandan genel işbölümünün bir uzantısı olarak, bir yandan da özellikle sanat ve edebiyat alanlarında çalışanların kendilerini bu özel dalları içinde hapsetme eğilimlerinin bir parçası olarak, bu tür bir genelliğe kalkışan hemen hemen hiç kimse yok. Ondokuzuncu yüzyıl düşünürleri, örneğin Hegel, Lessing, Caudwell'in bu iddiasını meşru ve haklı buiurlardı. Bugünse, sorun sadece böyle bir girişimin *güçlüğü* değil; edebiyatçıların büyük çoğunluğu, bu ilgi genişliğini *meşru* da bulmuyor. Öyle sanıyorum ki bu, Daiches ya da Hyman gibi yazarların, Caudwell üzerine daha özlü bir incelemeye girişmelerini önleyen bir etmendir. Yukarıda, Caudwell'in az ilgi görmesinin politik nedenleri yanısıra *akademik* nedenleri de olabileceğini söylerken bu sorunu kastediyordum.

Oysa bu aynı sorun, kişisel kanımca, Caudwell'i incelenmeye değer bir teorisyen yapmaktadır. Caudwell'in bü-

tün söylediklerini doğru bulmak hiç sözkonusu değil. Tez boyunca, ileri sürdüğü düşüncelerin eleştirisi, doğrulanmasına oranla çok daha fazla ağırlık taşıyacaktır. Ama onun tek tek sözlerine karşı çıkarken, bu sözleri içinde söylediği geniş alana karşı çıkmıyorum. Tersine, tezlerinden çok, tezlerinin yayıldığı alana saygı duyuyorum.

(i) *Caudwell ve Başka Marksistler*

Marksist- olmayan yazarların Caudwell'e karşı ilgisizliklerine kısaca göz attık. Gelgelelim, ortada bir ilgisizlik varsa, bu yalnız, Marksist- olmayanların tavrı değil, Marksist edebiyatçılar arasında da Caudwell'e sahip çıkan —birkaç istisna dışında— yok gibidir. Kendi yurttaşı olan Marksistler Caudwell'le ciddî bir şekilde ilgilenmeye daha yeni yeni başlıyorlar. Sovyetler Birliğinde hemen hemen hiç tanınmadığını söylemek yanlış olmaz. Avrupalı Marksistlere baktığımızda, durum gene değişmiyor. Örneğin, en tanınmış Marksist estetikçi olan Lukacs, o kadar çok eserinde kaç kere Caudwell'in sözünü eder? Fischer, Caudwell'in adını işitmemiş gibidir. Goldmann'da da Caudwell'e herhangi bir değinmeye raslanmaz. Öte yandan, bu alanda, yani Marksizm içinde, tanınmayan bir kişi hiç değildir Caudwell. Öyleyse, bu suskunluğun nedenleri neler olmalı?

Burada da hem bazı politik nedenlerin, hem de, geleneğe ilişkin bazı tavırların etkili olduğunu sanıyorum Gelenek, özellikle Kara Avrupası için geçerli. Yukarıda da adlarını andığım Marksist edebiyatçılar, özellikle Alman estetik geleneğinden ve herkesten fazla da Hegel'den yararlanmışlardır. Bütün Marksistler gibi Caudwell'de de Hegel'in yankıları sık sık kulağa çarpar. Ama onu besleyen ana kaynak bu değildir. Ulusal bağlamı onu, belki kendi amaçlarına ve bilinçli çabalarına rağmen, ampirik okula bağlamış gibidir. Doğrudan doğruya felsefe konuştuğunda bu durumu pek fazla gözlemleyemesek de, örneğin *bilimciliği*, büyük ölçüde bu kaynaktan beslenir ve Hegel oku-

lunda yetişmiş Avrupa Marksistlerinin koyu *felsefeciliğiyle* bir türlü bir «rezonans» yapmaz. Örneğin bir Lukacs, estetik bir değeri tarih felsefesinin bir kategorisine ilişkin kılmaya çalışırken, Caudwell nörolojiden söz etmektedir. Dolayısıyla, Kara Avrupası'nın Marksist estetikçileriyle Caudwell arasında, önemi azımsanamayacak bir mizaç ve gelenek farklılığı vardır.

Ama bu kadarı yetmiyor Marksistler'in Caudwell'e karşı ilgisizliğini açıklamaya. Hele Büyük Britanya'dakilerin ilgisizliğini hiç açıklamıyor. Oysa asıl burada, Caudwell'in asıl değerlendirilmesi gereken yerde, büyük bir boşluk göze çarpmakta. Bu boşluk, daha Caudwell'in öldüğü sıralarda başlıyor ve birkaç kesinti dışında, aşağı yukarı günümüze kadar devam ediyor.

Caudwell'in kişisel hayatında bir önemli özelliği, oldukça *yalnız* bir adam olmasıydı. Yoksul bir aileden geldiği için üniversiteye gitmemiş, kendi kendine okumuş, aydınlar çevresine girmemişti. Başka komünist aydınlar partiye bağlı ya da bağımsız dergilerde, yayın organlarında çalışır ve isim yaparken, Caudwell buralara da pek sokulmamıştı. Nasıl Marksist olduğu da pek bilinmez. Bu düşünceyi benimsedikten sonra, partinin mahallî bir örgütü olan Poplar Branch'a girmiş, burada herhangi bir parti militanı gibi çalışmıştı. D N. Margolies'in anlattığına göre, trajik ölümü bile o sıralarda fazla dikkat çekmedi. Örneğin Ralph Fox 3 Ocak 1937'de aynı İç Savaş'da öldüğünde *Left Review* haberi veriyor; Cornford öldüğünde, hakkında birçok övücü şey söyleniyor. 12 Şubat 1937'de ölen Caudwell hakkında ise Mayıs 1937'ye kadar ses seda çıkmıyor. (7)

İngiliz Komünist Partisi'nin Caudwell'le resmen —ve biraz geniş kapsamlı— ilgilenmesini görmek için, ölümünden on üç yıl sonraya, *Modern Quarterly*'nin Kış 1950 sayısına kadar beklememiz gerekiyor. Partinin edebiyat ve kültür dergisi bu sayıdan sonra bir Caudwell tartışması açıyor ve dört sayı boyunca, 1951 güzüne kadar sürüyor bu tartışma.[1] Ne var ki, bu olayda da vurgulanan Caud-

well'in ne kadar iyi bir Marksist edebiyatçı olduğu değil bunun tam tersi. Bu konuda ilk yazıyı Cornforth yazıyor ve Caudwell'in kitaplarını oldukça sert bir biçimde eleştiriyor. Ertesi sayıda, George Thomson'un Caudwell savunması yer alıyor (Thompson'a göre, neredeyse kasıtlı olarak, çok az bir zaman tanınmış Thomson'a) (8). Bundan sonra açılan tartışmada dergiye yazı gönderenlerin çoğu Caudwell'i savunuyor; fakat dergi son sözü de Cornforth'a bırakarak, tartışmadan *hangi sonucun* çıkmasını amaçladığını yeterince açık bir biçimde gösteriyor. *Modern Quarterly*'nin bu değerlendirme girişiminden sonra, artık İngiltere'deki Marksistler arasında da Caudwell'in pek fazla sözü edilmiyor. Yalnız Thomson, o tartışmadaki yazısında da belirttiği gibi, koyu bir Caudwell taraftarıdır ve kendi eserlerinde onun tezlerinden yararlanmakta devam eder. Caudwell'in eserleri bile bu dönem içinde derli toplu bir şekilde yayımlanmaz. Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, parti içinde egemen olan kesim Caudwell'in yazdıklarından pek fazla hoşnut değildir. Bu tavrın *politik* gerekçeleri, o günlerdeki tartışmada doğrusu pek de anlaşılmaz. Çünkü Caudwell'i eleştiren de, savunan da, aynı otoriteleri imdada çağırmakta, aynı otoritelere saygı duymaktadır. Stalin, Jdanov ve Lyssenko, bütün tartışanlar için karşı çıkılmaz kişilerdir. Yaşasa, Caudwell'in de aynı yaklaşımı paylaşacağını tahmin edebiliriz. Ama olaya bugünün perspektefinde baktığımızda, parti içinde belli bir egemenliği olan kesimin, Stalin süzgecinden geçmiş bir Marksizm yorumunun daha gerçek sahibi olduğu ve Caudwell'i bu kesimin eleştirdiği söylenebilir. Ama bunu söylemek, Caudwell'in kendisinin bilinçli bir anti-Stalinist olduğu anlamında alınmamalı. Ortada bir aykırılık varsa, bu aykırılık daha çok Caudwell'in yalnızlığından, entellektüel etkilerden uzak olarak kendi düşüncesini geliştirmesinden ileri geliyor. Belli ki Marksist olmadan önce de çok okumuş, çok düşünmüş bir kişi Caudwell. Marksist olduktan sonra bu eski okuduklarını inkâr etmemiş, yeni vardığı dünya görüşünün çerçevesi içinde, bu eski bilgilerini de bir senteze

sokmaya çalışmış. Dolayısıyla, Marksizmin, o sıralarda resmî ve ortodoks bir okul haline gelmeyi başarmış olan edebiyat anlayışının bir hayli dışında yer alıyor. *Modern Quarterly*'deki eleştiri kampanyasını açan Maurice Cornforth ve arkadaşlarını tedirgin eden şeyin, işte bu, ortodoksluk dışına taşma eğilimi olduğu anlaşılıyor.

Böylece, partinin resmî çizgisi dışına düşen Caudwell, birçok okur bulmakla birlikte, anlaşılır bir şekilde, Marksistler tarafından da fazla bir «akademik» ilgi görmedi. Bu ilgisizlik, bugüne kadar sürüp geldi. Öte yandan, Caudwell kendisi, kısa hayatında ve kendi koşulları içinde, bu durumunu değerlendiremezdi. Bir başka söyleyişle, ortodoksluğun dışına çıkmak gibi bir kaygısı yoktu ve herhalde bunun bilincinde değildi. Bilincinde olsa ne yapacağını düşünmek, bir spekülasyon konusu olabilir ancak. Yazdığına sahip çıkıp kendini savunabilir, böylece kendisini ortodoksluktan ayırır gibi görünen eğilimlerin çizgisini kalınlaştırabilirdi. Ya da, çağının birçok Komünistinin yaptığı gibi, «parti benden iyi bilir» diyerek, düşüncelerini değiştirmeyi kabullenebilirdi.

Yukarıda sözünü ettiğimiz, Kara Avrupası'nın klasik felsefeden ve özellikle Hegel'den yararlanan Marksist estetikçilerine gelince, onlar, Sovyetler Birliği'nde Stalin döneminden kurulan ortodoksluğa bilinçli bir karşı çıkış içindeydiler. Hattâ, bu klasik geleneğe dönüp sarılmaları da, sözkonusu ortodoksluğa karşı tutunacak bir dal arama ihtiyacına bağlanabilir. Caudwell, o dönemde onların ihtiyaçlarına da karşılık veremezdi, çünkü Caudwell'in eserlerinin kendileri geliştirilmeye muhtaçtı.

Bugünlere geldiğimizde, özellikle Büyük Britanya'da, Caudwell'e karşı eskisiyle kıyaslanamayacak kadar ciddî ve bilimsel bir ilginin yeniden uyandığını görüyoruz. Bunun hem Marksizm çapında genel, hem de İngiliz Marksizmi çapında daha özel nedenleri olduğunu sanıyorum. Birinci etmeni kısaca şöyle özetleyebiliriz: Yukarıdan beri sözü edilen Stalinist ortodoksluk, dünyadaki Marksist teori ve pratiğe egemen olduğu ölçüde, her konuda ve alan-

da olduğu gibi estetik ve eleştiri alanında da bilgi ve teori üretimini kısıtlamıştır. Zamanla bu ortodoksluk politik dayanaklarını da yitirerek inandırıcı olmaktan çıkıverince, özellikle sanat alanında önceden beri varolduğu halde bilincine varılamayan boşluk, birdenbire bütün çıplaklığıyla *görünür* hale gelmiştir. Bu durumda, böyle konularla uğraşan Marksistler'in, umutla geri dönmeleri kaçınılmazlaşmıştır. Bu genel arayış çabası içinde, vaktiyle ilginç ve *özgün* şeyler söylemiş Caudwell'in de hatırlanması doğaldır. Nitekim, son yıllarda kitapları birçok yeni baskı yapmıştır.

İkinci, ulusal ve özel etmene gelince, o da şüphesiz birinci etmenden etkileniyor. Bunun yanısıra, Büyük Britanya Marksizminin kendi özgül gelişme helezonuna da uyuyor. İlkin otuzlarda, Britanya adasında Marksizme karşı canlı bir ilgi uyanmıştı. (9) Savaş ve soğuk savaş sırasında bu ilgi küllendi, Marksist düşünce ve hareket büyük ölçüde durakladı. Şimdi, altmışlardan bu yana, Britanya'da Marksizmin bir rönesansını gözlemliyoruz. Belki tarihte ilk olarak bu yıllarda, Britanyalı aydın Marksistler Kara Avrupası'ndaki düşünce arkadaşları ile aşağı yukarı eşit bir teorik düzeyde düşünüyor, konuşuyorlar. Bu rönesans denebilecek canlılık ortamında, onlar da kendi ulusal Marksizm geleneklerine dönüp bakmak gereğini duyuyorlar. Baktıklarında, otuzlardan bugüne kalmış en göze çarpan kişilik, şüphesiz Christopher Caudwell'inkidir. Ama Caudwell üzerine bugün yapılan incelemeler —hiç değilse bunların çoğu— eski *naive* tartışmalardan bir hayli farklı. Denilebilir ki, Caudwell'in kendisinin de ancak ender anlarda eriştiği bir teorik düzeyden bakılıyor şimdi ona ve yazdıklarına. Bir başka söyleyişle, *Modern Quarterly*'deki düzmece eleştirellik değil, gerçek bir eleştirellik sözkonusu bugün.

(ii) *Dolaysız Koşulları İçinde Caudwell*

Batı'nın edebiyat dünyasına baktığımızda, bir dünya

görüşünün, bir açıklama ilkesinin disiplin veren kuralları çevresinde oluşmuş bazı akımlar, estetik ve eleştiri anlayışları görürüz. Psikanalitik eleştiri anlayışı, «arketipsel» eleştiri anlayışı, yapısalcı eleştiri anlayışı bunlardan birkaçıdır. Böyle anlayışlar, ulusal sınırlarla sınırlı değildir. Uygulayıcının uyrukluk durumu, düşüncelerinin oluşumunda ikincil bir rol oynar. Hiç şüphe yok ki Marksizm —dünya görüşünün en temel gereklerinden biri de buna uygundur zaten— bu tür uluslararası akımlardan biridir.

Öte yandan, güçlü edebiyat ve estetik geleneği olan ülkelerin, «akım» denmese bile, bir tür mizaç birliğinden veya yakınlığından kaynaklanan ulusal *eğilimleri* olduğu da söylenebilir. Bu anlamda, bir Fransız okulundan, kesinlikle bir Alman okulundan ve gene kesinlikle bir Anglo-Sakson okulundan söz edebiliriz. Bu okullar içinde yer alan kişiler, birbirlerinden çok farklı görüşlerle ortaya çıksalar da, genellikle onları akraba kılan bir düşünce iklimi vardır ortada.

Caudwell'in eleştirel ürünlerine baktığımızda, bu iki bağlamı da ele almak gerekiyor. Yazar açısından önemli olan, onun kendi bilinçli seçmesinin nesnesi, yani Marksist akımdır elbette. Caudwell'in bir estetikçi olarak değeri son analizde bu akım içinde belirlenecek. Öte yandan, yukarıda kısaca değindiğim gibi İngiliz eleştiri tarihinden de esinlenmiştir Caudwell (özellikle, bu eleştirinin *ampirist* temelinden). Dolayısıyla, düşüncesinin oluşumunda ulusal etkiler de araştırılacak.

Böylece, konuya, Marksist estetiğin Caudwell'e gelinceye kadar geçirdiği evrimi özetleyerek gireceğiz. İlk öncüler ne demişlerdi, Rusya'da ilk sosyalist devrimden sonra sosyalist bir rejimin oluşmasıyla birlikte, nasıl bir sanat ve estetik anlayışı belirdi? Bunları özetlerken tartışmaya girmekten kaçınmaya ve mümkün olduğu kadar *betimleyici* bir anlatım kullanmaya çalışacağım. İngiltere'nin ulusal geleneğine vardığımızda, iki bölüm açmak gerekiyor. Birincisi, Marksist- olmayan gelenek; ikincisi, otuzlarda ye-

şermeye başlayan Marksist akımın ve bu akım içinde sivrilen belli başlı yazarların durumu.

Caudwell'in entellektüel arka-planını böylece çizdikten sonra, kendi görüşlerinin belirtilmesine geçeceğiz. Burada, özetlemeyi asgariye indirmek ve ileri sürülen tezlerin eleştirilmesine, tartışmasına bir an önce geçmek gerekiyor. Bunu yaparken, şüphesiz, Marksist olan veya olmayan başka estetikçilerin veya düşünürlerin teorileri ile karşılaştırmalar yapmak gerekecek. Son bölümlerde ise, Caudwell'in incelenmesinden ve eleştirilmesinden çıkan sonuçların ışığında, kendi ileri sürmek istediğim tezlere ve hipotezlere yer vereceğim. Öyle sanıyorum ki Caudwell'in estetik teorisinin asıl değeri, çağının estetik yorumlarını aşmış olmasından çok, onları aşma yolundaki —biraz da bilinçsiz— çabasında yatıyor. Sanatın bir «yaratma» olduğunu ileri süren romantik kökenli tez, Caudwell'e yetersiz geldiği içindir ki, Marksist yönteme başvurarak daha *«maddeci»* bir açıklama tarzı aramıştır. Öte yandan, Marksizmin özellikle sosyalist gerçekçilik içinde formüllenen, sanatı bir «yansıtma» eylemi olarak açıklayan kaba yaklaşımdan da uzak durmaya çalışmıştır. Caudwell'in eserlerinde biçimlenen sonuç, bence, bu iki anlayış, yani «yaratma» ve «yansıtma» arasında doyurucu bir sentez vermiyor. Ne var ki, iki anlayış arasında aradığı uzlaşma, birbirlerini dıştalayan bu iki kutup dışında bir çözüm bulunabileceği varsayımını içeriyor. İşte son bölümde yapmayı amaçladığım şey, Caudwell'in belki işaret ettiği, ama kendisinin varamadığı bu yeri araştırmak ve sorunun terimlerini doğru koymaya çalışmak olacaktır.

Birinci Bölüm

CAUDWELL ESTETİĞİNİN DAYANAKLARI

I

MARKSİST ESTETİK

Christopher Caudwell, otuzların başlarında Marksist teoriyle tanıştı. Bu teoriyi, bütünsel bir dünya görüşü olarak benimsedi. Ne var ki, bu bütünsel dünya görüşüne dayalı bir estetik teorisi o günlerde henüz kurulmamıştı (Bugün de kurulduğu söylenemez). İlk kurucular, Marx ve Engels, birçok sorunu incelerken sanat ve edebiyata da değinmişler, ama doğrudan doğruya sanat konuları üzerine bir şey yazmamışlardı. Daha sonraki Marksistler arasında yalnız Plehanov bu konuyu özellikle önemsedi ve bir teori geliştirmeye çalıştı. Rusya'daki devrimi gerçekleştiren Bolşevikler de, politik mücadeleye büyük bir öncelik vermişler, sanata böyle bir bağlam içinde değinmişlerdi. Bunların arasında özellikle Troçki'nin, sanat üzerine, kitap boyutuna erişmiş yazıları önemlidir. Gelgelelim, Caudwell'in Yanılsama ve Gerçeklik kitabının sonuna koyduğu bibliyografyada Troçki'nin adını görmeyiz. Caudwell ya bu yazıları görmemiş, okumamış ya da yaşadığı günlerde yazarın politik bakımdan «makbul olmaması» nedeniyle, bibliyografyasına almak istememiştir.

Otuzlara varmadan önce, Sovyetler Birliği'nde kurulmaya başlanan sosyalist rejim, sanat konusunda da bir ilkeler demeti geliştirmeye başlamıştı. Bu ilkeler, Stalin'in sanat konularındaki sözcüsü Jdanov'un yazılarıyla belir-

li bir tamamlanmışlık kazandı. Ne var ki, Caudwell'in kitaplarını yazdığı dönemde bu ünlü Jdanovizm de daha yeni yeni ortaya çıkıyordu. Ancak kırkların sonuna doğru Jdanov'un —ve dolayısıyla Stalin'in— sanattan ve sanatçılardan ne beklediği açıkça ortaya çıkacaktı. *Modern Quarterly*'de yayımlanan Caudwell eleştirileri işte bu ilkelerin ışığı altında oluşmuş sayılmalıdır. Burada söylenen, dile getirilen asıl önemli tema, Caudwell ile Jdanov arasındaki uyuşmazlıktı. Giriş bölümünde andığım, «Yansıtma olarak sanat» anlayışı, Jdanov'la birlikte doruğuna erişmişti. Caudwell ise bu yeni resmîleşmiş ortodoksiye gereğince uymuyordu. Marksist estetiğin tarihçesini verirken, «yaratma/yansıtma» veya mümkün olan üçüncü yoruma ancak örtük bir biçimde değinebileceğim. Ancak, Jdanov'da varılan sonucun, Marksist sorunsalın terimlerinde bir değişiklik yaratmış olduğunu şimdiden belirtebilirim.

Görüldüğü gibi, zaman olarak oldukça «bakir» bir dönemde ortaya çıktı Caudwell. Çalışmasının özgünlüğü ve değeri buna bağlıdır. Bunun Caudwell için bir avantaj olduğunu, Margolies de, biraz çekingen bir dille olsa bile belirtiyor: «Çalışmasında parti yönlendirmesinden uzak olduğu için, yerleşik otoriteleri gocundurma tehlikesiyle pek fazla karşılaşmıyordu.» (1)

Şimdi, Caudwell'in yazmaya başladığı dönemde, Marksist estetik teorisi adına ne gibi bir mirasla karşı karşıya olduğunu araştıralım.

1. Klasikler

Marksizm, hayatın bütününü açıklama iddiasında olan bir düşünce sistemidir. Bu iddiayı taşıyan her teori gibi, kendi ögeleri arasında bir tutarlılık ve uyarlılık sağlama çabasındadır. Marx ve Engels, kaçınılmaz olarak, teorilerini en yüksek bir soyutlama düzeyinde, genelleme düzeyinde kurmaya çalıştılar. Bu soyutlama düzeyinden aşağıya inerek, daha özgül ve somut sorunları da incelediler.

Ancak, bu yönelişleri, teorilerinin ana dayanaklarını sağlamlaştırma amacına yönelikti. Örneğin Marx, *Kapital*'de, kapitalist üretim tarzını bütün ayrıntılarıyla inceledi. Engels ise, iki düşünürün birlikte kurdukları genel teoriyi, daha özel alanlara uygulama çabasına girdi. *Anti-Dühring* gibi bir kitap, bir polemiğin çerçevesi içinde, son derece geniş bir alana tarihi maddeci ve diyalektik maddeci teori açısından bakma çabasının ürünüdür. *Ailenin, Devletin ve Özel Mülkiyetin* Kökeni, Marksist teoriyi, kapitalizm öncesi toplumsal formasyonlara ve üretim tarzlarına uygular. Doğanın diyalektiği, doğa bilimlerinin diyalektik maddecilik ilkeleri ışığında yeniden incelenmesidir vb. Sözün kısası, Marx ile Engels'in kurdukları genel teori, bazı önemli alanlarda, daha özel yörelere de uygulanmış ve «alt-teori» diyebileceğimiz birtakım teorik formasyonlar geliştirilmiştir. Gelgelelim, bu özel alanlar arasında, estetik alanı yoktur. Her iki düşünür de sanata ve edebiyata özellikle düşkündürler. Marx, *Kapital*'i yazmayı bitirdikten sonra, Balzac üzerine bir çalışmaya girmeyi bile düşünüyordu. Ama o da, Engels de, sanat ve edebiyatla doğrudan doğruya ilgilenmeye fırsat ve vakit bulamadılar. Böylece, başka birçok alan üzerine söylenmiş sistemli sözler bıraktıkları halde, estetik konusunda klasiklerden böyle bir miras kalmadı. Hiçbir şey kalmadığını söyleyemeyiz. Bazı teorik metinlerinde bu konuda önemli sözleri vardır, ama bunlar geçerken söylenmiş sözlerdir. Ayrıca, çok önemli bazı mektupları da vardır. Bunlarda, kendilerine gönderilmiş bazı edebî eserlerin yazarlarına, sözkonusu eserler üzerine düşündüklerini yazarken, nasıl bir eleştiri anlayışından yana oldukları da ortaya çıkar.

Bazı Marksistler, orada burada söylenmiş bu gibi sözlerin derlenmesiyle, Marx ve Engels'in Marksist estetiğin temellerini yeterince atmış olduğu inancındalar. Öyle sanıyorum ki, böyle bir iddiaya en fazla karşı çıkacaklar, Marx ile Engels'in kendileri olurdu. Teorinin ne demek olduğunu bilen insanlar olarak, bu tür kopuntulu sözlerden bir estetik teorisi çıkarılamayacağını söylerlerdi.

Bu, Marksizmden bir estetik teorisi çıkarılamayacağını söylemek değildir elbette. Dünyayı açıklamaya yönelik genel bir teori, gerçekten bir iç tutarlılığa sahipse, daha özel ve dar bir hayat alanını da açıklayabilecek şekilde geliştirilebilir. Ama, Marx ve Engels'in sanat ve edebiyat üstüne yazmış olduğu cümleleri bir araya toplayıp, «İşte Marksizmin sanat teorisi» denirse, bu açıkça yetersiz olur.

Caudwell ve onun gibi bir «Marksist sanat teorisi» kurma çalışmasına girişen her teorisyen, ilk adımda bu durumla karşılaşmışlardır. Ellerinde genel bir teori vardır; bu genel teorinin ilkeleriyle tutarlı olarak, sanatın mahiyetini, doğuşunu, işlevini açıklamaları gerekmektedir.

Marx ve Engels, yukarıdaki özetten de anlaşılacağı gibi, sanat konusuna oldukça *pratik* bir tavırla değindiler. Bir düşünürün, kendisine gönderilmiş bir sanat eseri üstüne düşüncelerini söylemesi, sanatın ne olduğunu açıklaması demek değildir. Ama sanat teorisi kurmak isteyen biri belki, ilk adımda *bu* sorunun cevabını bulmak zorundadır. Böyle bir cevap arayan biri, Marx'da, şöyle bir ipucu bulabilir: *Grundrisse*'nin Giriş'inde, düşünce ve bilgi biçimleri üzerine konuşurken söylenmiş bir söz:

> Örneğin en yalın ekonomik kategori, sözgelişi mübadele değeri, varolabilmek için bir ahaliyi, üstelik belli ilişkiler dahilinde üretim yapan bir ahaliyi, ayrıca da belli bir aile ya da komün ya da devlet vb. çeşidini ön- gerektirir. Verilmiş, somut, yaşayan bir bütünlük dahilindeki soyut, tek yanlı bir bağıntıdan başka bir biçimde varolmasına imkân yoktur. Buna karşılık bir kategori olarak ise mübadele değeri tufan-öncesinden kalma bir varoluşa sahiptir. Bu durumda, kavramsal düşünceyi gerçek insan, kavramsallaştırılmış dünyayı da başlı başına tek gerçeklik belleyen bilinç türü için —felsefi bilincin en belirgin niteliği— kategorilerin hareketi, tüm dünyanın üretildiği —ama ne yazık ki dış dünyanın darbeleri ile tökezleyen— gerçek üretme eylemi olacaktır; somut bütünlük bir düşünceler bütünlüğü, düşüncede-somut, gerçekten düşünmenin, kavramsallaştırmanın

bir ürünü olduğu ölçüde -bu gene bir totoloji oluyor ama- doğrudur bu; ama kesinlikle, gözlem ve gözlemlenen şeyi zihinde canlandırmanın dışında ya da üstünde kendi kendini idrak edip üreten Kavram'ın ürünü olarak düşünüldüğünde değil; en doğrusu, gözlem ve zihinde canlandırmanın işlenip kavramlar haline getirilmesinin bir ürünü olarak anlaşıldığı ölçüde. Kafada ortaya çıktığı şekliyle, bir düşünceler bütünlüğü olarak çıktığı şekliyle, bir düşünceler bütünlüğü olarak bütünlük, elinden gelen tek yoldan, sanat, din ya da pratik-akıl yollarından ayrı bir yoldan âlemi özleştiren düşünen kafanın bir ürünüdür. (2)

Oldukça uzun ve karmaşık bir alıntı bu. Ama, son cümledeki «sanat»la ilgili kısacık sözü gereğince anlayabilmek için, bütün bu uzun alıntı gerekli. Bu metinde iletilmek istenen anlam üzerinde ileride daha ayrıntılı biçimde duracağız. Şimdilik bizi ilgilendiren sorun açısından bunun önemi, sanatın «dünyayı algılama biçimlerinden biri» olarak nitelenmesidir. Şu halde, Marx'a göre sanatın, özünde, bir «bilgi biçimi» olarak tanımlandığını söyleyebiliriz. Doğruluğu veya yanlışlığı bir yana, bu tanımlamanın, bir başlangıç ilkesi olarak önemi açık. En azından, sanatın mahiyeti konusundaki araştırmanın hangi noktadan başlayıp nasıl bir yönde geliştirilmesi gerektiğini gösteriyor. Bu metin, Caudwell'in bibliyografyasında yer alıyor ve belli ki onu etkilemiş; çünkü Caudwell'in sanata bakışı bu çerçeveye yer yer yakındır.

Sanat sözü, «güzellik» kavramını çağrıştırır hemen. Marx, ilk gençlik eserlerinde bu kavram üstünde durmuştur. *İktisadi-Felsefi El Yazıları*'nda insanî üretimi hayvanların üretiminden ayırırken, insanî bilincin, yapılacak işi, işten önce zihinde tasarlamasının öneminden söz eder ve ayrıca şunu söyler: «...İnsan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır.» (3) Bu sözle, estetiğin ezeli sorularından birinin eşiğine getirmiş olur bizi. İnsanın, yaptığı nesnelerde güzellik kuralına uyduğunu hepimiz söyleyebiliyoruz; ama bu, *güzelliğin ne olduğunu* açıklamaya yetmiyor. Marx'ın buradaki sözünden güzelliğin, kendi kural-

ları olan değişmez ve nesnel bir kategori olduğu sonucu da çıkarılabilir; oysa bu, her şeyin tarihî olarak belirlendiğini savunan bir düşünür için şaşırtıcı bir önerme. Nitekim, gene aynı kitapta, güzellik diye bir kavram olsa da, bunun içeriğinin toplumsal olacağını içeren sözlerini de görüyoruz: «İnsanın musiki duygusunu ancak musiki uyandırabilir ve musikiden anlamayan kulak için en güzel musikinin bile bir anlamı yoktur... Musikiden anlayan bir kulak, biçimin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insani güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece.» (4)

Ama bunlar da yeterince açık sözler değil. «Kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış». Bunlar anlaşılmıyor. Burada, «güzelliğin» toplumsal içeriği anlatılmak istense de, «biçimin güzelliği» gibi bir sözle doğanın verilmiş güzelliğinin mi anlatıldığı (ya da anlatılmadığı) belli olmuyor. Marx, ayrıca, «toplumsallaşmış» yerine »insanileşmiş» demeyi tercih ediyor. Oysa bu da oldukça değişik bir anlam. Buradan yola çıkıldığında, gene aynı kitapta sözü geçen «insan özü» deyimi ile birlikte, bu «Öz»ün kendini geliştirip gerçekleştirerek başka şeylerle birlikte güzelliğe de erişeceği düşünülebilir. Ama bir «Öz»ün kendini gerçekleştirmesi gibi bir süreç, önceden belirlenmiş karakteriyle, hattâ *teleolojik* diyebileceğimiz yapısıyla, «toplumsal» kavramının içeriğine hiç de uygun değildir - en azından, Marx'ın sonradan bu kavrama yüklediği içeriğe Gelgelelim yukarıdaki alıntılarda sözkonusu olan bulanıklık, ne de olsa bir «ilk gençlik» eserinde vardır. Daha sonraki metinlerinde Marx, «güzellik» gibi soyut kavramlara pek değinmemiştir. Fakat bu da, bütün soyutluğuna karşılık belli bir onsuz edilmezliği olan bu kavramın içeriğini aydınlatmıyor elbette. Bir başka söyleyişle, insanların şimdiye kadar «güzel» derken anlatmak istediği şeyin Marksist tanımı, Marx'tan sonraki teorisyenlerin çözmesi gereken bir sorun olarak kalıyor.

Grundrisse'nin yukarıda anılan Giriş'inde, yani Marx'ın çok daha olgun döneminde yazdığı bir metinde, insanların sanattaki güzellik karşısında tavrı üzerine bazı düşünceler var. Marx burada, çok eski dönemlerde yaratılmış sanat eserlerinin çok daha sonraki kuşaklara hâlâ güzel görünebilmesinin şaşırtıcılığı üstünde düşünür:

> Güzel sanatlar konusunda, kimi parıltılı dönemlerin toplumun genel gelişim durumuyla ve dolayısıyla toplumsal düzenin maddî temeliyle, söz yerindeyse, iskelet yapısıyla tümden orantısız olduğu bilinir. Örneğin çağdaşlara kıyasla eski Yunanlar ya da Shakespeare. Hatta sanat bir kez sanat olarak (sanat yapmak bilinciyle) yapılmaya başlanınca belli birtakım biçimlerin, sözgelişi epik türün, klasik ve dünya çapında çığır açıcı niteliğiy'e artık yaratılamayacağı; dolayısıyla da güzel sanatlar alanındaki kimi önemli biçimlerin sanatsal gelişmenin yalnızca erken bir aşamasında mümkün oldukları kabul edilmiştir. Güzel sanatlar alanındaki birbirinden farklı biçimler arasında böyle bir ilişki varsa, alanın tümü ile toplumun genel gelişimi arasındaki ilişkinin de böyle olmasının, daha baştan çok şaşırtıcı olmaması gerekir... ....Ama güçlük, Yunan sanatıyla epik türün belli toplumsal gelişme düzeylerine bağımlı olduğunu anlamak da değildir. Açıklanması asıl güç olan bunların bizim için hâlâ birer sanatsal haz kaynağı olmaya devam etmeleri ve bir bakıma birer norm, erişilmez birer model yerine geçmeleridir. (5)

Marx'ın koyduğu soru gerçekten önemli. Eskiden yazılmış, bizimkine hiç benzemeyen hayat tarzlarını ve değerleri anlatan eserlerden nasıl oluyor da zevk alıyoruz? Çünkü bunları yalnız tarihi bir ilgiyle okumuyoruz, zevk alarak okuyoruz. Bu soruya verilecek cevap, sanatın mahiyetini açıklamak bakımından belirleyici bir öneme sahiptir.

Marx'ın kendi verdiği cevap hiç de yeterli değil:

> Yetişkin bir insan yeniden çocuk olamaz, yoksa çocuksulaşır. Ama bir çocuğun saflığı ona zevk vermez mi ve aslında kendisi de, daha yüksek bir düzeyde, çocuğun doğuruculuğunu yeniden üretmeye çalışmaz mı? Çocuk her dönemde o dönemin,

kendi doğal doğruluğu içindeki karakterini temsil etmez mi? İnsanlığın, en güzel biçimine eriştiği tarihî çocukluğu, bir daha geri gelmeyecek bir aşama olduğu için neden ebedî bir çekiciliğe sahip olmasın? Yontulmamış çocuklar ve vaktinden önce gelişmiş çocuklar vardı. Eski halkların çoğu bu kategorilere girer. Yunanlar ise normal çocuklardı. Sanat'arının bizim gözümüzdeki çekiciliği, içinde ortaya çıktığı toplumun olgunlaşmamış aşamasıyla çatışmaz. Tersine, çekiciliği bunun bir ürünüdür ve bu sanatı doğuran- ki yalnız onlar bunu doğurabilirdi- olgunlaşmamış toplumsal koşu'ların bir daha geri gelmeyeceği olgusuna sıkı sıkıya bağlıdır. (6)

Marx'ın sorusunun cevabını aramaya *şimdilik* girişmeyeceğim. Ama bence bu cevap yeterli olmadığı gibi, yanıltıcı da olabilir. Şöyle ki, yöntemsel (metodolojik) olarak, çizgisel (linear) bir tarih anlayışını akla getiriyor. Bir insanın, bir bireyin yetişmesinin evreleri gibi, insanlığın gelişmesinin de kesin evreleri var. Yunan toplumunun oluştuğu evre, insan bireyinin çocukluğuna tekabül ediyor. Böylece bir birey nasıl çocukluğunu sever ve gördüğü başka çocuklarda kendi çocukluk çağını hatırlarsa, insanlık da, Yunan sanatına baktığında bir soy olarak çocukluğunu hatırlıyor ve onu seviyor. Ama Yunan toplumuna benzemeyen nice toplum biçimi vardı. Niçin bunları da insanlığın çocukluk dönemi olarak almıyoruz? Çocukluk Yunan toplumu dönemidir dediğimizde, gene teleolojik bir anlayışa kayarız ve bugünkü toplum biçiminin daha Yunan toplumu içinde varolduğunu önermiş oluruz. Bu, belki Hegel diyalektiği içinde mümkündür ama, tarihin birtakım önceden tesbit edilmiş durakları olacağı görüşü maddeci anlayışa sığmaz.

Öte yandan, cevabı henüz verilmemiş bu önemli soruyu sormanın yanısıra Marx bazı başka soruların cevabını kesinlikle vermiş oluyor. Bu cevap, Marksizmin bazı «mekanik/ekonomist/determinist» yorumlarına karşı önceden yapılmış bir uyarı gibidir (her ne kadar, bu tür yorumları büsbütün önleyemese de). Mekanik Marksist anlayış, top-

lumda varolan her şeyi ekonomik temele indirgeme eğiliminde olduğu için, bir dönemin sanatını da o dönemin ekonomik gelişmesiyle bağlantılı olarak ele alma tavrım benimseyebilir. Örneğin kapitalizmde üretici güçler çok geliştiğine göre, sanat da çok gelişmiş olmalıdır ya da, sosyalizmde üretici güçler daha çok gelişeceğine göre, sosyalist toplumda dünyanın en üstün sanatı üretilebilir v.b. Nitekim, bu görüşlerin benzerlerine raslanmıştır. Örneğin devrim-sonrasında Rusya'da ortaya çıkan «Proletkult» (Proletarya kültürü) anlayışı böyle bir temelden kaynaklanıyordu; geçmişin bütün kültür mirasını reddederek, proletaryanın kendi «saf» kültürünü yaratmasını öneriyordu. Marx'ın sözlerinden ise, birtakım kültürel ögelerin, içinde oluştukları toplumsal bütünle (dolayısıyla oluşumuna en çok katkıda bulunan toplumsal sınıfla) sınırlı olmadıklarını anlıyoruz. Bu kadarı da, Proletkult anlayışının anti-Marksist bir karakteri olduğunu gösterir.

İkinci bir nokta —aynı temel ilkeye bağlı, ama değişik kelimelerle dile getiriliyor— Marksist teoriye göre bir «üstyapı kurumu» olan sanatın, *görece özerkliğinin*, ortaya konmuş olması. Bundan, şunu anlayabiliriz. Üstyapı kurumlarının ve bu arada sanatın, toplumun ekonomik temeliyle bağıntısı dolaylıdır, ondan doğrudan doğruya etkilenmez. Geri bir ekonomik temel üzerinde ileri bir sanat oluşabilir. Aynı mantığın sonucu olarak, sanatın değerinin ölçütü, ekonomiye indirgenemez. Sanat, altyapıya karşı görece özerkse, kendi içsel değerlendirme ölçütlerine sahip olmalıdır.

Ekonomik/teknolojik gelişme ile sanatın dolaylı ilişkisini Engels dile getiriyor. Onun da amacı, bir sanat tarihi yazmak değil, sadece tarihî gelişmenin yapısını anlatırken, ilginç bir örnek sunuyor:

> İnsan eli ilk çakmaktaşını işleyip bir bıçak yapıncaya kadar, bizim bildiğimiz tarihî dönemin yanında pek önemsiz görüneceği uzunlukta bir zaman geçmiş olmalıdır. Ama önemli adım artık

atılmıştır: **İnsanın eli serbest kalmıştı,** gittikçe daha hünerli, daha usta olabiliyordu; kazanılan bu esneklik babadan oğula geçiyor ve dolayısıyla her kuşakta daha da artıyordu.

İnsan eli böylelikle yalnızca çalışmayı yapan organ değil, **aynı zamanda emeğin ürünüdür.** Çalışarak, yeni işlere uyarak, kasların, kas bağlarının ve daha uzun zaman sonra kemiklerin bu işler sonucundaki özel gelişmelerini tevarüs ederek ve tevarüs edilen bu ilerlemeleri durmaksızın, gitgide karmaşıklaşan işlerde kullanarak, insan eli iyice kusursuzlaşmış, Raphael'in resimlerini, Thorswalden'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratmayı başarmıştır. (7)

Görüldüğü gibi Engels burada, emeğin ve çalışmanın, sanat üzerindeki dolaylı etkisini, uzun bir tarihi dilim içinde anlatıyor. Ekonomi veya teknoloji, yaratılacak sanatın —ki bu da şüphesiz toplumun çeşitli değerlerine, inançlarına vb. bağlıdır— en genel *zemini* oluşturuyor. Belirli bir hünerlilik derecesine nesnel olarak varmıştır insan eli. Bu hünerlilikle, Raphael'in resimlerini veya belki de Japon resimlerini yaratır. İnsan eli bu işleri yapmak *için* gelişmiş değildir elbette, ama belirli işleri yaparak geliştikçe, örneğin kemanı da daha güzel çalacak esnekliğe, kıvraklığa ulaşıyor. Şüphesiz, el geliştikçe, kıvraklığı arttıkça, kemanın kendisinin yapımı da gelişiyor, inceliyor. Aslında bu süreci, Engels'in sözkonusu ettiğinden daha kısa zaman dilimleri içinde de görebiliyoruz: Örneğin son dört, beş yüz yıllık bir musiki âletleri tarihi, nasıl bir gelişme ve inceleme sağlandığını gösterir.

Buraya kadar iki düşünürün sanat konusunda dolaylı değinmelerinden bazılarını gördük. Şimdi, kendilerini sanat eleştirmenine daha yakınlaştıran bazı sözlerine de bakarak, bu sözlerin nasıl bir düşünce bütünlüğü içinde söylendiğini, bizim bunlardan ne gibi sonuçlar çıkarabileceğimizi inceleyelim. Bu noktada düşünürlerin bazı özel mektupları çıkıyor karşımıza. Örneğin Engels, *City Girl* adında bir roman yazmış olan İngiliz sosyalist Margaret Harkness'e, kitap için düşündüklerini açıklıyor. Marksist sanat

teorisi üstüne yer yer oldukça ayrıntılı bir inceleme yapmış olan Peter Demetz, bu kitabın *(City Girl)* birkaç nüshasının ancak Pritish Museum'da bulunduğunu belirterek, romanın kısa bir özetini veriyor. (8) Bu özetten de anlaşıldığı gibi, Harkness'in hikâyesi bizim için ilginç değil —Engels için de pek ilginç olmadığını tahmin etmek güç değil. Ama Engels, kendisine özel olarak gönderilen kitabı ve mektubu okumuş, nezaketle cevap yazıyor ve Miss Harkness'i biraz aştığını düşünebileceğimiz birtakım öğütler veriyor. Eleştirilerinden biri, işçi sınıfının romanda çok zavallı bir halde gösterilmesi. Engels, nesnel gerçekliğe uymadığı için eleştiriyor bunu, ilke olarak işçi sınıfının her zaman güçlü gösterilmesi gerektiğine inandığı için değil. Nitekim, işçi sınıfının başkaldırmasını göstermenin, bir «*Tendenzroman*» yazmak demek olmadığını ileri sürüyor:

> Sizin açıkça sosyalist bir roman, biz Almanların «Tendenzroman» dediğimiz çeşitten, yazarının toplumsal ve politik görüşlerini yücelten bir eser yazmamış olmanıza kusur bulmaya çalışmıyorum. Benim demek istediğimin bununla hiç ilgisi yok. Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur. Sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine rağmen de sızabilir esere. (9)

Yazarın görüşlerine rağmen sızabilen gerçekçilik konusuna gelince, Engels, iyi bilinen örneğini veriyor. Balzac.

> Balzac, politik bakımdan kralcıydı, en büyük eseri eski güzel toplumun çaresiz çürümesi karşısında yakılmış bir ağıttır; yok olmaya mahkûm sınıfa gönül vermiştir. Ama bütün bunlara rağmen, en derinden duygudaş olduğu adamları ve kadınları, soyluları, sahneye çıkarınca, en keskin hicvini, en acı ironisini yaratır. Gizlemediği bir hayranlıkla sözünü ettiği insanlar da sadece en yavuz politik düşmanları, o sıralarda (1830-36) gerçekten halk yığınlarının temsilcileri olan Colître Saint Méry'nin cumhuriyetçi kahramanlarıdır. (10)

Engels'in bu mektupta yansıyan tavrının çeşitli önemli so-

nuçları var. Bir kere, ilk alıntıda gördüğümüz «yönsemli roman» konusu üstüne onun söyledikleri, daha sonra Jdanov'un formüllediği «Sosyalist Gerçekçilik» anlayışıyla açıkça çelişiyor. Bunun üstünde daha fazla durmaya bile gerek yok. Ancak, yazarın bilinçli amacı ile sonuçta ortaya çıkan gerçeklik arasında kurulan ilişki daha ilginç. Balzac'da böyle bir durum ortaya çıkabiliyorsa, bunun tersini de pekâlâ düşünebilmemiz gerekir. Yani, bu sefer de «ilerici» amaçlarla yazılmış bir eser, yazarının ilericiliğinin bütün içtenliğine rağmen, son analizde «gerici» olabilir. Engels'in bu tesbiti, bir edebî metni yazarının bilinçli amaçlarıyla ve eserin *yüzeyinde* yer alan dünya görüşüyle özdeşleme eğilimine karşı bir uyarı oluyor. Bilindiği gibi, bu anlayış, estetik ve eleştiri tartışmalarında bir hayli uzun bir zaman sonra kesinlik kazanmıştır. Öte yandan, eleştiri terminolojisinde «intentional fallacy» adını alan bu yaklaşım, bugün «meslekten» eleştirmenlerce benimsense de, sanat ve edebiyatla daha «popüler» bir düzeyde ilgilenenler arasında hâlâ son derece yaygındır.

Engels ortaya çıkmış eseri böylece yazarının bilinçli amaçlarından ayırıyorsa, şu halde eseri yazarına karşı bağımsızlaştırmıştır. Bitmiş eser artık yazarının düşüncelerinden, eğilimlerinden farklı bir şey anlatmaktadır. Öyleyse, bir edebî eser kendi «doğruluğunun» kanıtlarını kendi içinde mi taşır? Bir başka söyleyişle, Engels'in eseri yazarına karşı bağımsızlaştırmasının, daha sonraki zamanların Biçimcilik anlayışına yaklaşan tarafları var mı? Hayır, çünkü Engels bir yandan da eserin *hayatı* doğru yansıtıp yansıtmadığı sorusu üstünde duruyor. Şu halde sorun, eserin yazarından bağımsız olarak hayatla kurduğu ilişkide düğümlenmektedir. O zaman, eskiden beri bilinen «yansıtma», yani *mimesis* teorisinin bir yeni türüyle mi karşılaşmış oluyoruz? Gerçekten de, Marksist estetik teorinin en genel sorunsalının (problematic) ne olduğu sorusuna verilecek cevap budur. Marksist estetik teori, çoğunlukla sanatı, hayatın yansıtılması olarak ele almıştır.

Engels'in mektubu da bu «yansıtma» anlayışını des-

tekleyen bir kanıt gibi gösterilebilir. Ne var ki, bu mektupta belirtilen tavır, daha değişik bir anlayışla da değerlendirilebilir, yorumlanabilir. Bu tartışmayı tezin daha sonraki bölümlerinde ele alacağız.

Edebiyatta gerçekçiliğin nasıl olması gerektiği konusunda Engels'in düşündükleri (ve bu konuda Marx'la tamamen aynı fikirdedir) yukarıda parçaları verilen mektuptan anlaşılıyor. Ama bu konuda bir iki örnek daha anabiliriz. Engels'in, Karl Kautsky'nin annesi Minna Kautsky'ye yazdığı mektup da, sanat teorisi açısından, Margaret Harkness'e yazılan mektup kadar önemlidir. Engels'in Minna Kautsky'ye yönelttiği eleştirilerden biri, kahramanlarını fazla «idealize» etmesi:

> «Ama bir yazarın kendi kahramanını fazla yüksek bir kaide üstüne oturtması hiç olmaması gereken bir şeydir ve bana öyle geliyor ki siz burada bu kusuru işlemişsiniz. Elsa da epey idealize ama onda hâlâ biraz bireyselleşme görülüyor; oysa Arnold'da kişilik ilkeler içinde büsbütün erliyip gitmiş. (11)

Engels'in düşündükleriyle Sosyalist Gerçekçilik uygulamasının uyuşmazlığı burada da açık. Onun burada «kusur» dediği soyut ve idealize edilmiş kahraman, bu sanat anlayışının «erdem»i haline gelmişti. Aynı mektupta Engels, hoşgörü ve anlayışla, Minna Kautsky'nin herhalde düşüncelerini olduğu gibi yazmak istediğini, ama buna gerek olmadığını, çünkü zaten kendini ispatlamış bir insan olduğunu da söylüyor.

Bütün bunlardan anlaşılan, Engels'in açıkça taraf tutan yönsemli bir edebiyattan hoşlanmaması, ayrıca bunu doğru da bulmaması. Ne var ki, Harkness'e mektubundaki gibi burada de Engels «yönsemli» yazmaya karşı olmadığını özellikle belirtiyor. Ama bu bir çelişki değil; olmadığını, Engels'in «yönsemli yazar» örneği olarak saydığı adlara baktığımız zaman anlayabiliriz: Aeskhilos, Aristofanes, Dante, Cervantes ve Schiller.

Bugünlerde, bu türlü edebiyata taraftar olanların da, karşı olanların da, «ideolojik edebiyat» diye tanıttıkları an-

layışı, Engels, gerçek anlamda *ideolojik* saymıyor demek ki. Buna karşılık, Shakespeare'in «ideolojik» olduğunu söylemekte herhalde tereddüt etmezdi. Şu halde Engels ideolojiyi, yönsemi, vb. derinde, dünya görüşü düzeyinde arıyor. Bu düzeyde arandığında, elbette ki her yazarın bir taraf tutması, çağının politik konumunu da içeren bir seçmesi vardır. Sanat sanat içindir gibi sloganların ortaya atıldığı, yazarların, politikayı yadsıyarak politik tavır aldıkları bir dönemde (çünkü güncel değil ama geniş anlamında politikanın dışında hiçbir toplumsal varlık kalamaz), böyle bir anlayışın temelinin sakatlığını gösteriyor Engels. Sanat eserinde bir yama gibi duran politikayı ise, reddediyor:

> Ama bence yönsem, özellikle belirtmeksizin, konumdan ve eylemden doğmalıdır ve yazar da, anlattığı toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihî çözümünü okura bir tepsi içinde sunmak zorunda değildir. (12)

Marx da bazı mektuplarında Engels'in sözlerinin benzerlerini söyler. Örneğin, Alman ilerici hareketinin önderlerinden biri olan Ferdinand Lasalle, *Franz von Sickingen* adlı bir tragedya yazar ve görüşlerini almak üzere bunu hem Marx'a, hem de Engels'e gönderir. Marx da ona bir mektup yazarak eleştirilerini bildirir. Bu oyunun *sanatsal* yanından hiç hoşlanmadığı, nazik sözlerinin ardından belli olur. Gerçi daha çok ele alınan tarihî dönem, oyunda temsil olunan tarihi - sınıfsal eğilimler v b. üzerinde durur. Ama şu özlü cümlesi, yukarıda Engels'den okuduklarımızla tamamen aynı içeriğe sahiptir: «O zaman kendiliğinizden daha *Shakespeare'leştirecektiniz*, oysa benim sizin en büyük kusurunuz olarak karşınıza diktiğim şey, *Schiller'leştirmenizdir*» (13) Ondan bir ay sonra Engels de aynı oyun üstünde düşüncelerini Lasalle'a aktarmaktadır. Herhalde Marx'ın yazdıklarından hiç haberi olmaksızın, aynı Shakespeare ve Schiller karşılaştırmasına o da başvurur.

Bütün bunlardan anlaşılan, daha önce söylediğim gibi, temelde dünyayı algılamanın bir biçimi olarak sanat anlayışı. Dolayısıyla, bütün Marksist estetikte olduğu gibi Marx

ve Engels'in zihninde de sanatta gerçekçilik önemli bir konu. Bu gerçekçiliğin nasıl olmasını beklediklerini de aşağı yukarı gördük. Yalnız, burada bir dezavantajlı nokta var. Her iki düşünür de, bir edebiyat eleştirisi örneğine en fazla yaklaşan yazılarını (yani mektuplarını), çok kötü sanat eseri örnekleri üzerine yazmışlardır. Daha karmaşık yapıya sahip olan eserler üzerine bu tür yazılar yazmış olsalar Marksist eleştirinin nasıl olması gerektiğini düşündükleri konusunda biraz daha aydınlatıcı bilgilere sahip olabilirdik.

İkincisi, Marx ve Engels'in savundukları gerçekçilik türünün, Stalinist Sosyalist Gerçekçilik anlayışıyla hiçbir ilgisi olmadığı açık olduğu halde, gene de, sorun tam anlamıyla, özgülleşmiş değil. En azından, bütün *mimesis*-kökenli sanat anlayışlarının karşılaştığı şu temel sorunun cevabı yeterince verilmiş değil: sanatın hayatı yansıttığını kabul ettiğimiz anda, sanatı değerlendirmede, hayatın nasıl yansıtıldığında bakmamız gerekir. Bu da, ikici (dualist) bir ölçü sorunu çıkarır karşımıza. Değerlendirmemizi sadece estetik ölçütlerle yaptığımızda, hayat sorunu havada kalacak; hayatın yansıtılış biçimini kavramaya yönelik ölçütler kullandığımızda, «sanatsal» diyebileceğimiz, ölçütler işlevsiz kalacak. Bu da, «sanatsal bakımdan güzel ama dünya görüşü yanlış» ya da, «savunduğu değerler doğru ama, sanatsal bakımdan yetersiz» gibi ikici değerlendirmelere götürecek bizi (nitekim şimdiye kadar götürmüştür).

Ölçütler bu noktada ikileşince, bu ayrışma ancak bir başka ikileşmenin teorik olarak haklı gösterilmesiyle giderilebilir: biçim/içerik ayrımı. Yuarıdaki türden yargılar mantıki kalabilmek için, böyle bir ikiliğe ihtiyaç duyarlar. Çünkü o zaman, «biçimi iyi, içeriği kötü» ya da «içeriği iyi, biçimi kötü» diyebiliriz. Böylece, «biçim» dediğimizde sanata ilişkin ögeleri, «içerik» dediğimizde de hayata ilişkin ögeleri anlarız. Oysa bir başka mantık bütünlüğü içinde bu olaya baktığımızda, «biçim»ile«içerik» arasında böyle bir karşıtlık herhangi bir inandırıcılığa sahip değildir. «Yansıtma» temelinden yola çıkan teoriler ne kadar inceltilse bu sorun tam olarak çözülemiyor. Ancak, Marksist sanat teorisinin

yaygın inanca aykırı olarak, mimetik kökenli olmadığı (ileride görüleceği gibi) öne sürülebilir.

Marx ve Engels konuyu burada bıraktılar. Elbette bütün söyledikleri bunlardan ibaret değildi. Olmadığını, çeşitli editörlerin bu konuda yaptıkları derlemelerin hacimleri de ispatlar. Ne var ki, bütün bu dağınık sözlerden bir teori çıkarmak güçtür. Bence daha akla yakın olan yordam (prosedür), daha genel ilkelere dayanarak böyle bir teori kurmak ve teoriyi kurduktan sonra, sanat-edebiyat üstüne söylenmiş dağınık sözlerle karşılaştırarak bu teorisinin iç tutarlılığını sınamaktır. Böyle bir yaklasımı zorunlu kılan çok önemli bir etmen, sanat ve edebiyat üstüne bilgi alanımızın bugün eskisiyle kıyaslanmaz ölçüde genişlemesi. Bir yanda, sanatın kendi gelişmesi var. Sinema gibi yeni türlerin çıkışı bir yana, klasik denebilecek türlerde de öyle yeni deneyler yapıldı ki, örneğin bir romanı, sahnede yalnız Balzac'ların, Dickens'ların bulunduğu bir dönemin çerçevesi içinde ele almak mümkün değil. İkincisi, sanatın bu kendi gelişmesinin yanında, çeşitli bakımlardan sanatı anlamamıza yardımcı olacak başka disiplinlerdeki bulgular var: Örneğin psikoloji, örneğin antropoloji. Bu bulgular, Marx'ın ve Engels'in teorik ufkunda, silüet olarak bile yoktu. Nitekim Caudwell de, işte böyle bir deneye girişti Marksist klasiklerden aldığı genel formasyon ve yöntemle, çağdaş bilgiler dünyasına girdi. Sanat teorisini, bu iki öge arasındaki sentezin üzerine oturtmaya çalıştı.

2. *Plehanov*

Marx ve Engels'den sonra Marksist estetik teorisine en önemli katkıyı yapan düşünür Plehanov'dur (aradaki Mehring, Lafargue gibi yazarlar özgün bir görüş getirmediler). Phehanov'un, Caudwell'i anlamak açısından çok önemli olduğu kanısında değilim. Margolies, kitabında Plehanov'a bütün bir bölüm ayırmış, oysa bu yazarın adı Caudwell'in bibliyografyasında geçmekle birlikte ikisinin yazdıkları arasında öyle gözle görünür bir etkilenme durumuna ras-

lanmıyor. Ancak, bilinçli bir etkilenmeye bağlanamayacak bazı benzerliklerden söz etmek mümkün. Plehanov, yalnız Caudwell'i değil, öbür Marksist estetik teorisyenlerini de az etkiledi. Bunun bir nedeni kendi oluşturduğu teorinin yetersizlikleri ve çelişkileri ise, bir başka nedeni de Plehanov'un Rusya'daki devrim süreci içinde oynadığı roldür. Sosyal-Demokrat Parti içinde Plehanov'un Menşevik kanatta kalması, Birinci Dünya Savaşını desteklemesi, Bolşevik devrimine sonuna kadar karşı çıkması, onu başarıya ulaşan Bolşevikler'in gözünde neredeyse bir hain durumuna getiriyordu. Bu bakımdan, Plehanov'un, devrim-sonrası oluşan yeni sanat teorisine olumsuz katkısı oldu. Şöyle ki, bu dönemin önde gelen sanat teorisyenleri, Plehanov'un dediğinin tersini uygulamaya çalıştılar.

Plehanov'un yazdıklarına böyle dar bir pratik çerçeve içinde bakılması bir talihsizlikti. Sanatçının propaganda yapması gerekip gerekmediği tartışıldı. Plehanov'un propaganda sanatına karşı çıkan tavrı eleştirildi ve mahkûm edildi, ama estetik teorisinin temeline, asıl idealist sayılması gereken öncüllerine inilmedi-hattâ birçokları, bunların yeterince «Marksist» olduğunu da düşündü. Oysa derinlemesine bir Plehanov eleştirisi, devrimi başarmış olan Bolşevik kadroya daha tutarlı bir estetik teorinin temellerini kazandırabilirdi.

Plehanov'un estetik teorisi oldukça eklektik bir yapıya sahiptir. Darwin'in, Kant'ın, Hyppolite Taine'in etkilerini bu teori içinde gözlemlemek mümkündür. Sanatın kökeni ve işlevi konusunda açıklama getirebilmek için, antropoloji alanına da bir hayli girmiştir. Bütün bu karışık ögelerden ortaya çıkardığı bütünlük, birtakım önemli çelişkiler içerir. Aynı zamanda, görüşlerini yaydığı alanın, bilim dallarının, Caudwell'inkiyle belirli bir ortaklık paylaştığı da söylenebilir. Ancak, alan az çok aynı olsa da, iki yazarın esinlendiği kaynaklar farklıdır (aradaki zaman farkından ötürü). Plehanov'un biyolojizmi Darwin'den türemedir; oysa Caudwell daha sonraki nöroloji incelemelerine yaslanır vb.

Plehanov'un teorisine güzellik kavramından girebiliriz.

Ve ilk çelişkiyle de, burada karşılaşırız. Çünkü Plehanov güzelliği bir yandan toplumsal değişim çerçevesi içinde, bir yandan da biyolojik işlevsellik çerçevesi içinde açıklamaya çalışır. Darwin ile Marx arasında çok yakın bir ilişki olduğuna kesinlikle inanmıştır. Bazı metinlerinde, Darwin'in bitki ve hayvan dünyası için yaptığı şeyi Marx'ın da insanlar dünyasına uyguladığını söyler. (14) Oysa, iki düşünür arasındaki fark, düpedüz, «devrimci» ile «evrimci» arasındaki farktır. Fakat Plehanov'un böyle bir yakınlığa inancının yanısıra, Darwin onun bir ihtiyacı için çözüm bulur. Çünkü Darwin insanlarda ve hayvanlarda, biyolojik bir güzellik içgüdüsü olduğu fikrini savunmuştur: «Erkek kuşlar tüylerini ve görkemli renklerini uzun uzadıya dişilere sergilediğine ve böyle süslü olmayan kuşlar da bu gibi gösteriler yapmadığına göre, dişilerin, erkeklerinin güzelliğine hayran kaldığından şüphe etmek mümkün değildir.» (15) Hayvanlarda olan bu özellik elbette insanlarda da olacaktır. Böylece Plehanov, Demetz'in haklı olarak eleştirdiği bir eklektizm ve ilke karışıklığı içinde, gidip gelir. Sonunda, idealist karakterini bugün daha iyi kavrayabildiğimiz *potansiyel/gerçekleşmiş* nosyonlarına başvurarak, sözde bir çözüm bulur Buna göre biyoloji «insanlığın yaratıcı imkânlarını belirlemekten başka bir şey yapmaz; iktisat ise, fiili durumda hangi beklenen imkânların tarihî gerçeklik haline geleceğini belirler» (17). Bu tür bir idealizmin, aslında, Kant idealizminden de fazla farkı yok. Kant'a göre, insanda güzelliği algılayan bir ruhi yeti vardır. Onun felsefe diliyle söylediği şey, Darwin'in biyoloji terimlerine döktüğü ve Plehanov'un da bir diyalektik maddeci olarak kabul etmekte sakınca görmediği biyolojik güzellik içgüdüsü ile aynı şey. (Plehanov'dan bilinçli bir şekilde etkilenmediği halde, Caudwell'in de aynı tuzaklara düşmüş olması ilginçtir.)

Öte yandan, gene diyalektik maddeciliğin ilkeleri uyarınca, her şeyin tarih ve toplum içinde belirlenmesi gerektiğine göre, güzellik de toplumsal ve tarihî olarak değişkendir. Burada Plehanov, maddeci anlayışa sadık kalmak amacıyla, güzelliği fayda ilkesine göre açıklama çabasına giri-

şir. Bir yandan, bir sanat eserinde doğrudan doğruya fayda aramamak gerektiğini bilecek kadar anlayışlıdır sanata karşı. Ama faydadan arınmış bir sanat tezinin onu idealizme sürükleyeceğinden çekinir. Böylece, eskiden faydalı olan şeylerin, zamanla faydalı olmaktan çıkınca güzel sayıldığı gibi bir tez geliştirir. Bunun için antropoloji alanına girerek ilkel topluluklardan örnekler gösterir. Örneğin Kızılderililer, süs olarak deriler, hayvan diş ve tırnakları takarlarmış. Bunlar kendi başlarına güzel nesneler olmadıklarına göre, başlangıçta değişik işlevleri olmalı. Takanın cesaretini, gücünü, hünerliliğini gösteriyor olmalıdırlar. Sonradan bu özellikleri kaybolmuş, estetik duygu uyandırmaya başlamışlar ve süs eşyası haline gelmişlerdir.

Bu görüş, yukarıda anlatılan «potansiyel» ve «gerçekleşme» nosyonlarına uygun. İnsanın biyolojik güzellik içgüdüsü, içeriksiz bir potansiyel; içeriği, ekonomik determinizm içinde belirleniyor. Yani, sözgelişi bir Kızılderili kabilesinin teknik koşulları, ne tür fayda mekanizmalarıyla ne tür nesnelerin güzel sayılacağını belirliyor ve böylece içeriksiz biyolojik içgüdü, karşısındaki nesnenin içeriğiyle özdeşleşiyor.

İlkel topluluklar sözkonusu olduğunda Plehanov'un görüşü belki biraz inandırıcı. Ama çağdaş topluma ve sanat ürünlerine geldiğimizde, bu çerçeve bir hayli yetersizleşiyor. Bir kere, süs eşyası gibi bir nesne ile sanat eseri ne ölçüde aynı açıklama söyleminin (discourse) parçası olabilirler? Hele bir edebiyat eseri veya bir musiki parçası gibi sanat eserleri, herhalde bu mantıkla açıklanamaz. Nitekim, bu gibi durumlarda Plehanov da açıklama tarzını değiştirir. Ona göre sanat bilgi verir ve aynı zamanda duyguları etkiler. Gene ilkel toplumlar sözkonusu olduğunda, şöyle bir örnek verir Plehanov: «Bir hayvanı taklit eden bir insan o hayvanın huylarını iyi bilmektedir; huylarını iyi bildiği ölçüde de başarılı bir avcı olacaktır.» (18)

Sanatı böyle faydaya bağlamak maddeciliktir belki; ama hiç şüphe yok ki çok kaba bir maddecilik. Daha ampirik bir düzeyde, Plehanov'un sözünü ettiği dans çerçevesi

içinde, bir avcıya gerekli bilgilerin jestler haline getirilemeyeceğini ve zaten hiçbir zaman böyle bir şey yapılmadığını söyleyebiliriz. Çeşitli eylemlerin ve bu arada hayvanların hareketlerini tekrarlayan dansların hepsi, daha başından, *stilizedir*. Yani, kaba bir taklit zaten hiçbir zaman sözkonusu olmamıştır. Plehanov, belli bir sonuca varmak için spekülatif soyutlamalar yapıyor ve «böyle olması gerekir» diyerek erişmeyi aklına koyduğu hedefe erişiyor.

Daha genel ve teorik bir düzeyde ise, bu tür bir maddeciliğin işlevselci antropoloji maddeciliği olduğunu söyleyebiliriz. Lévi-Strauss'un Malinowski gibi işlevselcilerin totemizm tanımına yönelttiği eleştirinin teorik ilkeleri, Plehanov'un tutumu için de geçerli. (19). Her iki örnekte de, insan beyninin, insan midesinin bir uzantısı haline geldiğini görüyoruz.

Ilkel topluluğun sanatına böyle yaklaşan Plehanov, bu sefer de, çağdaş sanatın açıklanması gerektiği zaman bir açmaza giriyor. Çağdaş toplumda aynı kaba ve mekanik işlevselciliği sürdüremediği için, açıklama terimleri değişiyor yeniden :

> İmgeler ve seslerle icra edilmiş bir sanat eseri, **mantıkî** yetimize değil, **hayalî** (contemplative) yetimize hitap eder; işte bu nedenden ötürü, bizde toplumsal yarar üstüne düşünceleri harekete geçiren bir sanat eserinde estetik tad olamaz: bu ancak estetik zevkin **yerine konmuş** bir şey olabilir: yani böyle bir düşüncenin bize verdiği zevk. Ama bizi bu tür düşüncelere götüren şey bir sanatsal imge olduğuna göre, psikolojik bir bozukluk ortaya çıkar ve bunun sonucunda aldığımız zevki yaratan şeyin bu imge olduğunu sanırız, oysa aslında imgenin uyandırdığı **düşüncelerden** ileri gelmektedir ve dolayısıyla kökü hayalî yetimizin değil, **mantıkî yetimiz'n** işlevinde yatar. Gerçek sanatçı her zaman birinci yetiye hitap etmeye çalışır, yönsemli eserler ise her zaman bizde ortak yarara ilişkin düşünceler uyandırmaya çalışır, bir başka söyleyişle son analizde mantıkî-yetimize hitap eder. (20)

Plehanov'un sonuç olarak anlatmak veya kanıtlamak istediği şey, doğru; sanatın ahlâka veya politikaya indirgenmesine karşı çıkıyor. Ama bunu tamamen soyut bir kavramsal çerçeve içinde yaptığı için, sanatın doğası üstüne hiçbir somut bilgi edinmiyoruz. «Hayalî yeti» ne, «mantıkî yeti» ne? İnsan beyninde, birtakım ayrı işlere bakan devlet dairesi odaları mı var? Hayali yetiye hitap eden sanat eserleriyle mantıkî yetiye hitap eden sanat eserleri, bir evrak karışıklığı gibi, yanlış odalara mı gidiyor? Bilinçliliği böyle «yeti»lere ayırmanın, madeci bir sanat teorisi yolunda bizi herhangi bir yere götüremeyeceği açık. Ayrıca, sanatın, şimdilik kabaca «duygusal» ve «düşünsel» diye ayıracağımız yanları arasına bu kadar kesin bir duvar örmek, birkaç adım sonra bizi yeni açmazlarla yüzyüze getirmeyecek mi? Plehanov'un eleştirmeden kabul ettiği bu «duygu/düşünce» ayırımı, «Rasyonalizm/Romantizm» kutuplaşmasının bir ürünü olarak, özellikle 19. yüzyıl başından beri Batı düşüncesine egemen olmuştur. İleride, Caudwell'in de aynı kutuplaşmanın etkisinde kaldığını göreceğiz.

Görüldüğü gibi Plehanov, sanatın temelini çalışmada bulduğu halde, eski çağların sanatında güzellikle fayda arasında yakın bir ilişki kurduğu halde, modern çağa yaklaştıkça bu sefer insan zihnindeki farklı «yeti»ler üstüne konuşmaya başlıyor. Bu sefer, sanattan mekanik bir fayda beklemenin yanlışlığını vurgulamaktadır. Bunu yaparken, kendinden önceki maddeci (ama Marksist değil) düşünürlerle, özellikle Çernişevski ile bir polemik içindedir. Amacı ilerici olsun, gerici olsun, devlet hizmetine girerek toplumu belirli fikirler veya ahlâki ilkeler doğrultusunda etkilemeye çalışan her türlü sanat anlayışına karşıdır. Propaganda sanatının her zaman politik rejimin hizmetinde olacağını savunur:

> Sanatçıların emrinde olan ilham perileri devlet emrine girerse, çürümenin en açık belirtilerini gösterecek, doğruluklarını, güçlerini, çekiciliklerini yitireceklerdir. (21)

Şu halde, bu yeni ilkenin ışığında, sanatın işlevi ne olma-

lı? Buna da çok yeterli bir cevap vermiyor Plehanov. Belki Margolies'in dediği gibi, «dolaylı»laştırıyor bu işlevi ve bir çeşit «duygusal eğitim» haline getiriyor. (22)

Plehanov'un sanat yorumuna göre, sanat birtakım *fikirlerin* iletilme aracı olmayınca, sanatın değerlendirmesinde de, eserlerin düşünsel içeriği önemli bir rol oynamamalı. Bu konuda da çok belirli değil Plehanov'un tutumu. Aslında, bir sanat eserinde yansıyan genel ideolojik yapıyı çağının ve toplumunun somut koşullarına bağlamayı, eleştirinin başlıca işi olarak kabul ediyor. Ama bununla da kalmıyor ve iyi bir edebiyatın (sanatın) ancak doğru fikirlerden doğabileceğini söylüyor:

> Yetenekli bir sanatçı yanlış bir fikirden esinlendiği zaman kendi eserini de bozar. Ve proletaryaya karşı mücadelesinde burjuvaziyi savunmaya çalışan hiçbir modern sanatçı doğru fikirlerden esinlenmiş olamaz. (23)

Böylece, gene eski ikilemin içinde kalıyoruz. Sanat eserini «güzel» yapan nedir? Sanatsal zenginliği mi, fikirlerinin doğruluğu mu? Bu ikili ölçütü kabul ettiğimizde yeniden «güzel biçim/yanlış içerik» veya tersi gibi çıkmazlara gireceğiz.

Yukarıdaki sözü söylemekle birlikte, Plehanov, düşüncenin doğruluğu ilkesini pek fazla vurgulamaz. Örneğin «sanat sanat içindir» gibi, bütün Marksistlerin düşman olduğu bir sanat anlayışı karşısında bile, oldukça yumuşak ve hoşgörülüdür. Böyle bir anlayışın yanlış olduğunu kanıtlar, ama uygulandığında, sanat için bazı olumlu sonuçlar verdiğini de söyler. Plehanov'a göre, burjuva düzeninin genel yozlaşması içinde sanatçı kendini bu çürümeden uzak tutmak istemiş ve bu nedenle böyle bir sanat anlayışını dile getirmiştir. Dolayısıyla, sanatı ideolojiden koparmaya çalışmasına rağmen, gene bir ideolojik tutumu savunmuştur. Böyle bir tutumu benimsemenin, o koşullar içinde belli bir kaçınılmazlığı vardır. Ayrıca, bu tutumla yarattıkları sanat eserleri gerçekten güzel de olabilmiştir. Böylece Plehanov, Théophile Gautier gibi bazı yazarları

savunur. Bu yaklaşımı, sanat eleştirmeninden beklediği tavır konusunda bir örnek olabilir. Eleştirmenin, ele aldığı eserin hangi toplumsal koşullara bağlı olduğunu, son olarak, bu toplumsal koşulları ne gibi ekonomik etmenler tarafından belirlendiğini tesbit etmesini bekler. Bunlar yapıldığında, sanat eseri bütünüyle anlaşılmış oluyor, niçin böyle bir eser olduğu açıklanıyor. Kendi sınıf temeline bağlandıktan sonra, sanat eserinin iyi olduğunu, kötü olduğunu söylemek, artık bir fazlalık.

Buraya kadar Plehanov üstüne söylediklerimizi özetlersek, ilk belirtilmesi gereken nokta, bu Marksist düşünürün söylediklerinden yeterli, doyurucu bir estetik teori çıkarmanın imkânsızlığıdır. Kaynakları büyük ölçüde idealist (Kant gibi, Darwin'in «içgüdüleri» gibi v b.), öte yandan, bu idealist temeller üzerine bir kılıf gibi geçirmeye çalıştığı maddeciliği ise çok zaman son derece kaba bir maddeciliktir. Buna karşılık, sanat eserinin sanat eseri olarak değerlendirilmesi gereğini vurgulama çabası, Plehanov'un olumlu yanı. Ne yazık ki, bu iyi niyeti, yeterince sağlam teorik gerekçelerle temellendirilememiştir. Çağının birçok Marksisti gibi, bir üstyapı teorisi olmaması (ya da olan üstyapı teorisinin ciddi yetersizliği), sanatın özerkliğini doğru biçimde ortaya koymasını engellemiştir. Öte yandan koyu bir ekonomik determinizme de yol açmıştır bu eksiklik:

> İnsanın estetik duyguları ve kavramları **o'abilmesinin** nedeni, **insanın doğasıdır;** Bu **imkândan gerçekliğe** geçiş, **onu çevreleyen koşullardan** gelir; Bunlar yoluyla belirli bir toplumsal varlığın (yani, belirli bir toplum, belirli bir halk, belirli bir sınıf) **tam bu** estetik zevk ve kavramlara sahip olacağı ve **başka hiçbirine** sahip olamayacağı açıklanır. (24)

Şu parçada da, ilk cümlede «insan doğası» deyimiyle dile gelen «biyolojizm», ardından da, «ekonomik determinizm» göze çarpıyor. Altı çizilmiş «tam bu» ve «başka hiçbir» nitelemeleriyle, oldukça katı bir çerçeve kuruyor Plehanov. Böylece, Hegelci bir diyalektik anlayışıyla, toplumsal bü-

tünü, homojen, ögeleri birbiriyle özdeş ve birbirini yansıtır bir varlık olarak görüyor. Bir başka söyleyişle, belli bir ekonomik örgütlenme belli bir estetiği, belli bir estetik belli bir ekonomik örgütlenmeyi ön-gerektiriyor. Bir yapıdan başlayarak öbür yapıya gidebiliyorsunuz, herhangi bir engebeye takılmadan. Bu anlayış, zaten, yukarıda söylendiği gibi, üstyapıya *hiçbir özerklik payı* bırakmamaktadır.

Bütün bu sonuçların arasında bence en önemsizi (şüphesiz başka yanlışlara bağlı olmakla birlikte), sanat eleştirisinin, yukarıda görüldüğü şekilde sanat eserini toplumsal bağlamına tercüme etmesi ve bunun ötesinde bir değerlendirme veya yargılamaya girmemesi talebidir. Ama işte Bolşevik sanat adamlarına en önemli görünen konu bu olmuştur. Şimdi, Plehanov'un 1917'den sonra Sovyetler Birliği'nde kurulan yeni estetik anlayışları üzerinde oynadığı olumsuz rolü gözden geçirelim.

3. *Lunaçarski: Bir Geçiş Halkası*

Plehanov'un estetik teorilerinden Jdanov'un Sosyalist Gerçekçilik formülasyonlarına doğru giden bir çizgi tesbit edilebilirse, bu çizgi üzerinde önemli bir uğrak, Lunaçarski'dir. Lunaçarski, çelişik özellikleri olan bir kimseydi. Sosyal-Demokrat Partinin Bolşevik kanadındayken, 1905'deki başarısız ayaklanmadan sonra Bogdanov ve arkadaşlarına yaklaşarak o günlerde moda olan Mach düşüncelerini benimsemiş, sonra daha da sağa kayarak mistisizme sarılmıştı. Ama arkadaşları onu kolladılar, etkilemeye çalıştılar, mistisizme bırakmadılar. 1917 devrimi öncesinde, Lunaçarski'yi, önderliğini Troçki'nin yaptığı *Mezrayentsi* grubu içinde görüyoruz. Bu grupla Bolşeviklerin anlaşması sonucu, Şubat ve Ekim dönemleri arasında, Lunaçarski de Lenin'in partisinde devrim için çalışır. Troçki'nin bu dönemde Lunaçarski hakkındaki değerlendirmesi şöyledir:

> İnsanlar ilgi ve duygudaşlıkla —yaşlılar biraz da tepeden bakarak— dinliyordu Lunaçarski'yi. Lunaçarski, olguları ve genellemeleri sunmasını bilen, duygu ve nükteden anlayan usta bir ko-

nuşmacıydı, ama hiç kimseye önderlik etme iddiasında değildi. Kendisinin bir öndere ihtiyacı vardı. Devrim yaklaştığı ölçüde, Lunaçarski de hızla soldu ve renkli etkilerini kaybetti. (25)

«Renkli etkilerini» kaybetmiş olsa da, devrim anında Bolşevikler Lunaçarski'yi Eğitim Bakanı yaptılar. Bu sırada ilginç bir davranışı oldu. Petrograd'da devrimcilerin Çarın Kışlık Sarayına girdikleri ve içerideki eşyaları parçaladıkları yolunda bir haber gelince, Lunaçarski bu barbarlık karşısında bakanlıktan istifa etti. Sonradan haberin yanlış olduğu anlaşıldı ve Lunaçarski görevine devam etti. Sanata saygısını gösteren, kanıtlayan bir anekdot bu.

Yukarıda kısa hayat hikâyesinde bile belli olan ideolojik dolambaçlılık, Lunaçarski'nin çok sağlam bir Marksist olmadığının bir belirtisi sayılabilir. Aynı zamanda, heyecanlı, coşkularıyla hareket eden bir insan olduğunun. Yazılarına bakıldığında, böyle bir izlenimin daha da pekişeceği kanısındayım.

Heyecanlı bir insana yeterince coşku kaynağı olabilecek büyük bir olayın, bir devrimin ertesinde Eğitim Bakanlığı gibi önemli bir göreve gelen Lunaçarski, bu konumuyla, ülkenin sanat ve kültür faaliyetlerinden birinci derecede sorumlu bir kişi haline geldi. Politik iktidar elde edilmişti, fakat toplum büyük bir kargaşalık içindeydi ve sosyalizmin böyle geri bir toplumda ve bu kadar çetin koşullar (savaş, iç savaş v.b.) altında kurulabilmesi için insanüstü çabalar gerekiyordu. Lunaçarski, sanat sorununu öncelikle böyle koşullar içinde ele aldı. Plehanov'u eleştirdiği konular da bu bağlamda sıralanır. Lunaçarski, Bolşeviklerin Menseviklerle giriştikleri politik mücadeleyi sanat planında Plehanov ile devam ettirir gibidir. Menşeviklerin politik iktidara müdahale etmeme tavırları, Plehanov'un, bir eleştirmen olarak, sanat eserine müdahale etmeme tavrına yansımış gibidir. Menşeviklerin köylülüğü küçümsemesiyle, Plehanov'un yazar olarak Tolstoy'u önemsememesi paralel gibidir; Lunaçarski, Rus köylülüğünün yazarı olduğu için Tolstoy'u öven Lenin'in yanında tavır alır. Menşeviklo-

rin «ekonomist determinizmi» üstyapıya önem vermemeleriyle atbaşı gidiyorsa, bu arada politik mücadeleyi küçümseyip hayatı ekonomik ilişkilerden ibaret görüyorlarsa, Bolşeviklerin tavrı da bunun tam tersi olmuştu. Şimdi, edebiyat ve sanat konusunda da Plehanov, eserin hangi ekonomik koşullardan doğmuş olabileceğini araştırmakla yetiniyor, iyiliğini kötülüğünü, yararını yararsızlığını tartışmayı fazlalık sayıyordu. Lunaçarski'nin gözünde bu, Menşevizmin sanat alanına yansımış biçimi olmalıydı Dolayısıyla, bu tavra karşı mücadele verilmeliydi. Plenanov, şunları söylemişti:

> Marksisti, örneğin «aydın'atıcı»dan ayıran şey, «aydınlatıcı»nın edebiyata özel amaçlar vermesi ve özel taleplerde bulunmasıdır; «aydınlatıcı» bir eseri bazı özel idealler açısından yargıladığı halde, Marksist, şu ya da bu eserin ortaya çıkışının doğal nedenlerini açıklamakla yetinir. (26)

Plehanov'un «aydınlatıcı» derken, Belinski, Dobrolyubov, Pissarev ve öncelikle Çernişevski gibi Marksist olmayan eski Rus maddeci düşünür ve eleştirmenlerini kastettiğini biliyoruz. Sanattan, edebiyattan, özel ve toplum için yararlı görevler bekleyenler onlar. Plehanov'a göreyse bu iyi niyetli bir ahlâkçılık belki, ama bilimsellik değil.

Devrim hükümetinin bakanı olan Lunaçarski'nin ise, «Marksist eleştirmen»den bu derece tarafsız bir işlev bekleyemeyeceğini, şimdiden tahmin edebiliriz. Gerçekten de, Lunaçarski'ye göre Marksist bir eleştirmen sadece nedenleri açıklamakla yetinemez, o aynı zamanda bir savaşçı ve bir kurucu olmalıdır. Fakat toplumda her şey devrimin başarısını koruma ve sosyalizmi kurma amacına tabi kılınarak seferber edilecekse, sanatın ve sanatçının da aynı şeyi yapması gerekir. Eleştirmenin işi ise, sanatçının gerçekten böyle yapıp yapmadığını araştırmaktır. Böylece, Plehanov'un eleştirmene verdiği, daha çok *betimleyici* işleve karşılık, Lunaçarski, değerlendirmeye ağırlık tanır. Bu değerlendirmenin ölçütü, sözkonusu koşullar altında, sanatla hiç de ilgili değildir. Bunu da açıkça söyler Lunaçarski:

»Proletaryanın zaferine ve gelişmesine yardımcı olan her şey iyidir; buna zarar veren her şey kötüdür.» (27)

Lunaçarski'nin teorik ufkunun oldukça dar olduğu anlaşılıyor. Plehanov yanlışsa, doğru kim? Bu sorunun cevabını kestirme yoldan bulur Lunaçarski. Plehanov yanlışsa, onun eleştirdiği Çernişevski doğru olmalıdır. İki düşünürü şu terimlerle karşılaştırır Lunaçarski:

> Bugünün eleştirisinin, edebiyat üstüne, ne olması gerektiği açısından, konuşmaya hakkı var mıdır? Yazarların ısmarlama yazmak zorunda olduğunu, en iyi okurların, bu geçici dönemde, bilgilerini artırmak, ülkedeki toplumsal grup ve sınıfların hayatlarını incelemek için malzemeye ihtiyaçları olduğunu söylemeye hakkı var mıdır? Yazarların, cumhuriyetimizin genç yurttaşlarının nasıl olması gerektiğini gösteren olumlu karakterler yaratmasını talep etmeye, gelişmemize zarar veren kusur ve eksiklikleri gözümüzde aşağılık hale getirecek şekilde damgalamalarını istemeye hakkımız var mı? Bu ahlâkî talepleri edebiyata empoze etmeye hakkınız var mı? «Tatlı ses ve dualar»a sırt çevirip edebiyatımızın ahlakî bir güç olması, kendimizi eğitmemizde yardım etmesi gerekir derken, edebiyatımızın kendisi de sınıfımızın kendini eğitmesinin sürecidir, derken, haklı mıyız değil miyiz? Öyle sanıyorum ki haklıyız. Öyleyse kim haklı? Edebiyatımızın böyle olması gerekir demenin büyük bir günah olduğunu söyleyen Plehanov mu? Yoksa yazarın ahlâkî etkinliği konusunda olumlu düşünen Çernişevski mi?

Soruyu böyle sorduktan sonra, Lunaçarski'nin cevabı nasıl vereceği de artık bellidir:

> Diyoruz ki, Çernişevski bir Marksist olmadığı halde, biz Marksistler onun öğretisini kabul edebiliriz. (28)

Burada ilginç nokta, Lunaçarski'nin, az önce bizim Plehanov'a yönelttiğimiz eleştirilere hiç girmemesi. Bu, şunu gösterir: Lunaçarski, Plehanov'un teorilerinin temelde maddeci ve Marksist olduğu inancında. Yani, sözkonusu değerlendirme eksikliği karşısında, sırf bu eksikliği giderebilmek için, Marksist saydığı Plehanov'u bütünüyle reddedi-

yor ve idealist olduğunu bile bile Çermişevski'yi seçiyor. Gene aynı yazıda, sosyalizmin kuruluşu döneminde gerekli olan toplumsal coşkuyu sağlayabilmek için, yazarlardan, sanatçılardan ve eleştirmenlerden, «devrimci romantizm»e başvurmalarını ister. Bu «romantizm»in de Marksist düşünce yöntemiyle bir ilgisi olmadığı açıktır. (Aynı şeyi daha önce Gorki de savunur). Böylece, Marksist bir edebiyat ve sanat oluşturmak için, Marksizm-dışı yöntemlerden yararlanmak gibi çelişik bir teorik tutumun ilk temellerini atar Lunaçarski.

Bu dönemde, dönemin olaylarıyla ilgili çeşitli bilgilerimiz arasında, insanların kafa yapılarını nelerin etkilediğini, ne gibi konularda anlaşıp ne gibi konularda anlaşmazlığa düştüklerini, en önemlisi, bugün kitaplarda okuduğumuz sözlerle gerçekte ne anlatmak istediklerini belki de çok iyi bilemiyoruz. Lunaçarski konusunda bir iki örnek verilebilir. Örneğin, Lenin'le ilgili bir anısını şöyle anlatır:

> 1918 yılında Lenin beni çağırttı ve sanatı propaganda aracı olarak kullanmak gerektiğini belirtti. Bu konuda iki tasarısı vardı; birincisi genel olarak afişlerin asıldığı binaları, duvarları, devrimci içerik taşıyan yazılarla donatmaktı. Hemen bu yazılardan bir iki örnek verdi. İkinci tasarısı ise Petrograd'da, Moskova'da büyük devrimcilerin alçıdan anıtlarını geçici olarak dikmekle ilgiliydi. (29)

Bu sözleri okumak ilginç. Lunaçarski söze «Lenin... sanatı propaganda aracı olarak kullanmak gerektiğini» belirtti diye başlayabiliyor. Oldukça kesin bir söz bu ve sanat konusuna yakınlık duyan pek çok kişi için tatsız bir anlamı var. Sovyet devriminin baş mimarının, Sovyet toplumunda edebiyatın bir propaganda aracı haline getirilmesini ilk buyuranlardan biri olduğunu da düşündürüyor. Ama, daha dikkatli baktığımızda, olay ne? Bazı politik hedefleri düşünen Lenin, kitleye devrimci bir heyecan vermek için, birtakım ajitasyon araçları düşünmüş, bunlara da mümkün olduğu kadar estetik bir biçim vermeyi uygun görmüş. Bazı devrim büyüklerinin heykelini dikmek, niçin sanatı bir

propaganda aracı haline getirmek olsun? Böyle bir mantık benimsendiğinde, bir yere heykel diktiren herkesin sanatı propaganda aracı olarak kavrayan bir estetik görüşe sahip olduğunu söylememiz gerekir. Afiş asmanın, afişe devrimci slogan yazmanın da sanatı propaganda aracı haline getirmekle bir ilgisi yok. Bunlar olsa olsa, propagandaya daha fazla sanat getirmek olarak anlaşılabilir. Lunaçarski'nin yorumuna bakınca, insan, sanatı propaganda aracı yapmanın Lenin'in fikri değil, Lunaçarski'nin saplantısı olduğunu düşünmeden edemiyor.

Aynı konuyla ilgili olmamakla birlikte, bu kargaşalı dönemde insanların nasıl aynı kelimelerle farklı şeyler anlatıp anlayabileceğini örneklemek üzere, Lunaçarski ile Lenin ilişkisi üstüne bir başka duruma göz atalım. 1920 yılında Lenin, o günlerin ateşli bir tartışma konusu olan proletarya kültürüyle ilgili bir olayda, bir karar taslağına şu açıklamayla başlamak gereğini duyuyor:

> 8 Ekim tarihli **İzvestiya'da** Proletkult Kongresi'nde konuşan Lunaçarski Yoldaşın, dün üzerinde anlaştığımız şeylerin **tamamen tersi olan** sözler söylediğini görüyoruz. (30)

Görüldüğü gibi, önemli bir kongreden bir gün önce, Lenin'le Lunaçarski oturup kongrede izleyecekleri stratejiyi konuşuyor, anlaşıyorlar. Daha doğrusu, anlaştıklarını sanıyorlar. Ama ertesi gün Lunaçarski anlaştıklarının «*tamamen tersi*» olan sözler söylüyor. Şimdi, Lunaçarski'nin Lenin'in arkasından siyasi entrika çevirecek bir kişi olmadığını, Lenin'e kesin bağlılığını biliyoruz. Gerçek bir yanlış anlama sözkonusu olmalı. Lenin'le en yakın arkadaşları arasında bu mesafenin hep varolduğunu, daha başka birçok örneğiyle biliyoruz.

Lunaçarski, kendinden sonra Jdanov'un formülleştireceği hemen hemen her şeyi söylemiştir, ama, ne de olsa önemli bir fark vardır aralarında. Lunaçarski'de büyük bir iyi niyet, bir saflık görürüz. Örneğin, Plehanov'a karşı Çernişevski'yi tercih ettiği, yukarıda sunulan metinde, «bu geçici dönemde» diye bir niteleme vardı. Bundan ve başka

birçok sözünden, Lunaçarski'nin sanat ve edebiyata empoze ettiği şeyleri ancak «geçici bir dönem» için düşündüğünü anlarız. Dönem olağanüstüdür, her bakımdan olağanüstü çabalar gerektirir. Ama başarıya varıldıktan sonra, şimdi, geçici olarak katlanılacak bütün bu sıkıntıların sona ereceğine kesin inancı vardır Lunaçarski'nin. Kışlık Sarayın yıkılması söylentisine nasıl tepki gösterdiğini görmüştük. Örneğin Dostoyevski gibi, böyle bir dönemde kolaylıkla gerici diye mahkûm edilip lanetlenebilecek bir yazar üstüne yazdıkları, Lunaçarski'nin güzel sanat eseri karşısında duyarlığa ve anlayışa sahip olduğunun kanıtıdır. Bir başka metinde ise (31) karşı-devrimci bir dünya görüşüyle yazan bir sanatçıyı eleştiren ve yanlışlarını sergileyen bir eleştirmenin, devrim hükümeti olduğuna göre, bir tür «jurnalcilik» yapıp yapmadığını sorar. Her şeyi devrimin başarısına tabi kılmıştır Lunaçarski; onun için, bu soruya vereceği cevap da başından bellidir. Devrimin başarısını zedeleyecek bir eser sözkonusuysa, bunu sergilemek ve eleştirmek, eleştirmenin görevi olmalıdır. Şimdi, bu noktada iki şeye dikkat etmek gerekiyor. Birincisi, Lunaçarski'nin bu davranışı önerdikten sonra açtığı parantez: eleştirmen, sırf devrimin iyiliği için bunu yapmalı - kişisel bir düşmanlığından ötürü veya benzer bir nedenle böyle davranması alçaklık olur! Lunaçarski gibi dürüst bir insanın, inanmış bir insanın dediği şekilde davranacağından şüphemiz olmayabilir. Ama bu dediğini bir kural haline getirince, başka herkesin aynı dürüstlükle davranacağının garantisi ne? İkincisi, Lunaçarski'nin yaşadığı, sorumlu olduğu dönemde, devrimci dünya görüşüne sahip olmayan bir sanatçıya hükümetin yapacağı şeyler sınırlı, görece önemsizdi. Ama devrimci dünya görüşüne sahip olmamanın bir suç olduğu baştan kabullenilirse, bu tür olaylarda bir tırmanma kaçınılmaz olduğuna göre, kendinden sonrakilerin böyle bir suça uygun gördüğü ceza gitgide ağırlaşabilir (nitekim ağırlaştı), sonunda idama bile varabilirdi (nitekim vardı).

İşte, «nitekim» bunların olduğu dönemin resmî sanat

sözcüsü Jdanov'dur. Lunaçarski'de geleceğin aydınlık günlerine iyi niyetli, saf bir inanç varsa, Jdanov'da iyiden iyiye kemikleşmiş, sinikleşmiş bir tavırla karşılaşırız. Lunaçarski, söylediği şeyleri «geçici bir dönem» için katlanılacak, zorunlu bir kötülük gibi görürken, Jdanov'a göre gerçeklik zaten budur, olabileceğin en iyisi zaten budur. Lunaçarski'nin geçici kötülüğü onda hayatın kalıcı kuralı haline gelmiştir. Bu temel değişiklikten, Jdanov'un sorumlu olduğu türlü kabalıklar türer.

4. Jdanov: Sonsöz

Jdanov'un bazı yazıları yakın zamanlarda Türkiye'de de yayımlandı. (32) Yayınevi, kitaba «Bora Yayınları» imzasını taşıyan kısa bir önsöz ekleyerek Jdanov hakkında biyografik bilgiler vermiş ve edebiyat üstüne yargılarının önemini belirtmiş. Bu önsözü yazanların bugünkü Çin görüşüne yakınlığı belli oluyor. Çin, Stalin'e ve ona ilişkin bütün uygulamalara (resmen) dostça tavır alan tek sosyalist mihrak bugün. Önsözde şu satırlarla karşılaşıyoruz:

> Jdanov (1896-1948), Ekim Devrimine katılmış, iç savaşta beyazlara, sosyalizmin inşası döneminde de karşı-devrimci Troçki-Zinovyev gibi unsurlara karşı mücadelede yer almış, özellikle 1934'te Kirov'u öldürmelerinden sonra Leningrad parti örgütünün başına geçerek bunlara karşı etkin mücadele yürütmüştür. (33)

Burada söylenen, bir bilgisizlik eseri değilse, ciddi bir çarpıtma. Çünkü Parti Merkez Komitesi'nin halkça seçilen bir üyesi olan Kirov'u Troçki-Zinovyev ekibinin değil (onlar zaten bir «ekip» olmadılar) doğrudan doğruya Stalin'in öldürttüğü bilinir. Ama Stalin bu olayı bir muamma haline getirerek düşmanlarına karşı kullanmış, bir taşla iki kuş vurmuştur. Kirov'un öldürülmesi, Stalin terörü süreci içinde önemli ve belirleyici bir basamaktır. (34) Bora Yayınları'nın önsözü, bu olayın Jdanov'un kariyerinin de başlangıcı olduğunu gösteriyor. Böyle bir başlangıç, kariye-

rin geri kalan kısmı için de aydınlatıcıdır. Nitekim Jdanov'un şimdi gözden geçirmeye başlayacağımız, «eleştirel» metinleri, bu özelliğini yeteri kadar kanıtlayacak.

Kitapta yer alan metinler, Jdanov'un çeşitli sanatçı-aydın birlikleri karşısında yaptığı konuşmalardır: edebiyatçılarla, müzikçilerle ya da felsefecilerle konuşurken Jdanov onları Parti adına sert bir biçimde azarlamaktadır. Örneğin, Leningrad'da yayımlanan, Leningrad Yazarlar Birliği'nin yayın organı *Zvezda* dergisinin yayın politikası Parti'yi ve Jdanov'u kızdırmıştır; özellikle Zoşçenko ve Ahmatova'nın yazılarına yer vermekle büyük suç işlemiştir dergi (Ahmatova bugün eserleri en çok aranan, karaborsada kapışılan bir yazar Rusya'da). Yazarlar Birliğine gerekli zılgıtı çeker Jdanov:

> Zoşçenko, önemli bir Leningrad dergisinin sayfalarında kendisine bir yer sağlamış ve orada kendi nefret verici «ahlâk öğütleri»ni vermeye başlamıştır. Üstelik **Zvezda**, gençliğimizi eğitmesi gereken bir dergidir. Zoşçenko gibi Sovyet düşmanı, adi bir yazarı bağrına basan bir dergi böyle bir görevi yerine getirebilir mi? **Zvezda**'nın yazı kurulundakiler onun ne olduğunu bilmiyorlar mı?.. Zoşçenko'nun, Leningrad edebiyatının parklarında ve bahçelerinde elini kolunu sallayarak gezinmesine izin vermek için ne gibi bir haklı gerekçeniz var? Leningrad'daki etkin Parti kadroları ve Leningrad Yazarlar Birliği, bu kadar utanç verici şeylerin olmasına nasıl izin vermiştir? (35)

Bir yıl sonra (1948'de), azarlanma sırası müzikçilere gelmiştir. Bazı bakımlardan daha da aydınlatıcı bir konuşmadır bu. Sovyet müziği gereği gibi gelişmediği için Besteciler Birliği ve Sanat Sorunları Komitesi terslenir, uyarılır, üstü kapalı denemeyecek tehditler savrulur:

> Bestecıler ve müzisyenler örgütündeki havanın temizlenmesi ve yaratıcı çalışmanın gelişmesini sağlayacak normal bir ortamın gerçekleşebilmesi için yeni bir rüzgârın, bir bahar temizliğinin gerekli olduğu gün gibi açıktır. (36)

Stalin dönemi boyunca devam eden bu «bahar temizliği» içinde, «pisliğin» ne gibi yöntemlerle yok edildiği biliniyor. Jdanov'un temizlemeyi düşündüğü Sovyet müzikçilerinin listesine bir göz atalım: Şostakoviç, Myakovski, Hacaturyan Popov, Kabalenski ve Şebalin. Yani, Sovyetler Birliği uyruğu olan sanatçı sıfatıyla, dünya müzik tarihine katkıda bulunduğu söylenebilecek bütün besteciler.

Jdanov, o günlerde Sovyet müziğinde iki akım belirdiğini söyleyerek bunları şöyle özetler:

> Bir akım Sovyet müziğindeki, gerçekçi bir içeriğe sahip ve halka, halk müziğine, halk türkülerine yakından ve örgütsel olarak bağlı olan ve bütün bunları yüksek bir ustalıkla birleştiren bir müziğin yaratılmasında klasik mirasın ve özellikle Rus okulunun muazzam bir rol oynayacağını kabul eden görüşü temel alan sağlıklı, ilerici ilkeleri temsil etmektedir. Diğeri ise Sovyet sanatına yabancı olan, yenilik adına klasik mirası reddeden küçük bir seçkin estetikçiler zümresinin bireycl duygularını yüceltmek amacıyla müziğin halktan kaynaklandığı ve ona hizmet ettiği fikrini reddeden bir biçimciliği temsil etmektedir.

Folklardan kopamayan, dolayısıyla folklorun sınırlılıklarını aşamayan bir müzik türünü istediği çok belli (üstelik, folkloru Bartok anlayışıyla işlemenin de Jdanov'un gözünde bir gericilik biçimi olduğu açıktır). Bu folklorizm bir yanından milliyetçi bir ideolojiye bağlıdır: «Rus okulunun muazzam» rolü. Bu dönemde, Stalin'in savaş sırasında uyguladığı taktikler sonucunda, milliyetçi ideoloji yaygınlaşmış, sorun, savaşta «anayurdu koruma» sloganını aşarak kültürel düzeye yayılmıştır. Jdanov, Rus müziğiyle Batı müziği arasına kesin ayrımlar koyan, Avrupalılığın «Rus sanatı» için bir zincir olduğunu ileri süren Stasov'u övgüyle anar, bu milliyetçiliğe biraz da «sınıfsal» bir nüans verir:

> Stasov, Batı Avrupa klasik müziği konusunda işte bunları söylemişti. Çağdaş burjuva müziğine gelince, ondan yararlanmaya çalışmak boştur; çünkü bu müzik çürüme ve yozlaşma durumundadır, dolayısıyla ona karşı hayranlık eğilimi de gülünçtür.

Jdanov, «Rus müziği» derken, bu kavramı da, Rus müziğinin haketmediği bir biçimde bayağılaştırır.

> Konulu müzikten uzaklaşma, aynı zamanda, ilerici geleneklerden de uzaklaşma anlamına gelmektedir. Rus klasik müziğinin kural olarak konulu müzik olduğunu hepiniz bilirsiniz.

«Folklorik» ve aynı zamanda «konulu» müzik. Oysa gerçekten değerli olan klasik Rus müziğinin, kazandığı başarıyı «konulu» oluşuna bağlamak gülünç bir şey.

Jdanov'un bu ve benzeri konuşmalarından daha uzun alıntılar yapmak gereksiz. Sanat konusunda korkunç bir kabalık, bilgisizlik, zevksizlik bütün söylediklerinden anlaşılıyor. Anoak, bu kabalık yığını içinden, belirleyici önemi olan bir iki temayı (bunlar artık yeterince bilinse de) ayıklayıp sergilemekte yarar var. Birincisi, hayatın her alanında alınacak kararlarda yanılmaz yargıç durumunda olan Parti'nin, sanat konusunda da aynı otorite konumuna erişmiş olmasıdır. Partinin sanata karşı bu tavrı alması, sanatı, Partinin normal idari nesnelerinden biri haline de getirir. Örneğin gene Jdanov, bir konuşmasında şunları söylemektedir:

> Ne pahasına olursa olsun, deniz ve demiryolu ulaşımı, meta dolaşımı, demirsiz metaller gibi ulusal ekonominin çok önemli kesimlerindeki geriliğin üstesinden gelmeliyiz. Sosyalist tarımımızın en önemli kesimlerinden olan hayvancılığı yaygınlaştırma çabasını geliştirmeliyiz. (37)

Güzel hedefler, şüphesiz; ne var ki bunlar, Sovyet Yazarları Birinci Kongresinde söylenmektedir. Hayvancılığı yaygınlaştırma çabasında yazarlara da görev düşmektedir. Batı uygarlığının özellikle son evresinde, sanat ve düşünce adamının pratik hayattan büsbütün kopması ve bir soyutlamalar dünyasında gömülü kalması birçok olumsuz sonuçlar taşıyor. Sosyalist bir toplumda, bütün pratik işlerde herkesle omuz omuza çalışan sanatçılar bulunması, sınıflaşma ve işbölümünün tamamen ortadan kalkmadığı bir

dönemde, bu amaca da yönelik zengin perspektifler açabilir. Ancak Jdanov'da (ve bütün Staliist yönetim aygıtında) değneği öbür uca doğru aşırı bir ölçüde bükme eğilimi ağır basıyor. Şöyle ki, kalkınmada sanatçının halkla omuz omuza çalışması gereği, somutta, sözgelişi Yesenin'in hayvanları sevmek üstüne şiir yazmasını, Mayakovski'nin «yerli malı yurdun malı, herkes onu kullanmalı» türünden dizeler üretmesini talep etmek biçimini alıyor. Bu ise sanat değil, kof bir devlet formalizminden başka bir şey değil Az sonra, Lenin'in «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı» üstüne söylediklerine göz atarken bu konuya yeniden değinmiş olacağız.

Stalin'in partisi, halkla ilgili her konuyu herkesten daha iyi bilmekte ve karar vermektedir. Sovyetler Birliği'nde yazılacak müziğin nasıl olması gerektiğini, parti, herhangi bir müzikçiden iyi bilir; bu durumda müzikçiye düşen, partinin kendisine yazmasını buyurduğu şekilde yazmaktır:

> Bestecilerimizin tümü, devletin ve halkın çıkarlarını temsil eden Partimizin yalnızca sağlıklı ve ilerici bir müzik akımını, Sovyet sosyalist gerçekçilik akımını destekleyeceğini kavramalıdırlar. Yoldaşlar, eğer Sovyet bestecisi yüce adına layık olmak istiyorsanız halka bugüne kadar olduğundan daha iyi hizmet etmek yeteneğine sahip olduğunuzu kanıtlamalısınız. Zor bir sınavla karşı karşıyasınız. Müzikte biçimci akım parti tarafından on iki yıl önce mahkûm edilmişti. O günden bu yana, biçimci akıma kapılanların da dahil olduğu birçoğunuza, hükümet, Stalin ödülü verdi. Bu ödüller birer avans niteliğindeydi. Bestelerinizin hatasız olduğunu düşünmüyorduk ama sabırlı davranıyor ve bestecilerimizin doğru yolu seçme gücünü kendilerinde bulacaklarını umuyorduk. Ama artık partinin ise karışmasının zorunlu olduğunu herkes görmektedir. Merkez Komitesi sizlere açıkça, sizin seçmiş olduğunuz yolda yürümekle müziğimizin hiçbir zaman başarı kazanamayacağını söylüyor.

Parti, halkı temsil ettiği için, sanat konusunda parti sözcüsü olan Jdanov, her söylediğinin halkın ağzından çıkmış

olduğuna inanıyor. Bu inanışla, insan kulağının neden hoşlanması gerektiğini de anlatıyor bestecilere:

> Tek yanlı bir biçimde yalnızca birine önem vermek müziğin çeşitli unsurları arasındaki doğru etkilenmeyi bozar ve doğal olarak normal insan kulağı tarafından kabul edilemez.

Böylece, neyin «*normal insan kulağı*» olduğunu tesbit etmek de partinin bir görevi. Bu konunun yeterince bilimselleşmemesine hayıflanıyor Jdanov:

> Ne yazık ki müziğin insan organizması üzerindeki fizyolojik etkisini ele alan teori henüz yeterince gelişmemiştir.

Bu teoriyi geliştirmek çok gerekli olsa, Jdanov nasıl bir yol izlerdi? Partinin sanatçıya izleyeceği yolu buyurma yetkisi, bilim adamları karşısında da geçerli olduğuna göre, ve Parti halkın temsilcisi olarak hem «normal insan kulağı»nı bilme, hem de bu kulağın sağlığını kollama durumunda olduğu için, bilim adamına, insan kulağına neyin iyi, neyin kötü geldiği anlatılır, bilim adamı da gerekli örnekleri, ampirik kanıtları bularak (çünkü her teori kendini destekleyecek üç beş ampirik kanıt bulabilir) konuyu bilimsel açıklığa kavuştururdu. Dolayısıyla Jdanov bir ufak konuda yanılıyor. Sözünü ettiği ve gelişmemesine hayıflandığı teori aslında büyük ölçüde gelişmiştir. En azından, Jdanov bu sözleri söylediği andan itibaren teori vardır ve içeriği, Jdanov'un söylediği bütün sözler kadar doğrulanmıştır

Jdanov'un parti sözcüsü olarak ve Sovyet halkı adına ölçüsünü çıkardığı *normal insan kulağı*, son analizde, Jdanov'un kendi kulağıdır. Jdanovcu sanat anlayışının, partinin mutlak egemenliği temasının yanısıra giden ve onu tamamlayan ikinci teması da bu: bu tür bir yüksek sanat mahkemesi kurulduğunda, bu mahkeme bir takım bireylerden, somut kişilerden oluşmak zorundadır. Bu somut kişiler, şüphesiz, temsilci niteliktedir. Bir standartlığın, bir *médiocrite*'nin temsilcileridir. Jdanov kendini halkla özdeş saydığı sürece, Jdanov'un sevdiklerini halk da sever, Jda-

nov'un sevmediklerini halk da sevmez. Arada, bu kurala uymayan kişiler çıkarsa, bunların da burjuva ajanı olduğu açık ve kesindir, gerekli işlem yapılır. Jdanov halk adına bu kadar kendini yorarken, halkın Jdanov'dan farklı duygulanmaya, düşünmeye hakkı olabilir mi?

Folklorizmiyle, milliyetçiliğiyle, öte yandan da Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin inşası üstüne tumturaklı nutuklarıyla, Jdanov aslında mutlak bir tutuculuğun temsilcisi, sözcüsüdür. Klasik bir darkafalı devlet tutuculuğudur bu ve sosyalizmin inşası gibi bir amaçla gerekçelendirilmiş olması, bu niteliğini hiçbir şekilde değiştirmez. Başka düzeylerde onca sertlikle eleştirdiği burjuva dünya görüşünün belirli tarihî dönemler içinde yaratmış olduğu sanat anlayışları, Jdanov için mutlaktır. «Sosyalist öz/klasik biçim» derken, biçimden kastı, burjuva sanatından miras kalan şeydir. Buna karşı çıkmayı Jdanov sosyalizme ihanetle eşdeğer görür. Bu anlayışın, Jdanov gibi devlet memuru tipolojisinden ayrılan versiyonlarını, ilerde, örneğin Lukacs gibi bir Marksist estetikçide de göreceğiz.

5. *Lenin: Parti ve Edebiyat*

Jdanov'un görüşleriyle, Marx ve Engels'in yukarıda izlediğimiz görüşlerinin tamamen farklı nitelikte oldukları, burada uzun uzadıya açıklamalar gerektirmeyecek kadar bellidir. Ama, «Marsizm-Leninizm»den söz ediyorsak, Jdanov bu tamlamanın ikinci kısmına da, birinci kısmına olduğu kadar uzak mı? Hemen eklemek gerekir ki, Jdanov'un sanat konusunda yaptığı formüller için kendine kaynak olarak gösterdiği en güçlü dayanak bizzat Lenin, Lenin'in 1905'de yazdığı «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı» adlı makalesidir. Bu makalede ne der Lenin?

Sert bir yazıdır bu. Parti organında yazanların, parti disiplinine uyması gerektiğini söyler. Yazarın, istediğini yazma gibi bir özgürlüğü olacaksa, pekâlâ, ama buna karşılık partinin de, kendi istediği gibi yazmayan yazarı kapıdışarı etme hakkı olmalıdır. Böyle bir kural geçerli ola-

caksa, bu kuralın iktidar öncesinde ve sonrasında uygulanmasında bazı farklılıklar olacağını tahmin edebiliriz. İktidar olmak için mücadele veren bir parti, bir yazar üyesini en fazla ihraç edebilir. Bu, yazar için onur kırıcı olabilir vb., ama burada kalır. Oysa iktidara gelmiş parti, hele Stalinist yapıya da kavuşmuşsa, yazılarından hoşlanmadığı yazara biraz daha başka şeyler de yapabilir, sorun «ihraç»la, onur kırılmasıyla bitmez. Kaldı ki, yazarın yazdıkları üzerinde kesin parti denetimini öne süren Lenin, bir yandan da, partisiz yazar kavramına şiddetle karşı çıkmaktadır:

> Bir parti edebiyatı ilkesi neye dayanacaktır? Sosyalist işçi sınıfı açısından edebiyat belirli insanların ya da toplulukların tekelinde bir zenginleşme aracı olmamalı demekle yetinemeyiz. Aynı zamanda edebiyatın proletaryanın genel davasından bağımsız, kişisel bir iş olmaktan çıkmasını da savunmalıyız. Kahrolsun partisiz edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat işçi sınıfının genel davasının bir kısmı haline gelmeli (38)

Ultimatom, açık ve kesin. Edebiyatçı parti dışında kalmamalı ve partiye girince de, partinin dediği gibi yazmalı. Lenin bunu söylediyse, Jdanov'un komutları da, Marksizm-Leninizm'in hiç değilse «Leninizm» ilkeleriyle uyum içinde değil mi?

Hem öyle, hem değil. Bu sorunun cevabına girişmeden önce, Lenin'in ünlü ve çok etkili olmuş yazısı üzerine çıkan bir tartışmaya kısaca değinelim. Bu tartışmalardan ve Jdanov'dan yıllar sonra Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabının kısa önsözünde bu konuda birkaç söz söylemişti:

> Sözgelimi, iki yıl önce **Druşba Narodov** (1960, sayı 4) adlı Sovyet dergisi, Krupskaya'nın şimdiye kadar bilinmeyen ve Lenin'in ünlü «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı» adlı yazısında —benim de uzun zamandır inandığım gibi— güzel sanat olarak edebiyatı kasdetmediğini açıklayan bir mektubunu yayımladı. Lenin'

In bu yazısı Stalin'in ve Jdanov'un ideoloji diktatörlükleri sırasında sanat alanındaki yobazlığın kutsal kitabı sayıldığı için Krupskaya'nın bu açıklamasının bu kadar az dikkati çekmesi ise hem garip hem de ilginçtir. (39)

Lukacs'ın sözünü ettiği bu önemli mektup Türkiye'de de çeşitli zamanlarda tartışıldı, ama metnin kendisini bulan ve yayımlayan olmadı. (40) Son dönemde, Marksist estetiğin sorunlarına eğilen iki genç yazar, bu mektupta söylenenlerin, Lenin'in yazısını açıklamakta geçerliliğini dolaylı olarak tartışırken karşıt tavırlar aldılar: Erol Çankaya, Lukacs'ın Krupskaya'ya dayanarak ileri sürdüğü teze karşı çıktı; Nedim Gürsel ise bu tezi ve bu yorumu savundu (41). Bu polemik konusunda bir karara varabilmenin tek yolu, şüphesiz, sözkonusu metnin kendisine dönmektir.

Metne bakıldığında, Lenin'in bir «güzel sanat» türü olarak *edebiyatı* değil de, en genel bir anlamda *Literatür*'ü kasdettiğine inanmak güç. Örneğin şu uzunca bölümde, güzel sanat olarak edebiyattan söz edildiği açık:

> Edebiyatın mekanik bir eşitlemeye, tek düzeliliğe, çoğun'uğun azınlık üzerinde egemenliğine pek yatkın olmadığına kuşku yoktur. Bu alanda kişisel önceciliğe (inisyatife), bireysel eğilimlere, düşünceye ve hayal gücüne, biçim ve içeriğe çok daha geniş bir yer ayırmak gerektiği tartışma götürmez bir gerçekliktir. Bütün bunlar doğru ve kesindir. Ama bütün bunlar bir işçi partisi çalışmalarının içinde, edebiyat kesiminin diğer çalışma bölümleriyle mekanik bir biçimde aynı tutulamıyacağını gösterir sadece. Bunların hiçbirisi burjuvaziye ve burjuva demokrasisine yabancı ve garip gelen, edebiyatın Sosyal-Demokrat Parti'nin çalışmasının bir unsuru, bu etkinliğinin öbür unsurlarına kopmaz bağlarla bağlı bir unsur olması gerekliliği ve zorunluluğu ilkesiyle asla çatışmaz. Gazeteler, partinin çeşitli örgütlerinin organları olmalı, yazarlar, mutlaka parti örgütlerine girmelidir. (42)

Edebiyat yaratıcılığını, benzeri başka alanlarla karşılaştırması da aynı yorumu pekiştirmekte; burada Lenin, kendi karşıtlarının ağzından konuşuyor:

> Özgürlüğün coşkulu yandaşı birkaç aydın «nasıl!» diye bağıracaktır, belki de. Edebî yaratma gibi alabildiğine ince, alabildiğine bireysel olan bir konuyu topluma bağımlı kılmak istiyorsunuz demek! İşçilerin bilimin, felsefenin, estetiğin sorunlarını oy çoğunluğuyla çözmelerini öneriyorsunuz ha... Siz zekânın tamamen kişisel olan mutlak yaratıcılığını inkâr ediyorsunuz demek! (43)

Metinden buna benzer irili ufaklı başka alıntılar seçilerek, kasdedilenin güzel sanatlar olduğu kanıtlanabilir. O halde niçin Lukacs gibi ciddi bir düşünür tersini iddia ediyor, başka birçokları da bu iddiayı pekiştirmeye çalışıyor? (44) Birtakım dinlerde ve bugünkü Sovyet Marksizmi gibi, resmî devlet politikası haline getirilerek dinleştirilmiş teorilerde bu tür «doktrin» tartışmaları yaygındır. Öne sürülen her düşünceyi desteklemek için bir «otorite *zikretmek*» gerektiğinden, Lukacs ve onunla birlikte tavır alan daha liberal Marksistlerin, kendi görüşlerini Lenin'le güçlendirmek istedikleri düşünülebilir. Ama bu konuda bir başka nokta var: Lenin'in anti-demokratik bir önder olmadığı, ayrıca, sanata karşı saygısız bir politikacı olmadığı bilinir. Sanat ve edebiyat konusu üstüne başka zamanlarda, durumlarda söylediği sözler, sözkonusu makalede savunulan görüşlere hiç benzemez. Bizim bağlamımızda, Lenin'in bu tür yazı ve konuşmalarından örnekler aramak gereksiz, ama örneğin Edmund Wilson gibi liberal bir yazar dahi «sosyalist gerçekçilik» pratiğinin kötülüklerini anlatırken bu akımı Lenin'in tavrından ayırmaya çalışmıştır. (45) Bunları düşününce, Lukacs gibi yazarların, «Parti örgütü ve Parti Edebiyatı» yazısından çıkması gereken anlamı, Lenin'in genel tavrına gerçekten yakıştıramadıkları ve dolayısıyla, «edebiyat» kelimesine farklı bir anlam vererek sorunu çözmeye çalıştıkları tahmin edilebilir. Ama böylesi de, inandırıcı veya yeterli değil. Çünkü yazının bütünü okunduğunda, burada geçen «edebiyat» kavramına ancak bir tek anlam verilebilir.

Lenin'in sanatı ve sanatçıyı bürokratik bir parti meka-

nizmasının kölesi durumuna indirgemekten yana olmadığını varsayarak, bu soruna bir başka çözüm yolu önermek mümkün görünüyor: Lenin'in işçi sınıfı partisinden anladığı veya beklediği şeyle, Stalin ve Jdanov'un gerçekleştirdikleri somut partinin niteliği arasındaki fark. Lenin, önderliğini ettiği partinin, ileride, Stalin'in elinde, bütün halkı yıldıran ve ezen bir mekanizma haline geleceğini düşünemeyeceği gibi, partinin sanatsal ve bilimsel yaratıcılığı boğarak yok eden bir aygıt olacağını da aklından geçiremezdi. Onun için Komünizm, birtakım egemen sınıflar dışında bütün halkın, geleceğin bütün insanlığının kurtuluş yoluydu ve parti de bunun, bu kurtuluşun içinde yer aldığı ortamdı. Dünyanın en ileri fikirlerini ve yaratıcılığın en yetkin biçimlerini parti kendi içinde özümleyecekti. Bu inancına dayanarak, sanatçı veya bilim adamı, bütün aydınları, büyük bir gönül rahatlığıyla partiye katılmaya çağırabiliyordu - bu çağrı sonucu onlardan bir şey esirgenmeyeceğine, tersine, önlerinde her türlü imkânın açılacağına inancı tamdı. Ayrıca, sosyalizmi inşa etmeye başlamış bir toplum içinde, «kitle» olarak nitelenen insanların da, büyük bir kültürel yoksunluk içinde bulundukları kapitalist toplumla kıyaslanamayacak bir oranda bilgileneceklerini, kültürel düzeylerini yükselteceklerini düşünüyordu. Bu nedenle, az önce gördüğümüz alıntıda, hayali hasımlarının, bilim, felsefe ve estetik konularını işçilerin oyuna sunma konusu üzerine soruları, ona oldukça geçersiz bir soru gibi görünebiliyordu; sosyalist toplumda yaşayan işçiler, o gün kapitalizmde bir veri olarak karşılaşılan işçiler gibi olmayacaktı ki!

Lenin'in bu düşüncelerinin bir utopya olup olmadığı, burada tartışılmayacak bir konu. Sosyalizmi Stalin'in temsil etmesi bir zorunluk idiyse, Lenin'in düşünceleri utopya olmalı; yok, eğer Stalin tarzı bir sosyalizm toplumlar için zorunlu değilse, o zaman utopya olmaktan çıkıyor. Gene de, Lenin'in bu yazısında sunduğu, sanatı, bilimi, politikayı ve akla gelebilecek her türlü etkinliği kendinde cisimleştirmiş, dolayısıyla her türlü toplumsal etkinliği azamî de-

recede monolitikleştirmiş bir parti modelinin, oldukça yüksek dozda bir iyimserlik ve *naivete*'ye dayandığını iddia etmek herhalde meşrudur. Bir partinin, bir yönetimin demokratikliği için eleştirellik bir önkoşulsa, doğrudan politik mekanizmalar kadar bilim ve sanat gibi etkinliklerin de azami ölçüde *özerk* bir yapı içinde yürütülmeleri gerekir. Ne var ki, her şeye kadir olduğu kadar her konuda iyi ve doğru bir parti inancı, yalnız Lenin'in değil, o dönemin başka bir çok sosyalistinin sosyalizme inancının doğal bir uzantısı, bir türeviydi. (46)

6. *Marksizm/Sovyetler Birliği Özdeşliğinin Kültürel Sonuçları*

Buraya kadar, Marksist teorinin sanat üzerine önermelerini bir odak noktası gibi alarak, bu teorinin bir bütün olarak geçirdiği gelişmeye kısaca bir göz atmış olduk. Gördüğümüz süreç, bu teorinin, eleştirel ve araştırıcı temellerden yola çıktığı halde, sonunda monolitik bir devlet öğretisi haline dönüşmesiydi. Bu tür bir monolitleşmenin sanat teorisine empoze ettiği şey, başka her alana da empoze ettiği gibi, bir «tek doğru» ölçütüdür. Bu «tek doğru» parti tarafından tesbit edilir, ama aynı zamanda, parti «Marksizm-Leninizm» dışında herhangi bir düşünceye sahip olamayacağına göre, partinin tesbit ettiği aynı zamanda Marksizm-Leninizm'in tesbit ettiğidir. Böyle bir anlayıştan yola çıkıldığında, Marksizm-Leninizm'in herhangi bir dinden çok fazla farkı kalmaz, çünkü hayatla ilgili gerekli doğrular, teoride, önceden beri tesbit edilmiş durumdadır. Sözgelişi bir estetik teorisinin, önceden konmuş (sonradan parti emriyle konsa da önceden konulmuş olarak sunulacaktır) ilkeleri aşmaya çalışması beklenemez. Bir anlamda, bir estetik teorisi bile gerekmez. Biz, Marx ile Engels'in sanat üstüne geçerken söyledikleri sözlerin bazı ipuçları verdiğini, ama bir sanat teorisi oluşturmadığını söylemiştik; Marx-Engels, *On Literature and Art* derlemesini hazırlayan Sovyet araştırmacı B Krylov ise tamamen karşıt fikirde görünüyor: «Dünya sanatı hakkındaki üstün

bilgileri Marx ve Engels'in gerçekten bilimsel estetik ilkeler oluşturmalarına yardımcı oldu. Bilimsel komünizmin kurucuları böylece bir önceki çağın karmaşık estetik sorunlarına cevap bulmakla kalmadılar, temelden yepyeni bir estetik bilim sistemi kurmayı başardılar... Marx ve Engels sanat üzerine büyük çapta yazı bırakmamakla birlikte, bu alandaki görüşleri, bir araya toplanınca, bilimsel ve devrimci *Weltanschauung*'larının mantıki bir uzantısı olan uyumlu bir bütün meydana getirir. Sanatın mahiyetini ve gelişme yollarını,toplumdaki görevlerini ve toplumsal amaçlarını açıkladılar. Marksist estetik, Marx ve Engels'in bütün öğrettikleri gibi, toplumun komünist olarak yeniden örgütlenmesi mücadelesine tabidir.» (47) Görüldüğü gibi, Marx ve Engels her şeyi yapmışlardır: Sanatın mahiyetini, sanatla ilgili, insanda merak uyandırabilecek her konuyu açıklamışlardır. Komünist toplumun kurulmasında, oynayacağı «tabi» rolü de çizmişlerdir. Bu durumda belki artık bir Marksist estetikçinin varolması da gerekmiyor. Hazır teoriyi uygulayacak teknisyenler ve Stalin'in deyimiyle «ruhun mühendisleri» yeterli sayılabilir.

Bu monolitik teori, bu olgunluk düzeyiyle, Caudwell'in karşısına çıkmadı. Caudwell'in Marksist olarak kısa hayatı sözkonusu sürecin kendi mantıki ilerleyişi içinde bir belirli dönemle çakışır. Bu dönemde başka konular gibi sanat da bir dereceye kadar tartışılabiliyordu. En azından, bir Marksist estetik kurmak, böyle bir konuyla ilgilenen bir kimse için, hâlâ açık bir görevdi, mümkündü. Caudwell'in anti-ortodoks olduğu sonradan, yetkili organlarca kesinleştirilen çabası da bu görece serbestlik içinde ortaya çıkabildi. Ne var ki, Sovyetik Marksist estetikte bugün sonuna varmış olan süreç, o günlerde de biçimlenmeye başlanmıştı. Dünyanın her yerinde yaşayan komünistler, öncelikle Sovyetler Birliğinden gelen sese kulak vermeyi gönüllü olarak kabul etmişlerdi. Anlayamadıkları, kolaylıkla benimseyemedikleri durumlar olsa da, şüphe duymaktan kaçınıyorlardı. Bu tür, devrimin prestijinden ileri gelen «oto-sansür», başka herhangi bir baskıyı gerektirmeyecek kadar güçlüy-

dü o dönemde. Caudwell'in ölümünden sonraya raslayan dönemde ise, Lenin'den sonra gitgide azalan «görüş ayrılıkları», mümkün olan en dramatik biçimlerde yok edilecekti. Örneğin, Caudwell'in sağlığında İngiltere'deki Marksistleri olumlu şekilde etkilemiş bir metin, Bukharin'in parti kongresinde sanat üzerine yaptığı bir konuşmaydı. Bu konuşmada Bukharin, herhalde yaklaşan toplam baskıyı sezerek ve buna görece «zararsız» bir alan olan sanat konusunda küçük bir direniş göstermek isteyerek, sanatsal söylemin (discourse) farklılığını belirtmeye, sanatta imgenin ve imgelemin, biçimsel güzelliğin önemini vurgulamaya çalışmıştı. Sanatı kaba bir propagandayla özdeşleştirmekten kaygı duyanların dört elle sarıldığı bir metin olmuştu bu. (48) Üstelik bu sıralarda Bukharin hâlâ bir otoriteydi, politik önderlerden biri, eski devrimci kuşaktan bir savaşçıydı. Ama kısa bir süre sonra ünlü mahkemeler başlamış, bu arada Bukharin de kendi ağzıyla «devrime ihanet ettiğini» itiraf etmiş, idam edilmişti. Kongredeki konuşmasının, sanatın güzel olması gerektiğine inananların yüreğine serptiği su da böylece buharlaşmak zorundaydı.

Sorunlar bu katılık ölçüleriyle çözülünceye kadar, Caudwell'in yaşıtı olan bütün Marksist aydınlar (şüphesiz yalnız aydınlar değil) görece bir belirsizlik içinde düşünmeye zorlandılar: sanat değerlidir, ama aynı zamanda birtakım bağımlılıkları vardır; sanat propaganda olmamalıdır, ama aynı zamanda propagandadan büsbütün uzak da sayılmaz; Marksist sanatçı en özgür biçimde yaratacak konumdadır, ama aynı zamanda birileri ona neyi ve nasıl yaratması gerektiğini bildirebilirler vb., vb. Bu belirsizlikleri, çağdaşlarında olduğu kadar Caudwell'de de görürüz. Ancak, önemli nokta, Caudwell'in umudu ve iyimserliğidir; kıyımlardan sonra, Marksist kalabilmek için Stalin'le uzlaşmak zorunda kalan daha sonraki sosyalist aydınların sinizmini görmeyiz onda. Örneğin, kırkların, ellilerin Garaudy'si gibi bir «piskopos» değildir, böylesi aklından bile geçmez; Haçlı seferindeki dindar-savaşçı onun formasyonuna çok daha yakındır.

II

YERLİ ENTELEKTÜEL ORTAM: İNGİLTERE

Caudwell, çağının bütün düşünce akımlarına açık bir aydın ve düşünürdü. Dolayısıyla, düşüncelerinin sınırlı bir yerli gelenek içinde oluştuğunu söylemek pek doğru olmaz. Freud'dan başlayarak bütün psikoloji teorisyenlerini, Einstein'la taçlanmak üzere bütün önemli fizikçileri izlemiş, incelemiş, bunlardan genel olarak dünya görüşü ve özel olarak sanat teorisi için yararlanmıştı. Ancak, bu tür evrensel düşünce akımlarını ve bilimsel teorileri bu giriş bölümünde değil, Caudwell'in eserini daha yakından izlediğimiz bölümlerde ele alacağız. Burada, teorinin yerli öncüllerine iki kategoride bakacağız. Birincisi, Marksizmle ilgisi olmayan, ama İngiltere kültür hayatında ağırlığını kesinlikle duyuran ve Caudwell'in bir estetikçi olarak yetişmesini etkileyen yazarlar; ikincisi ise, o dönemdeki İngiliz Marksistleri. Bu sonuncuların Caudwell üzerindeki etkisi azdır. Onun için, bu bölümde, bazı ortak yaklaşımların tesbit edilmesinin yanısıra, Caudwell'in çağdaşlarını aşan yanlarını üstünde duracağız.

1. «Burjuva Sanat Yaklaşımı»

Anglo-Sakson estetik ve eleştiri dünyasında önemini, etkisini bugün hâlâ büyük ölçüde sürdüren, kimi zaman bir yazarın, kimi zaman da bir akımın temsil ettiği düşün-

celer, yirmilerde oluşmaya başlamıştı. Daha önceki zamanların, bu gibi sorunlara incelmiş bir kültür adamı olarak eğilen estetikçi ve eleştirmen tipi, iyiden iyiye yetersizleşmişti. Birinci Dünya Savaşı ertesinde yetişen yazarlar —bu savaşla yerleşik değer ve yargılarını kaybeden herkes gibi— kendi ilgi alanlarının kurumlaşmış yapılarına tepki gösterdiler. Edebiyatı, sanatı, estetiği, daha eski kuşaklar gibi, *bir veri*, hayatın ezeli bir gerçeği gibi, *sui generis* bir olay olarak görmek, bu kuşak için mümkün değildi artık. Sorunlarla dolu bir dünyada, her şeyden önce sanatın ne olduğunu yeniden arayıp bulmak gerekiyordu.

Caudwell'in kısa bir süre için derslerine devam ettiği, o günlerin önemli Marksist eleştirmenlerinden Alick West, dönemin önemli edebiyat teoricilerine kitabında bölüm ayırır. (49) Ele aldığı yazarlar, T.S. Eliot, Herbert Read ve I A. Richards'dır. Raymond Williams da İngiltere'nin kültürel tarihi üstüne kitabında (50), Eliot üstüne bir bölüm ayırdıktan başka, iki edebiyat eleştirmeni hakkında konuşur. Bunlar, gene I.A. Richards ve West'in değinmediği F.R Leavis'dir. O günlerin bir başka Marksist eleştirmeni, Henderson, dönemin edebiyat otoriteleri olarak Eliot, Richards, Read ve Wyndham Lewis'i sayar. Biz de, adıgeçen bu yazarların (W. Lewis dışında) günümüze kadarki edebiyat tartışmalarını en köklü biçimde etkilemiş kişiler olduğunu söyleyebiliriz.

Eliot ve Leavis, edebiyatı ve eleştirisini, dinî ve ahlâkî bağıtlanma (commitment) ile organik bir bütünlük içinde görmüş olan iki yazar. Her ikisi de, geleneğin önemini vurguladılar, biraz farklı değerleri nirengi noktası yaparak kurdukları gelenek kavramını aydınlatırken, edebiyat tarihinde de aydınlık getirdiler: Özellikle Leavis, etkin bir kültür savaşçısı olarak, yetiştirdiği öğrencilerle ve yayımladığı *Scrutiny* dergisiyle, günün yerleşik değerlerinin kalesi olan Bloomsbury aydınlar çevresini iyiden iyiye sarsmıştı. Eliot ve Leavis, sınıfsal konumunun kendisine sağladığı rahatlıkla hayata belli bir yükseklikten bakan ve sadece estetiği zaman harcamaya layık sayan, aynı zamanda da sanatı,

kendi incelmiş kişiliğini daha da inceltecek bir araç gibi gören aristokratik sanat adamlığı modasına karşı şiddetli bir mücadele vererek, sanatı insanın manevi hayatının önemli bir parçası haline getirmeye önemli katkılarda bulundular. Bir yandan da, bir sanat eserinin incelenmesi ve değerlendirilmesinde, estetisyen aydınların o günlere kadar bildiğinden çok daha ince ayrımlar getirdiler. Williams, Eliot'ın bilinen tutuculuğundan söz ederken şöyle diyor:

> Eğer Eliot dikkatle okunursa, politik olarak kendisinden farklı düşünenlerin cevaplamak, yoksa da meydanı terkedip gitmek zorunda oldukları sorular sorduğu görülür. Özellikle kültürü tartışırken, konuyu önemli bir yeni aşamaya getirmiştir; öyle ki, bundan sonra eski oyunların provası tamamen sıkıcılaşır. (51)

Ne var ki, o günlerin Marksistleri, Williams'ın bu doğru sözünün hakkını vermediler. Eliot, klasikçi, Anglo-Katolik ve Monarşist olduğunu söylüyordu. Bir Marksist açısından, tam bir gerici olduğunu itiraf ediyordu böylece. Politik ve toplumsal konularda bu kadar «yanlış» düşünen bir kimsenin edebiyat ve estetik konusunda doğru bir şey söylemesi beklenemezdi. Bu nedenle, Marksistlerin Eliot'ı ele alması, onu çürütme amacına yönelikti. Örneğin, West'in kitabında şu bölüme bakalım:

> Mr. Eliot'a göre bir şairi kendi kişisel duyguları ilginçleştirmez ve onları geliştirmek değildir işi. Daha önceki alıntıda da gördüğümüz gibi «şiir, duyguların boşaltılması değil, duygudan kaçıştır; bir kişiliğin dile getirilmesi değil, kişisellikten kaçmadır» (s. 52). Bunu izleyen cümle, bunun dönüş niyetini taşıyan bir kaçış olup olmadığı konusunda şüphe uyandırıyor: «Ama, şüphesiz, sadece kişiliği ve duyguları olanlar bunlardan kaçmanın ne demek olduğunu bilirler.» Acaba Mr. Eliot iki türlüsünü de mi istiyor? Kaçış, kaçışı zorunlu kılan kişiliği dile getirmenin bir yolu mu?
>
> Bunun cevabı ne olursa olsun, Mr. Eliot'ın yazısının ana yönelimi, yazıldığı ve okunduğu şekilde edebiyatı yazarın bireysel

zihninden daha büyük bir zihnî gerçekliğe ilişkin kılmaktır ve benliğin feda edilmesini de büyük sanat için zorunlu olarak göstermektir. (52)

Eliot'ın bu sözleri belki bilimsel bir kesinlik taşımıyor. Öyle de olsa, bu sözlerde, geliştirilebilecek önemli bir sezgi bulunabilir. Özellikle Marksist bir estetikçi, sanat faaliyeti ile genel olarak ideolojinin işleyişi arasındaki bağlantı hakkında bir ipucu çıkarabilir bu alıntıdan. Oysa West böyle bir şeyi düşünmüyor bile. Tersine, Wordsworth'ü ve başka romantikleri yanına alarak Eliot'a karşı çıkıyor, neredeyse, şairin kişiliğine saygı duymak gerektiği gibi geçersiz eleştirilerle onu çürütmeye çalışıyor. Eliot'ın sözlerinden, aklın (intellect) feda edildiği sonucunu çıkarıyor ve bunu da burjuvazinin genel eğilimlerine bağlıyor: «Mr Eliot bunu (aklı), Avrupa ve İngiltere'nin homojen zihnine (mind) kurban eder.» (53)

Aşağı yukarı aynı tutumu gene o günlerin Marksist edebiyatçılarından Henderson'un kitabında görüyoruz; Eliot'ın, «şairin kişisellik dışı olması» üstüne söylediği, verimli hale getirilebilir sözleri onun gözünde bir kaçış tutumunun kanıtı. (54) Görüldüğü gibi, Williams'ın sözü doğrulanıyor: Eliot'a cevap veremeyen politik karşıtları, meydanı ona bırakmak zorunda kalıyorlar.

Caudwell, Eliot'ı okumuştur, ama eleştirmen olarak ikisinin sorunsalları birbirine hiç değmez. O daha çok Eliot'ın İngiliz kapitalist şiir geleneğinde hangi akıma bağlanacağı konusuna ilgi duyar. Yalnız düşünce düzeyinde değil, kişisel mizaç düzeyinde de uzaktır Eliot'dan. Zamanın önemli estetikçilerinden Herbert Read için de durum böyle. Caudwell'in bibliyografyasında bile adı yoktur Read'in. Buna karşılık, sıra I.A. Richards'a geldiğinde ilişki değişir.

Caudwell'in teorisi yüzeyden okunduğunda, Richards'a pek fazla borcu olmadığı düşünülebilir. Belirtik olan bir yararlanma vardır: Şiir dili konusunda. Richards, edebiyatı dil açısından inceleyen estetikçiler arasında öncülerden

biridir.«Dilin Kullanımları» adlı yazısı çığır açıcı sayılabilir. Richards'a göre edebiyatta dilin kullanımı duygusaldır ve edebiyat'n önermeleri, sözde önermelerdir. Bunu Berna Moran'ın kitabında izleyelim:

> Richards dilin bir olguyu tasvir etmek için kullanılışına «sembolik» kullanılış (bugün genellikle **göstersel** terimi tercih edilmektedir) diyor, çünkü önerme bir olgunun sembolü olmaktadır. Dilin bu yolda kullanılışına en iyi örnek bilim kitaplarıdır. Çünkü göstersel kullanışta bilgi vermektir amaç. Edebiyatın hakikat bildirmek gibi bir görevi varsa, yazarın doğru önermeler yazması gerekir ki, bu sefer bilimle edebiyat aynı işin peşine düşmüş olurlar; ve yazarla bilim adamı da rakip duruma girerler. Oysa Richards'a göre edebiyatın işlevi, bilimin işlevinden ayrıdır. Nasıl? Dilin sadece göstersel yolda kullanılmadığına, ikinci bir yolda daha kullanıldığına dikkati çekiyor Richards: duygusal kullanış. Bu kere dil, bilgi vermek, bir olguyu tasvir etmek için değil, fakat duyguları dile getirmek ya da başkasında duygular uyandırmak için kullanılır. (55)

İşte, Caudwell'in Richards'dan görülür yararlanışı, bu dilsel ayrım konusundadır. Hattâ, Richards'ın terimini bile kullanır ve «Şiir, simgesel değildir» der Caudwell. Onun açıklaması da şöyledir:

> Sözcükler simgeseldir derken neyi kastederiz, onların yalnızca simgeler olduklarını, başka bir şey olmadıklarını mı? Sözcüklerin kendilerinin bir şey olmadığını, onlarla değil onların gösterdikleri şeylerle ilgili olduğumuzu kastederiz. Örneğin, bir matematikçi **sekiz artı dokuz eşittir on yedi** diye yazdığı zaman sözcüklerin kendileriyle değil deneysel gerçeklikte rastlanan bir takım genelleştirilmiş sınıfların sıralanışı ile ilgilidir. Çünkü kullandığı sözcükler simgeseldir, yani cümle, kişisel anlamdan arıtılmış olduğu için hangi sözcükler kullanılırsa kullanılsın tamamen aynı geçerliğe sahip olurdu. (56)

Bunları söylerken, Richards'ı da anmayı ihmal etmez Caudwell, bir dip notuyla borcunu belirtir: «Sözcüklerin bu göstericilik özelliği üzerine Ogden ve Richards'ın *Anlamın*

Anlamı adlı eserinde güzel bir tartışma vardır.» (57) Ancak, daha sonra Cornforth gibi yazarların öfkesini uyandıracak olan borç, bu kadarla kalmaz. Caudwell, dilin bu iki ayrı kullanım biçiminden, Richards'ınkilere o kadar da uzak olmayan bazı sonuçlar çıkarır. Örneğin,

> Fakat yine gördük ki, şiir, nasıl ussal uygunluktan yoksun olmasına rağmen coşkusal uygunluk'a dolu ise, aynı şekilde, dış simgecilikten —dış nesnelerle ilişkiden— yoksun olmasına rağmen iç simgecilikle —coşkusal durumla ilişkiyle— doludur. Yani her gerçek sözcük hem bir dış ilişkiyi hem de öznel bir durumu göstermektedir. Dolayısıyla bilimsel kanıt bir değer yargısı taşımaktadır; onu atmak olanaksızdır. Bu yargılar ancak loj'stikte atılabilir. Şiirse, içinde dış nesnelerle bir ilişki taşır hem onları atmak hem de şiir olarak kalmak olanaksızdır. (58)

«Öznel tavır» sözünü burada biraz daha açabiliriz. İnsanın dış dünyayla ilişkisini düzenleyen ve dış dünyayı bilgisine açan bilimin yanısıra, sanatın da, insanın iç dünyası ile dış dünya arasında duygusal dengesini sağlamaya yönelik bir faaliyet olduğu inancındadır Caudwell. Bu konuda şunları söyler:

> Araç, insanlığın ellerinin tevarüs edilmiş biçimini değiştirmeden, eli yeni bir işleve uyarlar. Şiir, insanların yüreğinin ebedî isteklerini değiştirmeden, yüreği yeni bir amaca uyarlar. Bunu yapmak için, insanı, bir üstün dünya olduğu için kendi varolan gerçekliğinden daha üstün bir fantazi dünyasına sokar — bu, henüz gerçekleşmemiş daha önemli bir gerçeklik dünyasıdır ve gerçekleşmesi de, fantastik bir biçimde kendisini öndeleyen («anticipate») şiirin kendisini gerektirir. Burada her türlü yanılgıya yer vardır, çünkü şiir öyle bir şey öner'r ki, bunun şiir içinde ele alınmasının nedeni zaten ona henüz dokunamaz, koklayamaz, tadamaz olmamızdır. Ama başka herhangi bir şekilde varolmayacak bir şey ancak bu yanılsama yoluyla bir gerçeklik haline getirilebilir... Şu halde şiirin soyut önermesi —içeriği— şiirin doğrusudur. (59)

Caudwell'in bu satırlarda önerdiği sanat tanımının Marksizme yakınlığını tez boyunca tartışacağız. Bu konu bir hayli tartışma götürür ama, örneğin Richards'a, ondan atlayarak Arnold'a, öte yandan Caudwell'in duygusal arka-planında önemlice bir yer tuttuğunu tahmin edebileceğimiz Shelley'ye yakınlıkları oldukça açıktır. Ayrıca, kendinden çok sonra eserini yayımlayan bir başka Marksist estetikçinin, Ernest Fischer'in ileride değineceğimiz «terapi» özelliği taşıyan sanat tanımında da Caudwell'in bu sözlerinin yankıları işitilir. Biz şimdi, ilk adım olarak, Richards'ın sanat anlayışından işe başlayalım.

Daiches, Richards'ın çıkış noktasını şöyle özetliyor:

> Sanat, insanları etkileyen insanî bir faaliyettir ve bu nedenle, insanların ne olduklarını ve nasıl işledik'erini doğru inceleyen herkes tarafından analiz edilebilir. Doğru eleştirel yöntemin anahtarı, bir eser üretildiğinde ve değerlendirildiğinde hem yazar, hem de okurda oluşan psikolojik süreçlerin doğru bir şekilde belirlenmesidir. (60)

Böylece Richards bize, edebiyatı anlamak için psikoloji bilmek zorunda olduğumuzu söylüyor. Ama Richards'ın bu psikolojizmi, daha sonra edebiyat yorum yöntemlerinde önemli rol oynamaya başlayan çeşitli psikoloji okullarınınkinden farklıdır. Freud, Jung gibi psikologların teorilerini eserlerde uygulama ve doğrulama ya da bu gibi yazarlardan çıkarılmış bir «arketip» teorisi çerçevesi içinde sanat eserlerinin temalarını aydınlatma gibi kaygıları yoktur Richards'ın. Çünkü, tamamen davranışçılık akımı içinde kalan Richards yukarıda adı geçen psikoloji akımlarının temel öncülüyle, insanın onların anlattığı tarzda işleyen bir zihni olduğu önermesiyle uyuşmaz. Zihin, Richards için, öncelikle sinir sisteminin faaliyetinin bir parçasıdır. (61) Bu yüzden, Richards, yazarın zihnindeki psikolojik oluşumla değil, yazma sürecinin psikolojik öğeleriyle, sonra, sıra okura geldiğinde, bu sefer de okuma denilen edimin psikolojik etmenleriyle ilgilenir. Okunan eser, okuyan kişide belli bir zihin durumu yaratacaktır. İlgisini buna yönelten Richards,

mekanizmayı kavramak için edebiyatın aracı olan dilin iyi incelenmesi gerektiği sonucuna varır ve böylece dilin anlam yapısını araştırmaya başlayarak semantik alanına girer. Caudwell'in de kabul ettiği «göstersel kullanım/duygusal kullanım» ayrımına buradan varılır. Ayrımın kendisi, insan dilinde iki temel söylem olduğunu bir postüla haline getirmektedir. Sanat dili bir duygusal uyarlanma yaratıyorsa (uyarlanma deyimini Caudwell'in de sık sık kullandığına dikkati çekelim) göstersel olarak nesnelere yönelik bilgi verme işini yapacak söylem de bilime ayrılmış olmalıdır. Nitekim Richards'ın yirmilerde yayımlamış olduğu bir başka önemli kitap *Science and Poetry* adını taşır. (62) Şiir ve bilim arasındaki ayrım Caudwell için de temel önemdedir; Marksist üstyapı kavramını, sadece bu iki alt-başlık içinde ele aldığı söylenebilir. Richards ile Caudwell arasındaki, şimdiye kadar gereğince dikkati çekmemiş olan paralelliği kanıtlamak için, Richards'ın *Science and Poetry*'sinden uzunca alıntılar yapmamız gerekecek.

> Her yaşantı, özünde, yeniden durulmaya koyulan bir ilgi ya da ilgiler kümesidir. (63)
>
> Bir ilginin ne olduğunu anlamak için zihni çok hassas bir şekilde birbirini tutan bir dengeler sistemi olarak canlandırmalıyız gözümüzde, öyle ki, biz sağlıklı yaşadıkça büyüyen bir sistemdir bu. İçine adım attığımız her durum bu dengelerden bazılarını bir dereceye kadar bozar. Sarsılan dengelerin yeniden durgunlaşma'arının yolu, bizim duruma cevap verdiğimiz itkilerdir (impulse). Sistemin ana dengeleri de bizim ana ilgilerimizdir... Bu gelişme (büyüyen bir çocuğun gelişmesi) çok dolaylı bir yol izler. Toplum onu her aşamada yoğurup yeniden yoğurmasa, büyüyünceye kadar iki üç kere tamamlanmamış bir şekilde yeniden örgütlenmese, bu yol daha da rasgele olurdu. O'gunlaştığında, irili ufaklı ilgilerle doludur ve bunlar kısmen bir kaos, kısmen bir sistem halindedir; kişiliğinin bazı yanları tamamen gelişmiş ve cevap verebilir durumda, öbürleriyse birtakım raslansal olaylar sonucu karman çormandır. İşte basılı şiir bu inanılmaz derecede karmaşık ilgiler yumağına hitap etmek durumun-

dadır. Bazen şiir bizi tedirgin eden etki, bazen de zaten varolan tedirginliğin kendini düzeltmesinin aracıdır. Çoğu zaman ikisi birden olur...

Tam gelişmiş bir insanda eyleme hazır olma durumu, eylem için tam uygun durumun varolmadığı bir anda eylemin yerini alır... Kelimeleri kullanışında şiir bilimin tam karşıtıdır. Çok belirli düşünceler ortaya çıkabilir, ama kelimeler bir tek imkân dışında bütün anlamları engellemek üzere mantıkî bir şekilde seçildiği için değil. Hayır. Tarz, ses tonu, kadans ve ritm ilgilerimizi uyardığı ve sınırsız sayıda imkânlar arasından kendi ihtiyaçları olanı seçmelerini sağladığı için..(64)

Richards'ın psikolojizmini Daiches şöyle değerlendiriyor:

Richards'ın tutumu kendinden öncekilerin çoğundan daha etkileyici; ama aynı zamanda daha kolay yaralanabilir. Çünkü psikoloji sistemi kabul edilmezse, bir şiir okuduğumuzda bizde yer alan şeyleri anlatışı doğru bulunmazsa, o zaman bütün teorisi yıkılır. (65)

Bu doğru. O zaman, edebiyat eleştirmenleri bir yana, hiçbir önemli psikologun, Richards'ın betimlediği bu süreçleri doğrulamadığını da eklemeliyiz. Gerçekten de, edebiyatın anlaşılmasına birçok katkıda bulunduğu, birçok konuyu aydınlattığı halde, teorisinin —kendisi en çok buna önem verse de— en zayıf yanı buradadır. Wellek'in değerlendirmesi şöyle:

I.A. Richards, şiirl sinirlerimiz için bir çeşit şuruba indirgeme çabasında başarısız kaldı, çünkü şiirin sağladığını varsaydığı «itkilerin düzenlenmesi»ni somut bir şekilde anlatamadı ve esrarengiz zihin durumunu hiçbir somut esere ilişkin olarak açıklayamadı. (66)

Wellek aynı kitapta, psikolojiye indirgenen edebiyatın edebiyat olmaktan çıktığını da haklı olarak belirtir:

Richards öncelikle, şiirin tedavi edici niteliklerliyle ve okurun şiire verdiği cevap ile itkilerinin düzenlenmesiyle ilgilenen bir

psikolog ve semantikçidir. Teorisinin içerdikleri tamamen naturalist ve pozitivisttir; bazen, insanı neredeyse çaresiz bırakan bir saflıkla, bizi «nörolojinin gizli cangılları»na gönderir. Okurun zihninin dengeli olduğu varsayılan durumunun edebiyat incelemesi açısından önem taşıdığını, her nesne ve hareketin aynı durumu yaratabildiğini söyler. Ama ağırlığı okurun bireysel zihnindeki etkilere kaydıran her teorinin tam bir değerler anarşisine ve sonunda kısır bir şüpheciliğe yol açması kaçınılmazdır. (67)

Bu yargının özellikle son bölümü, insana tartışılamayacak kadar açık görünüyor. Bir edebî eserin değeri, başarısı, sanatsallığı vb. onun okurun zihninde ve genel psişik yapısında uyandıracağı sağlıklı denge ile ölçülecekse, bu başarı da, son analizde, «nörolojinin cangılları» içinde belirlenecekse, «edebi ölçüt»lerden söz etmeye imkân kalmamıştır. Bir kere sorunun çözüm yeri, okur olarak *bireyin zihni* olmuştur; her bireyin ayrı bir psikolojik yapısı olacağına göre, sözkonusu zihnin neyle uyarlanacağı da genel bir ölçüte göre belirlenemez. Bu noktada Richards, yazarın eserine koyduğu yaşantı ile okurun eseri okurken başvurduğu kendi yaşantıları arasındaki farklılığı kabul ediyor; eserin değeri de bu farklı yaşantı bağlamlarının birbirinin içine geçmesinden doğuyor-yoksa, okura ulaşmamış eserin kendisinde herhangi bir değer yoktur. Yaşantı farklılığı sorunu karşısında da Richards, okurlar arasında yaşantıları yazarınkine belli ölçüde *benzer* olanları ayırıyor. (68) Bunun dışında, edebiyatta «değer»i yaratan şey, Richards'a göre ironi, yani, esere konmuş yaşantıların çokkatlılığı, birbiriyle çelişen itkileri uyarabilecek türden yaşantılardır. Buna benzer bir anlayışı bir ölçüde, arketipsel psikolojik eleştiri, bir ölçüde de Marksist eleştirinin yaptığını söyleyebiliriz. Şüphesiz, her ikisinin de değer kavramını türettikleri nihaî kaynak *edebiyat-dışıdır*. Arketipsel psikolojik eleştiri, insan ruhunun ebedî coğrafyasını çıkarır; insan hayatı için değerli olan, dolayısıyla sürekli tekrarlanan temaların dökümünü yapar. Gerçi burada bile,

sözkonusu temaları sözkonusu edebî eserin ne kadar iyi dile getirdiği sorusu vardır, ama son analizde edebiyatın değeri edebiyatın dışında bir alana aktarılmıştır. İkinci çözüm, Caudwell'in temsil ettiği bir Marksist (ya da Marksiyen) yaklaşımda mümkün olabilir. Burada, okur olma durumunda insanın, yani genel olarak insanların, ne tür bir zihnî duruma kavuşmalarının kendileri ve tüm insanlık için yararlı olduğuna önceden karar verilir. Bu karara göre de, edebiyatçının eserinde ne yapması gerektiği, neyi yaptığı zaman başarılı olduğu yargılanabilir. Her iki tutum da, sorunu Richards'ın bıraktığı yerden —bu «ham» psikolojik noktadan— ileriye doğru birkaç adım götürebilir, ama bundan sonra yeni sorunlar, yeni açmazlarla karşılaşacaklardır.

Burada sözkonusu ettiğimiz sorunlar, Richards'ın etkilerinin en güçlü olduğu dönemde yaşayan ve yazan Marksist yazarların dikkatini çekmemişti. Onlar, Marksist olmayan her edebiyat teoricisine kural olarak karşı çıkarak *burjuva* estetiğini çürüttükleri için, bu özgül sorunlarla da yeterince ilgilenmemişlerdi. Gene de, belirtmek gerekir ki o dönemin bütün Marksistleri, çağdaş burjuva yazarları arasında en olumlu tavrı Richards'a göstermişlerdir. Alick West, Richards üstüne bir bölüm yazar, ama burada en çok üzerinde durduğu konu, Richards'ın «duygusallık» (sentimentality) tanımlarıdır; yani, Richards'ın edebiyat eleştirisine katkılarının bütünü düşünüldüğünde, son derece marjinal kalan bir konu. Bunun yanında, Richards'ın dilin kullanımları arasındaki ayrımına da karşı çıkar West. Bilim diliyle sanat dili arasında bir ayrılık varsa, bunun kapitalist işbölümünden ileri geldiğini kanıtlamaya çalışır (ve böylece, Marx'ın *Grundrisse* Giriş'inde yaptığı ayrımın da tersini söylemiş olur). Eliot'ın edebiyat üstüne bayağı önemli sonuçlar çıkarılabilecek sözlerini anlamadığı gibi, Richards'ın gerçek katkılarını da anlayamaz West. Şöyle sorular sorar:

> Öyleyse niçin bilimle şiir arasındaki görünür ayrımla uğraşma-

lıyız? İç çeken otlar imgesi yaşamak için değerli bir tavrın dile getirilmesiyse, bilim ne derse desin değerli kalacaktır. (69)

West'in Richards hakkında eleştirileri ne kadar işin özünden uzaksa, çağdaş Marksist eleştirmen Henderson da sorunu anlamaktan o kadar uzaktır. Henderson, öncelikle Richards'ın edebiyatta varolan «sözde-önermeler» kavramına karşı çıkıyor. Ona göre bu tez, edebiyatı gerçeklikten koparmaya, dolayısıyla sanatsal uğraşıyı bir kaçış haline getirmeye yarıyor. Yaşadığı dönemin Marksist anlayışının bu gibi temsilci ya da sözcüleriyle karşılaştırıldığında, Caudwell'in anlayışının çok daha geniş olduğu açıkça görülebilir.

Richards'ın kurduğu bu sistemin, Caudwell'e yararlı bir çerçeve sağladığını göreceğiz. Bundan önce, Richards'ın sisteminin nasıl bir sorunsalın (problemeticque) ürünü olduğunu inceleyelim. (70) Okur üzerinde bir tür tedavi etkisi yaratan bir sanat anlayışının, Aristoteles'den beri varolan ahlâkçı sanat anlayışlarının bir uzantısı, ancak, daha «bilimsel» bir terminoloji içinde sunulduğundan dolayı ahlâkçılığı biraz gizli kalan bir uzantısı olduğunu anlamak çok güç değildir. Nitekim Daiches de bu anlamı sezmekte gecikmiyor. O, ahlâkçı edebiyat anlayışının hikâyesini Aristoteles'e kadar götürmeyerek Sidney'e değiniyor (ama Aristoteles'in *katharsis* anlayışı ile Richars'ın terbiye olan itkileri ve ilgileri arasındaki mesafe hiç uzak sayılmaz) ve Richards'ın da Sidney gibi edebiyatın değerini, insanlığa sağladığı «etik» standarda dayandırdığını söylüyor. (71)

Aristoteles veya Sidney, böyle bir ahlâkçı anlayışın oldukça uzak denebilecek arka-planını oluşturur. Ama gene İngiliz geleneği içnde, on dokuzuncu yüzyılın düşünce atmosferinde, Richards'a kaynak olabilecek başka kişiler de görürüz. John Stuart Mill'in küçük yaşında olağanüstü bir eğitim görerek Yunanca'dan fiziğe kadar «bilimler»i öğrenmesi, sonra, bir bunalımın eşiğindeyken Wordsworth'un şiirleri yoluyla doğayı sevmeye başlayarak yeniden ruhî

dengesini bulması bunun bir paralelidir. Mill'in otobiyografisinin bu ünlü parçası, Richards'ın bilim ve sanat avrımı ile aynı paradigma içinde incelenebilir. Ama on dokuzuncu yüzyıl entelektüel kompleksinin bu yanını daha sistemli bir hale getiren yazar, Matthew Arnold'dur. Arnold, özellikle *Culture and Anarchy*'de bu temeları işleyerek uyumlu bir bütün çıkarmaya çalışır. On dokuzuncu yüzyılın, sanayi devriminin mirası olan büyük doğa/teknoloji kutupsallığıyla hesaplaşırken, teknolojiyi, bilinen uygarlık karşısına çıkmış dev bir tehdit olarak görür. Fabrikalarında bu teknolojiyi kullanan, hayata yepyeni ve hiç alışılmadık değerler getiren, enerjik ve ezici, soğuk ve etkili kapitalistler, bu yeni *barbarlar*, belli ki her şeye egemen olacak ve insanlığın eski insancıl kültürünü boydan boya değiştireceklerdir. Öbür yanda, bir başka tür barbarlığı temsil eden, tamamen bilgisiz, görgüsüz, kültürsüz, bir hammadde gibi duran, ama hamlığından çıkıp başka bir şey de olamayan «kitleler» vardır. Bir de, geçmişin kültür değerlerine sahip, uygar ve incelmiş aydınlar. Ama bunlar, öbür iki dev karşısında tamamen etkisizdirler. Bu nedenle Arnold şiire, dinin yerini tutacak bir şey olarak sarılır:

> İnsanlık, hayatı bize yorumlaması, bizi avutması ve bizi ayakta tutması için şiire geri dönmek gerektiğini gün geçtikçe daha iyi anlayacaktır. Şiir olmadan bilimimiz de tamamlanmamış görünecektir; ve şimdi aramızda din ve felsefe diye geçen şeylerden çoğunun yerini şiir alacaktır. Şiirin onsuz tamamlanmamış olacağını söylüyorum. Çünkü Wordsworth çok güzel ve çok haklı bir şekilde şiir için «bütün bilimin çehresi olan tutkulu anlatım» diyor; zaten anlatımı olmayan bir çehre nedir ki. Gene güzel ve haklı olarak Wordsworth şiiri «bütün bilgilerin soluğu ve ince ruhu» olarak niteliyor: dinimiz, bugünlerde halk kafasının inandığı, bağlandığı türden birtakım kanıtlar sunan dinimiz; felsefemiz, nedensellik ve bitimli ve bitimsiz varlık üzerine akıl yürütmeleriyle yetinen felsefemiz; bunlar rüyalar ve gölgeler ve bilginin yanlış gösterilişlerinden başka bir şey

olabilir mi? Bir gün gelecek, bunlara inandığımız, bunları ciddiye aldığımız için kendi kendimize şaşacağız; ve bunların kofluğunu kavradığımız oranda, şiirin size sunduğu «bilginin soluğu ve ince ruhu»na da o kadar fazla değer vereceğiz. (72)

Arnold da, John Stuart Mill'in Wordsworth eliyle gördüğü tedavinin evrensel geçerliğine inanmaktadır. Dinin inandıramaz hale geldiği, bilimin de ürkütücü bir güç olarak kendini gösterdiği bir çağda, sentezini sanat üstünde kurabilir. Bin dokuz yüz yirmilerde I.A. Richards da aynı anlayışı, bilinçli olarak sürdürür, yalnız daha «bilimselleştirir». Richards, şu sözleriyle, düşüncelerinin Arnold'a borcunu kabul etmektedir:

Çok muhtemeldir ki geleneklerimizin savunmasının, geçen yüzyılın saldırıları sonucunda çekilmek zorunda kaldığı Hindenburg Hattı yakın gelecekte parçalanacaktı. Bu olduğunda, insanın şimdiye kadar hiç yaşamadığı bir zihnî kaos beklenebilir. O zaman, Matthew Arnold'un önceden gördüğü gibi, şiire tutunacağız. Şiir bizi kurtarabilir; kaosu yenmenin pekâlâ mümkün bir yoludur şiir. Ama insanın gerekli yeniden uyarlanmayı başarıp başaramayacağı, daha şimdiden şiirin gücünün yarısını yok eden, ilerde hepsini de yok edebilecek olan, inançla sarmaş dolaş olma durumunu zamanla giderip gideremeyeceği, bu denemenin çerçevesinde fazlasıyla geniş gelen, tamamen ayrı bir sorudur. (73)

Raymond Williams da *Culture and Society*'de, Richards'ın edebiyat teorisini, Arnold'un tutumlarını yeniden formülleyen bir uygarlık ve kültür teorisi olarak inceler: «Arnold gibi, kültürü anarşiye karşı bir alternatif olarak sunmaktadır, ama bir fikir olarak kültür eski bilgelik anahtarları'na değil, yeni bilinçlilik içinde keşfedilebilecek bir değer kavramına dayandırılmalıdır.» (74)

Richards böylece çağının akımlarıyla hesaplaşmasında, getirdiği bütün yeniliklere rağmen, aslında eski tutumlara bağlı kalır. Açıklaması, çağdaş bilimin derin etkisi altındadır ama, bunun altında yatan düşünce Arnold ahlâk-

çılığından pek fazla ileriye gitmiş değildir; ayrıca, anarşiye (ya da kaosa) karşı çare olarak şiirin de katkıda bulunabileceği bir tür psikolojik dengelilik durumunu önermesiyle yeni psikoloji bilimi ile eski ahlâk arasında bir uzlaşma kurar gibidir.

Çağdaşı F.R. Leavis, gene Arnold'un uygarlık ve kültür teorilerinden yola çıkıp anti-Romantik bir konuma gelirken Richards, Arnold aracılığıyla Romantik akıma bağlanır. Wordsworth düşüncesiyle bağlarına yukarıda değindik; daha doğrudan doğruya sanatsal konularda ise bir yanından Coleridge'e, onun «imgelem» teorisine bağlıdır (bu konuda önemli bir eseri de vardır). Öte yandan, burada koordinatlarını çizmeye çalıştığımız sorunsal içinde Shelley'nin de tartışılmaz bir yeri olduğundan, Shelley ile I A Richards arasında bazı kesişme noktaları bulmak da güç değildir. Shelley, Richards gibi şiirle inancı birbirinden koparmaya razı gelmeyebilirdi. Ama insanlığın kurtarıcısı olarak şiire ve şaire verdikleri yer arasında pek fazla bir fark yoktur. Shelley'nin «gayriresmi yasa koyucu» formülüne, Richards herhalde pek fazla itiraz edemezdi.

Şu halde, diyebiliriz ki yirminci yüzyılın ilk çeyreği içinde ortaya çıkan akımlar ve bu akımların temsilcisi konumunu üstlenmiş olan bireysel düşünürler, ilk bakışta birbirlerinden bir hayli farklı görülür; ama bunları kendilerinden önceki dönemin kültürel sorunsalıyla birlikte düşünürsek, hiç değilse gösterdikleri tepkilerin ortaklığı nedeniyle, göründüğünden daha fazla benzerlikleri olduğu anlaşılır. Romantik teorinin bir kaçınılmaz uzantısı Estetizim akımıydı. Pater'dan Clive Bell'e gelirken, içerdiği «elitizm» potansiyelini de daha belirginleştiren bu anlayış yirminci yüzyılın başlarında Blommsbury gibi çevrelerde etkisini sürdürüyordu. O günlerde buna karşı çıkan veya başkaldıran kimseler de, teorik beslenme kaynaklarını gene romantik teoride veya bunun değişkenlerinde buluyorlardı. Eliot gelenek ve inanç sorunlarını yeniden vurgularken, bir düzeyde tutarlı bir tutuculuk örneği gibidir; ama yeni bir sanat ve kültür teorisi için en değerli ipuçları da —dönüş-

türülmek koşuluyla— onun yazılarında bulunur. Leavis ile Arnold arasındaki bağlantı daha saydamdır. Richards, çağdaş bilimden en fazla etkilenmiş düşünür görüntüsünü verirken yazılarının bir parça deşilmesiyle, on dokuzuncu yüzyıl geleneklerine dolaysızca bağlanabilir. İşte bu ortamda otuzlarda, Marksist akım da İngiltere'nin entelektüel ikliminde yeni bir gelenek oluşturmaya çalışır. Marksizm, yalnız İngiltere için değil, bütün dünya için yeni bir toplum anlayışını, dolayısıyla yeni bir kültür ve uygarlık kavramını vaat etmektedir. Ama özellikle İngiltere'de, bu vaat hangi ölçüde geliştirildi ya da gerçekleştirildi? Şimdi, bu soruna bakacağız.

2. *Otuzların Başlarında Marksistler*

İngiltere'nin ilk tanınmış Marksistlerinden biri, yirminci yüzyılın başlangıcından bir kaç yıl önce ölen William Morris'dir. Morris, birçok bakımdan, otuzlarda ortaya çıkan Marksistler kuşağının dolaysız bir atası sayılabilir. Onlar gibi Morris de önce İngiliz, sonra Marksisttir. Sosyalizmi benimsemesinin birinci nedeni ahlakîdir. Yaşadığı toplumdaki haksızlıklara ve aynı zamanda maddiliklere, ucuzluklara, bayağılıklara karşı başkaldırmış bütün bu kötülükleri giderecek bir yol aramış, böyle bir ahlâki pragmatizm tavrı ile Marksizme raslamış ve onu benimsemiştir. Bundan sonra, Marksizmin bir düşünce sistemi olarak bilincinin daha derindeki tabakalarına sindiği, yerleştiği pek söylenemez. Morris'in düşüncelerini hayatının sonuna kadar gerçekten belirleyen sistematik, Marksizmin gerektirdiği ya da zaten kaçınılmaz kıldığı türden bir teorik formasyon değildir. Onunki de genel olarak Marksizm - öncesi bir ideolojik karmaşa içinde oluşmuştur: on dokuzuncu yüzyılın doğa ve teknoloji kutuplaşması karşısında alınan tavırları, bu tartışmanın terimleri, Morris'de de görülür. Ortaçağa yönelik yanı, anti-kapitalizminin bir uzantısıdır —ama kapitalizm-öncesi terimlerle anti-kapitalist. Bu ikilem, birçok çağdaşı gibi Morris'i de —sosyalizm gibi görece açık

seçik bir düşünce tarzını seçmesine rağmen— sürekli bir belirsizlik içinde yaşatmıştır. (75)

Otuzların Marksistleri de, Morris'inkilere benzer ahlâki gerekçelerle Marksizmi seçmiş sonra da, entelektüel gençlik çağlarının oldukça metafizik öncüllerinden yeterince uzaklaşmamış kişilerdi çoğunlukla. Bu dönemin İngiliz Marksizminin temel özelliklerinden biri bunun «edebi» bir Marksizm olmasıydı. Bugün de akıllarda kalan öne çıkmış adlar genellikle sanat ve edebiyat alanında tanınmıştı. Ortak tavırları, kesinlikli (rigorous) bir Marksist sanat teorisi kurma çabasından çok, daha o zamanlardan beri belirleyici olmaktan çıkmış eski tartışmayı, sanatın toplum için mi, yoksa sanat için mi olduğu tartışmasını Marksist görünümlü terimlerle sürdürmekti. Bu bakımdan, otuzlardaki İngiliz Marksizminin «tepkisel» bir niteliğe sahip olduğunu da söyleyebiliriz; şöyle ki, geniş ve kapsamlı bir teori içinde *pozitif* katkılar getirecek yerde, çağın yoğun bireyciliğine karşı «halkla birlikte» ve «halktan yana» olmayı savundular.

Raymond Williams, *Culture and Society*'de, bu görüşle fikir birliği içinde olduğunu gösteren şu değerlendirmeleri yapıyor:

> Otuzların politik yazıları öncelikle Marksist incelemelerin bilinçli olarak geliştirilmesinden çok, İngiltere ve Avrupa'nın güncel koşullarına verilmiş bir cevaptı. Otuzlardaki «Marksist» yazıların çoğu aslında, çağdaş toplumda sanatçıya ve aydına yer kalmadığını öne süren Romantik protestoydu ve buna ek bir madde konarak işçilerin eski sistemi yıkıp Sosyalizmi kuracakları, böylece olmayan bu yeri kazandıracakları düşünülüyordu. (76)

Teorik düzeyde, gerçekten Romantizmle bağlarını koparamamışlardı İngiliz Marksistleri. Pratik düzeyde sınırlı bir politik hareketin aydınları olarak, önerdikleri «halkla birlikte» olmanın somut mekanizmalarını kurabilmekten çok uzaktılar. Birey olarak zaten politik değillerdi. Bu konu üzerinde kısaca duran Fracis Mulhern da, otuzlardaki İn-

giliz Marksizminin yetersizliğini vurgular ve bu durumu açıklamak için birkaç etmene değinir. Bunlardan biri, İngiliz Marksistlerinin *ulusal* bir Marksizm geleneğinden yoksun, ayrıca, Avrupa Marksizmine de uzak oluşlarıdır:

> Ulusal geçmişin devrimci bir «anı»sına sahip olmadıkları için, Britanya'lı sosyalistler uluslararası şimdiki zamanda da yönlerini bulamadılar. Sosyalist bir topluluk içinde bulunmaktan iki kere yoksun kalan, doğmakta olan bu sol, İngiliz fikrî geleneğinin boyunduruğundan kendini kurtaramadı. (77)

Dönemin Marksist topluluğunun entelektüel atmosferini daha iyi solumak için birkaç kişinin eserlerine kısaca göz atmamız yararlı olur. Akla gelecek ilk yazarlardan biri Alick West. Caudwell'in de birkaç konferansına gittiğini bildiğimiz West yakınlarda öldü, yazılarından yapılma bir derleme de kitap olarak yayımlandı. Kitap, 1937'de ilk kez yayımlanmış olan *Crisis and Criticism*'i de içeriyor ve adını taşıyor. Kitabın ilk bölümünün adı, «'Biz' ve 'Ben'». Bu kısa kitabın olsun, daha sonra yazdığı yazıların olsun, temel sorunsalını en iyi dile getiren söz budur zaten. Burjuva dünyasının aşırı bireyciliği karşısında bunalan, bu gibi değerler karşısında kurtuluşu (ama bir ölçüde hâlâ «bireysel» kurtuluşu) insanlığın yeni bir kardeşliği idealinde bulan bir yazardır West. West'in Marksizmiyle daha önceki Hıristiyan inançları arasındaki sürekliliğe, yeni yayımlanmış kitabının önsözünü yazan karısı, tam bir teorik *masumiyetle* dikkati çekiyor:

> Onu Marksizme getiren entelektüel Odisela'da Hıristiyan vicdanı da rol oynadı; bir komünist olarak, on dokuzuncu yüzyılın ilk yıl'arında İskoçya Kilisesini terked'p evanjelik harekete katılan «non-conformist» ataların sarsılmaz ahlâkî standartlarını gözle görülür biçimde sürdürdü. Alick West yüz yirmi yıl sonra, ancak politik ve ekonomik sistemi değiştirerek insanın kardeşliğini sağlamanın mümkün olduğunu söyleyen komünist inanca kendini bağladığında, aynı kararlı karşı çıkış (dissent) ruhunu sergiledi. (78)

Gerçekten de, West'in Hıristiyanlığı ile Komünistliği arasındaki ayrım çizgisi en azından kendisinin sandığı kadar belirgin olmadı. Ondokuzuncu yüzyılın teorik/ideolojik sorunsallarından dışarı çıkamadı; sanat ve edebiyat anlayışı, Romantizmdeki köklerinden hiçbir zaman uzaklaşmadı. Bu ortak mirası paylaştıkları, buna karşı Marksizmin gerektirdiği mesafeyi almadıkları oranda, West ile Caudwell arasında paralellikler görülebilir. Elisabeth West'e göre, «politik eylem, özgürlüğün kullanımıdır ve özgürlük ancak komünizm içinde elde edilebilir.» (79) Ondokuzuncu yüzyıl burjuva felsefesinin büyük «Özgürlük» ve «zorunluluk» kavramları, West'in de, Caudwell'in de formasyonlarını belirler.

West'in, İngiliz edebiyat geleneğini değerlendirirken, Caudwell'e oranla daha az eleştirel, veya övgülerinde daha cömert olduğu söylenebilir. Özellikle Romantik gelenekten çok etkilenmiştir ve *Crisis and Criticism*'de, geleceğin komünist edebiyatının bir çeşit öncüsü gibi anlatır bu geleneği. (80) Romantiklerden en önemli —belki de tek— şikâyeti, bireycilikleridir; ama verili tarihi koşullarda, biraz kaçınılmaz görür bunu:

> Devrimci değişime inanan, ama işçilere inanamayan romantikler, tutarlı bir toplumsal eylem rotası bulamadıkları için, kendilerini toplum dışına düşmüş kimseler gibi gördüler ve bu da bireycilik geleneğini güçlendirdi. Dolayısıyla romantizm edebiyatın toplumsal karakterini sürekli vurgular, ama toplum dışına sürülmüş bireyi tipik kahramanı olarak gösterdiği için kendisiyle çelişir. (81)

West'e göre, romantizdeki bu «ben»in «biz»e dönüştürülmesiyle, çelişki ortadan kalkacak ve özlediği edebiyat kurulacaktır. Ama modern dönemde yaşayan çağdaşı yazarlara baktığında istediğini göremez, tersine, bireyci geleneğin daha gelişmiş olduğunu gözlemler. Dolayısıyla çağdaş edebiyata ve edebiyatçılara yönelttiği eleştirinin temeli bireycilik sorununda odaklaşır. *Studies in a Dying Culture* ve *Further Studies*'de Caudwell'in de bu konuyu öncelikle al-

dığını, böylece bu anlamda çağdaş Marksist sorunsal içinde kaldığını söyleyebiliriz.

Ama bunların ötesinde, başka ve daha önemli ortaklıklar bulunabilir, West ile Caudwell arasında. Özellikle sanatın, güzellik ve estetik duygusunun kaynaklarına eğilirken paylaştıkları varsayımlar vardır. West'in güzelliği açıklamak için Darwin'e başvurması, bir yandan Plehanov'u hatırlatırken, bir yandan da, Caudwell'in Richards etkisiyle estetik duyguya sinir sistemi içinde bir altyapı bulma çabasını akla getirir. Şöyle diyor West:

> Genel olarak sanat ve güzellik duygusu Darwin'in eserinde maddî ve köklü bir biçimde toplumsal temellerine ilişkin kılınırlar. Güzelliği o soyut alandan çıkarır ve insanda da, özünde başka hayvanlarda olduğu gibi ele alır; yani, cinsel seçme yoluyla evrim süreci içinde gelişen bir şey olarak...
> Böylece Darwin, Wordsworth'ün, sanat zevkinin benzemezlik içinde benzerlik ve benzerlik içinde benzemezliğin algılanması olduğu düşüncesine bilimsel dayanak ve anlam verir. (82)

İnandırıcı gelmediği gibi, bir hayli de bulanık görünen bu Darwin/Wordsworth yakınlığını kurduktan sonra, edebî gelişmenin toplumsal evrimle açıklanması gereğini ispatlamış olan West, dilin ve ritmin incelenmesine geçer. Elinin altındaki dilbilim literatürü o günlerde oldukça az ve olanlar da bir hayli ilkeldir. Ayrıca, West bu okuduklarından kendi istediği sonuçları seçip almaktadır. Dil üstüne analizleri, Caudwell'in sonradan girişeceği daha geniş kapsamlı analizle aynı doğrultudadır. Şöyle bir doğrudan yola çıkar West:

> Dilin kökeni ve işlevi üzerine araştırmalardan çıkan iki ana fikir bu konuyu aydınlatmaktadır.
> Birincisi, dilin başlangıçta düşüncenin dile getirilmesinin bir aracı olduğu ve entelektüel süreçten çıkıp geliştiği anlayışının terkedilmesidir. Aslında dil artık hem amacı, hem de kökeni bakımından, eyleme ayrılmaz biçimde bağlı olarak görülmektedir. (83)

Dilbilimsel analizlerinde, Sovyet dilcisi N. Marr'dan epeyce yararlanmıştır West. Bu yararlanma, Stalin dilbilim alanına el atıp Marr'ı bu alandan kovalamazdan önce olmalı. (84) Çünkü yer yer, Stalin'in Marr'ı azarladığı konularda Marr'dan yana konuşuyor West. Özellikle, dilin düşüncenin yalın bir dile getirme aracı olmaması konusunda. Bu aynı anlayışı Caudwell de paylaştığına göre, Caudwell'in ölümünden sonra parti onun estetik teorilerine karşı tavır alırken, bu dilbilim sorunu da sözkonusu tavırda rol oynamış olabilir. West Marr'ı şöyle geliştiriyor kendi edebiyat amacı açısından:

> Dilin kendi başına niçin bizim için değerli o'duğu sorusuna dönersek, toplumsal bir grubun, bir bütün olarak grubun ve üyeleri olan bireylerin enerjilerini uyaran ve örgütleyen, ve doğal dünyanın nesnelerini grubun onlara ilişkin faaliyetleri çerçevesinde tanımlayarak bu enerjinin yürürlüğe konmasını ko'aylaştıran araç olarak değerli olduğunu söyleyebiliriz. Dil, grubu ve belirli faaliyetini, kendi biçimi ve içeriği yoluyla örgütler. Bir dilde yapılmış bir önermenin başka dilde aynı anlamda bir önermeden ayrıldığı dilin biçimi, bireylerin toplum içindeki ortak üyeliğine hitap eder ve zaten konuşma da topluluğun geçmiş faaliyetleri içinde o andaki biçimini almıştır... Dil, içeriği yoluyla, uyarılmış enerjiyi o anın belirli faaliyetine yöneltir ve örgütler ve böylece daha da uyarmış olur. (85)

Bugünün dilbilim çalışmaları açısından bu tür akıl yürütmelerin bir hayli spekülatif olduğunu biliyoruz. Ama şu anda bizi ilgilendiren sorun West'in nereye varmak istediği. Dil, onun anlayışına göre, bireylerin veya topluluğun *düşüncelerini* değil de, «*enerjilerini*» hem dışavuran, hem de uyaran bir araç oluyor. Toplumun enerjileri ise, yaşama, varkalma içgüdüsünün sonucu olarak, üretime doğrudan doğruya ya da dolayı olarak ilişkin bir işin yapılmasına yöneliyor. Dil, aynı zamanda, bu oldukça soyut ve genel potansiyeli, belirli ve somut bir hedefe yöneltiyor (topluluğun üyelerine ortak olan biçimi ve hedefin ne olduğunu belirten içeriğiyle). Dolayısıyla, West'e göre dil, çalışmaya

yakından bağlıdır. İlkel topluluklarda iş ortak olarak yapıldığı için, belirli bir ritme ihtiyaç vardır. İşte dil ve daha sonra şiir, çalışma için gerekli bu ritmi sağlarlar. Daha önce, Marksist olmayan incelemecilerin ortaya attığı bu hipotez, bir kısım Marksiste çok çekici ve inandırıcı gelmiş, bu zamana kadar edebiyatın doğuşunu inceleyen birçok Marksist olayı böyle açıklamıştır. Caudwell'e büyük saygısı olan George Thomson, şiirin çalışmadan doğduğu konusunda, Alick West'le aynı görüştedir. (86) Onların bu ısrarı, tarihte emek kategorisine duydukları derin saygıdan ileri gelse gerek. Ama şiirin (ve dilin) başka bir kaynağı olması, emeğin kutsallığını herhalde gölgelemezdi. Kaldı ki, emeğe karşı saygılı olan bu anlayış, insana karşı yeterince saygılı görünmüyor. Çünkü, dili işe bağlamakla, insan düşüncesinin bu genel taşıyıcısını oldukça dar bir çerçeveyle sınırlıyor. Aynı zamanda, onu mekanikleştiriyor. Bu nitelikleriyle, işlevselciliğe daha yakın. West ile Thomson'un yanında Caudwell (ve daha sonraki Marksistlerden Ernest Fischer) sorunu daha uygun bir düzeyde araştırma eğilimi gösterirler: İlkel topluluğun büyü faaliyetine bakarlar; böylece de, daha genel bir bilgi sorunsalı içinde cevabı araştırırlar. Ancak, çalışma ile dil ve şiir arasındaki bu dolaysız bağlantıyı kurması dışında, West'in söyledikleri Caudwell'e yakındır. Örneğin şu sözler:

> Ritm, bireyin hareketini grubun geri kalan kısmına uydurarak, içinde herkesin yer alabileceği bir hareket yaratarak, sadece enerji tasarrufu yapmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal enerjinin gizil kaynaklarını da harekete geçirir. (87)
>
> Üretim için çalışma sırasında, kendinde dünya, bizim için dünya haline getirilir; gene bu çalışma içerisinde, dünyayı kendinde olduğu gibi ve onu bizim için bir dünya, insanî bir dünya haline getirme amacımız çerçevesinde görürüz. Edebiyatın değerinin temeli, yazarın bu üretici faaliyetle ilişkisinde yatar. (88)

Bu sözlerin paralelini Caudwell'de göreceğiz. Gelgelelim, bu kanıtlamalarla iki yazarın varmaya çalıştıkları nokta biraz farklı gibidir. West'in amacı, kendi Hıristiyan geç-

mişinin de belirlemesiyle, insanlar arasında ahlâkî bir evren yaratmanın pek ötesine gitmez. İlkel toplumda insanlar çalışmada ve bütün hayat uğraşlarında uyum ve birlik içindeydiler. Dil ve şiir de ortaklığı perçinliyordu. West'in imrendiği, bu kardeşçe ilişkidir. Bunun bir benzerini Caudwell'de de görürüz. Ama onun düşüncesinin genişliği, teorisini kurmaya çalıştığı alanın kapsamlılığı, West'in sınırlı ahlâki dünyasına sığmaz.

Dönemin başka Marksist edebiyatçılarından Henderson'un *Literature* (1935) adlı kitabı daha da yüzevseldir. West gibi o da İngiliz Marksist geleneğini William Morris' den başlatma eğilimindedir. Gene West gibi, romantik edebiyat geleneğine sahip çıkar. O zamana kadar yapılmış genellemelerin ötesinde bir edebiyat tanımı yoktur: edebiyat temelde ekonomi tarafından belirlenir, ama şüphesiz belli bir özerkliği de vardır v.b. Yani, edebiyat genel toplumsal koşullar tarafından belirlenmekte ve gene onları yansıtmaktadır! Bunları söylemekle, edebiyatı tanımlama yolunda pek bir adım atıldığı söylenemez elbette. Henderson'un başlıca sorunlarından biri, edebiyatla politikanın içeçiliğini kanıtlamak ve çağdaş yazarın fildişi kulesini eleştirmektir. Örneğin eski Yunanlar, köleci toplumlarına karşın sağlıklı insanlardı (sömürüyü ahlakî bir kategori olarak gördüğü bu «sağlıklılık» teriminden de anlaşılıyor), çünkü bu toplumda izole birey yoktu: «Yunanistan'da, kendi için yaşayan yalnız, nörotik birey hemen hemen hiç bilinmiyordu.» (89) Erken kapitalizmin büyük yazarlarını da aynı şekilde ele alır: Milton'dan söz ederken, «Ruhu belki bir yıldıza benziyordu, Wordsworth'ün dediği gibi, ama hiç şüphe yok ki ayrı bir yerde oturmuyordu» der. (90)

Toplumsal sorunlara ve politikaya ilgi duymayı, edebiyatçının onsuz edilmez özelliği haline getirdikten sonra, çağdaş edebiyattan üç yazarın umut verici ürünleri olduğunu söyler. Bu üç yazarın adları Lionel Britton, James Hanley ve Walter Greenwood'dur. Bunlar için şöyle diyor Henderson: «Bu üç yazar, günümüzün popüler romancılarının tersine, çağdaş toplumda işlemekte olan güçleri açık

seçik görebilme yeteneğini paylaşıyorlar.» (91) Ancak, üçünün de adını bile duymamış olmamız, Henderson'un sözünü ettiği yeteneğin bu yazarları pek ileriye götürmediğini gösteriyor. Belli ki verdikleri umut gerçekleşmemiş.

Aynı dönemin bir başka Marksist edebiyat kitabı da R.D. Charques'in *Contemporary Literature and Social Revolution* (Çağdaş Edebiyat ve Toplumsal Devrim) adlı eseri. (92) Adından da anlaşılacağı gibi, bu kitap, çağdaş yazarı politikaya daha yakından eğilmeye çağırmaktadır. Modern demokrasinin yetersizliklerine değindikten sonra, edebiyatçıya toplumsal görevini hatırlatır. Özellikle İngiltere'deki yazarlara yöneliktir bu çağrı ve bu hatırlatma, çünkü Alman edebiyatını, yazarın politik bağlanmasına örnek olarak gösterir. (93) Ama aynı zamanda bir bütün olarak modern çağın edebiyatını da eleştirmektedir. Örneğin şiir iyice özelleşmiş, şair içine kapanmış, yaşantısını halkla paylaşmaz olmuştur. Eliot'dan Cummings'e kadar, çağdaş şairleri bazı bakımlardan beğense de, yazılan şiirin tarzını aykırı bulur Charques. Şiirin bu durumu ise ona modern kapitalizmde duyguların kuruması olarak görülür. (94) Burada gene, otuzların İngiliz Marksist eleştirisinin zayıflıklarından biriyle karşılaşıyoruz: kapitalizmin eleştirisini yapma fırsatını kaçırmamak için, yüzeyselliğe düşmekten çekinmiyor gibidirler. Modern çağın karmaşık belirlenmeleri içinde şiir *türünün* duyguları taşımak için en iyi araç olmadığı, daha karmaşık duyguları iletebilen daha karmaşık türlerin ortaya çıktığı da söylenebilirdi - örneğin, sinema. Oysa Charques, duygunun geleneksel ve göreneksel biçimlerini bir bakıma mutlaklaştırarak bunların kaybolmasına hayıflanmakla, kendi çağının gelişmeleri karşısında geride kalıyor.

Roman konusuna gelindiğinde, ilkin popüler piyasa romanlarını eleştiriyor Charques. Ama, sanat değeri olan romanlara baktığı zaman da, aradıklarını bulamaz. Örneğin Joyce'a elbette değer verilecektir, ama sonunda hem okunmaz olmuş, hem de kendi türünü gene kendisi tüketmiştir Joyce. Woolf, Huxley, hem şüphesiz yetenekli, hem de es-

tetiklerini oturttukları temel tavırdan (topluma uzaklık) ötürü yetersizdir. Lawrence karşısında daha duygudaştır, çünkü bütün kusurlarına rağmen hiç değilse kesinlikle anti-kapitalisttir Lawrence ve düzenin değişmesinden yanadır.

Charques'in bu oldukça yüzeysel kitabında, Caudwell' le kıyaslanacak bir şey yok. Çağdaş yazarların değerlendirilmesinde bazı ortak noktalar tesbit edilse bile bunlar metodoloji açısından önemli değil. Bu bakımdan, olumsuz açıdan bir karşılaştırma mümkün görünmüyor; yani, Charques'in kitabı da, Caudwell'in çağdaşları yanındaki üstünlüğünün ve derinliğinin bir başka göstergesi.

Gene bu sıralarda yayımlanmış bir kitap, C D Lewis' in yaptığı bir derleme: *The Mind in Chains.* (95) İçinde Rax Warner gibi yazarların makalelerinin de yer aldığı bu derlemede, Marksistlerin edebiyattan sinemaya ve tiyatroya kadar çeşitli sanat dallarına bakışlarının örneklerini görüyoruz. Yazılardan bazıları, daha önce gördüğümüz analiz eksikliklerinin yanısıra, oldukça temelsiz bir iddialılık da taşıyor. Örneğin, Warner'in şu sözleri:

> **Kapitalizmin artık kültürle işi yoktur.** Bir yandan, kapitalizmin maddî çürümesi sonucunda, üretim sürecinde gittikçe daha az bilgin, bilim adamı ve teknisyene ihtiyaç var. Öte yandan, kendini artık ilerici bir güç gibi gösteremeyen kapitalizm kültür ve ilerlemenin genel fikirlerini de yardıma çağıramıyor. (96)

Sosyalistlerin, bugün iyice bayatlamış görünen a'itatif iyimserliği, kapitalizm batmak üzere! Oysa kapitalizm, herhangi bir sağlam analize dayanmayan bu kehanetlerin hepsinden daha uzun ömürlü olmayı başardı.

Ralph Fox da Caudwell gibi bir edebiyat eleştirmeni, parti militanıydı; Caudwell gibi o da İspanya İç Savaşında hayatını verdi. Başlangıçta, Caudwell'den daha çok tanınan bir yazardı. Ama aradan geçen yıllarda, Caudwell'in kitapları yeniden basılır ve okunurken, Fox'un eserleri bu kalıcılığı gösteremedi. Zekice yazılmış küçük bir kitap olan *The Novel and the People,* (97) günün ortodoksisine uygun-

luğuna rağmen, Caudwell'in tersine, «bir fikirler madeni» *değildir*. Dolayısıyla, bugünün Marksist okuruna da, «otuzlarda böyle şeyler yazılmış» dedirtmenin ötesinde verecegi bir şey kalmamıştır. Ayrıca, Caudwell'in estetik teori kurma çabasıyla kıyaslanacak bir amacı da yoktur Fox'un. Maurice Cornforth'un Caudwell tartışmaları sırasında Caudwell'i yererken Fox'u örnek yazar gibi göstermesi de, iki yazarın ilginçlik düzeyini eşitlemeye yetmemiştir.

Aynı kuşağın biraz daha sonra eser vermiş bir başka temsilcisi de F.D. Klingender. Kitabı ilk 1943'de yayımlanmakla birlikte (98), o da gerçekte otuzlar kuşağından. Bu dönemin hemen hemen bütün Marksist edebiyatçıları gibi o da söyleyeceklerini bir polemik çerçevesinde söyler. Başlıca eleştirel hedefi, Roger Fry'dır. Onu ve dolayısıyla formalizmi eleştirirken bir çeşit toplumsal gerçekçiliği de savunur. Klingender'ın da başlıca sorunlarından biri ahlakî denebilecek bir toplumsal-politik bağlanmadır. İkinci Dünya Savaşı içinde bulunulmasını, bağlanmaya manevî teşvik ögesi olarak kullanır. Geçmişten verdiği örnekler de böyledir: «Hogarth'ın sanatı özünde 'ahlâkî' idi, yani, çağdaş toplumsal hayata sürekli ve sıkı sıkıya bağlıydı» (99) Kendine daha yakın bulduğu tarihi örnek, onun için de William Morris'dir. Marksist estetiğin tarihine bakışı Sovyetler Birliği'nde kurulmuş ortodoksluğa tamamen uygundur. Lunaçarski ile birlikte Plekhanov'u eleştirir, Lenin'in gerçekçilik üstüne önermelerini benimser. Çernişevski'den işe başlamayı kabul eder. Ancak bir konuda tedirgin gibidir: sanatla ampirik gerçeklik arasındaki ilişki:

> Birçok eser, hatta birçok sanat üslubu ve kendi'erine tekabül eden göreli değer ölçekleri vardır ki, insanlığın bilimsel doğruyu arayışından çok dinî ya da idealist rüyalarını yansıtır ve nesnel gerçeklikten az çok kopuktur. Gene de, bir sanat eserinin nesnel bir gerçekliği yansıtma oranı... şünhesiz ki deneyle doğrulanabilen nesnel, mutlak bir standart verir ve bu da ya'nızca tek tek sanat eserlerine değil, sanatın çeşitli ve görece standartlarına da uygulanabilir. (100)

Görüldüğü gibi Klingender, yukarıdaki alıntının ilk cümlesindeki önermesini ikinci cümlede geri almak zorunda kalıyor. Klingender'in bu belirgin çekingenliği, Caudwell açısından ilginçtir. Çünkü Caudwell'in bu konuda tavrı daha cesurcadır, nitekim Cornforth gibilerinin tepkisini hemen çekmiştir.

Caudwell'in çağdaşları arasında yaptığımız bu kısa gezintide, sağlam bir estetik teori geliştirme bakımından pek öyle kayda değer bir ürün olmadığını gördük. Geleneksizlik iki anlamda ağır basıyordu bu yazarların üzerinde. Daha basit bir anlamda, İngiltere'nin koşullarında Marksist bir gelenek kurmanın güçlüğüyle karşılaştılar. Otuzlar, İngiltere'de Marksist bir aydın hareketinin filizlenmesi açısından, daha önceki bütün dönemlerden daha verimliydi gerçi, ama işçi sınıfının kendisi İşçi Partisi reformizmini izlediği için, radikalleşen aydınlar bu bakımdan kendilerini oldukça yalnız hissettiler. İkinci sorun, kendilerinin kabul ettikleri düşünce sistemini gerçekten benimsemeye ne kadar hazırlıklı olduklarıydı. Ortaya koydukları, yeterince hazırlıklı olmadıklarını gösterir. Çoğunlukla edebiyatçıydılar - sanat ve edebiyat ise, Marksist düşüncenin en parlak olduğu alan sayılmazdı. Sovyetler'de Stalin döneminin getirdikleri, buradaki eksikliği özgün katkılarla gidermeyi imkânsız kılmış, tersine, gerçek bir edebiyatçının kariyerini sona erdirecek dogmalarla neredeyse bir duvar örmüştü. İngiltere'deki Marksistler ise, formasyonları gereği, bu dogmatizme karşı çıkabilecek, ona meydan okuyabilecek bilinç düzeyinde değillerdi; Sovyetler Birliğinde uygulanan sosyalizmin sonuçları da ortada olmadığı için, oradan yayılan düşünce bütünlüğünün herhangi bir parçasına eleştirel bir gözle bakmayı akıl edemezlerdi. Daha önce söylediğim gibi, Bukharin'in sanat üstüne konuşması, geçici bir umut oldu ve Bukharin'le birlikte söndü. Bunu başka birçok olay izledi. Otuzlarda, Marksist - olmayan kamuoyunu ikna etmek için söylenmiş bazı sözler de, bundan sonra söylenemez hale geldi. Örneğin Henderson, bir yazar olarak Babel'i örnek gösteriyor,

ayrıca, ne kadar maaş aldığını da söyleyerek sosyalist ülkede edebiyatçıya verilen değeri kanıtlamak istiyordu. Ama Babel kendisi çeşitli meçhuller arasında yok olup gidince, Henderson daha ne söyleyebilirdi?

Gene de, İngiltere'de Marksist düşüncenin gelişememesinin bütün sorumluluğunu Stalinizme yüklemek doğru olmaz. Çünkü bu dönemin İngiliz yerli Marksizminin öz kaynaklarının da çok gür bir şekilde fışkırmadığını görmek güç değil. Gür fışkıran yalnız Caudwell'di. Ama bundan sonra göreceğimiz gibi o da sadece fışkırdı ve birdenbire söndü. Wittgenstein'ın, *Illusion and Reality*'den (Yanılsama ve Gerçeklik) birkaç bölüm okuduktan sonra söylediği gibi, «Yanlış, korkunç yanlış, ama - bir adamdı o.»

İkinci Bölüm

CAUDWELL'İN ESTETİK TEORİSİNİN ELEŞTİRİSİ

Ellilerde, *Mcdern Quarterly*'de Caudwell üzerine açılan tartışmada, Caudwell'i eleştiren ya da savunan Marksistler, otuzlardaki Marksist kuşaktan çok farklı bir nitelik göstermiyorlardı. Dolayısıyla, Caudwell'in gerçek değerlendirilmesinin ancak yetmişlerde başladığını kabul etmek yanlış olmaz. Ara dönemde İngiliz Marksist geleneğinin tam olarak içinde de, dışında da sayılamayacak bir yazar olan Raymond Williams, Caudwell'in teorisini beğenmediğini hiç gizlemez. *Culture and Society*'de Marksist İngiliz estetik geleneği üzerine bölümde ona da kısaca değinerek şöyle bir yargı verir:

> Bu İngiliz Marksist eleştirmenleri arasında en iyi tanınan Christopher Caudwell, ama onun da etkisi biraz tuhaf. Teorileri ve çizdiği anahatlar geniş çevreler tarafından biliniyor, ama öte yandan da edebiyatın kendisi üstüne söylediklerinin çoğu ilginç bile değil. Ortaçağ tiyatrosunun Elizabeth çağı tiyatrosuna nasıl dönüştüğünü kendine göre anlatan ya da **Macbeth**'deki «uyku» dizesini kendine göre özetleyiveren bir kimsenin edebî niteliklerine güven duyma sorunundan ibaret değil bu, aynı zamanda öne sürdüğü düşüncelerin çoğu yanlış denebilecek kadar bile özgül değil. Öte yandan da, son derece geniş bir ilgi alanı üstünde şaşılacak kadar çok sayıda fikirlerle dolu. Bu fikirlerden hangilerinin gerçekten Marksist sayılması gerektiğine karar vermek de bugün oldukça güç. (1)

Williams'ın bu bir hayli olumsuz yargısı kolay karşı çıkılır cinsten değil. Tesbit ettiği bu özelliklerden sonra Williams'ın Caudwell'in eserlerine eğilmeye niyetli olmayacağı

anlaşılıyor. Caudwell'in değişik ilgi alanları Williams'ı etkilemez; kendini yetkili de saymaz bu konulara girmeye. Öte yandan, yukarıdaki alıntıda gördüğümüz gibi, Caudwell'in doğrudan doğruya edebiyat üstüne söyledikleri, ilginç bile görünmez Williams'a.

Williams'ın alıntısının son cümlesi önemli. Caudwell'in fikirlerinin Marksist olup olmadığına *bugün* karar vermenin güçlüğü konusu üstünde biraz duralım. Bu güçlük, günümüzde Marksist teorinin resmi devlet ideolojileri dışına çıkarak zenginleşmesinden kaynaklanıyor. Uzun Stalin ve Komintern dönemi donukluğundan sonra, serbestleşen teorik üretim, değişik açıklama tarzları, değişik yorumlar getirecekti elbette. Böylece, birbirinden radikal biçimde farklılaşan çeşitli Marksizm anlayışları ortaya çıktı. Bu farklı okulların bugün her konuda olduğu gibi Caudwell'i değerlendirmekte de birbirlerinden ayrılacakları önceden bellidir.

Bunlardan bir Althusser'ci okul. Karşı olanların «yapısalcı» olmakla suçladığı bu okulun daha genç taraftarlarından biri, İngiltere'nin genç estetikçi ve eleştirmenlerinden Terry Eagleton. Marksist estetik alanında özgün, ilginç ve önemli tezleri olduğunu ileride göreceğimiz Eagleton, Caudwell konusunda en az Williams kadar olumsuzdur:

> Başlıca İngiliz Marksist eleştirmeni kimdir? Heyhat, Christopher Caudwell. Çağdaş Britanya'da Marksist eleştiri sorununu koymanın en iyi yolu işte bu soru ve bu cevaptır. Çünkü her ne kadar Caudwell başlıca ata ise de —hiç değilse, girişiminin korkusuz ihtiraslılığından ötürü «başlıca»— ondan ancak negatif anlamda öğreneceğimiz şeyler olduğu da eşit derecede, doğru. Başka İngilizlerden öğreneceklerimiz olduğunu ya da Caudwell'in sınırlılıklarının sırf kendine özgü olduğunu söylemek istemiyorum. Avrupa'nın büyük bir kısmından izole, kendi toplumunda bile entelektüel bakımdan izole olan, kafası idealizm ve Stalinizmle dolu, bir «üstyapılar teorisi»nden de yoksun bulunan Caudwell, bu elverişsiz koşullarda tam gelişmiş bir Marksist estetik üretmek gibi tarihî bakımdan umutsuz bir çabaya girişti.

> Eseri, bu kendi kendisiyle çelişen girişimin bütün yara izlerini taşır: spekülatif ve başıboşdur, yer yer parlak sezgilere rastlanır, yabancı arazilere paldır küldür girip çıkar ve tüy'er ürpertici teorik bayağılıklar yapar. Caudwell bir Marksist estetik teorisinden yoksun idiyse, ondan sonra gelen bizlerin de böyle bir şeyden yoksun olmamız bu yokluğun bir ölçüsüdür. (2)

Katı bir yargı Eagleton'unku; ellilerde Stalinizm ve Jdanovizm adına Caudwell'i mahkûm eden Cornforth'inkinden bile daha katı ve acımasız bir yargı. Ne var ki, Eagleton'un bu katı yargıya varmakta gerekçeleri, dayandığı kanıtlar, bize Cornforth'unkilerden daha sağlam görünüyor. Cornforth'unki, kundakçılık suçu işlemiş bir adamı dolandırıcılıktan mahkûm etmek gibi bir şey. Üstelik, yargıyı verenin kendisinin suçsuz olduğuna inanmak da güç.

Eagleton'un bu sözleri, Caudwell'e herhangi özel bir açıdan bakılarak söylenmemiş, bir başka deyişle, Caudwell' in içinde yer aldığı belli bir Marksizm anlayışının, farklı bir Marksist anlayış platformundan eleştirisi olarak söylenmemiş izlenimini veriyor. Ama, örneğin Eagleton'un «tüyler ürpertici teorik bayağılıklar» diye nitelediği şeyler, Marksizmi bir başka türlü değerlendiren çağdaş bir Marksist düşünüre, çok önemli ipuçları, hattâ ipucundan da öte, çok önemli doğrular gibi görünebiliyor. Caudwell *hakkında* uzun ve kapsamlı bir inceleme yazmamış olmakla birlikte, kendi eserlerinde ondan sürekli yararlanan George Thomson'u bunların başında sayabiliriz. Thomson, son zamanlarda Marksizmin «Maoist» varyantını benimsedi ve böylece düşüncesinde pek çok şeyi değiştirdi; ama Caudwell'den aldıklarını değiştirmek gereğini duymadı.

Bu bakımdan, Eagleton'un, Caudwell'in birtakım «yanlış»larına değil, teorik öncüllerinin tümüne karşı çıktığını düşünmemiz gerekir. Aynı şekilde, «bir 'üstyapılar teorisi'nden de yoksun bulunan Caudwell» sözü Marksizmin farklı yorumlanmasından kaynaklanan bir eleştiriyle karşı karşıya olduğumuzu kanıtlar. Çünkü Caudwell'in bir «üstyapılar teorisi» aslında vardı. Ancak, bu teoriyle Eagleton'un

kendi «üstyapılar teorisi» arasında radikal ayrımlar var. Caudwell'e çok daha dostça yaklaşan E.P. Thompson, onu özellikle bu alanda önemli ve verimli bulur. Şu ilginç soruyla başlıyor Thompson incelemesine:

> Ama Caudwell'in düşüncesi üstüne yazmak insanı hemen olağanüstü güçlükte bir sorunla yüzyüze getiriyor: Caudwell'in düşüncesi ne hakkındaydı? Soru, oldukça kolay iki cevabı çağırır gibidir. Birincisi, Caudwell'in özünde estetik ve edebiyat eleştirisi sorunlarıyla ilgili olduğu. (3)

Ama bu kolay cevap Thompson'a doyurucu gelmez. Çünkü o da Raymond Williams'ın yargısına bir ölçüde katılır ve Caudwell'in bu konularda yeterince özgül bile olmadığını kabul eder. Estetikçi, bilim adamı ve hatta bir Marksist olarak ele alınıp alınamayacağını tartışır. Sonunda, şu noktaya varır Thompson:

> Caudwell bir ideoloji anatomistiydi. Burjuva döneminin karakteristik yanılsamalarına, bu yanılsama'arın mantığına (epistemolojik dışavurumları ve epistemolojik vargıları), ve bu yanılsamaların tutsağı olarak «kendimizi nasıl gördüğümüze» derin bir ilgiyle yaklaşıyordu. Caudwell'in sezgileri sadece bol olmakla kalmıyordu, tek bir ilgiye bağlıydı hepsi. Bu ilgi onu kültürel antropolojiye, dilbilime, psikolojiye, felsefeye ve belki aynı zamanda fiziğe ve nöroloj'ye götürdü. Bu aynı ideolojik yanılsamaların ortodoks Marksizme de derinlemesine nüfuz ettikleri oranda...
> Caudwell ortodoks Marksist gelenek içinde bir heretiktl. Kendisi bunu biliyor da olabilirdi, bilmiyor da olabilirdi. Ama en azından dikkat etmemiz gereken bir nokta göreneksel Marksist yansıtma teorisini kabaca, hattâ hoyratça reddetmesi ve hatta bilinçli bir polemik izlenimi vermesidir. Onun bu heretik potansiyeli bir süre sonra ortodokslar; hem de kendisi gibi heretikler tarafından sezinlenmişti: İdeolojik Stalinizm'in doruğunda olduğu bir anda «Caudwell Tartışması»nın, **Modern Quarterly**'nin kum tepeleri arasında kıpkızıl bir kaktüs çiçeği gibi açmasını başka türlü açıklayamayız. Çünkü bu tartışma, temelde, dogmatik Marksizmle, Komünist Parti yapılarının başka bir çıkış yolu

bulmasına izin vermediği yaratıcı Marksizm arasında yanlış yorde ve kötü biçimde sürdürülen bir tartışmaydı. Son olarak da şunu söylemek gerekir ki Caudwell'in yoldan çıkışı ya da yaratıcı etkisi bugün henüz tükenmemiştir. (4)

Thompson'un yazdığı bu satırlarda yeni ve ilginç bir sorunla karşılaşmış oluyoruz. Bir «estetikçi» olarak incelemeye başladığımız Caudwell'in bir ideolojik araştırıcı olduğu söyleniyor şimdi. Yazar olarak önemi bu konuya bağlanıyor. Yalnız burjuva ideolojisini ve yanılsamalarını değil, bu ideolojinin Marksist teoriye sızmış yanılsamalarını da incelediği ve eleştirdiği söyleniyor. Sonuç olarak, Caudwell'in önemi sorunu, dogmatik ve yaratıcı Marksizm arasındaki çatışma sorunu olarak konuyor.

Caudwell'in bir estetikçi veya edebiyat eleştirmeni olarak değil de, Thompson'un deyimiyle «bir ideoloji anatomisti» olarak ele almak bizi aslında konumuzdan uzaklaştırmayacak. Çünkü bu tez, Caudwell üzerine olduğu kadar, edebiyatla ideolojinin ilişkisi üstünedir de: bir başka deyişle söylemek gerekirse, Caudwell'in estetik gelenek içinde doldurduğu yer, bu ilişki (edebiyat-sanat ve ideoloji ilişkisi) açısından son derece önemli olduğu için, iki sorun içiçedir, biri olmadan öbürü ele alınamaz. Dolayısıyla, Thompson'un Caudwell için söyledikleri, bizi de, araştırmayı başlatacağımız geniş alanın eşiğine getirip bırakmış oluyor.

Öte yandan, Caudwell'in bu açıdan önemini kabul etmekle birlikte, içine gireceğimiz bu alanda bir yol gösterici olarak görmediğimi de bir kere daha belirteyim. Thompson'un söyledikleriyle Eagleton'un söyledikleri, bir noktada yaklaşıyor: estetik teorisinin bir üstyapılar teorisi içindeki yeri; bu soruna bağlı olarak, Caudwell'in konumu ve önemi. Artık eşikten adımımızı atabilir ve bu sorunun ayrıntılarını ele almaya başlayabiliriz.

I

CAUDWELL ESTETİĞİNİN SORUNSALLARI

Caudwell'in eserlerinin tümüne bakıldığında, içiçe geçmiş birtakım teorik veya ideolojik sorunsallar olduğu görülür. Bunlardan biri, daha önceki bölümde kısaca değindiğimiz, Caudwell'in kendi yaratmayıp, etkilenme yoluyla başkalarından devraldığı bir sorunsaldı: Romantik edebiyattan beri varolan, ufak tefek değişikliklerle Matthew Arnold ve daha sonra I A. Richards yoluyla bilimselleşerek Caudwell'e kadar gelen, şiir ve sanat anlayışı. Ama bununla bir şekilde bütünleşen, daha doğrusu buna eklemlenen Marksist sorunsal da var. Bu Marksist sorunsalı, Thompson'un önermesinin ışığında ikiye ayırmakta yarar var. Çünkü, bir yandan Marksizm, Caudwell için, olmuş bitmiş bir teoridir; daha doğrusu, uygulanmaya konulmuş ve sonuçları alınmış bir teoridir. Thompson'un anlatımıyla, «*İncelemeler*'de bir yanda ölen bir burjuva kültürüyle öte yanda da yükselen ve sağlıklı bir Sovyet ve Komünist kültürü arasında ortodoks bir karşıtlık olduğu varsayılır. Sovyetler Birliği araştırılacak bir konu değil, kapitalist dünyanın hastalıklarına karşı retoriksel ve olumlayıcı bir antitezdir» (5) İşte bu retorik aracı haline gelmiş Marksizm, Caudwell'in ortodoks Marksizmden aldığı düşünceler bütünlüğü olarak bir belirli sorunsal yaratırken, Thompson'un daha önce değindiği «yaratıcı Marksist» yanı da bundan ayrılan, hattâ zaman zaman açıkça çelişen ögelerle kurul-

muştur. Bu sonuncusu, Caudwell'in aslında en ilginç ve en özgün yanını oluşturur. Bir düşünür olarak sevapları da, günahları da öncelikle buradadır. Bilimle sanat arasında yaptığı ayrımı, dolayısıyla epistemoloji (ve nöroloji) üstüne düşünceleri, aynı zamanda sanatın amacı (Caudwell'e göre burada «Özgürlük» kavramı büyük rol oynar) üstüne düşünceleri, dolayısıyla tarih ve ideoloji anlayışı, bu kısımda ele alınacaktır.

1. Maddeci Sorunsal: Jdanov?

Yukarıdaki bölümlerde, Caudwell'in sanatın mahiyeti üstüne görüşlerini kısaca gözden geçirmiştik. Denilebilir ki, özellikle *Yanılsama ve Gerçeklik* kitabının ilk ve son bölümleri, aradaki bölümlere hiç bakılmaksızın ele alınsa, ortaya şimdi olduğundan daha tutarlı bir bütünlük çıkacaktır - ama bu, aynı zamanda, çok daha *yoksul* bir bütünlük olacaktır. Şöyle ki, kitabın ilk bölümlerinde, sanatın varolduğu en eski dönemler ele alınarak, sanatın işlevi de bu dönemin genel toplumsal pratiği içinde araştırılır. Son bölümde ise, bugün bazı ürünleri görülmeye başlanmış olsa da, aslında *geleceğin* sanatının ne olabileceği incelenir. Caudwell'in ortodoks Marksizmden devraldığı sorunsal işte bu bölümlerde en belirgin biçimde görülür ve yazarın bütün özgünlüğüne rağmen, söylediklerini, son analizde bir Jdanov'un söylediklerinden farksız kılar. Eserinin en zayıf yanı olan bu sözde - maddeci sorunsaldan başlayalım.

«Ekonomi», Caudwell'in sayfalarında sık sık karşımıza çıkan ve sık sık da bizi şaşırtacak kılıklara girmiş olarak karşımıza çıkan bir kavramdır. Özellikle edebiyat ile ekonomi arasında fazlasıyla yakın bir bağlantı kurmaktadır Caudwell:

> Bu açıdan bakıldığında, kültür ekonomik üretimden, şiir de toplumsal örgütlenmeden ayrılamaz. Türün sıradan biyolojik özelliklerine tamamen karşıt dururlar.
> Öyleyse şiir, özünde ırksal, ulusal, genetik ya da özgül bir şey olarak değil, ekonomik bir şey olarak ele alınmalıdır. (6)

Marksist teoriyi yakından bilmeyenler, bu düşüncenin hayatta her şeyi ekonomiye indirgediğini söylemişlerdir. Bazı Marksistlerin Marksizm yorumları bu eleştiriyi davet edecek dozda bir indirgemecilik eğilimi taşımakla birlikte, gene Marksizm kendisi bu eğilimi «*ekonomizm*» diye adlandırır ve bir «sapma» olarak mahkûm eder. Ayrıca, klasik Marksizmde olsun, ortodoks Marksizmde olsun, bir «üstyapı/altyapı» ayrımı vardır ve sanat, ekonomik-olmayan faaliyetlerden oluşan «üstyapı» alanına konmuştur. Böylece, Caudwell'in sanata ve şiire «ekonomik» bir işlev vermesi, Marksizmin alışılmış «ekonomist» yorumlarının da ötesine varan bir ekonomicilik oluyor. Bu kadarı, David Margolies gibi, neredeyse eleştirelliği imkânsızlaştıracak bir hayranlıkla Caudwell'e eğilen bir yazarda bile tepkiye yol açabiliyor:

> Caudwell'in bu «ekonomik» terimini biraz fazla genişletmek gibi bir eğilimi vardır; bu, genellikle ciddî değildir, bazen de (örneğin **İncelemeler**'de anne ile döşyatağı arasındaki ilişkiyi «ekonomik» diye anlatması gibi) gülünç olur. Bu fazla genişletme eğilimi, belki bir Marksist olarak yeterince olgunlaşmamış olmasından kaynaklanmaktadır; ekonomi Marksistler açısından temel öneme sahip olduğu için, «ekonomik» deyimi bazan bir övgü gibi, bir şeyin önemini vurgulamak için kullanır. Gelgelelim, «ekonomik» deyimini fazla genişletmesi çok zaman da kabul edilebilir bir şey; genellikle bunu iş faaliyeti ya da maddî üretim ve bölüşümle sınırlı bir şey olarak değil, insanın toplumsal çabasının bütünsel düzenlenişini içine alacak bir şey olarak genişletir. (7)

Fakat, Caudwell'in bu konu üstüne söylediklerini daha yakından incelediğimiz zaman, şiirin kendisini ekonomik bir faaliyet olarak görmediğini anlıyoruz («ekonomi» analojisinden yola çıkarak, sanatın da bir «üretim» olduğunu söyleyebilseydi, zengin ve verimli bir alana adım atmış olacaktı; ama düşünceleri onu daha sonra ele alacağımız bu noktaya getirmekten henüz çok uzaktı); şiir, ekonomik bir faaliyet değil, ama toplumun ekonomik hayatında *da* işlevi olan bir faaliyettir. Nedir bu işlev?

Şiirin ekonomik işlevi, ilkin, şiirin dille ilişkisi içinde aranmalıdır Caudwell'e göre. İlkel toplumda dil, «yükseltilmiş dil» demek olan şiirden pek fazla ayrışmamış durumdadır:

> İlkeller arasında —ekonomik üretimin henüz en erken yiyecek toplama ya da avlanma ve balıkçılık aşamalarından öteye geçmediği insanlar arasında— tarihî bakımdan daha çok gelişmiş insanlara oranla daha az işlev farklılaşması vardır. En önemli farklılıklar cins, yaş, evlilik sınıfları ve totem grupları arasındadır... Dolayısıyla, biçimsel dilleri ve sanatlarının da aynı şekilde farklılaşmamış durumda bulunması şaşırtıcı değildir. Bu aşamada şiir ya da yükseltilmiş dil, ortaklaşa bilgeliğin ortak iletim aracı olur. (8)

Caudwell, bu noktadan bir adım ilerleyince, bir anlamda şiirin amacı olarak gördüğü «ortaklaşa duygu» kavramına gelir:

> Şiir karakteristik olarak şarkı, şarkı da karakteristik olarak, ritminden ötürü **birlikte** söylenen, ortaklaşa bir coşkunun (emotion) dile getirilmesi olabilen bir şeydir. «Yükseltilmiş» dilin sırrı budur. (9)

«Ortaklaşa duygu» (ya da coşku), böylece, «yükseltilmiş dil» olan şiirin (şarkılaşmış şiirin) bir sonucu, ereği. Ama kendisinin ereği ne? Ne için insanlara gerekli oluyor? Caudwell bu soruyu da şöyle cevaplandırır:

> Ama niçin bir kabilenin ortaklaşa duyguya **ihtiyacı** olsun? Bir kaplanın, bir düşmanın, yağmurun ya da depremin yaklaşması içgüdüsel olarak koşullanmış ve ortaklaşa bir cevap doğurtacaktır. Herkes tehlikede olacak, herkes korkacaktır. Dolayısıyla böyle durumlarda ortaklaşa duygu yaratacak bir araca gerek yoktur. Kabile, ürkmüş bir geyik sürüsü gibi, dilsiz bir cevap verir. Ama gözle görülür ya da elle tutulur bir neden olmayıp, gene de böyle bir neden **potansiyel** olarak varsa, böyle bir araç toplumsal olarak gereklidir. İşte şiir böylece kabilenin ekonomik hayatından, yanılsama da gerçeklikten doğmuş olur. (10)

Demek ki şiir, üretimin amacını kabileye gösteren bir araç oluyor. Caudwell'in bu mantığını izlediğimizde, şiirin üretim eylemine nasıl müdahale ettiğini görüyoruz. İnsanî bir «*yaratma*» eylemi olarak, biyolojik içgüdüler dünyasının ötesine geçiyor şiir (bu biyoloji konusuna daha ileride gireceğiz). Olmayan bir amacı, fantazide de olsa, gerçekleştirebiliyor:

> Toprağı hasada hazırlamak gerekir. Savaş seferine çıkmak gerekir. Kışın uzun kıtlığında yeniden mevzilenmek ve tüketimi kısmak gerekir. Bu ortaklaşa zorunluklar insanın içgüdüsel enerjisinin hizmetini ister, oysa ona bütün bunları yapmasını söyleyen bir içgüdüsü yoktur. Karıncalarla arılar içgüdüleriyle yiyeceği depolar, ama insan böyle değildir. Kunduzlar yuvalarını içgüdüleriyle inşa eder; insan böyle değil. İnsanın içgüdülerini çalışmanın çarkına koşmak, coşku'arını bir araya toplayarak faydalı, ekonomik kanala yöneltmek gerekir. Sırf ekonomik olduğu, yani içgüdüsel olmadığı için, bu içgüdünün **yönelt lmesi** gerekir. Onları yönelten araç da bu yüzden kökeninde ekonomik olmalıdır. (11)

Caudwell'in bu satırlarını okuyunca, onun da bazı başka Marksistler gibi, şiiri ve sanatı ekonomik faaliyete indirgediğini düşünebiliriz. Bu şiir anlayışının, fazlasıyla *pratik* bir işlev görüşüne dayandığı izlenimini edinebiliriz. Ama Caudwell şiirin işlevi üstüne söyleyeceklerini bunlarla sınırlamıyor. Örneğin şöyle diyor:

> Şiir, insan yüreğinin ebedî isteklerini değiştirmeksizin, yüreği yeni bir amaca alıştırır. (12)

Bu kısa alıntıdan, Caudwell'e göre şiirin, insan hayatında bir çeşit «kapalı döngü» olduğu sonucunu çıkarabiliyoruz. Şöyle ki, bilim adamları her yeni buluşlarıyla, insanlığa *yeni bir dünya* sunmuşlardır. Şiir ise insanın «ebedi istekleri» ile ilgili; bu anlamda, değişenden çok değişmeyenle birlikte varoluyor. Örneğin ayın insanlar açısından *bilimsel* anlamı her yeni astronomik bilimsel buluşla birlikte değişmiştir; ama bir mehtaplı gecede aya bakan insanlar

açısından *duygusal* anlamı aynı şekilde değişmemiştir. Ptolemaios'un ay üstünde söylediklerini okuyan bir kimse, her şeyden önce, bunların çağdaş bilim ışığında yanlışlıklarını düşünür. Ama Homeros'un ay üstüne dizelerini okuyan bir kişi bunları çağ gerisi saymaz. Caudwell'e göre şiir, insanın «ebedi istekleri»ni değiştirmeden, sözkonusu somut durum ile bu istekler arasında bir uyum yaratıyor *(Uyum* kelimesinin altını çizmek gerek). *Yanılsama ve Gerçeklik'* de «Şiirin Doğuşu» başlığını taşıyan bölümün son paragrafı Caudwell'in bu anlayışını oldukça açık bir biçimde dile getirir:

> Çünkü şiir somutluğu içinde ekinl, olgusal özüyle hasadı değ!l - bunlar onun kendi varoluşunun koşulları oldukları ve o da bunların gerçekleşmesine yardım ettiği halde - kabilenin hasatla ilişkisi olan duygusal, toplumsal ve ortaklaşa karmaşayı betimler ve dile getirir. İnsanın hasatla ilişkisinin içgüdüsel ve kör olmayıp ekonomik ve bilinçli bir ilişki olmasından ötürü, hasadın coşkusunu, yoldaşlığını, terini, uzun süreli bekleyiş ve mutlu sonunu, bütün bir yepyeni duygu dünyasını dile getirir. Şiirin doğru'su, şiirin soyutça önerdiği -olgusal içerliği -değil, toplumdakl dinamik rolüdür- yani ortaklaşa duygu içeriği. (13)

Bu sözler, Marksist gelenek içinde o zamana kadar klasikleşmiş «yansıtma» anlayışı ile Caudwell'in sanata yaklaşımının farklılığını gösterir. Şiirin, ya da genel olarak sanat ve edebiyatın «olgusal içeriği»nin ikinci plana itilmesi, Caudwell'i Sovyetler Birliği'nde oluşturulan biçimiyle Sosyalist Gerçekçilik formülasyonundan uzaklaştırır. Caudwell'in sanata verdiği amacın, bir belirli düzeyde Sovyet resmi estetikçilerinden o kadar da farklı olmadığını az sonra göreceğiz. Ama bu amaca ulaşmak için izlediği yol bir hayli farklıydı. Bu konuda belirleyici, *kilit* kavram, *yansıtma*'dır. Yukarıdaki alıntılarla izlediğimiz gibi, Caudwell, sanatın *dışta* olan bir şeyi *yansıttığı* inancında değildir. Ekspresyonizme bir ölçüde yaklaşacak bir biçimde, sanatın içte olanı dışa vurduğu ya da içte olanla dışta olan arasında bir *uyum* yarattığını düşünür. Bu yansıtma sorunu, ister is-

temez, Caudwell ile Sovyetler'de geliştirilen estetik anlayışı arasına belirli bir mesafe koyacaktır. Farklı epistemolojik temellerden yola çıkılmış olması, varılan sonuçlarda da farklılıklar yaratır.

Marx ve Engels en eski, en ilkel toplumlar konusuna ciddiyetle eğilmişlerdi. Onların bu ilgilerinin nedeni, bin yıllardır sınıflı toplumlarda yaşamaya alışmış insanların, bu koşullanma dışında düşünemez hale gelmelerinin etkilerine karşı, insanlığın bir zamanlar sınıfsız toplumda varolduklarının kanıtlanması, bir başka söyleyişle, sınıf ayrımının insanlıkla birlikte başlayan ezeli bir kategori olmayıp somut tarihî gelişme içinde ortaya çıkan bir belirlenme olduğunu kanıtlamaktı. Öte yandan, Marksist düşüncenin Hegel diyalektiğine, bunun «tez-antitez-sentez» üçlülerine tarihî borcu hatırlanacak olursa, tarih-öncesinin sınıfsız toplumu ile geleceğin sınıfsız toplumu arasındaki potansiyel analoji hemen kendini düşündürecektir. Marx'da değil ama birçok Marksist düşünürde bu analoji belirgindir. Böyle bir anlayış, Vico'nun döngüsel tarih anlayışının, aydınlanma düşüncesiyle iyimserleşmiş, «ilerleme» kavramını da içinde özümlemiş bir varyantı gibidir. Aynı anlayış, Caudwell'in teorisinde de görülüyor. «Şiirin Doğuşu» bölümünde söylenenlerden sonra, kitabın son bölümü olan «Şiirin Geleceği»ne baktığımızda, böyle bir döngüselliğin doğrulanmasıyla karşılaşıyoruz. Belki çok açık söylenmiyor, ama birçok Marksist gibi Caudwell de tarihi simetrikleştirmekten kendini alamamıştır:

> Şiir, genelleştirilmiş ve soyut bir şekilde, egonun, kelimelerle simgelenen dış gerçek'ik ögeleriyle dinamik ilişkisini dile getirir. İşte bu genelleştirme, insanın içgüdüsel duygusal ögesini benzersiz bir güçle seslendirebilme yeteneğinin kaynağıdır.(14)

Caudwell burada, şiirin *her zaman* yaptığı bir şeyi anlatır gibi konuşuyor. Ama dikkat edilmesi gereken nokta, bu *genel* işlevin tesbiti için derlenip toparlanan bütün ampirik kanıtların ilkel toplum çerçevesi içindeki sanat pratiğinin yorumlanmasından çıkarılmış olmasıdır. Nite-

kim, hemen arkadan gelen paragraflarda örnekler gene ilkel toplumlardan seçilir:

> Hatırladığımız gibi şiir, insanın kendini değiştirerek doğaya egemen olmaya çalıştığı bir süreçte ilkel avcı ve yiyecek-toplayıcılarının haykırışlarıyla başlar. İnsan kendini doğanın içine atarken kendi toplu hayatı istenen nesnelere uyar, tıpkı sanatta dile gelen toplumsal algılamasının hayvanın izine, özel biçimine, özel yırtıcılık veya zayıflığına uyması gibi. Benliğin böylece doğaya uzatılarak kaynaştırılması toplumsal olduğu için bilinçlidir; İnsan bu erken evrede bile ancak işbirliği yaptığı zaman başarıyla avlanabilir ve yiyecek toplayabilir. İnsanın yüreğinden, sadece bir yansıma olmayan bir doğa taklidini çağıran, gerektiren budur, ama bu insanlar onu kendi ortak çabaları içinde paylaşırken doğanın kıyılarından örülmesini istedikleri gibi bir doğadır. Bu evredeki sanatta gergin bir yalınlık vardır henüz. (15)

«Sadece bir yansıma olmayan» diyor, Caudwell. Jdanov ve onun sözcülüğünü yaptığı akım açısından tehlikeli bir söz. Öte yandan, ilkel toplum sözkonusu olduğu sürece, Caudwell de ayağını sağlam yere basıyor. Çünkü sanat alanında olsun, başka herhangi bir düşünsel etkinlik düzeyinde olsun, ilkel düşüncede bir *yansıtma* olmadığı, veya yansıyanın dış gerçeklik değil, toplumun iç ilişkileri olduğu yeterince açıktır. Caudwell bunu da şöyle anlatıyor:

> İnsanlar, kendi toplu algılama ve eylemlerini doğanın görünüşüne göre değiştirecek yerde, doğanın görünüşünü kendilerine göre değiştirirler. (16)

Bu noktadan hareketle, sanat teorisine temel oluşturacak bir ideoloji teorisine geçebilirdi Caudwell. Böylelikle, gene Sosyalist Gerçekçilik formülasyonundan farklı bir platforma varabilir, üstelik, bu platformu çok daha sağlam dayanaklara oturtabilirdi. Ne var ki Caudwell'in kendi epistemolojik anlayışı bu sıçramayı yapmasına imkân vermedi. Aralar gibi olduğu kapıdan içeri girmeyerek -hatta bakmayarak- sanatla ekonomik yapı arasındaki bağlantıyı,

Sovyetlerden gelen düşünce esintileri uyarınca daha dolaysızlaştırmaya çalıştı. Sınıflı topluma geçiş, Caudwell için, sanatın ilkel toplumdaki bütünsel perçinleyici rolünün de sona ermesi demek oluyordu:

> Böylece hayat -yani yaşantısı- şairi, bir bütün olarak insanlığa gitgide daha az anlamlı gelmeye başlayan kelimeler ve örgütleyici değerler üzerinde durmaya zorladı. öyle ki sonunda şiir, bütün toplumun (ilkel kabiledeki gibi) zorunlu bir işlevi olmaktan çıkarak birkaç kişinin lüksü haline geldi. (17)

Vico'yu hatırlatan döngü böylece kurulur. Geleceğin komünizmine geçiş, Vico-Hegel-Aydınlanma düşüncesi sonucunda, ilkel toplumun bir üst ve daha ileri aşamada tekrarı, sentezi olur:

> Burjuva kültüründen komünizme doğru ileri hareket aynı zamanda ilkel komünizmin toplumsal dayanışmasına doğru geriye bir harekettir, ama bu hareket ara dönemdeki bütün gelişmeyi, özgürlük, bireyleşme ve bilinçlilikte artışı mümkün kılan bütün işbölümünü de içerir ve top'ar. (18)

Caudwell bunu söylemekle, aslında, insanlığın tarihi içindeki çok önemli bir dönem boyunca, daha doğrusu neredeyse bütün tarih boyunca gördüğümüz sanatı, sanat denince aklımıza gelen hemen hemen her şeyi, sanatın bir *sapması* olarak nitelemiş oluyor. Sanatın yapısı gereği topluluğu bütünleştirici bir etkinlik gibi görmesindeki, ya da öbür türlü söyleyecek olursak, sanatın gene asli bir özelliği olan ayrıştırıcı işlevini görmezlikten gelmesindeki metodolojik yanılgı, böyle bir sonucu kaçınılmazlaştırıyor; çünkü sınıflara ayrışmış toplum arka-planı karşısında, her zaman *bütünleyici* olması beklenen sanat, ister istemez temel işlevinden sapmış gibi görünecektir. İlkel toplumda bulduğu, ama ondan sonraki toplumlarda ancak özel koşullarda ve belli ihtiyat paylarıyla kısmen gerçekleşen *bütün toplumu temsil* etme yeteneği, Caudwell için sadece geleceğin toplumunda bir kere daha mümkün olabilecektir. Bu varsa-

yımsal, büyük ölçüde utopik toplumunun tohumlarını Sovyetler Birliği'nde görmeye çalışır Caudwell:

> Şu halde, komünizm çağının şiiri ortaklaşa olduğu için daha az değil, daha çok bireysel olacaktır. Bu bireyleşme, sanatsal olacaktır -kişisel ve düşsel değil, toplumsal benliğin değişmesiyle gerçekleşecektir- toplumsal benliğin bilinçdışına indirgenmesiyle gerçekleşecektir. Şairlerin iki, üç milyon okur bulduğu, şiir kitaplarının satışının dünya tarihinde şimdiye kadar görülmemiş boyuta ulaştığı Sovyetler Birliği'nde şairin kamuoyundaki bu genişleme daha şimdiden gözlemlenebilmektedir. (19)

Tarihin çarkının düzgün ve simetrik döngüsü böylece tamamlanıyor - pratikte değilse de, en azından Caudwell'in teorisinde.

Caudwell'in maddeci sorunsalının eleştirisi

Caudwell'in estetik üzerine önermelerinin bütünsel sonuçlarını görmeye çalışalım şimdi. Aslında, şu düzeyde varılan sonucun bir hayli bayağı olduğunu söylemeden edemeyeceğiz. Caudwell'in kitabı, bütün parlaklığına rağmen, son analizde, Jdanov'un önermelerinin iki adım ilerisine geçemiyor bir anlamda. Şöyle ki, sanatın ilkel toplumda üretime katkısı üstüne söylenenleri, geleceğin komünist toplumunda bu rolün yeniden kazanılacağı teziyle birleştirdiğimizde ve bu sonucu pratik bir düzeyde düşündüğümüzde, Jdanov'un sanatçılara yaptığı konuşmaya hayvancılığın geliştirilmesi üstüne sözlerle başlaması yadırganacak bir şey değil. Çünkü Caudwell'in söyledikleri kendi düşünsel iskeletlerine indirgendiği zaman, gerçek şairin insanları daha bir şevkle üretime çağırdığını, birlikte üretmek için gerekli ortak coşkuyu sağladığını görüyoruz. Komünist toplumun sanatçısını da işte bu göreve çağırıyor Caudwell: Üretici güçlerin gelişmesine katkıda bulunmak.

Bu, «Sosyalist Gerçekçilik» formülasyonuyla Jdanov'un yapmak istediğinden başka bir şey değil. Caudwell'inki ondan daha ince ayrıntılarıyla düşünülmüş, daha *ince* bir

teori olduğuna göre, bu görevi daha iyi yerine getirebilir. Anoak, Caudwell'in teorisinin Jdanov'unkiyle aynı noktaya vardığını söylemek, bu teoriyi eleştirmek için yeterli değildir elbette. Bu noktaya varmanın *niçin* yanlış olduğunun kanıtlanması gerekir. Kanıtlamanın da iki düzeyi var. Birincisi, daha çok yapılanı, *ampirik* bir prosedür gerektiriyor ama bence oldukça sığ. Asıl çürütme, *teorik* düzeyde gerçekleştirilmelidir.

Birinci düzeyden başlasak, Sovyetler Birliği'nde sanat pratiğinin zaten Jdanov'un ve Caudwell'in koyduğu ilkeler çerçevesinde yürüdüğünü söylemeliyiz. Arada istisna olacak durumlar vardı, ama egemen eğilim bu kanalda gelişti. Bu gelişmenin sonuçlarına bakmak anlayışın yanlışını ampirik bir düzeyde verecektir.

Sovyetler Birliği'nde kurulan yeni toplum yapısında, bütün toplumsal etkinlik ve bu arada en önemli hedef sayılan «üretici güçlerin geliştirilmesi» iktidarın gerçek kaynağı olan Komünist Parti'nin tekelinde toplandı. Jdanov gibi parti yetkililerince denetlenen sanatçılar da bu yapı içinde özümlendi. Yönetimsel baskı dozunun da artmasıyla, sanatçılar, her konuda parti gibi düşünmek, partinin düşündüklerini kitlelere sanat yoluyla duyurmak durumunda kaldılar. Ancak bu, sadece «sanatçının» özerkliğini değil, aynı zamanda sanatın özerkliğini ortadan kaldırdı. Mayakovski gibi bir şair «para» ve «merkez bankası» üstüne şiir yazmak zorunda kalınca, ortaya çıkan şiir, Mayakovski de yazmış olsa, şiir olmaktan uzaklaşıyordu.

> Şimdi,
> Köyün, kentin ekonomisi altında
> Ruble temeli
> Sağlam duruyor.
> Sağlam para sağlam temeldir
> İşçiyle köylünün ittifakına
> (1923 Para Reformu üstüne yazılmış bir şiir).
> (20)

Mayakovski, Yesenin gibi şairlerin bu yüzden mi intihar et-

tiklerini düşünmek spekülasyon olur. Onların ölüm nedenleri şüphesiz birçok insani-kişisel etmenle belirlenmiştir; ama bu yöntemin *sanatı* öldürdüğü daha kesin bir şekilde gözlemlenebilir. Sonuç, bugünün sosyalist ülkelerindeki büyük sanat yoksulluğu olmuştur. Ayrıca, yeni toplumun kurulmasına sanatçının katkıda bulunması çabası, partinin hem tüm alanlarda iktidarı, hem de içsel hiyerarşisi düşünüldüğünde, fazladan yükümlülükler de getiriyordu; Stalin'in topluma nasıl bir güneş gibi doğduğunu anlatan şiirler yazma yükümlülüğü gibi. Sanat böylece cendereye alınınca, temalar kalıplaştı, dil klişeleşti, ilettiği her şey klişeleşti. Böylece, Caudwell'in, Lukacs'ın, yani Jdanov gibi sanata bir devlet memuru kafasıyla yaklaşmayan bütün Marksist estetikçilerin umutlarının tersine, sosyalistleşen toplumda üretilen sanat kapitalist toplumlardaki sanatın gerisine düştü.

Gelgelelim, sanat konusu her zaman öznel yorumlara açık bir alandır. Sovyetler Birliği'nde, daha sonra öbür sosyalist ülkelerde üretilen sanatın başarılı olduğu savunulmuştur, gene de savunanlar vardır. Bu tür sanatın bize tartışılmaz görülen yoksullaşması, başkaları açısından bir zenginleşme de sayılabiliyor. Ayrıca, ister Caudwell tarzında, ister Jdanov tarzında bir «sosyalist gerçekçi» anlayışın özünde doğru olduğu, ama pratikte bu ilkelere uygun sanat eserlerinin yazılamadığı savunulabilir. Bu nedenle, bu anlayışın *teorik* olarak eleştirilmesi gerekmektedir. Burada söyleyeceklerimiz, henüz *negatif* bir eleştiri olacaktır. Eleştiriden, sanat üstüne yeni teorik önermeler yapmaya geçmemiz, ancak tezin son bölümünde mümkün olacak.

Gördüğümüz gibi, Caudwell, sanatın bir yansıtma eylemi olmadığını söyleyerek Jdanov'dan kendini ayırıyordu. Ona göre sanat dış gerçekliğin değil, iç dünyanın, «yüreğin isteklerinin» yansımasıydı. *İşlevi*, insanın toplumsallığının temeli olan ortaklaşa üretim ve çalışmada, topluluğu bir bütün olarak ilgilendiren bütün uğraşılarda, birlikte olma ruh halini sağlayan ortak duygu ve coşkuyu sağlamaktı. Her ne kadar Caudwell'in bu teorik önermelere

temel olarak ilkel toplumu aldığını, ilkel toplum üstüne analizlerinden böyle bir sanat tanımlamasına vardığını görüyorsak da, aslında kanıtlamasının tümüyle *teleolojik* olduğunu söylememiz gerekir. Şöyle ki Caudwell, geleceğin komünist toplumunda sanatın ve sanatçının işlevini tasarlamış, şimdiye kadar yapılmış olan bütün sanat pratiğini de bu *amaca* göre incelemiştir. Yaklaşımının teleolojik karakteri buradan doğmaktadır. Hegel diyalektiğinde olduğu gibi, sentez, kendi alt-aşamaları olan tezi ve antitezi belirlemektedir, çünkü sentez, *amaçtır*. Komünist toplumda cisimleşen amacı, Caudwell'in geçmiş sanatı nasıl yorumlayacağını belirlemiştir. Dolayısıyla analizi soyut ve tek-yanlıdır. Örneğin bir Raymond Williams Caudwell'in özgül bir şey söylemediğinden yakınmakta haklıdır - haklı olması da Caudwell'in bu soyut teleolojisinin somuta gerçekten inmesini engellemesinden ötürüdür. Komünist toplum kavramı Caudwell'de gerçek, köklü, sürekli bir ortaklık düşüncesini uyandırıyor. İçinde yaşadığı toplumda eksikliğini duyduğu şey de bu. Gücüne inandığı sanatı, özlediği ortaklığı perçinleyecek bir etkinlik gibi görmekten kendini alamıyor. O zaman, varolan sanata bu gözle baktığında, ne görecektir? Dış koşullarca belirlenen istisnai durumlar dışında, geçmiş sanat, geleceğin sanatından beklenen bu bütünleştirici etkiyi yapmıyor. İstisnai durumlar ise, sanatçının görüşleriyle, toplumda yükselen ve toplumun ilerici dinamiklerini temsil edebilen bir sınıfın görüşlerinin çakıştığı anlarda mümkün oluyor (başta Lukacs olmak üzere, başka birçok Marksist estetikçinin de paylaştığı bir görüş); böylece, örneğin İngiltere'de burjuva sınıfı dinamik bir toplum kurarken, Shakespeare gibi büyük bir sanatçı da çıkabiliyor. Fransız Devrimi, arkasından, büyük tipleriyle gerçekliğin büyük bir kısmını özümleyebilen gerçekçi roman akımını getirebiliyor. Ama bunlar kısa süreli, geçici, büyük ölçüde gene sınıf baskısı izini taşıyan olaylardır. Caudwell, gelecek için tasarladığı sanatsal işlevin benzerini sadece ilkel toplumda bulabilir. Ama bu da, zaten, kendi teleolojik yaklaşımı için son derece uygundur. Caudwell'in sanat

anlayışının eleştirilmesi, böylece, tarih anlayışının eleştirilmesini de gerekli kılıyor.

Sanat konusundaki eleştiride, ilk anda söylenmesi gerekenler şunlar: 1. Sanatla üretim (ekonomi) arasında kurulan ilişkinin fazlasıyla dolaysız olması; 2. Sanatın yalnız bütünleyici yanının ele alınıp ayrıştırıcı denilebilecek bir işlevinin görülmemesi; ve buna bağlı olarak, 3. Sanatla ahlâki ideoloji arasındaki ayrımların yeterince açık seçik bir şekilde kavranamaması. Birinci ve üçüncü noktaları, bundan sonraki ara bölümde varılan sonuçlarla birleştirerek ele almak ve eleştirmek daha doğru olacak. Burada, ikinci noktayı biraz açmak istiyorum.

Sanatın gerçekliği yansıtması, Caudwell'de eksik kalıyor. Ortodoks *mimesis* anlayışının, sanatı dış gerçekliğin aynasına indirgeyen tanımına karşılık, Caudwell de dış gerçeklikten bir hayli uzaklaştırıyor sanatı. Bu, sanatsal itkiyi yüreğin ebedî isteklerine bağlamasının bir sonucu. Oysa, böyle «ebedî istekler»in idealist varoluşunu ve sanatın bunları seslendirdiğini kabul etsek bile, sanatın, seslendirirken, bir yandan da bu tür istekleri yarattığını düşünmemiz gerekir. İstekler aslında çok ve çeşitlidir; bazılarını dile getirmek, başkalarını dile getirmemeyi içerir.

Özellikle sınıflı toplum yapısına, hatta sınıfsızlaşma yolundaki modern toplumların karmaşık yapısına baktığımızda, tek bir yüreğin ebedî isteğinden söz etmek güçleşir. Zaten Caudwell de bu nedenle ilkel komünist toplumla geleceğin komünist toplumu arasındaki bütün bir dönemi, tarihin bir *sapması*, tarihî ilerleme içinde açılmış bir *parantez* gibi, ana teorisinin dışına koyuyor. Ama bunu yaparken, bütün bu dönem içinde sanatın yerine getiregelmiş olduğu önemli bir işlevi gözden kaçırıyor. Bu, sanatın da zamanında ve belirli koşullarda bilim gibi öncü bir rol oynaması sorunudur. Bilim gibi sanat da belirli koşullarda hayat hakkında yeni bir şey söyler. Ortaçağ tiyatrosundan ondokuzuncu yüzyıl romanına ve oradan Brecht'in sanatına kadar, sanatın gelişmesi bu öncü rolle de açıklanabilir. Ör-

neğin, Katolik Kilisesi önceki pagan geleneği ve bu arada klasik tiyatroyu da baskı altına aldıktan sonra, kilise ayinlerinden yeni bir tiyatronun oluşumu sürecini izleyebiliyoruz. (21) Bu süreç, özünde, İsa'nın doğumu, ölümü gibi büyük teolojik olayların dramatik olarak canlandırılmasında, resmi Kutsal Kitap metinlerinin çağdaş hayat, gerçeklik ve insan nosyonlarından kaynaklanan yeni ibareler, dizelerle beslenmesidir. Bu süreci yalnızca metinleri yazanların durdurulmaz sanatsal yaratma içgüdüsü gibi metafizik yanı ağır basan açıklamalarla aydınlatamayız. Somut ve pratik bir işlevi olduğu da açıktır: Kutsal Kitabın metinlerini, ortaçağın Hıristiyan Avrupa topluluğu içinde yaşayan insanlar için daha anlaşılır kılmak. Ayinlerde kullanılan metinleri yazanlarla bu ayinleri izleyenler arasındaki ideolojik *konsensus*'un işler olduğu oranda, yapılan yenilikler hem bunu yapanlar, hem de ayinleri görenler açısından amacı gerçekleştirmiş, yani, Kutsal Kitap dersleri yaşayan bir gerçekliğe dönüşmüştür. Batı Avrupa'da gelişecek olan yeni tiyatronun temel ögeleri süreç içinde saklıdır. İsa'ya ilişkin metilerde doğal olarak tragedya, bazı başka metinlerde potansiyel olarak komedya ögeleri vardır. Örneğin, gemisini yapmaya çalışan Nuh'un «cadaloz» bir karısının olması ve gemi yapımına sık sık müdahale etmesi gelecekteki komedyanın ögelerini verir. (22)

Ortaçağ tiyatrosunun gelişmesi örneğini özellikle seçtim: 1) Bu sanatın anonimliği ve 2) yaratıcısı ile alıcısı arasındaki konsensusun bir hayli ağır basmasından ötürü. Anonimlik, Caudwell'in sözünü ettiği «topluluksal» sanata daha yakın, konsèsus da, ilk bakışta, yüreğin «ebedi» istekleri nitelemesini haklı gösterir gibi. Gelgelelim, bu örnekte, öncelikle, *klasik* Kutsal Kitap metinleriyle yapılan eklemeler arasında sürekli bir gerilim sözkonusu. Her ekleme Kutsal Kitabı dünyevileştirerek, Kitabın değişmez kutsallığını çiğniyor bir yandan. O günkü toplumun bütünü, egemen güçleri v b. düşünüldüğünde, bu yenileştirmeden yana olmayanların bulunduğu da açık. Peygamber Nuh'un karısını kendi evindeki huysuz karısı gibi gördüğü zaman

daha iyi kavrayan halk kesimiyle, dinin katıksız kutsallığını muhafaza etmek isteyen Kilise ulları arasında sürekli bir çelişki var ve yapılan yenilikler, bu Kilise ulularına *rağmen* gerçekleşiyor. Buna bir anlamda, daha soyutlanmış bir düzeyde, *yaşanan hayatla* kitabi dogma arasındaki çelişki de diyebiliriz. Bunu böyle söylemek, üretilen sanatın varolan sınıflarla ilişkisini koparmaz, geçersiz kılmaz, ama bu ilişkiyi biraz daha dolaylılaştırır; şöyle ki, yaşanan pratik hayat, gerçekliğin algılanma biçimlerini zorunlu olarak farklılaştırır; gerçekliğin bir önceki dönemden devralınan ve haliyle kalıplaşmış olan algılanma biçimleriyle yeni hayat pratiğinin zorladığı algılama biçimleri arasında, bu soyutlama düzeyinde bakıldığı zaman, henüz sınıf düzlemine inmemiş bir çelişki zaten vardır. Sınıf tavırları, zaten varolan bu çelişki karşısında belirlenir, billurlaşır. Kendi maddi pratiği içinde kalıplaşmış algılama biçimlerine sarılması gereken sınıflar olduğu gibi, yeni biçimleri hem oluşturmak, hem de savunmak zorunda olan sınıflar da vardır. Ama, özellikle ikinci kategorinin, bu oluşturma ve savunma işlemini ne dereceye kadar yerine getirdikleri, tarihi konjonktür içinde belirlenecek bir olaydır: Bunu yapabilirler de, yapamayabilirler de. Başka ayrıntılarına ileride sık sık değineceğimiz bu anti-historisist bakış tarzı, sanatın bütünleyici işlevinin yanına, ayrıştırıcı işlevini de koymamızın temelini oluşturuyor. Bunu şöyle açıklamaya çalışayım: Gerçekliğin bir bütün olarak kavranması hiçbir zaman mümkün değildir. İnsanlar, belirli toplum biçimleri içinde örgütlenerek, kendi örgütlenme ilişkilerinden de etkilenerek, gerçekliğe değişen bilinçlilik düzeylerinde bakarlar. Maddi hayattaki her değişiklik (buna, yerine göre «ilerleme», yerine göre «gerileme» de diyebiliriz), gerçekliğin insanlar tarafından algılanışını etkiler. Sınıf ilkesi temeli üzerinde örgütlenmiş toplumlar kadar, böyle bir ilkeden bağımsız biçimde örgütlenmiş toplumlarda da, genel olarak gerçeklik ile yaşanan gerçeklik arasında fark vardır. Dolayısıyla, hayat, insanları genel gerçeklikle farklı bir konuma getirdiğinde, bilimde olduğu

gibi sanatta da yansıyacaktır bu konuda farklılığının sonuçları. Böylece, varolan algılama kalıplarıyla yeni algılama biçimleri arasındaki diyalektik sürecektir. Yeni bir biçimi ortaya atmak, zorunlu olarak, varolan biçimlerden *kopma* demektir. Bu kopma terimlerinin toplumun bütünü tarafından kavranma süreci, kopmadan yana tavır alanlarla kopmaya karşı tavır alanlar arasında *ayrıştırıcı* bir güç etkisi yapacaktır. Ama bu tavır almaların her zaman sınıf konumları içinde yer almaları gerekmez. Geleceğin komünist toplumu denilen şey de, eğer bilinen dinlerin *statik* cenneti, insanlığın tüm bilgiye eksiksiz egemen olduğu bir nihaî evre değilse (ki bu bilimsel bakımdan mümkün değildir), aynı süreçler burada da hükümlerini sürecekler-dir. Çünkü zaten insanlığın gelişmesinin dinamiğini bu mekanizma oluşturur. Şu halde geleceğin sanatı da, önceden tesbit edebileceğimiz birtakım doğrular çevresinde insanları bütünleştirme işlevine indirgenemez, (belirli koşullarda bu bütünleyici işlevi yerine getirse de); asli işlevi, yaşanan maddi pratik içinde *yeni* olanı dile getirmektir. Yeni olanı dile getirmek ise, zorunlu olarak, bütünleştirmez, ayrıştırır insanları. Sonuç olarak diyebiliriz ki, sanat (bilim gibi), en genel, en yüksek soyutlama düzeyinde ele alındığında, sınıfsal farklılaşmadan önce, genel gerçeklikle insanın genel bilgilenme düzeyi arasındaki sürekli ve yenilenen çelişkiden kaynaklanır.

Caudwell'in, «yüreğin ebedî istekleri» kategorisi ise bu diyalektiği içermiyor. Her zaman ve her yerde varolacak bir genel özü varsayıyor. Sanat, geçici koşullarla bu değişmez öz arasındaki bağlantıyı içedönük bir yönde gerçekleştiren faaliyet oluyor böylece Caudwell'in bu görüşü, klasik *mimesis* torisi içinde hesabı verilmeyecek bazı önemli olguların incelenmesini mümkün kılıyor elbette, ama bunu, *mimesis* teorisinde bir anlamda sağlanabilen iç dünya - dış dünya ilişkisini yadsımak pahasına yapıyor. Çünkü sanat, son analizde, değişmezliği varsayılan bir insan özü ve psikolojisinin, çevreleyici dış koşullara uyarlanmasına indirgeniyor. Onun bu anlayışını tam olarak eleştirebilmek için,

sanatın bir yandan bilim ve ideolojiyle, bir yandan da politikayla ilişkilerini aydınlatmamız gerekir. Bunu, aşağıda, «Caudwell'in Bilim-Sanat Sorunsalı» bölümünde yapmaya çalışacağım. Şimdi, Caudwell'in sözde-maddeci sorunsalının tamamlayıcısı olan idealist sorunsalına geçiyoruz.

2. *İdealist Sorunsal: Shelley?*

Bu bölümde, Caudwell'in eserinin bütününü saran idealizmden söz edecek değiliz. Daha sınırlı bir kapsam içinde, sanat teorisinin özünde yatan idealist etkilenmeyi inceleyerek, bunun, maddeciliğinin zorunlu bir sonucu olduğunu göstermeye çalışacağım.

Bu konuya başlamanın en iyi yolu, Terry Eagleton'dan verilecek uzun bir alıntı olabilir. Eagleton, bu insafsız analizinden sonra sorun üzerine eklenecek pek bir şey bırakmıyor:

> «Bağıtlı edebiyat» (Committed literature) sorusu İngiliz Marksist eleştirisinde pek ince bir biçimde ele alınmadı. Otuzların İngiliz Marksist eleştirisinde canlı bir sorundu; ama belirli, bir teorik bulanıklıktan ötürü çözülemeden kaldı. İlkin Raymond Williams'ın dikkatini çeken bu bulanıklık, İngiliz Marksist eleştirisinin aynı anda hem sanatı ekonomik temelin edilgin bir «yansı»sı gibi gören mekanik bir anlayışa, hem de ideal bir dünyayı gösteren ve insanları yeni değerlere doğru iten romantik bir sanat inancına bağlı kalması olgusundan kaynaklanmaktadır. Christopher Caudwell'in eserinde açıkça görülen bir çelişkidir bu.. Caudwell'e göre şiir işlevseldir, çünkü insanların yerleşik içgüdülerini, onların duygularını değiştirme yoluyla, toplumsal olarak zorunlu amaç'ara uyarlar. Hasada eslik eden sarkılar bu konuda naive bir örnektir. Bu kabaca işlevselci sanat görüşünün Jdanovizme yakınlığını anlamak güç değil: Madem ki şiir hasada yardımcı olabiliyor, öyleyse çelik üretimini de hızlandırabilir. Ama Caudwell bu görüşü Sta'in'den çok Shelley'ye yakın olan bir romantik idealizm biçimiyle de birleştirir: «Sanat bizim gerçek benliklerimizi evrene uzatan ve bize istediğimiz

gibi, evreni değiştirebileceğimizi, kendi ihtiyaçlarımızın ölçüsüne göre onu değiştirebileceğimizi vaad eden büyülü bir fener gibidir...» «İçgüdü»den «istek»e kayma ilginç; şimdi sanat, insanın kendisini doğaya uyarlamasından çok doğayı kendine uyarlamasına yardımcı oluyor. Pragmatik ve romantik fikirlerin bu karışımı bazı bakımlardan Rusya'daki «devrimci romantizm»i andırıyor - olanın inatçı bir sadakatla resmedilmesine, insanları daha yüksek başarılara doğru mahmuzlamak üzere, olabileceğin ideal görüntüsünün eklenmesi. Ama Caudwell gibi yazarlarda, İngiliz Romantizminin güçlü etkisi bu bulanık'ığı artırır. Caudwell, **Yanılsama ve Gerçeklik**'in son bölümünde, bu anlayış içinde eylem için bir «kılavuz ve bir mahmuz» olan, bir «rüya» olarak şiirden söz etmekle, iki tutumu «uzlaştırır». Auden ve Spender gibi«yol-arkadaşı» şairlerden, kendi burjuva miras'arını terkedip devrimci pro'etaryanın kültürüne bağıtlanmaları istenir; Ama şiirin ideal bir ihtimal «rüyası» yansıttığı nosyonunun kendisi, ironik bir biçimde, sözkonusu burjuva mirasının bir parçasıdır. Caudwell sonuna kadar bu çelişkiden kurtulamaz - sanatla gerçeklik arasında, bir yanda toplumsal enerjilerin etkili bir biçimde kanalize edilmesiyle öbür yanda da utopik bir rüya dışında, ilişki kuracak daha diyalektik bir teori kuramaz.(23)

Eagleton'un bu sözleri, bu bölümün teorik koordinatlarını tesbit ediyor. Benim bunlara ekleyeceğim, birkaç aydınlatıcı sözle, birkaç ayrıntıdan başka bir şey değil. Ancak, Caudwell'in hakkını yememek için şunu da söylemek gerek. Onun bu «yanılgısı», kendiliğinden doğru giden bir şeyi yolundan saptırmadı. «Yanılgı», Marksizmin bu konudaki ortak yanılgısının bireysel düzeyde tekrarından ibaretti. Şimdi göreceğimiz gibi, kendi yerli geleneği içinde de, sosyalizmi kuran ülkede oluşan gelenek içinde de, özünde farklı bir anlayış yoktu. Böyle bir ortak «yanılgı» varsa, bunun gerisinde de, önemli bir *eksiklik* varolmalıydı. Şimdi, yanılgıyı açıklayarak, buradan, sözkonusu «eksikliğe» yönelmeye çalışalım.

İngiliz yerli Marksist geleneğinin, «nasıl bir edebiyat» sorusuna cevap verme çabasında, en yetkin örnek olarak

Romantik edebiyatı görebildiğini yukarıda gözlemlemiştik. Bu yerli geleneğin ilk önemli temsilcisi sayabileceğimiz William Morris'in kendisi Romantizmin ikileminden hiçbir zaman sıyrılamamıştı. Otuzlarda, Caudwell'den daha büyük bir otorite sayılan Alick West, geleceğin komünist sanatının kökenlerini ancak Romantik sanatta bulabiliyordu. Romantik «ben»in yerine, çağdaş koşulların gerektirdiği «biz» konulabilse, West'in beklediği sanat doğmuş olacaktı. Çağdaş sanat adamlarını da, romantik geleneği hasıraltı etmelerinden ötürü kınıyordu.

> Özellikle de, romantizmle yüzyüze gelmekten kaçındı eleştiri. Romantizm, edebiyatın toplumsal karakterini, edebiyat için elverişli toplumsal koşulları ve bu koşulların yaratılması için gerekli bütün etkin girişimlerde edebiyatın işbirliği içinde olma görevini göstermişti. Sonra da Çartizm, romantizmi eyleme taşımıştı. İngiltere'nin insanları, Shelley'nin idealize ettiği adalet ve özgürlük için savaştılar. Burjuva eleştirisi romantizmi hemen uzaklaştırdı kendinden. (24)

Romantizmin göz çıkartan idealizminden ötürü, ufak tefek eleştiriler de getirir West. Ama önemli olan bu gelenekle sürekliliği korumaktı:

> Bütün bunlar romantizmin fikirlerinin değersiz olduğu anlamına gelmez. Ama Marx'ın Hegel'i geliştirme tarzını onlara da uygulamayı zorunlu kılar. Yöntemleri değerlidir; ama fikirlerine de maddî, toplumsal bir içerik kazandırılmalıdır. (25)

Romantik edebiyatla Marksist edebiyat arasında kurulan bu basit ilişki, Marx'la Hegel arasında kurulan basit ilişkiye paralel gidiyor. Ve her ikisi de yanlış. Ama bu yanlışlığın kanıtlanması, West'in ve Caudwell'in yaşadıkları zamandan çok sonra gerçekleşti. West, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın *Lyrical Ballads* Önsözüne üflenmesiyle Marksist bir edebiyatın doğabileceği *naive* inancını paylaşan bir kuşağın sözcüsüydü. Bundan önceki bölümlerde gördüğümüz otuzlar kuşağından öbür Marksistler gibi o da böyle bir sentez umuduyla yetinebiliyordu. Kara Avru-

pasındaki, Hegelci geleneğe daha yakından yaslanan öbür Marksistler kadar dahi radikalleşmemişti Romantizm eleştirileri. Bunun da bir önemli, belirleyici nedeni, kendi ulusal edebiyat geleneklerinde -örneğin Fransa'nın gerçekçi düzyazı geleneği gibi- Romantizmden daha üstün biçimler olmamasıydı. İngiliz sanatsal atmosferinde, soyut ve bireyci bir ahlâkçılık ağır basar. Modern anlamda İngiliz edebiyatının kuruluşunun onsekizinci yüzyıl arifesinde biçimlendiğini düşünecek olursak -edebiyatı ve bütün hayatı belirleyen büyük toplumsal dönüşümlerin sonuçlarını vermeye başladığı çağ olduğu için bu tarihi öne sürüyorum- burada «tohumsal» (germinal) önemi olan eser Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'idir. Daha önceki pikaresk edebiyatla da bağlantılarını kuran bu öncü eser, birçok bakımdan, daha sonraki İngiliz düzyazı ve romanının kalıbını sağlar. Bir yolculuğu anlatır *Pilgrim's Progress*, ama nasıl bir yolculuğu? Christian'ın gezdiği bütün alegorik adlı yerler, dağlar ve dereler, aslında ruhun yaptığı yolculuğun konaklama yerleridir. İçselleşmiş bir alegoridir bu. Bu bakımdan, Ortaçağ boyunca yazılmış bütün bir alegorik edebiyat geleneğinden radikal bir biçimde ayrılır. Bu alegorik gelenekle çağdaş roman anlatısı arasında bir köprü oluşturur «*Secular*» pikareskin tersine, dış dünyayı değil, kendi içini gezer ruh. Kendi tehlikeleriyle, kendi potansiyelleriyle tanışır ve böylece kurtuluşa varır. Böyle bir yolculuğun önemi, *tarih-dışı* oluşunda yatar. Ama daha sonraki, çok daha dünyevileşmiş İngiliz romanına baktığımızda da, roman eyleminin asıl ekseninin bu olduğunu görürüz. Hangi ulusal gelenek içinde yazılmış olursa olsun, bir romanın eyleminin bir başlangıç ve bir varış noktası vardır. Bunyan modelini izleyen İngiliz romanında bu noktaların manevileştiğini görürüz. *Tom Jones* gibi yarı-pikaresk bir romanda, kahraman neredeyse bütün İngiltere'yi gezmiş, bu ülkede yaşayan hemen hemen bütün temsilci tiplerle şu veya bu şekilde tanışmıştır. Ama bu yolculuk çerçevesi, aslında ve daha derin bir semantik düzeyde, Tom'un içsel yolculuğunun, manevi olgunlaşmasının zorunlu dışlaştırıl-

masından ibarettir. Romanın sonunda önemli olan Tom'un coğrafi olarak değil, psikolojik-ahlâkî olarak aldığı mesafedir. Bu ise, Tom zaten iyi bir insan olduğu ve iyiliği zaten kanının soyluluğuyla garanti altına alındığı için, son analizde, statik bir yolculuktur. (26)

Ondokuzuncu yüzyıl romanında pikaresk yapı değişir. Roman eylemi için zorunlu eylem ve yolculuk aslında gene vardır, yalnız biçimi değişir. Dickens'ın bazı romanlarında olduğu gibi, mekân içinde yolculuk hâlâ varolabilir, ama model, arketip, daha çok Thackeray'in *Vanity Fair*'idir: Yani, mekânda yolculuk yerine toplum içinde dikey bir yolculuk yapılır. Edwin Muir'in çok iyi anlattığı «tırmanma» romanının modelidir bu. (27) Kahraman, değişik coğrafi mekânlarda değil, değişik toplum katları arasında gezinir. İngiliz geleneğinde bu roman tarzının da vardığı yer, son analizde, kahramanın bir ahlâkî birey olarak içsel yaşantıları sonucu eriştiği olgunluk aşamasıdır. Böylece, yıllar boyunca Bunyan'ın kurduğu kalıp yeniden-üretilmiştir. Bu tür bir ahlâkî kaygı, yukarıda değindiğim gibi, tarih-dışı olabilir ancak. *Middlemarch* gibi eserleriyle George Eliot bu kurulu kalıbı zorlar, ama dışına çıkamaz. Tarih ise, bu ideolojik çerçevenin dışında kalmak zorundadır, çünkü anlatılması amaçlanan şey ezelî ve ebedidir. Böylece, pek az İngiliz romancısı ahlâkî dünyalarından çıkıp tarih topraklarına ayak basma cüretini gösterirler ve bu türden deneyleri, örneğin Eliot'ın *Romola*'sı veya Dickens'ın *Barnaby Rudge* ve *A Tale of Two Cities*'i gibi başarısızlıkla sonuçlanır. Tarihin nesnel mekanizmaları bireysel ahlâk kategorilerine uymaz.

Omurgasını bireysel etiğe göre kuran İngiliz romanına karşılık, Fransız romanı, *tarihi* kendine eksen seçmiştir. Burada bütün bireylerin kaderleri, içinde yer aldıkları tarihi dönem tarafından belirlenir. Julien Sorel, Rastignac veya Emma Bovary, özgül toplumsal dönemlerin özgül ürünleridir. Zola'nın Rougon-Macquart'ında her roman ayrı bir özgülleştirmeyi üstlenir. Fransız romanında dış dün-

ya, en geniş anlamında tarih, bireyin iç dünyasını belirler, oluşturur.

İki ülkenin *roman* gelenekleri arasında böyle kesin bir ayrım varsa, bu, iki ulusun gene tarih içinde oluşmuş mizacına tekabül etmelidir. Bu konuda ayrıntıya girmemiz gereksiz, ama kısaca şunu söyleyebiliriz. İngiltere'de burjuva devriminin çalkantıları daha erken bir tarihte yaşandı, belki de bu nedenle, kısa zamanda oldukça dingin uzlaşmalara yol açtı. Fransa ise, onsekizinci yüzyılın sonlarında büyük patlamalara yol açan oluşumları, ondokuzuncu yüzyıl boyunca da yaşamaya devam etti. Politika ve tarih, her şeyden önce geliyordu bu dönemin Fransa'sında. İngiliz düşünce tarihinde, soyut düşüncede, *ekonomi politik* başka bütün uluslardan daha fazla gelişmişti; ama aynı zamanda, *ideolojinin* işleyiş kurallarının bir sonucu olarak (buna yeniden döneceğiz), manevi alanda da ahlâk ön plana çıktı ve ekonomi politiğin katı maddeciliğini örtme işlevini yüklendi. Bu toplumsal koşulların Püriten gelenek dolayımıyla bütün üstyapıya yaydığı etkiler sonucu, yalnız bir roman geleneğinin değil, bütün edebiyatın ve aslında bütün ulusal mizacın belirlendiğini görüyoruz. Otuzlardaki Marksist kuşak, görünüşte romantik edebiyatın pırıltısından etkilenirken, daha derin bir düzeyde, bu ulusal geleneğin sonuçlarını yaşıyordu. Romantizmle maddeci Marksist teorinin uzlaşmazlığını göremezlerdi, çünkü aslında her ikisine de kendi Püriten koşullanmaları içinde bakıyorlardı.

Bu kuşak içinde sözkonusu perspektif açısından en tipik örnek gene Alick West. «Ben/biz» sorunsalı, Püriten Hıristiyanlıktan Marksizme geldiği halde, izlediği yolda önemli bir kopma olduğuna inanmaması, Marx'ın Hegel'de yaptığı dönüştürme işlemini yorumlayış tarzı, bunlar hepsi aynı yönü işaret ediyor.

Caudwell'in bu mirası aşmak için kendini daha çok zorladığı inkâr edilemez. Ama West'le aynı noktadan yola çıkmaktadır. Romantiklere bazan hayli sertleşen eleşti-

riler yöneltirken, asıl koparması gereken bağa vuramamaktadır bıçağını. Ve Marksizmin kendi önünde açtığına inandığı alanda yürürken, aslında Romantik estetik tutumları pekiştirmektedir. Richards'dan aldığı şemanın, Arnold'ın tavrının yeni psikoloji bilimi terimleriyle anlatımını da içerdiğine yukarıda değinmiş, Arnold'ın romantizmle bilinen bağlantısına işaret etmiştim. Shelley'nin sanat anlayışını yansıtan sözlerini birlikte okuyarak, Caudwell'in teorik arka-planını biraz daha aydınlatabiliriz:

> Akıl, zaten bilinen niceleklerin sayımıdır; İmgelem ise bu niceliklerde hem ayrı ayrı, hem de bir bütün olarak zaten varolan değerinin algılanması. Akıl ayrımlara saygı gösterir, İmgelem ise şeylerin benzerliklerine. İmgelem karşısında akıl, yapan karşısında araç, ruh karşısında beden, öz karşısında gölge gibidir. (28)

Burada «akıl» yerine «bilim» ve «imgelem» yerine «sanat» dendiğinde ortaya çıkan taslak, Caudwell'inkinden pek öyle farklılık göstermez. Bunu, bir sonraki bölümde daha yakından izleyeceğiz.

Caudwell'in erken şiiri «yükseltilmiş dil» olarak tanımlaması, Sheley'ninkinden çok farklı değildir. (29) «Yüreğin ebedî istekleri» nitelemesi de pek uzak sayılmaz Shelley'e: «Bir şiir, ebedi doğrusu içinde dile getirilmiş hayatın imgesinin ta kendisidir.» (30) Shelley'e göre de şiir «evrenseldir ve insan yaradılışının mümkün olan herhangi bir değişikliği içinde yeri olan bütün araç ve amaçlarla ilişkilerin tohumlarını kendi içinde taşır.» (31) Bütün bunların ötesinde, şiirin gelecek açısından önemi üstüne Shelley ile Caudwell'in düşündükleri arasında önemli ortaklıklar vardır: «...Şairler, ...yasaları koyanlar, uygar toplumun kurucuları, hayatın sanatlarını icat eden ve ...öğretenlerdir...» (32)

> Şairler kavranmamış bir esinlenmenin sırrını yorumlayan rahiplerdir; geleceğin şimdiye yansıttığı dev gölgeleri gösteren aynalardır; onların anlamadıklarını dile getiren kelimelerdir; sa-

vaşa çağıran ve esinlendirdikleri şeyden etkilenmeyen borazanlardır; kendisi hareket etmeyen, ama hareket ettiren etkidirler. Şairler dünyanın resmen kabul edilmemiş yasa koyucularıdır. (33)

Shelley'nin burada söyledikleriyle, Eagleton'ın yukarıdaki alıntıda sözünü ettiği «rüya» arasındaki bağlantı yeterince açık. Shelley, adını vermeden, bu «rüya»yı anlatıyor.

Caudwell bütün bu romantik sorunsalı kendi yerli geleneğinden kaptıysa, maddeci bir düşünür olarak onu bu sorunsalın etkisinden koruyacak dayanağı ne olabilirdi? Çağının bütün Marksistleri gibi o da gözünü sosyalizmin somutlaştığı ülkeye, o ülkede söylenenlere çevirecekti elbette. Ama bu ülkede ortaya çıkmış bütün belli başlı sanat teorisyenleri «devrimci romantizm» adı verilen bir şeyden söz ediyorlardı. Terimi ortaya atan Gorki'ydi. Lunaçarski, Plekhanov'u eleştirir ve Çernişevski'yi överken aynı terimi ön plana çıkarmıştı Onu izleyen Jdanov da daha ileride aynı sözleri tekrarlayacak, bütün sosyalist sanatçıları «devrimci romantizm» yapmaya çağıracaktı. Bu durumda, Sovyetler Birliği'ndeki düşünce ortamının Caudwell'i ve çağdaşlarını uyarması sözkonusu olamadı.

Çelişkinin terimlerini tekrarlayalım: Caudwell'e göre şiir, üretim evleminin bir tamamlayıcısıydı. Topluluğun üretime karşı duygularını ortak bir coşku haline getirerek üretime dolaylı -ama ne kadar dolaylı?- bir katkıda bulunuyordu. Öte yandan ise, insanlığa geleceğin mutlu «rüya»sını sunuyor şiir. Kapitalizmin bugünkü, bu son aşamasında ondan özellikle beklenen şey de bu: Bu rüyayı insanlar arasında yaygınlaştırarak hayal edilen geleceğin gerçekleşmesine katkıda bulunmak. Her iki durumda da şiire verilen işlevler var, ama birbirinden bir hayli farklı işlevler bunlar. Bir yanda ceza yazan formenin yerine gitar çalan şairi koymak, bir yandan da insanları gelecek toplumun kurulması için gerekli devrime teşvik etmek Bu çelişki gerek Caudwell ve yurttaşları, gerekse Sovyetler Birliği'nin estetikçileri tarafından niçin farkedilemedi?

Eğer eldeki genel teori, böyle bir çelişkinin varolusuna karşı bir kayıtlama getirmiyorsa, genel teori ve çelişki bir arada yaşayabilir. Genel teorinin gelişmesini izlemek konumuzun dışında kalıyor. Kısaca söylemek gerekirse, Marx'ın ve Engels'in kurmaya çalıştıkları Marksist teoride birtakım açıklar vardı. Bunlar, pek çok sorunla bir arada uğraşması gereken bu iki insanın her şeyi sonuna kadar gerçekleştirmelerinin imkânsızlığı gibi doğal bir olgudan ileri geliyordu. Ayrıca, oluşturdukları teorik sistemin mekanikleştirilmesine karşı birçok uyarıda bulunmuşlardı.

Sorun, insan faaliyetleri alanının bilimle açıklanmasının güçlüğüdür. Doğa bilimleri ile toplum bilimleri (ya da insan bilimleri) arasındaki gelişme düzeyi farkı, aslında bugün bile oldukça belirgin. İnsanlık tarihi boyunca, ilk bilimler, insan dışındaki dünyaya yönelikti; matematikten fiziğe (ve astronomiye), kimyaya, daha sonra biyolojiye geçildi. Cansız doğa böylece büyük ölçüde keşfedilir, bilimsel bilgiye açılırken, insanî eylemlerin bilimle açıklanması gecikti. Ondokuzuncu yüzyıl, bu alanı da bilime açma yolunda en önemli girişimlerin olduğu çağdır. Comte ve Durkheim toplumun yasalarını araştırırken, Marx, bütün toplumsal faaliyetlerin tarihî belirlenmeleri içinde anlaşılabileceğini savunuyordu. Burada önemli olan, toplumsal olay dediğimiz sayısız çeşitte fenomenin, hangi ana (belirleyici) fenomenlerle açıklanacağıdır. Bir başka söyleyişle, sayısız toplumsal olaylar arasındaki ilişki nedir, bu olayların bazıları belirleyici, bazıları da belirlenen sayılabilir mi? Çeşitli toplumsal bilim okullarının kurucuları bu soruya değişik cevaplar vermişlerdir. Marx'ın verdiği cevap ise, en kaba söylenişiyle, ekonomik olayların başka türden olayları belirlediğidir. Cevap, bu soyutluk düzeyinde anlaşıldığında, birtakım tehlikelere yol açar. Bunlardan biri, *indirgemecilik* tehlikesidir. Bazı olayların başka olayları *belirlediğini* söylemek. *belirlenen* olayların özerkliklerinin inkârına gidebilir. Özerkliği tanınmayan fenomenler, gölge-fenomen (epifenomen) olarak anlaşılıp, belirleyici sayılan fenomenlerin uzantılarına veya yansımalarına *indirge-*

nebilir. Bu eğilimin de vereceği başka sonuçlar vardır: Örneğin, koyu bir *determinizm* anlayışı. Bir türden olayın, her şeyi kaçınılmaz bir şekilde belirlediği varsayılır böylece. Bütün determinist anlayışların ortak tehlikesi ise, açıklanması istenen *karmaşık* gerçekliği, *basit* bir ilkeye indirgemesidir.

Bu anlatılanlar, Marksist teori için geçerli oldu. Teori kurulduğu andan başlayarak, «ekonomik indirgemecilik» eğilimi de belirdi, kimi zaman teoriye bütünüyle egemen oldu, kimi zaman etkisi hafifledi, ama hiçbir zaman bütünüyle giderilmedi. Bu durumun birbirini tamamlar nitelikte değişik nedenleri olduğunu düşünebiliriz. Birincisi, bütün bilimsel teorilerin görece geniş gruplar tarafından kavranışı sürecinde ortaya çıkan bir sorundur. İnsanlar, karşılarına yeni çıkan karmaşık bir teoriyi, bu teorinin varoluşundan önce egemen olan kalıplar içinde kavrarlar. Dolayısıyla, karmaşıklık ilkesini basitleştirerek kavrarlar teoriyi. Einstein'ı, Einstein teorisi üstüne yazılmış vülgarizasyon kitaplarından tanıyan geniş kitlenin bu teoriyi anlama düzeyi söylemek istediğim olayın iyi bir örneği. Marksizme gelince, o, Einstein'ın fiziği gibi de değil, hayatın her alanı için geçerli olduğu iddiasını taşıyor; ayrıca, politik bir eylemin kılavuzu olarak, çok çeşitli (kimisi adamakıllı düşük) eğitim düzeylerinde insanlara hitap ediyor. Bu koşullarda, Marksizm, bilimsel bir teori olarak kendini geliştirmeye çalışırken, bir yandan da, oldukça geniş kitlelerin günlük hayatında yaşayan bir *ideoloji* olmuştur. Teori ideolojiye dönüşürken, teorinin tanımlayıcı özelliğinin abartılmış bir biçimde vurgulanması doğaldır. Marksizm, ekonomik fenomenlerin belirli bir şekilde öbür fenomenler üzerinde belirleyici olduğunu söylüyor ve bu cevabı onu öbür toplumsal teorilerden ayırıyorsa, ideolojiye dönüşen Marksizmde bu «belirleyicilik» nitelemesinin kesin bir «indirgemeciliğe» dönmesi son derece doğaldır.

Bu, herhangi bir teorinin kavranmasında ortaya çıkan bir sorun. Öte yandan, Marksist teori resmi bir devlet ideolojisi haline geldikten sonra, devlet iktidarının bu teori-

yę verdiği renk de ekonomizm eğilimini alabildiğine güçlendirecek nitelikte olmuştur. Bir devlet olarak karşısındaki kapitalist devletlerle mücadele etmek zorunda kalan Sovyetler Birliğinde, *ekonomik kalkınma* birinci derecede önem kazanmış, bu geçici ve konjonktürel somut durumun getirdiği düşünsel etkiler, teorinin mutlak ve değişmez kategorilerine dönüştürülmüştür. Bu bakımdan, Marksist teoride potansiyel bir yanılma eğilimi olarak varolan ekonomizm, Stalin döneminde Marksizmin resmî yorumu haline gelmiştir.

Stalin, insanları gönüllü bir ekonomik kalkınma seferberliğine sürebilmek için, sosyalizmin kuruluşunu ve «sosyalist insan»ın doğuşunu dolaysız bir biçimde ekonomiye bağladı. *Diyalektik Maddecilik ve Tarihî Maddecilik* adlı, *Parti Tarihi*'ne bir bölüm olarak yazdığı, sonradan ayrı bir kitap olarak da basılan çalışmasında ekonomizmin en eksiksiz teorileştirmesini verir Stalin. Başka Marksistler gibi ona göre de ekonomi, toplumun maddi altyapısını oluşturur. Ancak Stalin açısından üstyapı, altyapının sadece bir yansımasıdır. Şunları, Stalin yazıyor:

> Devam edelim. Doğa, varlık, maddî dünya birinci veri, bilinç ve düşünce ikinci, türevsel veriyse, maddî dünya insan bilincinden bağımsız olarak varolan nesnel gerçeği temsil ediyorsa ve bilinç, bu nesnel gerçeğin bir yansımasıysa, bundan, toplumun maddî yaşamının ve varlığının aynı biçimde önde geldiği, ruhsal yaşamınınsa ikinci, türevsel bir veri olduğu, ve toplumun maddî yaşamının insan isteminden bağımsız olarak varolan nesnel bir gerçek olduğu, toplumun ruhsal yaşamınınsa bu nesnel gerçeğin, bu varlığın bir yansıması olduğu sonucu çıkar ortaya. (34)

«İdeoloji» dediğimiz düşünceler düzeyiyle birlikte, insanların toplumsal ilişkilerini dönüştürmek için giriştikleri eylemler, yani «politika» düzeyi de, böylece, ekonomik faaliyetin «*yansıması*» haline geliyor. Stalin buna rağmen sözkonusu düzeylerin de *önemini* reddetmemeye çalışıyor:

> Bu sosyal düşünlerin, teorilerin, politik görüş ve politik kurumların önemine, tarihteki rollerine gelince, tarihsel materyalizm onları asla yadsımaz; tersine, onların toplum yaşamı ve toplum tarihi üzerindkei **rollerini** ve **önemlerini** özellikle belirtir:

nasıl yapar bunu? Şöyle:

> Değişik türde sosyal teoriler ve düşünler vardır. Günlerini doldurmuş olan ve toplumun cançekişen güçlerinin çıkarlarına hizmet eden eski düşünler ve teoriler vardır. Bunların önemi, toplumsal gelişme ve ilerlemeye zarar vermelerinden dolayıdır. Bir de, toplumun ilerici güçlerinin çıkarlarına hizmet eden, yeni ve ileri düşünceler vardır. Bunlar, toplumun gelişmesine, ilerlemesine yardım ettikleri için önem taşırlar ve toplumun maddî yaşam koşullarındaki gelişmenin gereklerini ne kadar doğru yansıtırlarsa önemleri de o kadar büyüktür. (35)

Bu aslında bir şeyin önemini değil, önemsizliğini belirtmektir. Çünkü belli ki Stalin'e göre şaşmaz bir ölçü var: Ekonomik ilerleme. Düşünce, teori vb. bunun sadece yansıması. Asıl savaşı, ekonomik güçler veriyor. Üret mi artıracak ekonomik örgütlenmelerle, bunların karşısında, bunları engelleyen, geçmişten kalma ekonomik örgütlenme biçimleri var. Üstyapı ekonominin *yansıması* olduğuna göre, her iki örgütlenme biçimi de üstyapısal temsilcilerini bulacaktır. Böylece bir toplumda yaşayan insanlar da üret min gelişmesinden yana olan ilerici güçlerle, olduğu gibi sürmesinden yana olan tutucu ya da gerici güçlerden oluşacaktır. Aslında tanımlanması epey güç olan «ilerici/gerici» gibi kavramları, açıklığa kavuştu mak için Stalin, nicelikle ölçülebilir (quantifiable) bir birim arıyor. Ekonomi, ona bu imkânı veriyor. Çünkü ölçülebilir bir alan ekonomi İstatistiğe, grafiğe yatkın. Sovyet Rusya, eğer daha çok çelik vb. üretiyorsa, Çarlık Rusyasından ileridir. Oysa düşünceler, teoriler, politik eylemler vb. için böyle ölçütlerimiz yok. Bunlar ancak ekonominin uzantısı veya yansıması olduğu zaman anlaşılabilirlik kazanıyor. Böylece her düşünceyi,

olduğu varsayılan ekonomik temeline geri çevirerek (tercüme ederek) anlamamız gerekiyor.

Stalin'in, bunları böyle söylemekle, Marks'st teoride hiç olmayan bir şeyi *icat ettiğini* ileri sürmek haksız olur. Yukarıda da değindiğim gibi, Marx ve Engels'de de bu konuda çok belirgin bir açıklık yoktur. Tarihin bilimini kurmaya çalışan Marx, tarihi olayların belirlenmesinde ekonominin o zamana kadar ihmal edilen önemini vurgulamıştı. Aynı zamanda, bütün insani olayların ekonomiye *indirgenmesinin* yanlışlığını belirtmişti. Ama *doğrusunun* ne olduğunu açık bir biçimde formüllememişti. Bu belirsizliği biraz daha somutlaştıracak olursak, klasik Marksist metinlerde, çelişik olduğu izlenimini verecek iki bölüm çıkar karşımıza. Birincisi, Stalin'in kendi yorumuna temel olarak aldığı (az çok abartarak), *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'daki ünlü bölümüdür:

> İnsanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine, toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler. Toplumdaki maddî üretici güçler, gelişmelerinin belirli bir aşamasında, var'olan üretim ilişkileriyle bir çatışmaya girerler, ya da -ki bu da aynı şeyin hukuk açısından dile getirilmesidir- daha önceleri içinde bulundukları mülkiyet ilişkileriyle çatışma durumuna girer'er. Bu ilişkiler, üretici güçlerin gelişim biçimleriyken, bu güçlerin zincirleri olurlar. Bundan sonra bir toplumsal devrim dönemi başlar. İktisadî temelin değişmesiyle büyük üstyapının bütünü de oldukça hızlı bir dönüşümden geçer. (36)

Gördüğümüz bu metin, Stalin'in ekonomist yorumuna açık kapı bırakıyor; hem de, bir hayli açık bir kapı. Bunun dahi, Stalin'deki koyu *teknolojizm* eğilimini haklı göstermediği savunulabilir; ama ekonomizm bu kapıdan rahatça girip çıkabilir. Gelgelelim, gene Marx, tarihin bir başka yorumlanış tarzının ilk temel önermesini vermiştir; bu, çok daha kısa cümle:

> Şimdiye kadar varolmuş bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir. (37)

Bütün kısalığına rağmen, bir öncekinden daha zengin bir metin bu; çünkü, «sınıf mücadelesi», öbür metindeki «üretici güçler/üretim ilişkileri» ikilisinden daha geniş kapsama yayılabilen bir kavram. Öncekinin yalnız ekonomiyi doğrudan ilgilendirir özelliğine karşılık, burada, politika ve ideoloji, kavramın içinde zaten var. İki metin arasında bir çelişki bulunduğuna işaret edenler oldu; (38) Aradaki farklılığı kabul etmekle birlikte, bunu bir çelişki değil, tamamlayıcı bir ilişki olduğunu ileri süren bir görüş (örneğin Gerratana'nınki), bana daha yakın geliyor:

> «Sınıf mücadelesi **hiçbir zaman** saydam biçimde yürümez» şeklindeki ifade, sınıf mücadelesi teorisini retoriksel ve volontarist bir bayağılığa dönüşmekten kurtaracak temel bir noktayı aydınlatmaktadır.

Ve bu satırlara bağlı bir dipnotunda da şöyle diyor Gerratana:

> Lecourt, Marx'ın **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı**'daki önsözünü yargılarken bunu anlamamışa benziyor: Bu metnin, «toplumsal sınıflar üstüne tek kelime söylemeden tarihî evrim»in hesabını vermeye çalıştığı için «teorik belirsizlik» içerdiğini söylüyor. Aslında, sınıfların **kökenini** ve sınıf mücadelesini daha açık ve daha kesin açıklayan hiçbir metin yoktur. (39)

Birinci alıntıda Gerratana'nın kullandığı (ve Althusser'den gelen) «saydam» kavramı şu içeriği taşıyor: Sınıf mücadelesi kavramı, bir yanından bakıldı mı öbür yanı görülecek gibi saydam kavram değildir, çünkü toplumda sınıf mücadelesinin kendisinden çok, çeşitli alanlardaki etkileri görülür. Toplumsal hayatın bütününe *içkin* bir biçimde yayılmıştır sınıf mücadelesi. Bu bakımdan, bir somut toplumsal formasyonda görülen değişik türden olayların, perde arkasındaki birleştirici, eklemleyici ilkesi gibidir: Ekonomideki bir tıkanma ile herhangi bir politik çatışma arasındaki bağlantıyı o kurar. Kısacası, Gerratana, Marx'ın iki metnindeki farklı görünüşlü sözlerin çelişik değil, kar-

şılıklı olarak tamamlayıcı olduğunu savunmaktadır. Nitekim, bunu böyle görmemek, daha uzun bir vadede birbiriyle özdeşleşen, farklı yanılgı tiplerini getirmiştir; soliği altyapıya, ekonomiye vermektedir. Böyle olunca, bir biçimde *Katkı*'daki önermeyi geliştirerek her türlü önceliği altyapıya, ekonomiye vermektedir. Böyle olunca, bir «epifenomen» haline gelen üstyapı yeterli bir şekilde açıklanamamakta, başka bir deyişle, ekonomiyle öbür düzeyler arasındaki *geçiş mekanizmaları* somut olarak kurulamamaktadır. Sosyalizmi kurma felsefesini tamamen Sovyet modeline bir tepki içinde geliştiren Mao ise, altyapıya karşılık üstyapıya, politika ve ideolojiye öncelik vermiş, bunun sonucunda «on bin yıl sürecek sınıf savaşı» gibi metafizik tezler ortaya atmıştır. Aynı somut geçiş mekanizmalarını o da kuramadığı içindir ki bu sefer ekonomi ortadan kaybolmuş, daha doğrusu, adı söylenmeden, gizli, örtük bir biçimde, Çin'deki Kültür Devrimini, daha sonraki olayları yönlendirmiştir. Bugün ise bu süreç, yani Mao'nun ekonomizme karşı savaşı ekonomizmin kesin zaferiyle sonuçlandı.

Konumuz, dünya politikasına, sosyalist devletlerin politikalarına girmemize elvermiyor. Sözkonusu çelişkinin nasıl çözülmesi gerektiği konusunda uzun analizlere girişmemiz de mümkün değil. Ama buraya kadar söylediklerimle, tarih anlayışı kadar, tarihin bir parçası olan sanat ve edebiyat anlayışı için de geçerli olması gereken bir konuyu kısmen açıkladığımı sanıyorum. Bunu yaparken, Caudwell'den bir hayli uzaklaştık; şimdi, tarihi determinizm üstüne birkaç kısa nitelemeden sonra, sorunu Caudwell'in sorununa bağlayabileceğiz.

Bilim, nesnel bir biçimde çalışabilmek için, nesnesini nicelikçe sayılabilir (quantifiable) hale getirmek zorundadır. Bunu yaptığı zaman, ilgi alanı içindeki nesnelerin birbirleriyle ilişkilerini açıklayabilir: Bu işlem, insandışı nesneler dünyasında daha kolay olduğu için (çünkü orada bütün karmaşıklığıyla bilinç işe karışmaz, ya da en azından gözlemcinin kendi ideolojisi çerçevesinde sorun olur),

doğa bilimleri insan bilimlerinden daha önce gelişebildi. Amacı bir insan bilimi kurmak olan Marksizm de, başka bilimler gibi hareket edebilmek için, insanlar arası ilişkileri nesneler arası ilişkiler gibi teoride inşa etmek durumundaydı. İktisadî hayatın toplam insan hayatı üstündeki derinlemesine etkileri, yalnız Marx'ın değil, kendinden önceki burjuva iktisatçılarının da buluşudur (hattâ, «sınıf mücadelesi» kavramı da öyle). Marx, toplumdaki bütün faaliyetlerin hangi ilkelere göre birbirleriyle eklemlendiklerini ve bunların ne gibi egemen yapılar altında gerçekleştiğini incelemesiyle gerçekten özgün bir bilim adamı oldu. Gelgelelim, insanlar-arası ilişkileri nesneler-arası ilişkiler temelinde ele almak, bu bakımdan güçlük çıkaran ve bir bilimsel teorisi olmadığı ölçüde «keyfî» görünen insan davranışları sorununun bir kenara itilmesi sonucunu verebilirdi - nitekim verdi de. Böylece, nicelikçe sayılabilir (quantifiable) olan ekonomik ilişkiler, insan biliminin, önce başlıca, sonra da tek, ölçütü sayıldı. Ama bu, insan bilimlerinin kuruluşu perspektifi içinde, en iyimser deyimle, *eksiklikti*. İnsanların kendilerinden görece bağımsız nesnel ilişkiler tarafından belirlenmesi ile gene görece bilinçli davranışlarıyla somut tarihi inşa etmeleri arasındaki diyalektik ilişkinin somut mekanizmaları teoride kurulmadıkça, ekonomik determinizmi dolayısıyla çok *maddeci* görünen, ama açıklamasının zorunlu *kısmiliği* nedeniyle ancak bir bayağı-maddecilik olabilen bu teori, özellikle ekonomi-dışı etmenleri hesaba katmaya zorlandığı her an, bir yığın idealist ideolojik ögeyi kendi içine buyur etmek zorunda kalacaktı.

Stalin karşısında Mao'yu, bu çelişkinin öbür kutbunu oluşturan bir yaklaşım gibi gördüğüm için tartışma boyunca ona değiniyorum. Yukarıda, «altyapıcı Stalin»e karşı «üstyapıcı Mao»nun bir kutup oluşturduğunu, ama kutupların uzun vadede özdeşleştiklerini söylemiştim. Çünkü Sovyet Rusya ile Çin Halk Cumhuriyeti içinde, dile getirilen ideolojiler çok farklı da olsa, somut gerçeklikte fiilen kurulmuş somut toplumsal yapılar şaşılacak kadar benzer

niteliktedir. Ne var ki, bu çelişki ille de bir kutbu Sovyetler Birliği, bir kutbu Çin'de olmak zorunda bir çelişki de değildir. Aslında, vurgulanan bir yanın egemenliğine rağmen, her iki örnekte de, vurgulanmayan öbür yan hükmünü icra eder. Bu soruna kısaca eğilelim.

Sorun bir «determinizm/volontarizm» sorunudur. Öncelik, insandan bağımsız, insanı dıştan belirleyen bir açıklama ilkesine kaydırıldığında, *determinizmle* karşılaşırız; tersine, insan ideolojisinin, bilinçli politik eyleminin (ekonomik olan da dahil) gerçekliği az veya çok zorla değiştirmesi görüşüne ağırlık verilince, bu sefer *volontarizmle* yüzyüze geliriz. Bu anlamda Stalin dete minist, Mao da bir volontaristtir ama, soruna daha yakından bakıldığında Stalin'in *aynı zamanda* gizli bir volontarist, Mao'nun da *aynı zamanda* gizli bir determinist olduğunu görürüz.

Stalin için kaba birkaç örnekle yetineceğim. Global tarihi açıklamaya kalkıştığı zaman ekonomi ilkesi her şeye kadirdi. Ama Sovyetler Birliği'nin kendi yönetimindeki, somut tarihini kurmaya gelince, *zor* ögesi dehşet verici bir biçimde öne çıkıyordu. Üretici güçler sosyalist bir biçimde kurulduğuna göre, bunca tasfiyeye ne gerek vardı? Altyapı, kendi yansıması olan üstyapısını zaten kurmayacak mıydı? Nitekim, Stalin de, sosyalist altyapıyı kurduğunu iddia etmek zorunda olduğu için, politik uygulamalarında kendine karşı çıkanları, toplumda varolan kapitalist altyapı ögelerinin yansıması olarak açıklayamıyordu. İddiaya göre, böyle bir altyapı kalmamıştı. Bu muhalifler, içteki ekonomik ögelerin «yansıması» olamayacağına göre, ancak ve ancak: *Emperyalizmin ajanı olabilirlerdi.* Böylece, devrime en az Stalin kadar katkısı olmuş yığınla Bolşevik önder (bu düzeyde olmayan yüz binlerce insana burada değinmiyorum) bir gecede emperyalist ajan olarak idam edildiler. Sözün kısası, teorideki mutlak ekonomik determinizm (tarihî maddeciliğin ünlü beş aşamalı evrim şeması vb), pratikte mutlak (ve bu durumda, alabildiğine kanlı) bir volontarizmle atbaşı ilerledi.

Mao'nun durumunu açıklamak biraz daha güçtür: Çin'-

in özel yapısından, politikaların birkaç kere değiştirilmesinden, Mao'nun düşüncesini Sovyetler Birliğine karşı bir tepki olarak geliştirmesinden ötürü. Ama şunu söyleyebiliriz ki, orada da fanatizme varan politik uygulamalar, geri ekonomik yapının dolaylı etkileri olarak çıkıyordu ortaya. Bu sert ekonomik zorlamalar, insanların volontaristçe güdülmesi sonucunu veriyor, yani, volontarizm, ekonomik yapının kaçınılmazlığını gizlemek/haklı göstermek/uyarlılaştırmak amacıyla yürürlüğe sokuluyordu. Bugün Çin koyu bir ekonomik seferberlik içinde, tıpkı Stalin gibi üretici güçlerini geliştirmek ve dünyada bir «büyük güç» olmak yolunda. Denebilir ki bu değişiklik Mao'nun ölümünden sonra ortaya çıktı. Öyle, ama Mao, kendi görüşlerini çok daha tutarlı bir biçimde savunan «Dörtlü Çete»ye değil, bugünün uygulamasının sorumlusu olan Hua'ya bizzat devretti iktidarı. Bu nedenle, şimdiki ekonomizmin, Mao volontarizminin *zorunlu* sonucu olduğunu söylemek yanlış olmaz

Şimdi, bunların Caudwell'in estetik teorisiyle ilgisine gelelim. «Determinizm/volontarizm» kutuplaşması aynı ortak eksikliğin ürünüyse, yani, insanın kendi dışındaki tarafından belirlenme ölçüsü ile kendi dışındakini belirleme ölçüsü arasındaki oranın kurulamamasından kaynaklanıyor ve gene aynı nedenle ister istemez bir süre sonra birbirlerine dönüşüyorlarsa, bu kaçınılmaz sürecin etkisini, tıpkı bir alınyazısı gibi, Caudwell'in düşüncesinde de görürüz. Caudwell, şiirin (sanatın) ekonomik bir faaliyet olduğunu savunarak işe girişir. Daha önce ayrıntılarıyla gördüğümüz gibi, sanat üstüne *maddeci* bir teori kurmanın, ancak sanatı ekonomiye bağlayarak açıklamakla mümkün olacağı kanısındadır. O zamana kadar bilinen, «idealist» olarak eleştirilen sanat teorilerinden kendini ayırmanın yolu, bu «idealistlerin» hiçbir zaman yapamayacakları bir şekilde, sanatı ekonomi temeli üstüne oturtmaktır.

Bu oldukça «olağanüstü» işi nasıl yapar Caudwell? Sanatın ilkel toplumdaki *doğuşunu* inceleyerek. Elimizde bu konuda antropolojik somut veri çok az olduğu için, belirli

bir soyutlama içinde yapılması zorunludur bu işin. Caudwell'in bu konuda getirdiği yorumun eldeki verilere ne derece uygun olduğunu da tartışmak istemiyorum; uygun olduğunu varsayalım, diyelim ki, sanat, Caudwell'in anlattığı gibi; ilkel toplumun üyelerine birlikte çalışmak, üretim yapmak için gerekli ortak coşkuyu veriyordu. Bu anlamda, üretim süreciyle içiçe geçmişti. Ancak, böyle de olsa, biz bu soyutlama içinde, aslında, *sanatın kendi özerkliğini kurma çabası*'ndan öte bir şey görmeyiz. Bu simyanın kimya olması gibi bir şeydir. Bir düşünsel yapı, belirli bir somut gerçeklik üzerinde tohumlanır; ama ilk oluştuğu an, sonradan olacağı şeyi açıklamaz. Organik, biyolojik oluşumlarda böylesi mümkündür. Bu alanda, «çocuk yetişkinin babasıdır.» Simya ise, kimyanın babası olsa bile, aralarındaki ilişki genetik değildir. Aynı şekilde, ilkel toplumda üretim, o günün bilinçlilik düzeyinde birtakım ayinler, büyüler, ortaklaşa söylenen şarkılar v.b. gerektirmiş olabilir. Bunların süslenmesi, sanatın tarihte ilk somut tezahürleri olabilir. Ama sanat, sanat olarak özerkliğini, ancak bu çerçeveden kendini kopardığı zaman kazanabilmiştir. Nitekim Caudwell de bütün dünya tarihine ve bütün sanat tarihine baktığı zaman ilkel toplumda bulduğu bu ideal yakınlığın bir benzerine raslayamamaktadr. Öyleyse, sanatın üretimin tamamlayıcısı olduğu önerilerek kurulan (ve ilkel toplum örneğiyle kanıtlanan) sanat *normu*, sanatın daha sonraki gelişmesinde gözlemlenemeyince, bu sonraki gelişme «normun dışına çıkma» olarak açıklanır. Normun dışına niçin çıkıldığının açıklaması da hazırdır: Toplum sınıflı topluma dönüştüğü için. Gelecekte olduğu için gene elle tutulamayacak bir zamanda, sanat yeniden normuna dönecektir. Sanata ekonomik temel bulma çabası, böylece, maddeci amacına rağmen, metafizik bir soyutlamaya dönüşür. Ama geride kalan bir sorun daha vardır: Sınıflı toplumlar döneminde varolan sanat ne olacak?

Aslında üzerinde somut gözlem yapılacak, teori çıkarılacak olgu budur. Ama Caudwell de, «ekonomik sanat» ve ilkel toplum soyutlamaları yüzünden, böyle bir teoriyi kur-

ma durumunda değildir. Buna hazırlıklı değildir. Öte yandan, norm olarak getirdiği, olmayan bir şey, normun dışında saydığı ise gerçeklikte varolan sanat olduğu için, bu ikincisi, onun düşüncesini etkilemeye devam eder. Sosyalist toplumda sanat normuna dönecek, yani yeniden üretimin teşvikçisi, tamamlayıcısı v b. olacaktır. Öyleyse, şimdiki sanat ne yapabilir? Bir kere, özlenen bu aşamaya, yani sosyalist toplumun kurulmasına çağrıda bulunabilir. Şimdilik, bu geçici kapitalist toplum aşamasında, üretimi teşvik etmesi doğru olmayacağına göre, bu toplumun yıkılıp yerine yenisinin kurulması için kitleler üzerinde ikna edici çağrılarda bulunabilir. İnsanları, gerçekliği değiştirmeye çağırabilir. Bu, Marx'ın Feuerbach üstüne söylediği tezlerindeki önermeye, «dünyayı dönüştürmek» sözüne de uygundur.

Fakat Caudwell de bu genelleme düzeyinde kalır. Caudwell'deki boşluk, elindeki aracın (o günkü haliyle «Marksist» teori) boşluğunu yansıtır. Marx, ise, felsefi bir önermeyle başlamıştı: Dünyayı yorumlamak yetmez, dünyayı dönüştürmeli. Bunu söyledikten sonra da felsefeyi bir yana bırakmış bilime sarılmıştı. Aslında tutarlı bir davranıştı bu, çünkü dünyanın nereye dönüşeceği, nasıl dönüşeceği, ancak bilimle çözülecek bir sorundu (bilimsiz dönüştürme, volontarizmin en kaba biçimidir). O zaman, dönüştürmenin zorunlu başlangıç noktasının analizine girdi Marx. Başka yığınla konuyu değil de *kapitalizmi* analiz eden *Kapital*'i yazmasının mantığı bu olsa gerektir. Gelgelelim, dönüştürme zorunluğunu gösterdi ve dönüşümün başlangıç noktası olan kapitalizmi analiz etti ama, ayağını bastığı nokta ile işaret ettiği en uzak ufuk çizgisi arasında oldukça geniş bir alanı bizzat keşfe çıkmadı Marx. Stalin ise, görünüşte işte bu alanı adımlar gibiyken, aslında bambaşka bir rota üstünde ilerliyordu. Dolayısıyla, Stalin açısından, bu boşluğun teoride hâlâ boş kalması, zorunlu ve mantıkidir. Caudwell de, bu boşluk yüzünden bocalayan nice Marksisttten biri olarak yaşadı Stalin dönemini. Bir Komünist olarak, çağdaşı olan Komünistlerin büyük çoğunlu-

ğu gibi, kendini Sovyetler Birliği'nin korunmasına adamıştı. Oluşturmak istediği estetik teorinin sonuçları orada varolmalıydı zaten. Öyleyse Caudwell'e düşen, zaten belli olan bir sona erişmek için gerekli yolu inşa etmekti. O da böyle yaptı ve sözde-maddeci teorisinin yetmediği yerde idealist teorinin kucağına düştü.

Birçok Marksistin ezeli kısır döngüsüdür bu: Bir yanda «tarihin şaşmaz akışı» vardır: Üretici güçlerle üretim ilişkileri arasında kurulan zembereğin kendiliğinden hareketiyle zorunlu olarak ileriye dönük bir biçimde işleyen tarih saati. Bu bir determinizmdir. Ama buna rağmen, örneğin Menşevikler, devrim zamanında müdahaleye geçmedikleri, işleri ekonomik determinizme bıraktıkları için kınanmışlardır. Caudwell'in de yaşadığı faşizm olgusunu düşünelim: Kapitalizmin çürüdüğü ve son aşamasına geldiğini kesinlikle kanıtlayan bir olaydır faşizm, Stalin'e ve bütün Komintern'e göre. Öte yandan, Sovyetler'in faşizmle mücadelesi somut bir zorunluk olarak ortaya çıktığında, ilkin Hitler'le dostluk, sonra, bu mümkün olmaktan çıkınca Finlandiya'nın, Baltık ülkelerinin ve bir cephede savaşan Polonya'nın öbür yarısının işgali gerekmektedir. Tıpkı «Tarihin şaşmaz akışı»na rağmen, «Çelik iradeli», «Çelik disiplinli», askeri biçimde örgütlenmiş partilere ve bunların eylemlerine ihtiyaç duyulduğu gibi. Ve gariptir ki, sözde-maddeci teoriye sızan bu volontarizm, her zaman, reddedilen burjuvaziye özgü ögelerle dolu olmuştur. Sık sık değindiğimiz *politik düzeyde* volontarizm, bir Metternich veya bir Talleyrand'ın politik anlayışından farklı özellik göstermemiştir. Sıra estetik teorisine gelince, bu sefer idealizm, romantik sanat sorunsalı kılığına girerek dalmıştır içeri. Caudwell'de de işte bu sözkonusudur. Eagleton'un aktardığı «rüya» bu bağlamda Caudwell'in maddeci teorisine sızar. Gene Eagleton'un değindiği, benim de bu bölümün başında referans yaptığım, «devrimci romantizm» tutumundan çok farklı değildir Caudwell'in böylelikle vardığı yer. Sovyet estetiğinin kurulmasına en çok katkıda bulunmuş üç kişinin, Gorki, Lunaçarski ve Jdanov'un üzerinde itti-

fakla anlaştıkları bir kavramdır «devrimci romantizm». Onların da, «Marksist bilim»le «romantizm» arasında, «devrimci» sıfatıyla mazur gösterilmeye çalışılan bir bağlantı kurmalarının gerekçeleri, Caudwell'inkilerle özdeştir. Üstelik bu tavrın bir başka çelişkisine de işaret etmek gerekiyor: Tarihi, tanımlanmış bir akım olarak Romantizm üstüne konuştuklarında, akımın idealist temellerini, bireyciliğini, burjuva düzenine organik bağlılığını işaret eder bu estetikçiler. Bundan - onların söylemedikleri, ama - bizim çıkarabilceğimiz bir sonuç, bu yanlış, burjuva romantizmine karşı, ancak bilimsel Marksist bir dünya görüşünün, «gerçek» romantizmi kurabileceğidir. Aslında oldukça erken tezahür eden, ama bilincine de varılmayan bir yorgunluğun belirtisidir bu. Sosyalist sanat beklenen eserleri vermemiş, o zaman kendisinden «devrimci» romantizm yapması beklenmiştir. Tıpkı, gene politik düzeyde, «Burjuvazinin elinden düşürdüğü» milliyetçilik bayrağını Marksistlerin kapıp «gerçek» ve aynı zamanda şüphesiz «devrimci» milliyetçilik haline getirmeye çağırılmaları gibi. Tıpkı, kapitalizmin çelişkilerinin sosyalizmi kaçınılmaz kıldığını söyleyen teoriye rağmen, sosyalist iktidarların ancak burjuvazinin kendinden beklenen tarihi misyonu yerine getiremediği geri kalmış bölgelerde gerçekleşmesinin beklendiği gibi. Buradaki «Romantizm» adının önündeki «devrimci» sıfatı, aslında, pratikte gerçekleştirilemeyen bir dönüşümün, lafla gerçekleştirilmesi çabasıdır.

II. «Bilim/Sanat» Sorunsalı ve Eksik Öge: İdeoloji

Caudwell'in kendi özgün estetik teorisini geliştirdiği belirli sorunsal, buraya kadar anlattığımız, kendisine görece dışsal iki sorunsaldan kaynaklanır, onlardan etkilenir; yani, Jdanov'la olgunlaşan, Sovyet Marksist estetiğinin sorunsalı ile özellikle İngiliz Romantik geleneğinin sorunsalı. Bu iki etki arasında, özgün (her şeye rağmen özgün) bir düşünür olarak Caudwell, kendi katkısını oluşturur. Bu katkının anlaşılması, Caudwell'in bilim ile sanat arasında

kurduğu ilişkinin anlaşılmasına bağlıdır. Bu bölümün sonuna vardığımızda göreceğimiz gibi, Caudwell'in «bilim/sanat» sorunsalı, önceki bölümde gördüğümüz sorunsalların etkisi nedeniyle, sonuçta, onların terimlerini biraz değişik bir biçimde tekrarlamaktan öteye gidemez. Ancak, sorun bununla sınırlı değildir; yalnız bu sorunsalların etkisi değil, yeterli bir ideoloji teorisi olmaması da, Caudwell'in özgün olduğu kadar yararlı da olabilecek tezini sakatlar.

Basit diyalektik düşünce, dünyanın karmaşıklığını anlatmaya çalışsa, karmaşıklığı bir veri olarak kabul etse dahi, sonunda bu karmaşıklığı *basit bir ilkeyle açıklama* saplantısından kendini kurtaramaz. Bunun bazı örneklerini, indirgemecilik türlerini, yukarıda gördük. Bayağı diyalektik, ikili karşıtlıklarla ilerler. Bu eğilime Caudwell'de de sık sık raslıyoruz. Thompson'un da dikkat ettiği gibi (40), «basit ikili (binary) karşıtlıklar: İnsan/Doğa: Bilim/Sanat: İçgüdü (ya da 'genotip)/Toplum» türünden çiftlemeler boldur. Buna biz de gelişigüzel olarak burjuva-idealist geleneğinden gelen «Özgürlük/Zorunluluk» ve özellikle «Duygu/Düşünce» ikililerini ekleyebiliriz. İşte Caudwell'in «Bilim/Sanat» sorunsalının yönetici ilkesi böyle bir basit karşıtlıktır ve bu, yukarıda sayılan ikililerden bazılarıyla yakından ilgilidir.

Yanılsama ve Gerçeklik'de Caudwell «şiir» kelimesini biraz gevşek bir anlamda kullanır. Bu, kimi zaman genel olarak sanatı kapsayan bir kavram, kimi zaman da gerçekten sadece «şiir» olur. Örneğin, bilimle sanatı birbirinden ayırmaya çalışır gibi göründüğü bir bölümde, birdenbire roman dilini de bilim dilinin yanına koyarak şiirden uzaklaştırır. (41) Bu belirsizlik, metinde zaman zaman önemli bir bulanıklık yaratabilmektedir. (Adorno gibi birkaç istisna dışında Marksist estetikçilerin büyük çoğunluğu öncelikle edebiyatçı oldukları için, genel olarak edebiyat üstüne önermeler biraz çekiştirilerek estetik üstüne önermeler haline gelebiliyor. Caudwell'de ise bazan yalnız şiir bütün sanatı temsil ediyor.) Caudwell estetik teorisini daha

çok şiir analizi üstüne inşa ettiğine göre, biz de bu yana ağırlık vermek zorunda kalıyoruz.

Caudwell, ikili karşıtlıklarını Marksist (ve Hegelci) bir diyalektik anlayışına göre kurduğu kanısındadır. Yani bunların birbirlerine dönüşebileceği anlayışını da içerir dayandığı bu epistemolojik öncül. «İnsan/Doğa» çifti bir karşıtlık olduğu gibi aynı zamanda bir özdeşlik, «Özgürlük/Zorunluluk» ikilisinde, Özgürlük aslında Zorunluluğun bilincine varılmasıdır v.b. Marx, Hegel'den yöntem olarak *tam neyi* aldığını kesinlikle açıklamadığı için, Marksistlerin de bu diyalektiği kesinlikle tanımlanmış bir çerçevede sürdürmeleri güç olmuştur. Çok zaman, karşıtlıktan özdeşliğe geçmek, birtakım yutulması zor metafizik işlemler gerektirir. «Bilim/Sanat» ve bunun bir bakıma üzerinde kurulu olduğu «Duygu/Düşünce» ikililerinde de, Caudwell, basit bir karşıtlıktan öte bir ilişki olduğu düşüncesini dile getirir: «Tabii ideal kapalı dünyası içindeki burjuva Doğru ile Güzeli, sanat ile bilimi, yaratıcı karşıtlıklar değil, ebedi antagonistler olarak görmüştür.» (42)

Caudwell'in sanatla bilim arasında yaptığı ayrım, demek ki, bir başka düzeyde özdeşliğe dönebilecek, bir birliktir. O bu ayrımı diyalektiğe göre yapar, ama aynı diyalektikten yola çıkmayanlar da benzer şeyler söylemişlerdir; Keats'in ünlü dizelerinde olduğu gibi. Ama Keats'in kurduğu özdeşlik de Caudwell'e yeterli görünmüyor. Şöyle devam ediyor:

> Çünkü bilimle sanat, bir yandan bütünüyle çevrede varolan (bilim), bir yandan da bütünüyle yürekte varolan (sanat) iki ayrı şey olarak görüldükçe birbirlerini dıştalayan ve birbirlerine düşman nesneler gibi anlaşılacaklardır. Sadece bir tanesini seçebileceğimiz iki apayrı dünya yaratır gibi görünürler. Biri nitelikten, öbürü de gerçeklikten yoksundur, öyle ki ikilemin iki boynuzu üzerine de rahatça yerleşemeyiz. Ancak bu ayrılığın yapay olduğunu, tepkinin de konumun da (response and situation) bilinçlilik süreci boyunca sözkonusu olup hem doğruyu hem de güzeli doğuran toplumsal sürecin ayrılmaz parçaları oldu-

ğunu gördüğümüzde —işte ancak o zaman arada sanıldığı gibi ölümcül bir rekabet olmadığını, tersine, bu karşıtların birbirini yarattığını anlayabiliriz. İkisi arasındaki «gizli» bağlantı, somut toplum dünyasıdır.(43)

Yanılsama ve Gerçeklik'de de aşağı yukarı aynı düşünceleri geliştirmişti Caudwell. Özne-nesne düalizminin olumsuzluğuna orada da değinir.(44) Gene de, *Yanılsama ve Gerçeklik*'de, bilimle sanatın karşıt konumları biraz daha vurgulanmış bir biçimde anlatılır. *İncelemeler*'de ise, karşıtlığın altında yatan ortak zemine daha çok yer ayırdığını görüyoruz. Bu ortak zemini hangi düzeyde buluyor Caudwell? Yukarıdaki alıntının son cümlesinde «somut toplum»-dan söz ediyordu. Bunu biraz daha açar:

> Şu halde bütün toplumsal ürünlerde; duygu ve algı, tepki ve konum; kaçınılmaz bir şekilde içiçe geçer. Yalnızca içiçe geçmekle kalmaz, birbirlerini harekete de sokarlar. Dilde her kelimenin bilgisel olduğu kadar duygusal bir değeri de vardır. Her değerin ağırlığı her duruma göre değişir. Ünlemler gibi bazı kelimeler hemen hemen tamamen duygusaldır. Bilimsel adlar gibileri ise neredeyse bütünüyle bilgiseldir. Ama tamamen duygusal bir dil —yani, yalnızca duygusal çağrışımları olan sesler— bir dil olmakta çıkar. Müzik haline gelir. Bütünüyle bilgisel bir dil —yani, yalnızca bilgisel çağrışımları olan sesler— de dil olmaktan çıkar; matematik olur.(45)

Dilin iki kullanımı arasındaki bu ayrıma *Yanılsama ve Gerçeklik*'de de değinmişti: «Bilim her zaman matematiğe, şiirse her zaman müziğe erişmeye çalışır.(46) Buraya kadar söylenenlere bakıldığında, Caudwell'in Richards'ın da yapmış olduğu «dilin iki kullanımı» ayrımını sürdürdüğü düşünülebilir. Bu gerçekten böyledir, ama Caudwell'in eklediği bir şey daha var: Aynı ayrımı, neredeyse nesnelere de uzatır gibi:

> Bir evden bir şapkaya kadar bütün nesneler bu bilgisel ve duygusal öğeleri paylaşırlar. Bir şapkanın da, bir evin de gerçek

bilgisel, çevresel bir işlevi vardır. Şapka yağmurdan ve güneşten korumalıdır başımızı; ev soğuğu ve fırtınayı, belki hırsızla soyguncuyu da dışarıda tutmalıdır. Ama her ikisi de duygusal ögeyle nitelenir (modified). Şapka başa şeref, vekar ve zerafet eklemelidir. Ev, saygıdeğerlik ya da güç göstermelidir...(47)

Bu satırlar bizi yanıltmamalı. Caudwell, duygusallığın veya bilgiselliğin nesnelerde yattığını söylemek istemiyor. Bunu söylemek, katıksız bir idealizm olurdu. Bu nitelikler nesnelerde değil, bizim onlara yaklaşımımızdadır. Caudwell böylece, epistemolojisini, özne-nesne özdeşliği üzerinde temellendirir. Bu anlayışa göre, «İnsan bilgisi ne her şeye kadir bir Aklın kendini geliştirmesi, ne de her şeye kadir bir gerçekliğin etkisi değil, belirlenmiş koşullarda belirlenmiş bir nesnel gerçeklikle yüzyüze gelen bir öznenin faaliyetidir.» (48) Epistemolojide bu tür Marksist açıklamanın bir adı vardır: Historisizmin değişik biçimlerini görebiliriz Marksist akım içinde. Gramsci bunun bir yorumunu, Lukacs başka bir yorumunu sunar. Onlarınkiyle kıyaslandığında Caudwell'in historisizmi görece basittir. Niteliğini Francis Mulhern'dan dinleyelim:

Caudwell'e göre tarihî sürecin «özne»si ekonomidir, o da insanla doğa arasındaki mücadeleden meydana gelir. Bu kutupsal karşıtlık, homoloji ve epifenomen niteliği gösteren bir dizi karşıtlık halinde, her toplumsal düzeyde kendini yeniden-üretir: özne/nesne, duygu/bilgi, sanat/bilim, Güzellik/Doğru. Bir araya gelerek, bir toplumsal pratik birliği oluştururlar ve bu pratiğin tarihî amacı da Doğa güçlerine karşı özgürlüğe kavuşmaktır. (49)

Mulhern'ın dediği gibi, son analizde, doğa ile insanın mücadelesi temelinden çıkan bir diyalektiktir Caudwell'in historisizminin temeli. Doğa ve toplum karşıtlığı, aynı zamanda ikisinin özdeşliğidir:

Toplum kendisi doğanın bir ürünüdür ve dolayısıyla bütün yapma ürünler doğaldır. Ama doğa kendisi, görüldüğü gibi, toplumun bir ürünüdür. (50)

Hegel'de, bir özne vardır: Mutlak İdoa. Doğa ve toplumsal (manevi) hayat, bu öznenin uğrakları, dolayısıyla Özne ile özdeştir. Böylece Hegel diyalektiği, bütün görünürdeki karmaşıklığına rağmen, özünde, basit bir ilkeye dayanır. Gerçekte bu diyalektik karmaşık değildir, çünkü her şey aynı özün parçasıdır. Caudwell'in historisizmi de buna çok yakın. Özne, bir Mutlak İdea değil artık Özne, İnsan. İnsanın faaliyeti ekonomik, amacı da, aslında kendisiyle aynı tözden (cevherden) olan Doğa'ya egemen olmak. Tarihin her dönemi, verili faaliyet biçimi olan ekonomi ile Doğa üzerinde sağlanmış kısmî, görece egemenlik biçimi olarak somutlaşıyor. Ama şimdiye kadar görülmüş olan bütün egemenlik biçimleri kısmî olduğu için, insanın doğa karşısında duyduğu özgürlük, aslında eksik, eksik olduğu için de yanıltıcı. Bir başka söyleyişle, bir *yanılsama*. Dünya tarihinin burjuva dönemi de buna bir istisna değil. Daha önceki dönemlere göre daha yüksek bir özgürlük düzeyine erişilmiş, çünkü üretici güçler Doğa'yı daha kesin bir şekilde denetleyebilecek bir etkililik düzeyinde gelişmiş. Ama burjuva da bu üretici güçleri kurmak için kurmak zorunda olduğu kendi üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin - ve onların çelişik karakterinin - bir yansıması olarak yükselen kendi ideolojisinin (Caudwell'de «ideoloji» her zaman «yanılsama» ile eşanlamlıdır) tutsağı. Bu dönemi izleyecek olan komünizm aşaması Doğa üzerinde insanın sınırsız egemenliğini yaratacak üretici güçleri geliştireceği ve insanlar arası üretim ilişkilerinde sömürü ortadan kalkıp, yanılsamaya da yer kalmayacağı için, özgürlüğün her anlamda gerçekleşeceği dönem olacak. Bu aşama aynı zamanda Doğa ile Toplum arasındaki karşıtlığın da ortadan kalkacağı ve özdeşliğin kurulacağı sentez aşaması olacak.

Bana tamamen metafizik görünen bu felsefenin eleştirisine burada girmiyorum. Bilim ile sanatın, Caudwell düşüncesindeki karşıtlık ve özdeşliğinin nasıl bir ilkeye göre gerçekleştiğini görebilmek için, «karşıtlık» ve «özdeşliğin» en genel felsefe düzeyinde oynadığı rolü görmemiz

gerekiyordu. «Bilim/Sanat» ikilisinin insan hayatındaki yeri, işte bu «Toplum (ekonomi)/Doğa» ikilisi arka-planına göre belirlenir. Gelgelelim, Caudwell'in *maddeci* olma isteği, yüzeysel bir heves değildir. Bir düşünür olarak en saygıdeğer yanı, ileri sürdüğü tezleri en ince ayrıntılarına kadar kanıtlama çabasından kaçmamasıdır. Yukarıda özetlediğim düşüncelerinin soyut felsefi bir düzeyde olduğunu ve maddi bir kanıtlamayı içermediğini Caudwell de bilmektedir. Dolayısıyla, bu felsefenin içinde ispatlanacağı maddi yapıyı araştırmaktan geri durmaz.

Bilim ile sanat, İnsan ile Doğa arasında, yukarıda varolan ilişkinin tezahür ettiği uğraklardandır. İkisi arasında sıkı bir paralellik kurmaya çalışır Caudwell. Yukarıda, birinin müziğe, öbürünün de matematiğe sürekli eğilimi olduğunu belirttiği sözlerindeki gibi, uyarlı formüller bulmaya çalışır hep. İki yapı arasında kurduğu ilişkinin, simetrik bir ilişki olmasına çalışır. Örneğin şu temel yargısında olduğu gibi:

> Öyleyse sanat içgüdüleri çevreye koşullandırır ve bunu yaparken içgüdüleri değiştirir. Güzellik, bir benliğin gerçek dünyadaki başka benliklerin parçası olarak kendini bilmesidir ve aralarındaki ilişkilerin zenginliğinin ve karmaşıklığının büyümesini yansıtır. Bilim çevreyi içgüdülere göre koşullandırır ve bunu yaparken çevreyi değiştirir. Doğru, çevrenin, insanın kendi benliği ve başka benlikler için bir kap (container) olduğunun, ama aynı zamanda benlikler tarafından bilinebilen ve kısmen oluşturulan bir şey olduğunun bilgisidir. (51)

Bilim ile sanattan birlikte söz ettiği her bölümde, bu neredeyse geometrik simetri vurgulanır:

> Sanat nasıl bize ne olduğumuzun anlam ve önemini duygu diliyle anlatıyorsa, bilim de gördüğümüz her şeyin anlam ve önemini bilgi dilliyle anlatır. Biri zamansal, değişimle doludur; öbürü mekânsal ve görünüşte statiktir. Biri tek başına, bütün Evrenin fantastik izdüşümünü doğurmaz, ama ikisi bir arada, çelişik oldukları için, diyalektiktirler ve zamansal-mekânsal, tarî-

hî Evrene varlık verirler. Kendi başlarına değil, içinden doğdukları pratik, somut yaşama yoluyla. (52)
Sanat duygunun bilimidir, bilimse bilginin sanatı. Yapmak için bilmemiz gerekir, ama ne yapacağımızı bilmek için duymalıyız. (53)

Yanılsama ve Gerçeklik'in, şu son alıntıları aldığım «Sanatların Örgütlenmesi» bölümünün sonunda, Dışsal gerçeklik, Toplumsal Benlik, bunlara tekabül eden Bilim ve Sanat, Zihin ve Beden'in karşılıklı ilişkilerini gösteren (buraya almaya gerek görmediğim) şemalar da vardır.

Caudwell'in bu sözlerinin eleştirisine girmeden önce, sezgisel bir itirazımı dile getirmek istiyorum (insan bazı sezgilerine bilimsel kavramlar bulamıyor henüz). Bu tür geometrik simetriler, daha asıl içeriklerine gelmeden, sırf biçimleriyle şüphe uyandırıyorlar. Belki daha derin bir düzeyde - dediğim gibi, henüz yeterli kavramlarını bulamadığımız bir düzeyde - hayatı simetrik görmekle görmemek gibi iki ayrı tavır var. Bütün çizgilerin uyumlu gittiği, sapmalara yer vermeyen, neredeyse her şeyin yuvarlaklaştığı şemalar, gerçekliği yansıtmaktan çok, zihinde kurgulanmış bir «idealite»yi resmeder gibi görünüyor. Onsekizinci yüzyılın düzenli kesilip kırpılmış ağaçları ve taflanlarıyla, resimlerde gördüğümüz bahçelerinin, burada çok farklı bir doğa kavramının işlerlikte olduğunu düşündürmesi gibi bir şey. İşte Caudwell'in diyalektiği de, insana onsekizinci yüzyılın bu yapay, şematik bahçelerinin empoze ettiği izlenimi veriyor.

Ama şimdi onun bu sözlerinin gerçek içeriğine girelim. Bunun için, kurduğu soyut simetrinin maddi temeli olarak bize gösterdiği nesneye bakalım. Biraz önce söylediğim gibi, Caudwell, kendi düşüncesine karşı sorumlu davrandığı için, önermelerini maddi gerçeklik düzeyinde kanıtlama çabasına girmekten kaçınmamıştır. Bilimsel yaklaşımın ve sanatsal yaklaşımın hem karşıtlığını («çelişik» oldukları için «diyalektik» olduklarını söylüyordu), hem de özdeşliğini kanıtlamanın maddi düzeyi nedir Caudwell'e

göre? Caudwell bu konuda, Richards'ın az çok işaret etmekle yetindiği yönde mesafe almış, yani, biyoloji alanına, nöroloji alanına girmiştir. «İçgüdü», «genotip», «korteks», «*thalamus*» gibi terimler bu bağlam içinde ortaya çıkar.

Bu biyolojik terminolojiye girmeden önce, Caudwell'de oldukça sık raslanan çelişik tavrın bu konuda da görülebildiğini söyleyelim. Hayatın açıklanmasında «biyolojizm»e estetik duygunun açıklanmasında «fizyolojizm»e karşı sert bir şekilde formüllendirilmiş karşı çıkışları vardır. Ama öte yandan, kendisi de, eleştirdiği bu tutumların pek fazla dışına çıkmış sayılmaz. Örneğin şurada biyolojizme karşı çıkar gibidir:

> (İnsanın) ekonomik üretim düzeyi değişik noktalarda eşitsizdir ve çeşitli boylarda, kendi-içine-kapalı sistemlerde gelişir. İnsanlığın bu karşılıklı-özgül farklılığı insanı başka türlerden ayırır ve bizim asıl ilgilendiğimiz alanda, yani kültürde biyolojik standartların en önemli standartlar olmaması sonucunu getirir. Tarihî çağlar boyunca görece kalıcı olan biyolojik yapısı üstüne konulan insanın bu biyolojik-olmayan değişimi, edebiyat tarihinin konusudur. Bu gelişme biyolojik değildir, çünkü ekonomiktir.. («insanî nitelikler» somatik olarak değil, toplumsal olarak yeni kuşaklara aktarılır). (54)

Böylece Caudwell, insanı ve sanatını anlamak için biyolojik standartların geçersiz olduğunu söylerken, gene de, «tarihi çağlar boyunca görece kalıcı olan biyolojik yapısı» gibi sözlerle, biyolojiye karşı yeterli bir mesafe koymuyor. Sanatla ve bilimle ilgili sözlerinde sürekli olarak «içgüdü»ye değindiğini görmek, bu tavrın bulanıklığı üstüne edindiğimiz izlenimi pekiştiriyor. Bir yerde şunları söylüyor Caudwell:

> Hayvanların hayatının tersine, en ilkel kabilenin bile hayatı, içgüdüsel olmayan, örneğin bir hasat gibi biyolojik-olmayan ekonomik bir amacın zorunlukları tarafından talep olunan bir dizi çabayı gerektirir. Dolayısıyla içgüdüler dizginlenip toplumsal bir mekanizma ile hasatın gereklerine uydurulmalıdır... Böy-

lece şiir, dans, ayin ve müzikle birleşerek, kabilenin içgüdüsel enerjisinin büyük kontrol levhası olur...
Hasat için yer hazırlamak gerekir. Savaş için sefere çıkmak gerekir. Bu ortaklaşa zorunluklar insanın içgüsel enerjisinin hizmetini ister, oysa ona bunları yapmasını söyleyen bir içgüdüsü yoktur. Karıncalarla arılar yiyeceklerini içgüdüsel olarak depolarlar, ama insan böyle yapmaz. Kunduzlar içgüdüleriyle inşa eder; insan bunu yapmaz. İnsanın içgüdülerini emeğin değirmenine akıtmak, duygularını toplayıp onları yararlı, ekonomik kanala yöneltmek gerekir. Bu içgüdü, ekonomik olduğu, yani içgüdüsel olmadığı için, yöneltilmesi gerekir. Dolayısıyla onları yönelten araç kökeninde ekonomiktir.

Başka Marksist yazarlar da Caudwell'in «içgüdü» konusundaki bu bulanıklığı hiç yadırgamadan tekrarlamışlardır - örneğin Margolies:

> Caudwell için insanî faaliyet insanın içgüdüsel yanına dayanır. Bireylere algıları kılavuzluk eder ama algılama onlara bir hedef göstermez içgüdüdür onları zorlayan.. (Burada «içgüdü», Caudwell tarafından, toplumsa'laşmamış, temel istek anlamında kullanılmaktadır.) Gelgelelim, İçgüdüye en az bağımlı olan insanî faaliyet biçimleri, Caudwell'e göre, en yüksek ve en insanî olanlarıdır. Bunlar gelişip toplumsal biçimler ve sistemler olarak, bireylerin gelişmesini biçimlendirir, ama aynı zamanda da bu biçimleri ve sistemleri biçimlendirenler, bireylerdir. (55)

Margolies'in bu açıklaması, hiçbir şeyi açıklamıyor, üstelik, büsbütün karıştırıyor durumu. Caudwell'in hiç değilse «içgüdü» temelinden kaçınmaya çalışan sözleri vardı. Margolies bunları da bir yana iterek bu «içgüdü» kavramının Caudwell düşüncesinde ve analizinde işlevsel bir nosyon olduğunu belirtiyor. Başka -Marksist teoriye daha yakınkimseler ise, Caudwell'in «içgüdü», «genetip» ve benzerleri üstüne söylediği şeyleri onun en zayıf yanlarından biri olarak görüyorlar. Francis Mulhern bunlardan biri:

> Can sıkıcı bir şekilde, Caudwell'in psikolojizminin özünde ya-

tan «içgüdü», kavramlarının en bulanık ve kararsız olanıdır. Bunu hiçbir yerde doğru dürüst tanımlamaz. Kimi zaman sadece beslenme ve çoğalma itkilerini kasteder gibidir; kimi zaman, çok daha geniş anlamlar taşıyor gibi görünür. Birkaç yerde, «genotip»in çocukluk döneminde toplumsallaştığını söyler -ya da tarihin akışı içinde- ama bu genotip tekrar tekrar geri gelir ve adaptasyonu gerekir... Bu durum, ciddi bir terminolojik karışıklık yüzünden daha da beter olur: «genotipsel», «doğal» ve «içgüdüsel» sık sık «kişisel» ve «bireysel»le özdeşlenir; öte yandan toplumsal», «kamusal», «bağdaşık» ve «ortaklaşa» da içlice geçmiştir. Genel olarak, Cornforth, Caudwell'in aslında değişmeyen bir içgüdüsel yapı nosyonunu desteklediğini.. söylemekte haklıydı. Bundan çıkan iki yargı var. İlkin, Caudwell'in sistemi, Marksizme yabancı bir öge, sabit bir insan yaradılışı nosyonunu getiriyor ve bu, sözkonusu durumda, inatçı, sonuçta değiştirilemez bir içgüdüsel insan olarak ortaya çıkıyor. İkincisi, bu nosyon tarihin özüne bir temel zamandışılık şırınga ediyor. Ayrıca, kimi yerlerde de bu mücadelenin içgüdüsel insanla kültürel insan arasında sürdüğü söyleniyor. Böylece tarih sonu gelmez bir psikomakia'nın gümbürtüsü haline geliyor. (56)

Mulhern'ın bütün bu sözlerine katılıyorum. Aynı nokta, bu bölümde değinildiği gibi, daha önce de Maurice Cornforth'un eleştirisini çekmişti. Weismann ve Freud'u hiç eleştirmeden kabul etmekle suçlar onu Cornforth. Oldukça ağır bir dil kullanır ve «gerici» olarak niteler bunu:

> İnsan eylemlerine uygulandığında, son derece gerici bir teoridir bu. İnsan tabiatının hiç değişmeyip «temelde» her zaman aynı durumda kaldığını savunur. Zamandışı insan tabiatı, vahşinin içgüdüleri, gelişen toplumsal ve kültürel «üstyapı»nın altında, değişmeden ve değiştirilemeden yaşamaya devam ederler. (57)

«İçdüdü», «genotip» ve benzeri kavramların kullanılmasını savunan bir yeni Marksist yazar da, Caudwell'i pek çok bakımdan tutan E P. Thompson'dur. Onun bu konuda söyledikleri, daha çok, Caudwell'in «ne demek istemiş» olabi-

leceğiyle ilgili. Thompson, Cornforth ile Mulhern'ın «genotip»in varlığını tesbit ettikleri (ben de onlara katılıyorum bu konuda) düzeyin daha derinlerinde, bir canlı olarak insanın hayvanla birleştiği noktada arar Caudwell'in genotipini:

> Genotip, kültürel ve toplumsal olarak kazanı'mış her şey çıkarıldığında, geri kalanın genetik aktarımı anlamına gelir.(58)

Bunun gerçekten böyle olması Caudwell'in teorisine biraz daha tutarlılık kazandırırdı belki. Ama böyle olsaydı, teorinin içine ikide birde giren «genotip» terimine ve benzerlerine ne gerek olurdu? Bu terminolojinin, Thompson'un dediği kadar *edilgin* bir görevi olmadığı bir hayli açıktır. Aslında Thompson kendisi de farkındadır bunun. «Genotip» terimini, kendi verdiği tanımın ötesinde birtakım kullanımlara uyguladığını görür ve eleştirir. Thompson'a göre de, «genotip»ya olması gerektiği gibi fizyolojiyi, nörolojiyi ilgilendiren bir konudur ve o zaman bir estetik tartışması içinde geçmesi, onu «yanlıştan çok anlamsız» bir kavram haline sokar; ya da estetik içinde etkin bir rol oynamaya başlar ki, bu, sözkonusu düzey için (estetikte) düpedüz geçersizdir. Bütün bunları kendisi de kabul eden Thompson'un; Cornforh ile Mulhern'a karşı çıkması, sırf polemik aşkıyla yapılmış bir itiraz oluyor bu durumda.

Caudwell'in kendisinin de, başlangıçta, «biyolojik olan ve olmayan» ayrımını yaptığını ve insanı «biyolojik olmayan» ölçütlerle ele alma gereğini savunduğunu görmüştük. Şu halde, bütün yazdıklarında olur olmaz ortaya çıkan «genotip»i nasıl açıklayacağız? Bunun bir kaynağı metodolojik bir yanılgı olabilir. Kısaca söyleyecek olursak. Hegelci bir «aufhebung» (aşma) kavramına bağlayabiliriz. Hegelci diyalektiğin bütün uğrakları, önceki aşamalara göre bir üst düzeyde sentezler olmakla birlikte, kendilerinden önceki uğrakları da içerirler. İnsanlığın gelişmesine de böyle bir gözle bakarsak, sözkonusu evrede, insanın bilinçli eylem yapabilir bir varlık olarak kendi biyolojik zorunlu-

luklarını aştığını, ama vardığı yeni sentez aşamasında bunların kendi özü içinde hâlâ barındığını düşünebiliriz. Böylece, Caudwell'in her kuşakta ortaya çıkan ve gene her kuşakta sanat yoluyla adapte edilerek toplumsallaştırılan «içgüdüler»inin bir açıklaması yapılmış oulr. Ne var ki bu, somut gerçeklikle ilgisi olan bir açıklama değildir.

Caudwell, insanı toplumsallığı temeli üzerinde analiz etmenin gereğine inandığı ölçüde, «içgüdü» terimine yer vermekten kaçınıyor. İnsan toplumsallaşınca, içgüdüsü yok olmuştur. İnsan, herhangi bir hayvan gibi içgüdüsüyle üretmez; öte yandan, «içgüdüsel enerjileri» hâlâ vardır. Böylece, Hegelci diyalektiğin bile yeterince açıklayamayacağı, kendisini yaratan nesne ortadan kalktıktan sonra bile varlığını sürdürmekte direnen «inatçı bir gölge» olarak ortaya çıkar «içgüdüsel enerji». Sanat da, yok olan içgüdünün yerine geçerek, içgüdüsel enerjileri bilinçli eğitim yönünde terbiye eder.

Yanılsama ve Gerçeklik'de, bilim ile sanat uğraşlarının ortak kökeni *dilde* aranır. Daha geniş ve *fiziksel* «hinterland» ise, insanın doğayla mücadelesidir. Dil de, dilde içkin olan sanat ve bilim faaliyetleri de; son anâlizde bu mücadelenin ürünleridir. Bu anlayış, epistemolojik düzeyde, *historisist* bir tutumun kanıtıdır:

> Böylece herhangi bir anda doğru, yaşayan bütün insanların kafasında gerçekliğin kısmî yansımalarından oluşan özel bir karmaşadır (complex) - bunlar üstüste yığılmış değil, verili bir toplumda, deneysel teknik, bilimsel literatür, iletişim ve tartışma araçları ve laboratuvar imkânları düzeyine göre örgütlenmiş görünüşlerdir. (59)

Historisist bilgi teorisini şimdilik bir yana bırakabiliriz. Şu aşamada, sanatın ve bilimin dilsel kökenleri üstünde biraz daha durabiliriz. Caudwell'in bu bağlamda dile yönelmesi, şüphesiz Richards'dan bazı etkiler taşımakta. Ama bu, zaten Richards'ın edebiyat anlayışına katkısının en zengin olduğu alanlardan biriydi. Bu bakımdan, olumlu bir

etkilenme olduğu söylenebilir. Caudwell Richards'ın terimlerini biraz değiştirerek, şöyle diyor:

> Kelimenin bir öznel yanı (duygu), bir de nesnel yanı (algı) vardır. Ama nasıl bir paund sterlin kâğıt ve baskı olarak kendi başına varolmuyorsa bunlar da kendi - başına - kelimede, düşüncede, varolmazlar. Paund sterl'n nasıl mübadele içinde varoluyorsa, onlar da ancak dinamik toplumsal edim olarak kelimenin içinde vardırlar. (60)

Bu sözleri söylerken, Caudwell'in, dili toplumdan bağımsızlaştırarak mutlak bir gerçeklik, kendi açıklama ilkesini kendi içinde taşıyan bir nesne haline getirmekten çekindiğini sezebiliyoruz. Toplumsal hayat içinde dili, bu dilde oluşan öznel ve nesnel anlamları araştırıyor. Aslında, dili mutlaklaştırma korkusunun yerinde bir korku olduğuna biz de katılabiliriz Özellikle yapısalcılar, ama aynı zamanda başka birçok dilbilimciler, bu eğilimin sakıncalarını kendi uygulamalarıyla kanıtladılar: Yeni bir bilimi oluşturmanın verdiği heyecan ve abartma duygusuyla, neredeyse bütün toplumu dilin bir izdüşümü (projeksiyonu) gibi görmeye başladılar. Caudwell'de ise ters yönde bir eğilim seziliyor. Dilin de şüphesiz bir parçası olduğu «düşünce dünyası» ya maddi gerçekliğin yansıması, ya bir yanlışlık, ya da ikisi birden:

> Ama ne doğru ne de algı kendine yeterli bir üstyapı olarak varolmaz'ar. Sadece maddi değişikliklerin yansımaları olarak varolurlar. (61)

Burada düşünce, maddi gerçekliğin bir yansıması. Şurada ise çarpık yansıması:

> Bu (ortak düşünce dünyası), düşüncenin ,ya da ideolojinin, gölge-dünyasıdır. Gerçek dünyanın insanların kafasında yansımasıdır bu. Her zaman ve zorunlu olarak gerçek dünyanın sadece şimgesidir.
>
> Kelime düşüncenin bu gölge-dünyasına gönderme yapar ve bir insanın kafasında onun birtakım parçalarını uyandırır.(62)

Thompson, Caudwell'in asıl incelediği eksenin «ideoloji» olduğunu söylüyordu. Şüphesiz, kısmen doğru bir teşhis. Bütün yazdıklarında, sınıflı toplumun yanılsamalarını arar ve bulur. Ne var ki, ideolojiye yönelik ilgi bütün eserine yayılmış olmakla birlikte, herhangi bir yerde, sistemli ve kesinlikli (rigorous) bir ideoloji teorisi yoktur. Yukarıdaki kısa alıntılar da bu yokluğu bir ölçüde açıklayabiliyor. Son zamanlarda yapılan araştırmalar ve felsefi tartışmalarda, özellikle bilimin, kendini ideolojiden kurtardığı ölçüde bilim olduğu ileri sürülüyor. (Bu tartışmaları son bölümde daha yakından izleyeceğiz). Aynı şey, biraz değişik bir oranda da olsa, sanat için de ileri sürülüyor. Oysa Caudwell'in eleştirel-olmayan Historisist yaklaşımı, bir dönemin «doğru bilgi»sini o dönemde «yaşayan bütün insanların kafasında gerçekliğin kısmî yansımalarından oluşan özel bir karmaşa» olarak tanımlayınca, «Bilim» ile «ideoloji» arasına bir sınır çizgisi çekme imkânı kalmıyor. Nesnel gerçeklikle düşünce arasındaki ilişkinin bir «yansıma» olarak konuluşu da en az bunun kadar önemli bir sorun. Daha başından, ideolojiye «edilgin» bir rol verilmiş oluyor böylece. Bir yansıma, ya aslına sadık, ya da yanlış olabilir. Bilimle düpedüz ideolojik olanı ayırdetmenin tek mümkün yolu da bu oluyor. Aslına sadık yansımalar bilim, aslına sadık olmayanlar da ideoloji veya «yanılsama». Ama, gerçek, somut hayata geldiğimizde, bu ayırdetme işlemini hangi ölçütlere göre yürüteceğiz? Hangi yansımanın aslına sadık olduğunu bize ne gösterecek?

Caudwell'in bu *yansıma* anlayışı, ideolojiye bir özerklik payı bırakmaz. Böyle anlaşılmış ideoloji, insanlarca *üretilen* bir şey değildir. İnsanların zihnine *yansıyan* bir şeydir. Dolayısıyla, bilinen bir gerçek olan, insanların birçok şeyi yanlış bildiği olgusu, gerçeklikle düşünceler arasında yer alan bir üçüncü etmenin, yansımanın sağlıklılığını bozmasıyla açıklanır. Bu anlayışın bir kolu, Feuerbach'da yetkin bir örneği gördüğümüz, «insanlara yanlış ideoloji yapan papazlar» nosyonunu verir. Caudwell'in bir temsilcisi olduğu Marksist kolu da, genel olarak «egemen

sınıf»ı ve çağdaş toplumda «burjuvazi»yi, bu çarpıtmanın sorumlusu sayar. Bunlar, politik düzeyde, *elitist*, yani, toplumda olan her şeyi tepedeki birtakım adamların yaptıklarına bağlayan, yani toplumu, toplum üstünde yer alan birtakım elitlerin bilinçli manevralarına indirgeyen bir anlayışın değişik biçimleridir. Caudwell olayı bu ölçüde abartmaz, yani, sınıflı toplum ve egemen burjuva sınıfı dışında, ideolojik mistifikasyon kaynakları aramaz. Ne var ki, epistemolojik temelde, bunu yapanlarla birleşmektedir. Gene *Yanılsama ve Gerçeklik*'de, ideoloji sorununu işlemek zorunda olduğu bölümlerde-örneğin, «Dünya ve 'Ben'» ile «Psike ve Fantazi» - yer yer parlak tespitlerle noktalanan analizi, en canalıcı yerlerde birdenbire umulmadık sapmalar gösterir. Bunun nedeni, Caudwell'in, «birey-aşırı» ve tutarlı bir ideoloji teorisi kuramamasıdır. Oysa, örneğin Freud'u eleştirdiği nokta da, tastamam bu, yani Freud'un psikolojiyi soyut bir birey kavramına indirgemesidir:

> Burjuva filozofu, sivil toplumdaki bireyin görüş açısının üzerine çıkamaz. (63)

Bunu dedikten sonra Caudwell, bireyin görüş açısının üzerine çıkmak için, «ortak ego» diye bir kavram getirir:

> Doğru, gerçekliğin algılanması ile ortak a'gısal dünya arasındaki bir ilişkidir; güzellik ise, gerçekliğin duygu-tonu ile ortak ego arasında bir ilişkidir. (64)

Aynı bölümün biraz ilerisinde, bu başlangıcı genişleterek, sanatla bilimin karşılıklı ilişkisini bir formül haline getirdiğini görürüz. «Ortak ego» gene temel bir kavramdır:

> a) Duygu-tonu'nun gerçekliği üzerinde durmak ve dış gerçekliğin kristalini eritmek, çözmek mümkündür. Bu, dış gerçekliğin gözden kaybolması demek değildir; dış gerçekliğin öncelikle kendi yasalarına göre değil, içgüdüsel ve öznel yasalara göre ustaca değişikliğe uğratılması demektir. Bundan dolayı düşün plastikliği yerinde kalır, fakat öznel bilincin uyandırıcı gerçekliği, zenginleştirmek özere düş'e karıştırılır. Bu, yanılsatıcı Sah-

te Dünya (ama gerçek ortak ego) alanını, sanat dünyasını verir bize.

b) Ya da nesnenin gerçekliği üzerinde durmak ve iç gerçekliğin çekirdeğini eritmek mümkündür. Bu «Ben»in, gözlemcinin ortadan kalkması demek değildir; «Ben»in kendi arzularına göre değil fakat dış gerçekliğin zorunluluğuna göre değişikliğe uğratılması demektir. Düş'ün plastikliği yine korunmuş olur, fakat uyandırıcı çevrenin gerçekliği, onu pekiştirmek üzere düş dünyasına taşınır. Bu, kişiliği olmayan, her yerde hazır, çocuksuz Sahte Ego'yu, bilim dünyasını verir bize. (65)

«Ortak ego», «Sahte Dünya», «Sahte Ego» vb. İnsanın düşünce dünyası böylece bilimle sanat arasında eşitlikçi bir biçimde paylaştırılmış olur. Dolayısıyla, ideolojiye de pek yer kalmaz. Gerek sanatın, gerekse bilimin ideolojiyle ilişkileri ve onunla çelişkileri, bu perspektifte, incelenemez bile.

Caudwell, «ortak ego» demekle, ideolojiyi bireyle özdeş kılmaktadır. İdeolojinin, bireylerden bağımsız dinamiğini, potansiyelini böylece görememekte, genel ideolojiyi bireylerde varolan ego'ların aritmetik toplamı gibi düşünmektedir. Oysa genel ideolojiyle bireyde oluşmuş biçimi arasındaki ilişki, bundan sonra göreceğimiz gibi, Saussure'ün dil konusundaki kuralı, yani «*Langue*» ve «Parole» analojisiyle anlaşılmalıdır. Dil söze indirgenemeyeceği gibi, genel ideoloji de, ne kadar «*ortak*» olursa olsun, birtakım «ego»lara, bireysel bilinçliliklere vb indirgenemez. Caudwell ideoloji kertesinin (instance) yerini doğru tesbit edemeyince, eleştirmeye ve çürütmeye çalıştığı Freud'un en yüzeysel sorunsalından dışarı çıkamıyor ve bir çeşit «anti-Freud Freudculuk» yapıyor. İdeolojinin bireysel egolarda veya psikelerde *alabileceği* biçimleri araştıracak yerde, bireysel egolar veya psikeler toplamı olarak ideolojiyi incelemeye çalışıyor.

Further Studie« in a Dying Culture adlı kitabına geldiğinde, Caudwell'in «sanat/bilim» sorunsalını araştırdığı alanı yeniden genişlettiğini görüyoruz. Yazık ki, olumlu

yönde bir genişletme değil mu. *Yanılsama ve Gerçeklik*'de, yeterli olmasa bile, görece doğru bir alana ayağını basmış, dilin «duygusal» ve «bilimsel» kullanımları üstünde durarak, sanatla bilimin birliği ve farklılığını araştırıyordu. Tek başına *dilin* bu araştırma için yeterli bir temel olamayacağını sezerek, dilin içinde taşınan «ideoloji»ye yönelir gibi olmuştu. Ama yukarıda gördüğümüz gibi ideolojiyi gereği gibi tanımlamakta başarısız kalınca, bilim/sanat ayrımına aradığı maddi temeli bulabilmek için gözlerini bir başka alana çevirmek zorunda kaldı. Bu «maddi» temelin ne olabileceği, bir önceki aşamada atılan yanlış adım tarafından belirlendi. Gördüğümüz gibi, Caudwell, ideoloji kavramını «ortak ego» nosyonuyla özdeşleyerek, Freud gibi, bireyi araştırmasının birimi haline getirdi (Dili incelemek için tek tek «söz»lerden yola çıkmak gibi, açık bir «ampirizm» prosedürü). Konuyu birey biriminde somutlaştırmak, bir başka deyişle, «maddi» temeli birey biriminde araştırmak, ne sonuç verebilirdi? İşte bu noktada Caudwell, gene Richards'dan esinlendiğini düşünebileceğimiz bir tutumla, yeniden biyoloji alanına dalar. Bu sefer doğrudan doğruya «içgüdü» veya «genotip» nosyonları değildir açıklamak istediği. Nörolojiye girer. *Further Studies*'in «*Bilinçlilik*» (Consciousness: a Study in Bourgeois Psychology) adlı bölümünde, burjuva biliminin, fiziksel dış dünya ile insanın iç dünyasını nasıl anlaşılmaz bir duruma getirdiğini anlatır. Burjuva insan/doğa özdeşliğini kavrayamadığı için, her ikisini de birer «kapalı dünya» olarak görmektedir:

> Biyoloji, insan fizyolojisiyle, iki dünyaya da açılan bağlayıcı bir halka bulur: Bir yanda, beden, fiziksel yasalara uyan zerreciklerden oluşur, öte yandan da, beyindeki zedelenmelerin ve afazinin gösterdiği gibi, bedendeki zerreciklerin bozulması «fikirler»in bozulmasına yol açar. İki mutlak dünya birleştirilmelidir. Nörolojinin işlevi budur: Nörologlar tavırlarını gizlemek için ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar, nörolojiye göre sinirler (ve özellikle beyinsel nöronlar) elektriksel bozulmalara ya da itkilerin sonucu olarak gücü değişebilen dalgalara tabidirler. Atmosfer-

> de iki kutup arasından geçen bir elektrik akımına nasıl bir kıvılcım eşlik ederse, bu dalgalara da fikirler eşlik eder. Nöroloji, bilinçli olaylarla fizyolojik olayları birbirine bağlamakla büyük başarı kazanmıştır. (66)

Caudwell'in nöroloji alanında, madde ile düşünce arasındaki bağlantı halkasını bulduğu anlaşılıyor. Bu bulguyu yaptığı bölüm, «thalamus», «cortex» gibi terimlerle doludur ve bu nesneler, neredeyse *Roman de la rose*'daki «Daungere», «Bel Acueil» ve «Pitée» gibi, zihnin alegorisini çizerler. Caudwell bu alana girmekle, Richards'ın gösterdiği, ama herhangi bir somut nöroloji teorisi çerçevesinde değil de, görece felsefi bir çerçevede göstermekle yetindiği nöronlar alanma iyice dalmış olur. Örneğin şöyle der:

> Bilinçlilik hayatın bir işlevidir ve onun öncelikle sinir sisteminin bir işlevi olduğunu biliriz. (67)

Richards'ın estetik teorisinin inandırıcı olmayan yanı, dolayısıyla, Caudwell'de daha vurgulu bir şekilde çıkar ortaya. Burada bir noktaya kısaca değinmek gerekiyor. Bu tezin başında söylediğin gibi, Caudwell'in bir «estetik teorisi» kurmak için fizikten atropolojiye kadar uzanan, çeşitli bilimsel alanlara, bu arada nöroloji ve fizyolojiye dalıp çıkması, özünde saygıdeğer, çünkü doğru yönde bir çaba. Hayatın herhangi bir alanını aydınlatmaya yönelik bir açıklamanın başka açıklama tarzlarıyla en azından yöntemsel bir uyarlılık göstermesi gerekir. Sözgelişi, Euklid geometrisinin yerine, diyelim Lobatchevsky'yi koymuşsak, bu yeni kavrayış, dünyanın bütününe bakışta belirleyici olabilmelidir. Ama burada söylenen bu genel ilke, pratikte gerçekleştirilmesi güç bir görev yüklüyor düşünürlere. Örneğin Caudwell'in durumunda, estetik teorisi kurarken, nörolojinin o *andaki* birtakım bulgularını mutlak bir veri olarak almak olumludan çok olumsuz sonuç verebiliyor. Çünkü nörolojide, o *anın* bulguları, daha sonraki araştırmaları sonucunda yalanlanabiliyor ya da en azından geçici oldukları ortaya çıkıyor. Bu durumda, estetik teorisinin bu geçici

bulgulara dayanan yanı, ayağın çökmesiyle, sarkıyor ve şüphesiz bu durum teorinin bütününü etkiliyor. Öyleyse, teorinin kurulmasında bütün bilimlerden yararlanmalı, ama bilimin böyle kolay değişmeyecek en genel ilkelerine yaslanmalı. Yukarıda belirttiğim gibi, bunu teorik bir düzeyde söylemek, pratikte gerçekleştirmekten daha kolay şüphesiz. Ancak, buna eklenecek bir şey daha var Caudwell sözkonusu olduğunda. *Futher Studies*'in 1949'daki baskısını hazırlayan editör, «thalamus»ların, «cortex»lerin geçtiği bazı paragraflarda dip notlarına başvurarak, durumun tam da Caudwell'in söylediği gibi olmadığını belirtmek gereğini duyuyor. Raymond Williams gibi ben de, Caudwell'in özellikle doğa bilimlerinden aldığı formüllerin ne ölçüde geçerli olduğunu tartışabilecek bir konumda değilim. Bernal gibi, bu alanlarda söylediklerinin «bilimsel olmadığı»nı düşünme eğilimindeyim.(68) Ama bu, kategorik bir yargı olmaktan çok bir sezgi.

Caudwell açısından nörolojinin önemi, «sanat/bilim» ikilisinin ardında yattığına inandığı «duygu/düşünce» ikilisinin özdeşlik kuracağı zembereği nörolojinin sağlamasıdır. Gerçi duygularla düşüncelerin «ülkeleri» gene iki farklı organdadır: «thalamus» ve «cortex»; ama sinir sistemi bütünlüğü içinde Caudwell istediği özdeşliği bulduğuna inanmaktadır:

> Bütün şiddetli duygusal patlamaların, özellikle şiddetli acıların «thalamic» olduğu kabul edilir. «Thalamus» asidir, bilinçdışının tahtı, içgüdüsel proletaryadır ve o iyi-eğitim görmüş ve incelmiş bürokrasi, «cortex», duygusal olmayan mantıkî bilinçliliğiyle, onu (epey güçlük çekse de) denetim altında tutmaya çalışır. (69)

Burada «proletarya» ile «bürokrasi», anladığım kadarıyla, hayli Stalinist bir parti yapısı içinde birleşmiş. «Cortex», bilinçli «öncü» olarak, proletarya «thalamus»un sağlıklı içgüdülerini denetliyor, «kanalize ediyor». İş buraya gelince, nörolojinin estetiğe *bu şekilde* destek olmasının yanlışlığını mı, bilinçlilik açıklamasının yanlışlığını mı, yoksa ana-

lojinin yanlışlığını mı eleştirmek gerekir, insan sıraya koyamıyor. Son bir alıntıyla, Caudwell'in «duygu/düşünce» *birliğine* yaklaşma tarzını kanıtlayalım:

> Yönlendirilmiş düşünce «cortex»deki duygusal bir ırmaktır. Bütün düşüncelerin güçlü bir duygusal (affective) bileşkesi vardır, yoksa bilinçli olamazlardı. Niçin (görünüşte en az duygusal örneği seçmek için) mümkün olan binlerce matematik problemi içinden bir tanesini seçiyoruz? Çünkü o bizi ilgilendiriyor. İlgilenme, duygudan başka şey değildir. (70)

Caudwell'in sonuçta ortaya koyduğu kanıtlamanın yetersizliğini görsek, kabul etsek bile, kanıtlamaya çalıştığı şeyin meşruluğunu teslim edebiliriz. Çağdaş kültürde duygularla düşünceler arasında, bilim ile sanat arasında yaptığımız ayrımların geçersizliğini göstermek istiyordu. Bunu, inandığı ve bağlandığı Marksist teorinin kavramsal araçlarıyla yapmaya çalışırken, kendi Marksizm- öncesi okumalarından edindiği bilgileri de yeni dünya görüşü içinde özümlemeye girişti. Örneğin bir T S Eliot da, çağdaş insandaki «duyarlık ayrışması»ndan (dissociation of sensibility) yakınır ve kendine özgü başka yollarla bunu aşmaya çalışır. Caudwell'in, Eliot'ın ve daha nicelerinin sıkıntısını duydukları bu ayrışma, Aydınlanma Çağından beri Batı dünyasına egemen olmuştur. Bu dualizmin tek örneği Caudwell'in bize basit görünen ikilileri de değildir. Ondan daha açıklayıcı olmayan çeşitli biçimlerde, neredeyse bütün modern bilim adamlarında görülür. Rasyonalizm ve Romantizm ikileminin hâlâ çözülmemiş olmasının sonuçlarıdır bunlar, bir bakıma.

Gerçekten, Caudwell'in sorunsalını kendi tarihî perspektifi içinde kavramamız gerekiyorsa, Batı düşünce tarihinin bu dönemine, Aydınlanma'ya ve onu izleyen Romantik akıma dönmemiz gerekiyor. Bu bölümün başlangıcında Caudwell'in düşünce yapısını belirleyen iki sorunsaldan söz etmiştik: Biri Jdanov'un da formüllemeye çalıştığı, Marksist politik hareket içinde sosyalist gerçekçilik olarak adlandırılan maddeci sorunsal, öbürü de Romantizm'

den bu yana az çok teorileştirilmiş bir biçimde varolan idealist sorunsaldı. Bölümün ikinci kısmında da, bu iki sorunsalın oluşturduğu arka-plan içinde çalışarak, Caudwell'in oluşturmak istediği kendi özgül sorunsalını, «sanat/bilim» ikilisini, bunun nasıl bir teorik prosedürle oluşturulmaya çalıştığını gördük. Ayrıntılarına daha sonra girmek üzere, şimdilik, kaba ve şematik bir ayrım yapacak olursak, diyebiliriz ki, arka-plandaki iki sorunsal, sanat üzerine tarih boyunca yapıla-gelmiş tartışmanın iki karşıt kutbunu oluşturur. Caudwell'in çabası ise, bu kutuplar arasında bir sentez kurma amacını içerir. Bu kutuplar, son analizde, «sanatın bir yansıtma» olduğu görüşü ile «sanatın bir yaratma» olduğu görüşüdür. Jdanov'un temsilcilerinden sadece biri olduğu halde «maddeci» yaklaşım, sanatı bir «yansıtma» sorunu ele alırken, Romantizm'e göre de sanat bir «yaratma» eylemidir. Bütün bu tür ideolojik sorunsallar gibi, bir çözümü yoktur bunun. Çünkü, ikisi de tek-yanlıdır. Tezin üçüncü bölümünde, bu sorunsalın terimlerini araştıranak tartışacağız ve ikisinin de dışında yer alan bir başka açıklama (anlama) tarzı önereceğiz. Bunu yaparken, Caudwell'in bu yeni önermeyle mesafesini de belirlemeye çalışacağız.

Üçüncü Bölüm

YANSITMA/YARATMA SORUNSALI

ÜRETİM OLARAK SANAT

Tezin bu üçüncü bölümüne gelinceye kadar, Christopher Caudwell'in estetik konusunda ileri sürdüğü tezlerin eleştirel bir dökümünü yaptım. Bu tezlerin, sanat konusunda oluşturulmuş *hangi* sorunsallardan kaynaklandığını, ayrıca, düşüncesinin arka-planında bu sorunsallar bulunan Caudwell'in, konunun tartışılmasına kendi özgün katkısının ne olduğunu incelemeye çalıştım. Caudwell'in yararlandığı veya kendi yarattığı sorunsallara karşı tavrını eleştireldi. Ama bu tür bir eleştirelliğin temelleri doğru olsa bile, kazandırdıkları sınırlı kalıyor, çünkü eleştirilen şeyin, hangi *ölçütlere* göre, hangi *perspektif* içinde eleştirildiği gereğince belli olmuyor. Bir başka söyleyişle, belirli bir sorunsal eleştirilmekle birlikte, eleştirinin hangi sorunsala dayanılarak yapıldığı aydınlanmıyor. Bu da, Caudwell'in sorunsalının (veya buraya kadar ele alınan, sözgelişi Marksist ya da romantik sorunsalların), bir mutlak doğru açısından eleştirildiği izlenimini veriyor. Oysa ne estetikte ne de başka bir alanda, böyle bir mutlak doğru yok. Bütün bu alanlara, belirli bir sorunsal - ya da, son zamanlarda tercih edilen deyimle, belirli bir «*paradigma*» - içinde bakıyoruz. Bu bakımdan, böyle konularda ileri sürülen tek tek önermelerin ya da bu önermelere yöneltilmiş tekil eleştirilerin, kendi sorunsalı içindeki bütünlüğünü kurmak, bir bütün olarak teorik geçerliliğini tartışmak gerekiyor. İşte bu son bölümde yapmayı amaçladığım teorik işlemi böylece özetleyebilirim. Şu halde, bir eleştiri nesnesi olarak aldığım çeşitli sorunsalların iç tutarsızlığını göstermeye çalışırken, aynı zamanda bunlara baktığım kendi so-

runsalımın da iç tutarlılığını kanıtlamam gerekiyor. Böyle bir işlem sonucunda, öncelikle Caudwell'in, sonra da onun dayandığı sorunsalların eleştirisi, negatif bir teorik çürütme çabasını aşarak, doğruluğu, geçerliliği ayrıca tartışılacak bazı pozitif önermelerin üretilmesine de yol açabilir.

Caudwell'in, böyle bir girişimde önemli bir odak noktası olduğu inancındayım. Şöyle ki, Caudwell'in bilinçli olarak içinde kalmaya çalıştığı Marksist estetik, estetik tarihinde «yansıtma» sorunsalı olarak tanımlayabileceğimiz genel yaklaşımın kollarından biridir. Caudwell'in bu kadar bilinçli bir biçimde değil de, daha derin bir düzeyde kültürel etkilenme yoluyla devraldığı romantik estetik anlayışı ise, gene aynı genel soyutlama düzeyinde «yaratma» sorunsalı diye adlandırabileceğimiz yaklaşımın bir parçası. Bu iki ayrı gelenek arasında, Christopher Caudwell'in, önemli bir sentez kurma girişimini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ne var ki Caudwell'in bu girişimi, daha ilk adımda içine düştüğü eklektizmden, sonuna kadar da kendini arıtamıyor. İki geleneğin de kendine doğru görünen parçalarını birbirleriyle uzlaştırma çabasına girdiği halde, farklı düşünsel sistemlere bağlı olan bu ögeler, Caudwell'in istediği «kimyasal» bileşim içinde erimiyor, çözülmüyor. Bu bakımdan Caudwell'in giriştiği çabanın sonuçlarının olumsuz olduğunu söylemek zorunlu. Ama Caudwell'in özel çabasının bizim için önemli yanı, sağladığı başarıdan çok, uzlaştırmaya çalıştığı iki sorunsalın sanat olayını açıklamaktaki yetersizliklerini kanıtlamasıdır. Böylece, sorunu ele almak için bakılması gerektiğini önerdiğim kendi tutumuma geliyoruz: «Yaratma/yansıtma» sorunsalları, bütün benzer sorunsallar gibi, kısmi doğruları içerebilirler. Bir başka söyleyişle, teorinin açıklaması gereken alanda yatan, yer alan bazı *olgular*, sözkonusu sorunsalın söylemi içinde kısmen açıklanabilir. Gelgelelim, her iki yaklaşım da, bütün alan karşısında yetersiz kalmaktadır. Bu durumda yapılacak olan iş, uzlaştırmayı daha tutarlı biçime getirmeye çalışmak oalmaz; çünkü uzlaştırılmaya çalışılan ögeler kendi-

leri çelişiktir. Öyleyse, alana yeni bir sorunsal açısından bakmak gerekmektedir. Bu yeni sorunsal, öteki ikisinin kısmen açıklayabildiği olguları daha yeterli bir şekilde açıklayabiliyorsa, ayrıca ,kendi içinde bir uyarlılığa ve tutarlılığa sahipse, onların yerine konması gereği de kanıtlanmış olur.

Sanatı açıklamak için önerdiğim yeni sorunsal, sanatın bir yansıtma veya bir yaratma işlemi değil, bir üretme işlemi olduğu anlayışına dayanıyor. Bu anlayışın ve bu anlayışa dayalı yeni sorunsalın terimlerini, daha önceki sorunsalların eleştirisiyle birlikte sıralamak istiyorum. Bu sorunsalların eleştirisi, bizi, bilgi teorisi sorununa getirecektir. Buradan, sanat bir üretimse, «hammaddesi»nin ne olduğuna, neyi nasıl *dönüştürerek* kendine özgü *ürününü* ortaya çıkardığına geleceğiz. Vardığımız bu noktada elde ettiğimiz yeni verilere göre de, sanat eleştirisinde değerlendirme sorununu ve bu alanda gerekli olan ölçütleri bir kere daha gözden geçireceğiz.

I

«YANSITMA» TEORİSİ

Sanat ve edebiyat konularını ele alan, açıklamaya çalışan düşünürler, «yansıtma» anlayışının da ilk örneklerini vermişlerdi. Bunların başında Platon'u sayabiliriz. Platon'un sanata değer vermediği genellikle kabul edilen bir olgu. Değer vermemesinin nedeni de sanatı bir yansıtma, bir taklit olarak görmesi. Bilindiği gibi Platon, zaten varolan maddî dünyanın da idealar dünyasının bir kopyası olduğunu savunur. Bu durumda, sanat, kopyanın kopyası olarak, iyice değersizleşmiştir. Platon bu görüşünü *Devlet* diyalogunda şöyle açıklar:

> ...İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri bütün canlı varlıkları.
>
> — Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiç bir gerçekliği olmaz bunların.
>
> — İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz, değil mi?
>
> — Koyabiliriz tabii.
>
> — Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?
>
> — Evet görünüşte bir sedirdir onunki de.
>
> — Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.

— Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur. (1)

Sanatı böyle tanımlayan Platon, sanatın işlevine de hiç değer vermez. Son yüzyılların devlet anlayışlarına epey yakın düşen kaba bir fayda açısından, sanat kabul edilen bazı faaliyetleri onaylar, ötekileri de kapıdışarı eder. Bu özellikle kaba «ahlâki» eleştirilere burada değinmemiz gerekmiyor; bizi ilgilendiren, daha çok, sanatın *bilgi düzeyinde* tanımlanması. Ahlâki küçümsemesinin de temelini oluşturan bu tanımlama düzeyinde Platon, bir sanatçının, aslında hiçbir şeyi bilmediğini öne sürer. Sediri yapan marangoz, bir ideanın kopyasını da yapsa, hiç değilse ortaya bir sedir çıkarmasını bilir. Oysa yaptığı iş bunun da bir kopyasını çıkarmak olan sanatçı, *Devlet* diyalogundaki ayna gibi, ancak her şeyi kopya edebilir. Bu kopya ediş tarzını da özgül bir bilgi -en azından yararlı bir bilgi- saymaz Platon. Bir ayna gibi sanatçının da herhangi bir nesnesi yoktur, o sadece herhangi bir şeyi taklit edebilir. Ressamın da, şairin de yaptığı budur.

Platon'un sanat anlayışı pek çok bakımdan eksik, pek çok bakımdan yanlıştır ve günümüzde herhangi bir ciddî sanat teorisinin temeli olmasına imkân yoktur. Gene de, sanatı bir «yansıtma» işlemi sayan görüşlerin onunla zorunlu bir ilişkileri bulunur. Ayrıca, uzun bir zaman boyunca *popüler* denebilecek sanat anlayışı, Platon'un bu formüllerine yakın olmuştur. Bu bağlamda, ortaçağlar boyunca ressamların aynacılarla aynı lonca içinde örgütlendiklerini hatırlamamız yeter.

Platon'un kendi öğrencisi, Aristoteles, onun sanat anlayışına oldukça radikal bir eleştiri getirdi. Ne var ki, bu eleştirisi, Platon'un tanımını *bütünüyle* geçersiz kılacak kadar da radikal olmadı. Aristoteles, sanatı, gene «yansıtma» çerçevesi içinde ele alarak inceledi; yalnız, *yansıtılanın ne olduğu* sorusunu değişik bir biçimde sordu.

Platon, belki kendisi sanata çok yüzeysel bir biçimde baktığı için, sanatta yansıtılanın yüzeysel bir olgusallık ol-

duğunu savunmuştu. Bunu, sedir ideasını cisimleştiren marangozla marangozun yaptığı sedirin resmini çizen ressam zincirinde açıkça görüyoruz. Sedire benzeyen bir sedir resmi çizmek, Platon için yeterli. Sanat, bunu yapmaktan ibaret. Bu dünyada mümkün olabildiğince varolan gerçekliğin kopyası oluyor sanat. Oysa Aristoteles'e göre, bu yaklaşım, sanatı açıklamak için hiç de yeterli değildir, çünkü sanat bize olanı anlatmaz, *olabileceği* anlatır. Bu önermeyi; Aristoteles'in kendinden dinleyelim:

> Şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir.
>
> Tarih yazarı ve şair, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar, çünkü Herodotus'un eserinin mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir; bununla birlikte, ister nazım, ister düzyazı halinde olsun, Herodotus'un eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bu'unur: Tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir şeyi ifade eder. Bunun için şiir, tarih eserine göre daha felsefî olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir; çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder. Genel olan deyince de olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre, belli özellikteki bir kimsenin böyle veya şöyle konuşmasını böyle veya şöyle hareket etmesini anlıyoruz. (2)

Daha nice konuda olduğu gibi burada da Aristoteles kendisinden sonra insanların yüzyıllarca tartışmaya devam edegeleceği bir sorunun temellerini açık seçik, sağduyulu bir biçimde ortaya koyar. Sanat konusunda Platon'la arasındaki mesafe, teorilerini dile getirdikleri süre gibi birkaç yıllık değil, birkaç yüzyıllıktır. Gelgelelim, aynı *mimesis* (yansıtma) sorunsalı içinde, Aristoteles ile Platon arasındaki tartışma, daha sonraki dönemlerde de ufak tefek biçim değişiklikleriyle tekrarlanmıştır. Örneğin, Henry James Zola'nın formüllediği naturalist sanat anlayışını eleştirirken, Aristoteles'in Platon'a karşı söylediklerinin yankısını işitir gibi oluruz. (3) Bu bağlamda, Aristoteles ile

Marksist eleştirinin önde gelen temsilcilerinden Lukacs arasındaki benzerlik de dikkate değer.

Aristoteles'in önermeleri bize ne getiriyor? «Olan» ile «olabilir olan» arasındaki ayrımın anlamı nedir? Platon'un yüzeysel taklidine karşılık, Aristoteles, *hayatın özüne ilişkin* bir şeyin yansıtılması görüşünü savunuyor. Ona göre, sedirin aslına benzeyen bir kopyasını çizmek önemli değil (gene yakın zamanlarda savunulan, «sanat fotoğraf değildir» anlayışının ilk örneklerinden), sedirde, evrensel olanı verebilmek. Böylece Aristoteles, Platon'un *tikelin* kopyası anlayışından, «tikelde tümelin yansıtılması» anlayışına geçer. Bir sanatçı, nasıl bir yöntemle, bu amacı gerçekleştirecektir? Tikeli bulabileceği bütün ayrıntılarıyla anlatması gereken, ancak bunu iyi yapmakla tarihi gerçekliğe sadık kalabilen tarihçinin tersine, sanatçı bir ayıklama işlemine girişir. Tarihçi, bulabildiği ayrıntıları sıralayarak anlattığı gerçekliği, olguyu, somutlaştırma çabasında ise, sanatçı da, tikolde bulunan fazlalık ayrıntıları atarak, bir *soyutlama* çabasına girişir. Aristoteles, sanata bu açıdan baktığı için, sanatın tarihe oranla «daha felsefi» olduğunu söylemekte haklıdır. Çünkü filozof da, sanatçı da, insanın karşısına çıkan tikel olayların ardında yatan genel özü bulma çabasındadırlar. Sanat ve estetik tarihi boyunca Aristoteles'in bu yaklaşımı büyük önem taşımıştır; bilgi teorisinden söz ederken, insanın değişik düşünsel faaliyetlerini sınıflandırmaya çalışırken, ben de, bu görüşlere tekrar tekrar değineceğim.

Sanata, içerdiği bilgi açısından bakarak Aristoteles ile Platon'u karşılaştırdığımızda, her ikisinde de «yansıtma» anlayışı ortak olmakla birlikte, yansıyan bilginin değerinde büyük bir farklılık göze çarpar. Platon'a göre yansıyanın yansıması olan sanat, bu nedenle bilginin kaynağına iki kat uzaklaşmıştır. Oysa Aristoteles'e göre sanat, bu bilgi kaynağına ulaşmak için insanın kullanabileceği meşru ve saygıdeğer araçlardan biridir. Örneğin tarih bize şimdiye kadar olmuş şeyleri anlatıyor, böylelikle verdiği bilgi ile kendini saygıdeğer kılıyorsa, sanat da olabile-

cekleri, genel olarak olanları açıklayarak. belki daha da değerli bir bilgi vermiş olur. Bu anlayışı Aristotoles'i (başka birçok yansıtmacı gibi) ahlâkçı bir sanat görüşüne de yaklaştırır. Sanatın verdiği doğru bir bilgi olduğu için biz insanların sanat eserinde söylenenlere göre hayatımızı düzetmemiz, kötü yanlarımızdan arınmamız vb. mümkündür.

Platon ile Aristotoles'in söyledikleri arasında, «uçurumlar» diye nitelenebilecek mesafeler olmakla birlikte, her ikisinin de aynı teorik temelden yola çıktıklarını unutmamak gerekir. İkisinin de felsefesi idealisttir; ikisine göre de Sanat, kaynağı olan bir gerçeklik türünü yansıtır. Sanatı zaten bütünüyle değersiz sayan Platon, iyi sanatı kötü sanattan ayıracak ölçütler arama zahmetine pek girişmez. Ama girişse, onun da, bu ölçütleri yansıtılan şeyin ne kadar iyi yansıtıldığı sorusuna göre formülleştirmesini düşünmek mantıki olurdu. Aristoteles'de bu sorun biraz daha karmaşıktır, çünkü ona göre sanat tarih gibi gerçeği kopya etmeye çalışmaz, gerçek dünyaya inanılırlık sınırları içinde tekabül eden bir yeni «fictive» dünya yaratır. İşte bu özelliği, Aristoteles'i, düşüncesinin temelinde yatan *mimesis* ilkesine rağmen, bir yandan «yaratma» sorunsalına, bir yandan da «biçimci» sanat anlayışına yaklaştırır. Yansıtılacak olan şey, Platon'un düşündüğü gibi, örneğin bir sedir, edebiyatta basit bir insanlık gerçeği vb. olmaktan çıkıp, bu tür fenomenlerin gerisinde yatan öz olduğuna göre, artık bir kopyacı statüsünden çıkan sanatçının, vermek istediği öze en uygun artistik düzenlemevi bulması beklenmelidir. Gerçi bu öz, «yaratma» sorunsalında olduğu gibi sanatçının kafasında değil, onun dışında, genel hayatın içindedir, ama buna varabilmek için sanatçının da belirli soyutlamalar yapması gerekir. Böylece sanatçı, eserinde, bize hayatın ve değerlerin bir yorumunu da sunmuş olur. Bu durumda, sözkonusu eseri değerlendirecek olan eleştirmenin de, gerek esere, gerekse hayata, böyle bir yorum açısından bakması gerekir. Sanatcının, hayatın genel özü olarak yansıttığı şeyin gerçekten böyle olup olmadığına karar verebilmek için, eseri inceleyen kişinin de

bu genel öz hakkında bir bilgisi ya da bir fikri, yorumu olması beklenir.

Aristoteles'de görülen *mimesis* anlayışı, böylece, sanat eserinde «hayatın yorumlanması» sorununu içerir. Günümüzde bu sorun, hayatın yorumunun belli bir politik ideolojiye göre yapılması biçimini alabilir; Aristoteles'in kendi görebildiği çerçevede sorun ahlâki-felsefi idi. Aristoteles ile günümüzün sanat anlayışları arasında da bu «hayatın yorumu» sorunu çeşitli biçimlerde ele alındı. Örneğin Rönesans döneminde, İngiltere'de, en önemli sanat-estetik incelemesini yazan Sir Philip Sidney (4) birçok bakımdan Aristoteles'in anlayışını sürdürür. Sidney'in konumuyla Aristoteles'inki arasında belki biraz yüzeysel, ama kaydedilmesi gerekli bir benzerlik vardır: Her ikisi de, estetik üstüne önermelerini belirli bir polemik içinde söylemektedirler. Aristoteles, hocası Platon'un görüşünü çürüterek kendi sistemini kurar; Sidney ise önermelerini, zamanın Püriten anlayışıyla mücadele içinde sıralar. İkisi de sanatı bilgi açısından değersiz, aynı zamanda ahlâki açıdan yozlaştırıcı sayan görüşlerle polemik içindedirler. Dolayısıyla ikisi de karşıt tutumu savunarak, sanatın değerli bilgi verdiğini ve ahlâk bakımından değerli olduğunu söylerler. Sidney, aslında, Aristoteles'i aşmış değildir. Ayrıca, katı Püriten anlayışına karşı görece liberal bir «saray»ın değerlerini savunduğu ölçüde, Aristoteles'den daha yüzeysel bir ahlâk teorisi geliştirdiği de söylenebilir. Aristoteles'in arındırarak bilgi verme anlayışına paralel olarak, Sidney de Horatius gibi «eğlendirerek» eğitme ilkesini koyar. Püriten görüşe karşı eğlendirmeyi meşru göstermek için, didaktik bir eğiticilik işlevi de abartılmış olur. Sidney, bu görüşleri savunurken, hem çağının egemen eğilimlerini yansıtmakta, hem de bu eğilimlere daha uyarlı bir biçim ve yön vermektedir. İşte bu eğilim, Aristoteles'in formüllemiş olduğu *mimesis* teorisine yeni (belki olumlu değil, ama yeni) bir boyut katar: Sanatın eğiticiliği insanlara erdemli olmayı öğretmek demek olduğuna göre, sanatçı bir ideal ölçüye göre konuşmalıdır. Aristoteles'in hayat

hakkında doğru bilgi verme anlayışı, böylece, gerçek hayattan ideal ölçülere doğru bir gelişme göstermiş olur. Teorik temel gene aynıdır: Sanat bir gerçekliği yansıtır. Ancak, şimdi yansıtılan, sadece «olabilecek olan» değil, «olması gereken»dir. Şu halde, değişiklik, *yansıtma*'nın karakterinden çok, *gerçeklik* nosyonu üzerinde olmuştur. Bu rönesans anlayışının uzantıları, daha sonraki çağlarda kendini yeniden gösterecektir.

Avrupa kültürünün ve Avrupa dünya ölçüsünde belirleyici olduğu oranda, dünya kültürünün önemli bir dönemeç noktası, onsekizinci yüzyıl akılcılığı, yani Aydınlanma Çağı'dır Sanatın ezeli «yansıtma» teorisi, genel çizgilerini korumakla birlikte, bu çağda bazı yeni boyutlar kazanır. Aydınlanma Çağı, karanlık bir dönemden kurtulmuş olma sarısının getirdiği iyimserliği yaşar. Bilimler kurulmaya başlanmıştır; insanlar *Doğa* hakkında sağlam bilgilere sahiptirler. Doğayı yaratan Tanrı olduğuna göre, dolayısıyla Tanrı ve bütün manevî hayat hakkında anlayışları derinleşmiş, gelişmiştir. «Akıl», insanı doğayla, doğayı Tanrı'yla özdeşleştiren bir zincir yaratan nosyon haline gelmiştir. Şöyle ki, Evrenin düzeni aklidir. Aklî bir Tanrı tarafından yaratılmış, kusursuz bir makina gibi işlemektedir. Gökteki cisimlerden canlıların organizmalarına kadar, akılla kavranabilen yasalar hayatı yönetmektedir. İnsanoğlu da geçirdiği karanlık çağlardan sonra nihayet aklını kullanmayı öğrenmiş, öğrenince doğanın düzenini kavramaya başlamış, böylece Tanrı'nın amaçlarını daha iyi anlayacak bir düzeye gelmiştir. Artık yapması gereken, doğayı inceleyerek gördüğü, Tanrı tarafından konmuş aklî yasaları toplum hayatına ve bireyin manevî hayatına egemen kılmaktır.

Değişik anlayışları savunanlar bulunmakla birlikte. Onsekizinci Yüzyılın egemen ve özgün düşünsel eğilimi bu doğrultuda gelişir. Sözkonusu genel anlayış, sanat ve edebiyat alanında da elbette kendini gösterecektir. İngiltere'de Onyedinci Yüzyılın sonlarında Dryden'da dile gelmeye başlayan klasik anlayış Onsekizinci Yüzyılda, İngiltere'de

Pope ve Fransa'da Boileau tarafından çağın egemen estetik teorisi olarak pekişir. Eski «yansıtma» sorunsalı, yeni bilgiler ve yeni anlayış çerçevesinde bir kere daha biçimlendirilir. Aklın egemen olduğu bu evrende, sanatçı da, şüphesiz evrenin aklını yansıtmalıdır. Tanrı'nın bu aklı öncelikle doğada içkin olduğuna göre, sanatçı her şeyden önce doğayı taklit etmelidir. Pope, çağın dehasına çok yatkın düşen vecize üslubuyla, bu yeni ilkeleri dile getirir:

> First follow Nature, and your judgement frame
> By her just standard, which is still the same:
> Unérring NATURE, still divinely bright,
> One clear, unchanged, and universal light,
> Life, force, and beauty, must to all impart,
> At once the source, and end and test of Art. (5)

İlginç bir nokta olduğu için üzerinde kısaca durmakta yarar var. Onsekizinci Yüzyılın Neo-klasikleri, Platon'un «kopyanın kopyası» kavramına bir halka daha eklemekte sakınca görmediler. Yunan ve Latin klasiklerini taklit etmek, onların açısından, meşru, hattâ yararlı ve gerekliydi; bu, Platon'un, sedirin resmini yapan ressamını, bir başka ressamın kopya etmesi gibi bir şey. Ama böyle bir olay Onsekizinci Yüzyıl düşünürlerinin zihinlerinde kurmuş oldukları Tanrı-Doğa-İnsan özdeşliği nedeniyle, olması gerekene uygundu. Özdeşlik akıl yoluyla sağlandığına göre, klasik dönem doğanın aklını yansıttığına göre, klasik eseri taklit eden Neo-klasik de aynı değişmez aklı yansıtmış olacaktı. İnsan, akıl yoluyla, Evrenin nihai kaynağıyla sürekli ilişki içindeydi.

Aydınlanma Çağının bu anlayışının - belki düzyazı ve roman alanında değil ama - şiir üzerindeki olumsuz, en azından kısıtlayıcı ve yoksullaştırıcı etkileri üzerinde durmak, konumuzu doğrudan ilgilendirmiyor. Aydınlanma Felsefesinin sığlığı, yanlışlıkları, çelişkileri de şu anda bizi ilgilendirmiyor. Bunlara, Romantizm ve «yaratma» sorunsalını açıklarken kısmen değineceğiz. Şimdi belirtilmesi

gereken, Aydınlanma döneminin «yansıtma» sorunsalına kattığı boyutlar.

Onsekizinci Yüzyıl edebiyatçılarının, eserlerini ortaya çıkarırken, nesnel bir doğruyu yansıttıklarından hiç şüpheleri yoktu; tıpkı, ağaçları, taflanları geometrik biçimlerde budanmış bahçelerinde doğanın gerçek yasalarını yeniden ürettiklerinden de şüpheleri olmadığı gibi. Çağın düşünsel - ideolojik karmaşası bu akıldışı soyutlamayı onlara aklın ta kendisi gibi gösterebildi ve bu kısa Akıl, bütün bir evreni açıklamaya yetebildi. Denilebilir ki, Rönesanstan devralınan ahlâkçı gelenek, Onsekizinci Yüzyılda da devam etti. «Moral Essay» veya «Essay on Man» gibi şiir başlıkları, bu ahlâkçılığın, bu didaktizmin sürekliliğini kanıtlar. Gene de, sınırları genişlemiş, çeşitli düşünsel disiplenlerin alanlarıyla kesişmeye başlamış bir ahlâkçılıktır Onsekizinci yüzyılınki. Rönesans'ın erdemliliğinin esinlendiği nihai kaynak, teolojiydi; ahlâk kendisi dinle içiçe geçmişti. Gerçi Onsekizinci yüzyılda da teoloji büsbütün bir kenara atılmadı, ama «Deist» anlayışın, Tanrı kavramının kendisini mekanikleştirdiği bu dönemde, teolojinin yanı sıra dünyevileşmiş felsefe ve özellikle bilim de erdemlilik ve ahlâk anlayışının dolaylı kaynakları haline geldiler. Bunun bir yanılsama olduğu bizim için yeterince açıktır ama, Onsekizinci Yüzyılın düşünürü ya da sanatçısı, eserinde, bilimsel bir gerçekliği yansıttığına inanıyordu. Dolayısıyla, yanılsamalı bir biçimde de olsa, bu dönemde, «yansıtma» sorunsalının içine «bilim»in girdiğini söylemeliyiz. Öyle ki, Pope gibi bir şair, Newton'un fizik alanında söylediklerinin özünü kendisinin de şiir alanında söylediğine inanabiliyordu.

Caudwell'in kurmaya çalıştığı estetik teori içinde oldukça önemli bir yeri olan «duygu/düşünce» ayrılığı, bilinen deyimle «duyarlığın ayrışması» Onsekizinci Yüzyıl Akılcılığının bir ürünüdür. Evrenin düzeninin akli ilkelere dayandığı kanıtlanmış bir gerçeklik gibi görülünce, insanların hayatında duygunun yeri elbette azalacaktı. Sanatcı,

aldatıcı olduğu kabul edilmiş duyguları değil, gerçekliğin ta kendisi olan akli yasaları anlatmaya çalışacaktı.

Aydınlatma Çağı kendi antitezini yarattı: Romantizm. Her alanda olduğu gibi sanat ve estetik alanında da apayrı bir sorunsal getiren Romantizmi bir sonraki bölümde ele alacağız. Ne var ki, Romantizm, Aydınlanma Çağını izleyen dönemin tek entelektüel akımı değildir. Görüşünü ne kadar değişmiş olursa olsun, Onsekizinci Yüzyıl Aydınlanma geleneğinden doğan akım da ayakta, hatta egemendir. Aydınlanmanın kurgusal akılcılığına karşılık Ondokuzuncu yüzyılda (Sanayi devrimi sonrası) artık uygulamalı bilim vardır. İnsanlar, özellikle üretimde, gerçekten önemli ilerlemeler yapmışlar, ama gene de, Aydınlanmanın iyimser ilerlemeciliğinin umutlarını gerçekleştirememişlerdir. Gelişen teknoloji, endüstri herkesi sarsan büyük sorunlar yarattı. Doğaya ve topluma bilimsel/felsefi, yani «akılcı» açıdan bakmayı, doğa hakkında bulunmuş yasaları toplumа uygulamayı sürdüren düşünce akımlarını, pozitivizmi, Bentham'ın kurduğu faydacı felsefe okulunu, ekonomi politiği, Malthus'u, hattâ Darwin'i, Aydınlanma'nın Ondokuzuncu Yüzyılın özgül koşullarında süren uzantıları sayabiliriz.

Sanatta «yansıtma» sorunsalı da devam etmektedir. Şiire daha kolay egemen olan Romantizm orada daha değişik yaklaşımlar yaratmakla birlikte, roman, «yansıtma» geleneğine hâlâ bağlıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl, romanda büyük gerçekçiliğin çağıdır. Aydınlanmaya daha yakından bağlı olan Stendhal, Romantizmden daha çok etkilenen Balzac, daha sonra Flaubert, naturalizmi oluşturan Zola, Goncourt Kardeşler vb. eserlerinde, bu sefer toplumsal gerçekliği *yansıtırlar*. Aydınlanmanın iyimser ve akli evreni yoktur artık. İnsana hiç de iyimserlik vermeyen, bir akla hizmet ediyorsa bile Pope'un veya Boileau'nun aklından çok farklı olan somut bir tarih vardır bu çağın yazarlarının karşısında. Aydınlanma, somut hayatta çirkin, çarpık, kötü şeyleri gerçeklikten bir *sapma* gibi görmüş, üzerinde durmaya değer bulmamıştı. Ondokuzuncu

Yüzyılın yazarı ise, çağdaş yaşantısı sayesinde, bunları hiç de öyle geçici, kural-dışı sayacak bir konumda değildir. Bunlar da genel gerçekliğin önemli bir parçası olduğuna göre, gerçekçi olmak, hayatın bu olumsuz yanlarını da sadık bir biçimde yansıtmayı gerektirir. Aydınlanma, kendine özgü kurgusal (spekülatif) akılcılığıyla, evrende varolan nesnel yasaları yansıtmaya çalışmıştı. Ondokuzuncu Yüzyılın yazarları artık *bu* yasalara inanmazlar, ama ilke olarak hayatı yöneten yasalar bulunduğuna inanmışlardır. Bu yasaları onlara gösterecek olan şey bilimdir. Dolayısıyla, gerçekcilik, bilimin verilerine sadık olmalıdır. «Yansıtma» kesinlikli bir biçimde sonuçlarına kadar düşünüldüğünde, yansıtanın bir «ayna» işlevi görmesini getirir. Bilimlerin kendilerine hayatı olduğu gibi, nesnel bir şekilde görme imkânını kazandırdığına inanan gerçekçi yazarlar, dolayısıyla, kendi öznel görüşlerini eserlerine katmaktan kaçınır olurlar. Ondokuzuncu Yüzyıl gerçekliği ve yaşantısı, edebiyatta «yansıtma» sorunsalına özet olarak bu özellikleri ekler.

Caudwell estetiğinin bir ayağını oluşturan Marksist sanat anlayışı da, tarihi gelişmesini yukarıdaki biçimde özetlemeye çalıştığım mimesis/yansıtma anlayışını benimsemiştir. Marksizmin kurucuları olan Marx ve Engels'in söylediklerinden tam da bu anlamın mı çıkması gerektiği sorusunu daha ileride tartışacağım. Ancak, Plehanov'dan başlayarak, aşağı yukarı bütün belli başlı Marksist estetikçiler sanatın özünde bir «yansıtma» işlemi olduğunu savundular. Bu konuya özellikle ağırlığını koyan ve yansıtma anlayışını savunan bir Marksist düşünür ve önder, bizzat Lenin'di (Yakın zamanlarda, Lenin'in tam bunu savunmadığını, sözlerinin başka bir biçimde yorumlanabileceğini söyleyen Marksist estetikçiler var, ama ben bu görüşü paylaşmıyorum.) Özellikle *Materyalizm ve Ampirio-kritisizm* adlı eserinde (6), Lenin, yalnız sanatı değil, bütün ideolojiyi, maddî gerçekliğin zihinde yansıması olarak tanımlar. Ondan sonra Stalin de bu anlayışı kendi özel üslubuna göre sonuna kadar şematikleştriir. Düşüncenin yansı-

ma olduğu genel anlayışının Marksist gelenek içinde özel sanat alanına uygulanmasıyla, *mimesis* sorunsalının tarihi gelişmesi içinde gösterdiği değişikliklerin hemen hepsi de, Marksist estetiğin çeşitli önermeleri haline gelir. Bunlara kısaca bir göz atalım.

«Yansıtma» teorisinin ilk tutarlı kurucusu Aristoteles, sanatın, tikeli anlatan tarihten daha genel olduğunu, «olabilecek olan»ı anlatırken hayatın özü hakkında bilgi verdiğini söylüyor. Marksistler de sanata bilginin bir biçimi olarak bakmışlardır. Ancak, Marksistlerin «tarihi maddecilik» teorileri, Aristoteles'inkinden bir hayli farklı bir *tarih* kavramına dayandığı için, tarihle sanat arasındaki ilişkiyi değişik biçimde formüllendirirler. Çünkü tarih, Aristoteles'in sandığı gibi tikel ve raslansal olaylardan oluşma bir dizi değil, belirli zorunluluklara bağlı bir süreçtir. Aslında, Aristoteles'in söylediğinin tersine tarih daha genel, «felsefeye daha yakın»dır; sanat ise, bu genel süreci, somutlaştırarak, insanların ve bireylerin hayatlarına indirgeyerek anlatır. Çağdaş bir Sovyet estetikçisi, Lenin'in yansıtma teorisini yorumlarken, tarihin özü ve bireysel durumlar ilişkisi üstüne şunları söylüyor:

> Sanatta bireyselin özünü tanımlarken, Lenin'in fenomenin, kendisini yöneten yasadan daha zengin olduğu yolundaki tezinden hareket etmek gerekir. Öz, fenomeni yöneten yasadır. Ama öz, fenomenin bütünü değildir. Fenomeni öze indirgemek, insanın bütün duygusal ve manevî zenginliğini, gerçek hayatın bütün dolgunluğunu, imgenin sınırları dışında bırakmak demektir. Gerçekliğin resmedilmesini onun kendi soyut özüyle sınırlamak gerçekliği yoksullaştırır ve onu renk zenginliğinden yoksun kılar. (7)

Aslında bütün bu felsefelerin yeni ve özgün bir yanı olduğu söylenemez. Anlayışın temeli Aristoteles'in «yansıtma»sı olduğu gibi, bütün bir Ondokuzuncu Yüzyıl estetik geleneği de bu sorunu aynı biçimde ve hattâ aynı terimlerle («öz», «fenomen», «genel», «bireysel» vb) tartıştı. Görüldüğü gibi bu şekilde tanımlanmış Marksist sorunsalda

da, sorun, hayatın yüzeyini değil, özünü yansıtmak. Dolayısıyla, sanat buna göre tanımlanınca, hayatın özünün ne olduğu sorusu, sanatın dolaysız sorularından biri haline geliyor. Jdanov ve Sosyalist Gerçekcilik akımıyla birlikte, Marksizm, «yansıtma» teorisine Rönesans döneminde katılan yeni boyutu da tekrarlamış oluyor; yani, sadece hayatın özünü değil, ideal olanı yansıtmak. Şüphesiz, bazı Marksist estetikçiler böyle bir iddiaya karşı çıkacaklardır. Sanat eserinde gelecek toplumun ve bu toplumun olumlu insanın yansıtılması gereğini, idealin resmedilmesi olarak değil, bilim aracıyla gelecek hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz, ilkesi olarak açıklayacaklardır. Ne var ki, somut tarih her zaman insanların zihnindeki cetvellerle ölçülmez; geleceğe açık bir perspektif bırakmasını başarmış bazı yazarları yalancı çıkarmamıştır tarih, ama kendi sırrını bütünüyle kavradığını sanarak onu şematik formüllere indirgemeye çalışanlara verdiği cevap her zaman sert olmuştur. Sosyalist Gerçekçi romanlarda gördüğümüz «olumlu tipler»in, olumluluklarının hangi ölçüye dayandığını sormak bir yana, varolan toplumda ve bunca yıl sonra, herhangi bir benzerini görmüyoruz. Onun için bunun bilimsel araçlarla önceden görülen bir geleceğin resdilmesi değil, düpedüz kurgusal bir idealin şemalaştırılması olduğunu söyleyeceğiz. Sorunun terimleri ne kadar değişmiş olursa olsun, olay özünde, Rönesans döneminin didaktik ahlâkçılığının paralelidir. Dolayısıyla Marksist estetik geleneğinin bir kolu, tarihî «yansıtma» sorunsalının bu kolunu da içerir. Yani, «olabilecek olan» ile «olması gereken» arasında bir kesişme, bir çakışma gerçekleşir. Pek az konuda fikirlerini paylaşabildiğim bir yazar olan Demetz'in şu tesbiti bana da oldukça doğru görünüyor:

> Gerçekçilik döneminde edebî tip kavramının popülerlik kazanması her yerde karşımıza çıkan bu kelimede teolojik, edebî ve bilimsel geleneklerin tuhaf bir biçimde kaynaşmış olduğu olgusunu bize unutturmamalı. Bu kaynaşmanın sonucu ögelerin kararsız dengesidir. Teolojik modelin baskın geldiği anlarda, tip,

peygamberimsi ve normatif bir ögeyi içerir; daha bilimsel bir mizaç ise yaşanmış gerçekliğin aklı başında bir betimlemesini amaçlayacaktır. Zaman ölçütü bu iki tip kavramını farklılaştırır: Teolojik anlamda tip halen kusurlu bir şimdiki zamandan gelecek başarıların kusursuzluğuna, ya da, Aristoteles poetikasının deyimiyle «olma'ları gerektiği durumlarıyla şeyler»e işaret etmektedir; bilimsel biçimde renklendirilmiş tip ise zaten varolanın, «oldukları halleriyle şeylerin» temsilci bir örneğiyle yetinir. Bu ikili tip kavramından, ikili bir gerçek'lik kavramı doğar: Bir yanda nihaî olarak teolojik bir «gerçekcilik» anlayışı vardır ve dünyevî değerler çağında bu bir ideolojiye, ya da gelecek dünyanın nasıl olması gerektiğinin bir görümüne (vision) dönüşür. Bilimsel doğrultuda bir gerçekcilik kendi gerçek alanı olarak varo'an yaşantı dünyasına, ideolojik tarzda tanımlanmış bir «gerçekcilik» ise potansiyele gözlerini diker. (8)

Tanımlayıcı özelliği tarihin bilimini yapmak olan Marksist teoride, «gelecek» boyutunun belli bir yeri olması doğaldır. Ne var ki bu boyut, resmî Sosyalist Gerçekçilik anlayışında görülenden herhalde farklı olmalıdır. Bu bağlamda, Lukacs'ın «perspektif» kavramı belki daha kabul edilir bir düşünce, ama kavram olarak bir hayli belirsiz. Gelecek boyutu sorununun tartışılmasını, bilgi teorisi üstüne bölüme bırakarak, «yansıtma/*mimesis*» sorunsalının Marksist varyantı içinde önemli yer tutan bir iki kavramı inceleyelim.

Marksist teorinin oluşumunda Hegel felsefesinin yeri, tartışılan ve tartışılması gereken bir sorudur. Hegel'in diyalektiğinin Marksist teorinin bütünü içindeki yeri bir yana, özellikle Kara Avrupasının Marksist estetik geleneğinde de Hegel'in etkisi belirgin bir şekilde görülür. Daha Engels'den başlayarak, Hegel terminolojisi, Marksist estetik söylemine karışır. Temel bir kavram «somut evrensel»dir. Minna Kautsky'ye sözü geçen mektubunda şunu söyler Engels: «Her biri bir tip, ama aynı zamanda, belirli bireysel bir kişi, koca Hegel'in dediği gibi, bir 'Dieser'». (9)

Engels'in Hegel diyalektiğine dayanarak söylediği bu

söz, Marksist estetikte, *mimesis*'in Marksist açıklaması ve modelinde her zaman büyük rol oynamıştır. Yukarıda, Lenin'in «öz» ve «fenomen» üstüne görüşünün Scherbina tarafından yorumlanışını görmüştük; bu konuda Lenin'in anlayışının oldukça iyi bir özetiydi o açıklama. Sosyalist Gerçekçilik, edebiyatın anlatım aracı olarak tipe büyük önem verir. «Olumlu tip», tarihin, geleceğin, yani Komünist toplumun sanatta gösterilmesinin temel aracıdır. Kara Avrupasının, Sosyalist Gerçekçilikle aralarına eleştirel bir mesafe koymayı tercih etmiş Marksist estetikçileri, öncelikle Lukacs, !tip» konusunda genel akıma uyar. Denilebilir ki tipin Marksist sorunsal çerçevesinde en geniş ve tutarlı tanımlamasını yapan da Lukacs'dır. «Tip»in yüklendiği işlev, Marksist geleneğin sanatsal söyleme verdikleri görevi de özetler gibidir. Buharin'den Caudwell'e kadar, Marksistlerin büyük çoğunluğu, bilimin soyut önermelerle, sanatın ise somut imgelerle «konuştuğunu» ve bilgi verdiğini savunmuşlardır. Şüphesiz, sanatın «imge»si, bilimin «doğru»sundan farklı bir anlam içermemelidir. Ancak, Scherbina'nın dediği gibi, fenomen özden daha zengin olduğu için, imgenin bireyselliği feda edilmemelidir. Lukacs'ın formülasyonuna göre, tip ne kadar bireysel olursa, evrenseli de o kadar iyi verebilir: Raskolnikov, Sorel, Rastignac gibi, Ondokuzuncu Yüzyıl romanının büyük tipleri vardır aklında.

Böylece Marksizm, Aristoteles'in «yansıtma» teorisini genel çizgileriyle kabul eder. Artık tarih, bireysel ve raslansal bir olaylar dizisi değil, hayatın belirleyici yasalarını içinde taşıyan bir zorunluluklar zinciridir. Tarih bilimi, Aristoteles'in deyimiyle «olmuş olan»ı anlatırken, aynı zamanda bu yasaları, zorunlulukları anlatmaktadır. Ama, tarih bilimi, bu bilgiyi soyut bir düzeyde verir bize. Somut insanlar düzeyinde tarihin nasıl yaşandığı konusunda bilgi veremez; bu görev sanata ve edebiyata düşer. Böylece edebiyatın tipleri, «somut evrensel»leri bireysel düzeyde Aristoteles'in deyimiyle «olabilecek olanı» gösterirken, daha genel bir planda da «zorunlu olan»ın bir parçasıdırlar. Aristoteles de sanatın, hayatın genel özünü yansıtmasını

istiyordu; ancak, onun bundan anladığı Marksist teorinin tarihilik ilkesi değil, daha zaman-dışı bir evrensel düzen, ebedî yasalar vb. idi. Bu nedenle, örneğin Oidipus gibi bir tip, Aristoteles açısından yeterince temsiliydi. Herhangi bir somut birey olmasa da, böyle sahici bireylerden daha sahici olabiliyordu, çünkü evrenin düzenini kendi kişiliğinde *yansıtabiliyordu*. Çoğu Marksist estetikçinin «tip»ten bekledikleri de bundan farklı bir şey değildir.

«Yansıtma» teorisinin tarihçesini burada keserek, şimdi, «yaratma» sorunsalının anlatımına geçiyorum. Ancak bunu bitirdikten sonra, ikisinin ortak bir eleştirisine girerek, olumlu ve olumsuz yanlarını, açıklayabildikleri ile açıklayamadıklarını incelemeye girişebileceğim.

II

«YARATMA» TEORİSİ

1. Anlatımcılık

Sanat nasıl öteden beri bir «yansıtma» olarak düşünüldüyse, bir «yaratma» olarak da düşünüldüğü olmuştur. Ne var ki, «yaratma olarak sanat» sorunu üstüne uyarlı teorilerin kurulması, tarihin çok daha ileri bir evresinde gerçekleşir. Bu anlayış, Romantizmle birlikte «teorik» diyebileceğimiz boyutlar kazanır ve o zamandan bu zamana en az «yansıtma »teorisi kadar güçlü olmuştur.

Konuya bu sözlerle girmek, sorunu daha baştan tarihî bir perspektif içine koymak oluyor. Çünkü «yaratma» anlayışı, sanatı bireye azamî ölçüde içselleştirir. Böyle bir içselleşmenin meşru sayılabilmesi için, bireyin bu kadar önemli bir güce sahip olduğunun kabul edilmesi gerekir. Bireyin bu saygıdeğer konuma bu aynı zamanda, böyle bir yeteneğe sahip bireyin toplumda bir yarı - sürgün haline gelmesi anlamını taşısa bile - erişmesi, belirli koşullara dayalı uzun bir tarihî süreci gerektirmiştir.

İngiltere'de, William Wordsworth, 1798'de Coleridge ile birlikte yayımladıkları şiir kitabının (Lyrical Ballads) sonraki baskısına yazdığı önsözde, bu yeni şiir anlayışını dile getirir. İlk Romantik şiirlerin yayımlanması çarpıcı etkiler yaratır, çünkü bu şiirler, yeni bir dünyanın kurulmakta olduğunun şiir düzeyindeki kanıtı gibidirler. Wordsworth'

un önsözde söyledikleri, aslında, belki kendisinin bile o dönemde anlayamayacağı kadar yenidir. Onsekizinci Yüzyıl edebiyatına ve genel olarak Akılcılığa karşı çıkar Wordsworth. Kendini başka bir akıma karşı mücadelesi içinde kuran bütün akımlar gibi, Romantizmin de böyle polemikle kesişen bir yanı vardır. Ama Romantizm sadece geçmişte kalan bir edebiyata, bir genel anlayışa değil, aynı zamanda çağdaş duruma karşı da bir tepkidir. Bu niteliğiyle, sözkonusu çağdaş konumdan tedirgin olanlara yeni ve alternatif bir tavır, bir tepki biçimi, bir dünya görüşü getirir, bir yeni sistematik yaratır.

Wordsworth'un ünlü «Preface»ında, Onsekizinci Yüzyılın kendine özgü elitizmine ve demokratizmine karşı, bunun tersine çevrilmişi diyebileceğimiz, yeni bir demokratizm ve elitizm vardır. Onsekizinci Yüzyılın şairi, genel toplumsal hayatın saygı duyulan bir parçası, «kamusal» bir kişiydi. «Kamu», ama «halk» değil. Perukası, süsleri, kordonlarıyla, «saygıdeğer sosyete»nin bir parçasıydı. Bu tabakanın değerlerini paylaşıyor, onları şiirleştiriyor, sonra gene bu tabakaya sunuyordu. Bütün bir dünya görüşünü ve bu arada şiiri kapsayan bu elitist tavra karşı Wordsworth hayatta ve şiirde daha demokratik, daha «halkçı» bir tavır önerir. Şöyle tanımlar şairi:

> Şair nedir? Kime hitap eder? Ve ondan nasıl bir dil beklenmelidir? - İnsanlarla konuşan bir insandır: Evet, insanlar arasında çok sık rastlanmayan, daha canlı bir duyarlığa, daha çok coşku ve şefkate sahip, insan yaradılışı üstüne daha çok bilgisi, daha geniş kapsamlı bir ruhu olan bir kimsedir; kendi tutkularından ve isteklerinden hoşnuttur ve kendi içinde duyduğu hayat ruhu ona başka insanlardan daha fazla sevinç verir.. Böylece ve pratik yoluyla, düşündüklerini ve duyduklarını, özellikle de, kendi seçiminden ya da zihninin yapısından ötürü, dolaysız dışsal bir itkiye gerek olmadan içinden doğanları dile getirmekte daha büyük bir hazırlık ve güç elde etmiştir. (10)

Alıntının başında, şairin, başka insanlarla *konuşan* bir insan olduğunu görüyoruz. Zengin, yoksul demeden bütün

insanlığa açık; hattâ, yozlaşmış zenginlere karşı halk tabakasına daha büyük bir yakınlık duyan bir kişi Wordsworth'ün şairi. Başkentin elitist entelektüel kahvehanelerine devam eden yarı-züppe tip değil artık. Gelgelelim, *halka* karşı bu demokratizminin yanısıra, Wordsworth'ün *sair* anlayışı, şairin sahip olduğu *yetenekler* açısından, Onsekizinci yüzyıldakinden çok daha elitist Onsekizinci Yüzyılın şairi, şiire değer veriyorsa, bunun kaynağını Doğada görüyordu. Bu anlamda şair, Doğanın saygılı ve mütevazi bir hizmetkârı gibiydi. Doğada içkin duran ebedî yasaları görmek ve anlatmaktı amacı, işlevi. Bunu yapmak için kendisine gerekli olan yetenek, Pope'un ve başka Onsekizinci Yüzyıl eleştirmenlerinin uzun uzun inceledikleri «wit» idi. (11) Geleneksel anlayışa göre her meslek kendisine özgü, «Tanrı vergisi» bir yetenek, bir yeti (meleke) gerektirir. Onsekizinci Yüzyıl sairine gerekli olan «wit» de böyle bir şeydi. Şair, *kendi dışında olan bir şeyi yansıttığı* sürece, bunun için gerekli eğitim, zevk, bilgi ve zekâ gibi özellikleri dışında olağanüstü bir yapıya, kişiliğe ihtiyacı olmayan bir insandı.

Oysa Wordsworth'ün şairi bambaşka bir duygu yapısına, derinliğine sahip, olağandışı bir insan, Gerçi Wordsworth, onun «türsel» olarak başka insanlardan ayrılamayacağını, farkın bir derece farkı olduğunu söyleyecek kadar alçakgönüllülük gösteriyor, ama gene de, «tür», «derece» bir yana, Romantik şair, Wordsworth'ün anlattığı Milton gibi, insanlardan ayrı bir yerde durur («dwelt apart).

Sanatın bir «yaratma» işlemi olduğunu söyleyenler, bu akımın çıkışından bu yana, giderek sanatla hayat arasındaki mesafeyi açmış olabilirler. Gene de, sanatı hayattan büsbütün koparmak herhangi bir mantığa sığmaz elbette. Sorun, hayatla sanat eseri arasındaki dolaymdır. Wordsworth de, şairin sahip olduğu, başka insanlardakilerden farklı özellikleri bir olgu olarak koyar, bunun açıklamasına girişmez (Böyle bir açıklama çabası bizi ya psikolojiye sürükler ve böylece verimsiz bir alana saplanırız; ya da olayın açıklanmazlığını kabul ederek metafizik bir «sa-

natçı» anlayışıyla yetiniriz). Ancak bilindiği gibi, şairin iç dünyasında şiirin oluşma sürecini betimlemiştir:

> Şiirin güçlü duyguların kendiliğinden akışı olduğunu söylemiştim: Kökeni, dinginlik içinde hatırlanan duygudur; duygu üzerinde tefekküre dalınır ve sonunda, bir tür tepki yoluyla, dinginlik giderek yok olur ve daha önce tefekkürün konusu olan duyguya benzer bir duygu giderek oluşur ve zihinde fiilen varolmaya başlar. Başarılı bir kompozisyon böyle bir ruh halinde başlar ve buna benzer bir ruh hali içinde devam eder.(12)

Nihai kaynak, «I Wandered Lonely as a Cloud» şiirinde anlatıldığı gibi, dış dünyadır. Şair yapısına sahip olan insan, başka herhangi bir insan gibi belli bir manzarayı görür. Onun farklılığı, gördüğü şeyin unutulmaması, iç dünyasında yarı bilinçli, yarı bilinçsiz, yaşamaya devam etmesidir. Sonra, herhalde şairin kendisinin de açıklayamadığı içsel mekanizmalarla duygu yeniden hatırlanır ve Wordsworth'ün yukarıda anlattığı biçimde bir şiire dönüşür. Böylece, asıl belirleyici dönemi, yani yaşantının yaşanılma anıyla yeniden hatırlanıp şiire dönüştürülme anı arasında geçen bir tür kuluçka süresini, biz bilemeyiz. Bu, yaşantının şairin ruhu içinde geçirdiği, esrarengiz bir süreçtir. Şairin özelliği de, yaşadıklarını, duyduklarını bu süreçten geçiren bir iç dünyaya sahip olabilmesidir.

Coleridge, Romantizmin anahtar kavramı olan «İmgelem»i daha da derinlemesine inceler. Kendi poetikalarını yazmaya çalışmış olan bütün İngiliz Romantik şairlerinde, «Akıl» ve «imgelem» kutupsallığı artık bir veridir. «Yaratma» sorunsalı içinde çok önemli bir yeri olan imgelem, bildiğim kadarıyla hiçbir zaman bilimsel bir şekilde açıklanamadı; çünkü, Wordsworth'un alıntılarında da görüldüğü gibi, «yaratma» denilen olayın en gizli yanı zaten burasıdır. Bir başka söyleyişle, binlerce insan Wordsworth'le aynı sarı çiçekleri gördüğü halde yalnız Wordsworth bu görüntüden bildiğimiz şiiri üretebiliyorsa, bu, onun «imgelem» sahibi olmasından ileri gelmektedir. Böylece, imgelem, sanatı sanat yapandır; Sanatsa, imgelemle

yaratılmış olan. Dış dünya ile sanatçı arasında, şimdi, sanatçının yaşantısı vardır: Bu sorunsal içinde gene de bir «yansıtma» kelimesine yer varsa, bu ancak sözkonusu *yaşantının* yansıtılması olabilir. Ama o zaman buna «yansıtma» demek de anlamsız. Duygunun dile getirilmesi, dışa vurulması, anlatımı (yani, «*expression*») demek bundan çok daha doğru olacaktır. Şiiri fiilen yazma halinde sanatçının sadık kalacağı kaynak da artık yaşantının nihai kökeni olan dış dünya değil; kendi içindeki (imgelemindeki) yaşantıdır. Wordsworth'ün yukarıdaki alıntısını izleyen satırlarda söylediği gibi, zaten o tek yaşantı, kendisi gibi imgelemde filizlenen sayısız yaşantılarla nitelenmiş, renklenmiştir. İşte, bitmiş eserde cisimleşecek olan şey, bu imgelemsel yaşantılar karmaşasıdır. Shelley, şiiri, kısaca böyle tanımlar:

> Şiir, genel bir anlamda, «imgelemin dile getirilmesi» olarak tanımlanabilir. (13)

Romantizmle birlikte doğan yeni sanat anlayışının birtakım kuralları olan bir sistem haline gelmesi, Romantik şairlerin ölümünden sonra gerçekleşti. Böyle bir çabaya ilk girişenlerden biri Eugéne Veron. Veron'un söylediklerini Berna Moran'ın kitabından izleyelim:

> «Kısacası, eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler». Veron'da sanatçı o derece ön plana geçiyor ki sanat eser karşısındaki heyecanımız esere değil de sanatçıya olan hayranlığımız şeklinde yorum'anıyor.(14)

Wordsworth'ün alçak gönüllülüğü dolayısıyla açıkca dile getirmediği bu «sanatçı: Üstün insan» anlayışı, böylece, Romantik akımın etkisinde kalan eleştirmenlerde ortaya çıkmıştır. Daha sonraları, «yaratma» sorunsalını Veron'dan çok daha yüksek düzeyde tanımlayan başka eleştirmenler de görülür - Croce, Collingwood gibi. Ama onların daha «sofistike» metinleri de bu konuda aşağı yukarı aynı şey-

leri tekrarlar. Sanatın dış dünyayla ilgisi iyice kopmuştur bu yazarların gözünde. Keats, «Güzellik» ile «Doğru»yu özdeşliyordu; Croce'ye göre, «Şiir 'sorunlarla' uğraşmaz, hareket halindeki hayatın imgelerini biçimlendirir.» (15) Dolayısıyla sanatın üstünlüğünü ölçmeye yarayacak *nesnel* bir ölçüte inanmaz Croce: Şiiri yargılamak «zekice sözdiziminden ya da güzel üslubundan ötürü değil, hayranlık verici olduğu için hayranlık verici olan bir şeye dikkati çekmektir.» (16) Böylece, sanat yaratımında olduğu gibi sanat eleştirisinde de, her şey *sezgiye* dayanır.

Katıksız sezgiden yana olan Croce, duygunun, dile getirilmeden önce varolduğuna inanmaz. Bu akımın bu özelliğini Berna Moran şöyle anlatıyor: «Biz duyguları anlatmaktan söz ederken, ilk önce belirli bir duygunun var olduğunu sonradan da bunun sanatçı tarafmdan uygun sözcüklerle dile getirildiğini düşünürüz. Anlatımcı kuramda başkadır durum. Duygunun belirli bir hal alması ancak dile çevrilmesiyle olur. Ondan önce duygu yoktur, daha doğrusu pek bilinmeyen birtakım izlenimler vardır. Sanat eserinin yaratılması, bunların belirlenmesi, ne olduklarının anlaşılması demektir ki bu da anlatım ile yani dile çevirmekle olur. Demek ki anlatılmış duygu, tamamlanmış bir duygudur.» (17) Aslında Croce aynı mantığı, sanata varmadan, dil düzeyinde de uygular. Der ki:

> Konuşma, sürekli ve sonsuz bir dönüşüm değilse nedir? Beyimiz ve Efendimiz Dilsel Kullanım, eğer fiilen konuşulmuş ya da yazılmış kelimeler yığını değilse nedir? Bir mihenktaşı olmak üzere bir dilsel kullanım imal etmek sadece hayalî bir şey yaratmaktır... Herhangi bir gerçek durumda, monolitik bir şeye değil, hepsi de bireysel olan ve her biri önceden yerleşmiş olanlara göre her zaman farklılık taşıyan birtakım deyimler vardır. (18)

Bu anlayışla nasıl bir söz söylenmeden ya da yazılmadan önce dil yoksa, mantığın sanata uygulanmasıyla da, şiir yazılmadan önce duygu yoktur. Dolayısıyla söylenmiş (ön-

ceki söylenmişlerden farklı) her söz gibi, o da bireyseldir, tikeldir. Della Volpe'nin haklı olarak işaret ettiği gibi, Croce, aşırı öznelci tavrıyla, örneğin Saussure'ün «*langue*» kavramını çiğnemektedir. (19) Croce'ye göre, «*langue*», tek tek «*parole*»lerin toplamı. «*Parole*»ü, yani *sözü* belirleyen bir üst gerçeklik yok.

Croce'yi pek çok bakımdan izleyen İngiliz estetikçisi Colingwood da bu konularda onunla fikir birliği içindedir. Collingwood'un kendisine yeteri kadar doyurucu geldiği anlaşılan «iyi sanat eseri» tanımı ya da nosyonu, «sezgi» temeline dayalı bir yaklaşıma yakınlık duymayanlar için özellikle yadırgatıcıdır. Collingwood'un başlıca kaygılarından biri sanatla «zenaat»ı ayırmaktır. Başkalarına daha kolay görünebilirdi böyle bir görev, çünkü Collingwood'un «zenaat» kavramı bir hayli geniş. «Zenaat» ürünün ayırıcı özelliğinin «yararlılık» olduğu ilkesinden hareketle, bu tanımını normal olarak sanat diye tanınan alan içine kadar genişletir ve herhangi bir «yarar»ı olabileceğinden şüphe duyduğu bütün eserleri «zenaat» kategorisine sokar. Ona göre,

> Estetik yaşantı özerk bir etkinliktir. İçten doğar; özgül tipte bir dıssal nesneden ileri gelen bir itkiye karşı özgül bir tepki değildir. (20)

Collingwood, çok sınırlı sayıda esere uygulayabildiği bir «gerçek sanat» (Art proper) kavramı yaratır ve sözlerini bu düzeyde söyler. Taklit, bir zenaat biçimidir, «gerçek sanat»a yakışmaz. Gerçek sanat herhangi bir şekilde temsili olamaz, kendi için olmalı, kendinden başka bir amaca hizmet etmemelidir». Böylece, Collingwood, tutarlı bir şekilde, «yansıtma»nın babası olan Aristoteles'le çelişir, onun «eğlence olarak sanat»ı savunduğunu söyler.

Gerçek sanat, okurunu duygulandırmaya çalışmaz. Duygunun dile gelmesi, duygunun betimlenmesi de değildir zaten. Gerçek sanatçı, kendi duygusunu kendisi için aydınlığa çıkarmak isteyen kişidir. Bu duygunun yerine bir şey konamayacağı için, amacı, onu ve yalnız onu, bi-

çimlendirmektir. Gelgelelim, böylece ortaya çıkan sanat eseri, yaratıcı ile alıcı arasında, eskiden tasarlandığı şekilde bir iletişim sağlamaz. «Resimden edindiğimiz imgelemsel yaşantı sadece resmin uyandırabileceği çeşitten bir yaşantı değil, bizim yaşayabileceğimiz bir yaşantıdır.» (21) Aynı şekilde, «Bir sanat eseri olarak fiilen zevk aldığımız şey böylece hiçbir zaman duyusal olarak ya da 'fiilen' işittiğimiz bir şey değildir. İmgelenen bir şeydir. Ama imgelenmiş ses değildir (resim sözkonusu olduğunda, imgelenmiş renk görüntüleri değildir). Toplam etkinliğin imgelenmiş yaşantısıdır.» (22)

Collingwood da Romantik geleneği sürdürerek (aslında bu gelenek de Aydınlanma'nın dünya düşüncesine getirdiği kesin ayrımın değerleri tersine çevrilmiş biçimidir) «duygu» ve «düşünce» arasına kesin bir ayrım koyar: Düşünceyle duygu kontrast halindedir: «Duygularda, düşüncede yanlış-düşünmek dediğimiz duruma tekabül edecek hiçbir şey yoktur.» (23) Düşünce kamusal, duygu ise özeldir.

Görüldüğü gibi, Wordsworth'den Collingwood'a gelinceye kadar, epey mesafe alınmıştır. Wordsworth'ün sorunsalı, Collingwood'un çıkış noktası olabilir, onun uzanabileceği alanları belirlemiş olabilir. Ama su da var ki. Wordsworth-Collingwood çizgisinde, sorunsal tek-yanlı ilerlemiştir. Wordsworth duygu ile düşünce arasına bu kadar kesin çizgiler koymaz Wordsworth, «insanlarla konuşan bir insan» olmak istemiştir. Collingwood ise, «yaratıcı» bir üstün insan - onun yarattığından zevk almak isteyen varsa, aynı türden bir üstün insan olmalı. Bu tabii, Collingwood'un tanımladığı bir *üstün* insan.

Bu bölümün başında, gerek Romantizmin, gerekse onunla birlikte estetik alanına gelen «yaratma» sorunsalının belirli tarihi koşulların ürünü olduğuna değinmiştim. Burada, sözkonusu tarihi sürecin incelemesine girmemize imkân yok. Ancak, birkaç hatırlatma yapar gibi, denilebilir ki, çağdaş toplum, belirli duyarlıklara sahip insanları itti - duyarlık da bir uzmanlaşma alanı haline geldi. Words-

worth, «The world is too much with us» diyerek Göller Bölgesine çekilmişti. «Bir bulut gibi yalnız dolaşma»yı kendine kader olarak yakıştıran kendisiydi. Coleridge, gençlik yıllarında, uzak bir adada veya keşfedilmemiş bir bölgede komünal bir hayat kurma özlemi duyan Ondokuzuncu Yüzyıl «hippie»lerinden biriydi. Sonraları, uyuşturucu maddeler, ona toplum karşısında bu özel adayı sağladı. İngiltere'de ikinci kuşaktan Romantikler de aynı eğilimi yaşamaya devam ettiler. Toplumun göreneksel yargılarına, değerlerine karşı çıkan, bireysel bir «etik»le yaşayan, toplumla *manevî* çatışmayı sürekli yaşayan ve *fiziksel* çatışma gerekse bundan da kaçmayan insanlardı. Bundan sonraki dönemlerde eğilim dünya çapında yaygınlaşmıştır. Ondokuzuncu veya Yirminci Yüzyılların «bohem» sanatçısı, Coleridge gibi bir adaya kaçmaya çalışmaz, ama çağdaş toplumun özellikle büyük şehrinde kendine bir ada bulur. Devam ettiği meyhaneden, kitaplarının tirajına kadar çeşitli düzeylerde gözlemleyebileceğimiz bir olgudur bu: Sanatçının değişik bir insan türü olarak toplum dışına itilmesi. Her sürgün gibi bu da bunalımıyla birlikte kıvancını da getirir. Sanatçı hem kendisini anlamayan topluma öfkelenir, daha çok insan tarafından anlaşılmak ve sevilmek ister, hem de bu anlayışsız toplumu yadsıdığı, o toplumun değerlerini paylaşmadığı için kendini kutlayabilir. Özellikle çağımızda, yani Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında, dünyanın ileri ve zengin ülkelerinde kültüre değer verilmesi ve birtakım öğrenim kurumlarının pratik yararlarına bakılmaksızın desteklenmesi, kitleden zaten kopmuş olan «kültür adamı»na yeni bir soluma alanı sağlar. Sınırlı da olsa yeterince doyurucu sayılacak bu yeni saygıdeğerlik, eski bohemin «gönüllü sürgün/zorlama sürgün» çelişkisinin sancılarını da dindirir. Sanat iyice akademikleşir. Sanat çevresi, iyiden iyiye daralır ve uzmanlaşır. Sanırım Collingwood'u Wordsworth'den veya benzerlerinden bu kadar uzaklaştıran tarihi gelişme de budur.

2. *Psikolojik Yaklaşım*

«Anlatımcı» başlığı altında toparlayabileceğimiz «yaratma» teorisinin dışında, Yirminci Yüzyılda formüllendirilmiş başka sanat teorileri de, klasik «yansıtma» sorunsalına karşı çıkarlar. Bu akımlar üzerine -konumuz bu olmadığı için- ayrıntılı bir biçimde duramayacağız. Amacım, bunların da «yaratma» sorunsalı içinde ele alınması gerektiğini kanıtlamak. Bu nedenle, teorilerin incelikleri üstünde durmadan bazı genellemeler yaparak ilerlemek zorundayım.

«Yaratma olarak sanat» sorunsalında, «imgelem» veya «yaratma fiili» gibi bazı canalıcı havramlar yer almakla birlikte, bunların ciddî bir bilimsel analize imkân vermeyen türden nosyonlar olduğunu gördük. Örneğin Wordsworth'ün betimlemeleri, şiirin «güçlü duyguların kendiliğinden akışı» olduğu yolundaki sözleri, şüphesiz şairin kendi şiir yazma yaşantısını içtenlikli bir şekilde dile getirmekle birlikte, analize yatkın bir söylem oluşturmuyor. «Güçlü» duyguları nasıl tanımlayabiliriz? «Kendiliğinden» akışı nasıl açıklanabilir? Buna benzer sorulara cevap bulmak mümkün görünmüyor. Yirminci yüzyılda bu tür sorulara bilimsel cevap vermeye çalışan bir akım, psikoloji oldu. Psikolojist sanat teorileri birkaç tanedir. Yukarıda söylediğim gibi genellemeler yaparak bunların sadece iki tanesini kısaca ele alacağım.

Psikoloji biliminin büyük kurucularından Freud, teorisini, dünyayı açıklayabilir kapsamda bir teori olarak kurmuştu. Bütün psişik olaylar gibi (ve insan hayatında her şey «psişik» olarak nitelenebilir), edebiyatın da bu teori içinde hesabının verilmesi gerekiyordu. Freud da, onu izleyenler de, bu gereği yerine getirmeye çalıştılar.

Freud'un teorisinin Collingwood tarzında bir «anlatımcılık» anlayışına görece üstün olan yanı, «yazar-eser-okur» zincirinde bir ortak bağ kurabilmiş olması. Çünkü Freud, sanatçının sanat eseri haline getirdiği hammaddenin evrensel insanlık açısından ortaklığına inniyor. «Oidipus» kompleksi, «babayı öldürme isteği» vb. bütün insanlarda (za-

man ve mekân içinde) varolan bir şey. Öyleyse, sanat bir «iletişim» olarak ele alınacaksa, bu bilinçdışı ortak malzeme yoluyla, iletişimin ögelerinin ortaklığı sağlanmış oluyor. Bu da, Collingwood tarzında «açıklanmazlık» anlayışını yok ediyor. Şu halde şimdi sormamız gereken, Freud'un teorisinin ilke olarak değil, fiilen doğru olup olmadığı, sanatı açıklayıp açıklamadığı. Freud, sanatçıyı bir ruh hastası gibi görür. Başka ruh hastalarından farkı, «yüceltim» (sublimation) yapabilme yeteneğidir. Bu yetenek sayesinde kendi hastalığını nesnelleştirir, içinden atar, içini boşaltır ve rahatlar. Öte yandan, aynı kompleks n ögeleri bütün insanlarda evrensel olarak varolduğu için, herkes bu eserleri okuyup onlardan zevk alabilir.

Freud'un büyük çağdaşı Jung'un ve büyük ölçüde ondan etkilenerek bir sanat teorisi kurmuş olan arketipsel eleştirinin öncüleri farklı olmakla birlikte, yukarıda söylediğim bu akım için de geçerlidir. Jung'a göre insanın ortaklaşa bilinç dışında «arketip» diye adlandırdığı ortak simgeler vardır. Bu simgeleri herhangi bir mitte veya dini simgelerde, aynı zamanda edebiyatta, aynı zamanda sinir hastalarının düşlerinde görebiliriz. Sanat, insan hayatında büyük belirleyiciliği olan bu simgeleri işler, biçimlendirir. Yani, burada da, sanatçının yaptığı insanlığın ortak malı olan bir «hem madde»yi alıp eserde işlemektir; böylece, sanatçıyla okuru arasında, alış-verişi yapılan nesnenin özdeşliği bakımından ortak bir iletişim ögeleri vardır.

Gerek Freud'un, gerekse Jung'un teorilerinin, sanatın (ve şüphesiz, psikolojinin hayatı açıklayabildiği oranda, hayatın) o zamana kadar karanlık kalmış belirli yanlarını aydınlatmak gibi bir hizmetleri olmuştur. Ne var ki oldukça kısmî bir aydınlanmadır bu. Genç bir bilim olan psikolojinin, gençliğin enerjisini olgunluğun bilgeliği gibi görmesinin bunda payı var. Freud olsun, Jung olsun, disiplinlerinin ilk bulgularını, ele aldıkları alanın bütününü açıklamış saymaları, belki de onlar açısından kaçınılmaz bir yanıltıydı. Ama örneğin Malinowski, Freud'un oidipus kompleksi üstüne kurduğu bütün sistemin, evrensel anlamda geçer-

sizliğini kanıtlayıverdi. Değişik ekonomik koşullar üzerinde, değişik ale yapıları içinde yaşayan Trobriand adalarındaki yerlilerin ne anne kompleksleri vardı, ne baba öldürme istekleri v.b. (24) Malinowski'nin eleştirisi, Freud'un teorisinin asıl incelediği çağdaş Batı toplumu için geçerliliğini ortadan kaldırmadığı gibi, teorinin soyut çerçevesini de çürütmüyor: Aile yapısı içinde belli otorite kurumlarının belli tepkilere yol açması, bilinç ve bilinçdışı ayrımı, yasaklamaların getirdiği gizli istekler vb. bunlar hepsi doğru. Bunlar, insan bilincinin tarih-aşırı yapısıdır diyebiliriz. Şu halde Freud'un temel yanılgısı, kendi toplumunda hastaları inceleyerek elde ettiği bulguları insan bilincinin evrensel-ebedî içeriği sanmasıdır. Oysa gerçekte bu içerik *tarihîdir*, toplum yapısına ve somut koşullara göre değişir. Bir başka söyleyişle Freud, «tarihî» olanla «yapısal» olanı birbirine karıştırmıştır; kaldı ki, bu zaman perspektifi içinde bize «yapısal» gibi görünen bazı fenomenlerin bile tarihî gelişme yeni koşullar doğurdukça değişebileceğini söylemek mümkündür. Daha az baskıcı toplum düzenlerinde, komplekslerin, durduruların (inhibition) azalacağını düşünmemek için hiçbir neden yok. Freud'un bu *tarih-dışı* bakışının eleştirisi, Jung için de aynen geçerlidir.

Tarih» perspektifinin yokluğu, psikolojinin ilk kurucularının teorilerine karşı ileri sürmemiz gereken ilk ve en temel eleştiridir. Ancak, bu eleştiri de, sözkonusu teorilerin sanatı açıklamaktaki yetersizliğini bütünüyle göstermiyor. Psikolojizmin sanatı açıklamada başlıca eksiği, sanatsal değer konusunda bize herhangi bir ölçüt vermemesidir. Herkes oidipus kompleksini dışlaştırmaya çalıştıysa, Ahmet'in tragedyasını niçin Mehmet'in tragedyasından daha çok beğeniyoruz? Ayrıca, sanatçının kompleksini dışlaştıran bir ruh hastası olduğu önermesi de hiç inandırıcı değil. Niye sanatçı? Başka herhangi bir meslekten insan bir sanatçıdan daha hasta olabilir? Niçin herhangi bir tüccar, yargıç vb değil de bir sanatçı böyle nitelensin?

Psikolojist yaklaşımın sanatla ilgili bütün olguları ya da olguların bir kısmını bilimsel bir biçimde açıklayabil-

mesi sorunu bir yana, kendisinin tümüyle «yansıtma» değil de «yaratma» sorunsalının içinden türemiş olduğu gözlemlenebilir. Her ne kadar insanî bir gerçeği «yansıttığı» ileri sürülebilse de, hem Freud'un, hem de Jung ve okulunun açıklamalarına göre, sanatçı, yarattığı sanat eserinde, aslında kendi iç dünyasını dışavurmaktadır. Dolayısıyla «yansıtma» ikincildir; sanatçının iç dünyası ile onun varsayımsal okurlarının iç dünyaları arasında, sanatçının da bilincinde olmadığı bir ortak bilinçdışı dünya vardır. Sanatçı kendi içini dışlaştırır, okur da aynı bilinçdışı ögelere sahip olduğu için esere yakınlık duyar, onu yaşar.

Freud'un teorisinin genel Romantik sorunsalla ilgisine Caudwell zekice dikkati çeker: «Bu Rousseau'culuğun bütün burjuva düşüncesini çarpıttığı görülüyor. Freud uygarlığı, bütünüyle özgür içgüdülerin kültür tarafından köleleştirilmesi gibi görmekten kendini kurtaramaz.» (25) Gerçekten de, Freud'un «id-ego-superego» yapılaşmasında, temelde yer alan bir «soylu vahşi» vardır. Ne yazık ki, Freud'un bu yanını görebilen Caudwell kendisini benzer Romantik etkilerden kurtaramadığı gibi, «içgüdüler» ve «hayat» arasındaki mücadeleyi her kuşakta bir kez daha tekrarlamaktan da «kendini kurtaramaz».

3. *Biçimcilik*

Sanatın mahiyetini açıklamaya çalışan çeşitli ana akımlar arasında ortaya oldukça geç çıkmış bir tanesi de Biçimciliktir. Bu adla anılan çeşitli okullar var. Bu bölümü yazarken, amacım Biçimci anlayışın köklü bir eleştirisini yapmak hattâ «Biçimci» denebilecek bütün anlayışları ele almak değil. Bence temelde farklı birkaç yaklaşım, «Biçimci» ortak adıyla tanınıyor. Ben burada, örneğin Jakobson'ların okulunu değil, Roger Fry'la başlayan ve özellikle Anglo-sakson estetik dünyasında ağırlığını duyuran akımı kastediyorum. Biçimciliği, «yansıtma» sorunsalının tam karşıtı olarak sınıflandırmam, genel değerlendirmeye aykırı düşmeyecektir. Çünkü Biçimci anlayışın temel ilkesi, sanat ese-

riyle hayatı birbirine karıştırmamaktır. Aralarında çeşitli nüanslar olsa da, Anglo-sakson Biçimcileri, sanat eserine, hayatla zorunlu ve içsel bir bağlantısı olmayan, özerk bir varlık olarak yaklaşırlar. Bir sanat eserini değerlendirme ölçütlerine, esere ve sanata dışsal sayılabilecek (Bu, sözkonusu bağlamda, «hayatla ilintili» anlamına geliyor) herhangi bir öge karıştırmama çabasındadırlar. Bir başka söyleyişle, zaten bilinçli olarak kendilerini «yansıtma» teorisinin karşısına koymuşlardır.

Gelgelelim, bir akımın «yansıtma» teorisine karşı olması, onun zorunlu olarak «yaratma» sorunsalı içinde yer almasını gerektirmeyebilir. Nitekim, ilk bakışta, Biçimciliğin de şimdiye kadar anlattığımız «yaratma olarak sanat» anlayışıyla fazla bir yakınlığı yok gibidir. Biçimciler, sanat eserini *toplumsal* hayattan ayırmakta ne kadar kararlıysalar, eseri yazarın biyografisine, psikolojisine vb. bağlamaya da o kadar karşıdırlar. Onlar açısından bitmiş eser, yaratıcısından da bağımsızdır. Yaratıcının bilinçli amaçları, bizim eseri değerlendirmemizde hiçbir şekilde belirleyici olamaz. Amacımın Biçimciliği eleştirmek olmadığını söylemiştim. Daha ileride görüleceği gibi bu anlayışın, bence yanlış olan örneklerinde bile, bütün estetikçilerin yararlanması gereken olumlu yanları vardır. Bu bölümde, Biçimciliğin, örneğin bir Croce teorisinden çok farklı olmakla birlikte, son analizde «yaratma» sorunsalının temel hipotezlerinden ayrılmadığını göstermek amacındayım.

Biçimcilere göre, yaratıcısına, kendi dışındaki değerlere, yani topluma vb. ayrıca okurlara karşı bağımsızdır sanat eseri. Ama bir şey kendi kendine nasıl bağımsız olur? «Bağımsızım» diyen her yeni yetişme genç ya da her «azgelişmiş» ülke, bu iddiada bulunabilmek için ayağını sağlam bir yere basmalıdır. Babasının harçlığıyla geçinen bir delikanlı ne kadar «bağımsızlık» iddia etse buna kimseyi, kendini bile, inandıramaz. Öyleyse, Biçimcilerin sanat eseri için iddia ettikleri bağımsızlığın temeli ne? Bu olsa olsa, sanatın kendisi olabilir; sanatın kendine özgü öyle kuralları olmalıdır ki, bir sanat eseri bunlara dayanarak özerkliğini

ilân edebilsin; ya da bunlara sahip olmayan sanat eserinin «kötü» olduğunu bizler ilân edebilelim Demek ki, sanatın, sanat eserini «sanatsal» yapan evrensel kuralları, ilkeleri, ölçüleri olmalı. Wellek ile Warren, *Theory of Literature* da, sanatın tabiatını ve işlevini çeşitli açılardan tartıştıktan sonra, herhangi bir dışsal amaca hizmetle bu işlevin tanımlanamayacağı sonucuna varırlar. Ve, bana pek anlamlı gelmeyen bir sözle bitirirler tartışmayı: «Kelimeyi böyle kullandığımızda, şiirin birçok muhtemel işlevi olduğunu söylüyoruz Öncelikli ve başlıca işlevi ise kendi tabiatına sadık olmasıdır.» (26) Bence, bir hayli «totolojik» bir söz bu: Sanat eserinin sanattan başka işlevi olmaması gerektiğini söylüyor, ama sanatın işlevini, ya da tabiatını da, «sanat olmak» şeklinde açıklıyor. Yani, sanatı, kendinden başka bir şeyle tanımlama imkânını ortadan kaldırıyor Bilimin, felsefenin amacı tanımlanabilirken, sanatın amacının tanımlanamayacağını «zımnen» kabul etmek gibi görünüyor bana bu tutum.

Şimdi, bu görüş Croce'nin veya Collingwood'un görüşünden ne kadar farklı? Bir başka deyişle, Biçimci akım, «yaratma» sorunsalının dışında yeni bir sorunsal oluşturmuş sayılabilir mi? Kabul etmek gerekir ki, Biçimciler, sanatçıyla sanat eserinin arasını açmakla, eseri yaratıcısına karşı da özerkleştirmekle, bir eserin *nasıl* oluşturulduğu sorusunu ikinci plana iter Önemli olan, sanat eserini sanatsal yapan «organik birlik»tir, «karmaşıklık»tır, içerdiği «ironi»dir v b Ama soruna bir de şu açıdan bakalım: Kendi organik birliğine dayanarak kendi özerk hayatını sürdüren bir eser, artık bir «yaratık»tır. Başka bir söyleyişle, Biçimcilik, «Yaradan» olarak sanatçıyı vurgulamamakla, Collingwood'dan farklılaşır; ama sanat eserini bir «yaratık» olarak kavradığı sürece (Biçimci terminoloji, biyolojik kökenli nosyonlarla iç içe görüyorsa, bu bir raslantı değildir) «yaratma» sorunsalının dışına çıkamaz. Onyedinci Yüzyıl fikir akımı Aydınlanma ile taçlanıncaya kadar Tanrı'yı, «eseri»ne bakarak tanımaya çalışmıştı. Biçimci eleştirinin sanat eserine yaklaşım tarzı da bundan çok farklı değil gi-

bi. Biçimci akıma dolaylı ya da dolaysız birçok katkıda bulunmuş olan James Joyce eseri estetik bir nesne yapan nesnel ilkeleri (epifan v.b.) sıraladıktan sonra, sanatçıyla eseri aracındaki «Yaradan/yaratık» ilişkisini de kurar:

> Kişi'erin çevresinde akıp kabaran dirimsellik her kişiyi ona gerekli ve elle tutulamaz bir estetik hayat kazandıracak kadar dirimsel bir güçle doldurunca dramatik biçime erişilir. İlk bakışta bir haykırma ya da bir vezin ya da bir ruh haliyken akıcı ve yalazlanan bir anlatıya dökülse sanatçının kişiliği, sonunda kendini varoluşun dışına arıtır, kendini kişiliksizleştirir yani. Dramatik biçimdeki estetik imge insan imgeleminde arınan ve buradan tekrar dışarı uzatılan hayattır. Maddenin yaratılması gibi başarılır estetik yaratılmanın gizemi. Sanatçı, yaratan Tanrı gibi, eserinin içinde ya da arkasında ya da ötesinde ya da üstünde kalır, göze görünmez, varoluşun dışına arınmıştır, ilgisizdir, bir kenarda tırnaklarını keser. (27)

Joyce'un teorik açıdan doyurucu olmasa da sanatsal açıdan gerçekten nefis benzetmesi, «yaratıcı sanatçı» ile doyurucu «estetik biçim»e sahip «sanat eseri»nin, nasıl aynı sorunsalın iki tamamlayıcı ögesi, aynı kavrayış tarzının bileşkeleri (compenents) olduğunu çok güzel gösterir.

Sanatçının «tanrısal» yetkilerine değinen bir başka Anglo-sakson biçimcisi de Elder Olson; şunları söylüyor Olson:

> ...Her şiir bir mikrokozmozdur, yasamları şair tarafından sağlanmış ayrı ve bağımsız bir evrendir; şairin kararı mutlaktır; şeyleri, istediği gibi, iyi veya kötü, büyük veya küçük, güçlü veya zayıf yapabilir; insanları dağlardan yüksek ya da atomlardan küçük çizebilir, koca kentleri havaya asabilir, yaratımı yok edip yeniden-biçimlendirebilir; onun evreni içinde imkânsız mümküne, zorunlu raslansala dönüşebilir - yeter ki şair öyle buyursun. (28)

Böyle satırları okuyunca, insan, bazı Biçimci eleştirmenlerin acaba çağdaş dünyada insanın güçsüzleştiği ideolojisinin baskısı altında, sanatsal yaratmayı büyük bir özgürlük alanı olarak yüceltme eğilimine mi saplandıklarını düşünü-

yor; öyle bir özgür yaratma alanı ki, burada insan, kendisinden esirgenmiş tanrısal gücü hayalinde ele geçiriyor ve bilinen dünyadan bağımsız bir yeni «evren», bir yeni «mikrokozmoz» yaratıyor. Olson'un, yukarıdaki satırlarda şaire (sanatçıya) verdiği malzemesini istediği gibi düzenleme, gereğinde bu dünyadan çok farklı bir dünya yaratma yetkisini tartışacak, yadsıyacak değilim. *Gulliver's Travels*'dan *Wuthering Heights*'a kadar birçok birinci sınıf sanat eseri, dünyamızdan çok farklı dünyalar kurmuşlardır. Ne var ki, bu dünyalar, bize kendi gerçeklerini, yani, bildiğimiz dünyadan tamamen ayrı bir gerçekliği anlatmak amacında değildir sanıyorum; öyle olsa, fantazilerine, imgelemlerine belli bir hayranlık duyabilirdik, ama gerçeklikten büsbütün uzak bu dünyalar bizi ne kadar ilgilendirebilirdi? Oysa bu tür eserlerde önemli olan, gerçekliğin başka bir düzenlemesini yaparak, bize, *bizim gerçekliğimiz* hakkında gösterdikleri yeni perspektiftir. Yani, *bu dünya* hakkında bir şey söylemek için *değişik bir dünya* yaratmışlardır.

Gerçekliğin sunulmasında böyle bir yöntemin meşruluğunu kabul etmekle, «yansıtma» teorisine yeni bir darbe vurmuş oluyoruz. Gelgelelim, Olson gibi, sanatta *yaratılan* dünyanın, bizimkinden ayrı bir dünya yaratma amacıyla açıklanması, sanatla gerçeklik arasına bir Çin seddi çekiyor. Gerçekliğin sunulmasının «mutlak» yöntemi olarak «yansıtma» teorisinin yadsınması ise, sorunu, «gerçekliğin yadsınması» düzeyine getirmemeli.

Olson, *Gulliver* gibi, çok değişik bir dünya yaratan sanat eserinin, bu dünyasını *kontrast* yoluyla yarattığı olgusunu unutmuş görünüyor. Oysa *Gulliver*'da tek başına fantastik olacak dünya, ancak bildiğimiz dünyaya gönderme yaptığı (referance) ölçüde *ciddi* bir şey söylemiş olur.

Anglo-sakson Biçimcilik anlayışında bu kadar önemli yer tutan «organik birlik» nosyonunun, temelde, «yaratma» sorunsalından devralınmış bir zorunlu kavram olduğunu tekrarlamak istiyorum. Wimsatt şöyle diyor:

> Sanat eserini ayrı bir varoluş ve bir anlamda özerk ya da kendi amacını kendi içinde taşıyan (autetelic) bir varlık gibi gören modern anlayış, hayatî organik biçim fikrine sıkı sıkı bağlıdır. (29)

Şair Macleish de, «A poem should not mean/But be» derken aynı anlayışı dile getirmişti. Bu «organizmacı» anlayışın, sanatçıyı «Yaradan»laştırması bir yana, organizmayı da bilimsel biyolojideki gibi değil, soyut ve ideolojik bir biyolojik model çerçevesinde kavradığını tartışmak gerekir. Antropolojide işlevselcilerin biyolojik modeli gibi, dışına kapalı bir «organizma» Biçimcilerinki. Örneğin, edebi dil kavramları - Biçimcilerin anlayışına göre, edebi eserin dili, dış dünyaya değil, kendi içine dönüktür; «reflexive» bir dil olarak. kelimelerin birbirlerini karşılıklı olarak nitelediği bir bağlam (context) yaratır. Daha sonraki bölümde görüleceği gibi, bu görüşün edebiyatı anlamamıza önemli katkısı olduğunu ben de kabul ediyorum. Ancak, Anglo-sakson Biçimciliğinin edebiyat dili için de, kısaca değindiğim işlevselci organizma için de söylemek istediğim br şey var: Modern biyoloji, biyolojik varlıkların «açık sistemler» olduğunu söylüyorlar; yani, bu varlıklar kendi dışlarındaki varlıkla sürekli bir alış-veriş ilişkisi içindedirler. Konumuz işlevselcilik değil; Biçimci eleştirinin edebî dili eser içinde hapsetmesiyle ilgili, J M. Hawhorne'un Brooks'a yönelttiği bir eleştiriyi tekrarlamakla yetineceğim:

> ...Brooks, bir kelimenin şiirsel anlamını bulmak için sözlük kullanılmasına şiddetle karşı çıkar.. Bu yazıdan, iki başka yazıya geçtiğimizde.. tek bir kelimenin - «yeşil» (green) - anlamını belirlemek sözkonusu olduğunda, sözlük kullanma konusundaki tavrında garip bir çelişki görürüz. İlk yazıda Keats'in kasidesindeki «yeşil»in doğallık, kendiliğindenlik, hayat gibi yan-anlamları olduğunu belirtmekle yetinir, ama ikinci yazıda, şiirdeki «verdant» kelimesinin anlamını değerlendirmeye çalışırken sözlüğe başvurur ve «yeşil» kelimesinin anlamını taşıdığını görür. (30)

İlginç bir durum. Bir bağlamda, şairin belli bir kelimeyi

kullanışı, herhangi bir sözlüğün o kelime için göstereceği karşılıktan çok daha büyük bir zenginlik gösterdiği için, Brooks, şiirsel okumada sözlük kullanımına karşı çıkıyor. Bir başka bağlamda ise, bir kelimenin dilin genel kullanımı içinde taşıdığı çeşitli yan-anlamların taranması şiire bir zenginlik katacaksa, Brooks, sözlüğe başvurmakta bir sakınca görmüyor. Bu çelişkinin Brooks'a özgü olduğunu sanmamalıyız. Biçimciliğin bu kolu, edebî «parole»u, herhangi bir «langue»dan bağımsızlaştırmaya çalıştığı ölçüde, bu yanlışlığa düşecektir. Kaldı ki, Brooks'un sözlüğe başvurduğu ikinci durum kadar, buna gerek duymadığı birinci durum da, yani şiirsel bağlamın sözlüktekinden daha zengin bir anlamlandırma yapabildiği durum da, «langue-parole» ilişkisini çürütmez, tersine güçlendirir. Daha ileride göreceğimiz gibi, edebiyatçının yaptığı işin *özgüllüğünü* görmek için, bu ilişkiyi kavramak da zorunludur.

III. «Yaratma/Yansıtma» Sorunsallarının Eleştirisi

Hayattaki her fenomen gibi sanat da son derece karmaşık bir olaydır. Herhangi bir konuda «mutlak bilgi»ye inanmayan bir kişi olarak, sanat için de *tamamlanmış* (Exhaustive) bir teori kurulamayacağı kanısındayım. Ama böyle düşünmek, herhangi bir teorinin büsbütün geçersiz olduğu yargısı içermiyor. Hayattaki herhangi bir olayı insanlığın anlayış sınırları içinde (bu sınırlar da tarihî olarak belirlenir ve değişir, genişler) mümkün olduğu kadar köklü ve kapsamlı bir biçimde kavramak için, kimi zaman varolan teorileri işlemeli ve geliştirmeliyiz; kimi zaman da - varolan teorilerin toplam yetersizliği gün ışığına çıktığında sözkonusu olaya bakışımızı temelinden değiştirmeliyiz. Bu, bir coğrafi mekânı belli bir yükseltiden bakarak doğru kavrayamayacağımızın bilincine varıp - önümüzdeki engebeler görüşe engel oluyordur - aynı mekâna sözgelişi bir helikopterden bakmaya benzer. Daha «teorik» bir dille söylendiğinde, «sorunsal»ı değiştirmek diyebiliriz buna.

Bu anlamda, «yansıtma/yaratma» sorunsallarının, sa-

natı açıklamakta tek-yanlı ve yetersiz kaldığını, Caudwell'in yaptığı gibi ikisinin ögeleri arasında bir uzlaşma aramanın verimsiz bir eklektizmden başka bir sonuç ve meyeceğini, bu durumda tek çarenin, olayın bütününe yeni bir sorunsal çerçevesinde bakmak olup olmadığını araştırmak ve sınamak olduğunu söylemek istiyorum.

Gerek «yansıtma»nın, gerekse «yaratma»nın eksik kaldıklarını konunun hemen hemen bütün uzmanları kabul edecektir sanırım. Farkedilen eksikliklerin bu öncüller üzerinde giderilemeyeceği ise, belki bu yaygınlıkta kabul edilmiyor. Bu konuda Caudwell tarzında bir «uzlaştırma» girişimlerini tercih edenler çoğunlukta. Bu nedenle, sorunsalın değiştirilmesi önerisi önem kazanıyor.

«Yansıtma» teorisinin bazı eksikliklerine tezin önceki bölümlerinde değinilmişti. Bunlardan birincisi, sanat eserinin değerlendirilmesinde ikili bir ölçüt kullanma zorunluğunu bir türlü doyurucu bir biçimde gideremememesidir. Hayatın ve sanatın karşılıklı konumları gereği, bu ikililik belki hiçbir zaman giderilemez ve giderme çabası da gereksizdir. Gene de, «yansıtma» teorisinin, daha bu aşamaya varmadan önce göze çarpan yetersizlikleri var. Bunlardan biri, neyin yansıtıldığı konusundaki bulanıklık. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, sanatın hayatın yüzeyini mi, özünü mü yansıttığı, buna genel olarak verilen cevaba göre «özünü» yansıttığı kabul edildiğinde, bu özün varolan gerçeklik mi, yoksa olması gereken ya da ideal gerçeklik mi olduğu sorunu ortaya çıkıyor. Dolayısıyla sorun, gerçekliğin ne olduğu sorusu henüz tartışmalıyken, sanatın yansıttığı gerçeklik ne oluyor? Bilim düzeyinde ve felsefe düzeyinde kesinleşmemiş gerçekliğin sanatta yansıtıldığını söylemek bir çelişki olmuyor mu?

Bu sorunlardan biri ve belki en önemlisi. Ne var ki, çözümü «yansıtma» teorisini kuranların elinde değil bütünüyle. «Gerçeklik nedir?» sorusuna cevap arayan herkes aynı yükümlülüğü paylaşıyor. Ancak, sanatın «yansıtma»ya dayandığı teorisini öne sürenlerin, herhangi bir düşünsel sistemin gerçekliği nasıl ve ne ölçüde yansıtabildiğini hesaba

katmaları, kendi iddialarını da bu anlayış çerçevesinde yeniden biçimlendirmeleri gerekir. Bunun için de sorulması gereken ilk soru, *düşüncenin gerçekliği yansıtıp yansıtmadığıdır*. Şimdiye kadarki biçimleriyle «yansıtma olarak sanat» anlayışı, düşüncenin gerçekliği *yansıttığını* tartışılmasına gerek duyulmayan bir veri olarak kabul etmişlerdir. Bu sorunu, az sonra, «bilgi teorisi»ni ele aldığımız bölümde inceleyeceğiz.

Şimdi, «yansıtma» teorisinin başka görünümlerine bakalım. Sanatın hayatı yansıttığını kabul ettiğimiz zaman, bu bize sanatın değeri açısından nasıl bir ölçüt veriyor? Bu soru sorulduğu anda, «yansıtma» teorisinin sözünü ettiğimiz ikili ölçütü, ezeli biçim/içerik ikileminde somutlaşır. Hayatı »doğru» yansıtmanın bir sanat eserini sanatsal olarak değerli kılmadığı konusunda - en azından ilke düzeyinde - herkes hemfikir görünür. Örneğin bir Jdanov bile, bu ilkeyi sözde kabul edecek, sonra da en olmadık eseri başarılı sanat diye öne sürecektir. Böyle bir durumun kuralı bozmadığını kabul etsek bile, «doğru içerik/kötü biçim» ya da «güzel biçim/yanlış içerik» ikilemlerinden yakamızı kurtarmamız güçtür. Bu doğru «içerik» tartışmasının, bizi, yadsımakta genellikle birleştiğimiz «ahlâkçı» eleştiri anlayışlarına sürüklemesi de işin cabası.

Bir başka soru, sanatı «gerçekliğin yansıtılması» olarak tanımladığımız anda, onu düşünsel faaliyetin başka düzeyleriyle rekabet haline sokmamızdır. Scherbina'nın Lenin yorumu - Marksist ve Sovyetik estetiğin bu konuya bakışını temsil ettiği söylenebilir - bu soruyu dolaysızca akla getiriyor:

> Bir eserin imgelemsel içeriği gerçekliğin nesnel imgesine tekabül etmelidir... Lenin'in teorisine göre gerçekliğin temsil edildiği sahicilik derecesi sanatın başlıca ölçütü ve uyması gereken yüce yasadır... Lenin her ciddî edebiyat eserini dönemin edimli tarihî süreçlerini ve olaylarını yansıtan canlı bir insanî belge olarak görürdü. Dolayısıyla, edebiyattan söz ederken her zaman onun bilgisel değerini vurgulamış olması çok doğaldır.(3)

Sorun, edebiyatın bize hayat hakkında doğru bilgi vermesi olarak konunca, felsefe, özellikle bilim, bu işi daha yeterli bir biçimde yapmaz mı? Sanat ve edebiyatın dönemi hakkında, bireysel hayat düzeyinde doğruya yakın bilgiler verse de, bize kazandıracakları, tarihin, sosyolojinin v.b. kazandıracakları yanında çok verimsiz kalmaz mı? Sözkonusu bireysel düzeyde bilgi verse bile, bu bilginin özgünlüğü ne? Bilginin doğruya yaklaşıklığı konusunda karar verebilmek için biz gene başka kaynaklara başvurmak, herhangi bir verili eserin dönemi hakkında söylediklerinin doğruluğunu bu başka kaynaklarla sınamak durumunda değil miyiz? Bu konuda birçok «yansıtmacı» ve bu arada birçok Marksist, sanatı savunur nitelikte sözler söylemişler, sanatın özel bir bilgi alanı olduğunu ve dolayısıyla özelliğine uygun araçlar kullandığını ileri sürmüşlerdir. Buharin bunlardan biri: Plehanov gibi o da bilimin soyut genellemelerle, sanatın ise somut imgelerle çalıştığını söylüyor. Böyle de olsa, bilgi açısından bakmakta ısrarlı olduğumuzda, Lévi-Strauss'un vardığı yargıyı kabul etmek kaçınılmazlaşabilir. Bilginin ancak «teorik/bilimsel» nitelikte olabileceğini, sanatınsa mitik düzeyde söz söylediğini düşünen Lévi-Strauss, uygarlık ilerledikçe sanatın aşılacağını, gereksizleşeceğini ileri sürer:

> Her iki'nin (yani «yaban» düşünce tarzı ile bilimsel düşüncenin) bir arada varolmasının ve karşılıklı içiçe geçmesinin mümkün olduğunu bugün daha iyi anlayabiliyoruz; tıpkı (hiç değilse teoride) doğal türlerin, yabanî durumda olanlarıyla tarım ve evcil'eştirme yoluyla dönüştürülmüş olanlarının bir arada varolabildiği ve birbirleriyle çiftleşerek yavrulayabildiği gibi; ancak - gelişmeleri ve gelişmelerinin gerektirdiği genel koşullardan ötürü - evcillerin vardığı evcil olmayanları yok etme tehdidini taşıyor. Gelgelelim, bu olguya ister sevinelim, ister yerinelim, yaban düşüncenin yaban türler gibi görece korunduğu bölgeler hâlâ vardır; tıpkı sanat gibi: Uygarlığımız sanata bir ulusal park statüsü tanımıştır, böylesine yapay bir formülün bütün avantaj ve dezavantajlarıyla birlikte; ayrıca, toplumsal hayatımızın henüz

«temizlenmemiş» birçok sektöründe, belki kayıtsızlık ya da yeteneksizliğimizden ötürü, çoğu zaman da bizler sebebini bilmeden, ilkel düşünce yaşamaya devam etmektedir. (32)

Hayat hakkında doğru bilgi verme kaygısı ön plana çıkınca, sanat konusunda Lévi-Strauss gibi düşünmek pek yadırgatıcı olmuyor. Çoğu Marksist düşünür bu sonuca varmamakla birlikte, öncülleri Lévi-Strauss'unkinden çok farklı olmadığı için, onların sanatın özgüllüğünü açıklamak için söyledikleri, sanatın gereksizliğinin kanıtı sayılabilir. Bu arada, sanat karşısında aynı saygıyı bile paylaşmayan birçok Marksist (özellikle militan düzeyinde pek çok kişi) sanatın ya hiçbir değeri olmadığını düşünmekten yanadır, ya da ancak propaganda aracı haline getirildiği zaman sanatın bir işe yarayacağına inanma eğilimindedir.

«Yansıtma» teorisinin şu veya bu biçimini savunanlar için de her zaman güçlük çıkaran bir konu, kendi kabul ettikleri hayat değerlerine aykırı düş değerleri savunan sanat eserlerinin nasıl yargılanacağı sorunudur. Örneğin, liberal bir dünya görüşü olan Wayne Booth, bir Nazi kahramanının ideallerini yücelten bir tragedya okursak, böyle bir eserdeki fikirlerden bağımsız bir biçimde eserin güzelliğini ölçmeye çalışmamızın ne kadar güç olacağını anlatır. (33) Marksistler de benzer güçlüklerle sık sık karşılaşırlar; burjuva dünya görüşünü benimsemiş, hattâ anti-komünist olan, ama başarısı kolaylıkla inkâr edilemeyecek bir yazar nasıl değerlendirilmeli? Gerçi Engels'in Balzac üstüne söyledikleri Marksistlere bu güçlük karşısında bir çözüm yolu sağlamış gibidir; ama bunu da her sanatçıya uygulamak mümkün değil. Kaldı ki, yukarıda değinilen ikililik giderilemeyince, bunun da nasıl bir «estetik» ölçü sağladığı sorulabilir? Balzac bilinçli amaçlarına rağmen, sevdiği kralcıları değil de sevmediği Cumhuriyetçileri yüceltiyorsa, bu özellik Balzac'ın eserlerini estetik bakımdan üstün saymanın bir gerekçesi olabilir mi?

Bilinen biçimleriyle «yansıtma» teorisi, bu tür sorulara yeterince doyurucu bir cevap getirmediği gibi, herhangi

bir sanat eserinin şüphesiz önemli bir yanı olan içsel yapısını da gereği kadar açıklamamıştır. Eserde yer alan ögelerin, dışsal hayatla değil de, kendi aralarında, birbirleriyle ilişkilerini aydınlatmakta yetersiz kalmıştır. Teorinin *bu* yapısıyla, böyle eksikliklerin giderilmesi mümkün görünmüyor.

Ne var ki, «yansıtma» teorisinin bir yanlışı, bir eksiği varsa, bunun nedeni, hayatla sanat eseri arasındaki ilişkiyi doğru perspektifte kuramaması; ama, buna karşılık «yaratma» teorisi de böyle bir ilişkinin varlığını reddetmekle sorunu çözeceğiz inancına kapılmış gibi görünür. Oysa bu, büsbütün çıkmaz bir yol görünümü vermektedir. Bu anlayışın gelişme sürecine dikkatle baktığımızda, temel taşlarını koyanların böyle bir kaygıları olmadığını görüyoruz. Wordsworth, Coleridge, öteki Romantikler, hayat hakkında, önemli olduğuna inandıkları şeyler söylemek istemişlerdir. Onların karş çıktığı, Pope'un dediği gibi, herkesin bilip de kimsenin o kadar iyi dile getirmemiş olduğu sıradan hikmetlerle şiir yazma anlayışıydı. İnsanın iç dünyasını yansıtmayan, en güçlü duygularını, coşkularını dile getirmeyen bir şiirin, gerçekçi olamayacağına inanıyorlardı. Ancak, tarihî gelişme, entelektüel gelişme, bu anlayışı içeriksiz bir estetizme kadar getirdi.

Croce-Collingwood çizgisi, Wordsworth'un formülasyonlarında da epey bulanık olan «yaratma» sürecini iyiden iyiye esrarengiz, mistik bir şekle sokar. Bu teorinin sanatı *açıklamak* için getirdiği ilke, «gerçek» sanatın *açıklanamazlığıdır*. Sanat bir yaratma olarak alınınca «Yaradan»a ilişkin bütün mistisizm sanat teorisini doldurur. Özellikle Collingwood'un söylediklerini bir teori olarak tartışmak bile güçtür. Bu düzeyde söylediklerine gelmeden önce, öncüllerini tek tek ele alıp tartışmak gerekir.

Sanatı sanatçının *iç dünyası* haline getirince, gerçek anlamda bir sanat teorisi mümkün olmaktan çıkar. Bundan sonra tek yol, sözkonusu iç dünyayı psikoloji yoluyla incelemek olabilir. Ama yukarıda gördüğümüz gibi, bu da yeterli değildir. En iyi ihtimalle, konu üstüne bilgilerimize

yeni bilgiler ekleyebilir, fakat bütünü açıklamaz. Almanya'da Nazizmi Hitler'in kişiliğiyle açıklamaya çalışmak gibi düpedüz yanlış eğilimlere de yol açabilir.

«Yaratma» teorisinin bu biçimlerinin temel eksikliği sanat eseriyle hayat arasındaki ilişkiyi reddetmeleriyse, aynı yanılgıyı Biçimci anlayış da - değişik sonuçlar vermekle birlikte - paylaşır. Bu teori, ilgiyi, sanatçının «iç dünyası» gibi *a priori* bulanık bir nosyondan görece nesnel sayılabilecek «eser»e çekmekle, «yaratma» sorunsalından kaynaklanan teoriler arasında en tutarlısı gibi görülebilir. Sanat eleştirisinde önemli bir eksikliğin doldurulmasına inkâr edilemeyecek katkıları da olmuştur. Ne var ki, sanatın bütününü açıklayabilecek bir teori olarak o da yetersizdir.

Özellikle geçmiş sanatın değerlendirilmesinde bu yetersizlik kendini gösterir. Edmund Wilson'un doğru bir tesbitle işaret ettiği gibi, (34) Romantizm-sonrası estetik anlayışı, Matthew Arnold'un hazırladığı şiir antolojisinden sonra, şiirin geleneksel alanını daraltır. Arnold, geçmişin uzun, anlatı yapısındaki şiirlerinden, örneğin Milton'un *Paradise Lost*'undan, kendi sanat anlayışına uygun seçmeler yapar. Bu parçalar, yeni estetiğin duyguları dile getirme anlayışına uygun, «lirik» denilebilecek bölümlerdir. Şiir olarak bunların seçilmesi, mantıken, *Paradise Lost*'un daha nesnel, daha felsefi bölümlerinin şiirselliğinin reddini de içerir. Bunlar sanki, gerçek şiiri temsil eden lirik bölümlerin yazılabilmesi için araya konmuş, oldukça arızî, payandalar gibi algılanır. Zamanla, birçok modern sairin yeni estetiği benimsediğini, buna göre yazdığını görürüz. Şiire yalnız bu çerçevede baktığımızda, Biçimci akımın önermeleri haklı gibi gelebilir. Ama burada unutulmaması gereken bir nokta, bu tarz şiirin, bu estetik teorisinin kabullenilmesi üstüne yazılmasıdır. Milton'u, Pope'u, Chaucer'ı veya Homeros ile Dante'yi, bu teoriye gerçek bir anlamda sokmamız, sığdırmamız mümkün değildir.

Gene aynı soruna bağlı olarak, şiir, Biçimci anlayış için daha elverişli bir alandır. Hayatla her zaman için daha ya-

kın bağları olan «anlatı», hikâye ve roman, bu anlayışın sınırlarına daha zor sığar. Gerçi Biçimci okul bu alanda da elinden geleni yapmıştır -ama daha fazla dirençle karşılaşmıştır. Eski romanların şiir gibi okunması, örneğin *Bleak House*'daki sis veya *Our Mutual Friend*'deki çöp gibi merkezi imgelerin tematik incelemesi, Biçimci anlayışın ezeli paradoksunu yaratır. Bir yandan, bu tür eserlerin ihmal edilmiş bir özelliğine dikkati çekmekle olumlu bir iş yapar, bir yandan da romanı böyle temalara, imge ve simgelere indirgemekle kapsamını daraltır. Ayrıca, şiirde olduğu gibi burada da yeni bir yazma tekniğinin oluşumunu hızlandırarak bugünkü hayattan kopuk roman anlayışının yerleşmesine yol açar. (35)

Bu bölümün başında söylediğim gibi, gerek «yansıtma» gerekse «yaratma» sorunsallarının geliştirilmesi, her ikisinin de sağladığı kısmî doğruların bütünleştirilmesinin yolu olamaz. Sorunsalı bütünüyle değiştirmemiz gerekiyor. Eskilerin yerine koyacağımız sorunsal öyle bir bütünlük sağlamalı ki, sanatçıyı, sanat eserini ve okuru, her birinin hayatla ilişkileri içinde açıklayabilsin. Böyle bir çabaya girmenin ilk adımı, *bilgi* sorununu analiz etmek oluyor, çünkü şimdiye kadar ele aldığımız teorilerin kesişme noktası burası.

III

EPİSTEMOLOJİ SORUNU

Bu yeni bölüme de, Caudwell'in soruna ilişkin görüşlerinin özetiyle başlayalım. Caudwell, «yansıtma»nın ortodoks Marksist yorumundan ayrılıyor, sanatı dış dünya hakkında insana bilgi veren bir araçtan çok, insanın duygusal dünyasına hitap eden, içgüdülerini çevreye ve topluma uyarlayan, duygusal bir araç olarak görüyordu. Onun için sanat, özünde, bir yanılsamaydı. Henüz olmayanı anlatarak insanları buna hazırlıyordu. Böyle tanımlanmış bir «yanılsama» belki «ideoloji» değildir. Ama sınıflı toplumun ideolojik yanılsamalarını dile getirmeyi başladıkları için, böyle toplumların sanatı da ideolojik oluyordu. Bir başka söyleyişle, gerçekliği yansıtmaktan iyice uzaklaşıyor, gerçekliği çarpıtıyordu.

Bilimle sanatı, buna uygun olarak da düşünceyle duyguyu ayıran Caudwell, aynı zamanda, pek kolay anlaşılmadığını daha önce izlediğimiz bir «diyalektik»le, bütün bunların «özdeşliği»ni de savunuyordu. Biyoloji ve nörolojiye başvurması, «*cortex*» ile «*thalamus*» üstüne spekülasyonlar yapması bundan ötürüydü.

Öte yandan, daha yüksek bir düzeyde de, «historisist» diye niteleyebileceğimiz bir epistemoloji anlayışı vardır Caudwell'in. Ekonomik üretimle edebî üretim birbirine bir hayli yakındır: «Şiir pıhtılaşmış toplumsal tarihtir, insanın

Doğayla mücadelesinin duygusal teridir.» (36) İngiliz şiir tarihini anlatırken, her akımı, dönemin ideolojik dünyasının bir yansısı gibi ele alır. Bundan anlaşılacağı gibi, Caudwell'e göre toplumsal dönemin ya da toplumsal bütünün bir içsel *özü* vardır. Dönem ya da bütün, bu öze *indirgenebilir*. (Bir dönemin sanat eserinin o dönemin özünü, ideolojisini vb. yansıtması böyle mümkün olur.) Bu özü oluşturan şey ise, Caudwell'in sık sık andığı, insanla doğa arasındaki mücadeleden oluşan Ekonomi'dir. Bu anlamda ekonomi, historisist tarihin öznesi sayılabilir.

Şimdi gireceğimiz epistomoloji tartışması, böylece özetlenen Caudwell'in anlayışının ve ayrıca onun kaynaklandığı görece değişik anlayışların da eleştirisi özelliğini taşıyacak.

İlkin, sanat eserinin tartışılması düzeyinde, eserin hayatı yansıttığı ileri sürüldüğüne göre, bilimsel veya sanatsal insanların düşünsel temsil (representation) araçlarının, gerçekliği yansıtıp yansıtmadığını soralım.

İdealist olmayan, yani maddeci, ama aynı zamanda «mekanik» de olmayan, yani ampirizmden uzak bir anlamda maddeci bir bilgi teorisinin temel ilkelerini bu bölümde sıralamaya çalışacağım. Birinci önermem şu: Nesnenin tarihi ile nesnenin bilgisinin (bilincinin) tarihi ayrı seylerdir. (37) Bu önermeyi şöyle açalım: Madde düşünceden önce ve düşünceden bağımsızdır. Öte yandan, düşünce maddi nesneleri kavramaya çalışırken, bu nesnelerin özünü zihnen temellük (appropriate) edemez. Bir başka söyleyişle, nesne ile nesnenin bilgisi özdeş olamaz. Bu, sözünü eğitim maddeci bilgi teorisini, idealist ve ampirist epistomolojilerden ayıran temel özelliktir. Bu önermeyi örnek üzerinde açalım şimdi.

Dünyanın bir uydusu olan ayın, bir nesne olarak kendi tarihi vardır. İnsanlar ise, kendi gelişmelerinin, yani kendi tarihlerinin değişik aşamalarında, aya çeşitli bilinçlilik düzeylerinden bakmış ve ay hakkında zamanla değişen bilgilere sahip olmuşlardır. Bu bilgilerdeki değişikliğin nedeni, ayın insanlara değişik görünmüş olması doğildir. En on-

ki insan da, en son doğan insan da aynı şekilde görür ayı. Değişikliğin nedeni, bilinçliliğin gelişmesinin her ayrı aşamasında insanların değişik dünya görüşleri, dolayısıyla değişik kavramlar yoluyla aya bakmış olmalarıdır. Ayın gözle yapılabilecek gözleminde de çok fazla bir değişiklik olduğu söylenemez. Çok eski zamanlardan beri insanlar ayın hangi günlerde göründüğünü, hangi günlerde ortadan kaybolduğunu, nereden ortaya çıkıp nerede gözden silindiğini, dolunay haline gelmesinin kaç gün aldığını vb. biliyorlardı. Ama her farklı bilinçlilik düzeyinde bu çıplak verilerin insanlar için anlamı ve dolayısıyla ayın niteliği konusunda yaptıkları yorumların içeriği değişiyordu. İnsanların ilkel den başlayıp gelişen bu bilgilerinin tarihi, ayın kendi tarihinin dışındadır. Bilgilerinin ve yorumlarının değişmesinin nedeni ayın kendisinde olan bir değişikliğin sonucu değil, insanların toplumlarında olan değişikliklerdir. Bilginin bilincin bugünkü gelişkin düzeyi de bu sorunun özünü değiştirmez. Her geçen gün, ay hakkında yeni şeyler öğreneceğiz; yani, nesnenin bilgisinin tarihi, nesnenin kendisinden bağımsız olarak, değişmeye devam edecek. Bu anlamda bilgi, hiçbir zaman mutlak değildir. Ne var ki bu, insan bilgisinin tamamen görece olduğu anlamına da gelmez. Zaman içinde belli bir kesit alarak, bu dilimde gene ay hakkında çeşitli bilgileri karşılaştırabiliriz. O zaman, bunlardan birinin, ötekilerden daha doğru bir bilgi olduğunu görürüz. Teorilerimizi sınama imkânını bulduğumuz ölçüde, benzerleri arasında bir teorinin doğruluğunu ispatlayabiliriz de. Gene de, bu ispata dayanarak, nesnemiz hakkındaki bilginin tamamlandığını söyleyemeyiz. (Burada, «nesne» ile anlatmak istediğim, örneğin geometrinin nesneleri gibi, «Kapalı» sayılabilecek kavramlar değil, «açık sistemler»dir.)

Bilginin mutlak olmayışının nedeni, nesnenin metafizik, bir özü, kendisini o nesne yapan bir özü olmayışıdır. Genel olarak «bilgi» hakkında bunu söylediğimizde, özel olarak sanatta «yansıtma» teorisi üstüne de bir şey söylemiş oluyoruz. Çünkü bu teorinin temeli, Aristoteles'deki tanımı,

sanatın, *hayatın özünü* yansıtması gereğidir. Ancak, «yansıtma»nın bu açıdan eleştirisine girmeden önce, bu «öz» konusunu biraz daha açmamız gerekiyor.

Her çeşit idealizm, nesne ile onun kavramı arasında bir özdeşlik kurar. Bu, idealist düşünce tarzının içsel bir gereğidir. Maddi dünyanın gerçekliği kabul edilmediğine göre, bu duyusal dünyada varolan nesneler, aşkın bir gerçekliğe tekabül etmelidir. Basit ama genel bir örnekle, Platon'a göre bir masanın, formlar dünyasındaki masa idesini yansıtması gibi. Dolayısıyla, nesnenin özü, kavramı ile özdeştir.

Ampirizm soruna başlangıçta değişik görünen bir biçimde yaklaşır. Nesnenin gerçekliği kabul edilmiştir. Bizim dışımızda, bizden bağımsız bir dünya vardır. Bu dünyayı nasıl bilebiliriz? Ampirizmin ilk kurucularından Descartes'ın bu soruya verdiği ünlü cevapla başlayalım. Descartes, «balmumu» örneğini verir. *Meditations*'ın ikinci bölümünde, balmumunu nasıl tanıdığımızı sorar, ilk ağızda bu nesneyi tadıyla, kokusuyla, rengiyle, ele gelişiyle vb. tanıdığımızı anlatır. (38) Ama ısıtınca, balmumuna ne olur? Bütün bu nitelikleri değişir. Gene de, onun balmumu olduğunu biliriz. Descartes bu örnekten, duyuların aldatıcı olabileceği (her ne kadar bize bu duyuları Tanrı vermişse ve Tanrı bizi aldatmasa da), bu nedenle ancak aklın faaliyetiyle bilgi edinebileceğimiz sonucunu çıkarır. «İkincil nitelikleri» değişse, duyusal bilgilerimize göre tanınmayacak kadar değişmiş de olsa, balmumunu balmumu yapan bir özü vardır. İşte insan zihni bu özü temellük ettiği zaman «balmumunun *bilgisini*» alır, kavrar.

Böylece Descartes ampirizminin de, idealizmden pek farklı olmayan bir biçimde, nesne ile nesnenin bilgisi arasında bir özdeşlik kurduğunu görüyoruz. Althusser bu konuda Michelangelo'nun heykel yapmayı betimlemesini bu bilgi anlayışını aydınlatacak bir örnek olarak sunar. (39) Heykeli nasıl yaptığını soranlara, «fazlalıkları atarak» demektedir Michelangelo. Descartes kavrayışındaki nesnenin bilgisi de, taşın içinde gizli yatan heykel gibi, nesnenin

içinde yatmaktadır. Althusser, gene aynı yerde, altın madenini çıkarma işlemini hatırlatır. Saf altın nasıl katışık toprağın içinden süzülüp çıkarılıyorsa, nesnenin bilgisi de (Descartes'ın balmumunun yanıltıcı «ikincil nitelikleri» gibi) nesnenin bir tür fazlalığı sayılan parçalarından ayıklanır.

Ampirizmin başka versiyonlarında, bilgi sorunu Descartes'dakinden farklı biçimlerde konulur. Gene de, nesne ile bilgisinin özdeşliği konusunda fazla değişiklik görülmez. Ancak, Descartes'ın epistemoloji formülasyonu burada ele aldığımız «yansıtma» sorunsalını son derece iyi özümlediği için, bu örnek üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gereğini duydum. Descartes'ın balmumu örneği, sözgelişi Lukacs'ın sanat anlayışı açısından geçerlidir. Caudwell'den biraz farklı yolda olsa da gene historisist bir alanda ilerleyen Lukacs'a göre, «dönemin özü» vardır. Dönemler oldukça simetrik bir tarihi gelişmenin evreleri, duraklarıdır. Bilim adamı gibi sanatçının da bu dönemin *özüne* inmesi gerekir. Bunu yapmak için, o da fazlalıkları ayıklamalıdır. Lukacs, naturalist akıma, en çok bunu yapmayıp, eserlerini «anlamlı» (significant) olmayan yığınla ayrıntıya boğdukları için karşı çıkar. Bu ayrıntıların getirdiği aşırı ve gereksiz somutluk yüzünden «evrensel» ortaya çıkamaz. Buna karşılık, belli ülkelerin tarihleri de «evrensel»i yakalamaya yatkın değildir. Örneğin Manzoni, büyük bir yazar olabilmek için gerekli yeteneklere sahiptir, ama büyük roman yazamaz, çünkü İtalya tarihi evrensel tarihi gelişmeye uymaz. «İtalya tarihi, Manzoni'nin dehasına bu tükenmez konu eşitliğini sağlamadı.» (40) Aynı şey Amerika'da Fenimore Cooper'ın da başına gelir; «toplumsal karşıtlığın dolaysızlığı ve düpedüzlüğü onun sanatsal dünyasının yoksullaşmasına yol açıyordu.» (41) Yani, «yaratma» sorunsalının tersine, burada, sanatçının kendi yeteneği tamamen arka plana itilmiştir. Tarih, sanatçı yoluyla, kendini anlatır. Anlatan tarih elverişli değilse (yani Lukacs'ın tasarladığı evrensel gelişme şemasına uygun değilse) ortaya çıkan eser yeterince büyük olamaz. Alman yazarı Alexis de kendini

bu kadardan kurtaramaz Lukacs'a göre: «Ama işte bu yetenekli ve keskin görüşlü gerçekçide Alman konularının darlığı kendini daha çok belli eder». (42)

Görüldüğü gibi, Lukacs'ın aşırı historisizmine gelindiğinde, sorun artık belirli ve tikel bir tarihin özünü temellük etmek ve yansıtmaktan da ibaret değildir: «*Tarih*»in özüne temellük etmek gerekir. Böyle bir anlayış, toplumsal olarak belirlense de, gerçekliğin insan zihninde yansıyacağı görüşünü içerir. Gerçeklik, iki katlı bir varlıktır. Özü ve fenomenleri vardır (yukarıda, Scherbina'nın da aynı şeyi söylediğini görmüştük), sanatçının yapması gereken, fenomenleri aşarak özü yakalamaktır. Bunu, «Somut evrensel» olan «tip»i yaratarak gerçekleştirir. Böylece Aristoteles ile Lukacs'ın, Descartes ile Scherbina'nın, bilginin temellükü işlemini meyvanın çekirdeğini çıkarmak, topraktan altın çıkarmak şeklinde formülledıklerini görüyoruz. Ortada bir ayıklama, soyma analojisi var.

Biz şimdi, buna alternatif olarak savunduğumuz bilgi teorisine gelelim: Bu yeni anlayışa göre bilgi ve düşünce, zihne yansıyan bir şey değil, *zihnin ürettiği* bir şeydir. Dolayısıyla, mutlaka bir analoji yapmak gerekiyorsa, bu bir «soyma» değil, bir «giydirme», bir «ayıklama» değil, bir «inşa» (konstrüksiyon) analojisi olmalıdır.

İdeoloji bir yansıma değil, bir *üretimdir*. Destutt de Tracy'den Feuerbach'a kadar, ideolojiyi klasik sorunsal içinde ele alanlar, bunun, gerçekliğin tersyüz edilmiş biçimi, yanılsama olduğunu söylemişlerdi (Caudwell'de de egemen olan anlayışın böyle olduğunu gördük). Buna karşılık biz, ideolojinin, somut bir toplum bütünü içinde, somut pratiklerle üretildiğini öne sürüyoruz. Pascal'ın dediği gibi, «diz çökün, dudaklarınızı dua ederek kıpırdatın inanacaksınız». (43) İnsanlar dini inançlarından ötürü dua pratiğini keşfetmezler, somut dua etme ayinini yerine getirirerek inanırlar. Dini inanç, dini *aygıt* (aparat) içinde üretilir. Aile, aile ideolojisini, mesleki kuruluş, lonca veya sendika vb. meslek ideolojisini ve ahlâkını, politik örgüt politik ideolojiyi üretir. Bu anlamda fikirler, inançlar, kı-

sacası ideoloji *maddidir*. Bir hammaddenin dönüştürülerek ürün haline getirilmesidir. Hammaddesi ise, daha önceki düşünceler, inançlar v.b., yani daha önceki verili ideolojidir.

Gramsci'nin deyimiyle ideoloji, bir topluluk halinde yaşayan insanları ve toplumun çeşitli düzeylerini bir araya getiren, birbirine perçinleyen «sıva»dır. İnsanlar, aynı ideolojiyi paylaştıkları ölçüde birlikte bulunabilir ve birlikte iş yapabilirler. Şu halde, ideolojinin birincil görevi, bir arada bulunan insanlara bir «ortak kimlik» vermektir. Bu, Althusser'in «İdeoloji bireyleri özne olarak adlandırır» (interpellate) dediği süreçtir. (44) Totemci klanda yaşayan ilkel topluluğun üyeleri, totemlerinin kimliği altında birleşmişlerdir. Aile yapıları ve bütün kurumları, bu ortak kimliğin yönetiminde işler. Sözgelişi «baykuş totemi» kimliklerine göre, «serçe totemi» kimliğinde birleşmiş olan bir klandan kız alır, «devekuşu totemi» kimliğinde birleşmiş klana kız verirler v.b. Her özgül grubun kimliği, kendinden başka gruplarla gireceği ilişkileri belirler. Bu anlamda «ideoloji», insanların gündelik davranışlarını yöneten değerleri, ilkeleri verir. Bunu vermesinin yolu da, bir yüce «Özne» yoluyla (bu, Tanrı, Millet, sınıf v.b. olabilir), bireyleri, bu yüce Özne ile aynı özü paylaşan «özneler» hale getirmesidir. İşte bu aynı özü paylaşma edimi, bireylerin yanyana hareket etmesini sağlayan «sıva» işlevini yerine getirir.

1. İdeoloji ve Bilgi

Bu niteliğiyle ideolojinin bize *bilgi verdiği* söylenebilir mi? «Bilgi» derken kastettiğimiz şeye bağlı bu sorunun cevabı. Eski Yunan'ın mitolojik çağında ayın evrelerinin «Artemis -Selene- Hecate»ayrımı, elbette bize ay hakkında *bilimsel* bilgi vermez. Ama bu ayrımı yapan topluma kendi içsel ilişkileri konusunda bilgi veriyordu. Bu, ayın görece bilimsel diyebileceğimiz bilgisinin, doğuş ve batış süresinin v.b. (bunlar şüphesiz ilkel bilgiler, ama bir nesne olarak ayın davranışının nesnel bilgisi olduğu ölçüde, en azından

bilim-öncesi —proto-scientific— bir bilgi olduğu söylenebilir) yanısıra, ona paralel olarak varolan, ama anlamı aya değil, topluluğun kendi içsel ilişkilerine bağlanması gereken bir bilgidir. Nitekim, topluluk-içi bir bilgi işlevi gördüğü içindir ki, biz de bu ideolojileri inceleyerek topluluğun içsel örgütlenişi, toplumsal ve ideolojik yapısı üstüne varsayımlar kurabiliyoruz.

Ideolojik bilgi ile bilimsel bilgi arasında şüphesiz bir çelişki vardır. Ama aynı zamanda, zorunlu bir bağlantı ve tamamlayıcılık özelliği de vardır. Godelier'nin dediği gibi, iki düşünce tarzı, somut gerçek hayatta insanın denetleyebildiği ile denetleyemediği arasındaki karşıtlıktan doğar. (45) İnsanın, kendi dışındaki hayatı denetleyebilmesi için, bu hayat hakkında bazı doğrulanabilir bilgileri olması gerekir. Yukarıdaki örneğe göre, sözkonusu Yunan toplumunda yaşayan bir birey, ay hakkında bazı şeyler bilmektedir. Örneğin, mehtapta yerine getirilebilecek bir işi yapmak için hangi günü beklemesi gerektiğini bilir. Ama bunun ötesinde bir bilgisi yoktur ay hakkında. Dolayısıyla bilmediğini (denetleyemediğini) bildiği ölçüler içinde açıklar. Bildiği, kendi toplumu olduğu için, çevresindeki nesnelerin ilişkilerini de kendi toplumsal ilişkileri gibi düşünür. Bu, daha ilerde üzerinde durmamız gereken, «analojik düşünce» tarzıdır. Bu düşünce tarzı sonucunda, ampirik olarak belli günlerde doğan, büyüyen, sonra da belli günlerde yok olan ay, *aynı zamanda*, bakire, gelin ve kocakarı olur.

En kısa biçimde dile getirecek olursak, ideolojik düşünce, «insan-merkezli»dir (anthropocentric). Bilimsel bilgi elde edebilmek için insanın aşması gereken ilk engel, nesnelerin bu insan merkezli kavranış biçimidir. Bu, bir yandan entelektüel bir süreçle gerçekleşir. Şöyle ki, belli bir nesne (gökteki yıldızlar, elementler, toplum ve tarih, insan bilinci vb —herhangi bir gerçeklik düzeyinde yer alan herhangi bir nesne) üzerine *bilimsel* tarzda düşünen bir insan, çok zaman sanıldığı gibi, o nesne ile dolaysız bir karşılaşma ilişkisi içinde değildir. O nesneye, insanların kendisinden önce o nesneye bakarak kurmuş oldukları çeşitli tasarımlar ara-

sından bakar. Örneğin Galileo, dünya ile güneşin karşılıklı ilişkisine, Ptolemaios'un astronomik sistemi ve Platon'un felsefesi ya da Pitagoras'ın matematiği *dolayımıyla* bakmak zorundaydı. Güneşin konumuyla ilgili yeni görüşünü, bu eski görüşlerin kimisinden değişik biçimde yararlanarak, kimisinden tamamen kendini kurtararak vardı. Öte yandan, yeni buluşunu, ancak eski ideolojinin kalıpları içinde açıklayabilirdi. Darwin'in, aslında aşmış olduğu Malthus terminolojisi içinde, Marx'ın, aslında çürütmüş olduğu Hegel terminolojisi içinde konuşması gibi, Galileo da buluşunu Platonik kavramlarla açıkladı. Galileo'nun bilgi alanına yeni açtığı ufkun verimini toplamak, daha sonraki filozofların işi oldu. Galileo'nun temelini atıp geliştiremediği yeni görüşler, Kartezyen atelyesinde dövülerek yeni felsefe kategorileri haline getirildi. (46) Bütün bunlar, bilimsel bilgilerle ideolojik bilgi arasındaki karmaşık ilişkilerin örnekleridir.

Özetlemek gerekirse, Ptolemaios'un sistemi, insan merkezliydi. Güneşi dünyanın çevresinde döndürerek, insana kendi öznel anlayışına uygun düşen şerefli bir yer veriyordu. Galileo, yalnızca nesneler olarak güneşle dünyanın v.b. yerlerini değiştirmedi, bu astronomik anlayışa dayalı bütün bir dünya görüşünü temelinden sarstı. Başına gelenlerin nedeni budur.

Şu halde ideoloji içinden geçerek bilimsel bilgiye varmanın ikinci koşuluna da gelebiliriz. Yukarıda, böyle bir bilgiyi «inşa etmenin» entelektüel sürecini anlattım. Gelgelelim, bir ideoloji, egemen olduğu toplumdaki bütün insanları, başkasını düşünemeyecekleri bir «sıva» olarak sarıyorsa, bir bireyin bu sıvayı çatlatmak istemesi için de neden kalmaz. Topluluğun iç ilişkilerinin değişmeye başlaması, sıvayı kendiliğinden çatlatır. İdeoloji, içinden bakıldığında, her zaman uyarlı ve tutarlı bir yapıdır. Çelişkileri, dışından bakıldığı zaman görülür. Ama ideolojinin işlevi de, zaten, kendisine dışarıdan bakılmamasını sağlamaktır. Örneğin, insanlara sofuca çile çekmeyi öğütleyen bir dini ideoloji, uzun bir zaman, kendileri büyük bir lüks

içinde yaşayan papazlar tarafından halka anlatılabilir. Topluluğun ve dolayısıyla ideolojinin içsel konsolidasyonunu bozan bir durum yoksa, ideolojinin içsel uyarlılığı dıştan bakılınca görülen çelişkilerini örteblir. Ancak böyle bir toplum kendini saran maddi koşulların etkisiyle bir değişim doğrultusunda zorlandığı zaman ideolojinin başından beri içerdiği ikiyüzlülük açığa çıkar. Dolayısıyla, ideolojik çemberi yarıp bilimsel bilgiye varmanın, entelektüel sürecin dışında yer alan bir başka koşulu da olmalıdır. Bu, toplumun genel koşullarıdır. Bu bakımdan, Galileo'nun buluşunu Avrupa toplumunun radikal bir değişime gebe olduğu bir tarihî anda yapmış olması bir raslantı değildir.

Böylece, bilimsel bilgiye karşılık ideolojinin, *kapalı bir sistem* olduğunu söylememiz gerekir. Kapalıdır, çünkü bir topluluğun üyelerinin kendilerini kendilerine açıklamaya yönelik bilgisidir. Bu bakımdan, topluluk üyelerinin kendileri hakkındaki bilimsel bilgileri değil, kendilerini tasarlayış biçimlerinin bilgisidir. Dolaysız olarak, bireyin hayatını yaşamasından doğar; bir başka söyleyişle, bireyin kendi hayatıyla *yaşanan* ilişkisinden kaynaklanır ve bunu yansıtır. Ne var ki, bireyin gündelik hayatını yaşaması, bilimsel ilkelere göre düzenlenmiş bir şey değildir. Birey, günlük hayatını, topluluğunun kendisine verdiği yüce «Özne» ile özdeşlik içinde geçirir. Topluluk, gerçeklikle kendi ilişkisini, sözkonusu «Özne» yoluyla *hayali* bir biçimde kurduğu için, dolayısıyla ideoloji, bireyin kendi hayatıyla *hayali* ilişkisini yaratır. Bu anlamda, Pamuk Prensesin üvey annesinin aynası gibidir ideoloji.

«Kapalı bir sistem» derken, bunu yalnız *mekâna* ilişkin terimler içinde düşünmemeliyiz. Bir ideolojinin kapalılığı, kendi dışındaki ideolojilere kapalılığı anlamına gelmez. Çünkü ayrı mekânlarda oluşmuş ideolojilerin birçok ortak öge içerdiğini görüyoruz - aralarında herhangi bir alışveriş ilişkisi olmaksızın. Öyleyse, değişik topluluklarda değişik ideolojik bütünlükler olmakla birlikte, ideolojinin

biçimsel özellikleri ortaktır. Yalnız senkronik olarak değil, diyakronik olarak da böyledir bu. Şu halde ideolojinin «kapalılığı», özünde, tarihe karşı bir kapalılıktır.

Ideolojilerin bir tarihinden söz etmek elbette mümkündür. Zaman içinde toplumlar değişmiş, ideolojileri de değişmiştir. Ne var ki, onları ideoloji yapan ortak özellikler değişmemiştir; yani, ideolojilerin tarihi vardır, ama ideolojinin tarihi yoktur. Bunu söylemek, bizi düşüncenin ne olduğu sorusuna getiriyor.

2. *Düşüncenin Biçimi ve İçeriği*

Çağdaş bilim adamları arasında, düşüncenin yapısı üstünde en fazla durmuş olanlarından biri, Claude Lévi-Strauss Onun bir sözü, bu konuda, neredeyse Platonist bir idealist gibi düşündüğü izlenimini veriyor.

> Ne zamandan beri düşünen varlıklar var? Hiç fikrim yok, fiziksel antropoloji üstüne çalışan meslektaşlarımın da bir fikri olacağını sanmıyorum. Hattâ daha ileri gidip diyebilirim ki, bu gelişme içinde insanın düşünmeye başladığı anı teorik olarak tespit edebileceğimizden bile şüphedeyim. Onun için, düşüncenin insandan önce başladığını söylemekten yanayım. (47)

Ama Lévi-Strauss gibi bir bilim adamının bu paragraftan edinilen ilk izlenimin bize inandıracağı gibi kaba bir idealizm yapması herhalde mümkün değil. Nitekim, Savage Mind'da (La pensé sauvage) aynı iddia daha tutarlı bir çerçeveye oturtulur:

> Praksisin düşünce olarak yaşanabilmesi için, ilkin düşüncenin (tarihî değil, mantıkî bir anlamda) varolması gerekir: Yani, başlangıç koşulları, psikenin ve beynin, onlar olmadıkça ne praksis ne de düşünce olacak şekilde, nesnel yapıları biçiminden verilmiş olmalıdır. (48)

Bu sözlerden yola çıkarak uzun bir Lévi-Strauss eleştirisine girmek, nesnelerin yapısıyla düşüncenin yapısı arasında özdeşlik kurduğunu söylemek v.b. mümkün. Ama bun-

lar hem konumuzun dışında, hem de şu anda, Lévi-Strauss'un bu alıntılarında bize yol gösterebilecek bir ipuçunun varlığı önemli, Lévi-Strauss, düşüncenin yapısını beynin yapısına bağlıyor belli ki. Bu, son analizde, doğru. Beynin yapısı değişmediğine ya da bin yıllar boyunca çok az değiştiğine göre, düşüncenin yapısı da değişmiyor. Böylece, «düşüncenin biçimsel yapısı» diyebileceğimiz yanı, insan tarihinden önce ve hattâ insan tarihinin dışındadır, çünkü beyin yapısı olarak, *maddenin tarihinin bir parçasıdır*. Şimdi buna, Marx'ın bir sözünü de ekleyelim:

> Düşünce süreci koşullardan doğduğuna, kendisi **doğal bir süreç** olduğuna göre, gerçekten anlayan düşünce **her zaman aynı** olmalıdır ve ancak tedricen, gelişmenin olgunluğuna ve bu arada düşünmeyi yapan organın gelişmesine bağlı olarak değişmelidir (49).

Bu alıntıda, şu anda tartışmakta olduğumuz noktada Marx'ın da Lévi-Strauss'dan farklı bir şey söylemediğini görüyoruz. «Biçimsel yapısı» açısından düşünce, görece statik; gelişmesi, bu işlemi yapan biyolojik organın gelişmesine bağlı; dolayısıyla, son analizde, insan tarihinin değil, maddenin tarihinin bir parçası.

Şu halde, «tarih boyunca insan düşüncesi değişmiştir» gibi bir söz söylediğimizde, ne demek istiyoruz? Düşünceyi düşünce yapan soyut biçimlerin, yapının değil, düşüncenin içeriğinin değiştiğini söylemek istiyoruz. Düşüncenin içeriğinin değişmesi ise, son analizde, düşüncenin içinde üretildiği toplumsal bütünün değişmesiyle gerçekleşir. Öyleyse, değişik ideolojilerin içeriği değişmekle birlikte, ideoloji değişmiyor; bilimsel buluşlar ve teoriler değişmekle birlikte (Newton ve Einstein neredeyse apayrı dünyaların insanlarıdır) bilimsel düşüncenin biçimi değişmiyor; bundan sonra göstermeye çalışacağım gibi, sanatın da yöntemi, türleri, teknikleri değiştiği halde, onu sanat yapan temel özellik kalabiliyor.

Ideoloji, bilim ve sanat (ayrıca, felsefe, din v.b.) düşüncenin gerçeklik karşısında aldığı biçimlerdir. Ve zaten bu

somut biçimler dışında «düşünce» diyebileceğimiz bir şey yoktur.

Saydıklarımız arasında genel anlamda «ideoloji», ham, verili biçimiyle bilinçlilik, aynı zamanda da öteki düşünce biçimlerinin önceden verilmiş hammaddesidir. Bu yalın (şüphesiz ancak soyutlayarak düşünebiliriz böyle «yalın» bir hali) durumunda hem çok şey, hem de hiçbir şeydir; çünkü bir yandan Aristoteles'in niteliksiz «töz»ü gibi bir şey, bir yandan da her türlü düşüncenin onsuz edilmez temelidir. Bütün insan düşüncesi gibi o da dil içinde taşınır, dilden ayrılmaz, bir bakıma dilde içkindir. Bu dil kavramı, Lévi-Strauss'un sorduğu, düşüncenin ne zaman başladığı sorusuna görece somut bir cevap verebilir. Düşünce ile dilin, nesnel gerçeklik karşısında insan davranışının temelde birleşen iki görünümü olduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim, bilimsel söylemi ideolojiden, ya da bilimsel söylemi sanatsal söylemden ayıran şeyin dilin «duygusal» veya «göstersel» kullanımı olduğunu söyleyen Richards'a ve onu izleyen Caudwell'e katılmıyorum. Bence her ikisinin de farklılığını (ikisi, yani bilimsel ve sanatsal söylemler) ve özgüllüğünü oluşturan şey, temelleri olan ideolojiye karşı aldıkları tavır ve kendilerine ideoloji içinde verili olanı, kendi özerk alanlarında *«eklemleme»* biçimleridir. Farklı eklemlemenin sonucunda, şüphesiz, dilin «kullanımı» da değişmiş olabilir, ama farklılık yalnızca bu «kullanım» çerçevesi içinde açıklanamıyor. Ana sorun, ideolojinin ***dönüştürülmüş*** biçimidir.

3. *İdeolojinin Ögeleri ve Eklemleme*

İdeoloji, sık sık değindiğim gibi, en ham haliyle düşüncedir. Hattâ bunu Aristoteles'in «töz»üne bile benzettim. Ancak bu idealist «töz», soyut olduğu için, homojen bir «continuum» gibidir. Benim sözünü ettiğim idoloji ise kesintili bir birliktir. Resimsel bir benzetme yapacak olursak bunu, bir tren halinde birbirine bağlanmamış vagonlara benzetebiliriz. İdeolojik ögeler, bu durumlarında, oldukça

keyfi bir birliktelik içindedirler. Daha anlamlı bütünler oluşturmaları için birbirlerine eklemlenmeleri, yani vagonlardan bazılarının seçilip sıralanarak tren haline getirilmesi gerekir. Bu bakımdan ideolojik ögelerle yapısalcı dilbilimin «sentagma» ve «paradigma»ları, ya da daha alt düzeyde, «fonem»leri arasında bir paralellik vardır. İdeolojik ögelerin keyfiliğinin mikro düzeyde bir örneğini vereyim: Türkçede, aynı somut, fiziksel durum için söylenen, ama bütünüyle karşıt anlam ifade eden iki atasözü var: «İyi adam lafının üstüne gelir» ve «İti an, taşı al». Durum aynıdır, birkaç kişi orada olmayan birinden söz ederken, sözü edilen kişi çıkagelir. Bu somut fiziksel durumda sözkonusu iki atasözünden hangisinin seçilip kullanılacağı orada bulunanlarla sözü geçen adamın ilişkisine bağlıdır. Sonradan gelen «iyi adam» sayılıyorsa biri, «kötü adam» sayılıyorsa öteki kullanılacaktır. Dolayısıyla iki atasözü de, herhangi bir gerçekliği anlatmaktan bütünüyle uzaktır; yani, sözü üstüne gelmek gelenin iyiliğinin de, kötülüğünün de kanıtı değildir. Sorun, orada bulunan kişinin kendi öznel durumunu açıklamasıdır.

Ama bu bireysel ve geçici durumları aştığımızda, ideolojinin bu kadar keyfi olmadığını; her zaman belli bir mantığı, sistematiği olduğunu da görüyoruz. Buna dayanılarak, genellikle, «sınıf ideolojisi»nden söz edilmiştir. Sınıflı toplumun «yanılsama»sından söz ederken Caudwell'in dayandığı temel anlayış da (başka birçok Marksist gibi) budur. Bu anlayışa göre, egemen sınıf, hayatı kendi çıkarlarına göre yorumlar: Bu yorumlama, bize o sınıfın ideolojisini verir. Sınıfın «egosantrik» bakışını yansıttığı için gerçekliğin «yanılsamalı» bir imgesini verebilir, ancak bu niteliğiyle, görüşün sahibi sınıfı da gerçeklikten uzaklaştırır; ne var ki, bu sınıf toplumda egemen olduğu için, kendi görüşünü egemenliği altına aldığı sınıflara da kabul ettirir. Böylece egemen sınıfın yanılsaması, bütün toplumun yanılsaması haline gelir. Gelgelelim, toplumda değişik sınıflar varsa, değişik ideolojiler de olmalıdır. Marksist teori, genellikle, bu noktadan sonra büyük bir karışıklığa düşer.

Caudwell'in oldukça basit «üstyapı» teorisinden Lukacs'ın ya da tamamen karşıt akımdan gelen Poulatzas'ın teorilerine kadar, açıklanmamış birçok sorun vardır. Örneğin Lukacs hem «işçi sınıfına bilinç dışarıdan gelir» (Lenin) tezini kabul eder, hem de tarihin öznesi olarak proleteryanın bilincini dünyanın doğru bilinci gibi görür (Bu historisist yorumun değişik bir biçimini Gramsci'de buluruz). Poulantzas, bazı olguları açıklamak için daha çok çaba harcar: Farklı sınıfların ideolojik *etkilerinin* karşıt sınıfların söylemlerine geçebileceğini kabul eder. Ona göre, egemen sınıfın büyük ölçüde kendi ideolojisiyle oluşturduğu bir egemen ideoloji vardır; tabi sınıflar da bunu benimser. Ama bu tabi sınıfların da ideolojisi, işçi sınıfı içinde *etkilerini* yayarak, «sendikalizm» gibi düşünce biçimleri yaratabilir; buna karşılık, işçi sınıfı da burjuva ideolojisi içinde kendi *etkilerini* duyurup, örneğin Owen veya Fourier tarzında «utopik sosyalizm» anlayışları yaratabilir. (50)

Geçmişteki teorisyenlere oranla, Poulantzas, karşısında dikilen olgulara karşı daha cesur bir mücadele vermektedir. Dolayısıyla ortaya daha karmaşık bir teorik bütünlük çıkarabilmektedir. Ne var ki, bütün teorik titizliklerine rağmen cevaplandırılamayan sorular kalır aklımızda. Burjuva ideolojisi hem ayrı kalıp, hem de başka sınıf ideolojilerine taviz vererek egemen ideoloji haline nasıl girer. Tabi sınıfların, örneğin işçi sınıfının, hem kendi sınıf ideolojilerine sahip olmaları, hem de egemen ideoloji içinde yaşamaları nasıl mümkün olur? Poulantzas'da bu tür sorulara karşı yeterli teorik açıklamaların bulunamamasının nedeni, Laclau'nun çok doğru bir tesbitle işaret ettiği gibi, (51) ideolojik ögelerin sınıf temeline indirgenmesi gerektiği anlayışından kendisini kurtaramamasıdır. Böylece, bütün teorik inceliğine rağmen, geçmişten devraldığı bayağı Marksizmin belirleyici sorunsalından dışarı çıkamaz. Sınıf aidiyeti kesin olan ideolojik ögeler, bu özellikleriyle, geçişgenlik imkânından yoksundurlar. Bu yüzden, örneğin burjuvazi proletaryadan ideolojik bir öge alır ve burjuva düşünürü Owen, «utopik sosyalizm»in kendine özgü bir formülasyo-

nunu yapar; ama bu öge, bu formülasyon içinde, hep bir «proleter öge» olarak kalır, sınıf aidiyetini değiştirmez. Bir başka söyleyişle, belli bir sınıf ideolojisinden doğan ögeler başka sınıfların ideolojilerine «pasaportlu» olarak giderler ve kendilerine sorulduğu zaman, kendi uyrukluk durumlarının belgesini her zaman çıkarıp gösterebilirler.

Laclau ise, «sınıf ideolojisi» kavramını reddetmemekle birlikte, ideolojik *ögelerin* sınıf aidiyeti olacağına karşı çıkıyor. Ona göre, ögeler, ortaktır. Sınıf ideolojisi; bir sınıfın, ortak olan bu ögeleri kendi dünya görüşü doğrultusunda eklemlemesinden oluşur. Bu konuda, kendi halk masallarımızdan iki kısa örnek vereyim.

> Buralarda vaktilen pinti bir ağa varmış. Kulu seyidi gözetmez, yoksuldan bir çanak südü esirgermiş. Monzur çoban, acından ölecek bir garibe acıyıp, parasız bir çanak süt verdi, deyi ağası kızmış, sopayı alıp dövmeye, Monzur çobanı kovalamış. Çoban bu kayalara varanda süt dolu bakracı yere çalmış, sütler köpürüp kayalardan akmaya başlamış. Tanrının sevgili kulu Monzur coban, ağanın el ne düsmeve, deyi güvercin olup kayanın kovuğu içinde kaybo'muş. O gün bu gün, süt beyaz dökülürmüş sular kayalardan...
>
> Şu ayıyı görür müsün kurban? Zamanında seyidin bedduasına uğramış yoksul bir marabadır. Biçare adam, seyidin cer toplamağa geldiğini gören de, kerevet'n altına gizlenmiş. Avradına: «Seyide evde olmadığımı söyleyip, sav gitsin!» demiş. Seyit, kolay sav'acak adam mı? Cer'ini, bağışını almadan gider mi? He vallaha da, ciğerini söker. «Erim evde yoktur.» diyen kancığın sözüne inanmayıp, Kom'un her köşesini araştırmış Seyit. Biçare yoksul marabayı kerevetin altında bulanda, elindeki değneği dokandırıp «Kalk ayı!» demiş. Adamcağız kerevetin a'tından böyle bir ayı olup çıkmış. Şimdilerde dağda gezen kara ayılar onun torunlarıymış. (52)

Masalları aktaran Kemal Bilbaşar, her ikisine de «toplumcu» bir hava katmaya çalışmış, ama ikincinin aslında, yoksul köylü açısından değil, cer toplayan seyit açısından anlatıldığı belli oluyor. İki masal da özde aynı biçimsel

özelliklere sahip. İkisinin de, birtakım varlıkların oluşumunu açıklayan «aetiological» mitlerin masala dönüşmüş şekilleri olduğu anlaşılıyor. İkisinde de, bu tür mitlerin temel özelliği olan «metamorfoz» ögesini görüyoruz. Ama, metamorfozun ahlâkî imlemi (significance) iki masalda değişiyor. Her ne kadara ikincide de cer vermek istemeyen köylünün yoksulluğu vurgulanmış olsa bile, bu köylünün ahlâki bir suç işlediği belli oluyor. Birincide çobanın güvercin olması bir «kurtuluş» gibi, örneğin Daphne'nin Apollo'dan kurtuluşu gibi acıklı olsa da şerefli bir son. Oysa ikincide bir kurtuluş değil, bir otoriteye meydan okumaya karşı bir «ceza» sözkonusu (Daphne'den çok, Arachne'nin dönüşümünü hatırlatıyor). Dolayısıyla, temelde ortak olan ögelerin eklemlenmesiyle kurulmuş bu iki masaldan birinin köylü, ikincisinin ise ağa açısından hayata baktığını söyleyebiliriz. Bir başka söyleyişle, ortak ögeler farklı sınıf söylemleri içinde eklemleniyor. Sınıfsallık, ögelerde değil, eklemlenen bütünde.

Bildiğim kadarıyla ilk olarak Laclau'nun işaret ettiği bu anlayış, ideoloji sorununu eski anlayışlardan çok daha karmaşık bir analiz nesnesi haline getiriyor. Sınıflarla ideolojiler arasında teke tek tekabül etme ilişkileri kurma rahatlığı elimizde yok artık. Ancak, ele alınan karmaşık sorun da, daha basit bir teoriyle çözülemezdi. Sınıfla ideolojisi arasındaki «*genetik*» ilişki anlayışının ortadan kalkması, sınıfların üyeleri olan bireyleri, ideolojiye karşı görece özerklikleri içinde ele almamıza da imkân veriyor. Buna dayanarak, şu önermeleri sıralamak gerekir: 1) Sınıf ideolojisi, belirli ideolojik ögelerin bir söylem içinde eklemlenmesinden oluştuğu ölçüde, toplumda verili bir anda homojen ve tek bir sınıf ideolojisi yoktur; 2) Sınıf ideolojisinin varlığı nesnel bir gerçeklik olmakla birlikte, belli bir sınıfın üyesi sayılan (somut konumu açısından v.b.) her bireyin bu ideolojiyi eksiksiz paylaşması düşünülemez; 3) Sınıf ideolojisi değişmeyen, sabit bir bütünlük oluşturmaz; ögeler somut koşullara göre değişerek farklı söylemler yaratabildiği gibi, belli bir sınıf benzer ögelerin birkaç farklı

eklemleniş biçimi arasında bir seçme yapma durumunda da kalabilir.

Genel anlamda ideolojinin, toplumun maddî yapısından kaynaklanan, bir ölçüde kendiliğinden, ya da kendini -üreten, kendini- oluşturan bir yapı olduğunu söyleyebiliriz (bu bağlamda, ideolojik üretimi devletin işlevine bağlayan Althusser'le aynı görüşte değilim (53). Ancak bu hammaddenin ögelerini alarak bunun üzerinde yükselen daha özgül ideolojilerin aynı kendiliğindenlikle üretilmediğini düşünmek gerekir. Bireyler ve kuruluşların, bu işte, ortodoks teoride düşünülmeyen bir önemi vardır. Örneğin bir kilise kurumu, varolan genel ideolojinin ögeleriyle kendi dinî ideolojisini eklemler. Bu ideoloji zaman içinde, günün koşullarına cevap verecek biçimde değişir. Politik partiler ideolojik sınıf söylemlerinin eklemlenmesinde önemli rol oynar. Felsefe ve sanat gibi uğraşlar da bunun dışında değildir. İşte bu anlamda da ideoloji, bir üretimdir. Ekonomik düzeyde insanlar nasıl bir hammadde olarak verili bulunan doğayı alıp onu dönüştürüyor, bu hammaddeden insanlar için kullanışlı «ürünler» üretiyorlarsa, ideolojik faaliyet (veya pratik) de hammadde olarak verili bulunan ideolojiyi, ideolojinin tikel ögelerini, değerleri, inançları, yargıları v.b. eklemleyerek dönüştürür, farklı ideolojik içerikler *üretir*.

Bu «*üretilen*» düşünce kavramının, «*yansıyan*» düşünce kavramından çok önemli bazı farkları vardır. Birincisi, oluşan düşüncede insanî faliyete verdiği etkin roldür, diyebiliriz. «Yansıma» anlayışında gerçeklikle düşünce arasındaki ilişki oldukça edilgindir. Gerçekliğin, herhangi bir dolayım olmaksızın insan zihninde yansıyacağı anlayışı vardır. Bu durumda yanlış bilginin iki türlü açıklaması yapılabilir: Ya, aydınlanma düşünürlerinin veya onları izleyenlerin ileri sürdüğü gibi, belli bir akılcılığa varmaktır ve bu aşamaya vardıktan sonra geçmişin «cehaleti» yenilerek insan hayata belli yasalar çerçevesinde bakıp evrenin sırlarını çözebilir (çağdaş «pozitivizm»in de ön-kabulü böyle), ya da, insanların zihinlerinde yansıması gereken gerçekli-

ği görmelerini engelleyen «kötü» ajanlar vardır - Marksizmin bayağı biçimleri genellikle bu yorumu kabullenerek egemen sınıfı da «kötü ajan» haline sokarlar. İşte bu edilginliğe karşı, düşüncenin «üretilen» bir şey olduğunu söylemek, insana, gerçeklik karşısında etkin bir yer vermektedir.

«Düşünce üretmek» *gerçekliği zihinde yeniden - üretmek* anlamına gelir. Gerçeklik somuttur. İnsan bilincinin dışında, somut olarak vardır. Ama insan, kendi zihninin çalışma biçiminin gereği olarak, bu somut gerçekliği düşüncede kavrayabilmek için, birtakım soyutlamalar yapmak zorundadır. Gerçeklik hakkında önerilen açıklama, böylece, soyutlama ve genellemelerden geçerek açıklanması gereken somuta tekabül edecek bir tasarım haline gelir. Yani, somut, zihinde, zihnin kendi çalışma araçları yoluyla yeniden inşa edilir. Bu bölümün başında değindiğim gibi, nesne ile nesnenin tarihi özdeş olmadığı için, gerçek - somut ile zihindeki-somut da özdeş değildir. Zihindeki somut, tarihin verili bir anında edinebilmiş olduğu bilgiler çerçevesinde mümkün olduğu kadar, sözkonusu nesnenin (somutun) yapısına tekabül eder. Bugün biyolojide, canlı hücre üstüne birçok şey biliyoruz ve yeni deneylerle bu bilgimiz nicelik olarak büyüyor. Kimi zamanlarda ise, bir yeni buluş, bilgimize bir yenisini katmakla kalmayıp, eski bütün bilgileri de değiştirebiliyor. Böylece, ileride bir başka gezegende bambaşka bir hayat biçimi bulunacak olsa, bu, biyolojik bilgimize ek bir bilgi olmakla kalmayacak, muhtemelen eski bilgilerimizi bütünüyle değiştirecektir. Ancak, «zihindeki-somut»a özdeş olmayacaktır.

Ham haliyle ideoloji de, gerçek somuta tekabül etmek üzere üretilmiş bir zihindeki-somuttur. Bize dünyanın (genel niteliklerini yukarıda anlatmaya çalıştığım) bir imgesini verir. Aynı şekilde, bilimsel bir teori de, bilimsel kavramlarla inşa edilmiş, üretilmiş bir «evren» imgesi verir bize. Sınırlı bir alan için üretilmiş bir teori de olsa, görünür sınırının ötesindeki evrenin yapısı hakkında bir yargıyı örtük biçimde içerir. Ama büyük çapta bilimsel teori-

ler üretildikten sonra, ideolojik üretim olsun, sanatsal üretim olsun, çağdaş bilimsel buluşların açtığı ufukları gene örtük olarak içerir. Bu nedenle, Einstein teorisinin açıkladığı bir evrende üretilmiş bir ahlâki ideoloji, Newton teorisinin açıkladığı bir evrende üretilmiş bir ahlâk ideolojisinden farklı olacaktır (tabii bunu, büyük ölçüde bir soyutlama çerçevesinde söylüyorum çünkü iki evren açıklaması ile birlikte, hayatın daha başka birçok alanı da farklı biçimlerde açıklanmıştır). Aynı şeyi sanat ve edebiyat «üretimi» için de söyleyebiliriz. Bir sanat eseri de, gerçek-somutun zihinde yeniden üretilmesi olduğu ölçüde, kendi çağının bilimsel ufkuna (ne kadar *örtük* biçimde olursa olsun) bağlı kalma durumundadır. İleride daha geniş bir şekilde değineceğim gibi, bir sanat eserinin içsel yapısı, tekniğinin özü, çağının en genel evren yorumundan ayrılamaz. Burada, geçerken basit bir örnek vermek gerekirse, Rönesans resminin bir özelliği üstünde duralım. Bilindiği gibi, Batı dünyasının resim tarihinde pek çok yeniliğin başladığı bu dönemde, önemli gelişmelerden biri de resimde «perspektif» nosyonunun ortaya çıkmasıydı. Perspektif, *bireyin* bakış açısıyla ilintilidir. Bireysel göz, uzayıp giden tren raylarına baktığında, ufka doğru birleştiklerini görür. Raylar gerçekte pararlel olduğuna göre, bu, bireyin bakışının getirdiği bir yanılsamadır; ancak, fiziksel olarak ilk insandan beri varolduğu halde, resim sanatının örgütleyici bir ilkesi haline gelmesi için bütün bir Batı tarihinin yaşanması ve bu tarihin belli bir anında «birey» kavramının yeterli saygınlığa erişmesi gerekmiştir. Aynı toplumsal gelişmeyi yaşamayan Japonya'nın resim sanatında ise bu tür bir perspektif tekniği gelişmez; yani, paralel çizgiler ufka doğru birleşmez.

Bu son örnek, zihindeki-somutun ortaya çıkışının gerçekliğin zihinde «*yansıması*» olmadığının bir yeni kanıtıdır; bu plastik sanat alanından, Mısır resimlerinden minyatürlere ve kübizme kadar birçok başka örnekle de desteklenmesi kolaydır. Hiçbir insan gözü, insanların yürüyüşünü Mısır kabartmalarındaki gibi görmez; kabartmaların

böyle yapılması, teknik bir yetersizlikten ötürü de değildir. Doğrudan doğruya, evren anlayışları, genel *ideolojileridir* insan figürlerini belli bir biçimde çizmelerine yol açan. Dolayısıyla, sözkonusu kabartmalar, gerçekliğin insan zihnindeki yansısı değil, gerçekliğin belirli toplumsal koşullarda ideolojide üretilmiş zihindeki somutunun, estetik ideoloji dolayımından geçerek taştaki yansısıdır. Bir başka söyleyişle, gerçeklikle insanın yeniden-ürettiği gerçeklik imgesi arasında, pek çok süzgeç vardır.

4. İdeoloji, Dil ve Söylemler

Dil ile düşüncenin birbirinden ayrılmazlığı, bugün herkesin bildiği, kabul ettiği bir olgu. Çağdaş bilimde, bu ayrılmazlık ilişkisi, konuya ilk eğilenlerin, örneğin B.L.Whorf'un tasarladığı kadar dolaysız bir biçimde - örneğin, Çin dilinin yapısı Çin düşüncesini, Kızılderili dilinin yapısı Kızılderili düşüncesini üretir, gibi - kavranmıyor, daha dolaylı ve daha evrensel bir birlik olarak görülüyor. Her türlü insan düşüncesi, dil içinde «dile gelmek» zorundadır (burada, çeşitli sanat dallarının, konuşulan dilden görece farklı, ana temelde gene belli işaret sistemlerine dayalı iletişim «vasatları» olduğunu eklemek gerekiyor). Şiirin «bir feryat» olduğunu söyleyen Abdülhak Hamit'in düşüncesinin tersine, duygu da ancak dille dışavurulabildiği ölçüde insani duygudur, eklemlenmemiş (inarticulate) bir duygu olamaz.

Insanın bütün duygu ve düşüncelerinin yalın ve dolaysız varoluş biçimi olan ideolojinin, böylece, dille yakın bir birliği vardır. Bu birlik bir *özdeşlik* değildir. Kaba bir benzetme yapacak olursak, dil, ideolojinin içinde yer aldığı bir büyük kap gibidir. Bu bakımdan, belirli tarihî gelişmeler sonucunda içeriği *değişen* özel ideolojiler karşısında, görece *değişmez* bir yapıyı korur; hatta onun bu *görece* değişmezliği, özgül ideolojilerin *görece* değişkenliğinin garantisidir. Fakat, içeriği tarihî koşullara göre değişen özgül ideolojileri bir yana bırakıp, *genel anlamda ideoloji* kavramı-

na baktığımızda, bunun bir yandan dilin yapısıyla, bir yandan düşüncenin yapısıyla daha yakın bir paralellik içinde olduğunu görürüz. Çünkü *genel anlamda ideoloji*, çeşitli özgül ideolojilerin formasyon ilkelerinin kaynağı olarak, gene, görece değişmez bir yapıya sahiptir. Böylece. Saussure'ün dil için yaptığı «*langue*» ve «*parole*» («dil» ve «söz» diyelim buna) ayrımı ve iki yapının birbiriyle ilişkisi, genel anlamda ideoloji ile özgül ideolojiler arasındaki ilişki açısından da geçerlidir. «Söz» nasıl «dil»de verili ögeleri eklemleyerek kurulmuş somut bir dizi ise, özgül ideoloji de genel anlamda ideolojik verili olan ögeleri eklemleyerek biçimlenir. Yani, «dil» gibi «genel anlamda ideoloji» de, somutta *tezahür etmeyen* ancak özgül ideolojiler içindeki etkileriyle somut varoluşa karışan, buna rağmen nesnel ve belirleyici bir yapıdır.

Marksistler arasında dil konusunda ilk ve en önemli tartışma dilbilimci Marr ile Stalin'in polemiğidir. Stalin'in dil üstüne yazısı, bütün teorik ürünleri arasında en az dogmatik, bilimsel bir söyleme en yakın olanıydı. Tartışmanın canalıcı noktası, Marr'ın dil alanındaki «ultra-sol» eğiliminin Stalin tarafından sağduyulu ve bilimsel bir alana oturtulmasıdır. Marr, dilin özünde sınıfsal bir üstyapı kurumu olduğunu ve dolayısıyla devrimden sonra değişmesi gerektiğini savunmuştu. Stalin, dilin bir üstyapı kurumu olmadığını, Ekim devriminden önceki Rus diliyle devrimden sonraki Rus dili arasında herhangi bir radikal değişme olmadığını ileri sürdü. Bundan şüphesiz haklıydı Stalin. Gelgelelim, bu tartışmanın da, özellikle çağdaş ilerlemeler ışığında, doyurucu olmayan birçok yanı vardır. Görebildiğim kadarıyla sorun, kendileri zaten «metaforik» terimler olan «altyapı/üstyapı» kavramları arasında dile bir yer arama zorlamasından doğuyor. Stalin'in koyduğu çerçevede dil bir üstyapı kurumu değildir; örneğin «burjuva devleti» gibi, bir sınıfın tarihi-toplumsal pratiğine sıkı sıkıya bağlı bir «kurum» değildir. Öte yandan dille düşünce birbirinden ayrılamazsa, insanın bütün ideolojik faaliyetlerinin havale edilmiş olduğu «altyapı»da, dilin yeri olmadığını söy-

lemek bir çelişki olur. Gelgelelim, buna dayanarak dilin de üstyapısal olduğunu söylersek «altyapı» kavramımız güdük kalır. Çünkü, Eagleton'un dediği gibi (54) dil olmadan tarihi anlamda maddi üretim de olamazdı: «Dil her şeyden önce fiziksel, maddi bir gerçekliktir ve böylece maddi üretimin güçlerinden biridir. Bu genel insan gerçekliğinin özgül tarihi biçimleri bundan sonra toplumsal, politik ve ideolojik düzeylerde kurulur.» Bir başka söyleyişle, insan «düşünebilen» bir varlık olduğuna ve hayatının bütün faaliyetlerini «düşünce»sine dayanarak yaptığına. dil de düşüncenin onsuz edilmez aracı olduğuna göre, dil, insan faaliyetlerinin tümünü, «altyapı/üstyapı» ayrımına yer bırakmaksızın kapsar.

Ne var ki, bunları söylemek, dilin bütünüyle tarih ve toplum dışı bir varlık olduğunu söylemek değildir. Dil de tarih içinde değişir ve kendi değişim tarihini yazar. Ancak, dinamiğinin özerkliği, başka birçok toplumsal kurumda olduğundan çok fazladır. Fonetik, morfolojik ve sentaktik düzeylerinde, tarih ve toplumla dolaylı bir ilişki içinde, toplumun tarihi dönemlerinden çok daha uzun süreler içinde değişir. Bu değişim, düşünceyle, ideolojiyle ve genel olarak toplumla ilişkisinde niteliksel bir farklılık yaratmaz.

Dil, «langue» olarak soyut varlığında, ögeleri arasında sayısız eklemlenme, bu ögeler insanlar için anlam taşıdığı ölçüde, dolayısıyla sayısız anlam üretme potansiyeli taşır. Ancak, «dil»in «söz»e nasıl dönüştürüleceği, son analizde gene ideolojinin belirleyiciliğine uyar. Yapılan eklemlemenin «anlamlı» olup olmayacağı burada belirlenir çünkü. «Otabüse binip babamın çiftliğine gideceğim» sözü, somut bağlamı bilinmeden bile anlamlı bir sözdür. Ama aynı gramatik kümelere giren başka ögelerle kurulan, «laleye oturup teyzemin zooloiisine koşturacağım» gibi bir dizinin herhangi bir bağlamda anlamlı olabileceğini düşünmek çok güç Öte yandan, «iki kanadı ve bir kuyruğu olan, tekerlekli bir arabaya bindiler Sonra kanatlı araba havalandı ve uçup gittiler» gibi bir dizi, bugün söylendiğinde oldukça sıradan bir anlam taşır, ama aynı diziyi İ.Ö. yedi bin yıl

önce yazılmış bir eski Mısır yazıtında görseydik, bunun bir «mit» olduğuna hükmedecektik. Bu bize, dille ve ideolojiyle «tarih» arasındaki ilişkiyi gösterir. Ancak, bu bölümde sık sık tekrarladığım gibi, dilin ve ideolojinin yapısı, bize tarihi *saydam* bir biçimde göstermez. Çünkü ideoloji, son kertede, insanların tarihle ilişkilerini hayal ettikleri düşünce biçimidir. İdeoloji, bireylerin, kendilerini somut tarihe iliştirme biçimleridir.

Bilim, felsefe, sanat gibi faaliyetlerin, bir hammadde gibi verili buldukları, içinden doğdukları ideolojiyi *dönüştürerek* kendi özgül söylemlerini kurduklarını söylemiştim. Bu dönüştürmenin içinde yer alacağı alan neresidir şu halde? Şüphesiz bütün düşünceyi kapsayan dildir. Hammadde ideolojiyi, sözgelişi bilimsel bir söyleme dönüştürmek, öncelikle, dili dönüştürmeyi içerir; bir başka söyleyişle, dilin belli bir «kullanımı» demektir. Ancak, bunu söylemekle Richars'ın yanıbaşına geldiysek, şimdi buradan keskin bir dönüşle uzaklaşmak gerekiyor. Çünkü, Batı dünyasının tarihi kültürel gelişmesinin belirli bir ürünü olan «duygu/düşünce» ayrımına, dolayısıyla Romantizmin sorunsalına yakından bağlı olan böyle bir ayrım («duygusal kullanım/göstersel kullanım») bizce yetersiz ve hattâ yanlış. Sözkonusu ayrım, aynı zamanda, Aydınlanma'nın tarihi yalnız kendisinin yaşadığı (veya yaşadığını hayal ettiği) tarih olarak kavradığı için, kendi olgunlaşma öncesini de başka toplumların düşüncelerini de, akılsız sayar. Lévi-Strauss *Totemizm*'de bunu çok iyi açıklar. (55) Kendi dinini de aklileştiren Aydınlanma kalıntısı pozitivist anlayış, yaban düşünce, ya da totemizm gibi ilkel dini biçimler karşısında huzursuzluk duyar ve bunları bizim bildiğimiz insanlıktan ayrı bir düzleme aktarmak ister. Lévi-Strauss, sözkonusu kitabının sonunda da şunları söyler:

> Ama insan bilimleri ancak açık olan fikirlerle ya da o hale getirmeye çalıştık'arı fikirlerle etkili biçimde çalışabilir. Dinin özerk bir düzen oluşturduğu, özel çeşitten bir inceleme gerektirdiği ileri sürüldüğünde, bilim nesnelerinin ortak kaderinin dı-

şına çıkarılması gerekli görülür. Din böylece kontrast yoluyla tanımlanınca, bilimin gözünde, bir karışık fikirler alanından başka bir şey olmaz. Böylece, dinin herhangi bir nesnel incelemesi fikirlerin dışındaki bir alana taşınmak zorunda kalır ki, bu da dini antropolojinin çarpıttığı ve kendi iddialarına uydurduğu bir alandır. Geriye kalan açık yollar sadece duygusal (hattâ organik) ve sosyolojik yaklaşımlardır ve bunlar da fenomenlerin çevresinde dolaşmaktan başka bir şey yapamaz. (56)

Bu sözleri, din gibi «akıldışı»nın bir parçası sayılan «duygu» kökenli sanat teorileri için de tamamen geçerli. Ve Della Vo'pe'nin Richards üstüne şu yargısı dolayısıyla haklılık kazanıyor:

> Böylece, İngilizce-konuşu'an dünyada o kadar büyük etkisi olan Richards da, psikolojik ve duygusalcı (sentimentalist) bir estetikte, estetik duyguculuk (emotionalizm) ya da davranışçılık diyebileceğimiz bir konumda son bulur; bu da, romantizmin bir çeşit ampirist tercümesidir. (57)

İdeolojiyi, insanla dış dünya arasında, kendi özerkliği olan bir kerte (instance) olarak koyuyoruz. Somut tarih, insanın zihnine, bu nesnel ve görece özerk yapı dolayımıyla yansıyor. Buna karşılık, insanın tarih üstüne tasarımları da, gene aynı nesnel ve görece özerk kerte içerisinde oluşuyor. İdeolojinin, yukarıdan beri gösterilmeye çalışılan, dille ilişkisi de gözönüne alındığında, insanın dünyayı kendisi için anlaşılır kılmak için ürettiği bütün ideolojik oluşumlarda, dilin ne kadar önemli olduğu anlaşılır. Böylece, sanatı, bilimi ve başka düşünce (ya da bilinçlilik) biçimlerini «duygusal ve düşünsel» ya da «akli ve akıldışı» gibi, bizi yarı-biyolojik açıklama girişimlerine (Caudwell'in «cortex» ve «thalamus»u gibi) gönderecek bir yönde değil, nesnel ve anlaşılır bir yapı olan dilde (ve dilin ideolojiyle ilişkisi içinde) araştıracağız. Bu, bizi, yeniden «bilgi olarak sanat» kavramına getirecektir; ancak şimdiye kadar formüllenmiş olan biçimlerinden farklı bir içeriğe sahip olacağı kanısındayım.

Dilin farklı kullanımlarından söz edebiliyorsak, bu, değişik kullanımların açıklamayı amaçladığı değişik nesneler olmasından ötürüdür. Dilin bir iletişim aracı olduğunu kabul ediyoruz. Dili kullanarak insanlar birbirlerine çeşitli anlamlar iletirler. Olayın bütünü ne kadar karmaşık olursa olsun, anlam iletmenin yolları, düzeyleri, ne kadar farklı olursa olsun, dilin işlevi budur. Söylenen «söz» *(parole)* «güneş doğdu» gibi sabit bir haber olabilir, «güneş dünyayı ısıtır» gibi genel bir bilgi olabilir ya da «güneş ne kadar güzel» gibi, bir bireyin güneş karşısında öznel tavrını dile getiren bir söz olabilir. Bütün bu sözler hayatın belli bir görünümünü açıklıyor, aydınlatıyordur. Böylece, ideolojiyi, sanatı, bilimi, felsefeyi, belirli nesnelere göre belirlenen ve ayrılan belirli *semantik* alanlar olarak ele alabiliriz. Yani, Romantizmin «duygusal» diye nitelenen bir özel alana havale etmiş olduğu «sanat» da öbürlerinden türsel olarak ayrılmayan bir semantik alandır.

Dilin kelimelerinin anlamları, dolaysız olarak verilmiş biçimlerinde, aslında oldukça bulanıktır. Bu durum, en tutarlı şekilde dil felsefecilerinin tekrar tekrar gösterdiği gibi, kesin anlamların saptanmasını güçleştirerek insanın hayat hakkında eksik veya yanlış bilgiler veya yargılar edinmesine de yol açabilir. Moore'un *Principia Ethica*'da dikkati çektiği gibi, dilin genel kullanımı, somut bir nesneyi belirten (denote) kelimeler gibi, böyle bir nesneye tekabül etmeyenlerin de aynı düzen içindeymişcesine kavranılması ve kullanılması sonucunu doğurarak semantik bir bulanıklık yaratır. (58) Dünyada «sarı» sıfatıyla nitelediğimiz birçok nesne olduğuna göre genel bir «sarılık» niteliği olduğunu da düşünebiliriz; ama aynı şekilde hayatta birçok şeye «iyi» dediğimiz için bu genellikte bir «iyilik» olduğunu düşünmemiz de meşru mu?

Burada sorunumuz bu tür sorulara cevap aramak değil; sadece, dilin gündelik kullanımının böyle bulanıklıklarla dolu olduğunu söylemek istiyorum. Bu kullanım düzeyinde kelimelerin kesin anlamları ile yan-anlamları arasında (yani, «denotation» ile «connatation» arasında) yeterli

ayrımlar yapmak güçtür. Della Volpe de, bu olgudan yola çıkarak dilin bu günlük kullanımında «equivocal» sıfatıyla karşıladığı bir özellik buluyor. (59) Bu «equivocal» terimi için Türkçe'de «çok-anlamlı» değil (çünkü bu «polysemic» için daha uygun) «bulanık-anlamlı» demeyi gerekli görüyorum. Bulanıkanlamlılık için Brooks ile Warren'ın şu örneği yeterince açıklayıcı:

> Örneğin, **tazı** kelimesinin kesin anlamı «**Canidae** a'lesinden etobur memeliler (**Canis familiaris**) sınıfından biri vb.»dir. Ama kelimenin aynı zamanda çok sayıda yan-**anlamı** vardır. Bir kelimenin yan-anlamları kişiden kişiye ve bağlamdan bağlama önemli ölçüde değişebilir. Örneğin, «Three Ravens» şiirinin incelenmesinde tazıların sadakatı simgeledikleri söyleniyor. Yani, **tazı** kelimesinin belirli yan-anlamları bu şiirde vurgulanmış. Ama kelimenin başka bağlamlarda ortaya çıkabilecek başka yan-anlamları da vardır. Örneğin, **tazı** kelimesi bir hakaret olarak da kullanılabilir. (60)

Dildeki kelimelerin bu bulanık-anlamlı kullanımının, dilin kendi *açık sistemi* içinde sürekli bir işlev olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın anlamlandırma (signification) tarzının bir işlevidir bu. Yukarıda örneğini verdiğim atasözleri gibi, dildeki kelimeler de, kullananın özel konumuna göre değişik imalar, örtük anlamlar kazanır. Gündelik *ideolojik* söylemde, ideolojinin doğası gereği, kelimeler bulanık - anlamlı niteliklerini korurlar. Çünkü, bi eyin kendi hayat koşullarıyla *yaşanan* ilişkisini dile getiren ideoloji, kelimelerin bu gündelik hayatiçi kullanımlarıyla uyum içindedir, onları dönüştürmek veya aşmak gereğini duymaz.

Bilimsel söylemle sanatsal söylem ise, dilin bulanık - anlamlı yapısını dönüştürdükleri ölçüde varolurlar - süphesiz, farklı dönüştürme biçimleri vardır. Gene Della Volpe'ye dayanarak, bilimsel söylemin kelimelerin tek-anlamlı (univocal) kullanımını gerektirdiğini söyleyeceğim. (61) Basit bir örnek. Türkçe'de kullandığımız «kavram» kelimesi ve türevleri. Özellikle «kavramak», açık seçik görülebilecek fiziksel yan anlamlara sahiptir. Ama bilimsel bir *kavram*

olabilmesi için «kavram» kavramının özgül biçimde tanımlanmış bir içeriği olması, yalnız bu içeriğe göre kavranması, muhtemel bütün yan-anlamlardan soyutlanması gerekir. Başka bir söyleyişle, bilimsel söylemde kelimelerini gündelik dilden seçer, ama bu kelimeleri dönüştürür, yani, dilsel ve ideolojik bulanık-anlamlılıklarından çıkarır.

Sanatsal söylemin ayrıntılı tartışmasına daha sonra girecek olmakla birlikte, bu noktada bu konuda ilk önermelerimizi yapmamız gerekiyor. Kelimeler sanatsal söylem içinde tek-anlamlı değildirler; öte yandan, dilin gündelik kullanımında olduğu gibi bulanık-anlamlı olduklarını da söyleyemeyiz. Bunun için, *çok-anlamlı* (polysemic) deyimini tercih ediyoruz. Brooks ile Warren'da verilmiş örnekte olduğu gibi, *tazı* bir hayvan olarak, aynı zamanda da sadakat simgesi olarak anlaşılıyor. Ama söz konusu şiirin bağlamında, kelimenin öteki yan-anlamlarını, örneğin hakaret anlamını içerecek kullanımlarını düşünmemiz için bir sebep yok. Empson'ın en ayrıntılı biçimde örneklemesini yaptığı gibi, sanat eserindeki kelimelerin kullanımında da bir «belirsizlik» var, ama gündelik konuşmadaki «bulanıklık» değil bu, onun kadar *keyfî* de değildir, çünkü şiirin *bağlamı*, bazı yan-anlamları dikkat alanına çekerken, bazılarını da eler.

Bu son örnekte, kelimenin anlamının belirlenmesinde içinde geçtiği *bağlamın* rolüne özel bir önem verdik. Aslında kelimenin gösterdiği semantik nitelik, içinde yer aldığı *continuum*'dan soyutlanamaz. Bu nedenle Della Volpe, «bulanık-anlamlı», «tek-anlamlı» ve «çok-anlamlı» söylemlerin semantik mekânlarını da tesbit ediyor. (62) Onun bu ayrımlarına göre, «bulanık-anlamlı», *tüm metinsel* (omnitextual) içindedir. Bu durumda söz, anlam iletir, dilsel-biçimsel bir karmaşanın parçasıdır ve dolayısıyla rasgeledir (*«random», «casuale»*). Bu anlamda, her metin (text) içinde yer alabilir.

«Contextual» kelimesi için, burada, alışılmış olan bağlam yerine, «eşmetinsel» karşılığını kullanacağım (Della Volpe'nin «textual» ve «contextual» ayrımını daha iyi yan-

sıtabilmek için). Della Volpe'ye göre, sanatsal söylem, yukarıda söylediğim gibi organiktir, çünkü bir «eşmetin» içindedir Eşmetin içindeki bütün ögeler birbirlerini karşılıklı belirler ve nihai anlam bu karşılıklı belirlemeden doğar.

Della Volpe'nin «tek-anlamlı»sı ise, önceki ikisinden, «tüm-eşmetinsel» özelliğini taşımasıyla ayrılır. Buradaki dilsel birim, bilimsel (teorik) söylemin parçası, rasgele her metinde yer alamaz; dolayısıyla, «eş-metinsel»dir; öte yandan, sanatsal söylem gibi «organik» de değildir; yani, nihai anlamını eşmetin içindeki ögelerin içedönük ve karşılıklı belirlemelerinden almaz. Tersine, tek bir eşmetine değil, sayısız eşmetine uygulanabilir. Felsefe ya da bilimin evrenselliği bundan ileri gelir.

Della Volpe'nin Saussure ve Hjelmslev'in dilbilimsel önermelerinden yararlanarak oluşturduğu bu sistemden, tezin geri kalan kısmında sık sık yararlanacağım. Şimdi, biraz soyut kalan bu sözleri bir örnek üstünde kısaca somutlaştırayım. Bir Türk yazarı, faşizm üstüne bir inceleme yapıyor ve burada «*soy* faşizm» diye bir tamlamaya başvuruyor. Nedir, «soy» sıfatıyla kastettiği? «Pure» kelimesinin karşılığı sayabileceğimiz bir kavram bu; Türkçe'de «halis», «safkan» gibi başka deyimlerle de yer değiştirebilirdi (İçeriğinin tanımı kesin olduktan sonra, kullanılacak şu veya bu kelimenin seçiminin keyfi olması da bilimsel söylemin bir özelliği şüphesiz). Burada bana özellikle ilginç gelen, «soy» sıfatının, nitelediği faşizmin birtakım temel kavramlarıyla yakın ilintisi. Başka bir deyişle, «soy» kelimesi, faşist ideolojinin hayatı anlamlandırma sistemine çok daha yatkın, taşıdığı yan-anlamlar, hattâ kesin anlam bakımından. Oysa sözkonusu yazar, bu kelimeyi, belirli bir faşizm tipini öbürlerinden ayırmak için kullanıyor; hem «klasik modele uygun» demek istiyor, hem de bu modeli doğrudan doğruya «klasiğe» bağlamak istemediği için bu kelimenin yerine koymayı tercih ediyor. Sonuç olarak, «soy» kelimesini terimleştiriyor, yani tek-anlamlılaştırıyor. Kelimenin gündelik dildeki çağrışımlarını da ortadan kaldırı-

yor. «Tüm-metinsel» olarak taşımaya devam edeceği bu çağrışımları, «tüm-eşmetinsel» olarak, tek bir anlama indirgiyor. Peki, sanat nasıl kullanabilir aynı kelimeyi? İşte o hiç belli olmaz, çünkü örneğin şiirde geçecek olsa, her ayrı şiirsel «eşmetin», kelimenin anlamını «organik» olarak belirleyecektir. Ne var ki, bir kelimenin bilimsel bir kavram ya da sanatsal bir imge haline gelmesi, onun, «bulanık-anlamlı tüm-metinsel» kullanımından kesinlikle kopmuş olmuyor, bu kullanımla —bu isterse bir *kontrast* olsun— ilişkisi içinde varoluyor.

Soruna bu açıdan baktığımızda, yalnız belli söylemleri, birbirleriyle belirli alış verişleri olan «açık sistemler» gibi görmekle kalmıyoruz. «Sanatçı-eser-okur» ilişkisini de daha anlaşılır bir bütün olarak kavrayabiliyoruz. Zincirin üç halkasını da birbirine organik bir biçimde bağlayan nesne, «ortam», ideolojidir; üç «moment»in ortak paydasıdır ideoloji. Öte yandan, bir sanatçının özgün bakışı, bir eserin yeniliği, şaşırtıcılığı v b. ve ayrıca okurun tepkisi, beğenmesi veya beğenmemesi (fazla yeni ve çarpıc bulduğu veya fazla eski ve bayat bulduğu için veya bunun tersi v.b.) hepsi, yalın olarak üç ayrı «moment»in birbirleriyle karşılaşmasından doğmuyor, her zaman için, söz konusu ögelerin, ideolojinin sağladığı ortak zemin üzerinde karşılaşmalarından oluşuyor.

Oktay Rıfat'ın *Perçemli Sokak* kitabı, Türk şiirinin akılda tutulması gereken dönemeç noktalarından biridir. Kitabı çarpıcı olmak üzere hazırlayan şair, yazdığı önsözde, yeni şiirinin felsefesini de yapar. «Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir.» (63) Dünyada İmgeci şiir yazılırken, bir yandan dil felsefesi önemli mesafeler almışken, ülkemizde de bunu etkilerinin duyulması, özellikle şiirde duyulması şaşırtıcı değildir. Gelgelelim, Oktay Rıfat, Batı'da yapılan bu deneylerin ardında yatan entelektüel akımları derinliğine bilmez gibidir. Dil ile, kelimeler ile, gerçekliğin *bütününü* özdeşleyen bir tavır içindedir sanki.

Bu onu bir tür yüzeysel «nominalizm»e götürür. Der ki,

«Halbuki kelimeleri kullanmak, göz önüne birtakım görüntüler getirmek, gerçekle oynamak, gerçeği kurcalamakla birdir.» Oktay Rıfat'ın bu sözleri zamanında çok tartışma yaratmıştı. Kelimeleri değişik kullandığı zaman gerçekliğin gerçekten değiştiğine inandığını düşünemiyorum Sanırım biraz disiplinsiz bir dille konuşmuş, ama aslında kelimelerin değişik kullanılmasının, gerçekliğin *algılanmasında* yenilikler yaratabileceğini söylemek istemişti. Dille ideoloji arasındaki sıkı bağdan ötürü, dilsel alışılmış kullanımda bir değişiklik, Oktay Rıfat'ın düşündüğü gibi gerçekliğin algılanmasında da bir değişiklik yaratır. Ne var ki, yukarıda kısaca değindiğim gibi, bunun sınırsız bir özgürlüğü de düşünülemez.

Değerlendirme sorunu tartışılırken, Della Volpe'de yukarıda tartıştığımız noktaya paralel bir biçimde, Dylan Thomas'ın bir dizesini alır:

A grief ago

Ve bu konuda Samuel Levin'in dediklerini gözden geçirir. (64) Levin, Saussure'cü dilbilimsel analizi, bir değerlendirme ölçütü yerine getirmektedir: «A... ago»nun bir paradigmatik dizi olduğunu, ama sentagmatik çerçevesi içinde «grief» gibi bir kelime değil, zaman bildiren kelimeler olduğunu anlatır; iki tür metafor arasında bir ayrım yapmak için Aristoteles'in «hayatın akşamı» (the evening of life) örneğini verir. Della Volpe'nin de işaret ettiği gibi, Levin'in bu sözleri işin mekanizmasını gerçekten vermektedir. Ama bu mekanizma kendi başına bir değer ölçütü içermez. Thomas, sözgelişi, «a horror ago» diyebilirdi - mekanizma aynı olurdu ama, şiirsel bir incelik yerine bir kelime oyunuyla karşılaşmış olurduk. Aynı şekilde, Aristoteles'in «hayatın akşamı» sözü de epey bayat geliyor. Thomas, Oktay Rıfat'ın deyimiyle, «kelimeleri kullanmak(la)... gerçeği kurcala»mış değildir, ama gerçekliği algılayışımızda bir değişiklik yapmıştır. «A grief ago» bütün paradigmalarının ve bütün sentagmatik çerçevelerinin aritmetik top-

lamını aşan bir metafor olur. Zamana bakışımızda da, öznel yaşantımıza bakışımızda da, yeni bir ufuk açar. Hayatımızı düşünmemiz için bize yeni bir araç verir. Oktay Rifat'ı da tedirgin eden dilsel alışkanlığı, kalıplaşmayı aralayarak, bireysel hayatın yeni bir rengini gösterir.

Şairin burada yaptığı —daha doğrusu, şiirsel söylemin her zaman yaptığı— Godelier'nin ileri sürdüğü gibi, «analojik düşünce» tarzını uygulamaktır. Bu düşünce tarzının dilsel mekanizmaları bütün diller ve kültürlerde zaten bulunduğu gibi, düşüncenin bütün biçimlerinde rol oynarlar. Godelier, yaban düşüncenin, bilinmeyeni bilinenin terimleri içinde anlattığını söylüyordu. (65) İlkel toplumda bilinmeyen, bilinenden çok olduğuna göre, yaban düşüncenin şimdiki bilgilerimizle yanlış saydığımız türden analojilerle dolu olması şaşılacak birşey değil. Ayrıca, bilinenlerin azlığında, «yaban düşünce» diye nitelediğimiz düsünce içinde, bugün alıştığımız anlamda felsefi ya da bilimsel akıl yürütmeler, kurgular elbette az olacaktı. Ne var ki, bütün bunlar, «yaban düşünce»nin türsel olarak farklı olduğunu göstermiyor. Böylece Godelier, kanımca, Lévi-Strauss'un iki önemli yanlışını da düzeltmeyi başarıyor. Birincisi, Lévi-Strauss'un, insanlar arasında «ilkel/uygar» ayrımı yapmamakla birlikte, düşünce tarzları arasında bu ayrımı yapmasıdır. Godelier'nin «bilinen/bilinmeyen» (denetlenen/denetlenemeyen) ayrımıyla bu konuya yeni bir bakış açısı geliyor. «Yaban düşünce»yi böyle yapan, kendi içsel birliğinden çok, dış dünya hakkındaki bilgi düzeyidir. Bunun bir vargısı, teorik (bilimsel) olmayan düşüncenin her zaman —yalnız ilkel toplumlarda değil— benzer özellikler göstereceğidir. Nitekim bugün de aynı bilim-öncesi düşünce yaşayabilmektedir - başka örnekler arasında, daha çarpıcı olduğu için, bilimin ideolojik kavranması demek olan «bilimkurgu» türünü ya da bazı «bilimsel-sosyalist» akımların mitolojilerini sayabiliriz. İkinci düzeltme de buna bağlı. Lévi-Strauss, şimdi değindiğim gibi bazı politik, ahlâkî, dini ideolojileri yaban düşüncenin kalıntısı olarak niteliyordu ve bunda haklıydı. Ama düşünür ayn zamanda sanatı da bir

«ulusal park»a benzeterek, gelecekte bu söyleme gerek kalmayacağını söyler. Oysa, sanatsal söylemin özünün «analojik düşünce» olduğu tesbitine vardığımızda, Lévi-Strauss'un bu yargısı geçerliliğini kaybetmektedir. Çünkü, bu bölümde açıklamaya çalıştığım gibi, insan hayatında her zaman «bilinen/bilinmeyen», «denetlenen/denetlenmeyen» ayrımı olacaktır. Bu ise, bilinmeyenlerin, bilinenler terimleri içinde yorumlanması çabasını zorunlu kılacaktır (bunun ille de «mitik» bir biçimde yapılması gerekmez elbette). «Yaban düşünce... ilkel ya da arkaik insanların düşüncesi değil, gelişkin düşünce karşısında yaban *durumda* düşüncedir» diyen Lévi-Strauss'a karşı Godelier de şunu söylüyor: «Yaban düşünce hem yaban *durumda* düşünce hem de *yabanların* düşüncesidir». (66) Yani, bu düşüncenin belirlenmesinde tarihî gelişme aşamasının rolünü göstermiş oluyor ve bugünün bilimsel dünyasında «analojik düşünce»nin *egemen* düşünce biçimi olmadığını belirterek şu sonuca varıyor:

> Böylece, yaban durumda düşünce ile bilimsel düşünce insan zihninin gelişmesinde «iki eşitsiz aşama» değildir; çünkü yaban durumda düşüncenin, biçimsel yapısı içinde zihnin herhangi bir gelişmesi yoktur ve bütün dönemlerde ve tarihin kendisine sağladığı bütün malzemeler üstünde aynı şekilde işlem yapar. Zihnin ilerlemesi yoktur, bilginin ilerlemesi vardır. (67)

En bayat «benzeti»de, «altın gibi sarı saçlı» derken de baş vurulan bir şeydir «analoji». Bilinmeyen saçın niteliğini bildirmek için, bilinen bir nesneye gönderme yapılır. Ama sanatta bu, hiçbir zaman, yaban düşüncenin ideolojik mekanizmaları gibi, gerçek bir açıklama yerine konulamaz. Analojiyi bir göreneksel araç olarak kullanır şiir. Metafora ve metonomiye dönüşen analoji, yaşantının değişik alanlarını bir birlik haline sokacak biçimde işler.

Fakat herhangi bir söylemin ya da bu arada sanatsal söylemin varoluş nedeni ve kalıcılığının gerekçesi, sadece düşüncenin evrensel biçimleriyle de açıklanamaz. İnsan düşüncesinin analojik biçimde işlemesi, tek başına, sanatın

varoluşunun açıklaması değildir. Yukarıda, insan düşüncesinde birbirinden ayırabildiğimiz farklı söylemler varsa, bunların her birinin yöneldiği ayrı nesneler olduğunu söylemiştim. Öyle sanıyorum ki herhangi bir söylemin niteliğini ve işlevini açıklamanın yolu, onun açtığı, aydınlattığı, incelediği nesneye ilişkin olarak mümkündür. Söylemin nesnesiyle ilişkisini, bir başka söyleyişle, nesnesine ilişkın olarak biçimlenmesini, en açık şekliyle bilimlerde görüyoruz. Bilimlerin nesnesi, *maddedir;* ama soyut olarak «madde» değil, özgül, tanımlaşmış bir madde (68) Örneğin fizik, maddenin hareketini, kimya maddenin somut bileşimini, biyoyoji, canlı organizmaya dönüşmüş maddenin yapısını inceler v.b. Kendi söyleminin yapısı da, incelediği nesneye ve incelemesinin niteliğine göre biçimlenir. Buna karşılık felsefenin de «madde» nosyonuyla ilintisi vardır — onun varlığını doğrulamak ya da yanlışlamak için. Ne var ki «madde», felsefede, özgül ve belirlenmiş bir *madde* değil, «genel 'madde' kategorisidir». Doğrulamak ya da yanlışlamak için maddeden söz eden felsefe, söyleminde, sözgelişi fiziğin maddesini, kimyanın maddesini sözkonusu etmiyordur. Anlam ve değer sorunlarını, en azından *belirtik* biçimde söylemine katmayan bilime karşılık, hayatın insan açısından nihai anlam ve değerini araştıran felsefe, bu nedenle terminolojisi ve muhakeme yöntemleri yer yer bilimsel söylemi andırsa da, aslında ondan tamamen ayrı bir nesneye yönelik olduğu için (hatta herhangi bir *somut* «nesne»ye yönelik olmadığı, bir «nesne»nin varolup olmadığını araştırdığı için, diyebiliriz) temelde farklı bir söyleme de sahiptir. Tarihi-toplumsal bilimlerin söylemini —genellikle doğa bilimleri gibi olmakla birlikte bazı önemli farklılıkları da vardır— şimdilik bu tartışmaya sokmuyorum. Ama bu söylem biçiminin sanatla uzaklık ve yakınlığına ileride değineceğim.

Bilimsel söylemden (ve felsefi söylemden) sonra, ideolojik söyleme de kısaca değinebiliriz. Yukarıda değindiğim gibi, ideoloji, somut bireylerin, «adlandırma/çağırma» (interpellation) mekanizması aracılığı ile kendilerini bir üst-

Özne'nin kimliğiyle özdeşleyerek, bu özü paylaşan «özneler» olarak tarih içindeki yerlerini belirlemeleridir. İdeolojinin «pratiko-toplumsal» bir işlevi vardır. Topluluğun birliğini ve gündelik ilişkilerini sağlar. Zorunlu olarak içedönük insan-merkezlidir. Dolayısıyla gerçek bir nesnesi ve gerçek bir açıklama tarzı yoktur, çünkü nesnesi her zaman için bir sözde-nesne, açıklaması her zaman için bir sözde-açıklamadır. Bu ideolojik söylemler içinde hiçbir zaman bilimsel olarak tanımlanmış kavramların geçmeyeceği anlamına gelmez; ne var ki ideolojik söylemin bütünlüğü, bu kavramları da bilimsel içeriklerinden soyarak kendi rengine boyar. Yukarıda değindiğim «kurgu-bilim» ve «bilimsel sosyalizm» örnekleri bu bağlamda yeniden hatırlanabilir ve şüphesiz bunlara birçok yenisi eklenebilir.

Sanat nasıl bir söylem, şu halde? Bu soruya burada vereceğim kısmi cevaba da başlamadan önce, sanatın fazla genel bir kavram olduğunu da belirteyim. Önereceklerim bütün sanata uygulanabilir olmakla birlikte, farklı sanatların kendi nesnelerini işlemekte izlediği farklı yöntemler nedeniyle bir karışıklığa yol açmamak için, şimdilik yalnız edebiyatı odak noktası yapmak istiyorum. Öyleyse, sanatsal (edebî) söylemin nesnesi de *insan yaşantısıdır*. «Yaşantı»da alabildiğine *genel* bir kavram şüphesiz. Ancak, bireysel ve tarihî olanı içine alabilmesi için böyle genel bir kavram zorunlu oluyor. «Yaşantı» derken, bunu sınırlı bir anlamda kullanmıyorum ve yaşantıyı kendisini üreten sevle de özdeşlemiyorum. Örneğin, bir insanın yalnız sevgilisiyle değil, politik inancıyla yaşadığı şey de bu alana girer. Bütün bunlar, zaten tarihî olarak belirlenmiş şeyler olduğu için tarih ögesi, insanın tarihle ilişkisi, yaşantının zorunlu bir parçasıdır. Yaşantı, tarihin ideoloji yoluyla belirlediği bir şeydir. Bir aslanın bir insanı parçalayıp yemesine karşı benim tepkim bir Romalının tepkisine benzemiyorsa, insanın *dolaysız* yaşantısından söz edilemez. Bu anlamda tarih her zaman yaşantıda içkindir.

Sanatın nesnesinin insan yaşantısı olduğunu, ayrıca, yaşantının da zorunlu olarak tarih içinde belirlendiğini

söyledim. Doğrudan doğruya yaşantı, şüphesiz sanat değildir (bu olsa olsa Abdülhak Hamit'in «feryat»ıdır - sanat ise, feryadın değil, feryadı doğuran koşulların belli bir söylem içinde zihinde yeniden - üretimidir). Bu önerme, sanırım, sanatın değerini yaşantının *içtenliği* ile ölçen anlayışa karşı oldukça uzak bir mesafe sağlıyor. Sanat, hem yaşantıyla özdeş değildir (yaşantıyı *dolaysızca* «yansıtmaz»; «yaratmaz» da, kendi işleyiş koşulları içinde dönüştürerek yeniden - üretir), düzene sokulmuş bir yaşantıdır. Joyce'un *Portre*'de söylediği gibi, «Yıllardır görüşmediği annesiyle buluşmaya» giden kızın trafik kazasında ölmesi, yaşanan hayat düzeyinde romandaki gazetecinin dediği gibi «trajik» olsa da, sanatsal düzeyde henüz hiçbir şey değildir. Bu olayı anlatan gazete haberi sanat değildir. (69) Öte yandan, yaşantının ideolojik kalıplar içinde kavranışını yeniden - üreten bir söylem de sanat sayılamaz. Recaizade Ekrem'in, oğlu Nijad'ın ölümü üstüne yazdığı şiirler aklıma geliyor. Bunlar içten olabilir, oğlu ölmüş bir insanın ruh halini yansıtıyor olabilir - ama bunları uyaklı ve vezinli bir şekilde söylemek, bir sanat eseri «yaratma» *çabası* olarak kabul edilse bile, başarıya erişmiş bir çaba gibi görülemez. Çünkü ele alınan malzeme burada *dönüştürülmemiş* olduğu gibi *yeniden-üretilmemiştir.*

Şu halde sanatsal söylemin nesnesi «yaşantı», dolayısıyla «ideoloji» ve dolayısıyla zorunlu olarak «tarih»tir. Öyleyse «bilimsel» veya «felsefi» söylemden, alanının farklılığı nedeniyle ayrılmıyor. Hepsi için alan aynı: Hayat. Farklılık, bu alanın incelenmesinde izlenecek yolun adımlarının sıralanmasından başlıyor - aynı zamanda, bir nesneyi aydınlatmak, onunla doğrudan veya dolaylı biçimde ilişkili başka nesnelerin gölgede kalmasına yol açar. Napoleon'un Rusya seferini anlatan bir tarihçi, bu büyük olay boyunca binlerce insanın çeşitli «yaşantıları» olduğunu bilir, bunları geçersiz de saymaz; ama zorunlu olarak bunları gölgede bırakır, ya da, kendi malzeme istifi içinde anlamlı «olgu» niteliğini verebileceklerini seçerek kullanır. Aynı şekilde herhangi bir somut, dolaysız (görünen) yaşantıyı

ele alan sanatçı da o anda gölgede duran tarihin varlığından haberlidir. Evrenden de haberlidir ve dönemin evren hakkındaki bilgisine göre, onun anlattığı yaşantı düz bir dünyada veya çevresinde güneş dönen bir dünyada veya uzayda her şeyin görelilikle açıklandığı bir dünyada yaşanmaktadır.

Böylece, bilimlerle (ve felsefeyle) sanatı, *alanlarının farklılığına* göre ayıramayız. Aynı zamanda, *yöntemlerinin* farklılığına göre de ayıramayız. Örneğin bilimin «soyut», sanatın «somut» olduğunu ya da bilimin «aklî» olduğunu söylemek, yüzeysel bir inandırıcılık taşısa bile, temelde yanlıştır. Çünkü, az önce göstermeye çalıştığım gibi, sanat, nesnesi olarak aldığı yaşantıyı *dönüştürerek* (yani «ideoloji» içinde yaşanma biçiminden dışarı çıkararak) *yeniden-üretmekle*, yöntem olarak, bilimin yaptığından farklı bir şey yapmıyordur. Aklî ilkelere dayanmayan bir düzenleme düşünülemez. Her seçme, ayıklama, kurma ve inşa etme süreci, «rasyonel» bir süreçtir ve duyguyu elbette dıştalamamakla birlikte, duyguyu aşar.

Bu bölümün sonunda, epistomoloji sorunundan ideoloji ve başka düşünce biçimleri arasındaki ilişkilere ve bu biçimlerin oluşturduğu söylemlere, sanatsal söylemin bunlar arasındaki yerine kadar geldik. Sanatsal söylemin özgüllüğünün daha fazla açılması gereken bir anda, «epistomoloji» bağlamından çıkarak, sanatın nasıl bir üretim olduğunu daha dolaysız bir çerçevede incelemeye başlamamız gerekiyor.

IV

ÜRETİM OLARAK SANAT

Sanatın temelde bir üretim olduğuna inandığım için, Caudwell'in, sürekli olarak sanatla ekonomi ve ekonomik anlamda üretim arasında bir «homoloji» kurmaya çalışmasına rağmen, bir adım atıp da sanatı da kendine özgü bir üretim olarak kavramaması bana bir talihsizlik gibi görünüyor. Ama acaba «bir adım» atmak yetecek miydi buna? Sanmıyorum. Çünkü «üretim»den ne kadar söz edersе etsin, Caudwell'in zihninde bambaşka bir toplum modeli, bu model içinde çok farklı bir ideoloji anlayışı vardı. Bir başka söyleyişle, Caudwell'in epistemolojik öncülleri, sanatı bir üretim olarak kavramasına engeldi. Daha önceki bölümlerde bütün toplumu ve bütün tarihi basit bir çelişki üstüne kurduğuna değinmiştim: Ekonomi öznesinin sentezini kurduğu, Doğa ile İnsan arasındaki mücadele. Böyle bir basit çelişkiden ötürü, toplumu da tek-merkezli görüyordu. Toplumun gerçekliği, bütün bayağı-Marksist düşüncede olduğu gibi, ekonomik düzeyde yazılıyor, bu gerçeklik toplumun öteki düzeylerine yansıyordu. Böylece üstyapının bütününü bir «yansıma», bir «gölge-fenomen» gibi gören Caudwell'in, yalnız sanatı değil, ideolojik etkinliğin herhangi bir kolunu bir *üretim* ya da kendine göre özerkliği olan bir pratik olarak kavramasına imkân yoktu. Sanatı sık sık «üretim» analojisiyle anması, sanata bu görece özerkliği tanımasından

değil, her şeyden önce bir özerklik tanıyıp tanımama gereği konusundaki kararsızlığından ileri geliyordu.

Caudwell'in şu doğrusunu tekrarlayalım:

> Fakat sanat yapıtlarından zevk alma ya da onları yaratma sınırlarından sanat eleştirisine geçilir geçilmez, sanatın dışına çıkıldığı ve ona «dışarıdan» bakılmaya başlandığı açıktır artık. Peki, sanatın dışı nedir?
>
> İnci nasıl istiridyenin ürünüyse, sanat da toplumun ürünüdür; sanatın dışında durmak toplumun içinde durmaktır. (70)

Buraya kadar, Caudwell'le tamamen aynı fikirdeyim. Aynı fikirde olduğum için Caudwell'in sanata bakışının eksiklikleri, topluma bakışının eksikliklerinden kaynaklanıyor, diyorum. Şüphesiz ki bu konuya derinlemesine girmek, tartışmamızı uzatacak, hattâ dağıtacaktır. Ancak aradaki farklılığı belirtmek için şu kısa açıklamayla toplum görüşünün Caudwell'inkinden farkına işaret edeceğim.

Toplum *karmaşık* bir bütündür; bu oldukça bayat sözü açmak gerekirse, toplum bileşkeleri (components) *homojen* olmadığı için karmaşık olan bir bütündür. İnsanların sayısız toplumsal faaliyetleri, bir sınıflandırma yapabilmek için, üç ana düzeye ayrılabilir. Bu düzeyleri seçip ayırmanın ölçütü (ve aynı zamanda amacı) sayısız faaliyetler yumağı içinden, tarihî olarak anlamlı (significant) olanları çıkartmaktır. İnsan tarihi açısından anlamlı faaliyet ise, *insan tarihinde değişiklik* yaratan faaliyetten başka ne olabilir? İşte bu nedenle, insanların toplumsal hayat içinde değiştirdikleri nesnelere göre üç ayrı faaliyet alanı ya da düzeyi ayırıyorum. 1) Bir hammadde olarak verili doğayı alıp dönüştürerek insanî ürünler haline getirdikleri *ekonomik düzey;* 2) Devrimler, reformlar ve çeşitli politik eylemler yoluyla verili insan ilişkilerini yeni toplumsal ilişkilere dönüştürdükleri *politik düzey;* 3) Ve verili ideolojiyi, düşünceleri, değerleri, teorik sanatsal yollardan yeni düşüncelere, değerlere dönüştürdükleri *ideolojik düzey*. Bunların arasında, «ekonomik düzey» belirleyicidir. Ama ekonomik düzey, *insanların maddi hayatının üretilmesi ve ye-*

niden-üretilmesi olduğu anlamda belirleyicidir. Hegel'in «ruh/madde» ilişkisinin tersine çevrilmiş şekliyle toplumun bütün dalgalanmalarına mutlak bir biçimde kumanda eden tek merkez değildir ekonomi; örneğin ilkel toplumda, ekonominin insan davranışlarına egemen olmadığını görürüz. Burada her şey, aile yapısının egemenliği altındadır. Ama işte, yukarda söylediğim anlamda ekonominin belirleyiciliğini, ekonominin *egemen yapı* olmasından ayırmak gerekiyor. Doğanın cömert, aletlerin son derece ilkel ve herkes tarafından yapılabilir, üretimle ilgili bilginin de üretim döngüsünün basitliği ve tekrarlılığı nedeniyle hemen kesçe öğrenilir *düzeyde* bulunduğu ilkel toplumda, üretim son analizde *insan gücüne* dayanır. Bu nedenle de *insanın yeniden-üretiminin* sağlandığı kurum olan «aile» bu toplumda egemen yapı haline haline gelir. Şu halde, ekonomi, yani üretici güçlerin gelişme ve üretim ilişkilerinin karmaşıklık düzeyi, *toplumda hangi yapının «egemen» olacağını* belirlemiştir.

Bu söylediklerim, toplumsal bütünde eklemlenmiş düzeylerin ekonomiye ve birbirlerine karşı görece özerkliklerini ve birbirlerini yapısal olarak karşılıklı etkilemele ini/belirlemelerini çok kısa ve şematik bir biçimde de olsa az çok açıklar sanırım. Politik ve ideolojik düzeylerin kendi görece özerk gelişme tarihleri, kendi zamanları, kendi tempoları vardır. Dolayısıyla toplum, *merkezsiz bir yapıdır*. Işte bu Caudwell ile aramdaki görüş ayrılığını yeterince özetliyor. Çünkü o, yukarıda değindiğim basit ve her zaman - tekrarlanır tek çelişkiyi, bütün tarihin motoru haline getiriyor. Böyle olunca ideolojinin görece özerk bir pratik düzeyi olmasına imkân kalmıyor: İdeoloji her zaman temelde - asıl belirleyici gerçeklik düzeyinde olup bitenlerin yansıması olacaktır. Yansıyan bir nesne, bir «ürün» değildir. Yani üretilmemiştir. Bu nedenle de Caudwell'in sanatı «üretime katkıda bulunur», ama bir «üretim» olamaz.

1. Üretmenin Ögeleri

Bu bölümü yazarken, Terry Eagleton'un *Criticism and Ideology* (71) adlı kitabına ve bu kitabın «Maddeci Bir Eleştiri İçin Kategoriler» başlığını taşıyan bölümüne büyük ölçüde borçlu olduğumu belirtmem gerekiyor. Eagleton'la tam olarak anlaşmadığım, aşırı bulduğum görüşler var; kimi eksiklikler veya kimi totolojiler bulunduğunu sanıyorum. Ama bunlar genellikle ayrıntıda. Bu tür eleştiriler bile, söylenmesi gerekenleri önceden bir başkası söylediği için kolaylaşıyor.

Eagleton, sanatın bir «üretim» oluşunu İngilizcedeki «produce» kelimesinin tiyatro bağlamındaki anlamını kullanarak açıklıyor. Şöyle diyor:

> Bir dramatik prodüksiyon, dayanağı dramatik metni «dile getirmez», «yansıtmaz», veya «yeniden üretmez».. Ayrıca dramatik prodüksiyon.. metnin «gerçekleştirilmesi» veya «somutlaştırılması» da değildir (72)

Ama sanatın bir «üretim» olması, bence Eagleton'un dramatik metinle dramatik prodüksiyon arasında kurduğu bu ilişkiden biraz daha fazlasını içeriyor.. Gerçi bazı prodüksiyonlarda, genellikle eski bir metin, tamamen yeni bir görüşle neredeyse yeniden yazılır; ama genellikle sahneye koyan kişi, metni metnin «ruhuna» sadık kalarak sahnelemek ister. Şüphesiz metin yoruma açıktır -hayat gibi o da, açık bir sistem haline gelmiştir; dolayısıyla sahneye koyanın hangi «ruha» sadık kalmak istediği o kadar belli değildir. Fakat gene de, sanat üretimi dediğimiz işlemde, bir prodüksiyonda olduğundan daha fazla bir «bilinçli dönüştürme»nin sözkonusu oldğu kanısındayım. Ama bu soruyu kurcalamayı bölümün sonuna bırakarak, şimdi sanat üretiminin somut ögelerini gözden geçirelim.

A — Genel Üretim Tarzı

Bir toplumda olup biten her şey, o toplumun genel üretim tarzı tarafından belirlenir. Bu bakımdan, sanatsal üre-

timin de genel üretim tarzı tarafından koşullandırılacağını söylemek bence biraz totolojik oluyor. Gelgelelim, son zamanlarda egemen estetik akımlarının sözcüleri sanatla ilgili her şeyi toplumla ilgili her şeyden soyutlamak için özel bir çaba harcadıklarına göre, sanatın ne gibi nesnel belirlemelere (bunlar dolaylı da olsa) uğradığını belirtmekte yarar var. Toplumun üretim tarzı, sanatsal üretimi iki dolaylı yoldan etkiler: Sanatsal üretimin, dolaşımın ve tüketimin maddi ortamını dışsal olarak hazırlar; ve sanatsal üründe doğrudan doğruya yer alacak ideolojilerin genel çerçevesini belirler.

B — Sanatsal Üretim Tarzı

Bu başlık altında incelenecek ögeler genellikle edebiyat sosyolojisinin inceleme alanı içinde sayılmışlardır. Eagleton, bu üretim tarzının sanat ürününe tarihi bakımdan dışsal olmakla birlikte, aynı zamanda ve eşit derecede içsel olduğunu da söylüyor. Sanatın üzerinde üretildiği alanın maddi koşullarını hazırlaması bakımından etkilerinin zamanla içselleşeceğini ben de kabul ediyorum, ama tek başına bu «sanatsal üretim tarzı» çerçevesi içinde bitmiş sanatsal ürünün yeterince açıklanamayacağı kanısındayım. Eagleton şunları söylüyor:

> Her üretim tarzı, üretim, bölüşüm, mübadele ve tüketim yapıları tarafından oluşturulur. Üretim bir üretici ya da üreticiler grubunu, üretim malzemeleri, araç'arı ve teknikleri ve ürünün kendisini ön-gerektirir (presuppose). Gelişmiş toplumsal formasyonlarda başlangıçtaki özel üretim aşamasından sonraki bir toplumsal üretim tarzına aktarılabilir (baskı ve matbaa) ve böylece ilk ürün («el-yazması») bir yeni ürüne («kitap») dönüşür. Edebî üretim güçleri belirli «üretim ilişkileri» içinde örgütlenmiş emek-gücünün (yazıcılar, yardımcı üreticiler, basım ve yayın örgütleri) belirli tanımlanmış üretici araç'ar yoluyla belirli üretim gereçlerine uygulanmasından meydana gelir. Bu edebî üretim güçleri, edebî bölüşüm, mübadele ve tüketim tarzlarını belirler ve onlar tarafından üst-belirlenir. Elyazması ancak elden-ele temelli

üzerinde dağıtılıp tüketilebilir -örneğin, bir saray kastı içinde. Dikte edilmiş eser (aynı anda birkaç yazıcının yazdığı) daha geniş bir toplumsal tüketim sağlayabilir; pedalla basılan baladlar daha geniş bir tabaka tarafından tüketilir; «sarı kaapklı» tren romanı kitle tüketimine açıktır. (73)

Bütün bunlar şüphesiz doğru. Eagleton'un verdiği başka örnekler, başlangıçta sanatsal ürün için görece dışsal sayabileceğimiz bütün bu maddi yapıların zamanla nasıl edebiyat veya sanatın içsel parçaları olduğunu da kanıtlıyor. Örneğin, ondokuzuncu yüzyılın romancılığı, bu karmaşık koşullardan önemli ölçüde etkilenmiştir. Victoria Çağı İngiltere'sinde okuma eyleminin büyük bir kısmı ödünç kitap veren kitaplıklar yoluyla gerçekleşiyordu. Üç cilt halinde yayımlanmış büyük romanlar bu kitaplıkların en fazla işine gelen türdü. Zamanla, yazarlar da ürünlerini bu gereklere daha fazla uydurmaya başladılar. Bu eğilim, romanın yapısında belirli biçimsel özellikler doğurdu: Çok sayıda karakterin katıldığı yardımcı olay örgüleriyle anlatıyı uzatmak gibi. Romanın klasik «bitiriş» anlayışı, olay örgüsüne katılan bu çeşitli kişilerin «şiirsel adalet» dağıtımında uyarlı bir birlik içinde bir araya gelmesini gerektiriyordu. Böylece, eylem önce çeşitli karakterler arasında dağılmışken, sonra, belirli raslantılar, akrabalık ilişkileri, kaybolan çocuklar v b. trüklerle bütün karakterler bir araya geliyor, herkes sonuçtan payını alıyordu. Bu ise, bu romanlarda belirli bir «dünya», bir «hayat» imgesi yaratıyordu - yani, eserin hayat üstüne vereceği en genel yargının niteliğini belirliyor, böylece eseri mümkün olabilecek en *içsel* biçimde etkiliyordu. Bundan başka, roman üretimini dağıtıcı rolünü elde tutarak denetleyen kitaplıkların tavırları da yazılan üstünde belirleyici etkiye sahipti (W H. Smith'in Hardy'yi aforoz etmesi bunun bir örneği). Sonra, tefrika olarak bir gazetede yayımlanmak üzere kaleme alınmış bir romanın bu durumdan yapısal olarak nasıl etkileneceği düşünülebilir. Butt ve Tillotson, Dickens'in romanlarını bu açıdan inceleyerek birçok önemli sonuçlar çıkarmışlardır. (74)

Bu gibi maddî etmenlerin sanat üretimi üzerindeki belirleyiciliğini görmezlikten gelmemek gerektiği gibi, fazla büyütmemek gerektiğine de inanıyorum (Bu bakımdan Eagleton, kategorilerini fazla abartıyor izlenimini ediniyorum). Çünkü, yukarıda kendi verdiğim örnekleri bir başka açıdan değerlendirmek de mümkün. Victoria Çağı romanı belirttiğim nesnel koşullar altında sözkonusu özellikleri edindi - ama sonuç olarak belli bir «dünya» imgesi sunduysa, bu zaten o çağın genel ideolojisinin dışında bir şey değildi Hardy aforoz edildi belki kitaplarını böyle kaygıları olmasaydı başka türlü de yazabilirdi - ama bu geçici oldu; sonuçta Hardy ve onun kişiliğinde sanat, W H Smith'i yendi. Dickens, tefrika halinde tasarladığı romanlarına belli biçimsel özelikler kattı, ama bu özellikler bizim için Dickens'in anlamını temsil edemez v.b.

Dolayısıyla, bu maddi koşulları, aynı koşullar üstünde yükselen ideolojilerle birlikte ele almazsak, sanatsal üretimin *içsel* belirleyicileri konusuna nüfuz edemeyiz (ve tabii, daha önce söylediğim gibi, sanatı yalnız varolan ideolojiyle ilişkileri çerçevesinde ele almak, onun niçin *sanat* olduğunu açıklamayacaktır).

C — Genel İdeoloji

Epistemoloji bölümünde söylediğim gibi, «genel ideoloji» kavramı, aslında bir soyutlamadır Bir kaleydoskop içinde bulunan renkli parçalar gibi ögelerden oluşur ve kaleydoskopun her sarsılışında, ögelerin eklemlenme biçimleri değişir. Buna karşılık, parçaların hep aynı parçalar olması anlamında, *geneldir.*

D — Sanatçının İdeolojisi

Genel ideoloji, toplumun bütün bireylerinde belli ölçülerde vardır. Şüphesiz, bireysel ideolojiyle genel ideoloji arasında bire-bir tekabül etme durumu mümkün değildir; ayrıca, genel ideoloji, çeşitli bireysel ideolojilerin aritmetik

toplamı da değildir. Birey-aşırı, özerk bir yapıdır ideoloji. Ama, ögelerinin paylaşılma derecesi ne olursa olsun, bireylerde yansır. Bir başka söyleyişle, birey, genel ideolojinin ögeleriyle kendi ideolojik eklemlemesini yapar, fakat kendi söylemine kabul etmediği ögeleri de bilir.

Sanatçının ideolojisi herhangi bir şematik formüle sığmayacak, karmaşık bir sorundur. Genel olarak bir sınıf söylemiyle uyum halinde olsa da, o sınıf söyleminin değişik bir varyantı niteliğini de gösterebilir. Ayrıca, sanatçının kendi genetik sınıfsal konumuyla benimsediği sınıfsal söylem çakışmıyor olabilir. Olayı daha da karmaşıklaştırmak için, sanatçının yadsıdığı sınıfsal söylemlerin ögeleri, yer yer, benimsediği sınıfsal söylemin ögelerine baskın gelebilir. Sanatçının dini, cinsi, ulusallığı, sınıfı v.b. kurduğu ideolojik eklemlenmeyi belirleyecektir. Ama, bu eklemlenmenin ögelerini alacağı yer, son anlizde, genel ideolojidir.

Öte yandan, yazarın ideolojisi, sonuçta ortaya çıkan üründeki ideoloji de olmayabilir (Engels'in Balzac için söylediği gibi). Gene de bu nihaî ideolojik yapının nasıl belirleneceğinde yazarın ideolojisinin de payı vardır. Ayrıca, aynı sanatçı değişik ürünlerinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak, farklı ideolojik bileşimler yaratmış da olabilir. Bütün bunlar, sanatçının kendi ideolojisiyle genel ideoloji arasında kurduğu bağlantı biçimlerinin üründe yansıyan sonuçları olacaktır.

E — Estetik İdeoloji

Sanatçı, dönemi ve ortaya çıkan ürün arasındaki dolayımlardan biri de varolan estetik ideolojidir. Her toplumun kendi ahlâkını, kendi dinini v b. görmesinin belirlenmiş biçimleri olduğu gibi, estetik konusunda da yerleşmiş yargıları, beğenileri, pratikleri vardır. Sanatçı, hayat hakkında söyleyeceklerini, bu genel pratikler dolayımından geçerek söyleyecektir. Burada, varolan türler, varolan eleştirel yargılar, seçiminde etkili olacaktır. Kabul edilen estetik ideoloji içinde kalabilir ya da onu kırmaya çalışabilir. Bütün

bunlar, ürünün seyirci/okur/dinleyici tarafından kabul ediliş biçimlerini ya da kimler tarafında kabul edileceğini de belirleyecektir.

Sanatsal üretim sürecinin bu ögelerinin, biten sanatsal ürünün bütün anlamını açıklamaya yetmediğini bir daha tekrarlayayım. Ancak, sözkonusu sürecin ne kadar karmaşık olduğunu, basit bir «yansıtma» işleminden de, yüce ve metafizik «yaratma» fiilinden de ne kadar farklı olduğunu kanıtlamak için bu ögeleri sıralamak gerekiyor. Karmaşıklık, saydığım bütün bu ögelerin, kendi görece özerkliklerine ve işleyiş kurallarına sahip yapılar olmalarıyla ve her birinin birbirini yansıtmayıp, birbirlerini karşılıklı olarak belirlemeleriyle artıyor. Eagleton da şöyle birkaç örnekle bu karmaşıklığı göstermeye çalışıyor:

> Edebî üretimin güçleri ve ilişkileri, genel üretim tarzı tarafından belirlenmeleri temeli üzerinde, belli ayrı edebî türlerin olması imkânını üretirler. Örneğin roman, ancak bir edebî üretim tarzının gelişmesinin belirli bir aşamasında ortaya çıkabilir; ama bu potansiyelin tarihî olarak fiile geçip geçmeyeceğini yalnız başına edebî üretim tarzı belirlemez. Genel ideoloji ve estetik ideoloji ile birlikte bunu belirler. Hangi biçimlerin ve türlerin geliştirilme amacıyla seçileceğini varolan durum dikte edebilir —yani, genel ideoloji temeli üzerinde estetik ideoloji dikte eder. Buna karşılık, «yeni bir biçim» ihtiyacının kavramı estetik ideoloji içinde görece özerk olarak doğabilir ve bir edebî üretim tarzının bunu üretecek biçimde değişmesi ve dönüşmesi gerekebilir. Genel ideoloji belli bir biçimi («sosyalist gerçekçilik» diyelim) üretmesi için doğrudan doğruya edebî üretim tarzı üstünde baskı yapabilir ve sonra bu biçimin kurallarını koymak ve geliştirmek estetik ideolojiye düşer. Ama böyle tek çizgili gelişmeler tarihte tipik değildir; genel ideoloji daha çok belirli estetik eklemlenmesinde edebî üretim tarzı içinde ortaya çıkar. Edebî pratikler Edebî Üretim Tarzı/Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji'nin karmaşık konjonktürünün ürünleridir ve süreç içinde bu ögelerden bir ya da öbürü egemen duruma geçer.(75)

F — Ürün

İşte anlatılan bütün bu karmaşık yapıların belirlemeleri sonucu, sanat ürünü ortaya çıkar. Fakat, Eagleton'un ekonomik anlamda üretim süreciyle bilinçli bir paralellik içinde anlatığı bu sürecin sonunda ortaya çıkan ürün kendisinin de kabul ettiği gibi, «sadece edilgen bir ürün değildir.» (76) Özellikle kapitalist toplumda üretilmiş sanat ürünü, tıpkı ekonomik süreçte çıkan bir ürün gibi bir «meta» özelliği gösterir ve olayın bu yanı unutulmamalıdır. Yazılmış bir şiir veya roman, kitap olarak basılacak, üstüne bir fiyat konulacak ve satılacaktır. Bir resim sergilenecektir. Ama bugünün koşullarında, örneğin bir heykelin satılması güçtür; ancak devletin müdahalesi sorunu çözebilir (ve bu nedenledir ki, faşist rejimlerde heykel sanatının ilerlediği söylenir); bir beste, plak olacaktır. Dolayısıyla, çağımızda, sanat eseri de toplumun dolaşım sistemi içinde gezen başka nesneler gibi «meta» özelliğini kazanır. Ama bir sanat eseri, herhangi bir «meta»ya benzemez şüphesiz. Çünkü sanat eserinin bizimle durmaksızın süren bir diyalogu vardır. Hiçbir sandalyanın ya da konservenin ya da kravatın hitap etmediği biçimde bize hitap eder, şu veya bu şekilde bizi etkiler. Dolayısıyla, şimdi, sanatın üretiminin maddi koşullarının ötesinde yatan özellikleri üzerinde durmamız gerekiyor. Bunu yaparken, şimdiye kadar söylenenleri yadsımayacağız ve küçümsemeyeceğiz; ama sanatın bu maddi ögelerine indirgenemeyecek yanını açıklamaya çalışacağız.

2. *Sanatsal Üretim*

İnsanlar yaptıkları bazı şeyleri tanımlamakta güçlük çekerler. İdealize eder, başka faaliyetleriyle analoji içinde bakar, kısacası, sözkonusu işin kesinlikli bir tanımlamasını yapmazlar. Çok zaman, böyle bir işin tarih içinde gelişmesiyle, iş daha kolay tanımlanabilir hale gelir ve o zaman geçmişe dönüp olayın başından beri gerçekten ne olduğunu anlamak ve tanımlamak mümkün olur. Örneğin bir

aile kurumu, bugün çekirdek yapısıyla vardır ve bunun işlevine bakarak geçmiş aileleri daha iyi kavramak mümkündür. Şüphesiz bir ailenin gelişmesi teleolojik evrimsel bir süreç değil ve değişik tarihi aşamalarda, değişik sosyo-ekonomik formasyonlarda gördüğümüz aile tipleri, kendi maddi koşulları içinde temel görevlerini, yani hayatın yeniden-üretimini en rasyonel biçimde yerine getirmek üzere oluşmuş örgütlenmelerdir. Gene de, bugünkü aile tipinde sonuçlanan —ve belki bundan sonra da değişecektir— ailenin evrimi, varış noktasından geriye doğru bakıldığında daha iyi açıklanıyor (bizim bu açıklamayı yapmak için kullandığımız terimler, geçmiş toplum biçimlerindeki insanların aile ideolojilerine çok ters gelse de). Marx'ın bu anlamda, «İnsan anatomisi, maymunun anatomisinin anahtarıdır» (77) dediğini sanıyorum.

İşte sanatın bir «üretim» olarak görülebilmesinin maddi koşulları da sanıyorum yaşadığımız dönemde oluştu ve olgunlaştı. Şimdi sanatı bu gözle görmeye başlayabildiğimizde, geçmişteki çok değişik bir «sanat ideolojisi» içinde yürütülen sanatsal faaliyeti de böyle yorumlayabiliriz. Bunu yaparken geçmişte de sanatın *bugünkü koşullarda ve bu*günkü biçimleriyle üretildiğini söylemek istemiyorum elbette. Yukarıdaki örnek uyarınca, sözgelişi bir «sendiyazmik» aile tipi bugünün aile tipine ne kadar benziyorsa bu da öyledir. Ama her ikisini de «hayatın yeniden-üretildiği» kurum (yani bu kurumun tarihi olarak belirlenmiş biçimleri) olarak nitelediğimizde, aralarındaki ortaklık ortaya çıkar. Aynı şekilde, geçmişin sanatsal pratikleri de bugünkünden çok farklı görünmekle birlikte, sanatın temel işlevini tespit ettiğmizde sanatsal pratiğin sürekliliğini de görebiliriz.

Bu bölümün birinci kısmında anlatmaya çalıştığım gibi, sanatın üretiminin maddi koşulları sanatın kavranılışını da büyük ölçüde etkiler. Modern çağdan, kapitalizmin büyük imkânlarının oluşmasından önce, «genel üretim tarzı»nın teknik imkânları sınırlı olduğu ölçüde, sanat ürününün dolaşımı da sınırlıydı. Bu sınırlılık, geçmişteki toplumların

yarı-kastlaşmış sınıf yapısıyla ve bu yapının getirdiği dünya görüşüyle de uyumluydu. Aynı zamanda bu sınırlılık, sanat ürününün, tek bir sanatçının «yaratı»sı olarak mülkiyetini de pekiştiriyordu. Ortaçağda ve matbaanın imkânlarının geniş ölçüde uygulanmaya konulmasına kadar, bir edebi metin, yazılmış da olsa, alıcısıyla buluşma biçimi, bazı istisnalar dışında, okuma biçiminde değil, metnin yüksek sesle okunmasını dinleme biçiminde gerçekleşiyordu. Böyle bir alış-veriş zorunlukla sınırlı kalacak ve bir tür «ayin» görünümü alacaktır. Walter Benjamin'in dediği gibi, (78) bir resim, ancak yerinde görülebilir; yani onun da seyircisi sınırlıdır. Müzik dinleme fiilinde «ayin» özellikleri daha da ağır basar. Parça bir belli zamanda çalınır ve orada biter, dinlemek için, tür eğer oda müziğiyse sarayın bir yerinde, dini müzik ise kilisede bulunmak gerekir. Daha sonrasının «konser» salonu da dinleyiciyi çok küçük ölçüde çoğaltmış ve konseri, küçük bir kültürel azınlığın yarı ayinsel bir zevki haline getirmiştir. Konsere gitmek için giyilenlerden, salona giriş ve oturuş biçimine kadar belli yasalara uyulur. Müziğin dışında birtakım konularda da özel bilgi, görgü gerektirir konser dinleyicisi olmak. Geçmiş çağların «opera»ya verdikleri değer de büyük ölçüde bu «ayin» özelliklerine dayanır. Eski estetikçilerin sanatsal hiyerarşide (bu hiyerarşi kendisi de anlamlı; sanki sanatların da «baronları», «markileri», «dükleri» varmışcasına) en yüksek yeri vermelerinin nedeni sadece iddia edildiği gibi bu türün müzik, şiir, tiyatro gibi ögeleri birleştirmesi değil, aynı zamanda ve öncelikle opera ihtişamının toplumsal hayatta oynadığı «ideolojik» roldür.

Çağdaş dünyada ise olay bütünüyle değişir. Bir edebi metin, ancak ayrıcalıkları olan insanların dinleme fırsatına eriştiği yarı kutsal nesne değildir artık. Şiirsellğin en yüksek noktalarında gezinen şairin kitabı bile her şey gibi dükkânda satılır —örneğin bir kilo domates fiyatına. Bir resmin, heykelin aslı gene belli bir mekândadır, dolayısıyla az kişi görebilir ama, «reprodüksiyon» imkânı vardır ve reprodüksiyonun bütün sınırlılığına, aldatıcılığına rağmen, re-

sim seyretme zevkini yaygınlaştırması bakımından muazzam bir önemi ve yararı olmuştur. Müzik ise bugün zorunlu olarak konser salonunu gerektirmez ve hattâ kayıt teknikleri sayesinde, bir konser salonunda dinlenebilecek olandan nitelikçe kat kat üstün icraları evimizde dinleyebiliriz. Opera da, «ihtişam» özelliklerinden sıyrılıp müzik olarak aynı şekilde plaktan dinlenebiliyor bugün. Hepsinin ötesinde, büyük dolaşım imkânlarına sahip bir «sinema» var — ve ondan da güçlü bir potansiyeli taşıyan televizyon.

Bütün bu gelişmeler sanatçının eski dönemlerde veri olarak kabul edilen yarı-mistik «yaratım» fiilinin esrarını gün ışığına çıkaran gelişmelerdir ve sanatın özelliklerine daha ayık bir gözle bakmayı mümkün kılmaktadır. Böyle bir bakış, bugünün sanatını açıklayabildiği gibi geçmişin sanat faaliyetini de kendine kurmuş olduğu ideolojik kabuklardan soyup gerçek işlevini gösterebilir.

Ancak, daha önceki «üretim tarzı» veya «sanatsal üretim tarzı» gibi ögelerde olduğu gibi, yukarıdaki kısa tarihî açıklama da, sanatın işleyiş biçimini içsel olarak göstermiyor. Bunlarla, sanatın bir üretim oluşunu, sadece nesnel belirleyicileri düzeyinde göstermek mümkün. Bu nedenle, şimdi sanatsal pratiğe daha yakından bakarak bizzat üretim sürecinin kendisini açıklamak gerekiyor. Bunu, «*söylem*» dediğimiz şeyin mantığını ve somut mekanizmalarını sergileyerek yapabiliriz. Bir önceki bölümde konuyu bıraktığımız yerden yeniden başlayalım şimdi.

Saussure'ün «*dil/söz*» ayrımı, modern anlamda dilbilimin kurulmasında büyük bir rol oynamıştı. Caudwell'in bibliyografyasında da Saussure'ün adını görürüz. Ne var ki, ondan herhangi bir şekilde yararlandığını gösteren bir iz yoktur eserlerinde. Dilbilimden estetik analiz açısından yararlanmış belli başlı Marksist, bildiğim kadarıyla, Della Volpe. Saussure ve Hjelmslev'i olumlu bir şekilde estetiğe uygulayan Della Volpe'nin bundan elde ettiği önemli sonuçların bazılarını yukarıda görmüştük. Şimdilerde ise dilbilimle Marksist disiplin arasında bir sentez kurmaya çalışanlar çoğaldı. Gelgelelim, Saussure'ün dilbilimin gelişme-

sine ve hattâ oluşumuna o kadar katkıda bulunmuş «dil/söz» ayrımı artık yetersiz bulunuyor. Haroche, Henry ve Pecheux, bu ayrımın, anlamlandırmayı (signification) «söz»e ve değeri de «dil»e havale etmesinin yanlış olduğunu ileri sürüyorlar. (79) Gerçekten de Saussure'ün bu ayrımı, bu biçimiyle, semantik konusunda bir bulanıklık yaratır. Saussure, haklı olarak, kelimelerin önceden - varolan kavramlara tekabül etmediğini, yoksa her dilin kelimelerinin aynı anlamları taşıyacağını söyledikten sonra, «önceden-varolan fikirler»den çok birtakım değerler olduğunu ileri sürer ve bunları dile getiren kavramların farklılıklarının önemli olduğunu, kavramların pozitif içerikleriyle değil, sistem içindeki öbür terimlerle ilişkilerine göre tanımlanabileceğini belirtir. Bütün bunlar, dilbilimi geliştiren olumlu önermeler olmuşlardır. Ne var ki, bunu söylemekle Saussure «değer»i tamamen «langue» düzeyine göndermiş olur. Oysa aynı genel dil içinde, birbirinden farklı dilsel değer sistemleri olabilir. Günümüzde birçok Marksist, Stalin ile Marr arasındaki tartışmanın ötesine geçerek, dilin görüldüğü kadar masum bir yapı olmadığını söylüyor. Örneğin şu önermeler Balibar'dan:

> Eğer dil (langue) sınıf ayrımlarına ve mücadelesine karşı «kayıtsız»sa, bundan sınıfların da dile karşı «kayıtsız» oldukları anlamı çıkmaz. Tersine dili, kendi antagonizmalarının alanında, yani sınıf mücadelelerinde, belirli bir biçimde kullanışlı hale getirirler. (80)

Macherey de aynı fikirdedir. Ulusal dilin ortak olduğunu, ara eğitimin hiyerarşik yapısı içinde değişik toplumsal gruplara değişik okur-yazarlık düzeyleri uygun görüldüğü için, her toplumsal grubun genel dil içinde erişebileceği belli bir dilsel imkân olduğunu ve dolayısıyla dilin kendisinin hiçbir zaman «masum» olmadığını söyler. (81) Eagleton da dilin sınıfsal kullanımını vurgular:

> Dil, olağan dolaşım araçlarının bu en masumu ve kendi'liğinden olanı gerçekte politik tarihin âfetleriyle berelenmiş, çatlamış ve

yarılmış bir aracıdır, emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşların kalıntılarıyla doludur. Dilsel, temelinde her zaman politik-dilseldir, emperyalistle tabi kılınmış devletin, ulusal-devletle ulusal-devletin, bölge ile ulusun, sınıf ile sınıfın savaşlarının geçtiği alandır.(82)

Örnekleri daha fazla uzatmayalım. Bu söylenenlere katılıyorum. Dilsel anlam, tarihin ve tarihte hiç eksik olmayan her türden mücadelelerin izlerini zorunlu olarak taşır. Bu nedenle de, «semantik» dediğimiz alanı, Saussure'ün yaptığı gibi, «langue» ile özdeşleştirmek eksiklik olur. Böylece, Bloomfield ve Zellig Harris gibi dilbilimcilerin tarihi «yanlış»ı sanki daha doğru oluyor; yani, dili anlamdan tamamen soyutlamaları. Çünkü anlamlandırmada, sözü söyleyenin toplumsal-tarihi koşulları birincil derecede önemli. Dolayısıyla, «semantik» diye adlandırdığımız alanın, dille ilişkisi, fonoloji, morfoloji ve sentaks düzeyleriyle kıyaslandığında, daha «iğreti»dir diyebiliriz. Çünkü semantik, her zaman, «nötr» bir yapı olan dille somut tarih arasında köprü kurar. Semantik yoluyla dilde gerçekleşmiş değişimlerin de, dilin kendi sentaktik, morfolojik vb. değişimleriyle bir ilgisi yoktur. «Great Vowel Shift»gibi bir fonolojik değişim, «inflection»ların değişimi gibi bir olaya ve sonra morfolojik değişimlere yol açabilirdi. Öte yandan, «starve» kelimesinin normal olarak «ölmek »anlamından «açlıktan ölmek» anlamına dönüşmeleri ancak somut tarihle açıklanabilir.

Dil ile ideoloji arasındaki ilişkileri açıklarken, bir belli noktayı, işte burada tamamlamak üzere açık bırakmıştım. İdeolojinin dil içinde canlandığını, dilin ideolojiyi bir kap gibi taşıdığını, öte yandan dille ideolojinin özdeş de olmadığını söylemiştim. Gerçekten de, dille ideoloji özdeş değildir; dil, tarihe karşı özerk bir nesnel yapıdır. «Starve» kelimesinin değişmesi özgül bir dönemdeki kıtlıkla açıklanabilir ama, «Great Vowel Shift» bir kıtlık veya salgın veya savaşla açıklanamaz. Dinamiği, dilin kendi içindedir. Gerçi ideolojinin de tarihe karşı belirli bir bağışıklığı oldu-

ğunu söylemiştim; ama bu, ancak nesnel bir gözle bakıldığında böyle, yani, ideolojinin tarihin gerçek ilişkilerini vermemesi alanında böyle Öte yandan, ideoloji bireylerin tarihi yaşamalarının özgül bir biçimi olduğuna göre,(83) tarihten kopuk değildir ve içeriği her zaman tarihin darbesiyle değişir. İşte, tarihe karşı özerk bir yapı olan dille tarihin yaşanmasının bir biçimi olan ideoloji arasındaki ara halka, «semantik»tir. Ve anlamlandırma, her zaman tarihi olarak belirlenir. Dolayısıyla, Saussure'ün dediğinden farklı olarak, «değer», son analizde «parole»ü söyleyenin toplumsal-tarihi konumundan kaynaklanır. Buna dayanarak, Pecheux gibi ben de, klasik «*langue*/parole» yerine «dilsel temel/söylemsel süreç» ayrımının daha verimli olacağına inanıyorum. (84) Bu yeni ayrımı getirmenin, Saussure'ün ilkelerinin bilimselliğine aykırı düşmediği ve ayrıca onun kasdettiği düzeyde «*largue/parole*» ayrımını geçersizleştirmediği kanısındayım.

«*Parole*» kavramı, örtük olarak, «konuşan bir *özne*» nosyonunu içerir. Söylenen söz, bir bireyin ağzından çıkma, bireysel bir sözdür. Bu anlayışın, çağdaş toplumsal bilim anlayışıyla da pek uyuşmadığı kanısındayım. Bu nedenle Pecheux'nün «söylemsel süreçler» kavramını kullanırken, burada kendi tarihine egemen bir öznenin konuşmadığını, öznenin, «söylemsel sürecin» dile gelmesinin aracı olduğunu eklemeliyim. Ionesco'nun oyunlarında *reductio ad absurdum* biçimiyle verdiği gibi, gündelik konuşma konuşan «özne»nin sandığı gibi «öznel» sözlerin dizilişi değil, ideolojik göreneklerin dile gelişidir çok zaman.

> Su halde «anlam», belirli bir söylemsel formasyon içinde bir üretim olarak anlaşılmalıdır. Bir kelime, deyim ya da önermenin, belirttiği herhangi bir şey yoktur. Anlamı orada, söylemsel formasyon içindeki öteki kelimeler, deyimler ve önermelerle ilişkisi içinde oluşur, yani, yerine koyma, «paraphrase», eşanlamlılık ve karşıt anlamlılık ilişkileri içinde. (85)

Böylece, alıntıda geçen «söylemsel formasyon», bir «an-

lam matrisi» olan semantik çerçeveyi belirler. Bu matris içindeki ilişkilere göre kelimeler seçilir ve eklemlenir.

Söylemsel bir formasyonu oluşturan iki öge vardır. Bunlardan birincisi söylemden, söylenen sözden önce, ideolojide verilidir, genel ideolojinin bir parçasıdır. Woods'un verdiği bir örneğe bakalım: «Sovyet emperyalizminin Dünya için oluşturduğu tehdit karşısında savunma harcamalarının kısılması cinayettir». Bu cümlenin, «karşısında» kelimesine kadarki birinci kısmında, bu cümle söylenmeden çok önce ideolojisi oluşmuş bir yargı yer almaktadır. Bu yargının oluşması da oldukça karmaşık bir tarihin sonucudur. Sovyetler Birliği emperyalisttir, dünyanın bu kısmı «hür»dür, Sovyetler Birliği «bizi» tehdit etmektedir, v b. Cümleyi söyleyen, herkesin bildiği bir olguyu dile getirdiği inancıyla konuşmaktadır. Gerçekten de, büyük ölçüde paylaşılan bir yargıdır bu. Zaten bu anlamda, söylemsel formasyonda konuşan bir özne değil, öznenin ağzından konuşan ideoloji sözkonusudur.

Söylemsel formasyonun ikinci kısmı ise eklemlenen kısımdır. Bu, dile gelen anlamla öznenin ilişkisini oluşturur. Söylemi ilerleten dinamik etmen (söylemin içerdiği, görece statik önceden oluşmuş ideolojik ögeye karşılık) eklemlemedir. Yukarıdaki örnekte, Sovyetler Birliği'nin niteliğinin ideoloji kavranışı olan statik «*preconstruit*»nin yanında, bununla savunma harcamalarının kısılmasını ve sözü söyleyenin bütün bu olaylar karmaşası karşısında tavrını belirten kısım, eklemlemedir. Eklemleme, anlamsal matrisin sentagmatik ögelerinden yaptığı seçmeyi bir dizi haline getirerek tekil söylemi oluşturan ilkedir. Böylece «benim söylediğim», «herkesin bildiği» ile özdeşleşir.

Bunda sonra, «söylemsel sürecin» paylaşılan genel, «herkesin bildiği» dediğim kısmına «yatay söylem» adını, paradigmatik bir biçimde eklemlenmiş tekil söyleme de «dikey söylem» adını vereceğim. Bu terimleri seçmem, bütün soyut kavramlarda olduğu gibi, keyfi şüphesiz; soyut bir şeyi, mekâna ilişkin terimlerle açıklamaya çalışmanın ko-

laylığına sığınırken, yanıltıcılığına karşı da uyarıda bulunmak istiyorum.

Şimdi, «edebî» olduğunu söylediğimiz söylemin bundan farklılığı konusunda kendi düşüncelerimi belirtmeye geçmeden önce, aynı konuda söylenmiş benzer ya da yakın görüşlere kısaca bakalım. Örneğin Althusser de edebî söylemle ideoloiik söylem (ve bilimsel söylem) arasındaki ilişkileri incelemek ister. Bu konuda başlıca teorik metni «André Daspre'a Mektup»tur. (86) Şunları söylüyor Althusser:

> ...sanatın ideolojiler arasında mı sayılması gerektiği daha doğrusu sanatla ideoloji'nin bir ve aynı şey mi olduğu sorusunun uyanabileceğ'ni fark ettim. Sanıyorum ki siz de benim suskunluğumu böyle **yorumladınız.**
> Sanat ile ideoloji ilişkisi sorunu çok karmaşık ve zor bir sorun. Sanatın ideolojiyle ayrıcalıklı ve özgül bir ilişkisi olduğu halde **gerçek sanatı ideolojiler arasında saymıyorum.**(87)

Althusser, asıl «ayrıcalıklı» yeri, bilginin tek doğru biçimi olarak kabul ettiği «bilimsel bilgi»ye vermektedir. Bu tutumuyla, yukarıda bazı sözlerini gördüğümüz Lévi-Strauss'a yaklaştığı düşünülebilir. Ama şimdi gördüğümüz gibi ideoloinin dışına da çıkarmaktadır Althusser sanatı. Bunu şöyle açıklıyor:

> Sanat (özgün sanatı kastediyorum, vasat calışmaları değil) **kesinlikli anlamıyla** bize **bilgi** vermediği için bilginin (bilimsel bilgi) yerini almaz, ama yine de bize verdiği şeyin bilgi ile **özgül bir ilişkisi** vardır. Bu ilişki özdeşlik değil farklılık ilişkisidir. Açıklayayım. Sanatın özelliğinin, gerçekliği **andıran** bir şeyleri «görmemizi» (**nous donner à voir**) «algılamamızı», «hissetmemizi» sağlaması olduğuna inanıyorum...
> Sanatın verdiği ile bilimin verdiğini özdeşleştirme yanılgısına düşmeyi önlemek için bu ilk tanımı oluşturan kelimeleri ele almalıyız. Sanatın **gösterdiği,** dolayısıyla bize «görme», «algılama», «hissetme» biçiminde (ki, bunlar **bilme'nin** biçimleri değildir) verdiği şey, onun (sanat) içinden doğup kutsandığı, kendini sanat olarak ayırdığı ve **ima ettiği ideolojidir.**

Althusser, sanatın anlattığının, «bireylerin *yaşanan* deneyimleri» olarak tanımladığı ideolojinin içeriği olduğunu ileri sürüyor. Ona göre sanat «özel bir alanla ilgilenmezken» Bilim «*farklı* bir gerçeklik *alanıyla* ilgilenir. Sanatın doğduğu ortam olan *İdeoloji*, aynı zamanda *yaşantı* ve aynı zamanda «*birey*», hepsi bilimin nesnesidir. Bu sözleriyle iki alanı epey kesin bir biçimde birbirinden ayırmış gibi görünürken, bana oldukça verimli görünen bir yaklaştırma yapar:

> Sanatla bilim arasındaki gerçek ayrım, aynı nesneyi çok farklı yollardan vermelerinin **özgül biçiminde** yatar: Sanat «görme» ve «algılama» veya «hissetme» biçiminde, bilim ise **bilgi** biçiminde (dar anlamda, kavramlarla)...
> Burada gene Spinoza'nın dilini kullanarak sanat bize «temelsiz sonuçları» «gösterirken», bilgi «temellerden» «sonuçların» çıkartıldığı mekanizmaları anlamamızı sağlar diyebilirim.

Althusser, sonuçta, sanatın ayrıntılı bir açıklamasına girmiyor ve bu açıklamanın öncüllerinin ne olması gerektiğini önermekle yetiniyor:

> Gördüğünüz gibi sanatın varoluşu ve özgül niteliğinden ötürü ortaya çıkan soruların çoğuna cevap verebilmek için bir sanat eserinin «estetik etkisi»ni ortaya çıkaran süreçlerin yeterli (bilimsel) **bilgisini** üretmek zorundayız. Başka bir deyişle, sanat/bilgi ilişkisi sorununu çözebilmek **için sanatın ne olduğunun bilgisini** üretmeliyiz.

Althusser'in bu kısa metni, kendi başına bir hayli kapalı olmakla birlikte, öbür eserlerinde söyledikleriyle bütünleştirildiğinde birçok bakımdan esinlendirici ve yol gösterici olmuştur. Yakın çalışma arkadaşlarından Macherey, aynı teorik sorunsal içinde sanat sorununu çözmek üzere daha kapsamlı bir çalışmaya girerek *Pour une théorie de la production littéraire*'i yazar. Daha kapsamlı olmakla birlikte, bence bu kitap, Althusser teorisini belki örneklendirir ve zenginleştirir, ama bu teori yoluyla yeni bir alan açmaz. İki düşünürün de vurguladıkları, benim de katıldı-

ğım bir önemli nokta, sanatı politik düşünce ve ideolojilerin üzerinde, kutsal bir «tarafsızlık» mertebesine çıkarma çabalarına karşı getirdikleri eleştiridir. Engels'in Balzac, Lenin'in de Tolstoy üstüne söylediklerini alarak, bu örneklerde sanatın anlaşılmaz bir mistik mekanizma yoluyla, yazarların ideolojik görüşlerine *rağmen*, onlara «doğru» şeyler söylettiği görüşünü çürütürler. Tersine, bu iki yazar kendi ideolojilerine bağlı oldukları ve bu ideolojiyi eserlerinde sonuna kadar yansıtmak istedikleri için aynı zamanda da bu ideolojiye karşı eleştirel bir bakışın sağlanmasına katkıda bulunmuşlardır. Çünkü Macherey'e göre, edebiyat ideolojiyi ispatlamaya çalışırken bile aslında ideolojiyi sergiler, bireylerin özneler olarak «yaşadıkları» ideolojinin yetersizliklerini ve çelişkilerini gösterir. Bu, şüphesiz kısmen doğru. Örneğin Petrarch'ın bütün içtenliğiyle yazdığı bir soneyi okuyarak, saray aşkı geleneğinin yaratabildiği özgül bir «güzellik» biçimini değerlendirdiğimiz kadar, bu geleneğin *ideolojik* özelliğini ve «yapaylığını» da görebiliriz. Bunu bize gösteren şairin kendi başvurduğu bir «eleştirellik» değil, tersine, ideolojisini yaşayışındaki içtenliktir. Ama tabii yalnız bu değil; aynı zamanda şiire bakarken kendi durduğumuz noktadır. Aynı ideolojik görenek içinde soluduğumuz sürece ise, bu eleştirel bakışa erişmemiz güçtür. Ama bir şair, devraldığı görenek mirasına karşı eleştirelliği kendisi de koyabilir. Petrarch ve sone geleneği örneğini sürdürürsek, Shakespeare'in «dark lady»li sonelerinde bu göreneğin hem belli bir biçimde kullanıldığını, hem de eleştirilerek aşıldığını görürüz. Bu noktadan varmak istediğim sonuç, sanatın her zaman ideolojiyi bilinçsiz kullanımıyla eleştirelliğe varmadığı, bazen bilinçli bir eleştiriyi de özgül bir biçimde içerdiğidir. Bu konuyu biraz ilerde daha ayrıntılı bir şekilde tartışacağım.

Edebiyatın gerçek «bilgi» vermediği görüşünü Macherey de paylaşır. Ona göre edebiyat bize tarihi bir analiz sunmaz, «taraflı» olsa da *a priori* yanlı olmayan bir «bakış açısı» sağlar. Toplumun ideolojisi kendi içinde çeliş-

kiyle dolu olduğu için hayata bu ideoloji içinden bakmaya çalışan yazar bunu da bize gösterir:

> Edebî metni üreten şey temelde bir ya da daha fazla ideolojinin çelişkilerin artık ideoloji içinde çözülemeyecek noktaya kadar gelişmesidir. Son analizde, çelişik ve içsel olarak uzlaşmaz sınıf tavırlarının ideoloji içindeki işleyişidir. (88)

Fakat bütün bunların sunulmasında *yazarın* rolü ancak çok genel bir biçimde açıklanır. Eserde nihaî olarak biçimlenen anlamları yazar belirlemez; fakat yazarın rolü büsbütün «tarafsız» ve «nötr» de değildir:

> Bireyselleştirdiği burjuva toplumunun ideolojik üstyapılarına özgü toplumsal işbölümünden doğan, tanımları gereği egemen olamadığı çelişkiler arasında belirli bir ara konumda yer almış, maddî bir eyleyicidir. (89)

Daha sonra değineceğim gibi, yeterli bir «birey» *teorisinin* eksikliği, Macherey'in yazar üstüne söylediklerinde belirli bir bulanıklık yaratıyor. Gerçi bu söylediği «genel olarak» yanlış olmayabilir, ama yazarın konumunu «belirlemekten» öteye geçip bu konumu üreten koşulları «tanımlayamıyor.» (Bu sözlerin genel olarak edebiyat için değil, «burjuva» toplumunun edebiyatı için geçerli olmak üzere söylenmesi de bir başka sorun.)

Macherey'in değindiği ilginç noktalardan biri de, edebî metnin «okur» tarafından kabulüyle ilgili. Edebiyat, kendi karakterlerini sürekli olarak «özneler» halinde sunduğu ve edebî okuma, okurun bu karakterlerle kendini özdeşlemesi olduğu için, edebî metin okuru da ideoloiik bir özneye dönüştürür, yani metnin ideolojisinin görünüşte «özgür» bir taşıyıcısı haline getirir.

Eagleton, Althusser ile Macherey'in yaklaşımlarını «dostça» eleştirir. «Dostça», çünkü kendisi de aynı genel teorik sorunsaldan kaynaklanmaktadır. Bence çok haklı olarak, sanatı nereye koyacakları konusunda belirgin bir utangaçlık içinde olduklarını söyler Eagleton. «İdeoloii» olduğunu söylemek sanata karşı «ayıp» oluyor; ama kutsal «bilgi»

payesine de bir türlü lâyık göremiyorlar. Eagleton ayrıca, «estetik etki» üstüne bilimsel bilgi edinmek gerektiğini öne süren yazarların, kendilerinin çok «lastikli» ve «belirsiz» bir dil kullandıklarını söylüyor.

Eagleton'un kendisinin edebî metin üstüne söylediği sözler arasında bana en ilginç ve açıklayıcı görüneni, tarih-ideoloji-metin arasında kurduğu ilişkiler. «Yansıtma/yaratma» sorunsalını dıştalayıcı bir biçimde şunları söylüyor.

> Metinle tarih arasında dolaysız, kendiliğinden bir ilişki nosyonu, bir yana atmamız gereken «naive» bir ampirizmin malıdır. Çünkü bir metnin tarihine dolaysız olarak ilişkin olduğunu iddia etmenin anlamı nedir? Bir kelimenin anlamı kendi bağlılaşığı (correlative) olan bir nesne olarak ne kadar düşünülebilirse, metnin de gerçek bir tarihi belirttiği o ölçüde düşünülebilir. D'I, yaptığı çeşit'i işler arasında, şüphesiz nesneleri de belirtir (denotes); ama bunu basit bir biçimde yapmaz, kelime ve nesne, bir elektrik akımının arada bağlantıyı kurmasını bekleyen iki kutup gibi birbirlerine komşu gibi durmazlar. Bir metin de doğal olarak gerçek tarihten söz edebilir, Napoleon'u veya Çartizmi anlatabilir, ama ampirik tarihî doğruluk taşısa b'le bu her zaman kurgusal (fictive) bir ele alış içindedir - tarihî veriler metinsel üretimin yasalarına göre işler. Böyle bir durumda gerçek tarih kurgu olarak okunmadıkça, edebî değil tarihyazımsal bir söylemle karşı karşıyayızdır...
>
> Metin bizi ideolojinin içine soktu diye, bizi katıksız bir vanılsamaya boğduğu söylenemez. Metalar, para ve ücret-ilişkileri elbette kapitalist üretimin «fenomenal biçimleri»dir, ama bundan ötürü gerçek-dışı da değildirler. Jane Austen'ın romanı bize yalnız ideolojik aldatmaca sunmaz; tersine, çoğu tarihyazımından daha açıklayıcı olan bir çağdaş tarih yorumu verir. (90)

Görüldüğü gibi, Eagllleon, edebiyatın (burada söylenenler «sanat» için de geçerli) bize «bilgi» verdiği konusunda, Althusser ve Macherey kadar çekingen değil. Edebî metinde «tarihin varlığı»nı da kabul ediyor. Şüphesiz belirli koşullara bağlı bir varlık bu. Bu koşulların özgüllüğünü

belirtirken Saussure dilbiliminin genel ilkeleriyle kurduğu ilişki de bir hayli verimli ve açıklayıcı görünüyor. Bu önermesini geliştiriyor Eagleton:

> Şu halde tarih, kesinlikle, «giriyor» metne -ve yalnız «tarihî» metne de değil; ama **ideoloji** olarak g'rer, ölçülebilir yokluk'arıyla belirlenen ve çarpıtılan bir varlık olarak. Bu, gerçek tarihin metinde gizli bir biçimde varolduğu, dolayısıyla eleştirmenin görevinin de yüzündeki maskeyi söküp çıkarması o'duğu demek değildir. Aslında tarih metinde bir **ikili-yokluk** biçiminde «var»dır. Metnin nesnesi gerçek değil, gerçeğin kendini yaşadığı belirli anlamlandırmalardır (significations) - kendileri de gerçeğin kısmen yok edilmesinin ürünü olan anlamlandırmalar. (91)

Eagleton, Althusser'den etkilenmekle birlikte, sanatın verdiği «bilgi» sorununu Althusser'in «bilim»le «ideoloji» arasına sıkıştırdığı alanda değil Marx'ın daha önce görmüş olduğumuz, *Grundrisse* «Giriş»indeki kısa ve özlü bölümün ruhuna uygun bir tavırla araştırıyor. «Gerçek-somut» ve «zihindeki-somut» ayrımına göre, o da tarihî «gerçek» ile «metinsel» gerçek arasında bir ayrım yapıyor. Böylece, «metinsel gerçek», tarihî gerçeğin hayali bir düzleme aktarılmış biçimi değil, kaynağı ve nesneleri son analizde tarih olan birtakım anlamlandırma (signification) pratiklerinin «ürünü» oluyor.

> Dolayısıyla edebî metinde «somut» ile «soyut»un tuhaf bir konjonktürü vardır. Dokusunun yoğunluğuyla tarihyazımını andırır, ama nesnesinin «genelliği» bakımından da felsefî söyleme benzer. Bu «soyut» nesneyi somut olarak almasıyla ikisinden de ayrılır. (92)

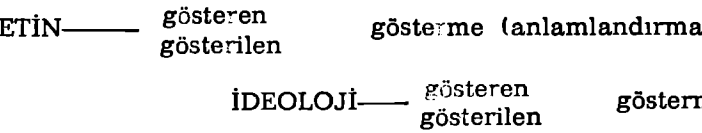
Eagleton daha sonra bunun «soyut olanı somutlaştırmak» demek olmadığını, sorunun, «metinsel gerçeğin» tam olarak gösterdiği bir nesne bulunmaması olduğunu söylüyor. Böyle bir nesne yok, çünkü edebiyat «kurgusal». Eagleton'un dediği gibi, bir şair kendi biyografik yaşantısını şiirsel biçimde yazdığı zaman bu yaşantı *kurgusal* bir nitelik alır; Wordsworth'ün *Prelude*'u gibi. Eagleton'a göre

bunun nedeni, edebî söylemde «gösteren»in «gösterilen»e öncelik kazanmasıdır. Bu da, edebi eserde gerçek anlamda bir gönderge (referant) olmamasının sonucudur. Şiirde bu özellik daha belirgindir. Gerçekçi ya da naturalist roman-hikâye dilinde, her cümlenin bir somut göndergesi var gibi görünmekle birlikte, romanın bütünü bir söylem olarak ele alındığında, gerçekte bir gönderge olmadığı, bütün bu sözde göndergelerin sonunda bir *kurguda* çözüldüğü görülür: Hafız'ın kabrinde her gün kanayan gülün bir göndergesi olmadığı açıkça bellidir, ama «vazodaki sarı gülü burnuna götürüp kokladı» gibi bir cümlede, bir «gerçek-somut» bulunduğu izlenimi yaratılır.

Bütün bunlardan sonra, edebî metinde «gösterilen»in ne olduğu sorusuna gelir Eagleton. Bu, şüphesiz canalıcı sorudur:

> Şimdi edebî eserde neyin «gösterilen»i oluşturduğu konusunda bir belirsizliği gidermek gerekiyor. **Metin içindeki «gösterilen»**, «sözde-gerçek» adını verdiğim şeydir - metnin «hakkında» olduğu haya'î konumlar. Ama bu sözde-gerçek dolaysız bir biçimde tarihî gerçeğin karşılığı değildir; daha çok, metnin bütün anlamlandırma sürecinin bir etkisi ya da görünümüdür; bütün bu sürecin gösterdiği ideolojidir - kendisi de tarihin gösterilmesi olan ideoloji. (93)

Dolayısıyla şöyle bir şema ile karşılaşıyoruz:



Eagleton'ın tarih ile metin arasında kurduğu bu dolayımlar bana da oldukça doyurucu geliyor. Özet olarak, insan tarihi bilimsel-tarihî söylem içinde açıklamaya çalıştığı gibi ve ondan çok daha genel ve yaygın bir biçimde, ideolojisi içinde yaşar. İdeoloji, hayat hakkında bir dizi anlam-

landırma içerir. Sanatın ve edebiyatın dolaysız hammaddesi bunlardır. İdeoloji aynı zamanda, sanatçının karşısına, toplumun maddî gelişme düzeyinin de çeşitli dolayımlarıyla belirlediği bazı estetik görenekler sunar. Bu görenekler, sanat eseri üreticisine, estetik üretimin özgül tarzlarının ve mekanizmalarının genel —içinden seçmelerin yapılabileceği— matriksini verir. İşte bütün bu karmaşık —ve heterojen— bileşkelerin ortak ürünü olan sanat eseri, bir bakıma insanın ideolojiye girmesinin, ama öncelikle ideolojiden çıkmasının başlıca *yaşantısal* biçimidir. «Yaşantısal» olduğu ölçüde, bilimsel söylemden farklıdır edebî (sanatsal) söylem. Toplumun yaşantısını bize en dolaysız biçimde sanatsal söylem verir. «Bilimsel bilgi», nesnesine karşı ancak belli bir mesafe koymakla sağlanabilirken, fiilen yaşanan yaşantı —yani ideoloji— kopuk ve gevşektir. Bu bakımdan ikisinin arasında yer alan edebiyat ve sanat, bilimden daha dolaysız, ideolojiden ise daha uyarlıdır.

Şimdi, sanat eseri-ideoloji-tarih ilişkisini bu çerçeve içinde açıkladıktan sonra sanatsal söylem konusuna bıraktığım noktaya dönebilirim.

Herhangi bir ideolojik söylemin, biri önceden kurulmuş, öbürü de yeni eklemlenmiş olmak üzere iki ögeye sahip olduğunu (Pucheux'den yararlanarak) söylemiş ve «yatay söylem/dikey söylem» ayrımını yapmıştım. Yatay söylem, herhangi bir eklemlenme yapılmadan önce, bir belli alandaki ideolojinin birbiriyle yer değiştirebilir ögelerinden kurulu görece soyut bütünlüktür. Dikey söylem derken, bu önceden verili ögeyi de içererek eklemlenen sözü kastediyorum. Bu anlamda somutlaşmış, «tezahür etmiş» her söylem, bir özneyi gerektirir. Ancak bu bir birey olduğu gibi, derneşik (aggregate) bir özne de olabilir: Güvenlik Kurulu Bildirisi, Koç Holding açıklaması gibi. Dikey söylem bu tür bir özne ön-gerektiriyorsa (presuppose), yatay söylemin de ön-gerektirdiği daha soyut bir «özne» vardır. Bu, sözkonusu ideolojiyi paylaşanların soyutta varsayılmış birliğidir. Sözkonusu «Özne»nin gerektirdiği çağırmalar (interpellations) sistemine göre, «Türk milleti», «Katolik cemaati», «İşçi Sını-

fı» v.b. olabilir. Genel olarak söylem ideolojik olduğu sürece, dikey söylemin «öznesi» ile yatay söylemin «öznesi» arasında özdeşlik vardır. Bu durumda eklemlenen, önceden-inşa-edilmişe tekabül eder, onu tekrarlar, onu çoğaltır. Böylece söylem, verili olan ideoloji karşısında, yani dile gelen anlama ilişkin olarak, öznenin konumunu belirler,hatta özneyi özne yapar. Dile gelen anlamı bilen ve paylaşan «bütün dünya» ile öznenin bağını —özne ile Özne'nin ortak kimliğini vurgulayarak— pekiştirir.

Bu tür söylemin yanısıra, «özne»nin «Özne» ile özdeşliğini söz düzeyinde olumsuzladığı bir söylem tarzı da vardır. Bu bir «karşı-özdeşlenme»dir. Gene ideolojik söylemde bir çelişkinin «farkına varıldığı» fakat üstüne gidilmediği anlarda (ve buna tekabül eden ruh hallerinde) üretilen bir söylem türüdür bu. Aynı özne, hayatının değişik anlarında, «Bu millet çalışırsa her şeyi yapar» ve «Bu millet adam olmaz» der. Bu karşı-özdeşlenme durumunda, farkedilen çelişkinin üstüne gidilmediği için, *varolan söylemin dışına çıkılmaz*. Sorunsal aynı sorunsal, ideolojik ögeler aynı ideolojik ögelerdir. Farkedilir gibi olan çelişki aynı biçimde örtülür, yok edilir.

İdeolojinin dışına çıkmak, üçüncü bir tarzda mümkündür. Burada bir «karşı-özdeşlenme»den değil, «özdeşliğin kırılması» durumundan sözedebiliriz. Yani dikey söylemin sahibi olan birey, şu anda analiz etmemize imkân olmayan nedenlerle, «Özne» ile özdeşliğini kırar, hayata değişik - ve zorunlu olarak «yeni» - bir görüş açısından bakma imkânını bulur. Burada eklemlenen öge, önceden-kurulu ögeye karşı, dikey söylemin sonucunda *yeni bir özne* oluşacak biçimde öncelik kazanır.«Epistemolojik kopma»dır bu.«Flojiston» ideolojisiyle elementlerin bileşimini açıklamaya çalışan kimyacılar arasında, Lavoisier'nin, bu ana kadar açıklanamadığı için «flojisten» adıyla anılan soyutlamanın aslında «oksijen» adıyla anılabilecek bir başka element olduğunu görerek ve kanıtlayarak, kimyaya bilimsel bir disiplin temelini kazandırması olayı, işte böyle bir «epistemolojik kopma»nın örneğidir. Galileo'nun yeni evren görüşü,

Marx'ın «artık-değer»i, Newton'un yerçekimi yasaları gibi.

Sanatsal söyleme baktığımızda, burada da, ayrıntıdaki farklılıklara rağmen, mekanizmanın özde aynı olduğunu görüyoruz. Sanatçı, bilimsel söyleme geçerek ideolojik sorunsaldan çıkan bilim adamı gibi, somut, tanımlanmış bir nesnenin bilgisine ulaşmayı sağlayacak kavramlar kurmaz. Onun alanı, yaşantıdır —somut bir nesneye indirgenemeyen, kendisi tanımlanmamış bir nesne olan sanatçının karşısında duran, yaşantı. Fakat bir sanat eserine dönüşmesi için bu hammaddenin, dolaysızca «yaşanan» yaşantı olmaktan çıkarılması gerekir. Ve bu dolaysızlıktan çıkarma işlemi, «sözde-nesne»yi üreterek, sanatın *kurgusallığını* (fictiveness) oluşturur. Kurgusallığm kurulması, sanat eserinde varolan nesnelerin veya kişilerin v.b. kendi varoluş koşulları içinde zihinde yeniden-üretilmesidir. Yani, sanatçının, yaşantının, ideolojik olarak önceden kurulu olanla ilişkisini değiştirmesi etkisini yaratır. Örneğin bir Julien Sorel'in ya da bir Raskolnikov'un kendi ideolojileriyle ilişkileri, bu ideolojinin dışında bir konumdan gösterilir. Böylece ideolojinin çelişkileri gözlemlenir hale gelirken, ideolojinin dışındaki gerçek ilişkiler —kişiyle ideoloji arasındaki hayali birliği kuran— ima edilir.

Sanatsal söylemin niteliği üstüne bu tür bir açıklama, «yansıtma/yaratma» anlayışından, Biçimcilikten v.b. farklı görünse de, aslında bütün bu anlayışların şimdiye kadar yerleştirmiş olduğu değerlendirme ölçütlerini olumsuzlamıyor; hatta onları doğruladığı bile söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, örneğin Shakespeare'in dehası da, kendini öznel olarak kavranmış ideolojiden sıyırıp karakterlerinin yaşantısına nesnel bir konumdan bakabilmesidir. Tek bir örnek vermek gerekirse, çağın «Yahudi» ideolojisinin Marlowe'un *Jew of Malta* ile Shakespeare'in Shylock'u arasındaki farklılığa bakmak yeterli olur. İki yazarın bu çağdaş ideolojiyi benimseyiş tarzları çok farklı olmasa da, Shakepeare kendisiyle bu ideoloji arasına bir mesafe koyabilmekte ve böylece Yahudisini ideolojide olmayan bir insanilik açısından gösterebilmektedir. Bu konuda bir başka klasik örnek

de Dostoyevski. Bu yazar da kendi inançlarına tamamen aykırı ideolojileri yaşayan karakterlere karşı şaşılacak bir nesnellik sağlayabilmektedir. Fakat bu tür örnekleri «anlatı» alanından seçmemiz de gerekmiyor. Şiirde örneğin Donne bu açıdan bitmez tükenmez bir hazine. Ya da Drayt'un «Since there's no help...» dizesiyle başlayan sonesi gibi yüksek derecede stilize, göreneksel bir şiirinde bile, yaşantının (gene, şiire döküldüğü an kurgusallaşan bir yaşantı) içinde sunulduğu imgeler ve onların kurduğu dünya —son dörtlükteki ölüm döşeği metaforu, dörtlükler arasındaki tonal değişiklikler, dönüşler, sonu hem beklenmedik kılan, hem de hazırlayan duygusal dalgalanma— bu kadar çok ele alınmış bir konuda hem çok özgül ve benzersiz bir ruh hali yaratabilmekte, hem de yaşantıyı karmaşık ve zengin kılabilmektedir. Daha önce değindiğim analojik düşünce biçimi de etkilidir burada —ölüm döşeği sahnesiyle sona eren aşkın duygusal atmosferinin anlatılması gibi. Öyle ki, sonuçta, analojinin her iki ögesi, ya da söylemin önceden -kurulu kısmıyla eklemlenen kısmı, birbirlerini karşılıklı niteleyerek yeni bir bakış ve yeni bir duygu —ve duygunun yeni bir algılanış tarzı— üretmektedir. Gene daha önce söylediğim gibi, bu dilin «organik» bir kullanımıdır ve dolayısıyla zorunlu olarak, nihaî anlam bir «eşmetin» (context) içinde oluşur. Ne var ki gerek dil, gerekse ideoloji (dönemin ideolojisinde aşkın kavranışı v b) düzeylerinde, ortak biçimde paylaşılan ögelerden kuruludur ve bu ögeleri yeni özgün bir biçimde eklemleyerek, ideolojinin ve dilin gerçeklikle kurduğu verili ilişkilerde bir değişiklik yapar, bu değişiklik yoluyla gerçekliğe ve ideolojisine adeta yeni bir pencere açar, yeni bir açıdan bakma imkânını verir.

Burada bir parantez açarak ileri sürdüğüm tezin bir eksikliğine değinmek istiyorum. Bu eksiklik, elimizde yeterli bir «birey» teorisinin bulunmamasından kaynaklanıyor. Şimdiye kadar söylediğim birçok söz «birey»i az çok bir soyutlama biçiminde içeriyordu. Şüphesiz yalnız sanat için değil, ama belki sanat için özellikle, «birey»in doyurucu bir teorik tanımına ihtiyaç duyuluyor. Şimdiye kadar

ele aldığım çeşitli teorik veya ideolojik sorunsallar ise bu konuda özellikle zayıf. Ortodoks Marksizm, genellikle, böyle bir sorunu kabul etmezmiş gibi davranır (birey, bir sınıfın üyesidir v.b.); görece liberal Marksizm, klasik «hümanist» sorunsalın ötesine geçecek bir şey söylemez bu konuda; idealist kökenli açıklama tarzları, örneğin anlatımcılığın mutlak bir birey anlayışını veri sayar ama, bunun herhangi bir teorik temellendirmesini yapma gereği duymadığı için «birey» gene bir soyutlama olarak kalmaktadır. Günümüzde, «birey»i bilimsel bir söylem içinde anlaşılır kılmaya çalışan yeni düşünürler var. Bunların başında yeni-Freudcu Fransız psikologu Lacan sayılabilir. Lacan'dan kaynaklanan bir «birey» teorisini bir sanat ve semiotik teorisiyle birleştirmeye çalışan Kristeva'nın da bu bağlamda anılması gerekli. Gelgelelim, bu düşünürlerin söyledikleri sadece terminolojilerinin ağırlığı ve soyutluğu bakımından değil, içerikleri bakımından da bana yeterli ve hatta inandırıcı gelmiyor. Gelgelelim, daha yeterlisini kendim düşünecek konumda da değilim. Bu yüzden, özellikle bireyin ideolojiyle ilişkisi, bu nedenle bir «özne» olarak ve «öznelliğini» kırarken sanatçının durumu üstüne söylediklerimde belirgin bir teorik boşluk olduğunu itiraf etmeliyim. Şüphesiz doğrudan doğruya benim sorumlu olduğum bir boşluk değil bu ve yukarıda söylediğim gibi, öncelikle sanat açısından gerekli olsa da, başka birçok alanda eksikliği duyuluyor.

Sanatsal söylemin içerdiği bilgi konusunda, bu bölümü bitirirken son bir noktaya daha değinmek istiyorum. Sanatın nesnesinin bilimde olduğu gibi somut bir nesne değil, tanımlanmamış haliyle insan yaşantısı olduğunu söylemiştim. Sanatsal söylemin, bu yaşantıyı ideoloji içinde aldığı biçimlerden çıkarıp, nesnelleştirdiğini de belirttim. Şüphesiz bu kadarı da hayat hakkında bir bilgi ve bilim dahil hiçbir düşünce tarzının, hiçbir söylemsel formasyonun veremediği, özgül bir bilgi. Fakat bunun yanısıra, aynı yaşantı üstüne söz söylerken, yaşantının yer aldığı dünya hakkında da dolaylı veya örtülü diyebileceğimiz bir yargı verir.

Bu yargı örtüktür, sözgelimi bir yazarın eserinde hayat hakkında ileri sürdüğü belirtik yargılardan tamamen ayrıdır. Çünkü, bir eserin yapısı, ister istemez, sanatçının kavradığı şekilde hayatın yapısını yansıtır: Böylece, hayat hakkındaki asıl yargı, yapıda içkindir. Somut bir örnek üstünde konuşabilmek için ilkin, daha önce de değindiğim *Tom Jones* gibi bir romanı ele alalım. Bu romanda olaylar diyakronik bir dizi içinde dizilmişlerdir. Eski pikaresk tarzına uygun bir biçimde Tom İngiltere'nin büyük bir kısmını gezmek zorunda kalır. Burada Fielding herhalde bir toplumsal panorama sunma amacını gözetmiştir. Gelgelelim Tom bu gezintinin merkezi kişisi olarak, görünüşte, gezi boyunca olgunlaşır. Oysa gerçekte, Tom'un kişiliğine dışsaldır bu gezi. Onun yaşadığı ideolojik çatışmalar, «otorite/serbestlik», doğal cömertlikle kendi çıkarını gözeten sağduyu v.b. yapılan gezinin ekseninde, diyakronik bir biçimde çözülmez, çözüm aslında senkroniktir. Roman başladığı anda çözüm de bulunmuştur. Ian Watt'ın gösterdiği gibi, bu çözüm son analizde Tom'un soylu kanında içerilmiştir. Böylece bütün serüven «fenomenal» bir nitelik alır ve bir özü, «doğuştan iyiliği» yansıtır. Watt, bu ideoloji ile Fielding'in aristokratik kökenleri arasındaki gerekli bağları kurar. (94) Şimdi, romanın kurucu ilkesi (constitutive principle) olan olay örgüsünün böyle bir «doğuştanlık» anlayışına göre oluşması, dolaylı ve örtük bir biçimde, hayatın yapısı hakkında bu yargıyı içermektedir. Bu yargıyı, Fielding'in hayat hakkında söylediği sözlerden değil, eserinin yapısından çıkarıyoruz.

Gene daha önce değindiğim, Ondokuzuncu yüzyıl romanlarının olay örgülerine bakalım. Edebî ürünün dolaşım koşullarının bu yapıyı nasıl etkilediğini görmüştük. Fakat bir olay örgüsü, yalnız romanın malzemesini örgütlemek ve romanın içsel birliğini kurmakla kalmaz, nihai kertede hayat hakkında bir yargı verir. Forster, olay örgüsünü hikâyeden ayırmak için, birincinin «nedenselliği» içerdiğini söylemişti. (95) Kastettiği özgül anlamdan daha da geniş bir geçerlilik alanı olan bir önermeydi bu. Bir Dickens ro-

manında, ikincil karakterler ve alt-olay örgüleriyle girift bir olay örgüsü, dolayısıyla girift bir nedensellik zinciri vardır. Tipik Victoria Çağı göreneklerine uygun biçimde romanın sonunda olaylar çözülür, adalet dağıtımı sağlanır. Fakat bu adalet, neye göre sağlanmıştır? Romanın yüzeyinde ampirik olarak herhangi bir metafizik müdahale görülmediği halde, romanın çözümü açıkça metafizik yasaların müdahalesiyle gerçekleşmiştir. Forster'in deyimiyle «nedenselliği» içeren olay örgüsü, böylece, son analizde tanrısal bir nedensellik ilkesine göre işlemektedir.

Modern romana geçtiğimizde olay örgüsünün ortadan kalktığını görürüz. Çağdaş gelişmenin agnostikleştirdiği modern yazar, bireyin yaşantısından da sağlam bir temel bulamamaktadır evrende. Bu yüzden eylem içselleşir, zaman nesnelleşir, bilinçlilik akışı gibi biçimlere varılır. Öznelliği bu teknikle incelemeyen Lawrence da, Joyce gibi, eserinin yapısına mitik bir biçim verir. Bu yeni örgütleme biçimi de son analizde hayat hakkında örtük bir yargıdır.

Ya da Brecht gibi bir örneğe bakalım. Brecht'in «dramatik tiyatro» anlayışına karşı çıkarak «epik tiyatro»yu kurması duygudan çok düşünceye ağırlık vermek, seyirciye sorunlarını düşündürmek gibi özünde didaktik gerekçelerle açıklanırsa, sorunu çok yüzeysel biçimde kavramış oluruz Dramatik tiyatrodan kopuş, aynı zamanda dünyanın ideolojik, burjuva bireysel kavranışından kopuş demektir. Dramatik tiyatronun özünde öznellik yatar. Althusser'in dediği gibi, (96) Hamlet'in tragedyasi Hamlet'in öznelliği içinde oluşur. Hamlet Desdemona'yı, Othello ise Ophelia'yı sevemezdi. Iago, ancak Othello'nun düşmanı, «antagonisti» olabilir; çünkü onun ideolojik karşıtıdır. Yukarıda uzun uzadıya belirtmeye çalıştığım gibi, Shakespeare bu ideolojiyi pek çok yerinden yarıp hayata taze bakışlar bağlamış bir sanatçıdır, ama kalkış noktası bu estetik ideolojidir. Böyle bir estetik ideoloji ise ancak belli bir toplum ve hayat görüşü ile bağdaşır. Hayatın bir merkezi, toplumun bir merkezi olduğuna inanılmadan, bir sanat eserinde bir merkez kurma ilkesi geçerli olamaz. Brecht ise oyunun mer-

kezine br bireysel bilinçlilik —kendi *ficelle*'lerini kendine göre biçimlendiren bir bilinçlilik— değil, nesnel bir olay koymaktadır. Aynı özün benzer veya karşıt «moment»leri olmak anlamında birbirleriyle hiçbir ilgisi olmayan karakterler, bu olaya kendilerini iliştirdikleri ölçüde oyunun parçasıdırlar. Ve oyun, onların kendi ideolojileriyle kurdukları ilişkiyi sergilemektedir.

Açıktır ki, böyle bir estetik anlayış da, homojen olmayan bir tarih akışı ve merkezsiz bir toplumsal bütün anlayışı üstüne kurulu olabilir.

Bütün bu örnekler, sanatın, hayat hakkında ve doğal olarak bilimin açıklaması beklenen alanlar hakkında örtük bir bilgi verdiğini gösteriyor. Bunun gerçek anlamda bir bilgi olduğunu söyleyemeyiz. Fakat öyle anlar olabilir ki, bir sanatçı, eserini yaratırken toplum ve hayat üstüne verdiği örtük yargısıyla, bir bilim adamına yol gösterebilir. Bir başka deyişle, bir sanat eseri, bilimde henüz sorulmamış bir soruyu gündeme getirebilir. Ayrıca, bu örtük yargının, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz değerlendirme ölçütleri çerçevesinde de önemi vardır.

3. *Tüketim Olarak Sanat*

Her üretim, bir tüketimi varsayar. Sanat bir üretim, ürünü de sanat «eseri» ise, bu ürünün bir tüketicisi olmalıdır. Dahası, bir üretim süreci, nasıl ancak tüketim gerçekleştiği zaman gerçek anlamda tamamlanıyorsa, sanat eseri de ancak tüketicisine eriştiği zaman potansiyelini gerçekleştirir. Çeşitli estetik teorileri sanatın «tüketicisi» olan okur/seyirci/dinleyiciyi kendi mantıklarına uygun bir söylem içinde açıklamaya çalışmışlardır. Sanatın bir üretim olduğunu öne sürdüğüme göre, bu sorunsal çerçevesi içinde benim de bu konuya bir açıklık getirmem gerekiyor. Sorunsal'ın farklılığı ölçüsünde, sanatın «alıcı»sının açıklaması da, «yansıtma ve yaratma» sorunsallarının açıklamasından farklı olacak.

Bu konuya girmeden önce, «üretim» kavramının kullanımının kaçınılmaz olarak çağrıştırdığı «ekonomik üre-

tim» analojisine düşme tehlikesine karşı birkaç ayrım yapmak gerekiyor. Kapitalist toplumda bir sanat eserinin dolaşımını, bu toplumun başka metalarına benzer biçimde yaptığına değinmiştim. Ama insan olalıdan beri üretim var; kapitalizm ve «meta» bu üretim tarz ve ürün biçimlerinden sadece birisi. Daha eski toplumlarda sanat eserinin dolaşımı da o toplumlarda ürünlerin dolaşımının genel seyrini izlerdi. Fakat ekonomik bir ürün «bitmiş» bir nesnedir, kapalıdır. Kimisinin kullanımı bir yiyecek maddesi gibi yok edilmesi demektir. Kimisi, bir eşya gibi, uzun bir süre olduğu gibi durur. Oysa sanat eseri olan ürün, ürün olduktan sonra, kendisi «üretmeye» başlar: İdeolojisini üretmeye Ve kendini üreten koşullara karşı da bağımsızlık kazanabilecek bir yapıdadır. Bu yalnız, örneğin köleci Yunan sitesinde üretilmiş bir sanat eserinin kapitalist bir toplumda da yaşaması anlamında değil, aynı zamanda, örneğin bir romanın, kendi meta, yani basılı «kitap» biçiminden görece bağımsız olması anlamındadır.

Sanat eseri, etkin (active) bir üründür. Birçok insandan daha etkin bir biçimde içerdiği dünya görüşünü yayan bir ürün. Bir başka söyleyişle, sanatsal ürünün tüketilmesi, eserin içerdiği ideolojinin tüketicisi tarafından yeniden-üretilmesini getirir. Dolayısıyla bir sanat eserinin tüketilmesi de, çoğunlukla sanıldığından daha etkin bir eylemdir. Tüketici, «yansıtma» teorisinin bizi inandırmak istediği gibi, eserin yazarı tarafından *yansıtılmış* gerçekliği edilgin bir biçimde almaz; «yaratma» teorisinde olduğu gibi. eserin yaratıcısının yaratmış olduğu yüce sanatsal dünyanın hayran seyircisi de değildir. Bir sanat eserini okuyan, gören, dinleyen kişi, gerçek dünyayı zihninde yeniden inşa ettiği gibi, sözkonusu sanat eserinin sunduğu sözde dünyayı da zihninde yeniden inşa etmelidir. Bu nedenle sanat ürünüyle alıcısı arasında dinamik, etkin bir ilişki vardır. Bir edebiyat eserinin yazarı nasıl kendi ideolojisi, genel ideoloji ve estetik ideoloji dolayımlarıyla «metni» üretiyorsa, tüketici de aynı dolayımlar yoluyla, eseri, *tüketirken üretir*. Bir okurun zihninde yeniden -ürettiği metin metnin yeniden- üret-

tiği dünyanın «gerçek-somut» olmadığı gibi, «olduğu gibi metin» değildir. Çünkü, «olduğu gibi metin» zaten yoktur. Çünkü bir metin de, kendisini «olduğu gibi» yapan bir «öz»e sahip değildir. Metin bir «öz» içermez, belirli «ilişkiler» içerir. Bu konuyu, sanatsal değerlendirme ölçütlerini ele alacağım bir sonraki bölümde daha fazla açma imkânı bulacağım, değerlendirme, bir eleştiri işlemidir. Sanat eleştirisi ile sanatın tüketimi arasında, tam bir homoloji yoksa da, önemli ortak noktalar var.

Sanat eserine alıcısı, tüketicisi açısından yaklaşmak, akla hemen I.A. Richards'ı getiriyor elbette. Ancak, Richards'la ilgili olarak daha önce söylediklerim burada da geçerli; onun psikolojizminden ya da J Mukarosky'nin veya Bodkin'in «ortaklaşa bilinç» ve «ortaklaşa bilinçdışı» kavramlarından çok, Jakobson'un «ortaklaşa ideoloji» kavramına yakınlık duyuyorum.

Bu yaklaşımı geliştiren Hans Robert Jauss'un, sanatın tüketicisi açısından değerlendirilmesi sorununa önemli katkıları var. Jauss bir «beklentiler ufku»dan (horizon of expectations) söz ediyor. (97) Okurun edebî dünyası, rasgele birtakım izlenimlerden oluşan bir yığın değildir. Okudukları ona sanattan alabilmeyi umduğu şeylerin bir cesit listesini vermiştir. Yeni okuduğu bir metin, bu beklentiler karmaşası üzerine eklenir ve onlar açısından değerlendirilir. Bütün bir romans edebiyatı üstüne gelen *Don Kişot*, Jauss'un anlatmak istediği durumun çok iyi bir örneği. Böyle bir roman, kalıplaşmış bağlamı içinde yepyeni bir şey söylemektedir. Herhangi bir sanat eserinin başarısının ölçütü de, büyük ölçüde, sözkonusu, önceden-oluşmuş bağlamda değişiklik yapma gücüne bağlıdır. Ne var ki Jauss bunu biçimci bir anlayışa dayandırmaz. Yani, bir bağlamın *eskimesini* yalnızca «sanatsal biçim» açısından ele almaz; sanatsal eserin, tarihî dünya ile, insanların yaşadığı hayat ile yakın ilişkileri vardır. Yenilik yapan metin, şüphesiz, eski sanatsal biçimi değiştirir: ama bu aynı zamanda, sorunların kavranma biçimini de değiştirmek demektir. «Yansıtma» teorileri bize, bir sanat eserinin hayatta bulu-

nan bir «özü» yansıttığını söyler. Oysa bir sanat eseri, henüz yaşanmayan yaşantıları da iletebilir, henüz yaygınlaşmamış algılama biçimlerini de içerebilir, henüz formüllenmemiş sorulara da cevap bulabilir. Jauss, böylece, tüketici açısından ele alınan edebiyatın (sanatın) tarihle ilişkisini üç başlık altında özetler:

> Bu taslak edebiyatın tarihî geçerliliğini üç şekilde ele almalıdır: Diyakronik olarak, alınma (reception) temeli üzerinde edebî eserlerin ilişkileri... senkronik olarak, aynı dönemin edebiyatının göstersel çerçevesi içinde ve böyle göstersel çerçevelerin birbirini izleyen sırası içinde... ve son olarak içkin edebî gelişmenin tarihin genel süreciyle ilişkisi içinde. (98)

Jauss'un ve «reception aesthetics» adıyla kendini tanıtan akımın başka yazarlarının bu konu üstüne söyledikleri, sanat-ideoloji-tarih üstüne bana çok doğru görünen bir yaklaşım sağlarken, «iyi sanat/kötü sanat» ayrımını da teorik çerçeveleri içinde aydınlatabiliyorlar. İyi sanat, yukarıda değinildiği biçimde, anlamsal bağlamda yenilik yapabilen, sanat alıcısının «beklentiler ufku»nda yeni sorular, yeni algılama ve kavrama biçimleri oluşturabilen, insanlara yeni sorular sormayı ve varolma eleştirel bir açıdan bakabilmeyi gösteren sanattır. Kötü sanat ise, varolan estetik dünyanın (ve bunun ardında yatan, bunu belirleyen *ideolojinin)* verilerini değiştirmeden kullanan, tüketiciye beklediğinden başkasını vermeyen sanattır.

Fakat böyle «iyi sanat/kötü sanat» tartışmalarına girmek, bizi şimdi başlamamız gereken yeni ve son bölümün sorunsalına getirmiş oluyor. Sanatta değerlendirme ölçütlerini bu bölümde incelemeye çalışacağım. Bu bölümü bitirmeden önce, bir «üretim» olarak ele alınan sanatın, bir «tüketici»de varsaymakla, sanatın üretilmesi kadar tüketilmesini de —ve sanat eserinin kendisini de— «etkin» ve «dinamik» ilişkiler içinde ele alan zorunluğunu yarattığını tekrar edeyim.

V. Değerlendirme Ölçütleri

Bu bölüme, sanatın *ne olduğunu* açıklamaya çalışan

değişik teorilerin eleştirisiyle başlamış, ana sorunsallar olarak «yansıtma» ve «yaratma» teorilerini ele alıp bunlara karşılık sanatın bir «üretim» olduğunu («ekonomik üretimle» bazı ikincil benzerliklere sahip, ama kendi «ideolojik» düzeyinin gereği olarak temelde farklı özelliklerden oluşan bir «üretim») ileri sürmüştüm. Bunun bütünüyle yeni bir kavrayış ve dolayısıyla yeni bir açıklama tarzı olduğuna inanıyorum. Bir başka söyleyişle, eski anlayışlara göre belirgin bir farklılığı olan bir anlayış bu. Gelgelelim, bir sanat eserinin değerlendirilmesine ve bunun için gerekli ölçütlerin ne olduğu sorusuna gelindiğinde, yeni sorunsalla eskilerinin arasındaki farklılık, çok fazla büyümeyebilir. Farklılık elbette olacaktır, ama eski yaklaşımların doğrularının sentezini de içereceği için, onlara karşı uzlaşmaz bir kutup oluşturmayacaktır.

Bir «üretim» olarak ele alınan sanat, tarihle ilişkisi içinde kavranmalıdır. Sanat eseri ile tarih arasında bağlantıyı kuran dolayım da ideolojidir. Bunları yukarıda görmüştük. Dolayısıyla bu anlayışın gerektirdiği eleştirel değerlendirme, bir yandan, Marksizmin de içinde olduğu sosyolojik-tarihî yaklaşımların «global» bakışını, bir yandan da Biçimci anlayışın «yakın metin okuması» anlayışını içerebilmeli, bir başka deyişle, «makro» ve «mikro» düzeylerde geçerli olduğunu kanıtlayabilmelidir. Ancak bunu yapabildiği ölçüde, önceki sorunsalların «kısmilik» sakıncasını aşabilir.

Bu soruna, «öz» kavramından başlamak yararlı olabilir. Bir önceki ara bölümde söylediğim gibi, sanat eserinin «yansıttığı» ya da «yarattığı» statik bir öz yoktur. Sanat eseri, tanımı gereği dinamik olan «ilişkiler»den oluşur. «Öz» sorunu, bir sanat eserinin değişik kültürlerde (senkronik veya diyakronik anlamlarda, yani senkronik olarak bir ülkede üretilmiş bir eserin başka ülkelerde, diyakronik olarak da bir dönemde üretilmiş sanat eserinin daha sonraki dönemlerde) beğenilmesini açıklamak için de sık sık kullanılmıştır. Böylece, iyi bir sanat eserinin «insan özünü» verdiği, bu nedenle değişik zamanlar ve mekânlarda aynı

öz paylaşıldığı için, eserin bu tür bir evrensellik kazandığı ileri sürülmüştür. Tarih boyunca değişmeyen, dolayısıyla tarihe karşı bağışıklığı olan bu «insan özü» anlayışı, idealist bir dünya görüşünün ürünüdür.

Sanatın değerlendirilmesinde «öz» kavramı, daha çok «yansıtma» anlayışı içinde ortaya çıkar. Buna karşılık ben «öz» anlayışını iki ayrı düzlemde yadsıyorum. Hayatın kendisinde de, sanat eserinde de, böyle bir değişmez öz yoktur. «Yansıtma»ya karşı olan sanat açıklamaları ise bu «öz»den pek de ayrılmayan bir «güzellik» ideali kurarlar. Bu sefer, «hayatın özü»ne verilen soyut yüklemler, bu «güzellik» kavramına aktarılır. *İlyada* her çağda zevkle okunur, çünkü ebedî «güzellik» özelliğini taşır. Oysa *İlyada* her çağda zevkle okunmuş olsa bile, her çağda *farklı bir zevkle* okunmuştur.

Öyle sanıyorum ki bu sorunun cevabı, sanat eserinin *açık* yapısında bulunabilir. Bu açık yapı, varsa, eserin her kuşak veya her dönem tarafından okunuşunda zorunlu olarak gerçekleşen «zihinde yeniden inşa etme» işlemine dayanabilir. Bunun için, eserde ele alınmış sorunların, her zaman okuyanların sorunlarıyla özdeş veya benzer olması hiç gerekli değildir. Sorunların farklılığı da okuyanı eşit derecede etkileyen bir etmen olabilir. *İlyada*'yı, karakterlerin ve davranışların kendimize benzemesi açısından değil, farklılığı açısından zevkle okuruz. Ama bu farklılığın önemini de fazla abartmamak, daha doğrusu tek-yanlı koymamak gerekir. Bu kadar farklı bir dünyaya, apayrı değerlerimize ve görüşlerimize, inançlarımıza rağmen *nüfuz edebiliyorsak*, o dünya ile kendi dünyamız arasında bir bağlantı, bir geçit bulunmalı. Bu geçit değişmeyen bir insan özü ya da güzelliğin değişmeyen kuralları değilse, nedir?

Sanat eserinin nesnesinin *yaşantı* olduğunu söylemiştim. Her sanat eseri kendi başına son derece genel ve «ham» bir şey olan bu yaşantıyı somutlaştırır, özgülleştirir. Yani, yaşantıyı, somut ve koşulsal (conditional) bağlamına yerleştirir. *İlyada*'da karakterlerin bazı ortak özellikleri vardır. Bunlar, yaşanan dönemin belirleyici dışsal koşullarının

bütün bireylere verdiği özelliklerdir. Öte yandan, bu kişiler arasında gerilimler, çatışmalar v b görürüz. Çünkü toplumlarından edindikleri ortak özeliklerin yanısıra birey olarak kendi özel tarihleri, konumları, kişilikleri v b. vardır. Sanat eseri, soyut bir «öz»ü yansıtmak bir yana, işte bu somut ilişkileri ve bunların kendi çevreleyici koşullarıyla bağlantılarını verir. *İlyada* gibi bir eserde, örneğin bir Agamemnon karakterinin «insan özüne uygunluğu»nu değil; verili koşullarda bu karakterin sahiciliğini ölçeriz. İnsan yaşantısının bu özgül koşullarda aldığı özgül biçimi inceleriz. Bu, bir tarih incelemesi de değildir. Her ne kadar bir sanat eseri, kendi dönemi hakkında başka kaynakların vereceğinden farklı ve onları tamamlayan bir bilgi taşıyorsa da, sanat eserinde böyle bir bilgi arama eleştiri için ikincil bir iştir. *İlyada*'da resmedilen insanların davranışlarının kendi tarihi koşullarıyla ilişkilerinin incelenmesi, sözkonusu toplumsal dönemi aşan bir öneme ve genelliğe sahiptir, çünkü bize doğrudan doğruya hayatın yapısını -insan yaşantısı düzeyinde- gösterir. Bu bakımdan sanat, bilimden belli bir farklılık gösterir. Örneğin, Newton'un çizdiği evren, daha sonraki fizik buluşlarıyla aşılmıştır. Gerçi Newton'un öncülleri çerçevesinde bakıldığında, sistem doğrudur ve zaten bu nedenle aşılmış olmakla birlikte bilimsel niteliğini korur. Fakat bugünkü ihtiyaçlarımız karşısında, bazı sınırlı durumlar dışında - yani Newton'un yasalarının hâlâ geçerli olduğu çerçevenin dışında - fiziğin ne teorisini, ne de pratiğini Newton'da temellendirmek istemeyiz. Oysa, bir sanat eserinde resmedilen dünya tarihi gelişme tarafından aşılmış olsa bile, burada sadece bir yaşantı değil, onun koşullarıyla bağlantıları içinde oluşumu gösterildiği için, kendini üreten dönemin sona ermesinden sonra da sanat eserinin geçerliliği sürer. Bu bakımdan, her ne kadar sanatta bir tarihi ilerleme varsa da - tekniklerin gelişmesi, karmaşıklaşması, daha ince ayrıntıların işlenmesine imkân veren edebi araçların bulunması v b. -burada, bilimde olduğu gibi, ötekinin yerini alan bir sistemden söz edilemez. Örneğin bir kapitalist toplumun tarımda kullan-

dığı araçlar, pulluklar, traktörler, biçerdöverler, daha önceki toplumların tarımsal aletlerinin yerini alır, onları geçersizleştirir. Ama kapitalizm - öncesi bir toplumun «yaşantılarını» aynı şekilde geçersizleştiren yaşantılardan söz edemeyiz. Gerçi, burada da bir değişme vardır, çünkü yeni tarihi koşullar yeni yaşantı biçimleri yaratır. Ama konu bu yaşantıların sanat içinde işlenmesine gelince, bir sanat eseri, yaşantının (ve onun içinde şekillendiği ideolojinin) tarihi koşullarıyla ilişkilerini kendi yapısında yeniden-ürettiği ölçüde, resmettiği yaşantının tarihi sınırlarıyla kısıtlanmaz. Yaşantının oluşumunun, biçimlenişinin mekanizmalarını somutlaştırdığı oranda, bütün tarihi dönemlere söyleyecek bir sözü vardır.

Buraya kadar söylediklerim, eserin kendisiyle hayat arasındaki ilişki üstüneydi. Değerlendirmede bütün ağırlığın bu ilişkiye yüklenmesi, şimdiye kadarki eleştiri pratiğinde, dışsal değerlendirme ölçütlerine öncelik vermiştir. Ne var ki bu «dışsallık», büyük ölçüde «yansıtma» teorisinin öncüllerinden ileri gelmektedir. Çünkü «yansıtma», eserin dışında oluşmuş bir gerçeklik düzeninin eserde ne kadar yansıdığının araştırılmasını gerektiriyor. Dolayısıyla çoğu zaman eleştirel söylem, hayatın «özünün» ne olduğu sorusuna verdiği cevaba göre esere yaklaşıyor. Bunun çeşitli kaba örnekleri bir yana, örneğin aydınlık bir perspektife yer vermediği için Kafka'yı yeren Lukacs ile bütün ustalığı Madamme Bovary gibi *bayağı* bir kişiliğe harcadığı için Flaubert'i ayıplayan Henry James arasında pek fazla fark kalmıyor.

Sanatın değerlendirilmesinde bu dışsal ölçütün büsbütün ortadan kaldırılabileceğine inanmıyorum. Hayat hakkında olan bir şeyin, hayattan tamamen bağımsız bir şekilde ele alınabilmesi, kendi başına bir çelişki gibi. Nitekim bunu sonuna kadar deneyen Biçimci akım da, bütün meziyetlerine rağmen, bugün kendi doğduğu ortamda bile radikal bir şekilde eleştiriliyor. Ancak, sanatı tarih ve ideoloji bağlamları içinde ortaya çıkan bir üretim olarak ele almanın bu konuda bazı pürüzleri gidereceğini düşünebiliriz.

Bu anlayışta, bir sanat eserinin yalnızca oluşum sürecini değil, aynı zamanda oluştuktan sonra kendisinin yüklendiği ideoloji oluşturucu niteliğini ele alıyoruz. Dolayısıyla, değerlendirme işlemini, tarihî bir bağlam içine yerleştiriyoruz. Şimdi bu açıdan, kendi içsel biçimi ve hayatla kurduğu ilişkisi sorun çıkaran birkaç eser üstünde duralım.

Booth, bir SS subayının tragedyasını anlatan bir eserin içeriğini pek fazla paylaşamayacağımızı söylüyordu. Buna katılmamak elde değil. Ama bu kadar aşırı olmayan durumlarda geçen zamanın da belirli bir etkisi oluyor. Örneğin, Shakespeare'in *Merchant of Venice*'ine değindik. Burada yazar her ne kadar Shylock'un ağzından, ezilmişliğini, horlanmışlığını dile getiren bazı insanî sözler çıkartsa da, asında Shylock un kötü bir karakter, bir «villain» olduğu bellidir. Bu kötülüğün de etnik özelliğinin payı olduğu da açıktır. Bu yaklaşım, bugünkü insanlık anlayışımıza denk düşmüyor.

Kendi çağında, en azından Yahudi olmayan seyircilerini hiç rahatsız etmediğini tahmin edebileceğimiz bu özellik, sözgelişi İkinci Dünya Savaşından sonra, Ausschwitz'leri öğrenmiş insanlara büyük bir tedirginlik verebilirdi. Bu örnek bile, bir sanat eserinin değerlendirilmesinde tarihî koşulların ne kadar önemli rol oynadığını göstermeye yeter. Kendisine Shylock kadar da insanlık hakkı tanımamış olan Marlowe'un Yahudisi bu konuda daha da sivri bir örnektir. Fakat aradan geçen zamanla Maltalı Yahudi, bir Yahudilikten çok kötülük simgesi haline gelir. Rönesans çağı tiyatrosundaki Türk tiplerine bakıp da bundan alınmak bugün için ne kadar aşırı bir alınganlık oluyorsa, bir Yahudinin de Barabas'dan ötürü alınması, ancak Yahudi olma ezikliği sıcaklığını koruyorsa mümkündür.

Öte yandan, Shakespeare'in Yahudisine daha fazla insanlık hakkı tanıdığını görmüştük. İşte bu, bizim için bir değerlendirme ölçütünün ipucunu da veriyor. Aynı ideolojiyi, paylaşan bu ideolojiyi bir estetik yaşantı haline getirirken Yahudi tipinden benzer biçimde yararlanan iki yazar var karşımızda. Marlowe'un oyununun bütün anlamı

Yahudi tipini işlemesinde yatmıyor elbette. Bundan ötürü, yani temalarının bütünsel işlenişinin güzelliğiyle, *The Jew of Malta* hâlâ okunabilir bir eser; ama Yahudi temasını ötekilerden soyutlayarak baktığımızda, burada, çağının kendisine verdiği ideolojiyi dönüştürememiş, bu ideolojiyi olduğu gibi sunmaktan öteye geçememiş bir yazar görüyoruz. Shakespeare ise, sanatsal söylemin bu son derece önemli dönüştürücü işlevinin bir örneği olarak karşımıza çıkıyor Shylock'un birkaç sözü, sorunsalın bütününe değişik bir biçimde bakmamızı sağlayacak şekilde aralıyor ideolojinin perdesini.

Buna benzer pek çok örnek sıralanabilir. Örneğin Dickens'ın *Little Dorrit*'indeki Miss Wade, o romanın kötü kişisidir; oysa ahlâka değişik biçimde bakan, küçük burjuva erdemlilik değerlerini benimsemeyen, psikolojinin buluşlarından haberli çağdaş bir yazar, böyle bir tipi, bir tragedyanın onurlu kahramanı halinde işleyebilirdi. Gene de, kişisine hiç de bu açıdan bakmayan Dickens, Miss Wade'in geçmişini nesnel bir biçimde yansıttığı, kendi gözünde erdemi temsil eden Meagles çiftinin iliğine kadar küçük burjuva şapşallıklarını da en ufak ayrıntısına kadar verdiği için. romanı bugün okuyan bir insan, Miss Wade'i, Dickens'ın göstermek istediğinden çok farklı bir biçimde görebiliyor. Dickens'ın çağdaş okurları da sözkonusu kişiyi şüphesiz Dickens'ın kendisi gibi gördüklerine göre, bu örnek bize, belli bir açıklığı taşıyan bir sanat eserinin, belli ögelerinin, ancak daha değişik bir dünya görüşüne sahip kimselerce okunduğu zaman bazı potansiyellerini gerçekleştirebileceğini gösteriyor. Bu örnekte bu, yazarın ideolojisine *rağmen* böyle. Ama ben de şu anda bilinçli olandan çok, bilinçsiz ideoloji aralamaları üstünde durmak istiyorum.

Bir başka örnek, Melville'in *Benite Cereno*'su olabilir. Burada zenci köleler gemiyle Amerika'ya taşınırken ayaklanır ve geminin kaptanını, tayfalarını esir alırlar. Melville, kölelere hiçbir yakınlık duymaz, hiçbir hak tanımaz. Yazarın bu körcesine ideolojik tutumuna karşılık, zenci sorunu, insan hakları sorunu üstünde uzun boylu bir fikri-

miz, tavrımız olmasa bile, eserin yapısının bütünü, Melville'in ideolojik körlüğünün de çözemediği, eritemediği, bir tedirginlik, dilde acı bir lezzet bırakır. Eserde, Biçimci eleştirinin bulmak isteyeceği türden bütün «organik birlik»ler, «dilin yansımalı kullanım»ları v.b. vardır. Bütün bu biçimsel mükemmelliklere rağmen bu romanı yüceltmek, herhalde ne kolay, ne de inandırıcı olur. Aynı şeyi örneğin Kipling'in *Gunga Din*'i için de söylemek mümkün. Şüphesiz Kipling, Melville kadar usta bir yazar değil ve Biçimci eleştirmen, bu eserin aksama gerekçesini şiirinin acemiliklerine bağlayabilir. Ama eserin içeriğindeki büyük gedik dururken, böyle biçimsel eleştiri herhalde çok hafif kalır. Öte yandan, bir örnekte yer alan zenci sorunu ve öbür örnekte yer alan emperyalizm/azgelişmişlik sorunu, geleceğin dünyasında insanların hayatlarını doğrudan etkileyen sıcak ideolojik sorunlar olmaktan çıkıp soğumaya yüz tutarsa, insanların bu eserlere yaklaşımlarında birer engel olmaktan çıkabilirler. *Chanson de Roland*'daki Müslümanlar nasıl bugün belli bir bilinç düzeyine varmış bir Müslümanı tedirgin etmezse, bunlar da geleceğin insanına böyle bir hoşgörülür ideolojik *naivété* gibi görünebilir. İşte o zaman, eserin «biçimsel» dediğimiz özellikleri, belli bir bağımsızlık kazanabilir ve sözgelişi *Benito Cereno*'nun *Gunga Din*'e tercih edilir bir eser olmasının etmenleri arasına girebilir. (*Merchant of Venice*'in *Jew of Malta*'ya tercih edilir olması gibi.)

Bütün bu örneklerle varmak istediğim nokta, sanatsal değerlendirmenin tarihî bağlama ilişkin dinamizmi. Gelgelelim, bundan bir eserin değerlendirilmesinin tamamen keyfî olduğu, her kuşak ya da dönem metni değişik bir biçimde okuyacağına göre, metnin anlamının son analizde okurun ideolojisine göre çözüleceği sonucu çıkar mı?

Ciddî bir eleştirel yaklaşımın bu kadar keyfî olmaması gerekir sanırım. Herhangi bir eser, herhangi bir özelliğinden ötürü, bugünün ideolojisine belirli bir biçimde hitap ediyor olabilir. Ama böyle de olsa bu bizim kendi anlayışımızı sözkonusu esere maletmemizi gerektirmez. Bu yüz-

den eleştiri her zaman tarihi arka-plan konusunda bilgi sahibi olmak zorundadır. Bir eserin varolduğu sürece kendi ideolojisini ürettiğini, ama bu ideolojinin, kendileri de birer ideolojiye sahip insanlar tarafından alınacağına göre, onların ideolojik formasyonlarının bir metni nasıl okuyacaklarını bir ölçüde belirleyeceğini kabul ediyoruz. Eleştiri gibi belli bir disiplini gerektiren bir yazı dalında ise bir amaç geçmişte üretilmişi bugüne ilişkin kılmaksa, bir başka amaç da eseri kendi özgün ideolojik bağlamı içinde değerlendirmektir. Bu gereği gözönünde bulundurmayan bir eleştirmen, sanat eserinin «tarihiliğini» kavrayamaz, dolayısıyla gerçek değerini de göremez. Shakespeare *Hamlet*'i yazmış olmakla, hayata Freud gibi bakıyor değildir. Ama büyüklüğü de zaten bundan ileri gelir: Freud'un bilgilerinden hiçbirine sahip olmadığı halde insan hayatında Hamlet'de yansıyan türden özellikleri sezebilmesinde.

Geçmiş dönemde üretilmiş bir sanat eserinin bizim için hâlâ dolaysız bir önem ve geçerliliğe sahip olması, ideolojisinin kesintisizce bugüne kadar sürmüş olmasından ileri gelmez; yukarıda, sanat eserinin «açık» yapısı olarak nitelendirdiğim özelliktir bunun nedeni; eserin, araştırdığı yaşantılar, ele aldığı ideolojiler arasında kurduğu karmaşık bütünlüğün, yaşantıda sağlam temelleri olduğu sürece, insan hayatını geçerli tarzlarda açıklayabilen düşünce sistemlerinin yorumlarına uygun ve «açık» olmasıdır. Bu nedenle, *Hamlet* gibi bir oyunun psikanalitik bir yorumu yapılabilir; belki onun kadar yerinde olmasa da, sağlam bir politik toplumsal yorumu da sahneye konabilir. Bir sanat eserinin, türünde başarılı olması için gerekli karmaşıklık ya da başka bir deyimle semantik çok-katlılık (multiplicity) eserin birden fazla yoruma açık olmasının da temelidir. Tek anlama indirgenebilen eser, gelecekte çok daha az yaşama şansına sahiptir. Çeşitli çağlar boyunca dayanabilmiş bir eser ise, böyle tek bir anlama indirgenemediği için yaşayabilmektedir.

*«Açık sistem»*le *«kapalı sistem»* arasındaki ayrımdır bu. Bir tuğla yığını kapalı bir sistemdir ve bu niteliğiyle her

zaman parçalarının toplamına eşittir. Bir sanatsal ürün gibi açık bir sistemde ise bunun tersini söylememiz gerekiyor; burada «bütün» her zaman parçalarının toplamını aşan bir şeydir, çünkü ögelerinin birbirleriyle ilişkileri tuğla yığınındaki gibi statik değil, dinamiktir. Ayrıca, sistem sürekli kendi dışıyla ilişkisinde varolduğu için, bileşkelerinin işlevleri de değişir. (99) Sanatsal ürünün kendi dışıyla ilişkisi, burada, kendini tüketene ilettiği anlamlar ve kendisini tüketenden aldığı anlamlar olarak özetlenebilir. Engels'in Balzac üstüne, Lenin'in Tolstoy üstüne söyledikleri belki bu açıdan daha fazla anlam kazanır. Her iki romancı da, daha önceki bölümlerde değindiğim gibi, belirli soyutlamalar yaparak «genel ideoloji», «yazarın ideolojisi», «estetik ideoloji», ve edebi üretimin genel kuralları gibi farklı gerçeklik düzeyleri arasında çalışarak tarihin «zihindeki-somut» halinde bir yeniden-üretimini yapmışlardı. Bunu yaparken, «yazarın ideolojisi» kategorisi olarak aldığımız, kendi inançları, değerleri v.b. ortaya çıkan nihaî üründeki bileşkelerden biriydi. Ne var ki, yalnızca bunlara bakarak eserin nihaî anlamını buna indirgememiz mümkün olmuyor. Balzac'la Tolstoy'un romanlarını, çağlarının «genel ideoloji»sinin ürünü olarak görmek de imkân dışı Yani, kısacası, bileşkelerin hangisinden yola çıkarsak çıkalım, nihaî bütünün bunlardan hiçbirine indirgenemediğini, bunlardan hiçbirinin tek başına nihaî anlamı açıklamadığını görüyoruz.

Bunları söylemek bizi yeni ve önemli bir başka konuya getiriyor. Genel olarak «sistemler» üstüne konuşan von Bertalanffy'nin şu sözleri, sanırım bir sanat eseri için tamamen geçerlidir:

> Felsefî bakımdan ilginç bir başka nokta daha belirtilmelidir. «Sistemler»den söz ettiğimizde, «bütünler» veya «birlikler»i kastediyoruz. O zaman da, bütün açısından, parçaları arasındaki rekabet kavramının getirilmesi paradoksal görünüyor. Oysa aslında bu görünüşte çelişik önermeler sistemlerin özü gereği böyledir. Her bütün ögelerinin rekabeti üstüne kurulur ve «parçaları arasında mücadele»yi ön-gerektirir (Rouz). (100)

Modern bilimin bu önemli tespiti, sanat eserlerinin Biçimci açıdan değerlendirilme tarzıyla epistemolojik temelde çelişen bir bakış açısı getiriyor bence. Çünkü Biçimci anlayışın burada özellikle eleştiri konusu yaptığım dalı, daha önce değinildiği gibi, büyük ölçüde biyolojik bir «organizma» modeli üzerine temellendirdiği «sanat eseri» kavramında, çağdaş biyolojinin değil, daha çok işlevselciliğin ideolojik «organizma» kavramının çerçevesi içinde kalarak «organizma»yı bir «kapalı sistem» gibi görür ve dolayısıyla bütünü oluşturan parçaların rekabetini değil, çelişkilerini değil, «birliğini» ve «uyumunu» ön plana çıkarır. Sözgelişi Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde, «Büyük Engizitör» bölümü, romana dışsal bir biçimde iliştirilmiş, fakat kendi başına son derece ilginç bir bölümdür. Bu bölümü Biçimci eleştirinin temel öncülleri uyarınca ele aldığımızda, parçanın ilk bakışta dışsal gibi görünmekle birlikte aslında çok önemli bir karakter olan İvan'ın düşüncelerini, iç dünyasını v.b. yansıttığını, dolayısıyla metnin bütünsel (integral) bir ögesi olduğunu söylemek gerekir — ve böyle açıklamalar yapılmıştır. Gelgelelim, bu parçanın eserin geri kalan kısmıyla dışsallığını ve onunla çelişikliğini söylemek bence daha akla yakın: Şüphesiz bunu bir «eleştiri» olarak ileri sürmek gerekmiyor. Parçaya, bu çelişik özelliğinin daha büyük bir güç kattığını da söyleyebiliriz. Sanki bu bölüm, Dostoyevski'nin eserine vermek istediği anlamla (yazarın ideolojisi v.b.) çelişen, ama çelişkisine rağmen yazarın —sanatının malzemesine karşı nesnelliği nedeniyle— vazgeçemediği bir söylemdir. Ve bütünün geri kalan kısmıyla uyum içinde olmasından ötürü değil, onunla çelişmesinden ötürü değerlidir.

Biçimci akıma karşı bir haksızlık etmek istemem. Bilindiği gibi bu akım içinde yetişmiş eleştirmenler her zaman eserin karmaşıklığını, «ironi»yi, eserin güzelliğine, «organik birliği»ne katkıda bulunan önemli ve olumlu etmenler olarak anmışlardır. Fakat bütün bunlara rağmen, kanımca, karmaşıklığı, ironiyi, çelişkileri, çatışmaları, estetik düzeyde nihai bir çözüm ve uyum içinde eritme çabasında-

lar. Çünkü vurguladıkları bir nokta, karmaşıklığın, değişik yaşantı alanlarının, sonunda uyarlı bir estetik bütünlük kazanması. Sanat eserinin bir yandan hayatın gerilimlerini sergilemesini istemek, bir yandan da eserin estetik olarak biyolojik bir uyumluluk içinde olmasını beklemek, bana biraz çelişik görünüyor. Eserde birlik elbette aranacaktır, ama bu birlik yalnız eserin içinde değil, daha geniş çerçevede, yani eserin hayatla ilişkisinde kurulabilir. Bu bakımdan, içindeki çelişkiler bugün çözülmüş olan, dolayısıyla herhangi bir gerçek gerilim taşımayan bir eser, bizim için ilginç olmaktan da çıkar. Doğaya karşı tutumuyla çetin bir mücadele ilişkisi yaşayan Wordsworth bunun iyi bir örneği. Kendi değişen tavrıyla uzlaştığı ve bunu kabul ettiği anda, Wordsworth'ün şiiri, son dönem ürünlerinin *banal* hikmetleri kimse için fazla değer taşımıyor. Ama çelişkisinin sıcaklığını duyabildiğimiz şiirlerinde, ondan etkilenmemek mümkün olmuyor. Bunu söylemekle, çelişkilerin çözümsüzlüğünden sanatçının bunu kasti bir biçimde yapmış olmasını anlamadığımı, bir başka söyleyişle, sanatçının çözme çabasına girişmediği çelişkileri yanyana sıralamakla «gerçek sanat» yaratılacağı inancında olmadığımı yeterince belirtebildiğimi sanıyorum. Wordsworth'ün çelişkilerinden çok onun bunları çözme çabasıdır bizim için değerli olan. Aynı zamanda, çelişkilerin, gerçek oldukları ölçüde, yazarın —örneğin ünlü Immortality Ode'da olduğu gibi— getirdiği çözüme direnebilme kapasiteleridir. Bu şiirin koyu bir Platonizme dalıp çıkan orta bölümleri de, şiirsel dil, imge v.b. açısından bir hayli başarısız olduğu halde - yani «organik birliğe» aykırı görünebildiği halde, anlatılmak istenen yaşantının bütünlüğü, hayattaki kökleri açısından anlamlı ve gereklidir.

Bu konuya, daha küçük bir şiirsel örnekte, kısaca göz atalım. Ahmet Arif, bir şiirinde şunları söylüyor:

Hayırlı evlât makina
Nasıl canavar kesilir.
Kurdun karıncanın rızkını veren

Toprak nasıl ayartılır,
Yüz vermez topal öküze,
ve almaz koynuna kara sabanı. (101)

Anlam olabildiğince açık. Geri kalmış Anadolu'yu düşünen şair, ileri bir teknolojiye geçebilecek toplumsal düzenin yaratılmasıyla, tarımda pulluğun gelip sabanın yerini almasını özlüyor, bunu anlatıyor. Pulluk, «hayırlı evlât» olduğuna göre sabanın da hayırsız evlât olduğu akla geliyor. O zaman onları «koynuna» alan toprak, klasik «toprak ana» niteliğinde. Ama arada «ayartılır» kelimesi, bunun ötesinde bir cinsel anlamı çağrıştırıyor (bu bağlamda «oedipus» yorumlarına girişmek bence bir abartma olur). Her iki durumda da, «koynuna alma» imgesi önemli. Şiirde bu sıcak imgenin yanıbaşında yer alan «saban»oluyor. Her ne kadar cümle olumsuz bir biçimde kurulmuş ve sabandan bu kucağın sıcaklığı esirgenmiş olsa da, aynı çağrışımsal küme içinde yer aldığı için, metnin yüzeyde ilettiği anlamın daha derininde bir çağrışımsal anlam düzeyinde baktığımızda, toprağın koynuna yakın olan o. Ama böylesi de şairin bilinçli olarak söylediğiyle çelişiyor. Çelişki aynı anlam düzeyinde olmadığı için burada bir tutarsızlık ortaya çıkmıyor. Bu durumu yorumlamak için, sabanın eskiliği, alışılmışlığı, buna karşılık önerilen pulluğun karşıt nitelikleri, hattâ sabahın doğallığı, «tahta» oluşu, pulluğun ise madeniilği, çağrışımsal, yan-anlamsal (connotative) alanının sınırlılığı düşünülebilir. Örneğin, çağdaş uygarlık ve onun gereçleri adına pulluğu isteyen şairin yüzyıllık alışkanlığı, yaşanmışlığı ile sabanı da içinde bir acı duyarak gözden çıkardığı söylenebilir. Sonuç olarak, bu dizelerde bir değer varsa, saban yerine pulluk istemek gibi basit bir şeyden değil, bu isteğin daha derin bir düzeyde içerdiği çelişiklikten ileri gelir.

«There's nothing good or bad, but thinking makes it so»: Bu söz sanatsal değer üstüne de söylenmiş olabilirdi. Çünkü sanatsal değer, sanatsal üründe içkin olan bir şey değildir («yansıma» sorunsalına da, «yaratma» sorunsalına

da, «biçimciliğe»de tamamen aykırı bir önerme). Sanatsal değer, herhangi bir nesnenin değeri gibi, tüketilmek üzere mübadelesinde ortaya çıkar. Bir başka söyleyişle, sanat eserinin değeri, ne «yansıttığı» hayatta, ne «yaratıcısının» üstün estetik yeteneğinde, ne de eserin birtakım «biçimsel» içsel ilişkilerindedir. Sanat eserinin sanatsal değeri, yaşantı ve onun dolayımıyla tarih ile kurduğu ilişkide yatar.

Gelgelelim, bir sanat eseri, estetik değerle yüklü bir nesne olmamakla birlikte, içine keyfî bir biçimde değer boca edilen içeriği belirsiz bir nesne de değildir elbette Sanatın dilinde, pek çok kimsenin söylemiş olduğu gibi, bilimsel kesinlik yoktur. Ama yukarıda, sanatsal söylemin çok-anlamlılığının bir bulanık-anlamlılık olmadığını da görmüştük. Söylem, semantik olarak çok-katlıdır, çeşitli yorumlara açıktır v.b. ama bunların bir sınırı, yorumların geçerli olabilecekleri belli bir alan vardır. Yorum, eserde olmayanı var etmek değildir.

Buraya kadar, daha çok sanat eserinin anlaşılması üstünde durdum. Anlamak elbette değerlendirmenin de temelidir. Dolayısıyla değerlendirme üstüne söyleyeceklerimin bir kısmı da burada içerilmiş oluyor. Bundan sonra, değerlendirme işlemini, «eleştiri» dediğimiz yazı türünün çerçevesi içinde ele alacağım.

Değer, taraflılıktan ayrılamaz. Öte yandan, taraflılık, «öznellik/nesnellik» kategorilerinin ötesinde bir kavramdır; taraflı olmak, nesnelliği dışlamaz. Çünkü öznel ya da nesnel tavır, daha çok bir nesnenin anlaşılması, kavranması sürecinde takındığımız tavırdır. Ama bir şeyi anlamamızla ona karşı bir tavır takınmamız eşanlıdır. Anladığımız şeye karşı bir «taraf» oluruz. Çünkü biz, bir «kişi» isek, «kişiliğimiz», temsil ettiğimiz şeylerin toplamıdır. Temsil ettiklerimizle *bu* kişi olmuşuzdur. Görüş ufkumuza yeni giren bir nesne, ilkin anlaşılmalıdır — bir geminin direğinin tepesindeki gözcünün, ufukta gördüğü beneği *tanımaya* çalışması gibi. Gözcünün yaptığı gözlem, «nesnel» olmalıdır elbette. Her gördüğü nesne karşısında «korsan gemisi» ya da «balina» diye bağıran bir gözcünün gemidekilere hiçbir yararı

olmaz. Nesne belirlendikçe, ona karşı alınacak tavır da biçimlenir. Dost gemiyse bir türlü, düşman gemiyse başka türlü tavır alınır. Burada da nesnellik ölçütü elden bırakılmaz. Gelen düşman gemisine karşı tarafımdır elbette, ama on iki topu olan bir gemiyi işime öyle geldiği için dört toplu diye kabul edersem, aslında isim zorlaşır. Sözün kısası, «taraf» olmam, taraf olduğum şeye karşı «nesnel» davranmam zorunluğunu ortadan kaldırmaz, tersine, «nesnel» olmam, «taraf» olmamın bir gereğidir. Yukarıdaki analojiden ani bir geçişle edebiyat eleştirisinden, üstelik, ideolojik kızışkınlığın öncelik kazandığı bir eleştiri alanından bir varsayımsal örneğe geçerek, şunu söyleyim: Bir Marksist eleştirmen olabilirim; T S. Eliot gibi bir yazarın temsil ettiği değerleri, kendi temsil ettiğim değerlere karşı bulurum elbette. Bu değerlere olumsuz tavır almış bir «taraf»ımdır. Ama böyle bir konumda bulunmam,«Bu adam bizim şair X' den daha iyi şiir yazıyor» dememi önlememelidir - Hem «taraf», hem de «nesnel» olabilmenin tek yolu bu. Şüphesiz bir eleştirmeni böyle davranmaya zorlayacak şeyin ne olduğu uzun uzadıya, pek sonuç da vermeden, tartışılabilir. Ama eleştiri yapan kişi de, Wordsworth'ün şairler için söylediği gibi, «insanlarla konuşan bir insan»dır. Ve eleştirisinin doğruluğuna son analizde «insanlar» karar verecektir.

Fakat bu son örnek de bizi ezeli bir ikilemin içine itiyor gibi. Ya T.S. Eliot'un savunduğu değerler, yazdığı şiirin «güzel» olmasına engelse? Engels, böyle olmadığını söylemişti. Bunu ben de, tez boyunca çeşitli kereler söyledim. Ama bu konuda «son sözler»imi daha ileriye bırakarak, eleştirmenin «taraflılığı» konusunda önce biraz tarihi bir bağlamda yaklaşmak istiyorum.

Edebiyat tarihinde gerek bireyler gerek akımlar olarak ortaya çıkmış bütün eleştirel *müdahaleler*, birtakım geniş kapsamlı toplumsal tavır alışlardır. Platon'un sanat üstüne söyledikleri, Platon'un tasarladığı toplumdan ayrılmaz. Aristoteles Platon'un sanat konusundaki görüşlerine müdahale ettiyse ve onları çürüttüyse, bunun nedeni, daha değişik bir evren, daha değişik bir toplum ve bu toplum

içinde işlev görecek daha değişik bir sanat düşünmesiydi. Sidney, Püritenlerle yalnız «sanat» üstüne tartışmadı; duygularını sanatla inceltmiş aristokratik bir dünyanın meşruluğunu ve değerlerini de savunuyordu aynı zamanda Pope, Newton ve Locke'un öteki ana bileşkelerini temsil ettiği bütünsel bir dünya görüşünün estetik düzeydeki sözcüsüydü. Ortaya bir estetik görüş koyduysa —ki koydu— bu, çağının ana entelektüel ve dolayısıyla toplumsal akımlarından soyutlanamayacak bir görüştü. Wordsworth ile Coleridge'in çıkışını yalnız estetik düzeyde bir başkaldırma gibi görmek herhalde büyük bir körlük olur. Ancak günümüze geldiğimizde, kendi eleştirel söylemleri ile toplumsal ve politik ortamları arasına derin bir uçurum koymak isteyen eleştirmenlerle karşılaşıyoruz. Bu da, eleştirel müdahale ile politik tavır arasındaki birliğin çağımızda aldığı yeni biçim olabilir belki.

Bugünün eleştiri dünyasında «taraflılık» ile «nesnellik» çok zaman birbirine karıştırılıyor: Bir yanda nesnel olmanın gereğini vurgulayarak taraf olmanın kaçınılmazlığını yadsıyanlar, bir yandan da taraflı olmanın gereğini vurgulayarak nesnelliği yeni bir öznelliğe dönüştürenler. Oysa bir eleştirmen, bunlardan birini öbürüne indirgemeden ikisi de olmalıdır. Bunlardan biri, insan için doğaldır: Taraflılık; öbürü, erişmek için daha çok disiplinli çaba ister: Nesnellik.

Yukarıda değinip geçtiğimiz soruna şimdi yeniden el atabiliriz. Bir yazarın benimsediği, temsilciliğini üstlendiği değerler, eleştirmenin «taraflılığı» bir veri ise, nesnel kalmayı imkânsızlaştırmaz mı? Bence, imkânsızlaştırmaz. Ama şimdi bu iddiayı, klasik Balzac modeli üstünde değil de başka örnekler üzerinde sınayalım.

İlkin, yazarın savunduğu ideoloji ile eserin yazarından bağımsızlaşarak ürettiği ideoloji arasındaki ayrım sorunu var. Bu olayın nasıl ortaya çıkabildiği sorunu üzerinde yeterince durdum. Ezra Found gibi bir yazarı ele alalım. Ezra Pound'un şu anda karşımıza çıkardığı soruna birtakım soyutlamalar düzeyinde bakarsak, oldukça düzgün —ve o

kadar yanlış— bir sonuç elde edebilriz. Ezra Pound, faşist görüşü benimsediği için zamanın ABD devleti tarafından cezalandırılmıştı. Yani, «Ezra Pound faşisttir». Nokta: Faşizm ise savaş, kıyım, Ausschwitz'dir. Dolayısıyla Ezra Pound'un şiirleri Ausschwitz'i yüceltir! Bu, bir yanlış tasım şüphesiz. Ezra Pound'un kişi olarak eleştirilmesi ile şiirlerinin eleştirisi birbirine karıştırılmış oluyor. Fakat, buna karşılık, Pound'un bir yurttaş olarak «faşist», şiirlerinde ise, sözgelişi, «hümanist» olduğunu da söyleyemeyiz elbette. Pound, şiirinde de, bir tür aristokratik, «üstün insan» değerlerini savunan, aşırı derecede «elitist» bir ideoloji yaratır. Çağdaş hayatın bayağılıklarını böyle bir perspektiften sergiler. Pound'un bize gösterdiği, böyle bir tavrın bile, hayatın bazı gerçekliklerini açığa çıkaran bir perdeyi aralamaya yetebildiğidir. Pound'un faşizmi ise, onun zaten benimsediği «elitist», Nietszche'den esinlenme dünya görüşünün çağdaş ideolojiler arasında kendine yakın bulduğu faşist ideolojiyle eklemlenmesidir. Ama bu birliğin, Pound'un şiirlerinde tamamlandığını görmüyoruz. Pound, şiirindeki elitizmden ötürü mahkûm edilebilir, ama şiirinin «faşist» olduğunu söylemekle, durumu abartmış oluruz.

Toplumsal-politik ideolojilerin sanat eserine nüfuz etmesi sorununu tartıştığımıza göre, bir de ters örnek vereyim. Türkiye'de işçi sınıfını yüceltmek amacıyla yapılan sosyalist içerikli bazı afişleri eleştirmiştim.(102) Sözkonusu afişlerde işçi sınıfının fiziksel gücünü vurgular biçimde, işçilerin kol kasları aşırı ölçüde abartılmış, buna karşılık kafaları oransız bir şekilde küçük kalmıştı. Böyle bir görsel yapının, işçi sınıfını katıksız bir fizik güç haline getirdiğini, işçi sınıfının *yönetimini* de afişin kendisinde görülmeyen, ama yokluğu ile belli olan bir «kafa»ya verdiğini yazmıştım. Bundan âlâ bir «elitizm» herhalde olamaz. Pound'un açık elitizmine karşı, burada, işçi sınıfı ve halk adına, örtük bir elitizm var. Görünür halkçılığa karşı bu görünmez elitizm, Pound'da olmayacak bir biçimde, olumsuz anlamda bir çelişki yaratıyor sözkonusu afişlerde.

Bu iki örnek karşısında da, sözünü ettiğim «nesnellik»

ve «taraflılık» geçerlidir. Pound'un şiirinin «faşist» değil «elitist» olduğu *nesnel* bir biçimde davrandıktan sonra —daha doğrusu bununla eşanda— bu ideolojiye karşı «taraf tutulur». Bunu bir sosyalist eleştirmen yapmış ve Pound'u yermişse, aynı «nesnelliği» ve aynı «taraflılığı» sözkonusu afişler karşısında da göstermelidir.

Sanatın bir *üretim* olduğu, gerçek-somut'un herhangi bir görünümünün zihindeki somut olarak yeniden üretilmesi olduğu ölçüde bilim, ideoloji ve hatta din ya da felsefe gibi bir bilgi «biçimi» olduğu ve bu öteki bilgi biçimlerinden *söyleminin farklılığı* ile ayrıldığı görüşünü temel alan bir eleştiri anlayışı, ezeli «biçim/içerik» ikileminden kendini kurtarabilir. Daha önce yapılmış olduğu gibi, bu iki terimden birini yadsıyarak veya önemini azaltarak değil, ikisinin ayrılmazlığını vurgulayarak. Burada «içerik»ten kastımız, ancak gerçek-somut'un zihinde üretilmesidir; bu ise, *nasıl* üretildiği sorusundan, yani «biçim» denilen şeyden hiçbir şekilde ayrılamaz. Dolayısıyla, herhangi bir sanat eseri için «içeriği kötü, biçimi iyi» demenin ya da bunun tersini söylemenin imkânı mantıken yoktur. Bu anlamda, dışsal gerçekliğin sanat eserinde, şimdiye kadar genel olarak «biçim» adı altında tanıdığımız özelliklerde varolduğunu da söyleyebiliriz. Örneğin Joyce'un *Ulysses*'inin «biçimi», Joyce'un yeniden -ürettiği zihinde- somutun niteliklerini bize en dolaysız şekilde verecek ögedir. Gene geleneksel eleştiri tarzına uyarak, sözgelişi *Mrs. Dalloway*'in «içeriğini» soyutladığımızı, bu içeriği özetlediğimizi varsayalım. Elimizde kalacak olan, örneğin bir Galsworthy'nin de pekâlâ anlatabileceği bir şeydir. Ama işte bunu söylemekle büyük bir yanlışlık yapmış oluruz. Çünkü Galsworthy gibi bir yazar seçtiği içerikleri klasik, olay örgüsüne dayanan yapı içinde işlediği sürece, *Mrs. Dalloway*'in içeriğini üretemez. «*Mrs. Dalloway*'in içeriği» dediğimiz şey ise, son analizde, *Mrs. Dalloway'in* anlatışılış tarzıdır. Bu bakımdan eleştiri terminolojisinin ezeli «biçim» soyutlaması, aslında doğrudan doğruya dünyanın kavranış tarzına ilişkin, dolayısıyla *ideolojiktir* — «içerik» soyutlamasından daha da «ideolojik».

Ama sanat bir «yansıtma» olarak anlaşıldığı sürece, «biçim/içerik» ikileminden çıkılamaz. Çünkü bu anlayışa göre, sanat eseri, kendi dışında olan bir «öz»ü yansıtmaktadır. Bir yanda bu, karmaşık olduğu kabul edilen «öz» vardır; bir yanda da sanat, kendine özgü araçlar, teknikler vb. yoluyla bu «öz»ü yakalamaya, «aslına sadık» bir biçimde vermeye çalışır. Böylece, seçilen araçların yansıttığı öze uygun olup olmadığı sonsuza kadar tartışılabilir — bir insana giydirilen elbisenin iyi oturup oturmadığını tartışabileceğimiz gibi.

«Yaratma» sorunsalı ve onun bir kolu olarak türeyen Biçimcilik bu ikilemi aşar gibidir — ama, sanat eserinin hayatla ilişkisini ortadan kaldırmak pahasına. Bu anlayışa göre sanatın kuralları, sanat dünyasını hayatın içeri sızamayacağı bir şekilde sımsıkı sıvamış, macunlamıştır. Böylece sanat, hayatın saldırılarına karşı bağışıklık kazanmış güvenli bir sığınak haline gelmiştir. Şikago okulundan R.S. Crane'in şu sözleri, anlatmak istediğim yapay edebi evrenin iyi bir örneğini veriyor:

> Bu eleştiride sürekli sayılan şey, şiirdeki değişmelerin **raslansal nedenlerinin** bütün karmaşasıdır: Yani, yazarların kişiliğine, eğitimine, niyetlerine ve yeteneklerine bağlı olan, hitap ettikleri okurların düşüncelerine ve zevklerine bağlı olan, çağlarında dilin durumuna ve belirli eserlerde malzeme ve göreneklerini seçmelerinde etkili olan başka bütün dıssal etmenlere bağlı olan her şey. Herhangi bir şiirin sanatsal bir bütün olarak belirli yapısını ve etkisini açıklayacak içsel nedenler üzerinde yoğun'asan bir analizin bütün bunları **geçici olarak** dışta bırakması zorunludur. (103)

Bunları «geçici olarak» dışta bırakmak veya «sürekli» olarak dışta bırkamak arasında önemli bir fark yok. Crane gibi düşünenler zaten bu «geçiciliği» bir «kalıcılık» haline getirmişlerdir, ama daha önemlisi eleştirinin başında bunlar dışta bırakılınca, daha sonra onları yeniden «içeri almak» bir anlam taşımaz. Çünkü sanat eseri, Crane'in «raslansal nedenler» dediği bu ögelerin ortak ürünüdür. Birçok

Biçimci gibi Crane de, *estetik düzey* denilen şeyi, hayattan kopuk ya da hayattan tamamen soyutlanmış bir alan olarak anlıyor. Bu estetik düzey, hayattan gelen herhangi bir şey tarafından tedirgin edilmemeli. Crane, «hayat»ın son kalıntısını da eserden süpürüp attıktan sonra, «estetik düzey»in özgüllüğünü meydana getiren «içsel nedenler»le başbaşa kalıyor. Bu «içsel nedenler»le ne yaptığını örneklerle, ayrıntılarıyla anlatmak veya eleştirmek, şu anda konumun dışında; ne var ki, «dışta bırakması zorunludur» dediği şeyler eserden çıktıktan sonra eleştirmenin bir «hiçlik»le yüzyüze geldiği kanısındayım. Geriye kalan, üstüne yazı yazılacak bir beyaz kâğıt gibi, tam bir soyutluk dünyasıdır. Ve Biçimci eleştirmen, bu beyaz kâğıda, soyut bütünlüğünü, ironisini, karmaşıklığını v.b. yazar. Oysa bütün bu kavramlar, hayatla bağları içinde gerçek bir içerik kazanabilirler. Nitekim, Biçimci eleştirmen de, sıra eleştiri pratiğine gelince, ele aldığı ilişkilerin hayatta verili tanımını ve içeriğini sonuna kadar kullanır; yalnız bunu, böyle yapmadığına kendini inandırarak yapar.

Gerçekte ise, hayattan soyutlanabilecek, tek başına, kendi içsel kuralları ile ele alınabilecek bir *estetik düzey*, yoktur. «Estetik», hayatın, «gerçek-somut»un bir «zihinde-somut» olarak, *belirli bir tarzda, özgül bir söylem içinde* yeniden-üretilmesinden oluşur. Estetik, gerçeklikten ayrı bir şey değil, gerçekliğe bakışın belirli bir biçimidir. Yaşantıdan soyutlayarak tanımlayamayız estetiği, yaşantıyı belirli bir biçimde düzenleyerek estetiği üretiriz. Dolayısıyla sanat eleştirisi ve sanatsal ürünün değerlendirilmesi, her zaman sıkı sıkıya hayata bağlı bir edimdir.

Dördüncü Bölüm

SONUÇLAR

Christopher Caudwell'in estetik teorisiyle başlayan bu tez, Caudwell'in bir hayli uzağında bir noktada son buldu. Ama gerçekten o kadar uzağında mı? Bir düzeyde bakılınca şüphesiz öyle. Zaten soruna yaklaşılan «sorunsal»ın değiştirilmesi, sorunun alanı üzerinde yapılan bütün değerlendirmelerin de farklı olması sonucunu yaratır. Ama bir başka düzeyde, kalkış noktam olan Caudwell'le vardığım nokta arasında o kadar büyük bir mesafe olmadığını düşünüyorum. Tezin girişinde söylediğim gibi bu yakınlık, Caudwell'in estetik sorunuyla hesaplaşmasını yaptığı alanın meşruluğu ve kaçınılmazlığı anlayışını paylaşmamızdır. Onun gibi ben de, bir estetik teorisi için gerekli ögelerin ilkel toplumların incelenmesinden Einstein'ın fiziğine kadar uzandığına inanıyorum. Daha doğrusu, *yalnız estetik için* bir teori üretmek mümkün değildir. Bir estetik teorisi, kendi alanında açıklayıcı olabilmek için, içsel teorik tutarlılığı ölçülebilir daha geniş bir dünya görüşünün bütünsel bir parçası olmalıdır. Böyle bir dünya görüşüyle yöntemsel bir özdeşliği olmalıdır. Bütün bu noktalarda, Caudwell'i eleştirirken de olsa, Caudwell'in bastığı toprağa bastığımı sanıyorum.

Caudwell, kurmaya çalıştığı sentez bakımından ilginç ve yerinde bir kalkış noktası gibi göründü bana. Çünkü bir yanıyla Marksist geleneği, bir yanıyla da Romantizm-sonrası estetik anlayışlarını temsil ediyordu. Marksist geleneğe uygun olarak, sanat eserinin toplumla ilişkilerini gözetirken, bunu zamanın «Marksist ortodoksluk» haline gelmiş yönseminin «yansıtma» anlayışından farklılaştırmaya

çalışıyordu. Marksist olmadan önce okuduklarının, onu bu mekanik indirgemeciliğe karşı koymaya ittiğini tahmin edebiliriz. Ama bütün bu çabalarına rağmen ortaya bir sentez çıkaramadı Caudwell. Çünkü, uzlaştırmaya çalıştığı ögeler birbirine uymuyordu. Böylece oluşan eklektik teori, yeterince açıklayıcı da olamadı. Fakat bu sentez çabasının bence ilginç yanı, sadece amaçlanan sentezin imkânsızlığını değil, aynı zamanda birleştirilmek istenen teorik sorunsalların yanlışlığını da sergilemiş olmasıdır. «Yansıtma olarak sanat» teorisinin de, «yaratma olarak sanat» teorisinin de yerine yeni bir teori kurma gereğini bana düşündüren Caudwell'in çabasının bu özelliği oldu: İki yaklaşımın içsel çelişkileri, bu sentez çabasında daha belirginleşmişti. «Üretim olarak sanat» yaklaşımı zihnimde böyle oluşmaya başladı. Bu yaklaşımın çözeceğine inandığım sorunları kısaca sıralayayım: İlkin, sanat üstüne bir teorinin, insan pratiklerinin başka türleriyle bağlantısını kurmak, bir başka söyleyişle, sanat teorisini bütünsel bir toplum teorisinin bir parçası, aynı yöntemsel yaklaşımın bir özel alana uygulanması haline getirmek mümkün oluyor. Burada önemli bir sorun, şüphesiz, böyle bir teoriyi genele bağlarken, sözkonusu alanın (sanatın) özerkliğini ve özgüllüğünü zedeleme sakıncasıydı. Sanatsal söylemin ve içerdiği bilgi türünün farklılığını belirtmekle, bu sakıncanın giderildiği kanısındayım. Şüphesiz, anlatımcı veya biçimci bazı yaklaşımların sanat tanıdıkları metafizik ve erişilmez yücelik bu yaklaşımda yok; ama sanatın değerinin, bu görüşlerde ima edildiği gibi hayattan kopuk olmasında değil, tersine, hayata ayrılmaz biçimde bağlı ve hayat için son derece geçerli olmasında yattığına inanıyorum.

«Yansıtma» teorisi, sanatın toplumla ve hayatla ilişkisi üstüne bazı geçerli önermelerde bulunabilmekle birlikte, sanatsal ürünün içsel ilişkilerine eğilmekte yetersiz kalıyordu. Anlatımcı ve biçimci yaklaşımlar ise bu iç ilişkileri aydınlatmakta epey mesafe aldıkları halde, kendi teorik öncülleri gereği sanatın hayatla gerçek bağlarını kurma konusunda tam bir suskunluk içinde kalıyorlardı. Sanata bir

üretim olarak bakmanın ise hem genel sosyolojik türden, hem de yakın okuma biçiminde yaklaşımlar için teorik bir meşruluk temeli kazandırdığını ve bunları tutarlı bir birlik haline getirdiğini düşünüyorum.

Son olarak, sanat olayının bileşkeleri, yani «üretici - ürün tüketici» zincirini tutarlı bir bütün olarak ele almak, ötekileri ikinci plana itme pahasına bir tanesine öncelik verme zorunluğundan kurtulmak da, bu yaklaşım içinde mümkün oluyor. Sözkonusu bileşkeler, toplumca paylaşılan ideoloji ekseni üstünde birleşiyor. Gene aynı eksen üstünde, söylemin analizi yoluyla, üründe «yeni» olanın ne olduğu, üründe nasıl gerçekleştiği ve okurun zihninde nasıl bir değişiklik yarattığı sorunları da tutarlı bir bütünlük içinde ele alınabiliyor.

Bunlar, «üretim olarak sanat» yaklaşımının olumlu yanları. Bu teori benim «icadım» değil şüphesiz. Godelier'den Pêcheux'ye, Saussure'den Della Volpe'ye, yapısalcılıktan genel sistem teorisine kadar birçok kaynaktan, kimi zaman bilinçli bir şekilde etki alarak, kimi zaman bir eleştiri sürecinin sonucunda, kurulmuş bir sentezdi bu. Yalnız şunu söyleyebilirim ki etkilendiğim birçok yazarın hiçbirisi ile başından sonuna kadar bir görüş birliği içinde değilim ve onların söylemleri arasında dolaşarak kurduğum *eklemlenme*, hepsinin tek tek söylemlerinden farklı oldu. Bu, ilk bakışta bir «eklektizm» tehlikesinin işareti de olabilir. Şu anda, eklemlenen ögelerin birbirleriyle teorik bir uyum içinde olduğuna inanıyorum; ama yazılmış bir tez, yazılmış herhangi bir söz, insanın düşünce süreci içinde bir kesit, gerçekte bir soyutlanmış andır. Zamanla, burada inançla ileri sürdüğüm birçok tezden vazgeçebilirim, bazılarını değiştirebilir, bazılarını geri alabilir, burada olmayan yenilerini önerebilirim. Yalnız, temel öncüllerim değiştirebilir, bazılarını geri alabilir, burada olmayan yenilerini önerebilirim. Yalnız, temel öncüllerimi değiştireceğimi sanmıyorum.

Bu tezin bugünkü durumunda belirli boşluklar var. Bunların bazılarına ve nedenlerine metin içinde işaret et-

tim. Yaptığım bir analizin tam olarak oturmadığını ya da verdiğim bir örnekten daha iyisinin bulunabileceğini sezer gibi olduğun yerler de var. Konuya «üretim olarak sanat» gibi, çok geniş bir perspektif içinde yaklaştığım için, bu alanın içinde yer alan özgül yörelerin ayrıntılı bir incelemesine giremedim. Bunu yapmaya kalkışsam, bin sayfayı aşmam gerektiğini sanıyorum. Ayrıca, bugün farkına varmadığım boşlukları birileri bana gösterebilir ya da ileride kendim bunları görebilirim. Dolayısıyla bu tezi ve tezin şu son satırlarını bir «bitiş» değil, bir «başlangıç» gibi görüyorum. Bu yapılan, epeyce yıllık çalışmayı, bu çalışmanın çoğu rasgele ürünlerini çok az tutarlı bir bütün olarak dışa dökme edimiydi. Şimdi, malzeme ortaya çıkmış oldu. Kâğıda dökülmüş cümleler, önermeler, yazarının gözünde bile, zihinde uçuşan ete kemiğe bürünmemiş tasarımlardan daha somut, daha üzerinde çalışılabilir bir malzeme. Bir tez, yazarının bir jüriye ve belirli bir okur kitlesine sunduğu, bir şey olduğu kadar, hattâ bundan da fazla, kendisine sunduğu bir öneri oluyor. Şimdi, bir metin haline getirmekle kendimden dışladığım bu nesneyi, dışımdaki herhangi bir nesne gibi görmeye alışmam, böyle görmeye başlamam ve aynı anda, bunu dönüştürülerek daha tutarlı br teorik bütünlük haline getirilecek bir veri saymam gerekiyor.

DİPNOTLAR

GİRİŞ

(1) Montagu Slater, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*. c. 6, sayı 3 (Yaz, 1951), s. 265.

(2) Caudwell'in eserlerinin yazılış sırasını tesbit etmekte bazı güçlükler var. Örneğin, bazı yorumcular (E.P. Thompson), *Studies'in Illusion and Reality*'den daha sonra yazıldığını ileri sürüyorlar. Onun için, şiir ve romanlarını bir yana bırakarak, düşünsel çalışmalarının ürünü olan eserlerini yayınlanma sırasına göre yazıyorum; bunların hepsi yazarın ölümünden sonra yayımlanmıştır: *Illusion and Reality*, Londra, 1937; *Studies in a Dying Culture*, önsöz John Strachey, Londra 1938; *The Crisis in Physics*, editörü ve önsözünü yazan, H. Levy, Londra, 1939; *Further Studies in a Dying Culture*, editörü ve önsözünü yazan Edgell Rickword, Londra 1949; *Romance and Realism: a Study in English Bourgeois Literature*, editörü Samuel J. Hynes, Princeton, 1970. Bunlara ek olarak, Lawrence and Wishart yayınevinin, *Studies* ile *The Crisis in Physics*'den yaptığı önsözü George Thomson tarafından yazılmış derleme var: *The Concept of Freedom*, Londra, 1965. Görüldüğü gibi, İngiltere'de Caudwell'in eserleri 1950 öncesine kadar yayımlandı. Bu tarihte partinin yarı resmi edebiyat dergisinde yetkili ağızların Caudwell'i eleştirmelerinden sonra kitaplarının ikinci baskıları da pek yapılmadı.

(3) René Wellek, *Concept of Criticism*, Yale University

Press (New Haven ve Londra, 1965), s. 348.

(4) David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Longmans (Londra, 1967), s. 374.

(5) Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision*, Knopf (New York, 1948), «Marksist Edebiyat» üstüne bölümde (bu bölüm daha sonraki baskılardan çıkarılmıştır).

(6) E P. Thompson, «Caudwell», *The Socialist Register*, ed. Ralph Miliband ve John Saville, The Merlin Press (Londra, 1977), s. 273, d.n. 9.

(7) David N. Margolies, *The Function of Literature: a Study of Christopher Caudwell's Aesthetics*, Lawrence and Wishart (Londra, 1969), s. 17-18.

(8) E.P. Thompson, *aynı yerde*, s. 273, d.n. 16.

(9) Francis Mulhern, «The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell», *New Left Review*, sayı 85 (Mayıs - Haziran 1974), s. 39-40.

1. BÖLÜM

(1) Margelies. *Adı Geçen Eserde*, s. 19.
(2) Karl Marx, *Grundrisse*, çeviren Martin Nicolaus, Penguin Books, 1973, s 101-102.
(3) Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Marx-Engels, *Collected Works* içinde, Lawrence and Wishart, Londra 1975, cilt 3, s. 277.
(4) *Aynı yerde*, s. 301.
(5) Grundrisse, s. 110 ve 111.
(6) *Aynı Yerde*, s. 111.
(7) F. Engels, *Doğanın Diyalektiği* (The Dialectics of Nature); buradaki alıntı, Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat*, çeviren Murat Belge, İstanbul 1971, s. 20.
(8) Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, University of Chicago Press, Şikago ve Londra 1967, s. 248, d n.50.
(9) Engels, «Margaret Harkness'e Mektup», *Sanat ve Edebiyat* içinde, s. 50.
(10) *Aynı Yerde*, s. 49.
(11) Engels, «Minna Kautsky'ye Mektup», *Aynı yerde*, s.51.
(12) *Aynı yerde*, s. 51.
(13) *Aynı yerde*.
(14) Marx ile Darwin arasındaki ilişkinin daha bilimsel ve ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Valentino Gerratana, «Marx and Darwin», *New Left Review*.
(15) C. Darwin, *The Descent of Man*, Merill and Baker, New York ve Londra, 1874, Birinci Bölüm, s. 61.
(16) Demetz, *A.g.e.*, s. 189-193.
(17) *Aynı yerde*, s. 193.
(18) Margolies, *A.g.e.*, s. 34.

(19) C. Lévi-Strauss, *Totemism*, çeviren Rodney Needham, Beacon Press, Boston 1963, s. 56-71 (Totemizmin İşlevselci Teorileri adlı bölüm).
(20) Plekhanov, Margolies, *A.g.e.*, s. 41.
(21) Plekhanov, Demetz, *A.g.e.*, s. 42.
(22) Margolies, *A.g.e.*, s. 41-42.
(23) Plehanov, Margolies, *A.g.e.*, s. 42.
(24) Plehanov, Demetz, A.g.e., s. 193. (Plehanov'un yazılarını İngilizce olarak bulamadım. Türkçe, Sosyal Yayınlar'dan çıkan çevirisi ise artık kullanılmaz hale gelmiş bir Osmanlıca olduğu için bu gibi alıntıları İngilizce kitaplardan kendim çevirmeyi tercih ettim.)
(25) L. Trotsky, *The Russian Revolution*, Sphere Books, Londra 1967, Cilt III, s. 74.
(26) Plehanov, Lunacharsky, *On Literature and Art* içinde, s. 16.
(27) Lunacharsky, *On Literature and Art*, çeviren Y. Ganishkin, Moskova 1965.
(28) *Aynı yerde*, s. 71.
(29) Lunaçarski, «Lenin ve Sanat», Lenin, *Saat ve Edebiyat* içinde, Payel Yayınları, İstanbul 1976, s. 285-86.
(30) Lenin, *Selected Works*, Moskova 1967, Cilt III, s. 476-77
(31) Lunaçarski, *A.g.e.*, s. 25-26.
(32) A.A. Jdanov, *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Bora Yayınları, İstanbul 1977.
(33) Önsöz, *Aynı yerde*, s. 7.
(34) Kirov'un öldürülmesi sırasında Moskova'da bulunan Batılı bir aydının anıları, bu olayda kimin sorumlu olduğunu yeterince aydınlatıyor: Margaret Gardiner, «Moscow, Winter 1934», *New Left Review*, 98 (Temmuz-Ağustos 1976), s. 43-58.
(35) Jdanov, *A.g.e.* s. 25 ve 27.
(36) *Aynı yerde*, «Sovyet Mujk - İşçileri Konferansından Kapanış Konuşması», s. 67-93. Bundan sonraki dipnot numarasız alıntıların hepsi aynı metinden.
(37) *Aynı yerde*, «Sovyet Yazarları Birinci Kongresinde Konuşma», s. 13.

(38) Lenin, Seçme Yazılar, çeviren Attila Tokatlı, İstanbul 1966, «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı», s. 114; ya da, *Sanat ve Edebiyat*, s. 26-27.

(39) G. Lukacs, *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, «Önsöz» içinde.

(40) Lukacs'ın bu sözünü kitap henüz Türkçeye çevrilmeden önce okumuş ve yorumunu da Türkiye'deki okurlara sanırım ilk olarak ben aktarmıştım. Ama Krupskaya'nın bu sözleri söylediği metni bütün çabalarıma rağmen bulamadım. Lukacs'ın sözleri ilk okuduğumda bana da inandırıcı gelmişti. Daha sonra, bu yorumun bilinçaltı bir «kayırma» olacağı sonucuna vardım.

(41) Erol Çankaya, «'Özgürlük' ve 'Bağlanma' Sorunları Üstüne», *Birikim*, Cilt 6, sayı 56, İstanbul (Şubat) 1978 s. 43-49 ve Nedim Gürsel, «Lenin ve Kültür», *Birikim*, Cilt 6, sayı 39, İstanbul (Mayıs) 1978, s. 53-60.

(42) Lenin, «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı», *Sanat ve Edebiyat*, s. 27.

(43) *Aynı yerde*, s. 28-29.

(44) Fransız Marksistleri arasında bu çabaya girenler Nedim Gürsel'in adı geçen yazısında tanıtılıyor.

(45) Edmund Wilson, «Marxism and Literature», *The Triple Thinkers* içinde; Türkçesi: Çeviren Murat Belge, «Marxcılık ve Edebiyat», *Yeni Dergi*, Cilt 6, sayı 25, İstanbul (Ekim) 1966. s. 261-272.

(46) Rosa Luxemburg başta olmak üzere, Pannekoek, Korsch gibi daha birçok Marksist bu mutlakiyetçi parti anlayışına karşı çıkmışlardı.

(47) B. Krylov, «Önsöz», Marx-Engels, *On Literature and Art*, Moskova *1976*, s. 16-17.

(48) Bukharin, «Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kongresinde Konuşma», 1934. Bu konuşmanın metnini (bütünüyle) bulma imkânı bütün çabalarıma rağmen elime geçmedi. Konuşmanın ana çizgilerini ona değinen başka metinlerden biliyorum.

(49) Alick West, Crisis and Criticism, Lawrence and Wishart, Londra 1975.
(50) Raymond Williams, *Culture and Society*, Penguin Books, 1977.
(51) *Aynı yerde*, s. 224.
(52) A. West, *A.g.e.*, 37-8.
(53) *Aynı yerde*, 66.
(54) Henderson, *Literature*, Londra, 1935.
(55) Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul 1978, s. 239-240.
(56) Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, çeviren Mehmet H. Doğan, İstanbul 1974, s. 157. Bu kitaptan verdiğim alıntılarda, kimi yerlerde, terminolojik kesinliğin anlattığım perskeptifle daha uyarlı olmasını sağlamak için, M H. Doğan'ın çevirisine başvurmadım ve kendim çevirdim. Bunlar, dip notlarında, *İllusion and Reality* adına sayfa gösterilerek belirtilmiştir.
(57) *Aynı yerde*, s. 157.
(58) *Aynı yerde*, s. 158.
(59) *Illusion and Reality*, Lawrence and Wishart, Londra 1973, s 37-38.
(60) David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Longmans, Londra 1967, s. 132.
(61) *Aynı yerde*, s. 133.
(62) I.A. Richards, *Science and Poetry*, Londra 1926.
(63) Bu metindeki «ilgi» kelimesi, «interest» karşılığındadır. Bilindiği gibi «interest», aynı zamanda «çıkar» anlamına da gelir. Richards'ın kullanımında, iki Türkçe kavramın arasında bir anlam taşır gibi.
(64) Richards, *A.g.e.*, Daiches, *A.g.e.*, içinde, s. 136 ve 137.
(65) Daiches, *A g e*, s. 139.
(66) René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven, 1965, s. 52.
(67) *Aynı yerde*, s. 265.
(68) Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1965, s. 115.

(69) A. West, *A.g.e.*, s. 63.

(70) «Sorunsal» (problematique) terimi üstüne burada bir tanımlama yapmak yararlı olacak, çünkü bundan sonra bu kavram analizde önemli bir yer alacak ve sık sık kullanılacak. Bir sorunsal, belli bir sorunu çözmek için ona bakan kişinin zihninde önceden varolan kavramlar bütünlüğüdür. Her kavram, hattâ her kelime, başka kavram ve kelimelerin oluşturduğu bir çerçeve içinde yer alır, onlar tarafından belirlenir. Bu bakımdan «sorunsal», daha sistematikleşmiş bir «bağlam» (context) gibi de düşünülebilir. Geçici olarak verilen bu tanım, en fazla önem kazanacağı üçüncü bölümde daha çok açılacaktır.

(71) Daiches, *A.g.e.*, s. 139.

(72) Matthow Arnold; Ward'un *English Poets*'inde yazdığı önsözden, Daiches, *A.g.e.*, içinde, s. 131.

(73) I.A. Richards, Daiches, *A.g.e.*, s. 141.

(74) R. Williams, *A.g.e.*, s. 240.

(75) Bu konuda çok aydınlatıcı bir yazı için bkz. Gareth Stedman Jones, «The Marxism of Early Lukacs· an Evaluation», *New Left Review*, sayı 70 (Kasım - Aralık 1971) s. 27-64.

(76) R.Williams, *A.g.e.*, s. 262 ve 263.

(77) Francis Mulhern, «The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell», *New Left Review*, sayı 85, Londra (Mayıs-Haziran 1974), s. 40.

(78) Elisabeth West, «Introduction». A. West, *A.g.e.*, s. 55.

(79) *Aynı yerde*, s. 9.

(80) *Aynı yerde*, s. 20-30 arasındaki bölüm.

(81) *Aynı yerde*, s. 30.

(82) *Aynı yerde*, s. 73 ve 74.

(75) *Aynı yerde*, s. 75.

(84) Stalin, «Marksizm ve Dil» başlıklı makalesinde Marr'ı idealizme mahkûm eder ve Sovyetler Birliği'nde özgün dil çalışmalarını fiilen sona erdirir. *Marksizm ve Dil*, Koral Yayımları, çeviren Celâl Üster, İstanbul 1976.

(85) West, *A.g.e.*, s. 78-79.
(86) George Thompson, *Marksizm ve Şiir*,çeviren Cevat Çapan, İstanbul 1966, s. 20-31 arasındaki bölüm: «Ritim ve Çalışma»ve aynı zamanda *İnsanın Özü*, çeviren Celâl Üster, İstanbul 1976, s. 39-48.
(87) West, *A.g.e.* s. 79.
(88) *Aynı yerde*, s. 85-86.
(89) Henderson, *A.g.e.*, s. 8-9.
(90) *Aynı yerde*, s. 58.
(91) *Aynı yerde*, s. 143.
(92) R.D Charques, *Contemporary Literature and Social Revolution*, Londra 1933.
(93) *Aynı yerde*, s. 34-36.
(94) *Aynı yerde*, s. 78.
(95) C Day Lewis (ed.), *The Mind in Chains*, Londra 1937.
(96) *Aynı yerde*, s. 15.
(97) Ralph Fox, *The Novel and the People*, Londra, 1937
(98) F.D. Klingender, *Marxism and Modern Art*, Lawrence and Wishart, Londra 1975.
(99) *Aynı yerde*, s. 11.
(100) *Aynı yerde*, s. 39.

2. BÖLÜM

(1) Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Penguin Books, 1977, s. 268-9.
(2) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Verso Editions, Norfolk 1978.
(3) E P. Thompson, «Caudwell», *Socialist Register* (1977), ed. Ralph Miliba ve John Saville, Merlin Press, Londra 1977, s. 229.
(4) *Aynı yerde*, s. 234.
(5) *Aynı yerde*, s. 233.
(6) Caudwell, *Illusion and Reality*, s. 23.
(7) Margolies, *A.g.e.*, s. 77-8.
(8) Caudwell, *A.g.e.*, s. 23.

(9) *Aynı yerde*, s. 33.
(10) *Aynı yerde*, s. 34.
(11) *Aynı yerde*, s. 34.
(12) *Aynı yerde*, s. 37.
(13) *Aynı yerde*, s. 38.
(14) *Aynı yerde*, s. 321.
(15) *Aynı yerde*, s. 321.
(16) *Aynı yerde*, s. 321.
(17) *Aynı yerde*, s. 323.
(18) *Aynı yerde*, s. 323.
(19) *Aynı yerde*, s. 324.
(20) Mayakovski, «1923'de Para Reformu İçin Slogan Şiiri»; Marie Lavigne, «Creation of Money by the State Bank of the USSR» içinde, *Economy and Society*, Cilt 7, sayı 1, Şubat 1978, s. 29.
(21) Bu konuda geniş bilgi için bkz. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church* (2 cilt), Oxford, Clarendon Press, 1933.
(22) «The Deluge», *Everyman and Other Interludes*, ed. Ernest Rhys, J M Dent and Sons Ltd., Londra 1943, s 26-33.
(23) Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londra 1976, s. 54-55.
(24) Alick West, *A g e.*, s. 68.
(25) *Aynı yerde*, s. 68.
(26) Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1963, s. 271-301.
(27) Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, Hogarth Press, 1928, s. 33-34.
(28) Shelley, «A Defense of Poetry», *English Critical Texts*, ed. D J. Enrigh ve Ernst de Chickera, Oxford U.P., Londra 1968, s 225.
(29) *Aynı yerde*, s. 226-7.
(30) *Aynı yerde*, s. 231.
(31) *Aynı yerde*, s. 231.
(32) *Aynı yerde*, s. 228.
(33) *Aynı yerde*, s. 255.

(34) Stalin, *Diyalektik ve Tarihi Materyalizm*, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 1976, s. 19-20.
(35) *Aynı yerde*, s. 21-22.
(36) K Marx, «Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı»; bu metin, Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat* içinde, çeviren Murat Belge, De Yayınevi, İstanbul 1971 s. 5-6.
(37) Marx-Engels, *Komünist Manifesto; Collected Works* içinde, Lawrence and Wishart, Londra 1976, s. 482.
(38) Dominique Lecourt, *Lyssenko*, Maspero, Paris 1976, s. 145, d n. 9; D. Lecceur bu iki ayrı açıklama tarzını Marx'ın bir çelişkisi olarak görür.
(39) Valentino Gerratana, «Althusser ve Stalinizm», çeviren Alp Kaya, *Birikim* Cilt 5, sayı 33, Kasım 1977, İstanbul, s. 68 ve 71.
(40) Thompson, *A.g e.*, s. 235.
(41) Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s. 143.
(42) Caudwell, «A Study in Bourgeois Aesthetics», *Concept of Freedom* içinde. Lawrence and Wishart, Londra 1965, s 97.
(43) *Aynı yerde*, s. 97-8.
(44) Özellikle «The Psyche and Pynatasy» adlı bölümde.
(45) *A g e.*, s 98.
(46) *Yanılsama ve Gerçeklik*, s. 134.
(47) *Concept of Freedom*, s. 99.
(48) Francis Mulhern, *A.g.e.*, s. 40.
(49) *Aynı yerde*, s. 53.
(50) Caudwell, *Concept of Freedom*, s. 104.
(51) *Aynı yerde*, s. 105.
(52) *Yanılsama ve Gerçeklik*, s. 291.
(53) *Aynı yerde*, s. 293.
(54) *Aynı yerde*, s. 22.
(55) Margolies, *A.g e.*, s. 58-9.
(56) Mulhern, *A.g.e*, s. 53-4.
(57) Maurice Cornforth, «Caudwell and Marxism», *The Modern Quarterly*, Kış 1950, s. 22.
(58) E.P. Thompson, *A.g e.*, s. 253.
(59) Caudwell, *Illusion and Reality*, s. 155.

(60) *Aynı yerde*, s. 159.
(61) *Aynı yerde*, s. 162.
(62) *Aynı yerde*, s. 163.
(63) *Aynı yerde*, s. 181.
(64) *Aynı yerde*, s. 192.
(65) *Aynı yerde*, s. 205; M. Doğan çevirisi, s. 219.
(66) *Concept of Freedom*, s. 147-48.
(67) *Aynı yerde*, s. 155.
(68) Bernal, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Güz 1951, Cilt 6, 4, s. 346-50.
(69) Caudwell, *Concept of Freedom*, s. 159.
(70) *Aynı yerde*, s. 173.

3. BÖLÜM

(1) Platon, *Devlet*, çevirenler S. Eyüboğlu ve M.A.Cimcoz, İstanbul 1958, s. 444-597.
(2) Aristoteles, *Poetika*, Çeviren İsmail Tunalı, İstanbul 1963, 1451 b.
(3) Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts, New York 1948.
(4) Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, D.J. Enright ve Ernst de Chickera (ed.), *English Critical Texts* içinde, Oxword University Press, Londra 1968, s. 3-49.
(5) Pope, Essays on Criticism, s. 68-73.
(6) Lenin, *Materialism and Empirio-criticism*, Progress Publishers, Moskova 1970.
(7) Vladimir Shcherbina, *Lenin and Problems of Literature*, Progress Publishers, Moskova 1974, s. 25.
(8) Demetz, *A.g.e.*, s. 136.
(9) Engels, «M.Kautsky'ye Mektup», Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat* içinde, s. 50-52.
(10) Wordsworth, «Preface to Lyrical Ballads», *Engilsh Critical Texts* içinde, s. 171.
(11) Aslında Onsekizinci yüzyılda «wit» kelimesine değişik

anlamlar verilmiştir; bu nedenle, kesin bir tanımı yoktur ve «zekâ» ile «yargı» arasında birçok nüansı içerir. Bu nüanslar için bkz. Maynard Mack, «Wit and Poetry and Pope: Some Observations on his Imagery» ve E.N.Hooker, «Pope on Wit: The Essay on Criticism» J.C. Clifford (ed.), *Eighteenth Century English Literature* içinde, Oxford University Press, New York 1959.

(12) Wordsworth, *A.g.e.*, s. 180.
(13) Shelley, *Aynı yerde*, s. 225.
(14) Berna Moran, *A.g.e.*, s. 98.
(15) Della Volpe, *Critique of Taste* içinde, New Left Books, Londra 1978, s. 26.
(16) *Aynı yerde*, s. 185.
(17) B. Moran, *A.g.e.*, s. 99-100.
(18) Croce, *Aynı yerde*, s. 100-101.
(19) Della Volpe, *A.g.e.*, s. 101.
(20) R.G.Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Clarenden Press, 1965, s. 40.
(21) *Aynı yerde*, s. 150.
(22) *Aynı yerde*, s. 151.
(23) *Aynı yerde*, s. 157.
(24) B. Malinowski, Sex and Repression in Savage Society, Meridian Books, New York 1945.
(25) Caudwell, *Concept of Freedom*, s. 123.
(26) Wellek ve Warren, *Theory of Literature*, Penguin Press, 1963, s. 37.
(27) James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, De Yayınları, İstanbul 1966, s. 224-25.
(28) Elder Olson, «Sailing to Byzantium», *Five Approaches of Literary Criticism*, (ed.) Scott, Londra 1962, s. 227.
(29) W.K.Wimsatt, *The Verbal Icon*, Londra, Methuen 1970 s. 62.
(30) J.M. Hawthorn, *Identity and Relationship*, Lawrence and Wishart, Londra 1973, s. 46.
(31) Shcherbina, *A.g.e.*, s. 22.

(32) C.Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, Londra 1976, s. 219.

(33) W. Booth, *A.g.e.*, s. 140-41.

(34) E.Wilson, «Is Verse a Dying Technique», *The Triple Thinkers* içinde.

(35) L. Trilling, «Manners, Morals and the Novel», *The Liberal Imagination*, Anchor Books, New York 1957. Steven Marcus'un bu yazıdan kalkarak yazdığı, *Partisan Review*'deki incelemesi de ilginç.

(36) Caudwell, *Illusion and Reality*, s. 130.

(37) Bu bilgi teorisi tartışmasında büyük ölçüde Louis Althusser'in çizgisini izliyorum. Bu arada, «ampirik» terimini de onun vermiş olduğu bir hayli geniş kapsamda kullanıyorum. Bu geniş tanıma göre, verili bir özne ile verili bir nesneyi karşı karşıya getiren ve bilgiyi de nesnenin özünün özne tarafından soyutlanarak alınması şeklinde tanımlayan bütün epistemelojiler ampirizm olarak adlandırılabilir. Sorunun önemli yanı, nesnenin bilgisinin nesnenin bir parçası olarak kabul edilmesidir. Öznenin yapısı (psikolojik, tarihi, v.b.) ve nesnenin yapısı (sürekli, süreksiz, hareketli, hareketsiz, v.b.) ne olursa olsun bu bilgi süreci değişmemektedir. Böyle bir «ampirizm» tanımı şüphesiz bazı idealist anlayışları da kapsamına almaktadır. Ancak, «idealist» ve «ampirist» ayrımı zaten biraz soyutta varolan bir fark. Örneğin bir Descartes'ı «ampirist» saysak, onu «idealizm»den ayırmaya imkân var mı? Buna karşıt bir örnek, Hegel gibi idealizmin doruğuna varmış bir filozofun, örneğin «zaman» gibi temel bir kavramda tamamen ampirik nosyonlara dayanması.

(38) Descartes, *Discourse on Method* içinde, Penguin Press, 1962, s. 107-116.

(39) Louis Althusser, *Lire le Capital*, Maspero, Paris 1973, s. 41.

(40) G. Lukacs, *The Historical Novel*, Penguin Press, 1969, s. 79.

(41) *Aynı yerde*, s. 71.
(42) *Aynı yerde*, s. 77.
(43) Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Birikim Yayınları, İstanbul 1978, s. 69.
(44) *Aynı yerde*, s. 71.
(45) M.Godelier, «Myth and History», *New Left Review*, Sayı 69 (Eylül-Ekim 1971), s. 93-112.
(46) Althusser, *Lenin ve Felsefe*, Birikim Yayınları, İstanbul 1976, s. 71 ve G S Jones, «Engels and the End of Classical German Philosophy», *New Left Review*, Sayı 79 (Mayıs-Haziran 1973), s. 17-18.
(47) Lévi-Strauss, «Lévi-Strauss Üstüne» yazısı içinde, *Birikim*, Sayı 28-29 (Haziran-Temmuz 1977), s. 68. (*Esprit* dergisinde düzenlenmiş bir konuşmadan).
(48) *The Savage Mind*, s. 263-64.
(49) Marx, «Kugellman'a Mektup», *Selected Correspondance*, Moskova 1956, s. 209.
(50) Poulantzas, *Les classes sociales dans le capitalisme aujourd'hui*, Editions du Seuil, Paris 1974, s. 307-321.
(51) Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, Londra 1977, s. 81-143.
(52) Kemal Bilbaşar, *Memo II*, Tekin Yayınevi, İstanbul, s. 76-77.
(53) Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* yazısında bu görüşü geliştirir.
(54) Eagleton, *A.g.e.*, s. 55.
(55) Lévi-Strauss, *Totemism*, Beacon Press, Boston 1963, «Giriş», s. 1-14.
(56) *Aynı yerde*, s. 103-104.
(57) Della Volpe, *A g.e.*, s. 110, d n. 16.
(58) Moore, Principia Ethica, s. 15; P.H.Nowell-Smith, *Ethics*, Penguin Press, 1961, içinde, s. 65.
(59) Della Volpe, *A g e.*, s. 123 ve sonrası.
(60) Boorks ve Warren, *Understanding Poetry*, New York 1938, s. 685.
(61) Della Volpe, *A g e.*, s. 123 ve sonrası.
(62) *Aynı yerde*, s. 123 ve sonrası.

(63) Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*, İstanbul 1956.
(64) Della Volpe, *A.g.e.*, s. 254.
(65) Godelier, *A.g.e.*.
(66) *Aynı yerde*, s. 107.
(67) *Aynı yerde*, s. 108.
(68) Althusser, *Lenin ve Felsefe*, passim.
(69) Joyce, *A.g.e.*, s. 213.
(70) Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, s. 18.
(71) Eagleton, *A.g.e.*
(72) *Aynı yerde*, s. 64.
(73) *Aynı yerde*, s. 47.
(74) John Butt ve Kathleen Tillotson, *Dickens at Work*, Fair Lawn 1958.
(75) Eagleton, *A.g.e.*, s. 61-62.
(76) *Aynı yerde*, s. 63.
(77) *Grundrisse*, s. 105.
(78) Benjamin, «The Work of in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*, Fontana 1973.
(79) Haroche, Henry, Pêecheux, «Le sémantique et la coupure saussurienne: Lang, Langage, Discourse», *Langages*, Sayı 24, 1971, s. 93-106.
(80) Etienne Balibar, «Marxisme et linguistique», *Chaiers Marxistes-Léeninistes*, Sayı 12-13, 1966, s. 19-25.
(81) P.Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris 1966, s. 39.
(82) Eagleton, *A.g.e.*, s. 54-55.
(83) Mircea Eliade'nin *Cosmos and History*'sinin son bölümü bu konuda çok ilginç ve düşündürücü gözlemlerle dolu. Harper Torchbooks, New York 1959.
(84) Pêecheux, *Analyse automatique du discourse*, Dunod, Paris 1969.
(85) Roger Woods, «Discourse Analysis». *Ideolcgy and Consciousness*, Sayı 2 (Güz 1977), s 62.
(86) Althusser, *Positions* içinde, Editions sociales, Paris 1977.
(87) Sözkonusu metnin Neiat Özyeğin tarafından yapılmış ve henüz yayımlanmamış çevirisinden. Bundan

sonraki alıntılar da aynı metinden olduğu için ayrıca notlamayacağım.

(88) Macherey, *A.g.e.*, s. 138.

(89) *Aynı yerde*, s. 44.

(90) Eagleton, *A.g.e.*, s. 70.

(91) *Aynı yerde*, s. 72.

(92) *Aynı yerde*, s. 75.

(93) *Aynı yerde*, s. 80.

(94) Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin Press, 1963, s. 271-300.

(95) E M.Forster, *Aspects of the Novel*, Penguin Press, 1963, s. 93-95.

(96) Althusser, «Materyalist Bir Tiyatro Üstüne Notlar», çeviren Taciser Belge, *Birikim*, Cilt 2, Sayı 7, Eylül 1975, s. 48-53.

(97) Hans Robert Jauss, «Literary History as a Challenge to Literary Theory», *New Literary History*, Cilt 2, Sayı 1 (Güz 1970), s. 7-37.

(98) *Aynı yerde*, s. 23.

(99) «Açık sistem» kavramı konusunda oldukça geniş ufuklar açan bilimsel bir kitap için bkz. von Bertalanffy, *General System Theory*, New York 1969.

(100) *Aynı yerde*. s. 66.

(101) Ahmet Arif, *Hasretinden Prangalar Eskittim*, Cem Yayınevi, İstanbul 1971, s. 54.

(102) Murat Belge, «Bir Afiş Dolayısıyla Devrimci Resim Üstüne», *Birikim*, Cilt 5, Sayı 26 (Nisan 1977), s 67-68.

(103) R S. Crane, Critics and Criticism, University of Chicago Press, Londra 1968, s. 20.

BİBLİYOGRAFYA

ABRAMS, M.H. (ed.), *Literature and Belief*, Columbia University Pres, New York 1958.

— *The Mirror and the Lamp*, Oxford U.P., New York 1953.

ADORNO, THEODOR, «Commitment», *New Left Review*, Sayı 87-88 (Eylül-Aralık 1974), s. 75-90.

— «Letters to Walter Benjamin», *New Left Review*, Sayı 81 (Eylül-Ekim 1973), s. 55-81.

— *Minima Moralia*, çeviren E F.N. Jephcott, Verso Edition, Londra 1978.

— *Aesthetics and Politics*, Fredric Jameson (ed.) çeviren Ronald Taylor, New Left Books, Norfolk 1977.

ALTHUSSER, LOUİS, *For Marx*, çeviren Ben Brewister, Allen Lane the Penguin Press, 1969.

— *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çeviren Yusuf Alp, Birikim Yayınları, İstanbul 1978.

— *Lenin ve Felsefe*, çeviren Erol Tulpar, Birikim Yayınları, İstanbul 1976.

ARAGON, *Çağımızın Sanatı*, çeviren Bertan Onaran, Gerçek Yayınları, İstanbul 1966.

ARİSTOTELES, *Poetika*, çeviren İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963.

ARVON, HENRI, *Marxist Esthetics*, çeviren Helen Lane, Cornell U.P., Ithaca ve Londra 1973.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis*, çeviren Willard Trask, Doubleday, New York 1957.

BANFI, ANTONIO, «Estetik Dersleri», çeviren Bertan Onaran, Yeni Dergi, Yıl 4, Sayı 44 (Mayıs 1968), s.383-88.

BARTHES, ROLAND, *Mythologies*, Editions du Sevil, Paris 1957.

— «Yazı ve Devrim», çeviren Oğuz Demiralp, Yeni Dergi, Yıl 11, Sayı 122 (Kasım 1974), s. 17-21.

BEECHING, JACK, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 272-74.

BERNAL, J D, «The Caudwell Controversy». *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 346-50.

BLACKMUR, R.P., *Form and Value in Modern Poetry*, Doubleday Anchor Books, New York 1952.

BODKIN, MAUD, *Archetypal Patteros in Poetry*, Oxford U.P., Londra 1965.

BONDY, FRANÇOIS, «Bağlanan-Bağıran Yazarlar», çeviren Yurdanur Salman, *Yeni Dergi*, Yıl 6, Sayı 62 (Kasım 1969), s. 410-24.

BOON, JAMES A., *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition*, Harper, New York 1972.

BOOTH, WAYNO C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago ve Londra 1961.

BORLAND, HARRIET, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-Year Plan*, New York 1950.

BRAUN, MILTON W., «The Marxist Approach to Literature», *Dialectics*, II (1937), s. 23-31.

BRECHT, BERTOLT, *Epik Tiyatro Üzerine*, çeviren Kâmuran Şipal, De Yayınevi, İstanbul 1964.

Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, çeviren Ahmet Cemal ve Kayahan Güven, Günebakan Yayınları, İstanbul 1976.

— «Lukacs'a Karşı», çeviren Taciser Belge, *Birikim*, Cilt 2, Say 7 (Eylül 1975), İstanbul, s. 10-22.

BROOKS, CLEANTH ve WARREN, ROBERT PENN, *Understanding Poetry*, New York 1938.

BROOKS, CLEANTH, *The Hidden God*, Yale U.P., New Haven ve Londra 1963.

BURNISTON, STEVE ve WEEDON, CHRIS, «Ideology, Subjectivity and the Artistic Text», *Working Papers in*

Cultural Studies, Sayı 10 (1977), Birmingham. s. 203-33.

BUSH, ALAN, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 259.

CASSIRER, ERNST, *Language and Myth*, çeviren Susanne K. Langer, Dover Publications, 1946.

CAUDWELL, CRISTOPHER, *Further Studies in a Dying Culture*, Londra 1949.

— *Illusion and Reality*, Londra 1937 (yeni baskı 1973), çeviren Mehmet H.Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 1974.

— *Romance and Realism: a Study in English Bourgeois Literature*, Princeton 1970.

— *Studies in a Dying Culture*, Londra 1938.

— *The Crisis in Physics*, Londra 1939.

CHARQUES, R D, *Contemporary Literature and Social Révolution*, Londra 1933.

COLEMAN, ELLIOTT, *Lectures in Criticism*, Harper, New York 1961.

COLLINGWOOD, R G., *The Principles of Art*, Oxford, 1960.

CORNFORTH, MAURICE, «Caudwell and Marxism», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 1 (Kış 1950), s 16-33.

— «The Caudwell Controversy», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 353-58.

CRANE, R S. (ed), *Critics and Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago 1963.

CRONIN, PETER, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 274-75.

DAICHES, DAVID, *Critical Approaches to Literature*, Longmans, Londra 1967.

DELLA VOLPE, GALVANO, *Critique of Taste*, çeviren Michael Caesar, New Left Books, 1978.

DEMETZ, PETER, *Marx, Engels and the Poets*, çeviren Jeffrey L. Sammons, University of Chicago Press, Chicago ve Londra 1967.

DOĞAN, MEHMET H., *Estetik*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1975.

EAGLETON, TERRY, *Criticism and Ideology*, Verso Editions Norfolk 1978.
— *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londra 1976.
— «Raymond Williams: an Appraisal», *New Left Review* 95 (Ocak-Şubat 1976).
ELIADE, MİRCEA, *Cosmos and History*, Harper Torchbooks New York 1959.
ELIOT, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, Londra 1967.
— *Selected Essays*, Faber and Faber, Londra 1961.
EMPSON, WİLLIAM, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, 1961.
ENRIGHT, D.J. ve DE CHICKERA, ERNST, *English Critical Texts*, Oxford U.P., Londra 1968.
— *Esthetique Marxiste et actualité*, Editions du Progress, Moskova 1972.
FEYERABEND, PAUL, *Against Method*, New Left Books, Londra 1975.
FISCHER, ERNST, *Art against Ideology*, Penguin Press, 1969
— *The Necessity of Art: a Marxist Approach*, çeviren Anna Bostock, Penguin Books, 1963.
FOUCAULT, MICHEL, *Madness and Civilization*, Vintage Books, New York 1973.
FOX, RALPH, *The Novel and the People*, Londra 1937.
FRASER, JOHN, *An Introduction to the Thought of Galvano Della Volpe*, Lawrence and Wishart, Londra 1977.
FREUD, SIGMUND, *The Interpretation of Dreams*, Macmilla ve Allen and Unwin, Londra 1937.
FREVILLE, JEAN, «Eğilim», çeviren Bertan Onaran, *Yeni Dergi*, Yıl 4, Sayı 44 (Mayıs 1968), s. 380-82.
— *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çeviren Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul 1968.
FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism*, Princeton U.P., New Jersey 1957.
GARAUDY, ROGER, *Gerçekçilik Açısından St. John Perse*,

çeviren Mehmet Doğan, Uğrak Kitabevi Yayınları, İstanbul 1967.
— *Jean-Paul Sartre ve Marxisme*, çeviren Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1965.
— «Kafka ve Doktor Pangloss», çeviren Kundeyt Şurdum, *Yeni Dergi*, Yıl 4, Sayı 4 (Mayıs 1968), s 401-405.
— *Literature of the Graveyard*, International Publishers, New York 1948.
GARMAN, DOUGLAS, «Testament of a Revalutionary (Christopher St. John Sprigg)», *Left Review*, Cilt 3, Sayı 6 (Temmuz 1937), s. 352-6.
GERRATANA, VALENTINO, «Althusser ve Stalinizm», çeviren Alp Kaya, *Birikim*, Cilt 5, Sayı 33 (Kasım 1977), İstanbul, s. 64-71.
GLUCKSMANN, MİRIAM, «Lucien Goldmann: Hümanist mi, Marksist mi?» çeviren Bülent Aksoy, *Halkın Dostları*, Yıl 2, Sayı 17 (Ağustos 1971), s. 11-25.
— *Structuralist Analysis in Contemporary Social Thought*, Foutledge and Kegan Paul, Boston 1974.
GODELIER, MAURİCE, «Myth and History», *New Left Review*, Sayı 69 (Eylül-Ekim 1971), s. 93-112.
GOLDMANN, LUCIEN, *Diyalektik Araştırmalar*, çevirenler Afşar Timuçin ve Mehmet Sert, Kavram Yayınları, İstanbul 1976.
— «Edebiyatta Bağımsızlık ve Eleştiri», çeviren Oya Berk, *Yeni Dergi*, Yıl 6, Sayı 63 (Aralık 1969), s. 505-518.
— «Marxism and Literary Criticism», *New Left Review*, Sayı 92 (Temmuz-Ağustos 1975), s. 39-52.
— *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964.
— «Roman Sosyolojisi», çeviren Ferit Edgü, *Yeni Dergi*, Yıl 4, Sayı 44 (Mayıs 1968), s. 368-379.
— *The Human Sciences and Philosophy*, çevirenler Hayden V. White ve Robert Anchor, Jonathan Cape, Londra 1969.
GONÇARENKO, N., «Sovyet Estetiği Üzerine», çeviren Mu-

rat Belge, *Yeni Dergi*, Yıl 4, Sayı 37 (Ekim 1967), s. 270-77.

GOODMAN, PAUL, *The Structure of Literature*, The University of Chicago Press, Chicago 1962.

GORKY, Maxim, *On Literature*, Progress Publishers, Moskova (tarih belirsiz).

GÖKTÜRK, AKŞİT, *Yazın Metninin Kavranışı: Okur-Metin-Yazar*, (Yayımlanmamış Profesörlük Tezi), İstanbul 1978.

GRAMSCI, ANTONIO, *Selections from Political Writings*, çeviren John Matthews, seçen ve baskıya hazırlayan Quintin Hoare, Lawrence and Wishart, Londra 1977.

— *Selections from the Prison Notebooks*, baskıya hazırlayan ve çevirenler Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith, Lawrence and Wishart, Londra 1976.

HADJINICOLAU, NICOS, *Art History and Class Struggle*, çeviren Louise Asmal, Pluto Press, Londra 1978.

HALL, S., LUMLEY, B. McLENNAN, G., «Politics and Ideology», *Working Papers in Cultural Studies*, Sayı 10 (1977), Birmingham, s. 45-76.

HAWLEY, ANDREW, «Art for Man's Sake: Christopher Caudwell as Communist Aesthetican», *College English*, XXX (1968).

HAWTHORN, J M., İdentity and Relationship, Lawrence and Wishart, Londra 1973.

HEİNEMANN, MARGOT, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 340-44.

HELLER, AGNÈS, «Lukacs'ın Estetiği», çeviren Nejat Firuz, *Yeni Dergi*, Yıl 8, Sayı 95 (Ağustos 1972), s. 87-90.

HENDERSON, PHİLİP, *Literature*, Londra 1935.

HİRST, P Q., «Althusser and the Theory of Ideology», *Economy and Society*, Cilt 5, Sayı 4, s. 395-412.

HOSPERS, JOHN, «Implied Truths in Literatuge», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Sayı XIX (1960) s. 37-46.

HYMAN, STANLEY EDGAR, *The Armed Vision*, Vintage Books, New York 1955.

ISER, WOLFGANG, «The Role of the Reader in Fielding's *Joseph Andrews and Tom Jones*», *Snglish Studies Today* (5th Series), İstanbul 1973.

JACKSON, T.A., *Dialectics*, 1936.

— «Marx and Shakespeare», *International Literature*, VI (1936), s. 75-97.

JACOBSON, R. ve TİNYANOV, T., «Edebi ve Dilbilimsel İnceleme Sorunları», çeviren Bülent Aksoy, *Birikim*, Cilt 5, Sayı 28-29 (Haziran-Temmuz 1977), İstanbul, s. 85-86.

JAMESON, FREDRİC, *Marxism and From*, Princeton U.P., New Jersey 1974.

JAURES, JEAN, «Sanat ve Sosyalizm», çeviren Asım Bezirci, Yeni Dergi, Yıl 2, Sayı 21 (Haziran 1966), s. 448-52.

JAUSS, HANS ROBERT, «Literary History as a Challenge to Literary Theory», *New Literary History*, Cilt 2, Sayı 1 (Güz 1970), s. 7-37.

JDANOV, A.A., *Edebiyat, Müzik ve Felsefe*, Bora Yayınları, İstanbul 1977.

JORES, Dr. Ernest, *Hamlet and Oedipus*, Garden City, N.Y. 1954.

JONES, GARETH STEDMAN, «Engels and the End of Classical German Philosophy», *New Left Review*, Sayı 79 (Mayıs-Haziran 1973), s. 17-36.

— «The Marxism of the Early Lukacs»: an Evaluation», *New Left Review*, Sayı 70 (Kasım - Aralık 1971), s. 27-64.

KLINGENDER, F.D., *Marxism and Modern Art*, Lawrence and Wishart, Southampton 1943.

KRIEGER, MURRAY, *The New Apologists for Poetry*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 1956.

KRISTEVA, J., *La Revolution du Language poetique*, Seuil, Paris 1974.

KURELLA, ALFRED, «Kırlangıçlar ve Kafka», çeviren Kundeyt Şurdum, *Yeni Dergi*, Yıl 4, Sayı 44 (Mayıs 1968), s. 397-400.

LACLAU, ERNESTO, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, Londra 1977.
LANGER, SUSANNE K., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942.
LECOURT, DOMINIQUE, *Lyssenko: Histoire réelle d'une «science proletarienne»*, Maspero, Paris 1976.
— *Pour une Critique de l'épistémologie*, Maspero, Paris 1974.
LENİN, V.I., *Sanat ve Edebiyat*, çevrien Bülent Arıbaş, Payel Yayınları, İstanbul 1976.
— *Lenin and Gorky: Letters, Reminiscences, Articles*, çeviren Bernard Isaacs, Progress Publishers, Moskova 1973.
LEVIN, HARRY, *Contexts of Criticism*, Atheneum, New York 1963.
LÈVI-STRAUSS, CLAUDE, *Structural Anthropology*, Anchor Books, New York 1967.
— *The Raw and the Cooked*, Harper Torchbooks, New York ve Evanston, 1970.
— *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicholson, Londra 1976.
— *Totemism*, Beacon Press, Boston 1963.
LEWIS, C. DAY (ed.), *The Mind in Chains*, Londra 1937.
LİCHTHEIM, GEORGE, *Lukacs*, Fontana Books, 1970.
LIFSHITZ, MİKHAİL, *Marx'ın Sanat Felsefesi*, çeviren Murat Belge, Ararat Yayınevi, İstanbul 1969.
LUKACS, GEORG, *Avrupa Gerçekçiliği*, çeviren Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1977.
— *Birey ve Toplum*, çeviren Veysel Atayman, Günebakan Yayınları, İstanbul 1978.
— *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çeviren Cevat Çaçan, Payel Yayınları, İstanbul 1969.
— *Estetik I*, çeviren Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul 1978.
— *History and Class Consciousness*, çeviren Rodney Livingstone, Merlin Press, Londra 1971.
— «On Walter Benjamin and Bertolt Brecht», *New Left*

Review, Sayı 110 (Temmuz-Ağustos 1978), s. 83-94.
— The Historical Novel, çeviren Hannah ve Stanley Mitchell, Penguin Books, 1969.
LUNACHARSKY, ANATOLY, *On Literature and Art*, Progress Publishers, Moskova 1965.
MACHEREY, PIERRE, *Pour une théorie de la production litteraire*, Maspero, Paris 1966.
MacLEISH, ARCHIBALD, *Poetry and Experience*, Penguin Books, 1965.
MALINOWSKI, BRONISLAW, *Sex and Repression in Savage Society*, Meridian Books, New York 1955.
MARGOLIES, DAVİD N., *The Function of Literature: A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics*, Lawrence and Wishart, Londra 1969.
MARX, KARL, *Grundrisse*, çeviren Martin Nicolaus, Penguin Books, 1973.
MARX, KARL ve ENGELS, FRIEDRICH, *Collected Works* (ilk dokuz cilt), Lawrence an Wishart, Londra 1975.
MARX-ENGELS, *On Literature and Art*, Progress Publishers, Moskova 1976.
MARX, KARL ve ENGELS, FRİEDRİCH, *Selected Correspondance*, Moskova 1956.
— *Marxists on Literature*, (ed.) David Craig, Penguin Books, 1975.
MATTHEWS, G M., «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 268-72.
McDONOUGH, ROISIN, «İdeology as False Consciousness» *Working Papers in Cultural Studies*, Sayı 10 (1977), Birmingham, s. 33-44.
MEILAKH, BORIS, *Lénine et les problemes de la litterature Russe*, çevirenler Joseph Ducroux ve Serge Mayret, Editions Sociales, Paris 1956.
MOBERG, GEORGE, «Christopher Caudwell: SDC, FS, RR» Telos, Sayı 12 (Yaz 1972) s. 143-154.
MORAN, BERNA, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1978.
MORTON, A.L., «Sanat ve Halk», çevirenler A. Sarıca ve

T. Aktürel, *Yeni Dergi*, Yıl 1, Sayı 12 (Eylül 1965), s. 223-40.

MOZHNYAGUN, S. (ed.), *Problems of Modern Aesthetics*, Progress Publishers, Moskova 1969.

MUKAROSKİ, TAN, «Edebiyat Yapıtında Değerler», çeviren Fatma Akerson, *Yeni Dergi*, Yıl 10, Sayı 116 (Mayıs 1974), s. 22-35.

MULHERN, FRANCIS, «The Marxist Aesthetics of Christopher Caudwell», *New Left Review*, Sayı 85 (Mayıs - Haziran 1974), s. 37-60.

MURRY, MIDDLETON, *The Criterion*, XVII, Ixvii (Ocak 1938), s. 373-7.

NESCHİNA, M., «'Shakespeare in Karl Marx' 'Kapital'», *International Literature*, V (1935), s. 75-81.

PIAGET, JEAN, *The Child and Reality*, Penguin Books, 1977.

— *The Language and Thought of the Child*, New American Library, New York 1974.

— *Science of Education and the Psychology of the Child*, Penguin Books, 1977.

PLEHANOV, G.V., *Sanat ve Sosyalizm*, çeviren Selim Mimoğlu, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1967.

POTTLE, FREDERİCK A., *The Idiom of Poetry*, Indiana U.P. Bloomington 1963.

POULANTZAS, NİCOS, *Les classes sociales dans le capitolisme aujourd'hui*, Editions du Seuil, Paris 1974.

PREVOST, CLAUDE, *Littérature, politique, ideolojie*, Editions Sociales, Paris 1973.

RESZLER, ANDRÉ, Le Marxisme devant la culture, Presses universitaires de France, 1975.

RICHARDS, I.A., *Practical Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1966.

— *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1963.

— *Science and Poetry*, Routledge and Kegan Paul, Londra.

— ve OGDEN, C.K., *The Meaning of Meaning*, Kegan Paul, Londra 1955.

— The Philosophy of Rhetoric, Oxford U.P., New York 1965.
ROBB, O., «The Caudwell Controversy», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 345.
SARTRE, JEAN-PAUL, *Edebiyat Nedir?*, çeviren Bertan Onaran, De Yayınevi, İstanbul 1967.
SHCHERBİNA, VADİMİR, *Lenin and Problems of Literature*, Progress Publishers, Moskova 1974.
SCHUMAKER, WAYNE, *Elements of Critical Theory*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1964.
SÉVE, LUCIEN, *Marxism and the Theory of Human Personality*, Lawrence and Wishart, Londra 1975.
SLATER, MONTAGU, «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 262-65.
SMITH, EDWIN S, «The Caudwell Controversy», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s 350-53.
— *Socialist Realism in Literature and Art*, Progress Publishers, Moskova 1971.
SONTAG, SUSAN, «Yoruma Karşı», *Yeni Dergi*, Yıl 10, Sayı 120 (Eylül 1974), s. 13-37.
STALİN, J., *Marksizm ve Dil Üzerine*, çeviren Celâl Üster, Koral Yayınları, İstanbul 1976.
STRACHEY, JOHN, *Literature and Dialectical Materialism*, New York 1934.
SUCHKOV, BORİS, *Gerçekçiliğin Tarihi*, çeviren Aziz Çalışlar, Bilim Yayınları, İstanbul 1976.
SUCHODOSKİ, BOGDAN, «Rönesans'dan Marx'çı İnsancılığa», çeviren Taciser Ulaş, *Yeni Dergi*, Yıl 6, Sayı 70 (Temmuz 1970), s. 38-46.
SUROVTSEV, Y. (ed.), *Socialism and Culture*, Progress Publishers, Moskova, (tarih belirsiz).
TATE, ALLEN, *The Man of Letters in the Modern World*, Meridian Books, New York 1955.
THIERRY, WERNER, «The Caudwell Controvesy», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 344-45.
THOMPSON, E.P., «Caudwell,» *Socialist Register 1977*, ed.

Ralph Miliband ve John Saville, Merlin Press, Londra 1977.
— «Romanticism, Utopianism and Moralism: the Case of William Morris», *New Left Review*, Sayı 99 (Eylül -Ekim 1976), s. 83-111.
THOMSON, GEORGE, *Aeschylus and Athens*, Lawrence and Wishart - Kulturpress, Macaristan 1966.
— «In Defense of Poetry», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 2 (ilkbahar 1951), s. 107-134.
— *İnsanın Özü*, çeviren Celâl Üster, Payel Yayınları, İstanbul 1976.
— Marksizm ve Şiir, çeviren Cevat Çapan, Uğrak Kitabevi Yayınları, İstanbul 1966.
TODOROV, TZYETAN, «Anlatı Türünde Yapısal Analiz», çeviren Bülent Aksoy, *Birikim*, Cilt 5, Sayı 28-29 (Haziran-Temmuz 1977), İstanbul, s. 87-92.
TRILLING, LİONEL, *The Liberal Imagination*, Doubleday, New York 1957.
TROTSKY, LEON, *Literature and Revolution*, The University of Michigan Press, 1960.
TUNALI, İSMAİL, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi.
VILAR, PIERRE, «Marxist History, a History in the Making: Dialogue with Althusser», *New Left Review*, Sayı 80 (Temmuz-Ağustos 1973), s. 65-108.
Von BERTLANFFY, LUDWİG, *General System Theory*, New York 1969.
WEINMANN, ROBERT, «Past Significance and Present Meaning in Literary History», *New Literary History*, Sayı 1 (1969), s. 91-109.
WELLEK, RENE, *Concepts of Criticism*, Yale U.P., New Haven ve Londra 1965.
— ve WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*, Penguin Press, 1963.
WEST, ALICK, *Crisis and Criticism*, Lawrence and Wishart, Londra 1975.
— «The Caudwell Discussion», *Modern Quarterly*, Cilt 6, Sayı 3 (Yaz 1951), s. 266-68.

WİLLETS, R F., «Homage to Christopher Caudwell», Envol, no. 15, 1962.
WILLIAMS, RAYMOND, «Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory», *New Left Review*, Sayı 82 (Kasım-Aralık 1973, s. 3-16.
— *Culture and Society: 1780-1950*, Penguin Press, 1977.
— «Literature and Sociology; in Memory of Lucien Goldmann». *New Left Review*, Sayı 67 (Mayıs - Haziran 1971), s. 3-18.
WIMSATT, WILLAM K. JR., *The Verbal Icon*, Lexington, University of Kentucky, 1954.
WOODS, ROGER, «Discourse Analysis: The Work of Michel Pecheux», *Ideology and Consciousness*, Sayı 2 (Güz 1977), s. 57-80.
YORK, EDWARD, «The Caudwell Controversy», Modern Quarterly, Cilt 6, Sayı 4 (Güz 1951), s. 344.

İngiliz Dili ve Edebiyatı disiplini içinde bir doçentlik tezi olarak yazılan bu kitap, İspanya İç Savaşında gönüllüyken genç yaşta ölen Marksist İngiliz eleştirmeni Christopher Caudwell'in estetik teorisini odak noktası olarak ele alıyor. Marksist estetiğin, çeşitli estetik görüşler arasında sanatı bir "yansıtma" olarak yorumlayan anlayışa bağlı olarak geliştiğini, Caudwell'inse, bu anlayışı Romantizm sonrası estetiğin "yaratmak" sorunsalı ile birleştirmeye çalıştığını anlatıyor. Kitabın son bölümünde kendi öncüllerine bağlı kalan bir Marksist estetik teorisine, sanatı "yansıtma" ya da "yaratma" yaklaşımları dışında, bir *"entellektüel üretim"* pratiği olarak ele alması gerektiği tezi geliştiriliyor.

BFS