FREDRIC JAMESON ● Marksizm ve Biçim

YKY

cogito

FREDRIC JAMESON

marksizm ve biçim

Çeviren: Mehmet H. Doğan

3. baskı

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Fredric Jameson'ın
YKY'deki kitapları:

Postmodernizm *(1994)*
Marksizm ve Biçim *(1997)*
Brecht ve Yöntem *(1998)*
Dil Hapishanesi *(2002)*

FREDRIC JAMESON

Marksizm ve Biçim

Yirminci Yüzyılda Diyalektik Yazın Kuramları

Çeviren:
Mehmet H. Doğan

YKY
Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 755
Cogito - 26

Marksizm ve Biçim / Fredric Jameson
Özgün adı: Marxism and Form
Çeviren: Mehmet H. Doğan

Kitap editörü: Türker Armaner
Düzelti: Sezer Atmaca

Kapak tasarımı: Nahide Dikel - Elif Rifat

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 77
Sertifika No: 12027

1. baskı: İstanbul, Ocak 1997
3. baskı: İstanbul, Mart 2013
ISBN 978-975-363-445-5

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Sanayi ve Ticaret A.Ş. 2013
Sertifika No: 12334
© Princeton University Press, 1971
Bu kitabın telif hakları Akcalı Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz **9**
Teşekkür **19**

BİRİNCİ BÖLÜM
T.W. Adorno ya da Tarihsel Değişmeceler **23**

İKİNCİ BÖLÜM
Bir Marksist Yorumsamanın Değişik Uygulamaları **67**
I. Walter Benjamin; ya da Nostalji **67**
II. Marcuse ve Schiller **85**
III. Ernst Bloch ve Gelecek **111**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Georg Lukács Davası **145**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Sartre ve Tarih **181**

BEŞİNCİ BÖLÜM
Diyalektik Eleştiriye Doğru **259**

Kaynakça **345**
Dizin **351**

*Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique.**

Mallarmé

Akıllı bir idealizm, akıllı bir maddeciliğe akılsız maddecilikten daha yakındır.

Lenin

* Zihinsel araştırmaya açık yalnızca ve yalnızca iki yol vardır. Gereksinimimizin ikiye ayrıldığı bu dallardan biri estetikse, öteki ekonomi politiktir.

Önsöz

Amerikalı okur, Marksist yazın eleştirisini düşündüğünde, sanırım aklına gelen ilk şey hâlâ 1930'ların atmosferidir. O günlerin ateşli konuları –anti-nazizm, Halk Cephesi, yazınla işçi hareketi arasındaki ilişki, Stalin'le Troçki, Marksizmle anarşizm arasındaki savaşım– bugün geriye bakarken nostaljiyle anımsadığımız, ama bugünkü dünya koşullarına artık uymayan polemikler doğuruyordu. O zamanlar yapılan eleştiri nispeten kurama dayanmayan, temelde didaktik yapıda, bir başka deyişle, bir üniversite seminerinden çok gece okulunda kullanılacak bir eleştiriydi; bugünse, ara sıra yolunu şaşırmış bir Plekhanov denemesi yeniden basımı ya da Christopher Caudwell'e rastgele bir gönderme şeklinde hâlâ varlığını sürdüren, entelektüel ve tarihi bir merak konumuna düşmüştür.

Bununla birlikte son yıllarda farklı türden bir Marksist eleştiri İngiliz dili ufkunda varlığını hissettirmeye başladı. Sovyet geleneğine karşıt olarak nispeten Hegelci türden bir Marksizm diye adlandırılabilecek bir şey bu – Kuzey Batı Avrupa ülkeleri için, Marx'ın *1844 El Yazmaları*'nın yeniden keşfiyle birlikte, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin yarattığı kuramsal coşkuya kadar geriye götürülebilir; oysa Fransa'da, en uygun biçimde, otuzların sonunda Hegel'in yeniden geçerlik kazanmasından bu yana var olduğu söylenebilir.

Bu önsözü izleyecek bölümler, bu Marksizme ve onun başlıca kuramcılarından bazılarına genel bir giriş olarak yararlı bulunursa mutlu olacağım. Bu konuda anahtar yapıtlardan bazılarının tam bir dökümünü yapmaya özellikle çaba gösterdim: Lukács'tan *Tarih ve Sınıf Bilinci* kadar *Roman Kuramı*, Bloch'tan *Umut İlkesi*, Benjamin'den *Alman Tragedyasının Kökenleri*, Adorno'dan *Yeni Müziğin*

Felsefesi ve *Negatif Diyalektik*, Sartre'dan *Diyalektik Aklın Eleştirisi* gibi, en kötü olasılıkla İngiliz okuruna ulaşması zor, en iyi olasılıkla da buralarda biraz tartışılmış yapıtlar...

Bununla birlikte, nispeten alçakgönüllü ve dürüst böylesi bir görev bile, bu haliyle, başlı başına tam bir programdır; bir kez, Sartre ve Lukács gibi daha çok tanınan yazarlar bile, yorumcularının anti-komünist eğilimlerinden ya da çoğu kez sırf akademik çevrelerde gerçek bir Marksist kültürün yokluğundan dolayı İngilizcede hiçbir zaman açık bir biçimde ilgi odağı haline gelememiştir.

Belki, Alman ve Fransız diyalektik literatürünü sunan herhangi bir kimsenin üçüncü bir ulusal geleneği, yani kendimizinkini, hesaba katmaya ne derece zorlandığı da –örtük ya da açık olarak– pek bilinmiyor: bizim o, Anglo-Amerikan felsefesi olarak bildiğimiz ve burada anahatları çizilmiş düşünce tipine bütün noktalarda düşman olan, politik liberalizm, deneycilik* ve mantıkçı-pozitivizm** karışımını kastediyorum. Bu etkin kavramsal rakip hesaba katılmaksızın, bu gelenekle yetişmiş bir okur için bir şey yazılamaz –hatta insan kendi tarihsel oluşumuyla bile uzlaşamaz-; kitabımın yan tutan tarafını oluşturan, deyim yerindeyse, ona politik ve felsefi sivriliğini veren şeyin de bu olduğu söylenebilir. Çünkü liberal geleneğin felsefi düzeyde olduğu kadar politik düzeyde de iflas ettiği, açıktır; bu ise, onun saygınlığını ya da ideolojik gücünü yitirdiği anlamına gelmemektedir. Tersine, bu geleneğin antispekülatif önyargısı; bireysel olgu ya da girdiye***, o girdinin de içinde bulunduğu ilişkiler ağı pahasına verdiği önem, izleyicilerinin bağlantılar kurmasını, özellikle de politik düzeyde aksi yönde kaçınılmaz sonuçlar çıkarmasını önleyerek olana boyun eğme eğilimini özendirmeye devam ediyor. Bu nedenle, Anglo-Amerikan geleneğin etki alanında olan bizlerin, diyalektik olarak düşünmeyi öğrenmesi, diyalektik kültürün temel ilkelerini ve onun sağlayacağı temel eleştirel silahları edinmesi zamanıdır artık. Bu kitap böyle bir gelişmeye ufacık bir katkıda bulunursa kendimi mutlu sayacağım.

Bununla birlikte, ortaya çıkacak olan şey, felsefe değil yazınsal eleştiridir, ya da en azından yazınsal eleştiri için bir hazırlık. Marx'ın bireysel sanat yapıtlarına verdiği önem ve onların Marx

* empiricism (ç.n.)
** logical positivism (ç.n.)
*** item (ç.n.)

için taşıdığı değer (kendisinden önce Hegel, kendisinden sonra da Lenin için olduğu gibi) bir kişilik sorunu olmaktan çok uzaktı. Bir bakıma yazın, diyalektik süreçte merkezi bir rol oynar, bunu daha kesin bir biçimde belirlemek de Marksist kuramın görevidir. Bunu da ekleyebilirim ki, yazın'ın kapalı alanı, oluşturduğu deneysel durum ya da laboratuvar, biçim ve içerik, üstyapının altyapıyla olan ilişkileri gibi konulardaki karakteristik sorunlarıyla birlikte, diyalektik düşüncenin işler durumda gözlemleneceği ayrıcalıklı bir mikrokozmos sunar bize.

Aynı zamanda, aşağıdaki bölümler, herhangi bir teknik felsefi araştırmanın kesinliğini göstermiyorsa da, onların dil olarak statüsü belirsiz kalmaktadır. Çünkü bu bölümler, basitleştirilmiş giriş taslakları, bir yazarın çeşitli konumlarının ve temel düşüncelerinin bir gazeteci gözüyle incelenmesi, durumunun ve zamanına ilişkin sorunlarla ilişkisinin kısa anlatıları olmaktan da uzaktır. Bu şeyler ilginç olmadıkları ya da yararsız oldukları için değil; fakat benim görüşüme göre, sırf *kanı* düzeyinde –yani, dışarıdan kavranan entelektüel tutumlar düzeyinde– kaldıkları için böyledir bu. Öyle hissediyorum ki, diyalektik yöntem, ancak ayrıntılı bir somut çalışma yoluyla, bir sistemin kendi iç zorunluluğuna göre aşamalı olarak kuruluşunu yakından yaşamak yoluyla edinilebilir. Sunum seyri içinde bu çeşitli yapıları "uzlaştırma"ya da çalışmadım; daha çok, son bir bölümde, genel olarak diyalektik düşünce sürecini ve özel olarak da onun hangi yollardan yazınla ilgilenebileceğini tanımlamaya çalıştım.

Almanlar ve Fransızlarla ilgili bölümler arasında vurgulamadaki farklılık üzerine de bir şeyler söylemeliyim. Diyalektik olmayan Anglo-Amerikan geleneğin görüş açısından, her iki düşünce tarzı aynı derecede kışkırtıcı, aynı derecede özgürleştiricidir, ama farklı yollardan. Almanya'da diyalektik düşüncenin her zaman, *tek* olmasa bile bir resmi felsefe geleneği olmuş olduğunu işaret etmeye değer. Ancak yine son zamanlarda, Adorno'nun Heideggerci varoluş-felsefesi üzerindeki zaferi, Hitler döneminin uzun karanlığından sonra, bu geleneğe dayalı okulların yeniden canlandığını gösteriyordu.

Bu nedenle, –Almanya'da diyalektik şu veya bu şekilde kendi adına konuştuğu için– sanıyorum ki, bu bölümleri Söylemin kendisinin göstergesi çevresinde düzenledim; çünkü bu bölümlerde ele alınan yapıtlarda, Hegel'de zaten olduğu gibi, diyalektik düşüncenin, aşağı yukarı, diyalektik tümcelerin ayrıntılı olarak iş-

lenmesinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkıyor. Bir logos* olarak gerçeklik hareketinin bu anlamını birazcık hissettirebilmek için, diyalektik düşüncenin işleyişinin bir süreç ya da tasım biçimi olarak görüldüğü dilbilimsel betilerin**, değişmecelerin ve retoriğin terminolojisine; ya da bir metnin yorumsamacı bir şerhi*** olarak düşünülebilecek yaşantının bir tür varlığı ve çözülmesi ile ilgili terminolojiye başvurdum.

Kuşku yok, biçem hakkında bir şeyler söylemenin tam yeri burası; başlı başına bir yöntem olarak biçembilim hakkındaki saklı düşüncelerim ne olursa olsun, bir yazınsal ya da felsefi görüngünün herhangi bir somut betimlemesinin –eğer gerçekten eksiksizse- tek tek tümcelerin şekliyle uzlaşmak, onların kökenlerinin ve oluşumlarının hesabını vermek gibi temel bir yükümlülüğü olduğu düşüncesine bağlı kalıyorum. Bu bölümlerde her zaman bu kadar uzağa gitmedim.

Bununla birlikte, Anglo-Amerikan geleneğinin diyalektiğe karşı düşmanlığı, hiçbir yerde, bu yapıtların biçeminin anlaşılmaz ve sıkıcı, özümlenemez, soyut –ya da daha uygun bir ipucu sözcükle özetleyecek olursak, *Germanic*– olduğu şeklindeki yaygın düşüncede olduğundan daha belirgin değildir. Onun, okullarda öğretilen açık ve akıcı gazete yazısının ölçütlerine uymadığı kabul edilebilir. Fakat o açıklık ve basitlik idealleri, bizim şu andaki bağlamımızda Descartes'ın kafasındakinden çok farklı bir ideolojik amaca hizmet eder duruma gelmişse ne olacaktır? Basılı ürünlerin çok fazla üretildiği, hızlı okuma yöntemlerinin hızla çoğaldığı bu dönemde, bunlar, okurun tümceyi okuma hızını – gerçek düşüncenin dilin maddi varlığına inmeyi ve tümcenin biçiminde zamanın kendisini onaylamayı gerektirdiğini aklına getirmeksizin– hazır bir fikri hiç çaba harcamadan şöyle giderayak selamlayıp geçeceği şekilde artırmaya yöneldiyse ne olacaktır? Adorno'nun diliyle söylersek –kendisi, belki de gelmiş geçmiş en katışıksız diyalektik bir zekâ, en ince bir biçemcidir– yoğunluğun kendisi bir uyuşmazlık tavrıdır. Soyutlamalardan ve karşılıklı göndermelerden oluşan aşılması zor engel, bunu çevreleyen şeyin ucuz kolaylığına karşı, okuyucuya gerçek düşünme eylemi için ödeyeceği bedele ilişkin bir uyarı olarak, duruma göre okunmak üzere konmuştur. Bu biçemin kararlı soyutluğu, bireysel, deneysel**** görüngünün öte-

* deyi, kelâm (ç.n.)
** figure (ç.n.)
*** exegesis (ç.n.)
**** empirical (ç.n.)

sine, taşıdığı anlama geçmek için bir zorunluluk olarak durur; soyut terminoloji, nesnenin kendi içindeki eksikliğin, yeniden bütünsellik bağlamı içine yerleştirilme gereksiniminin bir *işareti* olarak nesnesine sıkı sıkıya bağlanır. Gerçekliğin diyalektik doğası hakkında en küçük bir fikri olan bir insanın, dünyanın dişlilerindeki değişimin ve görünürde ilişkisiz ve birbirinden uzak kategoriler ve nesneler arasındaki umulmadık bağlantının ani ve dramatik bir formülasyona ulaştığı bu tür tümcelerin katkısız biçimsel hazzına duyarsız kalacağını düşünemiyorum. Bir kez daha vurgulamak isterim, bir *beğeni* sorunu değildir bu, tıpkı diyalektik düşüncenin geçerliliğinin bir *kanı* sorunu olmaması gibi; ama konuyu o terimlerle tartışmayı seçen bir kimseye verilecek herhangi bir yanıtın olmadığı da doğrudur.

Şimdi Fransız geleneğine dönecek olursak, bunun çok daha somut bir karakter taşıdığı hemen görülür. Fransa, uygulamalı Marksizme olduğu kadar, görüngübilime ve Lacan'la birlikte Freudçuluğa da felsefi kucak açmıştır. Çünkü Fransa'nın durumu öyledir ki, diyalektik düşünce, tıpkı psikanaliz gibi, hiçbir zaman bir resmi felsefe olmamış, bunun için de kendini öteki felsefeler ve öteki disiplinler üzerinde gizli bir etki aracılığıyla ifade etmek zorunda kalmıştır – program dışı bir Marksist kültür şeklinde, ya da demin sözünü ettiğimiz Hegel'in yeniden canlanması yoluyla. Bu yüzden Lévi-Strauss bir Marksist olduğunu ileri sürmüştür; öte yandan, Sartre'ın varoluşçuluğunun o büyük etkisini, Kierkegaard ya da Heidegger'den aldıklarından çok Hegel'in kendisinde bulduklarına ne derece borçlu olduğunu hesap etmek güçtür.

Bununla birlikte, *Critique*, temelde bir politika bilimi yapıtıdır; ve yazınsal eleştiriye adanmış bir yapıtta politika biliminin böyle uzun uzadıya tartışıldığını görmek mantığa aykırı gibi görülebilir. Diyalektik düşünce söz konusu olduğunda, elbette, politik olanı ideolojik ya da kültürel olandan sonsuza kadar ayırmak olanaklı değildir; ayrıca, Sartre'ın kitabının bir üstünlüğü de, bize, sınıf, ekonomik temel ve tarih gibi, Almanlara ilişkin bölümde yalnızca doğruluğu peşinen varsayılan gerçekliklerle doğrudan uğraşma iznini vermesindedir. Ama temelde Sartre'ın kitabının bir diyalektik yazın eleştirisi için değeri, onun –herhangi bir Marksist kuram için yaşamsal olan– *dolayım** sorununu koyma biçiminde yatmaktadır; başka bir deyişle, bir toplumsal yaşam düzeyinden ötekine, ruhbilimselden toplumsala, dahası, toplumsaldan ekonomik olana

* mediation (ç.n.)

nasıl geçiyoruz? İdeolojinin, sanat yapıtının kendisi bir yana, çatışma içindeki grupların daha temel toplumsal ve tarihsel gerçekliğiyle ilişkisi nedir; ve kültürel nesneleri toplumsal eylemler olarak görebiliyorsak, toplumsal ve tarihsel gerçeklik nasıl anlaşılmalıdır, aynı zamanda gizlenmiş ve saydam olarak mı? Sartre'ın o büyük kitabı, bu yüzden, gerçek bir Marksist *yorumbilim* için teknikler sağlıyor bize: Son bir bölümde dizgeleştirmeye geçtiğimiz teknikleri; burada, Derrida'nın deyişiyle, bir diyalektik yazınsal eleştirinin temel modelini "yapıbozuma uğratıp"* değişik işlevlerini göstereceğiz.

Marksist bir konumun yöntemsel içermelerinden bazılarını biraz daha kesin bir biçimde çözme çabasının çeşitli türden itirazlarla karşılaşması kaçınılmaz bir şeydir. Lichtheim'ın inandığı gibi, Marksizm hem Alman hem de tarihsel ise, yani yaşayan ve gelişen bir felsefe olarak tamamen bitmiş, tükenmiş bir şeyse, o zaman bizim burada yaptığımızın başka bir şey olması gerekir. Bununla birlikte, çeşitli Marksizmlerin görüş açısından, bu kitaptaki yazarlar, yeni Hegelci idealizm, basit revizyonizm ve varoluşçuluktan aşırı sol sapmacılığa ve ultra-Bolşevizme kadar bütün anlayışları temsil etmekteler (Merleau-Ponty bu sonuncuyu Marksist Sartre olarak niteliyor). Ben kendim, revizyonizmi, praxis** ya da değişiklik gerektiren her şeyi, orta tabakadan insanların katkısız düşünsel entelektüel tüketimi için zahmetli olabilecek her şeyi bir kenara bırakarak, bir kuramı rahat ve dişe gelir bir hale getirme işi olarak anlıyorum: Örneğin Freud'la ilgili revizyon, onun maddeci temeli diye adlandırabileceğimiz şeyi, yani kişisel bozuklukların apaçık cinsel *etiolojisi*** üzerinde inatla durmayı sessiz sedasız örtbas eder. Bernstein'dan beri Marksist revizyonizm, buna benzer bir şekilde sınıf çatışması kavramının ortadan kaldırılmasını içermektedir; okuyucu da, elbette, bu kitaptaki bu tür eğilimler hakkında kendi yargısını oluşturmak zorunda kalacaktır.

Bununla birlikte, okur, kendisinden, Hegel felsefesi dediğimiz bu uzak, karmaşık ve ürkütücü derecede teknik sisteme bu denli ayrıntılı bir biçimde aşina olmasının neden beklendiğinin daha tam bir açıklamasını hak etmektedir. Burada benim kanım, gerçekte Marx'ın Hegel'i *içerdiği*dir, ama aynı zamanda, böyle çok ayrıntılı ve karmaşık kavramsal donanımın, gündelik yazınsal eleştiri

* deconstruct (ç.n.)
** kılgı (yay.n.)
*** nedenbilim (ç.n.)

çalışması için, tek tek metinlerin kendileri için gereğinden fazla bir şey gibi görünebileceğini anlayabiliyorum. Ama bu, politik eğitim sürecinde yazınsal eleştirinin rolünü yanlış değerlendirmektir.

Eski Marksist eleştirinin *retoriğini*, tarihsel evrim üzerinde, kapitalist kurumların, daha önceki feodal ve kabilesel toplumsal örgütlenme tarzlarından ortaya çıktığı düşüncesi üzerinde önemle durması bakımından *genetik* olarak tanımlayabiliriz. Gordon Childe'ın yapıtları İngiliz tarih yazımcılığındaki böyle bir yaklaşımın tanıdık ve karakteristik bir örneğini verir bize; oysa yazınsal eleştiri dünyasında, Christopher Caudwell'in, Ernst Fischer'in yapıtları, Lukács'ın *Estetik*'i aynı temel stratejinin –okuyucunun dikkatini, sanatın, başlangıçta, ritüelden ve dinden ayrılıp önce kendi başına özelleşmiş bir teknikler topluluğu olarak, sonundaysa, modern çağlarda bir iş ya da bir karşıt-iş olarak yavaş yavaş kendini kurarken farklılaşması üzerinde odaklaştıran bir stratejinin– her biri kendi tarzında açıklamaları olarak alınabilir. Böyle bir yaklaşımın ideolojik sonucu, sözcüğün tam anlamıyla ilgili olduğu insanbilimsel olgular üzerinde ve ötesinde, bizim tarihsel şimdiki zaman anlayışımızı yeniden düzene koymak, çağdaş toplum hakkındaki görüşümüzü, bugünkü yazınsal ve artistik bireyciliğin gerisindeki eski bir kolektif artistik pratiğin şeklini fark edebileceğimiz biçimde yeniden kurmaktır. Böylece tarihsel evrim kavramı, temelde, düşüncemizin yeni bir politizasyonu için bir biçim ya da bahanedir: Bu da, bize geçmişin toplumsal işleve sahip, daha sağlıklı sanatına bir göz atma fırsatını vererek, gelecekte elimizde ne tür toplumsal yenileşme ve yeniden doğma olasılıkları olduğunu anlamamızı sağlar.

Bununla birlikte, günümüz Batı kültürü böyle tartışmalı bir yeniden yapılanmaya uygun değildir. Bir kere, ister sanatımızda, isterse toplumumuzun kendisinde –en azından, bugün Birleşik Devletler'de ulaşmış olduğu uçta– böyle kurtarılmaya değer fazla şey olduğunu düşünen çok sayıda kimsenin var olduğundan kuşkuluyum. Ayrıca, şimdiki zamanla tarihsel ve tarih öncesi geçmiş arasında böyle bir sergilemenin dayandığı süreklilik, post-endüstriyel kapitalizmin yeni üretim ve örgütlenme modelleri tarafından kesinlikle koparılmış gibi görünmektedir. 1930'ların Marksist eleştirisinin uğraşmak zorunda kaldığı gerçeklik, bugün artık var olmayan daha basit bir Avrupa ve Amerika gerçekliğiydi. Böyle bir dünyanın, geçmiş yüzyıllardaki yaşam biçimleriyle, bizimkiyle olduğundan çok daha fazla ortak şeyi vardı. Bu dünyanın daha

basit olduğunu söylemek hiçbir zaman daha kolay olduğunu ileri sürmek demek değildir: tersine! Toplumsal çatışmanın keskinleştiği ve daha açık bir şekilde görünür hale geldiği bir dünyaydı; hem tek tek ulus devletleri içinde hem de uluslararası sahnede, çeşitli sınıfların birbirine karşı düşmanlıklarının elle tutulur bir modelini ortaya çıkarmış olan bir dünyaydı – insanların, her zaman en güç şeyler olagelmiş olan taraf tutmaya ve ölmeye çağırıldığı Halk Cephesi ya da İspanya İç Savaşı kadar çıplak, katı bir model...

Evdeki ve sokaktaki günlük yaşantıdan da topyekûn seferberliğe kadar bugün artık var olmayan şey, sınıf modelinin işte bu göze görünürlüğü ve sürekliliğidir. Onun ortadan kaybolması elbette görece ve ulusal bir konudur. Örneğin Fransa, *Wirtschaftswunder** Almanya'sının ne zamandır yitirdiği bir sınıf özelliğini hâlâ elinde bulunduruyor; bu da, elinizdeki kitapta tartışılan yapıtların kendilerine özgü vurgulamalarında açıkça yansıtılmakta. Fakat çoğunlukla, özellikle de Birleşik Devletler'de, post-endüstriyel tekelci kapitalizmin gelişmesi, Soğuk Savaşın başlangıcından beri medyanın ve özellikle korkunç harcamalarıyla reklamcılığın uyguladığı mistifikasyon teknikleri yoluyla, sınıf yapısının giderek daha fazla gizlenmesi olayını da beraberinde getirdi. Varoluşçu terimlerle söylersek, yaşantımızın bundan böyle bir bütün olmadığı anlamına gelir bu: Özel yaşam, zengin toplumun duvarları ve sınırları içinde kendi akışını izlediği için, onun ilgi duyduğu şeylerle dış dünyadaki sistemin yapısal yansımaları arasında, yeni sömürgecilik, baskı ve kontrgerillacılık şeklinde hissedilir bir ilişki kuramıyoruz artık. Ruhbilimsel terimlerle söylersek, bir hizmet ekonomisi olarak dünyadaki üretim ve emek gerçekliklerinden artık o derece uzaklaştırılmış durumdayız ki, yapay uyaranlardan ve televize edilmiş yaşantıdan oluşan bir düş dünyası içinde yaşıyoruz: Büyük metafizik zihin uğraşıları, varlığa ve yaşamın anlamına değgin temel sorunlar bundan önceki hiçbir uygarlıkta hiçbir zaman bu denli uzak ve anlamsız görünmemiştir.

Böyle bir durumda, Birleşik Devletler'in kendisinde, her şeyden önce kuramsal olmayan hiçbir taktik ya da politik soru; sahte ve gerçekdışı kültürün yapışkan ağları içinde, her düzeyde ideolojik mistifikasyonuyla arap saçına dönmemiş hiçbir eylem biçimi yoktur. Sokak savaşçısı ya da kent gerillası çağdaş devletin silahlarına ve teknolojisine karşı savaşta kazanacak mı, kazanamayacak mı; bu değil de, daha çok, süper devlette sokağın yeri neresidir,

* Wirtschaftswunder: (Aslı Almanca) Ekonomik haritalar. (ç.n.)

bu yeni devleti yapan sımsıkı bütünleşmiş pazarlama ve otomatik üretim ağı içinde, her şeyden önce eski tip sokak hâlâ aynı şekilde var mıdır, yok mudur? Bugün Marksizmin kuramsal sorunları bunlardır, en azından çok gelişmiş diye nitelendirilebilecek ülkelerde.

Çünkü –düşüncenin, kendi somut toplumsal durumunu yansıttığı ilkesine göre– bugünün dünyasında, her biri kendi sosyo-ekonomik düzeninin özgül gereksinim ve sorunlarına yanıt veren birçok farklı Marksizmin olması, Marksizmin ruhuna tamamen uygundur: Örneğin, bunlardan biri, sosyalist blokun devrim sonrası sanayi ülkelerine uygun düşer; bir başkası –bir tür köylü Marksizmi– Çin'e ve Küba'ya, Üçüncü Dünya ülkelerine uygun düşer; yine bir başkası Batı'daki tekelci kapitalizmin ortaya çıkardığı, başkalarına benzemeyen biricik sorunlarla kuramsal olarak başetmeye çalışır. Benim post-endüstriyel diye adlandırmayı denediğim bu sonuncu tür Marksizm bağlamında, Hegel felsefesinin –parçanın bütüne ilişkisi, somutla soyut arasındaki karşıtlık, bütünsellik kavramı, görünüşle özün diyalektiği, özne ile nesne arasındaki karşılıklı etkileşim gibi– büyük temaları bir kez daha gündemdedir. Betimleyici olduğu kadar *tanı koyucu** olmayı da arzu eden bir yazın eleştirisi, bunları, ancak yeniden icat etme pahasına bilmezlikten gelecektir.

La Jolla
Mart 1971

* diagnostic (ç.n.)

Teşekkür

Bu kitabın üç bölümü ilk olarak *Salmagundi*'de çıktı: "T.W. Adorno; ya da, Tarihsel Değişmeceler," Sayı 5 (Bahar 1967), s.3-43; "Walter Benjamin; ya da, Nostalji," Sayı 10-11 (Sonbahar 1969-Kış 1970), s.52-68; ve "Georg Lukács Olgusu" Sayı 13'te (Yaz 1970), s.3-35. Burada *Salmagundi*'nin editörü Robert Boyers'e, bu tasarılara gösterdiği ilk ilgiden dolayı teşekkürlerimi dile getirmeliyim; onun bu ilgisi olmasaydı bu yazılar bugünkü biçimini alamazdı. Son bölümdeki bazı fikirler ilk olarak "Metacommentary"nin biraz farklı bağlamında dile gelmişti, *PMLA, LXXXVI*, Sayı 1 (Ocak 1971), s.9-18. Son olarak, metnin hazırlanmasındaki değeri ölçülemez önerileri ve uzmanca yardımları için Mrs. Linda Peterson'a da teşekkür etmeliyim.

MARKSİZM VE BİÇİM

Yirminci Yüzyılda Diyalektik Yazın Kuramları

BİRİNCİ BÖLÜM

T. W. Adorno ya da Tarihsel Değişmeceler

İnsan, baş konusu sanat alıcısı kitlenin ortadan kalkması olan bir yazarı kime tanıtabilir? Çağdaş sanatın ve düşüncenin güç olması, doğruluğunu ve tazeliğini koruması gereği üzerinde ödün vermez bir biçimde inat eden, bunu da bu sanat ve düşüncenin sahiplerini, bu konuda bütün güçlerini toplamaya, uyuşuk düşünmeyi ve körelmiş algıyı ham ve tümüyle yabancı bir dünyaya çekmeye çalışırken her türlü alışılmış yanıtı reddetmeye sert bir biçimde çağırarak yapan bir yapıtı özetlemek, sadeleştirmek, daha yaygın bir biçimde anlaşılabilir kılmak girişimine ne gibi ciddi bir özür bulunabilir?

T.W. Adorno'nun yaşam boyu yarattığı yapıtta her şey, bu yapıtın suçladığı aynı sosyo-ekonomik görüngüyü ayaklandırmaya ve şiddetlendirmeye tasarlanmış gibidir –işbölümü, entelektüel güçlerin görünüşte birbiriyle ilişkisiz özelleşmiş bir yığın disipline parçalanması. Bunun için de, elimizdeki en aşırı, en karamsar eleştirilerden biri olan, Adorno'nun çağdaş kültür eleştirisini, giderayak alelacele gözden geçirmek uygun düşmez. Gerçekten de, ancak daha sonra tam olarak değerlendireceğimiz nedenlerden dolayı, bu eleştiri, genel yapıda başlı başına bir tez olarak mevcut değildir, çünkü Adorno'nun, çeşitli uğraş alanlarının teknik özgüllüklerinin bütünü içinde ayrıntılı çalışmasıyla uygunluk halindedir: Örneğin, görüngübilimin* ve varoluşçuluğun Hegelci eleş-

* phenomenology (ç.n.)

tirmeni profesyonel filozofun; *Doktor Faustus*'u yazarken Thomas Mann'a "müzik danışmanlığı" yapmış besteci ve müzik kuramcısının; ara sıra yazan ama bunu yaşam boyu sürdüren bir yazın eleştirmeninin; son olarak da, o anıtsal *Authoritarian Personality* adlı yapıtındaki öncü anti-Semitizm araştırmasından "kültür sanayisinin" (deyim onundur) ve popüler müzik denen şeyin ameliyat masasına yatırılıp açımlamasına kadar uzanan bir uygulamacı toplumbilimcinin çalışmaları.

Bu değişik ve birbirinden ayrı çalışma alanlarının kendine özgü yapıları ve yasaları, kendine özgü bağımsız gelenekleri, kendine özgü kesin teknik terminolojileri de olsa; gölgeolaylardan*, bizim ideoloji sözcüğüyle birleştirdiğimiz sahte bilinçten daha fazla ve başka bir şey olarak düşünülse de, bunlar yine de kültür dünyasında dolaşımda olan şeyler olarak, rahatsız bir varlığı, belirsiz bir statüyü paylaşırlar.

Adorno'nun bu kültürel görüngüleri –felsefi sistemler kadar müzik biçemlerini de, ondokuzuncu yüzyıl romanı yanında en çok satan popüler müzik plak listelerini de– ele alışı, bunların Marksizmin üstyapı diye adlandırdığı şeyler bağlamında anlaşılmaları gerektiğini açıklar. Böyle bir düşünce, bağımsız bir kendilik (entity) olarak nesnenin bütünlüğüne saygı duymakla birlikte, özelleşmiş çözümlemenin sınırlarını aşma zorunluluğunu da tanır. Kendi yapısı içinde içsel** olandan dışsal*** olana, bireysel bir olgu ya da yapıttan onun gerisindeki daha geniş bir sosyo-ekonomik gerçekliğe doğru bir devinimi varsayar. Bir başka deyişle, aynı üstyapı terimi, örtük bir karşılaştırma olarak kendi zıttını da kendi içinde taşır; ve kendi yapısı yoluyla, bir düşünce olarak bütünlüğünün önkoşulu saydığı sosyo-ekonomik temelle ya da *altyapı*'yla ilişki sorununu da ortaya koyar.

Bu nedenle kültür sosyolojisi her şeyden önce bir *biçim*'dir diye önermek istiyorum: Felsefi koyutlar**** onu doğrulamak için ne ileri sürerse sürsün, o, uygulama olarak, kavramsal bir işlem olarak daima iki kutup arasında bir kıvılcım atlamasını, eşit olmayan iki terimin, birbiriyle açıkça ilişkisiz iki varlık tarzının birbiriyle temasa geçişini içerir. Örneğin, yazın eleştirisi alanında toplumbilimsel yaklaşım, zorunlu olarak, bireysel olan sanat yapıtını top-

* epiphenomenon (ç.n.)
** intrinsic (ç.n.)
*** extrinsic (ç.n.)
**** postulates (ç.n.)

lumsal gerçekliğin şu ya da bu şekilde kaynağı ya da varlıkbilimsel temeli olarak, onun Gestalt alanı olarak görülen daha geniş bir biçimiyle yan yana koyar; yapıtın kendisi, bir *yansıma* ya da bir *belirti*, karakteristik bir *belirti* ya da basit bir *yan ürün*, bir *bilinç düzeyine çıkma* ya da imgesel veya simgesel bir *çözüm* olarak düşünülür hale gelir: Bu sorunsal, merkezi ilişkinin kavranabildiği yollardan yalnızca birkaçıdır.

O zaman, açıkça, bir yazın sosyolojisi, kökenlerini tarihin icadıyla birlikte Romantik çağda bulur, çünkü o, kültürel alanın birliği üzerine daha önceki bir kuramlaştırmaya dayanır: Kültürel alan, politik düzenler (despotik ya da cumhuriyetçi toplumun zıttı olarak monarşik toplumun karakteri), tarihsel dönemler (klasik, ortaçağ, çağdaş-romantik), ulusal karakterin örgensel dili (İngiliz, Fransız ya da Alman yaratılış) ile ilgili olarak mı düşünülüyor, yoksa kültürel kişiliğin ya da sosyo-ekonomik durumun (sanayileşme sonrası, sanayileşmekte, gelişmemiş) daha yeni diliyle mi? Kuşkusuz, başlangıçta sanatlar üzerine bu tip düşünme, beğeni alanında tarihselliğin bu şafağı aynı şekilde Sağın da Solun da malıydı, çünkü varoluş kökenleri devrimci dönemin kendisinin aynı çırpınma nöbetlerindedir; ve Chateaubriand gibi kralcılar, kültürlerin göreceliğinin ve insan yaşantısının tarihselliğinin, *Toplumsal Kurumlarla İlişkisi İçinde Yazın* (1800) adlı yapıtı, Vico ve Montesqui-eu'den sonra konunun ilk ve noksansız bilimsel incelemesi sayılabilecek olan Madame de Stael kadar derinden farkındaydı. Nitekim, biz de bu kitabın daha sonraki bölümlerinde, Romantikleri kendi ataları arasında sayan, yazına toplumbilimsel, "değerden özgür" bir yaklaşımın, burada sunulacak olan yazınsal çözümlemenin özellikle Marksist biçiminden nasıl ayırılacağı sorunuyla ilgilenmek zorunda kalacağız.

Bununla birlikte, böyle bir kültürel birlik kavramı bir kez edinilince, toplumbilimsel sürecin iki temel öğesi –yapıt ve arka plan– diyalektik ve nerdeyse kimyasal bir tarzda etkileşmeye başlar ve bu katkısız karşılıklı ilişki olgusu, onu açıklamak için sonradan geliştirilen nedensellik, yansıma ya da benzeşme gibi kavramsal kategorilerin hepsinden öncedir. Dolayısıyla bu tür kategoriler, başlangıçtaki modelin değişik mantıki değişimleri ya da kaynaşmaları olarak, ya da Gestalt'ın dönüştüğü değişken görsel olasılıklar olarak görülebilir: Zihnin, olgudan sonra, böyle birbirinden tamamen ayrı iki terimi bir tek düşünce çerçevesi içinde kapsamak yeteneğini açıklama çabaları.

Bu bağlamda, uzun tartışmalara konu olan belirlenimcilik* sorununu, toplumsal varlık ya da "ırk, moment, ortam"ın yanına, parantez içinde yerleştirmek olanaklı hale gelir; böylece, Marksizme ve Webercilere karşı çıkmak gibi görünmüş olan bu tür sonuçların göz yanılmaları olduğu ortaya çıkar. Çünkü bu bakış açısından, Püritenlik gibi bir görüngünün Marksist çözümlemesi –erken kapitalizmin ideolojilerinden biridir, ya da bir başka deyişle, toplumsal bağlamı yansıtır ve toplumsal bağlamca belirlenir– ile Püriteniiği tamamen, Batı'da kapitalizmin gelişmesindeki *nedenler*den ya da yardımcı etkenlerden biri sayan Max Weber'in çözümlemesi temelde aynı örnek üzerindeki çeşitlemelerdir; ve –bir bilinç biçiminin, bir kolektif ve kurumsal örgütlenme kalıbı üzerine çakıştığı – *ideogram*'lar olarak birbiriyle, reformcuların tanrıbilimi üzerine ya da onaltıncı yüzyılda ticaretin yapısındaki değişiklikler üzerine yapıtlar gibi, konuyla ilgili iki ayrı öğenin iki boyutlu ele alınması diyebileceğimiz şeylerle olduğundan çok daha fazla ortak yanları vardır.

Dolayısıyla bu tür düşünme, ortak ölçütü olmayan iki gerçekliği, bağımsız iki gösterge kodunu ya da dizgesini, ayrışık** ve bakışımsız iki terimi bir tek figür içinde birbirine bağlama istenciyle kendini belli eder: Ruh ve madde, bireysel yaşantının verileri ve kurumsal toplumun daha geniş biçimleri, varoluşun dili ve tarihin dili gibi... Dolayısıyla, Adorno'nun *Philosophy of the New Music* (Yeni Müziğin Felsefesi) adlı yapıtından aşağıdaki bölüm, dolaylı bir felsefi önerme, ya da söz konusu tarihi görüngülerin yeni bir yorumu olarak değil, daha çok eğretilemeli bir kompozisyon olarak, yeni tarihsel ve diyalektik bilinci, eski çözümsel ya da dural düşüncenin sözdizimsel geleneklerini parçalayarak, olayların diliyle kendi hakikatine ulaştıran bir tür biçemsel ya da retoriksel bir değişmece olarak geçerliliğini sürdürüyor:

"Mantıkçı pozitivizm kadar müzikteki yeni matematiksel tekniklerin de Viyana'da ortaya çıkmış olması bir rastlantı değildir. Sayı oyunlarına düşkünlük, kahvehanedeki satranç oyunu kadar Viyanalının kafasına özgü bir şeydir. Bunun toplumsal nedenleri vardır. O sıralarda Avusturya'daki kafaca üretici güçler yüksek kapitalizme özgü teknik düzeye yükseliyor, maddi güçler geride kalıyordu. Sonuçta ortaya çıkan sayılarla ilgili kullanılmamış kapasite, Viyanalı entelektüelin simgesel yapıp ettiği haline geldi. Maddi üretimin gerçek süreci içinde yer almak istiyorsa, İm-

* determinism (ç.n.)
** heterogenous (ç.n.)

paratorluk Almanyasında bir görev aramak zorundaydı. Kendi yurdunda kalırsa, bir doktor ya da bir avukat oluyor, veya sayı oyunlarına bir mali güç serabı gibi sarılıyordu. Viyanalı entelektüelin kendi kendine, ve de –bitte schön!– kendisi dışında herkese bir şey kanıtlamaya çalışma yolu budur."[1]

Avusturyalı karakterinin bir ruh çözümlemesi midir bu? Toplumun gerçekte üstesinden gelemediği çelişkileri *imgesel* alanda nasıl çözdüğüne değgin bir ibret dersi mi? Müziğin, simgesel mantığın ve parasal kâğıtların biçemsel bir yan yana gelişi mi? Söz konusu metin bütün bunların hepsidir, fakat her şeyden çok eksiksiz bir şeydir, söylemek istiyorum, bir şiirsel nesnedir. Çünkü onun en karakteristik bağlayıcıları ("bir rastlantı değildir"), cesur benzetmedeki "tıpkı...gibi" nin eşdeğerleri olmaktan daha az, yerine getirilmesi gereken bir tasımsal işlemin göstergeleridir.

Harcanan enerjinin aniden değişmesi de yan yana getirilen öğeler hakkında bize gerçekten bir şey söylemiyor: aslında, onlardan her birinin, birbiriyle olan umulmadık bağlantılarını değerlendirmek için, kendi özgüllüğü içinde ne olduğunu, zaten bilmemiz gerekir. Olan şey daha çok şu: göz açıp kapayıncaya kadar kısa bir süre içinde, birbirinden kopuk gerçekliklerin, başlangıçta birbirinden ne denli uzak görünürse görünsün, yine de bir şekilde birbiriyle karıştığı ve birbirine sarıldığı birleşmiş bir dünya, bir evren görüyoruz; bu evren içinde olasılığın egemenliği, kısa bir süre için, gözün ulaşabildiği her yerde bir çapraz ilişkiler ağına, geçici olarak zorunluluğa dönüşmüş olan olumsallığa odaklanıyor yeniden.

Böyle tarihsel bir biçim yoluyla, madde alanıyla ruh alanı arasında bir tür uzlaşmanın, kısa bir süre için gerçekleştiği söylenebilir. Çünkü ideolojik görüngünün temelde soyut karakteri, kendi çerçevesi içinde, birden ayaklarını yere basar, şeylerin ve maddi üretimin gerçek dünyası içinde, bir eylem yoğunluğu ve anlamı taşıyan bir şey görünümünü alır; o ara maddi boyutun kendisinde bir tür görünüm değişikliği kendini gösterir, ve bir an önce maddenin süredurumu ve direnci, tarihsel rastlantının salt anlamsızlığı gibi görünmüş olan şey, –Avusturyanın gelişiminde belirleyici etmenler içinde, coğrafya ya da yabancı etkisi gibi rastlantı etkenler– şimdi kendini beklenmeyen bir şekilde, ilişki kurduğu nesnelerin idealliğiyle tinselleşmiş bulur, son ürünleri olan o matematiksel sistemlerin çekici gücüyle, önceden bilinmeyen bir tekdüze-

[1] T.W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958, s. 62-63.

likler burcuna, *adlandırılabilen* bir sosyo-ekonomik biçeme sokar kendini. Böylece akıl, gerçekliği tanımak üzere kendine yeni bir beden kazanır, buna karşılık kendini daha yoğun bir anlaşılabilirlik içinde bulur.

Bununla birlikte, belli bir düşünce tarzının gelişim gizilgüçlerinin önceden belirlenmiş olarak bulunduğu, sanki ilk terimlerin yapısı içinde önceden düzenlenmiş olduğu ve kalkış noktasının özelliklerini yansıttığı düşüncesi, diyalektik yöntemin en temel derslerinden biridir. Burada betimlenen sosyolojik figürün daha büyük ölçekte yansıtılmasındaki sınırlar, bu yüzden, sentez edilen nesnelerin doğasında dolaylı olarak vardır. Akıl gibi, Adorno'nun değişmecesi de gücünü, ilgili algının anlık oluşundan alır[2] ve yalıtılmış, bölünmezci (atomistic) bir tarzda anlaşılan bir kültür maddesini – bu ister tek bir yapıt, yeni bir teknik ya da kuram, hatta ayrı bir birim olarak anlaşılan yeni bir hareket kadar geniş bir şey olsun, ister tarihsel continuum'undan ayırılmış bir döneme özgü bir biçem olsun– kendi tarihsel geçmişiyle karşı karşıya koymanın, ancak dural olabilecek bir modelin yapısını sağlama almak demek olacağı çok açıktır.

Böylece üstyapıların tam bir incelenmesi, tarihsel değişmecenin lirik değil de ayrıntılı ve epik oranlarda kurulması, kültürel dönemin bölünmezci doğasını aşmayı gerektirir: Temelde, tek bir romanı onun sosyo-ekonomik geri planıyla karşı karşıya getirmekle, aynı geri planın karşısında görülen romanın *tarihi* arasındaki farktır bu. Aslında, tam bu noktada, biçimin geri planla, noktanın

[2] Ama bu, Adorno'nun yapıtında, birbirinin değişkeni olan ve kusurlu olarak benzeşmiş iki diyalektik düşünce tarzının varlığının kanıtı olarak alınmamalıdır. Tersine, orada nerdeyse fiziksel bir nedenin, söz konusu metnin yapısal kendine özgülüğünü açıkladığı söylenebilir, eksiksiz bir *dipnot*tan ne fazla ne eksik bir şeydir bu: *Philosophie der neuen Musik*'in biçembilimi ve felsefi niteliği olduğu kadar bolluğu da hiçbir zaman "rastlantı" değildir, belirtici bir değeri vardır. Bu bağlamda dipnot, gerçekten de, kendi iç yasaları ve uylaşımlarıyla, onu yöneten daha büyük biçimle olan belirli ilişkisiyle, küçük fakat özerk bir biçim olarak düşünülebilir; bir fabl'dan çıkarılacak ders ya da ondokuzuncu yüzyıl romanı içinde boy atmış çeşitli tipten konu dışı arasözler niteliğinde bir şey. Yukarda ele aldığımız örnekte, lirik bir biçim olarak dipnot Adorno'ya, ana metinde incelenen gerecin karşı konulmaz mantığından bir anlık bir kopma, ayrılma fırsatı sağlar, tarihsel spekülasyonun daha geniş ufuklarına olduğu kadar başka boyutlara, altyapıya dönme fırsatını verir ona. Dipnotun kendi sınırları (kısa olmalı, eksiksiz olmalı), entelektüel enerjilerin serbest kalmasına izin verir, aksi takdirde başıboş dolaşacak olan spekülatif eğilim üzerinde, daha ilerde "tarih kuramları"nın üremesi, çoğalması olarak tanımlayacağımız şey üzerinde kontrol görevi görür. Dolayısıyla, böyle bir dipnot, dizgeli felsefi düşünmenin ve somut görüngülerin deneysel incelemesinin kendi başlarına yanlış olduğu bir anı gösterir; bunların arasından sıkılarak dışarı çıkmış olan canlı düşünce, düzensiz, kesintili varlığını sayfanın dibindeki küçük puntolarla dizilmiş metinde sürdürür.

alanla olan ilişkisi, iki alanın, iki dizinin, iki continuum'un üst üste gelmesine yol açar; nedenselliğin dili, benzeşim ya da aynılık* diline, koşutluk diline yol açar. Mikrokozmosun, kültürel continuum'un kurulması –bu, ister giyim kuşamın ya da dinsel hareketlerin resmi tarihi, biçemsel uylaşımların kaderi olsun, isterse felsefi bir sorun olarak epistemolojinin yükselişi ve düşüşü olsun– yapısı içinde örtük bir karşılaştırma olarak sosyo-ekonomik makrokozmos ya da altyapı ile benzeşimi içerecek, ikincinin terminolojisini çoğu kez bir hayli açımlayıcı yollardan birincinin terminolojisine aktarmamıza izin verecektir. Böylece tinsel bir düzeyde pazarlanabilir bir mal olarak ondokuzuncu yüzyıl romanının, bir "ilkel sermaye birikimi" aşamasının yorumunu bildiği de söylenebilir olur: Scott ile Balzac'ın adları, toplumsal ve öyküsel hammaddenin işlenerek, pazarlanabilir, yani *anlatılabilir* şekil ve biçimlere** dönüştürülmek üzere ilk biriktirimiyle ilişkilendirilebilir.

Aynı zamanda, kültürel olan, ekonomik olandan çok daha az karmaşık olduğuna göre, gerçek olana, küçültülmüş ve basitleştirilmiş bir ölçüde yararlı bir giriş olarak kullanılabilir. Böylece, Engels, Balzac'ın çizdiği Fransız toplumunun tam bir tarihinden, "ekonomik ayrıntılarda bile (örneğin, Devrimden sonra gerçek ve özel mülkiyetin yeniden dağıtılışı) zamanın profesyonel tarihçi, ekonomist ve istatistikçilerinin tümünden daha fazla şey öğrendim"[3] şeklinde söz etmiştir. Gerçekten de, geleneksel olarak, Marksist yazın eleştirisi hem diyalektik yöntemin inceliklerine hem de Marksist sosyal ve ekonomik öğretiye uygun bir giriş sağlamıştır. Fakat çağdaş Marksist yazın eleştirisi, Engels'in içerikten öğrendiğinin, biçimin içersinde de geçerli olduğunu göstermek zorundadır. Bunun için, gerçek olanın şaşırtıcı ve yekpare özünü okumamıza yardım eden şey, onun yansıtılması olarak başlamış olan modeldir.

I.

Bu tür tarihsel modellerin tam ölçekte gösterilmesi için ideal gereç, hiç kuşkusuz, gündelik yaşamdan olabildiğince uzak alan-

* homology (ç.n.)

** shape and form (ç.n.)

[3] Marx-Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin 1953, S.122. (*Sanat ve Edebiyat*, çev. M. Belge, s.49, De Yay. 1971).

lardan çıkarılacaktır: Örneğin, Euklidesci olmayan geometriden, ya da kendi evrenimizin deneysel bir düzeyde tekrar edildiği bilim-kurgunun çeşitli mantıksal dünyalarından. Böylece görsel sanatların tarihinden ya da matematiğin gelişiminden alınacak örnekler, amacımıza, yazın ya da felsefenin daha temsili tarzlarından* daha uygundur. Çünkü sonuncuların diyalektik ele alınışlarında, biçimden içeriğe bir tür kayma olma olasılığı vardır, bu da ortaya konacak yöntembilimsel noktaları bulandırmaktan başka bir işe yaramayacaktır.

Yani bizim yukarda Balzac'ın hammadde ilkel birikimi konusundaki nitelememiz, biçimsel bir düzeyde işlev görmek, biçimsel iki süreç arasındaki koşutluğun altını çizmek amacına yönelikti. Fakat Balzac'ın hammaddesinin, yani içeriğinin, bizim biçimle karşılaştırdığımız o ilkel sermaye birikiminin ta kendisi olması, aradaki benzeşimi karmaşıklaştırıyor; çünkü ilk işlerin ve ilk servetlerin kökenleri, Balzac'ın anlatmak zorunda olduğu ilkörneksel öyküler arasındadır. Dolayısıyla bir model olarak yazın, daha soyut sanatlar kadar amaca uygun değildir; romandaki gelişmelerle koşutluklar, daha sonraki bölümlerde, kendi başlarına tarihsel izdüşümler olmaktan çok, sunulacak merkezi modele *benzeşimler* olarak vurgulanacaktır.

Ama özelleşmiş olan bile bazen gerçekmiş gibi kabul edilir, son derece karmaşık teknikler bile gündelik yaşamın genel ayırdedilemezliği içinde doğal görülebilir. Bunun için de, Adorno'nun tarihsel görüşünün özgünlüğünü eksiksiz değerlendirmek için, bizim gerçek olarak kabul etmeye alışkın olduğumuz toplumsal görüngülerden bazılarına yeni bir alışılmamışlık getirmemiz, örneğin, resmi giysileri içinde, koltuklarında kımıldamaksızın oturan, her biri görünüşte yanındakiyle ilişkisiz, ama aynı zamanda o andaki görsel manzaradan garip şekilde kopmuş, gözleri kimi zaman güçlü bir iç yoğunlaşmada olduğu gibi kapalı, kimi zaman da salonun uzak köşelerini tembel bir dalgınlıkla tarayan sıra sıra insanlara, bir yabancının gözüyle bakmaya çalışmamız gerektiği sonucu ortaya çıkar. Böyle bir seyirci için, bu garip davranış ile, önlerine çekilmiş perdenin arkasında çalan Arap müzisyenlerinde olduğu gibi, bu davranışa bir tür fon sağlar görünen çalgı seslerinin şaşırtıcı dokusu arasında anlamlı bir ilişki olduğu hemen ilk anda anlaşılır değildir. Bizim gerçek olarak kabul ettiğimiz şey, yani konser salonundakileri oraya toplayan olayın, kulaktan giren o ses

*mode (ç.n.)

kalıplarının akışına, sözel olmayan bir gösterge-sisteminin örgütlü ve anlamlı bir biçimde yinelenmesine; bir tür katkısız çalgısal konuşmaya dikkatten ibaret olduğu, dıştan bakan böyle biri için açık değildir.

Çünkü çoksesli Batı müziği, herhangi bir başka kültürde kurumsal bir eşdeğeri olmadığı derecede kesinlikle "doğallık dışı"dır. En karakteristik biçimleriyle Batı müziği, kökleri dinsel törende olsa da, ilk biçimleri, öteki kültürlerin katkısız tek sesli müziği olan danstan ve şarkıdan temelde farklı olmasa da, somut yaşamın ve toplumsal gerçekliğin hâlâ içinde olan müziksel tözün temsili olarak kaldığı, içeriğe benzer bir şeyi hâlâ içinde sakladığı söylenebilecek ilkel müzik etkinlikleriyle olan bağlarını koparmıştır. Arada yalnızca bir derece farkı yoktur artık; daha çok, eski işlevsel müzikle, kendine özgü bir özerklik geliştirmiş, başlı başına bir olay statüsü kazanmış olan ve bu olaya katılanlardan, on beş yirmi dakikalık bu gerçek hareketsizlik süresince gerçek bir şey oluyor inancıyla, daha önce hiçbir zaman kullanılmamış uyanık fakat sözsüz bir zihinsel yetiyi çalıştırırken diğer etkinliklerini askıya almalarını isteyen bu müzik arasında tür bakımından mutlak bir farklılık vardır. Sanki yeni bir duygu icat edilmiş (çünkü matematik dili sıradan dilden ne kadar ayrıysa, bu tür dinlemeyi belirleyen etkin, yorumlayıcı yoğunlaşma da sıradan dinlemeden o kadar ayrıdır), yeni bir organ geliştirilmiş, yeni tip bir algılama oluşmuş gibidir. Özellikle dikkate değer olan şey, bu tür yeni algılamanın oluşturulduğu gereçlerin yetersizliğidir; çünkü kulak, duyuların en eski olanıdır, çalgı sesleri ise sözcüklerden ve görsel simgelerden çok daha soyut ve anlatımdan yoksundur. Ama diyalektik süreci karakterize eden o paradoksal tersine dönüşlerden biri olarak, sanatların bu en karmaşık olanının gelişimini belirleyen, yine de bu ilkel, *gerileyen* çıkış noktasıdır.

Son olarak, Batı müziği, doğal değil tarihsel olduğuna, gelişimi kendi kültürümüzün tarihine ve gelişimine kuvvetle bağlı olduğuna göre, onun da ölümlü olduğunu; gerçek bir etkinlik gibi ölmek, amacına hizmet ettikten, bir zamanlar cevap verdiği toplumsal gereksinim ortadan kalktıktan sonra yok olmak tohumunu içinde taşıdığını görmemiz gerekir. Klasik plakların üretiminin bugün büyük bir iş alanı durumuna gelmiş olması, Batı müziğinin altın çağı ile, nüfusunun büyük bir çoğunluğu müzik icra eden, müziği günümüzün edilgin tüketicilerden nitelikçe farklı bir tarzda içten bilen bir Orta Avrupa arasındaki o eşsiz ilişkiyi gözden

yitirmemize neden olmamalıdır. Tıpkı mektup, roman gibi bir yazın türünün, mektup yazmanın artık önemli bir günlük etkinlik ve kurumsallaşmış bir iletişim biçimi olmaktan çıktığı bir dönemde varlık nedenini ve dilbilimsel olduğu kadar toplumsal temelini de yitirişi gibi. Yine aynı şekilde, lirik şiirin bazı tiplerinin, karşılıklı konuşmanın ve sözel anlatımın renksiz ve cansız olduğu, güzel konuşma ya da mecaz gibi ikiz yüceltme biçimlerine karşı yeteneksiz kültürlerde ortadan kalkmakta oluşu gibi.

Böylece Batı müziği daha başlangıçta kendisini, bir bütün olarak kültürle arasına bir çizgi çekip ayırmış olmakla, dönemin gündelik toplumsal yaşamından uzak bir yerde, nerdeyse ona koşut olarak gelişen, kendi kendine yeten ve özerk bir alan kurmuş oluyor. Müzik bu yolla kendine özgü bir içsel tarih kazanmış olmakla kalmıyor, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik makrokozmosun bütün yapılarını ve düzeylerini daha küçük bir ölçekte kopyalamaya başlıyor, kendi iç diyalektiğini, kendi üretici ve tüketicilerini, kendi altyapısını göz önüne sermiş de oluyor.

Örneğin, daha geniş iş ve sanayi dünyasında olduğu gibi, müzik tarihinin mühendislik boyutu diye adlandırılabilecek ufacık bir buluşlar ve makineler tarihi buluyoruz onda. Bir bütün olarak tarih dünyası içindeki (sanayi devrimi) teknolojik eşdeğerleri (buharlı motor) gibi, yapıtların ve biçimlerin gelişmesiyle aynı belirsiz neden ve sonuç ilişkisi içinde duran, müzik aletlerinin tarihidir bu. Tarih sahnesine bir tür simgesel uygunlukla çıkarlar: "Kemanın yeni duygulu tonunun Descartes çağının büyük yenilikleri arasında sayılması boşuna değildir."[4] Gerçekten de, uzun saygınlık dönemi boyunca keman, felsefi düşünce aşamasında bireysel öznelliğin ortaya çıkışıyla bu yakın özdeşliği korur. Lirik ana temanın coşkularının ve isteklerinin dile getirilmesi için ayrıcalıklı bir araç olarak kalır; bir araya toplanmış orkestra yaylıları, öteki biçimlerde, geleneksel olarak öznel duygunun, ve nesnel evrenin gerekliliklerî karşısında protestonun yükselişini temsil ederken, *Bildungsroman*'a çok benzeyen keman konçertosu, tek tek lirik epik konuşmaların* taşıyıcısı olarak kalır. Aynı nedenle, besteciler çınlayan keman sesini bastırmaya ve yaylılar olmaksızın orkestralamaya ya da yaylı sazı çekmeli, nerdeyse vurmalı bir alete dönüştürmeye ("çirkin" pizzikatolarda, Schoenberg'in tıngırdatmalarında ve "gizemli" falsetto efektlerinde olduğu gibi) başlayınca, kemanın

[4] T.W.Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, s. 8.

* heroics (ç.n.)

başına gelen, bireyseli ezen şeyi dile getirmeye, bireysel bir üzüntünün duygusallaştırılmasından, yeni, bireysel ötesi bir çerçeveye geçmeye olan kararlılığın bir göstergesi olarak alınacaktır.

Buna benzer bir şekilde, saksofonun, kitlelerin eski folk sanatının yerini alan ticari müzikte yükselişinin simgesel değeri vardır: Çünkü saksofonla birlikte, yerinde ileri geri salınım demek olan titreşim, modern çağda öznel heyecanın bir cisimleşmesi olarak kemanın kanatlanarak yükselişinin yerine geçer; ve salt borular ve kapaklardan çıkan, ama "pirinç nefesliler ile tahta nefesliler arasında aracılık ettiği ölçüde" ("edim tarzında tahta nefesli olarak kalırken maddesi yönünden pirinç nefeslilerle ilişkili olduğu için")[5] "cinsel bakımdan kararsız" olan madeni bir ses, daha yeni olan, yaşamı ancak taklit edebilirken, yaşamı dile getiren eski aletin canlı sıcaklığının yerini alır.

Müzik biçimleri nasıl dinleyicilerine yanıt olarak evrim geçiriyorsa (kilise ve salon müziğinin yerini adım adım orta sınıf seyirlik biçimleri alıyor), icracılarının değişen toplumsal işlevlerinden de etkilenirler. Kendisi büyük bir yönetmen olan Wagner, ilk kez, virtüoz yönetmenin rolünün öngörüldüğü ve partiturun yapısına yerleştirildiği bir müzik besteleme işini yüklenir. Dinleyici kitleleri, parlamento demagogluğunda olduğu gibi, nerdeyse bir tür hipnozla büyülenmişlik içinde kendisini yönetmene teslim eder. Dinleme nitelikleri bozulur; muzaffer orta sınıfın daha önceki kuşaklarının sanat pratiklerine getirmiş oldukları yargı özerkliğini ve yoğunlaşma gücünü yitirirler. Böylece, bir Beethoven sonatı gibi baştan sona düzenle örülmüş herhangi bir şeyi giderek izleyemez olurlar; Wagner onlara, temanın ve zaman içinde onun gelişimi ve çözülümü ile birlikte varyasyonların yerine, daha işlenmemiş, kavranması daha kolay bir şey sunar: Yönetmenin, dinleyicinin yararına diktatörce el kol hareketleriyle "sadık bir biçimde" altını çizdiği, reklam savsözlerinden hiç de farklı olmayan, kolay tanınabilen temaların yinelenişidir bu.

Aynı zamanda, leitmotifin gelişimi, müzik geleneğinin kendisinin özerk diyalektiğine göre, müzik yasalarının ve müziğin hammaddesi içinde var olan olanakların o yavaş ortaya çıkışındaki aşamalardan biri olarak, anlaşılmalıdır. Bu görüş açısından, katılığı ve gelişmeyen karakteri ile Wagneryen temanın, bağlamlarından işlevsel olarak ayırılamayan Beethoven temalarından bir gerileme olarak görülmesi gerekir. Müzik için "açımlama sapkınlığı"

[5] T.W.Adorno, *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, s. 123.

diye bir şey varsa –ezginin ya da temanın var oluş nedenini içinde bulduğu bir dokudan kaba bir biçimde burkulup kopartılmasında olduğu gibi–, o zaman böyle bir uygulamanın ilk uyaranını, tek tek dinleyicinin gelip geçici isteğinden ya da alışılmış bilgisizliğinden çok yapıtın kendi yapısındaki biçim ve içerik arasındaki daha derin eşitlikte –ya da yarılmada– bulduğunu eklemek gerekir.

Beethoven için sonat, müziksel özdeşlik ve müziksel değişiklik sorununa karmaşık bir çözümü temsil ediyordu. Biçimin özellikleri –(çıkış noktasına bu kez bir tür kesinlikle dönebilmesi için) temanın en uzak ve en umulmadık ses perdelerine gönderilmesi, (kendisiyle eşdeşliğini daha bir gösterebilsin diye) varyasyondan varyasyona yapılmış ustaca başkalaşımlar– tonal sistemin kuruluşunun kendisiyle uygunluk halindedir, çünkü bunlar, apaçık bir yasa olarak tonaliteyi dinleyenler, biçim yoluyla yeniden doğrulamadan önce, somut bir yeniden yasalaşma demektir.

Wagner içinse sorun, eski anlamda değiştirilemeyen leitmotifler arasında bir ilişki kurma sorunudur, çünkü şimdi değişmezlik öğesi, kompozisyonun temel anahtarından çok leitmotiftir. Şunu da belirtmek gerek; anlatım, bir yandan Wagner'in tarihsel duruma göre özgürlüğünü tanımlarken, diyalektik sürecin özünü sabitleştirir. Wagner, dural tekrar gibi eski, modası geçmiş ve sıkıcı bir olayla baş edebilecek yapısal bir ilke kurmak üzere, gelecekteki en ileri ve en gelişmeci müzik tekniklerinin tohumlarını içinde taşıyan bir şey icat etmek zorunda hisseder kendini. Elbette, Wagneryen orkestranın sert dikey sonoritesinin, çeşitli leitmotifleri birbirinden ayırarak yarım tonların üstüne ve altına yaklaştığı böyle bir tarzın, sonunda sonat formunu ve onun dayandığı tonaliteyi bütünüyle ortadan kaldırması gerekecektir. Ama aynı zamanda bu yeni *kromatizm*, atonalliğin bile ötesinde, on iki tonluk dizinin gelecekteki yeniden dizgeleştirilmesine doğru yönelir, dolayısıyla da, tarihsel olarak yeni olanın belli bir durumun ve anın çelişkilerinden ortaya çıkacağı şeklinde bir ibret dersi olarak; diyalektik çözümlemelerde, *ilerleyen* ve *gerileyen* gibi terimlerin işlevinin bir örneği olarak iş görebilir; bu yolla, belli bir karmaşanın öğeleri, onları ancak ayrılmazlıkları içinde daha kesin bir şekilde yeniden tanıyabilmek ve tarihsel continuum içinde belli bir anın yerinin ayırıcı bir algılamasını olanaklı kılabilmek üzere birbirinden ayırt edilebilir.

Bu yüzden, Wagneryen kromatizm buluşu, bir özerk dizge içindeki gelişmenin bir örneği olarak, sosyo-ekonomik tarihin makrokozmosunda bulmayı umabileceğimiz değişikliklerin kü-

çük ölçekte bir modelini sunar bize. Örneğin, ondokuzuncu yüzyıl Almanya'sının ekonomik bakımdan geriliğinin, 1848 Devrimi sonucu ortaya çıkan parlamenter yönetimi geliştirme girişimlerinin başarıya ulaşmamasından sorumlu olduğu ve Alman milliyetçiliği ile orta sınıfların daha ilerici Batı tipi demokratik emelleri arasındaki o kötü ve kaçınılmaz ayrılışa yol açtığı gerçeği. Böylece sosyo-ekonomik gerilik baskıcı politik düzen sonucunu vermişti; ama bu baskıcı düzen sanayi gelişimini başka yerlerdeki parlamenter düzenlerden çok daha etkin bir biçimde harekete geçirebildiği içindir ki, başlangıçtaki gerilik diyalektik bir sıçramayla sonuçlanır, bu da Almanya'yı ondokuzuncu yüzyılın sonunda üretimde en büyük rakibiyle aynı düzeye, Avrupa'daki en yeni sanayi donanımına sahip duruma getirir.

Altyapıda elde edilen şeyse, öteki sanatlardaki gelişmeler için de bir benzeşme meydana getirir. Roman tarihinden Proust örneğini aşağı yukarı rastgele seçiyorum; bu örnekte, bir söylem tarzı olarak başlangıçta denemenin yeğlenmesi, düzenlemede beklenmeyen bir yenilik meydana getirmek için, şimdiki zamanın varoluşsal bir yaşantısı olarak uzun, dural sahneye bir ilk yatkınlıkla birleşir. Çünkü Proust alışılmış sahnesini öyle bir noktaya kadar uzatır ki, orada deneme biçemindeki konu dışı sözler ve söylevler, uzun bir öğle sonu kabulü sırasında konunun ya da konuşulan kişinin değişmesiyle ortaya çıkabilecek küçük kesilmelerle, birbiri ardından araya sokulabilir. Bu arada, alabildiğine geniş sahneler, *konu* tarafından, denemenin kendi konusunu seçişindeki aynı durallıkla yeniden birbirine bağlanır; günün saatları aracılığıyla, bir trendeki duruşlarla, ya da en sonunda, Swann ve Guermantes tarzlarının coğrafik eşdeşliğiyle. Ama Proustçu imgelemdeki öykü anlatma *yetersizliği*'nin daha baştan belirlediği bu daha çok dural düzenlemenin sonucu, zamanın geçişi, daha önce alışılmış çizgisel anlatıda olanaklı olandan daha karmaşık bir hale gelir.

Bu yüzden, Adorno için sanatçıların adları, biçim tarihinde sayısız duraklardır; durumla buluş arasında, çelişkiyle yeni çelişkilerin ortaya çıktığı kesin kararlılık arasında yaşanmış sayısız birleşmelerdir. Modern tarihin hareketinin eksiksiz bir görünüşü, içinden Beethoven'den Schoenberg'e ve Stravinski'ye müziğin ilerlemesini seyrettiğimiz mercekler içine örtük olarak yerleştirilir. Özellikle, bu son iki figür, Adorno için, örnek alınacak ilkörneksel bir zıtlığı gösterir, yirminci yüzyıl yaratısının ikiz simgesel olanağıdır bunlar –gerçekten de, sanatın üzerinde ve ötesinde, bundan

böyle totaliter bir evrende düşünceye ve eyleme kalan seçeneklerin prototipleridirler. Biz de bu yüzden, bu iki figür üzerine, *Yeni Müziğin Felsefesi* başlıklı yetkin ve ufuk açıcı incelemesine dönüyoruz şimdi.

II

Romantizmden ve iktidarın orta sınıf tarafından ele geçirilişinden bu yana sanatlardaki değişim temposunun giderek hızlanmasının, artistik süreç içinde yeninin işlevsel değerinde bir değişikliği zorunlu kıldığına çoğu kez değinilmiştir.[6] Yeniliğin artık nispeten ikincil ve *doğal* bir yan ürün değil, başlı başına peşine düşülmesi gereken bir sonuç olduğu düşünülmektedir artık. Bugün geçmişin yeniliklerinin bilinmesi, tek tek yapıtların yapımı için yeni bir tür uyartı sağlar; öyle ki, Schoenberg'inki gibi teknik devrimlerin bundan böyle iki düzeyde yorumlanması gerekmektedir: yalnızca, müzik tarihinin bütününü karakterize eden tedrici ve özerk materyel gelişiminde bir başka durak olarak değil, aynı zamanda ve her şeyden önce, özellikle çağdaş bir görüngüden alınacak bir ibret dersi olarak –sırf biçimsel buluş yoluyla tarihin kendisinin geleceğine doğru yolunuzu bulma girişimi.

Bu yüzden, müziksel sesin evrimi, önce, genel olarak, sanki kendilerine özgü içsel yaşamları olan, olgunluğa eriştikleri anı bilen, ve güçsüzlüğe, en sonunda da bir tür doğal ölüme uğrayan müziksel etkilerin eskimesi zemininde anlaşılabilir. Örneğin, bugün herkesçe bilinen üçlü akort, ilk dinleyenlerin kulağını bir daha hiçbir zaman ulaşamayacağı bir şiddetle çarptı; bizim içinse, başlangıçta çoksesli bir dizge bağlamında ve tonal uyumun ona karşı bir zaferi olarak işitilen bu türlü sesler, bundan sonra, uyum davasını kazanalı çok olmuş, başlangıçtaki ataklıkları ne zamandır sıradan şeyler haline gelmiş bir dünyada yavan bir konsonanstan başka bir şey değildir.

Buna çok benzer bir biçimde, yazı tarihinde ilerleme gibi bir şeyden söz edebiliriz: Fakat, sırf belli bir tarihsel çevrenin doymuş olduğu sözcük sayısı ile ölçülebilecek, bireysel biçemde yenilik konusu olmaktan çok okur kitlesinin alışkanlıkları konusu olan bir şeydir bu. Örneğin, birkaç yalın ismin ve basit adın, en aza indirgenmiş bir tanımlamanın, daha önceki yüzyılların okuyucuları

[6] Örneğin bkz., Renato Poggioli'nin *Theory of the Avant-Garde*, Cambridge Mass., 1968).

için anlamlı bir değer taşıdığı, zamanımızın karakteristiği olan dille fazla içli dışlı olma nedeniyle artık bu değere sahip olmadıkları açıktır. Örneğin biçem, aynı şeyi söylemek gücünü sürdürebilmek için her gün daha karmaşık mekanizmalar geliştiren Kızıl Kraliçeye benzer; geç kapitalizmin ticaret evrenindeyse, ciddi yazar, okuyucunun somut hakkındaki uyuşmuş duygusunu, dilsel sarsmalar yoluyla, fazla tanış olunmuş şeyleri yeniden kurarak ya da tek başına bir tür kesik kesik *adlandırılmamış* yoğunluğu barındıran fizyolojik şeylerin daha derin tabakalarına çağırarak yeniden uyandırmak zorundadır.

Müzik alanında, elbette, belirli bir tarihsel anda etkilerin yoğunluğu sorunu olumlu ya da olumsuz terimlerle tanımlanabilir, çünkü belli bir konsonans* dizgesinin devam eden değeri, aynı dizge içinde geçerli olan disonansların** etkileriyle de uyuşma halindedir. Ama, Adorno'nun bize gösterdiği gibi, bu etkiler eşyanın müziksel tabiatını büyük ölçüde aşarlar, o derecede ki, bu haliyle disonans simgesel bir toplumsal değere sahip olur: "bilinçdışı kavramının, bütün orta sınıf oranı tarihinde oynadığı role benzetilebilir bu." Dolayısıyla konsonantın aşılması, "ta başından beri düzen tabusuna feda edilmek zorunda kalınmış olan her şeyin kılık değiştirmiş temsili olarak işlev görür. Sansür edilmiş içgüdüsel dürtünün yerini tutar, ve zorla feragat karşısında yakılan ağıtta, gerilim olarak, bir libido anını da içerir."[7] Örneğin Wagneryen küçük yedili, başlangıcında, dindirilmemiş acıyı ve cinsel özlemi, donuk düzen içinde yutulmaya karşı çıkış kadar en son kurtuluş arzusunu da dile getiriyordu; fakat yıllar geçip de alışıldıkça ve katlanılabilir hale geldiği için, bugün yalnızca, duygu ya da coşkunluğa bir nokta işareti, somut bir olumsuzlama yaşantısından çok bir tarz yerine geçiyor.

Bastırılmış gerecin bu türlü emilişi ve rahatlatılması, her zaman sanatın toplumsal işlevlerinden biri olmuştur, kuşkusuz; ama Wagner'in zamanında, yukarda tanımlanan yenileşmenin rolündeki değişimle ilişkisiz olmayan bir başkalaşıma uğrar. Çünkü geçmişte disonans, yalnızca, dayandığı pozitif tonal düzeni olumlamak ve daha güçlü bir şekilde onaylamak üzere var olduğu halde, bugün onun, "kendini-yücelten öznellik" ve "toplumsal örneğe ve onun normatif yasalarına karşı" protesto olarak karakteri, başlı başına bir amaç olma eğilimi gösteriyor. "Şimdi bütün güç, diso-

* uyum-uyumluluk (ç.n.)

** uyumsuz-uyumsuzluk (ç.n.)

7 *Philosophie der neuen Musik*, s. 147.

nansa harcanıyor; örneğin, bireysel çözümler daha da inceliyor, sırf keyfe bağlı dekor ya da onarıcı bildirim oluyor. Gerilim, temel örgütleyici ilke oluyor, o derede ki, olumsuzlamanın olumsuzlanması, her disonansın borcunun tümüyle silinmesi, sınırsız bir kredi sisteminde olduğu gibi sonsuza kadar erteleniyor."[8] Daha sonraki bir bölümde bu görüngünün, Adorno'nun çalışma arkadaşı Herbert Marcuse'un önde gelen kuramcısı olduğu günümüz toplumundaki, olumsuzun o daha kapsamlı bastırılması zeminine karşı görüldüğünü göreceğiz. Bu, yazın alanında en büyük yapıtların giderek antisosyal karakter kazanmasıyla, buna koşut olarak da toplumun, bunların ortaya çıkardığı tepileri emme ve etkisiz bırakma çabasıyla kendini gösteriyor. Örneğin, *Beyond Culture*'da Lionel Trilling, Amerikan üniversitelerince bu tür çağdaş "klasikler"in kurumsallaştırılmasıyla, bu yapıtların kendilerinin derinden yıkıcı ruhu arasındaki, her şeyden önce, bu tür kurumsallaştırmanın reddi ve olumsuzlanmasıyla ortaya çıkan çelişkinin altını çiziyor.

Schoenberg'in yapıtının bu durumdan derin izler taşıması, hem olumlu hem olumsuz şeylerin onda gereğinden fazla yer almış olmasıyla gösterilebilir: Onun dışavurumcu ya da atonal dönemi diye adlandırılabilecek dönemde mutlak özgürlük, armoni sınırlamasından şiddetle kurtuluş; ve yenilenmiş düzen, Schoenberg'in önce ortadan kaldırıp sonra tekrar yerine koyduğu ton düzeninde akla hayale gelebilecek şeylerin çok ötesinde zorlamalar içeren, on iki-ton sisteminin kendini zorla kabul ettiren katılıkları. Yine de, her iki durak, sonunda ancak somut tarihsel durum bağlamında anlaşılabilir. Genel olarak, uygar dünyanın bir ucundan öbürüne, o, değerini yitirmiş ses öğesine ve konserve müziğe* boğazımıza kadar batmış çağdaş dünyada işitmenin gerilemesinin ışığında, algılarımızı, sezgilerimizi onların nesnesi düzeyine ayarlamaya kalkıyoruz, sonuçta bestecinin işlemesi gereken dinleme yeteneğimizde daha da gerileme oluyor.

Böylece bugün işittiğimiz, notaların kendileri değil de yalnızca onların havasıdır, bu da bizim için simgesel bir şey oluyor: Müziğin yatıştırıcı ya da gıcıklayıcı karakteri, onun bungunluğu ya da tatlılığı, alışılagelmiş uygun tepkilerin ortaya çıkışı için bir işaret olarak hissediliyor. Müzik kompozisyonu, müşterinin işitsel olarak sakinleştirildiği, yatıştırıldığı havaalanlarında ya da süpermar-

[8] *Versuch über Wagner*, s. 67.

* canned music (ç.n.)

ketlerde olduğu gibi, sırf psikolojik uyartı ya da koşullanma haline geliyor. Müziğin bu eşliği ayrıca, kafalarımızda ürünlerin reklam edilmesiyle yakın bir biçimde birbirine bağlanmış oluyor ve hem "popüler" hem de "klasik" müzikte, reklam bittikten sonra daha uzun süre bu işlevi görmeyi sürdürüyor. Bu noktada sesler besteciyi ya da icracıyı *reklam ediyor* ve o üründen elde edilecek haz için göstergeler yerine geçiyor, öyle ki, sanat yapıtı genel olarak tüketicinin satın aldığı mal derekesine düşüyor. Bu bakımdan müziğin, olay örgüsünü "tüketmemizi" yönlendirme aracı olarak filmlerde oynadığı bilinçdışı rol ile, bir sanat biçimi olarak operada partitura anlatının ilişkisi arasında bir karşılaştırma yapın. Bundan sonra, günümüz ticari bestesinin genellikle yüksek teknik niteliğini anımsadığımızda, böyle bir fon müziğinin, geçmişten miras olarak alınan konser repertuvarı üzerindeki yıkıcı etkisini anlamaya başlarız; bu repertuvarın çok büyük bir kısmı öyle aşındırılmış, içlerindeki canlılık öyle boşaltılmıştır ki, bir zamanlar başka türlü olduğunun farkına bile varmayız.

Dolayısıyla, bu durumda, eski anlamda yeni, yeterli değildir; sanatın, artık yalnızca kuşakların birbiri ardından gelişinden ortaya çıkan beğeni değişikliğiyle değil, fakat kültürümüzün her yüzeyinde artistik tekniklerin yeni bir ticari sömürülüşüyle yoğunlaştırılan ve ikinci güce yükseltilen bir beğeniyle ilgisi vardır. Yeni müzik, eskisinde olduğu gibi, yalnızca işitmemizle değil, fakat aynı zamanda işitmememizle de uzlaşmak zorundadır. Somut müziğin, günlük algısal yaşamımızın bilinçdışı içeriklerini, sanayi kentinin işitilmeyen kulak stresini bilinçli bir algı nesnesine döndürme yollarını arayışı bu yüzdendir. Bu patolojik zihinsel körlük ve duygusuzluk durumunda, sanki algıyı kışkırtmak için yalnızca acı veren, üzüntü veren şeyler kalmışçasına, çağdaş müzikteki genel, kasıtlı "çirkinliğin" nedeni budur.

Dille koşutluk çok açıktır; çağdaş şiirin, dilin maddeselliği ve yoğunluğu üzerinde, saydam bir şey gibi değil de kendi başlarına şeylermiş gibi hissedilen sözcükler üzerinde inatla duruşunun derindeki toplumsal nedenlerini anlamamız için, hızlı okuma merakını, gazete ve reklam sloganlarının alıştığımız bilinçli ya da bilinçdışı yüzeysel sığlığını anımsamak yeter. Aynı şekilde, felsefe alanında, sözüm ona özel dillerin insanın tüylerini diken diken eden jargonu da, reklam elkitaplarının "iyi yazma"nın özü olarak "açıklığı, anlaşılırlığı" öğütlemesine karşı çıkış olarak değerlendirilecektir: Reklam metinleri, okuru daha önceden algılanmış fikirle-

rini atlayıp geçmeye sıkıştırırken, felsefedeki güçlük, kafanın gerçek şeyler düşünmek için gösterilmesi gereken çabanın göstergesi olarak kayda düşülmektedir.

Etkilenen yalnızca işitmemiz değil, aynı zamanda yapıtların kendileridir de. Sanat yapıtı, düzensiz, kesik kesik dikkatimizle, azaltılmış yoğunlaşma yeteneğimizle, unutkanlığımız ve genel dalgınlığımızla sıkı ilişki içinde çarpılmaya uğrar, parçalanır ve fetişleşir. Parça, bütünün yerini almış olur; müziği, düzenlenmiş bir yapı olarak algılama yerine, başka bir şey yaparken, sadece ana ezgileri ve temaları geçerken ayaküstü selamlayarak dinlemekle yetiniriz. Bir zamanlar eksiksiz ve sürekli bir söylem olan şey, harcıalem tematik şarkıların, konuşmadaki klişeler gibi nesnelere ve işaretlere kristalize olmuş motiflerin ara ara aydınlattığı, ayırt edilmesi olanaksız bir bulanıklık haline gelir. Coşkumuz, büyülü bir biçimde bu şeylere harcanır: Bunlar, yapıtın başlangıçtaki bütünsel haliyle hiçbir ilgisi olmayan, fakat daha çok onun parçalanışının ve herhangi bir bütünsel yanıtın yokluğunun yarattığı tamamen öznel bir "pathos"un kaynağıdır. Bunun için de, çağdaş müziğin bu denli ezgisiz, lirizmden bu denli inatla uzak, bireysel öznelliğin yanılsamalarından ve bu öznelliğin dile geleceği şarkıdan bu denli kuşkulu olmasına şaşmamak gerekir.

Schoenberg'in dışavurumcu müziği, işte bu genelde uzamış formun parçalanmasının anıtıdır: Tamamlanmış sanat yapıtı düşüncesine bir tepki, kendinden ve kendi için var olan, kendi kendine yeten başyapıt olanağının reddi. Bir bütün olarak biçimin kompozisyon değerinin kaybolmasıyla, yapıtın yüzeyi paramparça olur, kırılmamış ve benzeşik bir görünüş (*Schein*) göstermez artık, sanki dünyanın üzerinde, ona karşı eksiksiz ve askıda duramaz artık, daha çok diğerleri arasında bir nesne haline gelerek onun içine yuvarlanır. Böylece müzik yapıtı en temel önkoşulunu, temaların kendilerine ait bir öğe içindeymiş gibi yaşadıkları, kendi iç yasalarına göre birbiriyle tam bir etkileşim içinde, estetikçe *Spiel* olarak bilinen bütün biçimsel sonuçlardan ağır ağır çıkarak gelişebildikleri özerk zamanı yitirir. Tonal çerçevenin parçalanması, tek tek notaları, daha önce kendilerine anlam vermiş olan şeyden özgür kılar; çünkü konuşmadaki sesbirim* gibi temelde belli bir niteliği ve göstericiliği olmayan bir öğe olan nota, bir amaç olarak işlevsel değerini –ister konsonans ister disonans olarak, belli bir ses perdesinde sürme ya da yeni bir perdeye doğru geçiş olarak– bütünüy-

* phoneme (ç.n.)

le sistemin kendisinden alıyordu. Böylece tonalitede, zihin, bir tür müziksel geçmiş ve geleceği bir arada tutuyordu, oysa yeni atonal dünyada nota, ancak şimdiki zaman içinde bir müzik cümlesinin parçası ve bölümü olduğu sürece vardır. Yeni biçim, belli bir anda kendisini oluşturan öğelerin tümüyle nerdeyse fiziksel bir temas halinde kalmak zorundadır: atonalite bir tür müziksel adcılıktır.*

Dolayısıyla şimdi parça bütün, temalarsa müziğin kendisi olmuştur, onlar bitince o da biter; öyle ki, yapıtlar korkutucu biçimde küçülür ve Opus 23'ü yapan, her biri ufacık bir nota sayfasına sığdırılmış devrimci piyano parçaları, birkaçar saniye sürer. (Ve bu bağlamda, bundan sonraki adım, tek tek notalar ve arkasından sessizlik olacak gibi görünüyor: Böylece Webern, Schoenberg'in ilk zamanlarındaki bu eğilimin mantıksal tamamlanması olarak görülebilir.) Dışavurumculuk terimi buradan geliyor, çünkü kullanılan motifler, yapıtın kendisinin daha geniş ilişkiler dizgesi içersinde artık biçimsel bir doğrulanma bulamıyorsa, şöyle ya da böyle *kendi kendilerini doğrulayıcı* olmak zorundadırlar: Katıksız dışavurum, bir çığlık kadar özerk ve anlaşılır, aklın tek bir düşünceyi bir arada tutma kapasitesinin sınırlarıyla bağlı bir an. Böyle bir durum hem dinleyici hem de besteci üzerine yeni bir baskı getirir. Çünkü bu yapıtlardan her biri müziğin tamamını kendi içinde yeniden icat eder; her bir tümcesi, kendisini yönetecek yeni bir gramerin hemen o anda yeniden yaratılmasını gerektiren bir konuşma gibi.

Biçim için ileri sürülen şey içerik düzeyinde de görülür durumdadır. Schoenberg'in erken müziğinin en çarpıcı özelliklerinden biri, hiç kuşkusuz, döneminin öteki Avusturyalı sanatçılarıyla paylaştığı, ve dünyasını Freud'un dünyasına o kadar derinden yakın gösteren o *fin de siécle* nevroz biçemidir. *Verklaerte Nacht* ya da *Gurre-Lieder*'in hafifçe gizli cinsel özlemi, tek kişilik dişi histerisi draması (*Erwartung*) yavaş yavaş yeni bir bilinçdışı materyal seline götürür. "Artık tutkuların yansılaması** değildir bu, daha çok bilinçdışından gelen bedensel tepilerin müziksel ortamı yoluyla, biçimin yasaklarına saldıran şok ve travmaların gizlenmemiş tesciliidir, çünkü bunlar, bu türlü tepileri mantıklı kılmak ve imgelere dönüştürmek için onlar üzerine kendi sansürünü koymaya çalışır. Yani Schoenberg'in biçimsel yenilikleri dışa vurulan şeylerdeki değişikliklerle yakından ilişkiliydi ve bunların yeni gerçekliğinin

* nominalism (ç.n.)
** mimesis (ç.n.)

bilince işlemesine yardım ediyordu. İlk atonal yapıtlar, psikanalizdeki düş transkripleri gibi transkriplerdir... Bununla birlikte, anlatımda böyle bir devrimin açtığı yaralar, ilkel benliğin gizli ajanları olarak hem resimde hem müzikte sanatçının bilinçli istencine direnen o kusurlar, lekelerdir, yüzeyi sakatlar ve daha sonraki bilinçli düzeltmeyle, peri masallarındaki kan lekeleri kadar temizlenebilirler ancak. Gerçek acı onları sanat yapıtında, onun özerkliğini artık tanımayan bir işaret olarak geride bırakmıştır."[9]

Böylece anlatımcı dönem süresince sanat yapıtı, tanıklık ve belirti durumuna, çizelgeler, grafikler, röntgen filmleri durumuna indirgenmiş gibi görünecektir. Ama ya Freudçu hammaddenin kendisi (bugün kuramın ya da bilimsel varsayımın öğeleri olarak değil de, daha çok kendi başına kendine özgü tipten bir içerik olarak düşünülen: düşler, dil sürçmeleri, düşkünlük*, Oedipal durum, ölüm arzusu) daha geniş bir tarihsel dönüşümün bir işaret ve belirtisinden başka bir şey değil idiyse? Bu bağlamda, zihnin işlevlerine ilişkin Freudçu topoloji, yeni tipten bir alegorik görüşün dönüşü, özerk öznenin, Batılı orta-sınıf toplumunda cogitonun ya da kendi kendini yöneten bilincin dağılması olarak görülebilir. Bugün böyle karakteristik Freudçu görüngüler artık insanlık tarihi boyunca Freud tarafından keşfedilmelerini ve açıklanmalarını bekleyen sürekli zihinsel işlevler olarak görülmüyor, daha çok Freud'un aynı zamanda çağdaşı ve kuramcısı olduğu yeni olaylar *olarak* görülüyor. Gerçekten de, bunlar toplumsal ilişkilerin giderek yabancılaşmasını, özerk ve kendi kendilerini düzenleyen mekanizmalara dönüşünü belirliyor: Buna göre birey ya da bağımsız kişilik, ağır ağır, bir bütünü oluşturan parçalardan birine, sanki bir gerginlikler ve yasaklar yuvasına, sistemin kendisinin bütün düzeylerinden gelen emirleri, uyarmaları alan bir aygıta indirgenmiştir. Daha önceki özne artık düşünmez, "düşünülür", onun orta-sınıf felsefesinde bir zamanlar akıl kavramını karşılayan bilinçli yaşantısı, yavaş yavaş kendisi dışındaki bölgelerden –ister dürtülerde, bedensel ve ruhsal otomotizmlerde olduğu gibi içerden ve "aşağıdan", isterse birbirine kenetli her türden toplumsal kurumların dış çevrelerinden– gelen sinyalleri bir kaydetme konusu haline gelir. Aynı zamanda, egonun hâlâ yaşayan kalıntısı, şimdi, kendisinin devam eden merkezlik yanılsamasının esiri olur: Artık "kendinde" olmayan şey "kendisi için" var olmaya devam eder, ve özne, yanlış bir

[9] *Philosophie der neuen Musik*, s. 42-43.

* fixation (ç.n.)

biçimde kendi iç monadik yaşantısı ile bireysel yaşantısının ufku dışındaki mekanizmalar yoluyla onu belirleyen ve yöneten tamamen dışsal koşullar (ekonomik, tarihsel, toplumsal) ağı arasında bir uygunluk olduğunu varsaymayı sürdürür.

(Kuşkusuz, tam bu noktada, bireysel ve toplumsal boyutlar arasında anlamlı bir özdeşlik olarak roman, bir biçim olarak dikiş yerlerinden ayrılmaya başlar. Bireysel yaşantı artık toplumsal gerçeklikle çakışmadığına göre, roman ikiz olumsallıklarca tehdit edilir. Tamamen varoluşsal olana, öznellik gerçeğine bağlı kalırsa, tek olgu hikâyesinin bütün geçerliliğine karşın, genelleştirilemez psikolojik gözleme dönüşme tehlikesi altına girer. Öte yandan, toplumsal alanın nesnel yapısına egemen olmaya kalkışırsa, giderek, somut yaşantıdan çok soyut bilgi kategorileri tarafından yönetilmeye ve sonuçta tez ve açıklama, hipotez ve örnek düzeyine batmaya doğru gider.)

Ama atonalite, çağdaş toplumda ussal denetim kaybına ne kadar tanıklık ederse etsin, yine de yeni bir tür denetimin öğelerini, tarihsel anda henüz belirgin olmayan yeni bir düzenin gereklerini kendi içinde taşır. Çünkü bütünsel özgürlüğe doğru istenç ne olursa olsun, atonal besteci yine de o eskimiş tonalite dünyasında çalışır ve önlemlerini geçmişe bakarak almak zorundadır. Örneğin, eski dinleme alışkanlıklarını yeniden uyandırabilecek türden konsonansdan ya da tonal akorttan kaçınmak, ve müziği gürültü ya da yanlış notalar halinde yeniden düzenlemek zorundadır. Ama tam da bu tehlike, atonalitede yeni bir yasanın ya da düzenin ilk ilkesini uyandırmaya yeter. Çünkü rastlantısal tonal akortlara karşı yasak*, bestecinin, böyle bir ısrarın, sonunda kulak için yeni türden bir tonal merkez yerine geçeceği korkusuyla, bir tek notanın abartılı tekrarından kaçınması gerektiği sonucunu beraberinde getirecektir. Tüm on iki ton sisteminin ufukta belirebilmesi için, böyle bir tekrardan kaçınma sorununu, yalnızca daha biçimsel bir tarzda koymak gerekir. Çünkü sonunda tek mantıksal çözüm, belli bir notayı, skalanın öteki on bir notasının tümüne birer kez dokununcaya kadar tekrarlanmamasıdır, böylece on iki ton "dizi"si doğar ve tonalitenin yerini alır. Bundan sonra, her yapıt bir ses perdesinde** değil, belli ve tek bir dizi*** içinde, ya da ıskalanın, yalnızca onun için tasarlanmış tüm on iki notasının düzenlemesi "içinde" beste-

* tabu
** key (ç.n.)
***row (ç.n.)

lenmiş olacaktır, öyle ki, on iki ton yapıtı, bir anlamda, bir tek diziyi tema olarak alan sınırsız bir temadan ve çeşitlemelerden, aynı on iki notalık serinin, bu kez ya yatay ya da düşey boyutta birbiri ardından tekrarlanmasından "başka bir şey" değildir.

Çünkü bu yeni sistem müzikte, en eski ve en temel çelişkilerden birini; bir yandan, armoni ile kontrpuan arasında, düşey ve yatay arasında, ağır bir orkestral sonoritenin gelenekleri arasındaki çelişkiyi; öte yandan, geriye, fügleri ve kanonlarıyla daha çok arkaik bir polifoniye* çeken çelişkileri ortadan kaldırma erdemini taşımaktadır. Şimdiye kadar, bir tür Gestaltvari karışma ile birbirini izlemiş; dinleyiciyi, ya bölüm içinde seslerin anlık kesişmesi olarak ya da bir akort yapısında armoni düzeylerinin güçlü bir biçimde birbirine sarılması olarak, seslerin belli bir süperpozisyonundaki iki dinleti arasında seçme yapmaya zorlayan, karşılıklı olarak birbirini dıştalayan dikey ve yatay algı tipleri varmış gibidir. Şimdi, Schoenberg'in olgunluk dönemi yapıtlarının kaynaşan dokusunda, bu zıtlık ortadan kaldırılmıştır ve önceleri belki de karmaşık, uzun, son derece eklemli bir tema ya da ezgiye benzemiş olan dizi, aynı zamanda ayrıntılı ve karmaşık bir molekül gibi, partiturun dikey boyutu için yapı taşı görevi de görür.

Böylece on iki ton sistemi, müzik için bir tür birleşik alan kuramı olarak iş görür, armoni bilgisi ile kontrpuan bilgisi bu alan içinde geri ve ileri doğru birbirine çevrilebilir artık. Ve bununla, geçmişten kalan ikilemler de çözülmüş olur: Bundan böyle hiçbir öğe, genel çizem içinde kendi yerini arayacak kadar küçük; hiçbir ayrıntı, kendi niteliklerini kazanmaya ve bir anlam taşımaya zorlanacak kadar önemsiz değildir. Örneğin, çalgılama gibi nispeten geleneksel sorunlar şimdi bir dizgeye bağlanmıştır, öyle ki *Klangfarbenmelodie* (tını rengi ezgisi) kavramında, aletin ses renklerinin belli bir ardıllığı (keman, boru, piyano sırası gibi), bir ezgide notaların ardıllığının işlevsel değerini üzerine alır. Böylece genellikle bütün çağdaş sanatta, öğelerinin tamamının bir tür mutlak *aşırı belirlenmesi*ne doğru, rastlantısallığın ortadan kaldırılmasına doğru olan temel eğilim, müzik alanında tamamlanmış olur, ham gerçekteki mutlak olumsallığın, bundan böyle yapıtın kendi yapısında zorlukla özümsenecek bütün kalıntıların bir tür tümden emilmesidir bu.

(Roman formunda bu evrim, katı ve örnek alınacak bir içsel mantık izler: İlk gerçekçi romanlar kendi olumsal öğelerini –be-

* çokseslilik (ç.n.)

timlemeler, tarihsel zemin, bir sabun yapımcısının ya da bir doktorunki gibi özel bir konunun seçimi– tamamen deneysel nedenlere dayanarak doğrular. Böylesi görüngüler çevremizdeki dünyada zaten vardır, bu yüzden de doğrulanmaya gereksinimleri yoktur. Fakat Zola'yla birlikte bu deneysel, tamamen betimlemeci güdülenime, bastırılmış bir tepinin belirti-oluşturması gibi onun arkasında garip bir biçimde ortaya çıkan bir ikincisi katılır: Kendi kendilerini doğrulayacak içsel anlamları yokmuş gibi görünen bu tür olguları simgelere ya da kabaca maddeleştirilmiş anlam tablolarına dönüştürme eğilimidir bu. Yani, bu deneysel gerçekliğin saf olumsallığını taşıyamayan akıl, sanki bu tür görüngülere, bilinç düzeyinde onlara tanımadığı o bilinçdışı, mitsel, simgesel boyutu veriyormuş gibidir. En sonunda, zamanında çok doğal ve inandırıcı bir yaşam dilimi olarak görülmüş olan Joyce'ın *Ulysses*'iyle birlikte bu tepi, bilinçli bir amaca dönüşmüş, yazınsal gereçlerse, biri nedensel varoluş, ötekiyse on iki ton sisteminin kendisinden farklı olmayan bütünsel ilişki şeması olmak üzere birbirinden ayrı iki düzeyde ikili bir yaşam sürmeye başlamıştır; burada her deneysel olgu bütüne katılır, her bölüm bir temel simgesel karmaşanın egemenliğine girer, yapıtın motifleri karmaşık planlarla ve çapraz göndermelerle..vb. birbirleriyle ilişkilendirilir.)

Dolayısıyla, öznelle nesnelin yarılıp birbirinden ayrıldığı bir durumda, Schoenberg'in özgünlüğü, öznel ve dışavurumcu olanı son sınırına, ikincinin* sinir tablolarının ve travmalarının, yavaş yavaş, kendi iç mantığının baskısı altında, on iki ton sisteminin yeni nesnelliğine, daha bütünsel düzenine doğru yön değiştirdiği bir noktaya itemesindeydi. Bu çözümün özgünlüğü, çağdaş ikilemin öteki, *nesnel* kutbundan yola çıktığı düşünülebilecek olan Stravinski'ninki gibi tamamen zıt bir çözüm karşısında daha iyi değerlendirilebilir.

Çünkü Stravinski'nin çalıştığı zaten ayrıcalıklı form olan bale, başka türlü temsili olmayan bir ortam içersinde içerikle form arasında, çağdaşı olduğu "program müziği"nden** çok daha kesinlikle, yeniden bir tür uzaklık keşfeden bir tür uygulamalı müzik olarak görülebilir. Bu nedenle, saf müziğin karşılaştığı ve Schoenberg'in yukarda anlatıldığı biçimde çözdüğü kendini-doğrulama ve kendini-belirleme gibi sorunlardan kaçınılabilir. Çünkü bunun müziksel pratiği, görsel tablo tarafından ve onu onaylayan ve so-

* nesnel olanın (ç.n.)
** betimlemeli müzik (ç.n.)

nunda ona *eşlik eder* gibi görünen dansçıların bedensel hareketleriyle zaten doğrulanmış gibidir.

Ve bu yapıtların biçiminde meydana gelen şey, içerik düzeyinde, özellikle de Rus balelerinde, yeniden tekrarlanır. Hem *Petruşka* hem de *Bahar Ayini* bireysel öznelliğin insanlıkdışı bir nesnelliğe kurban edilişini dramatize eder; bile isteye yapılmış olan ilkellikleriyse (*Petruşka*'da ya da *Askerin Öyküsü*'ndeki folk kültürüne çağrısıyla, *Bahar Ayini*'ndeki basit, arkaik, nerdeyse prehistorik ritimleriyle) kültürlü dinleyici/seyircilerini geriye, tam bir kitlesel yanıt duygululuğu içinde, anlıkı* bir tür fedaya çağırır. Bu aşırı yapmacık ilkellik ya da müziksel demagoji (Adorno bunu bir olay olarak faşizme benzetecek kadar ileri gider) yapıtların kendi teknikleriyle yazılır, bu da Schoenberg'in tümel organizasyon tekniklerine zıt olarak, bir tür kaba ve kesikli dikeyliği yeğler. Onun törensel vuruşları ve tekrarları, dinleyicinin bedensel tepkilerinin geri dönen şok dalgalarıyla bir sinkop yaratan aralarla ve sessizliklerle bölünür. Schoenberg'in aksine Stravinski, karmaşık öğeleri, çalgıların kendilerinin ayrı renkleri ya da nitelikleri, veya onların tam terslerinin psikolojik etkileri (yüksek ve alçak, içe işleyici ya da kaba) gibi müziksel yapının dışında kategorilere göre düzenler.

Doğrusu, Stravinski, özellikle de ilk balelerin Stravinski'si, Schoenberg'in kendisi gibi etkili ve başta gelen bir müzik olayıdır; fakat her iki bestecinin yeniliklerinin içinden çıktığı tarihsel durumları, özellikle de "Stravinski'nin, o kadar sık ve yanlış bir biçimde vurgulanmış olan "o 'Rusyalı' özelliklerini" karşılaştırmak öğreticidir: "Mussorgski'nin şarkılarının Alman şarkılarından, şiirsel bir *özne* ya da bir kompozisyon bakış açısı taşımamakla ayrıldığı çoğu kez gözlemlenmiştir: Her şiir, opera bestecisinin, aryalarını yaparken ele alışı gibi ele alınır, doğrudan öznel bir anlatım olarak değil, daha çok coşkunun işe karıştığı ne varsa onun nesnelleştirilmesi ve uzaklaştırılması olarak. Sanatçı lirik özneyle rastlaşamaz bir türlü. Öznenin kategorisi, orta sınıf-öncesi-Rusya'sında hiçbir yerde, Batı ülkelerinde olduğu kadar sağlam bir biçimde saptanmamıştır. Örneğin Dostoyevski'nin, egonun kendisinin kimlik yoksunluğundan ortaya çıkan yabancılığı bundan dolayıdır: Karamazov kardeşlerden hiçbiri, Batı yazınındaki anlamda bir 'karakter' değildir. İmdi, bu bireylik-öncesi, geç-kapitalist dönem Stravinski'sine, bireysel öznenin çöküşünü yasallaştırmada

* intellect (ç.n.)

yardımcı olur."[10] Dolayısıyla onun çağdaşlığı bir tür göz yanılmasının, bireycilik öncesi ve sonrasının buluşur gibi göründüğü, ancak yüzeyin altında işler durumda olan daha derin motivasyonlarla birbirinden ayrıldığı bir tarihsel paradoksun sonucudur. Yani, Schoenberg'in dışavurumculuğu, bilinçdışı malzeme için bir şok emici olarak, sonunda onu yenmenin ve biçimin içine özümlemenin bir aracı olarak tasarlandığı halde, Stravinski'nin amacı, bu türlü etkileri, dinleyicisinin sinir uçlarına saldırarak doğrudan ruhsal olaylarmış gibi türetmektir.

Stravinski'nin artistik pratiğinin değeri ve yönü, eninde sonunda, Rusya döneminin ardından gelen uzun neoklasik pastişler dizisiyle belirlenebilir. Çünkü bunlarda müziksel nesnelliğe doğru eğilimin açıkça işler durumda olduğu gözlenebilir: Besteci, çağdaş çağlarda sorunsallaşmış olan kişisel biçemi terk ederek ve müziksel bestenin iç çelişkilerden hâlâ nispeten özgür olduğu bir geçmişten hayaletimsi biçimler canlandıran bir tür esprili biçemsel sahte tavırla, ölmüş bestecilerin taşlaşmış öznelliğinden konuşarak, kendi sesini yadsır. Böylece Stravinski'nin "tarzı", kısır taklitte, müzik üzerine müzik yazmada (birisinin söylediği gibi, yanlış notalarla Palestrina) biter; gerçekten de, olanaksız bir şeyi yapma girişiminde bulunarak, on iki ton nota biçemiyle beste yapar buluruz onu, metafiziksel rakibi Schoenberg'i yeryüzüne inmiş son tanrısı olarak alır. (Yazında böyle pastiş ve parodi kullanmanın kuramsal doğrulanması Thomas Mann tarafından yapılmıştır. Ona göre ölü bir biçem aracılığıyla ironili konuşma eylemi, başka bir durumda olanaksız olan bir söyleme izin verir. Joyce, bir kez daha, –Walter Pater'le dönem benzerlikleri gösteren– türemiş bir kişisel biçemden, *Ulysses*'in çokyönlü pastişleri yoluyla, hem biçemi hem de pastişi aşan ve müzik alanındaki on iki ton sistemi gibi, bireysellik–sonrası bir karakterin gelecekteki dilbilimsel organizasyonunun uzak bir temsili yerine geçebilecek bir şeye doğru örnek bir ilerlemeyi somutlaştırır.)

Bununla birlikte, Adorno'nun, Schoenberg'in son çözümünü zamanla Stravinski'den doğal olarak daha az çelişkili bulduğu da düşünülmemelidir. Schoenberg'in müziğinin iç gerilimi ve otantikliği, onun andaçı olduğu tarihsel zamanı hem yansıtıp hem reddediş tarzının sonucu iken, başka türlü olabilir miydi? Belki de, Adorno'nun, sanat yapıtıyla onun dolaysız tarihsel durumu

[10] *Philosophie der neuen Musik*, s. 134-135.

arasındaki ilişkiye değgin düşüncesi üzerine bir şeyler söylenecek nokta burasıdır; gerçekten de onun burada, ana model üzerinde, birbirini aynı zamanda karşılıklı olarak dışlayan seçenekleri ya da değişmeleri kabul ederek bütün taraflarla birden bahse tutuşmuş olduğu görülür. Sanat yapıtı toplumu "yansıtır" ve toplumsalı *reddettiği* ve bireysel öznelliğin, kendisini ezmekle tehdit eden tarihsel güçlerden son sığınağını temsil ettiği ölçüde tarihseldir: Adorno'nun en parlak denemelerinden biri olan "Lirik ve Toplum" üzerine konuşmanın konumu böyledir. Sosyo-ekonomik, yapıtın içinde kazılıdır, ama dışbükeye içbükey olarak, olumluya olumsuz olarak. *Ohne Angst leben*: Adorno için, müziğin en derindeki ve en temel sözverisi, en gerici belirtilerinin bile derinindeki şey budur.

Öte yandan, Schoenberg'in sisteminin boyuna bir "tümel" dizge olarak betimlenmesi, bu yapıtla içinde oluştuğu totaliter dünya arasındaki ilişkinin dikkatle altını çizer. Çünkü on iki ton sistemi içinde etkili bulduğumuz yapıtın tümel düzenlemesine doğru bu itinin, çağdaş dünyanın kendisinin sosyo-ekonomik yapısı içindeki bir nesnel eğilimin belirtisi olduğu daha az gerçek değildir. Gerçekten de, varlık nedenini genel olarak işitmenin değer yitirmesine karşı bir tepkide bulan bu müziğin, aynadaki bir hayalde olduğu gibi, rakibinin bütün güçlü ve zayıf yanlarını, bir tür nokta nokta karşılıklı ilişki halinde geliştirmesi pek şaşırtıcı değildir. Bu görüngünün kendisi bütünüyle toplumsal olduğu ve çağdaş dünyanın ticarileştirilmesiyle uzlaşma halinde olduğu için, çağdaş müzik, katkısız müzik tekniğinin iç mantığından sapmaksızın bir toplumsal savaşımın içine derinden karışmış bulur kendini ve yabancılaşmış toplumun yapısının bir minyatürünü, müzik alanının asal dilinde yeniden üretir.

Yani Schoenberg'in dizgesinin tümel düzenlenme ilkesi, dünyanın kendisinin yeni bir dizgeleştirilişini yansıtır: Totaliter dediğimiz politik düzenlerin kendileri bunun yalnızca bir belirtisidir. Çünkü tekelci ya da post-endüstriyel kapitalizmin daha geç aşamalarında, yalnızca küçük iş birimlerinin çokluğu değil, fakat aynı zamanda dağılım, ve nihayet eski ticari ve kültürel evrenin boşlukta yüzen en son öğeleri de, hepsini emen bir tek düzeneğin içinde özümlenmiştir şimdi. Hükümet, ordu ve adli dallardaki uzantılarıyla birlikte tüm iş dizgesi, varlığını, herhangi bir biyolojik ya da gerçekten toplumsal gereksinmeyi karşılamayan, dahası, büyük kısmıyla birbirinin aynı olan ürünlerin otomatik satışına

bağlamışken, pazarlama psikolojisi onu, düzenin çevresinde döndüğü yapay gereksinmeler uyandırmak üzere, bireysel yaşamın en son kalan özel bölgelerine ulaşarak, dünyayı ele geçirişini tamamlamaya zorlamaktadır artık. Böylece ekonominin tümel örgütlenmesi, kendi insan nüfusunun dilini ve düşüncelerini yabancılaştırmakla, eski özerk öznenin ya da egonun son kalıntısını ortadan kaldırmakla son bulur: Reklam, pazar araştırması, psikolojik deneme ve daha bir yığın gelişmiş mistifikasyon tekniği, şimdi kamunun baştan aşağı *planlanmasını* tamamlar ve eski anlamda öznelliğin ve özel yaşamın kayboluşunu gizlerken, bir yaşam-biçemi hayalini özendirir. Bu arada, özerklik yanılsamaları, zayıflamış doyumları, her gün biraz daha küçülen mutluluk imgeleriyle birlikte öznel olandan geriye kalan, dışardan gelen öneri ile içerden gelen istek arasında bir ayrım yapamaz durumdadır artık, özel olanla kurumsallaşmış olan arasına bir çizgi çekecek güçte değildir, ve dolayısıyla kendini bütünüyle kendi dışından yönetilmeye teslim olmuş bulur.[11]

Eşyaların, insanların ve kolonilerin bir tek pazar-sistemi içinde bu yeni örgütlenmesi, ister Joyce'da, ister Schoenberg'te olsun, sanat yapıtının kendisinin de planlanmasıyla bir kez daha tekrarlanmış olur: Çağdaş sanatçıların, başıboş yüzen olumsallığın son kalıntıları üzerinde kurmaya çalıştığı mutlak bilinçli kontrol, kurumların bu giderek artan özerkliğini, tarihsel anda çevrelerinde işler durumda hissettikleri hem doğanın hem de toplumun bu giderek aratan "fethi"ni yansıtır. O zaman, Adorno'nun, sanatla toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamasının belirsiz olmasında şaşılacak bir şey yoktur. Daha Thomas Mann'ın, kuramsal bölümleri Adorno'dan esinlenmiş olan *Doktor Faustus*'unda bu belirsizliğin altı çizilmişti: Orada, on iki ton bestecisi Leverkühn'ün yaşamı Weimar Almanya'sının parçalanması ve faşizme geçişiyle keskin bir alegorik koşutluk halindeydi. Thomas Mann bununla, bir Wyndham Lewis tarzında, modernizm "bela"sını değil, daha çok modern çağlarda tragedyanın yapısını vurgulamak istiyordu: İnsanın tarihsel belirlenimcilik* tarafından ele geçirilişini; yaşamın ve karşı çıktığı şeyi yansıtmama özgürlüğüne sahip olmayan sanatçı yaratışın üzerinde tarihin dayanılmaz gücünü.

Bu yolla, çağın çelişkileri sanat yapıtının mikro evrenine yeni-

[11] Bu sürecin en kapsamlı betimlemesi için bkz. Paul Baran and Paul Sweezy, *Monopoly Capital*, New York 1966, özellikle, V, X, ve XI. bölümler.

* determinism (ç.n.)

den girer ve onu nihai başarısızlığa mahkûm eder. Böylece insanlık dışı bir biçimde dizgeleşmiş bir toplumun ürünü olan Schoenberg'in dizgesinin kendisi bir deli gömleği, özgürleştirici bir uyluşumdan çok bir sınırlama olur. Gürültü hiçbir zaman tonalitenin yerini tutmaz, yalnızca kendini onu taklit eder duruma koyar ve yeni müzik, yeni biçimler geliştireceği yerde, on iki tonlarda sonatlar bestelemeye döner. Fakat eski biçimler, nesnelerin direnci üzerinde bir utkuyu temsil ediyordu, kendi ham gereçlerindeki bir tür inatçı mantığın sonucu idi: Bu yenilerse, doğadan, post endüstriyel evrenin kendisi kadar uzaktır; maddeleri, plastik kadar önceden biçimlenmiş ve gerçek bir içsel mantıktan yoksundur. Dikeyin yatayla özdeşleşmesine de gerçekten ulaşılmış değildir, ancak amaçlanmıştır. Bunun simgesinin, Berg'in *Lulu*'sunu bir tür boş belirsizlik ya da bütün öğelerin öldürücü bireşimi içinde sonlandıran bütün on iki tonların ağır, hantal akordu olduğu ortaya çıkacaktır.

Son olarak, dinleyicinin işitme yeteneği tümden yeniden yaratılamaz; bütünün ve onun parçalarının eşzamanlılığını somut olarak yaşamak modern çağlarda olanaklı değildir artık. Schoenberg'in bir yapıtının en başarılı dinlenişi, bir bolluk, tamamlanmışlık değil, fakat daha çok bir tür gölge yapıt doğurur: Bütünün, bir şekilde, belli bir anda birbiriyle gerçek bir uyum içinde olmayan somut parçalar üzerinde yüzdüğü; daha işitilmeden yiten ve şimdi'nin ötesine uzanan parçaların, dile getirildikleri fiziksel notalardan ayrıldığı ve bir tür bulanıklık ya da üst üste binen bir hayal gibi onların ötesine yükseldiği bir görsel yanılma: Bütünlüğü, onu daha önce tanımamış bir süre içinde hayal etme girişiminin, bu girişimi daha başından başarısızlığa mahkûm eden koşullar altında çarpıtılmış sonucu.

III

Böylece, içinde çeşitli anların özneyle nesne arasındaki çeşitli olası ilişkilere göre birbirine eklemlendiği böyle bir diyalektik tarihsel değişim görüşü ile, kendisine karşı diğer tarihsel aşamaların değerlendirilip tartıldığı tarihsel bir bolluk ya da tamamlanmışlık anına değgin bir varsayım arasındaki bağlantı üzerinde düşünmeye doğru yavaş yavaş çekilmiş bulunuyoruz. Böyle bir an, tabii her şeyden önce *mantıksal* bir olanaktan başka bir şey değildir: Adorno'nun *Versoehnung* dediği ya da özne ile nesnellik arasındaki,

varoluşla dünya arasındaki, bireysel bilinçle onun ilk olarak içine doğduğu eşyaların ve kurumların dış ağı arasındaki uzlaşma kavramı. Böyle bir mantıksal olasılığın tarihsel zamandizin alanı içine naif düşürülüşü, ancak metafiziksel nostalji ile (düşüşten önceki altın çağ, ilkel insanın mutlu hali) ya da Ütopyacılıkla sonuçlanabilir. Ama yine de daha ince bir tarzda, "tarih kuramları" denilen şeyler sırf böyle bir bolluk anı varsayımı çevresinde toplanma eğilimindedir: Jefferson dönemi Amerika'sını ya da Metafiziksel şairlerin "duyarlık birliği"ni düşünün; ortaçağ ekonomi öğretisinin sevecenliğini ya da kral katilliği veya politik yönden kendi kaderini tayin kasıntısıyla kirlenmemiş bir *ancien régime*'in organik devamlılığını düşünün; Eski Yunan'ın sayısız ideolojik sömürülerinden hiç söz etmeyelim.

Bununla birlikte, özne ile nesne arasında işleyen temel zıtlığın biçim ve içerik terimlerine aktarıldığı kültür alanında, bu tür varsayımlar belki de daha büyük bir geçerliliğe sahiptir, ve her halde daha iyi doğrulanabilir. Çünkü geçmişte herhangi bir belli anda yaşamın somutluğunu yargılayacak durumda değilsek de, en azından biçimin içeriğe yeterliliğini değerlendirebiliriz, ve amaçla aracın uzlaşmasını, her görünen maddenin ne derece biçim, her anlam ya da anlatımın ne derece somut cisimleşme olduğunu ölçebiliriz.

Böylece, Adorno için, Beethoven'in yapıtı, müzik tarihinin daha önceki ya da daha sonraki anlarının mihenk taşına vurulacağı bir tür sabit nokta olarak durmaktadır. Kuşkusuz, bir deha dereceleri sorunu değil, daha çok tarihsel gelişimin kendisinin iç mantığı, biçimsel olanakların bir tür birikimi sorunudur bu: Beethoven bu birikimden yararlanan kişidir, ve bu birikim, tamamlanmamış yönsemelerin tümünün umulmadık bir biçimde sonuçlarına ulaştırılmasını, daha önceki bütün boşlukların doldurulmasını ve müziğin hammaddesi içinde gizli gizilgüçlerin gerçekleştirilmesini aniden mümkün kılar.

Müzik terimleriyle söylersek, Beethoven'in tarihsel fırsatı olan bu biricik uzlaşma, ezgi ve gelişim arasında, öznel duygunun yeni ve daha zengin bir tematik dışavurumu ile onun biçimin içindeki nesnel işleyişi arasında karasız bir denge biçimini alır; bunun onsekizinci yüzyıl müziğinin o nispeten mekanik ve a priori uygulamalı icrasıyla bir ilişkisi yoktur. Çünkü onsekizinci yüzyılın büyük bestecilerinin üretimlerinin büyüklüğü, kısmen, geleceğe aktarabilecekleri nispeten basit icra şema ve formüllerinin bulu-

nuşundan geliyordu. Orkestralama da henüz o kadar karmaşık ve bireysel bir iş olmamıştı: Feodal prensliklerin saray orkestraları, tamamen teknik virtüozite bir yana, daha sonraki orta sınıf sahne orkestrasının saz çeşitliliğine bile sahip değildi henüz. Bütün bu nedenlerden dolayı, onsekizinci yüzyıl bestecilerinin temalarının gerçek bir öznel varlık olgunluğunu kazanmış olduğu söylenemez: Bir Mozart ezgisi henüz kendi kendine yeterli değildir, işlevsel bakımdan kavranmış olarak kalmakta, ayrılmaz bir parçası olduğu biçimden izler taşımaktadır.

Öte yandan, Beethoven'in ezgisi de hiçbir zaman geç ondokuzuncu yüzyılın hiper-öznel bestecilerinin buluşu olan o aşırı özerkliğe ve aşırı olgunlaşmışlık düzeyine ulaşmaz; –ilkörneği Çaykovski olan– bu besteciler için çoksesli çalışma bir çıplak asgariye, temaların işlenişi mekanik ve uyarıcı tekrara indirgenmiştir, yapıtlarında müziksel buluşun ağırlık merkezi yalnızca çalgısal anlatımcılığa ve orkestra renklendirmesine dönüktür.

Bu iki uç arasında duran Beethoven ezgisi, işlevsel ve anlatımcı olanın kısa ömürlü bir bireşimini temsil eder: Bu uzun ve eklemli haliyle, özerkliğin belirişini gösterir, oysa aynı zamanda, uğramak üzere olduğu çokseslilik ya da çeşitlemeyle ilgili gelişmelere dönük olarak zekice kullanılmış ve önceden şekillenmiştir. Buna karşılık, gelişmenin çeşitli alt sesleri hâlâ nispeten bağımsız ve içsel olarak anlamlıdır, geç Romantizminkiler için aynı şey söylenemez; kendilerine ait bireysel ve kişisel bir şeylere sahiptirler, bu da onları kendilerinden önceki müzikteki daha çok şematik ve mekanik eşdeğerlerinden ayırır. Böylece öznellik ve kişisel nitelik, partituru en küçük öğelerine yöneltir, ama bunu nesneli bozarak ve daha sonraki müziğin ezici harmoni ve renk eğilimiyle boğarak değil, nesneli işleyerek, ona yayılıp onu canlandırarak yapar. Ve daha önce de gördüğümüz gibi, parça için gerçek olan şey bir bütün olarak biçim için de geçerlidir, çünkü büyük ölçüde anlamlı bir düzenlemenin kısa ömürlü bir olasılığı olan sonat –zihin somut bir bütünselliği çok kısa bir süre yakalayabilir onda-, gelişiminin, açılımının her anında bütünüyle ortaya çıkar.

Beethoven ve onun Batı müziği tarihinde temsil ettiği şeyin tam bir yazınsal eşdeğeri bulunmasa bile, yazınsal yargılar, sonunda biçim ve içerik hakkında, yukarda tanımlanan varsayımlara dayanır. Örneğin, romanın tarihinde bir Tolstoy'un ayrıcalıklı durumu, daha yakından bakınca, benzer bir temele sahip olduğunu gösterir. Orta sınıf yazınının Rusya'da nispeten geç gelişmesi, on-

dokuzuncu yüzyıl Rus romancısının büyük bir özgürlük içinde olmasını sağlar: Rus temaları alanında her şey yapılmayı beklemektedir; daha önceki romancı kuşaklarının, Balzac ya da Dickens ardıllarının omuzlarına binen raflar dolusu romanın baskısı diye bir şey yoktur onların üzerinde. Ama yine de bu Rus romancıları, tam da bu gecikmişlikleriyle, roman tekniğindeki en gelişmiş, en ince şeylerin –Maupassant ve doğalcılar– çağdaşıdırlar, öyle ki, genel olarak Rus gerçekçi romanı, özel olarak Tolstoy tam gelişmiş olarak doğabilir. Başka yerlerde emek verilerek, çalışarak kazanılmış olan teknik, burada akıcı ve doğal görülebilir; bu da, öznel niyetle, bizim Tolstoy'un adıyla birleştirdiğimiz ve içinde hem toplumsal hem de bireysel yaşantının sanki kendi yaratılarıymış gibi romancının elinden çıktığı, romanın nesnel toplumsal gereci arasındaki garip ve karakteristik uzlaşmayla sonuçlanır.

Olumsuz yargılarımızın diyalektik yapısı daha da belirgindir: Bizim Balzac'ta karşı çıktığımız suratsızlığı ve karikatürü düşünün– yazarın, nesnel toplumsal gereci –karakterler, eşyalar, kurumlar– kendi keyfine göre ve kendi amaçları için bozarak, çarpıtarak alelacele kendi kişisel coşkularına benzetmesi değil de nedir bu? Öte yandan, yapıtın öznel boyutlarının çok sert ve kesin bir baskı altına alınması sonucu ortaya çıkan Flaubert'in çok metalik gevrekliğini düşünün: *Duygusal Eğitim*'de, kahraman, kaydedici bir göz kadar anlamsız bir şeye dönüşür; *Salammbô*'da ise roman, sinematografik fantasmagori derekesine düşer. Henry James'in "yapay" niteliğini düşünün: Anlamlı yarım tümceler arasında o büyük duruşlar; küçük nesnellik alanlarının öznel niyet aşılama çabasıyla, çevresi "gebe" bir sessizlikle sarılı rastgele bir sözcüğün, anlamla uğursuzlaşacak şekilde birbirine yaklaştırılması. Joyce'un bireşiminin kararsızlığını düşünün: Madde bir kez daha ruhla kısa bir süre için uzlaşmış, kentin bütün nesneleri ve tozu toprağı öznellik tarafından canlandırılmış gibi, parlak görünmektedir– dikiş yerlerinin sırıtması dışında; tek tek bölümlerin birbiriyle ilişkisinde bilerek yapılmış keyfi bir şey vardır, bu yeni uzlaşmanın bedeli Schoenberg'in müzikte yaptığı kadar pahalı ödenmiştir. Roman her zaman yazarın ve okurun bilincini bütünüyle nesnel dünyayla uzlaştırma girişimidir; bunun içindir ki, büyük romancılar üzerine yargılarımız onların üzerine değil, yansıttıkları ve yapılarının yargılayıp hakkında hüküm verdiği tarihsel âna düşmektedir.

Dolayısıyla, Beethoven'in yapıtlarının ayrıcalıklı bireşimi-

nin, zamanının toplumsal yapısındaki kendine özgü bir özgürlüğe denk düştüğü konusunda hiç kuşku yok. Gerçekten de, tıpkı nesnel koşullarda olduğu gibi, genişleyen ve daralan tarihsel özgürlük, hiçbir zaman, bu tür geçici dönemlerdekinden daha büyük görünmez: Yaşam-biçemi henüz bir dönem tarzının katılığını almamıştır; eski olandan ani bir kopma vardır ama onun yerini alacak olana karşı bir zorunluluk yoktur henüz. Napoléon'un kişi olarak ağır basan figürü, Avrupa'da feodal düzenin çöküşünü izleyen ve ona karşı zafer kazanan orta sınıfların yeni etik, politik ve ekonomik kurumlarının kesin kuruluşundan önceki bu temel belirsizlik anının simgesidir. O, feodalitenin ve kutsal krallığın sönmekte olan değerlerinden bir şeyleri, daha sonraki orta sınıf toplumunun karizmatik politik önderlerinin içtenlikli seküler* ve propagandacı çekiciliğiyle birleştirir, fakat aynı zamanda ne onaltıncı ve onyedinci yüzyılın peruklu mutlak monarklarına, ne de yirminci yüzyılın demagoglarına benzetilebilir. Napoléon döneminin neoklasisizmi bile anlamlıdır ve iki yöne dönüktür: Çünkü arkalarında bir anıtlar yığını bırakarak birbirini izleyen dalgalar halinde Avrupa'yı silip süpüren büyük Kıta biçemlerinin –Gotik ya da Rönesans, barok ya da rokoko– sonuncusuymuş gibi görünür; öte yandansa, modernizmin ilk biçimidir, çünkü gizliden gizliye pastiştir, sanat için sanattır, ve kendi iç çelişkileri yoluyla orta sınıf dünyasının çelişkilerini, gelecek her sanat hareketinin karakteristiği olacak şekilde gösterir.

Böylece, Beethoven'in öznelle nesnel arasındaki uzlaşımı, orta sınıfın iktidar savaşımı sırasındaki pozitif ve evrensel düşüncesinin para, iş ve *Realpolitik* alanında *esprit de sérieux*'ye henüz izin vermediği; iyimserliği ve kahramanlığı *Fidelio*'da ölümsüzleşmiş olan insan özgürlüğü soyut düşüncesinin henüz sınıf ayrıcalığının ideolojik bir savunmasına dönüşmediği bir zamanda, devrimci geçiş döneminin genişlemiş ufuklarını sadık bir biçimde yansıtır. Ve müzik için doğru olan şey düşünce için de geçerlidir: Tanrıbilimin uzun süren sınırlamalarından kurtulmuş olan felsefe, bilimsel görgücülüğe doğru olgucu bir indirgemeye uğramamıştır; haklarını, toplumbilim ve ruhbilim gibi yeni icadedilmiş akademik disiplinlere bırakmamıştır henüz, nerde kaldı kendi geçerliliğini, yirminci yüzyılın mantıksal olguculuğu tarzında sorgulamaya başlamış olsun. Tarihte bu noktada, düşünce hâlâ en büyük şeyler peşindedir, ve Hegel'in felsefesi böyle bir olanak ânının, iki dünya arasın-

* dünyevi (ç.n.)

da böyle bir askıda bulunma ânının en tutkulu ve çok karakteristik anıtıdır.

Bu kitabın son bölümünde, Hegelciliğin Marksist bir çatı içinde oynamaya çağrıldığı rolü yeniden tanımlamaya çalışacağız. Sorun, açıkça, eski orta sınıf devriminin değerleriyle bugünün devrimci bilinci ve gereksinimleri arasındaki ilişki sorunudur. Ama yukarda tanımladığımız diyalektik çözümlemelerde geçerli olan ilkenin –öznenin ve nesnenin uygunluğu ilkesi; Ben ile Ben-Olmayanın, tin ile maddenin, ya da kişi ile dünyanın uzlaşma olasılığı ilkesi– tam da Hegel'in sisteminin öncülü olduğu ve gerçekte Hegel'in entelektüel buluşu olarak ileri sürülebileceği apaçık ortadadır.

Çünkü Hegel, kendinden öncekilerin nesnel dış dünya ile ruh dünyasının özdeş olduğuna değgin tamamen soyut ve boş ifadelerini somutlaştırmış ve böyle bir özdeşliğin gerçekleştirilme yollarının çeşitliliğini göstermeye çalışmıştır. Nesnel görüş açısından, *Tinin Fenomenolojisi*, görünüşte dışsal ya da maddesel görüngülerin çoğunun (duyusal algılarımızın ya da bilimsel araştırmalarımızın nesneleri gibi) nasıl tamamen tince esinlendiğini, düşüncellikle* nasıl derinden ilişkili olduğunu, ondan nasıl etkilendiğini gösteren böyle bir özdeşliğin ortaya konmasından başka bir şey değildir. Fakat öznel görüş açısından, *Fenomenoloji* bir yükselişin ve bir gelişmenin öyküsüdür, bilincin zenginleştiği ve güçlendiği, en bireysel ve öznel olarak sınırlı anlarından yavaş yavaş Mutlak Tin durumuna ulaştığı birbirini izleyen aşamaların bir betimlemesidir: Bilinç, dış ve nesnel evrenin bütün bolluğunu ve çeşitliliğini kendi içinde taşıdığını, sonunda bu Mutlak Tin durumunda öğrenir. Hegel özneyle nesne arasındaki ayrılığı, çıkış noktasını bu ayrılığın henüz oluşmamış olduğu bir anda bularak aşabilir: Nesnesiyle hâlâ uyuşma halinde olan öznenin kendi-bilincine henüz ulaşmadığı; kendini ayrı ve soyut olarak bağımsız bir varlık gibi göremediği; geriye çekilip bir boşluktan, nesnelerin ayrı, aynı derecede soyut varlığına doğru henüz bakamadığı yaşantı anının kendisidir bu.

Diyalektik yöntem, kesinlikle, ayrı, soyut parçalara karşı bu somut bütünsellik tercihidir. Fakat çeşitli bilimsel disiplinlerde olduğu gibi, yalnızca dışsal türden bir bütünselliğin nesnel bir kavranışından daha karmaşıktır bu. Çünkü bunlarda, düşünen aklın kendisi sakin ve ulaşılmaz, tecrübeli fakat özbilinçsiz olarak kalır; içeriğe ve onu ortaya çıkarmış olan sorunlara tümüyle dalarken,

* ideality (ç.n.)

kendini ve kendi düşünce süreçlerini tamamen unutabilir. Fakat diyalektik düşünme ikincil güçte bir düşüncedir, kendini düşünmeye değgin bir düşüncedir: bunda, akıl, kendi düşünce süreciyle tıpkı üzerinde çalıştığı gereçle ilgilendiği kadar ilgilenmeli, hem içerilen özel içerik hem de ona uygun düşünme biçemi akılda aynı zamanda birlikte tutulmalıdır. Örneğin, bir matematik probleminin diyalektik olarak düşünülmesi, problemin kendi terimleriyle bilinmesinin yanı sıra, aklın matematiksel işlemi yaparken hissetme tarzı ile tamamen farklı öteki bilimsel ve bilimsel olmayan işlemlerin deneyimi sırasındaki his arasında örtük bir karşılaştırmayı da içerecektir. Bu yüzden de diyalektik düşünce, tek tek, yalıtılmış türlerden nesneleri ele alışında bile yapı olarak tamamen karşılaştırmalıdır; *Fenomenoloji*'deki bölüm sırası da, onda zaten var olan karşılaştırmalar takımının nesnel çözülümünden başka bir şey değildir. Fakat karşılaştırma farkı da içerir, bir bölümden diğerine, bir bilinç formundan diğerine hareket, bir dizi sıçramalar, bir tür ham gereçten görünüşte onunla ilişkisi olmayan bir başkasına sürekli bir geçiş hareketidir.

Aslında, çağdaş okur için *Fenomenoloji*'nin en göze çarpan yanı, roman terimleriyle söylersek, bir görüş açısı birliği sunmamasıdır. Bölümler arasındaki geçişler mutlaka, bir bireyin yaşamındaki gelişme ve değişme anlarına denk değildir. Çeşitli bölümlerin içerikleri oldukça ayrışıktır, kimi kolektif ya da tarihsel yaşantıdan, kimi bireysel ya da etik yaşamdan gelir, kimi eyleme, kimiyse katkısız bilgiye ilişkindir. Bu iki yapısal düzensizliğe uygun olarak, Hegelci sisteme saldırılar da iki farklı gruba ayrılma eğilimi göstermektedir. Bir yandan, Hegel'e varoluşçu karşı çıkış her zaman, iki an arasındaki geçişin bilinmesiyle onun yaşanması arasında temel bir fark olduğu konusunda olmuştur: Kölenin kurtuluşu, insanlık için tümüyle yeni bir içsel yaşamla sonuçlanacak bir Stoacılıkta yatabilir, ama niteliksel olarak yeni bir ana ulaşılmadan önce birçok kuşaktan tek tek kölelerin ölmesi gerekir. Öte yandan, *Fenomenoloji* de sonunda, bir takım rastlantısal gözlem ve çözümlemelere, tarihsel notlara, geçerlilikleri kabul edilmeden önce söz konusu çeşitli disiplinlerce ayrı ayrı çözümlenmeleri gerekecek ruhbilimsel, felsefi, bilimsel, artistik verilere ayrılır göründüğü nesnel bakış açısından incelendiğinde fazla doyurucu da değildir.

Ama bu eleştiriler bizim konum yönünden kendi tarihsel-üstünlüğümüze dayanmaktadır. Bunlar, ruhbilimsel olarak bireysel yaşamın yapısı ve değeri bugün daha iyi kavranabildiği gibi, çeşit-

li alan ve yöntemleri tanımlamada, bilimlerde gittikçe daha büyük bir uzmanlaşma olduğunu da varsaymaktadırlar. Bu yüzden de, onun zaman içinde durduğu yer ile bizimki arasında nerdeyse fiziksel bir ayrılıktan öte, Hegel'in öyle içsel ve mantıksal bir eleştirisini de temsil etmiyorlar; Adorno'nun Hegel'i okumasının merkezindeki paradoks da budur işte. Hegel'in bütünsellik görüşünü gözümüzde canlandıramıyoruz diye, bu görüşün bugün hayal edebildiğimiz herhangi bir şeyden daha tam ve daha zengin, daha somut olmadığı sonucu çıkmaz. Bizim için Hegelci sistemin olanaksızlığı, onun entelektüel sınırlamalarının, hantal yöntemlerinin ve tanrıbilimsel üstyapısının bir tanıtı değildir; aksine, bize ve içinde yaşadığımız, ve nesnelerle ilgili böyle bir bütünsellik görüşünün artık olanaklı olmadığı tarih anına verilmiş bir cezadır.

Beethoven'in sonatları nasıl bütünün ve parçanın karanlık bir bireşimi olarak ayakta duruyorsa, Hegel'in felsefesi de, Mutlak Tini sürecin nihai sonucu olarak alan tüm diyalektiğin düzenlenişi ile, tek tek duraklar, diyalektiğin aşamaları, çeşitli türlerden yaşantının yol boyunca somut çözümlemeleri arasında uzun bir gerilimdir. Her iki parça birbirine bağımlıdır ve ayrı ayrı düşünülemez: Hegel'in düşüncesinin herhangi bir noktada yeterli bir okunuşu, yapıca, Beethoven sonatlarının gerektirdiği dinlemeye benzer: Burada parti, nota ya da cümle, hem kendi başına hem de çeşitleme, modülasyon, tekrarlama..vb olarak, bütün karşısındaki konumu içinde anlaşılmak, kavranmak zorundadır. Dolayısıyla bireysel içgörüleri dizgeden seçip ayırmak, geçerli olanı artık uygun olmayandan ayırmak olanaklı değildir. Çeşitli bölümlerin terminolojisi ve entelektüel donanımı, yaşantı karşısında genelleştirici bir tavrı, anlaşılmak istiyorsa büyüyüp genişlemeyi gerektiren bir tavrı önceden varsayar. Özbilinç ve kendini tanıma, genel ve somut, kavram ve düşünce gibi anahtar fikirler tek başlarına çözümlenemezler, çünkü hepsi daha büyük bir Mutlak Tin idealine, yüce değeri, kendi güçlerinin, dış dünyanın özümlenmesi yoluyla bir gelişmesi olarak alan bir bilinç idealine dayanır ve onun parçasıdır: Ta ki bilincin, nesnel evrendeki her şeyin tohumunu kendinde gördüğü, nesnel evrenin kendisiyle aynı maddeden olduğunu taruyabildiği noktaya kadar.

Fakat bütünsel düzenlenme bizce anlaşılabilir değildir artık. Düzenlenme çatısı, bir Mutlak Tin düşüncesi, yalıtılmış öznelliğin kendi kendine yeten bütün bir dünyayı oluşturma olasılığı, gerçek dünyanın kendisiyle denklik, çağdaş toplumda kabul edilemez

hatta düşünülemez olmuştur artık: Bu toplumda, bireysel öznelliğin son derece kısıtlı değeri çok açıktır; insanlar, hem değiştirilemez bir biçimde birbiriyle karşılıklı ilişki içindedir, hem de bütünü, onun içindeki kendi konumlarının çarpıtıcı pencerelerinden görmeye yargılıdırlar. Bu yüzden, Hegel'i yeniden okuyabilsek bile, sonunda yapıtı bir bütün olarak şöyle bir sezinlememize izin verecek olan son bölümün o yüce konumuna hiçbir zaman varamayız. Bireşim noksan, birliğe bir zorunluluk, sahipsiz bir mektup olarak kalır: Bu noksan odak, tek tek cümlelerin okunmasına ve yorumlanmasına kadar değişmez. Yayına karşı kayıtsızlık, sistemin bize kadar geldiği ve "kendini kesin ve belirli formda sürdürme çabasından vazgeçen böyle sınırsız bir savlar düşüncesi" paradoksunu sunan, gözden geçirilmemiş ve yaklaşık versiyonlar, Hegel'in de bu ikilemin farkında olduğunu düşündürüyor. Adorno, "Hegelci metinler, bizim bugün karşıt-maddeden söz ettiğimiz anlamda karşıt-metinlerdir,"[12] diyor. Böyle bir yapı, ancak parça parça okunabilen ve ancak bütünün ışığında anlaşılabilen bir filozofun bize sunduğu biricik güçlüğü açıklıyor.

Olan şuydu: Hegel'in içinde yaşadığı dönemin geçici belirsizliği ona mutlu bir serap sağlıyordu: Mutlak Tin göz yanılması; bu idealist, soyut ve aslında hayali kavram, dünyanın kendisinin derinden gerçekçi birtakım çözümlemeleri için düzenlenme çatısı olarak iş görebilirdi. Çünkü yapılan iş, filozofun düşünüş şeklinden çok, onun görebildiği düzenlenme ilkesinde doğal olarak var olan gelişim olanaklarına dayanır. Örneğin, Marx, Hegel'in idealizmine verdiği adla, "başının üstünde duran diyalektiği" tekrar ayakları üzerine çevirdiğinde, kendi gerecinin hem daha çok insancı, hem daha az insancıl olduğu, kendini son derece teknik bir konu olan ekonomi bilimi içine kapatılmış bulduğu bir tersine dönüş olur. Hegel'in ayaklarını yere bastırır gerçekte, ama aynı zamanda kendisini bir uzmanlık içinde bulur, bundan kurtulup öncelinin açmış olduğu daha geniş olanaklar içine yeniden girmek güçtür.

Hegel'in düşüncelerini içinde düzenlediği, ve şeylerin kendilerinin bir özelliği olduğunu düşündüğü bu sistem bu nedenle yalnızca onlar içinde gizliydi ve gerçek tarihsel dünyada henüz gerçekleşmiş değildi. Bütünüyle düzenlenmiş bir felsefi sistem, Ben ile Ben-Olmayan, özne ile dünya arasındaki somut bir entelektüel uzlaşma, ancak bireyin, çevresindeki şeylerin ve kişilerin düzeniy-

[12] T. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt 1957, s. 136.

le zaten gerçekten uzlaşmış olduğu bir toplumda mümkün olabilirdi: Somut uzlaşmanın, onun soyut formülasyonundan önce gelmesi gerekirdi. Bunun için Hegel'in sisteminin başarısız olmasında şaşılacak bir şey yoktur, tıpkı yirminci yüzyılda onun eşdeğeri olan engin artistik bireşimlerin de, ayrıntılı sahte görünümlerinin zorlaması altında çatlamasında şaşılacak bir şey olmadığı gibi. Fakat bunlar halen dilin daha bir alt düzeyinde, artık anlama düzeyinde değil de daha kontrolsüz ve dolayımsız fiziksel ve coşkusal algılar düzeyinde oluyor: Aslında şaşılacak şey de, Hegelci sistemin başarısızlığa uğraması değil, fakat bugün hâlâ sahip olduğu somutluk derecesinde bile kavranılıp uygulamaya konulabilmesidir.

IV

Parçalanmış bir dünyada Hegelci dizgeleştirme ruhuna bağlı kalmanın tek yolu, belki de kararlı bir biçimde dizgesiz olmaktır. Bu anlamda Adorno'nun düşüncesi, motiflerini gerçekten Hegelci bir ruhla düşünürken, dolayısıyla kendi temel biçim sorunuyla karşı karşıya gelirken, tamamen Hegelcidir: Artık herhangi bir bütün olanağı yokken bir fenomenolojinin bölümleri nasıl yazılacaktır? Bütün, artık yalnızca görülemez olmakla kalmayıp aynı zamanda kavranılamazken, parça bir parça olarak nasıl çözümlenecektir? Somut yaşantıda herhangi bir yerde var olmak şöyle dursun, ortada hayal edilebilir bir bireşim bile yokken, özne ve nesne terimleri, anlamlı olabilmek için, bazı olası bireşimleri varsayan zıtlar olarak kullanılmaya nasıl devam edilecektir? Bütün ilgi* dizgeleri egemen dizgenin içine emilmişken, yabancılaşmış bir dili tanımlamak için hangi dil kullanılacaktır, hangi ilgi dizgelerine başvurulacaktır? Tarihe anlamını veren hareket ve yönün izleri kumda silinmiş, kaybolmuşken, görüngülere tarihin ışığında nasıl bakılacaktır?

Adorno'nun kendisi, şimdi bir biçim olarak bir deneme kuramcısı kılığında, denemenin Almanya'daki gelişme noksanlığını, Alman yazarlarının kendilerini, konunun gerektirdiği nerdeyse uçarı ve önemsiz özgürlüğe bırakmaya; parçalanmış ve geçici şeyler ortasında bir entelektüel yaşamın sancılı çıraklığını geçirmeye; kurdukları geçici yapıların zaman içinde bir fikrin yaşamını yapan bitmez

* reference (ç.n.)

tükenmez değişimlere uğramasından acı duyarak, *Hauptwerk*'in* ve anıtsalın ontolojik avunçlarına direnip tarih ırmağının kendisi içinde durmaya karşı gösterdikleri isteksizliğe bağlamaktadır.

Çünkü diyalektikçi yazarın temel biçimsel sorunu, kesinlikle süreklilik sorunudur. Tarihin o kitlesel sürekliliği için bu kadar yoğun bir ilgi duyan kimse, aynı duyarlılıkla, aynı bilgiyle herhangi bir şekilde paralize olur, tıpkı artık dille ölçülemeyecek kadar fiziksel hale gelmiş algıyla fazla yüklenmede olduğu gibi. Tarihin bütün boyutlarının eşzamanlı bir tarzda birbirini tuttuğu yerde, eski tarihçilerin basit doğrusal** hikâyeleri artık olanaklı değildir: Sorunsal olan, artzamanlılık ve sürekliliktir şimdi, işleyen tek hipotez bunlardır. Adorno'nun daha geniş biçimi, bu nedenle, bir anlatıdan çok zihnen yapılan bir şey*** olacaktır. Yukarda kısaca değindiğimiz Schoenberg üzerine yapıtta biçimsel süreklilik, Schoenberg'in zamandizinsel gelişiminin sürekliliği değil (gevşek bir zamandizin hissi korunuyorsa da), daha çok bir dizi soyut anların sürekliliğidir, Schoenberg'in bütünsel bir sistem olarak görülen yapıtının temel öğelerinin ya da parçalarının birbirinden içsel türeyişinin sürekliliğidir. Dolayısıyla tek sanat yapıtı iç organlar arasında bir denge, daha sonraki bir bölümde biçemsel bir dünyanın belirli kategorileri olarak adlandıracağımız şeylerin bir kavşak noktası olarak anlaşılır; bu kategoriler birbirinden ayrı fakat birbirine öylesine derinden bağlıdır ki, birindeki ufacık bir değişiklik (örneğin sazlardaki bir renk değişikliği) hemen ötekilerin boyutlarında bir değişmeyi (yapıtın zamansal boyutları, kontrpuantal gelişim...vb) gerektirir. Bir sanatçının gelişiminde değişim, yapıtın kendisinin temel kategorileri arasında var olan ilişkilerdeki böyle bir değişikliğin sonucu olarak meydana gelir; bununla birlikte, diyalektik eleştirmen, bu değişikliği grafiğinde, içsel çelişkilerinden birbirini doğuran bir dizi duraklar olarak işaretleyecektir.[13]

Daha kısa parçalara, özellikle de belki de Adorno'nun başyapıtı olan *Yazın Üzerine Notlar*'a döndüğümüzde, bunların zihinsel çalışmalar olarak, daha geniş diyalektik biçimi kenetleyici bir yapı olmuş olan kategorilerin ya da bütünleyici parçaların algısal kaydedilişini ve yalıtılışını –gerçekten bir buluş ve ilk adlandırma– içinde taşıdığını görürüz. Bunlardan bazılarının konuları –başlık-

* başyapıt (ç.n.)

** linear (ç.n.)

*** construct (ç.n.)

[13] Hegelci ve Marksist diyalektiğin görece geçerliliğini içeren bu soruna sonuç bölümümüzde yeniden döneceğiz.

ların yapıtlarla ilişkisi, noktalamaya karşı duyarlık, araya sokulan yabancı sözcük ve deyimlerin kullanımı, kitapların bıraktığı fiziksel izlenim– çalışma yönteminin ne olduğunu anlatır: bunlar diyalektik özbilinci; yapıtın belli kategoriler ya da parçalarla beklenilmedik bağlantısını görülür duruma getirerek, okuma deneyiminin en bilinen öğelerinin, sanki ilk kezmiş gibi, yeniden yabancı bir şekilde görülmesine izin veren ani bir uzaklaşmayı gösterir. Öncül, iç ilişkilerin en tam, en ayrıntılı ağının öncülü olarak kalır; öyle ki, bulgusal bir ilke olarak, karşısında yüzeyin düzenlendiği o daha derindeki biçimsel kategorilere götüren de, kesinlikle, görünüşte ayrı ve dışsal olanın –örneğin, bir romancıda, bölümlerine tanımlık* koyarken yapılan yeğlemenin– kavranışıdır. Bu nedenle bu denemeler, Adorno'nun kendi üretiminin, daha önce *dipnot* göstergesi altında tanımlamış olduğumuz biçimsel kategorisinin somut sonucudur: Yönteminin bir benzeği olduğu kadar, ona bir övgü olarak da düşünülebilecek bir gözlem.

Yani, bu tür denemeler, hiçbir zaman ortaya çıkmayan bir bütünselliğin parçaları ya da dipnotlarıdır; bunları birleştiren şeyse, söylemeden geçemeyeceğim, onların izleksel içerikleri değil de, bir yandan, diyalektik düşünce sürecinin zaman içinde "ebedi şimdi"si olarak biçemleri, öte yandansa temel entelektüel koordinatlarıdır. Çünkü onların, hammaddelerinin dağınıklığına karşın, parçalar olarak paylaştıkları şey, ortak tarihsel durumun kendisidir, onun ürettiği ve içerdiği bütün kültürel görüngüleri şu ya da bu şekilde belirleyen ve sakatlayan, bizim onları anlamamız için bir çerçeve hizmeti gören tarihsel andır. Dil, kaçınılmaz ve uyarıcı anıştırmayı işte bu somut durumun kendisine yapar: yönetil*miş* dünya, kurumlaş*mış* toplum, kültür sanayii, yaralan*mış* özne– Adorno'nun temel sosyolojik katkısı olan, ama yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi, hiçbir zaman bir *tez* şeklinde doğrudan dile getirilmeyen, bizim tarihsel olarak içinde bulunduğumuz zamanın bir imgesi–. Daha çok, daha önceden tanıdığımız varsayılan nesnelerin durumuna bir dizi göndermeler olarak, çok iyi tanıdığımız varsayılan bir gerçeklik olarak araya girer. Tarzı, gündelik dilin kinik deyimleriyle devamlı oynanarak, gözden düşürülmüş gerçek dünyanın elimizin hemen ulağında tutulduğu, soyutlamalar ve gizli kavramsal uyaklarınsa onu olanaksız ideal dünyayla karşılaştırdığı, Nietzsche'nin dile katkısı denilebilecek o karakteristik Alman alaycılığıdır.

* epigraph (ç.n.)

Aynı zamanda, böyle bir dolaylılığın gerisinde derinden biçemsel bir güdülenim var gibi görünüyor bana. Adorno için – aslında Hegel ve gerçekten diyalektik oldukları ölçüde bütün diyalektik düşünürler için– diyalektik olarak düşünmenin, diyalektik tümceler yazmaktan ne fazla ne de az bir şey anlamına geldiğini söylemiştik. Sanat yapıtının kendisini yöneten şeye benzer, bir tür biçemsel boyun eğmedir bu; burada, ham gerecin seçimini belirleyen şey, her türlü bilinçli düşüncenin üzerinde ve ötesinde, tümcelerin şekilleridir. Bu yüzden, burada da düşüncenin niteliği, onu dile getiren tümcenin tipiyle kararlaştırılır. Çünkü diyalektik düşünme, düşünce üzerine düşünce, ikinci üs'ten düşünce, bir nesne üzerine somut düşünce olduğuna göre –ki, aynı zamanda düşünme ediminin içindeyken kendi anlıksal işlemlerinin farkındadır-, böyle bir özbilincin aynı tümcenin kendisiyle kaydedilmiş olması gerekir. Ve diyalektik düşünme, karakteristik olarak zıtların ya da en azından kavramsal olarak birbirinden ayrı görüngülerin bir araya gelişini içerdiğine göre, Gerçeküstücülerin imge üzerine söyledikleri, diyalektik tümce için de pekâlâ söylenebilir; yani, birbirine bağlanan gerçekler birbirinden ne kadar uzak, birbirinden ne kadar ayrı ise imgenin gücü de o oranda artar.

Böylece, Adorno'nun yapıtı, kendi varsayımı gibi görünecek olan yönetilmiş dünya hakkında o açık ifadeyi hiçbir zaman üretmiyorsa; çözümlenmekte olan bütün görüngüler için gizli bir açıklama ve temel gönderme görevi gören, o "kurumlaşmış toplum" yapısı kuramını açık seçik sosyolojik terimlerle dile getirmek zahmetine hiçbir yerde girmiyorsa, bu durum yalnızca, bu tür gerecin ideolojik gereçlerden çok altyapının incelemesine girdiği, klasik Marksist ekonominin kendisinde zaten bulunduğu ileri sürülerek değil, fakat her şeyden önce bu tür açık seçik ifadelerin, katkısız *içeriğin* bu tür açık seçik sunumlarının biçemsel yönden yanlış olduğu hissiyle açıklanacaktır, çünkü bu biçem beceriksizliği, düşünce sürecinin kendisindeki bir temel beceriksizliğin bir işareti ve yansımasıdır. Çünkü katkısız bir sosyolojik sunumda, düşünen özne kendini gölgede bırakır ve toplumsal görüngünün nesnel bir biçimde, bir olgu olarak, kendinde bir şey olarak ortaya çıkmasına izin verir gibi görünür. Fakat buna rağmen, gözlemci, gözlenen nesneye göre bir konuma sahip olmayı sürdürür, ve kendisi farkında olmasa bile, düşünceleri bilinçli işlemler olmaktan geri kalmaz. Yani içeriğin kendi başına açıkça sunumu, ister toplumbilimsel ister felsefi yazıda olsun, diyalektik düşünmenin aşmayı tasar-

ladığı olgucu ve deneysel yanılsamanın bir gerisine düşüş olarak kalmaya mahkûmdur.

Ama Sartre'ın Adorno'nun sistemi hakkında "bütünselleştirilemez bütünsellik" diyebileceği şey, onun var olmayan merkezi, kavramsal yönden, uygun terimiyle, olgucu bir "toplum kuramı" olarak tanımlanamıyorsa; eğer nesnel düşünce denen şeyin yersizliği sistemin özbilincine bağlantısıyla ortadan kaldırılıyorsa, var olmayan böyle bir bütünselliği aydınlığa çıkarmanın bir başka yolu yine de vardır. Adorno en sistematik, teknik yönden en felsefi son iki yapıtında: *Negatif Diyalektik* ve *Estetik Kuramı*'nda işte böyle olanaksız bir şeyi gerçekleştirmeye girişmiştir. Gerçekten de, ilkinin adının da gösterdiği gibi, bu yapıtlar, kuramlaştırılamazın bir kuramını sunmak, diyalektik düşüncenin neden hem kaçınılmaz hem olanaksız olduğunu göstermek, olumsal ve halihazırda gerçekleşmiş sistemlerden herhangi birinin geçerlilik, hatta varlık savlarını uzlaşmaz bir biçimde ortadan kaldırırken, sistem fikrini canlı tutmak üzere tasarlanmıştır.

Negatif Diyalektik'in temel kanıtı ve Adorno'nun nihai felsefi konumu, ilk estetik denemelerinde ve eleştirel yazılarda somut, pratik bir tarzda işler gördüğümüz yöntembilimin kuramsal düzeyde bir eklemlenmesi gibi görünüyor bana. Çünkü orada, sanat yapıtının içeriğinin, eninde sonunda biçimiyle belirlendiğini; yapıtın içinden çıktığı belli toplumsal durağın yaşamsal olanaklarına en emin anahtarın, yapıtın gerçekleştirilmiş biçimi olduğunu görüyoruz. Şimdi aynı yöntembilimsel buluşun felsefi düşünce alanında da geçerli olduğu görülüyor; negatif diyalektik pratiği ise bir fikrin –örneğin, kendinde şeyler olarak, özgürlüğün ya da toplumun "gerçek" yapısı gibi– resmi içeriğinden uzağa, kavramsal sınırları ve yetersizlikleri, somut toplumsal durumun sınırlarının dolaysız simgeleri ya da semptomları olarak duran fikirlerin almış olduğu belirli ve çelişkili çeşitli biçimlere doğru devamlı bir hareketi kapsıyor.

Böylece, daha başlangıçta, "öznenin önceliğini, ya da *Logic*'in giriş bölümünün o çok ünlü diliyle, kimliğin ve kimliksizliğin özdeşliğini, temeli ve sonucu olarak"[14] Hegel'de bulan diyalektik fikrinin kendisiyle birliktedir. Fakat dünyanın çağdaş yaşantısının asıl belirtisi, böyle bir kimliğin kesinlikle olanaksızlığı, öznenin önceliğinin bir yanılsama olduğu, öznenin ve dış dünyanın bugünkü tarihsel koşullar altında böyle nihai bir kimliği ya da ke-

14 T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966, s. 17.

fareti hiçbir zaman bulmayacağıdır. Fakat diyalektik düşüncenin yöneldiği bu nihai bireşimin ulaşılmaz olduğu ortaya çıkıyorsa, bu bireşimin terimlerinden her ikisinin, konusu ve nesnesi demek olan kavramsal zıtların her ikisinin de kendi başlarına daha yeterli oldukları düşünülmemelidir. Kendi başına düşünüldüğünde nesne, doğrudan ulaşılabilir içerik olarak alındığında dünya, sonunda basit deneysel olguculuğun yanılsamalarını ya da kendi kavramsal kategorilerini gerçek dünyanın sağlam bölümleri ve parçaları sanan bir akademik düşünmeye varır. Aynı şekilde, özneye aşırı sığınma, Adorno için Heideggerci varoluşçuluğun öznel idealizmi olan şeye: Bir tür tarih dışı* bir tarihselliğe, herhangi bir gerçek içeriği olmayan bir sıkıntı, ölüm ve bireysel yazgı gizemseline varır. Böylece negatif bir diyalektiğin, kendisinden önce gelen her somut durumda, olabilirliğini ve gerçekliğini olumsuzladığı halde, bir bireşim kavramı ve değerini olumlamaktan başka seçeneği yoktur.

Dolayısıyla böyle bir düşünce, dünyanın kendisi üzerine bir düşünme sürecini acıyla sürdürürken somutla olan teması kesmemeyi amaçlar; aynı zamanda, her durakta kendi kaçınılmaz tahriflerini düzeltir ve böylece başarabildiği her şeyi çözer gibi görünür. Ama hep birlikte değil: Çünkü edinilmiş olan gerçek içerik, Hegel'in geçersizleşmiş ve aşılmış bir moda olarak adlandırabileceği şeyde de olsa varlığını sürdürür; negatif diyalektik içi boş bir biçimciliğe değil, daha çok, biçimlerin tam bir eleştirisine, düşünmenin çeşitli anlarının mümkün her dayantısını** zahmetle ve hemen hemen devamlı olarak ortadan kaldırmaya varır. Çünkü dünya üzerine her kuramın, tam da oluşma anında, aklın bir nesnesi olmaya ve başlı başına gerçek bir şeyin bütün saygınlığını ve sürekliliğini sahiplenmeye eğilim duyması ve böylece içinden çıktığı asıl diyalektik süreci silip atması kaçınılmaz bir şeydir: Negatif diyalektiğin ortadan kaldırmak istediği şey de, düşüncenin kendisinin gerçek varlığına değgin bu göz yanılmasıdır.

Örneğin, Adorno toplum üzerine klasik bir denemede, bizim toplum üzerine oluşturduğumuz her olası fikrin yalnızca nasıl zorunlu olarak tikel ve noksan, yetersiz ve çelişkili olduğunu göstermekle kalmaz, fakat aynı zamanda aynı *biçimsel* çelişkilerin kendilerinin, içinde bulunduğumuz zamanda toplumsal yaşamın kendisinin somut gerçekliğine göre bizim nerede durduğumuz

* ahistorical (ç.n.)
** hypostasis (ç.n.)

konusunda değerli kanıtlar olduğunu da gösterir. Çünkü toplum, hiç kuşkusuz, karşılaşabileceğimiz ve kendi yaşantımıza göre inceleyebileceğimiz bir deneysel nesne değildir: Bu anlamda, toplum fikrini kabul edilmez bir soyut yapı ya da herhangi bir başka türden gerçek varlığı olmayan sırf yöntembilimsel bir varsayım olarak düşünen yeniolgucu eleştiri haklı çıkmaktadır. Aynı zamanda toplum –kesinlikle, böyle olanaksız, kişilerüstü bir soyutlama şeklinde– uyanık yaşamlarımızın her anı üzerine nihai bir sınırlama şeklinde mevcuttur: yoktur, görülemez, hatta savunulamaz, ama aynı zamanda karşılaşmak zorunda olduğumuz bütün gerçekliklerin en somutudur, "toplum kavramı bireysel olgulardan çıkarılamamasına, ya da bireysel bir olgu olarak kavranamamasına karşın, yine de bir bütün olarak toplum tarafından belirlenmeyen hiçbir toplumsal olgu yoktur."[15] Böylece katkısız düşüncenin çelişkileri, nesnelerinin çelişkilerini de yansıtır olur, ve bunu, ilk kavramsal çelişkilerin, benzeri olmaları gereken gerçek nesneye yaklaşmamızı yasaklar göründüğü aynı anda yapar. Benzeri şekilde, yazarın ölümünden sonra yayımlanmış olan *Aesthetische Theorie*'de, sanatsal pratik dünyasının tarihsel olgularıyla bu pratiğin kavrandığı, bir yandan da yansıtıldığı soyut kavramsal kategoriler arasında devamlı bir ileri geri gidiş gelişle, estetik felsefesinin geleneksel temelleri yerinden oynatılır ve yeni bir doğrulama kazandırılır ona.

Dolayısıyla "negatif diyalektik"in, felsefenin kendisini ve filozofça düşünme fikrini zaman içinde fetişleşmekten, durgunluk ve süreklilik gibi bir göz yanılmasından koruma çabasını temsil ettiğini söylebiliriz. Böyle sistematik olmayan bir sistemleştirme, içerdiği bütün derin iç çelişkilerle birlikte, her şeyi söylemeye çalışırken sonunda yalnızca bir tek şey söyleyen; kendilerini, nerdeyse ortaçağlardaki gibi, dünyanın tek kitabı olarak göstermek için çırpınırken, sonunda, tek bir düşüncenin kapsayamayacağı kadar farklı bir evrende diğerleri gibi bir kitap olan çağdaş sanatın ve yazının o aynı derecede çelişkili anıtlarından başka hiçbir şey anımsatmıyor bana. Örneğin Barthes'ın Proust üzerine, "onun bütün yapıtı, yazına aynı zamanda bir yaklaşımı ve onun ertelenmesini oluşturur" gözlemi, Adorno'nun felsefi konumuna da uygulanabilir: "Yazar bu yolla yeniden zamanın yetkesi içine düşer, çünkü, zamansal bir continuum içinde, aynı zamanda sırası gelince yok edilmesi gereken pozitif bir sanatı geliştirmeksizin, olumsuzlamak

15 T.W. Adorno, "Society," *Salmagundi*, No s. 10-11, Sonbahar 1969-Kış.1970, s. 145.

olanaksızdır. Böylece en büyük çağdaş yapıtlar, bir tür tansıksal duruşla, Yazın'ın eşiğinde; yaşamın yoğunluğunun, bir göstergeler düzeni yaratılarak henüz yok edilmeden verildiği ve uzatıldığı bekleme-odası durumunda, olabildiğince eğlenir."*

Dolayısıyla, *Negatif Diyalektik*'in, sonuç olarak, büyük bir başarısızlık olduğunu; ya da bir başka deyişle, bir bütün olarak alındığında Adorno'nun yapıtlarının gerçek bütünselliğinin bir tür son derece bilinçli** bir soyutlaması olarak durduğunu söylemek, onun saygınlığına halel getirmez. Hiç kuşkusuz, negatif diyalektiğin pratiğinden çok yöntem ve kuramı üzerinde durulması, her tür çağdaş düşüncede var olan başarısızlık anına abartılı ve çarpıtılmış bir önem verme tehlikesini taşır; ve bana, yaşamının sonunda, köktenci uzmanların Adorno'da ayıpladıkları politik bağlantı yokluğunu açıklar gibi görünen şey de, başka herhangi bir şeyden çok bu aşırı vurgulamadır. Bununla birlikte, onun somut çalışmaları, diyalektik sürecin eşsiz örnekleri olarak, aynı zamanda, tarihsel anlaşılabilirlik figürlerinin ya da değişmecelerinin, geçici de olsa, en parlağını oluşturmak üzere, bahane ile bilincin içinde buluştuğu, hem dizgesel hem rastlantısal denemeler olarak kalıyor: "bilgi de, nesnesi gibi, belirli çelişkiye zincirle bağlı olarak kalır."[16]

* Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Yazının Sıfır Derecesi), Paris 1953, s. 58-59 (Barthes'ın metnini Jameson'ın kitabındaki İngilizcesinden çevirdim. Daha sonra Tahsin Yücel'in aynı metnin Fransızcadan yapılmış çevirisine baktığımda, Fransızcadan İngilizceye çeviride yapılmış değişikliklerden gelmesi olası bazı farklılıklar gördüm. Bir karşılaştırma için Tahsin Yücel'in çevirisini de veriyorum burada: "Ama yazarı yeniden fetheden de gene süredir, çünkü artıl [positif] bir sanat, yeniden yıkılması gereken bir düzen oluşturmadan, zaman içinde bir yadsıma geliştirmek olanaksızdır. Bu nedenle, çağdaşlığın en büyük yapıtları, elden geldiğince uzun bir süre, bir tür mucizemsi duruşla, Yazın'ın eşiğinde, henüz bir göstergeler düzeninin taçlanmasıyla yok olmadan, yaşamın yoğunluğunun çekilip uzatıldığı şu ara durumda kalırlar." Bu metnin hemen yukarısında Barthes'ın Proust'un yapıtı için söylediği cümle ise T.Yücel'in çevirisinde şöyle:"[onun] bütün yapıtı Yazın'a doğru, uzayan ve geciken bir çabaya dayanır." *Yazının Sıfır Derecesi*, T.Yücel çevirisi, s. 36. YKY, 2009.

** hyperconscious (ç.n.)

16 *Philosophie der neuen Musik*, s. 33.

İKİNCİ BÖLÜM

Bir Marksist Yorumsamanın Farklı Uygulamaları

I. WALTER BENJAMIN YA DA NOSTALJİ

> Her duygu a priori bir nesneye ilişkindir, ikincinin sunuluşu birincinin görüngübilimidir.
>
> *-Ursprung des deutschen Trauerspiels*

Benjamin'in denemelerinde dile gelen melankoli –özel bunalımlar, uğraşta hayal kırıklıkları, dışta kalanın hüznü, politik ya da tarihsel bir karabasan karşısında duyulan keder– geçmişte, dinsel düşüncede olduğu gibi, aklın kendini uzun uzun seyredeceği, yalnızca estetik de olsa bir anlık rahatlama bulabileceği uygun bir nesne, bir simge ya da imge arar. Bulur da onu: Otuz Yıl Savaşları Almanya'sında, "ondokuzuncu yüzyılın başkenti" Paris'te. Çünkü her ikisi de –Barok ve çağdaş– özlerinde alegoriktirler, ve alegori kuramcısının düşünce sürecine uygun düşerler; içine girip şeklini alacağı bir dış nesne arayan tinsel amacın kendisi zaten *avant la lettre** alegoriktir.

Gerçekten de, bana öyle geliyor ki, Walter Benjamin'in düşüncesi en iyi, alegorik bir düşünce olarak, Dante'nin Can Granda della Scala'ya mektubunda, şiirlerindeki dört boyuttan söz ederken betimlediği o kesin alegorik kompozisyon modeline benzerlik de

* *Avant la lettre*: (Aslında Fransızca) "Son, kesin durumdan önce" anlamında bir Fransızca deyim. (ç.n.)

taşıyan, birbirine koşut ve kesik kesik düşünce düzeyleri grubu olarak kavranabilir: Gerçeğe uygun (kahramanının öteki dünyadaki serüvenleri), törel (ruhunun en son yazgısı), alegorik (karşılaştığı şeyler İsa'nın yaşamının şu ya da bu yanını sürdürür), ve analojik (kendi dramının, insan soyunun Son Yargı gününe doğru gidişine imada bulunduğu yerlerde).[1] İkinci, törel düzeyi yerinde tutarak, gerçeğe uygunluğu, psikolojik şeklinde okursak; İsa'nın yaşamının başat ilkörneksel kalıbının yerine, cisimleşmeyi* bugün dilde anlamın cisimleşmesi olarak görüp, sanat dinindeki gibi en geniş anlamıyla dini koyarsak; son olarak da, tanrıbilimin yerine politikayı koyarak, Dante'nin eskatolojisinden, insan soyunun kendi kurtuluşunu sonsuzlukta değil, tarihin kendisinde bulduğu bir dünyevi eskatoloji oluştururursak, bu şemayı yirminci yüzyıl gerçekliklerine uydurmak zor olmayacaktır.

Benjamin'in yapıtı, tarihsel durumun, her defasında parçalamakla tehdit ettiği ruhsal bir bütünlüğe ya da yaşantı birliğine sancılı bir ulaşma çabasıyla belirlenmiş gibi görünüyor bana. Bir örenler ve parçalar dünyası görünümü, doğası ne olursa olsun, bilinci yok etmek üzere olan bir eskil kaos –bunlar, onu okurken ya Benjamin'in kendisinde ya da sizin kafanızda tekrarlanır gibi görünen imgelerden bazılarıdır. Bütünlük ya da birlik fikri kuşkusuz ilk kez onda görülmüyor. Kim bilir kaç çağdaş filozof, bizim çağdaş toplumda sürdürdüğümüz "hasara uğramış varoluş"tan, işbölümünün ve uzmanlaşmanın neden olduğu ruhsal bozulmadan, çağdaş yaşamın her yönden genel yabancılaşmasından ve insanlıktan çıkmasından söz etmiştir? Ama bu çözümlemelerin çoğu soyut olarak kalır; bütün bunlarda, entelektüel uzmanın kendi sakatlanmış bugününe teslimiyeti dile gelir; bütünlük düşü, hâlâ sürüyorsa, bir başkasının geleceğine bağlanır. Benjamin, kendi yaşamını da kurtarmayı istemesi yönünden bu düşünürler arasında tektir. Yalnızca taşıdıkları diyalektik anlak, hatta dile getirdikleri şiirsel duyarlık bakımından değil, ama her şeyden önce, belki de, aklının özyaşamöyküsel bölümünün, soyut olarak, nesnel kisveler içinde dile gelen fikirlerin şeklinde simgesel bir doyum bulması bakımından da eşsiz olan yazılarındaki o garip çekicilik buradan gelmektedir.

[1] Benjamin'in kendisinin Max Rychner'e bir mektubunda önerdiği modelden en azından daha tanıdık, daha az göz yıldırıcı bir modeldir bu: "Diyebilirsem, tanrıbilimsel anlamın -yani Torah'ın her pasajında anlamın kırk dokuz düzeyi ile ilgili olarak Talmud'daki buyruklara uygun olarak- dışında hiçbir zaman soru soramıyor ve düşünemiyorum." (22 Ağustos 1968 tarihli *Times Literary Supplement*'te yayımlanan "Walter Benjamin" de alıntılanmış.

* incarnation (ç.n.)

Ruhsal yönden, birliğe doğru dürtü, bir geçmiş ve anı takınağı şeklini alır. Gerçek anı, "bireyin kendi resmine sahip olup olamayacağını, kendi yaşantısına egemen olup olamayacağını"[2] belirler. "Her tutku kaosla sınırdaştır, ama koleksiyoncunun tutkusu anının kaosuyla sınırdaştır"[3] (Benjamin de, koleksiyoncu imgesinde kendisinin en rahatlatıcı özdeşliklerinden birini buluyordu). "Anı, olayları kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini döver, işler."[4] Garip düşünceler bunlar, bir Marksist için garip düşünce konuları (Sartre'ın, ortodoks Marksist çağdaşları üzerine alaycı yorumu akla geliyor: "maddecilik, kendi öznelliklerinden utanç duyan kimselerin öznelliğidir"). Fakat Benjamin, komünizmi kendi çabasıyla buluşundan çok sonra çevirdiği Proust'a bağlı kaldı; Proust gibi, o da, en sevdiği şair Baudelaire'de benzeri bir anımsama ve istemsiz anı takıntısı buluyordu; ve *Berliner Kindheit um 1900* adını verdiği kendi çocukluğuyla ilgili parça parça anılarda, o da, kısa deneme taslakları, düş kayıtları, birbirinden ayrı izlenim ve yaşantı kayıtları ile kendi varoluşunu geri getirme görevine başladı, ama nedense bunları büyük yazarın kesin anlatı birliğine taşıyamadı.

Belki de, yaşam deneyimimizi özümlememizi engelleyen şeyin, böyle yetkinleşmiş bir yaşamın alacağı şekilden çok daha fazla bilincindeydi– örneğin, Freud'un bilinçdışı bellekle bilinçli anımsama eylemi arasında yaptığı ayrım büyülüyordu onu: Freud'a göre, bilinçli anımsama, temelde bilinçdışı belleğin saklamak istediği şeyi yok etmenin ya da söküp atmanın bir yoludur: "bilinç, algı sisteminde anı izlerinin *yerine* ortaya çıkar...bilinç ve bir anı izinin geride bırakılması, aynı sistemin içinde karşılıklı olarak uyuşmaz."[5] Freud'a göre, bilincin işlevi organizmayı dış çevreden gelen şoklara karşı korumaktır. Bu anlamda, yaralanmalar, histerik yinelemeler, düşler, eksik olarak özümlenmiş şokların bilince, oradan da kesin yatışmaya doğru yol bulma girişimleridir. Bu fikir, Benjamin'in elinde, bir tarihsel betimleme aracı; çağdaş toplumda, belki de organizmanın bugün uğradığı her türden şokun sayıca gittikçe artması sonucu, bu savunma mekanizmalarının nasıl artık kişisel şeyler olmadığını gösterme yolu olur çıkar: Bilinçle nesneleri arasına bütün bir dizi mekanik karşılayıcılar* girer, belki bizi koru-

2 Walter Benjamin, *Schriften*, 2 voilt, Frankfurt 1955, I, 429.

3 *Schriften*, II, s. 108.

4 *Schriften*, II, s. 245.

5 *Schriften*, I, 432'de alıntılanmış; bkz. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, New York 1959, s. 49-50.

* substitute (ç.n.)

yarak, ama aynı zamanda bize ne olduğunu herhangi bir şekilde özümleme, ya da duyularımızı gerçek kişisel yaşantıya dönüştürme olanağından yoksun bırakarak. Bir tek örnek verecek olursak, gazete, bizi etkisine alıp bunaltabilecek olaylara karşı bizi duygusuzlaştırarak, ama aynı zamanda onları etkisizleştirerek ve kişisizleştirerek, bizim özel varlıklarımızla ortak paydası olmayan bir şeye dönüştürerek yeniliğin vereceği sarsıntılara karşı bir tampon görevi görür.

Yaşantı, ayrıca, kökeninde kültürel olan olaylardaki yinelenmelerin ve benzerliklerin belli bir ritmine bağlı olması yönünden toplumsal olarak koşullanır. Örneğin, nispeten parçalanmış toplumlarda yaşamış olan Proust'ta ve Baudelaire'de bile, çoğu zaman bilinçsiz olarak, hep aynı şekilde yinelenen oyunlar, biçimin kurulmasında birincil öğelerdir: Bunları Baudelaire'in "vie antérieure"ünde* ve mektuplaşmalarında, Proust'ta ise salon protokollerinde görürüz. Çağdaş yazarın sürekli bir şimdiki zaman yaratmaya çalıştığı yerdeyse –Kafka'da olduğu gibi-, olayların doğasında var olan gizem, onların yeniliklerinden çok sırf unutulmuş oldukları, bir anlamda –Baudelaire'in sözcüğe verdiği o unutulmaz anlamıyla– "tanış" oldukları duygusundan kaynaklanıyor gibi görünüyor. Ama toplum gittikçe daha fazla çürüdükçe, bu tür yaşantı ritimleri giderek daha da seyrekleşir.

Bununla birlikte bu noktada, ruhbilimsel betimleme, hissedilmez bir biçimde, *törel* yargıya, şu ya da bu biçimde etik bir yargı olan geçmişle şimdi'nin uzlaşması görünümüne dönüşüyor gibidir. Fakat Batılı okur için Benjamin'in yapıtının tüm etik boyutu, zihin karıştırıcı, kapsayıcı olacak gibi: Goethe'nin dizgeleştirdiği, Almanya'da geleneksel hale gelmiş ve Alman dilinde derinden kök salmış olan, fakat Erik Erikson'un yapıtları gibi kültürel nakiller dışında bizde karşılığı olmayan bir tür etik ruhbilimin yapacağı gibi. Bu *Lebensweisheit***, gerçekte, mizaçlar, tutkular, günahlar ya da karakter tiplerine ilişkin psikolojisiyle sabit bir insan doğası klasik düşüncesi ile, katkısız tarihsellik, durumun ya da çevrenin belirleyici etkisi çağdaş düşüncesi arasında orta yerde bir tür uzlaşmadır. Bireysel kişilik alanında bir uzlaşma olarak, Hegel'in tarih ülkesindeki uzlaşmasından ayrı bir şey değildir. Hegel için genel bir anlam, tarihin belli bir ânı içinde içkin*** iken, Goethe için

* "Vie antérieure": Aslında Fransızca, önceki yaşam. (ç.n.)
** hayat felsefesi, hikmet (ç.n.)
*** immanent (ç.n.)

bir anlamda kişiliğin ve onun gelişiminin tümel amacı, söz konusu belli coşku içine katılır, ya da bireyin yetişmesinde belli bir aşamada gizli olarak durmaktadır. Çünkü sistem, kişiliğin tam gelişmesi görüşüne dayanır (Goethe'den derinden etkilenmiş olan Gide gibi bir yazar, tarihsel utkusu anındaki orta sınıf bireyselliğini dile getiren, ancak soluk ve narsistik bir yansımasını verir bu etiğin); ne Hıristiyanlık'ta olduğu gibi yalnızca disiplinin dış standartına dayalı kişiliği kırmayı, ne de çoğu modern etiklerde olduğu gibi onu deneysel psikolojinin anlamsız rastlantılarına bırakmayı amaçlar; daha çok bireysel psikolojik yaşantıyı, içinde kendi gelişiminin tohumlarını taşıyan bir şey, etiksel büyümenin bir tür içselleştirilmiş* Tanrısal yazgı olarak içinde bulunduğu bir şey olarak görür. Örneğin, Goethe'nin *Orphic Words*'ünde, ya da Wilhelm Meister'in son dizelerindeki gibi: "Babasının eşeklerini aramaya çıkan, fakat onun yerine bir krallık bulan, Kish'in oğlu Saul'u düşündürüyorsun bana!"

Bununla birlikte, bu Goetheci etiği bütünsel bir şekilde dile getirdiği *Wahlverwandtschaften-Essay* adlı uzun denemesinde, kişiliğin en son gelişim tablosundan çok, kişiliği tehdit eden tehlikeler üzerinde durması Benjamin'in karakteristiğidir. Çünkü Goetheci yaşam-psikolojisinin dilini konuşan bu deneme, aynı zamanda Alman toplumunda bu psikolojiyi kendilerine mal etmiş olan gerici güçlerin bir eleştirisidir de; mit kavramı ile uğaşırken, aynı zamanda, mit düşüncesini kendilerinin toplanma çığlığı yapmış olan bilisizlik ideolojilerine bir saldırıdır da. Bunda, Benjamin'in tartışma tarzı, mit kavramını, genellikle sokulduğu ideolojik kullanımlar nedeniyle hemen budalaca reddetmeye diyalektik dışı itilen bizler için öğretici olabilir; ona göre bu kavram, tıpkı bununla ilgili büyü ya da karizma kavramları gibi, usdışı olanın ussal bir çözümlemesini değil, daha çok dil yoluyla onun kutsanmasını amaçlar.

Fakat Benjamin'e göre *Wahlverwandtschaften*, miti, yapıtın kendini kurtarmaya çalıştığı bir öğe olarak anlamamız koşuluyla, mitsel bir çalışma olarak düşünülebilir: İçgüdüsel güçlerin erken bir kaosu olarak; gelişmemiş, doğal, bireysel-öncesi; gerçek bireyselliğin yıkıcı gücü olarak; gerçek özerkliğine ulaşacaksa, herhangi bir insani varlık düzeyine gelecekse, bilincin üstesinden gelmesi gereken şey olarak. Mitsel güçlerle bireysel tin arasınaki bu zıtlıkta Benjamin'in geçmiş ve şimdi üzerine düşüncelerinin kılık değiştir-

* interiorized (ç.n.)

miş bir anlatımını, anımsayan bir bilincin geçmişine egemen olup organizmanın tarih öncesinde yitip gidecek şeyi aydınlığa çıkarma yolunun bir imgesini görmek fazla zorlama mı olur? Şunu da unutmamalıyız, *Wahlverwandtschaften-Essay*, geçmişi, bu kez kültürel bir geçmişi, proto-faşist bir geleneğin karanlık mitsel güçlerine terk edilmiş bir geçmişi yeniden ele geçirme yoludur.

Benjamin'in diyalektik ustalığı, bu mit fikrinin, bir onsekizinci yüzyıl resmiyetini garip bir biçimde yapay, alegorik niteliğin simgeleriyle birleştirişi bakımından Batı yazınının hiç kuşkusuz en ayrıksı örneklerinden biri olan Goethe'nin romanının biçimine gösterdiği ilgi tarzında görülebilir: Bir boşluk karşısında yalıtılmış gibi, bir tür geometrik anlamla kaçınılmazmış gibi, görsel olmayan anlatı biçeminin anlamsızlığında beliren nesneler; anlamı olamayacak kadar bakışımlı, dikkatle seçilmiş peysaj ayrıntıları; romana başlığını veren, sembolik olmayacak derecede geliştirilmiş kimyasal benzeşme gibi benzeşmeler. Okur hiç kuşkusuz çağdaş romanda her yerde simgeciliğe aşinadır; ama genellikle simgecilik, yapboz parçalarıyla birlikte kutuya konmuş olan bir sayfalık yapım yönergesi gibi, yapıtın içine yerleştirilmiştir. Burada okur olarak üzerimize yüklenmiş günahın ağırlığını hissederiz: Nerdeyse kültürel olarak miras alınmış, ancak o kültürün üyesi olanların bilebileceği bir düşünme tarzı olarak bizi etkileyen şeyden yoksunuzdur; hiç kuşkusuz Goethe'nin yapıtına özgü dizge de buna benzer bir şekilde, evrensellik savı ile gösterir kendini.

Bir yandan, simgenin keyfi yorumları arasındaki kısır zıtlıktan kestirmeden gitmenin, öte yandansa bunun ne anlama geldiğini görememenin şaşkınlığı Benjamin'in özgünlüğüdür: *Die Wahlverwandtschaften* simgeci bir yazarın bir romanı olarak değil, simgecilik *üzerine* bir roman gibi okunmalıdır. Eğer simgesel bir yapıdaki nesneler bu yapıtta uzakta bir hayal gibi beliriyorsa, bu, bir zina temasının bir süsleme şeklinde altını çizmek için seçilmiş olmalarından değil, daha çok altta yatan asıl konunun, insani yaratıklar olarak özerkliklerini yitirmiş kişilerin simgelerinin gücüne teslimiyet olmasındandır. "İnsanlar bu düzeye indiklerinde, görünüşte cansız şeylerin yaşamı bile daha güçlenir. Gundolf bu öyküde nesnelerin can alıcı rolünü oldukça doğru bir biçimde vurgulamıştır. Ama madde benzeri şeyin insan yaşamına istenmeden sokulması kesinlikle mitsel evrenin bir ölçütüdür."[6] Bu simgesel nesneleri ikinci üs olarak okumamız istenmektedir: Onlardaki

[6] *Schriften*, I, s. 71.

birebir anlamı çözmek için değil, simgecilik olgusunun kendisinin belirtisel olduğunu sezinlemek için.

Nesnelerde olan şey karakterlerde de olur. Örneğin, çevresinde dramın döndüğü azizemsi genç kadın Ottilie figürünün, daha deneysel olarak çizilmiş, psikolojik olarak gerçekçi öteki karakterlerden farklı bir şekilde anlatıldığı ileri sürülmüştür çoğu kez. Fakat Benjamin'e göre bu, bir ipucu olarak öyle büyük bir kusur ya da tutarsızlık değildir: Ottilie gerçeklik değil görünümdür, karakter çizmenin daha çok dışsal ve görsel tarzının ilettiği şey de budur. "Bu Goethe'nin yapıtına özgü karakterlerin pek öyle dış modellere göre şekillendirilmiş, ya da tamamen hayali olarak yaratılmış figürler olarak değil, daha çok bir büyü etkisindeymiş gibi kendinden geçmiş bir şekilde karşımıza çıktıkları apaçıktır. Onlardaki, katkısız görsel imgelere yabancı, ve yalnızca onların özlerini saf görünüm olarak yakalayan okur için anlaşılır olan bir tür kapalılık buradan gelmektedir. Çünkü dış görünüş bu yapıtta bir tema olarak sunulmamaktan çok sunuş tarzında ve yapısında örtük olarak içerilmektedir."[7]

Goethe'ninki gibi Benjamin'in yapıtının da bu törel boyutu, açıkça, rahatsız bir dengeyi, bir yandan psikolojik, öbür yandan estetik ya da tarihsel denge arasındaki bir geçiş anını temsil ediyor. Akıl, kitaptaki olayların, kaçınılmaz mitsel güçlerin utkusu olarak tamamen etik betimlemesiyle uzun süre kandırılamaz; tarihsel ve toplumsal açıklama ister, sonunda Benjamin'in kendisi de sonucu dile getirmeye zorlanır: "Yazar sessizlik içinde gizlenir; yani, tutku, zengin orta sınıf güvenliği ile bir anlaşma yapma yolunu aradığında, gerçek insani törelliğin yasaları altında bütün haklarını yitirir."[8] Fakat Benjamin'in yapıtında törelliğin tarihe ve politikaya bu kaçınılmaz kayışı, her çağdaş düşüncenin özelliğidir bu, *aesthetics* yoluyla olur, sanat yapıtının niteliklerine gösterilen dikkatle açığa vurulur; tıpkı yukardaki sonucun *Die Wahlverwandtschaften*'ın, en iyi biçimde, simgesel olmaktan çok alegorik olarak tanımlanabilecek yanlarının çözümlemesiyle dile getirilişi gibi.

Çünkü bir anlamda Benjamin'in bütün yaşamını adadığı yapıtı, bir tür büyük müze gibi, her şekilden ve her türden alegorik nesnelerin tutkuyla toplanması olarak görülebilir; en önemli çalışması ise, Barok'un kendisi olan, alegorik süslemeli o büyük stüdyo çevresinde toplanır.

[7] *Schriften*, I, s. 124-125.
[8] *Schriften*, I, s. 121-122.

Alman tragedyasının (*Tragödie*) değil de Alman *Trauerspiel*'inin Kökenleri –İngilizcede karşılığı yoktur bu ayrımın– Benjamin'in yorumu için can alıcı önemdedir. Çünkü onun bir görüngü olarak Eski Yunan'la sınırladığı 'tragedya', içinde kahramanın kefaret olarak tanrılara sunulduğu bir kurban dramasıdır. Öte yandan, genel olarak Barok'u, onyedinci yüzyıl Alman oyun yazarları kadar Elizabeth dönemi oyun yazarlarını ve Calderon'u da içine alan *Trauerspiel*, başta en iyi şekilde bir tören olarak nitelendirilebilecek bir şeydir: bir gömme töreni – sözcük en uygun olarak böyle çevrilebilir.

Bir biçim olarak *Trauerspiel*, vakayiname* olarak, kader çemberinin amansız dönüşü olarak, dünyanın güçlülerinin sahnesinde ardı arkası gelmeyen bir ardıllık olarak barok tarih görüşünü yansıtır: prensler, papalar, şahane giysileri içinde imparatoriçeler, saraylılar, maskaralar ve zehirciler – bir Rönesans utkusunun bütün şıklığıyla ortaya konmuş olan bir ölüm dansı. Çünkü vakayiname, çağdaş anlamda tarihsellik değildir: "Barok niyet tarihin ayrıntıları içine ne kadar derinden girerse girsin, onun mikroskopik çözümlenmesi, katkısız bir entrika olarak görülen bir özde politik hesabı zahmetle aramaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Barok drama tarihsel olayları ancak suikastçıların çürümüş etkinliği olarak tanır. Bir Hıristiyan şehidi pozunda hareketsizleştirilmiş olan barok egemenin karşısına dikilen sayısız başkaldırıcının hiçbirinde gerçek devrimci inancın zerresi yoktur. Hoşnutsuzluk– eylemin klasik motifi budur."[9] Hiçbir gelişme olmadan, olayların sırf birbiri ardından gelişi olan böyle bir tarihsel zaman, gerçekte gizliden gizliye uzamsaldır, sarayı (ve sahneyi) kendi ayrıcalıklı uzamsal bedenleşmesi olarak alır.

İlk bakışta, Marksist olmadan önce yazılmış bir yapıt olan *Alman Tragedyasının Kökenleri*'nde vakayiname olarak alınan bu yaşam görüşünün, idealist ve Weberci bir tarzda açıklandığı sanılabilir: Benjamin'in dediğine göre, Alman barok oyun yazarları, Lutherciler olarak, inancın yapıtlardan tümüyle ayrı olduğu, insan yaşamını yapan boş eylemlerin art arda sıralanışına ufacık bir anlam vermek için Kalvenci buyurulmuş uyumun bile araya girmediği bir dünyayı tanıyorlardı, böylece dünya ruhsuz bir beden olarak, görülebilir bir işlevden yoksun bırakılmış bir nesnenin dış kabuğu olarak kalıyordu. Yine de, en azından, yanıtlanmamış bir so-

* chronicle (ç.n.)

9 *Schriften*, I, s. 207.

ru kalır geriye: Barok tragedyasının özündeki psikolojik yaşantıya bu entelektüel ve metafizik konum mu *neden* oluyordu, yoksa bu konumun kendisi, şiddetli ve somut bir coşkunun kendini ortaya koymak için kullandığı, nispeten soyut, çeşitli anlatımlardan sadece biri miydi? Çünkü bu ikinci sorunun anahtarı, biraz önce öldürülmüş bir tiranla tutkularının kölesi bir şehit arasında ortada bir yerde, merkezi durumdaki şaşırtıcı prens figürüdür. Alegorik olarak yorumlandığında, felakete uğramış bir dünyada melankolinin bedenleşmesi olarak durur, Hamlet'se onun en noksansız anlatımıdır. Bu gömme töreni alayının patolojik melankolinin temel anlatımı olarak yorumlaması, aynı zamanda hem biçimi hem de içeriği açıklamak gibi bir üstünlüğe sahiptir.

İçerik yönünden, yani, karakterlerin güdüleri anlamında: "Prensin kararsızlığı satürncü bir *acedia*'dan* başka bir şey değildir. Satürn'ün etkisi insanları 'duygusuz, kararsız, ağır' hale getirir. Tiran, coşkularının yavaşlığı, ağırlığı yüzünden düşer. Aynı şekilde, saraylı karakteri sadakatsizliği ile belirgindir –Satürn'ün egemenliğinin bir başka özelliğidir bu. Bu tragedyalarda çizildiği şekliyle, saraylının aklı da kararsızlığın ta kendisidir: hıyanet gerçek öğesidir onun. Bu oyunlarda, asalakların efendilerine ihanet edip düşman tarafına geçmeden önce şöyle bir düşünme gereksinimi duymamaları, ne komposizyondaki aceleciliğe ne de yetersiz karakterleştirmeye verilebilir. Daha çok, etkinliklerinde açıkça görülen karakter noksanlığı, elbette kısmen bilinçli Makyavelcilik, uğursuz burçların kestirilemez buluşmasına, avutulamaz, umutsuz bir teslimiyeti yansıtır; geniş, nerdeyse cansız nesnelerden oluşan bir oyuncular grubuna dönüşmüş bir buluşmadır bu. Taç, kraliyet kaftanı, asa, hepsi de son çözümlemede kader tragedyasının eşyalarıdır; saraylının, bir felaket habercisine olduğu gibi, ilk olarak boyun eğeceği bir yazgı aylası taşırlar çevrelerinde. Yoldaşlarına sadakatsizliği, bu maddi simgelere duyduğu daha derin, daha düşünsel bağlılığa denk düşer."[10]

Benjamin'in duyarlılığı, bir kez daha, insanların kendilerini nesnelerin gücüne teslim olmuş buldukları anlara karşıdır; barok tragedyanın tanıdık içeriği (bizim *Hamlet*'ten bildiğimiz o melankoli, daha küçük Elizabet yazarlarında, örneğin Webster'de çok rastlanan melankolinin o kötü alışkanlıkları –kösnü, ihanet, sadizm-) yavaş yavaş bir *biçim* sorusuna, nesneler sorununa döner,

* uyuşukluk, hissizlik (ç.n.)

10 *Schriften*, I, s. 279-280.

bu da alegoriden söz etmek demektir. Çünkü alegori, şeylerin, hangi nedenlerle olursa olsun en sonunda anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın hâkim anlatım tarzıdır.

Barokun, içerikten çok biçim açısından bu yeni incelenişi ışığında, oyunun merkezindeki, derin düşünceye dalmış bu melankoli figürü ağır ağır odak değiştirir, gömme töreni alayının kahramanı yavaş yavaş barok oyun yazarının kendisine, Benjamin'in deyişiyle en üstün alegorici *Grübler*'e dönüşür: Poe'nun ve Baudelaire'in histerik kahramanlarında daha asabi, daha modern kılığa giren, boşinanlara bağlı, aşırı ayrıksı o kehanet okuyucuya dönüşmüş olur. "Şeyler ülkesinde örenler ne ise, düşünceler ülkesinde de alegoriler odur"[11]: Benjamin'in kendisinin de, yazdığı sayfaları dolduran bu kolu kanadı kırık, aşırı bilinçli hayal düşkünlerinin en başta geleni olduğu apaçıktır. "Düşünceye dalmış Melankoli bakışı altında nesne alegorik hale gelir gelmez, içindeki yaşam yiter yitmez, geriye nesnenin kendisi, ölü ama sonsuza kadar korunmuş olarak kalır; alegoricinin karşısında, iyi ya da kötü, tamamen ona teslim olmuş olarak uzanır. Başka bir deyişle, bundan böyle nesnenin kendisi kendi başına bir anlam iletebilmekten yoksundur; ancak, alegoricinin eğreti olarak vereceği anlamı yüklenebilir. Alegorici, kendi anlamını aşılar ona, kendisiyse onun içinde oturmak üzere aşağı iner: Bunun da psikolojik değil ontolojik anlamda anlaşılması gerekir. Nesne, onun ellerinde, başka bir şey olur, başka bir şeyden söz eder, onun için, simgesine saygı duyduğu bir gizli bilgiler ülkesinin anahtarı olur. El yazısı olarak alegorinin doğasını yapan şey de budur."[12]

Dilden çok el yazısı, tinden çok harf; barok dünyanın dağıldığı parçalardır bunlar; fazla meraklı zihni devamlı azarlayan garip şekilde okunur göstergeler ve simgeler, bir sahnede ağır ağır ilerleyen gizli anlamla yüklü bir alay. Bu anlamda, ilk kez olmak üzere bana öyle geliyor ki, alegori sağaltılarak bize geri verilir– sırf tarihsel yönden ilginç bir Gotik ucube, ya da C.S.Lewis'te olduğu gibi, temelde dindar bir tinin ortaçağ sağlığının bir göstergesi olarak değil de, daha çok çağdaş dünyada bize hayli tanış gelen bir patoloji olarak. Bizim kendi eleştirimizin eğilimi, alegori payasına simgeyi yüceltmek olmuştur (bu eleştirinin önerdiği ayrıcalıklı nesneler –İngiliz Manierizmi ve Dante– doğaları yönünden daha

[11] *Schriften*, I, s. 301.
[12] *Schriften*, I, s. 308.

alegorik olsa bile; Benjamin, duyarlılığının başka yönlerinde olduğu gibi bunda da, T.S.Eliot gibi bir yazarla birçok ortak noktaya sahiptir). Simgeciliğin yeğlenmesi belki de, var olan bir şiirsel görüngünün betimlemesi olmaktan çok bir değerin dile getirilmesidir: Çünkü simge ile alegori arasındaki ayrılık, nesne ile tin arasında tam bir uzlaşmayla, böyle bir uzlaşmaya karşı istek ve kararlılık arasındaki ayrılıktır. Benjamin'in çözümlemesinin yararı, yine de, zamansal bir ayrımda ısrarında da yatmaktadır: simge, zaman içinde bir anlık, lirik, tek duraktır; bu zamansal sınırlamaysa, belki de çağdaş dünyada gerçek uzlaşmanın tarihsel olarak süremeyeceğini, lirik, rastlantısal bir şimdiki zamandan başka bir şey olamayacağını dile getirir. Alegori ise, tersine, zaman içinde kendi yaşamımızın ayrıcalıklı bir tarzı, anlamın an be an beceriksiz yorumlanması, ayrışık, biribiriyle bağlantısız anlara zorla bir süreklilik verme girişimidir. "Simge, zayıflarken, kurtuluşun aydınlığı içinde Doğa'nın yüzünü gösterirken, alegoride, bakanın gözleri önünde donmuş bir peyzaj gibi uzanan, tarihin *facies hippocratica*'sıdır.* Sahip olduğu mevsimsiz, acı verici, eksikli şeylerin tarihi, kendini bu yüzle –hayır, daha çok o ölü başıyla, anlatır. Böyle bir alegorik tarzın, herhangi bir 'simgesel' anlatım özgürlüğünden, herhangi bir klasik nitelik uyumundan, herhangi bir insani şeyden tamamen yoksun olduğu doğru olabilirse de –burada bir bilmece şeklinde şaşılacak bir biçimde dile gelen şey, yalnızca genelde insan yaşamının doğası değil, fakat aynı zamanda en doğal ve organik olarak bozulmuş şekliyle bireyin yaşamöyküsel tarihselliğidir. Bu –dünyanın çektiği acının öyküsü olarak, tarihin barok, toprağa bağlı sergilenmesi– alegorik algının tam da özüdür; tarih ancak can çekişme ve bozulma anlarında anlam kazanır. Ölüm, Physis ile anlam arasındaki çentikli zamanı izleyen şey olduğuna göre, anlamın büyüklüğü ölümün varlığı ve bozulmanın gücüyle doğru orantılıdır."[13]

Barok alegoriyi belirleyen şeyse, Baudelaire için olduğu kadar modern zamanlar alegorisi için de geçerlidir. Ancak Baudelaire'de içselleştirilmiştir. "Barok alegori ceseti yalnızca dışardan görürdü. Baudelaire onun içinden görür."[14] Ya da: "Anma [*Andenken*] kutsal emanetlere tapınmanın dünyevileştirilmiş versiyonudur... An-

* "facies hippocratica"- ölüme yakın yüzün görünümü: gözler ve şakaklar çökük, burun dışarı çıkmış, deri gergin ve sert.(ç.n.)

13 *Schriften*, I, s. 289-290.

14 *Schriften*, I, s. 489

ma, yaşantının tamamlayıcısıdır. Cansız malların dökümünü çıkarır gibi geçmişlerinin dökümünü çıkaran insanların gittikçe artan yabancılaşması, anmada bulur ifadesini. Ondokuzuncu yüzyılda alegori, yalnızca iç dünyayı sömürgeleştirmek için dış dünyayı terk eder. Kutsal emanetler cesetten gelmektedir, anma ise, daha yumuşak deyimiyle yaşantı olarak bilinen geçmişin ölü olaylarından."[15]

Yine de yazın üzerine bu son denemelerde, Benjamin'in hâkim olarak estetik boyuttan *tarihsel* ve *politik* boyuta geçişini işaret eden yeni bir yol belirir. Karakteristik olarak ilk kez, estetik alanda sinema üzerine çalışmasında ("Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı") görülen, ve ancak daha sonraları genel olarak tarih çalışması alanına uzanan ("Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti, Paris" denemesinde olduğu gibi: Burada, bu dönemdeki yaşam duygusu, bu döneme özgü yeni eşyaların ve buluşların betimlenmesiyle dile getirilir: ticari pasajlar, dökme demirin kullanımı, Daguerreotype* ve panorama, büyük sergiler, reklamcılık) makineye ve mekanik buluşlara eğilmedir bu. Ama önemle belirtilmelidir ki, tarihe böyle bir yaklaşım ne denli maddeci görünürse görünsün, tarihsel değişimin birincil nedeni olarak, buluşlar ve teknik üzerinde durmak kadar Marksizmden uzak bir şey düşünülemez. Bana öyle geliyor ki, (buhar makinesine Sanayi Devriminin nedeni olarak bakan, ve son günlerde Marshall McLuhan'ın yapıtlarında, akış çizgili modernistik formda yeniden tekrarlanan türden) kuramlar, ekonomik konularla karşılaştırılabilir bir somutluk duygusu vermeleri ve aynı zamanda sınıfların insani etmenleri ve üretimin toplumsal örgütlenmesi gibi bir düşünceden vazgeçmeleri yönünden Marksist tarih yazımı yerine geçen bir işlev görmektedirler.

Benjamin'in tarihte buluşların rolü büyüsüne kapılması, daha çok ruhsal ya da estetik çerçevede anlaşılabilir gibi geliyor bana. Örneğin, Baudelaire'de yoldan gelip geçenlerin ve kalabalığın rolü üzerindeki düşüncesini izlersek, Baudelaire'in fiziksel ve biçemsel özelliklerinin anımsatılışından sonra, bu denemede daha önce ana hatları çizilmiş şok ve organik savunmalar tartışmasından sonra, Benjamin'in materyalinin iç mantığının onu mekanik buluşlara götürdüğünü görürüz: "Konfor soyutlar. Aynı zamanda ona sahip olanı fiziksel mekanizmaların gücüne daha derinlemesine iter. Yüzyılın ortalarına doğru kibritin bulunuşuyla birlikte bir dizi

[15] *Schriften*, I, s. 487.

* gümüşlü levha üzerine çekilmiş fotoğraf (ç.n.)

yenilik gündeme gelir; bunların ortak noktaları bir dizi karmaşık işlemin yerini elin bir tek hareketinin almasıdır. Bu gelişim farklı birçok alanda aynı zamanda devam eder. Öteki birçok örnekten biri olan telefonda açıkça görülebilir bu; eski modelde kolun devamlı olarak döndürülmesi gerekirken şimdi alıcının yalnızca kaldırılması yeterli olmaktadır. Bir mekanizmanın yerine sokulması, bir yere bir markanın atılması ya da bir aygıtın tetiğinin çekilmesi gibi çeşitli el hareketleri arasında, fotografın 'anında çekilmesi' hareketi özellikle önemliydi. Parmağın bir kez basması, bir olayın sonsuza kadar dondurulmasına yetmektedir. Aygıt o âna, denilebilirse, bir ölüm sonrası şoku vermektedir. Ve bu tür dokunsal deneyimlerin yanı sıra, bir gazetenin küçük ilan bölümü, hatta büyük bir kentte trafik gibi görsel deneyimler de buluyoruz. Trafik içinde hareket etmek bir sürü şok ve çarpışmayı da içerir. Tehlikeli kavşaklarda, yayaların bedeninden bir pildeki elektrik yükleri gibi bir sürü tepiler gelir geçer. Baudelaire, kalabalığa bir elektrik gücü deposu gibi dalan insanı betimliyor. Arkasından da onu, şok deneyimini seçip ayırarak, 'kendisine bilinç bağışlanmış bir *kaleidoskop*' diye adlandırıyor."[16] Ve Benjamin bir işçiyi ve onun fabrikadaki makinenin çalışmasına ruhsal köleliğini betimleyerek bu listeyi sürdürüyor. Ama bana öyle geliyor ki, bu pasajın, Benjamin için, makinenin ruhsal etkisinin bir çözümlemesi olarak değerinin ötesinde ikincil bir amacı vardır: Belki de bazı bakımlardan resmi entelektüel gereksinimden daha derin ve daha önemli bir ruhsal gereksinimi karşılıyordur: Baudelaire'in zihin durumunun somut bir cisimleştirilmesine yarar. Gerçekten de, deneme nispeten bedenden arınmış bir ruhsal durumla başlamaktadır. Modern çağlarda yeni bir dil durumuyla, gazeteciliğin gözden düşüşüyle, büyük bir kentte oturan biri olarak, gündelik kent yaşamının giderek artan şokları ve algısal duygusuzluğuyla karşı karşıya kalan şairin durumudur bu. Bu görüngüler Benjamin'in şiddetle farkında olduğu şeylerdir, fakat her nedense bunları yetersiz bir biçimde "verilmiş" hissediyor gibidir; bunları içinde cisimlendireceği daha keskin, daha somut bir fiziksel imge buluncaya kadar, tinsel olarak sahiplenemiyor, yeterince dile getiremiyor. Makine, buluşlar listesi kesinlikle bu tür bir imgedir; görünüşte tarihsel bir çözümleme olan

[16] *Schriften*, I, s. 447-448.(Bu dipnotun çevirisi için Ahmet Cemal'in *Pasajlar* çevirisine (s.195-196) ve Nurdan Gürbilek'in *Son Bakışta Aşk* seçkisine (s.135-136) baktım. Yukarda bir başka dipnotta da söylediğim gibi, Jameson'un kitabındaki, Benjamin metinlerinin İngilizceye çevirisinden kaynaklandığını sandığım ufak tefek bazı farklılıklar gördüm. Ama kendimi Jameson'ın metniyle bağımlı gördüğüm için o metindeki İngilizce çevirileri esas aldım (ç.n.)

böyle bir pasajı, aslında, alegorik düşünmede, Benjamin'in asıl konusu olan, garip ve asabi çağdaş zihinsel durumun demir atacağı uygun bir simgenin yerinin belirlenmesinde bir alıştırma olarak düşündüğümüzü okur anlayacaktır.

Bu nedenle, Benjamin'in makinelerle ve buluşlarla uğraşması bir tarihsel nedensellik kuramına götürmez; daha çok, bir başka yerde, Çağdaş nesne kuramında, "ayla" kavramında tamamlanır. Benjamin için ayla, hâlâ inatla varlığını sürdürdüğü çağdaş toplumda, insanbilimcilerin ilkel toplumlarda "kutsal" dedikleri şeyin eşdeğeridir; insani olaylar dünyası için "gizem" ne ise, insanların dünyası için "karizma" ne ise, şeyler dünyası için de ayla odur. Dünyevileştirilmiş bir evrende, onun gözden kayboluşu anında yerini saptamak belki de daha kolaydır; nedeni, genel teknik buluşta, insani algının kendi yerine geçenleriyle değiştirilmesinde ve algının makineler şeklinde mekanik uzantılarında yatmaktadır. Örneğin, filmlerde, "yeniden üretilebilir sanat yapıtı"nda, başlangıçta oyuncuların tiyatronun içinde ve o andaki fiziksel varlığından kaynaklanan bu aylaya, yeni teknik ilerlemeyle nasıl kısa devre yaptırıldığı (ve daha sonra bunun yerini, gerçek Freudçu semptom oluşturumuyla, yıldızlara, perdenin dışında, kendilerine özgü yeni bir kişisel ayla verme çabasının aldığı) kolayca görülebilir.

Fakat nesneler dünyasında, herhangi bir şeyin aylasını yapan bu fiziksel varlığın yoğunluğu, en iyi şekilde, bakışın imgesiyle, geriye dönen anlakla ifade edilebilir: "Ayla deneyimi, bir toplumsal tepkinin, cansız şeyin ya da doğanın insanla ilişkisiyle yer değiştirmesine dayanır. Baktığımız kişi, kendisine bakıldığına inanan kişi de bize bakar. Bir görüngünün aylasını duymak, onu, bakışa karşılık verme gücüyle donatmaktır."[17]

Bir başka yerde aylayı şöyle tanımlar: "Ne kadar yakında olursa olsun, tek, yinelenemez uzaklık deneyimi. Bir yaz öğle sonu dinlenirken, bir dağın ufka düşmüş dış çizgisini, ya da bakanın üzerine gölgesi düşmüş bir dalın dış çizgisini izlemek, dağın, dalın aylasını solumaktır."[18] Böylece ayla, bir anlamda, nesnelerin gizemli bir bütünlüğünün onda görünür duruma gelmesi bakımından, alegorik algının tersidir. Ve alegorinin dağılmış parçaları, içinde insani özerkliğin boğulduğu yıkıcı güçlerden oluşan bir şey-dünyasını temsil ederken, aylalı nesneler belki de, çok kısa bir an için de olsa, bir tür Ütopyanın, geçmişten makasla kesilmiş de-

[17] *Schriften*, I, s. 461.
[18] *Schriften*, I, s. 372-373.

ğil, onu emmiş bir Ütopik şimdi'nin, şeyler dünyasında bir tür varoluş bolluğunun dekoru olarak durur. Fakat Benjamin'in düşüncesindeki, sanki tarihin makineleşmiş bugününün kaçmak zorunda bıraktığı bu Ütopya öğesi, düşünür için ancak daha basit bir kültürel geçmişte vardır.

Böylece alegorik olmayan bir sanatı canlandırdığı, Nikolay Leskov üzerine, "Hikâye Anlatıcısı" adlı denemesi belki de onun başyapıtıdır. Yeniden üretilebilir sanat yapıtında teknik ilerlemeyle karşı karşıya kalan oyuncular neyse, çağdaş iletişim sistemleri karşısında, özellikle de gazete karşısında hikâye odur. Gazetelerin işlevi yeniliğin şoklarını emmek, ve organizmayı onlara karşı duygusuzlaştırarak onların şiddetini körletmektir. Fakat daima bir yenilik çevresinde kurulan hikâye, tersine, onun gücünü korumak üzere yaratılır; mekanik biçim, devamlı artan yeni gereci "tüketirken", eski sözel iletişim, temelde, belleğe seslenir niteliktedir. Onun yeniden üretilebilirliği mekanik değil, bilinç için doğaldır; gerçekten de öykünün anımsanmasını, "anımsanabilir" görünmesini sağlayan şey, aynı zamanda, dinleyenlerin kişisel deneyimince özümsenmesinin de yoludur.

Benjamin'in hikâye (ve onun romandan üstü örtülü farkı) çözümlemesini Sartre'ın, bazı bakımlardan çok benzer, ama nihai vurgusu yönünden ondan çok farklı olan çözümlemesiyle karşılaştırmak öğreticidir. Her ikisi için de, iki sanat biçimi, yalnızca toplumsal kökenleri (hikâye kolektif yaşamdan, romansa orta sınıfın yalnızlığından çıkar) ve ham gereçleri (hikâye herkesin ortak yaşantı olarak görebileceği şeyi kullanırken, roman ortak olmayan ve son derece bireysel olanı kullanır) bakımından değil, aynı zamanda ve öncelikle ölümle ve sonsuzlukla ilişkileri bakımından da birbirinin zıttıdır. Benjamin, Valery'den söz getirir: "Sonsuzluk fikrinin saygınlığını yitirmesi, ne tür olursa olsun uzun süreli işten nefretle ilişkiliymiş gibi görünüyor." Toplumumuzda ölümün ve ölmenin giderek artan bir biçimde gizlenmesi gerçek öykünün kayboluşuyla birlikte olmaktadır; çünkü öykünün etkisi eninde sonunda her olaya mutlak bir biriciklik veren ölümün etkisinden türemektedir. "Otuz beş yaşında ölen bir insan, yaşamının her anında, otuz beş yaşında ölecek olan bir insandır":[19] Benjamin hikâyedeki karakterleri kavrayışımızı, ruhsal-karşıtı tarzda, kendi yazgılarının basitleştirilmiş temsilcileri olarak böyle tanımlıyor. Ama onun eskil olana duyarlılığına çekici gelen şey, tam da Sartre'ın

[19] *Schriften*, II, s. 248.

otantik olmamakla suçladığı şeydir: yani hakiki canlı insani yaşantıya saldırı –bu yaşantı, kendi "şimdi"sinin özgürlüğü içinde kendini hiçbir zaman yazgı olarak hissetmez, ve ona göre yazgı* ve kader** daima başka insanların yaşantısının, kapalı ve fiziksel bir nesne gibi dışardan görülen karakteristiğidir. Bu nedenle, Sartre hikâyeyi (doğrusu, hikâye derken, Benjamin'in ilgilendiği nispeten anonim folklor ürünlerinden çok, geç ondokuzuncu yüzyıl orta sınıf insanlarını beslemiş olan iyi kurulmuş öyküyü düşünüyor Sartre) romanın karşısına koyar, romanın görevi, yazgı diye görülen göz yanılmasından çok şimdiki zamandaki bilincin, özgürlüğün bu açık yaşantısını vermektir.

Bu karşı çıkışın tarihsel bir yaşantıya denk düştüğü konusunda hiçbir kuşku olamaz: Eski hikâye, aslında onunla birlikte klasik ondokuzuncu yüzyıl romanı da, içinde bireyin tek-çekimle***, telafisi olanaksız seçenekler ve fırsatlarla sunulduğu; bireyin her şeyi bir tek zar atımıyla oynamak zorunda olduğu; bu yüzden, yaşamının, yazgı ya da kader, anlatılacak bir öykü görünümünü almaya haklı olarak eğilim gösterdiği bir toplumsal yaşamı dile getiriyordu. Oysa çağdaş dünyada Batı Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de) ekonomik refah öyledir ki, hiçbir şey asla bu anlamda geriye alınmaz, değişmez değildir. Özgürlük felsefesi buradan gelir, Sartre'ın burada kuramcılarından biri olduğu modernistik bilinç yazını buradan gelir; olay örgüsünün son bulmasının nedeni budur, çünkü hiçbir şeyin değiştirilemez olmadığı yerde (Benjamin'in kastettiği anlamda, ölümün yokluğunda) anlatılacak öykü de yoktur, yalnızca sıraları istenildiği şekilde değiştirilebilen, eşit ağırlıkta bir dizi yaşantı vardır.

Benjamin, hikâyenin, kader görünümüyle, şimdiki zamanda bizim canlı yaşantımızı nasıl zorla bozduğunun Sartre kadar farkındadır; fakat ona göre, bizim geçmiş hakkındaki yaşantımıza haklı davranır. Onun "gerçekdışılığı"**** bir anma töreni olarak görünecektir, öyle ki, yaşamının en olgun döneminde ölen genç insanın, kendi yaşanmış deneyiminin bir yazgı olduğunun farkında olup olmaması artık gerçekten fazla önemli değildir. Bundan böyle onu anımsayacak olan bizler için o, yaşamının çeşitli aşamalarında, bu kader haline gelecek biri olacaktır hep; hikâye de böy-

* fate (ç.n.)
** destiny (ç.n.)
*** single-shot (ç.n.)
**** inauthenticity (ç.n.)

lece bize "okuduğumuz bir ölüm üzerine, bizim kendi soğuk varlığımızı ısıtma umudunu" verir.[20]

Hikâye yalnızca geçmişe ilişkin, geçmişi anımsamanın ruhsal bir tarzı değildir: Benjamin'e göre o aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir varlığın yok olmuş bir biçimiyle bir temas tarzıdır; Benjamin, öykü anlatma eylemi ile tarihsel olarak belirli bir somut üretim biçimi arasındaki bu karşılıklı ilişki içinde çok açıklayıcı bir Marksist yazın eleştirisi modeli olarak iş görebilir. Öykü anlatmanın ikiz kaynağı, eski şeklini "bir yandan yerleşik çiftçide, öte yandan denizci tüccarda bulur. Her iki yaşam şekli de aslında kendilerine özgü öykü anlatıcı tipini üretmiştir... Bununla birlikte öykü anlatma olanaklarının en büyük tarihsel boyutuna gerçekten erişmesi, iki arkaik tipin en noksansız bir biçimde kaynaşması olmaksızın mümkün değildir. Böyle bir kaynaşma ortaçağlarda, zanaatçı birliklerinde ve loncalarında gerçekleştirilmiştir. Yerleşik usta ile gezginci çırak aynı odada birlikte çalışırdı; aslında her usta, kendi yurdunda ya da yabancı bir kentte yerleşmeden önce gezginci bir çırak idi. Öykü anlatımının yaratıcıları, köylüler ve denizciler idiyse, lonca sistemi de, onun en fazla geliştiği yer olacaktı. Bu sistem içinde, gezginlerin geri dönerken getirdiği uzakların bilgisi, bütün zenginliğini yurtta kalanlara açan geçmişin bilgisiyle birleşmişti."[21] Yani hikâye artizan kültürünün ürünüdür, ayakkabıcının yaptığı bir ayakkabı, ya da bir toprak çanak gibi bir el ürünüdür; böyle bir el ürünü eşyada, "sırlı yüzeyde çömlekçinin el izi nasıl kalırsa, öykü anlatıcının biçemi de hikâyeye öylece yapışır."[22]

Benjamin, yazın'ın politikayla ilişkisi konusunda kesin ifadesinde, geçmişteki nesnelerle ilgilenmede başarılı olduğu bilinen bu yöntemi, bugünün sorunlarına uygulamaya çalışmış gibi görünüyor. Ama bu yer değişiminin de güçlükleri vardır; Benjamin'in çıkardığı sonuçlarsa, özellikle, kendisini büyülediği kadar üzmüş gibi görünen çağdaş sanayi uygarlığı karşısındaki kararsız, belirsiz tavrında, sorunsal olarak kalmaktadır. Sanatta propaganda sorununun, sanat yapıtının içeriğinden çok, biçimine dikkat etmekle çözülebileceğini ileri sürüyor:İlerici bir sanat yapıtı, en ileri artistik tekniklerin kullanıldığı; dolayısıyla, sanatçının, eylemini bir teknisyen olarak yaşadığı, ve bu teknik çalışma yoluyla sanayi işçisiyle bir amaç birliğine ulaştığı bir yapıttır. "Uzmanın proletarya

[20] *Schriften*, II, s. 249.
[21] *Schriften*, II, s. 231.
[22] *Schriften*, I, s. 430.

ile dayanışması...ancak dolayımlı bir dayanışma olabilir."[23] Faşistlerin "makineyi estetize etmelerinin" karşısına çıkardığı bu Komünistçe "sanatın politizasyonu"[24] öteki Marksist eleştirmenlerin (örneğin, Lukács'ın) düşman olduğu modernizmi devrim davasına koşmak için tasarlanmıştı. Ve Benjamin'in radikal politikaya bir uzman olarak deneyimi yoluyla, kendi yazınsal etkinlik alanı içinde, toplumdaki değişikliklerin ve teknikteki gelişmelerin, kısacası tarihin kendisinin, sanat yapıtı üzerindeki önemli etkinin gittikçe daha çok bilincine vararak geldiği konusunda kuşku duyulamaz. Fakat kültür alanında, tarihçi, belli bir sanat dalında özgül teknik ilerlemelerle bir bütün olarak ekonomideki genel gelişme arasında, hiç kuşkusuz, bir koşutluk gösterebilirse de, teknik olarak ileri ve zor bir sanat yapıtının, nasıl, ancak "dolayımlı" bir politik etkiye sahip olabileceğini görmek güçtür. Benjamin, önünde uzanan artistik örnek yönünden şanslıydı tabii: Çünkü tezini, aslında belki de doğrudan ve devrimci politik etkiye sahip olmuş tek modern artistik yenilik olan Brecht'in epik tiyatrosu ile açıklıyordu. Fakat burada bile durum belirsizdir. Zeki bir eleştirmen, Benjamin'in bir yandan Brecht'e düşkünlüğü, öte yandansa "ömür boyu çocuk kitaplarıyla büyülenişi" (çocuk kitapları: hiyeroglifler: basitleştirilmiş alegorik simgeler ve bilmeceler) arasındaki gizli ilişkiye işaret etmektedir.[25] Böylece, biz tarihsel şimdiki zamana çıkmak isterken, gerçekte, ruhsal takıntının uzak geçmişine dalıyoruz.

Fakat politik bir güdülenim olarak nostalji çoğu kez faşizmle ilişkilendiriliyor olsa bile, kendinin bilincinde bir nostaljinin, anımsanan bolluk nedeniyle şimdiki zamanla açık ve amansız bir yetinememenin, herhangi bir başka şey kadar yeterli bir devrimci uyaran sağlayamaması için hiçbir neden yoktur: Benjamin örneği bunun kanıtı olarak ortada duruyor. Bununla birlikte, kendisi, kendi kaderini dinsel imgeler yoluyla düşünmeyi yeğliyordu, Gershom Scholem'e göre yazdığı son paragraf olan *Geschichtsphilosophische Thesen*'in aşağıdaki paragrafında olduğu gibi: "Elbette ki Zaman, dölyatağında neler gizlediğini araştıran bilicilerce ne boş, ne de türdeş olarak hissedilirdi. Bunu aklında tutan kimse, geçmiş zamanın, anımsanma anında nasıl yaşandığını kavrayacak bir durumdadır: yani kesinlikle aynı şekilde. Herkesin çok iyi bildiği gibi, geleceği araştırmak Yahudilere yasaklanmıştı. Tersine, Torah

[23] Walter Benjamin, *Versuche uber Brecht*, Frankfurt 1966, s. 115.
[24] *Schriften*, I, s. 395-397.
[25] Rolf Tiedemann, Benjamin'in *Versuche über Brecht*'ine "Nachwort"unda, s. 149.

ve dua eylemi onlara geçmişin anımsanmasını öğretir. Bunun için de, bilicilere başvuranların, kölesi olarak kaldıkları gelecek, onlar için, kutsal gücünden yoksun kalmıştır. Ama yine de, bu onu hiç de boş ve türdeş zaman haline getirmez onların gözünde. Çünkü geleceğin her saniyesi, Mesih'in girebileceği o küçük kapıyı taşır içinde."[26]

Angelus novus: Benjamin'in en sevdiği melek imgesi. Görevi yalnızca, Tanrı'nın karşısında övgü ilahisini söylemek, bunu seslendirmek ve hemen ardından yaratılmamış hiçlik içinde yok olmak. Benjamin'in zaman deneyimi de, en dokunaklı anında öyle: geleceğin eşiğinde dilin bugünü, geçmişe dalmış düşünürken başka tarafa çevrilmiş gözlerle onu onurlandırıyor.

II. MARCUSE VE SCHILLER

1)

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore.*
-André Breton, Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu

Özgün anlamıyla ne kastettiğini anımsamaksızın, kavramsal olarak anladığımızı söyleyebileceğimiz kaç fikir vardır! Bu durum bile –düşünme ve gerçek yaşantının birbirinden ayrı yollarında gittiği; çağdaş kültür ve çağdaş dildeki her şeyde şu ya da bu şekilde kendi işaretini bırakan bu durum bile– bütün o sıradan aşinalığı ile kendi tezine bir örnek olarak durup dururken, gerçek kavrayışın vereceği bir şaşkınlıkla bize apaçık görünemez; henüz böyle olmadığı bir geçmiş tarih anını –hayali hatta içgüdüsel bir karşılaştırma olanağı olarak bizimkinin yanında durabilen bir andır bu –oluşturma yollarını kendi içimizde bulmamız gerekir. Örneğin, ürettiği fikirleri saklamanın, korumanın bir yolunu bilmeyen bir halk düşünelim; dolayısıyla fikirlerin adları, nesnelerin kendilerinin, ilkel yazımın bütün hantallığına, kaynakların bütün kutsal dehşetine sahip simgeleri olacaktır. Fakat Tanrı deneyimi gibi bir içsel deneyim kaybolmuş olsun, hatta geriye bomboş bir seda bile kalmamış olsun; bu durumda, gelecek kuşakların zihnini karıştıracak taştan bir sözcük ya da çözülmez bir hiyeroglif kadar bile bir şey kurtulmaz. Böyle bir kültür yorumbiliminde, ölmüş dilin ta-

[26] Walter Benjamin Üzerine, Frankfurt 1968, s. 162.

* "Beni hâlâ heyecanlandıran tek şey özgürlük sözcüğüdür." (ç.n.)

bakaları altındaki canlı fikrin yeniden yaşama kavuşturulması, yararsız bir uğraştır, çünkü unutuşun sessizliği ile insan anlayışının bir anlık saydamlığı arasında, sözcüklerin tanıdık ifadeli yüzler gibi çevrelediği alacakaranlık diye bir durum olamaz. Böylece, kendi kültürümüzdeki, kendi tarihsel ânımızdaki yaşantının niteliğini daha ilkel, daha doğal ve özgün bir geçmişin kuramsal olarak yeniden kuruluşu karşısında tartarak ölçeriz, aslında –terimin en güçlü anlamında– ilk kez anlarız. Dolayısıyla o geçmişin imgesi, diyebiliriz ki, tarihsel bir işlev değil (çünkü bu tür kültürler hiçbir zaman var olmuş değildir), daha çok yorumlayıcı bir işlev görür.

Çünkü dinlerin, kendilerine direnen metinleri ve kültürlerin tinsel etkinliklerini yeniden canlandırma tekniği olan yorumsama*, politik bir disiplindir aynı zamanda; durgun, hareketsiz bir zamanda devrimci güç kaynaklarıyla ilişkiyi sürdürme, yeraltında, jeolojik baskı çağlarında özgürlük kavramının kendisini koruma yollarını sağlar. Gerçekten de, sevgi ya da adalet, mutluluk ya da çalışma gibi öteki olası kavramlara karşı ölçüldüğünde, özgürlük kavramı, ayrıcalıklı bir politik yorumsama aracı olduğunu gösterir, ve buna karşılık, en iyi şekilde, bir felsefi öz ya da fikirden çok bir yorumlama yolu olarak anlaşılır. Çünkü özgürlük kavramı nerede bir kez daha anlaşılmışsa, hep, olumsuzun doğuşuyla uyum halinde olan şeylerin ortasında doyumsuzluğun uyandırıcısı olarak ortaya çıkar: Asla hoşlanılan bir durum ya da tasarlanan bir zihinsel yapı olarak değil, daha çok zorlayıcı durumun kendisinin ilk kez, tam da reddedildiği anda, kavrandığı bir ontolojik sabırsızlık olarak. Özgürlük fikri, Faşist devletin fiziksel gözdağından nevrozun acı verici tekrarlanışına kadar, aynı dünyevi şekli alır; aynı zamanda, fakat üstü örtülü olarak ama yine de bulanık şekilde ifade edilmiş olan dayanılmaz bir şimdiki zamanın ani bir algılanışı, adına birincinin yargılandığı bir başka durumun bir anlık görünmesi. Böylece özgürlük fikri bir tür algısal çakışmayı içerir; şimdiki zamanı okumanın bir yoludur, ama daha çok kaybolmuş bir dilin yeniden kurulmasına benzer bir okumadır bu.

Özgürlük kavramının bu resmi karakteri, kesinlikle, politik yorumsamaya uygun bir şeydir. Benzeşimi cesaretlendirir; maddi hapisaneleri ruhsal hapisanelerle özdeşleştirerek, aslında, birinin veri karakterinin ötekinin terimlerine çevrilebildiği bir tür dönüşüm denklemi olarak işlev yapan bütün bu birbirinden ayrı varoluş düzeylerini birleştirme aracı olarak iş görür. Özgürlük

* hermeneutics (ç.n.)

kavramının, böylece çağdaş varoluşta en temel çelişkilerden birini aşmamıza izin verdiğini söylemekle fazla ileri gitmiş olmayız: dıştaki ile içteki arasında, kamusal ile özel arasında, çalışma ile boş zaman, toplumsal ile ruhsal arasında, başkaları-için-varlığımla kendim-için-varlığım arasında, politik olanla poetik olan arasında, nesnellikle öznellik, toplu olanla yalnız arasında– toplum ile monad arasında. Marx ile Freud arasındaki karşılaşmanın simgesel olarak dramatize ettiği bir zıtlıktır; bir kez denenmiş bu karşılaşmanın hâlâ sürmesi (Reich, Gerçeküstücüler, Sartre, sol kanat yapısalcılığı, Marcuse'ten hiç söz etmeyelim) çağdaş insanın ikili yaşamını, dağılmış ve parçalı varlığını yenme çabasındaki ivediliğin altını çizer.

Schiller *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ına o yazgısal 1793-1794 kışında başladı; yabancı gözlemciler için bile Devrimi işaret eden yaşamın mutlak politizasyonu, ya Terör ya da doğrudan karşıdevrim nihai seçeneklerine doğru hızla ilerliyordu. "Gün görmüş insanın olduğu gibi filozofun da gözü, umutla, insanlığın kaderinin tehlikede olduğu düşünülen politik arenaya çevrilmiş bulunuyor. Bu genel tartışmaya katılmamakla, toplumun yararına karşı ayıplanabilecek bir kayıtsızlık suçu işlenmiş olmuyor mu?"[27]

Schiller, yine de tarihin tam böyle bir anında kendini estetik kuramına, insanın öteki temel etkinlikleriyle ilişkili olarak, artistik dürtünün yeniden değerlendirilmesine adayacaktır. "Sizi, bu konunun, içinde bulunduğumuz tarihsel ânın gereksinmelerine, beğenisine olduğu kadar yabancı olmadığına; aslında, özgürlüğe güzellik yoluyla vardığımız için, politik sorunun kesin çözümünde tutmak zorunda olduğumuz yolun kesinlikle estetik sorundan geçtiğine inandıracağımı umuyorum."[28] Politik yoldan ayrılma yalnızca görünüştedir, gerçekte Schiller artistik sürecin, temel-politik karakteri*, politikadan gına getirmiş bir dünyanın yurttaşları için bile görünür durumda kalacak bir tanımını vermeyi amaçlıyordu.

Çağdaş beğeniye sıkıcı gelecek bir işlem bu. Schiller'in argümanı, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına özgü o kuramsal, a priori dizgeleştirmenin bir açıklamasıdır; Rousseau'nun *Eşitsizliğin Kökenleri Üzerine Söylev*'in başındaki ünlü cümlesi bunu daha iyi açıklayabilir bize: "Gelin her şeyi bir kenara bırakmakla başlayalım."

[27] Schiller, *Philosophische Schriften*, Basel 1946, s. 79.
[28] *Philosophische Schriften*, s. 80.
* protopolitik (ç.n.)

Hiç kuşkusuz bu tür yorumlamaların kusurları, toplumların gelişimi, tasımın kendisi kadar akla uygunmuş gibi, katkısız mantıksal kanıtlamanın ve tümdengelimin, tarih alanına uygulanmasından gelmektedir. Ama Romantik hareketin entelektüel meraklar statüsüne soktuğu bu çalışmalar kendilerine özgü güçten tamamen yoksun da değillerdi belki. Louis Althusser onyedinci ve onsekizinci yüzyılda toplumun kökeni üzerine yapılmış çeşitli varsayımları şöyle yorumluyor: "Doğal durumun çeşitli karakteristikleri, sırasıyla, insanın ondan evrimleşmesinin nedenlerini açıklamaya ve geleceğin toplumunun özelliklerine ve genel olarak insan ilişkileri idealine göndermelerde bulunmaya yarıyor. Paradoksal olarak, *henüz ulaşılmamış bir toplum idealini içinde taşıyan ve önceden gözler önünde canlandıran* da, işte, herhangi bir tip toplumsal ilişkiden tamamen yoksun olan bu durumdur. Tarihin sonu tam da onun kökeninde betimleniyor..."[29] A priori toplumsal modelin bu garip özelliğine bu denemenin sonunda yeniden döneceğiz.

Şimdilik, Schiller'in bu modelinden önemli bir üstünlük elde ettiğini belirtmemiz yeterlidir; çünkü Descartesçı mantığın –içgözlem mantığı, cogito'nun mantığı– toplumsal organizmaya uygulanması, zaten, içteki ile dıştaki arasında bir özdeşliği gerektirir; Schiller'in, Hegel'den Freud'a düşünürler üzerinde izini bırakacak olan çarpıcı özgünlüğü, bu özdeşliği tersine çevirmiş ve işbölümü, ekonomik uzmanlaşma kavramını toplumsal sınıflardan aklın iç çalışmasına aktarmış olmasındaydı: Bu kavram orada bir zihinsel işlevin diğerleri üzerinde ve onlara karşı dayantısı* görünümünü alır; buysa, ekonomik yabancılaşmanın dış toplumsal dünyadaki tam karşılığı olan tinsel bir deformasyondur.

Bununla birlikte, bu tür deformasyonlar gözlenmekten çok akılla çıkarsanırlar; ve gerçekte bir tür ideal varsayım, bir tür ideal uyum olarak iş gören de, en son ulaşılacak olan şeydir –daha tam olarak gelişmiş bir insani kişilik hayali: yabancılaşmanın çeşitli biçimleri bu ışık altında oldukları gibi tanınabilirler. "Doğal durum"dan başka bir şey olmayan (ve ilkel insandan çok Winckelmann'ın Yunanistan'ı çerçevesinde düşünülmesi gereken) bu ideal uyum, iki temel özelliği ile tanımlanır: "Yalnızca Doğa'nın çocukları olduğumuz sürece hem mutlu hem de bütündük; özgürleştik, her ikisini de yitirdik. Doğaya karşı ikili ve çok farklı özlem buradan geliyor: onun *mutluluğuna* özlem, onun *bütünlüğüne* özlem.

[29] Louis Althusser, *Montesquieu* (Paris, 1959), s. 16. İtalikler benim.

* hypostasis (ç.n.)

Yalnızca tensel insan birincinin kaybı için sızlanır; yalnızca etik insan ikincinin kaybına ağlar."[30] Bu ikiliğin, Schiller'in dizgesinin alanı ve içermeleri üzerine önemli bir etkisi olacaktır; belki de, üst üste çakışmaktan daha az bir ikilik, ikiz tepilerin aynı zamanda doyurulması olacaktır. Çünkü bu iki dürtününün üst üste binmesi, Schiller'in, birinin terimlerini bulmaya çalışırken, ikisine de yetmesini sağlar; birincinin şifresini ikincininkine çevirme, (terminolojisini ilerde Freud'un bulacağı) haz ilkesinin görüngüleriyle, zihinsel işlevler (istenç, duyum algılaması, imgelem, vb) ve onların birbirleriyle ilişkisine ait daha geleneksel felsefe dili terimleriyle ilgilenme olanağını verir ona. Doğa durumunun bu iki temel özelliğinden hangisinin vurgulandığına bağlı olarak farklı bir Schiller çıkar ortaya. Bütünlüğün vurgulanması halinde, Jung'un, bilinç birleştirimi* ideali ile birlikte, *Psikolojik Tipler*'indeki Schiller ortaya çıkarken, haz ilkesinin vurgulanmasıyla *Eros ve Uygarlık*'ın Freudçu Schiller'ine ulaşılır. Tarihsel Schiller'in paradoksu, kesinlikle, (kendi terminolojisiyle hakkında hiçbir şey söylenemeyen) mutluluk üzerine bir ifadeye varmak için, kanıtın, zıt terimler arasında bir etkileşmeye izin veren bütünlük dilinde, zihinsel işlevler dilinde ifade edilmesi gerekliliğidir.

Bu güçlerden hiçbiri –*Stofftrieb* ya da çeşitli maddeci tutkular ve bedensel arzuların gerisindeki tepi, ve *Formtrieb* ya da Akla çekicilik, bunların etkileri altında, "artık birer birey değil, daha çok türsel yaratıklarızdır"[31] ayrıcalıklı değildir: her ikisi de sonunda şekil bozukluğuna uğrar, Filisten kadar *filozof* da, dolaysız bencillik ve amaçların doyurulması çamuruna batmış olan kişilik kadar tümüyle soyut Jakoben kişilik de, içlerindeki olasılıkları tam olarak geliştiremez.

Hiç kuşkusuz, sonuç, başlama noktasındadır; geriye yalnızca, diğer ikisinin aynı zamanda doyurulabileceği, hiçbirinin öteki pahasına bastırılmadığı bir tek etkinlik çerçevesi içinde düzenlenebileceği bir üçüncü dürtüyü belirlemek kalıyor. Bu dürtü *Spieltribe*'dir, oyun tepisi; bu, genel olarak artistik etkinliğin temelini oluşturur, ve hem biçime hem de maddeye olan istek bu tepi içinde birlikte doyurulur. Bu tepinin ereği, katkısız görünüm (*Schein*), aynı zamanda hem biçim, hem maddedir; maddeyi aradığınız yerde biçime dönüşerek, biçimi aradığınız yerde madde olduğunu

30 *Philosophische Schriften*, s. 226.

* integration (ç.n.)

31 *Philosophische Schriften*, s. 124.

göstererek, insanın, birliğe ulaşmak ve gelişim içinde tarihsel olarak koşullu kusur ve başarısızlıklarından kurtulmak için geçmesi gereken bir tür disiplinin belirtisi olarak kalır.

Özgürlük, bu noktada, (maddeye ve biçime doğru) bu güçlü iki dürtünün karşılıklı olarak birbirini yok etmesinden başka bir şey değildir. Freud için haz gibi, bu da gerginlikten kurtulma, niceliğin yerini niteliğin aldığı, gücün, ağırlığın ve kitlenin yerini kayranın* aldığı ya da ona dönüştüğü bir dünyaya giriş ve onun fark edilmesidir. Gerçekten de, Bergson için olduğu gibi Schiller için de kayra, özgürlüğün, duyular ülkesindeki belirtisinden başka bir şey değildir; güzellik, nihai formülü aktaralım, özgürlüğün, duyusal görünüm alanında aldığı biçimdir ("Freiheit in der Erscheinung"). Bu niteleme, Schiller'in sisteminin öncelikle bir estetik sistem değil, daha çok politik bir sistem olduğunu bize anımsatmaya yeterdi; güzelliğin önemi, onun için, estetik yaşantının, gelecekteki gerçek politik ve toplumsal özgürlük için pratik hazırlanmadan sağladığı olanakta yatıyordu. Bilinç, sanatta, dünyanın kendisindeki bir değişikliğe kendini hazırlar, ve aynı zamanda bu değişikliği hızlandıran gerçek dünyadan isteklerde bulunmayı öğrenir. Çünkü imgeselin deneyimi (imgesel bir tarzda) kişiliğin ve Varlık'ın tümel doyumunu sunar, bu doyumun ışığı altında gerçek dünya suçlanmış olarak kalır, bu doyumun ışığı altında Ütopik düşünce, ayrıntılı devrimci proje kavranabilir.

Bu tür spekülasyonlar, pratik politik strateji olarak, çağdaş akla, hiç kuşkusuz, en hafif deyimiyle gerçek dışı gelecektir; bir devrim yapmak, bir sanat değerlendirme kursuna katılmaya benzemez, diyeceği geliyor insanın. Schiller, kuşkusuz, Almanya'da orta sınıf devrimini düşünüyordu; programı ise yukardaki spekülasyonların önerdiğinden biraz daha somuttu. Çünkü bu program, öncelikle bir ulusal tiyatro ve bir ulusal drama yoluyla kurulacak yeni, ulusal bir orta-sınıf kültürünün yaratılmasını amaçlıyordu: Alman burjuvazisinin, tiyatro yoluyla, politik birliğe ve özerkliğe doğru eğitilmesi.

Fakat bir an için dikkati kendimize, kendi tepkilerimize döndürmek daha yararlı ve diyalektiğe daha uygun olacaktır. Ya bizim yargımızın gerçekliği, ciddiye alamayacağımız Ütopik spekülasyon üzerine değil de kendimiz üzerine bir yargı olarak duruyorsa? Ya bizim yargımızın kendisi, böyle bir düşünüyü taşıyamayışımızın, gerçeklik ilkesinin gerçekçiliği ve onun büyük ağırlığı altında

* grace-inayet (ç.n.)

ezilmiş gelecek ilkesine bizim kendi baskımızın bir ölçüsü ve belirtisi ise? Ya gerçeklik değil de yalnızca bir başka belirti olduğu ortaya çıkmış olan şey, gerçeklik ilkesinin kendisinin ruhbilimciliği*, kinik indirgemeciliği ise? O zaman, Rousseau'nun gizlenmemiş erotik hülyaları ve cinsel düşlemelerindeki politik spekülasyonların (*İtiraflar*'ın dokuzuncu kitabında olduğu gibi) kaynağını keşfedince utanırız; önceki, sonrakinin *nedeni*'dir diye sonrakini kötülemeye, gözden düşürmeye can atar durumda buluruz kendimizi ancak; böyle bir kanıtın iki yanı da keskin bir bıçak olduğunu; bu sürecin, kesinlikle, erotik ve politik tepilerin, hem şiirin hem politikanın ortak bir kaynağına dönüşü olarak görülebileceğini, bu dönüşün çağdaş dünyada parçalanmış bilincin yeniden bütünlenişini gösterdiğini anlayamayız.

Schiller'inki gerçekten de kültür devriminin çatışkısı** üzerine ilk düşüncelerden biridir. Yeni insan, edinimcilik-sonrası(post-acquisitive) insan doğası ancak devrimci değişiklikten sonra oluşabilir; fakat Terör (çağımızdaysa Stalinizm), [politik]temizlemelerin, insanların henüz hazır olmadığı, ya da bir başka deyişle, nesnel toplumsal koşulları henüz olgunlaşmamış bir süreci tamamlayamayacağının bir uyarısı olarak durur. O zaman bundan, devrim, ancak insanlar onun isteklerini kabule ruhsal olarak hazır olduğunda, bu demek, ilk ağızda artık gerçekten gerekli olmadığında, başarıya ulaşabilir sonucu mu çıkar? Olgunlaşmış olan Schiller elbette bir radikal değildi artık; ve kültür devrimi, toplumsal devrimin bir *yerine geçeni* olarak anlaşıldığındaysa, Batılı anlayış çoğu kez budur, onun bugün Çin gibi bir devrim-sonrası toplumundakinden çok farklı bir işlev göreceğinden kuşku duyulabilir.

Ama Schiller'in sistemi, biraz farklı bir türden de olsa bir başka pratik çıkış noktası sağlar, onun öğretisinin yorumsamacı bölümünü yapan da budur. Çünkü sanatta özgürlüğün gerçekleşmesi kavramı, ancak Schiller, *Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* adlı yazısında sanat yapıtının ayrıntısına indiğinde somut hale gelir. Orada, yapıtın teknik yapısını genel olarak ruhsal birleştirim savaşımının bir *figürü* olarak görmeyi, imgelerde, dilin niteliğinde, olay örgüsünü kurma tipinde, özgürlüğün kendisinin figürlerini(hayali bir tarzda) görmeyi öğretir bize.

Sanat yapıtında, doğa durumu ile uygarlık durumu arasındaki eski zıtlık, somut bir şiirle –"naif" ya da ilkel şairin şiiri– mo-

* psychologism (ç.n.)
** antinomy (ç.n.)

dern zamanların soyut şiiri –"duygusal" sanatçıların yapıtı– arasındaki farklılıkla yeniden ortaya çıkar: sözcük, "karmaşık"*, "anlıkçı"** ve "yapay"ın bir bileşimi anlamını verir. "Naif" şiirden, bir anlamda, ancak *ex post facto**** olarak söz edebiliriz. Bu tür yapıtlar özellikle Yunan yazınında vardır, fakat bir tür tümel, somut yaşantıyı yansıttıkları için, onlar hakkında gerçekten söyleyebileceğimiz bir şey yoktur, çünkü söylediğimiz her şey, kullandığımız her terim, zaten o bolluk içinde bir gediği varsayar. Yani aslında "naif" şairden bile söz edilemez, çünkü böyle bir şairin ilk işareti, ayrı bir öznellik olarak kendini gölgeliyor olması, modern zamanların, doğa durumundan düşüşümüzün işareti olan, özneyle nesne arasındaki o arayı ortadan kaldırmış (ya da daha çok hiç tanımamış) olmasıdır.

Böylece, "naif" şiiri bir somut bolluk yaşantısından başka bir şekilde nitelemek güç ise, çağdaş ya da "duygusal" şiirin türleri, hemen hemen çıkarsamalı bir biçimde, biçimle madde, özneyle nesne arasındaki, bundan böyle yalıtılmış bir monatla içinden çıktığı dünya arasındaki ilişkinin çeşitli olası alışverişleri**** olarak sayılabilir. Açıkça, terk edilmiş öznenin durumu üzerinde duran bir yazınla, bu özneyi çevreleyen, çökmüş, anlamsız bir dünyanın doğasını betimleyen yazın arasında karakter bakımından temel bir fark olacaktır. İlki, *ağıtsal***** bir tarz olarak nitelendirilebilir, ikincisiyse bir *yergi tarzıdır.****** Dünyayla gerçek bir yeniden birleşme ya da ö-deş-me kuramayan çağdaş duyarlık, onu hâlâ böyle bir bolluk durumunu düşleyecek kadar kendi içinde buluyor ve böyle bir durumun nasıl bir şey olabileceğine değgin zayıflamış bir hayal yansıtmaya çalışıyorsa, üçüncü bir mantıksal olanağa hâlâ yer var demektir –yani, gerçeksizliği (irreality-düşselik) onun şiirsel gerçekleşmesi kadar seyrek, cansız bir biçimde yazılan *idil*'e.

Bu olasılık tarzları kendilerini yalnızca bir tür sorununa indirgemekten uzaktır, aslında Schiller'in modeli de, biçemsel ya da psikolojik, tarihsel ya da ideolojik olsun, sanat yapıtının herhangi bir boyutuna uygulanabilir. Sanat tarihini, özne ile nesne kutupları arasında bir dizi değişken ilişkiler olarak gören Hegel'in *Estetik*'inde, aynı şekilde, öznel/nesnel sınıflama çizemiyle Lukács'ın

* sophisticated (ç.n.)
** intellectualistic (ç.n.
*** sonradan yapılmış olup öncekileri de kapsayan, (ç.n.)
**** permutation (ç.n.)
***** elegiac (ç.n.)
****** satiric (ç.n.)

Roman Kuramı'nda, temel model, zamansal ilerleme içine yassılır ve bir tarih kuramının kaynağı haline döner. Yeni Amerikan Eleştirisinde, belki de bilinçsiz olarak, "naif"ten "duygusal"a bir düşüş gibi önemli bir anlayış, şiirsel duyarlığın çözülmesi olarak yeniden dile getiriliyor; o zaman bu, belli bir metinde şiirsel soyutlamanın derecesi ve türünü belirlemek için kesin bir çözümleme aracı haline geliyor. Northrop Frye'ın yapıtlarında, bizim Varlık'la olan ilişkimizin daha somut tarzlarını simgelemek için bir kez daha türlerin sınıflarına başvuruluyor. Fakat Schiller'in bütün bu yeniden ele alınışları –ki temel modelinin zenginliğini gösteriyor bu– özünde idealist olarak kalıyor; Schiller'in kendisine dönüşse, sistemin gerisindeki ilk politik niyeti bize anımsatmaya yarıyor. Böyle bir niyet kaybolunca, kurgusal düşünme yararsız hale gelir ve çok iyi tanımlanmış bir sürü çıkmazdan birine ulaşır: Bir "tarih kuramı"na gelir dayanır, ya da dinsel bir yorumsamanın yerine politik bir yorumsamayı koyar, ya da en sonunda ve en karakteristik olarak, görüngülerin durağan bir sınıflandırma sistemine göre değerlendildiği kısır ve döngüsel bir tipoloji hareketine karışır; bu tür sistemlerse, ister ilk dönemlerindeki Lukács'ta, ister Frye'da ya da Jung'un *Psikolojik Tipler*'inde olsun, hep, yarı yolda durdurulmuş tarihsel düşünmenin bir göstergesidir. Bu ise, somut tarihe giden yolda, korkuya kapılan ve derin sezgilerini ölümsüz özlere, insan tininin arasında salındığı niteliklere döndürmeye çalışan bir düşüncedir.

Schilller'in modeli, gösterdiğimiz gibi, bir yorumsama makinesiydi: Eleştirmene, sanat yapıtının somut yaşantısını daha geniş özgürlük sorunlarıyla tanıma olanağını verir – önce kişiliğin ve haz ilkesinin birleştirimi psikolojik düzeyinde, daha sonra da, bunun ötesinde, politik düzeyde. Bu düzeyleri birbiriyle ilişkilendirmek ya da birini ötekini terimleriyle açıklamak gibi bir sorun yoktu pek; çünkü sorun, bir grup dönüşüm denklemleri sağlamaktı: öyle ki, sanat yapıtı üzerine içerden yapılan, tamamen yazınsal içsel ifadeler, bu sistemlerin herhangi birinin tutarlı ve kendi kendine yeten yapısını bozmaksızın, bütünüyle farklı psikolojik ve politik kodlara çevirilebilsin.

Fakat Schiller'in düşünüsü kehanet olmaktan çok tanıkoyucudur. Ütopyayı temelde eski Yunan'ın geçmişinde bulan bir neoklasik olarak düşüncesi, zamanının Alman orta sınıflarının ufkuyla sınırlıdır; sanat konularında bile, kuramından yansıyan, naifle duygusal, doğalla kendi bilincinde olan arasındaki bireşim, so-

nunda giysi dramasından ve antik çağlar dersleri üzerine düşünceden biraz daha fazla bir şey olur çıkar. Schiller'in görüşünün, onu zaman olarak izleyen Romantizmle tamamlandığını, yapısal olarak gerçekleştiremediği yeni sanat ve yeni dünya görüşünün orada gerçekleştiğini söyleyebilmek çekici ve diyalektik olarak bakışımlı olurdu. Fakat kuramsal görüş açısından, romantizm ancak istemeyerek yeniydi: Aslında, dünyanın, orta sınıf kapitalizminin kısırlaşmış ve materyalist koşullarına etkileyici, tümel ve benzeri görülmemiş dönüşümüne karşı bütün bir kuşağın, bir organizmanın darbeyi savuşturuşu gibi, kendini koruyuşu olarak düşünülebilir. Bütün feodal tutumlar ve politik düşlemeler, bütün dinsel ve ortaçağa özgü nesneler atmosferi, sanki yenilenmek için daha eski, daha hiyerarşik ya da ilkel toplumlara dönüş, bu yüzden, her şeyden önce savunma mekanizmaları olarak anlaşılacaktır. Yine de, *belli* bir Romantizmin, Schiller'in sistemini gerçekleştirmeye, onun tinde ve yazında, şiirde ve politikada özgürlük görüşünü yalvaççça yeniden ortaya çıkarmaya geldiğini söylemek yanlış olmaz: "bugünlerde," diyor, böyle yeni bir Romantizmin sözcüsü, "Fransa'da yetkeler Romantizmin yüzüncü yılını kutlamak için acayip hazırlıklarda bulunurken, bizler burada ilan ediyoruz ki, –tarihsel kuyruğu olarak kabul edilmek istediğimiz, ama o zaman öylesine *sarılma ve kavrama özelliği olan bir kuyruk* ki!– bu Romantizm, şu 1930 yılında, bu yetkelerin ve bu kutlamaların bütünüyle ve temelden yadsınmasında yatmaktadır; bir yüz yıl, bu Romantizmin ancak gençliği sayılabilir; yanlış olarak onun kahramanca dönemi denilen şey, namusumuza!, arzusunu içimizde henüz yeni yeni hissettirmeye başlayan bir varlığın viyaklamasından başka bir şey değildir...!"[32]

Gerçeküstücülüğün –"görünüşte o denli çelişkili bu iki durumun, düş ve gerçeklik, gelecekte, eğer denebilirse, bir tür mutlak ya da üst-gerçeklik'te çözülmesi"[33] doğal ya da naif imgelemin yenilenme, Schillerin sistemince hudutları çizilen, ama onda bulunmayan, kendiliğinden ve bilinçli olanın bireşime ulaşma yeri olduğunu ileri sürmek aykırı görünebilir; özellikle de, Gerçeküstücü imge, Schillerci özne-nesne ilişkisinin mantıksal, fakat olanaksız, dördüncü değişimine daha uygun bir aday olarak görünüdüğün-

[32] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1969, s. 110.
[33] *Manifestes du surréalism*, s. 23-24.

de; özne-kutbunun fiilen ortadan kaldırıldığı, maddenin katkısız üretimleri. Fakat Schiller'in düşüncesi, görüngüler, onda, birbirine karşı –durumlarına, çevrelerine, üstesinden gelmek üzere tasarlandıkları tepilere karşı– tanımlandığı ölçüde diyalektiktir. Anımsayalım, Schiller'e göre hakkından gelinecek ve gömülecek, birbiriyle savaşan tepiler, *Stofftrieb* ve *Formtrieb*, hâlâ nispeten bakışımlı idi, öyle ki onların çözülmeleri hâlâ uyumlu şekiller alabilirdi. Ya, sosyo-ekonomik gelişimin daha sonraki bir döneminde bu tepiler artık birbirini dengeleyemez olursa? Ya, birinin ezici egemenliği, ya da onların karşılıklı olarak çok daha korkunç ve baskıcı bir şeye dönüşmeleri, kendi biçimsizliğini, ondan bağımsızlık isteyen harekete kaçınılmaz bir şekilde verirse? –eşit olamayan bir engele karşı kasların eşit olmayan bir şekilde gelişebilmesi gibi– .

Schiller'in *Formtrieb* dediği şey, 1920'lere kadar, doğanın giderek insanileştirilmesinde, pazar sisteminin örgütlenmesinde rakibi üzerinde büyük öncelik kazandı. Ticaret çağında, yavaş yavaş, madde bu haliyle varlığını yitirdi, ve yerini, entelektüel biçimler, ya da entelektüelleşmiş doyumların biçimleri olan metalara bıraktı: Bu demek, meta çağında, sırf maddi ve fiziksel bir tepi olarak gereksinme ("doğal" bir şey) bir yapay uyaranlar ve yapay özlemler yapısı çıkardı ortaya, öyle ki, bunların içinde, gerçeği sahte olandan, öncelikli doyumu lüks olandan ayırmak artık olanaklı değildir.

Gerçeküstücülüğün kendini her şeyden önce, entelektüelleşmiş olana, sözcüğün en geniş anlamıyla *mantık*'a karşı, yalnızca felsefi ussallığı değil, fakat aynı zamanda orta-sınıf iş dünyasının sağduyulu "çıkar"ını, en sonunda da gerçeklik ilkesinin kendisini kapsayan, bir tepki olarak sunmasının nedeni budur. Gerçeküstücü imge, böylece nesnel dünyanın mal biçimlerini, büyük bir güçle birbirine çarparak yarmak için girişilen bir çırpınma çabasıdır: "Et surtout, beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!"* Reverdy'nin, birbirinden alabildiğine uzak ve ilişkisiz iki gerçekliğin zorunlu ve aracısız bağı olarak, Gerçeküstücülerin ortak olarak kabul ettiği bu imge tanımı, Schiller'in, özgürlük, baskıcı tepilerin yok edilmesinden ortaya çıkar, kavramına çok uygundur; ne var ki, meta tepisi şimdi geriye kendine dönmüştür, kendi iç çelişkileri öz-yıkımının motoruna dönüşmüştür.

* Aslında Fransızca: "Ve özellikle, bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin bir kesim masasında beklenmedik rastlaşması kadar güzel!"

Ama belki de Gerçeküstücülerin, çevremizdeki ölmüş dış doğayı uyandırmak için önerdikleri yolu en çarpıcı şekilde açıklayan, onların anlatı kuramıdır. Görünüşte anlatının tümüyle reddedilişidir bu. Çünkü Breton romanlardan nefret eder, fiziksel çevrenin zorunlu betimlemesini gerçeklik ilkesine en aşağılık türden bir teslimiyet olarak düşünür; çünkü bunda, en yüzeysel uyanıklık bilincimizin karşılığı olan şeylerin katkısız algısal düzeyi, Varlık'ın kendisi olarak kabul edilir. Bu demek, içinde devindiğimiz fiziksel dünya hakkında en ilginç olan şey, (*L'Amour fou* ile *Le Paysan de Paris*'nin büyük "gerçeküstücü gezintileri", Gerçeküstücülerin Paris'in gerçek sokaklarını ne büyük bir aşkla sevdiklerini bize anımsatmak için oradalar), bir pitoresk mimari işlevi değil, tuhaf yan yana gelişlerin ve kent yaşamından olay ve nesnelerin garip rastlantılarının bir işlevidir. Bu sonuncular yalnızca ruhsal özdeşliği sağlamaz, başka koşullar altında bağlı olan ruhsal enerjinin serbest kalması için bir vesile olarak da iş görür.

Çünkü Breton da, Freud gibi, ruhu, yavan uyanık yaşamın yüzeyi altında süren sonsuz, kesiksiz bir düşlem olarak, sözel düzeyde otomatik yazı tekniğiyle tıkacı açılıp akıtılan bir tür sonsuz melodi ya da "arkası gelmeyen mırıltı" olarak kavrar. Gerçeküstücü görüş açısından romanı değersiz yapan, onun uyanık yaşamın *kesintililiğini* yeniden üretmesidir, oysa Gerçeküstücülük, bilinçdışının kendisinin temel sürekliliğini yeniden kurmaktan daha az amaçladığı bir şey yoktur.[34] Hangi türden olursa olsun bir eylemin ortasında her an araya girebileceğimiz, sonu olmayan bir tümcedir o: "Tam şu anda, ben yazı masamda oturuyorken, bilinçdışının sesi bana, tabii kim olduğunu bildirmeksizin, bir adamın bir çukurdan dışarı tırmandığını söylüyor. Biraz ısrar etsem, oldukça ayrıntılı suretini sunar. Hayır, bu adamın kim olduğunu kesinlikle bilmiyorum: Ama ben bunları not edinceye kadar o kaybolmuş oluyor..."[35]

Freud'un kuramına göre, düşün görünür içeriği ya da yüzeydeki öyküsü bastırılmış, bilinçdışı bir arzunun sahte giysisi değil-

[34] Bana öyle geliyor ki, Breton'un düzyazı biçeminin gerçekten dikkatli bir çözümlemesi, sürekliliğe doğru bu mutlak dürtü göstergesi altında yapılmalıydı. Bu biçemde, retorik düzeneği -koşuntular (appositions), mantıki ilgeçler, devriklikler, eksiltiler (ellipses), bağımlı tümceler ve ayrıntılı nitelemeler- okuyucudan dikkatini tümce sırası içinde birbirine bağlayıcı sözdizimsel bir sistem olarak, hem geçmişe hem de geleceğe yöneltmesini istemekle kalmaz; aynı zamanda ve her şeyden önce daha derindeki bir mantığı, altta yatan düşüncenin gömülmüş ama karşı konulmaz sürekliliğini gösterir; sözcük bileşimleri ona kaçınılmaz göndermeler yaparlar, amansız bir biçimde ona doğru taşınırlar.

[35] *Manifestes du surréalisme*, s. 116-117.

dir yalnızca, aynı zamanda bu arzunun bastırılmış, bilinçdışı düşlem-doyumunun da sahte giysisidir. Böylece ruhun topolojisinde işler durumda olan bir değil *iki* öykü vardır, biri bilinçli, öbürü baskılanmış. Gerçekten de, bu düşünce Freud için o kadar önemliydi ki, uzun süre, bilinçdışı düşlemin gerçeklikte sahiden olduğunu varsaydı: nevrotiklerin çocuklukta ayartılma kuramı buradan gelmektedir. Aslında, tarihsel düzeyde, ona göre uygarlığı kuran şeyin birincil babanın gerçek ve fiziksel öldürülmesi olduğuna değgin inancını sonuna kadar savundu. Fakat daha sonra, çocuklukta ayartılma varsayımını terk ettiği sırada, bireysel ruh alanında bile, onun bir *sahne* olarak dramatik ve anlatısal değeri üzerinde ısrarını hiçbir zaman bırakmadı, tıpkı bilinçdışı ya da gerileyen* düşüncenin temelde resimsel niteliğini vurgulamaktan hiçbir zaman vazgeçmeyişi gibi. Bu demek, Freud için, katkısız ya da fiziksel halde, bir içgüdü ya dürtü (*Trieb*) diye bir şey yoktur; bütün dürtüler imgeler ya da düşlemler yoluyla, onların nesne dili yoluyla, Freud'un, tam karşılığının verilmesi güç, "Vorstellungsrepräsentenz" ya da "den Trieb repräsentierende Vorstellung",[36] "temsilî sunum" dediği şey yoluyla dolayımlanır. Gerçeküstücülerin yüzeye çıkarmayı amaçladıkları da, işte bilinçdışının bu nesne dilidir.

Yani, bir dış nesneyle rastlantı bir ilişki, bize kendimizi, bilinçli istencimizin güçten düşmüş yaşamında meydan gelen herhangi bir şeyden daha yoğun olarak "anımsatır." Çünkü çevremizdeki nesneler, bizim haberimiz olmadan, kendi yaşamlarını bilinçdışı düşlemlerimiz içinde sürdürürler; orada, mana ya da tabuyla, simgesel büyülenme ya da itilmeyle güçlenmiş, arzunun o büyük resimli bilmecesinin sözcükleri ya da hiyeroglifleri olarak dururlar.

Eşyalarla –"betimleme" yoluyla– olan şey, insanlarla da, öykünün "karakterler"i ile de olur: Kendi kendimize anlattığımız en gerçek öykü de olabilir bu, fakat çoğu kez, en bilinen imgesel stereotiplerin ölü, mantıksal olarak sansürlenmiş anlatımıdır: "[geleneksel romancıların] imlemelerinden** her birinin ikinci dereceden önemli ve gereksiz ayrıntılara boğulmuş karakteri, benim hesabıma eğleniyorlar diye düşünmeye itiyor beni. Karakterleri hakkında ikircimlerden hiçbiri esirgenmez benden: sarışın mı olacak, adı

* regressive (ç.n)

36 Bkz. Paul Ricoeur, *De l'interprétation: Essai sur Freud* , Paris 1965, s. 120-153; ayru zamanda J. Laplanche ve J.B.Pontalis, "Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme," *Temps modernes*, No.215, Aralık 1963, s. 1833-1868.

** notation (ç.n.)

ne olacak, onu ilk kez yazın mı göreceğiz? Bir sürü soru, bir daha değişmeyecek şekilde rasgele çözülür..."[37] Yani, romancıların, ilk sahte –insanın güvenilmez diyeceği geliyor– tepisi, karakterlerinin bütün dış çizgilerini, özelliklerini keyfî bir emirle *kararlaştırıp* saptamak istemeleridir: Sanki gerçek yaşamda insanlar bize, ancak tedricen, ancak kısmen farkında olduğumuz düşlemlerimizde ikinci bir yaşam süren bilinçdışı simgeler olarak gelmezmiş gibi; sanki öykü anlatımının asıl ilginçliği, karakterlerin, gözümüzün önünde, kendi momentleri altında ağır ağır, kendi başlarına dönüşümünde, böylece anlatı sürecinin, bir gazete haberinden çok bir tür iç düşünceye benzeyişinde yatmıyormuş gibi. Gerçeküstücüler için Lautréamont'un ayrıcalıklı konumunu her şeyden çok bu açıklar; onun yapıtlarında, okur, imgelerin, düşlemlerin, karakterlerin uyanıklık durumunun başıboş dolaşışından belirişini görüp şaşırır; bu durumda, kitabın konusu –olabildiğince somut biçimde– bu konunun işlenişinden, sürçmelerinden, ikircimlerinden, büyük otomatizm gerginliklerinin aniden açılışından ya da ruhsal ve anlatısal süreklilikten başka bir şey değildir. Lewis'in *The Monk*'ındaki Mathilda karakteri için Breton'un söyledikleri –"Yazında bu *figüratif* tarzın lehine sayılması gereken en heyecan verici yaratış.... bir karakterden çok devamlı bir suça kışkırtı"[38] Lautréamont'un uydurmaları için daha da büyük ölçüde geçerlidir, bunlar öylesine açıkça enerjidirler, öznenin ve nesnenin uyanıklık kategorileri bunlarda öyle temelden erimiş, ya da aşkınlaştırılmıştır ki, Freud'un "Vorstellungsrepräsentenz"ine tıpatıp uyarlar.

Böylece, Breton'un hem Freudçu kullanıma hem de bizim yorumsama sözlüğümüze uyan bu terimi üzerinde ısrar etmek için, Gerçeküstücülük için gerçek bir olay örgüsünün, gerçek bir anlatının, Arzu *figür*ünün kendisi olarak durduğunu söylemek fazla olmaz; yalnızca Freudçu anlamda katkısız fizyolojik arzu bu şekilde bilince ulaşamaz olduğu için değil, fakat aynı zamanda sosyoekonomik bağlamda, gerçek arzu, pazar sistemini oluşturan geniş sahte doyumlar ağı içinde erime ve kaybolma tehlikesinde olduğu için. Bu anlamda arzu, yeni ticari çevrede özgürlüğün; yalnızca, genellikle Arzu'nun yatıştırılması anlamında değil aynı zamanda uyandırılması anlamında düşünmedikçe, yitirdiğimizin farkına bile varmadığımız bir özgürlüğün aldığı şekildir.

[37] *Manifestes du surréalisme*, s. 15. [Alıntı cümlelerin aslı ile İngilizce ve Türkçe çevirileri arasında bazı uyuşmazlıklar var.]
[38] *Manifestes du surréalisme*, s. 25.

Gerçeküstücü uygulamanın özgürleştirici ve yüceltici etkisi, kesinlikle bu figürleştirme kavramıyla açıklanabilir. Biraz farklı terimlerle söylersek, genellikle varsayılanın aksine, otomatik yazının, bir kendi üzerine dönüşümlü ânı, öz-bilincin bir boyutunu içerdiğini gözleyebiliriz. Böylece Breton, "böyle bir anda içlerinde neler olup bittiğini gözlemek için en ufak bir çaba harcamadan kalemlerini sayfa üzerinde koşturmaktan mutlu olanları" kınar, "fakat bu öz-bilinç, sıradan bilinçli yazındakinden hem yakalanması daha kolaydır, hem de üzerinde düşünülmesi daha ilginçtir."[39] Tarihsel Gerçeküstcülüğün bu belirsiz durumunu tamamen yazınsal görüş açısından açıklayan da, başka herhangi bir şeyden çok görünüşte dönüşümsüz, tamamen otomatik metinlerin bu dönüşümsel boyutudur. Bu metinler, kendi içlerinde, yerel ve rastlantısaldır, etkileriyse hiç kuşkusuz bizim kendi düşlemlerimizin ve kendi büyülerimizin ilineklerine bağlıdır. Ancak Gerçeküstücülüğün *örnekler*i olarak kavranıldıklarında, başlangıştaki daha canlı renklerini yeniden kazanmaya başlarlar. İsterseniz şöyle diyelim, Gerçeküstücülük fikri gerçek metinlerden daha özgürleştici bir deneyimdir. Breton, "sağ-kanat sapmacıları" dediği, sanatın ve bir sanat nesnesi üretiminin yüce değerlerine kendilerini fazla kaptırmış Gerçeküstücüleri hareketin dışında tutarken herhalde başka bir şey yoktu kafasında. Fakat bundan öteye de gidebiliriz; çünkü varlığımızın bu fikirle sözde-fiziksel genişlemesi –nedenlerinde olduğu gibi bunda da Whitman'ın ya da Hart Crane'in daha coşkulu engin sayfalarına benzer – metnin, daha geniş figüratif anlamla ya da onun gerisinde yatan genelleştirmeyle havalandırılmasının tam bir karşılığıdır. Örneğin Whitman kataloglarında, tek tek, sınırlı parçalar, simgeledikleri genel ya da evrenselin arka planına karşı serbest kalırlar. Örneğin Gerçeküstücülükte işler durumda bir yorumsama süreci vardır. Bunda Arzu, bir bireysel çağrışım sisteminin tek tek ve sınırlı bütün arzularının gerisinde tanınır; bunda Özgürlük, imgenin ve dilin daha sınırlı ve olası özgürlüklerinin gerisinde, içgüdü olarak hissedilir. Çağımızda somut olandan fetiş yaratmaya alışkınızdır, tikel olanı normal olarak bu fetişle anlarız; ama söz konusu etkiler burada, tersine, tikel olanın bazı koşullar altında bir kölelik olabileceğini, ve bu koşullar altında kurtuluş olarak gelen şeyin kesinlikle soyutlama hareketi olabileceğini gösteriyor. Yani, kim Gerçeküstücülükten Arzunun figürleri üzerinde bir düşün-

[39] *Manifestes du surréalisme*, s. 116.

me olarak söz ederse, aynı anda, öznelliğin tek sınırlı arzudan serbest kalması için bir teknik belirliyor demektir: "Yalnızca bu" olan, dolayısıyla aynı zamanda öteki arzulardan vazgeçme demek olan arzu; böyle bir serbest kalış yoluyla bütün arzunun, bir güç olarak Arzunun doyurulması için bir teknik.

Schiller'in geriye, doğa durumuna bakarak mutluluk diye adlandırdığı bu yeni doyum, Gerçeküstücü uyarlamasında, en uygun biçimde gizem sözcüğü aracılığıyla iletilir. Aslında bu iki terimin iki sistemdeki statüsü birbirine benziyor, ve Gerçeküstücülükte aynı zamanda çakışma, üst üste gelmiş ikilik diye bir şey vardır, bunu, çok benzer nedenlerle Schiller'in doğa durumunu betimlemesinde de buluyoruz. Çünkü gizem duygusu üzerine söylenecek bir şey yok; kendi başına o, varlıklarımızın ne zamandır umulan genişlemesinin, gerçeklik ilkesinin baskıcı ağırlığından kurtulma işinin meydana geldiğinin, yaşamın birden bir kez daha nitelikçe şekil değiştirip, başlangıçtaki varlık nedenlerini yeniden ele geçirdiğinin göstergesinden başka bir şey değildir. Bu nispeten sözle tarif edilmez değer üzerine daha fazla şey söylemek istersek, daha kesin, en azından daha dile gelir bir terminolojiye dönmemiz gerekir; işte bu noktada Gerçeküstücüler, gizem duyusunun sık sık ortaya çıktığı ayrıcalıklı yaşantılara uygun sözcüklerin yardımına başvururlar: aşk, düş, gülüş, otomatik yazı, çocukluk. Bununla birlikte, bu sözcükler haz ilkesinin niteliğinden çok o ilkenin dış koşullarını, temel durumlarını betimlerler.

Gerçeküstücülüğün, bir kuram ve uygulama olarak, kendi zamanındaki ateşli güncelliğini bizim için hâlâ koruduğunu mu söylüyoruz bu sözlerimizle? Yanıt, sorunun içinde, çünkü uygulama bugün artık böyle olmasa da kuram hâlâ güncelliğini koruyor. Bunun nedenleri, yalnızca, metinle fikir arasındaki yukarda açıklanan iç çelişkilerde yatmıyor; kökleri aynı zamanda tarihsel koşullardadır, ve belki de bizim Gerçeküstücüler deyince düşündüğümüz imgelemin türüne ve doğasına bir dönüşle en iyi şekilde yakalanabilir –aslında imgelerden çok nesnelerin kendileri; gizemli hurda parçaları; bir gizli bildiri taşır gibi görünen, açıklanması olanaksız el yapısı sanat eserleri; mucizevi bir rastlantıyla önünden geçerken bir vitrinin camından dışarı fırlayan yazılı harfler ya da üzeri hafifçe örtük bir kehanet; ucuz sinemalarda ikinci dereceden melodramlar; yıkılalı çok olmuş pasajlarda dükkân vitrinleri; simgesel değeri, söz dışı bir yoğunlukla okuyucunun önüne gelmeleri sanki gerekliymiş gibi, kitapların metinleri içine hapse-

dilmiş, fotoğraf olarak görüntüleriyle vurgulanan, kentin bitki ve hayvan dokusu; onlara tek başına düş nesnesinin saydamsızlığını veren ve onların düş protokolünün sözel inceliğine ve zayıflamasına direnmelerini sağlayan açık ve kesin bir gerçeklik-böleni*"

Bu nesneler –nesnel olasılık ya da doğaöncesi açınım** yerleri– henüz tam olarak sanayileşmemiş ve dizgeleşmemiş ekonominin ürünleri olarak hemen tanınabilir bizce. Bu dönemin ürünlerinin insan kökenleri –içinden çıktıkları işle olan ilişkileri– henüz tamamen gizlenmiş değil demektir bu; üretimlerinde emeğin artizanal örgütlenmesinin izlerini hâlâ gösterirler, oysa dağıtımları hâlâ büyük ölçüde küçük dükkâncılar ağı aracılığıyla sağlanmaktadır. Reklamcılık, bizim o denli tanışı olduğumuz boyutlarda, hiç gelişmemiştir; gerçekten de, afiş şeklinde olsun, Ulyssess'in sandviç adamı*** olsun, ya da boş bir duvar üzerini kabaca boyama şeklinde olsun (Gertrude Stein'ın yağlıboyaların gizli saygınlığına ilk girişi), reklamlar hâlâ kendi başlarına çekici birer nesne olarak kavranabilir. Yani bu ürünleri, Gerçeküstücülük tarafından kullanılmalarına özgü ruhsal enerji yatırımını almaya hazır hale getiren şey, kesinlikle, üzerlerindeki insan emeğinin, insani jestin yarı taslak halinde silinmemiş izidir; bunlar, yine de, öznellikten henüz tam olarak sıyrılamamış, ve dolayısıyla insan bedeninin kendisi kadar gizemli ve etkileyici olarak kalabilen donmuş jesttir.

Aynı nedenle, sosyo-ekonomik gelişmemizde belirli bir aşamaya sonuna kadar bağlı olarak kalırlar. Geriye, şimdi artık tamamlanmış, tarih olmuş o aşamaya, tükenme yolundaki geleneksel kent için dış mahalle nostaljisiyle bakan bizler bunu daha açık bir şekilde görebiliyoruz. Breton, ham maddesinin tarihsel karakterinin pekâlâ farkından olduğu halde, Gerçeküstücü imgenin tarihsel olarak ne derece koşullanma olasılığı taşıdığının farkında değil gibi görünüyor: "Olağanüstü," diyor bize, "tarihin her anında aynı olmamıştır; bize kuşaklar boyunca yalnızca ayrıntıları ulaşmış olan bir tür genel açınıma anlaşılmaz bir biçimde katılır: romantik *örenler;* modern *manken*, ya da insan duyarlığını bir süre canlandırabilecek herhangi bir başka simge..."[40] Manken: bütün bir çağın duyarlılığının hakiki belirtkesi, yaşamın Gerçeküstücü dönüşümünün yüce totemi –insan bedeninin kendisi onda bir ürün olarak çıkar karşımıza, oyuncak bebeğin gözlerinden

* reality-quotient (ç.n.)

** revelation (ç.n.)

*** Boynundan aşağı, önde ve arkada, reklam panosu taşıyarak dolaşan insan. ç.n.

40 *Manifestes du surréalisme*, s. 26.

bize ulaşan mavi mavi bakıştaki dehşette olduğu gibi bir başka varlığın endişelendirici uyanıklığı, nerdeyse bize seslenecek cılız bir sesin gizli uyarısı, bütün bunlar, Gerçeküstücülüğün, çevresindeki nesnelerin özellikleriyle ilgili önemli buluşunu simgesel bir biçimde dile getirir. Gerçeküstücülüğün nesnelerinin hiçbir iz bırakmadan kaybolmuş olduğunu görebilmek için, yalnızca, bir simge olarak mankenin yanına pop sanatın fotografik nesnelerini, Campbell Çorbaları teneke kutusunu, Marilyn Monroe'nun resimlerini, ya da pop sanatın görsel garabetlerini koymamız gerekir; yalnızca, küçük atelyelerin ve dükkân tezgahlarının yerine *marché au puces*'ü* ve sokaklardaki küçük dükkânları, Amerikan süper otoyolları üzerindeki benzin istasyonlarını, magazinlerdeki parlak fotografları, ya da bir Amerikan drugstore'unun selofan cennetini koymamız gerekir. Bundan böyle, postendüstriyel kapitalizm diye adlandırabileceğimiz dönemde, bize sunulan ürünler son derece derinliksiz şeylerdir; onların plastik içerikleri, eğer kendimizi bu şekilde ifade edebilirsek, ruhsal enerjiyi iletici bir görev yapmaktan tamamen yoksundur. Bu türlü nesnelerdeki bütün libidinal kuşatma başlangıçtan beri engellenmiştir; nesne dünyamızın bundan böyle "insan duyarlığını canlandırabilecek bir simge" yaratamayacağının doğru olup olmadığını, işaret oranlarında kültürel bir dönüşümle, beklenmeyen türden bir mutlak tarihsel kopma ile karşı karşıya olup olmadığımızı pekâlâ sorabiliriz kendimize.

Halihazırda gerçekleşmiş olan dönüşümün büyüklüğünü görmemiz için –tam gelişmiş bir düşünce olarak değil, daha çok temel bir gizem ve kendi başına araştırılacak bir sorunun göstergesi olarak– Schillller'in kullandığı o eski doğa sözlüğünü yardıma çağırmamız yeter. Çünkü burada söz konusu olan, dünyanın kesin ve tümel insanileştirilmesi; bir eski, "doğal" ekonominin yaşayan son kovuklarının, tarımda olduğu gibi, kesin tasfiyesi, bütün üretim biçimlerinin, bilgiişleme sokularak merkezileşmiş, standartlaşma zorunda bırakılmış pazar sisteminin kendisine tam olarak bağımlı kılınması değil midir? Dünya üzerinde katkısız insan egemenliğinin, anti-doğa** egemenliğinin nihayet kurulduğunu göstermez mi bu? Bu ışık altında, Gerçeküstücülerin Romantizmi daha açık hale gelir, çünkü onların doğası, Romantiklerin peyzajın varlığı yoluyla doyumsadığı bütün o derin özlemle bağlandıkları kentin kendisiydi; ironik olarak yeterince de yapabiliyorlardı bunu,

* Marché au puces: Bit pazarı ç.n.
** antiphysis (ç.n.)

çünkü o dönemde Fransız ekonomisinin kendisi gerilemekte olan arkaik bir ekonomiydi ve onların karşısına doğal olanın kalıntıları olarak çıkıyordu. Fakat bundan böyle, silinmeyle, yok olmayla yüz yüze gelecek gibi görünen, doğanın kendisinin belleğidir.

2)

L'aînée, celle qui ne parle pas! l'aînée, ayant le
même âge! Mnémosyne qui ne parle jamais!
Elle écoute, elle considère.
Elle ressent (étant le sens intérieur de l'esprit),
Pure, simple, inviolable! elle se souvient.
Elle est le poids spirituel. Elle est le rapport
exprimé par un chiffre très beau. Elle est
posée d'une manière qui est ineffable
Sur le pouls même de l'Etre.

Paul Claudel, *Cinq grandes odes*

Herbert Marcuse'ün fikir ve yazılarının özgünlüğü en açık bir biçimde bu bağlamda yakalanabilir; çünkü onun Hegel ve Marx, Freud ve Schiller üzerine bir yorum şeklini alan yapıtı, bu erken dizgelerin ve onların sonuçlarının, II. Dünya Savaşı sonunda belirmeye başlayan postendüstriyel kapitalizmin yepyeni sosyo-ekonomik çevresinin ışığında, yeniden düşünülmesini amaçlar. Bu yeni çevre, yoksulluğu ve açlığı tarihte ilk kez olarak kesinlikle ortadan kaldırma olasılığının, toplumsal yaşam alanında benzeri görülmemiş denetim ve tümel örgütlenme teknik olasılığıyla el ele gittiği bir çevredir. Ne tamamen teknik, ne de tamamen politik bir gelişmedir bu; çünkü denizden yiyecek elde etme ve dünya devleti gibi tamamen bilimsel Ütopyalar yapmacıklı bir izlenim veriyor, aynı zamanda eski türden sınıf çözümlemeleriyse, tarihsel sürecin görünür "fail"lerinin artık olmadığı, çalışan sınıfların değerlerinde ve politikalarında burjuvaziyle benzeştiği, oysa "seçkinler iktidarının", eski tipten yönetici sınıflarla karşılaştırıldığında, çoğu kez emrindeki muazzam güçlerin efendisi olduğu kadar bir piyon gibi de göründüğü bir duruma artık uygulanabilir görünmüyor.

Bolluk ve tam denetim: Marcuse, Freud'u ve Marx'ı yeniden düşünmeye, her ikisinin de ilgilenmiş olduğu bireysel mutlulukla toplumsal örgütlenme arasındaki klasik zıtlığı yeniden değerlendirmeye işte böyle paradoksal bir bağlam içinde hazırlanır. Ger-

çekte, onun kültürle ilgili düşünceleri, Freud'un toplumun evrimindeki ilerleme ile bireysel insanın baskı altında tutulan ruhundaki mutsuzluk arasında, bireysel feragat ile ruhsal enerjinin kolektif amaçlar uğruna yön değiştirmesi arasında geriye çevrilemez ve kaçınılmaz bir karşılıklı bağımlılık saptadığı *Uygarlık ve Ondan Hoşnut Olmayanlar*'daki düşüncelerinin bir tür ironik tersi olarak alınabilir. Marcuse için, postendüstriyel kapitalizmin büyük settinin öteki yanında, şeyler pek aynı görünmüyor artık; artan cinsel özgürlüğün, daha geniş maddi bolluk ve tüketimin, kültüre daha kolay ulaşmanın, daha iyi barınma koşullarının, daha yaygın bir biçimde ulaşılabilen eğitimsel çıkarların ve otomotiv hareketlilik bir yana, artan toplumsal hareketliliğin, düşüncenin kontrol edilmesinde gittikçe artan manipülasyona ve en karmaşık biçimlere, tinsel ve entelektüel yaşamın gittikçe daha çok alçaltılmasına, varlığın değer yitirmesine ve insanlıktan çıkarılmasına eşlik eden şeyler olduğu kesinlikle ortaya çıkıyor. Yani ne kadar mutlu isek, farkında bile olmaksızın, sosyo-ekonomik sistemin iktidarına o kadar şaşmaz bir biçimde teslim oluyoruz, demektir bu.

İyiliğin doğası hakkında eski Platoncu tartışmaya yeniden güncellik veren de Marcuse'ün düşüncesinin bu özelliğidir; çünkü onun çözümlemesi mutluluk sorununu ortaya çıkarır ve bizi, beyin yıkamanın ve manipülasyonun gündelik düzenekler olarak var olduğu bir dünyada, insanlar kendileri için neyin iyi olduğunu bilebilirler mi, toplumsal iyiye öznel mutluluk duygusu terimleriyle karar verilebilir mi, sorusunu sormaya iter. Aynı zamanda, onun kitapları, halkın kendisinden gelecek güvenilir bir sesin yokluğunda, toplumun iyiliği üzerinde kesin yargılar vermesi beklenen filozof kralın ya da felsefeci seçkinin güvenirliğine klasik itirazların da hedefi oldu.

Bununla birlikte, bana öyle görünüyor ki, bu kavramsal öncelikleri tersine çevirir, mutluluğu değil de daha çok *olumsuz*un doğasını onun asıl tema'sı olarak alırsak, sorun en yararlı bir biçimde öteki şekliyle konmuş ve Marcuse'nin yapıtının itici gücü ve inandırıcılığı, temel birliği en iyi şekilde anlaşılmış olabilir. Gerçekten de, onun Freud'un içgüdüsel dinamikleri üzerine tartışmasının, *Baskıcı Hoşgörü* ve *Kurtuluş Üzerine Bir Deneme*'de dile getirdiği taktik durumlarla olduğu kadar, Marx'tan kaynaklanan toplumbilimsel öğretisiyle de sahip olduğu ortak yan, tüketim toplumunun, bolluk toplumunun, bütün biçimleriyle olumsuzun deneyimini yitirdiği, bireysel görüş açısından olduğu kadar kültürel açıdan da

eninde sonunda tek verimli şeyin *olumsuz* olduğu, gerçekten insani bir varlığa yalnızca olumsuzlama sürecinden ulaşılabileceği düşüncesidir.

Bu açıdan bakılınca, Marcuse'nin Adorno ve Frankfurt okulu ile ilişkisi, pratik olanın kuramsal olanla ilişkisi olur. Çünkü Adorno'nun, negatif kuramını ya da eleştirel düşünceyi (ya da bir "negatif diyalektik" kuramını) kaleme aldığı yerde, yazın, felsefe ya da müzik üzerine denemelerinde, olumsuz olanın zayıflamasının üstyapı üzerindeki etkilerinin izini sürdüğü yerde, Marcuse'nin çalışmaları, aynı büyük tarihi dönüşümün psikolojik ve sosyo-ekonomik altyapısının açınsamaları olarak düşünülebilir.

Çünkü aslında aynı koşulların, modern yaşamın politik ya da psikolojik bütün düzeylerinde, eylem ya da düşünce düzeylerinde etkili olduğunu görürüz. Freud'un baştan aşağı yeniden düşünülmesini gerektiren temel gelişim, ailenin çöküşü, baskıcı babanın, yani çekirdek aile birimi düzeyinde baskının ortadan kalkmasıdır. Bu kurtulma ile birlikte Oidipus kompleksi ve üstbenlik büyük ölçüde zayıflamıştır, o derecede ki, bir zamanlar babaya başkaldırmayla tanınmış olan gerçek ruhsal bireyliğe giden o yol da görünüşte kurtulmuş olan bireyin elinden alınmış olur. Çağdaş insanın egosu "öylesine küçülmüştür ki, ilkel benlik, benlik ve üstbenlik* arasındaki çok çeşitli karşıt süreçler klasik biçimleriyle gösteremezler kendilerini...Başlangıçtaki devimsel güçleri duraganlaşır: benlik, üstbenlik ve ilkel benlik arasındaki etkileşmeler donarak otomatik tepkilere dönüşür. Üstbenliğin bedenleşmesine benliğin bedenleşmesi eşlik eder, bu da uygun durumlarda ve saatlerde meydana gelen kalıplaşmış izlerde ve jestlerde kendini gösterir. Özerkliğin giderek daha az yük yüklediği bilinç, bireyin bütünle eşgüdümünü düzenleme görevlerine indirgenme eğilimini gösterir."[41] Hemen hemen aynı şekilde, toplumsal düzeyde, toplum baskısının ve zorla yüceltmenin apaçık yükü kalkar: "ruhsal sermayenin ilkel birikimi" döneminin karakteristiği olan eski kısıtlamalar, "bastırıcı yüceltmebozumu"na** yol açar: Cinsel bolluk toplumu, aynı zamanda, coşkusal ya da libidinal görüş açısından çevrenin gittikçe artan zorunlu yoksullaşmasını telafi ederken, sistem içerisindeki bilinçli mutsuzluğu azaltmanın, sistemle olan bilinçli hoşnutsuzluğu engellemenin bir yolu olarak açık fakat uzmanlaş-

* id/ego/superego (ç.n.)

[41] Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, New York 1955, s. 90, 93-94.

** repressive desublimation (ç.n.)

mış cinsel eylemi cesaretlendirir; yukarda açıklamıştık bu görüngüyü.

Politik düzeyde, babaya başkaldırma hakkının geri çekilmesi, sistemi genel olarak olumsuzlama gibi etkili bir olasılığın ortadan kaybolması şeklinde yeniden ortaya çıkar. Sınıf savaşımının zayıflaması, emekçi sınıfların burjuvazi içinde özümsenmesi, bu evrensel etkisizleşmenin nesnel koşuludur; ve medyanın yaygınlaşmasıyla birlikte, başkaldırının içerik ve jestleri, televizyon oyuncularının, fazla gösterim nedeniyle hammaddenin "tükenme"sinden söz ettikleri anlamda, tükenmiştir. Bu anlamda, toplumumuzda hoşgörünün, en tehlikeli ve en yıkıcı fikirlerin ateşleme fitilinin sökülmesi için bir yol sağlaması bakımından gerçekten engelleyici, bastırıcı olduğu söylenebilir; sansür etmek değil, ama bir modaya, bir hevese döndürmek, tehlikeli olabilecek bir hareketi ya da devrimci kişiliği yok etmenin en etkin yoludur.

Oidipus kompleksinin zayıflaması, sınıf savaşımının ortadan kaybolması, başkaldırının eğlence-türünden bir değere benzeştirilmesi –bütün bunlar postendüstriyel kapitalizmin bolluk toplumunda olumsuzun ortadan kayboluşunun aldığı biçimlerdir. Bu koşullar altında, filozofun görevi, olana evrensel boyun eğme altında nerdeyse söndürülmüş, doğa ve özgürlük kavramlarıyla birlikte, gerçeklik ilkesi tarafından bastırılmış ve yeraltına itilmiş olan olumsuzlama fikrini canlandırmaktır. Marcuse bu görevi Ütopik tepinin canlandırılması olarak formüle ediyor. Çünkü, eski toplumda (Marx'ın klasik çözümlemesinde olduğu gibi) Ütopik düşünce, devrimci gücün, boş arzu-gerçekleşmelerine ve hayali doyumlara çevirilmesini temsil ederken, bugün Ütopik kavramın doğası diyalektik bir tersine dönüş geçirmiştir. Bugün, her yerde sistemin kendisine bir teslimiyeti temsil eden ve bu sistemin, rakiplerini bile kendi ayna imgesine döndürme gücünün kanıtı yerine geçen kullanışlı bir düşüncedir. Bunun tersine, Ütopik fikir, nitelik bakımından bundan farklı bir dünya olasılığını canlı tutuyor ve bütün olanlara inatçı bir olumsuzlama şeklini alıyor.

Dolayısıyla diyebiliriz ki, Marcuse için, bundan böyle, Schiller ve Gerçeküstücülere göre sanatın işlevini yüklenerek ve onun yerini alarak bir özgürlük yorumsamasının en yeni versiyonunu somutlaştıran şey, işte bu Ütopik kavramıdır: "yapma ilkesinin ötesinde kuramsal bir kültür yapısı tasarlama girişimi".[42] Çünkü Ütopik düşüncenin, felsefi ve artistik tepileri aynı zamanda aşar-

[42] *Eros and Civilization* s. 144.

ken, bir yandan da onları birleştirdiği söylenebilir: somut hale gelmiş felsefedir o; hedefi olarak, ürünleri ve yapıtları değil yaşamın kendisini alan sanattır. İçinde yalnızca haz ilkesinin katkısız ve baskılanmamış kaldığı düşlem tepisi, artık var olan gerçek dünyayı, "gerçeğe uygun" dünyayı yadsır ve o dünya için bir gelecek hazırlar. Çünkü Adorno da, kendi biçemince, sanat yapıtları üretiminin, çağımızda, güçlü iç çelişkilerce alttan alta zayıflatıldığını, ortaya çıkan sanat nesnelerinin hemen geriye, var olanın sonsuzluğuna emildiğini göstermiştir. Şimdi Marcuse bu yeni duyarlıkta ve bu yeni cinsel politikada, artistik tepinin yeni bir yaşam-biçemi yaratılmasına, Ütopik tepinin somut bir gösterisine uygulanışını görüyor.

Fakat bu yeni duyarlığın politik sınırları bir yorumsama kavramı içinde doğal olarak vardır: Onun politik içermeleri, ancak kendisi, Ütopyanın bir kostümlü provası olarak, en son somut toplumsal kurtuluşun bir habercisi olarak anlaşıldığında açık hale gelebilir. Bu yeni yaşam biçeminin dolaysız olumsal özgürlüklerinin, bu yüzden genelde Özgürlük *figürleri* olarak işlev görmesi gerekir; içlerinde, yukarda tanımladığımız özelden genele, bireysel yaşantıdan evrensel kurtuluşa doğru bu karakteristik devinim yoksa, bir bireysel narkoz konusu, toplu bir deniz kazasında yalnızca bireysel bir kurtuluş konusu olarak kalırlar. Şimdi gerçekten de, yukarda ortaya atılan geleneksel mutluluk sorununu çözmek için daha iyi bir durumdayız; çünkü bireysel mutluluk, öznel yetinim, olumlu (tüketim toplumunca tam doygunluk anlamında) değil de, o toplumun sunacağı her şeyin simgesel bir reddi olarak *olumsuz* olduğunda, ancak o zaman, bu mutluluk insani olanakların bir ölçüsü ve bir artması olarak düşünülme hakkını yeniden kazanabilir.

Bununla birlikte Marcuse'nin yapıtı bu tanımla tüketilmiş olmaz, çünkü bu yapıt Ütopik düşüncenin yaşamsal kaçınılmazlığını geliştirirken, bir yandan da ilk ağızda böyle bir düşüncenin olanaklılığı için temel hazırlığını da yapar. Aynı zamanda yeni bir yorumsama geliştirirken, genellikle yorumsal etkinliğin varoluş koşullarını da kurar. Bu kuramsal temel, insani varoluşta belleğin, anımsamanın* derin ve nerdeyse Platoncu bir resmi değer saptaması şeklini alır. Gerçekten de, Mnemosyne'in,** Marcuse'nin

* anamnesis (ç.n.)

** "Adı bellek anlamına gelen Mnemosyne, Uranos'la Gaia'nın kızıdır. Efsaneye göre Zeus Pieria dağlarında dokuz gece yatmış ve Mnemosyne de dokuz Musa'ları doğurmuş." (Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, 1972, s. 264) (ç.n.)

düşüncesinde, Eros ve Thanatos tanrılarının Freud'un geç metapsikolojisinin de tuttuğu aynı simgesel ve mitopoetik yere benzer bir yer tuttuğunu söylemek fazla bir şey olmaz.

Belleğin işlevsel değeri, onun Freud için bilinçli düşüncenin kaynağı olmasından anlaşılabilir; bilinçli düşünce, "hazzın anısından....aynı anının, motor yaşantılar yoluyla bir kez daha ulaşılacak olan özdeş duygu yatırımına bir sapmadır yalnızca."[43] Freud'un yazılarının tanısal karakterinden dolayı anıyı, en çok, acı terimleriyle, travma terimleriyle düşünmeye itiliyoruz, oysa gerçekte belleğin birincil işlevi haz ilkesinin hizmetindedir. Marcuse, "Hazzın anısı her düşüncenin kökenindedir, geçmişteki hazzın yeniden ele geçirilmesi tepisi, düşünce sürecinin gerisinde yatan gizli itici güçtür" diyor bize. [44]

Şimdi Ütopik düşüncenin kökeni açık hale gelmiş oluyor, çünkü içeriyle dışarı arasında, psikolojik olanla politik olan arasında temel bir aracı olarak iş gören, anıdır; bu sonuncuların birbirinden ayrılışını yukarda, bu denemenin başlangıcında anlatmıştık. Yaşamın başlangıcında, bir ruhsal haz bolluğu tanıdığımız için; her türlü baskılamadan önceki bir zamanı, Schiller'in doğasında olduğu gibi, daha sonraki ayrıntılı uzmanlaşmaların, daha karmaşık bilincin henüz oluşmadığı bir zamanı, öznenin kendi nesnesinden ayrılışından önceki bir zamanı tanıdığımız içindir ki, anı, hatta bireyin ruhundaki o tarihöncesi cennetin karanlık ve bilinçdışı anısı, o büyük sağaltıcı, epistemolojik, ve hatta politik rolünü oynayabiliyor. Onun "doğruluk değeri, belleğin, ergin, uygarlaşmış bireyce yerine getirilmemiş, hatta yasaklanmış, fakat bireyin bulanık geçmişinde bir zamanlar gerçekleşmiş ve hiçbir zaman bütünüyle unutulmamış sözverileri ve olanakları saklama gibi özgül işlevinde yatmaktadır."[45] Devrimci etkinliğin birincil gücü, bireyin, ancak onun bir bütün olarak toplum için maddileştirilmesi, yeniden kurulması yoluyla yeniden kazanabileceği tarihöncesi bir mutluluğun bu anımsanmasından geliyor. Bu yüzden, özgürlük ve arzu gibi kavramların duyusunun kaybı ya da bastırılması, bir tür bellek yitimi ya da unutkan duygusuzluk şeklini alır; yorumsama etkinliği, şimdi'nin ve burada'nın olumsuzlaması olarak, Ütopyanın yansıtılması olarak belleğin uyarılması, bizim için çok yaşamsal dürtü ve arzuların başlangıçtaki parlaklığını ve gücünü yenileye-

[43] *Eros and Civilization*, s. 29'daki alıntı.
[44] *Eros and Civilization*, s. 29.
[45] *Eros and Civilization*, s. 18.

rek, bu bellek yitimini ya da unutkan duygusuzluğu giderme işlevi görür.

Aslında bellek kuramı, Schiller'inki gibi a priori toplum modeller için beklenmedik bir kuramsal doğrulanma sağlar, çünkü böyle açıkça savunulamaz uslamlamanın, sanki belleğin aldığı kavramsal bir sahte kılık olduğunu söyleyebiliriz; sanki onsekizinci yüzyıl filozofları bireysel varoluşun psikolojik hakikatini, kendilerinin, genelde doğanın ve ilk insani toplumun tarihsel durumunun özelliklerini, us yoluyla çıkarsama eyleminde olduklarını yalnızca hayal ederek yeniden bulabilmişlerdi. Böylece, çok soyut görünen bir şey, tamamen farklı ve umulmadık bir düzeyde somutlaşır, ve Schiller'in doğanın nesneleri üzerine ünlü sözleri yeni ve derin bir tını kazanır: "Onlar biz geçmişte ne idiysek odurlar; onlar bizim bir kez daha *olacağımız*dırlar. Tıpkı onların şimdi olduğu gibi Doğa'ydık biz, ve kültürümüz bizi Us ve Özgürlük yoluyla geriye, Doğaya götürecektir. Öyleyse onlar, bizim sonsuza kadar en değerli şeyimiz olarak kalacak olan kaybolmuş çocukluğumuzun temsilidir; bunun için de garip bir hüzünle dolduruyorlar içimizi. Aynı zamanda, bizim için, İdeal ülkesinde en yüksek bütünlenme olanağımızı simgeliyorlar, bu nedenle de en soylu coşkuyu uyandırıyorlar içimizde."[46] Fakat Schiller'in, insanlığın kuramsal kökenleri olarak aldığı şey, usun, bireysel ruhun tarih öncesini yanlış yorumlama yolundan başka bir şey olmadığı ortaya çıkıyor.

Freud'a göre Marcuse'nin durumu, birçok bakımdan, belirgin bir biçimde, Kantçı eleştirel felsefe karşısında Schiller'in durumuna benziyor. Kantçı eleştirel felsefe kendisine, hali hazırda var olanın kavramsal önkoşullarını açınsama, duyu algılaması, güzellik ve özgür istençle ilgili yaşantıların zorunlu olasılık koşullarını formülleştirme görevini saptamıştı. Schiller, daha önce de gördüğümüz gibi, olasılığın koşullarını anlamaya, çıkarsamaya devam ediyor, fakat bunlar var olan değil, varsayımsal bir durumun önkoşullarıdır artık. Bir başka deyişle, Schiller, gerçekten özgür ve uyumlu bir kişiliğin bir gün gerçek bir olasılık haline gelmesi için insan ruhunun nasıl kurulmak zorunda kalınacağını belirlemek istiyor; fakat bu kanıtın kendi terimleriyle söylenirse, geriye, böyle bir varlığın var olmadığı ve hiçbir zaman da var olamayacağı gibi mantıksal bir seçenek kalıyor.

Hemen hemen aynı şekilde, Freud'un içgüdü kuramı, gerçek

[46] *Philosophische Schriften*, s. 210.

ve var olan zihinsel görüngülerin, histerinin, nevrozların ve psikozların yapısını açıklamak için tasarlanmışken, Marcuse'nin aynı kuramı kullanışında daha kurgusal* ve varsayımsal bir eğilim var; çünkü saldırganlığın dışarı sürüleceği ve libidinal olarak doyurucu çalışmanın kavranılabilir olacağı bir toplumun olabilirlik koşullarını betimlemeyi amaçlar. Böylece, örneğin, ustaca "analık süperid'i"[47] varsayımı, haz ilkesinin, ve toplumsal ahlakın bir biçiminin görünüşte çelişkili savlarının, Ütopik bir gelecekte, içgüdülerin topolojisince nasıl uyuma kavuşturulabileceğini ve doğrulanabileceğini göstermek için tasarlanmıştır.

Elbette, böyle bir toplumun kesinlikle olanaksız olması olasılığı her zaman vardır: ve a priori modelin bizim için açık bıraktığı bu seçeneğin kendisi Marcuse'nin gerçekçiliğinin; kurtuluşun hiçbir şekilde tarihsel olarak kaçınılmaz olmadığını, kendimizi, devrimci bir durum bir yana, devrim öncesi bir durumda bile bulamayacağımızı, tümel sistemin en sonunda olumsuzun anısını, onunla birlikte özgürlüğün anısını da yeryüzünden silmeyi başaracağını inatla anımsatmasının kaynağıdır.

Fakat sonuç ne olursa olsun, özgürlük fikrinin, böyle tamamen farklı üç şekilde, tarihin böyle tamamen farklı üç durağında inatla yeniden doğuşunu bir kez daha düşünmek hoşuma gidiyor: Birincisi, birkaç yıl içinde Napoléoncu orduların şokunun yeri göğü titreteceği, devrimci zafer haberleriyle uyarılmış, çarpışmaların burnunun dibindeki o küçücük feodal kent devletinde politik hitabetin kahramanca tavırlarını düşleyen tarihçi-oyun yazarı tarafından; ikincisi, sömürge imparatorluğunun bitmek bilmeyen hırçın askeri pasifikasyonunun açtığı oyuncak tabanca yaylım ateşlerinin durmadan işitildiği cadde sahnesinin sanrısal bilmecesi gerisinde, nesnel fırsatın neon kehanetleri için kendi sihirli eğlence parkını arşınlayan şair tarafından; üçüncüsüyse, Kaliforniya eyaleti gibi sonsuz iskan alanlarının açıldığı bir sürgünde, –süpermarketlerdeki sıra sıra mallardan, ekspres yolların uğultusundan, trafik polislerinin kasklarının uğursuz şeklinden, başınızın üstünde askeri nakliye uçak filolarının bitmek bilmeyen trafiğinden, ve sanki onların da ötesinde, gelecekte– Ütopik fikrin nerdeyse ortadan kalkmış biçimini anımsayan, uyandıran, yeniden keşfeden filozof tarafından.

*speculative (ç.n.)

[47] *Eros and Civilization*, s. 209. Bu, Marcuse için büyük olasılıkla, Marx ve Engels'in toplumsal gelişimde anaerkil komünizm aşamasını değerlendirmelerinin psişik denkidir.

III. ERNST BLOCH VE GELECEK

> Kampanyamızın sloganı şöyle olmalı: dogma yoluyla değil, henüz aydınlığa çıkmamış olan o gizemsel bilincin çözümlemesi yoluyla, bilincin yeniden biçimlenmesi. O zaman, dünyanın nicedir onu düşlemekte olduğu, ona gerçekten sahip olabilmesi için hakkında açık bir fikri olmasının yeteceği ortaya çıkacaktır. Bunun, geçmişle gelecek arasında herhangi bir kavramsal kopma sorunu değil, fakat daha çok geçmişin düşüncelerinin tamamlanması sorunu olduğu anlaşılacaktır.
>
> *Marx, Ruge'a Mektup (1843)*

Alegori ve komünizm garip bir dostluk oluşturur. Eğer, inandığım gibi, Ernst Bloch'un yapıtları, en iyi biçimde, anlamın dört düzeyinin ortaçağ Hıristiyanlığı için yaptığını Marksizm için yapma girişimi olarak kavranıyorsa, büyük esnekliği ve derinliği olan bir yorumsama tekniği sağlamak için, geriye, bütün bu işin üzerinde yüzen, Marksizm ile din arasında çözülmeyi bekleyen daha temel bir yakınlığın önerilmesi, Bloch'un Marksist bir filozof, hatta Marksist bir din filozofu değil de, (onun Thomas Münzer'i tanımlarken söylediği gibi) "devrimin bir tanrıbilimcisi" olduğu kuşkusu kalıyor.

Çünkü Marksizmin kendisinin bir tür din olduğu düşüncesi anti-komünist arsenalin temel kanıtlarından biridir; hiç kuşkusuz, bununla anlatılmak istenen, onun mahcup bir din, kendi adını bilmek istemeyen bir din olduğudur. Ama bana hep garip bir iftira, iki yanı da keskin bir kılıç gibi görünmüştür bu: Marksizmin özellikle dine benzetilmesi, dinleri katkısız dünyevî* ideolojiler statüsüne indirgemek gibi bir şey olurdu. Başka bir deyişle, ortaya çıkan benzeşim, bu noktada Marksizmin dinle olan benzeşimi değil, daha çok dinlerin Marksizm ile olan benzeşimidir. Ve daha da genel bir tarzda, inanmayanlar, inananlara biricik ve özelleşmiş, içsel olarak** *başka* tipten bir psikolojik ya da tinsel bir yaşantı atfetme eğilimleriyle (tamamen boşinansal bir eğilim olduğunu söyleyebiliriz bunun) rakiplerinin davalarını güçlendiriyorlar gibime gelmiştir hep; tanrıbilimsel yazında ta başından beri, inancın temelde inanç sahibi olma özlemi olarak tanımlanması gerektiği; inancın mayasının Tanrının varlığını değil de daha çok onun sessizliğini ve yokluğunu kavrayışta yattığı – kısacası, inanan biriyle inanma-

* secular (ç.n.)
** intrinsically (ç.n.)

yan biri arasında ilk ağızda gerçek bir farklılık olmadığı açıkça görünmesine karşın böyledir bu.

Marksizmin Hıristiyanlıkla paylaştığı şey, öncelikle tarihsel bir durumdur: çünkü bugün Marksizm, Roma İmparatorluğu'nun çöküş yıllarında ve ortaçağların doruğunda Hıristiyanlığı karakterize etmiş olan o evrensellik savını, o evrensel bir kültür kurma girişimini temsil ediyor. Bu yüzden onun entelektüel araçlarının, Hıristiyanlığın birbirinden farklı ve birbiriyle tamamen ilişkisiz kültürel temellerden gelen insan topluluklarını içinde eritmekte kullandığı tekniklerle (bunların arasında figüratif çözümleme) yapısal benzerlik taşıması hiç de şaşırtıcı bir şey değildir. Aslında ortaçağ yorumsamaları iki temel işleve hizmet ediyordu: İnananların entelektüel ve felsefi gereksinmelerini doyurmak için tasarlanmış bir öğreti işlevi; bir de, hâlâ kilisenin dışında olanların kültürel ya da dinsel tavırlarını kendinde toplamak amacıyla bir misyoner işlevi (pagan şenliklerinin Hıristiyanlığa benzeştirilmesinde olduğu gibi).[48] Daha yüzeysel bütün benzerlikler, Marksizmin ve Hıristiyanlığın bu ortak tarihsel misyonundan ortaya çıkar: Örneğin, eğer Marx'ın ve Engels'in yapıtları, alaycı bir edayla, kutsal yazılar diye adlandırılan şeyler olduysa, saldırgan alıntılar ve yanlış yorumlamalar için kaynak haline geldiyse, bu, bilinçsiz bir İncil parodisinden çok, bir evrensel kültürün kendi temel yapısından, ve o metnin ya da mektubun bu yapı içersindeki merkezi konumundan geliyor; kültür, o merkezi konum çevresinde düzenleniyor; o metin ya da mektup, ortak bir dil ya da kod görevini görüyor; ortak birtakım çözümler ya da dogma, evrensel olarak kabul ettirilmiş içerik değil de, daha çok birtakım ortak sorunlar, kültürel bakımından en türdeş durumların anlaşılabileceği hepsince ortak bir biçim oluşturuyor.

Daha sınırlı bir bağlamda ele alırsak, ne zaman, sağ-kanat yazını diye adlandırabileceğimiz şeyin yerini saptamamız istense, bir Marksist yorumsama sorunu ortaya çıkıyor: Geçmişin geleneksel muhafazakâr yazını olsun, bir Flaubert ya da bir Dostoyevski yazını olsun, ya da günümüzde, Wyndham Lewis ya da Drieu, ya da Céline'in durumunda olduğu gibi, nitelikli bir faşist yazını olsun. Marksizmin her zaman ileri sürdüğü gibi, sağ-kanat felsefesi diye bir şey olamazsa, faşist bir sistem kendi içinde bir çelişki ise, düşünce değil yalnızca düşüncenin bir göz yanılması ise; gerçekten de, bu durum, faşist devrimlerin aldatıcı süslerini soldan almak ve

[48] Bkz. Michel Van Esbroeck, *Herméneutique, structuralisme et exégès*, Paris 1968, s. 113 vd.

kendilerini nasyonal "sosyalizmler" olarak gizlemek zorunda kalmalarını açıklıyorsa; o zaman bu tür gerici yazarların resmi düşüncelerinin ve konumlarının yüzeysel görüngüler olduğu, bilinçdışının Freudçu modeline benzer bir biçimde, kendilerinin farkında olmadığı daha temel bir güç kaynağı için bahane ve maske olduğu düşünülebilir. O zaman Marksist bir yorumsama, o gücü aslında ait olduğu politik yöne çevirmek, bir kez daha bizce kullanılır duruma getirmek görevini yüklenecektir. "[Marksizm gibi bir düşüncenin] gerçek özgünlüğü ve özgüllüğü olgusu, dışardan ödünç şeyler almak gereksiniminde olmayan böyle bir düşüncenin, bir *mirasa* katılamayacağı anlamına gelmez."[49] Bloch'un felsefesi, böyle bir eski haline dönüştürme sürecinin, açıkça yabancı ya da karşıt kültürel anıtların böyle bir kamulaştırılışının alabileceği biçimlerden birini sunuyor, ama, bir başka yerde göstermeyi umduğum gibi, tek mümkün olanını değil.

Böyle bir yorumsama işleminin yerleştirilebileceği birtakım koordinatlar var. Örneğin, Paul Ricoeur'ün olumsuz ve olumlu yorumsamalar dediği şeyler arasında; kuşku yorumsamaları ile özgün, unutulmuş bir anlamın yenilenmesi[50] yorumsamaları arasında; yanılsamaları ortada kaldırma olarak, mistifikasyondan kurtarma olarak yorumsama ile temel bir yaşam kaynağına yeniden bir yaklaşım sunan yorumsama arasında bir ayrım yapmamız gerekir. Ricoeur'e göre, elbette, bu sonuncusu *kutsal* olandan ayrı bir şey gibi hayal edilemez, öyle ki, onun anlayabileceği tek olumlu yorumsama biçimi temelde dinsel bir yorumsama olarak kalır. Öte yandan olumsuz yorumsama, çağdaş felsefenin kendisiyle, Nietzsche ve Marx'ta, Freud'da bulduğumuz ideoloji ve aldatıcı bilinç eleştirileriyle uyumludur ("Freud'a göre," diyor Bloch bize, "düşün görünür içeriği, temelde, maskeler takılan, karnaval zamanıdır; düşün yorumu bundan sonra gelen Ash Wednesday'dir").[51] Birbiriyle uyuşmaz bu ikiz özelliklerle; mistifikasyondan kurtarma ve yaklaşımın temelden yenilenmesi özellikleriyle birlikte, gerçekten başarılı ve somut bir yorumsamanın gerekleri verilir, ve Bloch'un seküler bir temelde her ikisini de gerçekleştirebilmedeki ustalığı hakkında karar verilebilir.

Fakat çeşitli yorumsama girişimlerini değerlendirebileceği-

[49] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1959, s. 1380.
[50] Bkz. Ricoeur, *De l'interprétation*, s. 33-44.
[51] Das Prinzip Hoffnung, s. 91. (Ash Wednesday, Paskalyadan önceki perhizin ilk Çarşambası, ç.n.)

miz başka koordinatlar da vardır. Örneğin, dört anlam düzeyiyle ortaçağ tefsiri*, temelde dikey, ya da isterseniz, idealist bir işlem olarak, kendisi göreceli olarak durağan kalan bir nesneye gittikçe artan bir kavramsal zenginlik sunma yolu olarak düşünülebilir. Bloch'un yorumsaması, bunun tersine, zenginliğini, başlangıçtaki kavramsal içeriği göreceli olarak basit, göreceli olarak değişmez kalırken, bizzat nesnelerinin çeşitliliğinde bulur: Böylece yavaş yavaş, nereye bakarsak bakalım dünyadaki her şey asli bir figürün bir değişik şekli, geleceğe doğru, şekil değiştirmiş bir dünya ile kesin özdeşliğe doğru o ilk hareketin bir belirtisi olur: Ütopyadır bu şekil değiştirmiş dünya, onun yaşamsal varlığı, hangi sapmalar ardında olursa olsun, hangi baskı katmanları altında olursa olsun, umut araçları ve aygıtlarıyla, zayıf da olsa, her zaman sezilebilir, ortaya çıkarılabilir.

Bloch'un ana yapıtı, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* gibi biçimlerin yükselen bir merdiveni değil de, umudun belirtilerinin gerçekliğin her düzeyinde engin ve düzensiz bir keşfi olan *Das Prinzip Hoffnung*'ın gerçekten ansiklopedik karakteri buradan gelir; insani zamanın temel ve çok önemli çözümlemesinde, ontolojik olanın kendisinden, varoluşçu ruhbilime (kaygı ve hayal kırıklığı gibi görüngülerin anlamı) kadar; etik (geleneksel ideallerde ve değerlerde kurumlaşmış umudun incelenmesi); mantık (olanaklı olanın kavramsal kategorileri); hem devlet ve toplumsal örgütlenme kuramlarının incelenmesinde uylaşımlı tipten, hem de devrimci stratejinin çözümlemesinde Marksist karakterde politika bilimi; her türden Ütopya kavramı içinde doğal olarak var olan toplumsal planlama; yalnızca geleceğin dünyasının bilimsel başarıları anlamında değil, aynı zamanda çevremizdeki nesnelerle ilişkimizi değiştirme tarzı anlamında, *Technik*; reklamlardaki dilek-duyurmanın** ve popüler kültürün çözümlemesi şeklinde, toplumbilim; son olarak, sanatta, mitte ve dindeki Ütopya arketiplerinin geniş bir alanı kucaklayan anlatımında ideolojik ve yazınsal eleştiri. Yani *Umut İlkesi* kendi kavramı içinde zorunlu olarak dizgesizdir: ya çok uzun ya çok kısa; temel çizemi bir iki sayfa içinde de anlatılabilir, dünyanın sonsuz gerçekliklerine uyacak biçimde sonsuza kadar da genişletilebilir.

Bununla birlikte, böyle bir araştırma, başta onun kendi olanaklılık koşullarına dikkati çekmeden; Umut, her şeyin Ütopyaya

* exegesis (ç.n.)
** wish-fulfillments (ç.n.)

doğru fark edilmez yönelimi, sonsuz evrenin en küçük hücrelerinin içerisindeki çırpınmalı fakat mikroskopik çalışmasında kımıldayan gelecek gibi figürlerin, kendilerini bize bu dünyanın dışından ve içinden *Spuren* olarak tanıtmaları süreci üzerinde düşünmeden başlayamaz: izler, vahşi hayvan izi, işaretler ve göstergeler, "benim okumak için burada olduğum her şeyin imzası." Bloch'ta bu kavramın önemi, Benjamin'in, içinde anlaşılmaz göstergenin yalnızca unutulmuş bir felaketin belirtisi olarak yaşamını sürdürdüğü, yazıdan ve alegorik parçadan oluşan o kolay kırılır dünyasına karşı; ya da Derrida'nın, yalnızca anlamın katkısız zamansal hareketinin, kendisini nesnede ya da harfte gizlediği için, o hareketin yönü ya da anlamıyla ilgili herhangi bir nihai duygu taşımaksızın, kaldığını ileri süren "iz" kuramına karşı değerlendirilebilir.

Çünkü Bloch'ta iz, hem bir dış nesne, hem de dolaysız bir yaşantıdır. Onun sahiciliği, herhangi bir bilinçli entelektüel yorumdan önce, içinde çok ivedi fakat son derece kişisel bir gizin gizlenmiş gibi göründüğü o parlak simgeler karşısında düştüğümüz şaşkınlıktan bellidir. Burada felsefe, dünya karşısında hissettiğimiz şaşkınlığın somut bir gerçekleşmesi olarak kökenlerine yeniden kavuşur. Ama kaç filozof, diyor Bloch, "bu türlü başlangıçların ima ettiği yönlere sadık kalmıştır? İçlerinden hemen hemen hiçbiri, o sorgulayan şaşkın duruşunu, ilk yanıtın gelişinden sonra da sürdürememiştir."[52] Dolayısıyla Bloch için şaşırma (farklı bir felsefi terminoloji kullanırsak), dünyada bulunuşumuzun en somut olası tarzlarından biri, öznel yönden, dünyanın kendisinin nesnel bir düzeninin karşılığıdır: "Yaşanmış anın karanlığı, nasıl, bilinçli bekleyişin ve aynı zamanda dünyanın bekleme eğiliminin bir kutbunu temsil ediyorsa, maddi şaşkınlık da [*Realstaunen*], kendi içeriği olan o sınırsız yeterlilikle, öteki kutbu oluşturur; ve her biri şiddetle çeker birbirini, Yüce Varlığın ve Omega'nın simgesel niyetleri, Alfa'nın ya da en yakındakinin karanlığını ifade eder. [Şaşkınlık] dünyanın kendisinin kaynağı ya da kökenidir, hep işler durumda, hep yaşanmış ânın karanlığı içinde gizlidir, kendi haliçlerinin doğal çizgilerinde, ilk kez bu çizgilere ayrılırken kendinin farkına varan bir kaynaktır."[53]

Böylece gerçek filozofça düşünme, yerinde, metafiziksel geleneğin resmi soyutlamalarının iyice altında, canlı yaşantının kendi-

[52] Ernst Bloch, *Spuren*, Frankfurt 1960, s. 286.
[53] Das Prinzip Hoffnung, s. 353-354.

sinde ve onun en küçük ayrıntılarında, bedende ve onun duyumlarında, sözcüğün oluşurkenki kaynaklarında başlar. Bu, Bloch'un yapıtlarının bir ucundan ötekine, bir Zen Budist koan'ı* kadar bilmecemsi, sanki bizi şaşırmanın kendisindeki düşüncenin daha temel bir yenilenişine hep yeniden döndürmek için, düzenli olarak yerini daha resmi felsefi tezlere bırakan o küçük dışavurumcu taslakların varlığını açıklar bize.

Ve hiç kuşkusuz, Bloch'un nesneler çizeminde, en büyük ve en vahiyce şeyler kadar en küçük gerçekliklere, Germanik anlamıyla alçakgönüllü şeylere de daima yer vardır: Biedermeier** olmasa bile, en azından onun "köylü Tao" dediği, (onun değerler takımyıldızında, belki de Benjamin'in Leskov'una benzer bir yer tutan) Hebel ve Jeremias Gotthelf'te örneklerini gördüğümüz şeyin basitliği– Ütopik gerçekleşmenin, yine kendine özgü bir tarzda bir simgesi ve figürü olarak tarlalarda ışıklı pencerenin, çift sürmeden dönüşlerin, çalışmadan sonra dinlenmenin sınırlı mutluluğu.

Fakat Bloch'un duyarlığının bu yönü, bir Heidegger'de bulduğumuz köylü kır manzarasının mistiğinden kesinlikle ayrılmalıdır; tıpkı, Bloch'un şaşırma deneyiminin Heideggerci *Seinsfrage*'nin daha ayinsel gizemlerinden ayrı tutulması gereği gibi. Bloch, Heidegger'in formülleştirdiği şekilde "metafiziksel soru"yu (Neden hiçbir şey olmayacağına bir şey var?) kabul etmez, çünkü ona göre, varlık kesinlikle noksan, oluş sürecinde, henüz bir araya gelmemiş bir şeydir; dolayısıyla şaşırtan şey, varlığın kendisi değil, daha çok, henüz-olmayanın gizilliği, gelecekteki varlığın işaretleri ve ilk belirtileridir. Bu nedenledir ki, Bloch'un sezgisel kavrayışlarının***, Heidegger'inkilerin tersine (şimdi, örneğin Van Gogh'un bir iskemle üzerinde köylü ayakkabıları resminin, *Sanat Yapıtının Kökeni*'nde anımsattığı şeyler aklıma geliyor), lirik olmaktan çok dramatik olduğunu; dünyanın karmaşık ağının varlığını, hareketsiz bir merkezi nesneden çıkarken değil de, daha çok, nesnelerin içindeki çırpınmalı bir kaynaşma, zamanla kıvrımlarını açan bir kaynaşma halinde düşünsel bir kavrayış içerdiğini düşünebiliyoruz. *Spuren*'in, garip öykücükler ve tuhaf yaşantılar üzerinde bir oyalanma olarak, paradoksal yazgıların, ironik masalların, beklenilmedik güçlere sahip nesnelerin anlatılması olarak içe-

* Koan: Zen Budizm'de keşişlerin eğitilmesinde kullanılan, onlara akla kesin bağımlılıktan umut kestirip ani sezgisel aydınlanmaya zorlayan bir paradoks. (ç.n.)

** Biedermeier: basit, fazla süslü, esinsiz, yavan, alışılmış, sınırları belli şey ya da kişiler için kullanılan hicivsel niteleme (ç.n.)

*** epiphanies (ç.n.)

riği buradan gelmektedir: "Duraksatan", kendini en uygun biçimde, betimlemeden çok öykü anlatmada dile getiren bir öz. Çünkü şaşırma, var olanın içersinde gizlenmiş geleceğin örtük* ya da belirtik** algılanmasını oluşturduğu için, daha şimdiden bir öykü çizgisini, henüz bitmemişin yörüngesini, tamamlanmamışın şimdiki zamanın henüz-şekillenmemişliğinden kendini kurtarma savaşımını içinde taşır: "Kısacası, masallar*** içinde düşünmek güzeldir de. Çünkü oluşla, hatta onun iyi bir anlatılışıyla tüketilemeyen çok şey vardır. Şeylerin tuhaf bir sürüp gidiş tarzı vardır, bir yerlerde bir sorun vardır, şu yolu gösteriyordur ya da birden çakmaya başlar. Bu tür öyküler yalnızca yeniden anlatılmaz [erzählen], aynı zamanda onlarda kendini duyuran şeyi de sayarsınız [zählen], ya da kulaklarınızın pasını silersiniz: Kim gidiyor oraya? Umulmadık bir Mark! tamamen sıradan durumlardan ortaya çıkar; ya da zaten orada olan bir Mark! varoluşunun izlerini ve örneklerini her türlü önemsiz olayda ortaya kor. Biz öyküler anlatırken düşünmeye, ya da düşünürken öyküler anlatmaya zorlayan bir Aşağı Yukarı'ya dikkatimizi çekerler; bizimle ve başka her şeyle uyumsuz olduğu için pek haklı olmayan biri. Sırf bu tür öykülerden neler neler yakalanmaz, hem de yüce ya da tam gelişmiş tarzda, ya da en azından aynı şekilde değil. Bu şeylerden bazılarının nasıl dikkat çektiğini anlatmaya ve belirtmeye çalışacağız şimdi. Sevgiyle, onları anlatılışlarında ortaya koyarak, ve anlatılana kulak verirken belirleyerek. Hayattan ve nasılsa unutulmamış başka şeylerden gelen küçük özellikler vardır; bugünlerde atılmaya değer çok şey var. Fakat öyküler dinlemeye o eski tepi de oradaydı, iyi ya da saçma fark etmez, farklı türlerden ve farklı zamanlardan öyküler, dikkate değer öyküler, sonuna kadar gitseler içimize sızlatarak bitecek öyküler. Her yerde, her yönde, çeşitli şekillerde bölünmüş kırıntılar, parçalar halinde izlerin bir okunmasıdır bu. Çünkü eninde sonunda, karşımıza çıkan her şey, özellikle bizim fark ettiğimiz her şey, bir ve aynıdır."[54]

* implicit (ç.n.)
** explicit (ç.n.)
*** fable (ç.n.)
54 *Spuren*, s. 15-16.

1)

Gelecek yıl Kudüs'te!
–Eski Yahudi Duası

Bana öyle geliyor ki, Bloch'un varlıkbiliminin herhangi bir tanımlaması yapılırken, *felsefi* sistemle –buna göre, insan gerçekliğini sunmanın bir doğru bir de yanlış yolu vardır; hakikat ve yalan yargıları geçerli kavramsal kategoriler olarak hâlâ mevcuttur– onun *yorumsamacı* kullanımı –bunda, "yanlış", "doğru"nun sahte kılığından başka bir şey değildir; katkısız kavramsal düzeyde yanlış olan, sonunda, bir figür olarak kendi içinde oturan ve hatta ona kendi sahip olduğu canlılığı veren o gizli hakikati doğurur– arasında kesin bir ayrım yapmak zorunluluğu vardır.

Felsefi görüş açısından, her şeyden önce onu açıklamanın zamanı ve uygun nedeni sorunudur bu. Çünkü felsefe tarihine rastgele bakan birinin dikkatini çeken şey, bu tür geleceğe verilen dikkatin eksikliğidir, sanki, o kadar çok şey varken, henüz var olmayan konusu aslında önemsiz bir şeymiş gibi. Filozoflar bu bakımdan, "bütün Romalıların en bilgini", "Latin grameri üzerine kitabının birinci versiyonunda gelecek zamanı unutmuş olduğu varsayılan"[55] M.Terentius Varro'ya benzerler.

Fakat yalnızca geçiciliğe bir yer hazırlamak yeterli değildir; modern çağda, mantıksal kavramların temel uzamsallığını* açıklamış ve bunlara zıt olarak, yaşanmış zamanın ve *durée*'nin biricikliği ve özgüllüğü üzerinde durmuş kişi olan Bergson bile zamanın gerçekliğinin yeterli bir formülasyonunu geliştirememiştir. Çünkü zamanın gerçekliğini süreç ya da değişim olarak tanımladığı için, bir başka anlamda her an hep aynıdır o; Bergson düşünce sistemini hiçbir zaman, geleceğin yaşantısına yön veren ve kesinlikle *novum* olan –tamamen ve beklenilmeyen şekilde yeni olan, mutlak ve içsel kestirilmezliğiyle şaşırtan yeni– temel kavramsal kategoriye kadar götürememiştir. Oysa Bergson'a göre, "yeni, ancak moda biçemindeki anlamsız değişiklikler biçimi altında... yalnızca tekrarın soyut zıttı olarak, aslında çoğu kez mekanik tekdüzeliğin tersi olarak kavranır ve yüceltilir."[56]

Oysa biraz daha derin bir düzeyde, varoluşsal coşkular ya da duygular alanında, elimizde, geleceği gözde canlandırmanın iki farklı yolu olduğu; coşkularımızın, herhangi bir kavramsal formü-

[55] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 4.

* spatiality (ç.n.)

[56] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 231.

lasyondan çok önce, zamanı yaşamanın tamamen farklı ve birbirinden ayrı iki yolunu geliştirmiş olduğu açıktır. Bloch, "gerçekleştirilmiş duygular ya da coşkular" ile "beklenti-duyguları" arasında ayırımı bu anlamda yapar: Öncekiler (açgözlük, gıpta, aşırı sevgi, örneğin) elbette bütünüyle sonuncular kadar geçicidir; onlar da gelecekten bir şey isterler, onlar da ta özlerinde bir tür istek ya da arzudurlar. Fakat gerçekleştirilmiş coşkular denilenler, isteklerini tamamen gerçekdışı olan bir ruhsal alana yansıtırlar; Bloch'un "sahici olmayan gelecek" dediği şeyi yansıtırlar. Çünkü arzu edilen ve halen eksikliği duyulan belli nesnenin iyeliği dışında, her bakımdan şimdi'nin dünyasına özdeş bir dünyada doyum istemektedirler. Bu tür duygular, büyü sözlerine vardığı, söz konusu nesnenin büyü gücüyle tıpkı özlediğimiz gibi ortaya konduğu, aynı zamanda bütün değişiklikleri ve gerçek zamanın geçişini durdurarak dünyanın geriye kalan kısmını ve kendi arzumuzu büyü yoluyla askıda tuttuğumuz derecede ilkel ya da çocukçadır. Sanki dünyadaki her şey, en şaşırtıcı ve görülmez bir tarzda birbiriyle ilişkili ve birbirine bağımlı değilmiş gibi! Sanki özlenilen nesneyi nihayet ele geçirebilmemiz için dünyada gerekli değişiklikler, aynı nesnenin kendisini artık bize çekici gelmeyecek kadar, ya da kendimizi artık onu istemeyeceğimiz kadar değiştirme riskini taşımıyormuş gibi! Dolayısıyla bu türlü coşkular ya da duygular, şimdi'nin bir tür taşralılığını* gerektirmekle kalmaz, bu taşralılığa öyle bütünüyle dalarız ki, temelinden ve yapısal olarak öteki olabilecek bir geleceği hayal etme olanağını yitiririz; bunların çözümlemesi aynı zamanda bir tür etik gerektirir, geleceğin açık karakterine bir bağlılık, zaman içinde, tek beklenti olarak kesinlikle beklenilmeyenin umuduna bağlı bir yaşam gerektirir: soyut değil de somut yeninin, hayal edilemez bolluğu içinde kesinliği.

İster olumlu ister olumsuz tipten olsun, ister umut ve inanç, ister endişe ve korku olsun "beklenti-duyguları" denen şey, tersine, bu anlamda arzularının fetişi olarak özel bir nesneyi, genel olarak dünyanın görünüşünden ya da (aynı şey demek olan) kendi'nin gelecekteki düzeninden ya da yapısından daha az amaçlar. Geçicilik açısından, umut yaşantısı, bütün bu coşkuların doğasında olup da henüz var olmayan şeyle ilişkinin bilince çıkmasında yatar ve dolayısıyla onların yapısal arketipi ve aynı zamanda en somut duygusal belirtisi olarak kalır.

* Taşralılığı, *cosmopolitanism* zıttı *provincialism* karşılığı kullanıyoruz: "yabancı, alışılmamış, farklı olan karşısında kayıtsızlık; görüşte, düşüncede sınırlılık, darlık" anlamında.(ç.n.)

Bloch'un sisteminde işte bu noktada, bütün çağdaş felsefede şu ya da bu şekilde zorunlu ve yapıcı bir öğe olan bir kendini-haklı çıkarma mekanizması işe karışır: Yani, kavramsal sansür üzerine bir tür varsayım; söz konusu felsefi sistemin –kendini hakikat olarak sunduğu için– entelektüel tarihteki o belli ana kadar düşünülmesini önlemiş olan entelektüel direnç tipinin açıklaması. Böyle bir mekanizma –Bergson'un uzamsallığı, Sartre'ın kötü inan'ı, Heidegger'in ontolojik sorunu es geçmesi, Freud'un sansürü, Marx'ın sınıf bilinci– Bloch'ta, onun *Sperre* ya da "blok" dediği şekli alır. Dural mantığın novum'un içeriğine, geleceğin kendisine doğru herhangi bir gerçek açıklığa direnci; ve gelecek karşısındaki bu endişe, bu yeni'den kaçış, mutlak varoluş mitinde, varlığın bolluğu diye bir şeyin bulunduğu, bu nedenle de zamanda tam ve kendikendine yeten bir şimdi ânının ontolojik olarak mümkün olduğu düşüncesinde kavramsal bir mantıksal açıklama bulur.

Bununla birlikte, paradoksal olarak şimdi'nin bu dayantısı* en sonunda geçmişin yüceltilmesine gelir dayanır; mutlak bir varoluş mitinin en inatçı felsefi versiyonu –Marcuse'de devrimci bir versiyonunu daha önce görmüştük– Platoncu bir anımsama öğretisi, doğumdan önceki bolluğun yitik kaynaklarına bir dönüş olarak bellek öğretisi olur çıkar. Gerçekten de, Bloch'a göre umut öğretisinin bir değil iki temel felsefi düşmanı vardır: nihilizm ve anımsama; endişe ve bellek. Fakat nihilizmin yapısı, kısaca göreceğimiz gibi, umut öğretisinin yapısının tersinden ya da olumsuzundan başka bir şey değildir; oysa bellek öğretisi, deyim yerindeyse, onun öteyüzüdür; gerçekte geleceğe ait olan her şeyin geçmişe bağlandığı, zamanın kavramsal olarak başının üstünde durduğu mutlak altüst olmuş şeklidir.

Freud'la diyalogun nedeni budur – çünkü Freud'un topolojisi, geçmişe yönelmiş en çarpıcı zaman modelidir; ortada olan bir hareketin geleceğe doğru, yaşamsal dürtüleri erken çocukluğun külleri altında yatan bir tablosudur; böyle bir modelin kavranması, kökenlere doğru bir çalışmayı içerir. Dolayısıyla Freudçu bilinçdışı artık-bilinç-olmayan'dır, gerçeklik ilkesi gözünde resmen artık olmayan bir dünyanın ve bir kendi'nin bilinçdışıdır: Bu formülasyon ise kendi başına Bloch'un onu hangi çizgiler boyunca düzelttiğini göstermeye yeter. Çünkü bu anlamda, artık-bilinç-olmayanın yanıbaşında, yeni ve çok farklı bir bilinçdışı tipine, bu kez geçmiş tarafından değil de gelecek tarafından oluşturulmuş bir boşluğa

* hypostasis (ç.n.)

ya da bilinç ufkuna yer vardır: Bloch'un henüz-bilinç-olmayan dediği şey, geleceğin ontolojik bir çekilişi, ufkun altında gözden uzak yatan şeyin üzerimizde yaptığı gel-git etkisinin ontolojik bir çekilişi, ilerde gelecek olana ait bir bilinçdışı.

Bu yeni bilinçdışının bir flatus vocis'ten* ya da katkısız mantıksal yapıdan başka bir şey olduğuna, en azından Freudçu bilinçdışına eşit bir ruhsal enerji ürettiğine, ona özgü bir tip ruhsal iyeliğin** varlığıyla karar verilebilir: Bu, Freudçu nevrozun ve psikozun zorlamalarına karşılıktır, fakat bu kez beyaz-hayat-verici iyeliktir, geleceğe yönlenmiş ve onun dışına çıkmaya kararlı bir iyelik-. Goethe'nin, "doğada keşfettiğini" sandığı aynı güçtür: "hem canlı hem cansız, hem tinli hem tinsiz, kendini yalnızca çelişkilerde gösteren ve bu yüzden sözcükler bir yana kavramlar şeklinde bile formülleştirilemeyen bir şey. Usdışı göründüğü için kutsal; anlayışı olmadığı için insan değil; merhametli olduğu için şeytansı değil; çoğu kez *Schadenfreude**** gösterdiği için meleksi değil. Önemsizliği yönünden şansa benzer; ortaya koyduğu karşılıklı ilişkiler yönünden Tanrı gibi. Bizim için sınırları olan her şey ona göre içine girilebilir; zamanı gölgede bırakarak ve uzayı genişleterek, varoluşumuzun en gerekli öğelerini yeniden bir araya getirmek ister gibi. Yalnızca olanaksız olanda rahat ediyor, olanaklı olanı küçük görerek itiyor gibi. Birbirinden ayırmak ya da birleştirmek için bütün ötekilerin arasına girer gibi görünen bu varlığa, ben *Şeytansı* diyorum..."[57] Yeteneğe, yazgıya, varoluşun kendisindeki güçlü bir gizilliğe yakalanış gibi şeytansı adlar; Faustça işler de elbette bu iyelik biçimlerinden başka şey değildir, ona yakalananları sürüklenmiş varlıklar olarak, akıl hastalığının daha karanlık gerileme zorlamaları olarak belirler: Fakat burada cinleri onları geriye çocukluk düşkünlüklerinin sonsuz tekrarından çok ileriye henüz-var-olmayan'a doğru sürüklemiştir. Şeytansı, gerçekten de bütün yaratı, bütün üretim üzerinde hüküm süren şeydir, çünkü bu sonuncu, henüz hiçbir yerde var olmayan bir işe yakalanmanın en somut biçimini temsil eder.

Anımsama geleneğinin ve geçmişe yönelmiş zaman modelinin bu felsefi düzeltimine denk düşen tam bir artistik açımlama da vardır. Çünkü tıpkı insani zamanın gerçek ve sahte modelleri

* Flatus vocis: Karşılığı bir nesnel gerçekliği olmayan bir ad, sözcük ya da ses. (ç.n.)

** İyelik'i *Possesion* karşılığı kullanıyorum. Cinnet, cin çarpmışlık gibi anlamları da var. Possédé (fr.), possessed (ing)=cin çarpmış. (ç.n.)

*** *Schadenfreude*: başkasının gördüğü zarardan haz duyma. (ç.n.)

57 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Zurich 1950, s. 839-840.

olduğu gibi, gerçek ve sahte biçimler de vardır, sahici ve sahici olmayan, geçmişin mistiğine dayalı biçimlerle insan gerçekliğinin geleceğe doğru temel devinimini ortaya koyan biçimler. Örneğin, Bloch'un peri masalı ile kahramanlık destanı arasında yaptığı ayrım buradan gelir: Yalnızca kendi hammaddelerinin ya da kendi kalabalıklarının köylü ya da aristokrat karakterine değil, fakat her şeyden önce peri masalının, ayrıcalıklı özü olan arzuyla, yürekten isteklerin o çok naif ve simgesel görünümleriyle olan temel ilişkisine dayanan bir ayrımdır bu; kocaman ekmeğin ve Würstchen'in* ağırlığı altında inleyen masa, sıcak ateş, sonunda mutlu olarak eve dönmüş olan çocuklar. Oysa kahramanlık destanı uğursuz bir büyü altında açılır, gelişir; yazgının gücü, destanın karakterlerinin kahramanca davranışlarının üzerinde bir ölüm cezası olarak asılı durur, tek gelecekleri olan bir geçmişin egemenliği simgesini en uygun bir biçimde gösterir onlara.

Fakat bu biçimsel zıtlıkların oluşturduğu böyle bir yapının en çarpıcı örneğine, Bloch'un başyapıtlarından biri olan o büyük deneme çiftinde rastlarız: "Dedektif Öykülerine Felsefi Bakış-Sanatçı Romanına Felsefi Bakış." Çünkü dedektif öyküleri, Oidipusçu yapının tam da ilkörneğidir: Onda her şey, olaylar gibi cümleler de, nihai değerlerini ve hatta anlamlarını geçmişteki bir olaydan, yapıtın yapısının zorunlu olarak dışında olan bir olaydan alırlar. Dedektif öyküleri bunda, dünyanın suçla ya da şiddetle başladığı geçmişe yönelimli o dinsel evrenbilimlerle derinden yakınlık gösterir: "Oidipusçu metafiziğin bütün bu çeşitli versiyonlarında doğru olan şey, mitolojik özlerinin üstünde ve ötesinde, başlangıçta mutlaka düşlenmiş bir *suç*'u değilse bile, en azından kökenlerindeki aynı *karanlığı* ya da *gizli kimliği* yansıtmalarıdır. Her temel araştırma tipi, ondaki gizli kimliğe mantıksal tipten bir bilinemez olarak değil de korkunç bir şey, onu taşıyanın bile zor anlayacağı bir şey olarak bakılması yönünden Oidipus biçimiyle ilişkilidir. Önce, her şeyin bu temel ontolojik gizlenmişliğine, Sphinks'e uygun o bilmeceye –hani o, bir şey neden böyledir, dünya neden böyledir– çözmek şöyle dursun, hiçbir zaman yanıt vermemiştir Oidipus."[58] Fakat Bloch'a göre, başlangıçta değil de zamanın tamamlanması üzerine yanıtlanmış bir bilmecedir bu: çünkü Varlığın kendisinin anlamı, ancak dünyanın Ütopyaya dönüştüğü anda, ve o son Ütopik hedef, bir yön duygusu vermek üzere geçmişe döndüğünde ortaya çıkar.

* sosis (ç.n.)

58 Ernst Bloch, *Verfremdungen*, 2 cilt, Frankfurt 1963, I s. .58.

Sanatçının romanı, bu gerileyen biçimle umulmadık bir bitişiklik halinde durur. Çünkü sanatçı-romanı daima olmayan bir merkez çevresinde de döner, fakat bu merkez geçmişteki bir olayla ilgili bir giz değildir artık; daha çok romanın kahramanına bir sanatçı olarak adlandırılma hakkını veren hayal ürünü sanat yapıtının boş yeridir; yokluğu, sanatçının kendisine karşı bir tür estetik zorunluluk, ama kaçınılmaz bir şekilde ve yapısal olarak yerine getiremediği bir zorunluluk olarak duran bir sanat yapıtının boş kalan yeridir. Çünkü herkesin bildiği gibi, hayal ürünü sanat yapıtlarının, var olmayan resimlerin, romanların ya da müzik parçalarının betimlemeleri (belki de Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'undakileri saymazsak) gerçeklik duygusu vermez, bu başarısızlık ise rastlantısal değil kaçınılmazdır: Bir sanat yapıtı, (temsil edilebilen ya da artistik olarak kullanılabilen) bir nesne değil, bir ilişkiler dizgesidir. Bununla birlikte, Bloch'a göre, bir yapıtın içindeki bu yapıt boşluğu, merkezdeki bu boş tuval, tam da henüz-var-olmayan'ın yeridir; ona önümüzdeki tamamlanmamış geleceğin hareketinin bir biçimi ve figürü olarak ontolojik değerini veren de, sanatçı romanının bu temelde parça parça ve estetik yönden doyurucu olmayan yapısıdır.

Bloch'un sistemi bütün bunlarda, denilebilirse, bir *kehanet* açısından çok bir *eleştirel* açıdan hâlâ işler durumdadır. Başka bir deyişle, biz hâlâ felsefi yargı alanındayızdır, henüz yorumsamacı açıklama alanında değil. Bu son alana geçtiğimizde, hakikat ve yalan sorunları, dönüştürme tekniklerine, en geriye doğru biçimler içersinde bile sahici ve içgüdüsel olanı yeniden ele geçirme tarzlarına, umutsuzluk ya da yazgının hemen yüzeysel gerçekliklerinin altında yatan umut figürlerinin bir çözümüne yol açar.

Yani, Heidegger'in ve ağır basan kaygı yaşantısıyla, geçmişe değil de şimdi'ye yaptığı vurgulamayla varoluş felsefesinin sorgulanmasına yol açan şey, Freud'la bu diyalogdur, anımsamaya saldırıdır. Bu bağlamda Bloch'un kullandığı dönüştürme mekanizması, değer durumlarının* bir değişimini, olumsuzdan olumluya dönüşümü içinde taşır: Bu da, daha derinde yatan, herhangi bir şekilde olumsuz olan her şey, ontolojik olarak kendinden önceki bir olumluyu gösterir ilkesini akla getirir; gerçekten de, her olumsuz, bu yüzden, gizlediği olumluya bir giriş, açılış görevini görebilir.

Böylece, insan kaygı gibi bir yaşantıyı çürütemiyorsa bile, en azından, karşılığı olan o olumlu beklentiye dönüştürebilir onu: Bu da, her iki duyguya ait sınırlı bedensel ayrılmazların (hızlı kalp

* valences (ç.n.)

atımı, terleme, beden ısısının düşmesi, beniz sararması) özdeş olduğu fizyolojik düzeyde bile olabilir. Gerçekten de, varoluş ufkunun bir tür şaşılası genişlemesi, ruhun kendi çabasıyla, kimseden yardım görmeden bir tür yükselmesi en derin kaygıyı soluk soluğa bir arzuya, içinde sevinç ve korkunun ayırdedilemez olduğu bir gelecek beklentisine çevirmeye yeter.

Fizyolojik duyularda olduğu gibi, bir dünya görüşü olarak nihilizmde, sıkıntı ya da saçma görüşlerinde, dünyada var olma çağdaş hissini en kesin biçimde betimleyen o ölü hücre imgelerinde de aynı şey. Çünkü umutsuzluk, ister kişisel ister tarihsel olsun, geleceğe yönelmiş, geleceği umut kadar tümel bir tarzda "amaçlayan" bir duygu olarak kalır: Yalnızca, hiçliği, bütünsellik olmaktan çok doruk olarak, yücelikten çok boş yerelik olarak yansıtır. Burada, çağdaş sanatı ve nihilizmi, örneğin Lukács'ın yaptığı gibi, kendini beğenmiş etik bir yadsımadan çok uzağız; tersine, Bloch için dehşet ve kasvetli duygular, kendimizde ve şeylerdeki gizil durumda bulunan geleceğin farkında olduğumuzun en somut tarzı olan temel ontolojik şaşkınlık biçimlerini de oluşturduğu için, son derece değerlidir. Bloch'un bu duyguları kullanımı, tarihsel ya da kişisel türden herhangi bir kolay iyimserlikle de bir tutulamaz. Burada sorun, endişeyi umutla değiştirme, acı çekene yeni ufuklar açma, ya da bir dönüştürmeyi umutsuzluğun en son aşamalarında yapma sorunu değildir. Tersine, Bloch olumsuzun *içindeki* olumluyu bulmak; olumlu olanın, olumsuz yoluyla kendini ortaya koydukça doğruluğunu kanıtlaması olarak olumsuza sımsıkı sarılmak ister; ve sanıyorum, bu öğretiyi, dinsel gizemciliğin klasik formlarından biri olan, fakat Bloch'a göre artık seküler hakikatin bir tür çarpıtılmış uyarısı olarak görülebilen, Tanrı'ya götüren olumsuz yolla karşılaştırmak çok öğretici olur. Suç, günah ve umutsuzluk yoluyla, Tanrının yokluğu yoluyla mutlakı aramak, böylece, Ütopya özlemimizin en güçlü biçimlerinden biri olarak, kaygıyı okuma tekniğinin bir tür idealist figürü olarak iş görür olur.

Ama, açıkça, özlemek mutlaka bulmak demek değildir; yine açıktır ki, ruhun ölümsüzlüğünü hesaba katamayan bu türden bir felsefe, şu ya da bu yolla ölümün kendisiyle uzlaşmadığı sürece sahibini bulamayan bir mektup olarak kalır. Gerçekliğin kişisel ve ontolojik düzeyi kadar politik-tarihsel düzeyi için de geçerlidir bu. Çünkü sosyalist kuruluşun en ivedi sorunu, bireysel özveri sorunu olarak, bugünkü kuşakların, kendilerinin göremeyeceği ilerdeki kuşaklar yararına yaptığı özveriler sorunu olarak kalır.

Devrimlerin de, elbette, tıpkı eski dinler gibi şehitleri vardır, ve kilise şehitlerini, Bloch'un bize sunduğu *Devrimin Tanrıbilimcisi olarak Thomas Münzer*'in portresiyle karşılaştırmak öğreticidir. Çünkü bir anlamda, işkence edilen Hıristiyan azizlerinin şiddetli varoluşsal acılarını bizim için geçersiz kılan onların inançlarıdır. Onların cennetteki rolleri –hayali de olsa– olayların kendisini o parlak efsanenin süsleri haline dönüştürür. Mutlak bir umutsuzluk içinde bir ölümün en acı verici görüntüsünü vermek, sonsuza kadar ölmüş olanların hakkıdır –Kızılderililer ve unutulmuş yerli kabileler, büyücü kadınlar, tarih kitaplarında bile adı geçmeyen başkaldırılardan sonra kılıçtan geçirilmiş köylüler, zamanın ta başlangıcından beri sorun çıkarması olası olanlara yapılan işkenceler ve linç olayları. Burada insanların zihinlerinden silinme, ölümün kendisinin unutuluşu figürü yerine geçer: Münzer'in idamı ise yalnızca köylü savaşının sonunu değil, fakat aynı zamanda –kuşkusuz, insanın kendisi için ve de ona inanmış olan halk için– anlamlı bir süreç olarak, umut olarak tarihin kendisinin çöküşünü gösterir. Tarihin herhangi bir diyalektiğinin, sonunda işte bu mutlakla uzlaşması gerekir: ortaçağ işkence aletleriyle –maşalar, germe aletleri, kamçı ve kazık– birlikte bu kanlı tablolar üzerinde kafa yorma, dinsel düşünüşte olduğu gibi, ondan öte ancak bir devrimci görevin onaylandığı o kesin kaygıyı avutmak için değil, fakat kışkırtmak için tasarlanmıştır.

Böylece Bloch (çok haklı olarak), ortak dayanışma düzeyine geçtikten sonra artık eski anlamda yitirecek bir bireysel yaşamı olmayan devrimcinin ölüm karşısındaki korkusuzluğunu duyururken, yine de deneysel ruhbilim alanı, denebilirse politik etik alanı içinde kalır, ölüm korkusunun ve ölümün kendisinin daha derin ontolojik köklerini kabul etmez. Ayrıca Ütopyanın teknolojik görünümlerine çağırılar –tıbbın yaşamı uzatmadaki başarısı, nispeten daha acısız bir imha olasılığı– bu bakımdan daha az doyurucudur hatta. Fakat şimdiki zamanın içinden, anın içinden uzun bir dolambaç yapmaksızın Bloch'un kesin yanıtını anlayamayız. Çünkü zamansal açıdan ölümü karakterize eden şey, kesinlikle, onun, içinde hiçbir geleceğin (ve de umudun) artık olanaklı olmadığı an olarak yapısıdır.

Bloch'a göre, zamanın şimdi'si, her şeyden önce, herhangi bir gerçek varoluşun, varlığın herhangi bir gerçek bolluğunun olmayışıyla belirlidir: bir boşluktur, bir yetmezliktir, bir tür karanlık-

tır; sanat dilinde, o son altınçağın* aynı armonik sesleriyle çınlayan Mallarmé'nin sözleri gelir aklımıza: "Il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas...Faute que se déclare la Foule, faute –de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain..."[59] Gerçekten de, içinde bulunulan zaman, Bloch için bir tür kör noktadır; garip simgesi, Ernst Mach'ın bir kendini-algılama çözümlemesi içine soktuğu o naif karakalem resimdir: bir sedir üzerine uzatılmış kımıldamadan yatan bir bedeni kendi gözlerinin içinden gösteriyor; uzakta kabaca kısaltılmış bacaklarından başlayıp, algılama çizgisinden ya da çerçevesinden dışarı göğse, başın bulunması gereken ve içinden gözleyen kimsenin dik dik baktığı yere doğru akan sakala kadar.[60]

Çünkü şimdi'nin karanlığı, onun geçiciliğinin yapısı, bütün o kimlik sorunuyla, bizim en sonunda ne ölçüde kendimize yeniden kavuşabildiğimiz ya da egemen olabildiğimizle aynı şeydir: "Bunun için, o yoğun, geçici öğenin zaman içinde açılıp, kendi içeriğini süreç olarak henüz ortaya koyamayışı, kendine egemen olamayışıyla ilgilidir. *Hepsinin en karanlığı*, en uzaktaki değil de *en yakındakidir*, ve bu kesinlikle böyledir, çünkü en yakındaki ve en içkin olanıdır o; *varoluş bilmecesinin düğümü de işte bu yakınlıkta yatmaktadır* [Heideggerci *Da-sein* ya da Orada-olma terimini kullanıyor]. En yoğun türden şimdi'nin yaşamı, henüz kendisinin önüne gelmemiştir, görülen ve açıklanan bir şey olarak henüz kendisine getirilmemiştir; bir Da-sein, varlığın bir açınımı** ise hiç değildir. Başka her şeyi ileri doğru süren ve başka her şeyin kendisine doğru sürüldüğü varoluşun şimdi'si, en az yaşantılanmış olandır... Hiç kimsenin henüz gerçekten *orada olmamış*, hiç kimsenin henüz gerçekten yaşamamış olması garip olgusu buradan gelmektedir. Yaşam aynı zamanda var olma anlamını taşıdığı için, yalnızca önceden ya da sonradan, beklenti ya da ağızda kalan lezzet anlamına gelmez. Günü yakalama demektir, en tam anlamıyla olduğu kadar en basit anlamıyla da Şimdi'ye somut olarak tutunmak anlamına gelir. Fakat kesinlikle bu kadar yakın, çok gerçek, dünyada devamlı olarak var-oluş diye bir şey olmadığı için, hiçbir insani varlık henüz gerçekten yaşamamıştır, en azından bu anlamda..."[61]

* Chiliastic overtones: İsa'ın görünür bir biçimde yeryüzüne ineceği ve bütün dünyada son bin yıl sürecek bir teokratik krallık kuracağı dinsel öğretisi- Altınçağ (ç.n.).

59 Mallarmé, *Oeuvres*, Paris 1945, s. 372. (Şimdi diye bir şey yok, hayır, bir şimdi mevcut değil... (ç.n.)

60 *Verfremdungen*, I, s. 14.

** revelation (ç.n.)

61 *Das Prinzip Hoffnung*, s. 341.

Umut etme ve arzulama üzerine bütün vurgulara karşın, bizim eksik burada-ve-şimdi'mizin somut dünyasındaki bu tür yaşantılar işte bunun içindir ki, henüz kendini tam olarak ortaya koymamış olan bir arzulamanın figürleridir hep; aynı nedenle, en yoğun arzuları doyuran anlar, eski psikolojik içgörüye göre, özlerinde, hayal kırıklığına uğratıcıdır. Örneğin, Bloch'un Tübingen açış konuşmasının bu bağlamda şaşırtıcı başlığı: "Umuda Engel Olunabilir mi Hiç?", daha da şaşırtıcı bir yanıt alır: umuda *her zaman* karşı gelinmiştir, gelecek daima bizim orada bulmaya çalıştığımız şeyden *başka* bir şeydir, ontolojik olarak aşırı ve mutlaka beklenmedik bir şey. Böylece olumsuz yeniden olumlu içine emilir, kolay bir avuntu olarak değil, fakat umudun kendisinin bir tür *via crucis*'i olarak, beklentilerimizin kendi olumsuzlarını içlerine alacak ve onlarda doyum bulacak kadar genişlemesi olarak.

Bu sürecin temel alegorisi, Bloch'a göre, Mısırlı Helena söylencesidir: Menelaos Troya'dan yurduna dönüş yolculuğunda Pharos adasına uğrar, birincisine tıpatıp benzeyen ikinci bir Helena bulur ve gemisine alır. Mısırlı Helena gerçek Helena olduğunu ileri sürmektedir, tanrılar tarafından kaçırılmış ve on yıllık Troya savaşı süresince, kendisine çok benzeyen bir takliti Paris'in kollarında kendi yerini alırken, o, saf ve kirletilmemiş olarak burada gizlenmiştir. Menelaos inanmak istemez. Euripides'in metninde: "Savaşta çekilen acılara sana inandığımdan daha çok inanırım!" diye bağırır, fakat bunun üzerine gemideki Helena kızgın duman içinde gözden kaybolur, Menelaos ise arzusunun doyumuyla yetinmek zorundadır, uzun süre ve o kadar tutkuyla arzulanmış olan fakat gerçek olmasına karşın nedense tamamen boş olana her noktada benzer olan bir doyumdur bu. "İlk ağızda tamamen gerçekleştirilebilir olduğu için, her kavuşmada, *varlık tarzı* şimdiki gerçekliğin varlık tarzı olmayan, ya da *en azından şimdi olduğu gibi var olan gerçekliğin tarzı olmayan*, ve direnen, kendi içeriğiyle bütün çok özgül tipten bir umut kalır geriye..."[62] Zamanı ileriye doğru süren, her olumsal arzuyu bir Ütopik arzu figürüne, her olumsal şimdiyi o kesin Ütopik varlığın bir figürüne dönüştüren, umudun ta çekirdeğindeki bu temel doyumsuzluktur işte. "Fakat Mısırlı Helena'ya Troyalı Helena'nın bütün saygınlığı bağışlandığı gün, erinç de gelir."[63]

Bu öğretiyi yalnızca Heidegger'inkiyle değil, ama aynı zaman-

[62] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 213.
[63] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 213.

da, George Lichtheim'ın akıllıca önerdiği gibi, Sartre'ınkiyle, ya da en azından, Bloch'un daha da açıklayıcı farklılıkların yanında büyük biçem ve kültür eşitsizliklerine karşın bazı şaşırtıcı benzerlikler gösterdiği Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'i ile karşılaştırmak öğreticidir. Çünkü Sartre da, bizi geleceğin içine fır-latan şimdi'nin bu boş doğası üzerinde ısrar eder, fakat ona göre bu boşluk, *arzudan* çok *yoksunluğun* yarattığı bir boşluktur; geçiciliğin, bilincin bu temel ontolojik yoksunluğu yenmek ve bilincin ya da yoksunluğun bundan yoksun olan varlıkla, ya da bir başka deyişle, dış dünyayla birliğinde bulunabilecek kesin özdeşliğe ulaşmak tutkusu olarak görüleceğini gösterir. (Gerçekten de, Sartre, insan gerçekliğinin bu fır-latılışının, dış dünyanın öğelerinde sakladığı –Bloch bunlara "gerçeklik şifreleri" diyor– ve Bachelardcı madde çözümlemesinin açımsamaya çağırıldığı bir figürler öğretisi taslağı bile yapıyor.)

Fakat Sartre'cı görüş açısından bilinçle varlığın birliği, terimlerde bir çelişkidir, sonsuza kadar gerçekleşemez olarak kalır. Dolayısıyla Bloch'un sisteminin Sartre için, *Varlık ve Hiçlik*'te kovmaya çalıştığı göz yanılmasının esiri olarak kalan bir sistem olacağı açıktır. Böylece Bloch'un Ütopya öğretisi kendini bir tür "miş gibi" felsefesine, yaşamaya yardım eden bir tür yalana indirgenmiş bulur.

Bu kanıt Bloch'un görüş açısından yanıtlanamaz, fakat verilecek bir karşılık onun temel terimlerinde bir değişimi içerir. Çünkü *Umut İlkesi* bakış açısından, varoluşçuluğun kendisinin bir tür göz yanılması, şimdi'nin mutlak değerlendirmesinin doğurduğu bir yanılma olduğu açıkça görülecektir. Pascal'da durum buydu zaten, ona göre varoluşun gerçek ve çıplak hakikati ancak varoluşun şimdiki an'a tam bir indirgenmesiyle ortaya çıkar: Gerçeklik, ancak kendimizi seraplardan ya da hem geçmişin hem de geleceğin ontolojik oyalamalarından (*divertissements*) soyutlamamız koşuluyla, ancak şimdiki zaman içinde yaşamın boşluğuyla uzlaşmamız koşuluyla görünür hale gelir bize. Aynı şey Sartre'da da görülür, ona göre, zamanda ileri doğru fırlatılmışlığımız üzerinde ısrarına karşın, geleceğin, en kötü anlamıyla hayali kaldığı söylenmelidir. Aslında, hiçbir şey, Sartre'cı ironinin bütün çürütücü gücünü, gelecekte değişme arzusundan, ya da, ki aynı anlama gelir, geçmişte değiştirilmiş olma arzusundan daha güvenli bir biçimde aşağı çekemez: boş düşlemeler, ya da pişmanlık. Gerçekte bu tür arzuların yalnızca şimdiki zamanda bir işlevi vardır: İnsan ancak, dayanılmaz bir şimdiki zamana üstün olduğunu hissetmek, ancak

görmek istemediği bir şimdi gerçekliğinden zihnen kendini koparmak için değiştirmek ister (kanlı düşlemeleri –sanki korkunç bir yanlış anlama yoluyla– gerçekleştiğinde Electra'nın korkusunu düşünün). Böylece Sartre arzuyu, şimdi'de bir yanılsama olarak kendi yapısına indirger, oysa Bloch onun soyutluğunu, onun ontolojik yetmezliğini, ilerdeki somut geleceğin bir simgesi ve bir nedeni olarak okur. Fakat Sartre'ın sistemi, bütün bilincin zorunlu yapısının sonsuz bir betimlemesi olarak değil de, daha çok, tarihsel bura'da ve şimdi'deki, modern sanayi kapitalizminin boş şimdisindeki varoluş duygusunun özellikle ağır bir yansıması olarak alınırsa, o zaman tarih bir kez daha felsefi tartışmaya sokulmuş olur, ve sonunda, sözcüğün alçaltıcı anlamında daha "Ütopik" olanın Bloch'un sistemi olduğu görüşü artık o kadar kesin değildir.

Geriye, Sartre'a göre imkânsız olan, Bloch'a göreyse Ütopyanın gerçekleşmesinin tam da işareti olarak duran o kesin Ütopik özdeşliğin doğası sorunu kalıyor. İşte bu noktada Bloch'a uygunluğu yönünden *Faust* devreye giriyor. Aslında Bloch'un bütün çalışması bir anlamda Goethe'nin şiiri üzerinde engin bir yorum olarak görülebilir (bu ışık altında, onun diyalektiğinin kendine özgü ve geçmişte benzeri olmayan özellikleri, onun Marksizminin Hegel'den değil de Goethe'den, *Fenomenoloji*'den değil de *Faust*'tan kaynaklanan bir Marksizm olduğu varsayımıyla açıklanabilir.) Çünkü anımsanacağı gibi, Goethe'nin yapıtı şeytanla bahse tutuşma anahtar olayı çevresinde oluşur, bu da An'ın reddi ya da onu kabul etme terimlerini içerir. Huzursuz doyumsuzluğun, ve her gün daha büyük miktarlarda deneyime karşı nerdeyse niceliksel bir arzunun bir cisimleşmesi gibi alışılmış bir Faust imgesi, aşırı bir basitleştirmedir, ve *Faust II*'de bahisin çözülmesiyle uyuşmaz. Çünkü orada Faust'un başlangıçtaki öğünmesi – hiçbir ânı asla, kendisine zamanı durdurmayı arzu ettirecek kadar hoş bulmayacaktır– düzeltilir; denizden kazanılan toprakların tarıma açılmasıyla, yeni ve biçim değiştirmiş bir *kolektif* varoluş beklentisiyle ("Solch ein Gewimmel möcht ich sehn / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!"), ancak önüne geçilmez özlem sözleriyle seslenilebilen bir şimdi yaklaşır. Bu gerçekten somut ve elbette derinden politik görünüşle birlikte, An, ilk kez olmak üzere ontolojik sahte kılığını üzerinden atar: "The hic et nunc,* her yerde bir soru biçimini ve doğasını alan (Bloch burada Heideggerci *Seinsfrage* sloganını bilerek tersine çeviriyor), bütün yetersiz ya da yarı yeter-

* "Hic et nunc": "Burada ve şimdi" (Latince deyim) (ç.n.).

li dünya-varlık imgelerini süreç olarak tamamlayan şeydir. Fakat ancak kendi uygun kimliğinin çakışıyla ya da kendisinin açınımıyla ilk kez belirebilirdi bu, aksi takdirde bütün evrende, olaganüstü şeklinde, yani özdeşlik figürleriyle bildirilmiş ve ima edilmiş olurdu... Olaganüstü, özneden ve nesneden aynı şekilde çıkan bir şimşek okudur, onun ışığında yabancılaşmış bir şey var olamaz artık, onun içinde özne ve nesnenin birbirinden ayrılmışlıkları hemen o anda biter. En gerçek özelliğiyle birlikte özne, yani Desiderium ya da özlenen-nesne, varlığını yitirir; en sahte özelliği olan yabancılaşma ile birlikte nesne, varlığını yitirir. Bu gerçekleşme zaferdir, ve zafer tanrıçası, tıpkı eski Nike gibi, bir tek nokta üzerinde dikilir: yaratılmış ve gerçekten insani olanda toplanmış varlığın yoğunlaşması olarak..."[64] Faust'un kurtuluş olayı, bu kesin, gerçekten somut An ile Mefistofeles'in Faust'u büyüleyip onun ruhunu kazanma yollarını aradığı daha küçük şimdiki zaman anları arasındaki derin niteliksel farkın altını çiziyor.

Faust, ânın biçimlerinden oluşan, yükselen merdiven kavramında, Hegel'in *Fenomenoloji*'sine çok yakından benziyor; yalnızca Bloch'un değil Adorno ve Lukács'ın da işaret ettiği bir benzerliktir bu. Eğer sonunda Goetheci görüş üstün gelmişse Bloch'ta, Hegel için son gerçekleşme anı olan ve başlıca karakteri, dış nesnenin bütün kalıntılarının, nesnelliğin son parçalarının özneden tümden uzaklaştırılması olan Mutlak Tin temel idealizmi dolayısıyladır bu. Adorno ve Marcuse'nin eleştirilerinde gördüğümüz gibi, Hegel'in sistemi, en sonunda dünyayla uzlaşmayı değil, onun tümden emilmesini, dünyanın, bütün olumsallığı ve başkalığı içinde tamamen sindirilmesini, onun kendine ve katkısız öznelliğe dönüştürülmesini hedefler. Ama hem fenomenolojik hem de coşkusal bir duyguda, bilincin, bir nesne olmadan zayıfladığını düşünen Bloch'a göre, nesne-kutbunun bu kesin bastırılışı yapısal olarak hoş değildir; ve Bloch maddeciliğinin canlı kaynağı, kendi haline bırakılmış bilincin sıkıntısı inancında, yıkılmış dünyanın eseri anlamında emeği değil, fakat daha çok artık kendi ile barışık, ama her şeye karşın onun tarafından yutulmamış bir Ütopik dış dünyada daha yüksek, yabancılaşmamış bir Goetheci yapıda etkinliği doğrulayan bir nesnenin gerekliliği inancında bulunabilir.

Faustçu an, elbette, birçokları içinde nihai olanın mümkün bir simgesinden başka bir şey değildir; gerçekten de, Goethe'nin şiirinin yapısal gücü, simgenin temelde bu değişken karakterinin ya-

[64] Das Prinzip Hoffnung, s. 1549-1550.

pıtın içersinde yinelenme tarzında yatmaktadır. Çünkü Faust söz konusu ânı hiçbir zaman gerçekten yaşamaz; daha çok bizim şiiri hayal edişimiz gibi o da bu ânı hayal eder, yazgısal* sözlerinin dile geldiği içerme, bir bütün olarak masalın temelde analojik özelliğinin bir işareti olarak durur. Ütopik ânı, aslında bir anlamda hayal etmemiz olanaksızdır, onu ancak hayal edilmez olarak düşünebiliriz; böylece Ütopik tepinin kendisinin ileriye doğru hareketi içinde, hep başka bir şeyi işaret eden, hiçbir zaman kendini doğrudan ortaya koyamayan, ama figürlerle dile gelmesi gereken, yapısal olarak daima tamamlamaya ve yoruma çağıran bir tür alegorik yapı kurulur. Figürlerden bazılarını tek tek inceleyeceğiz, ama şimdilik, simgesel ve alegorik ifadeleriyle birlikte hem sanatın hem de dinin, varlığın bu daha derindeki alegorik yapısından ortaya çıktığını işaret etmek yeterli.

Bununla birlikte, böyle bir nihai Ütopik ânın bolluğunun nasıl bir şey olacağının ön belirtisi olarak anlaşılabilecek varoluşsal yaşantılar vardır. Bu, dinlerin gizemsel birliğinin anlamıdır; hatta daha somut bir tarzda, varoluşun bütün boyutlarında Ütopyanın kuracağı, dışarının ve içerinin sınırlı fakat katkısız birliği duygusu olarak müziğin en hakiki işlevidir bu. Çünkü müzikte ton, kavranabilir en arınmış nesnel varlıktır, kulağımızdan içeri giren ve her şeye rağmen kendi başına farklı bir nesne olarak bizimle temel ayrılığını yitirmeksizin varlığımızla yakından karışan şeydir. Ayrıca, sonat, müziksel yaşantının doğasında bulunan bir tür diyalektiğin tanıtıdır: Tonla bu ontolojik ilişki, bizim müzikal biçim olarak bildiğimiz, zaman içindeki o açılmada, gelecekteki bir bolluğa doğru o geçici süreç ve harekette bu yolla gerçekleşir. Yani müzik, hem biçiminde hem de içeriğinde, tamamen Ütopiktir.[65]

Ütopik ânın, ya da aslında Ütopik sonsuzluğun, ölümü ortadan kaldıramasa bile, zehirli iğnesinden onu nasıl yoksun bırakacağı şimdi daha açık: Çünkü normal olarak ölüm anında kişi, bütünlenebileceği tek şey olan gelecekten kabaca koparılırken, şimdi Ütopyanın şekil değiştirmiş olan zamanı, sonsuz bir şimdiki zaman sunar, her an, kendine özgü fakat tümel bir ontolojik doyum bulur burada. Böyle bir dünyada, Ölüm'ün alacak şeyi kalmamıştır artık; eksiksiz gerçekleşmiş olan bir yaşama zarar veremez.

Fakat ölümün bu fethinde aşamalar vardır; çünkü başlangıçta,

* fatal (ç.n.)

65 Özellikle bkz. Ernst Bloch'ta "Philosophie der Musik," *Geist der Utopie* (Frankfurt, 1964), s. 49-208.

bizim kendi dünyamızda bile, ölümün ve şimdiki ânın (bir karanlık ya da boşluk olarak) ilişkili olduğu bir duygu vardır: "Nesnelleşmemiş varoluş, henüz bir *Da-sein* ya da dünyada gerçek bir varlık haline gelmemiş olan o çıplak varoluş olgusu, hiç kuşkusuz kendi olmanın ve dolayımlı bir *Da-sein* içindeki o varlığı dışlaştırma girişiminin gelecekteki kaynakları arasındadır; fakat varlığın bu sürece girişinin kaynağı olduğu kadar, şeylerin *göçmesinin*, sona ermesinin de kaynağıdır. Ve an kendini dışlaştırma bakımından ne kadar yetersizse, çıplak varolma olgusu da o derecede gerçekleşmemiştir henüz. Fakat varlığımızın *merkezi ânı*, kendini nesnelleştirme ve sonuç olarak gerçekleştirme sürecine henüz girmediği için, *tam da bu nedenle çürümenin avı olamaz*...Varlığın çekirdeği o çıplak sürece ve değişime girmediği için de, o değişimin içinde doğal olarak bulunan geçicilikten etkilenmez; ölümle karşı karşıya kalınca, henüz-yaşamayan'ın koruyucu çevresiyle kuşatılır. Fakat varlığın bu iç çekirdeği sürece girecek olursa, o zaman bu kendini-nesnelleştirme, ve nihayet kendi-kendine yoğunlaşma ve sonuç olarak bu kendini-gerçekleştirme, süreçlerden biri olamaz artık; böylece ortaya çıkan an'la birlikte Kronos'un yok edici egemenliği son bulacaktır... Dolayısıyla, varoluşun özü, çekirdeği, en sonunda varlık haline getirilmiş ve sonuç olarak orada gerçekleşmiş olduğu için, tam da bu ilk *gerçekleşme* yoluyla ölümün *sınırları dışma* çıkmış olacaktır; çünkü ölüm, ait olduğu sürece-yönelmiş yetersizlikle birlikte, önemsizleşmiş olacak, aslında ölüp gitmiş olacaktır."[66] Böylece Ütopya yurttaşları, hâlâ ölümlü oldukları halde, sonsuz yaşamı tanıyacaklar; bu ölümsüz sözveri, ölüme karşı kazanılmış zaferin bu güçlü, ancak bulanık olarak kavranabilen imaları, umudun, öteki dünyayla ilgili dinsel biçimlerinde saptırılmış, şimdiyse seküler devrimin bütün yüceltici gücüyle bize geri verilmiş nihai simgeleri arasındadır.

2)

> L'Art est une anticipation du travail tel qu'il doit être pratiqué dans un régime de très haute production.
>
> –Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*

Yani, Bloch'a göre dünya sonsuz bir figürler deposudur, filozofun ya da eleştirmenin görevi ise "yaşanan her ânın bu gizlen-

[66] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 1387, 1390-1391.

mişliğinin"[67] içine girmeye, masalların ve yapıtların, çevremizi sararak dikkatimizi kendine özgü kişisel bir tarzda çekmeye çalışan yaşantıların ve nesnelerin altındaki belli belirsiz titreyen anlamı çözmeye çağrıldıkları ölçüde bir yorumsama görevi olur.

Bu tür yorumsamalı çözümlemenin öncelikli konuları elbette ki mit ve sanattır; ve bunlar birbirlerinden popüler kültüre karşı ileri kültür olarak değil, daha çok içeriğe karşı biçim olarak ayrılırlar. Çünkü mitte ve peri masalında, Ütopik tepinin en otantik dramlaştırılması olan arzulama eylemi, hayvan masalının tam da öykü çizgisini oluşturur. Peri masalının ya da mitin işlenmesi, temelde o temel içeriği değiştirme ya da gizleme, saptırma ya da yerini değiştirme işlemidir. Bütün bunlar, hiç kuşkusuz, Freud'un *Düşlerin Yorumu*'nda bütün ayrıntılarıyla betimlediği sansürden gizlemenin çeşitli tarzlarını karşılayan uygulamalardır. Ancak daha önce de gördüğümüz gibi, Bloch'a göre bu tarihöncesi bir arzu değil, daha çok tanrıların simgeleri gerisinde, ya da altın çağın ya zamanın ötesindeki bir doğaüstüne ya da zamanın başlangıcındaki bir cennete taşınmasında gizlenmiş Ütopik bir özlemdir.

Fakat yazın, bu Ütopik gereci, çeşitli yazınsal Ütopyalarda olduğu gibi, seküler bir tarzda, içerik olarak kullanmaya girişince, sonuçta, Ütopik düşüncenin çoklu düzeylerini bir tek düzeye, nispeten soyut toplumsal planlama alanına indirgemeye bağlı bir fakirleşme çıkar ortaya. Kuşkusuz, temel gerginliklerin nihai çözülüşüne doğru işleyişinde, bütün olay örgüsünün Ütopyaya doğru bir hareket olarak görülebileceği bir anlam vardır. Aslında Bloch'un *Ütopya Tini* ile çağdaş olan ve Bloch'un bağlı kaldığı temel düşüncelerin bütün bir entelektüel kuşağın düşünceleri olduğunu bize anımsatabilecek *Roman Kuramı*'nda (1918) Lukács'ın konumudur bu. Fakat Ütopya kavramının bu kullanımı zaten figüratif bir kullanımdır, ya da bu bağlamda *biçimsel* bir kullanımdır demeyi yeğlerdim, çünkü tek başına kahramanın arzusuyla, biçimin zamanı içerisinde yapıtın bütün çeşitli öğelerinin gelişmesinden daha az ilişkilidir.

Bloch, düşüncesinin akla getirdiği biçimsel çözümleme tarzlarını hiçbir zaman geliştirmemiştir; fakat, onun sisteminde bir figürler kuramı, daha önceki bölümde Schiller'le ilgili olarak betimlenmiş olana benzemeyen bir tür ikili kodlamadan yararlanabilirdi. Çünkü Bloch'un Ütopik gerçekleştirmenin biçimsel yapısını tanımlamak için aslında elinde iki farklı dil ya da terminoloji sis-

[67] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 1548.

temi vardır: dünyanın zaman içinde geleceğin son durağına doğru hareketi, ve o durağın içeriğini karakterize etmesi gereken nesnenin özneye uygunluğu gibi daha uzamsal bir kavram. Ütopik gerçekleşmenin bu iki yüzü, sırasıyla, şimdiki zamandaki şeylerin "eğilimi" ve "gizilliği" diye tanımlanabilir: Bir yanda tarihsel gelişimin dinamik olanakları, öte yanda aynı nesnelerin daha algısal ya da estetik gizilgüçleri. Bunlar böylece henüz-var-olmayanın sunuluşunun dramatik ve lirik tarzlarını karşılar.

Aynı zamanda, bu zıtlık, biçimsel bir görüş açısından, Bloch'un başkalığa ya da farklılığa bir açılış olarak alegorik olanla, her şeyin aynının birliği içine geriye katlanışı olarak simgesel olan arasında yaptığı karakteristik ayrıma denk düşmektedir. Alegorinin kendisi hiç kuşkusuz simgenin en son birliğini amaçlar, ve bu iki hareket bu ölçüde birbirinin aynıdır, "*sonun belirlenmesi* gibi bir şeyi yöneten" simgenin, "başkalık yoluyla ifade edilen, başkalıkla bir kimlik-ilişkisi olarak alegoriden ayırılması gerekecektir: [ikincisi ise], bu yüzden, temelde *bir yolun belirlenmesi*. Sanat, bu yolu temsilinde, o yolu belirleyen (ve tüm birliği ve bütünlüğüne karşın insani kalan) son için simgeye borçlu kaldığı oranda bütünüyle alegoriktir."[68] Fakat simgenin gerçekliği, dünyanın kendisinde henüz verili olmadığı için, dünya simgeyle belirlenen o varlık birliğine henüz ulaşamadığı için, vaktinden önce oluşmuş, direngen bir şey kalır geriye, tıpkı alegoride parçalı ve yetersiz bir şeyin oluşu gibi. Aslında ikisi de bu düzeyde dinle sanat arasındaki farka denk düşer: "Sanat, sunum tarzında ve kendine özgü bir içsel anlama sahip olmasına karşın, alegorik olanın dolaylı ve çokanlamlı hareketini izleyen bir çoğulculuktur (pluralism); oysa merkeziyetçi din, saydam şiirsel tarzlar kullanmasına karşın, bir tek yön tutmayı ve bir simgeleri birbirine yaklaştırmayı amaçlar."[69]

Bununla birlikte, gerçekliğin dramatikten çok lirik temsili tarzı bağlamında, her iki tip temsil de *tamamlanma* biçimleri olarak görülebilir: "Elbette, son şeyler öğretisi, çağdaş insan için, tanrıların yakınımızda olduğu o mutlu günlerde olduğu kadar ulaşılabilir olmaktan uzaktır; fakat aynı nedenle insanlar arasında sanatçı, bundan böyle içrek* yönlerde fırlatmak üzere nicedir kullanılmamış hantal ifade oklarına sarılır; kutsal olan, yeryüzüne, sanat yapıtında olduğundan daha fazla yaklaşamayacağı için de, dışavu-

[68] *Das Prinzip Hoffnung*, s.951.

[69] Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, 2 cilt, Frankfurt 1963-1964, II, 46-47.

* esoteric (ç.n.)

rumcu sanatın koyu renkli parlak saydamlığı, Ütopik içeriği ve nesneye-yönelmişliğiyle, gelecek bir kurtarıcının evinin önündeki avlu olarak saygı görecektir... Sanatın imgeleri, karşımızdaki küçük adalar gibi, daha yeni kızarmaya, ışıldamaya başlamış, dikkatimizi çeken, insanların birbirine gösterdiği, yorumladığı ve sonra yine terk ettiği cam üzerine çizilmiş resimler gibidir. Gerçekte bu, en son kategorilerinden görülen katkısız bir *estetik* aydınlanmanın ölçütüdür: *bu dünyadan şeyler, varlıkları kehanetle son bulmaksızın nasıl tamamlanabilirler...*"[70] Yani, sonat biçiminin zaman içinde tamamladığı şeyi, örneğin kubbe, uzamda tamamlar, "Kolomb için bir 'indicio del parayso terrenal'" olan o topraktan kubbe figürü gibi: Kolomb onu, Seylan'dan, Arap coğrafyacılarının diktiği yerden Orinoco deltasına (onun kafasında mutlaka Seylan'ın hemen yakınında bir yer), aslında ondan da öte, insanın ayak basamayacağı ulaşılmaz krallığa, Cennete dönüşmüş toprağın masmavi gök kubbesi içine doğru yükseldiği yere getirmişti."[71]

Resimde, genel olarak lirik anlatımda, geleceğin dünyasındaki nesnelerin dönüşümünü, değişimini bir an için yakalarız: "Tıpkı Franz Marc'ın, resimler bizim farklı bir yerde yeniden ortaya çıkışımızı gösterir, deyişi gibi, şimdi burada, belli bir yersizlikte, iç kısımın ve perspektifin, bir ötelik duygusuyla, birbiri içine geçip, birbiri içinde yayıldığı yerde, *bütün bir varlık bir başka yerde ortaya çıkar*: burada, bu her-yer'in, bu evrendeki kendi-evindeliğin arzupeyzajından başka bir şey yoktur artık." İşte çağdaş" uygarlığın reddettiği, ister Gerçeküstücülük, Flemish'in ölü doğası tarafından, ister görkemli bir Rönesans Madonnası tarafından iletilmiş olsun, bu gizem duygusu ya da bu olağanüstü şeydir; Bloch, çağdaş uygarlığın "kuşkusuz en özgün başarısını, modern banyolarda ve tuvaletlerde" görüyor: "Tıpkı, Rokoko'da mobilyaların, Gotik sanatta katedrallerin, söz konusu dönemlerde çevresinde öteki biçemlerin yer aldığı mimari başat özellikleri sağlayışı gibi. Şimdi yıkanabilirlik egemendir, su bir şekilde bütün duvarlardan aşağı akar, ve sağlıkla ilgili çağdaş düzenlerin büyüsü, günümüz sınai tekniğinin en değerli başarılarında bile, tamamlanmış makine üretiminin bir a priori'si olarak fark edilmez bir biçimde araya girer."[72]

İşlevselciliğin mutlaka estetik dışı olduğunu söylemek değildir bu. Çünkü insanın, çevresindeki şeyler yoluyla kendine kavuş-

[70] *Geist der Utopie*, s. 151.
[71] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 908.
[72] *Geist der Utopie*, s. 21.

ma girişiminde, aralarında yaşadığı ve çalıştığı, dolayısıyla kendini dışlaştırdığı aletleri ve el yapısı şeyleri tutkuyla şekillendirirken kendi nihai kimliğine kavuşma girişiminde en otantik yolu oluşturan, hiç kuşkusuz, bu el yapısı alçakgönüllü eşyalar, kaba bir şekilde oyulmuş köylü pipoları ve su kaplarıdır. Öyleyse el yapısı şeyler lirik anlatımın çekirdeğindeki esas ilkörnektir, en temel el hareketidir.[73]

Şimdi zamansal biçimlere, özellikle de masalın zaman içinde açılışına dönünce, yapıtın zamanının bir Ütopik gelişim figürü olarak ortaya çıkabileceği açıktır: "Her büyük sanat yapıtı, açık içeriğinin üstünde ve ötesinde, *gelecek sayfanın gizilliğine* göre, ya da başka bir deyişle, henüz gerçekleşmemiş bir geleceğin, henüz meçhul bir nihai çözümün içeriği ışığında yaratılır."[74] Romanın zamansal biçimlerinin fenomenolojisi bu fikrin içinde örtük olarak vardır, fakat tek başına tipolojiyi aşan ve daha çok, çeşitli anlatı tarzlarının somutlaştırdığı değişik somut zaman deneylerinin Ütopik anlamıyla ilgilenen bir fenomenolojidir bu.

Sanata hakiki içeriğini veren, artistik çalışmadan dünyayla ilgili başlı başına bir önkavramsal* felsefi açınlama oluşturan şey, işte bu anlamdır: "Artistik görünümde [Schein]...daha bir uzağa sürüklenme anlamı vardır, imgelerde gizli fakat ancak onlar aracılığıyla dile getirilebilen bir anlam; *oysa masalın biçemlendirilmesi ve kuruluşu, yapıtın o sınırlı ve zamansal olarak gelişen amacını hem aşan, hem de aynı zamanda onu kasteden gerçeğin ontolojik bir beklentisini [Vorschein] temsil eder*, estetik olarak içkin bir tarzda kesinlikle temsil edilebilir bir ontolojik beklentidir bu. Sönük ve alışılmış anlamın, toplumsal ve doğal olaylarda olduğu kadar bireysel olaylarda da hâlâ göremediği şey, burada aydınlanmıştır..."[75]

Bu bağlamda, sanat yapıtının çeşitli teknikleri ya da kategorileri, ancak, çözümlemelerinin, Ütopik gerçekleşme tarzları olarak saydamlaştığı ontolojik düzeye kadar izlendiğinde nihai anlamlarını kazanırlar: "*Sanat hem bir laboratuvar hem de gerçekleşme aşamasına getirilmiş olanaklar karnavalıdır.*"[76]

Kuşkusuz bunların hepsi, böyle bir yöntemin nasıl işleyeceğinin somut bir teknik gösterisi olmaksızın, bir dizi boş eleştirel zorunluluklar olarak soyut kalır, gerçekleşemez. Bloch'un aslında

[73] bkz. *Geist der Utopie*, s. 17-19.
[74] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 110.
* preconceptual (ç.n.)
[75] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 247.
[76] *Das Prinzip Hoffnung*, s. 249.

popüler ya da en azından geleneksel artistik örnekler konusundaki kendine özgü seçiminden dolayı durum daha da böyledir. Örneğin, onun Proust'tan söz ettiğini bilmiyorum ben; oysa Benjamin, çevirmiştir onu; Marcuse onun "temps retrouvé"sini içgüdüsel anımsamanın tam bir ilkörneği olarak görür; onun büyük yapıtı gerçekten de sanatçı romanının gerçek bir prototipi olarak görülebilir; fakat bana öyle geliyor ki, Proust'un yaratısı, Ütopik bir yorumsamaya, hem bir örnek hem de bir deneme olgusu olarak ayrıcalıklı bir gereç sunar.

Çünkü Bloch'un umut olgularıyla ilgili yazdıklarını okuyup, yalnızca gerçekleşme deneyimlerine değil, aynı zamanda hayal kırıklığı deneyimlerine ve doyumla ilgili ironilere olan duyarlılığını görüp de sık sık Proust'u düşünmemek, çok zor. Proust'taki olay örgüsü kesinlikle bir arzular örgüsüdür; aslında, yapıtın gücü, en sağlam ve çocukça biçimiyle arzu etme deneyiminde yatar; bir şeye karşı özlem, bir buluşma, bir yemek çağırısı, bir tiyatro gezisi olarak; o anda o kadar bütünseldir ki, dünyanın geriye kalanını ortadan siler, öyle mutlaktır ki, bir çocuğun isteklerinin tüm emredici gücüne sahiptir. Ütopik tepinin en katkısız ilkörneğini meydana getiren de kesinlikle bu türlü arzulardır.

Böyle bir arzunun yapısıyla, Proustçu anlatının zamanı da verilir. Bloch'ta olduğu gibi, Proust'ta da gelecek her zaman, umut edildiğinden daha fazla ya da başka şey olur çıkar, umulan şey son çözümlemede doyumsuzluğun ta kendisi olsa bile. Gilberte'ten ne zamandır beklenen, ve yazarın birden dehşet içinde duruncaya kadar, kafasında tekrar tekrar yazdığı mektubu düşünün: "Gilberte'ten bir mektup alsam da, onun bu mektup olamayacağını, çünkü bu mektubu benim kendi kafamdan uydurduğumu kavrardım. Ondan sonra, eğer telaffuz edersem, bu –en değerli, en arzulanan– kelimeleri ihtimaller kapsamından çıkarırım korkusuyla, Gilberte'in bana yazmasını istediğim kelimeleri zihnimden uzak tutmaya çalışırdım."[77] Yani Proust için de gelecek, içeriği ne olursa olsun, mutlaka yepyeninin, hiç beklenilmeyenin gücüyle gelmelidir; dolayısıyla anlatıcı, azap verici ve kendisiyle çelişkili, derinden boşinansal bir arzu çağırma sürecine sürüklenir: daha çoğunu alabilmek için bilinçli olarak daha azını hayal eder; arzuyu, o gizliden gizliye özlenen daha güçlü biçimiyle gerçekleşmesini sağlamak için, bir tek biçimde formüle eder.

Dolayısıyla Proust'un olay örgüsü, her biri hemen kendin-

[77] Proust, *A la recherche du temps perdu*, 3 cilt, Paris 1954, I, 409 (*Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, YKY, 1999).

den öncekini reddeden, fakat aynı zamanda onu daha yüksek bir düzleme çıkaran bir dizi epizoddan oluşur; ve coşku yönünden, olumsuzun bu olumsuzlanmasının çok büyük bir etkisi vardır. Başlangıçtaki olayı düşünmemiz yeter; normal zamanlarda o kadar hoşgörülü olan anne beklenilmeyen bir şekilde öpüşü esirger, daha sonra ise normal zamanlarda o kadar ciddi olan baba umulmadık bir şekilde izin verir. Böylece Proust, ustası Balzac'ın –onun romanları da bir arzu ya da bir istek çevresinde döner– kendine özgü olay örgüsü ritimlerini tekrarlamış olur; fakat orada gelişme halindeki kapitalizmin dış eşyaları ve nesneleri için duyulan şidetli arzu, burada içselleştirilmiş ve Proust tarafından psikolojik bir düzeye yükseltilmiştir.

İçeriği, anlatıcının özel yaşamı olan, Proust'ta iç olay örgüsü diyebileceğimiz şey işte budur. Dış olay örgüsüne, öteki karakterlere ve onların beklenilmeyen yazgılarına gelindiğinde açıkça görülür ki, bu bekleme-duygusu, denilebilirse, gelecekle ilişkimizin o temel simgesi olan şey, coşkudan düşünceye döndürülmüştür, baş kahramandan okuyucuya aktarılmıştır. Çünkü kader ve ünün bu çok sayıda tersine dönüşlerinde, Proust'un beklenilmeyenle büyülenmesi, Bloch'un *Spuren*'deki büyülenmesine denk düşer; Proustçu yapıtı oluşturan çeşitli öyküler, Bloch için de gereç olarak kullanılabilirdi; aynı zamanda dahi bir tanıkoyucu olduğu ortaya çıkan ahmak Dr. Cottard; Madame Verdurin'in ilk salonunun kaba ve beceriksiz müdavimi olduğu ortaya çıkan büyük ressam Elstir; Madame Verdurin'in kendisinin Princesse de Guermantes'e, Odette'inse Duchesse'e dönüşmesi; kendilerini gizleyen Swann'ların ve Guermantes'ların öteden beri bir ve aynı kimse olduklarının anlaşılması. Belki de indirgeyici bir yorumsamayla genişletici bir yorumsamayı, en iyi şekilde, bu tür gerecin, bu tür gerece ilginin çözümlemesinde karşı karşıya getirebiliriz: Çünkü psikolojik bakış açısından, bu tür yazgı düğümlerinin, nasıl, Proust'un dış görünümlerden, kendisine yakıştırılan züppelik ve hoppalık ününden öç alma, müthiş yaratıcı bir *mauvaise foi** ile, kendisinin de göründüğünden başka biri olduğunu kanıtlama yolu olduğunu görmek zor değildir. Arzu-gerçekleşmesinin en kaba şekli olan böyle bir güdülenme, *Umut İlkesi*'nin yorumsama sistemiyle çelişmez, daha çok onun tarafından aşılır. Bunun, "umut hileleri"nden biri olduğunu söyleyebiliriz – içinde prenslerin ve prenseslerin, çirkin kurbağa ya da kocakarı şekilleri altında büyülenmiş olarak

* *Mauvaise foi*: Kötü niyet; fels. kötü inan (varoluşçu bir kavram.)(ç.n.)

bekledikleri en eski peri masallarının ve mitlerin içeriği. *Mauveaise foi*'nın bile ardındaki olumlu itici gücü; bütün o yüzeysel hodbinliğin gerisinde, kendisi şekil değiştirmiş bir dünyaya doğru bir dürtünün asıl bölümü olan yetkinliğe ulaşmış bir kendi'ne karşı güçlü özlemi nasıl yanlış anladığımızı kavrayabilmek için, ikinci üs'se diyalektik bir dönüş yapmak zorunda kalınabilirdi, indirgeyici psikolojinin kendisinin güdülemesini, ve görünümün kinik gerçekliğinden soyulduğu *Schadenfreude*'yi sorgulamak zorunda kalınabilirdi.

Şimdi Proust'un gerçek toplumsal içeriğine döndüğümüzde, züppelik ve toplumsal yükselme gibi tutkuların gizli anlamı hemen ortaya çıkar: bunların çoğu, yetkinleşmeye karşı özlemin, henüz bilinçsiz bir Ütopik tepinin gizemleştirilmiş figürleridir. Aynı zamanda, ardı arkası gelmez kabulleri ve salonları, apaçık sınıfsal sınırlandırmaları, Proust'un çürüme halinde, hiçlik içinde yok olma noktasına gelmiş bir soyluluğu resmetme konusunda bilinçli niyeti ile birlikte böyle bir toplumsal gereç – bütün bunların, gerici olmaktan çok beklenti olduğu görünür hale gelir. Çünkü, yabancılaşmış emeğin artık var olmayacağı, insanın dış dünyayla, kendisinin gizemleştirdiği, topluma ait dış görünümlerle savaşımının insanın kendi kendisiyle yüzleşmesine yol açacağı bir dünyanın olanaklarını en çarpık şekilde yansıtan şey, tam da, bu sınıfın, tamamen kişiler arası ilişkilere, karşılıklı konuşmaya, sanata ve toplumsal planlamaya (bir salonun yapımına giden enerjiyi bu şekilde betimleyebilirsek), modaya, aşka harcadığı boş zamandır. Proust'un aylak sınıfı o sınıfsız toplumun bir karikatürüdür; başka türlü olabilir miydi? Ama yine de (en azından Proust'un içinde bulunduğu toplumda) var olan tek aylak kültürü olduğu için, yalnız başına, böyle bir Ütopyanın nasıl bir şey olacağının somut imgelerine bir kaynaklık görevi görebilir. Proust'un gerisinde, hiç kuşkusuz onun büyük modeli Saint-Simon durmaktadır; XIV.Louis'nin sarayı ise, çizdiği, hiçbir şeyin gereksinimini çekmeyen, ama yine de en şiddetli kişiler arası ilişkilerin oğul verdiği, kendi içinde bütün dünyanın merkezine ait tabloda benzer bir büyüleyicilik ortaya kor: barok saltıkçılığının yabanlıkları içersinde sahici insani varlıklardan oluşan bir tür harem. Bu anlamda belki de o *dedikodu*nun –konuşma ve sanatın o toplanma yerinin, hem Saint-Simon'un hem de Proust'un (aslında çok farklı bir toplumsal ortamda Balzac'ın da) o son derece verimli kötü alışkanlığının– değişmiş, yücelmiş bir toplumda ve dünyada bize kalacak olan insani olana karşı tutkunun,

en küçük ayrıntılarıyla çizilmiş bir tür çarpık resmi olarak alınabileceğini söylemek fazla bir şey olmaz.

Proust'un romanının çembersi olduğuna, ya da yaşamdan elini ayağını çekme ve duvarları mantarla kaplı odaya kapanma imalarıyla, sonunun gerçekte başlangıca bir dönüş işareti olduğuna inanmak yanlış bir düşüncedir. Bu bağlamda, yapıt daha çok, baskı altında tutulan artistik tepinin biçimlerinin engin bir fenomenolojisi olarak görülebilir: Genç anlatıcının güzel bir günde ilk heyecanlı "Zut, zut!"ünden, Odette'in başka hiç kimsenin görmeyeceği giyisisinin ayrıntıları üzerinde çalışışındaki sevgi dolu özenden, aslında sıradan bir kişi olan Dr. Cottard'ın tanı koyma yeteneğinden, ta Elstir'in tablolarına ve anlatıcının artistik gücüne kadar uzanan anlatım girişimlerinin (burada dedikodu, ikincil yerine döner ve züppelik ve konum tutkuları perspektif olarak verilir) bir tür aşamaları olarak görülebilir. Böylece, roman içersinde geleceğe doğru ilerlemelere doğru ikinci bir yapı henüz vardır: Hepsi de artistik uygulamanın açıklığı için körü körüne çaba gösteren bir sıra biçimden oluşan bir yapı; sanata bu değer biçmenin kendisi bir beklenti görüngüsüdür: "Sanat," diyordu Sorel, "her yapıtın, geleceğin toplumunda hissedeceği bir tarzın beklentisidir":[78] Ya da başka bir şekilde söylersek, geleceğin toplumundaki her tür etkinlik, bizim toplumumuzda sanat pratiği gibi derinden doyurucu ve sınırlamasız olacaktır.

Fakat Proust'a göre sanat dolaysız doğrulamasını zamanın ontolojisinde, şimdiki ânın, Bloch'un tanımladığına çok benzer bir karanlığında bulur. Aynı zamanda, Proust'ta şimdiki zaman bize yaşantının kendisini değil yalnızca gerçek yaşantının hammaddesini verir. Hangi nedenle olursa olsun –çağdaş yaşamın fazla entelektüelleşmesi, kendimiz hakkında fazla şiddetli ve direngen bir aşırıbilinçlilik– gerçek yaşam ancak bizim onu en az beklediğimiz sırada, ancak, deyim yerindeyse, biz bir başka yöne bakıyorken gerçekleşir gibi görünür. Böylece, bizim dünyamızda ve bizim toplumumuzda yaşantı, zorunlu olarak parça parça verilir; hiçbir zaman Bloch'un öznenin nesneyle o nihai uygunluğuna bağladığı eksiksiz ve gerçek özbilinçlilikle yaşanmaz; sanatın ve dilin görevi bu yaşantı bütünlüğünü yeniden yakalamak ya da daha çok ilk kez olanaklı kılmaktır. Böylece Proustçu sanatın, hiçbir anlamda, anımsama-uyumlu olduğu, geçmişe ve onu geri getirmeye takınaklı olduğu söylenemez: Tersine, o geçmişin kendisi yapısal ola-

[78] Georges Sorel, *Réfléxions sur la violence*, Paris 1950, s. 53.

rak eksiktir, ontolojik olarak yetersizdir, ve ancak ânın dil yoluyla dışa vurumunda *ilk defaymış gibi* gerçekten yaşanabilir. Böylece Proustçu kompozisyon, ve Proust'un okunması, başlı başına bir sonsuzluk deneyiminin, Ütopik yeterlilik deneyiminin bir figürüdür; ve ilk kez olmak üzere, sanatçı romanı içindeki o boş yer, onun varsayılan sanat yapıtı olan boş tuval, sözel dışavurumun somut zamanı ile (zeval bulmuş dünyadaki yaşantıların, ve onların dışavurumlarının, romanın bitiminin ötesinden, o dünyanın bitiminin ötesinden, anlatıcı tarafından bu Proustvari üst üste yerleştirilişinde) doldurulur.

Böylece Proust'un yapıtının yaşamsal Ütopik gerçekliği, resmi felsefesinin sınırlarıyla, ancak görünüşte geçmişe bir dönüş olduğu ortaya çıkan o Platoncu anımsamanın sınırlarıyla çelişir; sanki Ütopik tepinin kendisi görevini ancak gizlilik içinde yapabilirmiş, sanki geleceğe değgin tasarılarını bir nostalji mistiği kılığında gerçekleştirmek zorundaymış gibi.

"Yerinden edilen peygamberce bir çağrı" olarak sanat.[79] Bu deyim belki de, Bloch'un sisteminde sanatla din arasındaki ilişkiyi, sözüm ona sanat dininin asıl değerini, aynı zamanda Bloch'un özellikle ilk yapıtlarındaki, açıkça İncil'deki peygamberlerden esinlenilmiş, ve bile isteye peygamberce türden olan dilinin daha derindeki kaynaklarını en iyi biçimde aydınlığa çıkarıyor; bu dil, kendi retorik kalıplama ve kalıptan çıkarma mimleriyle ve büyü yoluyla, Münzer'in sözcükleriyle söylersek "Tanrının, toprak çanaklar arasında bir demir çubukla ona saldır"dığı o vahiysel ânı ortaya kor.

Çünkü dinin gücünü, sanatın daha az bağlayıcı, daha düşünsel olan oyunundan ayıran şey, *millenarian* ya da *chiliastic* kavramında* birleşmiş olan mutlak inanç ve kolektif katılımın rastlaşmasıdır. Bu ikiz kavramdan ikincisi yoluyla, din, kuramsal olarak tek başına hakikat gibi bir şey olabileceği felsefeden ayrılır; Münzer'in tanrıbiliminde, tanrıbilimsel bir öğretinin hakikat-katsayısı kolektif gereksinimle, kalabalıkların inancı ve onayıyla ölçülür. Bundan dolayı bir tanrıbilimsel düşünce, felsefi bir düşüncenin aksine, yapısı bakımından, bir kiliseyi ya da onun çevresinde toplanmış bir grup inananı akla getirir, bu yüzden de katkısız bir öğreti düzeyinden çok protopolitik bir düzeyde var olur.

79 *Geist der Utopie*, s. 50.

* *millenarian ya da chiliastic: İsa*'nın görünür şekilde dünyaya ineceğini ve bütün dünyada teokratik bir krallık kuracağını ve bin yıl sürecek bu hükümranlıkta barış ve selametin hakim olacağına değgin teolojik öğreti. (ç.n.)

Fakat dinin "ciddiyet"i, inancının mutlak niteliği, daha geniş bir anlamda uygulamaya* ve politika bilimine derinden bir yakınlığı da gösterir. Bloch'un tanımının bu yönünü, Sartre'ın, öznel duyguların "sérieux"süne** benzer bir şeyi oluşturan, coşkunun fizyolojik ayrılmazlarıyla ilgili tartışmasıyla karşılaştırmak geçiyor içimden: sahici fiziksel kızarma, titreme, terleme, kalp atışında hızlanma olmaksızın, coşkular katkısız aklın bir sürü uydurmalarına, bilinç içinde yüzen bir sürü hafif arzuya, hevese indirgenir. İnsanlığın en sahici Ütopik özlemlerine, "ne güve'nin ne pasın, hatta ne de çağdaş bir 'felsefi bakış tarzı' dezenfektanının çürütebileceği hazinelere"[80] yaklaşmamızı belirleyen, dinlerin bu mutlak inancı için de aynı şey geçerlidir.

Devrimci eylem için dinin değeri, bu yüzden, mutlak bir inancın bir dayantısı olarak, en derindeki o Ütopik arzuların bilincine tutkulu bir iç *öznel* yaklaşım olarak onun yapısında yatmaktadır. Bu Ütopik arzular olmaksızın Marksizm bir nesnel kuram olarak kalır ve en yaşamsal titreşimlerinden, en temel ruhsal besininden yoksun kalır: "Zohar'ın eski elyazmalarından biri, bu anlamda, 'bil ki' der, 'bütün dünyalar için ikili bir görüş şekli vardır. Biri onların dışını, dış şekillerine göre bu dünyaların genel yasalarını gösterir. Öteki onların iç özünü, yani insan ruhunun kendisinin özünü gösterir. Ve buna göre de, iki eylem tarzı vardır: çalışma ve dua; çünkü çalışma, dünyaları dış görünümlerine göre yapmak, dualarsa bir tek dünyayı diğerlerini içinde tutmaya ve onları yükseltmeye zorlamak içindir.' Kurtuluş ile tin arasında, nihai hükümranlığa doğru bir tek istekte birleşmiş olan Marksizmle din arasında böyle bir işlevsel ilişkide, onların en sonda birleştikleri kavşak, çok sayıda komşu akıntıyı da bir araya çeker: Ruh, Mesih, bütünselliğe uyanış eyleminin aldığı şekil olan Vahiy, hem kuramsal hem de kılgısal son tepiyi verir, tüm politikaların ve kültürün a priori'sini oluşturur."[81] En son ikiz kaynağında Bloch'un düşüncesi budur, din ve politika "bileşik kaplar"ının bir tür patlayarak yeniden açılışı.

* *Sérieux*: Ciddiyet, ağırbaşlılık(ç.n.).
** praxis (ç.n.)
80 *Verfremdungen*, I. s. 158.
81 *Geist der Utopie*, s. 345-346.

3)

> Bu bilimin [yorumsama] kendine özgü bir yazgısı olmuştur. Hermeneutik daima, tekil tarihsel varoluşun anlaşılmasını bilimin acil sorunu kılan bir büyük tarihsel hareketin baskısı altında dikkat çekmiş, gündeme gelip geçerlik kazanmış, fakat sonra yeniden karanlıklar içersinde kaybolup gitmiştir.*
>
> –Wilhelm Dilthley, "Die Entstehung der Hermeneutik" üzerine Notlar

Öyle görünüyor ki, Bloch'un yapıtları, yaşadığı ve çalışmalarını yürüttüğü iki Almanya'da da yarattığı etkiden çok daha fazla saygı görmüştür; bu kitapta tartışılan bütün filozof ve eleştirmenlerden dışarda en az tanınanı hiç kuşkusuz odur. Bu, elbette, kısmen, sisteminin tümel ve her şeyi kucaklayan özelliği yüzündendir; bir anlatımı olduğu evrensel kültür gibi onun sistemi de dolaylı olarak, yabancımız olmayan daha küçük felsefi dillerin ve perspektiflerin kendi içine karışmasını ister. Yerleşmiş, temel terminolojisi, zihnin bir tür mutlak olarak hissedebileceği sağlam bir dil yatağı olmayan bir figürler öğretisiyle ilgilenmek zorunda kaldığımızda, daha da güçleşmektedir bu. Bunda da, doğası bakımından felsefi olmaktan çok belki de dinsel bir bağlılık istiyor.

Bununla birlikte, temelde Bloch'un ihmal edilmesi, bir umut ve ontolojik beklenti öğretisi olan sisteminin kendisinin bir beklenti olması, henüz ortaya çıkmamış bir evrensel kültür ve bir evrensel yorumsama sorunlarına bir çözüm olarak durması yüzündendir. Yani, bu sistem, uzaydan düşmüş; üzeri, kendi nihai çözülme anını sabırla beklerken, çevresine garip bir iç sıcaklık ve güç yayan, büyüler ve büyülere çözümler yayan gizemli hiyerogliflerle örtülü bir göktaşı gibi anlaşılmaz ve büyük, karşımızda durmaktadır.

Bu arada onun yapıtı, Marcuse'nin ve Benjamin'inki gibi, bazı bakımlardan, kültürümüzün kitabında saklı birbirinden ayrı metinlere gerçek bir politik boyut getirmek isteyen bir Marksist yorumsamanın kullanabileceği bir ibret dersi olarak iş görebilir: Bazı kolay simgesel ya da alegorik açıklama yoluyla değil de, me-

* Bu tanımlığın çevirisini, Doğan Özlem'in Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri, Cilt I. s.53'ten aldım. Propspero Yay. 1994. (ç.n.)

tinlerin içeriklerini ve biçimsel itici gücünü, bastırılamaz devrimci arzunun figürleri –ister ruhsal bütünlüğün, özgürlüğün, isterse Ütopik şekil değişimine doğru dürtünün figürleri– olarak okuma yoluyla.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Georg Lukács Davası

Batılı okurlara göre, Georg Lukács'ın düşüncesi çoğu kez gerçekte olduğundan daha ilginç görünmüştür. Sanki, Platoncu bir biçimler ve yöntemsel ilkörnekler dünyasında, Marksist yazın eleştirisi için bir yer boştu, bekliyordu ve (Plekhanov'dan sonra) ancak Lukács ciddi olarak doldurmaya çalıştı orayı. Fakat ona daha yakınlık duyan Batılı eleştirmenler bile zamanla, değişik derecelerde hayal kırıklığı ile ondan yüz çevirdiler; soyut düşünce üzerinde kafa yormaya hazırdılar, fakat uygulamada kendilerini çok fazla özveri istenir durumda buldular. Ağızlarının ucuyla, bir değer olarak Lukács'a saygı duyduklarını söylüyorlar, ama metinlerin kendileri hiç de kafalarında olan şeye uymuyordu.[1]

Böyle bir rahatsızlık, Batı göreciliğinin kendi kavramsal sınırlarına yaklaşımını belirlediği için pek şaşırtıcı değil: Biz kendi kültürümüzü, aslında, geniş bir imgelem müzesi olarak düşünürüz. Onun içinde bütün yaşam biçimleri ve bütün entelektüel konumlar, yalnızca düşünceyle ulaşılabilme koşuluyla, yan yana, eşit

[1] Susan Sontag: "Ben de, sırf son on yıl ya da daha uzun bir süredir Marksizmi ciddi olarak tartışmayı olanaksızlaştırmış olan Soğuk Savaşın kısırlıklarını protesto etmek için de olsa, Lukács konusundaki bütün kuşkularımı unutmaktan yanayım. Fakat 'geç dönem' Lukács'ına karşı, ancak onu bütünüyle ciddiye almamak, onun ahlaki ateşliliğini, bir fikirden çok bir biçem gibi estetik olarak kabul ederek inceden inceye korumak pahasına cömert davranabiliriz...." (Yoruma Karşı, New York 1966, s.87). Adorno: "Lukács'ın kişiliği kuşkunun üzerindedir. Fakat uğruna aklı feda ettiği kavramsal çerçeve, yaşamak için özgürce soluk alması gereken her şeyi boğacak kadar dardır: sacrifizio del' intelletto, aklı yaralamadan edemez..." (*Noten zu Literatur*, 3 cilt, Frankfurt 1958-1965, II, 154) George Steiner: "Almanca Lukács'ın asıl dili, fakat onun Almancayı kullanışı sertleşti ve ürkütücü hale geldi. Biçemi sürgün biçemidir; yaşayan dilin alışkanlıklarını yitirdi." (*Language and Silence*, Londra 1969, s.295).

kabul görür. Yani, Hıristiyan mistiklerin ve ondokuzuncu yüzyıl anarşistlerinin, Gerçeküstücülerin ve Rönesans Hümanistlerinin hemen yanı başında, diğerleri arasında felsefi bir sistemden başka bir şey olmayan bir Marksizme de yer olabilirdi. Marksizmin bu şekilde özümlenmesini önleyen mutlak inanca da gerek olmayabilir, çünkü imgelere dönüşmüş olan dinlerin kendileri, yabancısı olmadığımız bir eklektik gelenek içinde kolaylıkla yan yana yaşamaktadır. Hayır, tarihsel maddeciliğin yapısının kendine özgülüğü, düşüncenin özerkliğini yadsıyışında; kendisi de bir düşünce olarak, katkısız düşüncenin kılık değiştirmiş bir toplumsal davranış tarzı gibi işlev gördüğü konusundaki ısrarında; tinin maddi ve tarihsel gerçekliğini rahatsız edici bir biçimde anımsatmasında yatmaktadır. Böylece bir kültür nesnesi olarak Marksizm, kültürü değerden düşürmek, kendi kullanımı için gerekli saydığı sınıf ayrıcalıklarını ve boş zamanı açıkça ortaya koymak üzere genelde kültürel etkinliğe karşı bir duruma döner. Böylece, tinsel bir yol olarak kendini yok eder, Batılı bağlamda içinde olduğu kültür tüketimi sürecini esgeçer. Dolayısıyla, katkısız akla ya da düşünceye indirgenemez olan, tam da tarihsel maddeciliğin –düşünce ve eylemin birliği, ya da düşüncenin toplumsal yoldan belirlenimi öğretisi– bu yapısıdır; Batı orta sınıf felsefe geleneğinin ancak sistemde bir *çatlak* olarak anlayabileceği bu durumsa, tam bizim onu reddettiğimizi düşündüğümüz anda bizi reddeder.

Bu durumda, Lukács'ın yaşamını adadığı işin, içerden, kendi iç mantıklarına ve momentumlarına göre birbirinden türeyen birtakım çözümler ve sorunlar olarak anlaşılamamasına şaşmamak gerekir; yapıtlarının, keyfi durumların dış göstergeleri, kendi başlarına anlamsız, ancak parti çizgisindeki değişmeler çerçevesinde anlaşılabilir belirtiler olarak alınmasına şaşmamalı. Onun entelektüel gelişiminin yerini, bütün Batılı yorumcularının, üzerinde düşünmeksizin şu ya da bu biçimde tekrarladıkları bir Lukács kariyeri söylencesi almıştır. Anlatıldığına göre, bir yeni-Kantçılık döneminden sonra, Simmel ve Lask'la çalışmalardan ve Max Weber'le ilişkiden sonra *Roman Kuramı*'nın (1914-1915) Hegelci Lukács'ı belirmeye başlar. Bir Kantçı nasıl Hegelci olduysa, savaş süresince Hegelci de Marxçı olur, Macar Komünist Partisi'ne girer, Béla Kun'un devrimci hükümetine katılır. Üçüncü Lukács, güçlü eylemci eğilimleri ve uslanmayan Hegelci eğilimleri olan bir Bolşevik, ilerde yeni ufuklar açacak olan, partinin hemen suçladığı bir kitap yazar: *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923). Bunun hemen ardın-

dan gelen özeleştirisinde, herkesin tanıdığı, olgun Lukács şekillenir: Aynı dönemin resmi sosyalist gerçekçiliğine kolayca benzeşen, ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl Alman yazını ve düşüncesi üzerine, savaştan sonra Doğu Berlin'de yayımlanan sayısız inceleme yanında *Balzac ve Fransız Gerçekçiliği* (1945), *Goethe ve Çağı* (1947), *Dünya Yazınında Rus Gerçekçiliği* (1949) ve *Tarihi Roman* (1955) gibi yapıtlarda kendini ortaya koyan, 1930'larda ve 1940'larda yazınsal gerçekçiliğin kuramcısı, Stalinci Lukács'ı. Buzların çözülmesiyle birlikte, daha ılımlı bir Lukács, *Eleştirel Gerçekçilik Üzerine* (1958) adlı yapıtında modernizm karşısında genel konumunu yeniden belirler, Macar ayaklanmasından sonraysa emekliye ayrılır; bu dönemde iki ciltlik *Estetik*'i (1963) hazırlar, bu kitapta, tasarı halindeki *Etik ve Ontoloji* ile birlikte, gençliğindeki yeni-Kantçı kuramsal tasarılarına döner, fakat bu kez Marksist bakış açısından.

Bu yaşamöyküsel mitin gelişiminin, bir yaşamın birbirinden ayrı "dönemlere" bölünüşüne bağlı olduğu fark edilecektir, iki yönlü yarar sunan bir süreçtir bu . Bir yandan, bir dönemden ötekine geçiş, mitin kendisinin dışına düşer. Böylece bir konumdan ötekine geçişler, sonunda, en uyumlu tarihsel bilincin bile rahatlatması ve içinden anlaması beklenebilecek şeyi ya aşar (Komünizme yarı-dinci bir *dönüş* kavramında olduğu gibi) ya da ona ulaşamaz (parti çizgisine kölece başeğme görünümünde olduğu gibi) duruma dönüşür. Öte yandan, çeşitli dönemler, bizim bunlardan herhangi birine katılmamız söz konusu olmaksızın, birbiri karşısına çıkartılabilir. Genç Marx aynı şekilde yaşlı Marx'a karşı kullanıldı; erken dönemlerin Lukács'ı ise (ister *Roman Kuramı*'nın isterse *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin yazarı olsun) daha sonraki gerçekçilik kuramcısını gözden düşürmeye yarar; aslında, bu sonuncu Lukács, başlangıca dönüşüyle birlikte, bütün bu çabaların başarısızlığını ve boşluğunu düşündürecektir.

Fakat ilk yapıtların, ancak son yapıtların ışığı altında tam olarak anlaşılabilir olduğu ortaya çıkarsa ne olacaktır? Ya Lukács'ın birbiri ardından gelen konumlarının, bir seri kendine ihanet olmaktan uzak, bir tek sorunlar karmaşasının ilerleyici bir açınlanması ve genişlemesi olduğu ortaya çıkarsa ne olacaktır? Biz bundan sonraki sayfalarda, Lukács'ın yapıtının, anlatı üzerine, onun temel yapıları üzerine, dile getirdiği gerçeklikle ilişkisi, ve daha soyut ve felsefi başka anlama tarzlarıyla karşılaştırıldığında, onun epistemolojik değeri üzerine devamlı ve ömür boyu süren bir düşünme olarak görülebileceğini göstereceğiz.

I

Lukács'ın bütün yazın incelemesinin içinde oluştuğu asıl kavramsal karşıtlık, bildiğimiz Hegelci somut ve soyut zıtlığıdır. Hegel'in özgünlüğü, kuşkusuz, bu katkısız mantıksal ayrımı ontolojik bir ayrıma dönüştürmesinde; yaşanmış deneyimlerin ve yaşam biçimlerinin, onun ışığında nasıl birbirine karşı değerlendirilebileceğinde; karşılaştırmalı, ya da aslında diyalektik bir düşünme tarzının evriminde yatmaktadır, öyle ki, belli bir yaşantıya ya da yapıta değgin her algı, aynı zamanda o yaşantının ya da yapıtın ne olmadığının bilinmesidir. Açıktır ki, somutluk, ya da varlığın doymuş yoğunluğu duygusu, ya da soyutluk ve yaşantının yoksullaşması duygusu temelde, bir yaşantı ile bir başkası, bir yapıtla bir başka yapıt, bir tarih ânı ile bir başkası arasında aslında var olan bu gibi karşılaştırmalardan kaynaklanır.

Belki de daha az açık olan şey, bu Hegelci zıtlığın, daha iyi tanınan çağdaş *yabancılaşma* kavramıyla ne derece çakıştığıdır. Çünkü soyut ve yabancılaşmış olan, hiç kuşkusuz, aynı nesneyi belirtmektedir. Ancak, Batılı düşünürlerin niçin genellikle yabancılaşma kavramını yeğlediklerini anlamak kolaydır, yabancılaşma kavramı, akıldan, buna karşılık, insanın artık yabancılaşmadığı bir durumu hayal etme çabası istemeksizin, açık bir biçimde yıkılmış ve bozulmuş bir gerçekliğin tanısına izin verir. Yani bu, içeriğinden, Ütopik ânın sessizce uzaklaştırıldığı olumsuz ve eleştirel bir kavramdır; oysa soyut terimi, bir antitez olarak kendi yapısı yoluyla, düşüncemizi bütünlemek üzere somutluk fikrini saklamaya ve geliştirmeye zorlar bizi.

Bu zıtlığın en karakteristik Marksist kullanımı, elbette, toplumun kendisinin, bireysel varoluşun somutluğunun ya da soyutluğunun en son kaynağı olarak göründüğü kullanımdır. Yazınsal terimlerle, toplumun, belli bir tarihsel anda, önceden var olan ve aslında önceden biçimlenmiş hammadde olarak kavranıldığı anlamına gelir bu, toplum içinde yaratılan sanat yapıtlarının soyutluğunu ya da somutluğunu belirleyen de bu hammaddedir. Engels ünlü bir pasajında, "İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar," diyordu, "ancak bunu tarihi koşullandıran belli bir çevrede ve hali hazırda var olan gerçek ilişkiler temelinde yaparlar; bunların arasında, ekonomik ilişkiler, politik ve ideolojik öteki ilişkilerden ne kadar etkilenirse etkilensin, eninde sonunda belirleyicidirler, bu ilişkiler içinde dolaşan ve tek başına anlayışa götüren temel

düşünceyi oluştururlar."[2] Uçağın ve büyük mağazaların, *Légion d'honneur* sahibi ile kadının kurtuluşu sorunlarının, bunların var olmadığı toplumlarda ortaya çıkan sanat yapıtlarının temel öğeleri olamayacağını söylemek bilineni tekrarlamak olurdu: Asıl önemli olan, belli bir toplumsal hammaddenin yalnızca içerik üzerinde değil, yapıtların biçimleri üzerindeki etkisidir.

Sanayi öncesi, tarım ya da kabile toplumunun sanat yapıtlarında, sanatçının hammaddesi insani ölçektedir, yazar tarafından yapılacak herhangi bir açıklamayı ya da doğrulamayı gerektirmeyen dolaysız bir anlamı vardır. Kültür tarih tanımadığından, hikâyenin de zaman içinde herhangi bir geçmişe gereksinimi yoktur. Her kuşak aynı yaşantıları tekrarlar, aynı temel insani durumları sanki ilk kezmiş gibi yeniden keşfeder. Toplumsal kurumlar, dış gelenekler olarak, yasaklayıcı ve akıl sır ermez yapılar gibi hissedilmez; yetke krala ya da rahibe verilir, onlara içkindir. İnsan aktörler olarak bunu üç boyutlu bir tarzda tam olarak dile getirirler. Böyle bir dünyanın fiziksel nesneleri de aynı şekilde dolaysızdır; önceden buyurulmuş dinsel törenin ve köy işlerinin hemen görülebilir hiyerarşisinin sonuçları olan açıkça insani ürünlerdir bunlar. Böyle bir yaşam tarzının doğaüstü, büyüsel ya da dinsel ideolojisi bile, insan şekline sokulmuş tanrılar ve kişileştirilmiş güçler biçiminde insana döner; hiç kuşkusuz bir yansımadır bu, ama yansımanın mekanizması hâlâ naif bir biçimde, mitlerin öykü anlatma yapısında gizlenmemiş haldedir. Bu tür toplumlara özgü sanat yapıtları, temel öğelerinin ta başlangıçtan beri tamamen anlamlı olması bakımından somut diye adlandırılabilir. Yazar bunları kullanır, ama onların anlamlarını önceden göstermek gereksinimi duymaz: Hegel'in söyleyişiyle, bu hammaddenin *dolayıma* gereksinimi yoktur.[3]

2 Starkenburg'a mektup, 25 Ocak 1894 (Marx-Engels, *Politika ve Felsefe Üzerine Temel Yazılar*, der. L.Feuer, New York 1959, s. 411).

3 İnsanın, dış yaşanu için gereksindiği şeyler: ev ve yuva, çadır, iskemle, yatak, kılıç ve kalkan, okyanusları aştığı gemi, savaşa gittiği araba, haşlama ve kızartma, hayvan kesme, yeme ve içme, -bütün bunların hiçbirinin, kendisi için yalnızca bir amaca götürecek cansız bir araç olmaması gerekir; dışsal olan şeye, insan bireyiyle böyle yakın bir ilişki yoluyla insani esinli bireysel bir karakter verebilmek için o insan, bütün bunların arasında kendini tüm duygu ve varlığıyla yaşıyor hissetmelidir." (Hegel, *Estetik*, 2 cilt, Frankfurt 1955, II, s. 414, Lukács'ın *Avrupa Gerçekçiliği*'nde alıntıladığı bölüm, [New York, 1964], s.155). Aynı zamanda, aşağıda alıntılanmış olan "düzyazı dünyası" üzerine bölüm için bkz. s. 352-354. Gerçekten de, Hegel'in *Estetik*'inin, çağdaş okuyucular olarak bizim çok ilginç bulduğumuz bölümleri, belki de sözcük anlamıyla epik yapıyı betimlediği bölümler değil de, daha çok, çağdaş dünyada bu tür bütünlüğü önceden ortadan kaldıran şeyi ister doğrudan ister ima yoluyla gösteren bölümlerdir. Hegel'i olumlu olmaktan çok olumsuz olarak okuyoruz, Lukács'ın *Roman Kuramı* ise bu anlamda, Mutlak Tin'in ölümünden sonra Hegelci estetiğin mantıki bir

Böyle bir yapıttan sanayi çağının yazınına döndüğümüzde, her şey değişir. Yapıtın öğeleri insani odaklarından kaçmaya başlar: insani olanın bir tür ölümü, bir tür merkezkaç dağılma başlar; merkezden dışarıya doğru yollar, her noktada olumsala, kaba olgu ve maddeye, insani olmayana doğru gider. Öykünün en temel parçaları, karakterlerin kendileri bile sorunsal hale gelir, *kişilikleri* vardır artık, kişilik özelliklerinin seçimi, kahramanın çabuk kızan ve kinik olmaktan çok düşsel ve idealist olarak çizilmesi, yapıtın kendisi içinde organik bir doğrulama gerektirir. Böylece kahramanın yaradılışı babasına ve ailesinin durumuna göre açıklanacaktır; ya da var olan toplumla ve onun egemen değerleriyle belli bir ilişkinin simgesi olarak verilecektir belki de; evrenin bir meydan okuması gibi metafiziksel değer taşıdığı gösterilecektir, ya da sonunda basitçe gereksiz, yersiz olarak kalır, o zaman da yapıt bir rastlantı düzeyine inme, bir tür olgu öyküsü* olmaya yönelir.

Aynı dolaysız kavranabilirlik kaybı başka düzeylerde de olur. Yapıtın zamanında, yapıtın arka planını oluşturan kurumlarda, içinde karakterlerin devindiği nesnelerde. Çünkü köy yaşamının sorgusuz törensel zamanı yoktur artık; bundan dolayı kamusal ile özel arasında, özel çalışma ile boş zaman arasında bir ayrılık vardır, ve öykü hareket alanını, insanların yaşamının, alışılmış ağır ve sıkıcı işle uyku arasında bölündüğü bir dünyada bulmak zorundadır. Bunun için romancı olay örgüsünü hafta sonlarında (Camus'nün *Yabancı*'sı), tatiller sırasında (Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı), alışılmış düzenin yıkıldığı büyük bunalım sırasında (savaş yazını) geçecek biçimde düzenler. Kahramanın uğraşı özel yaşamı için kendisine yeterince boş zaman bırakıyorsa (Joyce'ın *Ulysses*'i), o zaman şöyle ya da böyle uğraş seçimi de haklı çıkarılmalıdır (dil ile çalışma olarak reklamcılık). Kalıtsal olarak edinilmiş servet ve boş zaman varsa, bu, ya bir tür eleştirilmemiş, incelenmemiş toplumsal varsayıma dayandırılır (ondokuzuncu yüzyıl İngiliz ve Rus romanları için kahramanlar sağlayan toprak sahibi aydın tabakanın durumunda olduğu gibi); ya da yalnızca bir aile rastlantısı olarak kalır, ve sorun çözülmez, ama geçmişe, daha önceki kuşaklara

devamından başka bir şey değildir. Örneğin bu konuda Hegel şunları ekler: "Günümüzün makineleri ve imalâthaneleri, ürettikleri ürünler ve genel olarak dış gereksinimlerimizi karşılayan araçlarımızla birlikte, bu bakımdan –tıpkı çağdaş devlet organizasyonları gibi– ilk başlangıçtaki epikin istediği yaşamın geçmişiyle uyumsuz olurdu."

* Case history: Tıpta, sosyolojik ve psikiyatrik incelemelerde kullanılmak üzere, kişiler ya da aileler üzerine toplanan bilgilerin tümü anlamında kullanılmıştır. (ç.n.)

itilir (burada sürecin simgesi, Henry James'in *Büyükelçiler*'de Newsome servetinin kökeninde bulunduğunu özel olarak kabul ettiği, sözü edilmeyen yatak odası oturağı olabilir pekâlâ).

Öykünün kendisinin çerçevesi için de aynı şey; karakterlerin kendi dramlarını yaşadıkları çağdaş dünyanın kurumları, belli bir ulusal durumda, tarihsel gelişmenin belli bir anında yapıtın rastlantısal başlangıcının sonucu olarak, yalnızca *verili* bir şey gibi son bulur. Köy, kent devleti, kendi başına bir bütün-dünyadır: Fakat süper otoyol, çağdaş üniversite, Amerikan ordusu, ya da büyük sanayi kenti – bütün bunlar, sanat yapıtının içindeki gerçekleşmemiş, ve sonuç olarak gerçekleşmesi olanaksız yabancı cisimleri oluşturur. Toplumsal örgütlenmenin tümü için gerçek olan şey, belli bir toplumun tek tek eşyalarında, karakterlerin içinde hareket ettiği ortamın çeşitli nesne ve ürünlerinde daha da görünür durumdadır. Artık dolaysız insani etkinliğin sonuçları olarak hissedilmeyen, yapıtı bir sürü hareketsiz mobilya olarak dolduran iskemleler ve motosikletler, yiyecekler, evler ve tabancalar, bir sürü yabancı inorganik madde gibi yapıtın insani yüzeyini baştan sona yırtar.

Çağdaş yazının, bu tür inatçı direngen şeylere anlam verme, onları sanat yapıtının insanileştirilmiş maddesine özümleme açık umuduyla özel teknikler, incelikle işlenmiş simgecilik yöntemleri geliştirdiği gözlemlenecektir. Böyle bir simgecilikse çağdaş yazının merkezi bir görüngüsüdür: bunu ilerde daha ayrıntılı olarak tartışacağız. Şimdilik, bu ikileme bir çözüm olarak simgeci ve simgeleştirici düşünce tarzının değeri ne olursa olsun, bunların yapıtta bulunuşunun daima, nesnelerin dolaysız anlamının kaybolmuş olduğunun bir belirtisi olduğunu söylemekle yetinelim. Nesneler kendi doğaları içinde henüz sorunsal duruma gelmemişse, bu süreç ilk anda ortaya çıkmaz.

Çağdaş yaşamdaki bu olumsallığın gerçekliğine karşı daha güçlü bir itiraz yapılabilir: bunun yalnızca dış görünüşte bir olumsallık olduğu söylenebilir. Gerçekten de, bu tür görünüşte insan-dışı kurumların ve şeylerin hepsi, kökenlerinde tamamen insanidirler. Dünya, hiçbir zaman sanayi çağında olduğu kadar bütünüyle insanileşmemiştir; bireyin çevresinin bu kadar büyük bir bölümü hiçbir zaman kör doğal güçlerin değil de insan tarihinin sonucu olmamıştı. Öyleyse, eğer çağdaş sanat yapıtı, bakış açısını yeteri kadar genişletebilseydi bir, birbirinden bu kadar ayrı görüngüler ve olgular arasında yeterli bağlar kurabilseydi bir, insa-

niyetsizlik yanılsaması kaybolurdu. Yapıtın içeriği bir kez daha, eskisinden çok daha geniş bir ölçekte de olsa, insani bakımdan bütünüyle anlaşılır olabilirdi. Fakat yazın'ın biçimi ve yapısıyla uyuşmaz olan da kesinlikle bu genişlemedir. Sanat yapıtının çerçevesi bireysel yaşanmış deneyimdir, dış dünya da işte bu sınırlar çerçevesinde inatçı bir biçimde yabancılaşmış olarak kalır. Bireysel yaşantıdan, insani kurumların bizim için bir kez daha yavaşça saydamlaştığı kolektif boyuta, sosyolojik ya da tarihi odağa geçtiğimizde, bedenden sıyrılmış soyut düşünce ülkesine girmiş ve sanat yapıtını gerimizde bırakmış oluruz. Ve birbiriyle uyuşmaz iki düzeydeki bu yaşam, çağdaş dünyanın yapısındaki temel bir yanlışa denk düşer: Soyut düşünceler olarak anlayabildiğimiz şeyleri, bireysel yaşamlarımızda ve deneyimlerimizde doğrudan yaşayamayız. Dünyamız, sanat yapıtlarımız bundan böyle *soyut*tur.

Bunun için de bu ön tartışmamızı, sanatta somutluğun iki temel özelliğini vurgulayarak sonuçlandırabiliriz. Her şeyden önce, somutluk durumları, içlerindeki her şeyi katkısız insani terimlerle, bireysel insani yaşantı ve bireysel insani edimler terimleriyle hissetmemize izin verecek gibidir. İkincisi, bu tür yapıt yaşamın ve yaşantının bir bütünsellik olarak hissedilmesine izin verir: Aslında toplumsal olan bu süreç hâlâ metafizik terimlerle anlaşılabiliyor olsa bile, ondaki bütün olaylar, ondaki bütün kısmi olgular ve öğeler tümel bir sürecin parçası olarak anında kavranır. Çünkü bu bütünsellik duygusunun bizim için en önemli yanı, şu anda, ona verilmiş olan ideolojik açıklama değil, yazarın hammaddesini çıkardığı o belli toplumsal yaşamda varlığı ya da yokluğudur. Daha önce gösterdiğimiz gibi, eğer bu dolaysız bütünlük ve karşılıklı ilişkililik duygusu gerçek yaşamda yoksa, sanatçının elinde onu yerine koyma olanağı yoktur; olsa olsa varmış gibi yapabilir.

Lukács'ın bu kategorileri yazına uygulamak için ilk büyük çabası olan *Roman Kuramı*'nda, bu kategoriler öz (*Wesen*) ile yaşam arasında, ya da başka bir deyişle, bir yanda anlamlılık ile öte yanda gündelik varoluşun olayları ve hammaddeleri arasında bir zıtlık şeklini alırlar. Eski Yunan'da biçimlerin gelişimi, bu temel zıtlıkta doğal olarak var olan çeşitli olanakların, çeşitli ilişkilerin bir tür ölçek modelini ya da diyalektik mitini sağlar Lukács'a. (Şimdilik, eski Yunan'ın bu tablosunun tarihi doğruluğunun bizim için önemsiz olduğunu eklemeliyiz. Onu yalnızca, Lukács'ın çağdaş roman tartışmasının sunuluşu için uygun bir kavramsal çerçeve olarak alabiliriz.)

Lukács'ın Yunan yazınında bulduğu bu üç temel aşamadan ilki, yukarda geliştirilmiş anlamda somut olan epik aşamasıdır; onda, anlam ya da öz hâlâ yaşama içkindir, ve hakiki anlatı, epik anlatı, ancak günlük yaşamın, en küçük ayrıntılarına kadar anlamlı ve dolaysız anlaşılır olduğu hâlâ hissediliyorsa mümkündür. İçinde özün ve yaşamın bir olduğu bu Ütopyadan sonra, iki terim birbirinden ayrı düşmeye başlar, ve epiğin yerini tragedya alır. Çünkü tragedyada anlam ve gündelik varoluş birbiriyle zıt hale gelmiştir, ancak trajik bunalım anında, kahraman, kendisini yadsıyan anlamsız dış dünya tarafından yok edilme anında bile yaşam üzerindeki soyut isteklerini, anlama karşı nihai tutkusunu sürdürürken, anlamı ve gündelik yaşamı, kendi büyük acısı içinde bir an için bir arada tuttuğunda rastlaşırlar. Dolayısıyla tragedya bir süreklilik sunmaz artık, ancak bunalımın, yapıca kesikli ve kararsız o yükseliş anlarının çevresinde ve onlara bağlı olarak düzenlenir. Onlar da gözden kaybolunca, anlam ve yaşam bir daha bir araya gelmeyecek şekilde birbirinden ayrılınca, Yunan sanatının üçüncü aşaması, Platoncu felsefe aşaması yakındır artık. Burada, gündelik yaşam hammaddesinin tamamen değersizleştiği bir dünyada, öz ya da anlam, İdeaların o katkısız entelektüel ülkesine sığınır, ve kendini Platoncu mitler ve masallarda dile getirdiği haller dışında, gerçekleşemez hale gelir.

Daha şimdiden, ortak yöntembilimlerine karşın *Roman Kuramı*'nın Lukács'ı ile, özellikle *Estetik*'teki Hegel arasındaki farklılıklar apaçık ortaya çıkar. Hegel, Yunanlılara verdiği büyük değere karşın, Batı sanatının tarihini, ve genellikle tarihi, biçimlerin bir yükselişi olarak görür; tinin hâlâ yakalanıp madde içine, Asur ve Mısır tanrılarının acayip biçimleri içine hapsedildiği Doğu sanatının sembolik biçimlerinden, tinin uygun anlatımını katkısız insani figürde bulduğu Yunanistan'ın klasik biçimleri yoluyla, maddenin yavaş yavaş kaybolup katkısız tinin dilde anlatıma ulaştığı çağdaş dünyanın Romantik sanatına doğru bir yükseliştir bu. Hegel hiç kuşkusuz, daha o zamanlar romanın, Lukács'ın ona verdiği anlamda, epiğin yerini tuttuğunu hissetmişti. Fakat çok iyi bilindiği gibi, ona göre, sanatın gerçekleşmesi, herhangi bir sanat biçiminde değil, kendini aşmasında, sanatın felsefeye dönüşmesinde yatar. İnsanların önce naif olarak dinde yansıttıkları, daha sonra da sanatçı yaratışta kendileri için görünür hale getirdikleri şeyi, en sonunda ancak felsefenin kendisinde öz-bilinçliliğe taşırlar.

Fakat Lukács'a göre, değişik bağlamlarda tekrar tekrar göre-

ceğimiz gibi, katkısız düşüncenin, hiçbir zaman, gerçekliğe ayrıcalıklı bir yaklaşım aracı olarak mutlak değeri yoktur. Tersine, ona göre mutlak olan anlatıdır, ve Yunan sanatının aşamalarının ilk taslakları bile, öncülü olarak anlatıma öncelik verir. Yalnızca epik, katkısız bir anlatı biçimi olarak düşünülebilir: tragedya dramadır– bu demek, yalnızca anları sunar, anlatı sürekliliği tekniklerini yardıma çağıramaz artık; felsefede ise, kuşkusuz, katkısız düşüncenin üstünlüğü, bir erdem olmak ne demek, kesinlikle bir biçim olasılığı olarak anlatımı ortadan kaldırmasıyla ölçülür ve değerlendirilir.

Roman Kuramı'nın temel düşüncesi, işte bu hazırlık zeminine karşı ortaya çıkar. Bir biçim olarak roman, modern çağlarda madde ve tin arasında, yaşamla öz arasında bir uzlaşma olarak epik anlatım niteliğinde bir şeyi yeniden ele geçirme girişimidir. Bundan böyle epiği olanaksız kılan yaşam koşulları altında onun yerini tutan bir şeydir roman: "Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir."[4]

Böyle olunca, roman, tragedya ya da epik gibi, hazır uylaşımları olan kapalı ve yerleşik bir biçim değildir artık; daha çok, kendi yapısı bakımından sorunsal, gelişiminin her anında yeniden keşfedilmesi gereken melez bir biçimdir. Her roman, anlatı olanağının, kazanılmış herhangi bir momenti olmaksızın, boşluk içinde başlaması gereken bir süreçtir, dolayısıyla onun ayrıcalıklı konusu, ne amaçların ne de bu amaçlara götüren yolların önceden saptandığı bir dünyada arayış olacaktır. O, keşfedilişine tanıklık ettiğimiz bir sorunlar sürecidir, bu sorunların çözülüşü onun hikâyesidir. Epik kahraman bir kolektifliği temsil ettiği, anlamlı, organik bir dünyanın bir bölümünü oluşturduğu halde, romanın kahramanı her zaman yalnız başına bir öznelliktir, sorunsaldır; bu demek, konumuna, doğaya ya da topluma karşıtlık durumunda bulunmak zorundadır hep, çünkü işlenecek konu, kesinlikle onun doğa ve toplumla ilişkisi, onlarla bütünleşmesidir.[5] Kahramanla çevresi arasında, kitabın başından beri verilen ve kitap boyunca pek öyle zorla ulaşılmamış herhangi bir uzlaşma, bir süreç olarak romanın

[4] Georg Lukács, *Theories des Romans* (Neuwied 1962), s. 87. Bu anlamda Lukács'ın kitabı, Max Weber'in toplumsal çözümleme kategorilerinin çeşitli olay örgüsü yapılarına bir uygulaması olarak görülebilir: Bu yapılar, insan etkinliği ile artık ona içkin olamayan, fakat aşkın ve öteki dünyalı, ya da aslında bürokrat ve sekülerleşmiş (entzauberte)bir dünyada bütünüyle kayıp olan temel anlam arasındaki karakteristik bir Weberci diyalektikte yerlerini alırlar; Weber'de olduğu gibi, bu çözümlemeler de en son gerçekleşmelerini bir tipolojide bulurlar.

[5] Lucien Goldmann'ın, daha biçimsel öteki ögeler zararına romanın içeriğinin bu yanını vurgulayan, sorunsal kahraman üzerine kuramı, bunu kendisine esinlendiren Lukács'ın düşüncesinden çok daha sınırlı gibi görünüyor bana.

tümünün hükümsüz kılınacağı bir tür yanlış varsayı, biçimle bir tür oyun olurdu. Bu yüzden roman kahramanının prototipi, deli ya da suçludur; yapıt onun yaşamöyküsüdür, dünyanın boşluğu içinde "ruhunu kanıtlamak" için yola koyuluşunun öyküsüdür. Fakat hiçbir zaman bunu gerçekten yapamaz tabii, çünkü eğer gerçek uzlaşma mümkün olsaydı, o zaman roman bu sıfatıyla var olmazdı artık, bir kez daha epik bütünlüğe bırakırdı yerini.

Böylece, dış dünyaya ve insan yaşantısına bir anlam verme çabası olarak roman, daima öznel istencin, öznel kararlılığın sonucudur. Böyle bir birliğin doğacağı yer, epikte olduğu gibi, dünya değil, fakat daha çok, kendi istenciyle onu kabul ettirmeye çalışan romancının aklıdır. Bu nedenle, romancının etkinliği her zaman Alman Romantiklerinin İroni dediği şeyin göstergesi altında gerçekleşir; çünkü Romantik ironi, içinde, yapıtın kendi nesnel kökenini hesaba kattığı, yaratıcının yaratısını kendine yönelerek tamamladığı bir yapıyla tanımlanır: *larvatus prodeo.* Böylece, denilebilir ki, Lukács'a göre insani özgürlüğün en temel imgesi, nihai anlamı arayışında hiçbir zaman başarılı olamayacağı için romanın kahramanı değil, fakat daha çok, başarısızlığın öyküsünü anlatırken başarılı olan –yaratısı, kahramanının boş yere varmaya uğraştığı madde ile tin arasındaki o bir anlık uzlaşma olarak duran romancının kendisidir. Romancının yaratıcı etkinliği "tanrısız çağların olumsuz mistisizmi"dir.[6]

Bu nedenle romanın etik önemi vardır. İnsanın en son etik amacı Ütopya'dır, yani içinde anlamın ve yaşamın bir kez daha bölünmez olduğu, içinde insanın ve dünyanın uyumlu olduğu bir dünya. Fakat böyle bir dil soyuttur, Ütopya ise bir fikir değil, bir görünüdür. Bu nedenle, her Ütopik etkinliğin deneme alanı, soyut düşünce değil, somut anlatımın kendisidir; Ütopyacı filozoflar yalnızca silik ve soyut bir düş, hayali bir dilek-duyurma sunarlarken, büyük romancılar kendi biçemlerinin ve kurgularının o biçimsel düzenlenişi içinde Ütopyanın sorunlarının somut bir gösterisini sunarlar.

Lukács'ın kuramının dayandığı madde ile tin arasındaki zıtlık göz önüne alınırsa, romanların, hangi terimin vurgulandığına bağlı olarak iki genel gruba ayrılma eğilimi gösterecekleri açıktır. Fakat bir başka anlamda bu tipolojinin basitliği aldatıcıdır, çünkü romanın çıkış noktası daima öznel olmalıdır, daima insan yaşantısı olmalıdır; nesnel terim olan dış dünyanın, insanla uzlaşması-

[6] *Theorie des Romans*, s. 90.

nı düşlemek diye bir derdi yoktur pek. Bu yüzden dünya-uyumlu romanın (Lukács'ın *soyut idealizm*'in romanı dediği şey) bir tür göz yanılması üzerine kurulduğu ortaya çıkar. Onun kahramanı, dünyanın anlamına körü körüne ve sarsılmaz bir inançla, hemen burada ve şimdi araştırmasının başarısına, uzlaşmanın olanaklılığına doğrulanmamış ve takınaklı inancıyla tanımlanır. Böyle takınaklı bir kahraman için (ilk örneği *Don Quijote*'dir elbet), gerçek dünyanın gözle görülebilir derecede açık direnci, büyüyle ve kötü yürekli büyücülerin düşmanca hareketleriyle kolayca açıklanabilir; yani dış gerçeklikle asla temasa girmez, ancak kendi çıkış noktası olan Ütopik görünüşüyle ilgilenir onun. Böyle bir tavrın biçim üzerine paradoksal etkisiyle, soyut idealizmin romanı bir seri nesnel olay ve serüvenle sonuçlanır, bu yüzeysel nesnellik çılgınlığın ve öznel takıntının sonucundan başka bir şey olmasa bile, görünüşte nesnel bir yüzey sunar.

Don Quijote'nin yaratılışının önkoşulu, seküler ussallığın, ortaçağların boşinanlara bağlı ayinsel dünya görüşünden hâlâ tam olarak kopamadığı, dolayısıyla, *Don Quijote*'nin çılgınlığının keyfi bir şey olmayıp dış dünyanın kendisinde var olan bir gerçekliğe denk düştüğü bir toplumsal dünya idi. Bu gerçeklik, romanda elbette romanslar ve şövalye düşleri biçiminde içselleştirilmiştir, öyle ki, bir bütün olarak roman, bu popüler serüven öykülerinin sorgulanmamış ve bozulmuş hikâye anlatımı değil, hikâye anlatımının kendisi üzerine bir düşünme, anlatının öz-bilincine varışı olur. Fakat çağdaş dünya giderek daha sekülerleştikçe, *Don Quijote*'ye canlılığını vermiş olan gerilim çözülmeye başlar. Soyut idealizmin kahramanları doğrulanmalarını kendi tarihsel anlarında bulamazlar artık, *idée fixe*'leri kaprisli olan, giderek daha keyfi, daha garip kimseler olmaya yönelirler; Dickens gibi bir romancıda, bir yandan eğlendirici garip kişiliklerle, öte yandan duygusallaşmış bir orta sınıf evreni arasında dural, cansız bir zıtlık buluruz (duygusallaşmıştır, çünkü romancı onu saymaca değeriyle almış, yapıtına kaçak olarak o dış gerçekliğin doğasına değgin bir önyargı sokmuştur, oysa bu dış gerçekliği herhangi bir önyargı olmadan keşfetmek romanın işiydi).

Soyut idealizm romanının kesin bir üst uyarlaması, belki de yalnızca Balzac'ta mümkündür; burada, artık sekülerleşmiş bir dünyada bile, biçimsel bir tour de force'a* dayanır. Bir yandan, o tanıdık, takınaklı kahramanı:o yaratıcı, şair, iş adamı, aristokrat,

* tour de force: (fr.) Olağanüstü ustaca başarı.(ç.n.)

bir *idée fixe*'e sahip insanı buluruz. Fakat zıtlığın ikinci terimi, onsuz hiçbir gerilimin mümkün olmadığı o dış gerçeklik, şimdi *İnsanlık Komedyası*'nın, bir başka deyişle toplumun kendisinin bütün öteki takınaklı karakterlerinin toplamından başka bir şey değildir. Böylece, bir kez daha, dizinin öteki yapıtlarının, belli herhangi bir öykü içersinde bireysel çatışmada kullanmak üzere, dış gerçeklikte bir yoğunluk, koskoca bir direnen dış dünya sağladığı gerçek bir tümellik ortaya çıkar. Fakat bu gerilimin bedeli, besbelli, çok yüksektir: *İnsanlık Komedyası*, Sartre'ın da diyeceği gibi, bütünlüğü bozulmuş bir tümelliktir; herhangi bir yapıtta bütünüyle mevcut değildir, karşımızda, bütünün ancak parçaları tam olarak gerçekleşir. Balzac'la birlikte soyut idealizm romanı bir biçim olarak tükenir; çağdaş dünyanın gerçekliği onun kurulması için uygun gereçler sunmaz artık.

Böylece, birincinin yerini almak üzere yavaş yavaş anlatının ikinci genel tipi: *romantik hayal kırıklığı* romanı ortaya çıkar. Burada vurgu düpedüz ruhun üzerindedir, görevi, dünyayı kendi bilinci içinden yorumlamak olan kahramanın öznel yaşantıları üzerindedir. İlk biçim birtakım boş serüvenler içinde, içi boş pikaresk ya da eğlendirici yazın içinde dağılıp gitme tehdidi altındayken, bu ikinci tipten roman hemen tekbencilik tehdidi altına girer. Kahramanı edilgin-alıcıdır, düşünceye dalmıştır; öyküsüyse, katkısız lirik ve parçalı olanın içine, gerçek anlatının yittiği birtakım öznel anlara ve ruh hallerine çözünme noktasındadır hep.

Fakat bu noktada Lukács en dikkate değer gözlemlerinden birini yapar (bu gözlemde onun çağdaş romanın yönünü, henüz ortaya çıkmakta olduğu bir zamanda –1914– sezinlemiş olduğu sık sık belirtilmiştir). Önceki roman biçiminde dış dünya öncelikle uzamsal iken, böyle bir dünyanın kahramanının yaşantısı birtakım serüvenler, coğrafya alanında başıboş dolaşmalar biçimini almışken, şimdi romantik hayal kırıklığı romanında dış gerçekliğin ağır basan varlık tarzı zamanın kendisi olacaktır. Bu yeni biçimin, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i gibi en ünlü örneklerini dural şiirden kurtaracak olan da, onlardaki bir tür gerçek anlatımı haklı çıkaracak ve ona izin verecek olan da, metafizik vurgulamadaki bu değişmedir. Şimdi bir kez daha edilgin-düşünceye dalmış kahraman eylemde bulunabilir, yaşamı bir öykü olarak anlatılabilir: Ama bu eylemler şimdi zaman içinde eylemlerdir, umut ve anımsamadır. Şimdi bir kez daha roman, anlamın ve yaşamın bir tür birliğini dile getirebilir, ama bu geçmişe itilmiş bir birlik, yalnızca anımsanan

bir birliktir. Çünkü bugün dünya, kahramanı hep yeniyor, onun uzlaşma özlemini hayal kırıklığına uğratıyordur; yine de, kahraman, başarısızlığını anımsarken, paradoksal olarak onunla uyum halindedir. Bu nedenle, anımsama süreci, direngen dış dünyayı öznelliğin içine çekmekte, orada, geçmişte yeniden bir tür birlik kurmaktadır onunla. Bunda, anımsayan kahraman biraz da romancının kendisi gibidir, her ikisi için de, zaman, doğası yönünden tamamen belirsizdir, hem hayat-verici hem hayat-yıkıcı bir güçtür. Kahramanın yaşamında, her türlü acının, her türlü kaybın kaynağıdır o, içinde insan varoluşunun boşunalığını tanıdığı öğedir. Fakat zaman da yaşamın kendisiyle aynı kumaştandır, kahraman için olduğu gibi okur için de yaşantının tözüdür; aynı zamanda hem süre hem akıştır; ve bir akış olarak zaman, her şeyin acınası geçiciliğinden, kısa ömürlülüğünden söz ederken, aynı anda anlatı sanatının yoğunluğunu başlatır.

Anlatının bu iki temel tipinden sonra, Lukács, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde ve Tolstoy'un romanlarındaki bireşim çabalarını sunar bize. Ve beklenileceği gibi, bu bireşimler, sırasıyla öznel ve nesnel yönelimlerde odaklanmaktadır. *Wilhelm Meister*'de romantik tipten, nispeten edilgin-alıcı bir kahraman, sonunda anlamlı bir dış dünya, bireye artık direnmeyen fakat onun öznel yeteneklerine ve gizilgüçlerine gerçekleşme olanakları sunan bir toplumsal çevre bulur: insanlıktan çıkarılmış, yabancılaşmış kurumlarla tanımlanmayan, daha çok görevler basamağındaki amacını yansıtan ve dolayısıyla bir kez daha insani ölçeğe oturan bir çevredir bu. Fakat bu uzlaşma bir tour de force üzerine kuruludur. Çünkü bir bütün olarak kitabın biçimi, sonuçta ortaya çıkan mason elit grubun varoluşuna bağlıdır. Wilhelm Meister'in görünüşte rastlantısal serüven ve karşılaşmalarının, sonunda kendisinin de kabul edildiği bu her şeyi bilen papaz sınıfınca kendisi için planlanmış bilinçli denemeler ve ibret dersleri olduğu anlaşılır. Yani Goethe'nin romanının görünüşte yoğunluğu, dilek-duyurma çizgileri boyunca dış gerçekliğin bir zorlaması, bir sakatlaması sonucudur: Ütopya somut olarak, satır satır kazanılmaz da, kitabın sonunda bir kararla kurulur, bu da geriye uzanır ve başlangıcı değişikliğe uğratır.

Öte yandan, Tolstoy, kendi tarihsel durumunda var olan fakat Batı Avrupalı romancının yaşantısında olmayan bir öğeden yararlanır; Romancının karşıtlığının ikinci terimi olan dış dünyanın betimlenmesine, yenilenmiş bir güçle zemin hazırlayan doğanın varlığıdır bu. Batıda, bireyin dramı ve tutkuları karşısına, top-

lumunun boş resmiyeti, toplumsal kurallara bağlılığı konurken, Tolstoy'da bu görüngülerin ikisi de sonunda şeklini yitirmiş, bozulmuş olarak görülür, her ikisi de doğanın kendisiyle zıtlığa girer, yeniden birleşmiş temel bir gerçek doğal varlık arada bir görünüp kaybolur. Fakat bir kez daha, bu gerilim kararsız bir gerilimdir; çünkü doğal terimin gerçekleşmiş ve bütünüyle başarılmış bir anlatımına değil, böyle bir yaşamın nasıl olabileceğine değgin lirik kısa görüntülerine dayanır yalnızca. Bu anlamda, Tolstoy, yalnızca epik birliğe ulaşmaya çabalayan parçalar yaratırken, epiği bir türlü yeniden bulamaz.

Çünkü çalışmasının sonunda Lukács, romanın epiğe doğru biçim değiştirmesinin önkoşulunun, romancının istenci değil, onun toplumunun ve dünyasının dönüşümü olduğunu açıkça biliyordu. Yenilenmiş epik, dünyanın kendisi şekil değiştirmedikçe, yenileşmedikçe ortaya çıkamaz; Lukács'ın, Dostoyevski'nin romanlarının böyle bütünüyle insanileşmiş nihai Ütopya'dan kısa görünümler sunduğuna değgin son yorumu, resmi bir çözümlemeden çok bir kehanet olarak alınmalıdır.

Roman Kuramı'nın büyük zenginliği ve anlamlılığı, sunduğu çözümlerden çok, spekülatif çatısının ortaya çıkardığı sorunlardan gelmektedir. Önce, onda, sonuçları üzerine kuşku düşüren, biçimle içerik arasında bir çelişki vardır. Çünkü biçimsel düzeyde, romancının yapıtının, tin ile maddeyi devamlı uzlaştırma çabasının bir çözümlemesi olarak *Roman Kuramı*, kusursuzdur; fakat kitap aynı zamanda bir kahraman kuramı, bir romanın içeriği kuramı da içerdiği için, kitabın geriye kalan kısmının yansız ya da tamamen biçimsel Hegelci kavramsal çatısıyla çelişki halinde olan birtakım gizli önyargılar, önceden düşünülmüş tam bir psikoloji keşfetmek bizim için şaşırtıcı olabilir. Burada Lukács'ı gerçekten de, kahramanın serüvenini, "ruhunu kanıtlamak"(Browning), metafiziksel bir anlamda "yuvaya dönerek" (Novalis: "Immer nach Hause!"), ruhun ilk oturduğu yer olan "aşkın bölge"yle yeniden birleşerek varlığın temel sıla özlemini yenme çabası olarak betimlerken görürüz. Çağdaş akıl için kendine özgü bir büyüleyiciliği olan ve Heiddegger ve Kierkegaard'un düşüncelerini akla getiren bu öğretiye değil, bunun, Lukács'ın resmi roman tanımı ile uyuşmazlığına karşı çıkılıyor. Bu tanıma göre roman, önceden hiçbir temel ilkenin verilmediği, bundan dolayı insanın dünyadaki metafiziksel serüveninin bu tanımlanmasının bile hoş görülmediği bir süreçtir, ve varoluşun başlangıçtaki biçimden yoksunluğu üzerine zorla kabul

ettirilen önceden kararlaştırılmış bir değer olarak vardır.

Lukács'ın bütün roman çözümlemelerinin, bir tür yazınsal nostalji olan şeye, Yunan epiğinde bir altın çağ ya da yitmiş Ütopya olan anlatı kavramına ne derece bağlı olduğunu anımsayarak bu çelişkiyi bir başka şekilde koyabiliriz. Hiç kuşkusuz, yukarda da belirttiğimiz gibi, böyle bir yazınsal tarih düşüncesi, kitabın somut çözümlemeleri yönünden, bir düzenleme kurgusu, bir mitolojik çatı olarak alınabilir; fakat eninde sonunda, bu çatının tarihsel kabul edilmezliği, bireysel çözümlemeleri bozmak üzere geri döner. Aynı nedenle, çatıdaki herhangi bir değişme romanın kendisinin deneysel tarihinin çok geniş kapsamlı bir yeniden değerlendirmesini gerektirir. Açıkça, sonunda uzlaşmış bir evrenin gerçekleştirilişi, ileriye, geleceğe yansıtılacak, perspektifte böyle bir değişimle birlikte Marksist tarih kuramı içine girmiş olacağız. Fakat bundan da öte, bir altın çağ fikrinin ortadan kaldırılışının, çağdaş yazının yeni bir yorumuna yol açmasını; modern çağda en azından kısmi uzlaşma anlarının, gerçekten somut sanat yapıtlarının hiç olmazsa tek tek örneklerinin olasılığını dikkate almasını, *Roman Kuramı*'nın genel tarihsel şemasının önler gibi göründüğü ölçüde de olsa, beklerdik.

Fakat kitabın Hegelci çatısında bile, Lukács'ın son yapıtlarının düzeltmeye çalışacağı zayıflıklar vardır: Kitabın amacı, bir tipoloji yaratmak, tarihin kendisinin zamandizinsel gelişimindeki katkısız biçimsel olanakları karakteristik olarak Hegelci bir biçimde çözmekti. Böyle bir tipolojik bakış açısının apaçık zayıflığı bazı pasajlarda görülebilir: Örneğin bunlardan birinde, Lukács, romantik hayal kırıklığı romanını genel bir kategori, bir tür olarak saptadıktan sonra bu türün belki de bir tek hakiki temsilcisi ya da üyesi olduğunu kabul eder: Flaubert'in *Duygusal Eğitimi*'dir bu. Tıpkı Marx'-ın, Hegel'in diyalektiğini ayakları üzerine oturtarak Hegelci ideal biçimler dizisini tarihin deneysel gerçekliği içinde eritişi gibi, *Roman Kuramı*'nın bu mantıksal kusurundan, bu tür roman tiplerinin terk edilmesi, Flaubert'in yapıtının, biricik somut deneysel tarihsel görüngü olarak, romanın tarihinin biricik ânı olarak anlaşılması, koşulların genelleştirilemez bireşimi arasında bir adımlık yol vardır. Bu noktada, *Roman Kuramı*'nın satırları boyunca, her şeyi kapsayıcı tipoloji kuramının yerini bir seri somut tarihsel monografinin, somut yazın tarihi içine bir erimenin alacağı şekilde sonuçlanacak daha ileri bir gelişme bekleyebilirdik.

Son olarak, *Kuram*'ın çatısı içinde bile perspektifte önemli bir

değişmenin göstergelerinin olduğuna işaret edilmelidir. İlk iki tipoloji bölümünde (soyut idealizm ve romantik hayal kırıklığı romanlarının tanımlandığı), romanın içeriği, insanla dış dünya arasında bir zıtlık olarak anlatılıyordu. Kahramana karşı öteki karakterler şeklinde bir direnç ortaya çıksa bile, Lukács bu direnci temelde, insanla çevresi, insanla evren, insanla şeyler arasında bir savaşım olarak düşünüyor: Çatışmanın insani öğeleri daima daha genel bir dünya kategorisinde, Ben-olmayan'da, doğanın varlığı içinde özümseniyor. İnsan yaşamı dramına böyle bir bakış tarzı, metafiziksel olmaktan başka türlü tanımlanamaz, çünkü temel model daima insanın kendisi dışındaki bir mutlakla olan ilişkisidir.

Fakat Goethe ve Tolstoy üzerine olan bölümlere döndüğümüzde, bu metafiziksel ikinci terimin, yani dünyanın, belki de Lukács bile bilinçli olarak farkında değildi bunun, görülür görülmez, yeni bir terime, yani topluma kaydığını görürüz. Fakat bu noktada her şey değişir, zıtlığın niteliği de farklıdır: Yeni gerilim metafizik değil tarihsel bir gerilimdir, insanın toplumsal çevreyle ilişkisi ise artık evrendeki metafizik durumunun dural ve düşünsel* ilişkisi değildir. Çünkü toplum evrimleşen ve değişen bir organizmadır, ve ilk kez olmak üzere romanın kahramanı, Lukács'ın onu gördüğü gibi, dış dünyayla kendisi arasındaki uzaklığı değişmez olarak düşünmemekle kalmayıp, onu *değiştirmeye* de çalışacaktır. Dış gerçeklik artık kendisine yabancı değildir, fakat kendisiyle aynı cevherden yapılmadır, çünkü tarihtir, insanların etkinliklerinin sonucudur. Dolayısıyla, bu noktada, Vico'nun Marksizm için, aslında genel olarak tarih yazımı için çok önemli olan büyük sezgisi işe karışıyor: Biz ne yaptığımızı anlarız, o kadar ki, insan bilgisinin öncelikli nesnesini oluşturan şey doğadan çok tarihtir.[7] Böylece *Roman Kuramı*'nın sorunlarının çözülmesinde, metafizik bir dünya görüşünden tarihsel dünya görüşüne, Lukács'ın Marksizme dönüşüyle onaylanacak dönüşün kesin göstergeleri vardır. Gerçekten de, genellikle kavranıldığı şekliyle bu nedensel ilişkiyi tersine

* contemplative (ç.n.)

7 "Sivil toplum dünyası elbette ki insanlar tarafından yapılmıştır...dolayısıyla onun ilkeleri insan olarak kendi aklımızın değişimleri içinde bulunacaktır. Bunun üzerinde düşünen herkes, filozofların bütün güçlerini, onu Tanrı yarattığına göre yalnızca O'nun bildiği doğa dünyasını incelemeye yöneltmelerine şaşmamazlık edemez; bir de, onu insanlar yarattığına göre, insanların bilebileceği uluslar dünyasının ya da sivil dünyanın incelenmesini ihmal etmiş olmalarına" (Giambattista Vico, *The New Science*, çev. T.G.Bergin ve M.H.Fisch [Ithaca, N.Y., 11968], s. 96). Ayrıca bkz. Erich Auerbach, "Vico and Aesthetic Historicism,", *Scenes from the Drama of European Literature*'da, New York 1959.

çevirmek, ve eğer Lukács bir komünist olduysa, bunun kesinlikle, *Roman Kuramı*'nda ortaya atılan anlatı sorunlarının, mantıksal sonuçlarına kadar düşünülmesi gereken bir Marksist çatı gerektirdiği için böyle olduğunu ileri sürmek isterdim.

II

Bununla birlikte, Lukács'ın bundan sonraki kitabı *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin (1923), biraz da bu katkısız yazın sorunlarıyla ilgili olduğu görülecekti. Kitabın adı yeterince aldatıcı, çünkü yeni kitap epistemolojik olduğu kadar politik değil, ve yeni bir Marksist bilgi kuramı temelini teknik bir tarzda atmayı amaçlıyor. Dolayısıyla Lukács "sınıf bilinci" derken, deneysel ve psikolojik bir görüngüyü, ya da toplumbilimin bulguladığı kolektif belirtileri değil de, daha çok burjuvazi ya da proletarya ile yakın ilişkinin, aklın dış gerçekliği kavrama gücüne verdiği a priori sınırları ya da yararları kastediyor. Böylece Lukács'ın bu son derece etkileyici çalışması, daha başlangıçta, kendini, Lucien Goldman ve Sartre gibi yazarların kullandığı şekliyle *ideoloji*nin daha tanıdık Batılı eleştirisinden ayırmış oluyor. Çünkü ideoloji kavramı zaten mistifikasyonu içerir ve bir tür değişken ve psikolojik dünya görüşü kavramını, tanıma göre zaten dış gerçekliğin kendisiyle ilişkisiz şeylerin bir tür öznel tablosu kavramını dile getirir. Sonuçta, bir proleter dünya görüşü bile göreliğe indirgenir ve ideolojik olduğu görülür, oysa nihai hakikat standartı, öznel çarpıtmalar olmaksızın bizi olguların kendileriyle karşı karşıya bırakan, "ideolojinin sonu" gibi bir olgucu standart haline gelir.

Bununla birlikte, Lukács burjuva felsefesi denilen şeyi ciddiye aldığı içindir ki, uygun bir proleter bilgi kuramı geliştirebilir. Diyebiliriz ki, ona göre yanlış olan, klasik orta sınıf felsefesinin *içeriğ*inden çok *biçimi*dir; ve Lukács burada felsefe alanına, Marx'ın orta sınıfın ekonomisini eleştirisinde uygulamış olduğu yöntemi uygular. Çünkü Marx'ın kendi öncellerini (Smith, Say, Ricardo) eleştirisi, onların çalışmalarının ayrıntısına yönelmiş değildi pek – arsa kirası, pazar dolaşımı, sermaye birikimi kuramı, vb– bunların çoğunu o da kendi sistemine alır; daha çok modelin bütününe, ya da bu ayrıntıların kendi yorumlarını bulacağı, daha geniş bir bütünselliğin parçaları ya da işlevleri olarak bir perspektife yerleştirilebileceği böyle bir modelin olmayışına yönelmişti. Marx, orta sınıf

ekonomistlerinin yalnızca, deneysel olarak gözlemlenmiş bu çeşitli görüngülerin içine sokulabileceği bir birleşik alan kuramı geliştiremediklerini değil, aslında içgüdüsel olarak bundan kaçındıklarını gösterebilir. Daha sonra *Das Kapital*'de vücut bulacak türden bir bütünsel ve sistematik ekonomik gerçeklik modelinin tehlikeli toplumsal ve politik sonuçlarını sezmişlerdi sanki; bu sonuçlardan kaçınmak için araştırmalarını yalnızca parçalı ve deneysel bir düzeyde sürdürmek zorundaydılar.

Kişisel çıkar kavramı, bireysel felsefe düzeyinde, çok önceleri, Hobbes ve La Rochefoucauld zamanında ortaya çıkmış olsa bile, Marksizm çoğu kez yanlış şekilde maddi ya da ekonomik çıkar olarak anlaşılır. Fakat Marksizmin bir *kolektif* ya da *sınıfsal* öz-çıkar kuramı olduğunu ileri sürmek daha az yanlış olurdu. Çünkü daha büyük bir ideal ya da dava uğruna kendi yakın kişisel çıkarlarından özveride bulunmaya razı bir insan bulmak hiç de şaşırtıcı ya da paradoksal bir şey olmasa da, böyle bir davaya tutkuyla bağlılığın, bunun bağlayıcı gücünün, onun kolektif tabanından, bireyin kendisini birlikte hissettiği grubun ya da sınıfın bir savunma mekanizması olarak onun yapısından çıktığı hemen hemen kesindir. Dolayısıyla belli bir sınıfın üyesi kendi bireysel varoluşunu ve ayrıcalıklarını, genelde o ayrıcalıkların önkoşulları kadar savunmaz. Düşünce alanında da, kendini ancak bu önkoşulların sorgulanmaya başlandığı noktaya kadar tehlikeye atacaktır. Bu yüzden daha soyut bir tarzda diyebiliriz ki, sınıf bilincinin düşünce üzerine etkisi, gerçekliğin bireysel ayrıntılarının algılanmasında değil de, daha çok bu ayrıntıların düzenlendiği ve yorumlandığı kapsayıcı biçimde ya da Gestalt'ta hissedilir.

Marx'ın orta sınıf ekonomi kuramlarını eleştirisinde olduğu gibi, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* için de, orta sınıf felsefesinin sınırları, onun *bütünsellik* kategorisiyle uzlaşmaya karşı yeteneksizliği ve isteksizliğiyle belirlenir. Bunun, yargının yalnızca bir dış standartı olmayıp daha çok klasik filozofların ilgilendiği bir ikilem olduğu, Marx öncesi Alman felsefesinin, bireysel özne ya da bilen'in evrenselliği sorunu çevresinde toplanmasında görülebilir– yalnızca Kant'ın aşkın ego kavramında ya da Hegel'in Mutlak Tin'inde soyut bir biçimde varsayılan bir evrenselliktir bu. Lukács'ın özgünlüğü, bu soyut felsefi sorunu, toplumsal gerçeklik içindeki somut durumuna döndürmüş olması ve epistemolojik düzeyde evrensellikle, birey olarak düşünürün kendisinin sınıfsal yakınlığı arasındaki ilişki sorununu ortaya atmış olmasıdır.

Çünkü Kant'ın eleştirel felsefesi, son sınırlarını, orta sınıf uşçuluğunun amaç edinmiş olduğu evrenselliğe zaten taşımıştı. (Kant için, elbette, bu sınırlar yalnızca orta sınıf düşüncesinin sınırları değil, fakat genelde insan aklının sınırlarıdır. Fakat sorunun böyle tarih dışı bir tarzda konması, olsa olsa onun incelemekte olduğu düşünce tipiyle derin özdeşliğini gösterir.) Kant'a göre, akıl, her şeyden önce kendi varoluşunun kavranılmaz ve olumsal olgusu dışında dış gerçeklik hakkında her şeyi anlayabilir: Noumenon'larla* ya da kendilerinde-şeylerle hiç uzlaşmaya girmeksizin, kendi gerçeklik algılarıyla sonuna kadar uğraşabilir. Oysa Lukács için, klasik felsefenin bu ikilemi –Kant'ın sistemi bunun bir anıtıdır-, dünyaya karşı enikonu sosyo-ekonomik karakterdeki, daha temel, felsefe öncesi bir tavırdan kaynaklanır: yani, orta sınıfların dış nesnelerle ilişkimizi (ve sonuç olarak bu nesneler hakkındaki bilgimizi) dural ve düşünsel bir tarzda anlama eğiliminden. Dış dünyanın şeyleriyle birincil ilişkimiz, sanki yapım ve kullanım ilişkisi değil de, sonradan düşünce için köprü kurulması olanaksız hale gelen bir uzaklıktan, zamanın askıya alınmış bir anında, hareketsiz bir bakış ilişkisiymiş gibi. O zaman, kendinde-şeyin ikilemi, bir tür göz yanılması ya da sahte sorun, orta sınıf bilgisinin ayrıcalıklı ânı olan bu başlangıçta hareketsiz durumun bir tür çarpıtılmış yansıması haline gelir.

Fakat bilginin nesnelerle olan bu dural ilişkisi, ekonomik ve toplumsal alanda orta sınıfların yaşam deneyiminin bir yansımasından başka bir şey değildir. Onların, ürettikleri nesnelerle, eşyalarla, fabrikalarla, kapitalizmin kendi yapısıyla olan ilişkileri, kapitalizmin, kendisi de tarihsel güçlerin sonucu olan, değişme ve kökten değişim olanağını da içinde taşıyan bir tarihsel görüngü olduğunu fark edememeleri yönünden düşünsel bir ilişkidir. Toplumsal çevreleri hakkında her şeyi anlayabilirler (onun öğelerini, işleyişini, içindeki yasaları), fakat bu çevrenin kendisinin açık tarihsel varoluşunu anlayamazlar: Onların usçulukları, amaç ve köken hakkındaki nihai sorular dışında her şeyi özümleyebilir. Bu anlamda, kapitalizmin kendisi, kendinde-ilk-şeydir, daha sonraki daha özgülleşmiş ve soyut ikilemlerin üzerinde kurulduğu baş çelişkidir.

Şimdi, işçilerin sınıf bilincine, bir proleter epistemolojisinin yapısında doğal olarak bulunan yeni düşünce olanaklarına döndüğümüzde, felsefi sorunların farklı olduğunu, eski sorun ve iki-

* Noumenon: Ancak usla kavranabilen öz.(ç.n.)

lemlerin artık geçerli olmadığını ileri sürmek açıkça yeterli değildir. Lukács'ın göstermesi gereken şey, proletarya düşüncesinin, orta sınıf düşünme tarzının doğası gereği uğraşamadığı çatışkıları çözme gücüne kesinlikle sahip olduğudur. Proleter düşünce yapısındaki bir şeyin, nasıl, bütünselliğe ya da gerçekliğe, klasik burjuva felsefesinin ayak bağı olan toplayıcı bilgiye geçişe nasıl izin verdiğini, sonuçta nasıl klasik orta sınıf ikilemlerinin kaynağı olan dural bilgi modelinin yerini aldığını göstermelidir. Proleterin kendisinin varoluş durumunda, Hegel'in katkısız düşünce alanında Kantçı kendinde-şey sorununa bir çözüm olarak ileri sürdüğü, özne ile nesnenin, bilenle bilinenin birliğine somut bir gerçeklik olarak denk düşen bir şey bulunmalıdır. İşçinin durumunun bu ayrıcalıklı doğası, paradoksal olarak, onun dar, insanlık dışı sınırlarında yatmaktadır: işçi dış dünyayı dural, düşünsel bir tarzda tanıyamaz; bir anlamda onu hiç tanıyamadığı için, durumu bu dünyayı orta sınıfın sezinlediği anlamda sezinlemesi için boş zaman sağlamadığı için; daha, dış dünyanın öğelerini düşüncesinin *nesneleri* olarak öne sürmeden, *kendisinin* bir nesne olduğunu hissettiği, ve içindeki bu ilk yabancılaşma her şeyden önce geldiği için. Fakat işçinin durumunun gücü de kesinlikle bu korkunç yabancılaşmada yatmaktadır: onun ilk hareketi, çalışmanın bilgisine doğru değil, bir nesne olarak kendinin bilgisine, öz-bilince doğrudur. Fakat bu öz-bilinç, aslında bir nesnenin (kendinin, bir meta olarak kendi emeğinin, satmak zorunda olduğu yaşam gücünün) bilgisi olduğundan, dış dünyanın meta niteliği hakkında, orta sınıf "nesnelliği"ne bağışlanmış olandan daha gerçek bilgi edinmesine izin verir onun. Çünkü "onun bilinci, ticari eşyanın öz-bilincidir, ya da başka bir deyişle, eşya üretimi ve değişim üzerine kurulu kapitalist toplumun öz-bilinci ya da bilinçte açığa vurmasıdır."[8]

Orta sınıf düşüncesinin kendini içinde bulduğu epistemolojik ikilemlere başarılı bir çözümün bütün öğeleri, bu tip bir öz-bilinç içinde örtük olarak vardır. Dünyadaki nesnelerle ilk ilişkimizi düzenleyen, bütün öteki nesneleri görmemizi sağlayan kategorileri şekillendiren, metalardır. Fakat bu türlü nesneler belirsizdir, iki anlamlıdır; nesnel doğalarının ya da öznel kökenlerinin vurgulanışına göre, dış görünüm olarak değişirler. Örneğin, burjuva için bir meta, nedeni nispeten önemsiz, nispeten ikincil olan bir katı maddi şeydir: böyle bir nesneyle ilişkisi katkısız bir tüketim ilişkisidir. Öte yandan, işçi, yapılmış ürünü, üretim sürecindeki bir an-

[8] Georg Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, Paris 1960, s. 210.

dan biraz daha fazla bir şey olarak tanır; dış dünyaya karşı tavrı bu yolla önemli bir biçimde değişmiş olacaktır.

Çünkü çevresindeki nesneleri, orta sınıf evreninin sonsuz "doğal" şimdi'sinden çok (onun bir bütün olarak insana verdiği önemle), değişme halinde görecektir. Ayrıca, aletlerin ve donanımın birbiriyle ilişkisini bildiği için, dış dünyayı ayrı, birbiriyle ilişkisiz şeylerin bir toplamı olarak değil, içinde her şeyin başka bir şeye bağımlı olduğu bir bütünsellik olarak görür hale gelecektir. Böylece, bu iki şekilde de, gerçekliği süreç olarak kavrayacak, orta sınıflar için dış dünyanın donmuş şekli olan *şeyleşme*[9] çözülmüş olacaktır. Gerçeklikle olan ayrıcalıklı ilişki, dünya hakkında ayrıcalıklı bilgi tarzı artık dural, düşünsel bir bilgi olmayacak, artık katkısız aklın ya da soyut düşüncenin bilgisi olmayacak, fakat Marksistlerin praxis dedikleri düşünce ve eylemin birliği olacak, kendi bilincinde eylemin bilgisi olacaktır. Bu noktada Kantçı kendinde-şey sorunu, varlığın yüklemi sorunu iki kere çözülmüş olacaktır. Önce, varlığın bir soyutlama olduğu anlaşılır, ve onun ayrı bir görüngü olarak düşünülmesi, dünyanın temel gerçekliği bir oluş ve süreç gerçekliği olduğu için, çatışkılara yol açar. İkincisi, Hegel'in sisteminde daha önceden ima edildiği gibi, şimdi doğa olarak değil de tarih olarak düşünülen, insan emeğinin sonucu olarak dış dünya, işçinin kendisinin öznelliğiyle aynı tözdendir: İnsanların öznelliği şimdi, metaları ve en sonunda insanların içinde yaşadığı dünyanın tüm gerçekliğini yaratan aynı toplumsal güçlerin ürünü olarak görülebilir.

Bundan böyle, Lenin'in *Materyalizm ve Ampriokritisizm*'deki kullanımını izleyerek, Lukács, bilgi sürecini, gerçekliğin bir yansıma (*Widerspiegelung*) süreci olarak tanımlayacaktır. Fakat bu eğretilemede kendi başına bir kuramdan çok, geliştirilmesi gereken bir kuramın izini görerek, bilginin yansıma kuramı denilen şeyin yol açtığı çeşitli polemiklerden kaçınılabilinir: "bir yansımanın keşfi...daima en azından iki ilişki sistemi arasında açıkça söylenmiş bir bağın varlığını gösterir; bu noktada *yansıma* kavramı, açıkça söylenmiş bu bağın belirtisi ('işareti') olarak işlev görür. Ama bu bağı bu şekilde düşünme sorunu ortaya çıktığında... o zaman tek başına *süreç* kavramının gerçekten işler durumda olduğu, yani böyle bir bağın bilgisini ürettiği anlaşılır."[10] Dolayısıyla gerçekli-

[9] *Şeyleşme*'yi 'reification' karşılığı kullanıyorum(ç.n.)

[10] J.L.Houdebine, "Sur une lecture de Lénin,", *Tel Quel*'de: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968, s. 295-296.

ğin düşüncede yansıma eğretilemesi, bir başka yerde *historical trope*[11] olarak betimlediğimiz bu tip bir zihinsel işlemin varlığını belirtmek için tasarlanmış bir tür kavramsal stenografidir yalnızca, yani biri üstyapıda öteki tabanda, biri kültürel öteki sosyo ekonomik, farklı ve karşılaştırılamaz iki gerçekliğin birbiriyle ilişkilendirilmesi.

Şimdi, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukács'ın daha önceden ilgilenmiş olduğu yazınsal sorunlar yönünden bazı içermeleri hakkında sonuçlar çıkarabiliriz. Aslında, bunun epistemoloji ve genelde soyut felsefe olduğu, yansıma görüngüsünü, kendi iç momenti altında, dış gerçekliklere aşağı yukarı uygun, dural tipten bir zihinsel imgeye indirgeme eğiliminde olduğu görülecektir. Lukács'ın proleter hakikat diye tanımladığı şeyse, tersine, şimdi'nin içinde işler durumdaki bir güçler duygusudur, şimdi'nin şeyleşmiş yüzeyinin çatışan çeşitli tarihsel eğilimlerin bir aradalığı içinde bir erimesidir, hareketsiz nesnelerin eylemlere ve olası eylemlere, eylemlerin sonuçlarına bir çevrilişidir. Aslında biz, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin yazarı Lukács'a göre, Kantçı ikilemin nihai çözümünün ondokuzuncu yüzyıl felsefi sistemlerinde değil, hatta Hegel'in felsefesinde bile değil de, ondokuzuncu yüzyıl romanında bulunacağını ileri sürmekten yanayız. Çünkü onun betimlediği süreç, bilimsel bilginin ideallerine benzerlikten çok olay örgüsünün geliştirilmesine benzerlik taşıyor.

Yani, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, orta sınıf felsefesini aşağılayışıyla, Lukács'ın daha sonra *Estetik*'te[12] ayrıntılı olarak ortaya koyacağı estetik yaşantının farklılaşması için temeller koyar: anlatı, orada, ne (bilimde olduğu gibi) nesnenin aşkınlığı ne de (etikte olduğu gibi) öznenin aşkınlığını değil de, daha çok ikisinin etkisizleştirilmesini, karşılıklı uyuşumlarını önceden varsayması yönünden değerlendirilir, böylece Ütopik bir dünyanın yaşam deneyimini onun kendi yapısında sezinler.

Fakat Ütopyanın kuruluşu artık bundan böyle yazına değil de praxis'e ve politik eyleme düştüğü için, *Roman Kuramı*'nın tüm çatısı yeniden düşünülmek zorundadır şimdi. Gerçekten de, içinde epik bir bütünlüğün hâlâ mümkün olduğu bir altın çağa özlem görüşü, yerini insanları çevrelerindeki dünyayla kesinlikle barışmış olarak gören bir tarih görüşüne bırakır: Buna göre bu dünyanın

[11] Tarihsel değişmece. bkz.Dipnot 1.(ç.n.)

[12] Ama daha erken tarihli "Sanatta Özne-Nesne İlişkisi"nde taslağı çizilmiştir bunun, *Logos*, VII (1917-1918), s. 1-39.

kendisi zaten insan emeğinin ve insan eyleminin zorunlu bir sonucudur. Fakat dış dünyanın şeyleşmiş yüzeyi içinden görememe, tarihle koşulludur; çünkü çağdaş kapitalizmin temellerinin, çevrenin baştan aşağı sanayileştirilmesi ve pazar sisteminin dünya ölçüsünde örgütlenmesi şeklinde atıldığı ondokuzuncu yüzyıldan önce, yaşamın gerçekten tarihsel olarak anlaşılması önkoşulları henüz tamamlanmış değildi. Bu yüzden de, daha önce insanla kader ya da doğa arasında bir çatışkı şeklinde anlaşılan (ve dile getirilen) şey, ancak ondokuzuncu yüzyılda, Lukács'ın bundan böyle *gerçekçilik* adını vereceği şeyin katkısız insani ve toplumsal kategorileri içinde anlatılabilir.

III

Dolayısıyla, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nden sonra, daha önce *Roman Kuramı*'nda denendiği gibi, olası roman yapılarının Hegelci ve tipolojik tümdengelim türüne dönüş diye bir sorun olamaz. Şimdi tersine, Lukács, toplumsal gerçekliği en somut tarihselliği içinde "yansıtabilmiş" olan yapıtların olasılık koşullarını keşfetme, kısacası, büyük gerçekçiler adını vereceği Goethe, Scott, Balzac, Keller ve Tolstoy'un varoluşlarını açıklama görevini üstlenir. Daha sonra, daha kuşkulu bir biçimde, betimlemeden reçeteye doğru yön değiştirmesi ve a priori bir gerçekçilik modeli adına çağdaş yazarlara saldırması, bu çıkış noktasını geçersiz kılmaz; orada gerçekçilik sözcüğü, keşfedilmeyi bekleyen somut bir yapıtlar topluluğunun deneysel varlığını gösterir yalnızca.

Hiç kuşkusuz, gerçekçilikte ayırt edici olan şeyi tanımlamanın en açık ve dolaysız yöntemi, gerçekçi yapıtların içeriğinin, özellikle de onlardaki insan motifinin, karakterlerin bir çözümlemesinde yatar. Lukács'a göre, gerçekçi karakterler, öteki yazın tiplerindekilerden *tipiklikleriyle* ayrılırlar: Başka bir deyişle, kendilerinden, kendi yalıtılmış bireysel yazgılarından daha büyük ve daha anlamlı bir şeyi simgelerler. Somut bireyselliklerdir, ama aynı zamanda daha genel ya da kolektif bir insan tözüyle bir ilişkiyi sürdürürler. Batı yazın kuramına göre, büsbütün güvenilmez olmadıysa da, artık modası geçmiş olan *tipiklik* kavramı, Marksist yazın eleştirisinin ilk geniş çaplı örnekleri kabul edilmesi gereken, Marx, Engels ile Lassalle arasında, Lasalle'in *Franz von Sickingen* adlı oyunu üzerinde uzun mektup alışverişinde zaten vardı. Bu yüzden, tipiklik, açık-

ça, tarihsel drama ya da genel olarak tarihsel sanat yapıtı sorunuyla ilişkiliydi; Lukács'ın bu düşünceyle ilgili kendi açıklaması, *Tarihsel Roman* adlı kitabında bütün ayrıntısıyla işlenmektedir.

Çünkü tipikliğin öteki yazın biçimleriyle ilgisi kuşkulu olabilirse de, en azından, açıkça bütün bir tarih dönemini resmetmeyi amaçlayan tarihsel yapıtın, böylece kendi içinde, yargılanabileceği bir standart taşıdığından kuşku duyulamaz; öyle ki, bir tarihsel yapıtın karakterlerinin ve durumunun, temel tarihsel durumu yansıtmaya uygun olup olmadıkları sorusu, biçim çerçevesinde geçerlidir. Sorun, sanat yapıtında rastlantısalın ve zorunlu olanın rolü sorunudur: Tarihsel oyun yazarı ya da romancının özgür şekillendirme gücü, (ilk özgür seçimiyle) kendisinin belirlemiş olduğu konuda belli türlerden özgürlüklere kadar uzanır mı? Lassalle için, (1848'deki Alman Devriminin genel trajik durumunun örneği olmasını istediği) Sickingen trajedisi, ahlaki ve entelektüel bir çatlakta yatmaktadır: Alman Reformasyonunun ayaklanmaları sırasında büyük prenslere karşı ilk başkaldırının lideri, kökleşmiş diplomatik ve politik zihniyeti yüzünden ölüyordu, çünkü bir devlet adamı olarak kendini gereksiz yere *Realpolitik*'in karmaşık olaylarına ve prensler arasındaki entrikalara kaptırmış ve devrimci amacın doğurduğu yaşamsal devrimci güçleri göz ardı etmişti. Lassalle'in oyununu savunuşu ilk bakışta yanıtlanamaz görünür: Marx ve Engels'e, yazmak istediği trajedinin *bu* olduğunu söyler, ama seçebileceği başka birçok trajedi de vardır. Thomas Münzer'in öyküsünü anlatmış olsaydı, trajik durumun hiç kuşkusuz baştan aşağı farklı olacağını da kabul eder.

Fakat Marx ve Engels'e göre, oyun hatalıdır, çünkü Lassalle'in önemle üzerinde durduğu çatlak, Sickingen'in düşüşünün gerçek nedeni değildir. Bu neden ahlaki değil toplumsal bir nedendi: Sickingen devrimci köylülerin desteğini hiçbir zaman kazanamazdı, çünkü temel toplumsal amacı onlarınkinden tamamen farklıydı, toprağın kurtuluşuna değil, kendileri de büyük prenslerin ve kilisenin zorbalığından yakınan küçük soylular grubunun yeniden tanınmalarına odaklanmıştı. Böylece Marx ve Engels'e göre Sickingen'in trajik durumu nesnel bir durumdu ve kafasının içindeki bir sürü acı verici ahlaki seçimlerle, sahnede söyleyeceği bir sürü tumturaklı sözlerle hiçbir ilgisi yoktu. Oyunda ileri sürüldüğü gibi, Sickingen karakteri gerçek tarihsel ikilemi tipleştirmiyor, oyunun konumu o dönemdeki etkin güçlerin gerçek bir modelini vermiyor; Marx ve Engels oyunun bütün biçimsel zayıflığının (bitmez

tükenmez konuşmaların, Shakespeare'den çok Schiller'i anımsatan yerlerin) nasıl bu daha temel zayıflıktan, yapıtın bu kendi ham gerecine uygun olmayışından geldiğini gösterirler. Lukács'ın *Tarihsel Roman*'daki aşağı yukarı aynı uslamlamayı izleyen çözümlemeleri kadar, böyle bir çözümlemenin bizim için ilginç tarafı, yapıtın biçiminin ham gerecin kendisinin daha derindeki bir mantığına bağlı olduğu fikrinde yatmaktadır; tipik sözcüğünün, sanat yapıtının tözü ya da içeriği olan bu temel gerçekliğin tek tek karakterlerine eklemlenmeye bir ad olmaktan başka görevi yoktur.

Elbette bu kategori, karakterleri toplumsal güçlerin basit alegorilerine indiren, "tipik" karakterleri, küçük burjuva, karşı devrimci, toprak sahibi soylular, Ütopik sosyalist entelektüeller... gibi basit sınıf simgelerine döndüren kaba Marksist uygulamada kötü bir biçimde kullanılmıştır. Sartre bu türlü kategorilerin, çeşitli toplumsal sınıflar üzerine değişmez, sabit biçimler, sonsuz Platoncu fikirler varsaydıkları için, aslında kendilerinin idealist olduklarını göstermektedir: Atladıkları şey, kesinlikle tarihin kendisidir, Lukács'ın kendi eleştirisinde her zaman bağlı kalmış olduğu biricik tarihsel durum kavramıdır.

Lukács'ın tarihsel romanda tipler tartışmasının daha dolaysız ve ilginç özelliklerini, özellikle de dünya tarihinde önemli figürlerle (yani, Richelieu'ler, Cromwell'ler ya da Napoléon'lar), örneğin Scott'ın romanlarının merkezine yerleştirdiği ortalama, nispeten adsız, icat edilmiş figürler arasında yaptığı ayrımı burada tartışamayız. Her yerde olduğu gibi burada da Lukács'ın yönteminin biçimsel bir yöntem olduğuna işaret etmek yeter; bu durumda, dramanın biçimi ile romanın biçimi arasında bir ayrılığa, her birindeki karakterler arasındaki göreli işlevsel farklılıklara bağlıdır. Büyük tarihsel figürler, tarihin gerçek baş aktörleri, dramada (Macbeth, Wallenstein, Galileo) merkezi durumda olacaktır, çünkü dramatik çatışma çok daha yoğun ve düzeyi yüksek bir çatışmadır; oysa tarihsel geçmişin bütünsel bir tablosunu amaçlayan roman ancak ikincil, küçük dış görünümlerdeki figürlere katlanabilir, çünkü bunlar gündelik yaşamlarımızda, kendi canlı yaşantılarımızda ancak böyle uzaktan ve ikincil bir tarzda ortaya çıkarlar.

Fakat tipik olanın temel özellikleri başka yerde bulunur; özellikle, Lukács için tipik'in hiçbir zaman bir fotografik doğruluk sorunu olmadığı belirtilmelidir. Daha sonra yeniden döneceğimiz, her zaman karşımıza çıkan Balzac-Zola karşılaştırmasında, Lukács, romantik abartısı ve gerçekdışı kabalığı kadar aşırı duygusal

da olan Balzac karakterinin, altta yatan toplumsal güçleri, Zola'nın son derece şematik, stereotip karakterlerinden(zengin köylü, madenci, fabrika sahibi, dükkân sahibi, vb) çok daha dışavurumcu, çok daha derinden tipik olduğuna –Zola'nınkiler gerçekçiliğin temel amaçlarına ilk bakışta çok daha uygun görünseler bile– işaret eder. Zola'nın yapıtlarında fikir, önceden düşünülmüş kuram, sanki sanat yapıtı ile sunulacak gerçeklik arasına girmiş gibidir: Zola toplumun temel yapısının ne olduğunu peşinen bilmektedir, bu da onun zayıflığıdır. Ona göre, temel ham gereç, uğraşlar, toplumsal olarak belirlenmiş karakter tipleri daha önceden kurulmuş, saptanmıştır; bu demek, soyut düşüncenin aldatıcı çağrısına, topluma değgin dural, nesnel bir bilginin serapına kapılmıştır o. Olguculuğun ve bilimin katkısız imgelem üzerindeki üstünlüğünü üstü örtük olarak kabul etmiştir. Fakat anlatının en iyi ikinci temel kategori ve soyut bilgi olduğunu kabul eden Lukács'ın görüş açısından, bu demektir ki, Zola'nın elinde roman, gerçekliği çözümlemenin ayrıcalıklı aracı olmaktan çıkmış ve yalnızca bir tezin örneklemesine indirgenmiştir.

Oysa Balzac ne bulacağını önceden bilmez. *İnsanlık Komedyası*'na yazdığı Avant-Propos'da, amacının insan toplumunun bir tipolojisini, geniş bir zoolojisini kurmak olduğunu, fakat yapıtın sonsuz enerjisinin, zamanından önce bir tür temel öğeler tablosu keşfetmekten çok bir yöntem fikriyle serbest kaldığını gösterir. Bundan başka, Balzac'ın tarihsellik ve tarihsel değişim karşısındaki sezisi öyle yoğundur ki, toplumsal tiplerin önceden saptanmış bir arketipini, örneğin küçük burjuva arketipini hayal etmesi olanaksızdır. Onun yapıtında küçük burjuva, her zaman belli bir dönemin, belli bir onyılın karakteristiğidir, Napoléon zamanından Louis-Philippe'in son yıllarına kadar, giyiniş biçemi, mobilyaları, dili ve kafa yapısı bakımından devamlı evrim halindedir. Böylece, bir Balzac karakteri, sınıf gibi belli türden bir sabit toplumsal öğenin değil, daha çok tarihsel ânın kendisinin tipik bir örneğidir; böyle olunca da tipiklik kavramının tamamen şematik ve alegorik üsttonları bütünüyle gözden kaybolur. Bu noktada, tipik, yapıttaki tek tek karakterlerle (Nucingen, Hulot) dış dünyanın kendisinin sabit, kalıcı öğeleri (finans aristokrasisi, Napoléon dönemi soyluları) arasında birebir karşılıklı ilişki değil, daha çok güçlerin bir çatışması olarak olay örgüsünün tümü ile bir süreç olarak düşünülen tarihin kendisinin tümel ânı arasında bir benzeşimdir.

Bu noktada, sanat yapıtlarının içeriği üzerine bütün bu tartış-

manın gerçekte bir biçimsel bir tartışma olduğuna dikkati çekmek iyi olurdu belki de. İçeriği tartışmaya başlamış gibi göründüysek, tarihsel romanın ya da oyunun doğası yüzünden olmuştur bu, biçimle içerik arasında bir ayrım bunların kendi yapısında vardır. Çünkü sıradan roman, mutlak olarak bağımsız bir okumanın, dış dünyada bir nesneye ya da modele gereksinim duymayan, kendi kendine yeterli bir yapıt yanılsaması verirken, tarihsel romanın, böyle bir modeli, böyle temel bir dış gerçekliği, onu okuma eylemi içinde hep karşımızda tutma gibi bir özelliği vardır. Scott'ın Ortaçağ tablolarının, Flaubert'in Kartaca'sının tarihsel doğruluğuna herhangi bir ilgi duyalım ya da duymayalım, bu dış gerçekliği sezinlememiz, ne kadar boş ve belirsiz biçimde olursa olsun, (Husserlci anlamda) gerçek bir nesne *tasarlamamamız* mümkün değildir; tarihsel romanı okurken kurduğumuz yapı, karşılaştırmayı içerir, varlıkla ilgili bir tür yargıyı içerir.

Böylece, bu özelleşmiş biçimi terk edip genel olarak gerçekçi romana döndüğümüzde, yukardaki tartışmayı tamamen biçimsel terimlerle yeniden ortaya atabiliriz; fakat bu durumda, yapıtın insani öğeleri, karakterler, tıpkı başkaları gibi, tıpkı, örneğin kitabın maddi konumları [zaman, yer vb] gibi hammaddeler haline dönüşür; bu daha genel biçimsel görüş açısından artık pek uygun olmayan tipik kavramı ise, başka türden bir terminolojiye yol açar. Burada, yazınsal gerçekçiliğin başlıca özelliğinin onun simgesel karşıtı niteliği olduğu görülür; gerçekçilik, hareketiyle, anlatımıyla, içeriğinin dramlaştırılışıyla ayırdedilir olur; Lukács'ın en güzel denemelerinden birinin başlığını izleyerek söylersek, betimlemeden çok anlatımla tanımlanır olur.

Tanımın olumsuz tarafıyla, Lukács'ın bütün uğraşı boyunca değişmeyen bir şey olarak kalacak olan, simgeciliğin düşmanca tanısıyla başlamak belki de en kolayıdır: Lukács'a göre, simgecilik, öteki yazın tekniklerinden biri olmakla kalmayıp, aynı zamanda, dünyayı gerçekçilikten nitelikçe farklı bir kavrama tarzını temsil eder. Diyebiliriz ki, simgecilik, daima ikinci iyidir, romancı yönünden yenilgiyi bir tür kabullenmedir hep; çünkü yazar ona başvurmakla, nesnelerde özgün, nesnel bir anlama ulaşmanın kendisi için artık olanaksız olduğunu, bu temel yokluğu, şeylerin bu temel sessizliğini gizlemek için yeni ve kurmaca bir anlam bulmak zorunda olduğunu ima eder. Simgeci tarz elbette yazarın kişisel estetiğinden çok tarihsel durumun sonucudur: bütün nesnelerin, kökenlerinde insani bir anlamı vardır. Doğanın kendisi bile insanileştiril-

miştir, insan evini onun içinde yapar, doğayı kendi kullanımına göre değiştirir (örneğin Yunanistan'ın çıplak ve kayalık görünümü, bir eldiven gibi ters yüz edilir, denizcilik ve ticaretle, artizanal üretim yoluyla evcilleştirilir). Nesnelerin bu özgün anlamlılığı, ancak insan emeği ve üretimle bağları açığa çıkarılınca görünür hale gelir. Fakat çağdaş sanayi uygarlığında bu bağı görmek zordur. Nesneler kendilerinkinden bağımsız bir yaşam sürüyor gibi görünürler, simgesel olanın kaynağı da kesinlikle işte bu yanılsamadır. Zola'da maden, bir karabasandaymış gibi, manzarayı doldurmuş, insan eti yiyen bir hayvan gibi hissedilir olur. Joyce'ta gazete yönetim bürosu, rüzgârların mağarası gibi görünür hale gelir; içinde taşıdığı gerçekçi, tarihsel anlam ne olursa olsun, sanat yapıtı için çok sıkıcı, şiirden uzak şeyler gibi görünür. Bundan böyle, *The Spoils of Poynton*'daki mobilyalar, Dickens ve Dostoyevski'nin huzursuz kentleri, bir Gide'in ya da bir D.H.Lawrence'ın ahlakça anlamlı peyzajları, sanat yapıtında, içlerine yerleştirilmiş anlamları taşıyan, kendi kendilerine yeten öğeler olarak vardırlar. Bir Robbe-Grillet'nin tarafsız nesneleri bile bu simgeleştirme sürecinin bir sonucudur: Çünkü onlar da, ama suskunlukla yanıt verir, göz, boyuna bir takınak kalıbı, dolaysız bir görsel anlaşılabilirlik arar onlarda, ama sonuna kadar hep kuşkuda kalır.

Böylece simgecilik şeylerin kendilerinin özelliklerinden değil, onlara resmen bir anlam bindiren yaratıcının istencinden kaynaklanır; bu ise öznelliğin boş yere tamamen kendi dışında insani bir dünya geliştirme çabasını temsil eder. Bu çabada, Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda eleştirdiği, orta sınıfın daha önceki ahlaki zorunluluk etiğine, ideale ya da Sollen'e çok benzer. Simgeci sanat yapıtlarında, dış dünyayla, nesnel gerçeklikle anlamlı bir ilişki bulmak için çırpınırız, ama yaşamımızı gölgeler içinde geçirip, çevremizdeki dünyada kendimizden başkasına dokunamayarak ellerimiz boş döneriz.

Lukács'ın bu düşüncesinde gizli, çağdaş sanatı ve genel olarak modernizmi reddi üzerinde durmanın tam da zamanı şimdi belki de. Kafka'nın *Şato*'sunda, karakterlerden biri K.'ya bütün eylemlerinin tamamen farklı ve çok daha uygunsuz bir ışık altında yorumlanabileceğini gösterdikten sonra, kahraman yanıt verir: "Söylediklerin yanlış değil, ancak, düşmanca." Lukács'ın çağdaş sanat üzerine söyledikleri için bir vecize böyle olabilirdi. Hem bir tanı hem bir yargıdır; fakat yargı bütün boyutuyla bir belirsizliğe dayanır, çünkü modernist yazarın konuda kişisel bir seçime sahip

olduğunu ve yazgısının tarihte içinde bulunduğu ânın mantığıyla onaylanmamış olduğunu peşinen varsayar. Aynı belirsizlik Marksist devrim kuramında da görülür: Devrim, bütün nesnel koşullar olgunlaşıncaya kadar ortaya çıkamaz, ama öte yandan Lenin sırf istenç gücüyle bu koşulu açıkça zorlayabilir, daha önceki orta sınıf devriminin sürecini tamamlamasına henüz zaman varken bir proleter devrimi yaratabilir.

Bu yüzden, Lukács'ın yapıtının, sanatçıya verdiği birtakım öğütleri oluşturan bölümünü bir kenara koyarsak (Lukács'ın burada aynı zamanda iki grubu: Batı'nın "eleştirel gerçekçiler"i kadar sosyalist gerçekçi yazarları da hedeflemesi bakımından karmaşıktır bu bölüm); onun modernizm çözümlemesinin çağdaş sanatın temel bir olgusuna; yani, son zamanlardaki niteliksel bir sıçrama gözlemine, bizim olan ve yaklaşık Baudelaire ve Flaubert zamanında başlamış olan yazınla ondan önce gelen klasik yazın arasındaki mutlak bir fark olduğu gözlemine dayandığını görürüz. Hiç kuşkusuz, tarihe baktığımız gözlüklerin genişliğine bağlı olarak bu mutlak kopma, daha önceye, belki de Fransız Devrimi ve Alman Romantizmiyle birlikte ondokuzuncu yüzyılın başlangıcına götürülebilirdi. Bu bağlantıda, Lukács'ın tutumunun, Romantizme karşı Goethe ve Hegel'in tutumlarının hemen hemen aynını yeniden ortaya koyması anlamlıdır. Klasisizm sağlıklı olandır, diyordu Goethe, romantizm ise hasta olan. Hegel'se Romantiklerin öznelliğini, Lukács'ın modernistlere özgülediği hemen hemen aynı terimlerle eleştiriyordu. Yargı, kaçınılmaz bir yargıdır: bir somut felsefesi soyuta geçmek zorundadır; şu da eklenmelidir ki, güncel olanın en zekice, en anlayışlı çözümlemeleri, çoğu kez, nispeten modası geçmiş, çağdışı, hatta gerici bir bakış açısından (Yvor Winters'e ve aslında Edmund Burke'e bakın) yapılır. Modern olana yakınlık duyan kuramcılar karşısında Lukács'ın üstünlüğü, kendisinin olan, ayırıcı ve derinden karşılaştırmalı düşünce tarzında yatmaktadır. Modern görüngünün içersinde değildir o, onun temel değerlerine bütünüyle bırakmıştır kendini, onu sadece onun gözlerinden görebilir: onu tanımlayabilir ve tarihsel bir an olarak, kendisi olmayandan ayıran sınırları çizebilir; fakat bu tür karşılaştırmalar hep, kendi yapıları içinde, eski terimi destekleyen bir yargı öne sürer gibi görünür.

Bu noktada, Lukács'ın modernizm eleştirisinin *Roman Kuramı*'nın içinde örtülü olarak var olduğu belirtilmelidir. Adı geçen kitabın dört tipolojik bölümünün nasıl iki gruba ayrıldığını göster-

miştik: ilki (iki temel tip üzerine) insanın dünyayla ilişkisini metafizik bir tarzda kavrayan, ikincisi (Goethe ve Tolstoy üzerine) onu toplumsal ya da tarihsel terimler içinde gören. İlk iki bölümün modernizm önerileri ve imaları yönünden o kadar zengin olması bir rastlantı değildir: Çünkü modernizm ya da simgesel sanat tam da insanın dünyadaki yaşamına tarihdışı*, metafizik bakış niteliğindedir. Dolayısıyla gerçekçilikle simgesel modernizm arasındaki ayrım, daha, gerçekliği ve insani çevreyi insan tarihi çerçevesinde anlayan bir romana doğru dönüşte vardı. Böylece, bir tür dolambaçlı yoldan, ilk yapıtların temel yöntembiliminin, ruh ve dünya, anlam ve yaşam arasında ayrım yapmanın, daha sonraki yapıtlarda canlılığını koruduğunu görürüz; yalnızca yer altına inmiştir, ve bilinen Hegelci terminolojisini yitirdikten sonra, simgecilikle gerçekçilik arasında, anlamla yaşamın istençli bir bireşimiyle tarihsel durumun kendisinde somut bir biçimde var olan bir bireşim arasındaki ayrımı ortaya koymaya devam edecektir.

Fakat Lukács'a göre, simgesel sunum tarzının kendisi, betimleme adını vereceği daha derinlerde yatan bir kavrayış tarzının bir belirtisinden başka bir şey değildir; yani, yaşama ve yaşantıya tamamen durağan bir düşünsel bakış tarzı, bu da yazında, felsefi düşüncedeki burjuva nesnelliği tavrına denk düşer. Gerçekçi sunum tarzı için anlatım olanağı ancak, insan yaşamının somut, bireysel karşılaşmalara ve dramalara göre kavranabileceği, yaşamla ilgili temeldeki bir genel hakikatin bireysel öykü, bireysel olaylar örgüsü aracılığıyla anlatılabileceği tarihsel anlarda mevcuttur. Ama bu türlü anlar modern çağlarda nispeten seyrekleşmiştir; buna karşılık, gerçek olan hiçbir şeyin olmaz göründüğü anlar vardır, yaşam sonsuz bir bekleyiş, ideal olanın devamlı bir hayal kırıklığı olarak hissedilir (Flaubert); insani varoluşun tek gerçekliği, gündelik çalışmanın günden güne hep aynı kör tekrarı ve sıkıcılığı gibi görünür (Zola); son olarak, olayların olasılığı ortadan kalkmış gibidir, yazarsa, bir tek günün hakikatinin, yaşamın kendisinin mikrokozmosu yerine geçebildiği bir çerçeveye ister istemez razı olmuştur sanki (Joyce). Bu tarihsel durumlarda, yazınsal yapıtın kendisi yoğun coşkulu ve heyecanlı gibi göründüğü zamanlarda bile, bu türlü patlamaların, daha yakından bakılınca, olayların ve sözde-olayların taklitlerinden başka şey olmadıkları, yaşantının o renksiz akışından gerçek bir olay çıkacağından umudunu kesmiş yazarın zorlaması olduğu ortaya çıkacaktır. Gerçekten de, melod-

* ahistorical (ç.n.)

ram (Zola'da olduğu gibi) çağdaş yazının kendi çelişkilerini gizlemeye çalıştığı başlıca araçlardan biridir: Yaşamdan daha büyük kolektif birimler (Germinal'de ayaktakımı, *Salammbô*'da barbarlar) arasındaki, ya da mutlak iyi ve kötü arasındaki şiddetli çarpışma, canlı bireysel yaşantıda bireysel düzeyde bir gerçek karşılıklı insani ilişkinin yokluğunu gizler. Modernizm, kendi durumunu cesaretle kabul ettiği yerdeyse, olay örgüsünü bütünüyle terk eder, eski anlamda anlatıyı reddeder ve temel zayıflığından bir güç çıkarmaya çalışır ortaya.

Böylece egemen bir temsil tarzı olarak betimleme, eylemle ve eylem olasılığıyla herhangi bir yaşamsal ilişkinin kopmuş olduğunun bir göstergesidir. Lukács, Zola'nın *Nana*'sındaki at yarışıyla *Anna Karenina*'daki benzeri bir epizodu karşılaştırır. İlki, dışardan gözlemlenmiş, karakterlerin yazgılarıyla pek az ilişkisi olan basmakalıp parlak bir parçadır. İkincisinde, karakterler tutkuyla katılır ona, uzun dış betimlemeler gereksizdir, çünkü olayın yeğinliğini görsel düşünme yoluyla değil, karakterlerin kendilerinin umutları ve beklentileri yoluyla hissederiz. Böylece betimleme, dıştaki şeylerin insan etkinliğinden yabancılaşmış, kendi kendilerine durağan şeyler olarak görülür hale geldiğinde başlar; fakat bu cansız kalıplar içinde eyleşen insani varlıklar gayrıinsanileştiğinde, dışardan verilecek hareket içinde cansız simgeler, nesneler haline geldiğinde bile tamamlanır.

Lukács yazındaki gerçekçi, hakiki anlatı anlarını iki yolla açıklama eğilimindedir: yazarların kendilerinin kişisel durumları ve onların nesnel tarihsel davranışları aracılığıyla. Bu açıklama yazınsal düzlemde biraz fazla basitleştirilmiş görünebilirse de, gerçekçiliğin öznel ön koşulunun çözümlemesi, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki bütünsellik bilgisinin önkoşullarının çözümlemesiyle bir koşutluk oluşturur: Lukács, büyük gerçekçiler, çağlarının yaşamına şöyle ya da böyle tam olarak katılan, yalnızca gözlemci değil, aynı zamanda Sartre'ın bildiğimiz kullanımındakinden çok daha az sınırlı ve politik anlamda "adanmış" olan eylemcilerdir, diyor bize. Fakat böylesi bir adanma için verdiği örneklerde, Lukács daha ileri ve hatta paradoksal sonuca giderken, kendi maddeciliğini izler. Maddi altyapı, toplumsal durum, yalnızca düşünceden, ideolojiden, bir insanın kendisi hakkında sahip olduğu öznel tablodan önce geliyorsa eğer, o zaman mantıksal olarak, bir tutucunun, bir kralcının, bir inanan Katoliğin belli koşullar altında, toplumdaki etkin durumda olan gerçek güçleri, sosyalistçe duygulara göreli

bir yakınlık duyan bir yazardan daha iyi kavrayabileceği sonucuna varmaya zorlanabiliriz. Lukács'ın Balzac'la Zola arasında yaptığı karşılaştırmanın asıl gücü buradadır. Dreyfus savunucusunun, çağının temel sorunlarından kopuk olduğunu ileri sürmek kasıtlı ve ters bir şey gibi görünebilir; ama Henry James gibi politika dışı bir yazar bile zekice kavramıştır ki, Zola'nın politik adanmışlığının yazındaki yaratıcı işinin sonunu izlemekle, onun yerine geçmekle kalmayıp, aynı zamanda yazarın özel yaşamında devamlı rahatsız edici bir tatminsizlik duygusunu, gerçek yaşantıyı hiçbir zaman gerçekten yakalayamamış olmak duygusunu da yansıtır gibidir. Zola'nın çalışma yöntemlerinin (bir tür akılcı işbölümü, izleklerin karakterlerden önce seçimi, dikkatli bir zemin belgelemesi ve notlar, olayların geçtiği yerin gezilmesi, görülmesi..vb), hayal gücü yüksek yaratıcı bir katılımcının yöntemlerinden çok olayları dışardan gözleyen birinin yöntemleri olduğu kuşkusuz. Oysa Balzac, zamanının orta sınıflarına, Temmuz Monarşizminin seküler çürümüşlüğüne getirdiği bütün entelektüel ve ahlaki eleştiriye karşın, Sardinya'nın gümüş madenlerinin zenginliğini, tiyatroda kazanacağı hızlı bir serveti, açgözlülükle toplayacağı aslı astarı olmayan hazineleri, birbiri ardından evler donatmayı düşleyerek; toprak sahiplerinin sonunda durumlarını sağlamlaştırmasını özleyerek, tarihte yaşadığı anın nedensel güçlerinin dışardan, başkalarında gözlemlemek zorunda kalmaksızın daha şimdiden kendi içinde sonuna kadar gelişmiş olduğunu sezerek çağının temel hırslarını ve dürtülerini kemiklerinde, yaşam tutkularında tümüyle yaşamıştır. Hiç kuşkusuz, böyle bir yaşamı gerçekçi yazar için bir örnek olarak salık vermek boşunadır, Lukács'sa bazen yapar gibi görünür bunu; fakat Sartre'ın Flaubert üzerine yaptığına benzer daha yeni türden ruhbilimsel çözümlemelerin, bu temel örnek üzerinde, psikanalitik teknikleri kullanarak yapılmış zekice geliştirmelerden başka bir şey olmadığı da belirtilmelidir. Böylece, Flaubert'in biçimsel uygulaması, orta sınıf yaşamının pratik nimetleri kendisinden esirgenmiş bir ikinci oğul olarak, kendi durumunda yaşanmış eylem olanaklarından kopmuş olduğunu yansıtır görünmektedir.

Fakat gerçekçi yazarın bu öznel eğilimi, içinde yaşadığı ve yapıtlarında yansıyan tarihsel durumun nesnel olanaklarının ancak zıttıdır. Flaubert ve Zola'nın zamanında tam olarak gelişmiş ve tamamlanmış daha sonraki kapitalizme değil de, Fransa'da kapitalizmin tam da başlangıç dönemlerine tanıklık etmiş olması; nesneleri, tamamlanmış maddi şeyler olarak değil de, insani çalışmadan

kaynaklandıkları şekilde görme fırsatını vermiş olan bir toplumsal dönüşümün çağdaşı olması; toplumsal değişmeyi bir bireysel öyküler ağı olarak kavrayabilmiş olması Balzac'ın tarihsel şansıydı. Balzac'ta imalathanelerin bugün oldukları şekilde henüz var olmadıklarını söyleyerek bunu daha çarpıcı biçimde ortaya koyabiliriz; son ürünleri değil de, büyük kapitalistlerin ve buluş sahiplerinin bu imalathaneleri kurmaya çalıştıklarını gözleriz onda. Toplumsal ve ekonomik gerçeklik hâlâ nispeten saydamdır, insani etkinliğin sonucu hâlâ çıplak gözle görülebilir durumdadır. Fakat Flaubert'in yapıtlarındaki tek imalathane, Arnoux'nun inişli yokuşlu meslek yaşamında yalnızca geçici bir aşama olan ve Madame Arnoux üretimin tekniğini sabırla açıklarken ("'Ce sont les patouillards,'* dedi. Bu sözcüğü kaba buldu, hiç de yakışmıyordu kadının ağzına.") onun yalnızca gözlerine ve ellerine dikkat eden Frédéric'in sonsuz sıkıntıyla dolaştığı çömlek yapım yeridir. Frédéric gibi Flaubert de tarihi durumu dolayısıyla, kendisine hiçbir şey anlatmayan sanayi anıtları ortasında, bir turistin tekdüze yaşamına yargılıdır. Biraz önce de gösterildiği gibi, bu yoğun yaşamasızlığa dayanamayan Zola, ona bir canlılık üflemeye kalktığındaysa, bunu ancak mite ve aşırı duygusal şiddete başvurarak yapabilir.

Böylece gerçekçilik, tarihin belli bir anında değişim güçlerine yaklaşma olanaklarına bağlıdır. Balzac'ın gününde bu tür güçler yeni başlayan kapitalizm güçleridir, fakat bu güçlerin doğası kendi başına önemli değildir: çünkü bir başka durumda, Tolstoy'un yazınsal canlılığı, Rus toplumunda, Ütopik ve dinsel bir tarzda özdeşleştiği, fakat varlığı kendisine Batılı çağdaşlarının ulaşamayacağı bir güç veren yükselen köylü sınıfının var oluşundan gelir. (Burada da *Roman Kuramı*'nın çözümlemesinin yürüdüğü belirtilmelidir. Ne var ki, Lukács burada, Tolstoy'un çevresindeki asıl doğanın göreli metafizik dile getirilişi yerine, doğa ideali ve doğal yaşamın gerisindeki toplumsal gerçekliği, yani köylülüğün kendisini koyar.)

Böylece, *Roman Kuramı*'nda epik anlatıyı yeniden kurma kararlılığı olarak kaleme alınmış olan somut ideali, daha sonraki gerçekçilik kuramında bozulmamış olarak kalır. Orada, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin esprisi içinde ve gerçekten de devrimci uygulamanın kendisi gibi, topluma bir bütünsellik olarak yaklaşımın şöyle ya da böyle bir kez daha yeniden bulunabileceği ayrıcalıklı tarihsel anlara bağlı olduğu gösterilir. Aynı zamanda, burada ima edilen anla-

* 'Bunlar çamur karıcılar'.(ç.n.)

tının değerlendirilişi, birbirine en karşıt çağdaş düşünce okullarının giderek daha çok temeli olan bir zihinsel meşguliyeti vurgular. Böylece, analitik görüş açısından son tarih felsefesi çalışmalarının en iyilerinden birinde, bir Amerikalı filozof, bilimsel tarihyazımı denilen şeyin bile temelde anlatısal bir yapıya sahip olabileceğini göstermiştir;[13] oysa A.J.Greimas gibi dilbilimciler, her türlü sözel gereçleri, hatta soyut felsefi argümantasyonu bile, tam anlamıyla cümlenin temel mekanizmasından başka bir şey olmayan bir öykü anlatma örneğine uygun olarak çözümleyerek kendi alanlarında bu tür ilgileri güçlendirmişlerdir.[14] Bununla birlikte, Lukács'ın yapıtı, anlatı ile bütünsellik arasındaki ilişki üzerinde diretişiyle, temelde deneysel bu tür gözlemler için kuramsal bir çerçeve sağlıyor; böylece Martin Heidegger'den aşağı kalmayan, Marksizm'de yalnızca politik ya da ekonomik bir kuram değil her şeyden önce varoluşun kendisiyle ilişkimizin bir ontolojisini ve özgün bir yeniden ele geçirilişini gören bir uzmanın düşüncesini doğruluyor.[15] Fakat anlatı, artık toplumsal ve tarihsel bir töz olarak kavranan varoluşa böyle bir açılmanın hem biçimsel işareti hem de somut ifadesidir.

[13] "Bana öyle geliyor ki, 'bilimsel bir açıklama'yı bir anlatı olarak yeniden kurabileceğimiz savı kadar bunun tersi bir savı da haklı çıkaracak nedenler vardır; anlatı biçiminde bir öykülemede, aslının açıklama gücünden hiçbir şey yitmeyecektir" (Arthur C. Danto, *Analytical Philosophy of History* [Cambridge, Eng., 1965], s. 237.

[14] A.J.Greimas, Sémantique structurale, Paris 1968, s. 173-191

[15] Heidegger, *Brief über den Humanismus*, Frankfurt 1947, s. 27. Lukâcs'ın kendi tasarladığı Ontologie Holz, Kofler ve Abendroth ile birlikte yazdığı *Gespräche*'sinde anlatılıyor, Hamburg 1967.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sartre ve Tarih

> Bana her zaman öyle gelmiştir ki, tarihsel maddecilik kadar verimli, başarıyla işleyen bir varsayımın, dayanak olarak, metafizik maddecilik demek olan saçmalığa asla gereksinimi yoktur.
>
> *Egonun Aşkınlığı* (1936)
>
> Bir gün, ne bütünüyle nesnel ne de bütünüyle öznel olan, içinde diyalektiğe direnilen, bir tür karşı-diyalektikle işgal ettiği ve aşındırdığı, kendisiyse özellik olarak hâlâ diyalektik kalan Tarih dediğimiz şu garip gerçekliği tanımlamaya girişeceğim.
>
> *-Edebiyat Nedir?* (1947)[1]

Diyalektik Aklın Eleştirisi'nin,* varoluşçuluğu ve Marksizmi bir uzlaştırma girişimi olarak alışılmış tanımı bana, genellikle düşüncenin, özellikle de politik düşüncenin bir bütün olarak varlığımızla, bir anlatımı olduğu tümel insan gerçekliğiyle ilişkisi hakkındaki temel naifliğe ihanet gibi görünmüştür hep. Entelektüel dizgeler, burada, sonunda birbirine uyduruncaya kadar üzerinde oynanacak, düzeltilecek, denenecek düşünceler değildir; böyle bir işlem, kendisine konu olarak, düşüncenin varoluş üzerinde önceliğini açıkça reddeden (varoluşçuluk, varoluşun öz varlıktan önce geldi-

[1] Pietro Chiodi'ye göre (*Sartre e il marxismo* [Milan, 1965], s. 21-22, not 9), bunlar daha sonra *Critique de la raison dialectique* (Paris, 1960) olacak olan düşüncelerin Sartre'ın yapıtlarındaki ilk ip uçlarıdır.

* Bundan sonra metinde *Eleştiri* ya da *Critique* olarak geçecek (ç.n.).

ği ilkesiyle; Marksizm ise bilincin toplumsal gerçeklik tarafından belirlendiği öğretisiyle) iki felsefi yaklaşımı aldığında daha da gülünç olur. Aslında, bana öyle geliyor ki, durum yukarda ima edilenin tam tersidir: Böyle bir "uzlaştırma" tasarısının tam da kendisi, bunun yaşayan gerçeklikte zaten yapılmakta olduğunun, düşünce alanındaki bu katkısız entelektüel bireşimin gelişimini başlatan, güdüleyen ve temellendiren iki sistemin canlı bir bireşiminin şu ya da bu şekilde var olduğunun bir işaretidir.

Aslında, Sartre'ın kendi entelektüel gelişimi üzerine anlattıklarının doğruladığı şey de budur. Çünkü Marksizm, Sartre'ın varoluşçuluktan *sonra* geldiği bir şey değil, daha çok onunla birlikte oluşan bir ilgi alanıdır, Sartre'ın bütün kariyeri boyunca öteki felsefeyle birlikte var olmuştur. Amerikan okuru için, bu konuda Amerika ve Avrupa arasındaki derin bağlam farkının üzerinde durmaya değer. Çünkü Avrupa'da Marksizm her zaman, her yerde var olan, her entelektüelin şu ya da bu şekilde ilişki kurmadan edemeyeceği, tepki göstermek zorunda olduğu, yaşayan bir düşünce tarzıdır. Örneğin Sartre *Das Kapital*'i 1925'te, *Sein und Zeit*'ın yayımlanışından iki yıl *önce* incelemişti; yakın dostları Paul Nizan ile Raymond Politzer ilerde Fransız Komünist Partisinin önde gelen kuramcıları olacaktı. Bununla birlikte, kendi sözleriyle söylersek, "Marksizm'in *gerçekliği*: işçi kitlelerinin, Marksizmi *yaşayan*, *uygulayan* ve küçük burjuva entelektüelleri üzerinde uzaktan uzağa dayanılmaz bir çekiciliği olan o koskoca, ciddi kitlenin benim düşünce ufkumdaki yoğun varlığı" çok önemliydi.[2] Bu "uzaktan çekicilik" konusuna ilerde yeniden döneceğiz, çünkü *Eleştiri*'nin bize öğretmesi gereken temel derslerden biridir bu.

Böylece Sartre'ın yaşantısında, bir felsefe olarak Marksizmin en göze çarpan, atipik de olmayan özelliklerinden birinin altı çizilmiş oluyor: Marksizm, bu haliyle, hangi nedenle olursa olsun, başka türden bir felsefeye bağlılığı dışlar görünmüyor; insan hem bir Marksist hem de bir varoluşçu, görüngübilimci, Hegelci, gerçekçi, deneysel, ya da başka bir şey olabilir. Hiç kuşkusuz bu paradoks kısmen olmak fiilinin belirsizliğinin sonucudur –sanki insan bir Marksist ya da bir varoluşçu veya herhangi bir şey"dir" der gibi bir anlama geliyor. Bununla birlikte daha temel bir açıklama şudur: Marksizm, daha akademik felsefi sistemlerin nesnesinden son derece farklı bir şeyi nesnesi olarak alır; her bir düşünce tarzının uygun şekilde yönettiği, birbirinden tamamen farklı iki gerçeklik

[2] J.P.Sartre, *Search for a Method*, Çev. Hazel Barnes, New York 1963, s. 18.

tipi havada birbirine çarpmayacağı, sanki, herhangi bir noktada birbirini kesemeyeceği için çelişme diye bir şey olamaz (ikisinin kesin ilişkisi tam olarak henüz ortaya çıkmamış olsa bile). Sartre kendi kuşağı için, "tarihsel maddeciliğin tarihin tek geçerli yorumunu verdiğine, varoluşçuluğunsa gerçekliğe tek somut yaklaşım olarak kaldığına *aynı zamanda* inanıyorduk," diyor.[3] Marksizm, tarihin nesnel boyutunu dışardan anlamanın bir yoludur; varoluşçuluksa, öznel, bireysel yaşantıyı anlamanın bir yoludur. Bu yüzden "bir yöntem araştırma"sı, bir zıtları uzlaştırma şeklini değil, daha çok, birbirinden tamamen farklı iki ontolojik görüngünün ortak bir denklemler dizisini paylaşabileceği ve bir tek dilbilimsel ve terminolojik sistemde ifade edilebileceği bir tür birleşik alan kuramı şeklini alır.

Bir "ideoloji"nin (varoluşçuluk) bir "felsefe"yle (Marksizm) ilişkisini tanımlarken Sartre'ın söylemek istediği de budur. Böylece gerçek bir çelişki ancak aynı tipten iki şey arasında, farklı iki "felsefe" arasında olabilir demek istemektedir. Bununla birlikte, onun modeli terminolojisinden belki de daha yararlıdır, çünkü bu sözcüklerin alışılmış biçimde kullanımları ortaya birtakım yanlış sorunlar çıkarıyor gibi görünüyor bana.

Bununla birlikte, eğer yukardaki tanım doğruysa, *Eleştiri*'yi *Varlık ve Hiçlik*'in konumuyla kökten bir kopma olarak tanımlamanın mantıksal olarak mümkün olmayacağı açıktır. Gerçek şu ki, yeni kitap, Sartre'ın kendi tarzında, eskisini *değiştirmiştir; Varlık ve Hiçlik*, ortaya çıkışından sonra artık aynı şekilde okunamaz. İki konum arasındaki mantıksal tutarsızlık düşüncesi dural bir düşüncedir: *Eleştiri*'nin, soyut ya da yeterince gelişmemiş olarak kaldığı bazı temel alanlarda *Varlık ve Hiçlik*'i tamamlamak için ortaya çıktığını; ve bu tamamlama işinin, bütün sorunları daha yüksek bir diyalektik düzleme taşıyarak, sonunda eski sistemin görünümünü tamamen değişikliğe uğrattığını düşünmek daha inandırıcıdır.

Eleştiri zor bir yapıttır ve hak ettiği bütün dikkatleri üzerinde toplamış, bütün etkisini göstermişe benzememektedir. Çünkü, bir kez, çoğul bir okuru hedef alıyor (ortodoks Marksistleri, ortodoks varoluşçuları, hatta Amerikalı sosyologları); ikinci olarak, biçemi, dile getirdiği fikirlerin bütünselliğe doğru dolambaçlı bir biçimde zorlanışını yansıtıyor (Sartre'ın kendisi söylüyor, "her tümce, gerçekten çok uzun, ayraçlarla, iki tırnak arası deyimlerle, 'gibi'lerle, 'madem ki'lerle dolu, çünkü her tümce diyalektik bir hareketin

[3] *Search for a Method*, s. 21.

birliğini temsil ediyor da ondan").[4] Fakat yapıtın önemi en iyi şekilde, belki de, düşünce alanında değil de tarihsel eylem alanında ölçülebilir: *Eleştiri*'nin yayımlanmasından sekiz yıl kadar sonraya rastlayan 1968 Mayıs Olayları, kitabın sonuçlarını tamamen doğruluyor ve tarihsel döneminin en derin eğilimlerinden bazılarının bir ifadesi olarak önemine ve anlamına tanıklık ediyor.

I

Eleştiri ve onun öncesinde *Bir Yöntem Araştırması* adlı kısa yapıt, aynı soruna zıt yönlerden saldırıyor: ilki, bireysel yaşamlarımızın içinde geçtiği ortaklıklar üzerine bir kuram olarak; ikincisiyse, bireysel yaşamdan geriye, tarihin nesnelliğine doğru işleyen, bireysel varoluşları içerden bir yorumlama yöntemi olarak. Dolayısıyla bu küçük kitap, Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'in sonunda kendisi için saptadığı görevi, bir varoluşçu psikanaliz kuramı için bir temel hazırlama görevini yerine getiriyor.

Aynı zamanda, Sartre'ın yapıtı hakkında şimdiye kadar bu denli açık bir biçimde ortaya çıkmamış olan bir şeyi de gözümüze sokuyor. *Yaşamöyküsü* sorunu onun için her zaman can alıcı bir önem taşımıştır ve özbilincin yaşamöyküsel modellerin farkında oluşu, onun yapıtının almış olduğu bütün şekillerde oluşturucu rol oynamıştır. Çünkü onun ilk kahramanı Roquentin'in, geçmişi düzenleme, yeniden düzenleme kaprisli gücü yüzünden garip bir kuruntu içinde olan bir yaşamöyküsü yazarı olması bir rastlantı değildir: "Rollebon, Birinci Paul'ün öldürülmesine katıldı mı, katılmadı mı? Bugünün sorusu bu. Buraya kadar geldim, ama buna karar vermeden ilerleyemiyorum."[5] Çünkü geçmiş, temelde hakkında "karar verilmesi gereken" bir şeydir: Sırf olgudur, süredurumdur, bir *kararla* dışardan oluşturulması gerekir. Daha önceki oyunlarda, özellikle de *Çıkış Yok* ve *Kirli Eller*'de ise geçmişin bu temel belirsizliği, modellerin yeniden düzenlenmesinin bu baş döndürücü olasılığı, *güdülenim* üzerine rahatsız edici bir belirsizlik şeklini alır:

GARCIN: Estelle, korkak mıyım ben?
ESTELLE: Ne bileyim ben, şekerim, senin yerinde olamam ki.

[4] Sartre'la bir görüşme, *Revue d'esthétique*, XIX. Sayı. 3-4 (Kış 1966), 329.
[5] J.P.Sartre, *Bulantı*, Paris 1962, s. 28

Sen kendin karar vermelisin.
GARCIN: Karar veremiyorum.[6]

Fakat bu oyunlarda verilen "çözüm", Roquentin'in tasarısından nefretle vazgeçmesi gibi, tarihyazımının ve onun bilgi isteklerinin reddedilmesidir ("Benim hatam bu. Asla söylememem gereken bir şey söyledim: Tarihin olmadığını söyledim. Bunun üzerine, M. de Rollebon hiç ses çıkarmadan hiçliğe döndü").[7] Oyunlarda, Garcin ya da Hugo'nun yaptıkları şeyi neden yaptıklarına "gerçekten" karar verebilmelerinin tek yolu, geriye kalan yaşamlarının, gelecekteki eylemlerinin, üzerinde karara varılmış olan güdülenimi doğrulayacağı ya da reddedeceği şekilde eyleme devam etmeleridir. Ama geçmişin şimdiki zamanla bu düzeltilmesini[8] ima ettiği şey, geçmiş olayın anlamını kesin şekilde saptayan şeyin, yalnızca tarihçinin varsayımı değil, fakat daha basit olarak zaman içinde *bir başka* somut olay olduğudur. Yaşamöyküsü yazarının modeli, üç boyutlu varoluştan yapılan bir soyutlamadır. Sartre şimdi geçmişteki olayların bir parçasını ona zorla yeni bir şekil vererek değil, onun göreli oranlarını değiştiren yeni olaylar ekleyerek değiştirir. Başka bir deyişle, onunkisi, güdülenme fikrinin öz-çatışma olarak üstü örtülü eleştirisidir.

Önceki bir çalışmamda, Sartre'ın romanlarının nasıl farklı iki tür kesişmeden sonuçlandığını göstermiştim: biri, nesnelerin etkileyiciliğinin, nesnelerin bilinçlilik durumlarını yansıtma tarzının görüngübilimsel* anlamından, öteki ise nispeten geçici olmayan** durakları bir öykü çizgisine şekillendiren melodramatik itkiden.[9] Bununla birlikte, bu yapıtların somut belirlenimlerini tam olarak açıklayabilmek için bir üçüncü kuvvet çizgisinin koyut olarak ileri sürülmesi gerektiği açıkça görülüyor: kesinlikle yaşamöyküsel itkinin kendisidir bu. Çünkü apaçık görünüyor ki, *Özgürlük Yolları*'nda karakter oluşumu (özellikle de onları *Duvar*'ın yaşamöyküsel-uyumlu hazırlık taslaklarıyla yan yana getirdiğimizde), sonunda, ilk oyunların soyut düşünce için koymuş olduğu güdülenme ve yaşamöyküsü sorunlarını, roman pratiği içinde eylemle çözme girişimi oluyor. Orada soyut aklın gerçek üç boyutlu eylemi çö-

[6] J.P.Sartre, *Théâtre*, Paris 1947, s. 171-172.
[7] *Bulantı*, s. 138.
[8] Bkz. özellikle "Mon Passé," *L'Etre et le néant* (Paris, 1948), s. 577-585; aynı zamanda Danto, *Analytical Philosophy of History*, a.g.y. Böl. VIII.
* fenomenolojik (ç.n.)
** atemporal (ç.n.)
[9] Jameson, *Sartre: The Origines of a Style* (New Haven, 1961), s. 189-192.

zümlemede güçsüzlüğü sergilenmişti; burada Sartre, eylemin belirli bir kişilikçe güncel üretimi, çözemleyici düşünceye kapalı kalıyor olsa bile (ve üretim eylemi, onun terminolojisine göre *özgürlük* denen şeydir), yine de böyle bir eylemi imgelem yoluyla *yeniden yaratmanın* mümkün olduğunu gösteriyor. Sartre'ın romanlarında karakter oluşumuna kendine özgü ayırıcı niteliklerini veren de işte budur. Çünkü onun bütün karakterleri gerçekte formüller çevresinde yapılmıştır: *Duvar*'ın klinik karakterleri, yaşlanma ve yaşlı insanlar takıntısıyla Boris, patolojik içebakışıyla Daniel, hatta felsefi bağsızlığıyla ve "yersizliğiyle" Mathieu'nün kendisi. Ama bütün bunlara karşın, yaşamasız figürler değildirler onlar, çünkü formüllerine ya da karakterlerine bir yazgı gibi teslim olmazlar ve katlanmazlar da, her an onu yeniden icat ederler. "İlk seçim" kuramı, bizim özgürlüğümüz içinde her an durmadan yenilediğimiz ve zenginleştirdiğimiz bu karakter birliği için entelektüel bir gerekçedir. Bu tür karakterler aldatıcı bir biçimde gerçekçidir, onlarda ne gördüğümüze gelince, sanırım, onların işlenme süreci olduğu kadar karakterlerin aldığı en son nesnel biçimlerdir. Bir *bahisin* sonucu gibidirler: Sartre bu bahiste, en hastalıklı durumların, içerden, yeniden yaratılışına tanık olmamızı önerir bize, kendi yaratma eylemiyle, bu karakterlerin gerçekten de özgür seçimin ve kendi kendini bulmanın sonucu olduklarını sergiler. Başka bir yerde çözümlenmiş ve Baudelaire'in, Genêt'nin ve Flaubert'in varoluşçu psikanalizleri gibi modeller yoluyla kuramsal olarak sergilenmiş olan yaşamöyküsü sorunları, burada bir tür yaşamöyküsel-anlatı pratiği ile halledilir.

Bu anlamda oyun biçimi hep daha eleştireldir. Romanda, her şey –çevre, karakterler, düşünceler, eylemler, duygular – hiçlikten yaratılmak zorundadır. Fakat oyun biçiminde, belli birtakım şeyler daha başlangıçta verilir: Oyuncuların fiziksel varlığı içinde karşımızda durdukları için başlangıçta tanıtlanmak zorunluluğu olmayan karakterlerin varlığı; perdenin kalkışından önce gelen, ya da sahnede sunulan eylem *üzerine* dramatik diyalogun tersine, bir gerçek eylem yeri olan sahne arkasında devam eden durumun varlığı. Yani oyunda karakter, salondaki seyircilerle *birlikte*, bir anlamda kendi geçmişinin, kendi eylemlerinin bir seyircisidir: anlamak ve birbirine bağlamak çabası içinde, o geçmişe, o eylemlere onunla birlikte eğiliriz.

Böylece, daha ileri dönemdeki Sartre'da, özellikle de *Şeytan ve Yüce Tanrı* ile *Altona Mahpusları*'nda oyun, gözlerimizin önünde

oynanan bir psikanaliz biçimini alır. Goetz'in, Frantz'ın temel sorunu kendi geçmişlerini yorumlamak, her şeyden önce ilk seçimlerinin ne olduğunu tam olarak anlamaktır; böyle bir yorumlamanın analitik aracı ise yalnızca Husserl'in yönelmişliğidir*. Çünkü bir eylemin anlamını içebakışla belirlemeye çalışmak boşuna ise, bu son oyunlarda, ne yapılmışsa, söz konusu eylemin nesnel sonuçları ne olmuşsa, bunların bir anlamda oyuncunun kendisinin istediyle ya da isteğiyle yapılmış olduğu varsayımıyla, tersine bir yol izleriz. Örneğin, Goetz'in yumuşaklığı, azizlik oyunu ve Ütopyacı öğretisi, sonunda bir felaketle ve bütün dünyada iç savaşla sonuçlanıyorsa, o zaman anlaşılmaz bir biçimde, Goetz'in bunu böyle istediği şeklinde bir sonuç çıkartılması gerekecektir. Topraklarını hibe etmesi, onu kendilerinden biri saymayan, çevresindeki toprak sahibi soyluları ortadan kaldırmanın bir yoludur; kendi köylülerine karşı cömertliği, onların kendisine duydukları içgüdüsel kuşkudan öç almanın bir yoludur.

Bu psikanalitik yapı, *Altona Mahpusları*'nda genişler ve *Bir Yöntem Araştırması*'na bir çekirdek oluşturacak bütün sorunların göz önüne serileceği noktaya kadar gelişir. Çünkü burada öteki mümkün güdüler arasındaki seçim, farklı iki açıklayıcı sistemin, birbirinden tamamen farklı iki davranış modelinin arasında bir birlikte varoluş olarak açığa çıkmış durumdadır. Savaş süresince Frantz'ın işlediği kötülükler her iki şekilde de anlaşılabilir. Psikolojik olarak, kendisi olma fırsatını onun elinden almış olan güçlü bir babanın oğlu olarak, bunlar, düzeltilmesi kesinlikle imkânsız eylem yoluyla, babasının serveti ve etkisiyle örtbas edilemeyecek işler yoluyla kendini kanıtlama girişimidir . Ama sosyo-ekonomik düzlemde Frantz, bir sanayi imparatorluğunun, artık bir başkana gereksinme duymayan bir yönetim yapısını göğüsleyebilecek akıl çağına erişmiş veliahtı olarak görülebilir. Dolayısıyla, sertliği, hem ekonomik imparatorluğun yapısında var olan emperyalist eğilimleri dile getirir, hem de bu ekonomik imparatorluğun yıkılışını amaçlar.

Bu yüzden, Sartre'ın düşüncesinin bu döneminde herhangi bir "uzlaşma" sorunu varsa bile bu daha çok Marksizm ile *Freudçuluk* arasında, *Mahpuslar*'da bir ve aynı olduğu ortaya çıkmış olan, davranışın sıra ile içine sokulabileceği iki kod ya da dil arasında bir uzlaşma şeklini alır. Oyun da, varoluşsal ânın öteki ikisiyle ilişkisi yönünden öğreticidir; sonunda, bu ilişkinin, durumun

* intentionality (ç.n.)

kendisinin olanaksızlığının, tarihin kapalı ve kesin karakteri ile bireylerin güçsüzlüğünün bir özelliği olduğu ortaya çıkar. Çünkü bu felçte yalnızca cogito* kalır geriye: Frantz'ın bedensel ölümünden sonra da yaşamaya devam eden, onun kendi varlığının umarsız olumsuzlaması: bomboş bir sahnede bir teyp kayıt cihazından gelen ve insani özgürlüğün evrensel olumsuzlamasındaki o tek olanağı, o tek güveni tekrarlayan bir ses: "O tribunal de la nuit, toi qui fut, qui seras, qui es, j'ai été! j'ai été!"**

Karakteristik olarak, *Altona Mahpusları*'nda ima edilen, Marksist ve Freudçu modeller arasındaki çözüm, basit bir denklem, olmak eyleminin ileri sürülüşü[10], iki boyutun resmi kararla özdeşliği şeklini almıştır. Bununla birlikte, *Bir Yöntem Araştırması*'nda Sartre, sorunu gelişiminin mantıksal olarak daha önceki bir anında ele alır. Çünkü iki farklı dizge ya da model veya görüngüler serisi arasındaki ilişki, her iki dizge de kendi başına gerçekten var oluncaya kadar bir çıkış noktası görevini göremez. Böylece Valéry'yi bir küçük burjuva olarak gören (ortaya bir küçük burjuva psikolojisi çözümlemesi koyarak süren ve Valéry'nin nasıl bu tür bir zihniyetin bir belirtisi olarak görülebileceği sonucuna varan) vülger Marksist çözümleme, gerçekte kılık değiştirmiş bir idealizm olduğundan, kabul edilemez. Valéry'nin somut yapıtı, böyle bir çözümlemede, soyut bir fikre birleştirilmekte ve ona dönüştürülmektedir. Yani, küçük burjuva kavramına, gerçekte bu düşünce tarzının çağdaşı olan Alman *Geisttesgeschichte*'sindeki herhangi bir şey kadar Platoncu ve hiç eskimeyen bir kavramla. Valéry'yi *gerçek* küçük burjuvaziyle, belli bir tarihsel dönemde onun belirli bir biçimiyle ilişkilendirmek, sorunları çözmek şöyle dursun, daha çok sorun çıkarır ortaya, çünkü Valéry'ninki gibi bir yığın bireysel somut varoluşla anlamlı bir biçimde uğraşmaksızın, önce o toplumsal sınıfı tanıyamazdık, ilk önce çözülmesi gereken sorun da budur.

Bu yüzden Sartre'ın "yöntem"i burada bu idealist sahte Marksizmin bir düzeltilmesi şeklini alır; ve bana öyle geliyor ki, bu düzeltme temel üç ana şekle dönüşür. Önce, bir varoluşla soyut bir fikir arasında basit entelektüel denkleme karşı çıkarken, o entelektüel bağın yerine gerçekten canlı bir bağ koymaya çalışır. Ya-

* Cogito:Cogitare fiilinin 1.tekil kişi çekimi: "düşünüyorum"; insanın varlığını düşünerek gösterebildiğini söyleyen felsefi ilke: öz'ün ya da ego'nun entelektüel süreçleri (ç.n.).

** "Ey gecenin yargıcı, sen ki ne idin, ne olacaksın, nesin, ben o idim, o idim!" (ç.n.).

10 *Sartre, The Origins of a style*, s. 141-142.

ni, Sartre için, *dolayım** sorunu, aynı zamanda karakter oluşumu, toplumsal etki, sınıf ve toplumun gerçekten canlı yaşantısı sorunudur. İkincisi, bu sorunun zamanla eskimeyen bir yanı olmadığını, toplumsal ve bireysel yaşamda boyuna üst üste binmelerle, zaman aralarıyla, aynı anda bir yığın farklı zaman çizemleriyle karşı karşıya geldiğimizi göstererek, bu sorunu yeniden tarihe daldırmaya çalışır. Son olarak da, fikir ve insan varoluşu arasındaki ilişkinin yerine (sahte Marksizm'de tamamen mantıksal bir ilişki haline gelmiştir bu: fikir evrenseldir, insan onun ayrıntısı, parçasıdır) devingen bir ilişki koyar: yani, tasarı olarak varoluşun ve geçmiş tarafından belirlenmekten çok geleceğe doğru tasarlanmış bir rolün özgürce bulunması olarak sınıf ilişkisi ve yakınlığının bağlantısı.

İlk noktaya dönecek olursak, Sartre'a göre Marksistler Freud'a gereksinim duymamışlardır, çünkü erişkin kişiliğin oluşumunda (bütün o ideolojik ve sınıf yakınlıklarıyla birlikte) çocukluğun önemini her zaman ihmal etmişlerdir. Oysa bu kesinlikle, nesnesi çocukluk ve aile yaşantısı olan Freudçuluğun alanıdır. (Marksistler, bu çalışma alanını ihmal etmekle Marx'ın, on yedi yaşındayken yazmış olduğu bir tümcede ima ettiği şeyi de gözden kaçırmışlardır: "Toplumsal ilişkilerimiz, bir dereceye kadar, bizim onları belirleyecek durumda olmamızdan önce başlamıştır."[11])

Açıkçası, çocuğun toplumsal bağıntılarını ve sınıf değerlerini öğrenişi, aile dolayımıyla olması gerekir; fakat burada bile sorun ilk bakışta görünebileceğinden daha karmaşıktır. Çünkü biz kendi içimizde babanın değerlerini (sansürcü şeklinde) tekrarlamakla kalmayız, çünkü gerçekte bu değerlerin kendi başlarına ne demek olduklarını bilmeyiz; çocuk, bir tür dev ve tehdit edici gölge olarak kocaman görünen babayı gözünde devamlı büyütür. Ayrıca, bu tür çözümleme genellikle anneyi göz ardı eder, ve ailenin nasıl gerçekte, nadiren birbiriyle özdeş, toplumsal ve niteliksel yönden birbirinden farklı, ana ve baba denilen iki çevre üzerine kurulu bir yapı olduğunun farkına varamaz. Çocuk işte bu iki bütün karakter seçeneği arasında bir ölçüde özgürlükten yararlanır; çünkü onun kendi kişiliğinin oluşumu kesinlikle bu birbirinin değişkeni olan özellikler arasında yapacağı bir seçimin sonucudur (ya da, çocuğun bunlardan birine başkaldırabilmesi ve onu zıttına çevirebilmesi anlamında, bunların zıtları, bunların kesin olumsuzlamaları arasında yapacağı bir seçimden, ki bu da aynı kapıya çıkar). Böylece

* mediation (ç.n.)

11 H.P.Adams'ın *Karl Marx in His Early Writings* adlı yapıtında alıntı, New York 1965, s. 14.

bu Sartre'cı modelde var olan zorunluluğun rolü (Simone de Beauvoir'ın kendi çocukluğunu anlatırken, edebiyat ve felsefe tutkuları da içinde, kendi karakterinin, iffetlilik taslayan sofu bir anne ile sanatlara eğilimli amatör ruhlu bir baba arasındaki çatışma sonucu nasıl ortaya çıktığını göstermişti) genetik kalıtım modeline benzeştirme yoluyla anlaşılabilir. Yeni organizma, kendi özel kalıbını geliştirebileceği iki tam gen ve kromozom takımına sahiptir; karakteristik olarak, bu zorunluluk, belirlenimcilik değildir, daha çok, içinde özgür seçimlerin yapıldığı sistemde aslında var olan dış sınırdır. Çocuk kendi kapalı dünyasında, aile durumunda herhangi bir özel insani öğenin, özelliğin ya da yaşantının eksik olduğunu bilemez, çünkü onun içindedir ve çünkü bütün bildiği o kadardır.

Sartre'ın Flaubert üzerine yazdığı son bölümler bu sürecin hiç eksiksiz bir tanımını sunuyor bize. Burada son dönem Flaubert'in sanata bir dinmiş gibi bağlılığının, aristokrat kökenli bir annenin dinsel bağlılığı ile topraktan ancak bir kuşak boyu uzaklaşmış orta sınıftan bir babanın çözümsel kuşkuculuğu arasındaki bir bireşim olduğu kanıtlanmaktadır. Onun durumunda, ikinci oğul aynı zamanda bir tür toplumsal felç olan daha kişisel bir çözüme itilsin diye, kendisi doktor olmak yoluyla babayla oğul arasındaki herhangi bir mutlak özdeşlik olasılığını herkesten önce kendine ayıran bir ağabeyin olması bu zıtlığı daha da karmaşıklaştırmaktadır. Flaubert'de gördüğümüz çelişkili karakter özellikleri buradan gelmektedir. Babasından ve ondan da öte on sekizinci yüzyıl Aydınlanmacılığından gelen çözümsel kuşkuculuk; hem babasından hem de bir tür sınıfsız bir ucube olarak kendinden nefret olarak kendi sınıfından nefret; annenin sofuluğundan gelen sanat mistisizmi; (özellikle Madame Bovary'nin yaratılışında ortaya çıktığı gibi-"Madame Bovary, c'est moi!")* toplumsal edilgenlik ve eylem yeteneksizliği olarak kadın özelliği; dışardan göründüğü şekliyle kendi sınıfı (yani, kendisi) olduğunu hayal ettiği şeyin içleştirilmesi olarak kabalık ve görgüsüzlük ("le Garçon"). Bu çelişkiler, Flaubert'in bir çocuk olarak aile durumunda –psikolojik türden sorunların aldatıcı görünümü altında– yüz yüze geldiği sınıf çatışması sorunlarına bir çözüm bulma işlemi olan tümel bir hareketin duraklarıdır. (Psikolojinin, sınıf gerçekliğine bu kesin dönüştürülüşüne *Critique*'te yeniden rastlayacağız, ama orada başka bir yönden gösterilmiş olacak; temelde sınıf çatışmaları olan şeyler, sonunda bireysel varlığın psikolojik boyutuna nasıl indirgeniyor.)

* "Madam Bovary, benim!" (ç.n.).

Sartre'cı ikinci ilkenin varlığını, yani bu buluşun geçici bir süreç olduğunun tanınmasını, ya da başka bir terminolojiyle söylersek, temelde belirli zamanı olmayan ya da eşzamanlı sözde-Marksizm modelinin tekrar gerçek artzamanlılığın kendisi içine alınışını daha o zamandan bu tanımlama içinde hissedebiliriz. Açıkça, çocuk son yılın toplumsal çatışmaları içine yaşamsal olarak çekilmiştir; şimdiki zaman içinde kendini seçip ayırması daha önceki kuşağın, yani anababasının kuşaklarının gerçeklikleri temelinde olur. Gerçekten de, bazı durumlarda kurumsal geri kalma daha da çarpıcıdır, ve bunun Sartre'ın bir çocuk olarak (*Sözcükler*'de anlattığı) kendi yaşantısından daha iyi bir betimlemesi yoktur. Babasını yitirdikten sonra, aslında bir yetke figürü olarak değil bir kız kardeş gözüyle baktığı genç ve zayıf bir annenin yanında, temel değerleri, özellikleri ve ideolojisi 1840'larda oluşmuş olan bir büyükbabanın dünyasında büyümüş bir çocuktur bu. Denebilirse, Sartre'ın, sahte sorunları olan tüm bir kuşağı atlayıp 1890 ve 1900'ün gerçekliklerine karşı hâlâ savaşan çağdaşlarından tamamen farklı bir tarzda tepki gösterebildiği kendi yazınsal üretiminin göreli farklı yapısı buradan gelmektedir.

Kültürel düzeyde, bu görüngü Sartre'ın *perimated* göstergeler dediği şey biçimini alır: Yani, ilerde *Critique*'te kullanılacak terimlerle söylersek, içlerinde bir tür kendilerine özgü karşıt-ereklilik* taşıyan, ve kendi düşüncelerimizi ve çalışmalarımızı, baştaki niyetimizi maddenin bu direnişi ve önceki tarihiyle yolundan saptıracak derecede yabancılaştıran, kullandığımız dilin ve fikirlerin süredurumu şeklini alır.

Bana öyle geliyor ki, bütün bunların altında yatan şey, varoluşsal bir olgu üzerinde, tarihte bireysel yaşam kuşakları arasındaki mutlak kopma olgusu üzerinde ısrardır. Bu anlamda da, sözde-Marxism gerçekten de idealist karakterdedir, çünkü tarihi bir tür süreklilik olarak görmekte ısrar etmektedir, oysa (her zaman yenilenen, sonlu, bireysel yaşam dalgalarından oluşan) tarihteki tek süreklilik, tarihçinin kafasının içindeki, yüzyılları izlerken düşündüğü sürekliliktir. (Bundan şu sonuç ortaya çıkıyor; tarihteki tek gerçek süreklilik, ölen kuşaklardan çok, onlardan sonra yaşamını sürdüren maddi nesnelerden ve endüstri ağacından gelmek zorundadır –fakat bu bir kez daha *Critique*'in konusunu öncelemek demektir.)

Son olarak, yeni yaşamöyküsel modelin, eylemin, söz konu-

* counter-finality (ç.n.)

su eylem yoluyla "kendini ortaya koyan" daha büyük bir varlığın (sınıf gibi) *sonucu* olarak değil, fakat daha çok, temelde bir *tasarı* olarak, geleceğe yönelmiş özgür bir yaratım olarak anlaşılmasını sağlaması gerekliliği, yukarda ele alınmış ilkelerin her ikisinde de üstü örtük olarak vardır. Sartre'ın bu çözümleme ilkesiyle ilgili verdiği örnek, Fransız Devrimi sırasında Jirondenlerin savaş politikasının anlamıyla ilgili, Daniel Guérine'in *La Lutte des classes sous la prèmiere république*'te aynı konuyu ele alışını eleştirirken verdiği örnektir.

Guérin'e göre Jirondenler Bordeaux'daki tecimsel çıkarları temsil etmektedir, Avusturya ve Prusya'ya savaş ilanlarıysa, ticari üstünlük için İngiltere'yle yeni bir ekonomik savaşımda ilk adımdır. Sartre'a göre, böyle bir çözümleme tamamen politik "dizi"nin (yani parlamento olayları, konuşmalar, hareket planı, taktikler, söylevcilerin kişilikleri, Jirondenlerin kendi içlerindeki üstünlük savaşımı..vb) özerkliğini çok çabuk yok eder. Bu görüngüler, hiç kuşkusuz, daha eski türde tamamen politik tarihi kayıtlarda bulunduğu düşünülebileceği için, ekonomik görüngülerden gerçekten ayrı değildir. Fakat kendi başlarına bir tür yarı özerkliğe, bir tür doğal tutarlılığa sahiptirler, Guérin'se politik olanı dolayımsız ekonomik güdülenime *indirgeme* ve onu tarihin bir tür ikincil olgusu* olarak göz ardı etme çabasıyla bunu ihmal eder. (Burada Sartre temelde hâlâ Engels'in son bölümde tartışacağımız ünlü bir mektubundaki düşüncesini izlemektedir.)[12]

Fakat bu karşı çıkmanın bir başka yanı daha vardır, çünkü Guérin'in çözümlemesi, şematik Marksizm'in öznelin yerine nesneli koyma, niyeti nesnel sonuçlar terimleriyle yeniden yorumlama eğiliminin bir örneğidir (Stalinci klasik "nesnel hain" kavramı da buradan gelir: dünyanın en iyi niyetli insanı, sonunda hıyanet eylemlerine ya da toplumsal bakımdan zararlı eylemlere dönüşen bir suçu işler). Jirondenler, *o anda*, İngiltere'nin savaşa gireceğini (daha sonra, tabii, ekonomik karakterde bir savaş oldu bu) bilemezdi; erken bir tarihte onlara bu güdüyü atfetmekse, onların nasıl akıl yürüttüklerini, o özel somut eylemlerin nihai değerlerinin kesinlikle ne olduğunu keşfetmemizi önler. Şans eseri olarak, biraz önce *Şeytan ve Yüce Tanrı*'yı çözümlememizde, Sartre'ın nesnel sonuçlardan ortaya çıkan bu kanıtı, Goetz'inki gibi bireysel, nispeten psikolojik davranışın yorumunda kullanmada hiç

* Epiphenomenon (ç.n.)

[12] Engels'ten Conrad Schmidt'e, 27 Ekim 1890 (Basic Writings, der. Feuer, s. 400-407).

de isteksiz olmadığını görmüştük; siz ne yapıyorsanız o'sunuz, en sonunda olan şeyi gerçekten istemiş olmanız gerekir. Böylece, bireysel yaşantı alanında yönelmişlik öğretisini psikolojiye, öznelliğe ve öznel niyet öğretisine karşı kullanmış olan Sartre, burada, tarihi yapanların düşüncelerini ve sözlerini itibari kıymet olarak alan daha eski moda bir tarih yazma okuluna dönmüş görünüyor. Durumun böyle olmadığını kısaca göreceğiz; fakat (kendi varoluşsal durumlarının sınırları gözden geçirildiğinde) Jirondenlerin bu açık aklanmaları, *Critique*'in sonuna gelinceye kadar uygun perspektifi içine gerçekten yerleştirilmiş olmayacaktır.

Tam bu noktada, Sartre'ın bize sunduğu yorumlayıcı yöntemle ortodoks Marksizmin uyguladığı yöntem arasında olabildiğince kesin bir ayrım yapmak yararlı olacaktır. Gerçekten de, onun yöntemi, eylemle onun işlevsel ekonomik anlamı arasına tam bir dolayımlar ve yarı özerk diziler grubu sokarken, niyete ve usçu çözümlemeye dayalı eski tarihyazımını yenileme eğilimi gösterir. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki bir ayrıma varır bu girişim. Çünkü Sartre'ın önerdiği canlı yaşantıya bağlılık, Brissot'nun, Vergniaud'nun Guadet'nin bilinçli düşünce ve yaşantılarının, Marksist tarihyazımının nesnesi olan "bilinçdışı" ekonomik güdülenme üzerindeki üstünlüğüne gelir dayanır.

Bütün bunlar, Sartre'a göre, ortodoks Marksizmin tarihin ve yaşantının bir *indirgemesini* yaptığı gözlemlenerek daha basit bir şekilde söylenebilir. Doğru olmasına karşın, kanıt üzerine biraz önyargılı olmaya götürür bizi. Çünkü her türlü anlamanın, her türlü soyut düşüncenin bir anlamda indirgeyici olduğu ileri sürülebilir. Gerçekten de, *soyutlama* sürecinin kendisi, özünde bir indirgemedir, bu yolla gerçekliğin kendisinin dört boyutlu yoğunluğunun yerine, basitleştirilmiş modelleri, şematik soyut düşünceleri koyar ve böylece kaçınılmaz bir biçimde, gerçekliği ve yaşantıyı bozmuş oluruz. Öte yandan, gerçekliği, bu tür indirgemeden başka hangi yoldan nasıl anlayabileceğimizi ya da onunla nasıl ilgileneceğimizi görmek de güçtür.

Varoluşçuluk, kökeninde bu soyutlama sürecine bir tepki olduğuna göre, onun bir önceki durak olarak ona dayandığını da görmemiz gerekir. Önce, soyutlama sürecinde terk etmedikçe, şeylere bir dönüş, canlı yaşantıya bir dönüş olanaklı değildir.

Böyle bir indirgemeye yapılacak varoluşsal eleştirinin, ilk saldırıyı nedensellik kavramına yönelteceği ileri sürülecektir, ama

bunun böyle olduğunu gerçekten de sanmıyorum. Aslında, nedensellik, indirgemenin kendisinin içi boş biçimidir, ya da isterseniz şöyle diyelim, Jirondenlerin psikolojik, hikâyeye dayanan, parlamenter gerçekliğinin yerine basitleştirilmiş ekonomik ve ticari modeli koyan zihinsel işlemin bahanesidir. Bunun böyle olduğu, Sartre'ın polemiğinin ister Marksizme ister yapısalcılığa farksız bir biçimde yöneltilmiş olmasından da anlaşılabilir, çünkü yapısalcılık, burada söz konusu edilen ortodoks Marksizm kadar indirgemeci bir düşünce tarzıdır. Ancak, yapısalcılık, ekonomik güdülenim ya da belirlenim gibi Marksist terminolojinin yerine *gösterge* kavramını koyar. Bunda baştaki yüzeysel görüngü, daha derinde yatan bir gösterilen (*signifié*) yerini tutan ya da onu temsil eden bir gösterendir (*signifiant*); anlama süreci, kesinlikle birinin ötekine çevrilmesi ya da indirgemesidir. (Gerçekten de, hem Marksizmde hem de yapısalcılıktaki indirgeme sürecinin bu temel benzerliği ikincisinin birincisini, kendinin bir uyarlaması* olarak nasıl özümlemiş olduğunu açıklar bize.)

Guérin'in kitabına dönersek, bana öyle geliyor ki, böyle bir indirgemeci düşüncenin tarihten çıkardığı anlamı, sosyo-ekonomik model bir yorumlama klavuzu olarak alındığında, bir yığın veri ve ayrıntının nasıl yerli yerine oturduğunu gören okuyucu etki altında kalmaktan başka bir şey yapamaz. Gerçekten de, bizim tarihi *anlama* derken kastettiğimiz şey, kesinlikle, işte bu olayların yerli yerine oturması duygusudur; tarihin bir *anlamı* vardır savıyla kastedilen şey, kesinlikle, işte bu birbirinden en farklı olguların bir model çevresinde düzene girdiği duygusudur. Dolayısıyla bu indirgemeci düşünce modelinin, terimi daha önce kullandığımız anlamda, zamanla bir tip retorik figür ya da biçim olarak "tarihsel eğretileme" diye düşünülmesini önermek isterdim. Böylece epistemolojik tartışmalardan kaçınmış ve aklı gerçeklikle yüzyüze getiren ve ilgilendiren zaman sürecinin kendisinin altı çizilmiş olurdu.

Geriye Sartre'ın indirgemeci figürün karşısına çıkardığı bu tamamen farklı tarihsel ya da retoriksel figürün yapısını belirlemek kalıyor. Bir başka yerde,[13] Sartre'ın bütün yapıtlarında soyutlamaya ancak, temelde bir romancı görüşü olan şeye ayrıştırılmak üzere başvurulduğuna değinmiştim; sanıyorum ki burada işlemekte olan süreç de temelde bu. Amaç, Jirondenleri (yukarda anlatılan indirgemeci anlamda) "anlamak" değil sadece; ama bir kez

* version (ç.n.)

13 Sartre: *The Origins of a Style*, s. 147-156.

anlaşıldıktan sonra onu, temelde Jirondenlerin gerçek durumunu somut bir yeniden yaşantılama, düşüncelerini ve eylemlerini bir tarihi roman yazarı için alabilecekleri biçim içinde yeniden canlandırma yolu olarak kullanmaktır. Aslında, Sartre'ın (Marc Bloch'tan sonra) "ilerleyici-gerileyici yöntem" dediği şeyin anlamı da budur. Şimdiki zamandan geriye, geçmiş eylemlerin işlendikleri anda anlamları ve değerleri olan şeye doğru çözümlemeci olarak gittikten sonra, onları düşüncede, başlangıçtaki zenginliklerini ve karmaşalarını bozmayacak şekilde sentetik olarak yeniden yaratmak. Dini inançları (ve genel olarak ideolojik görüngüleri) anlamaktan söz ederken, "gerçekte, dini gizemlerin seküler özünü çözümleme yoluyla bulmak, tersine, onların yüceltilmiş biçimlerini yürürlükte olan gerçek koşullardan çıkarmaktan çok daha kolaydır. Bu sonuncusu, biricik maddeci ve dolayısıyla bilimsel yöntemdir"[14] diyen Marx'ın yöntemi de buydu. Yani Sartre'ın kuramı, yaratısının seyrini de özetlemektedir; hayali eylemin, kendisinden önce gelen soyut çözümleme sürecini gerçekleştirmesi, tamamlaması ve bir yolunu bulup doğrulaması istenmektedir.

Soyutlama ve hayal etme gibi tarihsel ya da retoriksel iki biçim arasındaki farklılıkları, her birinin dolaylı olarak gösterdiği, çeşitli görüngü dizileri ya da belli bir tarihsel olayı meydana getiren çeşitli veri düzeyleri (psikolojik, söylevsel, politik, ekonomik, coğrafi..vb) arasındaki ilişkiyi tanımlayarak öne çıkarabiliriz.[15] İndirgemeci modeli göstergeler terimleriyle tanımlayabiliriz; bunda çeşitli diziler, birine karşı, gösterenin gösterene olduğu durumdadır, göstergebilimin temel belirlemesi sürmektedir. Yani, gösterenle gösterilen arasındaki ilişki, *başına buyruk* bir ilişkidir (bu da, daha önce görmüştük, bir bilinçdışı varsayımı gibi bir şeye varır). Dolayısıyla, böyle bir modelin karşılaştığı temel sorun ya da görev, gösterilenler olarak daha yüzeysel öteki gösterenlere karşılık olabilen bir sonul açıklama dizisinin seçimidir; tabii, bu sonul dizi Marksizmde sosyo-ekonomik dizidir, ya da üretim tarzının biçimidir; yapısalcılar içinse dilin kendisidir.

Tersine, Sartre'ın yorumlama tarzında çeşitli diziler arasındaki ilişki, *simgesel* olarak tanımlanmak zorundadır; bu da, ilişkilerinin kesinlikle başına buyruk *olmadığını*, her dizinin bir şekilde

[14] Karl Korsch'un alıntısı, *Karl Marx*, New York 1963, s. 176.

[15] Bu tür seriler ya da "etkenler" arasındaki ilişkinin klasik bir çözümlemesi için, ve genellikle "dolayımlar" kavramının bir açıklaması için bkz. Antonio Labriola, *Essays on the Materialistic Conception of History*, New York 1966, Böl. VI. Labriola'nın kitabı Marksizm'e kapsamlı girişlerin hâlâ en iyilerinden biridir.

bütün ötekileri yansıttığını ve içerdiğini söylemek demektir. Örneğin, Baudelaire'in yürüyüş tarzı, sonuçta (uygun biçimde çözümlenirse) onun ruh halini, sosyo-ekonomik ideolojisini, ve şiirsel duyarlığını içinde taşır. Böylece Genêt'nin biçemi onun tüm yaşam deneyimini özetler; diyelim yapışkanlığa (*viscosité*) karşı katkısız bir dokunma tepkisi, varlığın kendisinin başlangıçtaki bir seçiminin doğal bir simgesidir. Tabii, daha önceleri Sartre, temel dizinin, sonul gösterilenin varlıkla ilişki olduğunu ileri sürüyordu. Ama şimdi açıkça ortada, bugünkü düşüncesinde, ekonomik olanın önceliğini kabul ederken bile, bu özel model herhangi bir tikel dizinin bir başkası üzerinde üstünlüğünü istememektedir, çünkü hepsi, teker teker alındığında, birbiri içinde örtük olarak vardır.[16]

Bu modelin doğasında var olan gerçek kuramsal sorunlar başka yerde yatmaktadır. Bir *gösterge* kavramının, ya da bir bilinçdışı varsayımının çekiciliği, kesinlikle, başka bir şeyin, oransız ve ölçülemeyen bir şeyin, bilincin kendisinin doğrudan verisinin yerine geçmesine izin veriş tarzından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, şimdi Sartre'ın modeli, tarihin oyuncularının ne yaptıklarının ve bunu neden yaptıklarının herhangi bir şekilde bilincinde olduğunu ima etmektedir; yalnızca bu ise, tarihin kişiler dışı olduğu, tarih sürecine katılan bütün türlerin yabancılaşmaları, tek oyuncunun göreli önemsizliği hakkındaki duygumuza hak verir görünmemektedir.

Sartre daha önce de böyle bir ikilemle karşılaşmıştı; Freudçu bilinçdışı modeline (göstergebilim terimleriyle kolayca yeniden yorumlanabilecek bir başka indirgemeci model) saldırırken, onun yerine, usçu bilincin ötesinde zihnin boyutları üzerine canlı yaşantımıza hak verecek bir başka şey koymak zorunda bulmuştu kendini –diğer bir deyişle, kabul edilemez bir bilinçdışı varsayımını ortadan kaldırırken Freud'un buluşlarının doğruluğunu korumak olacaktı bu. Bu ikileme getirdiği çözüm kötü inan (*mauvaise foi*) kuramı biçimini aldı; bununla, insanın tematik olmayan, özbilinçli olmayan bir düzeyde eylemlerindeki niyetin farkında olup da, aynı zamanda bu niyeti, sözcüğün her günkü anlamıyla, tematik ya da "bilinçli" olarak nasıl *bilemeyeceğini* gösterdi. *Mauvaise foi*, hoş olmayan söz konusu olguların olmadığına kendimizi inandır-

[16] Bütünüyle yeni bir tip mantık da vardır bunun içinde. Evrenselin özelle ilişkisinin durağan modelinin yerini, her özelin kendi içinde ve kendi tarzında söz konusu evrenselin bütünlüğünü simgesel olarak gerçekleştirdiği bir model alnuştır. *Critique*'te böyle bir kuramın belirtileri için bkz., dil üzerine, s. 180-182; tipik somut bir örnek için, bkz. grubun sınıfla ilişkisi üzerine, s. 644.

mak için tasarlanmış bir kendini-aldatma girişimidir, ama aynı zamanda kendimizi buna inandırmaya çalıştığımızın da belli belirsiz farkındayızdır. Biz onu varlık halinde tutmaya çalıştıkça her an biraz daha karmaşık hale gelen bir kendini-kandırma yoludur, ve bir şeyler düşünmemizi (neden sakınacağımızı bilmek için düşünmek zorundayızdır o şeyi) önlemek gibi umutsuz ve zıt bir çabayla pekâlâ simgelenebilir. Böylece *mauvaise foi* kavramı, belli bir eylemin, kendi temel niyetinin ya da bilinçli ereğinin farkındalığını hem içeriyor hem içermiyor gibi görülebildiği bir yol sağlar.

Sartre'ın, *Bir Yöntem Araştırması*'nda, indirgemeci bir yorum modeli yerine bir simge koymak istediğinde (adını vermeksizin) işte bu kavrama başvurur. Bununla birlikte, bu arada hayal ürünü üzerinde, gerçekleşememe* üzerine tam bir düşünüşle zenginleşmiş[17] ve Marx'ın bazı gözlemleriyle uyumsuz olmayan bir biçim almıştır:

"Tabii birileri bize Brissot'nun izleyicilerinin açığa vurulan amaçlarının bir maske olduğunu, bu burjuva devrimcilerinin kendilerini şanlı şerefli Romalılar olarak düşündüklerini ve öyle gösterdiklerini, yaptıklarını gerçekten tanımlayan şeyinse nesnel sonuç olduğunu söyleyecektir. Ama dikkatli olmalıyız. Marx'ın başlangıçtaki düşüncesi, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire*'nde gördüğümüz gibi, niyetin ve sonucun zor bir bireşimine girişir; o düşüncenin çağçıl kullanımı yüzeysel ve aldatıcıdır. Marksist eğretilemeyi son uçlarına kadar götürürsek, aslında, yeni bir insani eylem fikrine varırız. Hamlet'i oynayan ve rolüne kendini kaptırmış bir oyuncu düşünün. Duvar halısının arkasında gizlenmiş olan Polonius'u öldürmek için annesinin odasında bir uçtan bir uca yürür. Fakat *onun gerçekte yaptığı şey* değildir bu. Seyirci önünde sahnede bir uçtan öbürüne yürüyor, "avlu"dan "bahçe"ye geçiyorsa, bunu, yaşamını kazanmak, ününe ün katmak için yapıyordur, onun toplumdaki konumunu bu gerçek hareket belirler. Fakat bu *gerçek* sonuçların şu ya da bu şekilde onun hayali eyleminde var olduğu yadsınamaz. Hayali prensin bir tür dolaylı ve yansımış (refracted) tarzda oyuncunun gerçek hareketini dile getirdiği de, *kendisini Hamlet sayma* tarzının aynı zamanda *kendisini* bir oyuncu olarak bilme tarzı olduğu da yadsınamaz. Bizim 1789'un Romalılarına dönersek, kendilerini Cato olarak *adlandırma* tarzı kendilerini *bur-*

* irrealization (ç.n.)

17 Bkz. Benim *Modern French Criticism* adlı kitabımdaki "Jean-Paul Sartre'ın Yazın Eleştirisinde Üç Yöntem" adlı yazı, der. John K. Simon (Chicago, yakında çıkacak).

juvalaştırma tarzıdır: Tarihi keşfeden, ve onu durdurmak isteyen, evrensel olduğunu ileri süren, ve üyelerinin mağrur bireyciliğini bir yarışma ekonomisi üzerine kuran bir sınıfın üyeleri yani– kısacası, klasik bir kültürün kalıtçıları. Her şey buradadır. Kendini Romalı ilan etmekle Devrimi *durdurmayı* istemek, bir ve aynı şeydir. Daha doğrusu, kendini Brutus ya da Cato yerine ne kadar iyi koyabilirse, Devrimi durdurmayı o kadar iyi becerecektir. Tek başına bile anlaşılmaz olan bu düşünce, karanlık bir biçimde de olsa, nesnel sonuçlarının farkında olunduğunu içinde taşıyan gizemli sonuçlar yaratır. Böylece bir öznel drama'dan (hiçbir şey gizlemeyen, ve "bilinçdışı" bir öğe içermeyen görüntülerden oluşan basit oyun) ve gerçek sonuçlar elde etmek amacıyla gerçek yolların *nesnel* ve *amaçlı* örgütlenmesinden aynı zamanda söz edebiliriz – bütün bunlar, bilinçle ya da kasıtlı bir istençle örgütlenmeksizin. Çok basit olarak, hayali *praxis*'in hakikati gerçek *praxis*'tedir, ve gerçek olan, kendini yalnızca hayali olarak aldığı ölçüde, hayali *praxis*'e kendi yorumu hakkında örtük göndermeler içerir. 1789'un burjuvası, Tarihi yadsıyarak ve politikanın yerine erdemi geçirerek Devrimi durdurmak için Cato'luk taslamaz; ne de, kendisinin yürüttüğü fakat elinden kaçan bir eylemi gizemli bir biçimde kavramak üzere Brutus'e benzediğini söyler kendi kendine. Her ikisini aynı zamanda yapar. Ve bizim her birindeki hayali bir eylemi, gerçek nesnel eylemin bir eşi ve aynı zamanda kalıbı olarak keşfetmemizi sağlayan da işte bu bireşimdir.

Fakat kastedilen *bu* ise eğer, o zaman Brissot'nun izleyicilerinin, zerre kadar farkında olmadıkları halde, ekonomik savaşın sorumlu yaratıcıları olmaları gerekir. Bu çok katlı dış sorumluluğun, politik dramlarının bir tür karanlık farkındalığı olarak içselleştirilmiş olması gerekirdi..."[18]

Bu çok önemli pasaj Sartre'ın daha sonraki yaşamöyküsel pratiğinin, ve aslında, içten dışa doğru, bireylerin eylemleri aracılığıyla gördüğümüz kadarıyla, tarih hakkındaki görüşünün temel kuramı yerini tutabilir. Ayrıca belirtilmelidir ki, bu çözümleme, tarihsel yorumun revizyonist bir tarzda zayıflatılması olmak şöyle dursun, aslında, Jirondenlerin kendi eylemlerinden sorumluluklarını artırmaya yarar olsa olsa. Ayrıca, onların karmaşık niyetlerinin ve kendilerine hayali özürler bulma çabalarının vurgulanması, o bireysel niyetlerin, tarihin kendi alanı içine girdikçe, uğradığı

[18] *Search for a Method*, s. 45-47.

yabancılaşmayı ve çarpıklığı açıklamaktan çok yeniden vurgulama gibi bir etki de yüklenir. Sartre'cı bu modelin bu nihai açıklaması hakkında sorunsal bir şey kalıyorsa geriye, bunun, Jirondenler üzerine verilen yargıların doğasıyla ilgili olmalıdır. Onları bir tür burjuva devrimcisi olarak tanımlamak, onları dışardan kategorize etmek, kendilerinin bilemeyeceği daha geniş bir bağlamda değerlendirmektir. Kendilerini böyle bir kılık içinde, Sartre'ın burada tanımladığı türden karanlık bir özbilinç içinde tanısalar bile, böyle bir kendini-tanıma ancak, onları belli bir ışık altında görmüş, onları belli bir etiket, belli bir suçlama ile damgalayan düşmanlar tarafından dışardan verilen, o zaman da kendilerinin telafi etmeye, içselleştirmeye, haklı göstermeye çalışacakları bir eski bir yargıdan sonuçlanmış olabilirdi. Dolayısıyla, bu noktada, dışardan verilmiş ve görünüşte varoluşçu terimlerle haklı gösterilemez yargılar yönünde, varoluşçu çözümlemenin geleneksel alanı dışına, canlı yaşantı dünyasına ya da monadlara geçiyoruz. Bu tür yargılar arayıp bulmak ve böylece belli bir tarihsel anın (Jirondenler gibi) içkin* çözümlemesinde zaten var olan göreliliğin yerine, tarihin kesin anlamına ilişkin daha mutlak bir anlam koymak, *Critique*'in en son amacı olacaktır.

II

Critique'i okurken ortaya çıkan ilk güçlükler, onun başlangıç bölümlerinin gerçek toplumsal yaşantıyla, böyle bir yaşantının altında yatan soyut yapılarla olduğu kadar ilgilenmeyişinden gelir. Başlığın da gösterdiği gibi, yapıt, daha önceden yapılmış olan araştırmalar için, daha önce yapılmış olan çözümlemeler için felsefi bir temel koyma girişimidir. Bu anlamda, Sartre'ın kitabı, Kant'ın zamanının fizik bilimlerininin geçerliliğini doğru sayışı gibi, Marksist tarih çözümlemelerini doğru kabul eder. Dolayısıyla şu soruyu sorar: Tarihin, kendi hareketi içinde diyalektik olduğunun kanıtlanabilmesi için hangi önkoşullar gereklidir, insani varoluşun yapısı ne olmalıdır?

Bu temelin üç genel öbek altında tartışılması yararlı görülüyor. Praxis ya da bütünleme**, olumsuzlama*** ve karşılıklılık****;

* intrinsic (ç.n.)
** totalization (ç.n.)
*** negation (ç.n.)
**** (reciprocity)

ya da bir başka deyişle, diyalektik eylem, ve ondan sonra bu eylemin ayrışır göründüğü iki kutup; bir yandan nesnelerle, öte yandan insanlarla ilişkimiz.

1. Diyalektik sözcüğü zaten farklı türden birçok nesneyi belirler; tarihe ya da bireysel eyleme gönderme yapabilir, ya da o türden olayları kavrayabilen düşünme türüne gönderme yapabilir. Sartre için "bütünleme" sözcüğünün üstünlüğü diyalektik görüngülerin bu üç tipinden herhangi birine aynı şekilde uygulanabilmesidir.

Bu terim açıkça *Varlık ve Hiçlik*'te tasarı diye adlandırılan şeyi karşılar; çünkü tasarı, bir nesneler toplamının içinden geçer, bunu yaparken belirli bir sona doğru gidiş yolunda onları birleştirir. Benim tasarım böylece çevremi *bütünler*, onun benim çevremde düzenlenmesine ve benim gelecekteki amacıma direnerek kendi süredurumunun, kendi "güçlük katsayısı"nın ortaya çıkmasına neden olur. Örneğin çölün, ben onu aşıp yaşamda kalmaya çalıştıkça, insanlık dışı bir peyzaj olduğu ortaya çıkar; örneğin açık otoyol benim hızımı daha da artırır, kayakta iniş yolu benim aşağı doğru uçuşuma yardım eder. O zaman tasarı, bu şeyler yığınını *bütünsellikler* şeklinde, ya da ölü tasarıların dış kabukları, çoktan yok olmuş olan insan eyleminin izleri şeklinde gerisinde bırakır. Bu anlamda, kentlerimiz, sahibi ölmüş olan bir oturma odası gibi, bu tür bütünselliklerin çökeltileridir.

Bunun içindir ki, bireysel insani eylem, ya da tasarı, ya da benim bütünselliğim, kendi yapısı içinde diyalektiktir, kendi eylemimin başarıya ulaşarak dönüşüme uğraması ve eskilerinin yapısı içinden yeni bir tasarılar düzeninin oluşması kadar, çevremdeki şeyleri olumsuzlamamı –bu olumsuzlamanın yaptığı bireşimleriyle birlikte– kapsar; bu yapı yüzündendir ki, hem milyonlarca insani eylemin oluş yeri* olarak tarih, hem de benim eylem yaşantımdan doğan ve ancak daha sonra katıksız bir entelektüel süreç olarak özelleşen anlayış, diyalektik olabilir.

Fakat bütünleme sözcüğü, bu türlü uygulandığında, tasarı sözcüğünün akla getirdiği şeyleri aşan sonuçlar kazanmaya başlar, çünkü artık tasarılar arasında, kimi diğerlerinden açıkça daha "bütün", kimi daha "bütünleyici" bir tür aşama düzeni ifade etmeye başlar. O zaman, tarihte bu türlü bütünlemeler giderek daha çok sayıda insanı içerecek, ve onların yaşamlarının sosyo-ekonomik yapılarındaki en küçük ayrıntılara karışmış olacaktır. Bu anlam-

* locus (ç.n.)

da, 1789 Devrimi, diyelim, bir ortaçağ İtalyan site-devletindeki bir *jackquerie*'den* ya da bir iç savaştan çok daha geniş ve çok daha kapsayıcı bir şeydi açıkça.

Entelektüel bakış açısından da, Hegel'in sisteminin kendi içinde daha çok şey içerdiği ve bir defada, soyutlanmış ve özelleştirilmiş ancak bir tek görüngü ile ilgilenebilen çözümleyici ya da deneysel tipten düşünceden daha fazla şeyi anladığı açıktır.

Son olarak, bütünleme kavramı Sartre'ın, tasarı kavramının doğasında var olan (ve aslında bütün tasarıların, –bütün yaşam bir olamayış olduğuna göre– en sonunda eşit değerde olduğu *Varlık ve Hiçlik* sisteminde kuvvetle ima edilen) görelilikten kurtulmasını olanaklı kılar. Tarih, ancak bu koşulla, bir bütün olarak bir anlama ya da bir tek yöne sahip olabilir; tasarılar giderek her anlamda daha geniş etki alanları elde ediyor anlamında. Tarihin "anlam"ının yalnızca böyle bir bütünleme olduğunu söyleyerek, *Critique*'in tasarı halindeki ikinci cildindeki teze, elimizdeki cildin şurasında burasında dokunulduğunu sezinleyebiliriz. Bir varlıktan** çok bir oluştur*** bu; ve gerçek diyalektik tarzda, insanların birbiriyle ilişkisi olmayan topluluklar ve kabileler şeklinde yaşadığı tarihöncesi zamanlarda tarihin, aslında, bir tek anlam taşımadığını varsayabliriz. Ancak bugün, dünya bir tek dünya olurken ve belli bir bölgedeki olaylar bütünüyle ayrı ülkelerdeki ve toplumlardaki insanların varlığına katılıp onu etkilerken, bir tek tasarı olmuş olsaydı, bir tek anlama sahip olmuş olsaydı, bir tek "seyir halinde bütünleme" oluştursaydı, insan yaşamının neye benzeyebileceğine değgin belli belirsiz bir kavram oluşturmaya başlayabiliriz.

2. Bununla birlikte bir tasarının ya da bir bütünlemenin içeriği temelde o tasarının içinde oluştuğu ve etkilemeye çalıştığı dünyaya bağlıdır. Bu yeni değişik şekli, eylemin ta ilk kökeninin (bir saf varlık, yani nesneler alanındaki hiçlik olarak) insan varlığının yapısında *eksiklik* olarak, kendini doyurmaya, kendini tamamlamaya ve bu yolla belirli bir varlık durumuna ulaşmaya çalışan ontolojik yoksunluk olarak bulunduğu *Varlık ve Hiçlik*'inkiyle karşılaştırmak öğretici olur.

Bu sürecin yeni terimi *gereksinmedir*; ontolojik terminolojinin göreli olarak daha sosyo-ekonomik bir türe çevrilmesinden biraz daha fazla bir şeydir bu. Tabii her ikisi de köken olarak Hegelcidir;

* Aslı Fransızca: Köylü ayaklanması(ç.n.).
** being (ç.n.)
*** becoming (ç.n.)

Hegel'in karakteristiği yalnızca mevcut olan varlığın bir olumsuzlaması olarak insani eylem, çalışma ve yaşantı kavramı değildir; fakat ona göre, özbilinçliliğin tarihi, tamamen, Sartre'ın gereksinme düşüncesine çok benzer bir şekilde işlev gören istekle (*Begierde*) başlar.

Bu ilk terminolojik değişme beraberinde başkalarını da getirir; tıpkı insani varoluşu tanımlamanın soyut bir yolu olarak yoksunluğun, soyut bir biçimde *olumsal* olarak betimlenen, temel yapısı, insana göre, *yapaylık** olan (yani, insan düşüncesi ve insan varlığı ile ölçülemezlik, ya da daha kitabi bir varoluşçuluk terminolojisiyle: saçmalık ya da anlamsızlık) bir dünyada meydana gelişi gibi; böylece, dünyanın insana direnci, insanın boşluğunun *gereksinme* şeklini aldığı bu yeni somut terimlerle, *kıtlık*** terimleriyle tanımlanır artık. Çünkü kıtlık, içinde var olduğumuz dünyanın çözümlenemez başlangıç noktası, olumsal verisidir kesinlikle. Kendi başına anlaşılmaz, şöyle ya da böyle herhangi bir metafizik anlam veremeyeceğimiz bir olgu, yine de içinde hareket etmek zorunda olduğumuz, eylemlerimizi ve tasarılarımızı kendi kavramları içinde bile koşullandıran ve yabancılaştıran bir çerçeve ya da düzendir.

Kıtlık kavramı Sartre'a, aynı zamanda dış dünyanın nesneleriyle bir ilişki ve öteki insanlardan belirli tipten bir uzaklık olan bir eksiklik olarak insani gereksinmeyi açıkça dile getirme olanağını da verir. Kıtlık olgusu her bireyi gereksindiği şeyleri umutsuz bir şekilde aramaya, onları elverişsiz maddelerden ve güç koşullarda çalışarak yaratmaya nasıl zorluyorsa, tüketebileceğim her nesne, aslında komşumdan zorla koparıp aldığım bir şeydir; ve daha genel bir tarzda, bir kıtlık dünyasında benim kendi varlığım komşumun varlığına bir tehdittir, tıpkı onunkinin de bana olduğu gibi. Böylece Manişeizm*** ve şiddet, kaynağını madde dünyasının bu olumsal yapısında bulur, ve Sartre, kıtlığın insan yaşamına zorla kabul ettirdiği bu mutlak ötekiliği (otherness), daha eski bir retorik olan homo hominu lupus'u**** vurgulayarak ortaya koyar; "insanın, pusuya yatmış yolunu gözleyen o eski düşmanı, onu mahvetmeye yeminli o etobur tür, o kılsız, kötü hayvan gaddarlığı, [yani] insanın kendisi olmasaydı, ne güzel bir yüzyıl olurdu bu."[19]

* facticity (ç.n.)

** scarcity (ç.n.)

*** Manişeizm: İranlı Mani'nin kurduğu Hıristiyan-Zerdüşt karması din, manicilik (ç.n.).

**** Homo hominu lupus est: İnsan insanın kurdudur (ç.n.).

[19] Bu pasaj elbette *Altona Mahpusları*'nın sonunda geçiyor, ama *Critique*'te buna benzer birçok sayfa var, ör. s. 208.

Bu kavramın, *Critique*'in nihai değerlendirmesi için olduğu kadar tüm kanıtının gelişimi için çok önemli olacak olan bir başka sonucunun da üzerinde durmaya değer. Çünkü kıtlık kavramı, Sartre'ın düşüncesinde ve terminolojisinde temel bir ikiliğin ilk belirtisi, bir anlamda kaynağıdır; belli bir görüngüyü ya insani eylem ya da nesneler terimleriyle dile getirmenin ikiz olasılığı. Kıtlık ya dış dünya üzerinde çalışma ya da öteki insani varlıklarla savaşım terimleriyle dile getirilebilecek bir insani tepkiyi hareket geçirir, çünkü temelde ikisi de birdir. Böylece olayları ya da yaşantıları kesin ve açık olarak belirleyeceğimiz iki dil ya da kod vardır elimizde; durağan fiziksel nesnelere benzeyen şeyler, onların kılık değiştirmiş şekli olan insani ilişkilere çevrilebilir; ya da doğrudan, yüzyüze insani ilişkilere benzeyen şeylerin, dural nesnelerin yansımalarını ve eşyaların maddi sistemlerini oluşturduğu görülebilir. Bu ikiliğin sonuçları daha sonra açık duruma gelecektir; burada, bunun bir gerçeklik algısı olarak, hatta felsefi bir kavram olarak Sartre'ın yapıtında yeni değil çok eski bir öğe olduğunu ve aslında Marx'taki herhangi bir şeyden çok Heidegger'den kaynaklandığını söylemek yeterlidir. Çünkü Heidegger *Sein und Zeit*'ta nesnelerin algılanmasındaki iki temel yolu birbirinden ayırıyordu. *Vorhanden* olarak; orada, hareketsiz ve bağlantısız, ve *zuhanden* olarak; ya da gereksinme durumunda elimizin altında duran saklı eylem, âlet ve edevat.[20] Ve Heidegger'e, daha sonra da Sartre'a göre, ontolojik olarak öncel olan, bu ikinci boyuttur. Biz şeyleri en başta âletler olarak, ancak daha sonra kuramsal ya da bilimsel bilgisi olan dural nesneler olarak kavrarız. Bundan dolayı şeyler insani eylemler için kısa yazı olarak alınabilir, böyle bir görüş de dış dünyanın Sartre'cı zihinde canlandırılmasına bir temel oluşturur: donmuş zorunluluklar ya da bir "hodolojik" uzam ağı olarak, örtük yaşamla ve varlığın kendini açığa vurduğu bir sürü nesnel modlar gibi çevremizde kaynaşan duygularla dolu nesneler olarak.[21]

Kıtlık fikri birçok eleştirmeni etkilemiştir, ama Marksist olmaktan çok Malthusçu ve Darwinci bir düşünce olarak; tıpkı Manişeizmdeki başkalığın ve varoluş için savaşımın okuyuculara *Komünist Manifesto*'dan çok Hobbes'ı anımsatışı gibi. Bu tür bir sınıflandırma tabii gerçek felsefi kanıt değildir; ama en azından, Sartre'ın bir değil fakat iki ayrı olumsuzlamayı içerir olarak gördüğü

[20] Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1957, s. 68-88; aynı zamanda bkz. "Der Ursprung des Kunstwerkes," Heidegger'in *Holzwege*'sinde, Frankfurt 1950.

[21] *Sartre: The Origines of a Style*, s. 73-88, 125 vd.

toplumsal yaşamın ya da madde üzerinde çalışmanın ilk ânı üzerindeki konumunun karmaşıklıklarını göstermeye değer. Çalışma, elbette, tek başına, maddenin bir olumsuzlamasıdır; fakat belirli, kesin bir olumsuzlamadır, maddeselliğin belli bir diliminin, onu belirli bir gereksinim nesnesine, özgül bir ürüne dönüştürmek amacıyla bir olumsuzlanması. Yani Sartre varlık dünyasının kendisinin daha erken ve daha temel küresel olumsuzlamasının önceliği üzerinde diretir, çünkü böyle bir ilk küresel olumsuzlama olmaksızın, "dünya" fenomenolojik anlamda insana karşı var olamazdı, karşısında yerel ve belirli bölgelerin kavranabileceği bir zemin olarak iş görecek bir tümel alan olmazdı. Yani, gereksinme, dış varlığın tüm hareketsiz alanının, "dünya" ya da doğanın kendisi demek olan bir birleşik alana[22] düzenlenmesine neden olan şeydir; didinmenin ve çalışmanın çeşitli biçimleri olan daha özgül ve belirli olumsuzlamalarsa ancak bu temel üzerinde meydana gelebilir. Bu yüzden de çalışma bir olumsuzlamanın olumsuzlamasıdır; ve bunun geleneksel Marksist düşüncede daha ziyade değer-yoğun bir ritmi dile getirdiği anlamında, vurgunun tüketim ve doyumdan çok çalışma ve eylem üzerine yapılması gibi bir sonuç ortaya çıkardığını gözlemleyebiliriz.

Fakat başka sonuçları da vardır, ve bunlar bütün sorunun başlangıçta akla getireceği kadar soyut olmaktan uzaktırlar. Her şeyden önce, dünyanın bir ilk, küresel olumsuzlaması fikri Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te sunulmuş olan tümel sorumluluk fikrini korumasına izin verir. Orada yapaylık ile hiçbir zaman yüz yüze gelemeyeceğim için, daha önce bir insan bilincinden ya da insani bir tasarıdan geçmemiş dolaysız bir katkısız olumsallık yaşantısı diye bir şey olmadığından, dünyanın her algılanması benim yönümden bir yapaylık varsayımını (ya da diğer bir deyişle, varlığın ilk olumsallığının bir olumsuzlamasını)temsil ediyordu. İşte bu anlamda, *Varlık ve Hiçlik* bağlamında, herkes kendi çağının momentinden ve çevresindeki tüm dünyadan bir şekilde sorumluydu. Yüz yüze geldiğim savaş, onu şöyle ya da böyle içselleştirmek ve ona tepki göstermek zorunda olduğum anlamında, bir tür tepkiyle onu kendimin yapmamakta özgür olmadığım anlamında da olsa "benim" savaşımdır. Bununla birlikte, bu küresel sorumluluk –Sartre'ın bazı eleştirmenlerce Jansenist olarak tanımlanmasının nedeni her

22 *Varlık ve Hiçlik*'ten başlayarak insan, Sartre'ın düşünce kalıplarından bazıları ile Gestalt psikolojisi (biçim ruhbilimi) kalıpları arasında giderek artan bir yakınlık bulur; bununla birlikte ben kendim, bu sonuncuyu bir tür kılık değiştirmiş diyalektik düşünce olarak görme eğilimindeyim.

şeyden fazla buydu– nispeten tarihdışı bir kavramdı; yeni bir kıtlık, gereksinme, çalışma ve tarih bağlamı içinde tamamen farklı bir biçim alır. Çünkü burada insanın dünyaya ve doğaya kendine karşı bir varlık kazandırdığı ilk olumsuzlama, bir anlamda, maddeye insani gücünü veren, ve aksi takdirde bir süredurum ve dışsallıktan başka bir şey olamayacak olan şeyi, maddenin insana karşı kullandığı ve Sartre'ın karşıt-ereklilik olarak, ya da practico-inert* olarak adlandıracağı o kötü ve yıkıcı güçle donatan bu kolaylaştırıcı eylemdir. Böylece insan kendisini ortadan kaldıran şeyden hâlâ sorumludur, ama yeni, kolektif, tarihi bağlamda bu sorumluluk farklı iki momente ayrılır. Birinde, insan kendi eylemi ve çalışmasıyla maddeye bir tür artık-değer ya da depolanmış insan enerjisi verir; ikincisinde, bu enerji uyanır ve insanın anlayamadığı bir şekilde karşısına dikilir; insan bunu maddenin ya da doğanın kendi kendine karşı bir eylemi olarak alır.

Bu iki olumsuzlama şemasının ikinci sonucu, insanın bu olumsuzlamalar yoluyla yalnızca dış dünya üzerinde değil fakat aynı zamanda kendi üzerinde de çalıştığıdır. Nesneler üzerinde çalışmak üzere kendisini nesneleştirir, süredurumun üstesinden gelmek üzere kendini süredurum haline getirir, tıpkı insanın, alet kullanmak üzere ellerini ve kollarını alet haline dönüştürüşü gibi. Böylece başlangıçta insanın yabancılaşmış ya da gayrıinsanileşmiş olma sonul olasılığı, maddeyle ilişkisinin bu ilk temel yapısında verilmiş olur.

Burada belki de, Sartre'ın burada, birçok eleştirmenin ileri sürdüğü gibi, *idealism*'i yeniden icat ediyor olup olmadığı, bunun da ötesinde, onun yabancılaşma kavramının Marx'ınkiyle tutarlı olup olmadığı sorununu tartışma noktasındayız artık. Öyle görünüyor ki, bir biçimde, önce insanı (belki de kendinize karşın) başka bir şey olarak düşünmedikçe, onun madde dünyasına girişini bir tür ilk düşüş olarak düşünmedikçe, onu, madde üzerinde çalışmak üzere *kendini süreduruma getiren, kendini maddeleştiren* diye tanımlayan bu tür bir dili kullanamazdınız. Sartre için, maddenin bir şekilde kötülüğün kaynağı olması dışında hiçbir sorun olamaz; bunu daha önce gördük, maddenin yapısı kıtlıktır. Fakat bir başka anlamda da doğrudur; madde, dışsallığın ve sonuç olarak çokluğun ve aynı zamanda sayının eşdeğeri olarak yorumlanır. Örneğin, Sartre için insani eylemin, kısaca inceleyeceğimiz öteki insani

* Practico-inert; Pratico-inerte: Kurumlaşmış ve donmuş, bundan ötürü de etkisiz kalmış toplumsal gerçek. Sartre'cı bir deyim. (ç.n.)

eylemlerin sırf sayılarıyla garip yabancılaşması, temelde dışsallığın içselleştirilmesinin bir sonucundan başka bir şey değildir, ki bu da yalnızca bir tane değil de birçok insan varlığı olduğu olumsal gerçeğini dile getirmek demektir.[23]

Bir başka görüş açısından, maddenin bu Manişeizmci, aslında bazı bakımlardan Sokrates-öncesi değerlendirmesi, *Varlık ve Hiçlik*'te zaten temel olan, durdurulmuş diyalektik diye adlandırabileceğimiz şey üzerinde, olumsalın, yapaylığın ve burada madde dediğimiz şeyin mutlak indirgenemezliği üzerinde ısrarın sonucundan başka bir şey değildir. Gerçekten de, Sartre'ın en parlak felsefi eleştirmeni, Pietro Chiodi, *Critique*'in en büyük başarısızlığının, tasarı fikrinin bir sonucu olduğu tanısını koymuştur; Heidegger'in uygulamasının tersine, Sartre bunu her zaman Kartezyen biçeminde özne ve nesne kutuplarının bir bağlantısı olarak kavramıştı. Yabancılaşma ile nesneleşmeyi* birbirine karıştırma kadar (nesne kutbunun bir dayantısı** olarak) maddeye aşırı değer biçme de bu savunulamaz farktan geliyor; Chiodi'ye göre, Sartre'ın düşüncesine Marksist-değil damgasını vuran da budur.

Bu sorunu çok keskin bir biçimde aydınlattığı için, Chiodi'nin kanıtını biraz ayrıntılı olarak alıntılamaya değer: "Böylece, birbiriyle ilişkili fakat uzlaşmaz üç konum tanımlanabilir: 1/Hegelci konum: Buna göre, yabancılaşma bastırılabilir, fakat ilişki ve yabancılaşma rastlaştıklarına göre, yabancılaşmayı baskı altına almak üzere bu haliyle ilişkiyi baskılamak gerekir; 2/ Marksist konum: Yabancılaşmanın baskı altına alınması gereğini Hegelci görüşle paylaşır (Hegelcilikle Marksizm arasındaki devrimci sürekliliğin temeldeki nedenidir bu), fakat ilişki ile yabancılaşma arasındaki rastlaşmayı yadsır, öyle ki, yabancılaşmanın baskı altına alınması gerekliliğiyle, bu haliyle ilişkinin ortadan kaldırılamazlığının birlikte yürüdüğü kabul edilmelidir; 3/ İlk varoluşçu konum: İlişkinin ortadan kaldırılamazlığı savını Marksizm'le paylaşır, fakat yabancılaşma ve ilişkinin Hegelci eşdeşliğini koruduğu için, sonunda, yabancılaşmanın kendisinin ortadan kaldırılamazlığıu ima eder ."[24]

[23] "Sayı, insanın mutlak soyutlaması olarak, ya da onun soyut içinde algılanmış mutlak maddeselliği olarak düşünülebilir" (*Critique*, s. 366). *Le Sursis* (*Erteleme*) kuşkusuz, bu kavramın bir dramatizasyonudur.

* objectification (ç.n.)

** hypostasis (ç.n.)

[24] *Sartre e il Marxismo*, s. 13. Görüşleri, bir tür Heideggerci Marksizm olarak tanımlanabilecek olan Chiodi'ye göre, Sartre'ın temel hatası, başkalığı ya da benim başka insanlarla ilişkimin *alterité*'sini (başkalığını, ç.n.) nesneleştirmeyle karıştırıyor olmasıdır.

Bir başka deyişle, Hegel nesneleştirme ve yabancılaşma terimlerini birbirinin yerine kullanır, ona göre bu süreç tarihin asıl motorudur; fakat onun sistemi, sonunda filozofun katkısız entelektüel etkinliğini göklere çıkardığı için, insanın çevresindeki maddi nesnelerle herhangi bir bağlılığı üzerine olumsuz bir yargı öne sürer, ve sonunda bütün bu türlü bağlılıkların katkısız düşünce içinde ve katkısız entelektüel etkinlik içinde baskı altına alınışını kaçınılmaz bulur.[25] Kuşkusuz, Marx için olduğu gibi Sartre için de böyle bir baskılanma düşünülemez bir şeydir. Fakat onun bakış açısında kuşkulu gibi görünen şey, *Varlık ve Hiçlik*'ten beri sürdürdüğü tarzda devamlı ısrarıdır, buna göre *bütün* eylemler, *bütün* tasarılar, nesnelerde ve çalışmanın gerçekleştirilmesinde bir kendini yitirmeyi ve bilincin yabancılaşmasını içerir; bilinç, kendini nesneleştirir ve varlık şeklinde kendi çalışmasına koyar, ve çalışması, tanınmaz biçimde ve tamamen *başkası* olarak ona döner. Ama eğer bu böyle ise –ve bana öyle geliyor ki, özellikle Sartre'ın kullandığı örneklere bakılırsa, onun kafasında nispeten yazınsal bir model var; bir yazarın kendini dil içinde nesneleştirme ve yabancılaştırma tarzıdır bu– o zaman bizim normal, insani nesneleştirme diye adlandırabileceğimiz şeyle, Marx'ın sosyo-ekonomik sistemin neden olduğu yabancılaşma olarak gördüğü şeyi birbirinden açık bir biçimde ayırmanın gerçekten de bir yolu yoktur. Bununla birlikte bu karşı çıkış, bizim yukarda tanımladığımız temel ikiliği hesaba katmamakta; çünkü Sartre'a göre, bir nesneyle herhangi bir ilişkinin tekrar insani ilişkiler terimlerine çevrilebilir olduğunu her zaman akılda tutmalıyız. Bu noktada, nesneleşmeyi yabancılaşmadan nasıl ayırdedeceğimiz açık hale gelir; ilki, nesnelerle ilişkidir ve insani terimlerle başka insanlara göre bir cömertliğe ya da bir özgürlüğe dönüşebilir, oysa ikincisi bir başka insan için çalışmaya, ve ondan gelen bir baskı ilişkisine dönüşür.

Olumsuzluk sorununa dönersek, sonunda görebiliriz ki, kökeninde tarihin yorumlanması için olduğu kadar, sınıflı toplumun ve iş bölümünün başlaması sorunu için de imalar vardır. Marx'ın ve Engels'in Morgan'a ve ilkel komünizm kurumu üzerine incelemelere duydukları ilgi anlaşılmaz bir ilgiydi, bazen ilkel komünizm olgusu, yalnızca, yasal bir kategori ve toplumsal bir kurum olarak özel mülkiyetin sonsuz ve dolayısıyla doğal olmadığını göstermek için kullanıldı.[26] Bununla birlikte başka durumlarda, özellikle de

[25] Bkz. Herbert Marcuse, *Reason and Revolution*, Boston 1960, s. 163.
[26] Bkz. Korsch, *Karl Marx*, s. 68 vd.

Engels'te, ilkel komünal kurumlara duyulan hayranlık, kılık değiştirmiş haliyle, Cennet bahçesi ve insanın oradan kovuluşu söylencesinden başka bir şey olmadığı için kabul edilemez olan değişik bir tarih açıklamasıyla sonuçlanır. Böyle bir söylence, başka bir neden olmasa bile sırf tarihin kökenlerini açıklayacak hiçbir yol göstermediği için savunulamaz, böyle bir olumludan nasıl olup da bir olumsuzun evrimleştirilebildiğini gösteremez. Sartre'ın başlangıçtaki olumsuzlamaları ve kıtlık üzerine yaptığı vurgu, ilkel toplumlara (mülkiyet sistemleri ne olursa olsun) kendilerine ait olduğunu bildiğimiz o yoksulluk ve yorucu çalışma, erken ölüm, bilisizlik, koyu umutsuzluk boyutunu yeniden verme; tarihe, bu tür söylencelerin gözümüzden kaçırmaktan başka bir şeye yaramadığı insanlık dışı, karabasanca niteliğini yeniden verme gibi bir üstünlüğe sahiptir.

3. *Critique*'te betimlendiği gibi başka insanlarla temel ilişkimiz sorununa döndüğümüzde, aynı mantıksal ve ontolojik öncelikler ve ilk yapılar sorunuyla ilgili bir şey yeniden ortaya çıkar. Sartre, insanlar arasında, daha sonraki herhangi bir tarihsel zıtlık ve anlaşmazlık biçiminden önce gelen bir temel karşılıklılık* üzerinde diretmekle başlar; aynı zamanda, özellikle de *Varlık ve Hiçlik*'in ışığı altında, bu "temel" karşılıklılığın yapısını belirlemenin zor olduğu görülecektir.

Bu kavramın gerisindeki niyet bir dereceye kadar açıktır, çünkü Sartre ilk karşılıklılık fikriyle, insani ilişkilerin tarihsel olarak belirlenmiş özel biçimlerinin o dönemdeki ekonomik üretim biçimlerinin sonucu olduğu tarzında, tamamen ekonomiye dayalı bir öğretinin altını kazmak ister. İnsan ilişkileri, böylece farklı tiplerden maddi çevrelere içgüdüsel ya da biyolojik tepkilerden ve uyarlamalardan başka bir şey değilmiş gibi görünecekti; Sartre ise bunun şeyleşmeyi itibari kıymet olarak almak; insan ilişkilerinin şey *benzeri* değil de, aslında önce sözde fiziksel ve dış etkilere açık hareketsiz nesneler olduğunu düşünmek demek olduğuna haklı olarak işaret eder. Bu noktada, gerçek tarih, insanın ister bir birey isterse kolektif bir varlık olarak dışlandığı ekonomik kurumların mekanik evrimi gibi bir şeye dönüşür. Ama Sartre'a göre, önce, yabancılaşılacak bir şey olmadıkça, insani ilişkinin, bir çarpıtma nesnesi olarak kullanılacağı bir önceki biçimi olmadıkça yabancılaşma olamaz.

Bununla birlikte, burada karşılıklılıkla kastedilen şeyin, *Varlık*

* reciprocity (ç.n.)

ve Hiçlik'te betimlenen bir başka bilinci ya da özgürlüğü tanıma gibi o sarsıcı ve kesinlikle kaçınılmaz olgudan başka bir şey olmadığından da kuşkuluyum; bir başka deyişle, bir başka insanın yanından, sanki taşmış gibi, geçip gidemem. Onun varlığı onu hemen benimle ilişkiye sokar, ve ona bir nesne gibi davranma tasarısı ancak o ilk tanımadan sonra gelebilir.

Gerçekten de, *Critique*'in çok şematik belirtilerine bakılırsa, insan ilişkileri burada, çeşitli tipten özne-nesne egemenliği kısır döngüsüne girdikleri *Varlık ve Hiçlik*'teki aynı gelişime uğrar gibi görünecektir. Çünkü burada her iki özne de bütünlenme merkezleridir, ve sonunda birinin öteki tarafından bütünlenmiş olması, ya da tıpkı tasarının gidişindeki öteki nesneler gibi birleşerek ötekinin algı alanının bir bölümünü oluşturması kaçınılmaz görünecektir.

Bununla birlikte, *Critique*, bu durumdan, daha önceki yapıtlarda üstü örtük olarak var olan fakat hiçbir zaman açıkça dile getirilmeyen sonuçlar çıkarır. Çünkü yukardaki durumun ima ettiği şey şuydu: İki monad, iki özgürlük, her biri ötekiyle *karşılaşmak* zorunda olduğu anlamında, daima çatışır; ortak bir dünyayı paylaşamazlar, çünkü her biri o dünyayı öteki uçtan görür, her biri ötekinin algı alanı içinde bir nesnedir. Sartre'ın bu durumdan çıkardığı yeni sonuç, *Critique*'in en özgün kavramlarından biridir; çift, ya da ikili ilişki, sağduyuya verdiği apaçık önceliğe karşın, kişilerarası yaşamın en temel biçimi değildir. Çift, gerçekten bir birim olamayacağı için, birleşme bir üçüncü tarafça, dıştaki bir gözlemci ya da tanıkça gerçekleştirilmek zorundadır; "üçüncü"nün oynadığı bu çok önemli rol ise böylece üçlü ilişkinin ikili karşısındaki önceliğini doğrular, bu da mantıksal ve ontolojik olarak daha sonraki bir görüngüdür.

Bu kavram ilk başta mantığa aykırı gelecektir okura; sonunda yalnızca, Sartre'ın kanıtının daha sonraki gelişimi için bu ilginç fikre neden gereksinme duyduğu aydınlanacaksa da, tek başına yeterli bir savunma değildir bu. Fenomenolojik bir çözümleme eninde sonunda, canlı yaşantıya başvurmak zorundadır; ve *adlandırmaya* çalıştığı görüngünün bir resmini kafamızda oluşturuncaya kadar "üçüncü" fikrinin nedenini gerçekten anlayamayız.

Önce, doğrudan, yüz yüze ikili insani ilişkilere ilişkin sağduyuya dayanan görüşü, bunun gizliden gizliye soyut olduğunu gösterek, düzeltmeye çalışır. Bizler birbirimizle hiçbir zaman tamamen yalnız değilizdir; her karşı karşıya geliş, hep biraz aceleyle toplum diye adlandırılan şeyin zeminine, ya da en azından öteki

insan ilişkileri ağının zeminine karşı meydana gelir. Bu ışık altında, çift kavramı, ve "üçüncü" fikrinde direniş, dünyamızın boş yerlerle dolu olduğuna, gerçek yalnızlık ya da gerçek özel yaşam diye bir şeyin var olduğuna kendimizi inandırmaya çalışarak, çevrede kendimize bir yer açma yoludur.

Çünkü hiçbir zaman unutmamamız gerekir ki, Sartre'cı sistemde öteki insanların yerini, koşula bağlı olarak nesneler tutabilir; çoğunlukla da, görünüşte yalnız olan ikilinin karşısında bir yokluk ya da gizil üçüncü işlevini gören, kesinlikle, nesnelerdir. Örneğin, balayına çıkmış çiftler, kaldıkları motelle yalnızdırlar; demek, orta sınıf Amerikan toplumunun geri kalanıyla.

Ama bütün ikili ilişkilerde bu üçüncünün zorunlu olarak içerilişinin daha ince, daha temel bir yolu vardır, deyim yerindeyse, bir değiş tokuş aracı olarak. Çünkü bu türlü bir değiş tokuş, ancak üçüncü bir tarafın düzenlediği bir sistem olarak kavranabilir; özdeş diyebilmek için, farklı iki şeyi birbiriyle dengeli hale koyma eylemi ancak dışardan gelebilir. Örneğin, bir miktar parayı bir miktar balıkla değiştiririm, fakat bu iki nesne kesinlikle birbiriyle ölçülebilir olmadığı için, değiş tokuşun her iki yanı (kendisini bir üçüncü kişi komununa koymadıkça) yalnızca kendi malını gördüğü için, değiş tokuşta bulunan taraflar mutlaka üçüncünün işlevini yerine getiren bir dış denge sistemine başvurmak zorundadır. Fakat her türlü doğrudan temas bir tür ortak dünyayı varsaydığına göre, bu türden bütün temaslara, mutlaka, iki özgürlüğü, iki bütünlemeyi birbiriyle dengeli hale koyan bir özdeşlik ilkesinin aracılık etmesi gerekir. Normal olarak, hiç kuşkusuz, dilin kendisi bu üçüncü taraftır. (Sartre'ın üçlü modeli işte bu anlamda, ikili karşıtlıkları* değiş tokuş hareketini üçüncü bir öğe olarak, bir dolayım olarak hiç hesaba katmayan yapısalcılığa örtük bir meydan okumadır.)

Bana öyle geliyor ki, bu üçüncünün önceliği kavramı, (bazılarına daha sonra kısaca değineceğim) her türden öneri ve olasılıklarla doludur. Önce, insan yaşamının, yapısı yönünden bireyci olmaktan çok kolektif olduğu fikrine ontolojik bir temel sağlar. İkinci olarak, yepyeni bir psikoloji sisteminin, üçüncü temeline dayanarak işleyeceği umudunu verir gözükmektedir.[27] Son olarak, ikili kavramın dural ve döngüsel olmasına karşın (*Varlık ve Hiçlik*'te

* binary oppositions (ç.n.)

27 Critique'te bağımsız olarak işlemiş olan böyle bir kuram için bkz. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, 1961), İngilizceye, *Desire, Deceit and the Novel* adıyla çevrilmiştir, Baltimore 1965.

anlatılan öteki insanlarla somut ilişkilerin kısır döngüsünde apaçık görüldüğü gibi), devinseldir. Kişiler arası yaşantının hiçbir zaman grup yaşantısından önce gelemeyeceğini göstererek, *Critique*'in kanıtını, *Varlık ve Hiçlik*'in çözümlemelerinin yürütüldüğü bireyci düzeyi aşmaya; kolektif eylemlerin ve kolektif birliklerin bulunuşuyla, tek başına bireyin kendi ontolojik ve sosyo-ekonomik zayıflığını yenmeye çalıştığı yöntemlere derhal geçmeye zorlar.

III

Biraz önce tanımladığımız, ya üçüncü tarafların ya da şeylerin aracılık ettiği kişiler arası karşılıklı ilişkiler temel ikiliğine* kolektif varoluş biçimlerindeki bir temel ikilik denk düşmektedir. İnsanlar ya maddeyle ya da başka insanlarla birleştirilebilir. Ama öyle görünüyor ki, Sartre'a göre, göreli olarak özbilinçli olmayan** edilgin türden ilk gruplaşma, hem mantıksal hem de tarihsel anlamda ötekilere üstündür, aynı zamanda genel olarak onlardan öncedir.

Diğer bir deyişle, çoğunlukla, parçalanmış ve bölünmezci*** toplumumuzda, bizler birbirimize Sartre'ın "practico-inert" adını verdiği şeyle bağlanmışızdır; insan enerjisiyle donanmış ve bundan böyle insani eylemin yerini tutan ve onun gibi işlev gören madde. Makine, hiç kuşkusuz, bu tip yapının en temel simgesidir, ama gerçekte ancak fiziksel bir simgesi; somut günlük yaşamdaysa practico-inert çoğu kez toplumsal kurumlar biçimini alır. Fakat bir kurum fikri bir tür entelektüel kısayazıdır****; bu tür nesnelerin gerçek bir bireyüstü varlığa sahip olduklarını, insani ilişkilerin şeyleşmesini sözde fiziksel türden gerçek devinimsiz nesnelerle karıştırmaya eğilimli olduklarını ima etmesi yönünden eninde sonunda çelişkili bir kavramdır. Practico-inert, bir kurum gibi işlev gören, doğrudan insan ilişkilerinin yerine daha ısmarlama, daha dolaylı bir şey koyan fiziksel bir nesnedir (metro, polis üniforması, çek defteri, kaldırım, takvim).

Yüceltilmiş ve yoğunlaştırılmış bir dil, varlıklarını insandan alan ve buna karşılık yavaş yavaş onun içini boşaltan bu garip, asalak, kan emici nesneleri üretmeye başlar. "Bir evin bir konut durumunu sürdürebilmesi için içinde oturulması, bir başka deyiş-

* duality (ç.n.)
** unselfconscious (ç.n.)
*** atomistic (ç.n.)
**** steno (ç.n.)

le korunması, ısıtılması, süpürülmesi, badana ettirilmesi..vb gerekir; yoksa harabeye döner; bu kan emici-nesne durmadan insan eylemini emer, insan kanıyla beslenir ve sonunda onunla ortakyaşar duruma gelir. Onun bütün fiziksel özellikleri, ısı da içinde, insan eyleminden gelir; evin içinde oturanlar için, oturma işlemi diyebileceğimiz edilgin etkinlikle, evi Evrene karşı koruyan, ya da bir başka deyişle dışla iç arasında bir dolayım olarak iş gören katkısız *yeniden düzenleyici praxis* arasında hiçbir fark yoktur. Ancak bu anlamda, insanla şeyler arasında, maddeyi *canlandırmak* üzere insanı taşlaştırmaya yönelen gerçek bir ortakyaşam olarak Akdenizlilikten söz edebiliriz..."[28]

Practico-inert içinde doğal olarak var olan bu karşıt-ereklilik, Sartre'ın geçen bölümde Engels'in tarih kavramına ilişkin olarak ortaya çıkan sorunu çözme yoludur, yani olumlu bir olgudan olumsuz bir olgu üretmek (bu demek, kömürce zengin bir coğrafi bölgenin katkısız olumluluğundan, ya da kömür çıkarma işlemlerindeki bilimsel buluşlardan bütün sefaletiyle bir madenci proletarya yaratmak). Çünkü bu tamamen diyalektik tersine dönüşte, insanın doğayı ya da maddeyi her gün biraz daha fazla kontrolüne alır gibi göründüğü her eylem, onun her gün biraz daha doğaya bağımlılığı ile, onu her zamankinden çok doğanın emrine sokmakla sonuçlanır.

Bir yabancılaşma olan bu süreçle basit başarısızlık arasındaki ayrımı görmek önemlidir. İkincide, insani eylem yok edilmiştir, oysa birincide bir özgürlük olarak var olmaya ve işlemeye devam etmekte, fakat dışarıdan gizlice çalınmakta ya da buharlaştırılmakta, bir tür "ölü özgürlük", bir "ölü olanaklar" uygulaması haline gelmektedir. Bu betimlemenin başlangıçta (*Varlık ve Hiçlik*'te) öteki insanların bakışından yabancılaşmaya uygulanmış olması bir rastlantı değildir; çünkü işlenmiş maddenin insanı yabancılaştırma yolunu aydınlatmak için bir örnek olarak, Sartre kesinlikle kişiler arası çatışmaya başvuracaktır. Dediğine göre, iki ordu arasındaki savaşıma benzer bu; ordulardan biri, her askeri taktiğin öteki ordu tarafından daha yüksek bir plan içinde önceden görüldüğü ve hesaplandığı sinsice bir tuzağa sürüklenir. Bu örneğe göre benim özgürlüğüm dokunulmamış olarak kalır, ama tersine çevrilmekte ve bana karşı kullanılmaktadır (s.292-293). Dolayısıyla madde, beni kendi gücü içine daha kesin bir biçimde çekmek ve beni köleleş-

[28] *Critique*, s. 238. (Bundan böyle kolaylık olsun diye *Critique*'in sayfa numaraları metin içinde verilecektir.)

tirmek üzere kendi praxis'imi özgürce kullanmamı hoş karşılayan bir başkası gibidir.

Bu yabancılaşma, daha önce maddeyle çokluk ya da sayı arasında yorumlanmış olan özdeşleşmeye bağlı olarak, yine bir başka biçim alır, burada sapmanın kaynağı, bir dış nesneden çok, birlikte iş gören bir sürü kolektif eylemin ve istencin denetlenemeyen bir sonucudur yalnızca. Sartre'ın bu süreç için verdiği örnekler, Çin'in ormansızlaştırılması ve Yeni Dünya'dan gelen İspanyol altınının Avrupa'ya akması sonucu Rönesans Avrupa'sında meydana gelen enflasyondur. Her iki durumda da, bireysel bakımdan sayısız olumlu eylem (her köylü ekilebilir duruma getirmek için kendi toprağından ağaçları söker; her fatih, devletin de özendirmesiyle kişisel olarak kendini zenginleştirir), olumsuz toplama eklenir, ağaçların yok olmasıyla birlikte Çin toprakları her yıl tekrarlanan o klasik yok edici sellere uğramaya başlar; İspanyol parası çağdaşlarının gözlerini korkutan bir hızla değer yitirir. II. Dünya Savaşının patlaması, Sartre için bu tür bir yabancılaşmanın temel deneyimi olmuş gibi görünmektedir; bir milyon özgürlük tam bir çaresizlik içinde birbirini ortadan kaldırıyor gibiydi.[29] Kolektiflik olgusunun neden olduğu bu tip yabancılaşma, 1890'ların başlangıcında yazdığı mektuplarından birinde Engels tarafından şöyle anlatılıyordu, "tarih öyle bir şekilde yapılır ki, nihai sonuç, her biri çok sayıda özel yaşamsal koşulların meydana getirdiği, birçok bireysel irade arasındaki çatışmadan ortaya çıkar. Böylece bir tek sonucu– tarihsel olayı ortaya çıkaran, birbiriyle kesişen sayısız güç, güçlerin sonsuz bir paralelkenar dizisi vardır. Buna yine *bilinçsiz* ve istençsiz bir bütün olarak işleyen bir gücün ürünü gözüyle bakılabilir. Çünkü her bireyin amaçladığı şey diğerleri tarafından engellenir, ortaya çıkan şeyse hiç kimsenin amaçlamadığı şeydir."[30] Bununla birlikte, bu modele verilen diyalektik ters anlam, herkes aynı şeyi amaçlasa bile, niceliğin niteliğe ve aslında olumsuza dönüştüğü fikridir.

Practico-inert'in egemenliğine eş düşen insani etkileşim tarzı, *Critique*'te geliştirilmiş yeni fikirlerden bir başkası olan *dizisellik*'tir.[31]* Dizisellikte (yani, bireyler bir "grup" içinde birleşmek ye-

[29] Bkz. *Situations*, 7.Cilt, Paris 1947- , II, s. 252 vd. ve *Özgürlük Yolları* romanları, özellikle de *Bekleyiş*.

[30] Engels'ten Joseph Bloch'a, 21-22 Eylül 1890 (*Basic Writings*, der. Feuer, s. 399).

[31] Joyce'ın ve Robbe-Grillet'nin bakışlarını bu kavramın ışığı altında, "Çağdaş Yazında Dizisellik" başlıklı bir çalışmada inceledim, *Bucknell Review*, XVIII, No. 1, Bahar 1970, s. 63-80.

* dizisellik: seriality (ç.n.)

rine bir dizide bir arada dizildiklerinde), benim öteki insanlarla temel ilişkim, istatistiksel anonimlik olarak betimlenebilecek bir şeydir, bütün bu sözcükler, hem bir yalıtılmayı hem de başka herkesle derin bir tekdüzeliği ima eder. Örneğin, sanayi uygarlığına özgü işlerden çoğunu yaparken –otobüs beklerken, gazete okurken, bir trafik ışığında dururken– yalnız gibi görünsem de, gerçekte aynı durumda herkesin yaptığını aynen ben de yapıyorumdur; bu ise dışsal değil içsel bir aynılıktır. Çünkü kendimi bir başka kişi ya da Öteki yapıyorum, ve davranışımı bile isteye başkasının olduğunu tahmin ettiğim kalıba oturtuyorumdur. Bu varlık tarzındaki ontolojik ironi, elbette, kendimi ve davranışımı hep dışımdaki öteki insanların varlığına uydurmamda, geriye kalan herkesin de tamamen aynı şeyi yapmasındadır; aslında Öteki yoktur, yalnızca sonsuz bir gerileme, her yönde sonsuz bir kaçış vardır. "Herkes, kendisinden Başka'sı olduğu derecede Ötekilerin aynıdır," diyor Sartre (s.311), ve bu anlamda dizisellik büyük bir göz yanılması, bireysel yalnızlıktan "kamu oyu" ya da basitçe "onlar" olarak düşünülen hayali bir varlığa yansımış olan bir tür kolektif sanrıdır. Ama kamuoyu yoktur, daha çok böyle bir şeye inançtır, bireyleri diziler içinde "birleştiren" böyle bir inancın etkileridir bu.

Böylece dizisellik temel bir toplumsal mekanizmadır; bu haliyle, bir bilim olarak istatistiğin ontolojik temelidir, istatistik bir bilimse, tabii. Panikler ya da enflasyon gibi görüngülerin yapısıdır, hiçbir zaman kolektif iktidarsızlıktan ve umarsızlıktan başka bir şey de olamaz, çünkü her yalıtılmış birey kendisinin başka bir yerde, kendi dışında olduğunu, dizisel eyleminse kendisinin edilgin olarak teslim olduğu bir şey olduğunu hisseder. Gerçekte, dizisel bir konumda, bireylerin eylemlerinin nasıl kendi dizisel umarsızlıklarını yoğunlaştırmaktan başka şeye yaramadığını, ve böyle bir eylem ta kökeninde *başkası* olduğu için, yabancı bir güç olarak nasıl kendilerine karşı döndüğünü vurgulamak önemlidir. Bir enflasyon sarmalının başlangıcında altınını istif eden adamı düşünün; diğer bir deyişle, onun korktuğu şey, aynı konumdaki binlerce başka insanın tamamen aynı tarzda altını kâğıda teslim etmeyip, böylece kâğıdın değersizleşmesine neden olmasıdır. Böylece o, gelecekte korktuğu şeye ne kadar neden oluyorsa, başkalarının yapacağından korktuğu şeyi ne kadar kendisi yapıyorsa, kendine karşı o kadar bir başkasıdır.

Dizisel konumda bireylerin iktidarsızlığı dikkate alınırsa, hakiki grupların oluşumunun gerisindeki güdülenimin, yeniden

özerklik kazanmanın, yeni bir tip birlik ve dayanışma yoluyla dağılmaya karşı çıkmanın bir yolu olduğu kolayca anlaşılır. Böylece grup diziselliğin harabeleri üzerinde oluşur hep; tarih de, değişken olarak, ya hakiki grup varlığının durakları ile uzun dizisel dağılış devreleri arasında devamlı bir salınım olarak, ya da belli herhangi bir durakta, gelişimlerinin çeşitli aşamalarındaki grupların ve onları çevreleyen dizisel birey kitlelerinin karmaşık bir arada varoluşu olarak görülebilir.

Dizinin grupla olan bu temel zıtlığını, *Varlık ve Hiçlik*'teki ilk biçimiyle karşılaştırmak öğreticidir; orada, aynı görüngü, "biz-özne" ile "biz-nesne" arasındaki ayrım olarak tanımlanıyordu. Tabii, orada, kolektif bir varlık tipinin oluşumunda can alıcı rolü üçüncü tarafın, dıştaki gözlemcinin bakışı oynuyordu (hiç kuşkusuz, önceki bölümde tanımlanan "üçüncü" kavramının kaynağı da buydu). Kendimin, böyle bir "üçüncü"nün bakışları altında bir başkasıyla birlikte bir nesne haline geldiğimi hissettiğimde, ancak o zaman, bir "biz-nesne" olarak varlığımı hissederim; çünkü o zaman, birbirimize karşılıklı bağımlılık içinde, utancımız ve öfkemiz içinde, varlıklarımız, seyircinin gözünde birbirine karışmış olur, onun için "aynı"yızdır artık: Bir sınıfın ya da bir türün iki temsilcisi, herhangi bir şeyin iki anonim tipi, iki işçi ya da entelektüel ya da Amerikalı veya buna benzer iki şey. O zaman varlığım benim dışımdadır, eşdeşiminkiyle ayrılmaz bir şekilde karışmıştır, onunki de benimkiyle tabii; ortak bir konumu paylaşıyoruzdur, ortak bir düşmanla karşı karşı karşıyayızdır, ve karşılıklı bir yabancılaşmaya ya da şeyleşmeye boyun eğiyoruzdur.

Bununla birlikte, "biz-özne" daha önceki çalışmada tanımlandığı gibi gerçek bir ontolojik yaşantı değildir; yalnızca özneldir ve benim onun hakkındaki bilincimin ötesinde hiçbir şeye denk düşmez. Hiç kuşkusuz, gerçek bir duygudur: Tiyatroda, bir kazadaki öteki tanıklar arasında, öteki insanlarla birlikte seyirci olduğum herhangi bir yerde, kendimi bir şeyin bir parçası hissederim, tıpkı politik toplantılarda, belki de bir geçit resminde olduğu gibi. Ama bu hissin çevremdeki öteki insanlar için bir değeri yoktur; şundan belli ki, aynı coşkuyu ben tam bir yalnızlık içindeyken de, ya da başka hiç kimse duymazken de duyabilirim. Okuyucu, *Bulantı*'da anlatılan, hapisanedeki Kendini-yetiştirmiş-adamın mistik yaşantısını anımsayacaktır; bu tür kardeşlik ya da komünyon yanılsamasının dış sınırı yerine geçebilecek, bizzat insanlığa katılma türünden bir dinsel duygu.

Böylece daha önceki betimleme, dizisellik yaşantısına oldukça yakından uyuyor, ama terimleri henüz bütünüyle yeterli görünmemekte. Özellikle, iki yapının (biri ontolojik, öteki öznel) bilinçle ya da farkındalıkla ilişkisi hiçbir zaman gerçekten açık değildi. Nesnellikle öznellik arasındaki yanlış ikiciliği bastırmaya yönelik Sartre felsefesi düşünüldüğünde, bir yargı terimi olarak öznelliğe başvurmanın, başka herhangi bir şeyden çok kuramsal belirsizliğin bir göstergesi, *Critique*'in gidereceği bir belirsizlik olduğu görülecektir. Böyle bir yargının kaynağı, hiç kuşkusuz, ilk kez Heidegger'de gelişecek otantik olmama* fikridir, 'herhangi biri' kavramı (Almancada "man" ya da Fransızcada "on"), sıradan-insan, caddelerde ve sanayi dünyasının fabrikalarında rastladığımız adsız ve yüzü belirsiz kalabalıklar. Ama Heidegger'de ve yirmilerde modern uygarlığın öteki huzursuz eleştirmenlerinde bu kavram temelde antidemokratik bir kavramdı. Sartre onu tersine çevirir, orta sınıfların kendilerine karşı döndürür.

Sartre'ın bu fikir üzerine iki değişik yorumunu karşılaştırdığımızda dikkati çeken şey, ilk yapıtlarında Sartre'ın bile biz-özne'nin yaşantısını, hemen, imal edilmiş nesnelerin yaşantısına bağlamasıdır. Diyebiliriz ki, bir konserve kutusunu açmada, bir kartelayı delmede, bir musluğu açmada kişisel tarz diye bir şey yoktur, bu nesnelerden her biri kendi içine kişisel olmayan bir yönerge, "herhangi biri"nin onları nasıl kullanması gerektiğiyle ilgili bir dizi bilgi yerleştirmiştir, biz bunları kullanmakla kendi kişisel bireyliğimizi yitirir, sonuçta biz-özne demek olan "farklılaşmamış aşkınlığın" bir temsilcisi oluruz, o kadar. Böylece, daha sonraki yapıtlarda olduğu gibi, nesneler, benim kendi adsızlığımı, bir biz-özne'ye katılımımı tekrar bana yansıtır; ve aslında, daha sonraki yapıtların bütün temaları daha önceki örnekte örtük olarak vardır. Çünkü işçi de nesnelerle, aletleriyle, makinelerle ve hammaddeyle yalnız başınadır, fakat bunlar bir başkası için belli bir nesne üretmek üzere kendisine verilen emirler olarak durduğu için, onları yabancı bir varlık olarak, işçi arkadaşlarıyla birlikte bizzat kendisinin de, karşısında bir tür nesne haline geldiği üçüncü'nün bakışı olarak hisseder. Öte yandan, imal edilmiş bu nesneleri sonuçta kullanan tüketici kendisini, tamamen kişisizleştirilmiş, adsız bir anlamda, söz konusu malı aynı zamanda satın alan ve kullanan bütün diğer kişilerle "uyuşma" halinde hisseder. Böylece *Varlık ve Hiçlik*'te bile, meta, kişiler arası ilişkinin, kişiler arası savaşı-

* inauthenticity (ç.n.)

mın kılık değiştirmiş taşıyıcısıdır. Ama *Varlık ve Hiçlik*'in planında biz-ilişkileri, bireysel ilişkilerin kısır döngüsüne hızla benzeşmeye, çevrimsel* ve eni konu tarih dışı** bir tarzda görülme yönelimindeydi. İlk özne ve nesne terminolojisinin sonucu idi, bunlar arasındaki değişim, oldukça matematiksel bir kesinlikle olanakları sınırlıyordu. *Critique*'te bu çevrimsel, rastlantısal salınımdan bir iz kalır geriye, fakat gittikçe büyüyen bütünleme kavramı ona yeni bir ışık tutar ve ilk kez olmak üzere gerçekten tarihsel bir yön verir.

Critique'te, bir grubun oluşumunun yeni versiyonunda, "üçüncü", biz-nesne'nin yaratılışında oynadığına benzer bir rol oynar (ve açıkça, Sartre'ın bu fikri, karşılıklıkla ilişkili olarak daha önce ortaya atması bu işleve bir hazırlıktı). Ancak *Critique*'te daha önce göreli basit ve dümdüz görünen şey, dev oranlarda bir büyüme geçirmiştir; bu kavramı Ptolemaios ilmeklerinin*** rotasyonu kadar hantal, sıkıcı bir kavram haline getirir gibi görünen bir karmaşadır bu. Çünkü grup dinamikleri sorusuna geldiğimizde karşılaştığımız temel sorun, bir birim olarak grubun olası özerkliği sorunudur. Biz-nesne, grup katılımı ve başkalarıyla ontolojik dayanışma yaşantısı, üçüncü tarafın ya da dışta olan bir kişinin bakışına bağlı olarak kalıyorsa, o zaman, varlığını daima kendisi dışında bir şeye borçlu olacağına göre, grubun nasıl olup da kendi başına bağımsız bir güç haline gelebildiğini görmek güçtür.

Hiç kuşku yok ki, başlangıçta grup hep bir üçüncü tarafa *karşı*, bir tür dış tehdite karşı meydana gelir. Saint-Antoine Varoşunu bir dizi dağılımdan kurtarıp hareket getiren ve sonunda Bastille kalesinin anahtarını ele geçirecek bir grup olarak birleştiren de, Tuileries Sarayı'na ulaşan kraliyet askerlerinin olası bir bastırıcı, engelleyici eylem yapacağı (daha üç ay önce bir katliamla sonuçlanmış olana benzer bir harekettir bu) korkusudur(s.391-393). Böylece birinci örnekte, üçüncü'nün sağladığı dış uyaranın (düşman, Prens de Lambesc'in birlikleri) yerini, çevresinde grubun örgütlendiği ve düzenlendiği Bastille'deki yeni merkez ya da ortak erek alır.

Fakat bu yeni örgütlenme de tek başına yeterli değildir, çünkü dizisellik aynı zamanda halkın bir merkezi erek (practico-inert)

* cyclical (ç.n.)

** ahistorical (ç.n.)

*** *Ptolemaic epycycles: Batlamyus ilmekleri.* Coğrafya terimi olarak ilmek: "Merkezi başka bir dairenin çemberi üzerinde hareket eden bir dairesel devimin çizdiği yörünge. Kepler'den önce gezegenlerin gerçek yörüngeleri böyle tasarlanırdı.") (Bkz. *Gökbilim Terimleri Sözlüğü*, Abdullah Kızılırmak, TDK Yay. 1969)(ç.n.)

çevresinde toplanması olarak tanımlanıyordu. Grubun kendi birliğini daha temel bir tarzda içselleştirmesi* gerekir, bu da daha önce dışsal olan üçüncü tarafın içselleştirilmesiyle yapılır. Artık grubun her üyesi, bütün geriye kalanlar için bir üçüncü olur, bu da istatistiksel olarak değil devimsel olarak anlaşılacaktır. Bu ilk ve son kez sabitleşmiş bir biçim değil, üçüncülerin bir eksen üzerinde dönme ya da devretme sürecidir, bu süreçte herkes öteki üyelerin birleştiricisi görevi görür. Şimdi grup dışardan birinin ya da düşmanın bakışına bağımlı olmak zorunda değildir artık. Grubun kendi varlık kaynağını kendi içinde taşıdığı bir yapı gelişmiştir, ayrıca bu yapı tamamen demokratik bir yapıdır, çünkü içinde lider diye biri yoktur, yalnızca kışkırtıcılar (başka bir deyişle, grubun örtük duygularını ve ereklerini söze dökmeye çalışan üçüncüler) vardır; ve grubun gelişiminde bu aşamada, herkes eşit derecede bir üye, ya da üçüncüdür.

Bu modelin karmaşıklığına karşın, gruplarla varoluşsal yaşantısı olan herhangi bir kimsenin, bunun bir fenomenolojik açıklama olarak, grupların kendilerini gerçekten nasıl hissettiğinin kötü bir tanımı olmadığı yargısına varacağını sanıyorum. Gerçek bir grup eyleminde durum aslında budur, bizler eşit olmayan oranlarda, aynı zamanda hem gözlemci hem de katılımcıyızdır. Hem grubu kendimizden daha büyük, dışardan, başkalarında gözlemleyebileceğimiz bir şey olarak görürüz (bu durumda kendimiz onların gözünde bir üçüncü olarak işlev görüyoruzdur); aynı zamanda, özellikle de biz kendimiz eylemin içindeysek, söz konusu grubu meydana getiren olarak gözlemlendiğimizi hissederiz. Liderlerle basit kışkırtıcılar arasındaki can alıcı ayrıma gelince, bu aşamada, önerilen eylemlerin ya da parolaların grubun o büyük amaçlarına şöyle ya da böyle denk düşmesi ve onları dile getirmesi *gerekir*, dersek daha bir açıklık kazandırmış oluruz buna; çünkü önerilen şu ya da bu eylem yolunun kabul edilmesini sağlayan, liderlerin saygınlığı değildir. Tersine, liderler grubun kesin olarak belirlenmemiş düşüncesini ne kadar erken sezinleyip dile getirebilirse o derece saygınlık kazanırlar.

Ama, özellikle de grubun yaşamı zaman içinde uzandığı için, üçüncünün içselleştirilmesi, grup özerkliği için yetersiz bir garantidir, çünkü savaşmak üzere onları bir araya getiren tehlike ortadan kaybolabilir, ya da en azından geçici olarak azalabilir. Bastille düşer, düşman akıllı bir geri çekilme yapabilir. Şimdi, grubun

* interiorize (ç.n.)

çeşitli üyeleri tehlikenin geçmiş olmadığının, kralın birliklerinin her an daha büyük bir güçle geri dönebileceğinin kafaca farkında olsalar da, düşmanın varlığı, gerekli aciliyet duygusunu sürdürecek derecede ortada değildir, ve grubun üyeleri dizisel dağılma özel yaşamına geri sürüklenmeye eğilim gösterir. İşte bu noktada, grup, bir devre içinde dönen üçüncüler sistemini güçlendirerek, tehlikeyi *yemin* şeklinde içselleştirir. Bunun klasik biçimi ve örneği hiç kuşkusuz, amacı, daha önce dış uyarana bir yanıttan biraz daha fazla bir şey olmuş olan birbirine bağlılığı, sırf iç kararlılıkla sürdürmek olan tenis kortu yeminidir.* Ulusal Meclis üyelerinin "hiçbir zaman ayrılmama ve Anayasa kabul edilip sağlam temeller üzerine oturtuluncaya kadar koşulların gerektiği yerde yeniden toplanma" andı içtiği orijinal yeminin, birbiriyle kaynaşmış durumdaki grubun bu "sıcak" anın yavaş yavaş bir yatışmaya ve kurumlaşmaya doğru gidişinin ötesinde bir şeyi gösterme gibi ilginç bir yanı vardır. Yeminin sözcüklerinde olmayan, ama bir yeminin yapısında zorunlu bir sonuç olarak ima edilen şey, Terör'dür. Çünkü yemin kendi uygulama ilkesini de içermek zorundadır; her üye, örtük olarak, gelecekte grubun birliğini bozacak ve ona ihanet eder bir durumuna düşecek olursa, ölümü kabul ettiğine değgin yemin etmektedir. Dolayısıyla, bir anlamda, Terör'e önceden razı olmaktadır.

Yeminin bu öğesi ilk bakışta Merleau-Ponty'nin ultra-Bolşevizmi suçlamasını haklı gösterir görünmektedir (*Critique*'e dayanarak değil de, çünkü yalnızca konferans şeklinde işitmişti onu, *Les Communists et la paix*'ye dayanarak Sartre'a yöneltmişti bu suçlamayı); çünkü ultra-Bolşevizmle birlikte, 1930'ların tasfiye yargılamalarında olduğu gibi, Devrimin çocukları örtük olarak devrimin kendilerini yutmasını ister ve kendi yok edilişlerini daha baştan haklı gösterirler. Fakat bir fenomenolojik tanımlama olarak Sartre'ın kuramı, kaynaşmış haldeki bir grubun yemine verdiği tam da gerçek ölüm-kalım aciliyeti anlamında bir deneysel olguyu açıklamaya yönelikti yalnızca. Bundan başka, Terör'ün en sonda çöküşünü açıkça şöyle vurgular; "Grubun iki olası olumsuzlamasından –bireysel *praxis* ve dizisellik– ilki, gördüğümüz gibi, ortak

* Tenis Kortu Yemini: "Fransızca, Serment du Jeu de Paume. Fransız Devriminin başlarında, *Etats Généraux*'nun toplanması sırasında *Tiers Etat* temsilcilerinin giriştiği meydan okuma eylemi (20 Haziran 1789). *Tiers Etat* temsilcileri, 17 Haziran'da bir Ulusal Meclis oluşturma yoluna girdiler. 20 Haziran'da Versailles'daki olağan toplantı salonuna giremeyince, kralın meclisi dağıtmak istediğini düşünerek yakındaki bir tenis kortuna geçtiler. Orada Fransa için yazılı bir anayasa hazırlanıncaya değin birbirlerinden asla ayrılmayacaklarına ilişkin bir ant içtiler." (*Ana Britannica*, Cilt 20, s. 524) (ç.n.)

girişimin gerçekleştirilmesi ânını oluşturur; ontolojik yadsıma ve pratik gerçekleştirmedir bu; öteki kesindir ve grubun başlangıçta oluşturulmasına karşıydı. Bununla birlikte, Terör makinesi yönünden şüpheli olan, bu olumsuzlamalardan ilkidir." (s.578) Yani, kendi yapısı içinde, Terör amacına ulaşamaz. Diziselliğin ve dağılmanın geri dönüşünü önleme girişiminden doğmuş olmasına karşın, bireysel özgürlüklerin ortadan kaldırılmasıyla uğraşmıştır. Başlangıçtaki kaynaşma halindeki grubun yeniden yaratılması yerine, o en eski grup keyfi (euphoria) ve grup ayrılmazlığı anına dönüş yerine, Terör yalnızca, Michelet'nin o kadar canlı bir biçimde anlattığı, Konvansiyon'un gittikçe artan yalnızlığı, perişanlığı ile sonuçlanır. Mecliste sıralar bomboştur, ünlü sesler artık duyulmamaktadır, artık yalnız başlarına kalmış olan Robespierre ve hayranları –psikolojik imayla da yüklü– tablosudur görülen şey.

Fakat Terör, Sartre'ın düşüncesinde bir toplumsal anlaşma rolü gibi bir rol de oynayan yeminin yalnızca bir parçasıdır.[32] Rousseau ile olan farklılıklar bile, nasılsa, onun ruhuna büyük benzerlikler gösterir. Rousseau onu elbette daha geniş bir topluluk, bir devlet ya da kent devletiyle ilgili olarak düşünüyordu, oysa Sartre'ın grup kavramı çok daha küçük, gerilla tipi bir birliği amaç edinir, hatta, kısaca göreceğimiz gibi, devlet ya da toplum veya ulus gibi soyut bir birlik şöyle dursun, tarihin bir oyuncusu olarak bir toplumsal sınıf fikrini bile dışlamaya yöneliktir. Fakat Rousseau'nun kavramında, uygun toplumun, kent devletinde olduğu gibi nispeten yönetilebilir kısımlara indirgenmesi örtük olarak vardı; Sartre'ın küçük gruplara, nispeten var olan canlı kısımlara daha ileri derecede indirgemesiyse, aslında aynı amaçla girişilmiş bir işlemdir, fakat orta sınıf toplumunun gelişiminde daha geç bir durakta. Bundan böyle herhangi bir ulusal ya da toplumsal birimin artık olmadığı, yalnızca çeşitli grupların ve grup artıklarının, dizisel ortak toplulukların ve aynı anda ortaya çıkan değişik türden grupların bulunduğu bir duraktır bu.

İşte bu noktada Sartre, tarihsel zamanın bütün boyutunu (varoluşçu terimlerle söylersek, *kuşakların* zaman içindeki ardıllığını) şemasına katmaya çalışarak kendisi için nispeten yeni spekülasyon türleri olan şeylere giriş yapar. Böylece, doğumun kendisi, bir dizi yeminin, bir dizi grup yakınlaşmalarının örtük onaylanması olur. Yeni doğan çocukların vaftizi (rıza gösteren erişkinlerden

[32] Bkz. Georges Lapassade, "Sartre et Rousseau", *Etudes philosophique*, XVII, No.4 (Kış 1962), s. 511-517.

çok), yenidoğanın daha büyük grup birliklerine hemen katılmasına, toplumsal kurumların devamlılığının korunmasına, bir "doğa durumu"nun askıda kalmasını önlemeye izin veren bu sürecin bir simgesi olarak iş görebilir; "vaftiz, grup içindeki işlevini ve öteki üyelerle olan karşılıklı ilişkisini yüklenmesiyle aynı zamanda ortak birey için [Sartre'ın daha önce oluşmuş bir grubun yeminli üyesi için kullandığı terimdir bu] özgürlük yaratmanın bir yoludur" (s. 491n). Bir örtük toplumsal sürekliliğin, kurumların bir örtük süregen yaşamının bu savunması, Sartre'ın varoluşçuluğunun ruhunun göze batan bir çelişkisi olarak şaşırtabilir bizi; gerçekten de, toplumsal anlaşma fikrinin radikal olduğu kadar tutucu amaçlara da hizmet yolunda kullanılmakta olduğuna inanıyorum, ve bu noktada Sartre'ın dili bir ikircim gösteriyor ("Bu usavurmanın bir tür mahcup konformizm ya da korku yansıttığını düşünürdüm..."). Yine de, kısaca göreceğimiz gibi, kanıtında bir temel halkadır, çünkü, örtük ya da açık, yeminin sürekliliği, bir tür günah kalıtının kuşaktan kuşağa oluşturulma yoludur, bugünkü bireysel sorumluluğu, geçmişteki bütün sınıf sorumluluğunun yüküyle yoğunlaştırma yoludur.

Yemin fikriyle birlikte, baştaki birbirine kaynaşmış grubun yapısının tanımlanması tamamlanmış olur. Grupla dizisellik arasındaki ayrım artık açık hale gelmiş olmalıdır. Dizisellikte hiç kimse bir merkez olmadığı, merkez her zaman ve herkes için *başka yerde* olduğu halde, grupta herkes merkezdir, merkez her yerdedir, gruptan üyelerin var olduğu her yerde o da vardır. Grubun oluşumu, bu anlamda, üyeleri için kaybolmuş varlıklarının, dünyadaki dizisel ve bireysel dağılmalarının yeniden sağlığına kavuşmasıdır. Mitsel bir düzeyde, grubun oluşumu ve yeminin edilişi, Sartre'ın sözleriyle, "insanlığın başlangıcı"dır (s. 453). Artık, ilk kez olmak üzere, insanlar bir tür kendi kendilerini yaratmış, kendi varlıklarının kurucusu olmuştur, karşılıklı dayanışma yoluyla hem bireysel varoluşun soyut yalıtılışını hem de dizi insanının nesnelerde ve başkalıkta* yabancılaşmasını yenmişlerdir.

Grup gizeminin en güçlü olduğu bu durakta durup, Sartre'ın burada grup eylemini nasıl bir tutumla ele aldığını, bundan da öte, tanımlamalarında ve grup davranışının bir paradigması olarak sık sık Fransız Devrimine başvuruşunda örtük olarak bulunan devrim kavramının kendisini değerlendirme zamanıdır sanırım. Bun-

* otherness (ç.n.)

da, hiç kuşkusuz, çağdaş Fransız entelektüel yaşamındaki, devrime yüklenen mitsel değerin yönlendirdiği bir devrim nostaljisi akımı diye tanımlanabilecek daha geniş bir akımın temsilcisidir o. Mit sözcüğünü, mistifikasyondan arındırmayı gerektirecek olumsuz anlamda değil, fakat daha çok, Amerikan yazın eleştirisi için bir tür yaşantı düzenlemesi olarak sahip olageldiği olumlu anlamda kullanıyorum; çünkü bana öyle geliyor ki, bu devrim kavramı doğrudan politik ve kuramsal terimlerle değil de, sonunda yazınsal kategoriler olan zaman ve anlatı terimleriyle en iyi biçimde anlaşılabilir.

Diğer bir deyişle, devrim, içerik terimlerinden çok, *biçim* terimleriyle anlaşılsaydı ne olurdu? Devrimci fikrin gücü, bütünüyle bir nedenden doğan sonuçlar gibi arkasından sürükleyebileceği pratik sonuçlar kadar, izin verdiği yaşantının yeni geçici düzenlenmesinden gelseydi ne olurdu?

Bu, hiçbir yerde, tarihyazımı alanında olduğu kadar belirgin değildir. Akademik ve Marksist tarihler arasındaki temel ayrım, bana öyle geliyor ki, her birinin, kalıcılık ve devrim, toplumsal töre ve toplumsal değişim, çizgideki devamlı ve ani kopuş arasında kurduğu ritim tiplerinde yatmaktadır. Genellikle tutucular için olduğu kadar akademik tarihçi için de toplumsal yaşam hakikati, bir şekilde derinde yatan bir kalıcılıktır, ilk imgesi ve ritmi toprak sahibinin tarlalarından ortaya çıkmış yavaş ve organik bir sürekliliktir. Tarihin eşzamanlı tabloları ancak bunun karşılığında olasıdır, çünkü bir tarihçi, diyelim 1740'lardaki İngiltere'nin tablosunu çizmede başka türlü nasıl haklı gösterilebilirdi? Fakat tarihin numaralanmış bir on yılında yaşam deneyimi hiç kimsenin tam o anda hissedemeyeceği bir şeydir: Tarihçinin bir göz yanılmasıdır, olgudan sonra bir yansıma serabıdır. Örneğin Sartre'ın karakterleri ve Sartre'ın kendisi 1930'ların sonunda, bütün bu zaman boyunca, tarih kitaplarına "iki savaş arası" dönemi olarak geçecek olan bir dönemde yaşayan "bir" kuşak olmuş olduklarını farkedince çok şaşırmışlardır: onlar yaşadıklarını düşünmüşlerdi yalnızca.

Süreklilikte mutlak bir kopma ile karşılaşınca, tutucu tarihçi bu kopmayı o sürekliliğin içine yeniden yedirmeye çalışır. Örneğin Taine, Devrimin, temel yapılarıyla (merkezileşme, uşçuluk) yeni bir şey olmadığını, yalnızca on sekizinci yüzyılın, *ancien régime*'in kendisinin eserini tamamladığını gösterir bize. Böylece Devrim on sekizinci yüzyılın öteki belirtileri arasında yalnızca bir tanesi olur çıkar.

Öte yandan, Marksist tarihyazımı için yanılsama olan, kalıcılık ve sürekliliktir, gerçeklikse değişim ve savaşımdır. Aslında geçmişi anlamanın bu iki tarzı, bir tür Gestalt* değişkeni yansıtır; bunda, sizin tarihi, ancak ara sıra ayaklanmalarla kesintiye uğrayan bir continuum** olarak mı, yoksa gizli çelişkilerin sabit bir işleyişi, altta yatan gerçekliğin doğasının bir anımsatıcısı olarak zaman zaman yüzeye çıkan devamlı fakat gizlenmiş bir şiddet olarak mı gördüğünüze bağlı olarak her şey değişir. (Süreklilik kavramının kendisi hiç kuşkusuz, kendi bakış açılarından hem varoluşçuluk hem de Marksizm tarafından eleştirilmiş *idealist* bir kavramdır.)

Böylece akademik tarihyazımı için devrim olayının kusuru, tarihsel anlatıya sunduğu kökten yeni bir tip olay olmasında yatar. Sıradan sürekli yaşamda, töresel ve geleneksel yaşamda gerçekte hiçbir şey değişmez, hiçbir şey olmaz, temelde anlatı anlamında söylenecek hiçbir şey yoktur. Bir yandan yalnızca "kurumlar" vardır, öte yandansa bireysel yaşamın rastgele öyküleri, bu yüzden bunlar sahip oldukları varoluşsal yoğunluğu bile yitirirler ve eskinin *örnekleri* olup çıkarlar (Ortaçağlarda bir köylünün yaşamı, onyedinci yüzyıl kasabalısının karısının günlük işleri, vb).

Devrimci durağın kendine özgülüğü, onda, tarihin ilk kez olmak üzere anlatılabilir olaylar şeklini alması, bir başlangıcı, ortası ve sonu olan bir süreklilik olarak kendini ortaya koyması, yeni ve nitelikçe farklı bir geçici örgütlenmeye dönüşü işaret etmesidir.

Baştaki bölümlerden birinde, Lukács için romanın, nasıl, bireyin amaçsız, akıntıya kapılmış (*varoluşçu*) zamanını bir kurtarma ve düzene sokma yolu, ona, imgesel tarzda ve imgesel bir biçimde de olsa, bir tür ritüel anlam verme aracı olduğunu görmüştük. Devrimci durak şimdi aynı şeyi, bireysel ve kolektif arasında ortaya çıkan yeni ilişkiler yoluyla, bir sonuç olarak gelen bireysel zamanın dönüşümü yoluyla gerçeklikte yapmaktadır. Diğer bir deyişle, sıradan barış zamanı koşullarında, gerçek yaşamla sade varoluş arasında, ya da gerçek varoluşla zamanın ya da sürenin sade ölü uzantıları arasında hâlâ bir fark varken, bu ayrım devrimci continuum'un kendisi tarafından bastırılır, bu durumda her şey –bütün hareketler ve düşünceler, günlük işler, kararlar, kamusal yaşam kadar özel yaşam da– bundan böyle devrimci süreçle ilişki içine çekilir, onun çevresinde düzenlenir ve onun merkezdeki dev-

* biçim, (ç.n.)

** değişmez ve arası kesilmez şey, matematikte sürekli dizi. (ç.n.)

rimci olguyla bitişikliğine göre kendiliğinden yeniden değerlendirilir.

Malraux'nun (*L'Espoir*'da) vahiy* diye adlandırdığı bu tümel süreç, ilk kez olmak üzere tümel ortaklığın, istese de istemese de, içine alındığı bir süreçtir. Savaş zamanındaki toptan seferberliğe benzer bir durum gibi görünebilir, ama tabii dışardan başlatılmıştır, öte yandan şiddet olduğu için temelde bir iç savaş olan devrimci durak, nedenini kendi içinde taşır ve kendi varlığı içinde kendini sürdürür.

Öte yandan, böyle bir tanımlama, değişim sürecini sosyo-ekonomik değişimin gerçek doğası pahasına fazlaca vurgular görünecektir; çünkü devrimci durak, bir üretim sistemini ya da yasal ilişkileri bir dönüştürme aracı olmaktan çok, vahiy ya da küme keyfi** olarak, varlığın bir şekil değiştirmesi olarak kendi başına bir amaç haline geldiğinde; o zaman, bir grup yaşantısını ötekinden değerce ayırmanın bir yolu olmayacaktır, ve komünizm ile anarşizm arasındaki eski kavga yeniden başgösterir gibi görünecektir. Çünkü bugün, yalnızca Fransa'da da değil, öğrenci hareketleriyle eski kurumsal Sol arasındaki kuramsal farklılıklarda yine güncel hale gelmiştir; ve eleştiri, Pietro Chiodi'nin Sartre'ın grup kavramının doğasında var olan an'cılığa***, onun temel zamansızlığına"**** ya da zamanı ve değişimi, *durée*'yi*****, grubun oluşumundaki o ilk yoğun andan yalnızca aşamalı bir bozulma olarak hissedebilme tarzına karşı çıkarken yaptığı gibi, geçici terimlerle yeniden ifade edilebilir.

Bütün bunları, 1789 Fransız Devrimi hakkında o kadar büyüleyici olan şeyin, onu bir paradigma olarak o kadar kullanılır hale getiren ve Sartre'ın onu kitabında kullanışını açıkça haklı gösteren şeyin onun *bourgeois* karakteri olduğunu göstererek bir başka şekilde de söyleyebiliriz; çünkü bu devrim orta sınıfların *politik* iktidarı bir ele geçirişi şeklini almış ve kendini parlamenter biçimde ortaya koymuştur. Ondaki, romansı anlamda "karakterlerin", bireyselliklerin önemi de buradan gelmektedir: çünkü bunlar, Fransa'yı hiyerarşiye dayalı bir feodal-mutlakiyetçi devletten merkezi bir orta sınıf devletine dönüştüren o "tarih oyunu" içinde, hem söylevci dilleri, hem de kişiliklerinin simgesel değeriyle (Dan-

* apocalypse (ç.n.)
** euphoria (ç.n.)
*** instantaneity (ç.n.)
**** timelesness (ç.n.)
***** süre (ç.n.)

ton'un ihtirası, Robespierre'in katılığı) işlevsel olabilmişlerdi. Yani Büyük Devrim, roman biçimi gibi, sonat gibi ya da büyük idealist felsefe sistemleri gibi, örtük olarak, orta sınıf bireyselliği (ya da isterseniz, *humanism*) kategorisince yönetilir, ve böylece kendisinin bir öykü biçiminde anlatılmasına izin verir – büyük tarihi, çağdaşı olduğu romancılardan (Balzac, Dickens, Flaubert) hiçbir konuda aşağı kalmayan Michelet, tanıktır buna.

Aslında, devrim kavramına bilgi verir biçimde uygulanmış başka yazınsal kategoriler de vardır, örneğin, bakış açısı kategorisi. Böyle bir kategori, geçmişe göre uygun konumda olmamız gerektiği imasıyla birlikte, Marx'ın çok yararlandığı ve aslında Feuerbach'tan almış olduğu, tarihsel süreç içinde özneyle yüklem arasındaki mantıksal ayrımda zaten vardır (yani, proletarya tarihsel sürecin gerçek öznesi ya da taşıyıcısıdır). Bunun, geçmişin incelenmesinde bile, *bir öykü olarak anlatıldığı ölçüde*, kullanılan biçimin kendisi bizi yan tutmak zorunda bırakır anlamına geldiği gibi bir düşünce vardır. Örneğin Aragon'un Géricault'su, karanlıkta devrimci suikastçılar arasında geçen anlaşılması zor bir tartışmayı dinlerken, ne olup bittiğini anlamak için kendini bir bakış açısı edinme zorunda hisseder: "Burada, *gizli planı* izleyebilmek için [anlamı belirsiz *histoire* sözcüğü ya *öykü*yü ya da *tarih*in kendisini işaret ediyor], Theodore şöyle ya da böyle karar vermek zorundaydı, başkalarına karşı çıkarken bu oyuncu takımına yakınlık duymak zorundaydı. Ve ne garipti ki, bu Kralın Silahşörü, dünün dünyasının –bugün paldır küldür yıkılmakta olan bir dünya– bu Don Quijote'si, bu gürültülü ağız dalaşını dinledikçe, Napoléon'un tarafını tutuyor görünüyordu, sanki bütün korkusu, bu önemsiz kişilerin, bu zavallıların, bu rahibin, bu orta sınıftan yurttaşların, bu gündelikçi işçilerin, İmparatorun yüklenmek üzere olduğu yeni rolü anlamayabileceği idi. Oyunun kendi arzu ettiği gibi bir sona varamayacağından korkuyordu, tıpkı sahnedeki kahramana, 'hain arkanda duruyor' diye bağıracak kadar heyecanlandırılan, galerideki tek tek seyirciler gibi..."[33] Burada, tanık olarak Géricault, olanları dışardan seyreden ve bakış açısı yöntemiyle, tanık olduğu eylemlerin suç ortaklığına zorlanan tarihi roman okuyucusunun hareketini kopya eder sadece.

Tarih ile konum ya da bakış açısı arasındaki bu ilişki, aslında, Sartre'ın *Critique*'i vesilesiyle, tarihsel çözümlemenin kesinlikle taraf tutmaya dayandığını vurgulayan Lévi-Strauss'un, tarih-

[33] Louis Aragon, *Holy Week* (Kutsal Hafta), çev. Haakon Chevalier, New York 1961, s. 298-299)

sel düşüncenin geçerliliğine karşı takındığı saldırgan tavrın odak noktasıdır. Fakat bu taraflar ya da değişken bakış açıları, Fransız Devriminin ilk kez bütün ayrıntısıyla ortaya koyduğu, aşırı Sağdan aşırı Sola kadar çağdaş durumlar spektrumu çerçevesinde kavrandığı için, bizim bakış açısı ve özdeşleşme olasılıklarımız, her gün biraz daha geçmişe geri çekilen bir olay gibi, denetlenemez hale gelir. Örneğin, Fronde'ın* anlaşılması, yasal "başkaldırma hakkı"nın kime ait olduğunu, kimin ayrıcalığını, kimin ayrıcalığa saldırı hakkını temsil ettiğine karar vermek uğruna çılgın bir çaba haline gelir. "Bu yüzden, tarihin içselleştirilebilir olmaktan çıkması ve geçici bir içselliğe bağlanan bir yanılsamadan başka bir şey olmayan anlaşılabilirliğini yitirmesi için, zaman içinde bizden olabildiğince uzaklaşması, ya da bizim düşüncede ondan uzaklaşmış olmamız yeterlidir."[34] Akademik ya da "nesnel" tarihyazımı açısından böyle bir kanıt şaşırtıcı görünebilirse de, bana öyle geliyor ki, şu andaki çerçeve içinde geçerliliğini pekâlâ kabul edebiliriz, tarihsel düşüncenin bir bütün olarak geçersizliğini her şeye rağmen kabul etmeksizin. Çünkü bu, kendimizin ancak orta sınıf tarihine göre bir konumda bulunduğumuzu, tarihin ancak kapitalizmin ortaya çıkışından bu yana birleşik ya da "bütünlenmiş" bir anlam kazandığını; erken geçmişin ve onun artistik anıtlarının bizim için ancak benzeşimli olarak ve onların kendi sosyo-ekonomik konumumuza dönüştürülmesi ya da uydurulması pahasına elde edilebilir olduğunu söylemeye gelir. Hangi durumda olursa olsun, geçmişte bir bakış açısı sorununun, eğer tarih birbiriyle ilişkisiz bir dizi grup hareketlerine ve kesintili olaylara çözülmek demek değilse, Sartre'ın *Critique*'te çözmek zorunda kalacağı can alıcı sorunlar arasında olduğu kesindir. Bununla birlikte, Lévi-Strauss'un hatası, uzak kapitalizm öncesi geçmişin tarihsel düşünce için ulaşılmaz olduğu düşüncesi değil de, daha çok, bizim, postendüstriyel tekelci kapitalizmde, içinde bulunduğumuz tarihsel zamandan gerçekten "uzaklaşabileceğimiz"; olayları, onunla çağdaş olan tarihsel tarzda anlamamakta özgür olduğumuz fikridir. Bu kanıt, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde Lukács'ın durumuyla yan yana getirilerek doğru bir perspektife sokulabilir: Lukács orada proletaryanın ve prole-

* Fronde: Fransa'da 1648-1653 arasında patlak veren ayaklanmalar dizisi. Krallığın gittikçe artan gücünü denetim altına almayı amaçlayan bu ayaklanmaların başarısızlığa uğraması sonucunda, XIV.Louis'nin kişisel egemenliğine dayalı mutlak yönetimin yolu açılmıştır. (ç.n.)

34 Claude Lévi Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris 1962, s. 338.[bkz. *Yaban Düşünce*, s. 299, çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay. 1994.]

tarya partisinin hem uygulamada hem kuramda, temel "bakış açısı" anlamında tarihin taşıyıcısı olduğunu gösteriyordu.

Fakat bu sorunun genişliğini ilk sezen ve kendi tarihyazımı pratiğinde sonuçlarını ilk ortaya koyan Michelet oldu. Balzac gibi Michelet de, bireysel yaşamın hikâyesinden topluluğun hikâyesine yükseltildiğinde, bakış açısı kategorisinde gerekli dönüşümler olacağını sezinliyordu. "Şu ana kadar her Devrim tarihi, temelde tek-erkçi* olmuştur. (Kimi XVI.Louis taraftarı, kimi Robespierre taraftarı)" diyor kitabının sonuç bölümünde. "Elinizdeki tarihse ilk cumhuriyetçi olanıdır, putları ve tanrıları ilk kıran tarihtir. İlk sayfasından son sayfasına kadar sadece ve sadece bir tek kahramanı vardır; halk."[35] Dolayısıyla, Michelet bireycilikten (içerdiği "kişiye tapma" ile birlikte) yeni tip bir topluluk anlatısına geçişi işaret eder. Tarihsel içeriğindeki farklılıklar (1853'te *halk*, 1923'te ise *proletarya*) ne olursa olsun, Lukács'ın önerdiğiyle biçimsel olarak özdeştir. Bunun sonucu, olaylara tanıklık etmemizi sağlayan kişisel karakterlerin portreleri, yazınsal özelliği bakımdan tamamen çağdaş olan bir görecelendirmeye uğrarlar. Yine taraf tutarız, ama Sartre'ın dönen** üçüncüler sistemindeki gibi; bir tek oyuncuya sevgi bağıyla bağlı değilizdir artık. Kahramanlarımızı alırız ve acımasızca düşmelerine izin veririz; ve bu bakış açısından, okumamız, içgüdüsel olarak o kadar bağlı olduğumuz o bireysel kişilikten bir vazgeçiştir, kolektif varoluşun yeni biçimleri içinde her bakımdan bir eğitimdir bu. Ama bırakalım Michelet kendi uygulamasını anlatsın bize, çünkü o ne yapmakta olduğunu çok iyi bilmektedir: "Tümel ya da belirsiz bir yargıda pek bulunmadık, böyle bir *portre* pek çizmedik; hepsi, ya da hemen hemen hepsi, iyi ve kötünün birbirini geçersizleştirdiği, sahteleştirdiği belli bir anda, bir karakterin ortalamasının alınması sonucu, haksızdır...Bir tek insanda kaç insan vardır! Bu değişken yaratığın belirli bir imgesine sabit, değişmez bir biçim vermek ne kadar haksız bir şey olurdu! İnanıyorum, Rembrandt hepsi de birbirine benzer, hepsi de birbirinden farklı otuz kendi-portresi yapmıştır. Ben de bu yöntemi izledim; hem sanat hem de hakkaniyet eşit derecede buna itti beni. Bu iki ciltteki büyük oyuncuları teker teker izleme zahmetine katlanırsanız, her birinin bütün bir taslaklar topluluğundan oluştuğunu, her birinin bireyin uğradığı tinsel ve bedensel değişimlere göre belli

* monarşist (ç.n.)

35 Jules Michelet, *Histoire de la révolution française*, 2 cilt, Paris 1952, I, s. 991.

** revolving (ç.n.)

bir tarihte yeniden gözden geçirilip düzenlenmiş olduğunu görürsünüz. Kraliçe ve Mirabeau tekrar tekrar, beş ya da altı kez karşımıza çıkar; her bir görünüşte zaman onları geçiş durumunda belirlemiştir. Marat da aynı görünür, fakat değişen özellikler altında hepsi farklı, ama hepsi gerçek. 1789'da göze çarpmayan, utangaç ve kasvetli Robespierre, 1790 Kasım'ında, bir akşam oturumunda, Jakobenlerin kürsüsünde profilden çıkarılır karşımıza; biz onun tam-yüz portresini (1791 Mayıs'ında) Ulusal Meclis'te veririz: otoriter, dogmatik, ve daha o zamandan gözdağcı. Böylece insanları ve soruları, her insanın duraklarını dikkatle ve titizlikle tarihlemiş olduk. Tekrar tekrar, bizi çok etkilemiş olan ve elinizdeki kitaba egemen olan bir fikri hep gözümüzün önünde tuttuk: *tarih zamandır*."[36]

Bakış açısı, kuşkusuz, devrimci durağın ve onun olası tarihyazımının incelenmesi için önemli tek yazınsal kategori değildir. Aynı zamansal yapının kendisi, çerçevenin, başlangıcın ve sonun, anlatıcının hangi noktalar arasında koşacağının seçiminde – çok önemli, ama kaçınılmaz bir biçimde yapay bir seçimdir bu– ortaya konur. Fransız Devrimi tarihinin Genel Meclis'le*, (ya da onun için yapılan seçimlerle) başladığı ve Robespierre'in ölümüyle bittiği düşünülür genellikle – Michelet de bu alışılmış yolu izler. Ama sınırların böyle seçilmiş olması önemlidir, çünkü Robespierre'in ölümünün Devrim'in sonuyla böyle bir rastlaşması, Terör'ün Devrim'le aynı şey olduğunu dolaylı olarak akla getirir. Yazılı bir biçime sokulmuş bir imadır bu, Robespierre'e ve Jakobenlere düşman bir yazar bile, Michelet öyledir, kendi zamanında yürürlükte olan şemayla, düşüşü anında Robespierre'le derin bir duygu yakınlığı içinde bulmaya zorlanmış hissedecektir kendini. Bunun yazınsal bir sorundan daha öte bir şey olduğu, tamamen farklı bir zamansal çerçeveyi seçen bir tarihle –yukarda adı geçen Daniel Guérin'in tarihi gibi– karşılaştırılınca anlaşılabilir. *La Lutte des classes sous la premiére république*** –başlıktan devrim sözcüğünün çıkarılmış olması başlı başına bir programdır– Jirondenlerin bakanlığı ile başlar ve Robespierre'in düşüşüyle değil de Babeuf'ün idamıyla biter. Temelde, Guérin, Büyük Devrimin klasik şemasını Marx'ın *On Sekiz Brumaire*'de çizdiği çizgiler içinde yeniden yazmıştır, zafer kazanmış orta sınıfların bir tür yönetimi ele alması olarak. Devrimin

36 *Histoire de la révolution française*, I, s. 290-291.

* *Etats-Généraux*, (ç.n.)

** Birinci Cumhuriyette Sınıflar Savaşımı, (ç.n.)

bu yeni yorumlanışı içinde Robespierre'in işlevsel amacı, orta sınıfların elde ettiği denetimi tehlikeye atacak, geriye kalan her türlü gücü –ister karşı devrimci ister özünde halkçı olsun– kökünden söküp atmaktı; bu yapılınca da, kendisi vazgeçilebilir hale geldi, Directoire'ın meyveleri toplama girişimi başlayabilirdi artık. Yani, onun ölümü temel sürecin bir sonu değil, onun duraklarından yalnızca biridir; Devrimin kendisiyse Babeuf komplosunun başarısızlığının en son ilerici güçlerin sahneden silişine kadar gerçekten bir kesintiye uğramaz. Bu çözümlemenin, devrim sözcüğünün kendi başına çok belirsiz bir sözcük olduğunu bize anımsatması gibi bir üstünlüğü vardır. Bir yandan, bütün devrimler, sundukları yeni tür geçici örgütlenme, kolektif enerjinin ani patlamaları, "Sol'a doğru" amansız gelişmeleri yönünden birbirine benzer. Ama bu genel benzerliğin bize unutturduğu şey, bir orta sınıf devriminin çağdaş anlamda hiç de devrim olmadığı gerçeğidir; öyle ki, çelişmesiz, geçmişi anlayışımızla karıştırmaksızın Konvansiyon devrimcilerinin *yanında* yer alınamaz. 1793 Jakobenlerinin kahraman, 1848 Jakobenlerinin ise sıradan olması, *her ikisinin* de orta sınıftan oldukları, temelde orta sınıfların iktidarı ele geçirmesini amaçladıkları gerçeğini gözlerimizden kaçırmamalıdır.

Sanıyorum bu, Sartre'ın Fransız Devrimini bir paradigma olarak kullanışına –bunda yalnız başına da değildir– en ciddi resmi karşı çıkıştır. Sürecin tüm geçici yapısının tamamen farklı olduğunu görebilmek için çağdaş bir sosyalist devrimi düşünmek yeterlidir. Gerçek "devrim"in kendisi yalnızca bir andır –iktidarın Bolşeviklerin eline geçişi, Fidel'in Havana'ya girişi– çünkü artık temel sorunlar, *politik* denetim çerçevesinde değil tümel ekonomik dönüşüm çerçevesinde konuyor. Böyle bir süreç, başlangıcı ve sonucu daha zor belirlenen bir hikâyedir, çünkü kendini, devrimci bir platformdaki kişilerle değil, daha çok üretim istatistikleri ve kolektif girişimlerle ifade eder. Hiç kuşku yok, Fransız Devrimi'nin baş kahramanları da "Devrimi sürdürme" ya da "Devrime son verme" gereksiniminden söz ediyordu, ama bununla kastettikleri şey, belli bir politik yönetim biçiminin kesin seçiminden ve bir anayasanın oluşturulmasından başka bir şey değildi. Oysa sosyalist bir ülkede devrimin sürdürülmesi, ne zaman sonlanacağı bilinemeyen bir toplumsal ve teknolojik dönüşümle ilgilidir, ve hem Troçki'nin hem de Jefferson'un kastettiği anlamda "sürekli devrim" gibi fikirlerle uygunluk gösterir. Bununla birlikte, geriye bu yeni tarz devrimci çağ gerçekliğini dile getirecek hangi anlatısal ya da tarihya-

zımsal biçimin tasarlanabileceğini görmek kalır; bu anlamda, Sartre'ın gruplara ilişkin temel modeli, kanıtının sonucunu ciddi şekilde etkileyeceğini sanmıyorsam da, okuyucuyu, grup oluşum anını gereğinden fazla önemsemeye, ve bir vahiy mistiğine götürme tehlikesini taşıyor.

Bir kez grup oluşturulunca, onun daha sonraki gelişimi sorusu, onun varlığına ilişkin temel bir tanım verilinceye kadar çözülemez. İşte *Varlık ve Hiçlik*'in Sartre'ı ile *Critique*'in Sartre'ı arasındaki sürekliliğin en göze çarptığı yer burasıdır; hem önemli olduğu için hem de *Critique*'teki çoğu çalışmalar bunun üzerini örtüp gizlediği için bu nokta üzerinde inatla duruyorum. Bireyin varlığı, nasıl, aslında bir varlık yoksunluğu ise; bir olamama, sonul ve kesin bir dengeye ve ontolojik bir bolluğa ulaşamama ise, grup da bir töz ya da hiperorganizma olarak değil, bir töz olmak için boş yere çabalayan, kendilerinin hiçbir zaman erişemeyecekleri bir son hiperorganik statüye doğru zorlanan bir bireyler topluluğu olarak çizilir. Grup organik bir topluluk ya da kolektivite değil, ortak bir tasarıdır ve bu ortak tasarının biçimsel anlamı tıpkı böyle bir organik topluluk *olmak*tır. Fakat biz-nesne durumunda bile, benim insan kardeşlerimle paylaştığım kolektif "varlık", öznelliğimin değil maddeselliğimin, nesnel niteliğimin varlığı idi; bir dünya ruhu, zihinlerin ve öznelliklerin birbirine kaynaması açıkça olanaksız ve çelişkili bir kavramdır. Yani, *Varlık ve Hiçlik*'teki bireysel bilincinkine benzer bir grup yaşantısı, var olmayan ve var olamayacak olan bir şey olmak için boş yere kendini kurban etmesi bakımından, ontolojik bir başarısızlıktır, tükeniştir.[37] Fakat önce hangi somut biçimi aldığını görene kadar bu "başarısızlık" fikrinin bir değerlendirmesini yapamayız.

Yemin ve Terör, grup yönünden, kendini varlık olarak içeri'den koruma ve en sonunda tekrar dizisellik içine göçmekten kurtulma örtük girişimleriydi zaten. Ama bu tehlike arttıkça, grup daha da kesin bir dönüşüme ve uyuma uğrar. Bir grup olarak yaşamını, öncelikle bir örgüt geliştirerek uzatır; ve açıktır ki, ayrı ayrı sorumlulukların belirlenmesi, farklı düzeylerden görevlerin tayini, işbölümü, eninde sonunda, dönen üçüncülerin tümel• demokrasisi ve eşitliğiyle uyuşmaz. Daha önce herhangi bir kimse bir rolü gerçekleştiriyorken, şimdi yavaş yavaş, rollerin farklılaşma-

[37] *Varlık ve Hiçlik* global bir biz-nesneyi kabul etmez, çünkü bu durumda, nesnelleşme sürecini bakış yoluyla etkileyecek dışta bir üçüncü kalmayacaktı.

sıyla, üçüncülerin birbiriyle dolaysız karşılıklılığının yerini grup yapısının aracılık ettiği bir karşılıklılık alır.

Terim önemlidir, çünkü Sartre kendi sisteminde tüm yapı sorununu tam da bu noktada, özellikle de, Lévi-Strauss'un ilkel kabilelerde akrabalık yapıları gibi dil bakımından kopyalanmış, birey üstü yapıları formülleştirdiği şekliyle, ortaya çıkarır. Lévi-Strauss'un izleyicilerinin araştırmalarının *nesnesi* olarak aldıkları bu tür yapılar, burada Sartre tarafından, bunların bir tür göz yanılması olduklarını ortaya koyan fenomenolojik çözümlemeye uğratılır: gerçekten de, grubu, seyir halinde bir praxis ya da eylem olarak değil de bir varlık tipi ya da oluşmuş bir nesne olarak gören dışardaki kimsenin göz yanılmasıdır. Bunlar, gerçekte artzamanlı* bir süreç olan şeyin, eşzamanlı çizgiler boyunca, dayantısıdırlar.**

Öte yandan, gözümüzün önünde haritası çizilebilecek bu karmaşık sistemler, matematik diline indirgenebilmeye uygun bu akrabalık yasaları, kesinlikle hayali olmayıp söz konusu toplumsal görüngünün belli bir varlık tarzına denk düşer. Grup kendi kendini hareketsizleştirdiği, kendine içsel, direngen, maddi bir yapı verdiği içindir ki, onun bu görünüşü, bundan böyle, istatistiksel ve matematiksel çözümlemelere açıktır. Yapı, bütün grupların zamandışı*** bir özelliği değil, daha çok bir grubun tarihsel gelişiminde bir tek ânın bir görüngü özelliğidir. Bu anlamda, practico-inert'in tersidir; orada insan, çevresindeki nesneler üzerinde çalışmak üzere kendini hareketsizleştirmek zorundayken, nesnenin isteklerini yerine getirmek üzere özgürlük olarak kendini yitirirken, burada grup, kendi üzerinde çalışabilmek üzere kendine içerden nesnel varlık verir. Böylece yapı, grubun yalnızca kendini-yaratan değil, aynı zamanda, var olmaya diretişiyle, yani değişen durumlara yeniden uyuşuyla, kendini-onarıcı olmasını mümkün kılar; fakat kuşkusuz, aynı zamanda bu gelişmenin ve bu uyumun en son, örtük sınırlarını da belirler.

Şimdi, yapıyla ya da örgütlenmeyle, grubun kendisi, altgrupların bir gruplaşması haline gelir, ve ruhbilimsel terimlerle, grup birliğini sürdürme sorunu, özelleşmiş altgruplardan her üyeye bütün içindeki yerini hissettirme, ve kendisinin belki de sınırlı teknik sorumluluklarının, tersine, grup çabası için nasıl kaçınılmaz olduğunu ve kaynaşmış-grup içinde olduğu gibi, her yerde ve her za-

* diachronic (ç.n.)
** hypostais (ç.n.)
*** timeless (ç.n.)

man hazır bir merkez olarak kaldığını fark ettirme güçlüğü olarak dile getirilebilir. Artık grup içindeki üyelik yavaş yavaş içerden çok dışardan hissedilir olur; ve ben grupla yakın ilişkimi çevredeki dizisellikten öğrenirim, bu da bana bir grup üyesi kimliği, dolayısıyla bir bütün olarak grubun bir simgesi kimliğini verir. Bu noktada, üçüncülerin birbiriyle ilişkisi daha uzak ve dolaylı bir ilişki haline gelir, grubun artık saydam, artık katıksız praxis, artık kendi eylemleriyle doğrudan bağdaştırılabilir olmadığı açık hale gelir onlarca. Grup kendi saydamsızlığını*, kendi süredurumunu edinir duruma gelmiştir, grup üyeleriyse kendilerini şimdi hem onun bir parçası hem de onun dışında hissederler. Sartre'ın yarı-egemenlik** dediği bu yeni uzaklık, kuşkusuz, üçüncünün yeniden kendi ilk öğelerine ayrışmasından fazla bir şey değildir– tanığa karşı oyuncu. Fakat bu terim, diziselliğe tam bir dönüşün henüz gerçekleşmediğinin altını çizmek için seçilmiştir. Egemen, bir şekilde hâlâ grubun bir üyesi olarak durmaktadır (s. 589), ama grupla olan ilişkisi, sınır dışındaki dizisellikle kurduğu katkısız manipülasyon ve baskı ilişkisinden karakter yönünden tamamen farklıdır. Ama grubun doğal tarihinin bir parçasıdır, üçüncülerin dönüşü yavaşladıkça, kurum ve örgüt oluşmaya başladıkça, sonunda, bir tek üçüncü, artık taşlaşmış grup yapısı içinde kendini başat durumda bulur; grup, onda, onun insani bir organizma olarak birliğinde hâlâ kendi organik birliğinin bir imgesini görmeye çalışır (s. 595).

Kuşkusuz, örtük gönderme çerçevesi, bu noktada Fransız Devrimi'nden Stalin'in Sovyet aygıtı üzerindeki denetimine değişmiştir; bu gelişimle birlikte yaşam, grubun yaşamsal evrimi bütün pratik amaçlar yönünden durmuştur. Aslında grubun tarihinde – hâlâ bir tarihi olduğu söylenebilirse– bundan sonraki aşama olabilecek, tekrar dizisellik içine erime değildir bu henüz, çünkü hiç unutmamalıyız ki, yemin ve Terörle birlikte, yapı ve örgütlenmeyle birlikte, bir egemenin kabul edilmesi, grubun, varlık halinde kalmak, bütün çevresini sarmış, gittikçe bastıran dizisellik güçlerini savuşturmak için kendi başına sardığı bir şeydir.

Sorunu karmaşık hale getiren şey, belki de, sonul inceleme birimi olarak bir bütün toplum çerçevesinde düşünme eğilimimizdir; yine önemle anımsamalıyız ki, Sartre'a göre grup bir bütün olarak toplumu, ya da aynı şekilde ulusu karşılamamaktadır, hiçbir zaman da karşılayamaz (s. 608-610) Yani, bir toplum ya da bir

* opacity (ç.n.)

** quasisovereignty (ç.n.)

ulus kavramı, grupların ve dizilerin karmaşık bir karşılıklı ilişkisi olarak toplumsal yaşamın gerçekliğini maskeleme eğiliminde olan yapay bir kavramdır, bu karşılıklı ilişkide gruplar, dıştan-koşullanma yoluyla, kendilerine bağımlı çeşitli dizileri kullanır ve yönetir (s. 614, 621). Bütün bunlara karşın, Sartre'ın kuramı mikrososyolojiye ya da çeşitli tipten grupların bir adcılığı* şekline dönüş değildir, çünkü ulusal kategorilerin bu reddinin diyalektik sonucu, hem pazar sisteminin hem de onun karşısındaki kurtuluş hareketinin artık ulusal olmaktan çıkıp uluslararası görüngülere dönüştüğü bir durumda uygun görülebileceği gibi, grup-oluşumu sorunlarını dünya temelinde yaygınlaştırmaktır.

Organizmanın yaşamında olduğu gibi, grubun yaşamında da zamansal bir geriye döndürülemezlik vardır. Grup, yapılarında bir kez katılaşma olunca, kendisini bir kez bir egemene teslim edince, zaman ırmağını tersine doğru yüzüp oluşumundaki o yüce durağa geri dönemez. Bununla birlikte, Sartre'ın düşüncesinin, biraz sonra kısaca inceleyeceğimiz görünüşte öteki kötümser yanlarında olduğu gibi, kuramı hemeninden yargılamadan önce bu durumdan doğru pratik sonuçlar çıkarmak önemlidir. Açıkçası, yukardan aşağıya reform hakkında, bütün o, grup praxisini yeniden canlandırmak ve daha gerçek devrimci duyguyu hiyerarşiden aşağı indirmek girişimleri hakkında bize söyleyecek bazı şeyleri vardır. Sartre bizi uyarır gibidir; bürokrasi kendini tekrar bir gerilla birliğine dönüştüremez, kemikleşmiş grup bir daha yenilenemez, ancak onun *yerine* yeni bir grup-oluşumu itici gücü *konulabilir*.

Örneğin, Çin kültür devrimini düşündüğümüzde, bu çözümlemelerin ne kadar uygun olduğu apaçık hale gelir. O toplumsal patlama döneminde akıl karıştırıcı görünebilen her şey, şimdi bir ders kitabı tanıtlamasının açıklığını kazanır. Parti aygıtını canlandırmak için değil, eski, kemikleşmiş grupların yerini alacak yeni ve taze bir grup-oluşum dalgasını, devrimci bağlılığı harekete geçirmek için aklı başında bir girişim; bir sürekli devrim kavramını uygulamaya sokma girişimi.

Sartre'ın kuramının, kendi yurduna biraz daha yakın bir başka doğrulaması, Fransa'daki 1968 Mayıs Olaylarında bulunacaktır; bu olaylarda resmi Komünist Parti aygıtı, hem parti içinden hem parti dışından, yeni tipten bir devrimci grup-oluşumu tarafından atlandı, bir yana itildi. Fakat var olan grup kurumlarının tümden işlevsiz olmadıkları gerçeğinin de altını çizmek gerekir; çünkü,

* nominalism (ç.n.)

daha önce de gördüğümüz gibi, bunlar, eskiden gerçek grup eylemi olan şeyin maddi süredurumu, yapısal ve yarı-matematiksel kalıntılarıdırlar, ve bu halleriyle biraz da anımsatıcılar gibi işlev görürler. Örneğin, Fransa'da, devrim fikrini bizzat varlığıyla canlı tutan şeyin parti aygıtı olduğunda kuşku yok – hücre örgütlenmesi, gösteriler, çeşitli tiplerden devrimci eğitim ve öğretim, Marksist kültürün yayılması ve işçi hareketinin geçmiş tarihinin anılması yoluyla. Yeni devrimci durağın, kendini yapısal olarak yeni grupların oluşumu şeklinde dile getirmek zorunda kalması, bu kurumlaşmış anımsatıcı, bu bellek çalıştırıcı aygıt yani, tarih sayfalarında yer almamış olsaydı aynı şeyi yapabilirdi anlamına gelmez.

Daha genel bir tarzda, *Critique*'in "karamsarlığı"na karşı çıkışların, farklı dillerde yirmi yıl kadar önce *Varlık ve Hiçlik*'e yöneltilmiş olan karşı çıkmaları özetlemekten başka bir şey yapmadığı açıktır, çünkü her ikisi de temelde bireysel bilincin, ya da grupların bilincinin olmayışı temel öğretisine yöneltilir. Böylece, Sartre'ın yeni yapıtının örtük içermesi, grupların kaçınılmaz perspektifi bürokrasi ya da Stalinci diktatörlük, kendiliğindenliğin katı biçimler içinde kesin kaybı olduğu olduğuna göre, bir anlamda devrimin her zaman başarısızlığa uğrayacağıdır. Dolayısıyla Sartre'ın politik sistemi bozguncu bir sistem olarak görülecektir.

Bu eleştirinin göremediği şey, Sartre'ın grup kuramını, ister halk, ister ulus, ordu ya da herhangi bir şey konusunda sağ kanat mistikleri için işlemez kılan şeyin kesinlikle onun örgensel karşıtı eğilimi olduğudur. Çünkü kitlesel uyutumun ve mistifikasyonun etkileri, bireyin kendini teslim edeceği sağlam bir örgensel cemaat yanılsaması olmaksızın mümkün görülmemektedir.

Grupların kaçınılmaz bir taşlaşması kavramına gelince, burada karşı çıkılan şeyin böyle bir tahmin değil, aslında zamanın kendisi olduğuna inanıyorum. Çünkü bilincin ya da insan yaşamının bir varoluş yoksunluğu, durulmaya* ve bolluğa, kendisi olmaya can atan bir boşluk olduğunu söylemek aslında zamanın bir tanımını vermektir. Böylece, Sartre'ın grup eyleminin başarısızlığı (*échec*) tanımının, tıpkı bireysel insani ilişkilerin başarısızlığı tanımı gibi, deneysel terimlerden çok ontolojik terimlerle anlaşılması gerekir. Sartre *Varlık ve Hiçlik*'te sevme tasarısının ontolojik bir başarısızlık olduğunu söylerken, bu, ne canlı bir yaşantı olarak aşk diye bir şeyin "gerçekte" olmadığı, ne de aşkın sürmeyeceği anlamına gelir, yalnızca, bu haliyle aşkın kendisi için koyduğu on-

* stasis (ç.n.)

tolojik işlevi, yani aşırı bir bolluk meydana getirmede, ya da bir başka deyişle zamanın ereğine ulaşma işlevini yerine getirmede hiçbir zaman başarılı olmadığı anlamını taşır. Bu yüzden, gruplar düzeyinde, ontolojik başarısızlık öğretisi, hem grupta hem konumda, zamanın geçişini, devamlı değişimi ve kuşakların birbiri ardından gelişini vurgular. *Varlık ve Hiçlik*'te olduğu gibi, temelde etik bir işleve sahiptir, bir varlık etiği yanılsamalarını dağıtmayı, zaman içinde bizi kendi yaşamımızla barıştırmayı amaçlar. Kolektif düzeyde, geleceği politik ya da ekonomik terimlerle düşündüğümüzde bu yanılsamaların izlerini her yerde bulabiliriz. Marx, Ütopya'yı gerçek tarihin kendisinin başlangıcı olarak görüp, bizim kendi "tarih"imizi aşağılarcasına, "tarihöncesi" olarak tanımlarken, çoğumuz onu doğallıkla tarihin durduğu nokta olarak düşünmek isteriz. Bunlar, *Critique*'in varoluşçu yanının kararlılıkla ortadan kaldırmaya çalıştığı idealizmin, varlık yanılsamasına ilişkin düşünce tarzlarının kalıntılarıdır.

IV

Critique'in sonucunu tartışmadan önce, *Critique*'in bu erken gelişimi ne derece tamamladığını, ve son çalışmaların *Varlık ve Hiçlik*'in son sayfasında söz verilen ve hiçbir zaman ortaya çıkmayan *Etik*'e hangi anlamda karşılık olabileceğini görmek için burada durup Sartre'ın etik konusunda daha önceki tutumlarını gözden geçirmek yararlı görünüyor.

Gerçekte, yalıtılmış bireyin söz konusu olduğu *Varlık ve Hiçlik*'in etik tutumla ilgili herhangi bir sorunu hiçbir zaman yoktu. Soru, bir bireysel yaşam biçemi ya da yaşama tarzı olarak otantikliğin doğası sorusu değil, daha çok bunun kolektiflik konusunda içermeleri ve öteki insanlarla imlediği ya da imleyemediği ilişkiler sorusu idi.

Daha önce gösterdiğimiz gibi, *Varlık ve Hiçlik*'in etik itici gücü, tözcü* yanılsamayı, olası varlık yanılsamasını bütün biçimleriyle ortadan kaldırmayı hedef alıyordu. Dolayısıyla, bir demistifikasyon aracı olduğuna göre, bu etik, başlangıçtaki mistifikasyonun kendisi kadar çok sayıda biçim alacaktır. Böylece, kaçınılmaz var olma başarısızlığının, çeşitli özgün seçimlerin, çeşitli yaşam biçemlerinin yargılanabileceği ve aşamalı bir değerlendirme sistemi için-

* substantialist (ç.n.)

de sıralanabileceği bir standart sağladığı yapıtın sonuna doğru, bu etikin göreli alışılmış bir değişik şeklini buluruz. Özgün seçimlerin en aşağıdakileri, en temeldekileri, varlık ile maddeyi birbirine karıştıran, maddeyi varlığın yerine geçer bir şey gibi alan, ve maddi nesnelerin mülkiyetinde ya da onlardan yararlanmada kesin bir denge bulmayı arzulayan seçimler olacaktır. Bu nedenle, nesnelerini giderek daha fazla tinselleştiren, varlığı daha az elle tutulur maddi terimlerle kavrayan tutkuların bunların üzerinde bir sıraya konması akla yakındır. Örneğin, kendini, dil olarak, öteki'ne çağrı olarak artık ona ait maddi hiçbir şey taşımayan bir sanat yapıtında nesneleştirmeye ve varlığını gerçekleştirmeye çalışan bir yazarın durumu olurdu bu. Fakat burada varlık yanılsaması hâlâ vardır, çünkü tasarıyı ileriye doğru iten şey, "kendini gerçekleştirme"nin, yani kendini bir bilinç nesnesi şeklinde nesneleştirmenin bir anlamda hâlâ olası olduğu gibi karanlık, içgüdüsel, açıkça ifade edilememiş bir duygudur. Öyle ki, insan aynı zamanda hem nesne hem de özne olabilsin, bu demek, kendinde-kendi-için, ya da Tanrı. Bu nedenle, daha da başka türden bir yaşam tutkusuna, kendini-nesneleştirmeyi ya da kesin bir durulma şeklini amaçlamamış, fakat kendi özgürlüğünü bir erek olarak almış ve dolayısıyla, alabileceği çeşitli olası biçimlerin herhangi birinde, Schiller'in genel *oyun* terimiyle (terim, hiç kuşkusuz, Sartre'ın varlık yanılsamasına kapılmış bilinç biçimine verdiği ad olan *esprit de sérieux*'ye saldırganlığı nedeniyle seçilmiştir) tanımlanabilecek bir tutkuya yer var gibi görünecekti. O zaman, bir mutlak olarak oyun durumuyla, artık mitlere ve varlık yanılsamalarına bağımlı olmayan, özgür, şeyleşmemiş bir otantiklik olasılığını bir an için görebildiğimiz bir noktaya varırız.[38]

Ama oyun etiği aynı zamanda olumlu ve soyuttur: somut olan, onun gerçekleşmesini önleyen şeydir. Dolayısıyla gerçek, somut otantiklik, bir ideal tipi olmaktan çok, kendisine karşı savaşım vermek zorunda olduğu şey çerçevesinde tanımlanmalıdır. Gerçekten de, hem Heidegger hem de Sartre'a göre otantiklik, ona üstünlüğü olan ve insan yaşamının varlığının birincil kipini* oluşturan otantik olmamadan** daha sonraki bir biçimdir. Dolayısıyla

[38] Marcuse'nin, *Varlık ve Hiçlik*'i yabancılaşmış bir toplumun tarihsel ifadesi olarak inandırıcı çözümlemesinde (*Kultur und Gesellschaft*, 2 cilt. [Frankfurt, 1965], II, 49-84, ve aşağıya bkz. s.347-348) kendisininkine bu kadar yakın olan bu oyun etikinin önemini vurgulamaması mantığa aykırıdır.

* mode (ç.n.)

** inauthenticity (ç.n.)

gerçek otantiklik bir durum değil (böyle olduğunu düşünmek, yeniden o söz konusu varlık yanılsamasının tam içine düşmek olurdu), fakat otantik olmamadan kabaca sökülüp alınmış, geri istenip zaptedilmiş, ve hep tekrar eski biçim içine düşme tehlikesinde olan bir şeydir (Heidegger için adsızlık [anonymity], Sartre içinse *mauvaise foi*). Bu nedenle, otantiklik fikrini *eleştirel* bir fikir olarak kabul etmemiz doğru olacak sanırım, çünkü kendi içinde değil, ancak düzeltmek ya da ortadan kaldırmak için tasarlandığı daha önceden var olan bir otantik olmama konumuna ve durumuna karşı tanımlanabilir.

Böylece otantiklik fikrini karşıtı yoluyla incelemeye gelmiş bulunuyoruz. Yani, *mauvaise foi* bana bir kendini-haklı çıkarma duygusu vermek ve sıkıntı (*angoisse*) demek olan tümel özgürlüğümün ve yalnızlığımın gerçekleşmesinden kaçınmama yardım etmek için tasarlandığına göre, otantiklik yaşantısı daima sıkıntı içinde meydana gelecek ve daima kendi varoluşumun haklı çıkarılamazlığı duygusunu içerecektir– bilincin, bütün savunma ve ussallaştırma yollarını elinden alıp, öz-saygı elde edebileceği bir geçmişsiz, gözü kapalı, inanla bağlanacağı bir geleceksiz bırakan bir arınması.

Böyle de olsa, bu, otantikliğin göreli psikolojik ya da resmi tanımı olarak kalır (onun bir *yaşantı* olarak kavranması). Sartre'ın sorunu dramalaştırmadaki kendine özgü gücü, varlık yanılsamasının orta sınıf için aldığı biçim karşısındaki içgüdüsel duygusundan geliyor: Yani *pişmanlık* ve *vicdan azabı*, ya da pişmanlıktan da öte pişmanlık ve vicdan azabı *korkusu*. İki taraflı kesen bir bıçaktır bu, çünkü vicdan azabı beni kendi geçmişimden, kendi geçmiş eylemlerinden ayırır; oysa vicdan azabı korkusu, geleceğe doğru ilerde pişman olabileceğim bağlayıcı bir adım atmamı önler. Bu korkular karmaşasının, kullanılabilirlik (*disponibilité*) kavramında olumlu bir değişik şekli vardır; başıma gelebilecek herhangi bir şeyden kendimi uzak tutmaya çalışırken, içinde bulunduğum zamanı gelecekte gereksinmem olur düşüncesiyle, çarçur etmekten korkarak bir pinti gibi biriktiririm. Bu inatçı kendine yapışma, *kişilik* diye bilinen bu gizli orta sınıf dokunulmazlığını ve özgür hareket alanını terketme düşüncesinden duyulan dehşet imgeleri, Sartre'ın yapıtlarını okuyan herkesin bileceği şeylerdir: suçlarını kabul etmeyen Klytaimestra ve daha sonra kızı Elektra (*Sinekler*'de); kendisini gelecekteki özgürlüğünden yoksun bırakabilecek herhangi bir şey yapmakta ikircimli Mathieu (*Akıl Çağı*'nda). Fakat *Peer*

Gynt'teki bir sahne bu durumu belki de daha çarpıcı bir dramlaştırma ile sunar bize. Peer, devler ülkesinde, devler kralının kızıyla evlenerek bolluk içinde sonsuz bir yaşam elde etmek üzereyken, önce bir koşulu yerine getirmek zorundadır; devler kadar çirkin olsun ve ilerde insanların ülkesine dönme arzusu kalmasın diye yüzünün kesilip bozulmasına izin vermesi gerekir. Peer sonsuza kadar böyle onarılmaz bir biçimde işaretlenmiş olmak düşüncesinden dehşete kapılır; oysa gerçek Sartre kahramanları, Orestes gibi, onarılmaz şeyleri, kendilerini ilk ve son kez olmak üzere işaretlenmiş insanlar yapacak eylemi arzularlar.

Sinekler, tabii, tam bu noktada biter ve eninde sonunda bir alegorik öyküdür. Aslında, burada Lukács'ın geliştirdiği gerçekçilik tasarımını anımsayabileceğimizi ve böyle bir etik kavramın doğruluğunun, çağdaş gerçekliğin sağladığı ham maddeler yoluyla, somut sanat yapıtında gerçekleştirilebilme derecesiyle ölçülmesi gerektiğini ileri sürülebileceğimizi sanıyorum. Yani, otantiklikle gerçekte ne kastedildiğinin anahtarı eninde sonunda *Özgürlük Yolları* dizisidir.[39]

Mathieu kendi benliğinden kurtulabilir çünkü zaten ondan belli bir uzaklıktadır. Kişiliğini, özgürlüğünü dışardan gözlediğinin farkındadır; buradan, zaman içinde kendi şimdi'sinden başka her şeyi terk etmesi, her an kendi özgürlüğü ile uzlaşma içinde olduğunu fark etmesi için yalnızca bir tek adım atması yetecektir. Ama bu kadar açık olmayan şey, bu süreçte tarihsel durumun oynayacağı roldür, çünkü bu noktada bile öyle görünmektedir ki, Mathieu'nün kendisini kendi bireyselliğinden ve onunla birlikte geçip gitmiş olan geçmişten kurtarabilmesinin bu kadar kolay olmasının nedeni, savaş ve seferberliktir, kendisinin hali hazırda bir seri numarası ve bir istatistik haline gelmiş olmasıdır.

Sartre'ın yapıtlarında başka yerlerde de: *Sinekler*'de, *Şeytan ve Yüce Tanrı*'da, bizzat *Sözcükler*'de tanığı olduğumuz bir tür arınma ve ayılma olan bu karmaşık süreç, psikoloji diliyle ego'nun yıkılışı olarak, ya da din diliyle "çetin ve uzun süren dinsizlik girişimi"[40] olarak tanımlanabilir. Her şekliyle inancın, aşkınlık içinde, açık ya da gizli acımasızca sökülüp atılmasını gerektirir: Tarihin (Brunet ve Frantz), dış değerlerin (Mathieu), zürriyetin (Sartre), dinleyici-

[39] Yapıtın herhangi bir çözümlemesi, bundan böyle, Simone de Beauvoire'a, *La Force des choses*'-a, Paris 1963, s. 212-214, bağlı olacaktır: Bitmemiş dördüncü cildin tasarlanan sonu ilk kez olmak üzere orada anlatılıyor. [Beauvoir'ın yapıtı Türkçeye *Kadınlığımın Hikâyesi* adıyla çevrilmiştir, ç.n.]

[40] *Sözcükler*, Paris 1964, s.210. [B.Onaran Çevirisi, s. 177, De Yay. 1965]

lerin (Kean) ve de Tanrı'nın (Goetz) Daha sonra, bitmeyen dördüncü ciltte Mathieu, Direnişçilere katıldığında, işkence sırasında öldüğünde, onun otantikliğinin, içinde bulunulan zamana ve içinde bulunulan zamandaki yakın duruma bu mutlak bağlılığında; *bağlanma* ya da kendini adama terimiyle tanınacak olan, ve politik olmaktan çok önce etik bir kategori olan, geleceğe ve onun içindeki yakın ölümüne karşı bu kesin umursamazlıkta olduğu apaçık hale gelir.

Ama bir kez daha tarihsel bilinmezlik ortaya çıkar, ve biz sanat yapıtının kendisine ve bu yapıtın üzerinde kurulduğu *aşırı tutumun* estetiğine dönerek apaçık vurgulayabiliriz onu. Çünkü savaş olmasaydı Mathieu'nün otantikleşemeyeceğini söylemek de, aşırı bir durum (yani, içinde ölüm olan) olmaksızın otantiklik kavramını *dramlaştırmanın* olanaksız olduğunu söylemek de aynı şeydir. Sartre'in, ölüme-doğru-varoluş kavramını, ölüm sıkıntısı mistiğini paylaşmadığı Heidegger'e en yakın olduğu yer belki de burasıdır. Eğer otantiklik bunalıma bağımlıysa, o zaman başka bir deyişle, eninde sonunda tarihin kendisine ve olumsal tarihsel durumlara bağlı demektir; böylece de, etik kendini ortadan kaldırır ve *Critique*'in apaçık politik perspektifine yolu açmış olur.

Bununla birlikte, bu sorunun Sartre'ın daha sonraki düşüncesinin almış olduğu tarihsel yönü açıklayan bir başka yanı daha vardır; bu da, otantikliğin bu roman dizisinde hâlâ içerir göründüğü özel niteliktir. Bu ikilemi en sivri biçimine sokmak için, burada verildiği haliyle, zamana ve ölüme razı oluşuyla Mathieu'nün kurtuluşunu, ölüm ve eylem tapımı, yaşantı yoğunluğu ile, orta sınıf bireyselliğinden benzer tiksintisiyle bir heroik faşizm etikinden ayıran şeyin ne olduğunu sorabiliriz. Bu noktada, söz konusu olan şey, açıkça, Sartre'in kendi politik yakınlıkları değil, daha çok onun etik formülünün bu haliyle yeterliliğidir: Bu formül içine yerleştirilmiş, başkalarıyla belli bir varoluş tarzını, baskıcı gruplardan çok baskı altındaki gruplarla bir duygudaşlığı mutlaka gösteren bir şey var mıdır?

Sartre'ın bu dönemde bulmuş gibi göründüğü tek çözüm[41] klasik Kantçı çözümdür; başkalarının özgürlüğünü gerçekleştirmedikçe kendi özgürlüğümü gerçekleştiremem; başkalarının öz-

[41] Bu sorunun geçici çözümü için bkz. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguité* (Paris, 1947)[Belirsizlik Ahlakı Üzerine]; Francis Jeanson, *Le Problém morale et la Pensée de Sartre* (Paris 1947) [Ahlak Sorunu ve Sartre'ın Düşüncesi]; ve Sartre'ın (daha sonra reddettiği) *L'Existentialisme est un humanisme*'i (Paris, 1946) [Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır]

gürlüğünü bir erek olarak almadıkça kendiminkini de alamam. Bu tavır, yanlış olduğu için değil, fakat tarih dışı olduğu için, somut konumun iç koşullarından çok dışardan, yukardan gelen bir yargıya dayandığı için hayal kırıcıdır.

Sartre'ın etikindeki yeni ileri atılış, onun *imgesel*[42] fikrinin sonucudur, ve onun politik dönüşü denilen şeyle (yani *Les Communistes et la paix*'yi yazışıyla* aynı zamana rastlamaktadır. Yukarda tanımlanan Kantçı tavrın kökten bir tersine çevrilişini ve içselleştirilişini temsil eder, artık, başkalarına karşı tutumun kendi'ne karşı tutumla aynı olması gerektiği soyut önerisi yerine, psikolojik bir anlamda öteki insanlara karşı tutumumuzu koşullandıran şeyin kendi'ne karşı tutum olduğu gösteriliyor. Yani Goetz'in kötü inancının (*Şeytan ve Yüce Tanrı*'da), kendi varoluşunu ya mutlaktaki kötülük (o, herhangi bir kimseden daha büyük bir suçlu, daha büyük bir canavar olacaktır), ya da mutlaktaki iyilik (o, herhangi bir kimseden daha kutsal, daha aziz, daha alçakgönüllü olacaktır) yoluyla haklı çıkarma çılgınca girişiminin, hem psikolojik hem de sosyo-ekonomik düzeylerde *ayrıcalık*'la uygunluk içinde olduğu gösteriliyor. İnsanlığa son dönüşü, en son "kendi'ne ölüm"ü böylece egonun özel yakarısının terkedilişini içerir. Kazandığı yeni psikolojik adsızlık ve kişidışılık**, böylece onu yalnız ilk kez olmak üzere sevmeye değil, aynı zamanda ilk kez olarak kendi durumunu kabul etmeye götürür. "Kendi dışındaki herkesten bir şeyler taşıyan, onlardan herhangi biri değerinde, ama onlardan herhangi birinden daha iyi olmayan tam bir insan". (Sartre'ın kendi gelişimini tanımlayan, *Sözcükler*'in son sözlerini anımsayalım). Kendini-haklı çıkarma ile özel ayrıcalıklar, *mauvais foi* ile genel anlamda ayrıcalık arasındaki bir derin psikolojik özdeşleşmeye ilişkin bu yeni kavram, Sartre'ın daha önceki etik sistemini bir politikaya ve bir tarih kuramına dönüştürdüğü entelektüel araçtır. Bu nedenle, Faşist bir otantiklik olamaz, çünkü Faşist görüş daima bir biçimde ayrıcalığın savunusunu içerir ve ruhun küf kokulu, karanlık bir köşesinin, hâlâ kendi haksız statü ve doğuştan gelen üstünlük duygularına sımsıkı bağlı olduğunun göstergesidir.

Tartışmadaki son adım nispeten deneysel bir adım. Psikolojik eğilimle güncel politik seçim arasındaki sürekliliği sağlayacak

42 Bkz. benim *Modern French Criticism* (Çağdaş Fransız Eleştirisi) adlı kitabımın II.Bölümündeki "Üç Yöntem". *a.g.e.*

* Komünistler ve Barış, (ç.n.)

** impersonality (ç.n.)

olan şey nedir? İnsan ayrıcalıklardan vazgeçebilir, ama yine de, bu nedenle düşmanı olmak durumunda olduğu, ayrıcalığı-savunan grupların niteliği konusunda ikircimli olabilir. Estetik terimlerle söylersek, *Şeytan ve Yüce Tanrı*'nın basite indirgenmiş tarihsel gösteri olduğunu; köylüleri, soyluları ve kasabalıları çatışmada birbirine bağlayan bir modelin çağdaş dünya politikalarının istatistiksel karmaşasına sahip olmaktan uzak olduğunu (her şeyden önce, kapitalizm öncesi bir konum sunar) bir kez daha anımsamadan edemeyiz. İşte bu noktada, *Critique*, sorunun çözümü çalışmasındaki yerini alır.

V

...Je vouai à la bourgeoisie une haine qui ne finira qu'avec moi.
-"Merleau-Ponty vivant"[43]

Critique'in son bölümü, hem işçilerin (ve sömürgelerdeki uyrukların) hem de burjuvazinin, on dokuz ve erken yirminci yüzyıl süresince oluşmuş yaşam-biçemlerinin ve zihniyetlerinin tarihsel ve görüngübilimsel uzun bir çözümlemesine ayrılmıştır.[44] Bu nedenle, burada, yalıtılmış birey ve grup eyleminin kitabın ilk beş yüz sayfasında incelenmiş olan soyut yapılarından, "tarihin asıl yeri olan somut düzeyine"(s.632) yeniden çıkıyoruz. Bu yeniden çıkış hem okumamızın bir gerçeği, hem de tartışmaya önemli bir sonuçtur, çünkü soyut oldukları ileri sürülerek daha önceki bölümlere yapılmış olabilecek bütün itirazları ortadan kaldırır ve bizim tarihin kendisi olarak tanıdığımız o yoğun varoluşsal gerçeklik içindeki ilk yapıların mevcudiyetini doğrular. Gerçekten de, kitabın, birçok okurun belki de yorulup ulaşamayacağı ya da en azından entelektüel açıkgözlülükle daha önceki bölümlere bağlamak isteyebilecekleri bu sonucu, Sartre'ın durumunu anlamada, (ideal bir dünyada) bir oturmada okunması gereken bir romanın sonu kadar kaçınılmazdır. Çünkü içinde niceliğin niteliğe dönüştüğü diyalektik makinenin o müthiş uğultusuyla, daha önceki, kendi içinde çelişkili revizyonizm ve Stalinizm izlenimleri, işte bu noktada geçersiz duruma gelir ve yerini tutkusu, inatçılığı ve canlı

[43] Burjuvaziye, ancak benim ölümümle bitecek bir kin vadediyorum.
[44] Bu sayfalar, *Les Communistes et la paix*'de başlamış olan Fransız "Malthusçuluğu"nun çözümlemesini tamamlar.

gerçeğe bağlılığıyla, *Les Communistes et la paix*'den ve *Les Temps modernes*'deki politik makalelerden zaten aşina olduğumuz Sartre'a yakışan *Critique*'teki ilk gerçek politik yazılar alır.

Çünkü şimdiye kadar üzerinde durduğumuz ideal gruplar, kendileriyle başladığımız yalıtılmış bireyler kadar soyuttular ("grupla ilgili, Robinsoncu kurgusal anlatının kolektif eşdeşi olan devrimci idiller vardır" [s.643]). Ama toplumsal sınıfın somut gerçekliğine ulaştığımızda, bunun hem dizisel hem de grup yapılarının bir karmaşası olduğunu anlarız; bir yandan, sınıf, hem tam olarak bir gruba dönüşemediği ölçüde, hem de bir dizisel yapı olarak ortaya çıkıyor anlamında, diziseldir, "practico-inert'in zorunluluklarınca nitelenir ve belirlenir. Önce, işçinin makineyle olan olumsuz ilişkisi (ona sahip olmaması), ücret sistemiyle ve kapitalist süreçle başlayarak, *işçinin kendisine* düşman bir güç haline gelen özgür anlaşma ve çalışmanın mistifikasyonu– bütün bunlar iş pazarında dizisel dağılım ve uzlaşmaz karşılıklı ilişkiler bağlamında gerçekleşir" (s.644). Diğer bir deyişle sınıf ilişkisi, özel, belirli bir ekonomik üretim tarzıyla özel bir ilişki olarak tanımlanır; ve bu anlamda Sartre'ın dizisellik olarak tanımladığı şey, Marx'ın koşullanma dediği şeydir (bu iki model arasındaki olası farklılıkları kısaca inceleyeceğiz). Bununla birlikte, farklı bir görüş açısından, "tüm sınıf, içinde birden varlık katına sıçrayan örgütlenmiş grupda mevcuttur ve onun kolektif diziselliği, bir sınırlama olarak, verili topluluğunun inorganik varlığıdır" (s.644), öyle ki, grup kendi eylemi içinde bütün sınıfın birliğini, en azından simgesel olarak, gerçekleştirir.

Böylece, bir sınıfın statüsü, belli bir anda, practico-inert'in (fabrika sistemi, makineler, ücretler, dağıtım tarzı, sanayi gelişim hızı) yapısında zaten verilidir. Fakat bu hareketsiz, güçsüz diziselllik, daha önce de gördüğümüz gibi, dış tehlikenin varlığı ile, ortak bir düşmanın tehdidiyle –ki bu bağlamda, özel mülkün sahibi olan orta sınıfın kendisinden başka bir şey değildir bu– önce grup-oluşturmaya tahrik edilir. Bu tehlike sahicidir, çünkü orta sınıflar işçi kitlesinden korkarlar ve bir işçi sınıfı tehditi olarak hissedilen şeye önlem olarak tepki gösterirler: Kazançları garanti altına almak için ücretleri düşürerek, aşırı üretim dönemlerinde fabrikaları kapatarak ve yararlı biçimlerdeki işsizliği özendirerek yalnızca ekonomik yoldan değil, aynı zamanda açıkça ve politik yoldan. Bu önleyici politik savaşımın ilk örneği, yine de klasik bir savaşımdır; orta sınıf devriminin başarısı garanti altına alındıktan sonra, işçi sınıfının

iş garantisi için harekete geçmesi, işyerinin gelişmesine bir engel oluşturunca, 1848 Haziran'ında işçiler planlı biçimde baskı altına alınmış ve kırıma uğratılmıştı.

Bu ilk suçun, bu temel oluşturan şiddet diyebileceğimiz şeyin, orta sınıf karakterinin oluşumu yönünden de önemli sonuçları vardır; gerçek tarih boyutu, kuşakların birbirini izleyişi, bir duraktan ötekine diyalektik değişim ve gelişim işte bu noktada ortaya çıkmaya başlar. Çünkü işçi gibi fabrika sahibi de, dış koşulları zaten verili olan bir dünyaya, önceden saptanmış bir konuma (bu konuma karşı yanıt özgür olarak bulunmuş olsa bile) girerler, daha önceki kuşağın eylemleri ve yaşam biçemleri, kesinlikle, ardıllarının karşılaştığı temel durumun bir parçasıdır. Yani, kuşaktan kuşağa orta sınıf kalıtının ana parçası, geçmişteki kendi şiddetlerinin, bu demektir ki, babalarının ve büyükbabalarının yapmış olduğu şiddetin gerçeğidir, ve daha önceki bir bölümde kan suçu dediğimiz de budur. Bu tanrıbilimsel değil diyalektik bir fikirdir. 1848 kuşağı, işçileri kıyımdan geçirir, işçiler anımsar ve bu anıyı çocuklarına aktarır, yeni kuşak fabrika sahipleri, kendileri hakkındaki kararlarını *önceden* vermiş olan asık yüzlü, kızgın ve kuşkulu bir işçi sınıfı ile karşı karşıya gelmek zorundadır şimdi. Böylece edim, bir kez işlendikten sonra, dünyanın yapısı içine aktarılır, bir yandan baskılayıcı yasalar, bir yandansa derin bir kuşku olarak izlerini bırakır, ve tepki göster*memekte* özgür olmadıkları *nesnel* bir durum olarak ikinci ve üçüncü kuşakları karşı durmaya döner yeniden.

Bu sonradan gelen kuşaklar ne derece yetişmiş olursa olsun, yeni edinmiş oldukları nazik ve incelikli davranışlarını bir yandan geçmişteki şiddet edimine ve onun meyvelerine, bir yandan da baskı aygıtının giderek artan karmaşıklığına borçlu oldukları için, önceki şiddeti, sınıflarına örtük bir bağlılık yemini şeklinde içselleştirmiş olduklarını ve böylece öncellerinin sorumluluğunu kendi üzerlerine almış olduklarını söyleyebiliriz. Bu sorumluluk yeni orta sınıflar hakkında marjinal bir olgu olarak değil, fakat tümel bir şey olarak, kendi kişisel yaşam biçemlerindeki başka her şeyi çevresinde toplayan temel seçenek olarak, ana korku olarak anlaşılacaktır.

Sartre'ın, orta sınıf "farkı" (*seçkin* bir insan, sofra adabında büyük *fark* vb) üzerine aşağıdakine benzer en karakteristik çözümlemelerinden bazılarını işte burada buluruz. "Seçkin insan (kendine üstün olanlar tarafından yapılmış) *seçilmenin* sonucudur; o, sınıfsal

atamayla yeni kabul edilmiş (ya da kalıcı kabulle kendi sınıfında tutulmuş) üstün bireydir. Fakat (aslında bir burjuva da olsa, bir burjuvanın oğlu da olmuş olsa) *doğuştan* değildir. Çünkü doğa ve kan, aristokraside ayrıcalıklar verir. Ama kapitalizmin 'demokratik' dünyasında, evrenselliği temsil eden, doğadır; sonuç olarak *ilk bakışta* işçi de tıpkı burjuva gibi bir insandır. Farklılık bir karşı-doğadır, burjuva, gereksinimleri içinde bastırmış olması bakımından *seçkindir*. Ve aslında, hem bir yandan doyurarak, hem de öte yandan gizleyerek (arasıra belli bir çilecilik sergileyerek) bastırır bu gereksinimleri: bir gereksinim yokluğu adına beden üzerinde zorbalık sürdürür; ya da başka bir deyişle doğa üzerinde bir kültür zorbalığı. Giyimi bir *sıkıntıdır* (korseler, sert yakalar ve takma saçlar, silindir şapkalar, vb); *ağırbaşlılığına* dikkat çeker (kızlar bir yemeğe çağrılı olduklarında, herkesin önünde perhiz yapıyor görünmek için daha önceden yemek yer), kocası karısının *cinsel soğukluğunu* gizlemez. Bedene uygulanan bu devamlı şiddet (duruma bağlı olarak gerçek ya da yapaydır bu, önemli olan, herkesin önünde yapılmasıdır), o [beden] sıradanlık* olduğu sürece, diğer bir deyişle, gelişimini kontrol eden biyoloji yasaları yoluyla, ve her şeyden önce ona özelliklerini veren gereksinimlerle, baskı altında tutulan kişinin, bizzat baskı altında tutan kişi içindeki varlığı olduğu sürece, onu ezmeye ve olumsuzlamaya bakar"(s.717).

Critique insanın bir *gereksinim* olarak tanımıyla başladığı için, bu pasaj bir tür tematik doruk oluşturur. Aynı zamanda, *Varlık ve Hiçlik*'ten Flaubert çalışmasına kadar gelişen varoluşsal psikanaliz yönteminin aldığı en son ve kesin biçimdir. Bu yöntem, görünüşte ne kadar özelleşmiş ve ilişkisiz olursa olsun, bir yaşamda her şeyin (jestler, beğeniler, kanılar, ustalıklar) nasıl, varlığın bir tek temel seçiminin simgesel belirtisi olduğunu, bir tek bütünselliğin parçası olduğunu göstermeyi amaçlıyordu. Sartre şimdi bize, bu seçimin kendisine tepki olduğu birincil durumun, sınıf savaşımı olduğunu gösteriyor. Yani, burjuvanın karakterindeki *her şey*, "özel yaşam"ında kendisini dile getirir görünse bile, özgün seçimi, işçi sınıfıyla birlikte kendinin de içinde bulunduğu tarihsel savaşıma katılışının gizli bir oynanışından başka bir şey değildir. Bu anlamda, politika dışı diye bir şey, tarihten kurtulma diye bir şey yoktur artık –yalnızca eşzamanlı olarak değil, aynı zamanda artzamanlı olarak da böyledir bu. Sınıf savaşımı olarak geçmişten de kurtuluş yoktur; kurtuluşa, mistifikasyona, özel ve kişisel, politika

* universality (ç.n.)

dışı ve tarih dışı yanılsamasına gereksinimin bir tasarı olarak anlaşılabilmesi, bu savaşımın geçmişine kesinlikle karşıdır; aslında, *Çıkış Yok*'ta o kadar ciddi şekilde yokluğu hissedilen, bu unutuş pırıltıları ve anların yerine geçecek şeydir.

Sanıyorum, şimdi *Critique*'in nasıl, kendisine görev edindiği iki temel tarihsel sorunu çözmeyi amaçladığı açık duruma gelmiştir; üzerinde hiçbir kontrolü olmadığı kolektif olaylardan bireyin sorumluluğu ile, maddi ve olumsal tarihi rastlantıların bir tür anlam kazanma tarzı (bunsuz, tarihin kendisi rastlantı ve olumsal olur).

İlk sorun, özgürlük ve gerekliliğin klasik karşıtlığına ilişkindir; fikirler en iyi şekilde kendi zıtlarına göre saptanıp tanımlandıklarına göre, *Varlık ve Hiçlik*'te özgürlüğün zıddının, ne zorunluluk ne de sınırlama değil, fakat daha çok *gerekircilik* olduğu anımsanmaya değer. Dolayısıyla özgürlük, olumlu olarak, ne yüce güç olarak, ne de engellerin yokluğu olarak değil, daha çok sorumluluk olarak tanımlanabilir; Sartre'ın özgürlük kavramının paradoksal öğesi, elbette, (zorunluluk ya da sınırlama yoluyla bile olsa) başımıza gelen her şeyden nasıl sorumlu olduğumuz, söz konusu yazgıya tepki *göstermemekte* özgür *olmayışımız*dır. Bu kavramın *Critique*'te içine yerleştirildiği artzamanlı ve tarihsel boyut, onu daha bilinen bir bütünsel politik ya da suç ortaklığı kavramına dönüştürür. Ana kararı hiçbir şekilde veremeyişim, beni bunlardan sorumlu olmaktan kurtarır; çekimserlik, çözümün bir parçası ya da sorunun bir parçası olma anlamında razı olmadır. Sınıf savaşımının kuşaktan kuşağa sürekliliği yüzündendir ki, herkes bir tek duruma, bu türden bir tek "soruna" tepki gösteriyor olarak görülebilir.

İnsanların, yalnızca gereksinim ve çalışmaları yoluyla çevrelerindeki hareketsiz, maddi dünyayı nasıl insanileştirdiklerini ve onu karşıt-erekliğin* yıkıcı olasılıklarıyla olduğu kadar insani bir anlamla da nasıl kuşattıklarını gördük. Şimdi, bu göreceli teknolojik tarihin, sınıf çatışması terimlerine çevrildiğinde nasıl göründüğünü görmeye başladığımıza göre, Sartre'cı sistemin bu sonul tablosunun ortodoks Marksizm'in sunduğu görüşle karşılaştırılması zamanı gelmiş demektir. İdealizm ile materyalizm arasındaki ilişki sorununu tamamen son bölüme bırakıyorum, burada her iki modelin, tarihte ekonomik olanın belirleyici rolüne göre konumunu karşılaştıracağız.

Çünkü bunlar, uyuşmaz olmasalar bile en azından birbirin-

* counter-finality (ç.n.)

den oldukça farklı tarih tabloları sunarlar bize. Klasik Marksist tablo, tarihi, ekonomik kurumların kendilerinin göreceli olarak özerk bir gelişimi ve açılımı olarak gösterir; kuşkusuz, çizgisel* ya da organik bir gelişme değil, daha çok iç çelişkilerin çözülmesi ve sistemin kendisinden, yüz yüze gelmek zorunda kalacağı ve uyması isteneceği her zaman taze sorunların yaratılışıyla sıkı sıkıya ilişkili bir gelişmedir bu: Ortaçağların yoğun olmayan ticaretinden kapitalizmin ortaya çıkışı; kamu topraklarının özel mülklere ayrılışının kentlere sürdüğü topraksız köleler; bunların şevklerinin ve emek güçlerinin, bireysel tutkuları, açgözlülükleri ve kurnazlıkları yoluyla tarihi bir oyun gibi işleten ve böylece bu topraksız kimseleri kendi gelişmelerinin aracı haline getiren tüccarların ve işadamlarının gerçekleştirdiği ilkel sermaye birikimine katılması.

Oysa *Critique*'te, yukarda verdiğimiz çizgisel betimlemeyi olguların bir açıklaması olarak elbette tartışma konusu yapmamakla birlikte, ortaya çıkan canlı tarih tablosunun çok daha belirgin bir şekilde çevrimsel olduğu dikkatimizi çekiyor– grup-oluşumu ile grup çürümesinin durakları arasında bir tür birbirini izleyiş, diziselliğin sabit aşamalarının nerdeyse Vico'cu bir tekrarlanışı, kaynaşma halinde grup, kurumsallaşma, ve sonunda diziselliğin içine yeniden düşme.

Bununla birlikte, aslında bu modellerin doğasında var olan vurgulama farklılığını görebiliriz: Marksist model, her durağı uzun bir süre boyunca gelişen kapitalizm eğrisindeki duruma göre değerlendirmesi yönünden göreceli olarak daha artzamanlıdır; oysa Sartre'cı çözümleme, herhangi bir belli durağın yeniden sınıf savaşımının canlı gerçekliğine çözülmesine izin vermesi yönünden daha eşzamanlıdır.

İdeolojinin yansıma kuramı gibi uzun tartışmalara neden olan bir sorun belki de en iyi şekilde bu bağlamda konabilir, çünkü yansıma kavramının kendisi, birbirini yansıtan iki görüngü arasında bir ön ayrılmayı önceden varsayar. Bu görüngüler artzamanlı doğada olduğunda ve uzun bir süreye uzandığında, yansıma oldukça fark edilmez bir şekilde basit koşutluğa çevrilir. Yani, burjuvanın karakterinin gelişimi (ilk Protestan kökenlerinden çeşitli çağdaş ulusal değişikliklerine), ekonominin gelişimine bir tür genel koşut oluşturur, ve bu koşutluk, rastlantısal gecikmelerin ya da zamanından önce gelişmelerin, sistemler arasındaki bakışımsızlıkların ve düzensizliklerin bulunabileceğinin deneysel olarak ka-

* linear (ç.n.)

nıtlanmasına olanak sağlar. "Araştırmakta olduğumuz özel alan, ekonomik alandan ne kadar uzaklaştırılır ve katkısız soyut ideoloji alanına ne kadar yaklaştırılırsa, onun, gelişimi içinde o kadar fazla rastlantı sergilediğini, eğrisinin o kadar zigzag çizdiğini görürüz. Ama eğrinin ortalama eksenini çizerseniz, bu eksenin ekonomik gelişim eksenine gittikçe daha koşut olarak uzandığını, göz önüne alınan dönem ne kadar uzunsa, ilgilenilecek alanın o kadar genişlediğini görürüz."[45]

İmdi, Sartre'ın, karakter ya da ideolojinin tarihsel gelişimin belli bir durağıyla ilişkisine her değinişinde, çözümlemeleri yukarda verilen modelle uyuşmazlık göstermez. Örneğin, işçi sınıfı örgütlenmelerinin evrimini tanımlarken, kullanılan makine tipinin (incelenen durumda, torna tezgahı gibi "evrensel makine") ve buna denk düşen ekonomik örgütlenmenin, nasıl, ustalaşmış ve ustalaşmamış emeğe bölünmüş bir proletaryayı önceden seçtiğini gösterir; öyle ki, bu dönemin karakteristiği olan anarko-sendikacılık gerçekte ustalaşmış proletaryanın ideolojisidir ve böyle olmakla makinenin kendisi içinde gizli bir fikirdir, on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında makine değiştikçe değişen "makine düşüncesi" (s. 292-297).

Bununla birlikte, paradoksal olarak, görece daha eşzamanlı Sartre'cı model bu türlü durakları artzamanlı aşamalarla birleştirdiği halde, artzamanlı Marksist modelin, herhangi bir belli durağın çözümlemesinde eşzamanlı olduğu görülür. Yani, bu tür ideoloji-oluşumu, klasik Marksizm için, üretim tarzıyla bir koşullanmanın, üretim tarzının bir yansımasının belirlenimi iken (diğer bir deyişle, üstyapı ve altyapı şu ya da bu şekilde aynı görüngüye denk düşen birimlerden başka bir şey değilken), Sartre için ilki(üstyapı), ikincinin(altyapı) oluşturduğu duruma bir tepki olarak görülmelidir. Bu nedenle ekonomik temel, insan eylemiyle dönüştürülen ve bu dönüştürme ediminde, yeni edim içinde bir tür hareketsiz yapı ya da iskelet olarak izlerini bırakan hareketsiz maddedir; başka terimlerle söylersek, tarihsel etkenin edimiyle aşılan (*dépassé*) geçmiş (passé) olarak görülebilir. Dolayısıyla Sartre'cı model, hem olumsuzlanan hem de yoksayılan (*aufgehoben*) ya da saklanan bir verinin Hegelci özgün modeline daha yakındır; yansıma modelinin, birbirini izleyen iki durağa, duruma ve özgürce bulunan yanıta bu yeniden eklemlenmesi, yabancılaşma fikrinin kendisine daha gerçekçi bir içerik verir: koşulların bizi –hem

[45] Engels'ten Heinz Starkenburg'a, 25 Ocak 1894 (*Basic Writings*, der. Feuer, s. 412).

de ne olduğunu açık açık bilmeden– *kendimize yapmaya* zorladığı bir şeydir o. *Critique*'in artık klasikleşmiş pasajlarından birindeki ruhtur bu. "Yarı otomatik makinelerin erken döneminde, röportajlar göstermektedir ki, bu özelleşmiş çalışmaya katılan kızlar, çalışırken özellikle cinsel düşlemelere sürüklenmekte, odalarını, yataklarını, geceyi, çiftlerin kendi başlarınayken yaşadıkları en özel ayrıntılarını düşünmekteydi. Ama aslında, kendileri aracılığıyla erotik yaşantıyı düşünen, makineydi, çünkü bu özel türden çalışmanın gerektirdiği dikkat tipi ne tam dalgınlığa (tamamen ayrı bir şey düşünme) ne de tam bir yoğunlaşmaya (düşünme bedensel hareketi önler) izin veriyordu; böylece makine, kendini bütünlemek için, kendi üzerine dönmüş bir yarıotomatizm ister ve bunu insanda yaratır. Patlayıcı türden bir bilinçsiz uyanıklık karışımı; zihin, kullanılmaksızın emilmiş, bir tür *yanal* kontrole karışmıştır, oysa beden bir tür gözetim altında 'mekanik olarak' işlev görür. Bilinçli yaşam kendisine ayrılmış olan görevin sınırlarını taşar: yapay görevin bu dakikalarını bir bir yaşamak zorundadır; yanal kontrol mekanizmasını engellememek için, çalışmayı yavaşlatmamak için, herhangi bir hakiki dizgesel düşünceye olduğu kadar ayrıntılara dikkati reddederek, bu dakikaları daha düşük bir dikkat yoğunlaşması düzeyinde yaşamak zorundadır; böylece kendini tam bir dirençsizliğe bırakış, uygun bir yanıttır. Benzeri durumlarda, erkekler cinsel düşlemelere karşı aynı eğilimi duymaktan uzaktırlar, ama onlar 'ilk cins'tirler, etkin cinstirler; *cinsel birleşmeyi* düşünselerdi, işleri bundan zarar görürdü; tersine, bütün etkinliklerini emen işleri, cinselliğe yer bırakmamaktadır ama, çalışan kız *cinsel teslimiyet* düşleri görür, çünkü makine ondan, hiçbir zaman etkin bir düşünce olmasına izin vermediği esnek, önleyici bir tetikteliği sürdürmek üzere, bilinçli yaşamını edilgin olarak yaşamasını ister... Hakikat şu ki, çalışan kız, bu durumundan *kurtulmak* çabasıyla, kendini ne ise o yapmak için dolaylı bir yol bulmuştur; sürdürdüğü belli belirsiz arzu duygusu – makinenin ve kendi bedeninin durmadan çalışması ile sınırlıdır bu– düşüncenin yeniden oluşmasını önleme yoludur, bilinci, bedenin içine emerek ama kullanılmasını da önlemeden geride tutmanın bir yoludur. Kız bunun farkında mıdır? Evet ve hayır; hiç kuşkusuz, özelleşmiş makinenin neden olduğu bomboş can sıkıntısını doldurma yollarını arar; fakat aynı zamanda zihnini işin, nesnel görevin koyduğu sınırlar içinde tutmaya da çalışır, kendine rağmen, normları ve üretim kotalarını önceden koymuş olan yöneticilerin suç ortağıdır. Böylece

en derindeki içtelik* kendini bütünsel dıştalık (exteriority) olarak gerçekleştirme yolu olur" (s. 290-291).

Sartre'cı model, geçmişle, klasik Marksist tablonunkinden farklı, tarihi, göreli olarak nesnel bir olaylar dizisi gibi gören bir ilişki tarzı sunar bize. Sartre'a göre, daha önce de göstermiş olduğumuz gibi, her kuşak geçmişi yeniden içselleştirir, onun sorumluluğunu yüklenir ve böyle yapmakla da bir anlamda onu yeniden yaratmış olur. Böylece Sartre'cı model, eşzamanlı olmakla, bütün geçmişi kendi içinde kapsayabilir (hem burjuvazi hemde proletarya tarafından içselleştirilmiş, ve bugün de tehlikeli bir biçimde işler durumda olan o şiddet geçmişini), oysa Marksist model göreli dışsal bir ardıllık modelidir.

Her modelin kendi sınırları vardır ve kendine özgü bir tip sapma karakteristiği üretir; açıkça görülecektir ki, burada tanımlamakta olduğumuz (Marx'ın kendisinden çok Engels ve daha sonraki yazarlarca geliştirilmiş) klasik ya da ortodoks Marksizm'in, ekonomik olanın önceliği üzerine ısrar etmekle, dikkatleri, sınıfların sınıf savaşımı biçiminde devamlı karşılıklı etkileşmelerinden çok, her sınıfın ayrılığına ve göreli olarak özerk gelişimine çekme gibi bir sakıncası vardır. Bu yalnızca, ve hatta, bir gerekircilik sorunu değildir, çünkü bu kuramlardan her birinin bir model olduğu düşünülürse, ekonomik etkenin belirleyici olduğu düşüncesi, her sınıfın, ekonomik evrimle koşutluğun akla getirdiği özerk, kendi kendine gelişme tablosundan daha az önemli gibi görünür. Ekonomik etkenlerin katkısız insani etkenler üzerindeki önceliği üzerinde ısrar, bireysel insan aktörünü, ya da tek tek her sınıfı kendi özgürlüğünden ve etkililiğinden yoksun bıraktığı için değil, fakat daha çok insan eyleminin tarih içinde aldığı temel somut biçimden –yani sınıflar arası savaşımdan– soyutladığı ve onu yok ettiği için bir sapmadır; tarihte insani eylemin rolü tartışmalarının çoğunda dışarda bırakılan da budur: İnsanların, ya da başka bir deyişle öteki insanların ve öteki sınıfların oynadığı rol. Sartre, Engels'in ekonomizmini tartışırken bunun altını kesin bir şekilde çizer, "Eğer iki sınıftan her biri kendi içlerinde ekonomik gelişmenin hareketsiz –hatta practico-inert– ürünü ise; her ikisi de üretim tarzındaki değişimler tarafından aynı şekilde döğülerek yaratılmışsa –sömüren sınıf, edilginlikte kendi statüsünü, anayasaya uygun bir yasa gibi destekliyor ve varlıklıların güçsüzlüğü yoksulların güçsüzlüğünü

* interiority (ç.n.)

yansıtıyorsa– o zaman savaşım ortadan kalkar: her iki dizisellik de tamamen hareketsizdir, sistemdeki zıtlıklar kendilerini onlar yoluyla açığa vurur, yani her biri kendine karşı bir ötekilik durumunda. Kapitalistlerle ücretli işçiler arasındaki bu türden bir zıtlık, *savaşım* adına, kepengin, çarptığı duvarla zıtlığından daha fazla layık değildir" (s.669).

Şurası kuşkusuz ki, Sartre, Engels'e karşı çıkarken, ekonomik olanın "önceliği"nin yerine praxis'in ve sınıf savaşımının önceliğini koymayı amaçlar. Birçok yerde söylediği gibi, o; "ekonomistik ve sosyolojik yorumların, ya da daha genel terimlerle söylersek bütün gerekirciliklerin yerine tarihi koymayı" (s.687); "sosyolojinin ve ekonomizmin birlikte yeniden tarihin içinde erimesini" (s.673-674) istemektedir. İnsan ister istemez, bir zamanların Sartre'ının, Doğu ile (bugünkü terimiyle, ekonomizm) Batı (şimdi Amerikan sosyolojisi ve Fransız yapısalcılığı) arasında bir üçüncü yol icat etmekle suçlandığı o eski tartışmaları anımsıyor. Ama gerçekte, bu hareket, felsefeyi ekonomi bilimi içinde eritirken bizzat Marx'ın giriştiği hareketle daha uygun bir biçimde karşılaştırılabilir. Çünkü Marx'ın ilan ettiği "felsefenin sonu"nun çoğu kez, ya felsefenin kendi doğası içinde idealist olduğu ve materyalizmle değiştirilmesi gerektiği düşüncesi olarak, ya da özelleşmiş bir bilim dalı ve araştırma yolu olarak felsefenin yerini, bu şekilde özelleşmiş, ekonomi ya da daha genel bir anlamda sosyal bilim biçiminde, bir başka bilim dalının alacağı fikri olarak yanlış anlaşılmış olduğu dikkatimi çekiyor. Tersine, bana öyle geliyor ki, Marx, felsefeyi eritmeyi amaçlamakla, böyle bir özelleşmiş bilim dalı kategorisine darbe indirmeyi ve bilginin birliğini yeniden kurmayı amaçlıyordu. Felsefeyi reddederken, çeşitli biçimleriyle soyutun yerine somutu, tarihin kendisini koymayı amaçlıyordu– on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinin bu aşamasında, ekonomi biliminin keşfi somut tarihin keşfiyle aynı şeydi. Ekonomi biliminin bir soyutlama ve bir uzmanlaşma tarzı olduğu Sartre'ın zamanında, tarihte somuta dönüşün, öteki soyut bilim dalları gibi ekonominin de kısmi bir çözülüşünü içermesi kaçınılmazdı; gariptir ki, yaşlılığında, izleyicilerinden bazılarınca ekonomik etkenin kabaca yalıtılmasından giderek daha çok endişe duyan kişi, ekonomizmin babası olan Engels'in kendisiydi. (Bununla birlikte, Sartre'ın ekonominin ve ekonomik araştırmanın varlığının çözülmesi, eritilmesi gereken bir şey olduğunu öngördüğünü de eklemek gerekir. Başka bir deyişle, onun yöntemi, daha önce de gördüğümüz gibi, birincil olmaktan

çok ikincil bir yöntemdir, Sartre'ın bu sözcüğe verdiği özel anlamda bir "ideoloji" dir.)

Gerçekte, tanımlamakta olduğumuz iki eğilim, Marksizm'de, Marx'ın kendisinin düşüncesinde ya da bundan da kesin olarak Marx'ın incelediği ve çözümlediği tarihsel gerçeklikte derin bir karşıtlar birliğinin* simge ve belirtilerinden başka bir şey değildir. "Fetişizm" kavramı, şeylerin insanlar, insanlarınsa şeyler gibi davrandığı bu belirsiz gerçekliği gözlerimizin önünde elle tutulur biçimde saptama çabasıdır, ve bu, *Das Kapital*'in ünlü bir sayfasında şöyle tanımlanır, "Bir meta, gizemli bir şeydir, çünkü onda insanların emeğinin toplumsal karakteri, onlara, bu emek ürününe vurulmuş nesnel bir özellik olarak görünür; çünkü üreticilerle emeklerinin toplamı arasındaki ilişki onlara, kendileri arasında değil fakat emeklerinin ürünleri arasında var olan bir toplumsal ilişki gibi sunulur. İşte bunun içindir ki, emek ürünleri meta haline, nitelikleri aynı zamanda duygularla algılanabilir ve algılanamaz toplumsal şeyler haline gelir. Aynı şekilde, bir nesneden gelen ışık, bizce, görme sinirimizin öznel uyarılması olarak değil de gözün dışında bir şeyin nesnel biçimi olarak algılanır. Ama görme işinde, her durumda, ışığın bir şeyden bir başka şeye, dıştaki bir nesneden göze geçişi olayı vardır. Fiziksel şeyler arasında fiziksel bir ilişki vardır. Fakat metalara gelince bu farklıdır. Orada, şeylerin metalar *olarak* varoluşunun, ve onlara meta damgasını vuran emeğin ürünleri arasındaki değer ilişkisinin, onların fiziksel özellikleriyle ve buradan ortaya çıkan maddi ilişkilerle kesinlikle hiçbir bağı yoktur. Burada, insanların gözünde, şeyler arasında hayal ürünü bir ilişki şeklini alan, insanlar arasındaki belli bir toplumsal ilişkidir. Dolayısıyla, bir benzerlik bulmak istiyorsak, dinsel dünyanın sislerle kaplı bölgelerine başvurmamız gerekecektir. Bu dünyada, insan beyninin ürünleri, kendilerine yaşam bağışlanmış, hem birbiriyle hem de insan soyu ile ilişkiye giren bağımsız varlıklar gibi görünür. İnsan elinin ürünlerinin oluşturduğu metalar dünyasında da bu böyledir. Meta olarak üretilir üretilmez emek ürünlerine yapışan ve bunun için de meta üretiminden ayırılamayan bu şeye Fetişizm adını veriyorum ben."[46]

Çağdaş dünyanın yapısını bu temel kavrayışın sonucudur ki, çağdaş dünya, bir görünüşe ve altta yatan bir gerçekliğe çözülmüş olarak durur. Görünüş, metaların görünüşüdür; birbirleriyle gir-

* ambivalence (ç.n.)

[46] Karl Marx, *Kapital*, çev. S.Moore ve E.Aveling, New York 1906, s.83

dikleri, sonunda, ekonomik dağıtım ve üretim tarzları kadar tüm yasal ve mülkiyet sistemini kendi içlerine alan "nesnel" ilişkiler ağının görünümüdür: ama paradoksal olarak, bu nesnellik yanılsaması, bu şeyleşmiş dış görünüşte *inançla* karakterize olan (fetişizm bir inanç biçimidir) ve genelde metaların edinimi ve tüketimi ile ağzına kadar dolu yaşamlarımızın dokusunu oluşturur. Öte yandan, toplumsal yaşamın gerçekliği, emek sürecinin kendisinde, hem üretilen metalardan hem de metaların temel üretim kategorisini oluşturduğu toplumsal modelden sorumlu olan insan emeğinin ve eyleminin saydamlığında yatar. Fakat bizim toplumumuzda toplumsal yaşamın bu gerçekliği gizlenmiştir ve ancak eleştirel çözümleme yoluyla dolaylı olarak görünür duruma getirilebilir; nesnelerin ve üretim ilişkilerinin ancak daha mantıksal olarak örgütlenmiş bir toplumda saydamlaşacağı, şeyleşme yanılsamasının yeniden insani eylem gerçekliğine dönüşeceği açıkça görülmektedir; "tek tek üreticilerin, hem kendi emekleri hem de bu emeğin ürünlerine göre toplumsal ilişkileri, bu durumda, tamamen basit ve anlaşılır [olacaktı], hem de yalnız üretim bakımından değil, dağıtım bakımından da."[47]

Bu demektir ki, inceleme nesnesinin kendine özgü gerçekliği nedeniyle Marksizm'in elinde, belli bir görüngünün tanımlanabileceği iki değişken dil (ya da yapısalcı terimlerle söylersek, düzgü) vardır. Örneğin tarih, ya sınıf savaşımının tarihi gibi, öznel olarak, ya da ekonomik üretim tarzlarının gelişimi ve bunların kendi iç çelişkilerinden evrimi gibi nesnel olarak yazılabilir, bu iki formül aynıdır, birindeki herhangi bir ifade, anlam kaybı olmaksızın ötekine çevrilebilir. *Sınıf* kavramı, sırf bu iki farklı gösterme sistemi arasında aracı olduğu için sorunsaldır; çünkü sınıf, ekonomik işleve göre birbirine eklemlenmiş nüfustur, ama aynı zamanda, bizim makine ve üretim işlemleri hakkındaki bilgileri insani ve kişiler arası terimlere çevirmemizi sağlayan şeydir de.

Geleneksel Marksist tanımlamalardan farklı haliyle *Critique*'in, her şeye karşın, Marx'ın *Kapital*'de önerdiği toplum modeliyle hangi yönden uyumlu olduğu açıklanmış oluyor şimdi, basitçe, o modelin tersidir; Marksizm, çeşitli nedenlerle, iki mümkün düzgüden genellikle ikincisini, ekonomik olanı yeğlerken, Sartre burada tüm şeyleşmiş ilişkiler karmaşasını, o ilk ve temel insani eylem ve insan ilişkileri gerçekliği terimleriyle yeniden belirtme yolunu seçmiştir. Bu, öncelikle, çizgisel tarihi gelişme ile gruplar

[47] *Kapital*, s.91.

kuramının imlediği daha çevrimsel tarihi gelişme arasındaki ayrılığı açıklar. Maddenin tarihini yazmak, bilincin tarihini yazmaktan daha kolaydır; üretilen metaların tipindeki ve onları üreten sistemlerdeki değişikliklerin şöyle ya da böyle, anlaşılır bir çizgisel içeriği vardır; üretici emek gücünün, ve yolun her durağında insani çatışmaların acımasızlığının hikâyesinde eksik olan şey budur. İki düzgü kavramı aynı zamanda her tanımda var olan temel ya da birincil gerçeklikler sorununu da açıklar; çünkü bu, artık bir retorik biçim ve etki sorunu diye adlandırmak istediğim şey olur ve belli bir tanımın gidermesi istenen yanılsama tipine çok bağlıdır. Örneğin, biz, bireysel bilinç ve kişiliğin önceliği, maddi yaşama göre tinsel yaşamın özerkliği yanılsamalarıyla karmakarışık hale gelmiş bir görüşle ilgilenirken, ekonomik tanımlama açıkça daha temel bir "gerçeklik" olarak, bir demistifikasyon olarak işlev görür. Critique'in tanımlaması bu anlamda da bir demistifikasyonun demistifikasyonudur, çünkü temel ekonomik görüşün edinilmiş olduğu; bilincin, şeyleşmeyi anlamada onun kategorilerine takıldığı ve daha ileri gidip gerçeklikte henüz çözemediği şeyi düşüncede çözemeyecek gibi göründüğü bir anda, bu tanım, en derindeki tarih gerçeğini, ne kadar yabancılaşmış ve gizlenmiş olursa olsun insani güçlerin hikâyesi olarak kavrayabilir.

Dolayısıyla, bir anlamda eleştirel durumdaki gibi, yani birinin ya da ötekinin kullanılacağı durumun ya da bağlamın önceden saptanmış doğasına bağlı olarak işlev gören bu iki değişken Marksist dil, her birinin içinde geliştiği tarihsel durağa göre değerlendirilmelidir. Karl Korsch bunların değişkenliğinin anlamını Marx'ın kendi kişisel gelişiminde göstermiştir:[48] hiç kuşkusuz *Manifesto*'da (1848) en belirgin olduğu gibi öznel etkene, sınıf savaşımı olarak tarihe verilen önem, dolayısıyla devrimci güçlerin, tarihi kendi praxis'lerinin sonucu olarak hissedebildiği gerçek bir devrimci eylem dönemini yansıtır. Bununla birlikte, ekonomik etkenlerin ve ekonominin iç evriminin önemini kuvvetle vurgulayan *Das Kapital* (1867) çalışması bir tepki dönemine uygun düşer, devrimlerin, vakti gelmeden olmayacağını, ama aynı zamanda iç ekonomik çelişkilerin çözülüşünün kaçınılmaz sonucu olduklarını göstermenin kesinlikle zorunlu olduğu bir dönemdir bu.

1960'ların başında, Cezayir devrimi sırasında yazılan ve Küba devrimiyle, Amerika Birleşik Devletleri'nde sivil haklar hareketinin radikalleşmesiyle, Vietnam'da savaşın şiddetlenmesi ve öğren-

[48] *Karl Marx*, s. 115-119.

ci hareketlerinin bütün dünyada gelişmesiyle aynı zamanda yayımlanan Sartre'ın *Critique*'i, dolayısıyla, yeni bir devrimci coşku dönemine denk düşer; ve ekonomistik modelin, Marx'ın ruhuna uygun, bu dönemin gün be gün yaşanan deneyimleriyle çok tutarlı görünen praxis ve açık sınıf çatışması terminolojisinde, bir yeni işleyişini sunar: biraz da, sesi yeniden açtırmak gibi bir şeydir bu.

Sartre'ın bu yeni formülasyonuna Marx'tan değil de Heidegger'den aldığı herhangi bir ilk uyaranla gelmiş olması; kendisine böyle bir dil dönüştürümünü yapması için entelektüel araçlar sağlayan şeyin, nesnelerin ve nesnelere ilişkin duyguların çift değer durumu* karşısındaki kendi şair duyarlığı olması– böyle bir sonuç hiç de şaşırtıcı değildir, özellikle de Heidegger'in algısının çağdaş toplumun mal-yapısına uygun düştüğünü ve onun doğrudan bir yansısı olduğunu düşünürsek.

Son olarak, Sartre ile Marx arasında dikkat çekici olan şey, farklılıklardan çok benzerliklerdir. Sartre'ın *Critique*'te çıkış noktasının *gereksinim* olarak insan fikrinin, *Varlık ve Hiçlik*'teki formülün –bilinç bir varlık yoksunluğu, bir hiçlikti orada– somut terimlere bir tür çevrilmesi demek olduğunu göstermiştik. Fakat yeni formül, "1844 Üçüncü Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları"nda (Hegel'in mutlak fikir öğretisinin eleştirisi) geliştirilen kavramların bir uygulamasıdır da. Marx burada on sekizinci yüzyılın mekanik maddeciliğine karşı kendi bakış açısını doğalcılık olarak tanımlar; bu yolla, insanın, yaşamak üzere başka nesnelere gereksinimi olduğu için bir nesne olduğunu, ve böylece "kendi varlığının kendisinin dışında" olduğunu öğrendiği dinamik ve organik sürecin altını çizmek ister.[49] Bu tanım *Varlık ve Hiçlik*'teki tanıma nerdeyse tamamen uyar. Organik bir gereksinime dayanan bu yeni tip maddecilik, *Feuerbach Üzerine Tezler*'de bildirilmiş ve 1845-1846'da *Alman İdeolojisi*'nde üzerinde çalışılmış tarihsel boyuta sahip değildir henüz; fakat *Varlık ve Hiçlik* de benzeri bir biçimde tarih-dışıdır, hem daha özelleşmiş sonraki yapıt için daha geniş bir kuramsal bağlam, hem de tarihsel boyutun geliştirilmesi için bir uyarı sağlar –bu olmasaydı, tamamlanmamış olarak kalırdı bu yapıt. (Koşutluk, önceki ve sonraki yapıtlar arasındaki ilişkiye ve daha sonraki Marx'ın bir humanist olarak kalıp kalmadığı, *Critique* yazarı Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'in varoluşçu konumlarıyla ilişkisini tamamen koparıp koparmadığı "sorununa" kadar bile uzanır.)

* double valences (ç.n.)

[49] Karl Marx, *İlk Yazılar*, der. T.Bottomore, New York 1964, s. 207-209.

Fakat *Varlık ve Hiçlik*'in henüz gönderme yapmadığımız, ya da ancak kısaca dokunduğumuz bir ana bölümü var; *bakış*'la, öteki'nin varoluşunun yaralanmasıyla* ilgilenen bölümdür bu– bana bir "dışarı" ve bir nesnellik veren, aynı zamanda dünyadaki bütün eylemlerimi, katılmamakta özgür olmadığım öteki insanlarla bir savaşıma dönüştüren olumsal ve fakat umarsız yaşantı. Çünkü benim öteki insanlarla ilişkim, yapısı bakımından savaşımdır, ve bütün özel, deneysel savaşımların çıktığı ve kaybolduğu ötekilerle bu kalıcı ve ontolojik savaşımın zeminine karşıdır. Çünkü kendi varlığı içinde benim varoluşum konusunda kuşku uyandıran ve savaşım oluşturan, ötekinin *varoluşudur*, gördüğümüz gibi, Sartre'ın *Critique*'te karşılıklılık dediği şeyin anlamıydı, karşıtlığın ya da işbirliğinin somut adımlarından önce gelen bir birlikte varoluşun bu yüklü elektriksel gerilimiydi bu.

Critique'in kesin boyutunu yakalamak için kişilerarası savaşımın bu tanımını grup ilişkileri planına çevirmemiz yeterlidir. Çünkü sınıf savaşımı, tarihte, daha önceki kişilerarası diyalektiğin temel duraklarını özetler: Her sınıfın, birbiri ardından nesneden özneye geçişi, kendi bakışıyla öteki sınıfı nesnelleştirişi, ötekine bir dış, bir yüz verişi. Buna karşılık öteki sınıf, hasmının gözünde ve yargısında erişilmez olan, kendi dışında olan bu varlığı yeniden kazanma çabasıyla tepki gösterir, ben nasıl kendimi başka insanların dolayımıyla, hem onların yargılarından hem de onların yargılarını savuşturma çabasından öğreniyorsam, her sınıf da, dışardan görüldüğü için kendini görmeyi öğrenir. Kendini, başkalarına karşı, başkalarının bakışını içselleştirerek ve başlangıçta utanç olarak yaşantılanmış şeyi bir gurur ya da özdeşlik duygusuna dönüştürerek tanımlar olur (sınıf düzeyinde sınıf bilinci diye bilinen şeydir bu). Ne var ki, kişisel ve sınıfsal yaşantı arasında temel bir bakışımsızlık vardır; başka insanlarla günlük kişisel ilişkimde, öznenin nesneye ayrılmaz önceliği diye önceden yapılanmış bir şey olmadığı, benim birbiri ardından bunun her ikisi de olduğum görülecektir (bu izlenim, bireyin tarihine çocukluğu da kattığımızda, elbette değişir, çünkü o zaman başlangıçta çocuğun, aile için özne olarak hissedilen bir nesne olduğu anlaşılır). Ama tarihte her yükselen sınıf başlangıçta egemen sınıf için bir nesnedir, ve kendisi de bir özne olma aşamasına varmadan önce kendini utanç içinde öğrenir. Örneğin, burjuvazi, soylular karşısında kendini utançlarıyla tanımlamıştı başlangıçta; proletarya, burjuvaziden acı çekenlerle.

* trauma (ç.n.)

Ancak o zaman proletarya burjuvaziyi kendi sırası geldiğinde görmeye ve onu suç ve korku içinde yaşayacak yeni bir kişi imgesiyle donatmaya başlar.

Tarihsel olarak, ontolojik yönden daha temel olan, baskı altında olanların bu görünüşüdür. Biz-özne ile biz-nesne arasında bir ayrım yaparken Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te kusurlu, noksan yollarla açıklamaya çalıştığı şeydir bu. Kuşkusuz, biz-nesne, biz-özne tarafından kendisine bakılıncaya kadar varlık haline gelemez, ama paradoksal olarak, ikincisinin de herhangi bir gerçek varlığı yoktur. Yani biz-özne, biz-nesnenin ortaya çıkmasının nedeni ya da bahanesidir; fakat ancak ikincisine [biz-nesne'ye] karşı, bir tür savunma düzeneği yoluyla, tepkisinde kendi kimliği bulur ve kendini tanımlamaya başlar.

Ama görünüş elbette gerçek fiziksel varoluşu içine alır şeklinde anlaşılmamalıdır, varlığımızın daha temel, örtük bir yapısıdır, ve bana öyle geliyor ki, elinizdeki çalışma *Varlık ve Hiçlik*'te bunlar üzerindeki soyut, paradoksal hava taşıyan çözümlemelerin bir bölümünü somutlaştırıyor. Örneğin, komşumun varlığının benim özgürlüğüm üzerine koyduğu *de facto* sınırları tartışırken, Sartre benim üzerimde, benim toplumdaki yaşamımı oluşturan bir sürü değişken, nesnel fakat örtük (ve gerçekleştirilemez) yargıdan söz etmişti. Başkalarının Yahudi saydığı, yalnızca Yahudi değildir.[50] Tamamen soyut olduğu için dikkatime çeken çok sayıda kategoriye boyun eğmeye alıştırılmışımdır, ta ki bu kategorilerin ortaya çıktığı, başkalarının yargısının içerdiği somut durum, herhangi bir varoluşsal tarzda benim için gerçekleşinceye kadar. Örneğin ben bir Amerikalı'yım, yalnızca kapalı bir kap içindeymiş gibi Birleşik Devletler sınırları içinde yaşayan, Amerikan vatandaşlığına ve benzeri şeylere sahip, pozitivist anlamda bir varlık olarak değil, ama daha özel olarak, yabancılar Amerikayı düşündüklerinde, *beni* (yüzü belirsiz, çok sayıda, hayal edilemez bir topluluğun adsız bir üyesi olarak) düşündükleri için Amerikalı'yım. Etiket, kendi ontolojik doğrulamasını, yargının bu somut durumundan, benim de içine katıldığımın hiçbir zaman farkında olmayabileceğim kişiler arası somut ilişki durumundan alır. Yani, ülkeyi asla terk etmesem, benim bir Amerikalı olduğum düşüncesi daha çok soyut, tamamen resmi bir düşünce olarak etkileyebilir beni; genellikle Amerikalılara, özel olarak da Amerika'ya karşı öteki ülkelerin

[50] Sartre'ın *Réflexions sur la question juive*'deki ünlü formülü. [Yahudi Sorunu Üzerine Düşünceler]

insanlarının tepkisi olan düşmanlığı ve kuşkuyu, kızgınlığı ya da öte yandan alçakgönüllüğü ya da yaltaklanıcı suç ortaklığı duygusunu kendi kişiliğimde farkettiğim zaman, ancak o zaman, bir tür aşağılanma tepkisiyle, her zaman örtük olarak içine sokulduğum somut savaşım durumunu ve yargıyı anlamaya başlarım. Aşağılanmış olma duygusu, elbette, Amerika'nın yaptığı şeylerden kişisel olarak 'ben'im sorumlu olmayışımdan, suçluyu ve suçsuzu ayırmadan aynı şekilde mahkûm etmenin haksızlığından gelir, fakat bu (Sartre'cı anlamda) "başka insanlar yoluyla yabancılaşma"nın, sırf varoluşum nedeniyle de olsa, her zaman içine sokulduğum, her zaman sorumlu olduğum, her zaman suçlu olduğum başkalarıyla olan bu temel savaşımın bütün biçimlerini karakterize eden şey de, içten hisssedilen kendimle dışardan benim nesnel varlığım hakkında verilen yargı arasındaki bu mesafedir.

Bana öyle geliyor ki, *Critique*'in bağlamında, bu tür çözümlemeler daha önce taşıdıkları soyut niteliği üzerlerinden atar (ülkeler arasında aşırı örgensel özel ilişkileri imler gibi göründüğü yerlerde, Birleşik Devletler'le Almanya'nın "dostluğu", Çin ve Amerika arasındaki "düşmanlık") ve kolektif bir ölçekte başkaları arasında devamlı savaşım olarak tarih görüşü ile yeniden doğrulanırlar. Hiç tanımadığım uzaktaki bir yabancının bakışı, beni yargısıyla baştan aşağı kuşatır, çünkü bağlamı içinde benim yaşamımın geçtiği çok sayıda sınıf ve grup savaşımlarından birini oluşturur. Bana öyle geliyor ki, Sartre'ın kendi entelektüel gelişimi üzerine bir etki olarak tanımladığı ve bizim de bu denemenin başında andığımız, işçilerin "uzaktan etki"sini değerlendirmek için daha iyi bir durumdayız şimdi. İşçilerin, herhangi bir tarihsel temas olmadan önce bile sırf varoluş gerçekleri yoluyla yaptıkları bu nerdeyse yerçekimi etkisi, temelde Bakış'ın kendisinden başka bir şey değilse nedir? Sartre'ın kendini de onlardan biri saydığı o küçük burjuva entelektüelleri bir sınıf olarak işçilerin varoluşuna tepki göstermek zorundaydılar, çünkü kendileri de o başka sınıf tarafından örtük olarak görülüyor ve yargılanıyordu, çünkü o bakış kendileri için nesnel bir dış varlık oluşturuyordu; bunu ya kendi üstünlüklerine dayanarak ya da onu özümleyerek ve işçilerin kendileri hakkındaki bakış açısını yakalamaya çalışarak herhangi bir şekilde telafi etmeye çalışmak zorundaydılar. Fakat bu bakışa tepki göstermemezlik edemezlerdi; ve bana öyle geliyor ki, baskı altındaki kitlesel bir topluluğun –ister Fransa'daki işçiler, ister Birleşik Devletler'deki siyahlar olsun– baskıyı yapanların yeni bir bilinci ola-

rak, kendi yönünden –baskı yapanlar için büyüleyici, biri için çekici ya da öteki için korkutucu olan, her durumda derin bir ontolojik manyetizma uygulayan– bir bakış olarak kendini hissettirdiği herhangi bir döneme özelliğini veren de bu politizasyondur; beni kendi varlığım hakkında kuşkuya sokan, ve şu ya da bu yoldan uzlaşmak zorunda olduğum şey.

Critique'in gerçek hedefi yeni bir ışık altında görülebilir artık: Sartre'ın kendini görmek, kendi sınıfını dışardan görmek, her ikisinin de, sadece başkalarının onlar üzerindeki yargısı ve bakışı yoluyla, ya da başka bir deyişle tarihin kendisinin somut sınıf çatışmaları yoluyla verilmiş olan dış nesnelliğini yeniden elde etmek çabasıdır bu. Böylece, *Critique*'in son sayfalarında, ideolojik mistifikasyon tabakaları arasından, fetişleşmiş kültürel kurumlar alt tabakaları arasından yolunu bulmaya çalışırken, toplumsal varlığın kendisinin sonul ve belirleyici gerçekliğine ulaşır. Böylece tamamlanınca, onun *Critique*'i, Mao Zedong'un, kültürün ve mantığın, toplumsal çatışmanın tepkeleri olduğunun gösterildiği *Çelişki Üzerine*'si gibi yapıtların, ya da Gramsci'nin toplumsal grupların sonul şekillendirme gücü ile ilgili duygusunu dile getirdiği o aydınlık sayfaların yanı başında yerini alır. Ama yine de kendi tarihsel ve kültürel bağlamının özgüllüğü içinde çalışır; ve böylece, hem bugün hem de tarihte çevremizi saran yalnızlık yanılsamalarını, orta sınıf Batı dünyasının sınırları içinde dağıtmamız istenir bizden, ta ki, ölü bir geçmişe benzeyen şey, kendini bize, değiştirilemez bir yargı olarak gözünü bize dikmiş bakan, anılarda kalmış bir yığın bakış olarak sununcaya kadar; ta ki, *Altona Mahpusları*'ndaki gibi, soyut gelecek, hayal edilemez ve yabancı gelecek kuşakların yaşamsal önemde yargısı olarak görünür hale gelinceye kadar; ta ki, bugün Batıda orta sınıf toplumunun korunmuşluğu ve hareket özgürlüğü, bizim bir tür hava yastığı, bir tür özel mülkiyet olarak algıladığımız nesnelerin ve boş zamanın bölüştürülmesi –ta ki, bu tür bireysel yalıtılmışlık fetişizmi eriyip ortadan kalkıncaya, kıvıl kıvıl, boğucu ve dayanılmaz bir insani ilişkiler duygusu karşısında, her yönde ve her an süren şiddetli düşmanca çatışma karşısında diz çökünceye kadar. Joyce'un Stephen'ı, "Tarih" der, "uyanmaya çalıştığım bir karabasandır." Ama insan, önce boyutlarını ve yoğunluğunu ölçmeden, bir karabasandan uyanamaz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Diyalektik Eleştiriye Doğru

Diyalektik eleştirinin fenomenolojik bir tanımı mı? Çelişki ilk bakışta görünebileceği kadar büyük değil. Diyalektik yazı'nın kendine özgü güçlüğü, holistik*, "toplayıcı" özelliğinde yatmaktadır. Sanki önce her şeyi söylemeden herhangi bir tek şeyi söyleyemezmişsiniz gibi; sanki her yeni fikirle bütün dizgeyi yeniden özetlemek zorundaymışsınız gibi. Bunun için de, Hegel'in en rastlantısal gözlemine adil davranma girişimi, biçimlerdeki Hegel'ci ardıllığın bütün o karmakarışık, damla damla tükenmekte olan kitlesini bununla çekip ışığa çıkarmaya varır sonunda. Yine, şu ya da bu noktaya varınca, Marx üzerine yazılan kitaplar ya da denemeler, saygılı bir edayla, bir bütün olarak tarihsel maddeciliğin tekrarlanmasına dönüşür sonunda. Diyalektik düşünce için bütünsel içerikten başka içerik yoktur; bu nedenledir ki, fenomenolojinin (yeni bir *içeriğin* keşfi değil de *biçim*de bir yenileşme olan öteki büyük çağdaş felsefe dizgeleri gibi) aksi takdirde bizim için bir organizasyon ikilemi olacak olan şeye bir yanıtı var gibi görünüyor. Çünkü fenomenoloji, çoğu kez sanıldığı gibi, kesinlikle, bir düşüncenin ne olduğunu değil, nasıl duyumsandığını söyleme çabasıdır. İçerik üzerine (zaman zaman parantez içine yerleştirilmiş) ifadeler oluşturmayı değil, fakat bütün geçici özgüllükleri içinde o içeriğe denk düşen zihinsel işlemleri tanımlamayı amaçlar. Onun tanıt tarzı, okur için, mantıksal kanıtlamada değil, tanımanın şokunda, ya da başarısızlığında yatar.

* bütünselci, (ç.n.)

Bundan önceki bölümlerde, diyalektikte birtakım farklı görüş açılarından çağdaş çalışmaları anlattık, içerme olarak da bu "dizgelerin" ya da kısmi dizgelerin, sonunda hep birbirlerini tamamladığını, görünüşteki tutarsızlıklarının daha geniş bir diyalektik bireşim içinde eridiğini sezdirmeye çalıştık –Adorno zamanda diyalektik evrim üzerine; Benjamin, Marcuse ve Bloch diyalektik düşüncenin temelde yorumsamacı ya da mistifikasyonu giderici ve aynı zamanda onarıcı doğası üzerinde; Lukács artistik yapı ile toplumsal yaşamın altta yatan gerçeklikleri arasındaki belirtisel ilişki üzerine; Sartre sınıf zıtlığı gibi gerçekliklerin gizlenmiş ve gizlenemez doğası üzerine. Böyle bir bireşimi düzenli, felsefi, dizgesel sergilemeye zorlamak bu kitabın görevi değil; ama, aşağıdaki sayfaların betimleyici, fenomenolojik, bilerek öznel yönelimini hep aklımızda tutmamız koşuluyla, bu tür yerel çalışmaların yanında, bir diyalektik edebiyat eleştirisinin, bunun ötesinde genel olarak diyalektik düşünmenin, zaman içinde bir biçim olarak, süreç olarak, özgün ve belirli bir yapının canlı yaşantısı olarak kafalarda yaratılmasına da gerek var gibi görülmektedir.

Kuşkusuz, ikinci üsten düşüncedir diyalektik, normal düşünce süreçlerinin öyle bir yoğunlaştırılması ki, ışığın yenilenmesi, onlardaki iticiliği siler götürür, sanki zihin o anki şaşkınlıkları ortasında, istenç gücüyle, kararlılıkla, hiçbir şeyin yardımı olmaksızın kendini kuvvetle yukarı kaldırmaya girişmiş gibi. Diyalektik düşünce, dönüşlü düşünmeyen zihnin (felsefi ya da artistik, politik ya da bilimsel sorunlar ve şeylerle kapışan) etkin işlemleriyle karşılaştığında, bu tür işlemlerin uygulamasını bütünlemeye ve yetkinleştirmeye değil, dikkatini onları da kendi bilinci içine alacak kadar genişletmeye çalışır. Başka bir deyişle, söz konusu tikel ikilemleri çözmeyi pek amaçlamaz da, daha çok bu sorunları daha yüksek bir düzeyde kendi çözümlerine dönüştürmeyi, sorun olgusunu ve varoluşunu yeni araştırmalar için başlama noktası yapmayı amaçlar. Gerçekten de, diyalektik süreçte en duyarlı andır bu, tam bir düşünce karmaşasının, bir iç kaldıraç gücüyle bir kat yukarıya yükseltildiği; zihnin, bir tür vites değiştirmeyle, artık kendini daha önce soru olan şeyi yanıt olarak almaya hazır hissettiği, ikilemi yalnızca nesnenin bir direnci olarak değil, fakat aynı zamanda stratejik bir tarzda kaydırılıp karşısına dikilmiş bir özne-kutbu olarak –kısacası, kesin bir özne-nesne ilişkisinin işlevi olarak– anlayıp kendini sorunun içine katacak şekilde daha önceki çabalarının dışında durduğu andır bu.

Zihnin normal nesneye yönelik etkinliğinden bu tür diyalektik öz-bilince bu değişimde soluğumuz kesilir– asansör düşerken ya da bir uçakta ani bir dalışta hissettiğimiz bir iç boşalması gibi bir şey. Bu olaylarda nasıl bedenimiz diye bir şey olduğunu anımsarsak, bunda da düşünen ya da gözleyen kişiler olarak zihinsel durumumuz gelir aklımıza. Aslında şok, diyalektiğin temeli ve asıl oluşturucusudur; bu dönüşme anı olmaksızın, eski daha naif durumun bu ilk bilinçli aşkınlığı olmaksızın, bilince, herhangi bir gerçek diyalektik ulaşma diye bir şey olamaz.

Ama diyalektik düşünme, kesinlikle, aşmaya çağrıldığı alışılmış gündelik düşünce tarzına o kadar yakından bağlı olduğu içindir ki, farklı ve görünüşte çelişkili birtakım şekiller alabilir. Bunun içindir ki, sağduyu, bizim normal gündelik zihinsel atmosferimize egemen olup onu belirlediğinde, diyalektik düşünme, nedensiz ve aşırı bir kılı-kırk-yarma gibi, gereksiz derecede ayrıntılı, gereksiz derecede ince bir şey gibi görünür, basit olanın gerçekte bir basitleştirmeden başka bir şey olmadığını, kendiliğinden belli olanın bütün gücünü üstü örtülü bir yığın ön varsayımdan aldığını anımsatır bize. Öte yandan, entelektüeller gibi, her biri gerçek olanın kendisinden giderek uzaklaşan bir seri soyutlamalarla düşünmeye başlayıp da, bunun sonucu çevremizi, bütün o sarsak yapı, yeni doğa yasalarının değil de özel bir zihinsel hobinin kurallarının anıtı olarak ayakta duruyormuş gibi rahatsız edici bir kuşku sardığında, işte o zaman diyalektik düşünce, bizi aniden en kaba hakikatlere, sağduyunun kendisi kadar tatsız bir şekilde sıradan olgulara döndüren kaba bir kopma, düğümleri keserek çözüm yolu bulma gibi bir şey olur. Gerçekten de, diyalektik farkındalığı* görünüşte zıt bu iki etkisi, büyük ölçüde, daha sonra göreceğimiz gibi, sırasıyla Hegelciliğin ve Marksçılığın diyalektiğine denk düşer.

Bunun ardından gelen şeyse, özellikle kendine özgü yazınsal biçim sorunlarıyla uğraşırken, diyalektik düşüncenin en karakteristik özelliklerinden birkaçının tanımıdır. Tanım, elbette, tam olamaz, ama tamlık sorunuyla baş etmeye çalışır; bir başka anlamda da, her konunun daha önceki bir konuyu farklı bir bağlamda ve daha yüksek bir düzeyde özetler göründüğü giderek genişleyen sergileme ağları, bizi, her türlü diyalektik düşüncenin, somutun kendisi olan sonul nesnesine biraz daha yaklaştıracaktır.

* awareness (ç.n.)

I. HEGELCİ YAZINSAL ELEŞTİRİ: ARTZAMANLI YAPI

Diyalektiğin bize anlatmak zorunda olduğu temel öykü, hiç kuşkusuz, diyalektik tersine dönüşün öyküsüdür, bir görüngünün tam zıttına o paradoksal dönüştür; nicelikten niteliğe değişim, bunun daha iyi tanınan belirtilerinden başka bir şey değildir. Zaman içinde bir tür uzun eşek oyunu: Belli bir tarihsel durumun noksanlıklarının gerçekte onun gizli üstünlükleri olduğunun anlaşıldığı; yapısında var olan üstünlükler gibi görünen şeylerin birden onun gelecekteki gelişmesine en aşılmaz sınırlar koyduğunun ortaya çıktığı bir uzun eşek oyunu. Aslında, sınırların tersine dönmesi, olumsuzdan olumluya ve olumludan olumsuza dönüşüm sorunudur bu; ve temelde artzamanlı bir süreçtir.

Buna uygun düşecek nesnel ve dıştan bir örnek olarak, hem Birleşik Devletler'in hem de Sovyetler Birliği'nin füze üretiminde Alman araştırmalarının kalıtçısı olduğu II.Dünya Savaşı sonundaki teknolojik durumu anımsayabiliriz. O sıralar, tabii, eşitsizlik atom gücü alanında idi; Amerika'nın yaptığı denemeler, tamamen, bombanın büyüklüğünü azaltmaya, yok etme gücünü ise artırmaya yönelikti. Yıllar sonra ortaya çıkan ilk Sovyet bombaları hâlâ lagar şeylerdi. Bunun için de, Sovyet teknolojisi bu büyük ve ilkel şeyleri fırlatabilmek için büyük roket yüklerini uzaya taşıyabilecek güçte füzeler geliştirmek zorunda kaldı, bunlar daha sonra ilk sputnikleri uzaya göndermekte kullanıldı. Bununla birlikte silah yapımındaki Amerikan üstünlüğü, füzeler nispeten küçük kendi atom başlıklarını taşımak amacıyla evrimleştirildiği ölçüde, füze gelişiminde bir geri kalmaya dönüşür. Tabii ilerde bu durum bir kez daha tersine döner: Amerikalılar, kendi füzeleri o kadar güçlü olmadığı için, uzaya fırlatacak daha küçük ve daha karmaşık transistörlü paketler geliştirmek durumunda kaldılar; oysa böyle bir baskı altında olmayan Sovyetler'in daha az gelişmiş araçları göreli olarak daha az bilgi gönderiyordu geriye. Bu böylece sürüp gitti. Tabii, bu tabloda, özellikle hava gücü alanında birtakım etmenleri saymadık, bunlar da bizi yeniden stratejik bombardımanın tarihine, oradan da bir bütün olarak iki süper güç arasındaki kara ve deniz güçleri arasındaki zıtlığa, en sonunda da coğrafya, tarih ve ekonomi farklılıklarına götürecektir– bu da, bu özel diyalektik geriye dönüşler grubunun tam bir tablosu, somut tarih öğesine yeniden dalmayı gerektirecektir.

Böyle bir model –daha önceki bir bölümde verilen müzikten örnekler kadar kendi tarzında soyut, basitleştirilmiş ve her günkü toplumsal gerçekliğin karmaşalarından arınmış– genel olarak diyalektik çözümleme üzerine temel noktalardan bazılarını ortaya koymamıza izin verir. İlk olarak, böyle bir çözümleme, sınırlı bir etmenler grubunun önce tarihsel bütünsellikten ya da tarihsel continuum'dan yalıtılmasını açıkça gerektirir: bu türlü etmenler burada füze yapımı ve atom araştırması idi. Ama yazınsal alanda, anahtar etmenlerin ya da yapıtın ağır basan *kategorileri* diyeceğimiz türden şeylerin ilk seçiminin, herhangi bir diyalektik eleştiride stratejik bir an olacağı apaçık bellidir.

O zaman bu türlü kategoriler birbirine kucak açan ilişkiler olarak görülürler, birindeki değişiklik, ötekinin oranlarındaki buna uygun bir değişimi de kapsar; elbette, görüngülerin diyalektik karşılıklı ilişkisinden, ya da terimleri tersine çevirirsek, bu tür ilişkilerin diyalektik anlaşılışından en temel anlamda söz ediyoruz. Belki de daha az sıklıkla olan şey, diyalektik ilişkilerin böyle bir farkındalığının, birbirine eklemlenmelerinin zorunlu bir koşulu olarak, artzamanlı bir çerçeveyi içerme ya da ima etme tarzıdır.

Yukarda önerilen örnek, her aşamanın kerte kerte karşılaştırılmasında açıkça birbirinin dikkatini çeken, koşut ardışıklıkların yapısal özelliğiyle belirgindi; yani Amerikan dengesizliği Sovyet karşı dengesinin doğasını vurguluyordu, ve tersi. Çoğu diyalektik çözümlemede, diyalektik çalışmanın bu derinden karşılaştırmalı karakteri geçerlidir, sanki, yalnızca farklı algılamanın biçiminde gizli ve içkindir; bu da, ilerde göreceğimiz gibi, bir şeyin, ne olmadığının anında farkına varılması yoluyla, ne olduğunu görmemizi sağlar. Örneğin, bir görüngünün belli bir güçler ya da kategoriler oranına diyalektik eklemlenmesi, aynı zamanda, bu tür kategorilerin birbirine karşı mantıksal olarak başka eğilimlerde olabilecekleri gibi duyguyu akla getirir; inceleme nesnesinin tam özgüllüğünün ölçülebilmesine olanak veren bu öteki biçimler de bir ardıllığa göre sıralanır: bu, gerçek bir zamansal ya da tarihsel bir continuum olabilir, ya da Hegel'de olduğu gibi, yalnızca ideal bir tipten olduğu için yapıca daha az artzamanlı olmayan bir sıra içinde gelişen bir olanaklar dizisi olabilir.

Aslında, ne kadar gerçekten zamansal ya da tarihsel özellikte olursa olsun, böyle bir artzamanlı ardıllığın bir soyutlama olarak kalacağı ileri sürülebilir, çünkü somut tarihin varoluşsal yoğunluğunun ideal bir kesitinden başka bir şey değildir– gerçekliğin bir

tek düzleminin ya da düzeyinin ötekilerden yalıtılmasıdır bu; oysa bu düzey, hem bu türden bütün düzeylerin ideal toplamı hem de yalnızca katkısız düşüncenin işlemesiyle hiçbir zaman bu şekilde birbiri üzerine yığılarak yeniden kurulamayacak o en son, akıl almaz bir bütünsellik olarak anlaşılır. Diyalektik çözümleme sürecindeki son durakta, modelin, başlangıçta içinden çıktığı somut öğeye yeniden dönmek, bir özerklik yanılsaması olarak kendini ortadan kaldırmak, yeniden tarih içinde erimek, böylece somut bir bütün olarak gerçekliğin bir anlık görünümünü sunmak için çabalayışı buradan gelir.

Böylece diyalektik model belli bir görüngünün, eklemlenmiş bir tek süreçte bir an, ya da bir tek kenetlenmiş kesit olarak kavranmasına olanak verir. Ama böyle bir durak, tarihsel *andan* (instant), onun bütün duraklarının bir toplamı olarak, "ardıllıkların ardıllığı" olarak, ya da Fernand Braudel'deki anlamda, değişik yapıda ve değişik sürelerde çok sayıda zaman tasarısının tek parça halinde varoluşu olarak ayrılır. Fakat yeniden yazın alanına döndüğümüzde, diyalektik düşünmeye en inatçı direncin hiçbir zaman tarihsel burada ve şimdi kavramından gelmediğini görürüz. Bir kitap belli bir tarihte "ortaya çıkar" düşüncesinde zihin için bir tür çatışkı* vardır gerçekte; buna karşın aynı zihin, yapıtın hazırlık aşamasında olduğu zaman tasarısı ile, daha sonraki etkin ya da göz ardı edilmiş bir varlık olarak, diğer mevcutlar arasında bir mevcut olarak var olduğu zaman tasarısı ile anlamlı bir biçimde uğraşabilir de.

Daha çok, bana öyle geliyor ki, bir diyalektik yazın kuramının yüz yüze gelmek zorunda olduğu ilk sorun, yazınsal yapıtın kendisinin birliği sorunudur; aslında, tarihsel burada ve şimdi'nin bütünselliği içine emilmeye karşı –tıpkı biçimlerin bir bireylerüstü tarihi içinde erimeyi inatla reddedişi gibi– direnen tamamlanmış bir şey olarak, özerk bir bütün olarak kendi varlığı sorunudur (*Ulyses*'in 1922 yılında geçmiş olan olayların bir kısmı olduğu nasıl söylenebilir?) Ve hiç kuşku yok ki, biz eleştirmenler ilk olarak, bu özerkliğin bizzat diyalektik bir görüngü olduğunun farkına varılması koşuluyla, yapıtın kendisinin bütünlüğüne bağlıyızdır. Çünkü Rus biçimcileri, her sanat yapıtının (kuşkusuz, bir andan diğerine, bir kuşaktan ötekine değişebilen) türsel** bir arka plana karşı

* antinomy (ç.n.)

** generic (ç.n.)

kavrandığını; yapıt olarak, belli bir biçim *içinde*, ya da belli bir biçime *karşı*, çeşitli türlerin birbirinden belli uzaklıklarda, –tarihsel zamandaşlıkları ya da ardıllıkları yönünden inceleme konusu oluşturabilen– nispeten dizgesel bileşikler halinde bir arada yaşadığının hissedildiği bir bağlamda okunduğunu göstermişlerdi.[1] Dolayısıyla, apaçık belli ki, sanat yapıtının kendine yeterliği bile, biçimde halihazırda var olan şeyin bütünü ile karşılaştırmayı bilerek davet mi ettiğine –Rönesans sonnet'sinde ya da Japon haiku'sunda olduğu gibi-, yoksa *Ulysses* ve *İlahi Komedya* gibi, kültürü dünyada bir tek kitapta toplayıp onu yerini almayı mı amaçladığına bağlı olarak değişir – bununla birlikte Kitap fikrinin kendisi bir kültür olgusu olarak, yapıtın kavrandığı türsel arka planda bir öğe olarak kalır.

Burada örtük model, hiç kuşkusuz, içerdiği biçim ve geçmiş diyalektiği ile Gestalt psikoloji (biçim ruhbilimi) modelidir; fakat tek bütünle öteki yazınsal yapıtların bütünselliği arasındaki ilişkiyi düşünmenin tek yolu değildir bu, nerde kaldı yan yana konulabileceği tarihsel ve toplumsal gerçekliğin öteki düzeyleri! T.S.Eliot, çok ünlü bir yazısında, "Var olan büyük yapıtlar," diyor, "kendi aralarında, yeni (gerçekten yeni) sanat yapıtının katılmasıyla değişen ideal bir düzen oluştururlar. Var olan düzen, daha yeni yapıt gelmeden önce tamdır; bu düzenin, yeniliğin araya girmesinden sonra da sürmesi için, var olan düzenin *bütününün*, az da olsa, değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat yapıtının bütünle olan ilişkileri, oranları, değerleri yeniden ayarlanır."[2] Hiç kuşkusuz derinden diyalektik bir düşüncedir bu. Aslında, bu pasajın retorik yönden çekiciliği, büyük ölçüde, kavramın adlandırılmamış diyalektik karakterinin okuyucuya, şeyleri görmenin yeni ve daha dinamik bir yolu olarak sunulmasından kaynaklanıyor; belki de, bugün kavramın yerine getirmesi tasarlanan –hem yazınsal hem de ideolojik– çok kesin işlevlerin dökümünün yapılması da artık gerekli değildir. Ama "düzen" sözcüğünün artık bir fetiş değeri taşımadığı bizler için, bir küresel bütünsellik kavramı, yöntembilimsel bakımdan, parçası olduğu continuum'a karşıt olarak kavranan yeni bir terimin eklenmesiyle değiştirilen sınırlı ardıllıklar gibi daha önemsiz bir fikir kadar kullanışlı değildir. Bu tür sınırlı ardıllıklar, en azından Yunan tragedya yazarları kadar eskilerde, yazın-

[1] Bkz. Claudio Guillén, *Literature as System* (Princeton, 1971), s. 383-405.
[2] T.S.Eliot, *Selected Essays*, New York 1950, s. 5.

sal anlayış için bir bağlam ya da çerçeve sağlardı; modern çağlarda, İngiliz romanında Richardson'u, Fielding'i ve Stern'i; Fransız romanında Balzac, Flaubert ve Zola'yı; modern şiirin gelişiminde Baudelaire'i, Rimbaud'yu ve Mallermé'yi düşünmemiz, bu yazarlardan herhangi birine ilişkin anlayışımızın, ne derece farklı bir algılama işlevi olduğunu anlamamız için yeter; bunda, o yazarın sıralamadaki yeri, özgüllüğünün nasıl ölçüleceğini belirler. Flaubert'in *sui generis* (biricik) olması hiçbir şey söylemeyecektir; fakat onun artık Balzac olmayışı, henüz Zola olmayışı, ve bunun bir sürü belirli yoldan söylenmesi, Flaubert romanının doğasında var olan ve onu oluşturan yapıları ifade etmek demektir. Bu sonuncu, elbette, bir sürü başka şey de değildir; bu belirli olumsuzlamaları açıkça dile getirmek, Flaubert'in aynı dönem İngiliz ya da Rus romancısı olmadığını göstermek, ya da nasıl yazdığını ve bu yolla kendi tarzı içinde *Don Quijote* ya da *Candide*'i nasıl yadsıdığını göstermek, onu bütünüyle farklı artzamanlı ardıllık tipleri içinde bir terim olarak görüp Flaubert hakkındaki bilgimizi zenginleştirmek demektir. Fakat karşılaştırmalı ya da farklı bu tür yazınsal algılama tarzı bir değişmez olarak kalır: Bireysel bir yazar üzerine monografi çalışması –ne kadar ustaca yapılırsa yapılsın– kendi yapısı dolayısıyla kaçınılmaz bir bozmaya, gerçekte yalnızca yapay bir yalıtma olmasından ortaya çıkan bir bütünsellik yanılsamasına götürür bizi. Çağdaş yazarların bu tür yalıtılmayı istemesi, eleştirmenin bir tür "dünya"ya döner gibi onların yapıtlarına bu tam "dönüşü", eleştiri işlemi için bir özür değil, daha çok kendi başına incelenmesi gereken ilginç bir görüngüdür.

Bu tür ardıllıklar ve bu tür karşılaştırmalar bir yazarın bir başka yazar üzerine kişisel etkisi gibi geleneksel sorunları büyük ölçüde aşar. Biz, sanıyorum, bireysel olarak bir yazarı, çoğunlukla, birtakım tekniklerin toplandığı bir yer ya da sonuç olarak, elde mevcut hammaddenin kendisinde içkin sınırlı bir olanaklar grubunun geliştirilmesi ve tüketilmesi olarak görmeyi kabul etmişizdir. Fakat teknik sözcüğü bir konuşma betiğidir*. Onun ima ettiği ve önceden varsaydığı, temelde artizanal üretim modelini yeniden düşünme fırsatını bulacağız ilerde. Şu anda bizi ilgilendiren şey, bir öğeyi –diyelim teknik ya da yapı, parça, ya da dilerseniz *kategori*– söz konusu yapıttan, o yapıtı başkalarıyla ardışık bir ilişkiye sokmak üzere ayıran anlamlı ve dikkati çeken şeydir (gesture). Başka bir deyişle, çevresinde artzamanlı bir ardıllık kuracağımız,

* figure (ç.n.)

tarihini yazacağımız, anlatılacak bir iç gelişime ya da diyalektik tarihe sahip gibi görünen şeyin seçimi ânıdır bu. Bunun için de, örneğin on dokuzuncu yüzyıl şiirinde fiziksel duyumun önemini vurgulayabiliriz ve bu yönde, Romantik duyarlılığın toplumsal kökenleri üzerine benzer bir gözlemle başlarız: "Yazında ve sanatta, Terör Dönemi'nden sonra ahlakta ortaya çıkana benzer bir bunalım vardı– gerçek bir duyular bunalımı. İnsanlar sürekli bir korku hali içinde yaşamaktaydı. Korkuları ortadan kalkınca, kendilerini yaşamın hazlarına bıraktılar. Dikkatleri tamamen, dış görünüşlerin, dış biçimlerin buyruğuna girdi. Mavi gökyüzü, güneş ışığının parlaklığı, kadınların güzelliği, zengin kadifeler, yanardöner ipekler, altının pırıltısı, elmasların parıltısı – onların içini hazla dolduran şeyler bunlardı. İnsanlar yalnızca gözleriyle yaşıyordu, düşünmeyi bir kenara bırakmıştı."[3]

Fakat "düşünmeyi bir kenara bırakmak" ilk bakışta göründüğünden daha karmaşık ve çelişkili bir iştir. Daha yakından bakınca görülür ki, fiziksel duyum –ne kadar uyutumla ya da baskı yoluyla yaşanırsa yaşansın– hiçbir zaman yalıtılmış halde giremez dile. Hegel, *Fenomenoloji*'nin girişinde, burada ve şimdi'nin en yoğun yaşantısının nasıl sözel olarak soyut şekilde, her tür gerçek içeriğin en boş olanı şeklinde doğduğunu gösterirken bunu açıklıyordu. Bunun içindir ki, fizyolojik boyutun en yoğun dile gelişi, yalnızca, tüm duyu dizgesinin tehlikeli bir biçimde unutuluşa doğru sürüklendiği anda kaydedilebilecektir: *uykulu bir hissizlik acı veriyor/ Duygum....*

Çünkü tek tek alındığında, Romantiklerin bir araya getirdiği çeşitli duygular solar, sararır, içlerinde en taze ve en canlı olanıysa (on sekizinci yüzyılın şiirinin alışılagelmiş retoriğine karşı olarak hissedilen) kuşaklar sonra bize yavanlık numunesi gibi gelir: katkısız duygunun kendi zıttına, kendi yokluğuna dönüştüğü bir diyalektik terse dönüştür bu. Bu durumda, çeşitli duyusal yaşantıları birbirine karşı dile getirmenin yeni bir yolunu kavramış olması Baudelaire'in özgünlüğü idi:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

[3] Ernest Chesneau, alıntıyı yapan Plekhanov, *Marksizmin Temel Sorunları*'nda, Londra 1929, s. 74-75.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.[4]

Çünkü bileştirmede* esas olan, duyuları önce açıkça birbirinden ayrılıncaya, ve her biri kendi rengine ve aromasına göre çözülünceye kadar birleştirememizdir; gerçekten de, bileştirme, bu bağlamda, duyuları birbiriyle birleştirmekten çok *birbirinden ayırma* yoludur. "Correspondances"ın dizeleri eşzamanlı fakat birbirinden farklı iki zıt grup ortaya koyuyor: taze, temiz duyuların içersinde, birbirine karşı çeşitli duyular (dokunma, işitme, görme), her bir duyu, zıtlaştırma yoluyla ötekini keskin bir biçimde öne çıkarıyor; daha sonra açık, net duyumun, aslında koku ve sanrısal esrime olan o zengin, birleşmiş, çürümüş duyusal yaşantıya karşı daha büyük zıtlığı. Baudelaire'in bütün yapıtı, izleksel ve etik bir düzeyde, zıtların, birbirinden ayrılabilmesi için, bu ilk ve paradoksal karışmasının gittikçe daha yüksek düzeylerde yinelenmesi olarak görülebilir: snopluk, sadomazoşizm, günahkârlık: psikolojik düzlemde, pastelin, harmoik uyumun ya da duygusal iç dökmenin yavanlığından, onu diyalektik zıtlı ile kirleterek kaçma çabaları. Yapıt bir bütün olarak, giderek artan bir biçimde genişleyen bir sıra özdeşlemeden doğar. Örneğin, "saflığın, katkısızlığın gerçekten ne olduğunu ancak tinsel olarak aşağılık olanlar, bozulmuş olanlar bilebilir" önermesi, gücünü, katkısız duyum ancak dildeki karşıtlarıyla bir karıştırma yoluyla dile getirilebilir, ilk öncülünden alır.

Baudelaire'den sonra bu algısal gerilim Swinburne'de, sonuçta bir tür duyusal tekdüzeliği olan, kendi başına bir duyum olarak alınır. Rimbaud'da, algısal dizge bir yandan bedensel bitkinliğe ve güçsüzleşmiş özleme, bir yandan da bir tür bedenden soyutlanmış sanrısal fantazmagoriye parçalanır. En son, Gerçeküstücülükte,

[4] Kokular vardır çocuk tenleri kadar taze
Obualar kadar tatlı, çimenler kadar yeşil,
-Ve başkaları, bozulmuş, zengin ve muzaffer,

Sonsuz şeylerin yayılmasını içinde saklayan,
Amber gibi, misk gibi, reçine ve günlük gibi
Tinin ve tenin coşkularını dillendirir.
(*Correspondances*'tan)

* (synesthesia): (Bileştirme)Bir duyu örgeniyle sağlanan algıları başka bir duyu örgeniyle sağlananlarla birleştirip kaynaştırma eğilimi (Renkli işitmede olduğu gibi.) *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, TDK, 1980. (ç.n.)

düş-gerçekleşiminin hemen hemen fizyolojik bolluğu, katkısız sözel olan ve kâğıt süslemesi diye adlandırılabilecek bir şeye döner. Artzamanlı ardıllık ya da yapı, tabii, istenen boyutlara uzatılabilir.

Yorumlanabilir de: bizim başlama noktası olarak seçtiğimiz nispeten basitleştirmeci fikir, işte bu noktada, düzeltilebilir ve somut tarih içine daha uygun bir biçimde oturtulabilir. Burada – bundan önceki bölümde dokunup geçtiğimiz Sartre'ın ipuçlarını izleyerek– orta sınıf insanının kendi bedenine ve bedenin kendisindeki içsel belirtisiyle doğaya karşı tarihsel olarak yeni ve farklı tutumundan haklı olarak söz etmeye başlayabiliriz: İdeolojik olarak, feodal ayrıcalığa (kan ve ırk üstünlüğüne) karşı bir silah olarak iş gören, ve bu durumda on dokuzuncu yüzyıl fabrika ortamındaki "classes laborieuses, classes dangereuses"ün (çalışan sınıflar, tehlikeli sınıflar) yeni tehditine karşı bir savunma mekanizması olarak (Sartre'ın tanımladığı karmaşık biçimde) yeniden uyarlanması gereken, fakat herhalde dünyada-varoluşun yeni bir duyum tarzını yansıtan bir tutumdur bu. Burada aynı zamanda, söz konusu sınırlı poetik görüngüyü genellikle çağdaş yazındaki daha geniş "bedene indirgeme" bağlamı içersine yerleştireceğiz – orta sınıf toplulukların, iktidarı yüklenmelerinden sonraki (fakat özellikle Haziran 1848 başkaldırısından sonra) gittikçe artan vicdan azabını, ve yazarların, yakın toplumsal ilişki "göstergeleri"nin yerine fizyolojik olanın o daha derindeki toplumsalöncesi gerçekliğini koyma yoluyla, toplumsal kurumlar olarak kendi okurlarından* ayrılmak için gösterdikleri gittikçe artan isteği yansıtan bir yazınsal görüngüdür bu (böylece "bedene indirgeme", yazınsal biçim düzeyinde, toplumda-varoluş suçundan ve suç ortaklığından kaçma çabası olarak, Barthes'ın "beyaz yazı"sının yanıbaşında yerini alır.) Böyle bir yorum, sonunda, Bachelard'ın duyusal "rêverie"nin** rolü üzerine son derece etkileyici araştırmalarıyla uzlaşır. Onları, bir yandan hammadde ile yazınsal dilin kendisi arasındaki ilişkinin açıklanmasıyla, öte yandan "rêverie"ye orta sınıf dünyasının ruhsal bir gelişimi olarak daha gerçek bir tarihsel anlam vererek kuramsal yönden düzeltir. Ama bu noktada artzamanlı ardıllığın, kendisinin kesin ortadan kalkışını ve somuta dönüşünü haber vererek kendi momentumunun etkisi altında yön değiştirdiği an hemen yakındadır.

* public (ç.n.)
** düşleme (ç.n.)

Böyle uzun bir açıklama, bizim, kategorinin yalıtılması dediğimiz şeyle (inceleme nesnesinin tanımı, ister imge, biçem, bakış açısı, karakter olsun, ister çağdaş yazının gerçek maddesi olan daha zamansal ve adı konulmamış yazınsal görüngüler olsun), artzamanlı ardıllık ya da yapı dediğimiz, ve eleştirmen tarafından bu sonuncunun çözümünü yapan –kategorinin sezilişinde her zaman örtük olarak var olan– bir dizi değişken yapısal gerçekleşmelere eklemlenme arasındaki ayrılmaz bağı vurgulamaya yarayacaktır. Yani bu iki durak, daha sonra özgül olarak Marksist eleştiriden ayrılacak olan, gerçekten diyalektik bir yazınsal eleştirinin –onun Hegelci tarzı diyeceğimiz şeyin– açılış hareketi olarak birlikte durmaktadır.

Bununla birlikte, bu tür tarihsel ve diyalektik eklemlenmenin daha önce asla yapılmamış olduğunu, ya da ancak yetersiz bir biçimde yapılmış olduğunu ileri sürdüğümüz sanılsın istemiyoruz. Tersine, modern çağ, kendilerini çeşitli "tarih kuramları" kisvesi altında sunan bu tür artzamanlı modellerin çokça üretildiği bir çağ olmuştur. Entelektüel yaşamımızda genellikle, mümkün olan en özlü, en kısa "tarih kuramı" modelini tasarlama ve yetkinleştirme, daha sonra da pazarlama girişimlerinin ne derece belirgin bir özelliği olduğunu anlamak için, Toynbee ya da Spengler'in dizgelerini, Egon Friedell ya da Lewis Mumford'un kültür tarihini, Siegfried Giedion ya da Malraux'nun göz alıcı sanat bireşimlerini, fikirler tarihinde Mac Luhan'ın ya da Michel Foucault'nun ortaya koyduğu daha son yenilikleri, hatta Weber'in toplumun bürokratikleşmesi görüşü ya da David Riesman'ın ünlü "iç yön/öteki yön"ü gibi görünüşte özelleşmiş toplumbilimsel tezleri, Yvor Winters ya da Wyndham Lewis'inkiler gibi ahlaki ya da artistik çöküşle ilgili vahiysel görüşlerini düşünmemiz yeter. "Chacun y va de sa petite 'observation'"* diye alaya alıyordu Breton. Romanı, ve en basit psikolojik "içgörü"nün bazen daha başka bir roman "dünya"sını nasıl haklı çıkarır gibi göründüğünü düşünüyordu. Bununla birlikte, "tarih kuramları"nın çoğalması çok daha derin bir kültür hastalığının belirtisi olarak dikkatimi çekiyor benim: şimdiki zamanı bir aldatma, her şeyden önce de, şimdiki zamanın bile tamamlanmış bir tarihsel an olarak görülebileceği bir noktaya kadar geçmişte tarihte aldığınız yolu düşünme girişimi olarak (önce yalnızca yeni üyelere görünen yeni bir duyarlığın doğuşu, son ve kesin bir kültürel yapı değişiminin işareti gibi; ya da yeni bir mo-

* "Herkes kendi küçük 'gözlemi'ne göre gider". (ç.n.)

da rüzgârındaki ilk belirtiler veya yeni bir çöküntünün ilk işaretleri değilse bile, eskatolojik bir tufanın ilk göstergeleri gibi); içinde bulunduğunuz ânı, daha tarih kitaplarında kutsanmadan *sub specie aeternitatis*** olarak adlandırma ve etiketleme girişimi olarak. Böyle bir düşünce tarzı zamana karşı duyulan derin bir dehşetten ve değişme korkusundan kaynaklanır; yaşamın tarihselliğinin giderek daha yoğun bir varoluşsal bilincine ulaşmayı hoş karşılayan ve bundan hoşlanan, tarih olarak şimdiki zamana karşı Marksist duyarlıktan çok farklı bir zihinsel çalışmadır bu.

Gerçekten de, bu tür tarih kuramlarına karşı (ve de T.S.Eliot'un kuramlarına karşı) Eliot'ın William Blake üzerine düşüncelerini alıntılamaya itiyor insanı: "Blake'in felsefesine olan saygımız...ustaca yapılmış bir ev-işi eşyaya duyduğumuz saygıdır. O eşyayı evin içindeki kırık dökükten kuran, birleştiren kişiye hayranlık duyarız. İngiltere bu becerikli Robinson Crusoe'lardan epeyce yetiştirmiştir; ama biz gerçekte, Avrupa'dan ya da kendi geçmişimizden, kültürün yararlarından yoksun kalacak ölçüde kopmuş ya da uzak değiliz...Blake'in dehasının gereksindiği, acı yoksunluğunu çektiği şey, onu kendi felsefesi içinde yitmekten alıkoyarak dikkatini ozanın sorunlarına yöneltecek, yerleşmiş bir geleneksel düşünce çatısıydı."[8] Fakat okur, Eliot'ın kendi teolojik tarih görüşünün, bizim bakış açımızdan, Blake'inkinden daha az "ev-işi" olmadığını daha şimdiden fark etmiş olacaktır; Marksizmi yukarda önerilen terimlerle, şairler ya da yazın eleştirmenleri olarak kendi işimizde izleyeceğimiz en uygun ve her şeyi kucaklayan bir ortodoksluk olarak savunmak da istemem –böyle bir savununun, elinizdeki yapıtın yorumbilimsel bölümlerinde pekâlâ yapılabileceğini, aslında örtük olarak orda var olduğunu düşünmeme karşın. Demek istediğim şu daha çok: Marksizm bir başka tarih kuramı olmayıp, tersine, bu tür tarih kuramlarının "sonu" ya da ortadan kaldırılmasıdır. Gerçek şu ki, betimlemeci görüş açısından, Taine'in, Babbit'in, MacLuhan'ın ya da Wyndham Lewis'inkiler gibi en tutucu "tarih kuramları" bile, orta sınıf dünyasının yükselişini ve buna eşlik eden çeşitli kültürel ve ruhsal başkalaşımları ya da "coupures épistémologique"leri** "vurgulamak" için değişik yollar sunar ancak. Baskı makinesinin ne zaman bu-

* *Sub specie aeternitatis*: Temel ya da evrensel biçimi ya da doğasıyla. (ç.n.)

[5] Eliot, *Selected Essays*, s. 279-280. (bkz. T.S.Eliot, *Denemeler*, s. 80-81, çev. Akşit Göktürk, Afa Yay. 1987)

** bilgikuramında kesilmeler (ç.n.)

lunduğu, ya da doğa tapımının veya zaman tapımının, ya da "esprit classique"in* ne zaman ortaya çıktığı üzerinde durmak, bütün bir süreç içinde tek bir ânı fetişleştirmekten başka bir şey değildir. Bunun içindir ki, söz konusu "tarih kuramı"ndan somut tarihin kendisine doğru gittiğimizde, inceleme nesnesi konusunda, bir bütün olarak değişimin şekli konusunda genel bir düşünce birliği buluruz. Çünkü daha ilerde göreceğimiz gibi, Marksizmin, sadece, ekonomik ardıllığı öteki ardıllıkların kendisine dönüştüreleceği en son ayrıcalıklı kod olarak alan bir yorum tipi olduğunu düşünmek bir hatadır. Tersine, Marksizm için, ekonomik olanın ortaya çıkışı, altyapının kendisinin görüş alanına gelişi, somut olanın su yüzüne çıkışından başka bir şey değildir. Dolayısıyla orta sınıf dünyası, odağın genişliğine ya da darlığına, bu şekilde kaydedilmiş olan en son somut ayrıntının (yani, gerçekliğin daha aşağı ekonomik erimlerinin) genelliğine ya da kesinliğine bakmaksızın, her tarihsel düşüncenin ortak nesnesidir. Fakat ortak bir nesneyi bölüştüğümüzün farkına varılması, daha kabaca, sınıf yargısı ve ideolojik seçim kaynaklarının en acılı bir biçimde farkına varılmasıyla karşı karşıya gelmiş olmaktan, kendini sosyo-ekonomik duruma ayrılmaz bir biçimde bağlanmış ve sanki ontolojik bir tarzda karışmış görmekten (oysa "ideoloji"nin daha derindeki işlevlerinden biri, her şeyden önce bunun gizlenmesidir) başka bir şey değildir.

Aslında, bu tür "tarih kuramı"nın karakteristik gücü ve zayıflığı belki de, tarihin kendini bir tek kültürel alanla ya da üstyapı düzeyiyle bilerek sınırladığında en açık bir biçimde gösterilebilir. Örneğin, sanat tarihi, özellikle de Wölfflin'in "ad belirlemeyen sanat tarihi" uzun süre yazınsal biçimin tarihi gibi öteki kültürel kesitler için bir paradigma sunar görünmüştür.[6] Bu tür modellerin çekiciliği hiç kuşkusuz, artistik teknikler ve görsel sanatların hammaddeleri gibi nispeten nesnel bu tür görüngülerin tarihi ve evrimi ile çalışabilme tarzında yatmaktadır. Medya, perspektif kuramları, çizgi ve renk arasındaki ilişkiler, ikonografi: bu tür konular, yazınsal eleştirinin, dilbilimsel anlam ve zaman içinde biçim gibi daha karmaşık görüngülerle karşı karşıya geldiğinde boş yere özlem duyduğu katkısız resmi içeriğin bir tür yitmiş saflığını ortaya koymaktadır. Bu tür modellerin yöntembilimsel sınırları da aynı derecede belirtiseldir, çünkü büyük kısmıyla yukarda andığımız

* klasik anlık

6 Bkz. özellikle Arnold Hauser'in *"Philosophy of Art History* adlı yapıtının IV.Bölümü, New York 1958.

"vurgulama" sorunlarından ortaya çıkar. Çünkü eninde sonunda, Barok ya da Maniyerizm kavramında (son derece daha esnek çağdaş kavramının kendisi bir yana) o kadar temel sorunsal olan şey, gerçek başlangıçları ve bitişleri, ancak bir süreklilik olarak yakalanabilen bir şeye yerleştirmek değilse, nedir? Böylece, tarihsel bilgileri –kendi konusuyla uyum halinde olan hammaddeler; iç dirençleri ya da kendi başlarına gerçeklikleri olmayan üstyapı öğeleri– üzerinde özgürce biçimlendirme gücünü kullananın, sanat tarihçisinin kendisi olduğunu ne zaman çok güçlü bir şekilde hissetsek, sanat tarihinin bir tür boş uğraş, bir saçmalık olduğundan söz edebiliriz.

Fakat son derece açıktır ki, aynı süreç, daha çok ya da daha az bilinçsiz bir şekilde yazınsal eleştiri alanında da devam etmektedir. Örneğin, –ne zamandır, başkaları kadar kendileri tarafından da kesinlikle tarih dışı olduğu düşünülen– Yeni Eleştiri, aslında tarihsel paradigmalar oluşturmaya önemli çaba göstermiştir: Donne'dan Shelley'e duyarlığın ayrılması, Swinburne'dan Yeats'e biçemin ve imgenin yeniden ele geçirilişi; bu tür karakteristik çözümleme çerçeveleri, Hegelci yazınsal değişim modellerine, yukarda tanımlanan tipten artzamanlı ardıllıklara varır sonunda. Aslında, daha önce göstermiş olduğumuz gibi, bireysel çözümleme kendi artzamanlı çerçevesini kaçınılmaz bir şekilde yansıttığı sürece, başka türlüsü de olamazdı. Ancak bu model bugün kendini başlı başına bir tarih kuramı olarak kabul ettirmeye çalışıyor, sahte tarihin karakteristik belirtileri de hemen görünüyor: Tarihsel yükseliş ve düşüş takınağı, düşüş tarihinin ve yılanın adının sonu gelmez araştırılması. Sorumlu olan Rousseau muydu yoksa onun *filozof* düşmanları mı? Romantikler mi yoksa Olgucular mı? Hangisi daha kötüydü, Protestanlık mı yoksa Fransız Devrimi mi? Bu tür yapay, yanlış sorular, artzamanlı ardıllığın ne yapabileceği konusundaki yanlış bir anlayıştan ortaya çıkıyor, ama öte yandan ideolojik kullanıma itiliyor: eskatolojik çerçeve, tutucu politikaların görünüşte estetik bir girişimde etik kılığa bürünmesine yardım ediyor.

Tarih kuramının artzamanlı değişik şekli diyebileceğimiz şeyin yapısı budur; ama bir eşzamanlı görünümü de var, belki de türün en göz alıcı ve etkin üretimleri de bunda: Taine'dan Spengler'e, bir kültürün bütün *biçem*inin, ve kültür tarihinin duraklarından her birinin birbirini izlerken gösterdiği derin birliğin hesabını, günümüzde belki pek de sınırsız olmayan yöntembilimsel kendine güvenle vermeyi amaçlayan yapıtları söylemek istiyorum. Böyle

bir model, bireysel ya da toplumsal gerçekliğe uygulanabildiği, ve birbirinden ayrı gereçlerin niceliklerini birleştirici, birbirinin devamı olmayan varlık düzeylerini bağlayıcı bir rol görebildiği ölçüde anlamlıdır. Örneğin Taine'in "faculté maîtresse" kavramı,* belli bir yazarın çeşitli niteliklerini birleştiren ve ele veren şeydir: "özel bir tür beğeni ve yetenek, özel bir tür zihinsel ve tinsel eğilim, özel bir beğeniler ve nefretler, güçler ve zayıflıklar karmaşası, kısacası, yazarına özgü bir egemen ve inatçı *psikolojik durum*."[7] Ama aynı birlik, bir kültürde de vardır, öyle ki, örneğin klasisizmin ruhu, "Versaille'daki bir çite, Malebranche'ın felsefi ve teolojik kanıtına, Boileau'nun verdiği bir şiir kalıbı kuralına, Colbert'in bir ipotek yasasına, Marly'de kralın bekleme salonundaki bir komplimana, Bossuet'nün Tanrı'nın krallığı üzerine bir tümcesine"[8] aracılık eden biçem ya da tarzdır. Böyle bir model, hiç kuşkusuz, organik toplum ya da kültür kuramlarını desteklemekte kullanılmaktadır, ama bu bağlamda böyle bir ideolojik içerik, ancak genel olarak benzeşim uygulaması için, ya da gerçekliğin çeşitli düzeyleri arasındaki "benzeyişler" diye adlandırıla gelmiş bir duyarlık kullanımı için çerçeve ya da düzenleme bahanesi olarak görülebilir. Geçmişte belli bir anla aramızdaki uzaklığı artırdığımızda ya da azalttığımızda meydana çıkan özdeşlik ve farklılık diyalektiğinde, "tarihteki biçimlerin dili"ni bulmayı, mühendislik tekniklerinden ve matematiksel düşünceden dinsel dogmaya ve yazınsal uzlaşıma kadar her şeyi içine alan kültürel biçemin birliğini göstermeyi amaçlamış olan Spengler'in "biçimbilimsel" takıntıları, somut tarih incelemesine bir hazırlık, bir başlangıç olarak çok kabul görebilir. Bu tür küresel benzeşime en etkili karşı çıkış, giderek, artzamanlığı yansıtamaz ya da zamanın bir tek anı ya da dikey kesiti dışında herhangi bir şeyde başarılı bir şekilde uygulanamaz duruma düşer. Gerçekten de, hem Taine'in hem de Spengler'in kültür kötümserliği giderek, artık kapanmış ve yeniden birleştirilemez çeşitli anların ardışık olarak yan yana getirilmesinde yansıyan, süreklilik üzerine göz yanılmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir modelde, zamanın baş aşağı durumdan başka hiçbir yere gidemeyeceğini söylemeye itiliriz. Böylece, Taine ve Spengler, gerçek tarihsel değişimin ekonomik dayanağını belirleyemeyince, tarihsel değişimi eğretilemeli olarak, "esprit classic" gibi "yanlış ilkeler" yoluyla,

* Yapıtlarda egemen olan özellikler toplamı. (ç.n.)

7 Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Paris 1887, s.ix.

8 Taine'den alıntı, René Wellek'in *History of Criticism*'inde, 5 cilt, New Haven 1955, IV, s. 37.

organik çürüme ya da hastalık ya da enfeksiyon gibi klasik imgeler içinde tarif etme durumunda kalmış bulurlar kendilerini.

Eninde sonunda, bütün bu türlü modeller ne kadar fazla çalışmaya olanak sağlamış olursa olsun, nesnelerinin yapı olarak gerçekten tarihsel olduğu yanlış kanısı yüzünden sahtelikleri kanıtlanmıştır. Bunların yerine koymayı önerdiğimiz Hegelci kuramsal model, artzamanlı ardıllıklarının yapısal saydamlığıyla onlardan ayrılır; böylece, onların deneysel gerçeklikler değil, yalnızca ideal *yapılar* olduğu açıkça ortaya çıkar. Çünkü *Alman İdeolojisi*'nin ünlü bir pasajının bize anımsattığı gibi, kendilerine özgü gerçek özerklikleri olmayan üstyapı öğelerinin, kendilerine özgü gerçek tarihleri de olamaz: "Biz etten kemikten canlı insanlara varabilmek için, ne insanların söylediklerinden, hayal ettiklerinden, tasarladıklarından, ne de anlatılmış, düşünülmüş, hayal edilmiş, tasarlanmış insanlardan yola çıkıyoruz. Biz gerçek, etkin insanlardan yola çıkıyor ve onların gerçek yaşam süreçlerini temel olarak alıp bu yaşam sürecinin ideolojik yansımalarının ve yankılarının gelişimini gösteriyoruz. İnsan beyninde oluşmuş olan asılsız hayaller de, zorunlu olarak, onların deneysel bir şekilde doğrulanabilen ve maddi öncüllere dayanan maddi yaşam-süreçlerinin yüceltilmiş biçimleridir [*Supplemente*]. Böylece, ahlak, din, metafizik, ideolojiden geriye kalan her şey ve bunların karşılığı olan bilinç biçimleri bağımsızmış gibi görünme özelliklerini koruyamazlar. *Tarihleri, gelişimleri yoktur*; tersine, kendi maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştirirken, bunun yanında kendi gerçek varlıklarını, düşüncelerini ve düşünce ürünlerini de geliştirenler, insanlardır. Yaşamı belirleyen bilinç değil, bilinci belirleyen yaşamdır."[9]

Yani, tanımladığımız gibi, Hegelci ardıllık, zaman içinde çalışmaya izin verirken, kendi çözülüşüne doğru en son ve kaçınılmaz, yapısal olarak içkin hareketiyle öne çıkar, bu hareket içinde, kendisinin somut gerçekleşmesi ve tamamlanması olarak Marksist modeli kendi içinden çıkarır.

[9] Marx-Engels, *The German Ideology*, çev. Roy Pascal, New York 1947, s. 14-15. İtalikler benim. (bkz. *Alman İdeolojisi*, Sosyal Yayınlar, 1968, s. 48-49, çev. S.Hilav)

II. YAZINSAL KATEGORİLER: İÇERİĞİN MANTIĞI

> Marx'ın estetik değerler karşısındaki bu tutumu, açıkça, ekonomik yaşamda öznel ve nesnel sorununu çözümüyle olduğu kadar meta fetişizmini buluşuyla da ilişkilidir... Marx, *Kapital* üzerinde çalışırken, kapitalist ekonominin kategorilerinin çelişkili değişmelerine benzerlikleri yüzünden, estetikle sınırdaş kategorilere ve biçimlere ilgi duyuyordu.
>
> -Mikhail Lifshitz, *The Philosophy Art of Karl Marx*

Geçici ve artzmanalı bir ardıllıkla ilgili olarak yukarda incelediğimiz şeyi, bir biçim ve onun içeriği arasındaki bir çelişme olarak da dile getirebilirdik; çünkü eskiye göre yeni olan, bundan böyle eskimiş bir biçimin yerini almak üzere yüzeye çıkmaya çalışan gizli bir içeriktir. İçinde başka şeylerle birlikte, okurun Marx'ın devrimci değişim modelini[10] de tanıyacağı bu ayrım, hiç kuşkusuz, hem Hegelci hem de Marksçı diyalektiğin ana işleyiş mekanizması, ve sonunda Hegel'in kavramlarla ilgili buluşlarının en önemlisidir. Çünkü bu yeni zıtlık, Aristoteles'ten Kant'a kadar felsefi düşünceye egemen olan ve birleşik terimi içerik değil *madde*, hareketsiz gereçler, içi doldurulan şey, edilgin olan eski biçim fikrinden keskin bir şekilde ayırdedilecektir. Yeni Hegelci ikilik de yalnızca, özne ile nesne arasındaki ilişkinin daha asli diyalektik gerçekliğinin bir başka değişik şekli olarak görülmeyecektir. Biçim ile içerik arasındaki ayrım, daha çok, bir özne-nesne ilişkisi kavramına gizli devingenliğini veren, Hegel'in nesnenin çeşitli mantıksal bileşimlerini birbirinden ortaya çıkma, birbirini doğurma olarak görmesini, herhangi bir noktada güçler oranının basit bir deneysel ölçümü olarak kalacak olan şeyden bir biçimler merdiveni oluşturmasını sağlayan bir şeydir. Son olarak, bu tür tahminlerin ancak olgudan sonra meydana geleceği söylenebilirse de, nesnenin tahmini değeri diyebileceğimiz şeyi açıklayan da, diyalektik düşüncedeki bu devingen mekanizmadır.

Bizim bağlamımızda, biçimle içerik arasındaki ayrımda en göze çarpan şey, bu kavramın, çok geniş bir görüngüler alanına uy-

[10] "Toplumdaki maddi üretim güçleri, gelişimlerinin belli bir aşamasında, var olan üretim ilişkileriyle, ya da -aynı şeyin hukuki bir ifadesinden başka bir şey olmayan- daha önce çalışır durumda oldukları mülkiyet ilişkileriyle çatışırlar. Bu ilişkiler, üretim güçlerinin gelişim biçimleriyken onu engelleyen şeylere dönüşür. Bundan sonra toplumsal devrim dönemi gelir" (Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Bir Katkı*'nın Önsözü, çev. N.I.Stone [Chicago, 1904], s. 12)(Bkz. *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, s.3. çev. Orhan Suda, Öncü Kitabevi Yay., 1970)

gulanabilmesine karşın, temelde estetik kaynaklı oluşudur, çünkü Hegel'in sanat bir yana, dinbilimde ve felsefe tarihindeki çalışmalarından, ya da bir başka deyişle temelde üstyapıya ait olan gereçlerden evrimlenmişti. Aslında Marx'ın elindeki o büyük gücün sırrı da budur. Çünkü kültürel alanda nispeten saydam ve gösterilebilir olan şey, yani değişikliğin temelde biçimdeki uygun ifadesini arayan içeriğin bir işlevi oluşu, kesinlikle, politik, toplumsal ve ekonomik gerçekliklerin şeyleşmiş dünyasında açıkça belirli olmayan şeydir: Bu dünyada, altta yatan toplumsal ya da ekonomik "hammadde"nin kendine özgü bir mantığa göre geliştiği düşüncesi patlayıcı ve özgürleştirici bir etkiyle birlikte gelir. Tarih, tıpkı sanat yapıtının kendisi gibi, insan emeğinin bir ürünüdür ve benzer dinamiklere bağlıdır: Aynı zamanda, Lukács'ın düşüncesinde altını çizdiğimiz, genel olarak yazınsal eleştiri ile diyalektik düşünce arasındaki büyük yakınlığı açıklamaya doğru uzun bir yol giden bu eğretilemeli geçişin gücü de böyledir.

Çünkü diyalektik düşünce bu bakımdan, biçimin egemen olduğu, Aristoteles'in geliştirdiği artizanal olarak türemiş modelin bir tersine dönüşü olarak görülebilir: Burada biçime ilk örnek ya da kalıp olarak, çıkış noktamız olarak değil, daha çok, bitirdiğimiz şey olarak, içeriğin daha derindeki mantığının son dile getirilişi olarak bakılır. "Felsefi algıda yaşayan ve ilerleyen, içeriğin doğasıdır ve yalnızca budur; aynı zamanda, belirlenimlerini öneren ve doğuran, içeriğin daha içteki yansımasıdır."[11] Hegel'in felsefe tarihi üzerine bu sözleri sanat için de daha az geçerli değildir, ve artistik içeriğin mantığındaki o derin kişidışılığın* altını çizmeye yarar. Bu içerik için sanatçının kendisi yalnızca bir araçtır, kendini onun aracılığıyla, sanatçının kişisel yaşamının ilineklerini kendi biçimsel arayışlarının öğesi olarak kullanarak, onun içinden –onun öncülleri ve ardılları içinden– kendi içsel yasalarına göre gelişerek gerçekleştirir.

Bireysel sanat yapıtı üzerindeki yargılarımız işte bunun için, sonunda toplumsal ve tarihsel özelliktedir. İçeriğin biçime orada gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen, ya da belirli oranlara göre gerçekleşen eşdeğerliği, sonunda, onun tarihsel anın içinde gerçekleştiğinin en değerli göstergelerinden biridir; aslında biçimin kendisi, içeriğin üstyapı alanı içinde gelişip dönüşmesinden başka bir şey değildir. "Bir sanat yapıtının yetersizliği, hiç de bireysel becerik-

[11] Marcuse'de alıntı, *Reason and Revolution*, s. 121.

* impersonality (ç.n.)

sizliğin sonucu olarak görülmemelidir," diyor Hegel *Estetik*'te, "daha çok, *biçimin yetersizliği içeriğin yetersizliğ*inden ortaya çıkar. Örneğin Çinliler, Hintliler, Mısırlılar tanrı biçim ve imgelerinde ve idollerde biçimsiz, ya da kötü ve gerçek olmayan biçimsel belirlenimlere bağlı kalmışlar ve gerçek güzelliği ele geçirememişlerdir, çünkü mitolojik dizgeleri, sanat yapıtlarının içeriği ve düşüncesi belirsizdi ya da pek iyi belirli değildi, içerik de tek başına mutlak değildi. Sanat yapıtları, bu anlamda, ne kadar kusursuzsa, onların içerikleri ve düşünceleri de o derece daha derin iç hakikat içerir. Bununla birlikte bu, doğa imgelerini, dış gerçeklikte göründükleri şekilde gözlemleme ve taklit etmedeki teknik ustalığın daha büyük ya da daha küçük olması sorunu değildir yalnızca. Çünkü artistik bilincin ve uygulamanın gelişiminin belli aşamalarında, doğal imgenin terk edilmesi ve çarpıtılması hiç de rastlantısal teknik güçsüzlüğün ve beceriksizliğin bir sonucu değil, daha çok bilincin kendisindeki içerikten sonuçlanan ve onun harekete geçirdiği, bilerek yapılmış bir dönüştürümdür. Böylece bu anlamda, teknik açıdan ve diğer yönlerden *kendi alanlarında* tamamen kusursuz olabilen, ama yine de sanat ve ideal kavramı ışığı altında kusurlu görülen eksik sanat tipleri vardır. İdea ve tasarım ancak en yüksek sanatta birbirine yeterlidir; öyle ki, idea'nın şekli kendinde ve kendi için hakikidir, çünkü o şeklin dile getirdiği idea'nın içeriği hakiki içeriktir. Daha önce işaret ettiğimiz şey, yani idea'nın kendi içinde kendisi yoluyla somut bir bütünsellik olarak belirlenişi ve böylece kendi bireyselleşme ve dış görünüşünün belirlenme ilke ve ölçüsünü* kendi içinde taşıyışı bununla ilgilidir."[12] Böylece Hegel içsel** ve dışsal*** eleştiriyi her şeyi içine alan bir tek harekette toplamaktadır, bu durumda hem sanat yapıtına kendi terimleriyle ("kendi alanlarında eksiksiz olan" yapıtlar) bağlı kalabilmekte, hem de onu, yapıtın biçimsel varsayımlarının**** soru konusu edildiği ve "sanat ve ideal kavramının ışığı altında kusurlu" bulunduğu daha geniş dış bağlam içine yerleştirebilmekteyiz. Bu sonuncu, daha dar anlamda bir sanat sorunu değildir artık: Hegelci İdea burada tümel bir yaşam biçimi, toplumsal yaşamın kendisinin somut tarzı (ya da yukarda içeriğin mantığı dediğimiz şey) olarak anlaşılacaktır. Böylece Hegel bu pasajda, bütün diyalektik

* standart (ç.n.)

[12] *Aesthetik*, I, s. 81-82. (*Estetik*, s.73-74, çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yay. 1994)

** intrinsic (ç.n.)

*** extrinsic (ç.n.)

**** presupposition (ç.n.)

eleştirinin temel hareketini özetliyor: Bu da, bir tek belirli biçim ya da tarihsel an içersinde, aynı zamanda onun dışında dururken, ama onu yargılayarak, çoğu kez aralarında bir seçim yapmamız istenen biçimcilik ile yazın'ın toplumbilimsel ve tarihsel kullanımı arasındaki o kısır ve duragan zıtlığı aşarak ilerlememizi sağlamak için, içtekini ve dıştakini, içsel olanla dışsal olanı, var olanla tarihseli uzlaştırmaktır.

Bu konuda, Yunan sanatı karşısında paylaştıkları saygıya karşın, hem Hegel hem de Marx için, yetkin sanat yapıtının, yani biçimin içeriğe tamamen uygun olduğu sanatın kuramsal olarak henüz oluşamamış olmasını görmek ilginçtir. Fakat Hegel'in şeylerin tasarımında bu böyledir, çünkü sanat eninde sonunda tanrıbilim ve felsefeye dönüşerek kendini aşma eğilimi gösterir, ve Mutlak Tin olan eksiksiz öz-bilince giderek yaklaştıkça duyumsal oyun olarak kendini ortadan kaldırır. Marksizm için, bunun tersine, düşüncenin giderek somutlaşmasıyla kendini ortadan kaldıran, felsefedir; Lukács örneği, sanatın sanat olarak daha önceki disiplinin yerini almak için ne derece sağlam nitelikler sunduğunu bize göstermiştir. Fakat Marksizm için nesnenin özneye ya da biçimin içeriğe uygunluğu, imgesel bir olanaklılık olarak, ancak somut yaşamın içinde şu ya da bu yolda somut bir şekilde gerçekleştiği yerde var olabilir, öyle ki, biçimsel kusurlar kadar biçimsel gerçekleşmeler de, daha derindeki buna uygun bir toplumsal ve tarihsel görünüşün göstergeleri olarak alınır, bunu açımlamak da eleştirinin görevidir.

İçeriğin mantığı, daha önce söylemiştik, *eninde sonunda* toplumsal ve tarihsel karakterdedir. Çünkü açıktır ki, artistik olguyla onun karşıladığı daha büyük toplumsal ve tarihsel gerçeklik arasındaki ilişkiyi dile getirmek, eleştirel odağın giderek büyümesini, eleştirmenin düşünce alanının genişlemesini gerektirir; her eleştirmen bunu başaracak donanımda değildir, aslında her eleştirel çözümleme işi için gerekli de değildir bu. Ama bu büyümeyi, içsel olandan dışsal olana bu hareketi göstermemek, sanatın ve genel olarak kültürel etkinliğin tarih dışında bir öze sahip olduğuna değgin inancı cesaretlendirdiği ölçüde ideolojik bir edimdir. Örneğin, klasik bir denemede, R.H.Pearce, Yeni Eleştiri'nin, yazını Dil ya da araç kavramına doğru geriye iterek (ben buna "zorlayarak" demek isterdim) --dışarıyla ilişkisini kesmek demektir bu-, yazının tarihsel boyutlarıyla ideolojik bir uzlaşmaya varabileceğini göstermişti; öyle ki, Yeni Eleştiriciler, o zaman sanat yapıtının tam (ve

tarihsel olmayan) bir açıklamasını vermiş görünmelerine karşın, çalışmalarını kendi sınırlarında durdurabilirlerdi.[13]

Çünkü Yeni Eleştiri'nin yargılarının, ister Crashaw, Shelley ya da erken Yeats'de olduğu gibi biçemsel başarısızlık örneklerini, isterse Dante ya da Elizabeth dönemi yazarlarındaki biçemsel yoğunluk anlarını soyutlasınlar, biçimle içerik arasında burada tanımlanan türden bir ilişki üzerine bir düşünce içerdikleri açıktır. Aslında, Yeni Eleştiricilerin sezgilerinin diyalektik anlamda farklı bir özellik taşıdığını –Swinburne'ı, hatta Hardy'yi ya da T.S.Eliot'ı okurlarken Donne'u asla unutmazlar-, ve örtük ya da belirtik olarak, yukarda tanımlanan türden artzamanlı ardıllıklar tasarladıklarını göstermiştik. Ama kendi "denektaşlarını" –Dante, geç Shakespeare, Donne– ebedileştirmekle, dili fetişleştirmekle ve onu bir tür tarih dışı bir zenginliğin kaynağına dönüştürmekle, içeriğin mantığı tartışmalarını katkısız etik sınırları içine sokabiliyorlardı, üstelik bu etik kategorileri toplumsal ve tarihsel terimlere çevirme zorunluluğunu da duymuyorlardı. Böylece, diyalektik düşüncenin somutu çağıracağını bütün bütüne unutarak (özellikle lirik şiirdeki ya da dramatik koşuktaki sözel anlatım sürecinde), şiirin içeriğinde böyle somut bir dilin kaynağına ilişkin tamamen idealistçe bir anlayışın ötesine geçme yürekliliğini göstermiyorlardı, oysa stratejik ve kendini zorla kabul ettiren yöntemsel sınırlamalar, bunu şairin "ahlaki" ve dinsel tutumlarının bir işlevi olarak görmelerine izin veriyordu onların.

Fakat tamamen diyalektik özellikte bir ironiyle, bu tür ideolojik sınırlanmaların sonul değeri, tarihsel değil fakat içsel olarak yazınsal düzey üzerinden çıkarılır. Çünkü tarihsel düşünceyi karakterize eden bu engin görecilik ve her somut durumun özgüllüğüne saygı olmaksızın, Yeni Eleştirinin kategorileri katılaşmaya doğru gider ve bundan böyle de iç tutarlığına bakmaksızın her tür metne katı bir biçimde uygulanır.

Aslında, gerçekten diyalektik bir eleştiri için önceden saptanmış çözümleme kategorileri olamaz: Her yapıt, bir tür iç mantığın ya da kendi içeriğindeki gelişimin kesin sonucu olduğu ölçüde, kendi kategorilerini evrimleştirir ve kendi yorumunun özgül terimlerini kabul ettirir. Yani diyalektik eleştiri, bütün sanat yapıtlarında aynı yapıyı arayan ve onlara tek tip bir yorumlama tekniği ya da tek bir açıklama tarzı emreden bütün tek atımlı ya da tek değerli estetik kuramlardan öteki uçtadır. Bu tür temeller üzerine

[13] "Historicism Once More"da, aynı adlı ciltte, (Princeton, 1970), s. 10-13.

kurulu uzmanlaşmış disiplinlerle de uzlaşamaz. Bu yüzden, örneğin, diyalektik bakış açısından ayrı bir alan olarak başlı başına bir *biçembilim* kavramı, tamamen aykırı bir alandır, çünkü biçemin ya da biçem olarak kavranan dilin her yerde yazınsal sanat yapıtının temel ve asal bir parçası olduğunu ileri sürer. Aslında, ilk bakışta bütün yazınsal yapıtların her şeyden önce dilbilimsel yapılar olduğunu söylemeye gerek bile yok gibi görünebilir. Ama gerçekte, bizim biçem dediğimiz şey nispeten yeni bir görüngüdür ve orta sınıf dünyasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Latin ve Yunan metinleri çevresinde kurulmuş klasik eğitim dizgesinin terk edilişinin bir sonucu olduğu düşünülebilir; çünkü biçem, temelde, çağdaş orta sınıf kültüründe klasik dönemin *retorik*'inin yerini alan şeydir. Bu iki kategori, bireysel kişiliğe verdiği değer ve rol yönünden birbirinden ayrılabilir. Çünkü retorik bu anlamda, bir yazarı ya da bir söylevciyi etkileyiciliğe ya da yüksek biçeme ulaştıran, göreceli sabit bir sınıf ölçünü olarak, en değişik mizaçların katılabileceği bir kurum olarak kavranan teknikler bütünüdür. Öte yandan biçem, bireyliğin asıl öğesidir, bireysel bilincin kendini diğerlerinden ayırmak, kimselere benzemeyen kendi özgünlüğünü olumlamak için aradığı yoldur. Dolayısıyla en son anlatımı, bizim de daha önce çağdaş şiirde bir biçimsel kategori olarak etkili olduğunu gördüğümüz, bedenin ve bedensel duyarlığın fizyolojik biricikliği üzerinde ısrarla durmasındadır. Roland Barthes, bundan dolayı "linguistic" ile "extralinguistic" arasındaki henüz ortaya çıkmamış çelişmeyi, bir görüngü olarak biçemin tam içinde göstermeye kadar giden bir tanımlama yapar, çünkü biçem, "düşüncenin dikey ve yalnız bir boyutu gibidir. Göndergeleri bir Tarih düzeyinde değil, bir dirimbilim ya da bir geçmiş düzeyindedir: yazarın 'şey'i, görkemi ve hapisanesidir, yalnızlığıdır... gizi yazarın bedenine kapatılmış bir anıdır; söylenmeyenin de her şeye karşın dilin yerini tuttuğu sözde görülenin tersine, biçemin anıştırma erdemi bir hız olgusu değil, bir yoğunluk olgusudur, çünkü betilerinde katılıkla ya da sevecenlikle toplandıktan sonra, biçemin altında dik ve derin olarak duran şey, dilyetisine tümüyle yabancı bir gerçeğin parçalarıdır."[14]

Hiç kuşkusuz, bizim sözcükler üzerinde oynadığımız, bir araştırma nesnesi ve yazınsal bir kategori olarak biçemin, yukarda modernistik anlamda biçemin tarihsel görüngüsü olarak betimle-

[14] Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, s. 58-59. (*Yazının Sıfır Derecesi*, s. 20-21, çev. Tahsin Yücel, YKY, 2009).

diğimiz şeyle karıştırılmaması gerektiği söylenerek karşı çıkılacaktır bize. Ama mantıksal usavurmanın eski analitik tipi gibi görünebileceği için kabul edilmez olan bu tür "sözcük oyunu" diyalektik yöntemin tam da özüdür; dural ussallık için bir ayıp olarak, onun iç devinimi, biçimsel bir kavramla bu kavramın içinde doğduğu tarihsel gerçeklik arasındaki karşı çıkılmaz bağı dramlaştırır. Yani, genel olarak soyut biçem fikri, modern çağda, dile getirmesi için tasarlandığı somut tarihsel biçem görüngüsünden izleri de içinde barındırır; ve biçem tarihsel bir görüngü olduğu içindir ki, mutlak bir biçem bilimi olanaksızdır.

Yapıtların sözel olandan çeşitli uzaklıklarda ortaya çıktığını, bir yapıtın sözcüklerden yapıldığını söylemenin, çağdaş anlamda "biçem"in onun egemen kategorilerinden biri olduğunu söylemek demek olmadığını göstererek, bütün bu yukarda söylediklerimizi bir başka şekilde koyabiliriz. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın roman ürünlerinin çoğunda biçem, göreceli olarak daha az önemde bir öğedir (örneğin, Dickens'i bir biçemci kabul ederek nasıl gizliden gizliye modernleştirdiğimizi düşünün), oysa Racine gibi bir yazarın biçemcilik boyutu, retoriksel bir yazarla karşılaştırıldığında önemsizdir. Bununla birlikte, biçemi, dikkati bilerek kendine çeken ve yapıtta anahtar bir öğe olarak kendini "öne çıkaran" dil olarak tanımlamak, biçembilime karşı, görüngünün tamamen tarihsel doğasını bir kez daha öne sürmek demektir.

İçeriğin, kendi iç mantığı yoluyla, biçimsel bir yapı içinde düzenlendiği ve bu yüzden en iyi şekilde incelendiği kategorileri nasıl doğurduğunun en çarpıcı örneğini, belki de Marx'ın ekonomik araştırması veriyor bize; orada Marx hem incelemenin uygun kategorilerini bulmak hem de bu tür kategorileri tarihsel temeller üzerinde haklı çıkarmak zorundaydı. Bu yüzden *Das Kapital*'in başlangıç bölümü, metanın entelektüel kategorisini saptayışı ve meta fikriyle, bir yandan yansıtırken bir yandan da anlamaya çalıştığı, meta üretiminin gerçekliği arasındaki ilişkiyi tanımlayışıyla, entelektüel kategorilerin nasıl durmak bilmez bir biçimde doğup dağıldığı üzerine klasik bir diyalektik düşünme gösterisidir. Marx en başından beri, ekonominin işleyişini, üretim, dağıtım, değiştokuş, tüketim, ücretler, toprak rantı, mülkiyet, sanayi, tarım vb. bölümlerin mekanik ve tarihdışı bir etkileşimi olarak görmüş olan orta sınıf ekonomistlerinin geliştirdiği geleneksel ekonomi kategorileriyle anlaşmak zorundaydı. Ama ne var ki, bu çeşitli "bölümler" toplumsal ve tarihsel gelişimin belli bir anında birbiri karşısında

farklı ve oldukça özgül oranlarda dururlar, öyle ki, oranları değiştikçe tüm sürecin doğası da şekil değiştirir. Örneğin tarım, Platoncu bir öz ya da İdea'ya benzer bir şey gibi görülemez; kapitalizmde ve kapitalizm öncesi kırsal toplumlarda ayrı kalan toprak sahipliği gibi sabit bir kategori yoktur. Tersine, birbiriyle ilişki içindedir ve bütünün kendisinin evrimi boyunca onlar da evrim gösterir. "Fenikeliler ve Kartacalılar gibi eskiçağın tüccar uluslarını birbirinden kesinlikle ayıran sınır çizgisi (soyut kesinlik) tarımın belirli üstünlüğüne bağlıydı. Kapitalin toplumun egemen öğesini henüz oluşturmadığı bir dönemde, ticari mal olarak kapital ya da para olarak kapital, bu soyutlama şeklinde ortaya çıkar."[15] Yani diyalektik düşünce iki kat tarihseldir: konusu olan görüngüler tarihsel karakterde olmakla kalmaz; diyalektik, bu görüngüleri anlatan kavramları da çözmek, ve onların kendi başlarına tarihsel görüngüler olarak hareketsizliklerini de yorumlamak zorundadır.

İşte bunun için, gerçek bir diyalektik eleştiri her zaman, çalışır durumdaki yapısının bir parçası olarak kendi entelektüel araçları üzerine bir yorumu da içermelidir. Örneğin Plekhanov'un klasik simgecilik çözümlemesi, Ibsen'in yapıtının yapısal olarak yansıttığı, yaban ördeği gibi simgesel öğelerin yalınkat bir yorumunu aşar. Onun için önemli olan şey, tek tek simgelerin anlamı değil, daha çok bu tür bir simgecilik görüngüsünün anlamıdır: "Yazın tarihi, insanın tikel bir gerçekliği aşmak için her zaman bu yollardan (simgecilik ya da gerçekçilik) birini ya da ötekini kullanmış olduğunu gösterir. İlkini (yani, simgeciliği), o tikel gerçekliğin anlamını kavrayamadığında, ya da o gerçekliğin gelişiminin götürdüğü sonucu kabul edemediğinde kullanır. Zor, bazen da çözülemez sorunları çözemeyince simgelere baş vurur: (Hegel'in o hoş deyimiyle) yaşama, geleceğin bir resmini getiren o sihirli sözcükleri dile getirmediğinde. Yani o sihirli sözcükleri dile getirme yeteneği bir güç belirtisidir, oysa bunu yapamama bir zayıflık belirtisidir. Sanatta da böyle, bir sanatçı simgeciliğe eğilim gösterdiğinde, bu, düşüncesinin –ya da temsil ettiği sınıfın, toplumsal gelişimi anlamında, düşüncesinin– gözlerinin önünde uzanan gerçekliğe nüfuz etmeye cesaret edemediğinin şaşmaz bir belirtisidir."[16] Okur bu pasajda, modernizme ve bizim stilizasyon dediğimiz şeye karşı karakteristik düşmanlığı, gerçekçi yapıta karşı içgüdüsel eğilimi tanımış olacaktır; daha sonra Lukács aynı şeyler üzerinde, ama daha

[15] Marx, *Contribution to the Critique of Political Economy*, s. 304.(Bkz. Orhan Suda çevirisi, s.220.)
[16] *Ibsen*'de, der. Angel Flores, (New York 1966.

programlı bir biçimde duracaktır; yine okur, bu bağlamda, simgeci tarzlara dönüşün tarihsel bir gerileme olarak hissedildiği böyle bir değer yargısındaki Hegelci kökeni de göz ucuyla fark edecektir belki de. Fakat burada konuşulan şey Plekhanov'un temel içgörüsü değil, daha çok, zamanında, belli bir yapıtın kendine özgü yapısına dürüst davranmak için geliştirilmiş yeni bir kavramın tek atımlı bir formüle dönüştürülmesidir; bu tür bir çözümleme, simgecilikle yapıtın öteki öğeleri arasındaki dinamik etkileşimi ve bağımlılığı vurguladığı ve bir öğenin (bu durumda görsel bir nesnenin) aşırı gelişiminin ötekilerin gelişememesiyle nasıl yaşamsal bir ilişkisi olduğunu dile getirdiği ölçüde diyalektiktir. Böylece diyalektik eleştiri eski hakikat ya da güzellik mutlaklarının yerine, yeni bir yargı koyar: Bu yargıda, tarihsel durumun üstünlüğü üzerinde inatla durmakla sanat yapıtının kendi içindeki ya da felsefi dizgedeki güçlü ve zayıf yanların ayrılmazlığının altı çizilir; bu güçlü yanların, bütün özgüllükleri içinde, var olabilmek için nasıl belirli ve karşılıklı zayıf yanların varlığına gereksinim duyduğu hakkında somut bir ibret dersi verilir.

Yazınsal kategorilerin göreliliğinden, tek tek yapıtlara özgü iç çelişmelerin önceliğinden ne anladığımızı, belki de, yapmak istediğimiz şeyi onların ışığında yeniden gözden geçirerek daha iyi anlatabiliriz. Çünkü şu ana kadar, betimlememizin, diyalektik düşünceyi yalnızca *nesnesi* olarak aldığı ve onun kendi özbilincini ikinci üsten düşünce olarak altını çizemediği ölçüde temelde diyalektik dışı kaldığı açıktır. Durumun böyle olduğunu, bu denemenin egemen kategorisi olan örnek kategorisinden hükmedilebilir; çünkü ancak düşüncenin eksik olarak anlaşıldığı yerde bu tür örnekler vermek gerekir. Bu örnekler her zaman soyutlamanın ya da düşünce sürecinden uzaklığın belirtisidir: katkıdırlar, çözümseldirler, oysa gerçek diyalektik düşüncede tüm süreç herhangi bir belli nesnede örtük olarak bulunur. Buradaysa, tersine, somut düşünce bütünüyle ayrı işlemlere parçalanmıştır; bir yandan, hakiki düşünceye değil de bir *yöntemin* sunuluşuna, öte yandan, hakiki bir nesneye bağlılığa değil de yalnızca bir sıra nesne *örneklerine*. Fakat diyalektik düşüncenin özü, düşüncenin içerikten ya da nesnenin kendisinden ayrılmazlığında yatar. Hegel'in *Phenomenology* yapıtına Önsöz'ünün ana fikri buydu: orada Hegel felsefenin dışardan tanımlanabileceğini, ya da felsefeden, kendisinin edimsel kılgılamasından başka herhangi bir yoldan gerçek olarak söz edilebileceğini yadsır: "Bu tür açıklamalara duyulan gereksinim [ya-

ni, felsefi süreç üzerine dıştan ifadeler, onun amacının ve yöntemlerinin sergilenmesi, açıklamalar, örnekler..vb], aynı zamanda bu gereksinimi karşılama girişimleri, kolaylıkla, felsefenin yüklenmesi gereken temel işin yerine geçer. Bir felsefi çalışmanın en derin hakikati, onun ereklerinden ve sonuçlarından başka nerde daha iyi bir biçimde dile getirilmiş olabilirdi? Ve bunlar, aynı alanda çalışan başkalarınca aynı dönem içersinde üretilen şeylerle olan farkından başka hangi yoldan daha kesin olarak bilinebilirdi? Bununla birlikte, eğer böyle bir işlem, bilginin başlangıcından daha fazla bir şey yerine geçecek, gerçek bilmenin yerini alacaksa, o zaman gerçekten de ona elimizin altındaki asıl işten kaçınmanın bir yolu, varlığın gerçekten görünüşü ile hem özneyi göz ardı edip hem de özneyi sorun etmeyi bir araya getirme girişimi olarak bakmamız gerekir. Çünkü gerçek konu kendi ereği içinde değil, fakat konunun çözülmesiyle tüketilir; ayrıca somut bütünün kendisi, varılan sonuç değil, ona varış süreciyle birlikte alınan sonuçtur. Tek başına erek cansız bir tümeldir, tıpkı genel eğilimin, belli bir yönde henüz somut olarak gerçekleşmemiş bir eylem oluşu gibi; çıplak sonuç, kendisini yöneten eğilimi arkasında bırakmış bir dizgenin cesetidir."[17]

Öyleyse diyalektik eleştirinin tek gerçek somut sunumu böyle bir eleştirinin uygulamasıdır, kökeninden belli bir amaca bizzat yazının içinden geçerek varır. Öyle ki, sunumumuz, ancak *örneğin* örneğini vermemizle daha yüksek bir diyalektik düzleme yükselir ve kendi eylemi hakkında daha tam bir bilince, gerçekten somut bir eleştirinin ne olabileceği sezgisine doğru uzanarak kendi yorumu üzerine yorum yoluyla ulaşır.

III. BİÇİMLE İÇERİK ARASINDA DOLAYIM OLARAK EŞSÖZ*

Böylece diyalektik düşünce, yapısı bakımından özbilinçliliktir ve belli bir nesne üzerine bir düzey üzerinde düşünme ve aynı zamanda bunu yaparken kendi düşünce süreçlerimizi gözlemleme çabası olarak tanımlanabilir; ya da daha bilimsel bir benzetme yapacak olursak, gözlemleyenin konumunu deneyin içinde değer-

[17] Hegel, *Phenomenology of Mind*, çev. J.B.Baillie (Londra, 1949), s. 68-69.

* Eşsöz: (tautology) Aynı içeriği aynı anlamda türlü sözcüklerle anlatma. Örn. Kadın kadındır (ç.n.).

lendirmek olarak. Bu ışık altında, Hegelci ve Marksist diyalektik arasındaki fark, içerilen özbilinçliliğin tipiyle betimlenebilir. Hegel'e göre, göreli olarak mantıksal bir özbilinçliliktir bu; özne ve nesne, nicelik ve nitelik, sınırlılık ve sonsuzluk..vb. katkısız entelektüel kategorilerin bir karşılıklı ilişkiliği anlamını içerir; burada düşünen kişi kendisinin belirli düşünce süreçlerinin, aslında ileri sürdüğü sorunların biçimlerinin, düşüncesinin sonuçlarını nasıl sınırladığını anlar sonunda. Öte yandan Marksist diyalektiğe göre, amaçlanan özbilinçlilik, düşünen kişinin toplumda ve tarihteki konumunun farkındalığı ve kendi sınıfsal durumunun bu farkındalığa zorladığı sınırların –kısaca, her düşüncenin ideolojik ve durumsal yapısının ve sorunların kendilerinin ilk ortaya atılışının bilinmesidir. Böylece, diyalektiğin bu iki biçiminin, aradaki kesin ilişki hâlâ çözüm bekliyor da olsa, hiçbir biçimde birbirine karşı olmadığı açıktır.

Fakat özbilinçlilik bir içebakış anlamına gelmez, diyalektik düşünce hiçbir biçimde kişisel bir düşünce değil, fakat daha çok belli tipten bir gerecin, yalnızca düşüncemizin nesnesi olarak değil, aynı zamanda o kendine özgü nesnenin içsel doğasının önerdiği birtakım zihinsel işlemler olarak kendini farkındalığa yükseltme yoludur. Dolayısıyla diyalektik düşünme yalnızca ikinci üsten düşünce; daha önceden var olan bir düşüncenin düşünülmesi değil aynı zamanda bu ikincinin tamamlanması, gerçekleşmesi ve bir anlamda ortadan kaldırılmasıdır. Çünkü daha eski zihinsel çalışmanın ya da yeni ve daha geniş bir bağlamda sorun çözme işinin yerini aldığı ölçüde, ikilemi, kendi koşullarına göre doğrudan çözmeye çalışarak değil, daha çok ikilemin kendisini sorunun konuş tarzında gizli derin çelişkileri anlamaya çalışarak, sorunun kendisini bir çözüme çevirir. Örneğin, naif okur, kapalı şiirle karşılaştığında, hemen *açıklamaya*, karşısındaki güçlükleri ussal düşüncenin saydamlığı içine çekerek çözmeye çalışır; oysa diyalektik olarak eğitilmiş bir okur için, okumasının nesnesi bu kapalılığın kendisidir, tanımlamaya ve sözel saydamsızlığın başka biçimleriyle karşılaştırmaya çalıştığı şey de bu kapalılığın özgül niteliği ve yapısıdır. Yani düşüncemiz artık resmi sorunları saymaca değeriyle almaz, fakat her şeyden önce özne-nesne ilişkisinin kökenini belirlemek amacıyla perdenin arkasına yürür. Fakat fenomenolojinin *epoche** ya da ayraç içine alma olarak tanımladığı bu tip özbilinçlilik kendi diyalektik değerlendirilişini tarihsel süreç içindeki yeri yoluyla kazanır.

* epokhe, yargıdan kaçınma (ç.n.)

Böylece düşünce son sınırında bir tür kendini çözmeye eğilim gösterir, diyalektik düşüncenin yineleyimli –her düşüncenin derinindeki yineleyimin bir ilk gerçekleşmesinin parçası olarak, varlıkbilimsel anlamda yineleyimli– olarak tanımını haklı çıkaran da her şeyden çok budur. Kastedilen şey, temel zamansal biçim aynı bile olsa, çıplak mantıksal yineleyimden daha derinlere gider: burada, bir önermenin birbirinden bağımsız iki ayrı şeyi birbirine bağlıyor görünürken, bunların baştan beri aynı şeyler oldukları birden ortaya çıkar ve düşünme eyleminin kendisi çözülür. Burada aynılık iki sözcük ya da iki kavram arasındaki aynılık değil, fakat daha çok özne ve nesne arasındaki, düşünme süreciyle bu sürecin uygulandığı, kavramaya çalıştığı gerçeklik arasındaki aynılıktır. Diyalektik olmayan düşünce, kendisinin, kendinden tamamen farklı ve ayrı bir nesnellik üzerinde iş gören bir öznellik olduğunu hayal ederek bir temel ayrılık, bir temel ikilik kurar. Diyalektik düşünce bu temel ikiliğin üzerine bir genişleme ve onun ortadan kaldırılması olarak gelir, çünkü kendisinin, ayrı bir şey olduğunu hayal ettiği dışnesnelliğin kaynağı olduğunun farkına varır; bunun da şimdi ikili bir tarzda, hem içinde her yaşantının belirli türden bir nesne-özne yapısının bir işlevi olduğu Hegelci "nesnel idealizm" anlamında, hem de dış dünyanın insan emeğinin ve insanlık tarihinin –üretici insanın kendisinin de bu tarihin ürünü olacağı kadar bütünüyle– bir ürünü olduğu Marksist anlamda anlaşılması gerekecektir.

Bundan önceki bölümde kısaca göz attığımız, aslında genel olarak diyalektik düşüncenin temel özelliği olan diyalektik "sözcük oyunu" ya da ündeşten* sorumlu olan da, düşüncenin kendi içeriğine ya da nesnesine bu bağımlılığı idi. Örneğin, Adorno'nun "Toplum" gibi bir denemesini okuyan okur, çarçabuk, yazarın farklı tipten iki düşünceyi, tamamen farklı iki araştırma nesnesini gereksiz yere birbirine karıştırdığı– çoğu kez, aslında bile isteye, toplumsal kuramı ya da çeşitli toplum *kavramlarını* var olan çeşitli toplumların toplumbilimi ya da deneysel incelenmesiyle birbirine karıştırdığı sonucuna varabilir. Gerçekte Adorno'nun yaptığı, göndermenin iki düzey arasında ileri geri durmak bilmez bir yer değiştirimidir: çünkü yukarda daha önce gördüğümüz gibi, onun göstermek istediği şey şudur: toplum *kavramının* içinde yatan güçlükler (toplum, dünyada ne bir hiperorganizma ne de deneysel bir nesne olarak düşünülemeyeceğine göre) daha büyük yaratıcılık ya

* punning-cinas (ç.n.)

da daha doğru bilgiyle düzeltebileceği umulan kusurlu kuramlaştırmadan değil, herhangi bir noktada belirlenemez ama her yerde var olan, bireyler üzerindeki kontrolü bizzat ideanın çelişmelerinde yansıyan gerçek bir nesne olarak toplumun kendisinin nesnel durumundan ortaya çıkar: "toplum kavramı tek tek olgulardan çıkarılamaz, öte yandan kendisi bir tek olgu olarak da kavranamaz, ama yine de, bir bütün olarak toplum tarafından belirlenmemiş hiçbir toplumsal olgu yoktur."[18]

Hiç kuşkusuz, yalnızca kuramların değil, düşüncenin sorun ve kategorilerinin kendilerinin de – ister para, şiddet, toplum, biçem isterse bakış açısı gibi şeyler olsun– devamlı tarihsel değişme içinde olduğu, sabit ve nesnel bir gerçekliğe sahip olmadığını ileri süren bu kavramda, analitik düşünce bakımından hoş olmayan bir şey var. Fakat fizik bilimleri bile, evrenin temelinde yatan yasaların da bir evrim halinde olduğu gibi derinden rahatsız edici bir olasılığı dikkate almaya başlıyor– öyle ki, fizik yasası, sabit ve değişmez bir doğa düzeni kavramı bile sorgulanıyor artık.[19]

Tarihsel düşüncenin ve tarihsel önermelerin en son mantıksal çözümlemeleri, yineleyimci yapısıyla bu kavramı doğrulamaktadır. Örneğin, Michael Scriven tarihyazımındaki bütün belirgin açıklamaların, ister yasaları isterse yalnızca nedenleri koyduklarını ileri sürsünler, aslında nasıl kılık değiştirmiş " boş tekrarlama"dan başka bir şey olmadığını göstermiştir: Başka bir deyişle, bunların zaten, açıklanması gereken ilk görüngülerle başladıkları, ve bizim açıklama olarak aldığımız şeyin bu ilk "koyut"un bir ifadesinden başka bir şey olmadığı, geometride olduğu gibi, onu, çeşitli örtük önermelerine indirgeyen bir çözümleme olduğu varsayılıyor. Ama bir anlamda, bu dairesellik fizik bilimlerinin açıklamalarında da vardır zaten: "Bizim yapay uydulardan ilkini fırlatmış, halen yörüngede dönmekte olan ikinci aşama roketimizin görünen parlaklığındaki değişmeleri açıklamaları istendiğinde, bilimadamları, bunun roketin ekseni etrafında dönüşü ve bakışımsızlığı yüzünden olduğu yanıtını verdiler. Belki de bir kalemi dönerken havada hareket ettirerek yapılan bu açıklama gazeteciler için bile tamamen yeterliydi. Ama bir yasa içermiyor... Roketin görünen parlaklığı değişiyor, tamamen doğru, çünkü değişik sayıda foton, gözleyicinin retinası içine geçiyor; ama bu, roket bakışımlı

[18] Adorno, "Society," *Salmagundi*, No. 10-11 (Sonbahar 1969-Kış 1970), s.145.

[19] Bkz. Stephen Toulmin ve June Goodfield, *The Discovery of Time*, New York 1965. Yeri gelmişken, doğanın, Engels'in ileri sürdüğünden farklı bir diyalektiğidir bu.

olsaydı, değişken parlaklıkta bir ışık kaynağınca aydınlatılmış olsaydı da doğru olacaktı; biz, bu özel araştırma nesnesinin bu durumlarından birinin bizim için açıklama olarak seçilmesiyle, yani roketin şeklinin ve hareketinin mi yoksa onun değişik şekilde aydınlatılmasının mı gördüğümüz şeyden sorumlu olduğunun söylenmesiyle ilgileniyoruz."[20] Başka bir deyişle, açıklama olayın ilk betimlenişinin içindedir, tıpkı geometri teoreminin ilk betimlemede oluşu gibi. Dolayısıyla, tarihte anlayış, bir yasa ve onun belirtisi, ya da bir tasımın öncülleri gibi birbirinden tamamen farklı iki şeyin bileşiminden değil, tersine yalnızca temel olayın tanımının genişletilmesinden ve parçalarının neden ve sonuca, ya da sorun ve açıklamaya yeniden eklemlenmesinden çıkar. Dolayısıyla böyle bir anlayış zaman içinde hareket eden bir biçim düzeninde bir şeydir, ama yapılan zihinsel işlemin gerçek doğasının farkına vardığımızda, yineleyime parçaladığı ayrı bir düşünce süreci olarak.

Yani, daha önceki bir bölümden bir açıklamaya dönersek, Jirondenler kuşkusuz Bordeaux'daki belli bir tüccar sınıfının çıkarlarını temsil ediyordu, böyle anlaşıldığındaysa onların eylemleri zihin için bir tür saydamlık kazanır. Fakat söz konusu olayın (Jirondenlerin kendileri) ve onun açıklamasının (ait oldukları sınıf), bir sonuç ve neden olarak birbiriyle ilişkili olduğu fikri, sonuçta, pek tutarlı bir fikir değildir. Kendi zihinsel işlemlerimizi dikkatle incelersek, oldukça sınırlı bir Jirondenler imgelemiyle başladığımızı (çeşitli parlamenter kişilikler, öyküsel malzeme, onların resmi politik felsefeleri ve konuşmaları, programları), bunun daha sonra birdenbire onların geldikleri yerin toplumsal yaşantısını, geçmişlerini, aile bağlarını ...vb içine alacak biçimde genişletildiğini görürüz. İkinci durumun bir *açıklama* işlevi yüklenebilmesi, Jirondenlerin köylü olduğu, Jirondenlerin on dokuzuncu yüzyıl liberalleri olduğu, Jirondenlerin Avusturya aristokratları..vb olduğu gibi anlamsız önermelerin örtük bir olumsuzlaması olarak anlaşılmasıyla mümkün olabilirdi. Jirondenlerin ne idiyseler o olmaları, bu nedenle, bir boş tekrarlamadır, ve bizim tarih anlayışımız eninde sonunda çelişmezlik yasasının işleyişinde, bütün olayların kendi mantıklarını, kendi "yorumlarını" kendi içlerinde taşıdıklarının en sonunda farkına varılışında erir; bundan sonra mantıksal bir ardıllığa tikelleştirdiğimiz bir yorumdur bu.

Fikirlerin tarihi alanında bu nedensellik yanılsaması daha güçlüdür, çünkü zamanın akışı içinde somut durumlar ortadan

[20] *Theories of History*, der. Patrick Gardiner (Glencoe, 1959), s. 445,447.

kalkmış, oysa kendi başlarına fikirler kalmıştır geriye. Düşünce ile nesnesi arasındaki başlangıçtaki ilişki dışsal bir ilişki değil içsel bir ilişkiydi, en iyi diyalektik çözümlemeler, dışsal toplumsal gerçekliğin, belli tip bir düşünceye *neden* olmaktan çok nerdeyse a priori bir tarzda, onu temel içsel sınırlamalara zorladığını gösteriyor. Tabii, bu çok soyut bir düzeyde, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin teziydi: burjuvazinin toplumsal durumu onun spekülatif düşüncesine a priori sınırlar koyar, ya da kendi terminolojimizi kullanarak söylersek, orta sınıf düşüncesinin biçimleri orta sınıf yaşamının içeriğinin derindeki iç mantığına bağımlıdır. Örneğin Herbert Marcuse, Hegel dizgesinin ideolojik çarpıklıklarının (Mutlak Fikir, politik tutuculuk, genel olarak dizgenin idealist temeli) nasıl Hegel'in toplumsal ve tarihsel durumunun içeriğiyle uyum içinde olduğunu gösteriyor. Bunlar dışsal bozukluklar değil, tersine Hegel'in toplumsal gerçekliğin doğasını gelişmenin o özel anında tanıyışının asıl bölümüdür: "Çağdaş toplum içersindeki zıtlıkların kaçınılmaz etkilerini gördüğü için devlete en yüce konumu verir o. Birbiriyle yarışan bireysel çıkarlar, bütünün devamını sağlama alacak bir dizge doğuramayacaktır, dolayısıyla karşı çıkılamaz bir yetke onlara hükmetmelidir... Hegel'in burada tartıştığı ussal düzen...şimdi ona bu toplumun ilke olarak yok sayılmaksızın ussal olabileceği en ileri sınırları gösterir. Var olan düzenin eldeki bütün araçlarla korunması gerektiğinin bir uyarısı olarak 1793'ün Devrimci terörünü gösterir."[21] Böylece Hegel'in "tutuculuğu", aynı zamanda kapitalizmin doğasında var olan ahlaki anarşinin tanınmasıdır. Prusya devletini savunması, içinde yaşadığı bu özel tarihsel anda, herhangi bir gerçek toplumsal değişimi ve sadece Terör'ün patlaması olmayan yeniden örgütlenme biçimini göremeyişindendir. Dolayısıyla Hegel'in dizgesinin tek somut düzeltilmesi, zamanın geçmesi, toplumsal-ekonomik durumun bu sınırların ötesine gelişmesidir; bu da, Hegel'in tek uygun eleştirisi Marx'ın felsefesidir demekle birdir. Böylece felsefi düşünce, yeteri kadar izlenirse, tarihsel düşünceye döner; soyut düşüncenin anlaşılması ise, sonunda o düşüncenin içeriğinin, bu demek, içinde geliştiği temel tarihsel durumun farkına varılmasına dönüşür.

Fakat kendi günümüze geldiğimizde, düşüncenin bu iç sınırları kavramı birden içermelerinde daha ciddi duruma gelir. Kesintili iki varoluş bölgesi arasında: iç ile dış, ruhbilimsel ile toplumsal, bireysel yaşantının canlı, niteliksel gerçekliği ile varoluşun nicelik-

[21] Marcuse, Reason and Revolution, s. 175, 177.

sel, dış kolektif koşulları arasında bir sıçrayış biçimini alır. Böyle bir sıçramanın şoku, dış yargı şokudur, kendini kendi zihninden sökülüp koparılmış, artık geriye monad'ın içine başkalarının gözüyle, tarihin gözüyle bakıyor bulmanın şokudur: Sartre'ın *Cri -tique*'ini böyle bir sürecin önceden düşünülmüş bir gerçekleşmesi olarak betimlemiştik daha önce. Fakat Sartre'ın daha önceki felsefesini incelersek (onu, varoluşun içten en noksansız betimlemelerinden birinin açıklaması, böyle bir betimlemenin de en noksansız yöntemsel savunusu olarak alırsak) görürüz ki, böyle bir betimleme içinde hem kendi yaşantımızı tanımamız hem de Marcuse'nin kanıtını kabul etmemiz olanaklıdır: yani dünyada bilincin varlığının, ve onun öteki insanlarla somut ilişkilerinin ontolojik yapısı olarak sunulan şeyler, onların karakteristik mülkiyet ve şeyleşme diliyle, tarihsel yabancılaşmanın biçimlerinden başka bir şey değildir.[22] Fakat ontolojik olanın kılık değiştirmiş tarihsele dönüştüğü böyle bir çözümlemeyle, yalnızca Sartre'ın dizgesi değil, fakat bir eldiven gibi içi dışına çevrilmişlik duygusu içindeki bizler de kendimizi daha geniş koşullarda dışardan görmek, ve yaşantımızın tanıdık iç koşullarını yabancılaşmanın yapısı olarak tanımak zorunda kalırdık. Böyle bir işlem, felsefi durumların kendi terimleriyle alışılmış eleştirisinden çok daha karmaşıktır: bu son duruma bir örnek, Merleau-Ponty'nin, *Varlık ve Hiçlik*'in başlangıç varsayımlarında öznenin nesneden çok kökten bir ayrılığını öne sürerek, nesnenin dizgesini *Algının Fenomenolojisi*'nde yeni ve kendisine göre daha uygun bir deneysel temel üzerinde yeniden kuruşu olabilirdi. Öte yandan, Marcuse'nin denemesi, Sartre'ın düşüncesinde doğru ve yanlış öğeleri ayırmaya çalışmıyor artık, daha çok Sartre'ın dizgesinin bir kavramsal bütün olarak denk düştüğü somut tarihsel yaşantıyı ya da durumu ortaya çıkarmaya ve tanımaya çalışıyor, dolayısıyla bu tip diyalektik eleştiri katıksız kavramsal olandan tarihsel düzeye, ideadan buna denk düşen –önümüze tarihsel perspektif halinde konulduğu için "yargılanmış" olan– canlı yaşantıya bir sıçramayı içerir. Gerçekte bu, diyalektik düşüncenin yorumsamacı boyutudur, onun somut bağlam ya da durumunu, üstyapı düzeyinde yalıtılmış soyut kültürel olguya getirmesi istenir ondan; geçmişten kültürel nesnelerle ilgilenmek durumunda kaldığımızda o somut bağlam ya da durum çoktan ortadan yok olmuştur. Fakat çağdaş kültür ürünleriyle ilgilenmek zorunda kaldığımızda, bu somut durum, gerçekten içinde bulunduğumuz

[22] Bkz., Marcuse, "Existentialismus," *Kultur and Gesellschaft*, II, s. 49-84.

toplumsal-ekonomik durumu görmezden gelmek istediğimiz ölçüde, baskı nesnesi haline gelir. Böylece bu tür diyalektik yargılar, bizim, içerisi ile dışarısının, içsel ile dışsalın, varoluş ile tarihin bir anlık geçici bir bireşimini tanımamıza olanak verir; fakat bu, kendimiz üzerine nesnel tarihsel bir yargı pahasına edindiğimiz bir bireşimdir.

Katkısız yazın alanında, bu, hiçbir yerde, tarihi nesnesi olarak alan yazın biçiminde, yani tarihsel romanda olduğu kadar çarpıcı biçimde belirgin değildir. Hammaddenin mantığının biçim üzerinde önceliğinin mutlak olduğu, tarihsel nesnenin çelişmelerinin biçimin çelişmelerine dönüşme sürecinin, bir laboratuvar deneyinde olduğu gibi açıkça gözlenebildiği bir yer varsa burasıdır. Adorno'nun, Mann'ın *The Black Swann* (*Die Betrogene*) adlı novella'sı konusunda Thomas Mann'a gönderdiği dikkate değer mektup şöyle: "Ken figürü, eğer yanılmıyorsam, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki on yıldan çok, kırklardan ya da ellilerden bir Amerikalı'nın bütün belirgin izlerini taşıyor; kendiniz benden çok daha açıklıkla farkındasınızdır bunun. İmdi [böyle bir yer değiştirmenin] sanatçı yaratışın yasal bir özgürlüğü olduğu ileri sürülebilir, ve zamandizinsel doğruluğun gereklerinin, karakterleştirmede bir kesinlik sorunu olduğu yerde bile, sanatçı yaratışa bağımlı olması gerektiği savında bulunulabilir. Ama böyle apaçık bir kanıtın acaba gerçekten fazla gücü var mıdır, diye merak ediyorum. Bir yapıtı yirmilere yerleştirir ve onu İkinci Dünya Savaşı değil de Birinci Dünya Savaşı sonrasına yayarsanız, bunu yapmakta iyi nedenleriniz vardır –bunlardan en açık olanı da, Frau von Tümmler gibi bir varlığın bugün akıl almaz bir şey olduğudur; ve bu, daha derin bir düzeyde, bizimle böyle dolaysız bir gerçeklik arasına mesafe koyma, onu büyü yoluyla tarihte daha erken bir an'a: eskimişliğine *Krull*'un da tanıklık ettiği bir döneme dönüştürme çabasıyla bağlantılıdır. Ama insan onyılları bu şekilde birbiri yerine koymaya başlarsa, bir müzikal kompozisyonun açılış ölçü çizgilerinin koyduğundan farklı olmayan zorunluluklara bulaşmış olur; dengeyi yeniden kuran son notalara kadar, *desiderata*'sından kurtulamaz insan onun. Zaman paletindeki bir dışsal bağlılığa zorunluluktan söz etmiyorum, tersine, sanatın uyandırdığı imgeleri tarihsel bir ışıkla da aydınlatma zorunluluğundan söz ediyorum: açık içkinestetik nedenlerle, ilk, daha çok dışsal niteliklerin kullanılmasından vazgeçilemeyeceğini söylüyorum. Çünkü, eğer yanılmıyorsam, insan burada kendini şöyle paradoksal bir durumda bulur;

aslında bu tür imgelerin zihinde uyandırılması, ya da bir başka deyişle sanat yapıtının o gerçek büyüsü, otantik gereçlerle yaratıldığı ölçüde, daha eksiksiz olarak başarılabilir. Belki şöyle de düşünülebilir: yapıt –geleneksel formasyonumuzun bize düşündürebileceği gibi– hiç de sadece gerçekçilik kuralına karşı çıkmakla – ki sizin yapıtınızda baştan aşağı öyle hissediliyor– öznelliğe bulanmış olmaz, tersine, bu tinselleşme, bu hayaletler dünyası, tarihsel olana bağlı kalındığı oranda gerçekleşir... Şu anda, bu kesinliğin, her türlü artistik kurgunun acısını çektiği günahın kefareti olma yoluyla, düşlemde doğruluk, hatasızlık aracılığıyla kendini sağaltmaya çalışıyor olması dikkatimi çekiyor."[23]

Ama eğer tarihsel andaki her şey tutarlı ise, o zaman tarihsel romanın kendisi de eninde sonunda bir biçim olarak ortadan kalkar, çünkü somut bütünsellik için gösterdiği zorlama içinde sanatın varoluş sınırlarını patlatır. Tarihsel romanın ortaya çıkışı zaten genel olarak romanın giderek artan tarihselciliğin bir belirtisi idi, günümüzdeyse bütün romanların tarihsel olduğunda genel bir düşünce birliği vardır; çünkü bunların nesnesi, şimdi'ye bağlı kalmakla, uzak geçmişten herhangi bir an kadar derinden tarihseldir zaten. Şimdi'nin romanının tarihsel roman kadar çelişkili hale geldiği, gerçekleştirilmesinin olanaksızlaştığı anlatılmak isteniyor; gerçekten de, romanın yerini gazeteciliğin ve toplumbilimin almasına ek olarak, romanın bugün içinde bulunduğu biçim bunalımının kökleri, bir anlatı kalıbı içinde sunulamayacak kadar karmaşık gibi görünen tarihsel durumda bulunmaktadır. Simone de Beauvoir *Mandarinler*'de karakteri Henri Perron'un, savaş sonu döneminin tarihsel içeriğine adil davranmaya çalışırken içine düştüğü ikilemi şöyle anlatıyor: "Notlarını önüne yaydı– nerdeyse bir yüz sayfa. Bir ay süreyle bunları bir kenara bırakmış olması iyi olmuştu; şimdi yeni bir gözle bir kez daha okuyabilirdi. Sevinçle, dikkatli ve akıp giden tümcelere dökülmüş anıları ve izlenimleri yeniden keşfetmekten mutlu, daldı içine notların. Ama bir süre sonra endişelenmeye başladı. Ne işine yarayacaktı bütün bunlar? Ortak bir şeyleri– belli bir duygu, bir hava, savaş öncesi döneminin havası– olmasına karşın, ne başı ne sonu vardı bu karalamaların. Birden rahatsız etti bu onu. Belli belirsiz düşünmüştü, "Yaşamımın çeşnisini vermeye çalışacağım." Sanki böyle bir şey, her yıl yeniden etiketlenmiş, ticari markası tescil edilmiş bir parfümdü. Ama örneğin gezi üzeri-

[23] T.W.Adorno, "Aus einem Brief über *Die Betrogene* an Thomas Mann," *Akzente*, II, No.3 (1955), s. 286-287.

ne söylemek zorunda olduğu şeyler, baştan aşağı, yirmi beşinde bir delikanlıyla ilgiliydi, kendisi 1935'te bir delikanlı iken; Portekiz'de [Paris'in kurtuluşundan sonra] başından geçenlerle hiçbir ilgisi yoktu. Paula ile olan aşk ilişkisinin de aynı şekilde modası geçmişti; ne Lambert, ne Vincent, ne de tanıdığı öteki oğlanların bugün benzer tepkileri olurdu. Ayrıca, Alman işgali altında beş yıl yaşadıktan sonra, bugün yirmi yedisinde olan bir genç kadın, Paula'dan çok farklı olmalıydı. Bir tek çözüm vardı: kitabı, bilinçli olarak 1935'e yakın bir zamana yerleştirmek. Fakat bugün artık olmayan bir dünyayı yeniden yaratarak bir 'dönem' romanı yazmak istemiyordu. Tersine, bu satırları karalarken, kendini canlı ve eksiksiz sayfalara dökmeyi ummuştu. Öyleyse, tipleri ve olayları değiştirerek öyküyü şimdiki zamanda yazması gerekiyordu. 'Değiştirmek– ne can sıkıcı bir sözcük! ne kadar aptalca bir sözcük!' dedi kendi kendine. 'İnsanın bir romanda tipler konusunda kullandığı özgürlükler, inanılmaz bir şey bu. Bir yüzyıldan diğerine taşınırlar, bir ülkeden alınıp bir başkasına itilirler, bir kişinin şimdi'si bir başkasının geçmişine tutkallanır. Ve bütün bunlar kişisel düşlemlerle allanıp pullanır. Yakından bakacak olursan, romandaki her karakter bir hilkat garibesidir, sanatsa okuyucunun yakından bakmasını önlemekten ibaret...'"[24] Hiç kuşkusuz, sanatın bu ortadan kaldırılışının, kendi kurgusallığı karşısında bu suç içinde öykü anlatma tarzından vazgeçişin Amerikanca açıklanışında, olayların bir tür her yerde-var olan yanlış bilinç tarafından çarpıtılmasında reklam dizgesinin rolüne daha fazla yer ayrılır; ayrıca, kısaca göreceğimiz gibi, anlatı güçlüklerini politik yapıdaki belirli bir görünüşle, şimdiki tarihsel anın biricik yapısıyla ilişkilendirirdi. Ama Simone de Beauvoir burada, tarihselciliğin her gün biraz daha belirginleştirdiği ve giderek artan bir ivedi politik farkındalığın egemen olduğu geçici bir yaşantının artistik sürece olan tehditinin altını çiziyor. Beauvoir'ın bunu kesinlikle roman biçiminde yaptığını; romanın böylece, diyalektik bir anlamda, kendini kendi olanaksızlığından yeniden yarattığını –bu olanaksızlığı yenilenmiş anlatının içeriği diye alarak– eklememiz, bu hayali yeniden yaratmanın önemini hiç mi hiç azaltmaz.

Böylece, içsel olarak biçimle ilgili düşüncelerin belli bir yükseklikten birden içerik sorunlarına dönüştüğü sanat yapıtı içinde betimlemiş olduğumuz yineleyim hareketi, yapıtın dışında, içerikle onun tarihsel bağlamı arasındaki ilişkide eninde sonunda ye-

24 Simone de Beuavoir, *The Mandarins*, çev. L.M. Friedman, New York 1956, s. 131-132.

niden ortaya çıkar. Destan, giysi tragedyası*, mektup roman gibi biçimlerin, varlıklarını içeriklerindeki olanaklara, bir başka deyişle hammadde olarak kullandıkları ve bir artifakt olarak içinden çıktıkları toplumsal yaşantının yapısına doğal olarak borçlu olduklarını söylemek artık unutulmuş bir boş tekrardır. Hegel'in, somut toplumsal yaşamda bir dönüşümle birlikte bütün sanatlar dizgesinin nasıl birden bire yerinden olduğunu, bütün biçimlere ait uygulamanın nasıl unutulup gittiğini anlatışı belki de hâlâ en kapsamlı bir tanımdır: Örneğin, destan dünyasının, yaşamı bir yaşantı bütünselliği olarak örgütlemesiyle birlikte son buluşu, ve onun "düzyazı dünyası"** adını verdiği orta-sınıf bireyciliği dünyasının ortaya çıkışı Hegel'e göre böyledir; bu dünyada "bireysel insan, kendi bireyselliğini korumak için, boyuna kendini başkaları için bir araç yapmak; onların sınırlı amaçlarına hizmet etmek ve kendi dar çıkarlarını doyurmak için de onları araç durumuna dönüştürmek zorundadır. Dolayısıyla, birey, bu gündelik yaşam ve düzyazı dünyasında göründüğü şekliyle, kendi eylem ilkesini bir bütünsellik olarak kendinden çıkarmaz, kendine göre değil fakat yalnızca öteki insanlarla ilişkisine göre anlaşılır. Çünkü kendini dışsal etkilere, yasalara, politik yapılara, kendinden önce gelen, içselleştirmiş olsun ya da olmasın uymak zorunda olduğu sivil ilişkilere bağımlılık içinde bulur. Dahası, bireysel özne başka insanlar için bütünsellik değildir, fakat onların görüş açılarından, yalnızca kendi eylemlerine, isteklerine ve kanılarına karşı onların duydukları dolaysız ve yalıtılmış ilgiler bağlamında görünür. İnsanları ilgilendiren şey yalnızca kendi amaçları ve niyetleriyle olan ilişkidir. –Bir topluluğun katılabileceği en büyük eylemlerin ve girişimlerin bile, bu görece görünüşler alanında bireysel çabaların çokluğundan biraz daha fazla bir şey olduğu ortaya çıkar... [Böylece] bu alanda birey, güzellik kavramının temeli olan bağımsız ve tam yaşam ve özgürlük görünümünü artık sürdüremez. Doğru, [düzyazı dünyasının] dolaysız insan gerçekliği ve bu dünyanın girişimleri ve kurumları ne dizgeden ne de bir etkinlikler bütünlüğünden yoksundur, ama

* costume tragedy (ç.n.)

** "World of prose": *Prose*, insanların konuşmada ve yazmada, öncelikle bilgi vermek, olayları anlatmak, düşünceleri ve fikirleri iletmek için kullandığı sıradan dil anlamına geliyor. Buradan gidilerek sıradanlık, açıklık, süssüzlük gibi anlamları da var. Kuralsızlığı, ritim çeşitliliği ve gündelik dilin kalıplarına daha uygun oluşuyla şiir dilinden ayrı bir yazınsal araç. Hegel burada her iki anlamı da karşılayacak bir bağlamda kullanıyor 'prose' sözcüğünü. Bu nedenle, kimi yerde 'sıradanlık' kimi yerde 'düzyazı' ile karşılamayı daha uygun buldum ben. Çünkü bir iki tümce sonrasında, 'bu gündelik yaşam ve düzyazı dünyasında' diye bir ifade daha geçiyor. (ç.n.)

bunların hepsi bireyselliklerin toplamından başka bir şey değildir, insan gerçekliğinin eylemleri ve uğraşıları öyle bölünmüş ve sonsuz parçalara ayrılmıştır ki, çeşitli bireylere ancak ufacık parçacıklar düşer bu bütünden...Bu, hem kendi bilincimize, hem de öteki insanların bilincine göründüğü şekliyle, dünyanın sıradanlığıdır, bir sonlu dünya, bir değişebilirlik, görelileştirme dünyası, bireyin kaçamadığı bir zorunluluğun yönettiği bir dünya. Çünkü bireysel varlık, bütünüyle öteki insanlara bağımlı olduğu halde, kendisini yalıtılmış bir birim olarak gördüğü bir çelişkiye yakalanmıştır; bu çelişkiyi çözme savaşımı ise bu girişim ve bu savaş sürdüğü sürece devam eder."[25] Hegel böylece kapitalizmin yapısal kendine özgülüğünü, sanat yapıtı için olası içerik olarak koyduğu ikilemle ilgili olarak kavrar: bireysel yaşantıda herhangi bir varoluşsal eşdeğeri olmayan bir kolektif bütünsellik oluşturmak, bireyin anlama kategorilerine ya da imge yaratma gücüne yapıca kapalı kalırken bireysel gerçekliği belirlemek.

Bununla birlikte, bizim şimdiki yöntembilimsel bakış açımızdan bu betimleme, yazınsal eleştiri ile toplumbilim arasındaki o dolayım anını açıklamaya yarayabilir, burada yazınsal eleştiri, kendi momentiyle toplumbilim alanını farkında olmaksızın kaplamaya başlar: çünkü böyle bir betimlemenin anahtar terimleri –bütünsellik ve bireysellik– hem somut yaşamın hem de sanat yapıtının çözümlemesinde ortaktır, öyle ki, tarihsel odağın birazcık genişlemesiyle, sanat yapıtına aitmiş gibi görünen bir ifadenin toplumsal ve tarihsel boyutta da geçerliliğini sürdürdüğü görülür. Diğer bir deyişle, burada imlenen şey, somutluğun belli bir düzeyinde *şeyin kendisinin* –ya da ilerde ona vereceğimiz adla: varoluşsal gerçekliğinin– birtakım değişken kodların herhangi birinde de formülleştirilebileceği, birtakım farklı boyutların herhangi birinde de dile getirilebileceği düşüncesidir. Yazınsal yapı olarak, belirli bir toplumsal örgütün yaşanmış hakikati olarak, özne-nesne ilişkisinin belli bir tipi olarak, dilin kendi nesnesinden belli bir mesafesi olarak, uzmanlaşmanın ya da işbölümünün belli bir tarzı olarak, sınıflar arasında dolaylı olarak ifade edilen bir ilişki olarak. Aslında burası, somut olanın gerçek yeridir, gerçekliğin bir düzeyi ile bir başka düzeyi arasında yalnızca burada dolayım kurabilir, idea'nin teknik çözümlemesini, onun toplumsal tarihin yaşanmış gerçekliğindeki hakikatine döndürebiliriz. Belli bir sanat yapıtı vesilesiyle, bu yapıtın denk düştüğü bu sonul gerçekliği yeniden ka-

[25] *Aesthetik*, I, s. 150-152. (bkz. *Estetik*, s.148-149)

zanmak, gerçek bir diyalektik eleştirinin en ivedi görevidir; elinizdeki yapıtın sonunda, böyle bir görüşün yazınsal yöntem konusunda içermelerini daha tam bir biçimde yeniden gözden geçireceğiz.

Fakat sanat yapıtının biçimi için doğru kalan şeyin, yazınsal eleştiri kategorileri için de doğru kaldığını eklemeden, biçimden içeriğe geçiş konusunu terk edemeyiz: Bunlar da bir değişken ve tarihsel karakter durumuna derinden bağımlıdır; bunu, Amerikan eleştirisinin inandırıcı ve karakteristik bir yapıtında, Wayne Booth'un *Rhetoric of Fiction*'ında sunulmuş olan bakış açısı kavramına gönderme yaparak daha iyi bir biçimde açıklayabiliriz. Yeni– Aristotelesçi eleştiri düşüncesinde Booth'ın konumu, romanın hiçbir zaman gerçeklikler üzerine bir tanıklık, bir yorum olarak değil, tersine, bazı etkiler yaratmak için tasarlanmış yanılsamalardan oluşan bir yapı olarak anlaşılması gerektiği yönündedir (tıpkı tümcelerin kendilerinin geleneksel "retorik"in daha dar sınırları içinde iş görmek üzere tasarlanışı gibi). Böylece Booth, doğallıkla James ardılı olmasına ve James'in bakış açısı kavramını formülasyonundan derinden etkilenmiş olmasına karşın, James'çi öğretinin sonul içermeleri konusunda kararsız kalır. Çünkü James'in yapıya ve yönteme bütün dikkatine karşın, öğretisi, en sonda bir tür romana özgü bir hakikati amaçlar: ona göre bakış açısı, roman pratiğinin temel kategorisidir; romancıya üstesinden gelme olanağı verdiği yanılsamalar ve etkiler yüzünden değil de, daha çok yaşamı, kendi monad'ımızın[26] görece sınırlı imgeleminden görerek, daima bunalım içinde, düğüm noktasında kaldığımız canlı yaşantımıza denk düştüğü için. Booth'ın kanısına göre bu düşünce, eninde sonunda aynı şeye çıkan iki nedenden dolayı tehlikelidir: önce bakış açısının mekanik uygulanması, her şeye kadir bir on dokuzuncu yüzyıl anlatıcısının çok daha etkili olarak ele alabileceği özneleri yok etme eğilimindedir (Fitzgerald'ın *Tender is the Night*'ın (Geceler Güzeldir) iki değişik yazılışındaki kararsızlığı burada *locus classicus** görevi görebilir). İkincisi, katıksız bakış açısı, her bir anlatıcıyı kendi koşullarıyla kabul etmek zorunda olduğumuz ve bütün mutlak değerlerin ve yargı ölçünlerinin**, sonuç olarak yazınsal etkilerin kaynağının da yok oluşuyla sonuçlanan bir tür tümel göreliliğe götürür.

[26] Monad, Monat: Özdeksel ve ruhsal bütünlüğü içeren birim, (ç.n.) (bkz. Orhan Hançelioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, cilt 4, s.175).

Locus classicus: Bir sözcüğün ya da konunun açıklaması bakımından önemli klasik bir pasaj (ç.n.).

** standart (ç.n.)

Çünkü Booth'ın kitabı, her şeye kadir anlatıcının, yazar ya da güvenilir yorumcu olduğu söylenen kişinin bir savunmasıdır. Bu kişi, okur ile karakter arasında varlığını açıktan açığa değil de stratejik olarak hissettirir; okur, karakterleri uygun bir biçimde yargılayabileceği ölçünlerle donatılır. Yazar olduğu söylenen kişi elbette gerçek yazar da değildir, daha çok olumlu kültürel değerlerin mutlak bedenleşmesidir: "[*Emma*'yı] okurken [dramlaştırılmış yazar, 'Jane Austen'ı] en hayran olduğumuz şeyleri temsil ediyor kabul ederiz. Knightley kadar soylu ve zekidir o; aslında, kendi yargısını daha iyi kavrayabilen bir gölgedir. Emma'nın kendini sanabileceği kadar ince ve zariftir. Duygusallığa düşmeksizin sevecenliğin yanındadır. Varlık ve saygınlığı aşırıya kaçmadan yeterince değerlendirmesini bilir. Bir ahmağı görür görmez tanır, ama Emma'nın aksine ahmaklara kaba davranmanın hem ahlaka aykırı hem de budalaca bir şey olduğunu bilir. Kısacası, yazdığı kitabın saptadığı kusursuzluk kavramı içersinde kusursuz bir insandır; *kendi*sinin örneklediği türden insani kusursuzluğun gerçek yaşamda ulaşılabilir bir şey olmadığını bile bilir. Onun egemenlik süreci kuşkusuz dolambaçlıdır; çizdiği karakter, değerleri bizim için öyle saptar ki, biz o karakteri kusursuz buluruz... Öykünün anlatılacağı, yalnızca teknik değil aynı zamanda ahlaki açının bir seçimidir bu."[27]

Böyle bir figür ve böyle bir mutlak ahlaki yargı ölçünü yoksa, Booth için çağdaş roman göreli bir öznellikle son bulur, bunun en aşırı simgesini de Céline'in nihilizminde bulur. Çağdaş ironi kavramı, kuşkusuz, böyle dümensiz bir değer yokluğu, kendi üzerine dönen ve kendi başına bir değer olarak dayatılmış keyfi bir belirsizlikti; çağdaş eleştirinin alçıdan idolleri olan ironiye ve bakış açısına çekiç sallamış olması, Booth'ın yapıtının övülecek yanlarından biridir.

Fakat her şeye kadir yazara dönüş, eninde sonunda, çağcıl romancı için bir "çözüm yolu" olarak fazla çekici bir şey değildir; tıpkı orta sınıf ahlak kurallarının zorla üstü örtülmeye çalışılan savunmasının çağdaş okura fazla çekici gelmeyişi gibi. Her iki öneri de, günümüzde, politik olanın, sözcüğün modası geçmiş anlamıyla etik olana nasıl üstünlük kazanmış olduğunu anlamadığı gibi, yazın tarihinin geriye döndürülmezliğini de kavramış görünmeyen eleştirmenin, temelde tarih dışı yaklaşımını gösterir. Gerçek şu ki, Booth'ın anlattığı sözde ya da inanılır anlatıcı ancak göreli bir

[27] Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, s. 164-265.

sınıf türdeşliği durumunda olanaklıdır, ve aslında oldukça sınırlı bir okuyucu sınıfı tarafından paylaşılan temel bir değerler topluluğunu yansıtır: böyle bir durum da emirle yeniden getirilemez dünyaya. Öte yandan, Céline'in nihilizmi ve genel olarak çağdaş öznelci görecilik, orta sınıf toplumunun giderek daha fazla atomlarına ayrışmasını, daha geniş toplumsal birimlerin ve kurumların parçalanmasını ve çürümesini yansıtıyor. Gerçekten de, bir biçim olarak romanın Henry James'ten bu yana gelişmesinde işler durumda olan bu süreci göstermek zor bir şey olmazdı. Böyle bir sergileme, bir yazınsal teknik olarak bakış açısı ile bir toplumsal olgu olarak monadik yalıtım arasındaki ilişkiyi ortaya koyardı; yapay bütünselliklerin yaratılışında (örneğin, Gide'in, *romanı*, bireysel varlıkları olan çeşitli *récit*'lerin* bir tür birbirine eklenen toplamı olarak kavrayışı gibi) ve bir tema olarak epistemolojiye, göreli bir evrende gerçeklik ve görünüş ironisine (Pirandello drama yazarı, Conrad ve Ford romancısı, Fernando Pesoa, belki de, taçlı şairidir bu ironinin) verilen özel önemde onaylanabilirdi.

Yineleyimli paradoksun işe karıştığı nokta da burasıdır: çünkü ta başından beri *bütün* öyküler ve anekdotlar şu ya da bu türden bir anlatıcı bakış açısının seçimini zorunlu olarak içeriyorken, tarihsel bir görüngü olarak bakış açısından söz etmek paradoks değil de nedir? Ama anlatılmak istenen de kesinlikle budur. Bir kategori olarak bakış açısı, modern çağda orta sınıfların tarihsel durumunu yansıttığı ölçüde, tarihsel bakımdan farklı kavramlarla uğraşmak için uygun olmayan bir kavramdır, ve sözlerde bir çelişme olmaksızın ortaçağ anlatısı ya da halk destanı gibi yapıtlara uygulanamaz. Hatta daha ileri giderek diyeceğim ki, aynı şekilde, Booth'ın betimlediği ikilemin çözümü ancak toplumsal ve tarihsel bir değişimin sonucu olarak kavranabilir, ve genel olarak bireysel bakış açısının daha sahici kolektif biçimlerle, bireysel sonrası bir dünyanın gerçekliklerine biçim olarak denk düşen yeni anlatı tarzlarıyla aşılacağını önerir; aslında bu tür yeni biçimlerin ilk örnekleri çağdaş yazında her yerde görülebilir.

Yani Booth'ın yapıtının sonul değeri, genel olarak tutucu konumun değeridir: Tanı olarak ve var olan koşullarda sorunsal olan her şeyle bağları kesmenin bir aracı olarak yararlı da olsa, onun pratik önerilerinin, gerilemeden ve geçmişe duyulan kısır bir özlemden başka bir şey olmadığı görülüyor. Gerçekten de, bakış açısı kavramının, çelişkili olmayan, evrensel olarak geçerli (böylece

* anlatı, (ç.n.)

tarihdışı, diyalektik olmayan) bir yeniden formülasyonuyla düşünüp sonuç çıkarma çabasının kendisi, tarihsel bakımdan ayrı bir özellik taşır. Mr. Booth böylece eleştirisinin nesnesiyle ortak bir şeye sahiptir: Çünkü James de, genel olarak romanın kendine özgü kompozisyonunu yöneten evrensel yasalara ulaşmaya çalışmış, ve biçimin tarihsel bakımdan koşullu doğasına pek dikkat etmemişti. Fark şurada ki, James böyle yapmakla tarihte kendi ânını yansıtmıştı, oysa Mr. Booth bunu yapamıyor.

IV. İDEALİZM, GERÇEKÇİLİK, MADDECİLİK

> Bütün iyi Marksistler, *ex officio*, bir "Société des amis matérialistes de la dialectique hégélienne." oluşturmalıdır."[28]
>
> -Lenin

Böylece can sıkıcı tarihsel belirlenimcilik sorusu, katkısız yazınsal bağlam gibi görünen şeyde bile yavaş yavaş karşımıza çıkıyor. Fizik bilimlerindeki modelin, gizli olarak tarihe uygulanması anlamına geldiği ölçüde yanlış bir sorun olduğu kuşkusuz; çünkü tarihin biricik olayları ile *tekrarlanabilen* laboratuvar deneyleri arasında hiçbir ortak payda yoktur. Bir başka deyişle, birbiri ardından yapılan denemelerde öğelerin olduğu görülmedikçe, yasa kavramı ya da bilimsel kehanet diye bir şey olamaz; ama tarihte, farklı olaylarda özdeş ya da yinelenen etkenler varsayımı, ancak giderek genelleştirme pahasına olanaklıdır; biricik tarihsel olgudan, büyük bir yükseklikten benzerlikleri görmemize izin veren bir uzaklaşma hareketidir bu.

Plekhanov'a o çok ünlü, "Tarihte Bireyin Rolü" adlı denemesindeki şu ifadeleri yazdıran türden bir genelleştirmedir bu: "Etkili bireyler, zihinlerinin ve karakterlerinin özgül niteliklerine bağlı olarak, olayların bireysel özelliklerini ve tikel sonuçlarından bazılarını değiştirebilirler, ama onların başka güçlerce belirlenen genel yönünü değiştiremezler."[29] Bu ifadeye, ister meslekten tarihçilerin deneyselci bakış açısından, ister bir Sartre'ın varoluşçu konumundan, felsefi olarak karşı çıkmak zor değildir; ama geçmiş hakkında bir sağduyuya uygun düştüğü ve biraz daha yakından incelenmeyi hak ettiği de kuşkusuzdur.

[28] *Ex officio*: Mevkiden dolayı; "Hegel diyalektiğine bağlı materyalist dostlar cemiyeti".

[29] *Theories of History*, der. Gardiner, s. 159-160. (Bkz. G.V.Plekhanov, *Marksist Düşüncenin Temel Meseleleri*, çev. Selim Mimoğlu, Sosyal Yayınlar, 1964, s. 304)

Önce, tarihi bu şekilde diğer inceleme tarzlarından ve nesnelerinden ayrı tutan bir şey varsa, bunun tamamen, odak noktasını değiştirmemize ve aynı olayı yeniden, ister göreli olarak belgesel bir bakış açısından yakından, ister daha büyük bir hareketin ya da kalıbın yalnızca ayrıntısı olarak karşımıza çıktığı daha uzun bir e-rim boyunca görmemize izin veren, uzaklığın bu belirsizliği olduğu görülecektir. Michelet, tarihi anlayışın bir *özgülleştirme* süreci olduğunu söylerdi; fakat her iki hareketi de betimlemeye sokmanın ve bu türlü bir anlayışı, tarihsel olaylar üzerine halen elimizde olan imgeleri devamlı bir *düzeltme* süreci olarak görmenin daha uygun olacağı görülecektir. Kuşkusuz, onları kesinlikle belirleyerek, imgeler belirsiz olduğunda bir yığın ayrıntıyla düzelterek, ama öte yandan, bir olayın deneysel karmaşıklığına onun da bir anlamı olduğunu unutacak kadar dalmışsak, olaylardan uzaklaşarak ve onları daha geniş bağlamlar içine yerleştirerek yapılır bu düzeltme işi. Eğer tarihsel hakikatin, tarihsel doğruluğun aksine, felsefi bir kavram olarak herhangi bir geçerliliği olduğu söylenebiliyorsa, bunun böyle kesin bir yadsıma sürecinden başka bir tarzda nasıl formüle edilebileceğini görmek zordur.

Plekhanov'un savı, işte bu bağlamda, tarih üzerine bir ifade olarak haklı görülebilir. Fakat, onun gerisindeki niyete geldiğimizde, Plekhanov'un, gerekirciliği, olayların tarihsel *zorunluluğu* kadar düşünmediği açık duruma gelir. Belki de bir kavram sorunundan daha çok bir duygu sorunudur bu; şöyle söylemek geliyor içimden: zorunluluk ya da tarihsel kaçınılmazlık duygusu bu tür bir tarih anlayışının yalnızca coşku özelliğidir; yukarda açıkladığımız özgülleştirme ya da düzeltme yoluyla, tarihsel bir olayı şimdi ilk kez olmak üzere birden bize kavratan –bu demek, ilk kez olmak üzere nasıl, *şu yolda değil de bu yolda* gerçekleşmek zorunda olduğunu bize anlatan– zihinsel sürece eşlik eden duygu. Bu yüzden tarihsel zorunluluk kavramı tarihsel değişmece gibi bir şeydir, tarihi anlayış sürecinin zaman figürüdür; somut olanın daha da yakına getirilmesini, tarih üzerine düşünmenin bağlamca giderek daha da genişletilmesini, ama bunun değişkeni olan şans duygusunun da, kavranamaz ve anlamsız kılınacak kadar çürütülmemesini gerektirir

Bu yüzden tarihsel zorunluluk ya da kaçınılmazlık kavramı yalnızca *olgudan sonra* etkilidir; Marksizmin kavramsal bir işlem olarak bu özelliği bugüne kadar yeteri kadar anlaşılamamıştır, ve anlamlı içermelere sahiptir. Kuşkusuz, bunlar öncelikle felsefi ya

da tarihsel yapıda içermelerdir ve ancak, sosyalist gerçekçi tipten yazınsal reçeteyi dıştalama tarzlarıyla, yazını doğrudan ilgilendirir. Fakat elinizdeki yapıtta önerilen yöntemin, Hegelci ve Marksçı kavramsal işlemlerin bir bağdaşmasını* temsil ettiği ölçüde, Hegelci "idealizm"e çoğu kez ortodoks Marksçılık adına yapılmış olan saldırılara karşı bir savunmayı, kısaca da olsa, özetlemek gerekiyor; böyle bir savunma, *eleştirel* bir felsefe olarak Marksizm kavramı içinde örtük olarak vardır.

Çünkü bir şeyi önceden görme, haber verme girişimi, durumun gerektirdiği tarzda düşünemeyişin belirtilerinden biridir, başka şey değil; ve Marksizmin, bir felsefi düşünce tarzı olarak, öteki felsefi durumlara göre, öncelikle olgudan sonra işlediğini söyleyebiliriz. O zaman yine bu anlamda Marksizm, felsefenin "sonu" olarak görülebilir, çünkü o tam da yapısı bakımından, dizgeyi, ya da aynı kapıya çıkan metafiziksel içeriği reddeder. Metafizik içerik, zihinsel sürecin bir dayatmasından ortaya çıkar; bir şeyi, zihnin belirli nesnesi üzerine somut işleyişinden ayrı tutma çabasıdır, o zaman bu şey, mutlak bir tarzda, evrensel olarak geçerli bir şey gibi ele alınabilir. Ve hiç kuşkusuz, duruma uygun kalma, dizgeden ve dogmadan kaçınma zahmetli olduğu derecede, metafizik itkinin gerisindeki coşkusal güdülenim apaçık ortaya çıkar.

Diyalektik düşüncenin formülasyonunu böyle karmaşık bir konu haline getiren de onun bu eleştirel yapısı, bu dizge-karşıtı eğilimidir. Çünkü Marksizm bir zihinsel çalışma olarak, bir tür içsel "sürekli devrim" gibi nitelendirilecekse, o zaman onu dizgesel olarak her sunma girişiminin, onu bir dizge içinde dondurduğu anda, [yapısını] bozacağı açıkça ortaya çıkmış olur. Bukharin'inkiler gibi, Marksizmin bir başka bakımdan saygıdeğer sayılabilecek özetlemelerine kesin resmi karşı çıkış da budur aslında: "Bilimsel sosyalizm" kavramı, Marksizm'in zaman içinde hareket eden bir biçim olmaktan çok nesnel ve sistematik bir idealar bütünü olduğu yanlış düşüncesini cesaretlendirir, ve böylece yapı olarak, bu tür bütün ideolojilerin reddi olan şeyin bir başka ideolojiye dönüştürülmesine katkıda bulunur.

Bununla birlikte, başlangıçta Marksizmi bir eleştirel felsefe olarak anlamış olanların kafasında yatan şey, hiç kuşkusuz, onun Hegelci dizgeden ve Hegelci metafizikten ortaya çıktığı ve hemen ardından onu reddettiği düşüncesiydi. Bunlar, tepki olarak, tarihsel maddeciliğin bir yöntem olduğunda ısrar ederler; Benedetto

* coordination (ç.n.)

Croce ve Karl Korsch gibi birbiriyle bağdaşmayan filozofların bu bağlamda aynı sonuçlara ulaşmaları öğreticidir. Croce, Marksist döneminden, tarihsel maddeciliğin "ne tarih felsefesinin yeni bir *a priori* kavramı, ne de yeni bir tarihsel düşünce yöntemi olduğu; yalnızca bir tarihsel yorum *canon*'u* olduğu" sonucunu saklıyordu. "Bu yasa, toplum biçimleri ve değişimleri daha iyi anlaşılabilsin diye, dikkatin toplumun ekonomik temeli denen şeye yöneltilmesini öğütler. Yasa kavramının, özellikle, *sonuçlarla ilgili hiçbir beklenti önermediği*, yalnızca bu sonuçların araştırmasına bir yardımı ima ettiği anımsanırsa, ortaya bir güçlük çıkarmaması gerekir; ve bütünüyle deneysel kökenlidir."[30]

Croce, Marksist olmayan bir kişi olarak konuşuyor tabii; Karl Korsch'un terminolojisi ise belki daha tanıdık gelecektir: "Marx o katkısız eleştirel konumdan yola çıktığa zaman bile, tüm toplumun temel doğası hakkında genel önermeler atmaz ortaya, yalnızca çağdaş burjuva toplumunun tarihsel biçiminde doğal olarak var olan tikel koşulları ve gelişim eğilimlerini betimler. Marx'ın *toplumsal* biliminin eleştirel ilkesi, Marksizmin daha sonraki gelişimi süresince bir genel *toplum felsefesine* dönüştürüldü. Bu ilk yanlış kavramdan bir adım ileri atınca, Marx'ın tarih ve ekonomi biliminin, yalnızca bir toplum felsefesinin değil, ama hem doğayı hem de toplumu kucaklayan çok geniş bir 'maddeci felsefe'nin ya da evrenin genel bir felsefi açıklamasının daha geniş temeline dayandırılması gerektiği düşüncesine varıldı. Böylece, 18.yüzyılın felsefi maddeciliğinin gerçek özünün, Marx'ın tarihsel maddeciliğinde aldığı kesin bilimsel biçimler, sonunda, Marx'ın kendisinin bir zamanlar 'madde üzerine Maddecilerin felsefi tümceleri' diye doğru bir biçimde reddettiği şeye geri götürüldü."[31]

Gerçekte, bu durumda hem idealistlerin hem de maddecilerin Marx ile Hegel arasındaki ilişkinin temelden yadsınmasından yola çıktıkları anımsanacak olursa, Croce ile Korsch'un konumları arasındaki benzerlik fazla şaşırtıcı olmakta çıkacaktır: Croce bir Marksist değil bir Hegelci olduğu için, Korsch gerçek Marksizmin, kendisi için hâlâ spekülatif olan Hegelci diyalektik öğelerin tümünü söküp atması gerektiğine inandığı için.

Fakat diyalektiği bir spekülasyon aracından çok bir eleştirel araç olarak düşünme konusunda en büyük doğrulamanın He-

* yasa, düzen, ölçüt, (ç.n.)

30 Benedetto Croce, *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*, çev. C.M.Meredith, New York 1966, s. 77-78.

31 Korsch, "*Karl Marx*, s. 168.

gel'in kendisinden gelmesi oldukça ters bir durumdur; *Hukuk Felsefesi*'nin Önsözündeki o ünlü sayfada şunları yazıyor: "Dünyanın nasıl olması gerektiğine değgin bir vaız sözü. Felsefe bunun için hep çok geç kalır. Dünyanın *düşüncesi* olarak, ancak gerçeklik gelişim sürecini bitirdikten ve tamamlandıktan sonra ortaya çıkar felsefe. Kavramın öğrettiğini, tarih de gerekli olarak gösterir. Ancak gerçekliğin olgunlaşmasında, ideal olanın gerçek olana karşı çıktığı görülür. O zaman ideal olan, bu dünyayı, özü içinde kavrayan bir entelektüel alan şeklinde kendisi için yeniden kurar. Filozof onun grisini griye boyadığında yaşamın biçimi yaşlanmıştır, ve bu gride gri onu gençleştiremez, yalnızca anlayabilir. Minerva'nın baykuşu uçuşuna ancak alacakaranlıkla başlar."[32] Hegel'in Mutlak İdea kavramı, tarih durunca "yaşamın Pazarı" kavramı, açıkça, bu pasajda var olan çelişmenin en son çözülüşüdür, Marx'ın yapıtı ise bunun kesin düzeltilmesidir. İnsana biraz da Freud'un ilk psikoanalitik kavramını anımsatıyor: Freud, hastanın göreli kapalı deneysel bir durumda, sorunlarını çözmek üzere yaşamını ve en temel kararlarını askıya alacağını, tedavinin bitiminden sonra yaşama geri döneceğini düşünüyordu. Bununla birlikte, insan kendi düşüncesini, incelenen nesnelerle aynı koşullarda tarihsel bir eylem gibi hisseder etmez, süreç halindeki eleştirel düşüncenin bir gözlemcisi olarak kendi konumunu kestirir kestirmez, Hegelci çelişki aşılmış olur, ve tarihsel düşünce ortaya çıksın diye tarihe bir son önermesine gerek kalmaz artık. Zihinsel ya da başka türlü, bütün olayların derinden tarihsel ve durumsal olarak kavranmasında, Marx'ın düşüncesi, tarih felsefecisi için tarihin dışında bir tek konum ayırmış olan ve bu ölçüde de, durum-içinde-olma kavramını en paradoksal boyutlarda kavrayamayan Hegel'in düşüncesine üstün bir ilerlemeyi temsil eder.

Bu yüzden, Marksizmin reddettiği de, bir bütün olarak Hegel felsefesinin içeriği değil onun bu özel yanıdır. Ama Croce ve Korsch, Hegel'in "idealizm"inin Marx'ın "maddeciliği"yle uyuşmaz olduğunu hisseden tek düşünürler olmaktan uzaktırlar; bu noktada bu iki konumun ilişkisini gözden geçirmemiz yerinde olacaktır.

Bununla birlikte, Marksizm dizgesel olmaktan çok eleştirel bir felsefe olduğu için, Marx'ın maddeciliğinin kendi içinde uyumlu bir konum olmayıp diğer konumların bir düzeltisi olmasını bekleyebiliriz– kendi başına var olan olgucu bir çeşitliliğin öğretisi

[32] Alıntı Frank Manuel'in *The Prophets of Paris*'inde, Cambridge Mass. 1962, s. 298-299.

olmaktan çok, önceden var olan bazı görüngülerin diyalektik biçimde düzeltilmesi. Bu demektir ki, neye *karşı* yöneltildiğini, neyi *düzeltmek*[33] üzere kurulduğunu anlayıncaya kadar Marx'ın maddeciliğini gerçekten anlayamayız; maddeci diyalektiğin bir değil iki temel felsefi düşmanı olduğunu, *idealizm*'in yanında felsefi *gerçekçiliğin* de (Aristoteles ve Thomas Aquinas klasik anlamında) diyalektik olmayan düşüncenin öteki prototipine, kavramın dış gerçekliğe uygunluğu sağduyu epistemolojisini, özne ile nesne arasındaki mekanik ve "nesnel" farklılığı sağladığını belirtmeye değer. Başka bir deyişle, gerçekte üç temel durumun söz konusu olduğunu görmedikçe Marx ile Hegel arasındaki ilişkiyi tam olarak anlayamayız; öyle ki, Marx Hegel'in diyalektiğinin idealist ruhunu reddetmesine karşın, felsefi gerçekçiliğin temelde çözümlemeli, antidiyalektik düşünüşünü kabul etmemekte Hegel'le aynı fikirdedir. Dolayısıyla bütün sorun, Marksist diyalektiğin bu iki seçeneğinin göreli yapılarındadır, ve eninde sonunda sırasıyla gerçekçiliğin ve idealizmin toplumsal ve tarihsel, ya da bir başka deyişle ideolojik işlevlerine çözülür. Soru, bu iki feslefi tutumdan hangisinin orta sınıfların başlıca ideolojik aracı olarak anlaşılacağı, hangisinin, daha sonra özellikle Marksist eleştirinin hedefi olan, mistifikasyon kaynağı olduğuna karar verme sorusu olur.

Böyle dile getirilince, bana öyle geliyor ki, soru kendi yanıtını içinde taşıyor, ve eğer idealizm sözcüğü herhangi bir kesin felsefi içerik taşıyacaksa, Hegelci idealizmin şu ya da bu şekilde Batı orta sınıflarının egemen ideolojisini oluşturabileceğini ileri sürmek mantığa aykırıdır. Breton, *Gerçeküstücülüğün İlk Bildirisi*'nde, Gerçeküstücülüğün ikiz rakiplerinin göreli saldırısını parlak bir biçimde dile getirir: "Maddeci davranıştan sonra gerçekçi davranışın da *dosyasını* açmak gerekiyor. Maddecilik, daha şiirsel olmanın yanın-

[33] Sidney Hook'la da karşılaştırın, *Toward the Understanding of Karl Marx* (New York, 1933): "Marx eleştirel öz-bilince, zamanının çeşitli entelektüel gelenekleri ve tutumlarıyla hesaplaşarak geldi... Bu yüzden onun yapıtlarından hiçbiri, açık ya da örtük göndermeler yaptığı, birbirine karşıt konumlar kavranmadan anlaşılamaz. Marx, Bruno Bauer ve onun Genç-Hegelci arkadaşlarının idealizmine karşı maddecilik kanıtını sunar. Feuerbach'ın edilgin maddeciliğine karşı, Marx, Hegel'in diyalektiğinin merkezinde olan etkinlik ve karşılıklılık ilkelerini savunur. Hem mutlak idealizmin hem de 'kaba' (indirgemeci) mekanizmin yazgıcılığına karşı, Marx, insanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptıklarını ileri sürer. Bununla birlikte slogan devrimcilerinin aksine, tarihin hazır elbise gibi değil, belirli, sınırlayıcı koşullar altında yapıldığını ekler... Marx'ın birbiriyle çelişen konumlarını o kadar eleştirenler, ileri sürdükleri bu çelişkilerin, aynı ilke ve amaçların farklı tarihsel durumlara uygulanımlarından ortaya çıktığını gösterecek bir bakış açısı arayıp bulma zahmetini hiçbir zaman göstermemişlerdir" (s. 65-67).Hook'ın daha sonraki yapıtı *From Hegel to Marx* (Ann Arbor, 1962) tam da bu tarihsel ve felsefi durumların değerli bir sunumudur.

da, insan yönünden, korkunç bir kendini beğenmişlik ifade eder, ama hiç kuşkusuz, yeni ve daha tam bir yozlaşma değildir. Onu en iyi biçimde, tinselciliğin daha gülünç eğilimlerinden bazılarına karşı mutlu bir tepki olarak anlayabiliriz. Son olarak, bir düşünce soyluluğuyla uyuşmaz değildir. Tersine, Saint Thomas'dan Anatol France'a, pozitivizmden esinlenmiş olan gerçekçi tutum, bana öyle geliyor ki, her tür entelektüel ve ahlaki yükselişe karşı çıkmıştır. Bayağılıktan, nefretten ve adi kendini beğenmişlikten oluşan bu davranıştan dolayı ondan nefret ediyorum."[34] Bir başka deyişle, maddecilik dine karşı bir tepkidir, oysa gerçekçilik öncelikle coşkuya, ya da daha genel terimlerle söylersek düşünmenin kendisine, deneysel şimdi'nin herhangi bir entelektüel aşkınlığına karşı bir tepkidir.

Dolayısıyla, Marksizmin maddeci stratejisinin, egemen sınıfların ideolojisi ne zaman dinsel ya da tinsel bir biçim alırsa, din ne zaman değişime ve toplumsal devrime karşı savaşımda bir temel silaha dönüşürse daha belirgin duruma geldiği sonucuna varabiliriz; hiç kuşkusuz, Üçüncü Dünya bir yana, Batı ülkelerinde de durumun böyle olduğu alanlar hâlâ vardır.

Fakat genellikle, hiyerarşi, acıya katlanma, tinsel olanın önceliği öğretisiyle birlikte temelde feodal ve gerici dinsel dünya görüşü yerine, düzeni değişmeden koruyabileceği kanıtlanmış daha doğal orta sınıf düşünce kalıpları konmaktadır. Çünkü Batı ülkelerinin egemen ideolojisi açıkça, her türlü diyalektik düşünceyi kendisi için bir tehdit sayan ve temel görevi toplumsal bilinç üzerinde bir denetim oluşturmak olan Anglo-Amerikan deneysel gerçekçiliğidir: ekonomik sorunlara yasal ve etik yanıtlar verilmesine izin veren, ekonomik eşitsizlik dilinin yerine politik eşitlik dilini, kapitalizm üzerine kuşkular yerine özgürlük üzerine düşünceleri koyan bir gerçekçilik. Çeşitli biçimler ve kılıklar altında böyle bir düşünce yöntemi, belli bir sorunun bütün içermeleri hiçbir zaman görünür duruma gelmesin diye, gerçekliği birbirine geçişi olmayan bölmelere ayırmaktan, politik olanı ekonomik olandan, yasal olanı politik olandan, toplumsal olanı tarihsel olandan dikkatle ayırt etmekten; ve bir bütün olarak toplumsal yaşam görüşüne götürebilecek herhangi bir spekülatif ve bütünleştirici düşünceyi saf dışı etmek üzere, bütün ifadeleri birbirinden ayrı ve hemen doğrulanabilir ifadelerle soyutlamaktan ibarettir. Şunu da eklemeliyim

34 *Manifestes du surréalisme*, s. 9. (bkz. *Gerçeküstücülük*, haz. S.Hilâv, E.Ertem, O.Kutlar, s. 20, De Yay. 1962)

ki, Engels, *Anti-Duehring*'in ilk bölümünde "metafizik" düşünceye saldırırken, Alman idealist okulundan çok Bacon ve Locke geleneğinin deneyci düşüncesini hedef alıyordu.[35]

Bu yüzden, tarihsel maddeciliğin çürütme görevinde olduğu idealizmle kastedilen bu ise, o zaman, ideolojik sapmaları tamamen başka tipten olan Hegelci ve Alman türü idealizm için başka bir ad bulmamız gerekir. Çünkü Marksizm için Anglo-Amerikan görgücülüğünün bir sınıf ideolojisi olduğu, Hegelci türden idealizmin ise daha psikolojik tipten sapmalar sunduğu açıktır. Hegelci idealizmin yanılsamaları, toplumsal ve politik mistifikasyonun sonucu olmaktan çok, insan aklı üzerinde her zaman asılı duran o sürekli bilinçdışı benmerkezcilik tehlikesinin bir sonucudur. Kendi merkeziyetçiliğimizin bu göz aldanması, bilinçli yaşamımızın kaçınılmaz ve yinelenen bir olgusudur, genelleştirici bir süreç olarak düşünce ile bireysel bir varlık olan aklın doğası arasındaki bir çelişkinin yansıttığı bir yapısal sabuklamadır*. Fakat sürekli bir kışkırtma olarak bu "idealizm", varlığımızın asıl kısmıdır ve "idealist"i de, "maddeci"yi de aynı biçimde etkiler, çünkü gözlemci olarak kendi konumumuzun savsaklamasından başka bir şey değildir. Felsefe öncesi naiflikle felsefi dogmacılık böyle bir durumda karşılaşır, çünkü her ikisi de kendi kavramlarına birer nesneymiş gibi bakar duruma gelirler; fakat felsefi spektrumun öteki ucunda Hegel'in, daha önce gördüğümüz gibi evrenselliğin ve bireysel bilincin varlığının bir biçimde uzlaştığı bir terim olan Mutlak Tin'de ikileme getirdiği zekice ve incelikli çözüm de daha az yanlış değildir. Bu tür yanılsamalara, tinin bu türden isteklerini ve bireysel aklın evrensellik savlarını sağlıklı bir biçimde gerçek yerine indirerek ve varlıklarımızı ve bedenlerimizi fiziksel ve toplumsal-tarihsel evrende yerine oturtarak şiddetle karşı çıkmak maddeci öğretinin işlevidir.

Karakteristik bir imgeler karmaşası, Marx'ın ve Engels'in yapıtları boyunca bu temanın gelişmesini belirler, örneğin, entelektüel ve kültürel alanın sözde özerkliği ve kendine yeterliğinin bir figürü olarak oküler ters dönme imgesi. *Alman İdeolojisi*'nin ünlü bir pasajında şunları söylüyorlar bize: "Eğer her tür ideolojide, insanlar ile bu insanlar arasındaki ilişkiler, bir *camera obscura*'daki gibi başaşağı görünüyorsa, bu olgu, onların tarihsel yaşam sürecinden doğmaktadır, tıpkı retina üzerinde nesnelerin başaşağı olmasının

[35] Friedrich Engels, *Herr Eugen Duehring's Revolution in Science*, New York 1966, s. 27-29.
* delusion (ç.n.)

onların fiziksel yaşam-sürecinden gelişi gibi."[36] Benzetme, toplumsal olarak koşullanmış ve tarihsel olarak belirlenmiş bir mistifikasyonu sürekli bir doğal süreç terimleriyle betimlediği ölçüde paradoksaldır: bu aşamada, hem sınıf ideolojisi hem de bilincin bir tür bilinçdışı idealizme doğru o temel ve daha doğal eğilimi hâlâ özdeşleştirilmiş durumdadır.

Marx'ın Hegel'deki idealize edici eğilimlerle olan tüm karmaşık ilişkisi, *Das Kapital*'in ikinci baskısına yazdığı Önsöz'deki çok ünlü düşüncelerde aynı imge yoluyla ortaya çıkar: "Hegel'in elinde diyalektiğin uğradığı mistifikasyon, onun genel çalışma şeklini kapsamlı ve bilinçli bir tarzda sunan ilk kişi olmasını hiç de önlemez. Onda başının üzerinde duruyor diyalektik. Gizemli kabuk içindeki ussal cevheri keşfedecekseniz, ayakları üzerine oturtmanız gerekir onu."[37] Bununla birlikte, bu imge başı üzerinde duran bir insanın imgesi değil, daha çok gözün retinasında olduğu gibi tersine çevrilmiş baş aşağı duran tüm bir dünyanın imgesidir.

Çoğu kez farkına varılmadığı gibi, bu imgenin kökeni Hegel'in kendisinde, *Tinin Fenomenolojisi*'nin "Güç ve Anlama" ile, yani duyusal dünyanın bilimsel açıklanması ile ilgili bölümündedir. Gerçekten de, Hegel'e göre, dış dünyanın duyusal algılanmasından onun iç yasalarının bilimsel yoldan araştırılmasına kadar olan evrim, kesinlikle fiziksel yasanın alanı olan "terse dönmüş bir dünyanın" yaratılışı özelliğini taşır. Başka bir deyişle, bilimsel düşünme, "gerçek" ya da duyusal evrenden öğelerin, genellikle soyut doğa yasasının yeri olan görüngülerin "içinde" ya da "ötesinde"ki duyuötesi alana yansıtılmasını içerir, aynı zamanda yansıması ve açıklaması olduğu deneysel dünyanın bir tür optik terse dönüşünü oluşturur. Fakat Hegel'e göre böylesi bir bilinç, bilimsel olabilirse de, bilimadamı bu terse dönmüş dünyayı kendi başına bir gerçeklik olarak düşündüğü, yasaların dünyadaki nesnelerin "içersinde" var olduğunu hayal ettiği ve bu tür kuramsal modellerin ya da yapıların kaynağı olarak kendi zihninin bilincine ulaşamadığı ölçüde, naiftir.

Kuramın kendiliğinden devamının, soyutlama sürecinin kendisini gerçeklikteki nesnesi yerine koyma eğilimi gösterdiği iç momentumun bu çözümlemesini, içinde bulunduğumuz toplumsal ve kültürel dünyanın her günkü anlaşılış alanına aktarmış olmak Marx ve Engels'in başarısıydı. Metaların fetişizmi kavramı kuşku-

[36] *The German Ideology*, s.14. (Bkz. *Alman İdeolojisi*, s. 48)
[37] *Capital*, s. 25.

suz, kendi tarihsel toplumumuzun yapısınca belirlendiği haliyle bu algısal opaklığın kesin formülasyonudur. Fakat onun bir kültür kuramı için tüm içermelerini çözümlemek üzere, terse dönüş imgelemine dönmüş olan yaşlı Engels'tir: "Ekonomik, politik ve diğer yansımalar tıpkı insan gözündeki yansımalar gibidir: yoğunlaştırıcı bir mercekten geçerler ve bu yüzden ters olarak, baş aşağı görünürler. Ne var ki, bize görünmeleri için onları yeniden ayakları üzerine oturtacak olan sinir aygıtı eksiktir. Para piyasasındaki insan, sanayi hareketini, dünya pazarının hareketini yalnızca paranın ve borsanın terse dönmüş yansımasında görür, ve bu yüzden de sonuç, onun için, neden haline gelir... Toplumsal ölçekte iş bölümünün olduğu yerde, ayrı ayrı çalışma süreçleri birbirinden bağımsızlaşır. Son durumda üretim, kesin etkendir. Fakat ürün ticareti üretimin kendisinden bağımsız duruma gelir gelmez, kendine özgü bir hareket izler; bu hareket bir bütün olarak üretim tarafından yönetilmesine karşın, ayrıntılarda ve bu genel bağımlılık içersinde yine bu yeni etkenin doğasında var olan kendi yasalarını izler; bu hareketin kendi aşamaları vardır ve kendisi de üretim hareketine tepki gösterir... Ekonomik ilişkilerin hukuk ilkeleri olarak yansıması zorunlu olarak baş aşağı bir yansımadır: bu, edimi gösteren kişi bunun bilincinde olmasa da devam eder; hukukçu a priori önermelerle çalıştığını hayal eder, oysa bunlar gerçekte yalnızca ekonomik tepkelerdir, bunun için de her şey baş aşağıdır. Anlaşılmadan kaldığı sürece, *ideolojik görünüş* dediğimiz şeyi oluşturan bu terse dönüşün de, ekonomik temel üzerine etki yapması ve bazı sınırlar içinde onu değiştirebilmesi bana çok açık görünüyor."[38] Dolayısıyla, sonunda, soyut düşüncenin kendisinde var olan bizim idealleştirici eğilim dediğimiz şey çeşitli özelleşmiş disiplinlerin, başka bir deyişle, işbölümünün kuruluşunu yansıtır; düşünce özel bir alan, uzmanların toprağı durumuna geldiği içindir ki, kendini dayantılaştırmaya* yönelir. Bu anlamda Marksizmin anti-idealist hamlesi, kavramsal düşüncenin "ters dönmüş dünya" büyüsünü kırmayı amaçlar yalnızca. Diyalektiğin bizi bu yanılsama düzeninden çıkarması, bizi, kendimize karşın, kavramlarımızdan çıkarıp bu kavramların uygulanacağı yer olan sahici gerçeklikler dünyasına atması beklenir. Kuşkusuz, kendi öznelliklerimizin dışına ger-

38 Conrad Schmidt'e mektup, 27 Ekim 1890 (Basic Writings, der. Feuer, s. 400-401, 404). Mektubun bütünü çok ilginçtir. (Bu mektubun ikinci bölümünü çevirisi için bkz. Marx-Engels, *Sanat ve Edebiyat*, s. 9, De Yayınları, 1971, çev. Murat Belge.)

* hypostasize (ç.n.)

çekten çıkamayız: bunu düşünmek, olguculuğun yanılsamasıdır; fakat ne zaman buz tutmaya başlasalar, bizi kendi katılaşmış fikirlerimizin dışına, gerçekliğin yeni ve daha canlı kavranışına fırlatmak, gerçek diyalektik düşüncenin görevidir.

Bu yüzden de böyle bir düşünce, aslında bir süreçtir. Bundan böyle dinlenebileceği, dizgesel hakikatin en son yerine hiçbir zaman ulaşamaz, çünkü hakikat olmayana, kesin olumsuzlaması olduğu mistifikasyona diyalektik olarak bağlıymış gibidir; ona karşı, gerçekliğin düzensiz ve kesikli bir kavranışını getirmeye zorlanır boyuna, kendisi de gerçeklikle ilişkisini yitirme tehlikesindedir hep.[39] Kendini, diyalektiği zihinsel bir işlem olarak açıklamayla sınırlayan bizim şu andaki betimlememiz bağlamında, diyalektik düşüncenin, böylece düşüncenin kendini düzelttiği, zihnin birden geriye çekilerek ve kendini yeni ve genişlemiş bir anlayış içine sokarak, gerçekliğin bir an için görünüşüyle eski kavramlarını iki misli yenileştirdiği ve yeni bir temele oturttuğu bir an olduğu ortaya çıkar: birincisi, kavramsal araçlarımızın (Hegelci diyalektik) varmış olduğu sonuçların şeklini ve sınırlarını belirleme tarzının bilincine vararak; bundan sonra da, özellikle Marksist biçim olan bu ikinci ve daha somut yansıma hareketi içinde, bizlerin aynı zamanda tarihin ürünü ve yapıcısı olduğumuzun, çözümleri olduğu kadar onları ortaya çıkaran sorunları da biçimlendiren toplumsal-ekonomik durumumuzun derin tarihsel karakterinin bilincine vararak.

Şimdi, daha önceki bir bölümdeki bir farkı yeniden canlandırmak için, bir bakış açısını fazla *felsefi* değil de *hermeneutic* olarak alırsak, bu en son diyalektik duruma varma çabası içinde bir tür bilinçdışı hareket olan çağdaş düşüncede çok şey bulmak olanaklıdır. Böylece, bütün büyük çağdaş felsefe okullarının (ister pragmacılık, ister fenomenoloji, mantıkçı pozitivizm, varoluşçuluk ya da yapısalcılık olsun) yoğun biçimciliğini bile, dizgenin ya da metafizik içeriğin yükünden bir kurtulma girişimi olarak görmek çekici geliyor bana. Böyle bir girişim, en son sonuçlarına kadar izlenince, bir tür diyalektik terse dönüş içinde, bizim bu bağlamda –biricik diyalektik ve tarihsel öz-bilinç kavramı, imkânsızı gerçekleştirmesine ve mutlakı bütünüyle bireysel bilincin ya da bireysel gözlem-

[39] Georges Gurvitch buna benzer kendi diyalektik kavramına "diyalektik hiperampirizm" adını vermiştir (bkz. *Dialectique et sociologie* [Paris, 1962]). Bununla birlikte, Gurvitch, Marksizmin kendisinin de gerçek diyalektik düşüncenin "düzeltme"si gereken böyle bir "dogmatik tarih felsefesi" olduğunu düşünür.

cinin kesin göreliği içinde tutmasına izin veren– Marksizmin kendisinin "mutlak biçimciliği" adını verebileceğimiz şeye doğru yön değiştirir. Diyalektik düşüncenin bir başka yanını kavramak için, devamlı olarak yenilenen bir *mauvaise foi*'nın* devamlı düzeltilmesi ile birlikte Sartre'cı otantiklik gibi paradoksal ve kendini suçlayıcı kavramları anlamak eğilimindeyim; ama aynı zamanda Wittgenstein'ın "sağaltıcı pozitivizm"ini de (Ferrater Mora); Niet-zsche'nin genealogy'lerini**; Freud'un analitik durumunu; bizim burada diyalektik öz-bilinç olarak betimlediğimiz şeyin göreli özelleşmiş ve çarpıtılmış değişik şekillerini de. Hatta konu dışına çıkarsak, bana öyle geliyor ki, Rus Biçimciliğindeki *ostranenie* ya da "garipleştirme" (onun Amerikanca'sı olan "yenileştir" de içinde) gibi estetik kavramlar, daha doğrusu çağdaş sanatta her yerde görülen, dünyayla ilgili algımızın yenileştirilmesine doğru büyük çaba, diyalektik bilinç hareketinin estetik biçimde ve estetik düzeyde belirtilerinden başka bir şey değildir: Alışılmış yaşam kalıplarımıza bir saldırı; şeyler hakkındaki alışılmış görüşümüze uygulanan tam bir dizi şok; her zamanki bilincimizin örtük bir eleştirisi ve yeniden yapılandırılması. Bu gibi kavramları *felsefi olarak* gerçek diyalektik düşünmeden ayıran şey, kuşkusuz, öncelikle algımızın başlangıçtaki uyuşukluğunu açıklayamayışları, ancak etik ve estetik terimlerle anlayabilecekleri ontolojik yetersizliğe elverişli bir tarihsel açıklama getiremeyişleridir. Yine de durumdaki temel bir öğenin böyle entelektüel çarpıtılması, böyle yapısal bastırılması, bütün saydamlığı ile farkedilmiş olsa bizi hemen praxis'e zorlayacak olan toplumsal-ekonomik hakikate yaklaştıkça daha da güç kazanan bir tür direnmeyi ya da *mauvaise foi*'yı öne süren Marksist ideoloji kuramınca fazlasıyla açıklanmıştır.

Hegel'in *Mantık*'ı, dondurulmuş bir kavramlar dizgesinin, eninde sonunda içinden çıktıkları sürecin akıcılığına dönüştürülmesinin, aklın şekillendirici ve şekil bozucu gücüne –mutlak yasa olarak katılıkları bizi bu güce karşı kör etmiştir– dönüşlerinin ve yeniden onun içine dalışlarının yüce anıtı olarak ayakta duruyor. Aynı şekilde, çeşitli zihinsel işlemlerin mutlak olarak değil de, gerçeğin; zaman içinde geri döndürülmez bir biçimde değişirken yine de bir mantığa boyun eğen –tıpkı dilin mantığının kendi nesnesinden hiçbir zaman tam olarak ayırılamayışı gibi– gerçeğin kendisiyle ilişkimizin durakları ve figürleri, değişmeceleri, sözdizimsel

* kötü inan, (ç.n.)
** soylar, nesepler (ç.n.)

paradigmaları olarak anlaşıldığı bir diyalektik *Retorik* hayal edilebilir. Sanıyorum böyle bir hayal, diyalektik düşüncenin, zamana ve tarihe yaklaşım yollarını yeniden açma, asla sonlanmayan bir ideolojik oluşumun örenleri üzerinde süreç halinde bir hakikati yeniden kurma büyük çağrısını önerebildiği ölçüde yararlı olurdu.

V. MARKSİZM TOPLUMBİLİME KARŞI: YAPITIN YENİDEN TEMELLENDİRİLMESİ

Bu ışık altında, bizim Hegelci yazınsal eleştiri dediğimiz şeyin bile temelde eleştirel, olumsuz, düzeltici bir durak; bizi, kendi eleştiri araçlarımız ve yazınsal kategorilerimizle ilgili ani bir öz-bilince zorlayan bir durak içerdiği açık hale geliyor. Şimdi doğru bir Marksist yazınsal eleştiriye döndüğümüzde, bu, varlığını tanıyabileceğimiz benzeri bir epistemolojik şok yoluyla olacaktır. Çünkü böyle bir şok, daha yüksek bir bilinç düzeyine, daha geniş bir varlık bağlamına ani bir geçişin işareti olarak, diyalektik düşüncenin ayrılmaz bir temel parçasıdır.

Böyle bir şokun olmayışı, gerçekten de, Marksist diyalektik diye geçinen çok şeyin diyalektik olmayan karakterinin gizini açığa çıkaran belirtidir. Çünkü yazın tarihinin, Marksist ekonomi kuramının tanımladığı klasik dönemlere –ilkel birikim, orta sınıf devriminin utkusu, emperyalizm çağı– uygun olarak sınıflandırılması, ister Christopher Caudwell tarafından, isterse Lucien Goldmann'ın daha bilgiççe "benzeşimler" kisvesi altında uygulansın, dural bir yaklaşım olarak kalmaktadır. Caudwell'i okumakla, gerçekten de, Virginia Woolf'un Orlando'sundan farklı olmayan, çağdaş tarih boyunca birbirini izleyen serüvenleri içinde şeklini değiştiren, Pi-ir adlı bir figürün adım adım izlenimini elde ederiz. Böyle koşutlukların gizli kötülüğü ve kaba Marksizmin her şeyi açıklama hatası, ekonomik düzey denen bir yanlış kavrama kadar izlenebilir. Çünkü ekonomik şema ne derece art zamanlı ise ve uzun bir süre boyunca sürekli bir ekonomik model sağladığı savındaysa, kendisi de o derece ideal ve çoğu kez bilinçsizce idealist bir yapıdır. Başka şekilde kavranamaz artzamanlı gerçekliği anlaksal olarak yakalamak üzere yapay bir süreklilik modeli yaratma gibi özellikle Hegelci işlem üzerine yukarda gösterdiğimiz her şey, ekonomik ardışıklığa uygulanır. Yani Marksist ekonomi kuramının feodalizm-kapitalizm-sosyalizm ardışıklığı içinde temelde Hegelci bir model

yansıttığını ileri sürmek apaçık bir paradokstur. Eğer bu böyle ise, o zaman, gerçekliğin çeşitli düzeyleri arasında, kültür ve ideoloji tarihi, politik kurumların evrimi, en sonda da ekonominin kendisinin gelişmesi arasında benzeşimler olduğunu ileri sürmenin de, daha önceki bir bölümde Taine ve Spengler ile ilgili olarak tartışılan dural kültürel modellerin daha karmaşık bir çeşitinden başka bir şey olamayacağı, somut olanın gerçekten tanınmasından çok ona ancak bir giriş olacağı da besbellidir.

Çünkü gerçekten Marksist bir yazınsal eleştirinin somut, karakteristik tavrının* kavranması *eşzamanlılık* alanında olur, ve Marksist kavramsal uygulayım ile genel olarak toplumsal eleştirel uygulayım arasındaki fark sorunu en keskin bir biçimde bu noktada ortaya çıkar. Çünkü toplumsal yaklaşım belli bir yazınsal ya da kültürel olgunun, belli bir toplumun ya da kültürün gerçekliklerinde daha asli bir "alan"la yan yana getirilişini de ima eder; ve Marksist düşünce gibi toplumbilim de sık sık gruplar ya da toplumsal sınıflarla ifade eder kendini. Böylece bir toplumsal yazın eleştirisi sorunu, en ısrarlı biçimde, bundan önceki bölümde Marksizmin *öznel* boyutu dediğimiz şey bağlamında, yani Marksizmin ekonomik kurumların karmaşık gerçekliğini sınıf terimleriyle dile getirmek ve formüle etmek için kullandığı o değişken kod ya da dil bağlamında ortaya çıkar.

Belki de sorunun temel öğelerini, son zamanlarda Fransız eleştirisinde görülen Jansenizm üzerine özellikle zengin literatür bağlamında sunabiliriz: bunun en önemli başarıları Paul Bénichou'nun *Les Morales du grand siècle*'i, Henri Lefèbvre'in *Pascal*'i ve Lucien Goldman'ın *Dieu caché*'sidir. Özellikle, eleştiri alanında Fransız Marksizminin ilk (1949), yine de en dikkat çekici başarılarından biri olan Lefèbvre'in incelemesi, Jansenizm'in yakın sınıf ilişkisi sorusunu, bütün çelişkili eğilimleri ve modası geçmiş kalıntılarıyla birlikte, doğrudan tarihsel dönemin ayrıntılı ve anlamlı bir anımsatılması içine yerleştirir: Pascal'ın yapıtının somut bağlamının bu şekilde yeniden kurulması, onun altyapı içine yeniden oturtulmasıyla bir ve aynı şeydir. Belki de, çoğu kez yazına sağlanan ve aynı zamanda en hakiki ve resmi yazın çözümlemesi için konu dışı ya da dışsal bir şey olduğu sanılan tarihsel zeminden hem biraz daha fazla hem biraz daha az bir şey sorunudur bu. Gerçekten de, resmi yazın çözümlemesi için, konumuna göre bir mobilya parçası ne ise, bağlamına göre yapıt da odur; en iyi şekil-

* gesture (ç.n.)

de, iki terim arasında, nesne ve onun zemini arasında, biçemsel yakınlıkların bir alış verişi, yukarda sözünü ettiğimiz biçemsel ya da kültürel benzeşmenin uygulaması orada ortaya çıkabilir.

Fakat bir Marksist eleştiri için yapıt kesinlikle kendi başına tamamlanmış değildir ve bize, jestin ilk kez yapıldığı durumu ve arada konuşan kimselere bir yanıt olduğunu anlayamadıkça kavranılmaz bir tür jest ya da sözel tema olarak devredilir. Bu demektir ki, Marksizm için, yazınsaldan toplumsal ekonomik olana ya da tarihsel olana geçiş bir özelleşmiş disiplinden bir başkasına geçiş değil, tersine özelleşmeden somutun kendisine doğru bir harekettir. Politik ekonominin Marx için yalnızca başkaları arasında bir tip araştırma değil, daha çok diğerlerinin üzerinde kurulduğu bir araştırma olduğunu, ve onun günümüzde toplumsal bilimlerin çeşitli dallarına yapay bölünmesinin, toplumbilim, ekonomi, tarih, politik bilimler ve antropolojiye parçalanmasının, toplumsal yaşamın kavranışının birleşik bir tarzı olarak yıkıcılığı, parçalayıcılığı üzerine örtük bir yorum olduğunu daha önce göstermiştik. Bu yüzden, Marksist yazın incelemesi yazınsaldan toplumsal-ekonomik olana vites değiştirir göründüğünde; Engels'in İbsen üzerine yorumu Alman ve Norveç küçük burjuvazisi arasındaki farklılıklar üzerine bir teze döndüğünde ("Norveç köylüsü köleliği hiçbir zaman tanımamıştır, bu olgu ise, Castile'de olduğu gibi, ülkenin tüm gelişimine tamamen farklı bir arka plan sağlar. Norveç küçük burjuvazisi özgür bir köylünün oğludur, bu yüzden de zavallı Alman filisteniyle karşılaştırılabilir bir insandır");[40] Henry Lefèvbre, Rabelais üzerine incelemesine önsöz olarak, on altıncı yüzyılda köylülerin durumu, hükümdarlığın ilerici yapısı ve evlenmenin ve kadınların mülkiyet haklarının hukuksal yapısının evrimi üzerine uzun bir deneme koyduğunda; ve daha az önemli Marksist eleştiri, bir tür törensel jest olarak, şematik ekonomik ya da sınıf arka planı taslağına mecburmuş gibi göründüğünde –bu, tarihçiler uygun biçimde öğretmiş olsaydı, vazgeçilebilecek şeylerin yapıta sokulması olarak değil (her ne kadar tarihçilerin bize genellikle bu şeyleri yeterli bir şekilde sağlamadığını düşünüyorsam da), fakat daha çok bu tür eleştirinin yapısında doğal olarak var olan bir genişleme olarak, bir anlama *biçimi* gibi görülen Marksist yazın eleştirisinde içsel ve kaçınılmaz bir durak olarak anlaşılacaktır.

Yani, yapıtını, *noblesse de robe*'un* muhalefet ideolojisi olarak

[40] *Ibsen*, der. Flores, s. 23-24.

* yargıçlar sınıfı, (ç.n.)

görülen bir Jansenciliğin daha geniş toplumsal bağlamı içersine yeniden konumlandırırken, bir Pascal tartışmasının yerine başka bir şeyin tartışmasını koymuş olmayız; tersine, karmaşık, çelişkili, çok-değerli bir tarihsel edim olarak somut zenginliğini yeniden kazandırırız ona. Böylece Jansenci dünya görüşünün kötümserliği, içerik yönünden basit bir metafizik tercihten biraz daha tarihsel bir şey olur. Bunun, sınıfları tarihsel fırsatını kaçırmış, başkaldıran soyluluk ile yeni orta sınıf bürokrasisine sahip hükümdar arasında kalmış, sözü geçen ve göreli bağımsız bir toplumsal grup olarak yazgısında, tarihin "son"unun bomboş duvarıyla yüz yüze gelmiş insanların yaşamdan vazgeçişi olduğu ortaya çıkar artık. Ya da böyle bir çözümlemede şunları söylemek daha uygun olacaktır; metafizik tercihin kendisi, tarihsel bir duruma tümel insani bir yanıt olarak somut karakterinden bir şeyi yeniden ele geçirir; Pascal'ın ve Racine'in trajik duyusunun, Port-Royal grubundaki* "aşırılar"ca dünyanın dinsel reddiyle, ve dolayısıyla bir sınıf olarak *noblesse de robe*'un başarısızlık duyusuyla ilişkisini dile getirmede daha da ileri giden kişi, hiç kuşkusuz, Lucien Goldman'dır.

Ama paradoksal olarak, sınıf ile ideoloji arasındaki Marksist bir bağlantının en etkin ve anlamlı modelini, dönemin ekonomik ve toplumsal tarihine yarı-zorunlu gezileri isteyerek bir yana bırakan ve tartışmasını idealların tarihi düzeyiyle sınırlayan Paul Bénichou verir. Gerçekten de, haberci olarak, Jansenciliğin sınıf kökeni tezini şöyle formülleştirmiş olan Saint-Beuve'den başka kimseye başvurmaz: "Port Royal, Fransa'da orta sınıf aristokrasisinin dinsel girişimiydi."[41] Fakat bu temelde *toplumbilimci* gözlemle Bénichou'nun kendi uygulaması arasındaki zıtlık açıklayıcı ve öğreticidir. Çünkü Bénichou, Port Royal'in felsefi, artistik ve dini uygulamasının daima ikili anlamda; yalnızca kendi başına uyumlu bir dizge ya da dünya görüşü olarak değil, fakat aynı zamanda sınıf düşmanlarına, özellikle de örneğin Corneille'de cisimleşmiş haliyle kahramanca feodal etike karşı bir saldırı silahı olarak anlaşılması gerektiğini bazı ayrıntılarıyla gösterir bize. Gerçekten de, bu ikinci ya da saldırgan amaç, dizgenin yapısı gerisinde yatan öğretici güdüdür, ve en başta, bir edim olduğu somut bağlamın artık farkında olmadığımız için bize bir tür metafizik hayal gibi ulaşır. Böylece Jansencilikte yenilenmiş bir günah ve kendinden-nefret

* Port-Royal Okulu: Port-Royal manastırında dinsel yandan geliştirilen Dekartçılık.. Daha geniş bilgi için bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, c.5, s. 226-227. (ç.n.)

41 Paul Bénichou, *Les Morales du grand siècle*, Paris 1948, s. 114.

("le moi est haïssable")* duyusuna dönüş, Bénichou'nun "kahramanın yıkılması" dediği bu stratejik ve saldırgan hareketle uyuşur. Öteki –derindeki o büyük kast ve değer duyusunun bütün gösterişçi dramatizasyonu ile feodal saygın kişi– Kendi'nin imhasına doğru çekilir ve onunla birlikte kendi öreni içinde yok edilir.

Böyle bir çözümleme, yalnızca bir öğreti ile bir sınıf arasındaki yakınlığı değil, aynı zamanda o öğretinin *sınıf savaşımı*'ndaki işlevsel rolünü de betimlemesi yönünden katkısız toplumbilimci türden ayrılır. İdeolojinin, belli bir sınıfın insani saygınlığını ve açık bilincini yüceltmek için tasarlandığı ve aynı zamanda rakiplerini gözden düşürdüğü, sık öğretilen ve sık unutulan bir derstir; gerçekten de, bu iki işlem bir ve aynı şeydir, kültürel ve entelektüel bir nesne olarak ideoloji, tersine çevrilebilir bir yapı, yaklaşıldığı yana bağlı olarak ya dizgesel ya da işlevsel olarak görünen bir idealar karmaşası diye tanımlanabilir. Böylece, feodal "onur" ilkesi kendilerini savunamayan (ya da Marc Bloch'un formülasyonu ile, bir at sahibi olamayacak kadar yoksul olan) sınıfları aşağılar; Protestan çalışma etiki, soyluluğun tembelliğini ve israfını utanç sayar; ondokuzuncu yüzyılın orta sınıf "ayrım"ı kavramı, bundan önceki bölümde de gördüğümüz gibi, orta sınıfları kendi bedenlerine hükmetme tarzları yönünden işçilerden ayırır. Dolayısıyla diyebiliriz ki, Marksist sınıf kavramını toplumbilimsel sınıf kavramından ayıran şey, öncekine göre, sınıfın kesinlikle bir ayırıcı kavram olduğu ve her sınıfın aynı zamanda diğerleriyle bir ilişki kurma ve onları reddetme yolu olduğudur. Felsefi ön varsayımları ne olursa olsun, toplumbilimsel görüş, tek tek sınıfları birbirinden bir tür yalıtılmışlık içinde –kentteki ya da kırdaki toplumsal grupları nerdeyse fiziksel olarak ayırarak ya da bir tür kendi kendine gelişen ve birbirinden bağımsız "kültürler" olarak– düşünmemize izin verdiği ölçüde biçimsel olarak yanlıştır; çünkü yalıtılmış sınıf ya da grup kavramı, onsekizinci yüzyıl felsefesinde tek başına birey kavramı gibi bir dayantıdan başka bir şey değildir. Aynı zamanda, tarihte kendi özleri içinde rahat bir biçimde yaşamını sürdüren tözler yoktur, tersine her anın birbiriyle ilişkililiği ve savaşımı vardır, bu durumda sınıf, bağımlı olmamakta bireyden daha özgür değildir artık. Bunun için de, her sınıf kendi varlığı içinde bütün ötekilerin varoluşunu barındırır, çünkü kendini onlara karşı tanımlar, ancak rakiplerini aşağılamakta başarılı olduğu sürece yaşamda kalır ve kendini sürdürür. Yani, uygun fakat hiç kuş-

* "Ben, iğrençtir" (ç.n.)

kusuz çok soyut üçparçalı* formülü kullanacak olursak, burjuva, kendini aynı zamanda soylu olmayan ama işçi de olmayan olarak, ya da daha iyi bir deyişle, soylu karşıtı ve işçi karşıtı olarak tanımlar. Gerçekten Marksist bir çözümlemenin ölçütü de, böyle bir ilişkisel sınıf kavramı ile verilir. Yapısı içinde mutlaka demistifakasyon şokunu ima edecek, daima, görünüşte dizgesel ve entelektüel olarak uyumlu ve kendine yeten bir yüzeyden, gerisindeki tarihsel duruma doğru bir hareketi, şöyle ya da böyle, önceden varsayacaktır; buna göre, incelenmekte olan ideolojik ürün, birden, somut ve yerel bir savaşımda belirli türden bir silah olarak işlevsel ve stratejik bir değer taşıdığını ortaya kor. O zaman böyle bir çözümlemenin gerçekliği, bu değişikliğin gerçekleşme derecesiyle, kültürel olgunun, grupların ölüm yaşam savaşımı yasası diliyle ne kadar tam bir biçimde anlatıldığıyla ölçülebilir.

Yani, o çok iyi bilinen terminolojiyi kullanacak olursak, sanat yapıtı ya da kültürel olgu kuşkusuz bir şey yansıtır, ama ne yansıttığı, özerk bir kültürel biçim olarak kendinde sınıf değil, daha çok o sınıfın durumu, ya da kısaca, sınıf çatışmasıdır. Fakat sorunu bu biçimde koymak, önerilen modelin, yansıtma tarzında oldukça geniş bir olasılıklar alanına izin vereceğinin farkında olmak demektir. Örneğin, Jansenciliğin yukarda açıkladığımız çözümlemeleri içersinde, Goldman'a göre Jansenciliğin bir felsefe olarak trajik toplumsal durumunu "yansıtış" tarzıyla, Bénichou'nun onu, umutsuz değilse bile ihtiyatlı bir ideolojik strateji olarak kavrayışı arasında temel bir fark olduğu görülecektir. Bana öyle geliyor ki, aradaki bu ayrılık, en yararlı şekilde, yorumda deneysel bir fark olarak değil, modelin kendisi içinde bir değişme ya da yeniden düzenlenme olarak anlaşılabilir; "Yansıma"nın göreli edilgen bir oluş tarzı yerine, yazarın ya da ideologun ustalığının ve yaratıcı gücünün daha güçlü bir biçimde vurgulandığı göreli etkin bir oluş tarzının geçirilişi. Böyle bir değişim, temelde, bir tarihsel uzaklık işlevidir, tarihsel olaylar üzerine odaklanma işlevidir, kültürel nesneler uzaktan kendi durumlarını ya da altyapıyı göreli bir edilgen tarzda yansıtır gibi görünür, buysa ne doğru ne yanlıştır, daha çok ortamın kendisinin biçimsel içermesidir yalnızca. Öte yandan bu tür görüngülere yaklaştıkça, tek tek aktörler meydan çıkmaya başlar ve biz onların edimlerinin her birinin aniden birer varlık kazandığı biricik varoluşsal durumların bunaltıcı biçimde farkına varırız; bu denli yakın bir odakta, sınıflar artık görünür bile değil-

* tripartite (ç.n.)

dir, ve biz kendimizi ağır ağır sonuca itilir buluruz; eğer yansıtma kavramının bir anlamı olacaksa, bu en azından, böyle bir yansıtma için kendini bir alete döndüren kişi yazarın kendisidir, tarzında dile getirilmelidir. Fakat kuşkusuz bu formülasyon da, bizim tarihten olan uzaklığımızın, ya da daha çok, ona olan fazla yakınlığımızın bir işlevinden başka şey değildir.

Bu nedenle, Sartre'a göre, Flaubert'in yapıtının döneminin toplumsal çelişkilerini yansıttığı söylenebilir, fakat bunu, toplumsal olarak uzlaşmaz olan şeyi, hayalde çözme çabası şeklinde yaptığını anlamamız koşuluyla. Sartre için sınıfsal bağın nasıl verili olmadığını, fakat çocuklukta aile aracılığıyla öğrenildiğini ve sanki ilk kezmiş gibi her defasında yeniden bulunduğunu daha önce görmüştük. Bununla birlikte, Flaubert için böyle bir yakınlık, sorunsaldır. Ona göre burjuva, kendinden-nefretle aynı nitelikte bir nefretin nesnesidir. Bundan dolayı da Sartre bunun Voltaire'ci bir ironi ile dinsel bağlılık arasında hayli bir bireşim olduğunu gösterir. Bu iki terim, Flaubert'in çocukluk yaşantısı düzeyinde, anne ve babasının yaradılışlarına, ve onların ötesinde, daha geniş bir toplumsal sınıf dünyasında, bir yandan, topraktan henüz bir ya da iki kuşak uzaklaşmış yükselen bir burjuvazinin ideolojisine, öte yandansa annenin geldiği küçük soyluluğun ideolojisine denk düşer. Yani, Flaubert'in yapıtının resmi düzeyi bile bu iki uzlaşmaz şeyi bir araya getirmek için gösterilen olanaksız bir girişimi yansıtır; bu yapıt, somut toplumsal görüngülerin, yazının kendine özgü bir varlık tarzına bir tür simgesel döndürülüşü olur; burada görüngüler, bir sanat dini ile çürütücü bir toplumsal kötümserliğin, biçimde bir sahte yüze gülücülükle içerikte ani bir nefretin Flaubert'ın o kendine özgü bileşiminde cisimleşirler; can sıkıntısı, deyim yerindeyse, inancı olmayan ve dua edemeyecek olan biri için dua eden kişinin boşa zaman harcayışı gibidir.

Hayali bir ayrışma olarak benzeri bir sanat görüşünü, bu kez kesinlikle ilkel ya da sınıflar öncesi bir toplum bağlamında, Lévi–Strauss'un Kaduveo Kızılderililerinin kendine özgü dekoratif sanatına adadığı olağanüstü sayfalarda buluruz. Biçimsel ya da katkısız biçemsel düzeyde, bu sanatın özgüllüğünü bakışımlılık ve bakışımsızlık arasında bir tür diyalektik etkileşim olarak görür, "iki karşıt ikilik biçimine tekabül eden karmaşık bir durumdur ve bu durum bir uzlaşmaya götürür. Uzlaşma nesnenin düşünsel ekseni ile temsil ettiği figürün ekseni arasındaki ikincil karşıtlıkla sağlanır." Lévi-Strauss bu katkısız biçimsel yapıyı, Kaduveoların

toplumsal örgütlenmesi içersindeki, ikili ve üçlü kurumlar arasındaki rahatsız bir ikircimi ortaya çıkaran çelişkilerin bir yansıması olarak görüyor. Böylece soyut bir biçimsel kalıp, gerçek bir toplumsal çelişkiyi hayali bir tarzda "çözme" girişimi olup çıkıyor: "[bu çelişkinin] bilincine varıp onu yaşayamadıkları için hayal etmeye başladılar."[42]

Kuşkusuz, bu noktada sorun, bu tür hayali çözümlerin daha genel olarak temsili karakterinden ortaya çıkıyor, ya da bir başka deyişle, ve özellikle daha karmaşık ve bireyci bir sanat için, kendi bireysel psikolojisi ve durumu olan sanatçının sosyolojisi ile onun *izleyici*sinin sosyolojisi arasındaki ayrılıktan doğuyor. Bununla birlikte, Sidney Hook gibi onu "herhangi bir kültürel olgunun *kökeni* ile onun *kabulü* arasındaki fark" terimleriyle yeniden dile getirebilirsek bu apaçık ikilemden sakınılabilinir: "Örneğin, sanatta herhangi bir dönemde her türden biçemsel değişiklikler ve değişenler* görülür. Toplumsal ve politik çevre bunlar üzerinde bir *seçici etmen* olarak iş görür."[43] Gerçekten de, bu bağlamda, yazarın düşüncesinden okurunun düşüncesine böyle bir değişmeyi bir diyalektik terse dönmenin anahtar durağı olarak görmek çekici geliyor bize; bu terse dönüşte, vitesin cayırtısıyla birlikte, modelimiz, sanatın kendi toplumsal zeminini yansıttığı tarzda etkinden edilgine bir kavram değişikliğine yeniden ayarlanıyor. Burada bir edim olarak artistik sürece dikkat tarzında yitirilen şey, Sartre'ın *Edebiyat Nedir?*'i gibi yapıtlarda, artistik biçimin sınıfsal kullanımlarının kesin bir şekilde tanımlanmasıyla yeniden kazanılabilir. Bu etkinedilgin ekseninin biçim düşüncelerinden içerik düşüncelerine genel bir değişimle kabaca rastlaştığını görmek eğilimindeyim ben, ya da daha çok –olasılıklar alanı burada, görüngülerin giderek daha ayrıntılı ya da giderek daha genel bir incelenişinin yavaş yavaş onun betimlenme tarzında diyalektik bir terse dönüşe neden olduğu bir continuum gibi düşünüleceğinden– daha önce biçimsel görüngüler olarak dile getirilmiş olan şeyin şimdi içerik terminolojisi olduğu ortaya çıkan şeye değişimi olarak. Böylece Flaubert bir çelişkiyi biçimsel yenilik yoluyla çözer, oysa *noblesse de robe* davasının umutsuzluğunu dile getiren, Jansenizmin kötümserliğidir. Fakat, bu görüngüleri farklı bir şekilde yeniden odaklamak-

[42] Claude Lévy-Strauss, Tristes tropiques, Paris 1955, s. 199, 203. (bkz. Hüzünlü Dönenceler, s.200,204 çev. Ömer Bozkurt, Yapı Kredi Yay. 1994).

* mutants (ç.n.)

[43] *Towards an Understanding of Karl Marx*, s. 160.

la, Pascal'ın yapıtının biçimsel özgüllüğü, hiç kuşkusuz, hakkıyla simgesel bir edim olarak tanımlanabilir, tıpkı Flaubert'in romanlarının coşkusal içeriğinin, 1848 Devrimi'nin başarısızlığından sonra Fransa'nın toplumsal ve politik havası ile ilişkilendirilebilmesi gibi.

Aynı zamanda, "hayali" çözümler varsayımı, bizim henüz doğrudan dokunmadığımız ve yine de geçmişte Marksist yazın eleştirisi için çok önemli olmuş olan yeni ve biraz farklı birtakım sorunlar ortaya çıkarır. Çünkü eğer *noblesse de robe* kendi devrimini yapamadıysa, eğer yapısal olarak çözülemez toplumsal çelişkiler varsa, aynı zamanda başarılı devrimler olgusunu da anımsamalı ve düşlem-uyumlu olmak yerine yalvaççça olabilen bir sanata bir yer ayırmalıyız: olanaksız çözümler yerine biçimsel şeyler koymaktan çok, oluşmakta olan gerçek çözümleri önceden bildirebilen bir sanat. Başka bir deyişle, Marksist sınıf kavramı, eşzamanlı olduğu kadar artzamanlı bir boyutu, şu ana kadar bizim ısrarla üzerinde durduğumuz farklı bir boyutu da içerir: Bir sınıf, kendisiyle çağdaş başka sınıflarla karşıt ilişkisiyle olduğu kadar tarihsel süreç içindeki yeriyle, tarihsel evrimde belli ve kesin aşamaya katılışıyla da tanımlanır. Bununla birlikte bir sınıfın bu geçici yazgısı, dıştan, ekonomi tarihinin baştan aşağı seyrinin bir dış grafiği ya da çizelgesi üzerinde değil de, daha çok içerden, bir tür yükselen ya da düşen iç ısısıyla ölçülür; olanakların açık olduğu ya da tarihsel fırsatın kabarma anında bulunulduğu gibi güven verici bir duyguyla, ya da bir tür geriye, kendine uğursuz dönüş, bir durgunluk ve boşunalık duygusu, kapıların yüzüne kapandığı, yeteneklerin bozulduğu, güçlerin boşuna harcandığı duygusu. Marksizm, bir sınıfın, yükselişinin büyük günlerinden çöküş günlerine doğru geçerkenki bu değişik ruh halini o çok iyi bilinen *ilerici ya da gerici* politik dille nitelendiriyor artık.

Tarihsel sınırların bu türlü genişleme ya da daralmasının, artistik üretim yönünden hem içerikte hem de biçimde, hiç kuşkusuz, çok önemli sonuçları oluyor; ve bana öyle geliyor ki, Plekhanov'un *Sanat ve Toplumsal Yaşam*'daki klasik ifadesi bugün, yazıldığı gündekinden daha az doğru değildir: "Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde 'sanat sanat içindir' görüşüne eğilim, içinde yaşadıkları toplumsal çevreyle umarsız bir uyumsuzluk içinde bulundukları zamanlarda yükselir. Dahası var. Aklın zaferinin yaklaştığına sarsılmaz bir biçimde inanmış olan "altmışların Rusları" örneği, ayrıca aynı kanıda olan David [Jako-

ben ressam Jacques Louis] ve arkadaşları örneği bize gösteriyor ki, faydacı denilen sanat görüşü, yani sanat yapıtlarına yaşamın görüngüleri üzerine yargı anlamı yükleme eğilimi, ve sanatın toplumsal savaşımlara katılma konusunda her zaman taşıdığı sevinçli arzu, artistik yaratışla az ya da çok etkin bir biçimde ilgilenen bireylerle toplumun önemli bir bölümü arasında karşılıklı bir sempatinin var olduğu zamanlarda doğuyor ve güçleniyor."[44] Kuşkusuz Marksist eleştirmenlerin genellikle, kolektif yaşamda artistik yaratının kaynaklarındaki bu yenileşmeyi *gerçekçilik*'in şu ya da bu biçimi olarak tartışmışlar; ve geçmişin çeşitli yükselen sınıflarının sanatlarını (kuşkusuz, özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların büyük orta sınıf gerçekçiliği üzerinde durarak, ama Ikhnaton yönetiminde Mısır sanatının doğalcı canlanmasına, klasik Atina'nın ilkörneksel biçemsel evrimine, Gotik sanatın yükselişine ve Rönesans'a da göndermeler yaparak) son görünümü sosyalist gerçekçilik olan bir tür çevrimsel uyanışta toplama eğilimi göstermişlerdir. Bununla birlikte, genellikle, temelde biçimsel görüngülerden çok sanatın içeriği üzerinde bir odak içerdiğini anlarsak, gerçekçilik kavramının doğasında var olan güçlükler üzerinde durmaya daha az eğilimli oluruz. Gerçekçilik sorunu biçimsel bir tarzda konduğunda, Lukács tartışmamızda gördüğümüz gibi, temsil edebilme ve gerçeğe benzerlik ölçütleri, tamamen farklı türden başka ölçütlerle, bütünsellik ve somut kavramlarında, betimleme karşısında anlatı kavramlarında imlenen biçim yargılarıyla yer değiştirme eğilimi gösterir.

Fakat Plekhanov'un on sekizinci yüzyıl *drame bourgeois** tartışması zaten göstermişti ki, sanatın yükselen bir sınıfla ilişkisi, gerçekçi içeriğin basitleştirici terimleriyle çözümlenmek zorunda değildi. Çözümlenmekte olan tarihsel ve artistik görüngü aslında, 1750'lerde onların en karakteristik üretimi olduğu görülen ve Diderot'nun kuramcılığını yaptığı düzyazı gerçekçi ve duygusal dramanın, Fransız orta sınıfları kendi hakikat momentine daha yakına çektikçe, kökleri bir zenginler sınıfı seyircisinin beğenisinde olan kahramanlık kostüm dramasının yeniden canlanması karşısında gözden düşmesiyle tamamen karşıttır. Bu görünüşteki canlanma eninde sonunda, temelde orta sınıftan bir sanat haraketinin, neoklasisizmin –David'in kostüm tabloları bir anıtıdır bunun– do-

[44] Plekhanov, *Art and Social Life*, çev. A.Rothstein, Londra 1953, s. 177. (bkz. *Sanat ve Sosyalizm*, çev. Selim Mimoğlu, s.29, Sosyal yay. 1962).

* burjuva draması, (ç.n.)

ğuşunu müjdeleyen bir şeye dönüştü. Fakat Plekhanov'un çözümlemesi zekice bir çözümlemedir, ve –Bénichou'nun Jansenizm konusunda yaptığından pek farklı olmayan bir model kullanarak– şimdi temelde *biçemle ilgili* bir görüngü olan şeyi sınıf çatışması somut durumunda yeniden kurar: "burjuva draması," der bize, "Fransız burjuvasının *karşıtlık* mizacından doğdu ve onun *devrimci* emmellerini dile getirmede işe yaramıyordu artık."[45] Başka bir deyişle, *drame borgeois* orta sınıfların diğerlerinden ayrı bir sınıf olarak, kendi yaşam-biçemi, kendi ideolojisi, ve kendine saygısı olan bir sınıf olarak kendi kendilerinin farkına varmalarına yardım etti; fakat bu sınıf kendini soylulukla doğrudan ve saldırgan bir çatışmaya girecek kadar güçlü hissedince, Roma Cumhuriyetinin, Brutus'un ve büyük tribune'ların*, klasik antikitenin kahramanca jestlerinin daha kamçılayıcı imgelerini kullanma gereksinimini duydu.

Böyle bir çözümleme, elbette, Sartre'ın, geçen bölümde kısaca verdiğimiz, Jirondenlerin Roma maskeli balosu üzerine tartışmasıyla tamamlanabilir; çünkü kostüm dramasına başvurunun, bir praxis öğesi olduğu kadar bir kendini-gizleme öğesi de içerdiği açıktır. Fakat bizim şu andaki bağlamımızda, tarihsel yargıda böyle bir geçişin daha çok farklı bir kuramsal anlamı vardır. Kullanmakta olduğumuz sınıf tanımlamalarının, bir sınıfın yükselen ve düşen yargılarını değerlendirmenin, onun ilerici ya da gerici özelliklerinin temel *göreliliğini* vurgular. Çünkü on sekizinci yüzyıl orta sınıfları, bizim bakış açımızdan, sonunda tarihsel olarak mahkûm edilmiş olsa da bir sınıfın yükselen anlarını temsil etmeleri bakımından *hem* ilerici *hem* de gericidir. Bunlar aynı zamanda bu iki şeydir: onların bu kahramanca ve evrenselleştirici ideolojisi, günümüz Üçüncü Dünya'sında etkin olarak hâlâ durmakta olan politik kurtuluş mantığıyla, hem bir bütün olarak insanlığın kalıtının bir parçası olarak hem de özel sınıf savunusunun bir örneği olarak görülebilir. Böylece, tarihsel bir olguyla olan ilişkimizin sabit, durağan bir ilişki değil, fakat ondan uzaklığımızın ve kendi durumumuz hakkında kazandığımız bakış açısının diyalektik yeniden ayarlanmasına göre devamlı olarak genişleyen ve daralan bir ilişki olduğu üzerine izlenimimiz de yeniden doğrulanmış oluyor. Bu tür yargıları karşılıklı olarak birbirini dışarda bırakan –Jansenciliğin (karşı olduğu şeyden dolayı) ilerici mi yoksa (yanın-

[45] *Art and Social Life*, s. 151.

* halkın seçtiği sulh yargıçları (ç.n.)

da olduğu şeyden dolayı) gerici mi olduğuna ilk ve son kez olmak üzere karar verdiğimiz– bir dizi konum olarak değil, fakat tersine, tartışmanın tam red ve tam tanıma gibi ikiz uçlarını –bir yapıtın ya da bir hareketin continuum boyunca göreli olarak daha olumsuz ya da göreli olarak daha olumlu konuma yeniden yerleştirilecek şekilde– birleştiren bir tür değişebilen değerlendirme skalasındaki durumlar olarak anlayabiliriz.

Bu yüzden bir Marksist sınıf çözümlemesinin, kültür nesnesi ile onun "yansıttığı" sınıf arasındaki ilişkinin doğasını mı vurguladığımıza, yoksa sınıfın kendisinin tarihsel yazgısı üzerinde mi odaklandığımıza bağlı olarak iki farklı yargı ekseni içerdiği ortaya çıkmış oluyor. O zaman böyle bir modelin doğasında var olan olasılıkları aşağıdaki şekilde dile getirebiliriz:

	OLUMSUZ (Gerici)	OLUMLU (İlerici)
EDİLGİN YANSITMA: (içerik)	Jansencilik (ideoloji)	Gerçekçilik (politik bilinç)
ETKİN ÇÖZÜM (biçim)	Flaubert, Kaduveo sanatı (artistik biçimcilikler)	David'in resimleri (açık ya da yalvaçsı biçim?)

Böyle bir grafik, uygun koşullar altında, aynı kültürel olgunun bu konumlardan herhangi birini işgal ediyor, ya da aslında birbiri ardından gelen hazır bütün durumlar içinde bir devir yapıyor gibi görülebileceği açıkça anlaşılmadıkça, yanlış yola sürüklemekten daha kötü bir şeydir. Örneğin, normal olarak, yukarda belirtilen anlamda bir "gerçekçilik" olarak anlaşılan Balzac'ın romanları, ölmekte olan bir sınıfın gerici ideolojisini yansıtıyor, kendi kişisel durumundan temelde kişisel ve biçimsel dilek-duyurmaları geliştiriyor, ya da *İnsanlık Komedyası*'nın karmaşık kişilerarası yapısı aracılığıyla yeni bir bireysel-sonrası* kolektif biçimsel düzenleme sezinliyor olarak görülebilir. Aynı şekilde, Lenin'in çeşitli Tolstoy değerlendirmelerini böyle birleştirici bir şemaya göre –ay-

* postindividualistic (ç.n)

nı zamanda gerici ve ilerici, hem dinci bir ideolog hem devrimci bir yalvaç– tanımlamanın güç olmayacağını sanıyorum. Bunun göstermek istediği şey, yargıdaki bu tür açık çelişkilerin, gerçekte, kabul etmemiz ya da reddetmemiz istenen "kanılar" olmaktan çok ortak bir model üzerine çeşitlemeler olarak görülebileceğidir. Tarih, aslında kesinlikle nesnenin içinde tutulduğu ufukları çoğaltma, görüldüğü perspektifleri çoğaltma zorunluluğudur; ve sanıyorum ki, bu şekilde değişen yargılar ya da değerlendirmeler görmek, herhangi bir kuramsal nesnelliği ya da yansızlığı açıkça ilan etmek değil, fakat daha çok kendimizi değerin ve bu tür yapısal değişimlerin kaynağına yerleştirmek ve görünüşte yazınsal uyuşmazlıkları yeniden tarihsel dünyada çatışan grupların sonul gerçekliğine çevirmektir.

Nesnesini bu tür sınıf gerçekliğiyle birleştirmeye çalıştığı, nesnesinde sınıf pratiğinin göreli saydam bir biçimini gördüğü ölçüde, Marksist yazınsal ya da kültürel eleştirinin aldığı biçim budur. Fakat fetişleştirmenin, yanılsaması değil de gerçekliği ne olacak? Yapıtı, göreli olarak gizlenmiş bir ilişki değil de, kendi başına bir yoğunluk biçimi, üretilmiş bir şey, tamamen bilerek şeyleştirilmiş bir bilinç olarak düşünürsek ne olacaktır? Kısaca, bir Marksist çözümlemenin iki olası kodunu ya da dilini anımsarsak, daha önce sınıf terimleriyle tanımladığımız her şeyin oldukça farklı bir tarzda, ve aslında oldukça farklı ama daha az açıklayıcı olmayan sonuçlar çıkararak da geliştirelebileceği kuşkusunu duymaya başlarız.

Burada, yapıtın, toplumsal gerçeklikten çok ekonomik gerçeklikle bağlantılı konumuyla ilgiliyiz; böyle bir çözümlemenin koordinatları, bu yüzden, artık ideolojik oluşumun koordinatları değil, meta üretimi biçimlerinin koordinatları olacaktır. Fakat bir nesnenin nesne olarak tam bir tanımı, bir nesnenin anlaşılabileceği çeşitli görüş açılarının bir dökümü olarak, şu ya da bu şekilde Aristotelesçi dört nedene –biçimsel, maddi, etkili ve kesin– uymak zorunluluğundadır: "bunlardan biriyle, tözü, yani öz'ü kastederiz (çünkü 'niçin', sonunda tanıma indirgenebilir, en son 'niçin' ise bir neden ve ilkedir); bir başkasıyla maddeyi, ya da dayanağı,* bir üçüncüsüyle değişimin kaynağını, bir dördüncüyle de bunun karşısındaki nedeni, ereği ve iyiyi (çünkü bütün doğuşun ve değişimin sonudur bu)."[46] Fakat Aristoteles'in modeli artisanal üretim ve el

* substratum (ç.n.)

46 Aristotle, *Metaphysics*, I, 3 (*Basic Works*, der. Richard McKeon, New York 1941, s. 693); aynı zamanda bkz. *Physics*, II, 3 (s. 240-241).

sanatları dünyasından gelmektedir; bu model, bir yapımcının belli bir kalıbı taklit ederek daha sonra belirli bir kullanımı olacak olan bir materyal oluşturma sürecini yansıtır: bir toprak tencere, bir kumaş, bir takı ya da bir mızrak gibi. Sanat yapıtının kendisinin, böyle el yapımı bir şey olduğu ölçüde, Aristotelesçi modelle (diğer şeylerle birlikte) onun aydınlatması, ortaya çıkarması istenen estetik nesne arasında daha önceden saptanmış bir uyum olacağı besbellidir.

Böyle önceden saptanmış bir uyum, olasılıkla, nesnenin yapım süreci kadar algılanma süreci için de gereklidir. Heidegger'in, kullanımdaki-nesne'nin haraketsizlik halindeki nesneye üstünlüğü temel öğretisine değinmiştik, bunun içindir ki, bizim dolayısıyla dış dünyayı gördüğümüz maddenin üstün kategorisi de, bizi çevreleyen pratik nesnelerin ya da araçların tipleri ve yapısıyla koşullandırılır ve yönetilir. Fakat Heidegger'in modeli, bardağın ve sapanın, baltanın ve sopanın, onların arkasında görüş alanına giren doğal dünyayı biçimlendirdiği bir köylü dünyasından çıkmaktadır.

Bu nedenle Marksist bir eleştiri bu iki modelin içgörülerini* – yapım süreci üzerinde ısrar ve çevreye özgü alet ya da nesnelerin önceliği– tüketici mallarının sınai üretiminin çağdaş dünyasına yeniden uyarlamak zorundadır. Heidegger'in formülünü izleyerek, metanın biçiminin, nesnelerin daha düşünsel ve kuramsal bütün algılarını da koşullandırma tarzını vurgulayacaktır, doğallıkla algının estetik tarzı da bunun içindedir. Ve değişim değerinin kullanım değeri üzerinde öncelik kazandığı bir dünyada (bir metanın temelde tanımı da budur) sanat yapıtlarının yapımının bu egemen yapı tarafından yönetilmesi şaşırtıcı değildir; bu yönetim, gündelik dünyamızda her şeyi, bizim nesnelerle olan ilişkimiz gibi öteki insanlarla ilişkimizi de etkilemeye kadar uzanır. Böylece, kullanım değerinin üstün olduğu daha basit bir dünyaya dayalı Aristotelesçi modelin, reklam dünyasının yapısal mistifikasyonuna hak ettiği değer verilecekse, tümüyle yeniden elden geçirilmesi ve düzeltilmesi, yeniden ayarlanması gerekir. Bu yüzden, biçimsel nedende olduğu kadar Aristotelesçi sonul nedende de köklü bir değişim ve genişleme umabiliriz. Dahası, çağdaş yaratı paradigması, bireysel zanaatkârın ustalığından çok fabrika ve kurum yapıtı haline geldiği ölçüde, bundan böyle *bireysel* terimlerden çok *kolektif* terimlerle düşünmemiz beklenebilir, öyle ki, etken nedeni**, kurulu bir süreç

* insight (ç.n.)

** efficient cause (ç.n.)

karşısındaki bir işçiler sınıfına bölünür ve adına çalıştıkları sınıfı imler. Bunun için de kapitalizmin gerçeklikleri karşısında Aristotelesçi modele uygun bir görüş, sanat yapıtını yapma bir nesneden çok bir *ürün* olarak görecektir; yalnızca üretim tarzıyla değil, aynı zamanda dağıtım ve tüketim tarzıyla da ilgilenecektir. Üreticinin olduğu kadar tüketicinin de incelenmesini imleyecek, hatta gereç sorunlarına, hammadde kaynakları sorunlarına değinmek durumunda kalacaktır.

Ticaret dünyasında sanat yapıtının böyle bir konumlandırılması önce olabildiğince tam bir moda olarak anlaşılacaktır. Çünkü meslekten entelektüellere, inceledikleri ve üzerinde çalıştıkları nesnelerin, geleneksel olarak yazın toplumbiliminin alanı olan tam bir maddi altyapıya da sahip olduğunun anımsatılması, akılları başa getiren hayırlı bir deneyimdir. Dolayısıyla –yayın sanayii ve onun giderek ekonomik yoğunlaşması, yazın pazarı, yenilerde medya kadar eski dağıtım biçimleri gibi konularda– gerekli araştırmalar, kamusal yaşam özel yaşamın ne kadar dışındaysa, o kadar yazının dışındadır. Fakat Amerika'da orta sınıfın özel tüketiminin yerini giderek üniversite sistemi almakta olduğu için –postendüstriyel kapitalizmin kültüründe, ortaçağlarda manastırın oynadığı rolü oynayacak gibi görünüyor bu– bu tür bir çözümlemeye örnek olarak, rahmetli C.Wright Mills'in akademik entelektüel yaşamın ticari yapısı üzerine en ilgi çekici sayfalarından birini buraya almak uygun gibi görünüyor: "*Üretici*, fikirler yaratan, önce onları ortaya atan, sonra belki de deneyen, ya da pazarın bunları anlayabilecek bölümlerine yazılı olarak sunan kişidir. Üreticiler arasında, bireysel girişimciler –hâlâ egemen tiptir bunlar– ve çeşitli türden araştırma kurumlarındaki –aslında üretim birimleri üzerinde yöneticilerdir bunlar– şirket yetkilileri vardır. Bunlardan sonra *toptancılar* gelir, bunlar fikir üretmeseler de üretilen fikirleri ders kitapları şeklinde öteki akademik kişilere dağıtırlar, bunlar da doğrudan öğrenci tüketicilere satarlar. İnsanlar öğrettikleri, öğretmekten başka bir iş yapmadıkları sürece, fikirlerin ve materyalin *perakendecileri*dirler, bunlar ilk üreticilerden ne kadar çok yararlanırsa, toptancılardan o kadar az yararlanır. Hangi tipten olursa olsun bütün akademisyenler aynı zamanda başkalarının ürünlerinin; kitaplar yoluyla üreticilerin ve toptancıların ve bir dereceye kadar da kişisel konuşmalar yoluyla yerel pazarlardaki perakendecilerin *tüketici*sidirler. Fakat bazılarının tüketimde uzmanlaşmaları olasıdır: bunlar kitapları *kullanmaktan* çok *anlayan*

büyük kişilerdir, bibliyografilerde üzerlerine yoktur."[47]

Böyle bir pasaj, yazınsal altyapıya göreli olarak dıştan bakıştan –denebilirse, yazınsal eleştiri düzeyinde, bir tür mekanik maddecilik– yazınsal tüketimin göreli olarak daha içsel sorunlarına bir geçiş olarak işe yarayabilir. Çünkü tükettiğimiz şey her zaman, bir ölçüde, bir madde değil bir *fikir*dir. Kullanım ve değişim değerleri arasındaki ayrımın özü budur, nesne artık öncelikle, bedenin gereksinmelerine benzerlik yolu ile anlaşılan bir gereksinimi doyurmak için var olan bir şey değil, fakat gereksinimin doyurulması ile yapay uyaranlar arasında artık açıkça bir ayrım yapamadığımız bir tür soyut ve simgesel değerdir. Bu iki durum arasındaki uzaklığı –nesnelerle olan göreli doğal kapitalizm öncesi ilişki ile kendi ilişkimiz arasındaki uzaklığı– estetik *haz* kavramına eğilerek ölçebiliriz. Aristoteles'e göre, tragedyanın sağladığı coşkusal doyum, onun işlevsel parçaları olan acıma ve korkuya kolaylıkla bölünür, bunlar tanık olunan yazgıya bağlanır ve bu yolla bireyi ve toplumu aynı şekilde kendi toplumsal ve varoluşsal endişelerinden arındırır. Tragedyanın böyle bir sonul nedeni, bu yüzden, kendi doğası içinde toplumsal bir işlevi yerine getirebilir. Tersine, kapitalizmde haz, bir nesnenin tüketiminin göstergesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla nesnenin yapısı ya da kullanımıyla ilgili değildir, çünkü herhangi bir türden nesneye bağlanabilir, aynı zamanda, daha fazla tüketimi özendirme ve sistemi en üst kapasitede çalıştırma işlevinden öteye kolektif bir işlev görmediği ölçüde nedensizdir, keyfidir.

O zaman, bu noktada sanat yapıtının bir meta toplumunda o büyük işinin ne olduğunu yavaş yavaş fark etmeye başlarız: bir meta ol*ma*mak, tüketil*me*mek, meta anlamında *haz ver*mez olmak. Adorno'nun müzik çözümlemelerine dönebiliriz artık. Bu ilkenin belki de en iyi şekilde uygulandığı, bir başka yönden göreli Hegelci bir uygulama sayılabilecek yapıtlarının gerçekten de en Marksist bölümünü oluşturur bunlar. Çünkü bu bağlamda, Adorno'nun

[47] C.Wright Mills, *White Collar*, New York 1956, s. 132. Daha geleneksel, Marksist olmayan yazın toplumbilimi, Q.D.Leavis'in *Fiction and the Reading Public* adlı yapıtını, New York 1965; Ian Watt ile Pierre Bordieu'nun araştırmalarını; Robert Escarpit'in *Socilogie de la littérature*'ünü, Paris 1964 ve *The Book Revolution*'ını, Londra 1966; bir de Hans Norbert Fügen'in yararlı *Hauptrichtungen der Literaturesoziologie und ihre Methoden*'ini bir kenara not etmek isteyecektir. Fakat MacLuhanizm bağlamında ve Derridas'nın *De la Grammatologie*'si bağlamında, okur ve fiziksel kitap üretimi üzerine şimdiye kadar temel olarak alınmayan bütün bu sorunların, Eric A. Havelock'ın ilginç *Preface to Plato*'sunda olduğu gibi, nasıl yapıtın içine çekilip içselleştirildiği, şimdi yapıtın tematiğine ya da iç yapısına ilişkin yönler olarak görüldüğü gözlemleneye değer.

bize vermiş olduğu ve Schoenberg'in ve Stravinski'nin ikiz dramlarına temel ilkelerini ve yaşamsal konumunu sağlayan müziksel gelişim tarihinin, müzikle ticari biçim arasındaki savaşımdan başka bir şey olmadığı açıktır. Fransız Devrimi sıralarında müzik tarihine giren yeni ve hızlanmış evrimci mantık, kapitalizmin bir ürününden başka bir şey değildir– fakat ekonomik dizge düzeyinde koşut bir evrim olarak, bir benzeşim olarak kapitalizmin değil, fakat müziksel materyalin *içersinde* işler durumda olan, onun çeşitli müziksel öğeleri, temayı, enstrümantasyonu, armoniyi, aslında gelişim süresini ve baştan aşağı biçimin kendisini kendi yörüngesine çeken metasal biçimin içsel çarpıklığı olarak kapitalizmin. Wagner'in basitleştirilmiş, paketlenmiş ve kolayca tüketilen leitmotiflerini açıklayan; Schoenberg'in, yapıtın kolay ezgiye dönüşmesini önlemek ve tüketicinin dikkati ve kendini verme gücünde bundan böyle hoşgörü kabul etmeyen isteklerine karşın, yapıtın daha önceki tümel birliğinin bir bölümünü eski haline koymak için gösterdiği o korkunç gücü bize açıklayan şey de budur işte; yeni ürünleri giderek daha hızlı tüketip eskiten, çok yorgun dinleyicisine, ticaret evreni içinden çıkmadan, biraz coşkusal şok verebilecek en yeni üretim teknikleri geliştiren Stravinski'nin yeniliklerini de açıklayan şeydir bu.

Adorno'nun müzik çözümlemesi için yaptığı şeyin yazınsal yapıt için de yapılabileceği gösterilebilirse, o zaman kendimizi bir tür "içsel" Marksist eleştiri, bir tür Marksist filoloji ya da genel olarak sanatın iç, toplumsal biçimlerinin dizgesel araştırılması alanında buluruz. Böyle bir disiplin, (hali hazırda, yukarda betimlenen Hegelci modelin daha uygun boyutlarına genişletilmiş), çeşitli türden yerel eleştirel incelemeleri, ya sınıf gerçeklikleri ya da meta üretimi gerçeklikleriyle kesişerek kendilerini somut toplumsal tarihe bir kez daha oturtulmuş buldukları noktaya kadar uzatmayı gerektirecektir. Kuşkusuz, modası geçmiş estetiğin (ve gerçekte Wellek ve Warren'ın *Theory of Literature*'ü gibi daha yeni "dizgeler"in de) başardığını ileri sürdüğü türden yerel incelemelerin dizgesel bir dökümünü yapmamız olanaksız: kendi sürekli yenileşmesinden hep yeniden ortaya çıkan yapıtların egemen kategorilerini ve iç düzenlerini tek başına dikte eden tarihin önceliği böyle bir dizgeleştirmeye engeldir.

Fakat böyle bir yerine oturtmanın Plekhanov'un ve Lukács'ın, Marksist bir *imge* kuramının temellerini attığı düşünülebilecek, simgecilik üzerine gözlemlerinde işlediği görülebilir. Aynı görün-

günün biraz farklı bir formülasyonu Sartre'ın "hayali" kuramında da bulunabilir; Sartre bunu nesnenin, bir *edim*in bir *jeste* dönüşümü olarak, praxis zamanından uzaklaşacak şekilde yeniden düzenlenmesi gibi görür.[48] Bu tür çözümlemelerin ortak bir konumsal ve tarihselleştirici bir mantığı vardır: her zaman ve her durumda geçerli olan bir imge yapısını imlemezler, fakat özgül yazınsal olguyu, dikkati kendi yapısal özelliklerine çeken, kendini bir *simgeleştirme* süreci olarak tanımlayan, dünyayı "gerçekleştiremediğinin" bilincinde bir şey olarak görürler.

Buna çok benzer bir şekilde, eğer genel bir stilistik biliminin terimlerde bir çelişme olduğunu yukarda gösterdiysek, o zaman en azından, modern çağdaki biçem için bir Marksist biçembilime benzer bir şey tasarlayabiliriz. Böylece, modern çağlarda Flaubert'ten Hemingway'e kadar o kadar değişik şekilde geliştirilmiş ve uygulanmış olduğuna göre, sanat-tümcesinin kendisi, değişken bir çalışma tipi ya da üretim tarzı olarak, hatta bir tip meta olarak görülebilir. Çünkü belki de meta yapısının kendine özgü etkisi hiçbir yerde, zengin bir nesne olarak kolaylıkla tüketilebilen, Barthes'ın "beyaz yazı" dediği toplumsal olarak güdülenmiş saydamlıkta aynı kolaylıkla kendini silmeye yeltenebilen, dil denen o belirsiz, muğlak gerçekliktekinden daha büyük değildir. Gerçekten de, çağdaş yazında tümcenin üretimi, yapıtın içersinde yeni bir tür olay haline gelir ve yepyeni bir tür biçim doğurur.

Aynı tutumla, Marksist bir olay örgüsü kuramı geliştirilebilir; aslında, Lukács bu konuda epey yol almış durumda. Fakat böyle bir kuram için, yukarda belirtilmiş olan kısıtlamalar daha da büyük ölçüde geçerlidir. Çünkü anlatı yapıtında olay örgüsü somutun tam da yeri olduğu için, bağımsız çözümlemesi yapılamaz. Yapıtın kendisiyle aynı şey olur, tıpkı "imgeler" olarak çözümlenen şeylerin çoğunu normal olarak sağlayan işlevsel "betimlemeler"de olduğu gibi. Olay örgüsü ancak kendi başına tüketilecek bir şey olarak, bir bütün olarak yapıttan kabartma halinde dışarı fırlamış, "ön planda" bir şey olarak dikkati kendine çektiği ölçüde çözümlenebilir olur. Böylece *iyi hazırlanmış* olay örgüsü, çağdaşların kendilerinin de katıldıkları toplumsal yaşamı hem nasıl gördüklerini hem de nasıl görmek istediklerini gösterecek önemli şeylere sahip, bağımsız bir yazınsal ve tarihsel görüngüdür kuşkusuz. Fakat genel olarak olay örgüsünün gösterecek bu türden hiçbir şeyi yoktur, çünkü bir dayantıdan* başka bir şey değildir.

[48] Bkz. benim "Three Methods" adlı yazım, *Modern French Criticism*'de.

* hypostasis-kendilik (ç.n.)

Bunun için de, yapıtın öteki öğeleriyle, özellikle de bir karakterler kuramı ile birlikte kendini, kuşkusuz, bir dönemin toplumsal yaşamında bir kategori ve bir yargı olarak ötekiliğin egemenliğinin bir çözümlemesiyle en yakın bir ilişki içinde gelişiyor bulacaktı; öteki'nin sunumunun, romancı için, nasıl kendi toplumu ve gerçeklik üzerine bilgi ediniminin bir göstergesi olduğu hakkında söyleyecek bir şeyleri de olacaktı. Aynı zamanda, yukarda kısaca verilen başka türden incelemelerde olduğu gibi, böyle bir kuram, yazınsal yapıtlarda "karakterler"in her yerde bulunuşunun, bir kategori olarak yazınsal karakterin üstünlüğü ile aynı şey olmadığını kabul eden periyodik bir kuram olurdu; Marksist eleştiri pratiğinin, kesinlikle tam bu anlamda karakterle ilişkili en tanıdık türlerinden biri hakkında bir şeyler söylemenin tam da zamanı şimdi.

Gerçekten de, karakterin toplumsal sınıfın simgesi olarak ya da belli bir sınıf konumunun temsilcisi olarak yorumlandığı bu pratik, birçok okur için, yazına Marksist yaklaşımın klasik biçimi olacaktı. Marx ve Engels için Balzac'ta çekici olan, karakterlerinin tipikliği değil miydi? Tipik kavramı günümüze kadar Marksist eleştirinin bir fetişi olarak kalmadı mı? Bu tür eleştirinin hatalarına kuşkusuz sık sık değinilmiştir; bunlardan en ciddisi de, bu tür şematik sınıf kavramlarının a priori kavramlar olduğu, sonuçta sanat yapıtından, başlangıçta onun içine ilk sıraya koydukları şeylerden başkasını çıkarma olanağı veremediği görüşüdür. Böyle bir yöntem en uygun biçimde alegorik bir yöntem olarak tanımlanabilir; bunu söylemek de, gerçekten diyalektik bir eleştirinin sonunda nasıl tersine döneceğini ve kendi araçlarının kaynaklarını da sorgulayacağını göstermekten başka bir şey değildir. Çünkü sınıf bilincinin kendisinin –varoluşsal bir olgu olarak bulunduğu toplumlarda– alegorik bir düşünce tarzı olduğu açıktır. Buna göre, bireyler ait oldukları toplumsal grupların tipleri ve belirtileri olarak görünür. Örneğin, Zola'nın *Pot-Bouille*'i gibi bir yapıt, alegoriktir: bir apartmanın çeşitli katları, ilk katın varlıklı sakinlerinden ta yukarıya kadar tavan arasının hizmetçilerine ve işçilerine kadar, çeşitli toplumsal sınıflara tekabül eder, sınıf bilinci de toplum içersinde yapısal olarak yine bu biçimde işlev gördüğü için alegoriktir; bir bütün olarak toplumun bir haritası ya da planı gibi, kendimi başka sınıflara göre bir yere yerleştirdiğim bir ayırıcı duygu gibi içte taşınır.

Yazın üretiminin kendisi için bu tür toplumsal "tipikliğin" büyük değeri, toplumsal tipikliğin artık var olmadığı Birleşik Devletler'in durumu göz önüne alınırsa olumsuz bir şekilde değerlen-

dirilebilir. Çünkü Amerikan sınıf durumunda biricik olan bir şey varsa, ulusal sınırların bir tür taşmasıyla ilgilidir; öyle ki, içinde bireyin gerçeğinin toplumsal-ekonomik yapıyla rastlaştığı bir mikrokosmoz olan eski ulusal yaşantı artık kalmamıştır. Gerçekten de, sık sık işaret edildiği gibi, Amerikan emperyalizmi çağında, bizim aşağı sınıflarımız ulusal sınırların *dışındadır*: emekçi sınıflarımız bile Üçüncü Dünya'nın yabancı köylü ya da proletaryasına bir burjuva sınıfı gibidir.[49] Bu yüzden, Amerikan yazını, olanaksız demesek bile, sorunsal hale gelmiştir, çünkü kendini bir ulusal yazının geleneksel dili ve biçimiyle sınırlarsa kendisi hakkındaki temel hakikatleri elden kaçıracak, bu hakikatleri anlatmaya girişirse yazın olarak kendini ortadan kaldıracaktır.

Karakterin alegorik yorumu, bir Çekhov oyununda olduğu gibi bir tek *persona*'ya değil de tüm bir karakter dizisine uygulandığında daha inandırıcı görünüyorsa, o zaman sanıyorum bunun nedeni şudur: Karakter dizisi kendini yalnızca bir sıra karakterle bir sıra sınıf arasında bir benzeşim olarak sunarken, tek kişi, en iyi durumda, sahici bir genişleme ya da yeniden kurulma şoku gibi bir şeyi içerir: zihinsel bir işlem olarak Marksizmin en temel özelliği diye gördüğümüz, bir iç "varoluş hakikati"nden tarihin dış dünyasına o kaba, vahşice geçiştir bu. Marksist çözümlemelerin en ünlülerinden birinde, Lukács *Venedikte Ölüm* öyküsünü politik terimlerle yorumlarken, yapıtın kendisinin iç mantığını tersine döndürmüş görünüyor: yapıtın konusu aslında, bastırılanın ve Aschenbach'ın bilinçli aklına simgesel olarak verilenin karakteristik fışkırışıyla, bilinçdışının yarılmasıdır. Büyük Frederik'in yaşamöyküsü yazarının yazgısının, baskıcı-otoriter ve dekadan karışımıyla birlikte Prusya'nın parçalanışının simgesi olduğu düşüncesindeki şok, –Thomas Mann'ın onayını da kazanmış olan bir yorumdur bu– Marksist çözümlemenin bir temel yapısal öğesidir, ve yapıtın olduğu kadar okurun da içini dışına çevirmek için tasarlanmıştır. Ama Thomas Mann temelde alegorik bir yazardır, öyle ki, bu yorum bile sonunda kendi doğrulamasını yapıtın kendisinin tarihsel yapısında bulur.

[49] "Bütün küreyi düşünerek, Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'ya 'dünyanın kentleri' diyebilirsek, o zaman Asya, Afrika ve Güney Amerika 'dünyanın kırsal bölgeleri'ni oluşturur. II.Dünya Savaşı'ndan bu yana, Kuzey Amerika ve Batı Avrupa kapitalist ülkelerinde proleter devrimci hareket çeşitli nedenlerle geçiçi olarak dizginlenmiştir, oysa Asya, Afrika ve Latin Amerika'da halkın devrimci hareketi etkin bir biçimde büyümektedir. Bir anlamda, çağdaş dünya devrimi de kentlerin kırsal alanla kuşatıldığı bir tablo gösteriyor..." (Lin Piao, "Yaşasın Halk Savaşının Zaferi!"; 3 Eylül 1965 tarihli nutuk, alıntı *Monthly Review*'dan, XVII, Sayı. 6 [Kasım 1965], s. 5-6).

VI. MARKSİZM VE İÇ BİÇİM

> Ich bin wenigstens überzeugt, dass die Schönheit nur die Form einer Form ist, und dass das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muss.
> –Schiller, *Kallias-Briefe*

Diyalektik eleştirinin bundan önceki, dizgeselden çok eleştirel olarak, bir düzeltme işlemi olarak, ontolojik denilebilecek bir onarım işlemi olarak tanımı, daha birleşik bir eleştirel yaklaşımı engelliyor şeklinde anlaşılmamalıdır. Bununla birlikte, böyle bir yaklaşım önermekle, bundan sonraki sayfaların tanımlayıcı olmaktan çok spekülatif hale geldiğini, bir Marksist eleştirinin temellerini düzenlemenin kuşkusuz başka yolları da olduğunu akılda tutmak gerekir. Özellikle, sınıf üzerine vurgulama güçlü değilse, bunun nedeni, sınıf modelinin, hiçbir zaman, ırksal ve etnik gruplarıyla Amerikan toplumsal gerçekliği için olması gerektiği kadar doyurucu bir şekilde işlememiş olmasıdır. Yapılacak şey, yukarda sözü edilen yeni ve benzeri olmayan küresel sınıf durumu bağlamında daha da kaçınılmazdır bugün.

Goethe'nin ve Wilhelm von Humboldt'un Plotinus'tan geliştirdiği şekliyle bir "iç biçim" kavramı, çeşitli yollardan çekici görünüyor. Her şeyden önce *yorumsamacı* bir kavramdır, yani, doğa bilimlerinin yasaları gibi, nesnesiyle şu ya da bu şekilde sonsuza kadar birleşmiş olgucu türden bir hakikati imlemiyor; tersine, diyelektik süreçte bir duraktan diğerine olduğu gibi, zaman içinde de dışardan içeriye doğru hareket ederken, yorum işlemini vurguluyor. Böylece eleştirmen, zaman içinde açılıp gelişen fakat aynı zamanda kendi somut toplumsal ve tarihsel durumunu da yansıtan bir biçimde kendi işlemlerini yapmaya çağırılır.

Bundan başka, kavramın yapıt içersindeki düzeylerin (ya da, aynı şey demek olan, yorumlama sürecinde birbirini izleyen bir dizi durağın) düzenli bir ardıllığı modeli, yukarda tanımladığımız birtakım anahtar birleşme yerlerine ya da geçişlere özellikle denk düşer. Kapsayıcı bir Marksist eleştiri hareketi, kuşkusuz, tıpkı yüzeyden altta yatan gerçekliğe, görünüşte özerk bir nesneden, bir parçası ya da eklemini bu nesnenin oluşturduğu görülen daha geniş bir zemine geçiş gibidir. Fakat böyle bir hareketin birtakım farklı biçimler alabileceğini görmüştük; bunlardan birinde, bir tür *Vexierbild*'de olduğu gibi, görünüşte dizgesel bir ideoloji birden

bir sınıf polemiği içine yeniden odaklanır. Bir başkasında, Humboldt'un, bir dilin dış biçimleriyle iç anlam kapasitesi arasındaki temelde dilbilimsel ayrılığı daha yakından izlenir, ve bir anlamda daima bir alıcı kitle için üretilmiş bir dış nesne olan sanat yapıtının içerden, ya doğrudan ya da olumsuzlama gücüyle, tarihsel dönemi içinde meta üretiminin durumunu yansıtan bir tür meta da olduğu görülür.

Böyle bir yorum tam olmayabilir, ama keyfi olduğu da söylenemez. Sanıyorum ki, aslında toplumsal tözün dışından böyle bir yoruma felsefi olarak tek uygun seçeneğin, dinsel ya da teolojik temelde düzenlenmiş bir yorum olduğu söylenebilir, Nortrop Frye'ın dizgesi bunun en yeni örneğidir. Dolayısıyla, dini, Marksizmin kuramsal sonuçlarından uzak durulacaksa, doğru olduğuna inanılması gereken hayali önermeler serisi olarak tanımlayabiliriz.

Bununla birlikte, eninde sonunda, Marksizm'in yazınsal ve kültürel görüngüler için kesin açıklayıcı kural olarak gördüğü toplumsal-ekonomik "açıklama"nın doğrulanmasına gerek yoktur. Böyle bir doğrulama, yukarda belirttiğimiz gibi eski Aristotelesçi biçim ve madde kavramından tamamen farklı bir şey olan biçimle içerik arasındaki diyalektik ilişki kavramında örtük olarak zaten vardır. Çünkü yazınsal hammaddenin ya da gizli içeriğin temel karakteri, başlangıçta hiçbir zaman gerçekten biçimsiz, hiçbir zaman (öteki sanatların şekillenmemiş tözlerinin aksine) olumsal olmayışı, tersine, toplumsal yaşamımızın kendisinin öğelerinden ne daha fazla ne daha az olarak, daha başlangıçtan zaten anlamlı olmasıdır: sözcükler, düşünceler, nesneler, arzular, insanlar, yerler, etkinlikler. Sanat yapıtı bu öğelere anlam bağışlamaz, tersine onların ilk anlamlarını yeni ve yüceltilmiş bir anlam yapısına dönüştürür; aynı nedenle, yapıtın ne yaratılışı ne de yorumu hiçbir zaman keyfi bir süreç olamaz. (Bununla, yapıtın mutlaka gerçekçi olması gerektiğini söylemek istemiyorum, yalnızca onun biçimindeki herhangi bir stilizasyonun ya da soyutlamanın, sonunda, içeriğindeki derin bir iç mantığı dile getirmesi gerektiğini, ve yapıtın varoluşu yönünden toplumsal hammaddelerin yapılarına bağlı olduğunu anlatmak istiyorum.)

Sanıyorum, Schiller'in, bu bölümün başına koyduğum düşüncesinin "maddeci özü" de bu: *"Bana kalırsa, güzelliğin, bir biçimin biçiminden başka bir şey olmadığına, genellikle onun içeriği denen şeyinse zaten biçimlenmiş içerik olarak düşünülmesi gerektiğine inanıyorum."* Gerçekten de, diyalektik biçim ve içerik kavramının ilk yöntemsel

sonucu, yorumlama çalışmasının ilerlemesine ve varmış olduğu aşamaya bağlı olarak her iki terimin de birbirine çevrilebilir olduğudur, böylece Schiller'in de ima ettiği gibi, içeriğin her tabakası, kılık değiştirmiş bir biçimden başka bir şey değildir. Fakat yukarda, biçimin gerçekte içeriğin ve onun iç mantığının izdüşümünden başka bir şey olmadığını söylemenin de doğru olduğunu görmüştük. Gerçekten de, bu temel ayrım, onun ancak sonunda artistik tözün kendisinin belirsizliğinde ortadan kalkması koşuluyla uygundur, bu da kimi zaman tamamen içerik, kimi zaman tamamen biçim olarak görülebilir.

Dolayısıyla bizim yorum dediğimiz şey yanlış bir adlandırmadır; içeriğin çözümlenmeye ya da yorumlanmaya gereksinimi yoktur, çünkü temelde ve dolaysız olarak kendi başına anlamlıdır, durum içinde jestler, ya da bir karşılıklı konuşmada tümceler ne kadar anlamlıysa o kadar anlamlıdır. İçerik, temelde toplumsal ve tarihsel yaşantı olması bakımından zaten somuttur, ve kendi açıklayıcı ya da yorumsamacı çalışmamızdan, yontucu kendi taşından nasıl söz ediyorsa öyle söz edebiliriz: mermer kitlesinin içinde hali hazırda var olan yontunun ortaya çıkabilmesi için bütün fazlalıkların çıkarılıp atılması yeter. Yani eleştiri süreci, içeriğin yorumlanması değil de daha çok onun açığa vurulması, onu etkileyen çeşitli türlerden sansürün çarpıtmaları altındaki özgün iletinin, özgün yaşantının açıkça ortaya konması, eski haline getirilmesidir; bu açığa vurma da, içeriğin neden bu kadar çarpıtılmış olduğunun bir açıklaması şeklini alır, bunun için de bu sansürün düzeneklerinin bir tanımlamasından ayırılamaz.

Susan Sontag'tan kısaca söz edeceğim için, onun bilimkurgu üzerine dikkate değer bir denemesini bu sürecin bir gösterisi olarak buraya alayım: "Felaket İmgelemi" adlı bu denemede bilimkurgu sinemasının temel paradigmasını yeniden kurar, onda "çağdaş varoluşa değgin... fiziksel felakete, evrensel kötürümleşme ve hatta yok olma olasılığına... [daha da özellikle] bireysel ruhun durumuna değgin derin endişelerin"[50] dile geldiğini görür. Hepsi doğru bunların, onun denemesi, *kendi koşullarında ele alınan* bilimkurgu materyalinin tam bir incelenmesini sunuyor bize. Fakat bu koşulların kendisi bir kılık değiştirmeden, biçimde etkin olan daha temel bir doyumdan bizi uzaklaştırmaya yarayan "apaçık içerik"ten başka bir şey değilse ne olacaktır?

Çünkü bu eğlencelerin yüzeysel saptırması altında, onları sey-

[50] *Against Interpretation*, s. 220.

rederken zihinlerimizin yüzeysel meşguliyeti altında, içgözlem, yukarda betimlenenden tamamen farklı ikinci bir güdülenim ortaya kor. Önce, bu yapıtlar, özellikle de savaştan sonra dorukta olduğu günlerde ve 1950'lerde, bilimadamı mistiğini açık açık dile getirir; bununla, dıştan saygınlıktan ya da toplumsal işlevden çok, bilimadamının yaşam-biçemi üzerine halkın bir tür ortak düşünü anlatmak istiyorum: *gerçek* bir iş yapmaz o (yine de güç ve toplumsal statü ondadır), emeğinin karşılığı parasal değildir ya da en azından para amaç olarak görünmez, laboratuvarının (evdeki çalışma yeri kurumsal boyutlara getirilmiştir, bir fabrika ve klinik karışımı bir yerdir), geceleri çalışışının (alışılmış bir iş programına ya da günde sekiz saat çalışmaya bağlı değildir) büyüleyici bir yanı vardır, entelektüel çalışmaları, entelektüel olmayanların beyin çalışması ve kitap-bilgisi olarak hayal ettikleri şeyin karikatürleridir. Bununla birlikte eski çalışma örgütlenmesi tarzlarına, loncaların daha kişisel, ruhsal bakımdan daha doyurucu dünyasına bir dönüş önerisi de vardır: bu dünyada yaşlı bilimadamı ustadır, daha genci ise çırak; yaşlı adamın kızı oldukça doğal bir şekilde işlevlerin başkasına devredilişinin simgesi olur. Buna benzer şeyler: bu özellikler sonsuza kadar sıralanabilir ve geliştirilebilir. Anlatmak istediğim şey, sonunda bunların hiçbirinin bilimin kendisiyle bir ilişkisi olmadığı, daha çok, yabancılaşmış ve yabancılaşmamış *çalışma* üzerine duygularımızın ve düşlerimizin çarpıtılmış bir yansıması olduğudur; nesnesi olarak bir ideal çalışma hayalini ya da Marcuse'nin "libido'yu hoşnut eden" çalışma diyeceği şeyi alan bir arzu-gerçekleştirimidir. Fakat elbette kendine özgü tipten bir arzu gerçekleştirimidir, ve çözümlenmesi önemli olan yapı da budur.

Çünkü biz burada, (bilimadamlarının konusu olarak) örneğin C.P.Snow'un yapıtlarınca açıklanabilecek doğrudan ve açık türden ruhsal özdeşleşme ve arzu-gerçekleşmesiyle ilgilenmiyoruz. Tersine, kendi varlığını gizlemek isteyen simgesel bir hazdır bu: dolayısıyla burada bilimadamıyla özdeşleşme, olay örgüsünün ana zembereği değildir, daha çok onun yalnızca önkoşuludur, ve daha çok Kantçı bir tarzda, öykünün olaylarına değil de, her şeyden önce onsuz, öykünün ortaya çıkamayacağı iskelete (bilim dünyası, atomun parçalanması, astronomun uzay boşluğuna bakışı) bağlanmış simgesel hazmış gibidir. Bu görüş açısında, bilimkurgusal anlatının bütün o korkunç şiddeti –devrilen binalar, kuşatma durumu, Tokyo Körfezi'nden yükselen canavarlar– hem aklı en derin işlemlerinden ve düşlemlerinden alıp sürüklemeye hem de aynı zaman-

da o düşlemleri güdülendirmeye yarayan bir vesileden başka bir şey değildir.

Kuşkusuz, bunu sürdürüp, çalışma üzerine bu düşlemin yanı sıra, kolektif yaşamla ilgili olan ve bilimkurgunun kozmik güç durumlarını bir tür savaş zamanı birlikteliği ve morali vererek hafifletme yolu olarak kullanan bir başka tür daha olduğunu gösterebiliriz: gezegenin başına gelmiş felaketten kurtulanları bir araya toplama, böylece daha insani bir birlikteliğin ve toplumsal örgütlenmenin çarpıtılmış bir düşünden başka bir şey değildir. Bu anlamda, çalışmanın yüzeysel şiddeti iki misli güdülenmiş olur, çünkü şimdi orta sınıf yaşamının alışılmış sıkıcılığının bir dağıtılması olarak görülebilir; oysa her iki olayda da, kılık değiştirmiş şiddet böylece uyandırılmış olan bilinçdışı düşlerin gerçekleşmemesine duyulan öfkenin bir ifadesi olarak anlaşılabilir.

Böyle apaçık olumsuz ve kaygı-dolu türden bir çalışmanın iç biçimi, dolayısıyla bir olumlu düşlemdir, iş doyumu diliyle açıklamış olduğumuz bir düşlem. Fakat bu iç biçimi ya da *Erlebnis*'i tanımladığımız terimler, daha önceki bir bölümde özel ve kamusal, bireysel ve toplumsal gerçeklikler, varoluşsal ile tarihsel arasında dolayım olarak tanımlanmış olan *somutun alanına* bizi çıkaran hareketin kendisinden daha az önemlidir. Diyalektik bir eleştirinin görevi, aslında bu iki boyutu *ilişkilendirmek* değildir: onlar daima ilişkilidir birbiriyle, hem kendi yaşam deneyimimizde hem de gerçek bir sanat yapıtında. Tersine, bu tür eleştiri, yapıtı ve onun içeriğini, bu ilişkinin açıklanmış olarak duracağı ve bir kez daha göze görüneceği bir şekilde birbirine bağlamaya çağırılır.

Çünkü bizim, her şeye karşın bir terim grubundan ötekine tam bir çevrilmeyi gerektiren bir özdeşlik ilişkisiyle ilgilenmemiz gerekir; iki boyut da birdir, ve aslında sanatın ilk değeri, bizim bireysel bir yaşantı sorunu olarak almış olduğumuz şeyin temel tarihsel ve toplumsal değerini kavramamızı sağlamasında yatar. Fakat bu, düzeyleri ya da görüş açılarını değiştirerek, tıpkı bir biçimden bir içeriğe ya da bir içerikten bir biçime gider gibi, yaşantıdan onun zeminine ya da somut durumuna giderek yapılır. Bununla birlikte, yaşantının toplumsal-ekonomik boyutunun tanımlandığı terimler hiçbir zaman, değerin üretimi ve dünyanın dönüştürülmesi gibi, çalışma terimleriyle sınırlı değildir. Gerçekten de, böyle bir yaşantının temel içeriği hiçbir zaman önceden tanımlanamaz, ve dünyayla kapışmanın en somut türlerinden en küçük ve en ayrıntılı özelleşmiş algılara kadar değişir. Böyle bir otantiklik aslın-

da olumsuz bir şekilde, her günkü varoluşun, ya da tekdüze bir yerinde-saymanın boşluğundan kurtulmuş bir şey olarak daha kolaylıkla tanımlanır; dolayısıyla, bizi yeniden gerçek yaşantı ile kısa süreli temasa getiren şeydir bu; böyle bir temasın aldığı biçimse toplumsal-ekonomik düzenin kendisinin tarihsel olanaklarıyla uyumludur.

Fakat iş doyumu terminolojisi yararlıdır, çünkü böyle bir iç biçimin herhangi bir başka tanımının şu ya da bu şekilde açıklaması gereken bir işlevi yerine getirir; çalışmanın kendisinin *sansür*ünü açıklar, böyle bir itkinin ilk olarak artistik doyuma gelmek üzere niçin başka bir kılığa sokulması gerektiğini anlamamıza yardım eder. Çünkü, özellikle orta sınıf toplumunda, çalışma ve üretim olgusu –gerçek tarihsel düşüncenin anahtarı– bizim kültürümüzde başka şeyler gibi dikkatle gizlenen bir sırdır. Aslında bir biçim olarak metanın gerçek anlamıdır bu: Üretimin örgütsel iskeleti olan sınıf yapısını unutmamızı kolaylaştırmak üzere çalışmanın üretim üzerindeki izlerini silmek. Çalışmanın bu şekilde gizlenmesinin, sanatçı üretim üzerinde de, hem biçim hem de içerikte, izini bırakmaması şaşılacak bir şey olurdu aslında, Adorno'nun dediği gibi: "Sanat yapıtları varlıklarını toplumsal işbölümüne, zihinsel ve bedensel çalışmanın ayrılmasına borçludur. Fakat böyle bir durumda, bağımsız bir kisve altında ortaya çıkarlar; çünkü ortamları, katkısız ve özerk tin ortamı değil, daha çok, nesne haline gelince ikisi arasındaki zıtlığı aşmış olduğunu ileri süren bir tin ortamıdır. Böyle bir çelişki sanat yapıtını, kendisinin de bir insan yapısı olduğunu gizlemeye zorlar: Anlama, aslında onunla birlikte genel olarak insani varoluşun anlamına ilişkin hak iddiası ne kadar inandırıcı bir şekilde ileri sürülürse, içindeki herhangi bir şey onun bir üretim olarak karakterini, kendi varlığını kendi dışında bir şeymiş gibi tine borçlu olduğu gerçeğini bize o kadar az anımsatır. Sağlam bilinçte bu aldatmacaya –en içteki ilkesine– artık tahammül edemeyen sanat, içinde kendini gerçekleştireceği tek öğeyi zaten yok etmiştir... Ve genel olarak sanatın özerkliği, çalışmanın bu gizlenişi olmaksızın düşünülemiyorsa, geç kapitalizmde, değişim değerinin egemenliği ve bu tür bir egemenliğin gittikçe artan çelişkileri altında kendisi artık bir program olan çalışma buna karşın sorunsal hale gelir."[51] Böylece, çalışma sürecinin sansürü ilkesi, ürün üzerindeki emeğin izlerinin bastırılması ilkesi, çalışma kavramı içersinde –ister genel olarak iş bölümü biçiminde ister kapitalizmin üretim

[51] *Versuch über Wagner*, s. 88.

karakteristiğinin daha özelleşmiş tiplerinde olsun– verilmiş olur.

Şimdi popüler kültürden resmi yazının daha sofistike sanat ürünlerine dönersek, artistik *işleme** olgusunun, bizim vermiş olduğumuz modeli temelde değiştirmeksizin, çalışmanın yapısına yeni bir karmaşıklık eklediğini görürüz. Özellikle, sanat-yazınının, kendi yaratısının bütün değerini süreç içinde düşündüğü söylenebilir, öyle ki, yazınsal yapıtların iç biçiminin, hiç olmazsa modern çağda, konu olarak ya bu şekliyle üretimi ya da aynı zamanda *yazınsal* üretimi aldıkları söylenebilir – her ikisi de, her halde, yapıtın görünen ya da açık içeriğinden farklıdır.

Böylece, örneğin Hemingway'in kitaplarının aslında cesaret, aşk ve ölümle ilgili olduğunu düşünmek yanlıştır; onların en derindeki konusu, belli tipten bir tümcenin yazılmasından, belirli bir biçemin uygulanmasından başka bir şey değildir. Gerçekten de, Hemingway'deki en "somut" deneyimdir bu, fakat bunun öteki, daha dramatik deneyimlerle ilgisini anlamak için, iç biçim kavramımızı, yapıtın çeşitli öğelerinin yüzeyden başlayarak çeşitli düzeylerde sıralandığı ve her biri daha derin bir deneyimin varlığı için vesileler oluşturan daha karmaşık bir güdülenmeler hiyerarşisi modeline göre yeniden formüle etmemiz gerekir; öyle ki, sonunda, yapıttaki her şey, yapıtın en derin düzeyini –somutun kendisidir bu– dile getirmek üzere vardır; ya da modeli Prag okulu tarzına uygun olarak tersine çevirerek, yapıtın en temel içeriğini *ön plana çıkarmak* için.[52]

Böylece Hemingway'in bir tür yaşam modeli olarak büyük etkisi, birden gerçek yaşam olmadığı ortaya çıkan şeyin içgüdüsel ve uzlaşmaz bir reddi olarak bir "yaşam felsefesi"nden değil, bir tür etik içerikten gelir. "Artık eğlendirici değil": keyifle aksilik, gerçek yaşamla kahramanın ve çevresindeki herkesin varoluşunu çileden çıkaran ve zehirleyen bir tür yaşamasızlık arasındaki değişmez sınır budur. Hemingway'in yaratısının iki kutbu budur: bir yandan doğasındaki eşsiz bolluk anları, öte yandan, yakınmalar ve ani huysuzluklar, ani kıskançlık ya da öfke nöbetleri. *Irmaktan Öteye ve Ağaçların İçine*'deki, asık yüzlü kayıkçının ölümün habercisi olarak Albay Cantwell'in karşısına çıktığı o parlak giriş sayfalarında, her ikisi de hemen hemen simgesel olarak vardır. Bu karşıtlığın, şey-

* elaboration (ç.n.)

52 Biçimciliğe -ister Çek, ister Rus- Marksizmle hiç mi hiç uyuşmayan bir şey olarak bakmadığımı söylemenin belki de tam yeri burası; gerçekten de, aşağıdaki Hemingway çözümlemesinin temelde Biçimci bir çözümleme olduğunu düşünüyorum; fakat Biçimci yazın modeli tartışmasıuu, yapısalcılık tartışması ile birlikte, bir başka yere bırakıyorum.

ler arasındaki yaşamla öteki insanlarla yaşam arasındaki, doğa ile toplum arasındaki daha genel bir karşıtlığa denk düştüğünü söylemek fazladan değildir; gerçekten de, Hemingway sık sık şöyle söylenirdi: "İnsanlar hep mutluluk kısıtlayıcılarıydı, baharın kendisi kadar iyi birkaçını saymazsam."[53]

Fakat en başta bir yaşam deneyimi olduğu sanılacak şey, gerçekte biçemin bir izdüşümünden başka bir şey değildir. Hemingway'in büyük buluşu, sözcükleri bütünüyle unutup, dikkatinizi yalnızca sözcüklerin betimlemesi gereken nesneleri düzenlemeye verseniz de, sözel üretkenlik kaynaklarına bir tür dönüşün olanaklı olduğu idi. Örneğin, Hemingway tümcesinin tam da prototipi olarak her zaman dikkatimi çekmiş olan şu tümce: "Liz, Smith'in arka kapısından, uzakta gölde Boyne City'ye doğru giden maden cevheri yüklü mavnaları görebiliyordu. Onlara baktığında hiç de hareket ediyor gibi görünmezlerdi, ama içeri gidip birkaç tabak daha kuruladıktan sonra geri döndüğünde burnun arkasında gözden kaybolmuş olurlardı."[54] Bir şey atlanıyor: hem gerçek hareketin kendisi hem de bir şekilde onu "vermiş" olacak olan tüm biçem ya da *parole pleine*; Hemingway de yazınsal bir işlem olarak atlamanın önemli olduğundan söz etmiştir.[55] Fakat aksiliğin tanımlanmasında da bir şey atlanır: sanki, düşünceler arasındaki boşluk, ve Hemingway'in diyaloglarına o elektriksel etkiyi veren de, şimdi insan gerecine uygulanan bu önceden düzenlemedir. Yani Hemingway bazı temel yaşantıları dile getirmek ya da aktarmak isteyerek işe başladı, demek yanlıştır; tersine, belli tipten bir tümce, dış yer değiştirmelerin bir tür yansız *compte rendu*'sünü* yazmak isteğiyle başladı o, ve çok çabuk anladı ki, böyle bir tümce iki türlü şeyi iyi yapabilirdi: dış dünyadaki hareketi kayda geçirebilir ve insanlar arasındaki, sözlü yorumlarında aralıklarla dile gelen gerilimi ve kısa süreli, düzensiz öfkeyi telkin edebilirdi.

Böylece baştaki tartışmamıza dönüyoruz: Bir Hemingway romanında aslında meydana gelen şey, en temel olay, hem yazar hem de okur yönünden deneyimin egemen kategorisi, yazma sürecidir; belki de bu, *Afrika'nın Yeşil Tepeleri* gibi daha basit bir ya-

53 *A Moveable Feast*, New York 1964, s. 49.

54 "Up in Michigan," *The First Forty-Nine Story* içinde, Londra 1962, s. 80.

55 Örneğin, bkz. *Death in the Afternoon* (New York, 1932), s. 192: "Bir düzyazı yazarı ne yazdığını yeteri kadar biliyorsa, bildiği şeyleri atlayabilir; okura gelince, yazar yeteri kadar gerçek yazıyorsa, bu şeyleri, sanki yazar gerçekten anlatmış gibi, güçlü olarak hissedecektir." Aynı zamanda *Moveable Feast*'e de bakın, s. 75.

* tutanak, (ç.n.)

pıtta en açık bir biçimde görülebilir: içerikteki hayvanın vurulması, biçimde vurmanın *betimlenmesi* için bir vesileden başka bir şey değildir. Okur, öldürmeyi gözlemekten çok Hemingway'in dilinin bu işi kıvırıp kıvıramayacağı ile ilgilenmektedir: "Biraz ötede bir Afrika tavuğu sürüsü tırısa kalkmış, başları önlerinde, hızlı adımlarla yolu bir baştan bir başa geçiyordu. Ben arabadan atlayıp peşlerinden seğirtince birden havaya fırladılar, bacakları karınlarına yapışmış, ağır gövdeleriyle, kısa kanatlarını çırparak, gıdaklayarak ilerdeki ağaçların üzerine doğru uçtular. İkisini düşürdüm, yere düştüklerinde güm diye ses çıkardılar, kanatlarıyla yeri döverek yatarlarken, Abdullah, mundar olmadan yenebilsinler diye başlarını kopardı."[56] Burada söz konusu olan gerçek "kovalama" tümcenin kendisinin kovalanmasıdır.

Hemingway'in yaratısındaki bu merkezi noktadan, geriye kalan her şey çıkarsanabilir: tümce-üretimi deneyimi, Hemingway'in dünyasında yabancılaşmamış çalışmanın aldığı biçimdir. Şimdi bir *ustalık* olarak kavranan şey, o zaman, insanın dış dünyaya etkin ve her şeyi yutan teknik katılımını yansıtan avlanma ve boğa güreşi, balık avı ve savaş gibi başka ustalıklara sindirilmiştir. Böyle bir teknik ideolojisi daha genel Amerikan çalışma durumunu açıkça yansıtır: Açık cephe ve sınıf yapısının bulanıklaşması bağlamında, Amerikan erkeği geleneksel olarak, yapmış olduğu farklı işlerin sayısına ve sahip olduğu ustalıklara göre değerlendirilir. Hemingway'in *machismo* kültü, I.Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın büyük sanayi dönüşümüyle bu uzlaşma çabasıdır yalnız: bir yandan boş zamanı göklere çıkarırken, Protestan çalışma etiğini doyurur; bütünlüğe doğru en derin ve en hayat-verici itkileri, ancak sporla kendinizi canlı ve zarar görmemiş hissedebileceğiniz bir statüko ile barıştırır.

Hemingway'in kitaplarının insan çevresine gelince, memleket dışına göç bunlar için bir tür oyun ya da vesiledir. Çünkü Amerikan toplumsal gerçekliğinin sonsuz ve karmaşık dokusuna, onun kullandığı dikkatli ve seçkin tipten tümceyle girilemez. Bunun için de, incelmiş, seyrelmiş bir gerçeklikle, yabancı kültürlere ve yabancı dillere ait bir gerçeklikle ilgilenmek uygun düşer. Bunda, tek tek bireyler karşımıza bizim de içinde bulunduğumuz somut bir toplumsal durumun yoğunluğu içinde değil, sözel olarak sınırlandırılabilen nesnelerin temizliğiyle çıkar. Ve yazarın yaşamının sonunda, dünya değişmeye başlayınca ve Küba Devrimi, Birleşik

[56] *The Green Hills of Africa*, New York 1935, s. 35-36.

Devletler sınırları içersinde geriye çekildiğinde, onu biçem yönünden güçsüzlüğe, sonunda da kendini öldürmeye götüren şeyin, bir yazar olarak hiçbir zaman kendini alıştırmadığı böyle bir Amerikan gerçekliğinin direnişi olduğunu ileri sürmek fazla zoraki bir şey olmaz gibime geliyor.

Eğer bu, Marksist eleştirinin bir yazın yapıtının iç biçimini, nasıl somutun hem gizlenmesi hem de açığa vurulması olarak, yeniden kuracağı hakkında bir şey düşündürüyorsa, o zaman böyle bir yargı kuramının ya da bugün uygulandığı şekilde yazınsal değerlendirmelerin içermeleri hakkında bir söz söylememiz gerekir. Çünkü eleştirmenin görevinin yapıtın bu sansüre uğramış boyutunu ortaya çıkarmak olduğunu ileri sürmek, en azından bugün uygulandığı şekilde sanatta, bunun uygulandığı toplumda, yapıtın dış yüzünün yapı bakımından bir tür mistifikasyon olduğunu ima eder. Diğer bir deyişle, bir Marksist eleştirinin sanatlardaki modernizmle bir kez daha uzlaşması gereken nokta budur; bir Lukács'ın (ve daha geleneksel Sovyet eleştirmenlerinin) modernizm karşıtlığının en azından kısmen bir beğeni ve kültürel koşullanma sorunu olduğunu daha önce söylemiştim.

Buna karşın, öyle görünüyor ki, Susan Sontag'ın "yeni duyarlık"ı ya da Ihab Hassan'ın *Sessizlik Yazını* gibi modernizmin açık savunmaları karşısında bir şey daha söylemek gerekmektedir. Bu kuramlar hepimizin tanıdığı, açık, anlaşılır bir kültürü yansıtıyor: John Cage'in müziği, Andy Warhol'un filmleri, Burroughs'un romanları, Beckett, Godard, Norman O.Brown'ın oyunları, psikedelik deneyimler;* hiçbir eleştiri, gerçekliğin stilizasyonları olarak bütün bu şeylerin çekiciliğine boyun eğmekle başlamayan bir bağlama gücüne sahip olamaz.

Bununla birlikte, bu yeni modernizmin eskisinden, yüzyılın başlarındaki klasik modernizmden en azından çok temel bir yönden ayrıldığı da belirtilmelidir: Eski modernizm özünde derinden antisosyaldi, ve bir olumsuzlaması ve reddi olarak kaldığı orta sınıf insanlarının içgüdüsel düşmanlığını dikkate alıyordu. Fakat yeni modernizmi belirleyen şey, kesinlikle, popüler oluşudur: belki küçük orta-Batı kasabalarında değil, ama egemen moda dünyasında ve kitle iletişiminde. Bu ise bana kalırsa, var olan toplumsal-ekonomik yapı açısından bu tür sanatla ilgili, toplumsal bakımdan yararlı bir şey oluştuğu anlamına gelir ancak; ya da eğer bakış açınız devrimciyse, son derece kuşkulu bir şey.

* LSD ve benzeri ilaçlar kullanarak anormal ruhsal etkiler yaratma deneyimi. (ç.n.).

Fakat böyle bir sanatın Amerikan gerçekliğini *dile getirdiği* söylenecektir; aslında belirsizliğin kaynağı da burada. Bizler Amerikalı olduğumuza göre, hiçbirimiz elle tutulur maddi gerçeklikleri, bizim olan Amerikan yaşamının özgüllüğünü çok güzel biçimde dile getiren bu pop art gibi şeylere tepkisiz kalamayız. Bu yüzden de, bu yeni modernizmin eleştirisinin bir dış değil ancak ve ancak bir iç sorun olacağı, (terime verdiğimiz yüceltilmiş, diyalektik anlamda) gittikçe yükselen bir öz-bilincin temel bir parçası olduğu, tepki gösterdiğimiz sanat yapıtları üzerine bir yargıyı olduğu kadar kendimiz hakkındaki bir yargıyı da içerdiği açıktır. Diğer bir deyişle, belirsizlik, sanat nesnesinde olduğu kadar devrimcinin kendi konumundadır: Kendisi, suçlu bulduğu toplumun bir ürünü olduğu için, devrimci tutumu da kendi kendinin olumsuzlamasını, nesnel, politik çözülmeden önce gelen bir ilk öznel çözülmeyi önceden varsaymak zorundadır. Bunun içindir ki, yeni sanatın draması, filisten ve modernist arasındaki eski savaşımdan daha karmaşık bir karakterler grubu içerir: Bu ikisi tüketicinin, sanat satıcısının ve happening'leri sahneye koyanın kişiliklerinde birbirine karışmaya başladı; bunlara, kültürümüzde, gerçek ve imgesel olumsuzlamayı, ya da aslında imgesel olumsuzlama ile olumlunun yükseltilmesini birbirinden ayırmayı giderek daha zor bulan, betimlediğimiz devrimci mutsuz bilinç biçiminde, üçüncü bir karakter eklenebilir.

Yeni duyarlık ya da yeni gizemcilik ideolojisinin en çarpıcı eleştirisi hâlâ Marx'ın *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*'ünde Hegel'in din kavramının yorumu olarak kalmaktadır. Çünkü yeni modernizmin sözcülerinin, onun toplumumuzu *dile getirdiğini* ileri sürüşleri gibi, Hegel de cisimleşme ile bu sözcüğün ima ettiği yabancılaşma arasında bütün belirsiz ikircimiyle birlikte dinin, insan tininin, onun *nesneleştirilmesinin* bir ifadesi olduğunu gösteriyordu. Dolayısıyla, Hegel'in dizgesi "kendi-bilincinde insanın, o tinsel dünyayı (ya da kendi dünyasının evrensel tinsel varoluş tarzını) tanımış ve onun yerini almış olduğuna göre, bu dünyayı bu yabancılaşmış biçimde yeniden olumlayacağını ve onu kendi gerçek varlığı olarak sunacağını ima eder; onu yeniden kurar ve *kendi öteki varlığında huzur içinde* olduğunu ileri sürer. Böylece, örneğin dinin yerini aldıktan sonra, dini kendine-yabancılaşmanın bir ürünü olarak tanıyınca, kendisinin *dinde din olarak* bir doğrulamasını bulur... Yani akıl, sözcüğün tam anlamıyla saçmalıkta*

* unreason (ç.n.)

huzurludur. Hukukta, politikada, vb. yabancılaşmış bir yaşam sürdüğünü anlamış olan insan gerçek insani yaşamını bu yabancılaşmamış dünyada sürdürür."[57] Bunun için de, bir sanat yapıtını gerçekliğin başka kılıkta bir dile gelişi ve yabancılaşması olarak tanımakla, bu tür kılık değiştirmelerin ve böyle bir yabancılaşmanın zorunluluğunu kabul etmek arasında bir tek adım vardır.

Bu durumda yazınsal eleştirinin işlevi açıkça ortaya çıkmış oluyor. Eleştirel bir çağda yaşıyor bile olsak, eleştirmenlerin kendi etkinliklerini, bugün Fransa'da genellikle yapıldığı gibi, yazınsal yaratı düzeyine yüceltmeleri pek uygun görünmüyor bana. Eleştirinin etkinlik alanının ve ilgisinin tarihsel ve ideolojik durağın kendisi ile değiştiğini belirtmek daha dürüst ve daha diyalektik bir şeydir. Örneğin, yazınsal eleştirinin on dokuzuncu yüzyıl despotizmine karşı savaşımda (özellikle Çarlık Rusya'sında) öncelikli bir araç olduğu, çünkü fikirleri ve gizli politik yorumu sansürden gizlice geçirmenin tek yolu olduğu söylenmiştir. Şimdi bir dış anlamda değil de iç ve alegorik bir anlamda anlaşılacaktır bu. Kültür yapıtları, hemen hemen unutulmuş bir şifredeki göstergeler gibi, artık ne olduğu bile bilinmeyen hastalıkların belirtileri gibi, onu görecek organlarımızı yitireli çok olmuş bir bütünselliğin parçaları gibi gelir bize. Eski kültürde, bir Lukács'ın gerçekçi dediği yapıtların türleri, aslında yorumlarını kendi içlerine yerleştirilmiş olarak taşıyan, aynı zamanda hem olgu hem de o olgu üzerine açımlama olan yapıtlardı. Şimdi bu ikisi bir kez daha birbirinden ayrılmıştır, ve yazınsal olgu da, toplumsal gerçekliğimizi meydana getiren diğer nesneler gibi açımlama, yorum, çözüm, tanı beklemektedir. Boş yere öteki disiplinlere baş vuruyor: Anglo-Amerikan felsefesinin tehlikeli spekülatif güçleri elinden alınalı çok oldu; politika bilimine gelince, bizim kültürde düşüncenin, herhangi bir şeyi olduğundan başka hayal etmedeki mutlak yeteneksizliğiyle, ne derece boğulmuş olduğunu görmek için, geçmişin büyük politik ve Ütopik kuramlarından uzaklığını düşünmek yeter de artar bile. Dolayısıyla, iç'i ve dış'ı, varoluşu ve tarihi karşılaştırmayı sürdürmek, şimdi'deki yaşamın soyut niteliği üzerine yargılar vermeye devam etmek, ve somut bir gelecek düşüncesini canlı tutmak yazınsal eleştiriye düşmektedir. Dileyelim, bu görevi yerine getirebilsin!

[57] Marx, *Early Writings*, der. Bottomore, s. 210.

Kaynakça

Adams, H.P. *Karl Marx in His Early Writings*. New York: Russel and Russel, 1965.

Adorno, T.W. *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970

—— "Aus einem Brief über Die Betrogene an Thomas Mann." *Akzente*, II, No.3 (Mart 1953), 284-287.

—— *Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957

—— Moments musicaux. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1964

—— *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966

—— *Noten zu Literatur*. 3 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1958– 1965

—— *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1958.

—— *Prisms*. Çev. S.ve S.Weber. London: Spearman, 1967.

—— "Society" *Salmagundi*, No. 10-11 (Sonbahar 1969-Kış 1970) ss.144-153.

Baron, Samuel H. Plekhanov: *The Father of Russian Marxism*. Stanford: Stanford University Press, 1963.

Baxandall, Lee. *Marxism and Aesthetics: An Annotated Bibliography*. New York: Humanities Press, 1968.

—— "Marxism and Aesthetics: A Critique of the Contribution of George Plekhanov." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXV, No.3, (Bahar 1967), 267-279.

Bénichou, Paul. *Les Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948

Benjamin, Walter. *Briefe*. Ed. G.Scholem ve T.W.Adorno. 2 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1966.

—— *Illuminations*. Ed. ve önsöz: Hannah Arendt. Çev. H.Zohn. New York: Harcourt Brace, 1968

—— *Schriften*. Ed. T.W.Adorno ve Gretel Adorno, 2 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955.

—— *Versuche über Brecht*. Ed.ve Sonsöz: Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966.

Benseler, Frank, ed. *Georg Lukács zum 80sten Geburstag*. Neuwied: Luchterhand, 1965.
Bloch, Ernst. *Geist der Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1964.
—— Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1959.
—— *Spuren*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1960.
—— *Thomas Münzer als Theolog der Revolution*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1962.
—— *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. 2 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963-1964.
—— *Verfremdungen*. 2 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963
Breton André. *Les Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1969
Burnier, M.-A. Les Existantialistes et la politique. Paris:Gallimard, 1966.
Caudwell, Christopher. *Illusion and Reality*. New York:Russel and Russel, 1955.
Chiodi, Pietro. *Sartre e il marxismo*. Milano:Feltrinelli, 1965
Clecak, Peter. *Marxism and American Literary Criticism*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1964.
Cooper D.G. ve Laing, R.D. *Reason and Violence*. Londra: Tavestock, 1964.
Croce, Benedetto. *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*. Çev. C.M.Meredith. New York: Russel and Russel, 1966
Danto, Arthur C. *The Analytical Philosophie of History*. Cambridge, Eng.:Cambridge University Press, 1965.
Della Volpe, Galvano. *Critica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1964
Demetz, Peter. *Marx, Engels and the Poets*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
Desan, Wilfrid. *The Marxism of Jean-Paul Sartre*. New York: Doubleday, 1965
Engels, Friedrich. *Herr Eugen Duehring's Revolution in Science*. çev. E.Burns. New York: International, 1966.
Erickson, Robert. *The Structure of Music*: A Listener's Guide. New York: Noonday, 1955.
Fischer, Ernst. *Art Against Ideology*. çev. Anna Bostock. Londra: Penguin Books, 1969.
—— *Dichtung und Deutung*. Viyana: Globus, 1953
—— *The Necessity of Art*. çev. Anna Bostock. Londra: Penguin Books, 1963
Flores, Angel, ed.ve çev. *Ibsen*. New York: Haskell House, 1966.
Gallie, W.B. *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books, 1968.
Gardiner, Patrick, ed. *Theories of History*. Glencoe: Free Press, 1959.
Goldmann, Lucien. *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard, 1955.
—— *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
—— *Recherches dialectiques*. Paris: Gallimard, 1959.
Gramsci, Antonio. *Lettere dal carcere*. Turin: Einaudi, 1965

Guérin, Daniel. *La lutte de classes sous le première République.* 2 cilt. Paris:Gallimard, 1946.
Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History.* New York: Alfred A.Knopf, 1959.
—— *The Social History of Art.* New York: Alfred A.Knopf, 1951.
Hegel, G.W.F. *Aesthetik.* 2 cilt. Frankfurt: Europäische, Verlag– sanstalt, 1955.
—— *The Phenomenology of Mind.* çev. J.B.Baillie. Londra: Allend und Unwin, 1949.
Heissenbüttel, Helmut. "Von Zeugnis des Fortlebens in Briefen." *Merkur,* XXI, No.3 (Mart 1967), 232-244.
Holz, Hans Heinz; Kofler, Leo; ve Abendroth, Wolfgang. *Gespräche mit Georg Lukács.* Hamburg:Rowohlt, 1967
Hook, Sidney. *From Hegel to Marx.* New York: Humanities Press, 1958.
—— *Towards an Understanding of Karl Marx.* New York: John Day, 1933.
Horkheimer, Max, ed. Zeugnisse: *T.W.Adorno zum 60sten Geburtstag.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.
Hyman, Stanley Edgar. *The Armed Vision.* New York: Alfred A.Knopf,1948
Hyppolite, Jean. *Études sur Marx et Hegel.* Paris: Rivière, 1955.
Kerry, S.S. *Schiller's Writings on Aesthetics.* Manchester, Eng: Manchester University Press, 1961.
Korsch, Karl. *Karl Marx.* New York: Russel and Russel, 1963.
—— *Marxismus und Philosophie.* Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1966.
Kraft, Werner. "Walter Benjamin hinter seinen Briefen." *Merkur,* XXI. No.3 (Mart 1967), 226-232.
Labriola, Antonio. *Essays on the Materialist Conception of History.* New York: Monthly Review Press, 1966.
Lapassada, Geroges. "Sartre et Rousseau." *Etudes Philosophiques,* XVII, No.4 (Kış 1962), 511-617.
Lefèbvre, Henry. *Pascal.* 2 cilt. Paris:Nagel, 1949-1954
—— *Rabelais.* Paris: Editeurs français réunis, 1955.
Lenin, V.I. *O literature i iskusstve.* Moskova: Khudozhestvennaya literatura, 1967.
Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage.* Paris: Plon, 1962.
—— *Tristes tropiques.* Paris: Plon 1955.
Lichtheim, George. George Lukács. New York: Viking, 1970.
—— "Sartre, Marxism and History." *History and Theory.* III. No.2 (1963-1964), 222-246.
Lieber, Hans-Joachim, ve Ludz, Peter. "Zur Situation der Marxforschung." *Kölner Zeitschrift für Soziologie u. Sozialforschung.* X (1958), 446-499.
Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx,* çev. R.B. Winn. New York: Critics Group, 1938

Lukács, Georg. *Aesthetik.* 2 cilt. Neuwied: Luchterhand, 1962
—— *Balzac und der französische Realismus.* Berlin: Aufbau Verlag, 1953.
—— *Deutsche Realisten des neunzehnten Jahrhunderts.* Berlin:Aufbau Verlag, 1956.
—— *Essays on Thomas Mann.* çev. Edith Bone. New York: Grosset and Dunlap, 1964.
—— *Goethe und seine Zeit.* Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
—— *Histoire et conscience de classe.* çev. K.Axelos. Paris: Editions de minuit, 1960.
—— *The Historical Novel.* çev.H.ve S. Mitchell, Londra:Merlin 1962.
—— *Probleme der Aesthetik.* Neuwied: Luchterhand, 1969.
—— *Probleme des Realismus.* Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
—— *Schriften zur Literatursoziologie.* Ed. P.Ludz. Neuwid:Luchterhand, 1961
—— *Studies in European Realism,* çev. Edith Bone. New York: Grosset and Dunlap, 1964.
—— *Die Theorie des Romans.* Neuwid: Luchterhand, 1962.
—— *Wider den missverstandenen Realismus,* Hamburg:Claasen, 1958
Macheray, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire.* Paris: Maspéro, 1970.
Mann, Thomas. *Doktor Faustus.* Frankfurt: Fischer Verlag, 1947
Mao Tse-tung. "On Contradiction." *Selected Works,* II, 13-53. 5 cilt.New York: International, 1954-1962.
Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization.* New York: Random House,1955.
—— *An Essay on Liberation.* Boston: Beacon Press, 1969.
—— *Kultur und Gesellschaft.* 2 cilt. Frankfurt: Suhrkamp Verlag,1965.
—— *Negations.* Boston: Beacon Press, 1968.
—— *One-Dimensional Man.* Boston: Beacon Press, 1964.
—— *Reason and Revolution.* Boston: Beacon Press, 1960.
—— "Repressive Tolerance." Wolff, R.P.; Moore, Barrington, Jr; ve Marcuse Herbert'in *A Critique of Pure Tolerance*'ında. Boston: Beacon Press, 1965.
Marx, Karl, *Capital.* Cilt I. çev. S.Moore ve E.Aveling. New York: Kerr, 1906.
Marx, Karl. *A Contribution to the Critique of Political Economy.* çev. N.I.Stone. Chicago: Kerr, 1904.
—— *Early Writings.* Ed. ve çev. T.B.Bottomore. New York: McGraw-Hill, 1964.
Marx, Karl ve Engels, Friedrich. *Basic Writings on Politics and Philosophy.* Ed. L.S.Feuer. New York: Doubleday, 1959.
—— *The German Ideology.* Çev. R.Pascal. New York:International, 1947.
—— *Uber Kunst und Literatur.* Berlin: Aufbau Verlag, 1953.
Maslow, Vera. "Lukács' Man-Centered Aesthetics." *Philosophy and Phenomenological Research,* XXVII (1967), 542-552.

Mayer, Hans. *Von Lessing bis Thomas Mann.* Pfullingen:Neske, 1963.
—— *Zur deutschen Klassik und Romantik.* Pfullingen:Neske, 1963.
Merleau-Ponty, Maurice. *Les Aventures de la dialectique.* Paris: Gallimard, 1955.
Moore, Stanley. *Three Tactics; The Background in Marx.* New York: Monthly Review Press, 1963.
Morawski, Stefan. "The Aesthetic Views of Marx and Engels". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cilt.XXVIII, No.3 (Bahar 1970), ss.301-314.
—— "Lenin as a Literary Theorist." *Science and Society.* XXIX. No.1 (Kış 1965) 2-25.
—— "Mimesis-Lukács' Universal Principle." *Science and Society*, XXXIII, No.1 (Kış 1968), 26-38.
Morpurgo-Tagliabue, Guido. *L'Esthétique contemporaine.* Milano: Marzorati, 1960.
Parkinson, G.H.R., ed. *Georg Lukács: The Man, His Work and His Ideas.* London: Wiedenfeld and Nicholson, 1970.
Plekhanov, G.V. *Art and Social Life*, çev.A.Rothstein. London: Lawrence and Wishart, 1953.
—— *Fundamental Problems of Marxism.* çev. E.ve C.Paul. Edinburg: Lawrence and Wishart, 1929.
Ricoeur, Paul. *De l'interprétation*: essai sur Freud . Paris:Seuil, 1965.
Sartre, Jean-Paul. "Les Communistes et la paix". *Situations*, VI. 7 cilt. Paris: Gallimard, 1947.
—— "La Conscience de classe chez Flaubert." *Temps modernes*, No. 240-241 (Mayıs-Haziran 1966), ss. 1921-1951, 2113-2153.
—— *Critique de la raison dialectique.* Cil I. Paris: Gallimard, 1960-
—— "Flaubert: du poète à l'artiste." *Temps modernes*, No.243-245 (Ağustos-Ekim 1966), ss.197-253, 423-481, 598-674.
—— "Marxisme et revolution." *Situations*, III.
—— "Qu'est-ce que la littérature?" *Situations*, II.
—— *Search for a Method.* çev. Hazel Barnes. New York: Random House 1968.
Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*, ed. ve çev. E.M.Wilkinson ve L.A.Willoughby. Oxford, Eng: Clarendon Press 1967.
—— *Phlosophische Schriften.* Basel: Birkhäuser, 1946.
Staël-Holstein, Germaine de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.* 2 cilt. Genova: Droz, 1959.
Taine, Hippolyte. *Essais de la critique et d'histoire.* Paris: Hachette, 1887.
"Walter Benjamine." *Times Literary Supplement*, 22 Ağustos 1968.
Williams, Raymond. *Culture and Society* 1780/1950. New York: Harper and Row, 1958
Zitta, Victor. *Georg Lukács'Marxism: Alienation, Dialectics and Revolution.* The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.

Dizin

Adams, H.P., 189 dipnot 11
Adorno, 9, 23-66, 104-105, 107, 129-130, 145 dipnot 1, 259, 329-330, 337; kavramsal bir işlem olarak diyalektik, 26-29; Beethoven üzerine, 51-53; Hegel üzerine, 55-59; müzik tarihi üzerine, 32-36; Schoenberg üzerine, 38-45, 46-50; Stravinski üzerine, 45-47; "negatif diyalektik", 63-66, 104-106; sanat ve toplum arasındaki ilişki, 46-47; Adorno'nun toplumsal düşüncesi, 60-62; kategorilerin kullanımı, 28 dipnot 2, 60-61, 287-288
alegori, 68, 148, 164, 206-207, 342-343
Althusser, Louis, 88
ampirizm (deneycilik-görgücülük), 10-11, 305-307
anlatı, fıkrasal itki, 114-118; bilinçdışı düşlem olarak, 95-99; ütopik gerçekleşme olarak, 132-134, 135-141; betimlemeye zıt olarak, 175-177; bellek ile ilişkisi, 80-83; anlatı çerçevesinde görülen devrim, 221-230
Aquinas, Thomas, 305
Aragon, Louis, 95, 225
Aristoteles, 276, 277, 305, 307, 324, 327, 332
artzamanlı modeller, 29, 59-60, 222-223, 245-249, 263-275, 312-313
Auerbach, Erich, 161 dipnot 7
Austen, Jane, 298

Babbit, Irving, 271
Bachelard, Gaston, 269
Bacon, Francis, 307
Balzac, Honoré de, 29, 30, 53-42, 138, 139, 157-158, 168, 171-172, 176-178, 224, 227, 265, 323-324, 330
Baran, Paul ve Sweezy Paul, *Tekelci Sermaye* 49 dipnot 11
Barok/barok, 74-77
Barthes, Roland, 65, 269, 281, 329
Baudelaire, Charles, 69, 70-71, 75, 77, 78-79, 174, 185, 265, 268-269
Beauvoir, Simone de, 69, 70-71, 76, 77, 78-79, 174, 185, 265, 267-268
Beckett, Samuel, 341
Beethoven, Ludwig von, 33, 51-54
Bénichou, Paul, 313, 315-316, 318, 322
Benjamin, Walter, 67-85, 114, 116, 260; mit çözümlemesi ve simgecilik, 71-73; alegorik bir düşünür olarak, 67-68, 79-80; mekanik buluşlar, 70, 78-80; bellek, 69-71, 72; bellek ve anlatı, 80-83; anı yerine geçenler, 70, 78-79, 80-82; Goethe üze-

rine, 71-75; Leskov üzerine, 80-83; nesnelerin gücü, 72-73, 75-76; "ayla" kavramı, 80-81; Sartre'la karşılaştırmalı masal kuramı, 82-83; Barok kuramı, 73-77
Berg, Alban, 50
Bergson, Henry, 90, 118-120
Bernstein, Eduard, 14
biçem, retorike karşıt olarak, 280-281; pastiş, 45-46; biçem değişiminin toplumbilimsel kökeni, 36-37, 329, 338; biçembilim, 280-283
biçim, iç biçim, 333-336, 338
Biçimcilik, Rus ve Çek Biçimciliği, 265, 311-312, 338
Blake, William, 271
Bloch, Ernst, 111-144, 260; alegori simgeciliğe karşı, 133-134; geçmişin çözümlemesi, 120-123; içinde bulunulan Ânın çözümlemesi, 127-130,131, 137-138; Sartre ile karşılaştırma, 128-130; ölüm, 126-127, 137-138; varoluş felsefesi, 124-126; Faust, 130-132; yerine getirilmiş duygular beklenti duygulara karşı, 119-120; Marksizm ve din, 111-112, 142-143; Novum, 118-120; Freudçu bilinçdışının revizyonu, 120-124; dural düşünce tarzları eleştirisi, 119-120; eğilim gizliliğe karşı, 133-136; "iz", 113-118; Ütopik yazınsal biçimler, 132
Bloch, Marc, 195
Booth, Wayne C., 297-301
Bourdieu, Pierre, 327 dipnot 47
Braudel, Fernand, 264
Brecht, Bertolt, 84
Breton, André, 85, 94-103, 111, 270, 305-306
Brown, Norman O., 341
Browning, Robert, 159
Bukharin, Nikolai, 302
Burke, Edmund, 174
Burroughs, William, 341
bütünsellik, kavramı, 152, 163-1170, 200-202, 259

Cage, John, 341
Calderón de la Barca, Pedro, 74
Camus, Albert, 150
Caudwell, Christopher (Christopher St. John Sprigg), 9, 15, 312
Céline (Louis-Ferdinand Destouches), 112, 298-299
Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote*, 156-157, 266
Chateaubriand, François René, vikont de, 25
Chesneau, Ernest, 267 dipnot 3
Childe, Gordon, 15
Chiodi, Pietro, 181 dipnot 1, 206-207, 224-225
Claudel, Paul, 103
Conrad, Joseph, 299
Corneille, Pierre, 315
Crane, Hart, 99
Crashaw, Richard, 280
Croce, Benedetto, 303-304, 305

Çaykovski, Piyotr İliç, 52
Çekhov, Anton, 331

Dante, Alighieri, 67-68, 76, 265, 280
Danto, Arthur C., 179, 185 dipnot 8
David, Jacques Louis, 320, 321-322, 323
Derrida, Jacques, 14, 114-115, 327 dipnot 44
Descartes, René, 12, 32
Dickens, Charles, 53, 156, 173, 225, 282
devrim, bir biçim olarak, 221-230; burjuva devrimi karşısında sosyalist devrim, 29-230; kültü-

rel devrim, 91, 233; 1789 devrimi, 87-88, 191-199, 201, 217-219, 221, 224-229, 287-288; 1848 devrimi, 35, 169, 242-243
diyalektik, kavramsal bir işlem olarak, 26-29, 55, 61-66, 259-262, 283, 284-288, 291-292, 309-312, 312, 317; düzeltme olarak, 63-66, 260-262, 303-306, 310-312; Hegelci ve Marksist diyalektik arasında fark, 275, 286, 302-309; tarihte, 35, 262-263; kültürde, 34-35
dışavurumculuk, 41-42
Dilthey, Wilhelm, 143
doğanın durumu, 87-88, 108-109
dolayım, sorunları, 86-87, 188, 193-199, 296, 336
Donne, John, 273, 280
Dostoyevski, Fyodor, 46, 112, 159, 173
Drieu la Rochelle, Pierre, 112
duyumsal deneyim, simgesel ya da tarihsel yorumları, 128, 243-245, 267-270

ekonomik yorum, sınıf yorumuna değişken olarak; 250-254, 323-326; indirgeme olarak, 192-199; bilinçdışının Marksist uyarlaması, 192
Eliot, T.S., 77, 265, 271, 280
Engels, Friedrich, 29-30, 110 dipnot 47, 148, 192, 207-208, 212, 213-214, 247-248, 249, 250, 288 dipnot 18, 307, 314, 330
Erikson, Erik, 70
Esbroeck, Michel van, 112 dipnot 48
Escarpit, Robert, 327 dipnot 47
eşzamanlılık, artzamanlılığa karşı, 29-30, 190-191, 245-249, 263-275, 312-313, 320-321
Ferrater Mora, José, 311
Feuerbach, Ludwig, 225
Fielding, Henry, 266
Fischer, Ernst, 15
Fitzgerald, F. Scott, *Gece Güzeldir*, 297
Flaubert, Gustave, 53, 112, 157, 160, 172, 174, 176, 177-178, 187, 190-191, 225, 244, 265-266, 318-319, 320, 323
Ford, Ford Madox, 299
Foucault, Michel, 270
France, Anatole, 306
Freud, Sigmund, 14, 97, 88, 89, 95-97, 98, 103-105, 113, 120-121, 124, 196,197, 303, 311, 329-330; yeni bir içerik tipi olarak ruhçözümlemesi, 41-44; Marksizm ve Freudçuluğun uzlaştırılması, 87, 187-191; bellek kuramları, 69-70; 107-108
Friedell, Egon, 270
Frye, Northrop, 93, 333
Fügen, Hans Norbert, 327 dipnot 47

Genêt, Jean, 186
gerekircilik, 26, 300-302
gerçekçilik, yazında, 168-179; 320-321; felsefi, 305-308
gerçeküstücülük, 87; 94-103; 106-107; 268; ve nesneler, 97; 100-102; isteğin özgürleşmesi olarak, 98-100; otomatik yazı, 99; kuram ve metin arasındaki zıtlık, 99-101; imge öğretisi, 61-62; 95-96; ekonomik bağlamla ilişkisi, 99-101; anlatı kuramı, 95-98
Gestalt ruhbilimi, 204 dipnot 22, 265
Gide, André, 71, 173, 299
Giedion, Siegfried, 270
Girard, René, 210 dipnot 27
Godard, Jean-Luc, 341
Goethe, Wolfgang von, 70-74, 158-159, 168, 174, 175, 332-333; De-

monic (Şeytani) kavramı, 121-122; Faust, 129-131
Goldmann, Lucien, 154 dipnot 5, 162, 312, 314, 315, 318
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius), 116
Gramsci, Antonio, 258
Greimas, A.J., 179
Guérin, Daniel, *La Lutte des classes sous la prèmiere république* (Birinci Cumhuriyette Sınıf Savaşımı), 192, 194, 228-229
Guillén, Claudio, 265 dipnot 1
Gurvitch, Georges, 310 dipnot 39

Hardy, Thomas, 280
Hassan, Ihab, 341
Hauser, Arnold, 272 dipnot 6
Havelock, Eric A., 327 dipnot 47
Hebel, Johann Peter, 116
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 9, 11, 14, 17, 54-59, 61, 63, 64, 70, 88, 93, 103, 130-131, 160, 164, 166, 174, 201, 202, 267, 277-279, 284, 343; Mutlak Tin, 55-56, 57-59, 129-130, 303-304, 308; yabancılaşma nesnelleşmeye karşı; 206-207; 343; sanat felsefeye karşı, 154, 279; artzamanlı bir model olarak, 263-270, 275, 311-312; somutun bir öğretisi olarak; 147-152; 296; Hegel diyalektiğinin karşılaştırmalı yapısı, 55-56, 147-148; 174, 263; tarihsel bağlamla ilişkili olarak tutuculuk, 290; biçim ve içerik, 276-279; Hegelci diyalektik Marksist diyalektiğe karşı; 275, 286, 288, 301-309, 310-312; idealizm, 304-305, 307-308; terse dönmüş dünya imgesi, 308-309; gerçek felsefeleştirmenin doğası, 267-268; epik kuramı; 149-150; bütün ve parça, 55-56; "düzyazı dünyası", 294-297
Heidegger, Martin, 13, 64, 116, 123, 127, 129, 159, 179, 206, 216-217, 236-237, 238-239; algı kuramı, 203; 253; 324-325
Hemingway, Ernest, 329, 338-341
hermeneutik (yorumsama), 85-87, 91, 93-94, 111-113, 132-133, 292, 333
Hobbes, Thomas, 163, 203
Holz, Hans Heinz; Kofler, Leo; ve Abendroth, Wolfgang, *Gespräche mit Lukács*; 179 dipnot 13
Hook, Sidney, 305 dipnot 33, 319
Houdebine, J.L., 166-167
Humbolt, Wilhelm von, 332-333
Husserl, Edmund, 187

Ibsen, Henrik, 284, 3140; *Peer Gynt*, 237-238
içerik, biçimin belirlenişi olarak, 148-152, 276-279, 289-297, 332-335
ideoloji, Marksist çözümlemesi; 24-30, 162-167, 242-247, 307-311, 313-323
ilerleyen/gerileyen, değer yargıları olarak, 34, 36-37, 320-321; "ilerleyici-gerileyici yöntem", 195-196
işbölümü, 23, 68, 88-89, 148-152, 294-296, 309-310, 337

James, Henry, 53, 150, 177, 297, 299, 300
Jansencilik, Marksist yorumları, 312-319, 321, 323
Jeanson, Henri, 239 dipnot 41
Jefferson, Thomas, 229
Jirondenler, 191-199, 288-289, 320
Joyce, James, 45, 47, 49, 53, 101, 114, 151, 173, 175, 213 dipnot 31, 258, 264
Jung, Carl Gustav, 89, 93

Kafka, Franz, 70, 173
Kant, Immanuel, 109-110, 163-167, 199, 239, 276
kapitalizm, sanata karşı içerikleri; 38-41, 46-50, 69-71, 99-104, 148-152, 173-179, 294-297, 327-329, 331-332
kapitalizm öncesi toplumlar, artizanal ya da el sanatı üretimi; 83, 100-103, 324-325, 327-329; kapitalizmin kapitalist öncesi eleştirileri; 174; ilkel toplumlar; 110 dipnot 47, 207
kategori, yazınsal eleştiri kategorileri, 60-61, 263, 266, 269-270, 280, 282-285, 287-288, 297-301; karakterler, 224-225, 330-332; ekonomik kategorilerle karşılaştırma, 276; ironi, 300; anlatısal, 80-84, 95-99, 114-118, 132-134, 135-142, 175-177, 221-231; olay örgüsü, 329-330; bakış açısı, 224-227, 297-301; biçem, 36-37, 280-283, 329, 337-340; tarihyazımında kullanımı, 221-231
Keats, John, 267
Keller, Gottfried, 168
Kierkegaard, Sören, 13
Korsch , Karl, 253, 303, 304
kültür toplumbilimi, Marksist olamayan sosyoloji; 30, 315-318, 326-327

Labriola, Antonio, 195 dipnot 15
Lacan, Jacques, 13
Lapassade, Georges, 220 dipnot 32
Laplanche, Jean ve Pontalis, J.B., "Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme", 97 dipnot 36
La Rochefoucauld dükü, François, 163-164
Lask, Emil, 146
Lassalle, Ferdinand, 168-169
Lautréamont kontu (Isidore Ducasse), 95-96, 98
Lawrence, D.H., 173
Leavis, Q.D., 327 dipnot 47
Lefèbvre, Henri, 313-314
Lenin, V.I., 7, 11, 166, 174, 300, 323
Leskov, Nikolai, 80-84, 116
Lévi-Strauss, Claude, 13, 226-27, 231, 318-320
Lewis, C.S., 76
Lewis, Matthew, Papaz, 98
Lewis, Wyndham, 49, 112, 270, 271
Lichtheim, George, 14, 128
Lifshitz, Mikhail, 276
Lin Piao, 331 dipnot 49
Locke, John, 307
Lukács, Georg, 9, 15, 130, 133, 145-179, 223, 238, 260, 277, 279, 290, 328, 343; antimodernizm; 84, 124, 173-174, 284, 341; Kant'ın eleştirisi, 162-166; epistemoloji ve sınıf bilinci, 162-167; bilgi ve süreç; 164-166, 167, 178-179, "erken Lukács miti; 146-147; anlatı betimlemeye karşı; 172, 175-177, 319; anlatısal ve bütünlüğe geçit; 152, 167-168, 178-179; simgecilik, 151, 172-176, 332; tipiklik kavramı, 168-172; romanın tipolojisi, 93, 154 dipnot 4, 156-159, 160

Mach, Ernst, 126
Mac Luhan, Marshall; 78, 270, 271 , 327 dipnot 47
maddecilik, 304-306
Mallarmé, Stéphane, 126-127, 265
Malraux, André, 224, 270
Mann, Thomas, 46-47, 151, 292-294, 332; *Doktor Faustus*, 24, 49, 123
Mao Tse-Tung, 258
Marc, Franz, 135
Marcuse, Herbert, 38, 87, 103-111, 120, 130, 137, 143, 207 dipnot

25, 236 dipnot 38, 260, 277 dipnot 11, 290-292, 335; başkaldırının sistem tarafından emilmesi, 105-106; Frankfurt okulu ve -, 38, 104-105; "iyi" ve –, 104; Freudçu ruhsal yapının parçalanması, 105-106; bilinç kaynağı olarak hazzın belleği, 107-108; olumsuz, 38, 86, 104-105, 107; bastırıcı hoşgörü, 105; ütopik düşünce, 107-108
Marx, Karl, 9, 11, 58, 103-105, 106, 113, 160, 189, 197, 203-204, 228, 235, 242, 249, 250, 290, 330, 334; estetik benzeşmeler, 276-277; – ve Freud, 87; 187-191; düşüncenin kategorileri, 282-283; burjuva ekonomisinin eleştirisi, 163-164; 282-283; Hegel'in din kavramının eleştirisi, 342-343; üstyapı tarihlerinin eleştirisi, 276; Lassalle'nin Franz von Sickingen'in eleştirisi, 168-170; Yunan sanatı, 279; ilkel toplumlara ilgi, 110 dipnot 47; 208; fetişizm kavramı, 251-252; ilerleyici-gerileyici yöntem, 194-195; ekonomik ya da sınıfsal yorumunun iki kodu, 251-254; "genç" Marx, 147, 254
Marksizm, ve varoluşçuluk; 181-184; – ve din, 111-112, 142-143; – ve yapısalcılık, 194; dizgesellik karşıtı karakter, 301-308; kavramsal bir işlem olarak, 24-29, 301-308, 309-310, 313; somutun bir öğretisi olarak, 250, 272, 296, 336-337; bir yorumsama olarak, 111-114, 292; bir ontoloji olarak, 179; evrensel bir kültür olarak, 111-112; Weber'in eleştirisi, 26; yabancılaşma öğretisi, 164-165, 206-207, 342-343; ekonomizm ya da vulger Marksizm, 170, 188-189, 249-250, 312-313; genetik uyarlamaları, 15; Marksist tarihyazımı, 191-199; 223-224; bilginin yansıma kuramı, 166-167; öteki felsefelerle ilişkisi, 181-183; geçmiş ve gelenekle ilişkisi, 111, 113; varlığın toplumsal belirlenimi, 146, 163-167, 244-245; eşzamanlılık artzamanlılığa karşı, 245-249, 275; üstyapılar kuramı, 24-29, 247-248, 308-310; ekonomik ya da sınıfsal yorumun iki kodu, 251-254, 323-325; sınıf kavramının kullanımları, 313-324
Mayıs 1968 Olayları, Fransa'da, 184, 233
Merleau-Ponty, Maurice, 14, 217-219, 291-292
Michelet, Jules, 220, 225; 227-228; 301
Mills, C. Wright, 326-327
modernizm, 157-158, 173-176, 341-342
Montesquieu baronu, Charles Lou-is, 25
Morgan, Lewis H., 207
Mussorgski, Modest, 46
Mumford, Lewis, 270
Münzer, Thomas, 125-126, 141,169
müzik, 30-33, 131; disonans, 37-38; sonat biçimi, 33-34, 51-52, 57; on iki ton dizgesi, 43-44
Napoleon I, 54-55
Nietzsche, Friedrich, 61, 113, 311
Nizan, Paul, 182
Novalis, Friedrich von Hardenberg, 159

özelleşme, 23, 30-31, 88-89, 148-153, 307-310, 337

Pascal, Blaise, 128, 313-315, 320
Pater, Walter, 47

pazar sistemi, meta biçimleri, 39, 95-96, 324-329, 330, 337; pazarın/ekonominin tümel örgütlenmesi; 48-50, 103-105
Pearce, Roy Harvey, 279
Pessoa, Fernando, 299
Pirandello, Luigi, 299
Plekhanov, G.V., 9, 267 dipnot 3, 283-284, 300-301, 320-322, 328
Plotinos, 332
Poe, Edgar Allan, 76
Poggioli, Renato, 36 dipnot 6
Politzer, Raymond, 182
pop art, 102, 342
Proust, Marcel, 35-36, 65, 69, 70-71, 136-142

Rabelais, François, 314
Racine, Jean, 281, 315
Reich, Wilhelm, 87
Reverdy, Pierre, 95
revizyonizm, 14
Ricardo, David, 162
Richardson, Samuel, 266
Ricoeur, Paul, 97 dipnot 36
Riesman, David, 270
Rimbaud, Artur, 266, 268
Robbe-Grillet, Alain, 173, 213 dipnot 31
Romantizm, 93-95, 174
Rousseau, Jean-Jacques, 87, 91, 219-220
ruh, yapıları, 40-42, 105-106

Saint-Simon dükü, Louis, 139
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 315
sansür, kavramsal sans¸r, 119-120, 292, 311, 334-338
Sartre, Jean-Paul, 13, 63, 142, 157, 162, 176, 177, 181-258, 260, 268, 291- 292, 300, 319, 322, 328; on dokuzuncu yüzyıl burjuvasının çözümlemesi, 242-244; - ve Freud, 87, 186-187, 196-197; - ve Marksizm, 181-184,187; - ve yapısalcılık, 194, 209, 231-232; "otantiklik", 236-237, 239-240, 311; yaşamöyküsel itki, 185-189; sınıf savaşımı karşısında ekonomik dinamikler, 246-250; Bloch ile karşılaştırma, 128-130; Benjamin ile karşılaştırma, 80-81; olumsallık ve enderlik, 202-207; ekonomik indirgemeciliğin eleştirisi, 193-199, 250-251; etik kuramları, 235-241; varoluşçuluk ve yabancılaşma, 205-208; aile ve sınıf, 188-191; 318-319; grup oluşumu, 211, 215-221; kalıtsal suç, 220-221, 242-243; madde ve sayı, 205, 213-214; tarihsel yorumda "mauvaise foi", 196-199; dolayımlar, 188, 197-200; yemin, 217-220; grupların taşlaşması, 230-236; "practico-inert", 211-213; yansıma ve bütünleşme,191, 200-202; ötekiyle ilişki (Bakış), 203-204, 207-211, 254-258; dizisellik, 214-217; Terör, 217-219; yapı kuramı, 231-232; "üçüncü", 209-211, 216-217, 218-220; biz-özne ve biz-nesne, 217-218, 256
Say, Jean Baptiste, 162
Schiller, Friedrich, 87-97, 94, 95, 99, 102, 103, 106, 108-111, 133, 236, 331, 333; -ve Kant, 109-110; –ve devrim, 86-87, 91-92; naif ve duygusal arasındaki ayrım, 92; doğa fikri, 88-89, 109; dürtüler kuramı (Stofftrieb, Formtrieb, Spieltrieb), 89-91, 94; türler kuramı, 92-93; tipoloji; 93-95
Schoenberg, Arnold, 33, 36, 38-45, 46-50, 328
Scholem, Gerschom, 84

Scott, Sir Walter, 29, 168, 170, 172
Scriven, Michael, 288-289
Shakespeare, William, 280; Hamlet, 75-76
Shelley, Percy Bysshe, 273, 280
sınıf bilinci,- ve çocukluk,187-191, 318-319; iki kod arasında dolayım olarak, 252; savaşım olarak, 254-259; koyduğu epistemolojik sınırlar, 163-168; tarihsel oluşum, 241-245; bugün ABD'de-, 331-332; Marksist yazınsal çözümlemede kullanılışı, 313-323
Sickingen, Franz von, 168-170
Simmel, Georg, 146
simge, alegori karşıtı olarak, 76-77, 133-134; gösterge karşıtı olarak, 193-197; yazında simgecilik, 72-73, 152, 172-174, 284, 328-329
Smith, Adam, 162, 339
Snow, C.P., 335
Sontag, Susan, 145 dipnot 1, 334, 341
Sorel, Georges, 132, 140
Spengler, Oswald; 270, 273-274, 313
Stäel-Holstein, Germaine de, 25
Stalin, Joseph; 9, 91, 232
Stein, Gertrude, 101
Steiner, Goerge, 145 dipnot 1
Sterne, Laurence, 266
Stravinski, İgor, 35; 45-47, 328-329
Swinburne, Algernon Charles, 268, 273, 280

şeyleşme, tarihsel bilinç yokluğu olarak, 165-166; nesnelerin yıkıcı gücü (ya da practico-inert), 72-73, 211-213; fetişizm, 251-252; nesnelerde libidinal kuşatma, 100-102

Taine, Hippolyte; 223, 271; 273-274, 313
tarih, bir uzaklık işlevi olarak, 301, 318, 322-323; nedensellik, 26, 289-290; tarihte bilinçli güdüler karşısında bilinçsiz güdüler, 193-199; Lévi-Strauss'un eleştirisi, 226-227; yazınsal ya da kültürel tarih modelleri, 25-26, 29, 60, 263-275; teknolojik etmenler, 78; "tarih kuramları", 269-275; anlayış, 193-194, 288-289, 301-302
Tiedemann, Rolf, 84 dipnot 25
Tolstoy, Leo, 52, 158, 159, 168, 175, 178, 323
Toulmin, Stephen ve Goodfield June; *Zamanın Keşfi*, 288 dipnot 18
Toynbee, Arnold, 270
Trilling, Lionel, 38
Troçki, Leon, 9, 229
türler, dedektif hikâyesi, 122; epik, 149-150, 153; deneme, 59; peri masalı, 121-122; tarihi roman, 168-171, 225, 292-294; sanatçı romanı, 122-123; Schiller'in kuramı, 92-93; bilim-kurgu, 334-336; tragedya, 152-153, 314-315
ütopik uzlaşma, 50-51, 80-81, 106-109, 113-143, 155-156, 167
üretim, ve tarihsel bilinç, 165-167, 336-337; üretim taklidi olarak bir sanat-tümcesi, 329; orta sınıf toplumunda üretimin sansürü, 165-166, 336-337
üstyapı, kuramı, 24-25, 29, 272-273, 317-332

Valéry, Paul, 81, 188
Van Gogh, Vincent, 116
Vico, Giambattista, 161-162

Wagner, Richard, 33-35, 37, 328
Warhol, Andy, 341

Watt, Ian, 327 dipnot 47
Weber, Max; 26, 146, 154 dipnot 5, 270
Webern, Anton, 41
Webster, John, 75
Wellek, René ve Warren Austin, *Theory of Literature* (Yazın Kuramı), 328
Whitman, Walt, 99
Winckelmann, Johann Joachim, 88
Winters, Yvor, 174, 270
Wittgenstein, Ludwig, 311
Wölfflin, Heinrich, 272
Woolf, Virginia, Orlando, 312

yabancılaşma, 68, 148, 164-165, 206-207, 342-343
yansıma, kültür ya da yazın kuramı, 26, 29, 312-313, 317-318; bilgi kuramı, 166-167
yapısalcılık, 87, 194, 195-196, 231-232
Yeats, William Butler, 273, 280
Yeni Eleştiri, 93, 272, 280-281
Yunan yazını, klasik, 153-154

Zola, Emile, 45, 171-172, 173, 176, 177-176, 265, 331

Jameson, bu kitapta diyalektik yazın kuramlarının yerleştirilebileceği çerçeveyi çiziyor. "Kültür Sosyolojisi", bir biçim olarak sunuluyor. Adorno'nun çözümlemeleriyle açımlanan "Tarih" ile "Kültür" arasındaki ilişki, "Marksist Yorumsama" uygulamaları, Benjamin'in "Dil-Kurgu-Bilinçdışı" arasında kurduğu ilişkiler, Sartre'ın "Özgürlük" ile "Tarih"i aynı sorunsal içine yerleştirmesi, "Diyalektik Eleştiri" önerileri, *Marksizm ve Biçim*'in çatısını oluşturuyor.

Pozitivizm, Psikanaliz, Varoluşçuluk... Yirminci yüzyılı sarsan önemli sistemlerin yazınsal alana uygulanışını sorguluyor Jameson. Ortaya çıkan tablo, 19. yüzyıldan bugüne uzanan bir yöntem/kuram/sistem aracılığıyla aydınlanıyor.

087927
AHY

ISBN 978-975-363-445-5
24 TL
9 789753 634458