

Marksiizm ve Edebiyat Eleştirisini



TERRY EAGLETON

ÇEVİREN
UTKU ÖZMAKAS



TERRY EAGLETON
Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi

TERENCE FRANCIS EAGLETON 22 Şubat 1943'te, Salford'da doğdu. İrlanda kökenlidir ve en önemli İngiliz edebiyat eleştirmenlerinden birisidir. Eagleton, edebiyat profesörü olarak çeşitli üniversitelerde çalışmalarını sürdürmektedir. *New Left Review*, *New Statesman*, *London Review of Books* ve *The Guardian*'da yayımlanmış pek çok makalesi mevcuttur. Yazarın Türkçeye çevrilmiş çalışmalarından bazıları şunlardır: *Postmodernizmin Yanılsamaları* (Ayrıntı, 1999); *Azizler ve Alimler* (Agora, 2003); *Edebiyat Kuramı* (Ayrıntı, 2004); *Estetiğin İdeolojisi* (Doruk, 2004); *Kuramdan Sonra* (Literatür, 2004); *İdeoloji* (Ayrıntı, 2005); *Kültür Yorumları* (Ayrıntı, 2005); *William Shakespeare* (Boğaziçi Üniversitesi, 2005); *Marx Neden Haklıydı?* (Yordam, 2011) *Eleştiri ve İdeoloji* (İletişim, 2009); *Kötülük Üzerine Bir Deneme* (İletişim, 2011); *Hayatın Anlamı* (Ayrıntı, 2012).

Marxism and Literary Criticism

© 1976 Terry Eagleton

Önsöz © 2002 Terry Eagleton

Bu kitabın ilk baskısı Taylor & Francis Group'a bağlı
Routledge tarafından yapılmıştır.

Bu kitabın yayın hakları Anatolialit Agency'nin aracılığıyla
Taylor & Francis Group'dan alınmıştır.

İletişim Yayınları 1791 • Edebiyat Eleştirisi 30

ISBN-13: 978-975-05-1090-8

© 2012 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2012, İstanbul

2. BASKI 2014 İstanbul

EDITOR Levent Cantek

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Ümran Küçükislamoglu

DİZİN Hasan Deniz

BASKI ve *CILT* Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

TERRY EAGLETON

Marxizm ve Edebiyat Eleştirisi

Marxism and Literary Criticism

ÇEVİREN Utku Özmakas



iletişim

İÇİNDEKİLER

Önsöz	7
İkinci Baskıya Önsöz	11
BİRİNCİ BÖLÜM	
Edebiyat ve Tarih	15
Marx, Engels ve eleştiri	15
Altyapı ve üstyapı	18
Edebiyat ve üstyapı	23
Edebiyat ve ideoloji	30
İKİNCİ BÖLÜM	
Biçim ve İçerik	35
Tarih ve biçim	35
Biçim ve ideoloji	39
Lukács ve edebi biçim	42
Goldmann ve kalıtımsal yapısalcılık	47
Pierre Macherey ve "merkezsiz" biçim	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yazar ve Bağlanma	53
Sanat ve proletarya	53
Lenin, Troçki ve bağlanma	56
Marx, Engels ve bağlanma	59
Yansıtmacı kuram	64
Edebi bağlanma ve İngiliz Marksizmi	69

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Üretici Olarak Yazar	75
Ürün olarak sanat	75
Walter Benjamin	76
Bertolt Brecht ve "epik" tiyatro	80
Biçim ve üretim	83
Gerçekçilik ya da modernizm?	87
Bilinç ve üretim	89

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA	93
--------------------------------	----

DİZİN	97
--------------------	----

ÖNSÖZ

Marksizm oldukça karmaşık bir konudur ve onun Marksist edebiyat eleştirisi olarak bilinen dalının da ondan aşağı kalır yanı yoktur. Öyleyse bu kısa çalışmada birkaç temel meseleye ve onlar etrafında yükselen bazı temel sorunlara değinmekten fazlasını yapmak imkânsızdır. (Bahsi açılmışken söyleyeyim: Kitap aslında kısa bir giriş çalışması serisi için tasarlandığından ötürü olabildiğince kısa tutuldu.) Bu türden kitapların riski, konuya zaten aşına olanları sıkabilecek olması ve konunun yabancıları olanlar içinse bir bulmacaya dönüşebilmesidir. Az da olsa özgünlük ve kapsayıcı olma iddiam var; aynı zamanda en az derecede sıkıcı olmaya ve yahut kafa karıştırıcı olmamaya çalışacağım. Marksist edebiyat eleştirisi konusunda olabildiğince açık olmayı hedefliyorum; ancak varolan güçlükler nedeniyle bu hiç de kolay bir görev değil. Yine de umuyorum ki, güçlükler sunumdan ziyade konunun kendisine ilişkin olur.

Marksist eleştiri, edebiyatı, onu ortaya çıkaran tarihsel koşullar bakımından ele alır ve benzer bir biçimde kendi tarihsel koşullarına karşı da bilinçli olmalıdır. Yani, eleştirisini

şekillendiren tarihsel etmenleri ele almaksızın Georg Lukács gibi Marksist bir eleştirmene ilişkin bir açıklama yapmak, apaçık ki yetersiz kalacaktır. O halde Marksist eleştiriye tartışmanın en değerli yolu, Marx ile Engels'ten günümüze doğru tarihsel bir yolculuk yapmak ve böylelikle Marksist eleştirinin köklerinden bu yana tarihsel seyri içerisinde nasıl değiştiğinin haritasını çıkarmaktır. Ne var ki yer darlığı nedeniyle bunu yapmak imkânsızdır. Bu nedenle Marksist eleştiriye dair dört merkezî konuyu seçtim ve çeşitli yazarları bu konular ışığında ele aldım; ayrıca bu durum, pek çok kısaltma ve atlama yapılmasına neden olsa da aynı zamanda konunun bütünlüklü ve tutarlı olmasını sağlar.

Konuşurken Marksizmden bir “konu” olarak bahsediyorum ve böylesi kitaplarda tam da bir tür akademizme katkıda bulunmak gibi gerçek bir tehlike vardır. Şüphe yok ki, yakında Marksist eleştirinin rahat bir biçimde, edebiyata dair Freudcu ve mitolojik yaklaşımları arasına; en azından çok daha kışkırtıcı akademik bir “yaklaşım” olmaya, öğrencilerin yürümesi için çok daha iyi düzenlenmiş bir araştırma alanına sıkıştırıldığını göreceğiz. Bunun gerçekleşmesinden önce kendimize hatırlatmaya değer basit bir gerçek var. Marksizm, insan toplumlarına ve onların dönüşüm pratiğine ilişkin bilimsel bir kuramdır; çok daha somut bir biçimde söylersek, Marksizm anlatısı insanların kendilerini sömürü ve baskıdan kurtarma mücadelesine dair bir hikâyedir. Bu mücadelelerde akademik bir şey yoktur ve bedelini bunu unutarak öderiz.

Bu mücadelenin, *Kayıp Cennet*'in ya da *Middlemarch*'ın Marksist okumasıyla bağlantısı doğrudan doğruya apaçık değildir. Ne var ki Marksist eleştiriye akademik arşivlere hapsedmek büyük bir hatadır; çünkü sahip olduğu önem, merkezî olmasında değil, insan toplumlarını dönüştürmekte oynadığı rolde yatar. Marksist eleştiri, *ideolojileri* –yani,

insanlığın çeşitli zamanlarda toplumda yaşadığı düşünceleri, değerleri ve duyguları– anlamayı amaçlayan çok daha geniş çerçeveli kuramsal bir analizin parçasıdır. Ayrıca bu düşüncelerin, değerlerin ve duyguların bazıları yalnızca edebiyatta bulunabilir. İdeolojileri anlamak, aynı anda hem geçmiş hem de şimdiki derinlemesine kavramaktır ve böylesi bir kavrayış özgürleşmemize katkı sağlar. Bu kitabı yazarken şuna inanıyordum: Bu meseleleri benimle tartışarak neredeyse kitabın yardımcı yazarları olan, Oxford'taki Marksist eleştiri sınıfımın üyelerine adayabileceğim bir kitap.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu kitap ilk olarak 1976'da yayımlandı; tam da Batı tarihinin dönüşümün eşiğinde olduğu bir tarihte. Bunu o zamanlar bilemeyecek olmama karşın siyasal radikalizm dönemi, siyasal tepki dönemine girmek üzereydi. *Marxizm ve Edebiyat Eleştirisi* 1960'ların sonundan 70'lerin ortasına değin süren devrimci düşüncelerin mayalanmasından doğmuştu. Ne var ki, belki de Altmışlar olarak bilinen mitolojik varlığın nihai bir duraksama dönemine girdiği 1970'lerin başındaki petrol kriziyle birlikte Batı ekonomileri zaten yavaş yavaş ekonomik durgunluğa giriyordu ve İngiltere'de Thatcherçılık olarak bilinen Batı kapitalizminin tepeden tnağa yeniden kurulmasıyla sonuçlanan bu ekonomik kriz, emek hareketine, toplumsal refaha, demokrasiye, işçi sınıfının yaşam standartlarına ve sosyalist düşüncelere yönelen kuvvetli bir saldırının doğmasına neden oldu. Amerika Birleşik Devletleri'nde ahmak, üçüncü sınıf bir eski aktörün ilkel sağcı fikirleri Beyaz Saray'a girdi. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Latin Amerika'dan Asya'ya kadar yayılan sömürgelerin özgürleşme hareketi dalgası nihayetinde tükendi. Dünya, Soğuk Savaş'ın denetiminde durgunlaştı.

Yayımlanışını izleyen birkaç yıl içinde kitabın kendine has gücünü aldığı bütün kültürel iklim ciddi biçimde değişti. 1980'ler boyunca edebiyatta ve kültürel çalışmalarda kuram ilk sırada geliyordu; ancak Marksizm, feminizm, postyapısalcılık ve sonra bir parça da postmodernizmin ön koltuğa oturulmasıyla hızla arka sıralara düştü. Kitabın ilk kez yayımlanmasından on üç yıl sonra Sovyet bloğu çöktü; içsel sorunlar, silahlanma yarışı ve Batı'nın ekonomik üstünlüğü onu dizlerinin üstüne çökmeye zorladı. Marksizm pek çoklarına göre – Doğu'da halk talebiyle yıkılarak, Batı'daysa toplumsal dönüşümler ve sağ siyasetlerce defnedilerek– kesin olarak ölmüştü.

O halde bu çalışma salt tarihsel bir ilginin sonucu mu? Doğal olarak bir dizi nedenden ötürü böyle olmadığını düşünmek isterim. Öncelikle, Engizisyon'da Hıristiyanlık ne kadar bozulmuşsa, Sovyetler Birliği'nde de Marksizm eşit derecede zarar görmüştü. İkinci olarak, Marksist düşünceler ayak direyerek Marksist siyasal pratikten daha uzun süre sağ kalmıştır. Çin'in kapitalistleşmesinden ya da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından ötürü Brecht, Lukács, Adorno ve Raymond Williams'ın görüşlerinin artık bir anlamı olmadığını düşünmek garip olurdu. Böylesi bir düşünüşte ironik olan, bunun tam da kültür ile siyaset arasındaki ilişkilere dair mekanistik bir bakış ürettiği için suçlanan “vulgar” Marksizm türünden bir görüşün yansıması olmasıdır. Marksist eleştiri mirası oldukça zengin ve verimlidir; ayrıca tıpkı öteki eleştirel yöntemlerden biri gibi, değerini yalnızca siyasal umutlarını pratikte gerçekleştirip gerçekleştirememesinden değil, sanat eserlerini nasıl açıkladığından almalıdır. Feminist eleştiriyi, patriyarşiyi yerinden edemedi diye yok sayamayız. Aksine feminist eleştiriyi benimsememizin tüm nedeni tam da patriyarşinin hayatta olmasıdır.

Ne var ki, Marksizmde dirimselliğini koruyan yalnızca kültürel ve edebi analizin paha biçilmez bir biçimi de-

ğildir. Takdire şayan *Komünist Manifesto*'nun olup bitenleri nasıl kâhince kavradığına bir bakılmalıdır. Marx ve Engels, küreselleşmiş piyasa güçlerinin saltanatını sürdürdüğü, neden oldukları insani hasara karşı duyarsız olduğu ve zengin ile yoksul arasındaki uçurumun aşılabilir biçimde genişlediği bir dünya öngörmüşlerdi. Yaygın siyasal dengesizliğin ortasındaki yoksullaşmış kitleler, zengin ve güçlü küçük bir uluslararası elite karşı karşıya gelecekti. Bunun yalnızca Viktoryen çağın ortasındaki bir döneme ilişkin olmadığını, aynı zamanda bizim küresel durumumuzun dehşet verici, hatasız bir tasviri olduğunu söylemek neredeyse gereksiz.

Marx, kitlelerin bu durumu eli kolu bağlı biçimde seyretmeyeceğini tahmin etmişti. Aslına bakılırsa seyretmediler de. Marksizmin geleneksel olarak öngördüğü üzere, direnişin öncüsü olan işçi sınıfının durumu kabul etmediğinden emin olabiliriz. Günümüzde en azından yeryüzünün lanetlileri Batılı proleterlerden ziyade –canlanışıyla getirdiği tüm tehlikelerle birlikte– İslami köktendinciler olmuş gibi görünüyor. Ne var ki, Marx'ın görüşü genel şekli itibarıyla bir buçuk yüzyıl sonra bile son kullanma tarihine yaklaşılmaktan çok uzakta ve eğer İslami köktendinciler küresel kapitalizmin hastalıklarına çözüm olmaktan ziyade bu hastalıkların bir belirtisiyse o halde klasik alternatif –sosyalizm– hiç olmadığı kadar acil hale gelmiştir. Aslında köktendinciler, solun başarısızlığının yarattığı boşluğa yerleştiler. Eğer sol, böylesi bağınazlıkların doğmasına neden olan küresel yıkımlarla baş etme vaadini gerçekleştirilmeyi başarabilseydi, Dünya Ticaret Merkezi'nin halen tek parça olabilecek olması havsalamıza sığardı.

Aslına bakılırsa Marksizm, çağımızda karmaşalı tarihindeki en büyük mağlubiyetinin acısını çekiyor. Ama neden? Sistem büyümesini engellediği, bilincin ötesinde değişimler olduğu, böylelikle Marksist kuramlar lüzumsuz hale gel-

diğinden mi? Aslında tam tersi. Tam da sistem hiç olmadığı kadar güçlü ve yaygın hale geldiğinden, siyasal sol böyle bir kopuşa muktedir olmadığını kanıtladı. Ayrıca pişmanlık duyan kimi solcular, kuramlarının onları yanlış yönlendirdiği hükmünü, listenin başına koymaya karar vererek bu başarısızlığı uygun bir biçimde ussallaştırabildiler.

Elbette Marksist eleştiri bu başarısızlığı tersine çevirmede kendi başına fazla bir şey yapamayacaktır. Aslına bakılırsa Marksist eleştiri, kültürün son kertede insanların sayesinde yaşadığı bir şey olmadığını iddia eden kültürel materyalizmin bir parçasıdır. Ne var ki Marksist eleştiri göz ardı edilemez; her önemli siyasal mücadele, bir düşünceler mücadelesi içinde yer alan öteki şeylerden yalnızca birisidir. Bu, insan bilimlerinin merkezî bir alanındaki mücadeleye katkıda bulunmaktadır; elinizdeki kitabın yazılma nedeni tam da budur.

TERRY EAGLETON

2002

BİRİNCİ BÖLÜM
Edebiyat ve Tarih

Marx, Engels ve eleştiri

Karl Marx ve Frederich Engels, edebiyat yazılarından ziyade siyasal ve ekonomik yazılarıyla tanınıyorlarsa, bunun nedeni kesinlikle edebiyatı önemsiz görmeleri değildir. Leon Troçki'nin *Literature and Revolution*'da (1924) (*Edebiyat ve Devrim*) işaret ettiği üzere "bu dünyada devrimciler gibi düşünen ve kültürden nasibini almamış hislere sahip olan pek çok insan" olduğu doğrudur; ancak Marx ve Engels onlardan değildir. Gençliğinde lirik şiirler ve bir tiyatro oyunu bölümü yazan; Laurence Sterne'den çokça etkilenerek bitirilmemiş mizahi bir roman bile kaleme alan Karl Marx'ın yazıları, edebi kavramlar ve göndermelerle doludur; sanat ve din üzerine yayımlanmamış ciddi bir el yazması külliyesi vardır, tiyatro eleştirisi üzerine dergi çıkarmayı planlamış, Balzac üzerine kapsamlı çalışma yapmış ve estetik üzerine bir soruşturma yazmıştır. Tıpkı toplumunun büyük klasikler geleneği içerisinde heybetli bir kültürle dolu Alman entelektüel yaşamı gibi, sanat ve edebiyat da Marx'ın nefes al-

dığı havanın bir parçasıydı. Sofokles'ten İspanyol romanına, Lukretius'tan, üç beş kuruş kazanmak için kaleme alınmış ucuz İngiliz romanlarına kadar geniş bir kapsamı olan edebiyat ilgisi oldukça şaşırtıcıydı; Brüksel'de, içinde bulunduğu Alman işçileri çevresinde, haftada bir akşamı sanat dallarını tartışmaya ayırmıştı ve Marx tiyatro müptelası, şairane bir belagata sahip, Antik Roma nesrinden tutun da sanayi dönemi baladlarına kadar edebi sanatların her türüne kendisini adanmış birisiydi. Engels'e yazdığı bir mektupta kendi çalışmalarını bir "sanatsal bütün"ün oluşumu olarak tanımlamıştı ve yalnızca kendi eserlerinde değil, gazetecilik döneminde kaleme aldığı, sanatsal ifadenin özgürlüğünü savunduğu ilk yazılarında dahi, edebi biçime ilişkin sorunlara karşı oldukça titiz bir hassasiyet taşıyordu. Dahası olgunluk dönemi çalışmalarında kullandığı ekonomik düşüncenin en hayati kategorilerinin bazılarının ardında bile estetik kavramların etkisi olduğu keşfedilebilir.¹

Bununla birlikte, tamamlanmış bir estetik kuramı formüle etmekten çok daha önemli bir görevdi Marx ve Engels'in ki. Sanat ve edebiyata ilişkin yorumları, geliştirilmiş pozisyonlardan daha ziyade göndermelere göz kırpmıyordu, dağılık ve parçalıydı.² Bu, Marksist eleştirinin meseleleri yalnızca yerine oturtmaktan daha fazlasıyla ilgilendiğinin Marksizmin kurucuları tarafından gözler önüne serilen nedenlerinden birisidir. Marksist eleştiri, aynı zamanda Batı'da "edebiyat toplumbilimi" olarak bilinen şeyden çok daha fazlasıyla ilgilendir. Edebiyat toplumbilimi en başta belirli bir toplumda

1 Bkz. M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londra, 1973). Marx ve Engels'in edebiyata olan ilgisine dair naif bir önyargı taşıyan ancak bilgilendirici ve makul bir açıklama için bkz. P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967).

2 Bu yorumların özeti için bkz. Karl Marx ve Frederich Engels, *On Literature and Art* (New York, 1973). [Türkçesi: *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, Birikim, İstanbul, 2001.]

edebi üretimin araçları olarak adlandırabileceğimiz şeylerle, dağıtım ve değiş tokuşla –kitapların nasıl yayımlandığı, yazarlar ve okurlarının toplumsal yapısıyla, edebiyatın düzeyleriyle, “beğeni”nin toplumsal belirleyicileriyle– ilgilenir. Toplumsal tarihçilerin ilgi alanına giren temalardan tutun da bu temalardan soyutlanıp filiz veren düşüncelere varıncaya kadar edebi metinleri “toplumbilimsel” ilgiler bakımından ele alır. Bu alanda pek çok mükemmel çalışma vardır³ ve bunlar bir bütün olarak Marksist eleştirinin bir yüzünü şekillendirir; ancak böylesi bir eleştiri kendi başına alındığında özel olarak ne Marksist ne de eleştireldir. Aslında böylesi bir eleştiri, Marksist eleştirinin Batı tüketimine uygun hale getirilmiş, cansız ve evcilleştirilmiş bir parçasıdır.

Marksist eleştiri, yalnızca romanların nasıl yayımlandığıyla ve işçi sınıfından söz edip etmedikleriyle ilgilenen bir “edebiyat toplumbilimi” değildir. Amacı edebi yapıtı çok daha bütünlüklü bir biçimde açıklamaktır ve bu da edebi yapıtların biçimlerine, biçemlerine ve anlamlarına hassas bir ilgi göstermek demektir.⁴ Ne var ki bu, aynı zamanda söz

3 Özellikle bkz. L. Shücking, *The Sociology of Literary Taste* (Londra, 1944); R. Escarpit, *The Sociology of Literature* (Londra, 1971) [Türkçesi: *Edebiyat Sosyolojisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1968]; R. D. Altick, *The English Common Reader* (Chicago, 1957) ve R. Williams, *The Long Revolution* (Londra, 1961). Temsil niteliği olan, son dönemdeki çalışmalar için bkz. D. Laurensen ve A. Swingewood, *The Sociology of Literature* (Londra, 1972) ve M. Bradbury, *The Social Context of English Literature* (Oxford, 1971). Raymond Williams'ın önemli çalışmasına ilişkin bir açıklama için benim *New Left Review*'un 95. sayısındaki (Ocak-Şubat, 1976) yazıma bakılabilir.

4 Marksist olmayan pek çok eleştiri, edebiyatın “gizem”ini çiğnediği için “açıklama” gibi bir terimi reddeder. Burada söz konusu terimi, *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1966) kitabında eleştirinin görevinin “yorumlamak” değil, “açıklamak” olduğunu söyleyen Pierre Macherey'le aynı fikirde olduğum için kullanacağım. Macherey'e göre bir metnin “yorumlanması”, olması gereken kimi ideal normlarla uyumlu bir biçimde metnin yeniden ele alınması ya da düzeltilmesi anlamına gelir; yani, metni *olduğu şey* olarak kabul etmek demektir. Yorumcu eleştiri, yalnızca metnin “ikizini üretir”; çok daha basit bir tüketim için metnin detaylarına iner ve değiştirir. Metin hakkında çok fazla şey söylemek, çok az şey söyleyerek başarılıdır.

konusu biçimlerin, biçemlerin ve anlamların özel bir tarihin ürünleri olarak kavranması anlamına gelir. Ressam Henri Matisse, bir seferinde bütün sanatların kendi tarihsel dönemlerinin izlerini taşıdığını işaret etmişti; ancak büyük sanat, bu izi çok daha derinlerde taşıyandır. Çoğu edebiyat öğrencisi aksini düşünür: En muhteşem sanat kendi tarihsel koşullarının ötesine geçen, zamansız olandır. Marksist eleştirinin bu hususta söyleyecek çok şeyi vardır; ancak edebiyatın “tarihsel” açıdan çözümlenmesi elbette Marksizmle başlamaz. Marx’tan önce pek çok düşünür edebiyat yapıtlarını içinde üretildiği tarih bakımından açıklamaya çalışmıştır⁵ ve bunlardan birisi olan Alman idealist düşünür G. W. F. Hegel, Marx’ın estetik düşüncesi üzerinde oldukça derin bir etki bırakmıştır. O halde Marksist eleştirinin özgünlüğü, edebiyata olan tarihsel yaklaşımında değil, tarihin kendisine ilişkin devrimci kavrayışında yatmaktadır.

Altyapı ve üstyapı

Bu devrimci kavrayışın tohumları, Marx ve Engels’in *The German Ideology*’sindeki (1845-66) (*Alman İdeolojisi*) meşhur pasajmdadır:

Düşüncelerin, kavramların ve bilincin üretimi her şeyden önce doğrudan doğruya insanların karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanın kavraması, düşünmesi ve karşılıklı zihinsel ilişkileri, bu noktada onların maddi davranışlarının doğrudan akışı olarak ortaya çıkar. (...) Etten kemikten bir insana ulaşmak için insanların ne söylediklerinden, hayal ettiklerinden, kavradıklarından

5 Özellikle bkz. Vico’nun *The New Science* (1725) [Türkçesi: *Yeni Bilim*, çev. Se-ma Önal Akkaş, Doğubatı, Ankara, 2007]; Madame de Staël’in *Of Literature and Social Institutions* (1800); H. Taine’in *History of English Literature* (1863) kitapları.

ne de tanımlandığı, düşünüldüğü, hayal edildiği, kavrandığı biçimiyle insandan yola çıkılır; daha ziyade gerçekten etkin insandan yola çıkılır. (...) Bilinç, yaşamı belirlemez; yaşam, bilinci belirler.

Burada anlatılana ilişkin çok daha bütünlüklü bir ifade *A Contribution to the Critique of Political Economy*'nin (1859) (*Ekonomi Politğin Eleştirisine Bir Katkı*) önsözünde bulunabilir.

İnsanlar yaşamlarının toplumsal üretiminde isteklerinden bağımsız ve zorunlu bazı ilişkilere girerler; girdikleri *üretim ilişkileri* kendi maddi üretim *güçlerinin* gelişiminin zorunlu bir evresine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tamamı, toplumun ekonomik yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimlerine tekabül eden yasal ve siyasal bir üstyapının üzerinde yükseldiği gerçek temelini oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı genel olarak toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullar. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değildir; aksine sosyal varlıkları bilinçlerini belirler.

Bir başka deyişle, insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, maddi yaşamlarını üretme biçimlerine bağlıdır. Kimi “*üretici güçler*” –mesela ortaçağdaki emeğin düzenlenişi– bizim feodalizm olarak bildiğimiz, ortaçağ köylüsüyle efendisi arasındaki toplumsal ilişkileri içerir. Daha sonraki aşamada, üretici organizasyonun yeni biçimlerinin gelişmesi, değişmiş bir toplumsal ilişkiler kümesine dayanıyordu; bu defa üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalist sınıfla, emek gücünü kapitalistlerin kâr etmesi için satan proleter sınıf arasındaki toplumsal ilişkilere. (Söz konusu üretim “*güçler*” ile “*ilişkiler*”i bir araya getirildiğinde Marx’ın “toplumun ekonomik yapısı” olarak adlandırdığı şeyi veya hut Marksizmdeki daha bilinen adıyla ekonomik “temel”i

veya “altyapı”yı biçimlendirir.) Her dönemde bu ekonomik temel bir “üstyapı”yı –hukuk ile siyasetin belirli biçimlerini, temel işlevi ekonomik üretim araçlarının sahibi olan toplumsal sınıfın gücünü meşrulaştırmak olan devletin belli bir türünü– meydana getirir. Ne var ki üstyapı bundan fazlasıdır: Üstyapı aynı zamanda Marksizmin *ideoloji* olarak adlandırdığı “toplumsal bilincin belli biçimleri”ni de (siyasal, dinsel, etik, estetik, vb.) içerir. İdeolojinin işlevi de toplumdaki egemen sınıfın gücünü meşrulaştırmaktır; nihai çözümlemede bir toplumdaki egemen düşünceler, egemen sınıfın düşünceleridir.⁶

O halde Marksizm için sanat, toplumun “üstyapı”sının bir parçasıdır. Sanat (daha sonra tartışacağımız nitelikleriyle birlikte) bir toplumun ideolojisinin parçasıdır; bir toplumsal sınıfın öteki gruplar üzerinde güç uyguladığı durumu, ya toplumun çoğu üyesi tarafından “doğal” olarak görülen ya da tamamen görme alanı dışına çıkarmayı garanti altına alan toplumsal algının karmaşık yapısındaki bir ögedir. O halde edebiyatı anlamak, bir parçası olduğu bütün toplumsal süreci anlamak demektir. Rus Marksist eleştirmen Georgi Plehanov’un dediği gibi: “Bir çağın toplumsal zihniyeti, çağın toplumsal ilişkileri tarafından koşullanır. Bunun sanat ve edebiyat tarihinde olduğu kadar açık olduğu başka bir yer yoktur.”⁷ Edebiyat yapıtları gizemli bir biçimde gökten inmezler ya da basit bir biçimde yazarlarının psikolojisiyle açıklanamazlar. Algının biçimleri, dünyayı görmenin belirli yordamları vardır ve aslında bunların “toplumsal zihniyet” ya da çağın ideolojisi olan dünyayı görmenin egemen biçimiyle ilişkisi vardır. İşin aslı istenirse, ideoloji, insa-

6 Bu kaçınılmaz şekilde basitleştirilmiş bir açıklamadır. Çok daha detaylı bir çözümleme için bkz. N. Poulantzas, *Political Power and Social Classes* (Londra, 1973) [Türkçesi: *Siyasal İktidar ve Toplumsal Sınıflar*, çev. L. Fevzi Topaçoğlu ve Şen Süer Kaya, Belge, İstanbul, 1992.]

7 Henri Arvon’un *Marxist Aesthetics*’inin (Cornell, 1970) girişinden aktarılmıştır.

nın belirli bir zamanda ve mekânda içine girdiği somut toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür; sınıf ilişkilerinin yaşandığı, meşrulaştırıldığı ve sürekli hale getirildiği bir yoldur bu. Dahası, insanlar toplumsal ilişkilerini seçmekte özgür değildir; maddi zorunluluklar –ekonomik üretim biçimlerinin gelişim aşamaları ve doğa– tarafından sınırlandırılmışlardır.

Bu nedenle *Kral Lear*, *Aptalların Savaşı* ya da *Ulysses*'i anlamak, içlerindeki simgeleri yorumlamaktan, edebi tarihleri üzerine çalışmaktan ve dahil oldukları toplumbilimsel olgulara ilişkin dipnotlar düşmekten çok daha fazlasıdır. O halde ilk nokta, bu yapıtlar ile içinde ikamet ettikleri ideolojik dünyalar arasındaki dolaylı, karmaşık ilişkileri anlamaktır; yalnızca “temalar”da ve “uğraştıkları meseleler”de değil, aynı zamanda biçem, ritim, imge, nitelik ve (daha sonra ele alacağımız) biçimde ortaya çıkan ilişkileri anlamaktır. Ne var ki bir bütün olarak toplum içinde oynadığı rolü –belli bir toplumsal sınıfın gücünü alttan alta destekleyen algının görelî yapısının tarihsel olarak nasıl oluştuğunu– kavramaksızın ideolojiyi anlayamayız. Bu basit bir görev değildir; çünkü bir ideoloji asla egemen sınıfın düşüncelerinin basit bir yansıması değildir. Aksine, dünyaya ilişkin çatışmalı, hatta çelişkili görüşleri kapsayan, daima karmaşık bir fenomendir. Bir ideolojiyi anlamak için o toplumdaki farklı sınıflar arasındaki belirgin ilişkileri çözümlemeliyiz ve bunu yapmak, bu sınıfların üretim biçimleriyle olan ilişkilerinde nerede durduklarını kavramak anlamına gelir.

Tüm bunlar yalnızca temayı ve karakterleri tartışması gerektiğini düşünen edebiyat öğrencisinin boyunu aşar gibi görünüyor. Bu durum, birbirinden ayrı tutulması gereken siyaset ve iktisat gibi disiplinlerin edebiyat eleştirisiyle karıştırılmışıymış gibi de görünüyor. Gelgelelim bu durum, her

(*) Kitabın Türkçesi için bkz. Joseph Conrad, *Nostromo*, çev. Mehmet H. Doğan, İletişim, İstanbul, 2007 – ç.n.

şeye karşın herhangi bir edebiyat eserinin en geniş açıklaması için zorunludur. Örneğin, Conrad'ın *Nostromo*'sundaki* muhteşem Placido Körfezi sahnesini ele alalım. Decoud ve Nostromo'nun ağır ağır ferini yitiren lambalardan ötürü zifiri karanlık içinde yalnız kaldığı bu bölümün zarif sanatsal gücünü değerlendirmek için bir bütün olarak romanın imgelemsel vizyonuna zekice yerleşen bu sahneyi ele almamız gerekir. Bu vizyonun radikal kötücüllüğü, (ve elbette bunu bir bütün olarak kavramak için *Nostromo*'yla Conrad'ın öteki eserleri arasında da ilişkiyi kurmalıyız) basit bir biçimde Conrad'ın şahsi “psikolojik” durumuyla açıklanamaz; çünkü bireysel psikoloji aynı zamanda toplumsal bir üründür. Conrad'ın dünya görüşündeki kötücüllük, –tarihin yararsız ve kinik, bireylerin kör bir kuyu ve ıssız kişiler, insani değerlerin görelî ve usdışı; Conrad'ın da mensubu olduğu Batı burjuva sınıfının ideolojisinin şiddetli bir buhran içerisinde olduğu düşüncesi– yaşadığı dönemdeki yaygın ideolojik kötücüllüğün eşsiz bir sanata dönüştürülmesinden daha fazlasıdır. Emperyalist kapitalizm tarihini başından sonuna kateden söz konusu dönemde, bu türden bir ideolojik buhran için sağlam gerekçeler vardır. Elbette Conrad romanında yalnızca bu tarihi anonim bir biçimde yansıtmamıştır; her yazar, kendi somut terimlerini oluşturup kişisel bakış açısından genel tarihe tepki vererek toplumda bireysel olarak yer bulur. Ne var ki Polonyalı “aristokrat” bir sürgün olup da İngiliz muhafazakârlığına derinden bağlı olan Conrad'ın bireysel duruşunun İngiliz burjuva ideolojisinin krizinde nasıl yoğunlaştığını görmek pek de zor değildir.⁸

Placido Körfezi bölümünün sanatsal açıdan çok başarılı olmasını bu bakımdan yorumlamak da mümkündür. İyi

8 Yazarın kişisel tarihinin döneminin tarihiyle nasıl birbirine düğümlendiği sorunu üzerine bir metin için bkz. J. P. Sartre, *The Search for a Method* (Londra, 1963) [Türkçesi: *Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Kabalcı, İstanbul, 1998].

yazmak bir “biçem” meselesinden fazlasıdır; iyi yazmak aynı zamanda kişinin belirli bir durumda yaşadığı, ona nüfuz eden ideolojik bakış açısını bertaraf etmeye çalışması demektir. Placido Körfezi sahnesinin yaptığı şey tam da budur; bunu başarmak için yazarın yalnızca muhteşem bir düzyazı üslubuna sahip olması yetmez, çünkü kendi tarihsel konumu her zaman ona bu türden içgörüler sağlar. Bu içgörüler siyasal kavramlarla ister “ilerici” ister “gerici” olsun (Conrad’ınki şüphesiz ikincisiydi), her biri faşizme körükle giden ve 20. yüzyılın en önde gelen yazarları olduğu konusunda çoğunlukla uzlaşmış siyasi muhafazakârların –Yeats, Eliot, Pound, Lawrence– işaret ettiği mesele bu değildi. Marksist eleştiri, bu gerçeğin savunusunu yapmaktan fazlasını yapar, bu gerçeği açıklar: Bunu açıklamak, gerçek bir devrimci sanatın yokluğunda yalnızca radikal bir muhafazakârlık hüküm sürerken, Marksizmin hasmı olan liberal burjuva toplumunun çürümüş değerleriyle de önemli bir edebiyat üretilebileceğini görmek demektir.

Edebiyat ve üstyapı

Marksist eleştirinin mekanik bir biçimde “metin”den “ideoloji”ye, “toplumsal ilişkiler”den “üretici güçler”e doğru hareket ettiğini söylemek basit bir hata olur. Marksist eleştiri daha ziyade toplumun bu “düzeyler”inin *bütünlüğüyle* ilgilenir. Edebiyat, üstyapının bir parçası olabilir; gelgelelim yalnızca ekonomik altyapının edilgin bir yansıması değildir. Engels bunu 1890’da Joseph Bloch’a yazdığı mektupta açık hale getirir:

Materyalist tarih anlayışına göre, tarihteki belirleyici etmen, *son kertede gerçek yaşamdaki üretim ve yeniden üretimdir*. Ne Marx ne de ben bundan ötesini iddia ettik. Eğer birisi

bu anlayışı ekonomik ögenin *tek* belirleyici olduğu şeklinde bozarsa bu ifadeyi anlamsız, boş ve absürd bir hale sokmuş olur. Ekonomik durum temeldir; ancak üstyapının çeşitli öğeleri –sınıf mücadelesinin siyasal biçimleri ve sonuçları, başarılı bir savaştan sonra muzaffer olan sınıf tarafından yapılan anayasalar, hukukun biçimleri vb.– ve hatta savaşa katılanların zihninde bu gerçek mücadelelerin yansımaları siyasal, hukuki ve felsefi kuramlar, dinsel düşünceler ve bunların dogmatik sistemlere dönüşen ileriki aşamaları tarihsel mücadeleler üzerinde kendi etkilerini gösterir ve çoğu durumda bu mücadelelerin *biçimini* baskın bir biçimde belirler.

Engels burada altyapı ile üstyapının birbirine tekabül ettiği, mekanik herhangi bir şeyin varlığını reddetmek ister; üstyapının öğeleri sürekli olarak geriye doğru da tepki verip ekonomik altyapıya etki eder. Tarihe ilişkin materyalist kuram, sanatın *kendi başına* tarihin akışını değiştireceğini reddeder; ancak sanatın bu değişimde etkin bir öğe olduğunda da ısrar eder. Ashına bakılırsa Marx, altyapı ile üstyapı arasındaki ilişki üzerine kafa yorduğunda karmaşıklığı ve dolaylılığından ötürü bu ilişkiye örnek olarak sanatı seçmişti:

Sanat dalları söz konusu olduğunda bazı sanatların gelişme dönemlerinin toplumun genel olarak gelişmesiyle ve bunun sonucu olarak toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan maddi temelin gelişmesiyle hiçbir şekilde orantılı olmadığı bilinmektedir. Örneğin, modernlerle karşılaştırıldığında Yunanlar ya da Shakespeare'in durumu böyledir. Örneğin, destan gibi bazı sanat biçimlerinin, sanatsal üretim o niteliğiyle ortaya çıktığı tarihten bu güne, klasik biçimi içinde hiçbir zaman yaratılamayacakları ve bu nedenle de sanat alanının kendisinde bazı önemli yapıtların ancak sanatsal gelişmesinin daha aşağı bir aşamasında olanaklı olduğu kabul edilmektedir. Sanat alanının içindeki değişik sanat tür-

leri için söz konusu ilişki doğruysa sanatsal alanın tümünün toplumun genel gelişmesiyle ilişkisi içinde doğru olması da pek şaşırtıcı olmasa gerek. Zorluk, yalnızca bu ilişkilerin genel formülasyonundadır. Bunlar açık hale getirildikçe açıklanmış da olurlar.⁹

Marx burada “sanatsal üretimle (...) maddi üretimin gelişimi arasındaki eşitsiz ilişki” dediği şeyi düşünüyordu. En büyük sanatsal gelişmelerin üretici güçlerin en yüksek gelişimine bağlı olmadığı, sanatın gelişmiş olduğu ancak ekonomik açıdan gelişmemiş bir toplum olan Yunanlar örneğinde kanıtlarla açıktır. Destan gibi kimi önemli sanatsal biçimler ancak gelişmemiş toplumlarda *olanaklıdır*. O halde, Marx'ın sorduğu gibi, neden böylesi biçimleri halen savunamıyoruz; onlara olan tarihsel mesafemiz neden?

Ne var ki zorluk, Yunan sanatları ile destanın toplumsal gelişimin kimi biçimlerine bağlı olmadığını anlamakta yalmaz. Zorluk, halen bize sanatsal haz vermeye muktedir olmalarında ve belirli bir açıdan norm ile ulaşılamaz bir model sayılmalarındadır.

Yunan sanatı neden bize halen sanatsal haz vermektedir? Marx'ın verdiği yanıt, onu yalan yanlış eleştiren sevimsiz eleştirilenleri silkelere.

İnsan bir daha çocukluğuna dönemez ya da çocuklaşamaz. Ancak çocuk naifliğinde eğlenecek bir şey bulamaz mı ve onun hakikatini çok daha yüksek bir aşamada kendisine göre üretmeye çabalamaz mı? Her çağın gerçek karakteri çocuklarının doğasında yaşamaz mı? İnsanlığın tarihsel çocukluğu, bir daha asla geri dönemeyeceği en güzel, en parlak dönemi ebedi bir cazibe taşıyabilir mi? Ele avuca sığma-

9 Grundrisse'nin girişi (Harmondsworth, 1973). [Türkçesi: Grundrisse, çev. Sevan Nişanyan, Birikim, İstanbul, 1979].

yan ve büyümüş de küçülmüş çocuklar vardır. Pek çok yaşını başını almış insan da bu kategoriye dahildir. Yunanlar normal çocuklardı. Sanatlarının bizi yakalayan cazibesi, sanatın içinde geliştiği toplumun gelişmemiş aşamasıyla çelişkili olmasında yatmaz. Sonucu ve ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğu gerçek, içinde geliştiği ham toplumsal koşulların ve yalnız başına doğuşunun bir daha geri dönme-yeceğidir.

Öyleyse bizim Yunan sanatından hoşlanmamız, çocukluğa nostaljik bir dönüştür – hasım eleştirmenlerin memnuniyetle üzerine atlayacağı, materyalist olmayan bir parça duygusallıktır. Ne var ki, bu pasaj, bugün *Grundrisse* olarak bilinen 1857 elyazmalarında yer alan bu pasajı, bağlamından hunharca sökülüp alınırsa böyle okunabilir. Yeniden söz konusu bağlama dönersek anlam apaçık hale gelir. Marx'ın iddiası, Yunan toplumunun gelişmemiş olmasına rağmen değil, tam da gelişmemiş olmasından *ötürü* büyük bir sanat oluşturmaya muktedir olduğudur. Antik toplumlarda, kapitalizmin bildiği “işbölümü” ayrımlaşmasından, “nicelik”in “nitelik”i meta üretimiyle sonuçlanacak biçimde ezip geçmesinden ve üretici güçlerin hiç durmayan sürekli gelişiminden söz edilemez. Yunan toplumunda belirli bir “ölçü” ya da uyum, yalnızca insan ve doğa arasında söz konusuydu; tam da Yunan toplumunun *sınırlı* doğasına bağlı bir uyum. Yunan dünyasının “çocuksuluğu” çekicidir; çünkü belirli ölçülü sınırlar içerisinde gelişmiştir. Burjuva toplumu, sınırsız üretme ve tüketme talebiyle ölçüleri ve sınırları vahşice çığner. Tarihsel olarak bu sınırlı toplumun sınırlarının ötesine geçen üretici güçlerden ayrılması bir zorunluluktur; ancak Marx “onun hakikatini çok daha yüksek bir aşamada üretmek”ten söz ettiğinde, açık bir biçimde –sınırsız kaynakların sınırsız biçimde gelişen insana hizmet edeceği– ge-

leceğin komünist toplumu hakkında konuşuyordu.¹⁰

O halde Marx'ın *Grundrisse*'deki formülasyonlarından iki soru doğuyor. Birincisi "altyapı" ile "üstyapı" arasındaki ilişkiyle; ikincisiyse geçmişin sanatıyla şimdi kurduğumuz ilişkimizle ilgili. İlk önce ikinci soruyu ele alalım: Biz modernler nasıl olabiliyor da büyük ölçüde farklı toplumların, geçmişin kültürel ürünlerini estetik açıdan hâlâ çekici buluyoruz? Bir anlamda, Marx'ın verdiği yanıt, soruyu soruyla yanıtlamaktan farklı değildir: Biz modernler Spartaküs'ün maceralarına* nasıl tepki veririz? Spartaküs'e ya da Yunan heykel sanatına tepki veririz; çünkü tarihimiz bizi bu antik toplumlara bağlar; onlarda bizi koşullayan güçlerin gelişmemiş bir aşamasını buluruz. Dahası, bu antik toplumlarda kapitalist toplumun zorunluluk olarak yıktığı ve sosyalist toplumun karşılaştırılmaz derecede yüksek bir versiyonunu yeniden üretebileceği, Doğa ile insan arasındaki "ölçü" nün ilkel bir imgesini buluruz. Bir başka deyişle, "tarih"i çağdaş tarihimizden çok daha geniş bir açıdan düşünmeliyiz. Dickens'ın tarihle nasıl bir ilişki içinde olduğunu sormak, yalnızca Viktoriya çağı İngiltere'siyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu sormak değildir; çünkü İngiliz toplumunun kendisi, Shakespeare ve Milton gibi isimleri içeren uzunca bir tarihin ürünüdür. Garip bir biçimde tarihi salt "yaşanan an" olarak tanımlayan ve "evrensel" her şeyi değerden düşüren dar bir tarih görüşüdür bu. Geçmiş ve şimdi sorununa verilen yanıtlardan biri de, "tarihsel anlayışımızı (...) gerçek ruhsal bir keyif içinde geliştirmeye ihtiyacımız var. Tiyatrolarımız başka dönemlerin oyunlarını sergilediğinde sanki bir mesafeyi ortadan kaldırıyor, bir boşluğu dolduruyor, farkları önemsiz hale getiriyor. O halde bu karşılaştırma, mesafe, benzeşmezlik içindeki keyfimiz nereden gelir, ki bu keyif aynı zamanda bizi kendimize yakınlaş-

10 Stanley Mitchell'in *Situating Marx* derlemesinde (Londra, 1972) (ed. Hall ve Walton) Marx üzerine kaleme aldığı yazısına bakınız.

tıran ve kendimize has kılan şeydir”¹¹ diyen Bertolt Brecht’in verdiği yanıtıdır.

Grundrisse’de ortaya konan öteki sorunsal altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkidir. Marx, toplumun bu iki görünümünün simetrik bir ilişki biçiminde olmadığı, tarih boyunca el ele uyumlu bir dans sergiledikleri konusunda netti. Bir toplumun üstyapısının her ögesi –sanat, hukuk, siyaset, din– kendi gelişim hızına, kendi içsel evrimine sahiptir. Bu evrim, sınıf mücadelesinin ya da ekonomik durumunun salt bir ifadesine indirgenemez. Troçki’nin ifade ettiği üzere sanat, “özerkliğin oldukça yüksek bir derecesi”ne sahiptir; üretim biçimine, birebir tekabül eden basit bir biçimde bağlı değildir. Ayrıca yine de Marksizm, son tahlilde sanatın üretim biçimi tarafından belirlendiğini iddia eder. Bu apaçık çelişkiyi nasıl açıklayacağız?

Edebiyattan somut bir örnek verelim. Bir “vulgar Marksist”, T. S. Eliot’ın *Çorak Ülke*’sini ele aldığında şiiri doğrudan ideolojik ve ekonomik etkenlerin belirlediğini söyleyebilir. Birinci Dünya Savaşı olarak bilinen emperyalist kapitalizmin krizinden doğan burjuva kapitalizminin ruhsal boşluğu ve tükenmişliğinden söz edebilir. Böyle düşünmek, şiiri söz konusu koşulların dolaysız bir “yansıması” olarak açıklamaktır; ancak metnin kendisi ve kapitalist ekonomi arasındaki “dolayım”ların içerildiği bütün bir “düzeyler” dizisini açıklamakta açık bir biçimde başarısız olur. Örneğin, –İngiliz toplumuyla ilişkisi muğlak bir yazar, burjuva-tüketici olmaktan daha ziyade muhafazakâr-gelenekselcilikle derinden özdeşleşen ve övülmüş bir kentin kâtibi olmaya başlayan “aristokrat” bir Amerikan sürgün olan– Eliot’ın ken-

(*) Eagleton burada “exploits” sözcüğünün çift anlamlılığından, hem “sömürü” hem de “macera” anlamına gelmesinden yararlanarak bir söz oyunu yapıyor – ç.n.

11 *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (Londra, 1964), (ed. J. Willett) içinde “Short Organum on the Theatre”ın ekleri. [Türkçesi: *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, Mitos Boyut, İstanbul, 1993].

disinin toplumsal durumu hakkında bir şey söylemez. İdeolojinin daha genel biçimleri –yapısı, içeriği, içsel karmaşası ve tüm bunların dönemin İngiliz toplumunun hayli karmaşık sınıf ilişkileri tarafından nasıl üretildiği– hakkında hiçbir şey söylemez. Böylesi bir açıklama *Çorak Ülke*'nin biçimi ve dili hakkında konuşmaz; aşırı siyasal tutuculuğuna karşın neden Eliot'ın, dönemindeki edebi biçimlerin tarihinden ötedeki kimi “ilerici” deneysel teknikleri seçtiğini ve üzerinde durduğu ideolojik temelin ne olduğunu, neden *avantgard* bir şair olduğunu açıklamaz. Bu yaklaşımdan, söz konusu dönemdeki, şiirin dayandığı “ruhani”, yarı Hıristiyan, yarı Budist kimi biçimlerin doğduğu –ya da burjuva antropolojisinin (Fraser) belli bir biçiminin ve dönemin ideolojik formasyonu içerisinde şiirin görevini yerine getirmek için kullandığı burjuva felsefesinin (F. H. Bradley'in idealizmi) rol oynadığı– toplumsal koşullara ilişkin hiçbir şey öğrenemeyiz. Bir sanatçı olarak, ne yaptığını bilen bir bilgin, kendi dönemi içinde yayıncılığın özel biçimleriyle (küçük yayıncılık, küçük dergilerle) ilgili deneysel bir elit olarak Eliot'ın toplumsal konumu ya da şiirin biçimleri ve aygıtları üzerinde etkisi olan bir alımlayıcı türü hakkında aydınlatılmamışızdır. Halen şiir ve bağlantılı olduğu estetik kuramlar arasındaki ilişki –dönemin ideolojisinde estetiğin ne rol oynadığı ve şiirin kendisini nasıl şekillendirdiği– konusunda bilgisizizdir.

Çorak Ülke'ye ilişkin bütünlüklü herhangi bir kavrayış, bu (ve diğer) etkenleri hesaba katmalıdır. Mesele, şiiri çağdaş kapitalizmin durumuna *indirgeme* meselesi değildir; aynı şekilde, kapitalizmin unutulmuş niyetleri ve amaçları kadar kaba bir şeye ilişkin pek çok makul sorunu devreye sokma meselesi de değildir. Aksine, tek tek saydığım bütün öğeler (yazarın sınıfsal konumu, ideolojik biçimler ve bunların edebi biçimlerle ilişkisi, “maneviyat” ve felsefe, edebi üre-

tim teknikleri, estetik kuram) doğrudan altyapı/üstyapı modeliyle ilişkilidir. Marksist eleştirinin açıklamak için peşine düştüğü, bizim *Çorak Ülke* olarak bildiğimiz bu öğelerin eşsiz biçimde *bir araya gelmesidir*.¹² Bu öğelerin hiçbiri diğeriyle karıştırılmamalıdır: Her birinin kendi görelî bağımsızlığı vardır. Aslına bakılırsa *Çorak Ülke* burjuva ideolojisinin krizinden doğan bir şiir olarak açıklanabilirdi; ancak bu krizle ya da ürettiği siyasal ve ekonomik koşullarla basit bir bağlantısı yoktur. (Bir şiir olarak, elbette *kendisini* özel bir ideolojik krizin ürünü olarak *bilmez*; böyle olabilmesi için varılmaktan vazgeçmesi gerekir. Krizi “evrensel” terimlere tercüme etmesi, hem antik Mısırlılar hem de modern insanlık tarafından paylaşılan değişmeyen insani koşulun bir parçası olarak kavraması gerekir.) Öyleyse *Çorak Ülke*’nin zamanının gerçek tarihiyle ilgisi oldukça *dolayımı*lıdır ve bunda bütün sanat eserlerine benzer.

Edebiyat ve ideoloji

Friederich Engels, *Ludwing Feuerbach and the End of Classical German Philosophy*’e (1988) (*Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*) düştüğü notta, sanatın çok daha az ideolojik olmasından ötürü siyasal ve ekonomik kuramdan çok daha zengin ve çok daha “opak” olduğunu ifade eder. Burada, Marksizm açısından “ideoloji”nin anlamını tam olarak kavramak oldukça önemlidir. İdeoloji, ilk etapta bir öğretiler kümesi değildir; sınıflı bir toplumda insanların yaşadığı roller, değerler, onları toplumsal işlevlerine bağlayan ve böylelikle bir bütün olarak toplumun

12 Meseleyi çok daha karmaşık kuramsal terimlerle ortaya koyalım: *Çorak Ülke*’deki ekonomik “altyapı” etkisi doğrudan açık değildir; ancak üstyapının her bir öğesinin (dinsel, felsefi vb.) gelişim durumunda nihai olarak belirleyici olan ekonomik altyapıdır ve dahası şiirin özel bağlantı noktaları olan bu öğeler arasındaki karşılıklı yapısal ilişkileri de belirler.

doğru bilgisine ulaşmalarına engel olan düşünce ve imgeler anlamına gelir. *Çorak Ülke* bu anlamda ideolojiktir: Deneyimlerinin toplumu gerçek anlamda kavramasını engelleyecek, dolayısıyla yanlış yollarla anlamlandıran birini anlatır. Sanatın tümü dünyanın ideolojik bir kavranışından doğar; Plehanov'un ifade ettiği üzere, bir sanat eseri olup da ideolojik içerikten tamamen yoksun olan bir şey yoktur. Ne var ki Engels, sanatın ideolojiyle olan bağının, egemen sınıfın çıkarlarını çok daha açık bir biçimde somutlaştıran hukuk ve siyasal kuramdan çok daha karmaşık olduğunu öne sürer. O halde soru, sanatın ideolojiyle bağlantısının ne olduğudur.

Yanıtlanması hiç de kolay bir soru değildir bu. Burada iki aşırı, karşıt pozisyon mümkündür. Bu pozisyonlardan birisi, edebiyatın belirli bir sanat biçimi içerisinde ideoloji dışında *hiçbir şey olmadığını*. Yani edebiyat eserleri, yalnızca dönemlerinin ideolojilerinin bir ifadesidir. “Yanlış bilinç”in mahkûmlarıdır; hakikate varmak için onların ötesine geçmek olanaksızdır. Edebi eserleri salt, baskın ideolojilerin yansımaları olarak görme eğiliminde olan çoğu “vulgar Marksist” eleştirisinin pozisyonu budur. Böylesi bir pozisyon bir şeyi açıklamayı başaramaz; edebiyatın aslında neden çağının ideolojik varsayımlarına *meydan okuduğunu*. Karşıt pozisyonsa edebiyatın onu sınırlayan ideolojiye bu denli meydan okuduğu gerçeğini kavrar ve bu, edebi sanatın tanımının bir parçasını oluşturur. Ernst Fischer'in dikkat çekici bir başlık taşıyan *Art Against Ideology* (1969) (*İdeolojiye Karşı Sanat*), kitabında iddia ettiği üzere, sahici sanat daima çağının ideolojik sınırlarının ötesine geçer; bize, ideolojinin gözlerden kaçırdığı gerçeklerin içine bakma esnekliğini verir.

Bu konumların her ikisi de bana çok basit görünüyor. Edebiyat ve ideoloji arasındaki ilişkiye dair çok daha incelikli (ancak yine de eksik) bir açıklama Fransız Marksist ku-

ramcı Louis Althusser tarafından yapılmıştır.¹³ Althusser sanatın ideolojiye indirgenemeyeceğini iddia eder: Daha doğrusu, sanatın ideolojiyle özel bir *ilişkisi* vardır. Ideoloji, insanın gerçek dünyada deneyimlediği imgelemsel biçimleri ifade eder; elbette edebiyatın da bize verebileceği türden bir deneyimi. Özel bir durum yaşayan birinin koşullarının kavramsal bir çözümlemesinden ziyade ne hissettirdiğiyle ilgili bir deneyimdir bu. Bununla birlikte sanat, salt edilgin bir biçimde söz konusu deneyimin yansıtılmasından çok daha fazlasıdır. Sanat ideolojinin içindedir; ancak aynı zamanda onunla arasındaki mesafeyi, içinde doğduğu ideolojinin “hissetmemize” ve “algılamamıza” izin verdiği noktayı denetim altında tutar. Sanat bunu yaparak ideolojinin gizlediği hakikati *bilmemizi* sağlamaz; çünkü Althusser için “bilgi” katı anlamda *bilimsel bilgi* anlamına gelir; yani Dickens’ın *Zor Zamanlar*’ından ziyade Marx’ın *Kapital*’ine ulaşmamıza olanak tanıyan kapitalizmin bilgisinin bir türü. Bilim ile sanat arasındaki fark, ayrı nesnelere uğraşmaları değildir; fark, aynı nesnelere ayrı yolları kullanarak uğraşmalarıdır. Bilim bize bir durumun kavramsal bilgisini verir; sanatsa bize o durumun deneyimini verir. Bu deneyim de ideolojidir. Ne var ki, sanat bunu yaparak, bize bu ideolojinin doğasını “görme” şansı verir ve böylelikle bizi bilimsel bilgi olan ideolojinin tam bir kavranışına doğru yönlendirmeye başlar.

Edebiyatın bunu nasıl yaptığı, Althusser’in meslektaşlarından biri olan Pierre Macherey tarafından çok daha etraflıca geliştirilmiştir. Macherey, *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (1966) kitabında “yanılsama” (anlam, zorunlu olarak ideoloji) ve “kurgu” dediği terimler arasındaki farkı ortaya koyar. Yanılsama –yani insanın sıradan ideolojik de-

13 *Lenin and Philosophy*’deki (Londra, 1971) “Letter on Art in reply to André Daspre” başlıklı yazısında. Ayrıca soyut ressam Cremonini üzerine bir sonraki yazısına bakınız. [Türkçesi: *Lenin ve Felsefe*, çev. B. Aksoy, E. Tulpar, M. Belge, İletişim, İstanbul, 2008.]

neyimi– yazarın yazmaya yöneldiği materyaldir; ancak üzerinde çalışırken onu başka bir şeye dönüştürür, bir biçim ve yapı verir. Sanat, belirli bir biçim vererek, onu kimi kurgusal sınırlar içerisinde sabitleyerek ideolojiye mesafe alabilir; böylelikle bize söz konusu ideolojinin sınırlarını gösterir. Macherey, sanatın bunu yaparken ideolojik yanılmadan kurtuluşumuza katkı yaptığını iddia eder.

Hem Althusser'in hem de Macherey'in yorumlarını hayati noktalarda muğlak ve anlaşılması güç buluyorum; ancak her şeye karşın, edebiyat ile ideoloji arasında önerdikleri bağlantı son derece kışkırtıcıdır. Her iki eleştirmen için de ideoloji, yüzergezer imgeler ve düşüncelerin amorf bir bütünlüğünden çok daha fazlasıdır; ideolojinin her toplumda yapısal bir tutarlılığı vardır. Böylesi bir tutarlılığı olduğundan bilimsel analizin nesnesi olabilir ve edebi metinler ideolojiye “ait olduğu”ndan, onlar da böylesi bir bilimsel analizin nesnesi olabilir. Bilimsel bir eleştiri, edebiyat yapıtını parçası olduğu ideolojik yapı bakımından açıklamaya çalışır; yine de bu ideolojik yapı sanat biçimine dönüşmüştür: Bilimsel bir eleştiri ideolojiyi sanata hem bağlayan hem de aralarına mesafe koyan ilkeyi bulmaya çalışır. En iyi Marksist eleştiriler aslında tam olarak bunu yapmıştır; Macherey'in başlangıç noktası Lenin'in muhteşem Tolstoy analizidir.¹⁴ Bunu yapmak, edebiyat yapıtını *biçimsel* bir yapı olarak kavramak demektir ve bir sonraki bölümde ele alacağımız mesele budur.

14 *Articles on Tolstoy*'da (Moskova, 1971) yeniden basılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

Biçim ve İçerik

Tarih ve biçim

Macar Marksist eleştirmen Georg Lukács erken dönem metinlerinden *The Evolution of Modern Drama*'da (1909) “edebiyattaki gerçek toplumsal ögenin biçim” olduğunu yazmıştı. Bu türden bir yorumun Marksist bir eleştirmenden gelmesi pek beklenmez. Öncelikle, Marksist eleştiri her türden edebi biçimciliğe geleneksel olarak karşıdır; edebiyatın tarihsel önemini soyup soğana çeviren ve onu estetik bir oyuna indirgeyerek dikkati teknik özelliklere çeken biçimciliğe saldırır. Aslına bakılırsa bu bakış, böylesi bir eleştirel teknokrazi ile gelişmiş kapitalist toplumların tutumu arasındaki ilişkiye dikkat çeker.¹ İkinci olarak, Marksist eleştirinin büyük bir kısmının pratikte sanatsal biçimin sorunlarına kısıtlı bir biçimde dikkat çekmesi, bu meseleyi siyasal içeriği inatla takip etmek suretiyle rafa kaldırmasına yol aç-

1 Örneğin, bkz. Ernst Fischer'in *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963) çalışması. [Türkçesi: *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Sözcükler, 2012; *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, De Yayınevi, Ankara, 1968].

mıştır. Marx, edebiyatın biçim ve içerik birlikteliği sergilemesi gerektiğine inanıyordu ve daha sonradan yaktığı kimi erken dönem lirik şiirleri, tehlikeli bir biçimde kontrol altına alınamayan coşkulu duygulara dayanıyordu; ancak aynı zamanda aşırı derecede biçimsel bir yazı tarzına da şüpheyle bakıyordu. Silezyalı dokumacıların söylediği şarkılar üzerine kaleme aldığı erken dönem gazete yazılarından birisinde, salt biçimsel denemelerin edebi biçimin üstüne “vülgerlik” damgasını vuran “saptırılmış içerik”e yol açtığını iddia ediyordu. Bir başka deyişle, söz konusu ilişkilerdeki *diyalektik* kavrayışı gösteriyordu: Biçim, içeriğin ürünüdür; ancak keskin iki uca sahip bu ilişkide biçim içeriğe karşılık verir. Marx baskıcı biçimsel yasayla ilgili olarak *Rheinische Zeitung*'da kaleme aldığı erken yorumlarından birinde “biçimin, içeriğin biçimi olmadıkça hiçbir değeri olmadığını” söylemesi estetik görüşlerine de aynı şekilde uygulanabilir.

Marx, biçim ile içeriğin birlikteliğini savunurken, miras aldığı Hegelci geleneğe bağlı kalıyordu. Hegel, *Philosophy of Fine Art* (1835) kitabında “her belirli içerik, kendisine uygun biçimi belirler,” diyordu. Sözüünü “biçimin kusuru, içeriğin kusurundan doğar,” diyerek sürdürüyordu. Aslında Hegel için sanat tarihi, biçim ve içerik arasındaki çeşitli ilişkiler açısından yazılabilir. Sanat, Hegel'in “Dünya Tini”, “İdea” ya da “Mutlak” dediği şeyin gelişiminin farklı aşamalarında görülür; bu, kendisini sırayla sanatsal biçime dahil etmeye çalışan sanat “içerik”idir. Tarihsel gelişimin ilk aşamalarında Dünya-Tini uygun bir biçimsel gerçekleşme fırsatı bulamaz: Örneğin, antik heykelticilik “Tin”in nasıl engellendiğini ve kendi amaçlarına şekil vermesi olanaksız olan duyusal maddiliğin aşırılığının nasıl ezici olduğunu gösterir. Öte yandan, Yunan geleneksel sanatı, biçim ile içerik, maddi ile manevi arasındaki uyumlu birliği gerçekleştirir: İşte burada “içerik”, kısa bir tarihsel an için tamamen ken-

disine uygun biçimlenişini bulur. Buna karşın modern dünyada ve en tipik olarak Romantizmde manevi olan duyuşal olanı soğurur ve içerik biçimi etkisi altına alır. Maddi biçimler, Tinin en yüksek gelişimine yol açar; tıpkı Marx'ın üretici güçlerinin, daha önceden içerdikleri sınırlı klasik kalıpları aşması gibi.

Marx'ın Hegel'in estetik görüşünü büsbütün benimsediğini düşünmek hata olur. Hegel'in estetiği idealisttir, ciddi biçimde basite indirgeyicidir ve yalnızca sınırlı ölçüde diyalektiktir; zaten Marx ile Hegel pek çok soyut estetik meselesinde ihtilaf içindedir. Buna karşın her iki düşünür de, sanatsal biçimin birey olarak sanatçının bir parçası olan süslü hareketler* olmadığı inancını paylaşır. Biçimler, tarihsel açıdan somutlaştıkları "içerik" türleri tarafından belirlenirler; değişir, dönüşür, bozulurlar ve içerik kendi içinde değiştikçe kökten değişirler. "Ierik" bu anlamda "biçim"e önceldir; tıpkı Marksizme göre bir toplumun maddi "içerik"inin, üretim tarzının, üstyapısının "biçimler"ini belirlemesi gibi. Fredric Jameson, *Marxism and Form* (1971) (*Marksizm ve Biçim*) adlı eserinde, "biçimin üstyapı alanında içeriksiz şekilde çalıştığını" belirtir. Bunu sert bir şekilde biçim ve içeriğin hiçbir koşulda ayrılamayacağını –ki bu yapay bir ayırmadır– söyleyerek yanıtlayanlar; elbette dolaysız olarak bunun *pratikte* doğru olduğunu söylemektedirler. Hegel durumu şöyle ifade eder: "Ierik" der Hegel, "biçim içeriğe dönüşmedikçe ve biçim de içerik biçime dönüşmeden hiçbir şeydir." Ne var ki, biçim ile içerik pratikte ayrılamazsa da, kuramsal olarak ayırırlar. Işte bu sayede ikisi arasındaki çeşitli *ilişkilerden* söz edebiliriz.

Gelgelelim bu ilişkileri kavramak kolay değildir. Marksist eleştiri biçim ile içeriği diyalektik açıdan ilişkili görür ve yi-

(*) Burada kullanılan sözcük, bir yandan sanatçının davranışlarına gönderme yaparken, bir yandan da yazıdaki sse, eserdeki abartılı tuhaflıklara gönderme yapmaktadır – .n.

ne de son kertede içeriğin biçimi belirlemede öncelikli olduğunu ileri sürmek ister.² Bu nokta, Ralph Fox'ın *The Novel and the People* (1937) kitabında karmaşık ama doğru bir biçimde ortaya konur. Fox, kitabında “Biçim, içerik tarafından üretilir, onunla özdeş ve birdir; ayrıca öncelik içeriğin tarafında olsa da biçim içeriğe tepki verir ve asla edilgin kalmaz” der. Biçim-içerik ilişkisinin bu diyalektik kavranışı, kendisini iki zıt pozisyona karşı kurar. Bir yandan, içeriğin salt biçimin bir işlevi olduğunu savunan, bir şiirin içeriğinin salt şiirin barındırdığı teknik aygıtların güçlendirilmesi için seçilmiş olduğunu düşünen (1920'lerin Rus Biçimcileri'nde somutlaşan) biçimci ekole saldırır.³ Bununla birlikte bir yandan da sanatsal biçimin yalnızca yapıntı olduğunu, tarihin kendi karmaşık içeriğine dışarıdan dayatıldığını düşünen “vulgar Marksist”leri eleştirir. Böylesi bir pozisyon Christopher Caudwell'in *Studies in a Dying Culture* (1938) (*Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*) kitabında bulunabilir. Caudwell bu kitapta –canlı, insan deneyimi üzerine içgüdüsel şeyleri içeren– “toplumsal varlık” olarak adlandırdığı şeyle bir toplumun bilinç biçimlerini ayrıştırır. Bu biçimler kemikleşip eskidiğinde ortaya çıkan devrim, “toplumsal varlık”ın kendindeki dinamik, kaotik akış tarafından parçalanıp birbirinden ayrılır. Bir başka deyişle Caudwell, “toplumsal varlık”ın (içerik) doğasını biçimsiz ve biçimlerin doğasını da sınırlayıcı olarak düşünmektedir. Açıkça söylemek gerekirse, Caudwell söz konusu meseledeki ilişkilere dair yeterli bir diyalektik kavrayıştan mahrumdur. Kavrayamadığı, “biçim”in yalnızca “içerik”in ham materyalini işlemediğidir; çünkü Marksizm için (ister toplumsal ister edebi ol-

2 Bkz. benim “Marxism and Form” başlıklı yazım, (Ed.) C. B. Cox ve Michael Schmidt, *Poetry Nation*, sayı 1 (Manchester, 1973).

3 Rus biçimciliğiyle ilgili değerli bir açıklama için bkz. V. Erlich, *Russian Formalism: History and Doctrine* (The Hague, 1955).

sun) içerik zaten *biçimlendirilmiştir*;* anlamlı bir yapısı vardır. Caudwell'in bakışı, sanatın yalnızca "gerçekliğin kaosu- nu düzenlediği"ni düşünen burjuva eleştirel klişesinin başka bir biçimidir. (Gerçekliğin kaotik olduğunu düşünmenin ideolojik anlamı nedir?) Fredric Jameson ise aksine "içeriğin içsel mantığı"na, toplumsal ya da edebi biçimlerin dönüştürücü ürünler olmasına ilişkin olarak konuşur.

Biçim-içerik ilişkisine dair böylesine sınırlı bir bakışla, edebi yapıtların ideolojik içerikleri ve bununla doğrudan ilişkili olarak sınıf mücadelesi ya da ekonomi açısından edebi eserlerin üstüne atlayan "vulgar Marksist"lerin düştüğü hataya benzer biçimde 1930'ların İngiliz Marksist eleştirmenlerinin düşmesi hiç de şaşırtıcı değildir.⁴ Bu tehlikeye karşı Lukács'ın yorumu bir uyarı niteliği taşır: Sanattaki ideolojinin asıl taşıyıcıları, soyutlaştırılabilir içerikten ziyade yapıtların biçimleridir. Edebiyat yapıtında tarihin izlerini tam da *edebi olarak* buluruz; toplumsal belgelemenin kimi üstün biçimleri olarak değil.

Biçim ve ideoloji

Edebi biçimin ideolojik olduğunu söylemek ne anlama gelir? Leon Troçki, *Literature and Revolution*'daki (*Edebiyat ve Devrim*) zihin açıcı bir yorumunda "Biçim ile içerik arasındaki ilişki, içsel bir gereksinimin, kolektif bir psikolojik tale-

(*) Burada kullanılan "informed" sözcüğü bir yandan bilgi içermeye, öte yandan da biçimlendirilmişliğe gönderme yapmaktadır – ç.n.

4 Caudwell'in şiir üstüne düşünceleri için *Illusion and Reality* (Londra, 1937) [Türkçesi: *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1974] ve *Romance and Reality* (Princeton, 1970) kitaplarına bakınız; ayrıca Francis Mulhern'in Caudwell estetiğiyle ilgili *New Left Review*'un 85. sayısındaki (Mayıs/Haziran, 1974) yazısına bakınız. Oldukça elverişsiz koşullar altında kahramanca bütüncül bir Marksist estetik inşa etmeye çabalayan Caudwell'in yalnızca "vulgar Marksist" olarak göz ardı edilebileceğini ima etme niyetinde değilim.

bin altında evrimleşen, ilan edilen ve keşfedilen öteki her şey gibi (...) toplumsal kökenleri olan yeni bir biçim sayesinde belirlenir” der. O halde, edebi biçimdeki önemli gelişmeler ideolojideki önemli değişimlerden doğar. Bunlar, toplumsal gerçekliği ve (daha sonra ele alacağımız üzere) sanatçı ile alımlayıcı arasındaki keşfedilmemiş ilişkileri kavramanın yeni yollarını somutlaştırırlar. Eğer 18. yüzyıl İngiltere’sinde romanın doğuşuyla ilgili sağlam taslaklı örnekler bakarsak durum aşikârdır. Ian Watt’ın iddia ettiği⁵ üzere roman, özel biçimi içinde ideolojik ilgilerin değişmiş bir dizisini açığa çıkarır. Dönemin belirli bir romanının içeriğinde nelelerin olabileceğinin bir önemi yoktur; roman öteki benzer çalışmalarla birlikte belli biçimsel yapıları paylaşır: Ilginin romantik ve doğaüstü olandan bireysel psikolojiyle “sıradan” deneyime doğru kayması; bir gerçek-gibilik kavrayışı, özsel “karakter”; beklenmedik bir gelişim içerisindeki bireysel bir ana karakterin maddi talihine ilişkin kaygı, çizgisel anlatı vd. Watt’a göre bu değişikliğe uğramış biçim, kendine giderek daha fazla güvenen, sahip olduğu bilinç eski ‘aristokratik’ edebi geleneklerin hudutlarının ötesine geçmiş burjuva sınıfının ürünüdür. Plehanov, *French Dramatic Literature and French 18th Century Painting*⁶ kitabında benzer biçimde Fransa’da klasik trajediden duygusal komediye doğru yaşanan değişimin aristokratik değerlerden burjuva değerlere doğru yaşanan bir değişimi yansıttığını iddia etmiştir. Ayrıca Avrupa tiyatrosundaki “doğalcılık”tan “dışavurumculuk”a doğru yaşanan kopuş, yaklaşık olarak yüzyılın sonuna doğru gerçekleşmiştir. Raymond Williams’ın ifade ettiği⁷ üzere

5 *The Rise of the Novel* (Londra, 1947) [Türkçesi: *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, İstanbul, 2007].

6 *Art and Social Life* (Londra, 1953) [Türkçesi: *Sanat ve Toplumsal Hayat*, çev. Selim Mimoglu, Sosyal, İstanbul, 1987] kitabında yeniden basılmıştır.

7 *Drama from Ibsen to Brecht* (Londra, 1968).

bu kopuş, –sırasıyla– özel “duyguların yapısı”nı, gerçekliği algılamanın ve tepki vermenin bir dizi geçerli yolunu barındıran belli dramatik geleneklerde bir kopuşu işaret eder. Dışavurumculuk, sıradan burjuva dünyasının eksiksiz olduğunu, bu dünyanın toplumsal ilişkilerinin yanılğlarını ve çözümlüşünü yarıp geçen, yabancılaştırıcı simge ve fanteziler vasıtasıyla zorlayan, “normallik”i gizleyen bölünmüş bir benlik varsayan doğalcı bir tiyatrunun sınırlarını aşma gereksinimi duyar. Öyleyse bir sahne geleneğinin değışmesi, burjuva ideolojisindeki derin bir dönüşümü işaret eder; tıpkı Viktorya çağının ortasındaki kendinden emin kişilik ve ilişki kavramlarının büyüyen dünyanın kapitalist krizleri karşısında tuzla buz olması gibi.

Edebi biçimdeki değışimlerle ideolojideki değışimler arasında basit bir simetrik ilişki olmadığını söylemeye gerek bile yok. Troçki’nin hatırlattığı üzere, edebi biçimin yüksek dereceden bir özerkliği vardır; kısmen kendi içsel basınçlarına bağlı olarak evrilir ve her ideolojik rüzgâr onu hemen yıkip geçemez. Tıpkı Marksist ekonomi kuramı için her ekonomik düzenlemenin eskinin izlerini barındırma, üretim biçimlerinin yerini alma eğilimi içinde olması gibi, eski edebi biçimlerin izleri de yeni edebi biçimlerin içinde yaşar. Buna göre biçim, daima en az üç ögenin karmaşık bir birliğidir: Kısmi olarak biçimlerin “görece özerk” edebi tarihi tarafından şekillendirilir; roman örneğinde gördüğümüz üzere, kimi baskın ideolojik yapıları billurlaştırır ve daha sonra ele alacağımız üzere yazar ile alımlayıcı arasındaki özel bir dizi ilişkiyi içerir. Marksist eleştiri, bu öğeler arasındaki diyalektik bütünlüğün çözümlenmesiyle ilgilenir. O halde yazar bir biçim seçerken, seçimi çoktan ideolojik olarak sınırlandırılmıştır. Yazar, edebi bir geleneğin ona sunduğu biçimleri kaynaştırır ve dönüştürür; ancak yazarın bu biçimleri değıştirmesinin yanı sıra biçimlerin kendisi de ideolojik açıdan

önemlidir. Bir yazarın önünde hazır bulduğu söz dağarcıkları ve araçlar zaten belli ideolojik algı biçimleriyle, gerçekliği yorumlamanın belli sistemli yollarıyla dolup taşmıştır.⁸ Ayrıca bu söz dağarcıklarında yaptığı değişiklikler ve yenilikler, yazarın kişisel dehasından çok daha fazlasına bağlıdır. Tarihin tam da bu noktasında “ideoloji”nin değiştirilmesi gerekip gerekmediğine ve değiştirilip değiştirilemeyeceğine bağlıdır.

Lukács ve edebi biçim

Edebi biçim sorunu Georg Lukács'ın çalışmalarında en ince ayrıntısına kadar ele alınmıştır.⁹ Lukács erken, Marksizm öncesi dönemine ait *The Theory of the Novel* (1920) (*Roman Kuramı*) başlıklı çalışmasında Hegel'i izleyerek romanı “burjuva epigi” olarak görür; ancak bu epik modern toplumda *yabancılaşma ve yurtsuzluk meselelerini gözler önüne seren*

8 Bkz. R. Barthes, *Writing Degree Zero* (Londra, 1967) [Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis, İstanbul, 1989].

9 Lukács 1885 yılında Budapeşte'de, zengin bir bankacının oğlu olarak doğdu. Entelektüel gelişiminin erken aşamalarında Hegel de dahil olmak üzere pek çok kişiden etkilendi. *The Soul and Its Forms* (1911) ile *The Theory of the Novel* (1920) [Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis, İstanbul, 2011] iki erken dönem eseridir. 1918'de Komünist Parti'ye katıldı ve çöktüğünde Avusturya'ya kaçtığı kısa ömürlü Macar Sovyet Cumhuriyeti'nde edebiyat komiseri olarak görev yaptı. 1923'te temel kuramsal yapıtı olan *History and Class Consciousness*'i [Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, Belge, İstanbul, 2006] yayımladı ve bu çalışmasıyla Komintern tarafından idealistlikle suçlandı. Hitler iktidara geldiğinde kendisini edebiyat çalışmalarına vakfettiği Moskova'ya göç etti. Bu süreçte *Studies in European Realism* (Londra, 1972) [Türkçesi: *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1977] ve *The Historical Novel* (Londra, 1962) [Türkçesi: *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan, Epos, Ankara, 2010] çalışmalarını kaleme aldı. 1945'te Macaristan'a geri döndü ve 1956 yılında Rus karşıtı ayaklanmalardan sonra kurulan Nagy hükümetinde Kültür Bakanı oldu. Bir yıllığına Romanya'ya sürüldüyse de geri dönmesine izin verildi. Lenin, Hegel, Goethe ve estetik üzerine çalışmalarının yanı sıra *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra, 1963) [Türkçesi: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel, İstanbul, 1969] başlıklı kitabı da yayımladı.

klasik muadillerine hiç benzemez. Geleneksel Yunan toplumunda insan evrendeki evindedir; bir daire, ruhunun taleplerine eşit olan tamamlanmış içkin anlam dünyası içerisinde hareket eder. Roman, insanın ve dünyasının uyumlu bütünlüğü parçalarca olduğunda ayakları üzerine kalkar; kurgunun kahramanı artık bir bütünlük arayışı içindedir, arzularını şekillendiren, ona ya çok dar ya çok geniş gelen o dünyaya yabancılaşacaktır. Deneyimlerine dayanan gerçeklik ile yok olmaya yüz tutan bir mutlak arasındaki dengesizlik yakasını bırakmayacaktır, romanın biçimi genellikle *ironiktir*; bu, “Tanrı’nın yüz çevirdiği bir dünyanın epiği”dir.

Lukács, Marksist olduğunda bu evrensel kötücüllüğü reddetmişti; ancak roman üzerine kalem oynattığı son dönem çalışmalarının çoğunda *Roman Kuramı*’ndaki Hegelci vurgusunu sürdürüyordu. *Studies in European Realism (Avrupa Gerçekçiliği)* ve *Roman Kuramı*’nın Marksist Lukács’ma göre en büyük sanatçılar, insan yaşamının uyumlu bütünselliğini yeniden kavrayabilen ve yeniden yaratabilenlerdir. Kapitalizmin “yabancılaştırmaları” vasıtasıyla genel ile özeli, kavramsal ile duygusalın, toplumsal ile bireyselin giderek birbirinden koptuğu bir toplumda büyük yazarlar bütün bunları diyalektik biçimde, karmaşık bir bütünlükte bir araya getirebilenlerdir. O halde, Lukács’ın kurgusu, toplumun kendi karmaşık bütünlüğünü mikrokozmosik biçimde yansıtır. En büyük sanat eserleri bunu yaparak insani bütünlüğün pek çok imgesiyle zenginliğini yansıtır ve kapitalist toplumun yabancılaştırıp parçalamasına karşı savaş açarlar. Lukács böylesi sanatları “gerçekçilik” diye adlandırıyor ve Yunanlar ile Shakespeare’in yanı sıra Balzac ve Tolstoy’u da burada sayıyordu; tarihsel “gerçekçilik”in üç büyük dönemi Antik Yunan, Rönesans ve 19. yüzyıl başları Fransasıydı. “Gerçekçi” bir yapıt, insan, doğa ve tarih arasındaki karmaşık, kapsamlı bir ilişkiler kümesi bakımından zengindir ve bu ilişki-

ler, Marksizme göre tarihin belli bir aşamasının en “karakteristik” özelliklerini barındırır ve açığa çıkarır. Lukács “karakteristik” kavramıyla herhangi bir toplumdaki bu örtük güçlerin, Marksist bir bakış açısından tarihsel olarak önemli ve yenilikçi olanı, toplumun içsel yapısını ve dinamiğini açığa vurduğuna işaret eder. Gerçekçi bir yazarın görevi, bireylerde ve eylemlerde duyusal olarak gerçekleşen bu “karakteristik” eğilim ve güçleri ayrıntılarıyla çözümlenektir. Böylece, bunu yaparak, birey ile toplumsalın bütünü arasında ilişki kurar ve “dünya-tarihsel”in –tarihin kendindeki önemli uğrakların– gücüyle birlikte toplumsal yaşamın her somut parçasını şekillendirir.

Marx ile Hegel, şüphesiz “karakteristiklik” kavramını kendi edebiyat eleştirisi metinlerinde kullanmış olmalarına karşın, Lukács’ın temel eleştirel kavramları –“bütünlük”, “karakteristiklik”, “dünya-tarihsel”– temelde doğrudan Marksist olmaktan çok Hegelcidir. Engels, Lasalle’a yazdığı bir mektupta, gerçek karakterin bireysellikle karakteristikliğin birleşimi olması gerektiği ve hem kendisinin hem de Marx’ın Shakespeare ile Balzac’ın asıl başarısının bu olduğunu düşündüğü yorumunu yapmıştır. “Tipik” ya da “temsili” bir karakter, yoğun bireyselleştirilmesi sekteye uğramaksızın tarihsel güçleri somutlaştıracaktır ve Lukács’a göre bir yazarın bu tarihsel güçleri metne aktarması, sanatında “ilerletici” olacaktır. Bütün büyük sanatlar, yazarın bilincinin siyasal bağlantısı her ne olursa olsun (ve Scott ile Balzac örneklerinde olduğu gibi açık açık gerici de olabilir), toplumsal açıdan bu anlamda ilerleticidir. Böylesi bir sanat son noktasındaki karmaşıklığı içerisinde ortaya çıkmamış potansiyeli gözler önüne sererek, değişim ve büyümeye doğru giden bir yüzyılın hayati “dünya-tarihsel” güçlerini gerçekleştirir. O halde gerçekçi yazar, bunları seçip bütünlüklü bir biçimde bir araya getirerek ve somut deneyimi içerisinde ay-

rıntılılarıyla ortaya koyarak toplumsal yaşamın tesadüfi fenomenlerinden tutun da bir durumun özünün ya da temellerinin açığa vurulmasına kadar meseleye nüfuz eder.

Lukács'a göre, bir yazarın bunu yapabilmesi yalnızca kişisel yeteneğine değil, tarih içindeki konumuna da bağlıdır. Büyük gerçekçi yazarlar, gözle görülebilen biçimde yapım aşamasında olan bir tarihten gelirler; örneğin tarihsel roman, yazarların kendi şimdilerini *tarih* olarak kavramasının olanaklı olduğu 19. yüzyıl başlarındaki devrimci çalkantının belli bir noktasındaki bir tür olarak ortaya çıkar. Lukács'ın ifadesiyle dile getirirsek, geçmiş "şimdinin tarih öncesi" olarak belirir. Shakespeare, Scott, Balzac ve Tolstoy büyük bir gerçekçi sanat ortaya koyabilmişlerdir; çünkü tarihsel bir çağın çalkantılı doğumunda var olmuşlardır ve böylelikle kendi toplumlarının canlı şekilde görülen "kendine has" çatışmaları ve dinamikleriyle çarpıcı bir biçimde ilgilenmişlerdir. Onların biçimsel başarılarının temelinde yatan, bu tarihsel "içerik"tir; Lukács bu yazarların "yarattıkları karakterlerin zenginliğiyle derinliğinin bütün toplumsal sürecin zenginliğine ve derinliğine bağlı olduğunu" iddia eder.¹⁰ Gerçekçilerin takipçileri –yani örnek vermek gerekirse Balzac'ı takip eden Flaubert– için tarih zaten asal bir hedeftir; dışsal olarak verili olan bir olgu, artık insanın dinamik üretimi olarak tahayyül edilemez. Kendisini ortaya çıkartan tarihsel koşullardan yoksun olan gerçekçilik parçalanır ve bir yandan "doğalcılık"a, öte yandan "biçimcilik"e doğru bir çöküş yaşar.

Lukács'a göre burada hayati önem taşıyan dönüşüm, 1848 Avrupa devrimlerinin –proletaryanın çöküşünün sinyallerini veren, ilerleme vaadini mühürleyen, burjuva iktidarının kahramanvari bir döneme geçtiğini ima eden, sınıf mücade-

10 Şuradaki makalesine bkz. *New Hungarian Quarterly*, cilt xiii, sayı 47, (Sonbahar 1972).

lesini donduran ve pekişen kapitalizmin çıkarıcı, korkak an-garyasının ipuçlarını taşıyan bir- başarısızlığa uğramasıdır. Burjuva ideolojisi, önceki devrimci idealleri unutup gerçek-liği tarihsizleştirir ve toplumun doğal bir olgu olduğunu ka-bul eder. Halefleri edilgin bir biçimde zaten kepazeleşmiş kapitalist dünyaya dahil olurken, Balzac insanlığın kapitalist çözümlüşüne karşı son muhteşem mücadeleyi resmetmiştir. Tarihin bu yöndeki hareketi ve anlamı, sanatta bildiğimiz adıyla doğalcılıkla sonuçlanır. Lukács, doğalcılıktan gerçek-çiliğin tahrif edilmesini; Zola'nın bir örneği olduğu, toplu-mun yüzeydeki fenomenlerinin anlamlı özünü hesaba kat-madan yalnızca fotografik bir biçimde temsil etmeyi anlar. Titiz biçimde gözlenen detaylar “karakteristik” özelliklerin betimlenmesinin yerine geçer; insanlar ve dünya arasındaki diyalektik ilişkiler yerini ölü bir çevreye bırakır; olumsal nesnel karakterleriyle bağlantısını yitirir; asıl “temsili” ka-rakter “vasatlık kültü”nde biriktirilir; bireyin eyleminin asıl belirleyicisi olarak tarihten mahrum bir psikoloji ya da fiz-yoloji ortaya çıkar. Bu, gerçekliğe dair yabancılaşmış bir ba-kıştıdır, yazarı tarihin etkin bir katılımcısından umarsız bir gözlemciye dönüştürür. Karakteristik olana ilişkin kavrayı-şın eksikliği, doğalcılığın materyallerinden anlamlı bir bütünlük yaratmasına engel olur; gerçekçilikteki bütünleşmiş epik ya da dramatik eylemler, tamamen kişisel merakın ürü-nü olan bir dizi davranışa indirgenir.

“Biçimcilik” ise doğalcılığın tam tersi yönde hareket eder; ancak tarihsel anlamı aynı şekilde kaybederek bu anlama ihanet eder. Kafka, Musil, Joyce, Beckett ve Camus'nün ya-bancılaşmış sözcüklerinde, insan, kendi tarihinden mahrum edilir ve benliğin ötesinde hiçbir gerçekliği yoktur; karakter zihinsel durumların içerisinde denetimini kaybeder, nesnel gerçeklik anlaşılabilir bir kaosa indirgenir. Doğalcılıkla bir-likte iç ve dış dünyalar arasındaki diyalektik birlik param-

parça olur ve hem birey hem de toplum son kertede anlamdan mahrum hale gelir. Birey umutsuzluğa ya da *angst*'a* hastalıklı bir biçimde sarılarak toplumsal ilişkilerinden ve otantik kişiliğinden mahrum bırakılır; tarih anlamsız ya da kinik bir hale gelir, salt süre olarak yavaş yavaş küçülür. Amaçlar anlamda arınır ve giderek salt olumsal hale gelir; böylelikle simgeciliğin yerini içsel anlam düşüncesini reddeden alegori alır. Eğer doğalcılık bir tür soyut nesnellikse, biçimcilik de soyut bir özneliktir; her ikisi de somut ile genel, öz ile varoluş, tip ile bireyi dolayımlayan biçimin ait olduğu hakiki diyalektik sanat-biçiminden (gerçekçilikten) sapar.

Goldmann ve kalıtımsal yapısalcılık

Georg Lukács'ın, Marksist eleştirinin “yeni-Hegelci” ekolü içerisindeki en önemli öğrencisi Romanyalı eleştirmen Lucien Goldmann'dı.¹¹ Goldmann, yazarın ait olduğu grup ya da toplumsal sınıfın düşünce yapısını (ya da “dünya görüşü”nü) somutlaştıran edebi metnin yapısını çözmekle ilgileniyordu. Metin, toplumsal sınıfın ‘dünya görü-

(*) Almancada “kaygı”, “korku” gibi anlamlara anlamına gelen bu kavram, Heidegger terminolojisinin temel taşlarından birisidir. Gündelik kaygı/korkudan ziyade ontolojik bir boyutu olan *Angst*, Heidegger'e göre varlığın özünü görebilmek, “hiç”le yüzleşebilmek, özgürlüğe ulaşabilmek için zorunlu bir uğraktır – ç.n.

11 Özellikle bkz. *The Hidden God* (Londra, 1964); *Towards a Sociology of the Novel* (Londra, 1975) [Türkçesi: *Roman Sosyolojisi*, çev. Ayberk ErKay, Birleşik, Ankara, 2005]; *The Human Sciences and Philosophy* (Londra, 1966) [Türkçesi: *İnsan Bilimleri ve Felsefe*, çev. Afşar Timuçin ve Füsün Aynuksa, Kavram, İstanbul, 1977]. Goldmann'ın İngilizceye çevrilen makaleleri: “Criticism and Dogmatism in Literature”, D. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation* içinde (Harmondsworth, 1968); “The Sociology of Literature: Status and Problems of Method”, *International Social Science Journal*, cilt xix, sayı 4 (1967) ve “Ideology and Writing”, *Times Literary Supplement*, 28 Eylül 1967. Ayrıca bkz. Miriam Glucksmann, “A Hard Look at Lucien Goldmann”, *New Left Review*, sayı: 56 (Temmuz/Ağustos, 1969) ve Raymond Williams, “From Leavis to Goldmann”, *New Left Review*, sayı 67 (Mayıs/Haziran, 1971).

şü'nün eksiksiz, tutarlı bir ifadesine yaklaştıkça bir sanat eseri olarak geçerliliği artıyordu. Goldmann'a göre edebi yapıtlar ilk bakışta göründükleri gibi bireylerin yaratısı değildir; Goldmann edebi yapıtların bir toplumsal grubun "birey-ötesi zihinsel yapıları" olarak adlandırdığı şeyi gösterdiğini düşünür. Bu kavramla grubun paylaştığı değerlerle istekler ve düşünce yapısını kastediyordu Romanyalı. Büyük yazarlar, ait oldukları grup ya da sınıfın dünya görüşünü sanata aktarmayı başarabilen istisnai bireylerdi ve bunu alışılmışın dışında bütünlemiş ve şeffaf bir biçimde (zorunlu bir biçimde bilinç olmaksızın) yapıyorlardı.

Goldmann eleştirel yöntemini "kalıtımsal yapısalcılık" olarak adlandırır ve bu ifadedeki her iki sözcüğü de anlamak oldukça önemlidir. *Yapısalcılık*; çünkü Goldmann belli bir dünya görüşünün içerdiklerinden daha ziyade bu dünya görüşünün gösterdiği kategorilerin yapısının içeriğiyle ilgilenir. Bu nedenle, birbirinden tamamen farklı iki yazar belki de aynı kolektif zihin yapısına dahil olabilir. *Kalıtımsal*; çünkü Goldmann bu zihinsel yapıların tarihsel olarak nasıl üretildiğiyle; yani aslını söylemek gerekirse bir dünya görüşü ile onun doğmasına neden olan tarihsel koşullar arasındaki ilişkilerle ilgilenir.

Goldmann'ın *The Hidden God* kitabında Racine üzerine yaptığı çalışma, belki de eleştirel yönteminin en açıklayıcı modelidir. Goldmann bu kitapta Racine'in dramasında yinelenen kimi kategori yapılarını –Tanrı, Dünya, İnsan– ayırıştırır. Bu kategori yapıları, "içeriklerinde" ve oyunlar arasındaki ilişkilerde değişiklikler gösterir; ancak belli bir dünya görüşünü meydana getirirler. Değerlerin yittiği bir dünyada kaybolmuş insanların dünya görüşüdür bu, dünyayı yalnızca tek başına (çünkü Tanrı yoktur) ve ona karşı muhalefet etmeyi sürdürerek kabul eder karakterler; bu görüşten zaten saklanmış kimi mutlak değerler adına kendilerini meşrulaş-

tırırlar. Goldmann bu dünya görüşünün temelini Jansenizm olarak bilinen Fransız dinsel hareketinde bulmuştu; Goldmann, Jansenizmi 17. yüzyıl Fransa'sında sürgüne gönderilmiş belli bir toplumsal grubun ürünü olarak açıklar. Bunlar, *Noblesse de robe* olarak adlandırılan, ekonomik açıdan monarşiye bağlı olan ve monarşinin mutlakıyeti giderek büyüye de sürekli güçsüzleşen mahkeme görevlileriydi. Bu grubun çelişkili durumu, yani büyümek için siyasal açıdan muhalif oldukları gruba duydukları ihtiyaç, Jansenizmde hem dünyanın hem de onu tarihsel olarak değiştirmeye yönelik her türden arzunun reddedilmesiyle ifade edilmiştir. Tüm bunların “dünya-tarihsel” bir anlamı vardır: *Noblesse de robe*, burjuva sınıftan gelmiştir; burjuvazinin kraliyet mutlakıyetini kırmada başarısız olmasını ve kapitalist gelişme koşullarının oluşturulmasını temsil eder.

O halde Goldmann'ın aradığı, edebi metin, dünya görüşü ve tarihin kendisi arasındaki bir yapısal ilişkiler kümesidir. Goldmann bir toplumsal grubun ya da sınıfın tarihsel konumunun dünya görüşünün dolayımı vasıtasıyla edebi bir yapının yapısına nasıl aktarıldığını göstermek ister. Bunu yaparken de metin ve yapının dışındaki tarihle ya da tam tersiy-le başlamak yeterli değildir; burada gereken, metin, dünya görüşü ve tarih arasında durmaksızın hareket eden ve bunların her birini diğerine göre düzenleyen diyalektik bir eleştiri yöntemidir.

İlginç olan şu ki, Goldmann'ın eleştirel girişimi kanımca birkaç büyük kusurla maluldür. Örneğin, toplumsal bilinç kavramı Marksistten ziyade Hegelcidir: Goldmann, toplumsal bilinci toplumsal bir sınıfın doğrudan ifadesi olarak görmektedir; bu nedenle de edebi yapıt bu bilincin doğrudan bir ifadesi haline gelir. Başka bir deyişle Goldmann'ın bütün modeli, edebiyatın toplumla ilişkisini niteleyen diyalektik çatışma ve karmaşıklıkları, eşitsizlik ve süreksizlikleri kura-

mında barındırmayı başaramayan, fazla simetrik bir modeldir. Daha geç tarihli çalışması *Pour ve Sociologie du Roman*'da (1964) (*Roman Sosyolojisi*) altyapı-üstyapı ilişkisinin özcü mekanistik versiyonunu reddeder.¹²

Pierre Macherey ve “merkezsiz” biçim

Lukács da Goldmann da Hegel'den edebi yapıtın birleşik bir bütünsellik oluşturması gerektiği inancını miras almışlardı; bu bakımdan da Marksist olmayan eleştiride geleneksel bir pozisyona yakınlardı. Lukács, yapıtı doğal bir organizmadan ziyade inşa edilmiş bir bütünlük olarak görüyordu; yine de eleştiri anlayışının büyük bir kısmında sanata ilişkin “organizmacı” bir damar vardı. Pierre Macherey'in reddettiği, burjuva ve yeni-Hegelci eleştiriye andıran birkaç sakil önermeden birisi buydu. Macherey'e göre bir yapıt ne söylediği kadar ne söylemediği bakımından da ideolojiyle bağlantılıdır. Bu, bir metnin anlamlı sessizlikleridir; metnin boşluk ve eksikliklerinde bulunur ve ideojinin varlığı en kesin biçimde buralarda hissedilir. Eleştirmenin “konuşması” gereken sessizlikler bunlardır. Aslında metin bir bakıma ideolojik olarak kimi şeyleri söylemeyi yasaklar; örneğin, yazar doğruyu tarzına uygun bir biçimde söylemeye çabalarken, kendisini içerisinde olduğu ideolojinin sınırlarını göstermeye zorlanır bulur. Yazar, metnin dillendirilemeyen boşluk ve sessizliklerini sergilemeye zorlanır. Bir metin bu boşluk ve sessizlikleri içerdiğinden ötürü daima *tamamlanmamıştır*. Bir daire, tu-

12 Bkz. Adrian Mellor'ın “The Hidden Method: Lucien Goldmann and the Sociology of Literature” makalesi, Birmingham Üniversitesi *Working Papers in Cultural Studies*, sayı: 4 (Bahar, 1973). Burada, Goldmann'ın çalışmasının başka birkaç kısıtlılığında kısaca bahsedebiliriz: Kanımca Goldmann'ın çalışmalarında “dünya görüşü” ile “ideoloji” arasında yanlış bir karşıtlık; estetik değer sorunuyla ilgili bir belirsizlik; tarihi dışlayan bir “zihinsel yapılar” kavramı ve çalışma yöntemlerinin bazılarında kimi pozitivist zorlamalar vardır.

tarlı bir bütün inşa etmekten çok uzakta, anlamların çelişki ile çatışmasını sergiler ve yapıtın anlamı bu anlamlar arasındaki birlikten ziyade farkta yatar. Goldmann gibi bir eleştirmen yapıtta merkezi bir yapı bulmaya çalışırken, Macherey için yapıt daima “merkez-siz”dir; yapıtın merkezi bir özü yoktur, yalnızca anlamların süregiden bir çatışması ve ayrılığı vardır. “Dağınık”, “savruk”, “ayrık”, “düzensiz”: İşte bunlar, Macherey’in kendi edebi yapıt anlayışını ifade ederken kullandığı sıfatlardır.

Macherey yapıtın “tamamlanmamış” olduğunu iddia ettiğinde, metinde eleştirmenin doldurabileceği eksik bir parça olduğunu söylememektedir. Aksine, tamamlanmamışlık yapıtında doğasında vardır, belli bir noktaya kadar onu susturan ideolojiye bağlıdır. (İsterseniz tamamlanmamışlığında tamamlanır diyelim.) Eleştirmenin görevi yapıttaki boşluğu doldurmak değildir; anlamların çatışmasına ilişkin ilkeyi bulmaya çalışır ve bu çatışmanın yapıtın ideolojiyle olan ilişkisi vasıtasıyla nasıl üretildiğini gösterir.

Daha açık bir örnek verelim: Dickens, *Dombey and Son*’da olayları betimlerken birçok çatışan müşterek dil –gerçekçi, melodramatik, pastoral, alegorik– kullanır ve bu çatışma, romanda muğlak bir biçimde demiryoluna verilen çelişkili tepkiler (korku, isyan, onaylama, heyecanlanma vd.) arasında bölündüğü –üslupların ve simgelerin çatışmasıyla yansıtılan– ünlü demiryolu bölümünde bir bütüne dönüşür. Bu muğlaklığın ideolojik temeli, romanın endüstriyel gelişme dair geleneksel burjuva beğenisiyle bu gelişmenin kaçınılmaz yıkıcı etkileri hakkındaki küçük burjuva kaygısı arasında bölünmesidir. Roman, bir yandan onları atıl hale getiren endüstriyel kapitalizmin ilerleyici gücünü göklere çıkaran, bir yandan da yaşları geçtiği için yeni dünyanın işini bitirdiği önemsiz karakterlere yakınlık duyar. Böylelikle yapıtın anlamlar çatışması ilkesi keşfedilirken, biz de eşzamanlı

olarak yapının Viktorya dönemi ideolojisiyle olan karmaşık ilişkisini çözümleriz.

Elbette *anlam*daki çatışmalarla *biçim*deki çatışmalar arasında fark vardır. Macherey ağırlıklı olarak ilkinde ilgi gösterir ve böylesi dengesizliklerin bütünleşmiş edebi biçimin parçalanmasıyla sonuçlanması zorunlu değildir; üstüne üstlük birbirleriyle yakından ilgilidirler. Walter Benjamin ve Bertolt Brecht’le ilgili bundan sonraki tartışmamızda biçimle ilişkin Marksist savın çözümlenmeden ziyade çatışma için bir aşama öteye, “kapalı” biçimlerden ziyade “açık” biçimlere yönelik kasti bir tercih noktasına nasıl götürüldüğü; bunun kendi içinde nasıl bir siyasal bağlanmaya dönüştüğünü göreceğiz.

Yazar ve Bağlılık

Sanat ve proletarya

Marksist eleştiriye biraz aşına olanlar bile, yazardan sanatını proletaryanın amacına adanmasını istediğini bilir. Başka bir deyişle, Marksist eleştiriye dair bu kaba izlenim, neredeyse tamamen Stalinizm olarak bildiğimiz dönemin edebi olayları tarafından şekillendirilmiştir. Devrim sonrası Rusya'sında, burjuva etkilerinden arındırılmış, (lideri Bogdanov'un ifadesiyle "salt proleter ideolojisinin bir laboratuvarı" olan) saf bir proleter kültürü yaratma amacındaki *Proletkült* vardı; "Raphael'i yakın" sloganında özetlendiği üzere, Fütürist şair Mayakovski geçmişteki bütün sanatın yıkımı için çağrıda bulunuyordu; Bolşevik Parti Merkez Komitesi'nin 1928 yılında aldığı karara göre edebiyat, yazarları inşaat alanlarını ziyaret etmeye gönderen ve sistemi göklere çıkaran romanlar üretmelerini isteyen partinin çıkarlarına hizmet etmeliydi. Tüm bunlar, Stalin ile Gorki tarafından uydurulan ve Stalin'in kültürel haydutu Jdanov tarafından ilan edilen "sosyalist gerçekçilik" görüşünün resmî olarak benimsendiği,

1934'teki Sovyet Yazarları Kongresi'yle zirve noktasına ulaştı. Bu görüş, yazarın görevini "devrimci gelişimi içerisinde gerçekliğin tarihsel-somut, hakiki bir çözümlemesini yapmak", "sosyalizm ruhu içerisindeki işçilerin eğitimi ve ideolojik dönüşümleri sorununa" çözüm bulmak olarak belirliyordu. Edebiyat; taraflı, "parti-yönelimli", iyimser ve kahramanca olmak zorundaydı; Sovyet kahramanlarını betimleyip gelecek hakkında önceden tahminlerde bulunarak "devrimci romantizm"i aşılacak durumundaydı.¹ Bir zamanlar sanatsal özgürlüğün sadık bir savunucusu olan Maksim Gorki'nin sesi, aynı kongrede artık Stalinist bir uşak olarak çıkıyordu ve dünya edebiyatında burjuvazinin rolünün çok abartıldığını, çünkü dünya kültürünün aslında Rönesans'tan bu yana çöküş içinde olduğunu ilan etmişti. Aynı tavır, Joyce'un eserini bir avuç pislik olarak betimleyen ve (1904'te geçen) *Ulysses*'i İrlanda'nın Paskalya'daki ayaklanmalarına (1916) hiçbir gönderme yapmadığı için tarihsel açıdan güvenilmezlikle suçlayan Radek'in "James Joyce or Socialist Realism?" yazısında da görülür.

Stalin'in önderliğindeki Bolşevik devriminin yıkılmasının ürpertici hikâyesini anlatırken modern tarih boyunca sanatsal kültüre eşi benzeri görülmemiş en yıkıcı saldırılarından birini –toplumsal özgürleşme kuramı ve pratiği adına yürütülmüş bir saldırıyı– yeniden anlatmanın gereği yok.² Kısa bir açıklama yetecektir. 1917 devriminden sonra Bolşevik Partisi'nin sanatsal kültür üzerinde sınırlı bir denetimi vardı; ilk beş yıllık planın uygulamaya konduğu 1928'e ge-

1 Bkz. A. A. Jdanov, *On Literature, Music and Philosophy* (Londra, 1950) [Türkçesi: *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, çev. Fatmagül Berktaş, Bora, İstanbul, 1977]. Bununla birlikte, Jdanov, yazarların devrim öncesi biçimleri kullanarak devrim sonrası dönem meselelerini anlatmalarına imkân veriyordu.

2 Yararlı açıklamalar M. Hayward ile L. Labetz'in editörlüğünü üstlendiği *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-62* (Londra, 1963) ve R.A. Maguire'in *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s* (Princeton, 1968) çalışmalarında bulunabilir.

linceye kadar, Marksizm ve edebiyat eleştirisine eğilen sayısız bağımsız yayıncıyla birlikte pek çok görece bağımsız kültürel kuruluş gelişmişti. Sanatsal hareketlerinin çeşitliliğiyle (Fütürizm, Biçimcilik, İmgecilik, Yapısalcılık vd.) birlikte bu dönemin göreceli kültürel liberalizmi, bu yıllardaki sözde Yeni Ekonomik Politika'nın göreceli liberalizmini yansıtmaktadır. 1925'te, partinin edebiyat üzerine ilk bildirisi, tek bir eğilime bağlanmayı reddedip çok daha genel bir denetim talep ederek çekişen gruplar arasındaki tarafsız konumuna bir darbe vurdu. İlk Bolşevik Kültür Bakanı olan Lunaçarski, *Proletkült*'ün amaçlarına kişisel olarak sempati duymasına karşın söz konusu dönemde devrime açıktan düşman olmayan bütün sanat biçimlerini desteklemekten de geri durmadı. *Proletkült*, sanatı sınıfın bir silahı olarak görüyor ve burjuva kültürünü topyekûn reddediyordu. Proleter kültürünün burjuva emsalinden daha zayıf olduğunun farkına varılmıştı, *Proletkült* bireysel amaçlardan ziyade kolektifliğe yönelen işçi sınıfının düşünceleriyle duygularını düzenleyen proleter sanatının özel bir biçimde gelişmesinin peşine düşüyordu.

Proletkült'ün dogmatizmi 1920'lerin sonundaki Bütün Rus Proleter Yazarlar Derneği'ne (RAPP) kadar devam etti. Bu kurumun tarihsel işlevi öteki kültürel kuruluşları soğurmak, kültürdeki liberal eğilimleri (özellikle Troçki) elemek ve "sosyalist gerçekçilik" yolunu hazırlamaktı. Öte yandan RAPP bile çok fazla eleştireldi, Stalinist ortodoksi ile uyumlu ve "bireyci"ydi; dahası o dönemde yürütülen Stalin'in politikasının aksine "yoldaşlar"a yabancılaşmıştı. Stalin, kendisine güvenen bir "proletaryacılık"tan "milliyetçi" bir ideolojiye ve "ilerici" öğeleriyle müttefiklere doğru hareket ederken, RAPP'ın proleter şevkinden giderek daha çok şüphe duymaya başlamıştı; bu nedenle 1932'de bu grup dağıldı ve yerini üyelik için yayın yapmanın zorunlu olduğu, doğ-

rudan Stalin iktidarına bağı olan Sovyet Yazarlar Sendikası aldı. Takip eden 40'lı yıllar boyunca ve 1950'lerin başında edebiyatı felce uğratan bir dizi karar alındı; edebiyat sahate bir iyimserlikle dibe vurdu ve konular tekbiçimli hale geldi. 1930'da Mayakovski intihar etti; dokuz yıl sonra öncü eseri Brecht'i etkileyen, deneysel bir tiyatro yönetmeni olan ve dekadan olmakla suçlanan Vsevolod Meyerhold herkesin önünde "sosyalist gerçekçilik denen bu zavallı ve steril şeyin sanatla hiçbir ilgisi yoktur" dedi. Ertesi gün tutuklandı ve kısa süre sonra öldü; eşi de öldürüldü.

Lenin, Troçki ve bağılilik

1934'teki Kongre'de sosyalist gerçekçilik öğretisinin resmen ilan edilmesiyle Jdanov ayinsel bir biçimde Lenin'in otoritesi altına girmişti; ancak bu tavır, aslında Lenin'in edebiyata ilişkin görüşlerinin tahrip edilmesiydi. Lenin, *Party Organisation and Party Literature* (1905) adlı yapıtında Gorki'nin *Ana* romanı gibi yapıtları abartılı propagandist bir doğası olduğunu düşündüğü için eleştiren Plehanov'u sansürlemişti. Aksine, Lenin açık bir biçimde sınıf-partizan edebiyatına çağrı yapıyordu: "Edebiyat, devasa toplumsal demokratik makinedeki bir çark ve çizik olmalıdır." Ona göre yazıda tarafsızlık olanaksızdı: "Burjuva yazarın özgürlüğü, para çantasına olan bağımlılığın maskelenmesinden başka bir şey değildir!(...) Kahrolsun partizan olmayan yazarlar!" Gerek sinimi duyulan şey "geniş, çok-biçimli ve çeşitli bir edebiyatın işçi sınıfıyla olan koparılamaz bağılantısı"dır.

Lenin'in anlayışsız eleştirmenlerce kurmaca edebiyatın tamamı için geçerli gibi yorumlanan fikirleri, aslında *parti* edebiyatı için geçerliydi. Bolşevik partinin bir kitle örgütlenmesi olmaya başladığı ve sıkı bir iç disipline ihtiyaç duyduğu zamanlarda yazan Lenin'in aklındaki, romanlardan zıya-

de partinin kuramsal metinleriydi; Troçki, Plehanov ve Parvus gibi isimleri düşünüyordu, partinin çizgisine sadık entelektüellere ihtiyacı vardı. Edebiyata yönelik ilgisi oldukça tutucuydu ve bu ilgi gerçekçiliğe hayranlıkla sınırlıydı; sinemanın potansiyel olarak en önemli sanatsal biçim olduğunu düşünmesine karşın fütürist ya da dışavurumcu deneyleri anlayamadığını kabul ediyordu. Buna karşın kültürel ilişkilerde genellikle yeni fikirlere açıktı. 1920'de Proleter Yazarlar Kongresi'nde yaptığı konuşmada, kültürün üzerinde etki bırakacak her türden gerçek dışı kararname girişimini reddederek proleter sanatının soyut dogmacılığına muhalefet etmişti. Proletarya kültürü, yalnızca önceki kültürlerin bilgisinin üzerine inşa edilebilirdi; kapitalizmin mirası olan her değerli kültür ürününün dikkatle korunması gerektiğinde ısrarcıydı. "Hiç şüphe yok ki," diyordu *Concerning Art and Literature*'da (*Sanat ve Edebiyat Üzerine*), "çoğunluğun azınlık üzerinde kurduğu tahakküme, mekanik bir eşitliğe en az müsamaha gösteren edebi etkinliktir. Hiç şüphe yok ki edebiyatta biçim ile içerik ve düşünce ile tahayyül için geniş bir eylem alanının garanti altında olması esastır."³ Lenin, Gorki'ye yazarken bir sanatçının her türden felsefeden gelen pek çok değeri toplayabileceğini iddia etmişti; felsefe belki dile getirdiği sanatsal hakikatle çelişebilirdi; ancak asıl mesele sanatçının ne düşündüğü değil, ne yarattığıydı. Lenin, Tolstoy üzerine kaleme aldığı yazısında bu görüşünü pratikte sergiler. Küçük burjuva köylü çıkarları adına konuşan birisi olarak Tolstoy, kaçınılmaz biçimde yanlış bir tarih kavrayışına sahipti; çünkü geleceğin proletaryada yattığını görememişti, yine de böylesi bir kavrayış büyük bir sanat ortaya koyması için zorunlu değildi. Tolstoy'un kurgusunun gerçekçi gücü ve dürüst betimlemeleri, sanatı ile gerici Hıristiyan ahlakçılığı arasındaki çelişkiyi göstererek onu sınır-

3 Alıntılayan Henri Arvon, *age*.

layan naif ütopyacı ideolojiyi aşıyordu. İleride göreceğimiz üzere, Marksist eleştirinin edebi partizanlık sorununa yaklaşımında hayati bir çelişki vardı.

Her ne kadar Buharin ve Lunaçarski Troçki'nin kültüre ilişkin görüşlerine saldırırken Lenin'in yazılarından destek almış olsalar da Rus devriminin ikinci büyük mimarı olan Leon Troçki estetik meselelerinde *Proletkült* ve RAPP'ten ziyade Lenin'in yanında duruyordu. Troçki, Rus entelektüellerinin büyük çoğunluğunun devrime düşman olduğu ve kazanmaya ihtiyacı olduğu bir dönemde yazdığı *Literature and Revolution (Edebiyat ve Devrim)* kitabında, Marksist olmayan devrim sonrası sanatının en verimli uçlarıyla etkili bir eleştirinin kör noktalarını ve sınırlarını yaratıcı bir açıklıkla ustaca bir araya getiriyordu.⁴ Fütüristlerin naif bir biçimde geleneği çöpe atma çabasına muhalefet ederken (“Biz Marksistler daima bir gelenek içinde yaşamışızdır”), tıpkı Lenin gibi, burjuva sanatının en iyi ürünlerini kendine katmak için sosyalist bir kültür gerektiğinde ısrar ediyordu. Kültür alanı yalnızca partinin kontrolünde değildi; yine de bu eklektik bir biçimde karşıdevrimci çalışmalara müsamaha gösterileceği anlamına gelmiyordu. İhtiyatlı bir devrimci denetim, “sanatın tüm dallarında kapsamlı ve esnek bir politika”yla birleşmeliydi. Sosyalist sanat “gerçekçi” olmayıdı; ancak dar kapsamlı kalıtsal anlamda değil, çünkü gerçekçiliğin kendisi içsel olarak ne devrimci ne de gericiydi; aslına bakılırsa belli bir ekolün teknikleriyle sınırlanmaması gereken bir “yaşam felsefesi”ydi. “Şairleri gönülsüzce fabrika bacaları ya da kapitalizme karşı devrim dışında bir şey yazmamaya zorladığımız düşüncesi absürddür.” Görüldüğü üzere, Troçki sanatsal biçimin toplumsal “içerik”in bir

4 Troçki'nin kültüre ilişkin tutumu ve etkinlikleri hakkında daha genel bir tartışma için Isaac Deutscher'in *The Prophet Unarmed* (Londra, 1959) kitabının üçüncü bölümüne bakınız.

ürünü olduğunu düşünüyordu; ancak aynı zamanda biçime özerkliğin yüksek bir derecesine atfediyordu: “Bir sanat yapıtı ilk aşamada yalnızca kendi yasalarınca değerlendirilmelidir.” Böylelikle, bir yandan edebi biçimin koşulları ve toplumsal içerikle ilgili suya sabuna dokunmaz kayıtsızlıklarından ötürü Biçimcileri haşlarken, öte yandan da biçimcilerin karmaşık teknik analizlerinde değerli olan şeyi kavramıştı. İlkeli ama esnek bir Marksizm ile idrak kabiliyeti yüksek, pratik bir eleştiriyi harmanladığı *Edebiyat ve Devrim*, Marksist olmayan eleştirmenleri rahatsız etmişti. Bu nedenle F. R. Leavis’in Troçki’yi “bu tehlikeli derecede zeki Marksist” diye tanımlamasında şaşılacak hiçbir şey yoktur.⁵

Marx, Engels ve bağlılık

Sosyalist gerçekçilik öğretisinin doğal olarak Marx ile Engels’ten geldiği iddia edilebilir; ancak asıl taşıyıcıları daha ziyade Belinski, Çernişevski ve Dobrolyubov gibi 19. yüzyıl Rus “devrimci demokratik” eleştirmenlerdir.⁶ Bu isimler edebiyatı toplumsal eleştiri ve çözümleme, sanatçıyı da toplumsal bir aydınlanmacı olarak görüyorlardı; edebiyat, gösterişli estetik tekniklere tenezzül etmeyip toplumsal gelişmenin bir aracı haline gelmeliydi. Sanat, yansıtması gereken toplumsal gerçekliğin genel özelliklerini betimlemeliydi. Bu eleştirmenlerin etkisi, Georgi Plehanov’un (Troçki’nin ona takıldığı adla “Marksist Belinski”nin) çalışmalarında hissedilebilir.⁷ Plehanov, Çernişevski’yi sanattan propagandist talepleri olduğu için oldukça sert eleştirmişti, edebiyatı parti siyasetinin hizmetine vermeyi reddediyordu ve edebiyatın toplum-

5 “Under Which King, Bezonian?” başlıklı yazısında, *Scrutiny*, cilt:1, 1932.

6 Lukács’ın bu isimler üzerine kaleme aldığı *Studies in European Realism* ve H.E. Bowman’ın *Vissarion Belinsky* (Harvard, 1954) kitaplarına bakınız. [Türkçesi: Avrupa Gerçekçiliği, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1987.]

7 Bkz. *Letters Without Address and Art and Social Life* (Londra, 1953).

sal işleviyle estetik etkisi arasında keskin bir ayrım çiziyordu. Ne var ki ona göre, dolaysız hazdan ziyade tarihe hizmet eden sanat değerliydi. Tıpkı devrimci demokratik eleştirmenler gibi, edebiyatın gerçekliği “yansıttığı”na inanıyordu. Plehanov için –edebi olguların “toplumsal eşdeğeri”ni bulma amacıyla– edebiyatın dilinin toplumbiliminkine “çevrilmesi” olanaklıydı. Yazar, toplumsal olguları edebi olanlara çevirir ve eleştirmenin görevi de bunların düğümünü çözerek yeniden gerçeğe çevirmektir. Belinski ve Lukács için olduğu gibi Plehanov için de yazar, gerçekliği “tipler” yaratarak en anlamlı biçimde yansıtır; yalnızca bireysel psikolojiyi betimlemekten ziyade karakterlerinde “tarihsel bireyselliği” ifade eder.

Böylelikle Belinski ve Plehanov geleneğiyle birlikte tipseleştirme ve toplumsalı yansıtma olarak edebiyat düşüncesi, sosyalist gerçekçiliğin formülasyonuna girmiş oldu. Daha önce ele aldığımız üzere “tipselleştirme” Marx ile Engels’in paylaştığı bir kavramdı; yine de edebiyat üzerine yorumlarında bu kavrama, edebi çalışmaların siyasal açıdan öngörme yeteneğine sahip olması gerektiği vurgusuyla birlikte yürümediği sürece nadiren rastlanır. Marx’ın gözde yazarları Aiskhylos, Shakespeare ve Goethe’ydi, bu yazarların hiçbiri tam anlamıyla devrimci değildi ve *Rheinische Zeitung*’da basın özgürlüğü üzerine kaleme aldığı ilk dönem yazılarından birinde edebiyatı amaca ulaşmak için bir araç olarak gören yararcı fikirlere saldırıyordu. “Bir yazar yapıtını amaca giden bir araç olarak göremez. Yapıtların kendisi birer amaçtır; kendisi ve başkaları için ‘o kadar az’ derecede araçtır ki yazar gerekirse yapıtlarının var olması için kendi varlığını kurban edebilir. (...) Basın özgürlüğünün ilk aşaması bunu içerir: Bu bir ticaret değildir.” Burada iki noktaya dikkati çekmek gerek. İlk olarak, Marx edebiyatın siyasal kullanımından ziyade ticari kullanımı hakkında konuşuyor; ikinci olarak, basının ticaret olmadığı Marx’ın gençlik dönemi ide-

alizminin bir parçasıdır, çünkü kendisi de açıkça biliyordu (ve söylüyordu) ki basın aslında ticarettir. Ne var ki, sanatın bazı bakımlardan bir amaç olduğu düşüncesi Marx'ın olgunluk dönemi eserlerinde dahi görülür: *Theories of Surplus Value* (1905-10) (*Ayrı-Değer Teorileri*) kitabında şöyle der: “Milton Kayıp Cennet'i, ipekböceğinin ipek üretmesiyle aynı nedenden ötürü ortaya koymuştur. Bu, doğasında vardır.” (Marx, *Fransa'da İç Savaş'm* [1871] taslaklarında Milton'm bir şiirini beş pounda satmasıyla, kamu hizmeti verip bundan beş kuruş kazanmayan Paris Komünü görevlilerini karşılaştırır.)

Marx ve Engels hiçbir zaman estetik açıdan “iyi” ile siyasal açıdan “doğru” olanı kaba bir biçimde eşitlememiştir; siyasal tercihlerinin doğal olarak Marx'ın edebi değer yargılarına girmesine rağmen üstelik. Marx gerçekçi, yergici, radikal yazarlardan hoşlanırdı ve (halk baladları ayrı olmak üzere) sert siyasal gerçekliğin şiirsel bir gizemleştirilmesi olarak gördüğü Romantizmden hiç hoşlanmazdı. Chateaubriand'dan nefret ediyordu ve Alman Romantik şiirini Almanya'nın feodal ilişkilerini, burjuva yaşamının çıkarıcı nesrini gizleyen kutsal bir örtü olarak görüyordu.

Bununla birlikte Marx ve Engels'in bağlanma sorununa yaklaşımı en iyi şekilde, çalışmasını kendisine göndermiş romancılara Engels tarafından yazılan iki ünlü mektupta görülebilir. Engels, cıvık ve acemi işi son romanını kendisine gönderen Minna Kautsky'ye 1885'te yazdığı mektupta, siyasal “eğilim”i olan kurgu romanlardan hiçbir biçimde hoşlanmadığını; bir yazarın açık bir biçimde partizan olmasını yanlış bulduğunu ifade eder. Siyasal eğilim, dramatize edilmiş durumlarda kendini fazlaca öne atmadan gün ışığına çıkmalıdır; devrimci kurgu yapıt, yalnızca bu dolaylı yolla okurunun burjuva bilinci üzerinde etkili olabilir. “Sosyalist temelli bir roman, gerçek müşterek ilişkileri dikkatlice betimleyerek,

onlar hakkındaki yaygın yanılısamayı kırarak, burjuva dünyasının iyimserliğini parçalayarak, burjuva dünyasının bitip tükenmez karakteri hakkında damla damla şüphe oluşturarak, ancak yazar hiçbir kesin sonuç önermeden ya da açık bir biçimde belli bir tarafta durmadan amacına tamamen ulaşır.”

Engels 1888'de Margaret Harkness'a yazdığı ikinci mektupta Londra'nın doğusundaki kitlelerin oldukça atıl bir biçimde betimlendiği, Londra sokaklarından proleter hikâyeleri anlatan *A City Girl*'ü eleştirir. Romanın altbaşlığını –“A Realistic Story”– ele alarak düşüncesini ortaya koyar: “Gerçekçilik, benim zihnimde detayların hakikiliğinin yanı sıra tipik durumlar altındaki tipik karakterlerin gerçekçi bir yeniden üretimini çağrıştırıyor.” Harkness doğru bir tipselliği unutmamıştır; çünkü gerçek işçi sınıfını betimleyişiyle işçi sınıfının tarihsel rolünü ve potansiyelinin gelişimini herhangi bir anlamda bütünleştirmekte başarısız olmuştur. Bu anlamda “gerçekçi”den ziyade “doğalcı” bir yapıt ortaya koymuştur.

Birlikte ele alındığında Engels'in iki mektubu kurguda aleli bir siyasal bağlanmanın gereksiz olduğunu (elbette kabul edilebilirdi); çünkü hakiki gerçekçi yazının, hem “siyasal bir çözüm”ün dayatılmış retoriğinin hem de fotoğrafa dayanan bir gözlemin ötesine geçerek toplumsal yaşamın önemli güçlerini sahneye koyduğunu iddia ediyordu. Daha sonra Marksist eleştiri tarafından geliştirilecek olan bu kavram “nesnel partizanlık” adıyla anılıyordu. Yazar, siyasi görüşlerini eserine sokmak zorunda değildi. Çünkü yazar belli bir durumda gerçek ve potansiyel güçlerin *nesnel olarak* iş başında olduğu sergileyebiliyorsa bu anlamda zaten partizandı. Yani açıkça söylemek gerekirse partizanlık gerçekliğe içkindi; partizanlık, gerçekliğe öznel bir yaklaşımdan ziyade toplumsal gerçekliğin ele alınma yönteminde ortaya çıkıyordu. (Stalinizm altında söz konusu “nesnel partizanlık”, saf “nesnelcilik” ilan edildi ve yerine tamamen öznel partizanlık konuldu.)

Marx ve Engels'in edebiyat eleştirisinde bu pozisyon belirleyicidir. Birbirlerinden bağımsız olarak ikisi de Lassalle'in *Franz von Sickingen* metnini, karakterlerinin yalnızca tarihin sözcüsü olmalarını engelleyen, zengin Shakespeareci gerçekçilikten yoksun olduğu için eleştirmişti ve yine her ikisi de Lassalle'i zaman zaman amaçlarıyla uyumsuzluğa düşen başkahraman seçmekle suçlamışlardı. Marx, *The Holy Family*'de (1845) (*Kutsal Aile*) iki boyutlu karakteriyle temsil niteliğinden çok uzak gördüğü Eugène Sue'nun çok satan romanı *Les Mystères de Paris* için de benzer bir eleştiride bulunmuştu.

Marx'm Sue'nin ahlakçı melodramına yaptığı yıkıcı saldırı aynı zamanda estetik görüşlerinin bir başka hayati boyutunu da gözler önüne seriyordu. Marx, romanı kendisiyle çelişkili bulmuştu; gösterdiğiyle söylediği ayrıydı. Örneğin, kahraman ahlaki olarak övgüye değerdi; ancak istemeden de olsa, kendini beğenmiş bir ahlak-karşıtı olarak ortaya çıkıyordu. Yapıt, çok iyi satmasına neden olan Fransız burjuva ideolojisine tutsak olmuştu; ancak aynı zamanda ara sıra ideolojik sınırlarının ötesine geçiyor ve "burjuva önyargısının suratına tokadı indiriyor"du. Sue'nun romanındaki "bilinç" ve "bilinçdışı" boyutlar arasındaki ayrım (Marx kitaptaki gizli kastrasyon kompleksini tespit ederken Freud'u bile önceliyordu), esasında kitabın açık toplumsal "mesajı" ile bu mesaja rağmen açığa vurduğu arasındaki ayrımdı ve söz konusu ayrım Marx ile Engels'in Balzac gibi bilinçli olarak gerici yazarlara hayranlık duymalarını sağlıyordu. Katolik ve sağcı önyargılarına karşın, Balzac kendi tarihinin önemli olaylarına ilişkin derinlikli bir imgelemsel duyuya sahipti; romanları, siyasal görüşleriyle sanatsal algılarının gücünün uyuşmadığını görmeye zorlamıştı onu. Marx'ın *Kapital*'deki ifadesiyle "gerçek duruma dair derinlikli bir kavrayış"a sahipti ve Engels'in Margaret Harkness'a mektubundaki ifa-

desiyle “derinden sempati duyduğu erkekleri ve kadınları –soyluları– harekete geçirdiğinde yergisi asla keskin olmamıştı, ironisi asla acı değildi.” Dışarıdan bakıldığında sağcıydı; ancak kurgusunun derinliklerinde en amansız siyasal rakiplerine, yani cumhuriyetçilere yönelik yapmacıksız beğenisiyle, görüşlerine ihanet ediyordu. Bir yapıtın öznel niyeti ile nesnel anlamı arasındaki bu ayrım, bu “çelişki ilkesi”, Lenin’in Tolstoy üzerine çalışmasında ve Lukács’ın Walter Scott eleştirisinde yeniden yankılanıyordu.⁸

Yansıtmacı kuram

Edebiyatta partizanlık sorunu bir ölçüde edebiyat yapıtlarının gerçek dünyayla nasıl ilişkili olduğu sorununa bağlıydı. Sosyalist gerçekçiliğin, edebiyatın bazı siyasi eğilimleri öğretmesi gerektiğine dair kuralı, edebiyatın aslında toplumsal gerçekliği doğrudan “yansıttığını” ya da “yeniden ürettiğini” (veyahut en azından yansıtması ya da yeniden üretmesi gerektiğini) varsayıyordu. Marx’ın edebiyat yapıtlarına ilişkin olarak “yansıtma” metaforunu kullanmaması oldukça şaşırtıcıdır,⁹ yine de *Kutsal Aile*’de Eugène Sue’nun romanın bazı açılardan çağının yaşamını düzgün yansıtmadığını dile getirmişti. Engels ise Homeros’ta erken dönem Yunanistan’ının akrabalık sisteminin doğrudan örneklerini bulmuştu.¹⁰ Bütün bunlara karşın, edebi yapıtlarını kendi mühürlü kutusuna hapsedip tarihten koparan edebiyata dair biçimci kuramlarla mücadele etmenin bir yolu olarak “yansıtmacı-

8 Aslına bakılırsa Lenin, Tolstoy üzerine yazarken, Engels’in Balzac yorumunu okumamıştı.

9 Bu ve başka bazı noktalar için Oxford Üniversitesi’nden Prof. S.S. Prawer’a teşekkür ederim.

10 *The Origin of the Family, Private Property and the State* (1884) içerisinde [Türkçesi: *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Sol, Ankara, 1992].

lık”, Marksist eleştiri içerisinde kökleri derinlere uzanan bir eğilimdir.

En ham formülasyonu içerisinde edebiyatın gerçekliği “yansıttığı” düşüncesi açık bir biçimde yetersizdir. Yapıt sanki bir ayna ya da fotografik bir düzlemmiş, “orada” olup bitenler saf bir biçimde içine kaydedilirmiş gibi, edebiyat ile toplum arasında edilgin, mekanistik bir ilişki önerir. Lenin, Tolstoy hakkında konuşurken 1905 Rus devriminin “aynası” olduğunu söyler; ancak eğer Tolstoy’un yapıtı bir aynaysa o halde Pierre Macherey’in iddia ettiği gibi gerçekliğe belirli bir açıdan yerleştirilmiş, görüntüleri parçalanmış bir şekilde yansıtan ve olup biten kadar yansıtmadıklarını da gösteren kırık bir aynadır. “Eğer sanat hayatı yansıtıyorsa” der Bertolt Brecht *A Short Organum for the Theatre*’da (1948) (*Tiyatro İçin Küçük Organon*) “bunu özel aynalarla yapar.” Eğer burada kimi kör noktaları ve kırılmaları olan “seçici” bir ayna hakkında konuşuyorsak, o halde metafor sınırlı derecede yararlı olmuş ve çok daha fazla yardımcı olacak bir şey için kenara konma vakti gelmiş gibi görünüyor.

Fakat bu çok daha fazla yardımcı olacak bu şeyin ne olduğu açık değildir. Eğer “yansıtma” metaforunun ham kullanımları kuramsal açıdan suya sabuna dokunmuyorsa çok daha özelleşmiş biçimleri de tamamen yeterli olmayacaktır. Georg Lukács, 1930 ve 40’lardaki yazılarında Lenin’in bilgikuramsal yansıtma kuramını uyarlamıştı: Dışsal dünyanın bütün görünüşleri yalnızca insan bilincindeki bir yansımadır.¹¹ Bir başka deyişle kavramların, kişinin zihnindeki, dışsal dünyanın her nasılsa oluşmuş “görüntüleri” olduğu türünden tuhaf bir kavrayışı eleştirmeksizin kabul ediyordu. Ne var ki, hem Lenin hem de Lukács için hakiki bilgi, başlangıç-

11 Bkz. *Writer and Critic* (Londra, 1970). Lenin’in kuramı *Materialism and Empirio-Criticism* (1909) [Türkçesi: *Materyalizm ve Ampiryokritisizm*, çev. Sevim Belli, Sol, Ankara, 1993] kitabında bulunabilir.

taki duyu-izlenimleri vasıtasıyla edinilmemiştir: Lukács hakiki bilginin “nesnel gerçekliğin, görünüşte verili olandan çok daha derin ve karmaşık bir yansıması” olduğunu iddia ediyordu. Bir başka deyişle, bu, görünüşlerin altında yatan kategorilere ilişkin bir algıydı. Söz konusu kategoriler bilimsel kuramlar veyahut (Lukács’a göre) büyük sanat yapıtları tarafından keşfedilebilirdi. Açıktır ki, bu yansıtmacı kuramın en bilinen biçimidir; ancak “yansıtma”ya yeterince yer açıp açmadığı şüphelidir. Eğer zihin dolaysız deneyimin altında yatan kategorilere nüfuz edebiliyorsa, o halde bilinç açık bir biçimde –deneyimi hakikate çevirmeye çalışan bir pratik– bir eylemdir. O halde bu anlamda “yansıtma”nın ne olduğu açık değildir. Aslına bakılırsa Lukács son kertede bilincin etkin bir güç olduğu düşüncesini korumak istiyordu: Marksist estetik üzerine kaleme aldığı son dönem çalışmalarında sanatsal bilinci dünyanın salt bir yansıması olmaktan daha ziyade ona yaratıcı bir müdahale olarak görüyordu.

Leon Troçki sanatsal yaratımın “sanatın kendine has yasalarına uygun olarak gerçekliğin saptırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi” olduğunu iddia etmişti. Kısmen sanatın “bilinmeyeni yaratmak”la ilgili olduğunu düşünen Rus biçimci kuramından gelen, bu mükemmel formülasyon yansıma olarak sanata ilişkin basit kavrayışı değiştiriyordu. Troçki’nin pozisyonu çok daha sonraları Pierre Macherey tarafından daha da ileriye taşındı. Macherey’e göre edebiyatın etkisi temel olarak taklit etmekten ziyade *bozmaktır*. Eğer görüntü (bir aynadaki gibi) tamamen gerçekliğe karşılık geliyorsa, o halde görüntü gerçeklikle özdeş olmaya başlayacak ve bir bütün olarak görüntü diye bir şey kalmayacaktır. Macherey’e göre nesnenin kendisine mesafe almanın nesneyi taklit etmenin çok daha doğru bir biçimi olduğunu varsayan sanatın barok biçimi, bütün sanatsal etkinlikler için bir modeldir; edebiyat, özü itibarıyla *parodiktir*.

O halde edebiyat, nesnesine bire bir, simetrik, kısmen yansıtıcı bir biçimde bağlı değildir denebilir. Nesne bozulmuş, kırılmış, çözülmüştür; bir aynanın nesnesini yeniden üretmesi anlamında, belki de tiyatral bir performansın tiyatro metnini *yeniden üretmesi* anlamında veyahut –daha cüretkâr bir örnek verme riskine girersem– bir arabayı oluşturan parçaların arabada yeniden üretilmesi anlamında çok daha fazla yeniden üretilir. Tiyatral bir performans açık bir biçimde tiyatro metninin “yansıtması”ndan çok daha fazlasıdır; aksine (özellikle Bertolt Brecht tiyatrosunda) metnin, tiyatral performansın kendine has talepleri ve koşullarına uygun olarak yeniden-çalıştırılması olan biricik bir ürüne dönüşümüdür. Benzer biçimde, bir arabanın, yapımında kullanılan materyalleri “yansıttığı”ndan söz etmek saçma olabilir. Söz konusu materyallerle bitmiş ürün arasında bire bir devamlılık diye bir şey yoktur; çünkü ikisinin arasına giren dönüştürücü *emektir*. Elbette, sanatın özelliği materyallerini bir ürüne dönüştürmesi, onları açığa çıkarıp mesafe alması olduğundan ötürü otomobil üretimiyle ilgili benzetme tam olarak oturmuyor. Ne var ki, karşılaştırma belki bir aynanın dünyayı yansıtması gibi sanatın gerçekliği yeniden ürettiği şeklinde kısmen düzeltilebilir.

Edebiyatın gerçekliğin salt bir yansımısından ne kadar fazlası olduğu sorusu bizi yeniden partizanlık meselesine getirir. *The Meaning of Contemporary Realism*'de (1958) (Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı) Lukács, modern yazarların geç burjuva toplumunun usanç ve çaresizliğini yalnızca yansıtmaktan fazlasını yapması gerektiğini iddia ediyordu; bu yararsızlık üzerine eleştirel bir bakış açısı oluşturmaya, bunun ötesine geçen olumlu olanaklarını göstermeye çabalamalıydılar. Bunu yapmak için, sadece topluma ayna tutmaktan fazlasını yapmalıydılar, çünkü ancak böyle yaptıkları takdirde modern burjuva bilincini işaret eden tüm tahribatı sanatlarında

sergileyebilirlerdi. Bir tahribatın yansıması, tahribata uğramış bir yansıma olacaktır. Lukács, yazarlardan Joyce ve Beckett'in "dekadans"ının ötesine geçmelerini istemesine karşın, mümkün olduğunca sosyalist gerçekçiliğin ötesine geçmelerini istemiyordu. Sovyet eleştirisininin terimiyle "eleştirel gerçekçilik"i sürdürebilmeleri yeterliydi. Eleştirel gerçekçilik, Lukács'a göre bilhassa Thomas Mann'ın örnek teşkil ettiği 19. yüzyıl romanının karakteristiği olan toplumun olumlu, eleştirel ve bütünsel bir kavranışı anlamına geliyordu. Lukács bunun sosyalist gerçekçiliğe içkin olduğunu iddia eder; en azından çıkılan yoldaki bir adımdır. O halde Lukács'a göre modern çağ için gerekli olan öncelikli olarak 19. yüzyıla geçilmesidir. Eleştirel gerçekçiliğin muhteşem geleneğine geri dönmemiz gerek; doğrudan sosyalizme bağlanmadıysa da en azından "(sosyalizmi) göz önünde bulunduran ve elinin tersiyle itmeyen" yazarlara ihtiyacımız var.

Lukács bu duruşu nedeniyle iki temel cepheden saldırıya uğruyordu. Sonraki bölümde göreceğimiz üzere, 19. yüzyıl gerçekçiliğine ilişkin saplantıyı yarattığını ve modernist sanatın en büyük isimlerini görmezden geldiğini iddia eden Bertolt Brecht tarafından kuvvetli bir biçimde eleştiriliyordu; ancak aynı zamanda sosyalist gerçekçiliğe karşı dikkati çekecek ölçüde ilgisiz olmasından ötürü Komünist Parti'deki yoldaşları tarafından da azarlanıyordu.¹² Sosyalist gerçekçiliğe dair insanı yerinden zıplatacak derecede üstünkörü kimi kuramlara karşın, Lukács pratikte, biçimci "dekadans"ın olduğu kadar sosyalist gerçekçiliğin de en kötü ürünlerinin çoğunun eleştirisini yapmıştı. Her ikisine karşı da burjuva gerçekçiliğinin büyük hümanist geleneğini önermişti. Lukács'ın duruşunun eksikliğine –yazarların "en

12 Bkz. Macaristan Sosyalist İşçi Partisi'ne bağlı olan Kültürel Kuram Paneli, "Of Socialist Realism", L. Baxandall (ed.), *Radical Perspectives in the Arts* içinde (Harmondsworth, 1972).

azından sosyalizmi dikkate almaları gerektiği”yle ilgili zayıf talepteki eksiklik– dair eleştirilerini onaylamak için Komünist Parti’nin sosyalist gerçeklik savunmasına katılmaya gerek yoktur. Lukács’ın eleştirel gerçekçilik ve biçimci dekadans arasındaki karşıtlığının kökleri, Stalinist dünyanın “barış meraklısı” ilerici burjuva entelektüelleriyle ağır adımlarla ittifaka gitmesinin zorunluluk olduğu ve böylelikle devrimci bir bağlanmanın önemsiz hale gelmesinin kaçınılmaz olduğu soğuk savaş döneminde yatar. Stalin’in bu dönemdeki siyaseti, basit bir “barış” ile “savaş”, *angst*’ı ve onu benimseyen dekadans gericileri reddeden olumlu “ilerici” yazarlar arasındaki karşıtlığına dönmüştür. Benzer biçimde Lukács’ın *The Historical Novel*’da (*Tarihsel Roman*) faşizm karşıtı üçüncü sınıf yazarları övgüyle benimsemesi, Halk Cephesi döneminin siyasetiyle birlikte devrimci sosyalizmden faşizmin büyüyen gücüne geçişten çok “demokrasi” karşıtlığını yansıtır. George Lichtheim’in işaret ettiği üzere,¹³ Lukács esas olarak büyük geleneksel-hümanist Alman geleneğine bağlıydı ve Marksizmi onun genişletilmesi olarak görüyordu; bu nedenle Marksizm ile burjuva hümanizminin bir ortaklığı vardı, Almanya’da faşizmle doruğa ulaşan akıldışı geleneğe karşı aydınlanma.

Edebi bağlılık ve İngiliz Marksizmi

“Bağlanmış” edebiyat sorunu, İngiliz Marksist eleştirisi tarafından ayan beyan tartışılmıştı. 1930’ların İngiliz Marksist eleştirisinde güncel bir konuydu, ama özel bir kurumsal karışıklıktan dolayı çözümlenememiştir. İlk kez Raymond Williams tarafından işaret edilen¹⁴ bu karışıklık, İn-

13 Lukács (Londra, 1970).

14 *Culture and Society 1780-1950* içinde (Londra, 1958), 3. kısım, 5. bölüm: “Marksizm ve Kültür”.

giliz Marksist eleştirisinin ekonomik altyapının edilgin bir “refleks”i olarak sanata ilişkin mekanistik bir bakış açısını ve sanatın ideal bir dünyanın planladığı ve insanlığı yeni değerlere teşvik ettiği türünden Romantik bir inancı aynı anda onayladığı gerçeğinde yatıyordu. Söz konusu tartışma Christopher Caudwell’in çalışmalarında açık bir biçimde işaret edilmiştir. Caudwell’e göre şiir işlevseldir çünkü insanların hislerini harekete geçirerek değişmez içgüdülerini toplumsal açıdan zorunlu sonuçlara uyumlu hale getirir. Hasatla ilgili şarkılar naif bir örnektir: “İçgüdüler toplumsal bir mekanizma aracılığıyla hasatın gereksinimlerine uygun hale getirilmelidir,” işte sanat budur.¹⁵ Sanata ilişkin bu kaba işlevci görüşün Jdanovculukla yakınlığını görmek zor değildir: Eğer şiir hasada yardımcı olabilirse, aynı zamanda çelik üretimini de hızlandırabilir. Ne var ki Caudwell, Stalin’den ziyade daha çok Shelley’e yakın olan Romantik idealizmin bir biçimiyle bu görüşü bir araya getirir: “Sanat, gerçek benliklerimizi evrene yansıtan ve arzuladığımız sürece evreni değiştirebileceğimiz vaadini sunan, gereksinimlerimizin ölçüsünü değiştiren sihirli bir lamba gibidir.” “İçgüdü”den “arzu”ya doğru gerçekleşen değişim şaşırtıcıdır; sanat artık insanın doğaya ayak uydurmasından ziyade, doğayı kendisine uydurmasına yardımcı olmaktadır. Sanata ilişkin Romantik ve pragmatik görüşlerin bu karışımı, kimi açılardan Rus “devrimci Romantizmi”ni –daha yüksek başarılarla ulaşmak için olup bitene inatçı bir biçimde bağlı kalan, sadık bir tasvire ideal bir imgenin eklenmesini– anımsatır. Fakat bu karışıklık, sanatı bir ideal değer dünyasının somutlaşması olarak gören İngiliz Romantizminin kuvvetli etkisiyle, Caudwell gibi yazarlar için çözülmüştür. Caudwell, “eylemin rehberi ve teşviki” olan, geleceğin “hayal”i olarak şiirden söz ederek *Yanılsama ve Ger-*

15 Bkz. *Illusion and Reality* (Londra, 1937).

çeklik'in sonuç bölümünde iki konumu "uzlaştırır." Auden ve Spender gibi "sempatizan" şairlerin burjuva miraslarını reddedip kendilerini devrimci proletarya kültürüne bağlamalarını ele alır; ancak şiirin ideal olanaklılığına dair bir "hayal"i yansıttığı anlayışının bizzat kendisinin burjuva mirasının bir parçası olması ironiktir. Caudwell son kertede bu çelişkiden kaçmayı –bir yandan ütopyacı bir şekilde hayal kurmadan, öte yandan da toplumsal enerjilerin etkili bir şekilde kanal açmasından ziyade, gerçeklikle sanat arasındaki ilişkiye dair herhangi bir diyalektik kuram keşfetmeyi– başaramaz.

1930'ların ve 1940'ların öteki İngiliz Marksist eleştirmenleri de bu ilişkiyi tanımlamakta aynı derecede başarısız oldular. Caudwell'in eseri, dönemin Marksist eleştirisinin en değerli parçalarından birini oldukça etkilemişti: George Thomson'un *Aiskhylos ve Atina'sı* (1941). Ne var ki Thomson'un Yunan tiyatrosunun dönemin toplumunun ekonomik ve siyasal değişimlerini nasıl somutlaştırdığı hakkındaki öncü çalışması, sanatçının rolünün toplumsal enerjinin toplanmasını sağlamak, insanın dünyada boyun eğmeyi reddettiği şeylere ilişkin özgürleştirici bir fantezi yaratmak olduğunu iddia eden Caudwellci savdan çok daha etkileyicidir. Alick West'in *Crisis and Criticism* (1937) kitabı da sanatı "toplumsal enerji"nin düzenlenmesinin bir biçimi olarak görür. Edebiyatın değeri, toplumun üretici enerjilerini somutlaştırmasıdır; yazar hazır bulduğu bir dünyayı ele almayıp onu yeniden yaratır; dünyanın hakiki doğasını inşa edilmiş bir ürün olarak gözler önüne serer. Üretici enerjinin bu anlamda okurlarıyla kurduğu iletişimde yazar, okurların salt tüketici iştahlarını tatmin etmez, aynı zamanda okurları benzer enerjiler konusunda uyandırır. Bütün sav, kurmaca da olsa, oldukça muğlaktır ve Marksist bir terim olmayan

“enerji”nin kayganlığı da pek yardımcı olmaz.¹⁶

Kimi Marksist eleştirilerin edebi çalışmaların değerini belirlemesine ilişkin meşhur soru, –siyasal eğilimi doğru mu, proletaryaya yol açar mı?– “salt” estetik olarak yapıta ilişkin başka soruların rafa kaldırılmasını gerektirir. “İdeolojik” ile “estetik” arasındaki bu ikiliğin bir örneği, Lukács’ın *Tarihsel Roman*’ında vuku bulur. “Hiç fark etmez,” der Lukács, “ister Scott ister Manzoni estetik açıdan Heinrich Mann’dan üstün olsun. En azından asıl mesele bu değildir. Önemli olan Scott ile Manzoni’nin, Puşkin ile Tolstoy’un halkın yaşamını günümüzün en olağanüstü yazarlarından bile daha derinlikli, sahici, insani ve somut tarihsel bir biçimde kavrayıp betimleyebilmesidir.” Ne var ki, “daha derinlikli, sahici, insani ve somut tarihsel” şeyler yoksa, estetik açıdan üstün olmak ne *anlama gelir*? (Bu terimlerin hemen göze çarpan muğlaklıklarını bir kenara bırakıyorum.) Pek çok Marksist eleştirimen gibi Lukács da, bilinçsiz bir biçimde –üslup ve tekniğin salt ikincil bir meselesi olarak– “estetik”e ilişkin burjuva kavrayışına kapılmıştır.

“Emek politik olarak ilerici midir?” sorusunun bir Marksist eleştirinin zeminini oluşturamayacağını kabul etmek, hiçbir şekilde, böyle bir partizan edebiyatı marjinal sayıp reddetmek anlamına gelmez. Fabrikaların ve kolektif tarım alanlarının dışına çıkan Sovyet Fütüristleri ve Yapısalcıları duvar gazeteleri hazırlamış, okuma odalarını gözden ge-

16 West’in savı tuhaf bir biçimde Jean-Paul Sartre’in *Edebiyat Nedir?*’indeki (Can Yayınları, 2008) savına benzer. Sartre bu kitabında okurun yaratılmış yazı karakterine ve böylelikle yazarın özgürlüğüne karşılık verdiğini iddia eder; öte yandan, yazar okurun özgürlüğünü çalışmasının ürününe katmasını ister. Yazma edimi, dünyanın bir bütün olarak yeniden canlandırılmasını amaçlar; sanatın amacı, ancak eğer kaynağında özgürlük varsa, bu özgürlüğü vererek içsel dünyanın “geri kazanılması”dır. Sartre’in yazıda “bağlanma” üzerine varoluşçu damarları olan notları, bireyciliğe yakın olmasına karşın konuyla yakından ilgilidir. Bkz. David Caute, *The Illusion* (Londra, 1971), 1. bölüm: “Bağlanma Üzerine”.

çirmiş, radyo ve gezici film gösterileri düzenlemiş, Moskova gazetelerine haber geçmiştir; Meyerhold, Erwin Piscator ve Bertolt Brecht gibi deneysel tiyatrocular çıkmış; tiyatroyu sınıf mücadelesinde doğrudan bir müdahale olarak gören yüzlerce “ajit-prop” grubu türemiştir: Bu insanların kalıcı başarıları, burjuva eleştirisinin “sanat bir şeydir, propaganda başka bir şey” türünden kendini beğenmiş varsayımının canlı bir tektibidir. Dahası, bütün büyük sanatların “ilerici” olduğu doğrudur, dar anlamda çağının önemli hareketlerinin damgasını taşımayan, tarihsel açıdan merkezin bazı anlamlarından uzaklaşan herhangi bir sanat dalı, kendisini önemsiz bir statüye indirir. Burada eklenmesi gereken bir başka nokta da Marx ve Engels’in “çelişki ilkesi”dir: Bir yazarın siyasi görüşleri, nesnel olarak yapıtında ortaya koyduklarına karşı olabilir. Şunu da mutlaka eklemeliyiz ki, “ilerici” sanatın nasıl değerli olacağı sorunu *tarihsel* bir sorundur, dogmatik bir biçimde tüm zamanlar için geçerli değildir. Büyük sanat üretmek için bilincin, “ilerici” siyasal bağlanmanın zorunlu olmadığı zamanlar ve toplumlar vardır; bir de sanatçı olarak üretmek ve hayatta kalmak için açık bir bağlanmayla sonuçlanması muhtemel olan sorgulama türünün söz konusu olduğu öteki dönemler –örneğin faşizm– vardır. Böylesi toplumlarda, bilinçli siyasal partizanlık ve önemli bir sanat üretme kapasitesi kendiliğinden birlikte hareket eder. Söz konusu dönemler faşizmle sınırlanamaz. Sanatın kendini düşük bir seviyeye indirdiği, önemsiz ve körelmiş bir hale geldiği daha az “uç” dönemler de vardır, çünkü ortaya çıktığı kısırlı ideolojilerden beslenemez – ideolojiler önemli bağlantılar kuramazlar veya yeterli söylem sunamazlar. Böylesi bir dönemde, açık bir biçimde devrimci sanata duyulan gereksinim yeniden acil hale gelir. Böyle bir dönemde yaşayıp yaşamadığımızı ciddi bir biçimde düşünmeliyiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Üretici Olarak Yazar

Ürün olarak sanat

Şimdiye dek biçim, siyaset, ideoloji ve bilinç bakımından edebiyat üzerine konuştum. Ne var ki bunların hepsi, herkes, en azından bir Marksist tarafından bilinen basit bir gerçeği göz ardı eder. Edebiyat belki insan eliyle yapılmış bir nesne, toplumsal bilincin bir ürünü, bir dünya görüşü olabilir; ancak aynı zamanda bir *endüstridir*. Kitaplar yalnızca anlam yapıları değildir, aynı zamanda yayımcılar tarafından üretilmiş ve kâr etmek amacıyla piyasada satılan metalardır da. Tiyatro yalnızca edebi metinlerin bir araya getirilmesi değil, aynı zamanda izleyicilerin tükettiği, kâr etmek için kimi insanların (yazarlar, yönetmenler, aktörler, sahne görevlilerinin) istihdam edildiği kapitalist bir iştir. Eleştirmenler yalnızca metin çözümleyicileri değildir, aynı zamanda (genellikle) maaşlarını devletin verdiği, öğrencilerini ideolojik açıdan kapitalist toplumdaki işlevlerine hazırlayan akademisyenlerdir. Yazarlar yalnızca birey-ötesi zihinsel yapıların aktarıcıları değil, aynı zamanda satabilsinler diye meta üret-

tikleri yayınevleri tarafından kiralanmış işçilerdir. “Bir yazar” der Marx *Theories of Surplus Value* kitabında, “düşünce ürettiğinden değil, yayıncıyı zenginleştirdiğinden, belli bir ücret için çalıştığından dolayı işçidir.”

Faydalı bir hatırlatma. Engels’in işaret ettiği üzere, sanat belki de ekonomik altyapıyla ilişkisi içerisinde toplumsal ürünler arasında en yüksek “dolayım”ya gireni olabilir, ancak başka anlamda da aynı ekonomik altyapının bir parçasıdır; bir tür ekonomi pratiği, pek çok meta üretim biçimi arasında yalnızca bir türü. Eleştirmenler, hatta Marksist olanları için bile bu gerçeği unutmak oldukça kolaydır; çünkü edebiyat insan bilinciyle uğraşır ve hepimizin öğrencisi olduğu bu alanda hareketsiz olan içeriği kıskırtır. Bu bölümde ele alacağım Marksist eleştirmenler sanatın toplumsal üretimin bir biçimi olduğu gerçeğini kavramıştır; edebiyat toplumbilimcilerinin temsilcisi olduğu bir anlayışın yaptığı gibi *dışsal* bir gerçek olarak değil, sanatın kendi doğasını sıkı sıkıya belirleyen bir gerçek olarak. Bu eleştirmenler –aklımda temel olarak Walter Benjamin ve Bertolt Brecht var– için sanat, her şeyden önce akademik olarak parçalara ayrılmış incelenecek bir nesneden ziyade, toplumsal bir pratiktir. Edebiyatı bir *metin* olarak görebiliriz; ancak aynı zamanda toplumsal bir etkinlik, başka biçimlerle ilişki içinde olan ve onların yanı sıra var olan toplumsal ile ekonomik üretimin bir biçimi olarak da görebiliriz.

Walter Benjamin

Alman Marksist eleştirmen Walter Benjamin tarafından izlenen tutum temel olarak budur.¹ Benjamin öncü yazısı “The

1 Benjamin 1892 yılında Berlin’de, zengin bir Yahudi ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Öğrenciyken radikal edebiyat hareketlerinde etkili ve doktora tezini Alman Barok tragedyasının kökeni üzerine yazdı. En önemli yapıtlarından biri olan bu çalışma çok sonra yayımlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Berlin ile Frankfurt’ta eleştirmen, denemeci ve çevirmen olarak çalıştı

Author as Producer'da (1934) Marksist eleştirinin geleneksel olarak edebi yapıta sorduğu sorunun şu olduğunu dile getirmişti: Döneminin üretici ilişkileri bakımından edebi yapıtın konumu nedir? Bununla birlikte Benjamin alternatif bir soruyu ortaya koymak istemişti: Döneminin üretim ilişkileri içinde edebi yapıtın konumu nedir? Benjamin'in bununla kastettiği; sanatın, tıpkı öteki üretim biçimleri gibi belli üretim tekniklerine –resmin, basımın, tiyatronun sergilenmesinin vd.– bağlı olduğuydu. Bu teknikler sanatın üretici güçlerinin parçası, sanatsal üretimin geliştirilmesinin bir aşamasıydı ve sanatsal üretici ile onun alımlayıcısı arasındaki bir dizi toplumsal ilişkiyi barındırıyordu. Daha önce ele aldığımız üzere, Marksizm için bir üretim biçiminin gelişme aşaması, üretimin belli toplumsal ilişkilerini barındırır ve üretici güçlerle üretim ilişkileri birbiriyle çelişkiye düştüğünde sahne devrim için hazırlanmış olur. Örneğin, feodalizmin toplumsal ilişkileri kapitalizmin üretici güçlerinin gelişmesinin önünde bir engeldi ve kapitalizm tarafından paramparça edildiler; kapitalizmin toplumsal ilişkileri de sanayi toplumunun tamamen gelişmesine ve refahının uygun şekilde dağıtılmasına engel olmaktadır ve sosyalizm tarafından yıkılacaktır.

Benjamin'in yazısının özgünlüğü, bu kuramı sanatın kendisine uygulamasında yatmaktadır. Benjamin için devrimci sanatçı, sanatsal üretimin varolan biçimlerini eleştirmeksizin kabul etmemelidir; aksine bu güçleri geliştirip devrimle değiştirilmelidir. Bunu yaparak sanatçı ile alımlayıcı arasında yeni toplumsal ilişkiler yaratır; sanatsal güçleri potansiyel olarak herkesin özel mülkiyetine açabilecek olan sinema, radyo, fotoğraf, müzik kayıt aleti gibi araçlara ilişkin çe-

ve Ernst Bloch vasıtasıyla Marksizmle tanıştı; aynı zamanda Bertolt Brecht'in yakın arkadaşı oldu. Nazilerin iktidara geldiği 1933'te Paris'e kaçtı ve 1940'a kadar orada yaşadı. Pasajlar Projesi olarak bilinen bir Paris araştırması üzerinde çalıştı. Nazilerin Fransa'yı ele geçirmesinden sonra İspanya'ya kaçmaya çalışırken intihar etti.

lişkiyi aşacaktır: Devrimci sanatçının görevi, bu yeni medya araçlarını geliştirmenin yanı sıra eski sanatsal üretim biçimlerini de dönüştürmektir. Bu, yalnızca devrimci bir “me-sajı” var olan medya aracılığıyla yayımlama sorunu değildir; medyanın kendisini devrimcileştirme sorunudur. Gazete örneğini ele alırsak, Benjamin burada edebi türler, yazar ile şair, uzman ile popülist, hatta yazar ile okur (çünkü gazete okurunun kendisi zaten yazar olmaya dünden hazırdır) arasındaki geleneksel ayrımların eridiğini görür. Benzer bir biçimde gramafon, konser salonu olarak bilinen üretim biçimini geride bırakıp onu atıl hale getirmiştir. Sinema ve fotoğraf algının geleneksel biçimlerini, geleneksel teknikleri ve sanatsal üretim ilişkilerini derinlemesine dönüştürmüştür. O halde hakiki devrimci sanatçı, asla yalnızca sanat-nesnesiyle ilgilenmez, aynı zamanda sanat-nesnesinin üretim araçlarıyla da ilgilenir. “Bağlanma” kişinin sanatında doğru siyasal görüşleri sunması meselesinden çok daha fazlasıdır; sanatçının ürünü içerisindeki sanatsal biçimleri nasıl yeniden ürettiğinde; yazarları, okurları ve izleyicileri nasıl ortağı haline getirdiğinde kendisini gösterir.²

Benjamin, “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1933) başlıklı yazısında bu temaya yeniden döner.³ Benjamin, söz konusu yazısında geleneksel sa-

2 “Üretici Olarak Yazar” yazısı Benjamin’in *Understanding Brecht* (Londra, 1973) [Türkçesi: *Brecht’i Anlamak*, çev. Güven Işısağ ve Haluk Barışcan, Metis, İstanbul, 1984] kitabında bulunabilir. Krş. İtalyan Marksist Antonio Gramsci: “Yeni entelektüelin varoluş biçimi, tutkularla duyguların dışsal ve geçici bir hareketlendiricisi olan belagati artık barındırmayacaktır; ancak pratik yaşama etkin katılımı oluşturan, düzenleyen, ‘sürekli ikna eden’ birisi olacaktır yeni entelektüel, basit bir hatip değil (...)” *Prison Notebooks* (Londra, 1971) [Türkçesi: *Hapishane Defterleri*, cilt 1, çev. Ekrem Ekici, cilt 2. çev. Barış Baysal, Kalke-don, İstanbul, 2012].

3 Makale W. Benjamin, *Illuminations* (Londra, 1970) kitabında basılmıştır. [Türkçede de Ahmet Cemal çevirisiyle çıkan *Pasajlar*’ın (YKY, 1993) ve Osman Akinhay çevirisiyle çıkan *Fotoğrafın Kısa Tarihi*’nin (Agora, 2012) içinde yer almaktadır – ç.n.]

nat yapıtlarının bir biriciklik, ayrıcalık, mesafe ve süreklilik “aura”sına sahip olduğunu iddia eder; ancak, örneğin resmin, mekanik yeniden üretimi, bu biricikliğin yerine kopuların çokluğunu geçirerek yabancılaştırıcı aurayı yok eder ve izleyicinin, sanatçının kendi özel mekân ve zamanındaki yapıtıyla karşılaşmasını sağlar. Portre mesafesini korurken film-kamera, nesnesini insani ve mekânsal bir biçimde yaklaştırıp gizemden arındırır ve dolayısıyla aydınlatır. Film herkesi –fotoğraf çekebilen ya da en azından film çekerken çaba harcayan herhangi birini– uzman haline getirir. Böylelikle geleneksel “yüksek sanat” ritüelini yıkar. Geleneksel resim huzurlu bir seyre dalmanıza izin verirken, film sürekli olarak algılarınızı değiştirir, durmaksızın bir “şok” etkisi yaratır. Aslında “şok”, Benjamin’in estetiğinde temel bir kategoridir. Modern kent yaşamı parçalanmış, süreksiz duyguların çatışmasıyla karakterize edilir; ancak Lukács gibi “geleneksel” Marksist bir eleştirmen bu olguyu kapitalizm altında insan “bütünlüğünün” parçalanmasına dair hüznü bir işaret olarak görecektir. Benjamin, ilerici sanatsal biçimler temelinde sıklıkla olumlu olanakları araştırır. Bir film izlemek, kalabalık bir kente taşınmak, bir makineyle çalışmak, nesne ve nesnelere “aura” deneyimlerinin örtüsünü kaldıran “şok” deneyimleridir. Bunun sanatsal eşdeğeri, “montaj” tekniğidir. Farklı şeylerin bağlantılandırılması yoluyla izleyicide bir şoka neden olan montaj, Benjamin için teknolojik bir çağda sanatsal üretimin temel ilkesi haline gelmiştir.⁴

4 “Şok” etkisi için bkz. Benjamin’in *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Age of High Capitalism* (Londra, 1973). Ayrıca bkz. *Illuminations* kitabında yer alan, kendi koleksiyonerlik tutkusunu ele aldığı “Unpacking My Library” yazısı. Benjamin için nesnelere toplamak, onları bir sıra boyunca uyumlu bir şekilde düzenlemekten çok başka bir şeydir; geçmişin karmaşasının, toplanan nesnelere biricikliğin kabullenilmesidir. Benjamin nesnelere toplarken onları kategorilere indirmeyi reddeder. Koleksiyonerlik, parçaları geçmişten kurtararak geçmişin baskıcı otoritesini yıkmamanın bir yoludur.

Bertolt Brecht ve “epik” tiyatro

Benjamin, Bertolt Brecht’in yakın arkadaşı ve ilk savunucusuydu; ayrıca bu iki adam arasındaki ortaklık Marksist eleştiri tarihinin en ilginç bölümlerinden birisidir. Brecht’in deneysel tiyatrosu (“epik” tiyatro) Benjamin için yalnızca sanatın siyasi içeriğinin değil, verimli araçlarının da nasıl değişebileceğine dair bir modeldi. Benjamin’in işaret ettiği üzere, Brecht “sahne ile izleyici, metin ile üretici, üretici ile aktör arasındaki işlevsel ilişkileri başarılı bir biçimde dönüştürmüştür.” Geleneksel doğalcı tiyatroyu gerçeklik yanılımasıyla birlikte parçalayan Brecht, burjuva tiyatrosunun ideolojik varsayımlarına yönelik eleştirinin temele alındığı yeni bir tür tiyatro ortaya koyar. Bu eleştirinin merkezi Brecht’in ünlü “yabancılaştırma etkisi”dir. Brecht’e göre burjuva tiyatrosu “yanılısamacılık” temelinde dayanır: Burjuva tiyatrosu tiyatral performansın doğrudan dünyayı yeniden üretmesi gerektiği varsayımını sorgulamaksızın kabul ediyordu. Burjuva tiyatrosunun amacı, bu gerçeklik yanılımasının gücü sayesinde izleyicisini performansla duygudaşlık kurmaya çağırması, duygularını performansla esir ederek onu gerçek gibi kabul etmesini sağlamaktı. Burjuva tiyatrosunda izleyici, “gerçek” olarak sunulan bitmiş, değiştirilemez bir sanat-nesnesinin edilgin bir tüketicisidir. Oyun, izleyiciyi yapıcı bir biçimde karakterleri ve olayları nasıl sunduğunu, bunların nasıl daha farklı olabileceğini düşünmeye teşvik etmez. Tiyatral yanılısama, üzerine inşa edildiği gerçeği gizlediğinden kusursuzdur; bu nedenle izleyicinin hem temsil biçimine hem de eylemlerin temsil ettiklerine karşı eleştirel bir düşünce geliştirmesini engeller.

Brecht bu estetiğin dünyanın sabit, verili ve değiştirilemez olduğu ideolojik inancını yansıttığını ve tiyatronun iş-

levinin insanın içine düştüğü bu varsayımdan kaçmasını sağlayan bir gösteri olmak olduğunu ifade eder. Buna karşı, gerçekliğin insan eliyle yapılmış ve bu nedenle de insanlar tarafından dönüştürülebiyecek değişken, süreksiz bir işlem olduğu görüşünü ortaya koyar.⁵ Tiyatronun görevi, sabit bir gerçekliği “yansıtmak” değildir; karakter ile eylemin tarihsel olarak nasıl üretildiğini, geçmişte de şu anda da ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, oyunun kendisi söz konusu üretim sürecinin bir modeli haline gelir; toplumsal gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok toplumsal gerçekliğe yansiyandır. Bütün eyleminin değişmeyecek bir biçimde dışarıdan belirlendiği izlenimi yaratan kursosuz bütünlüğü göstermek yerine, oyun süreksiz, açık uçlu, içsel açıdan çelişkili, herhangi bir noktada pek çok çelişkili olasılık olabileceği uyarısını yaparak, izleyicisini “karmaşık izleme”ye yüreklendiren bir biçimde sunar kendisini. Aktörler rolleriyle “özdeşleşmek” yerine onlara mesafe almayı öğrenirler; gerçek hayattaki bireylerden ziyade tiyatrodaki yer alan aktörler olduklarını açık hale getirirler. Aktörler, oyundaki karakterler “olmak”tan ziyade oyunlarıyla (ve karakterlerini sergileme biçimlerini ortaya koyarak) karakterleri “gösterirler”; Brechtçi bir aktör, bölümünü “aktarıırken” performansında aktardığı kısım üzerine eleştirel bir düşünüş sergiler. Oyuncu canlandırdığı karakterin toplumsal ilişkilerini yansıtan ve olduğu gibi davranmasına yol açan tarihsel koşulları aktaran bir dizi jest kullanır; repliklerini söylerken, sırada neyin olduğunu bilmiyormuş gibi yapmaz çünkü Brecht’in özdeyişindeki gibi “önemli, önemli hale geldikçe önemlidir”.

İzleyiciyi başından sonuna kadar büyüleyen organik bir bütünlükten uzak olan oyun, geleneksel beklentileri yıkan

5 Brecht’in bu görüşü savunurken Marksizmin “hümanist” bir versiyonunun kabahatlerinden ne kadar sıyrıldığı meselesini bir kenara bırakıyorum.

ve izleyiciyi bölümler arasındaki diyalektik ilişkiler üzerine eleştirel bir düşünmeye zorlayan sahneleri ardı ardına koyma biçimiyle usulen kararsız, bölünmüş, süreksizdir. Organik bütünlük, aynı zamanda sanat-biçimlerini düzgün bir biçimde birbirine kaynaştırmaktan ziyade eylemi bölen, birini diğerine sorunsuz bir biçimde karıştırmayı reddeden farklı sanat-biçimlerinin –film, arka plan gösterimi,* şarkı ve koreografinin– kullanımı tarafından da parçalanır. Bu şekilde de izleyici temsilin çatışan çeşitli kiplerine ilişkin çoklu bir farkındalığa zorlanır. Bu “yabancılaştırma etkileri”nin sonucu, eleştirel yargı verme güçlerini felç eden oyunla duygusal açıdan özdeşleşmeyi engellemek için izleyiciyi performansla “yabancılaştırmaktır”. “Yabancılaştırma etkisi”, izleyiciyi “doğal” olarak kabul edilen davranış ve tutumları sorgulamaya zorlayarak bilinmedik bir ışık altında bildik bir deneyimi gözler önüne serer. En bilinmedik olayların “doğallaştırıldığı” burjuva tiyatrosundaysa izleyicinin tüketimine zarar verilmeyerek süreç tam tersi yönde gerçekleşir. İzleyici, eylemlerde ve performansta somutlaşanlar üzerine yargıda buldukça bitmiş bir nesnenin tüketicisi olmaktan daha çok, açık uçlu bir pratikteki uzman bir işbirlikçi haline gelir. Oyun metni hiçbir zaman nihai değildir: Brecht metni, izleyicisinin tepkilerine göre yeniden yazabilirdi ve başkalarını da bu yenden yazıma katılmaya cesaretlendirirdi. Demek ki oyunun kendisi bir deneydir; performansın etkilerinden gelen geribildirim sayesinde kendi varsayımlarını sınar; kendinde tamamlanmamıştır; yalnızca izleyicisinin onu alımlamasıyla tamamlanır. Tiyatro, fanteziyi büyüten zemini kesintiye uğratar ve laboratuvar, sirk, müzik salonu, spor merke-

(*) Sinema perdesinin önünde başka bir eylem gerçekleştirilirken, arkasına hareketli ya da hareketsiz bir görüntünün yansıtılmasıyla öndeki eylemlerle arkadaki görüntüyü bütünleştirmeyi sağlayan sinema tekniği – ç.n.

zi ve kamusal tartışma mekânını birbirine karıştırır. Bilimsel bir çağa uygun “bilimsel” bir tiyatrodur bu, ancak Brecht izleyicinin eğlenme gereksinimine, “duygusallık ve mizahla” karşılık vererek bu gereksinime içkin bir vurguya da yer ayırmıştı. (Örneğin, sigara içilmesinden hoşlanıyordu; çünkü dalgın bir rahatlama sağlıyordu.) İzleyici “eylem üzerine düşünmek”, eleştirmeden kabul etmeyi reddetmek zorundaydı; ancak bunu yapmak, *duygusal* tepkiyi bir kenara atmak değildi. “Biri duygularını düşünür, biri düşünceli biçimde hisseder.”⁶

Biçim ve üretim

Brecht’in “epik” tiyatrosu, bu nedenle sanatsal üretimin salt içeriğinden ziyade biçimlerini dönüştürme olarak Benjamin’in devrimci sanat kuramına örnek teşkil eder. Aslına bakılırsa kuram tamamen Benjamin’e ait değildir. Sanatsal ortama ilişkin düşüncelerinde Dadacılar ve Sürrealistlerden bir şeyler olması gibi, kuramında da Rus Fütüristlerinden ve Konstrüktivistlerinden etkilenmiştir. Tüm bunlara karşın söz konusu kuram oldukça önemli bir gelişmedir⁷ ve burada birbiriyle ilişkili üç boyutunu kısaca ele almak istiyorum. Birincisi, biçim düşüncesine verdiği yeni anlam, ikincisi yazarı yeniden tanımlaması ve üçüncüsü de sanatsal üretimin kendisini yeniden tanımlaması.

6 Brecht’in estetik üzerine en önemli yazılarından bir derleme için bkz. *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, çev. John Willett (Londra, 1964). Ayrıca bkz. yine Brecht’in *Messingkauf Dialogues* (Londra, 1965); Walter Benjamin’in *Brecht’i Anlamak*; D. Suvin’in “The Mirror and the Dynamo”, L. Baxandall’ın editörlüğünü üstlendiği çalışmada yer alıyor ve Martin Esslin’in *Brecht: A Choice of Evils* (Londra, 1959). Brecht’in pek çok önemli oyunu iki ciltlik Methuen edisyonunda (Londra, 1960-62) yer almaktadır.

7 Modern medyaya ilişkin görüşleri Hans Magnus Enzensberger tarafından “Constituents of a Theory of the Media”, *New Left Review* sayı: 64 (Kasım/Aralık, 1970) başlıklı makalede tartışılmıştır.

Estetler tarafından uzun zamandır kıskançlıkla savunulan bir yeri olan sanatsal biçim, Brecht ile Benjamin'in çalışmalarıyla önemli ölçüde yeni bir boyuta kavuşur. Biçimin ideolojik algı biçimlerini kristalleştirdiğini daha önce tartışmıştım; ancak biçim, aynı zamanda sanatçılar ile alımlayıcılar arasındaki bir dizi üretici ilişkiyi de somutlaştırır.⁸ Bir toplumda üretimin ulaşılabilen sanatsal biçimleri –binlerce sayfalık metni ya da saray çevresinin elinden çıkmış elyazmalarını basabilir mi?– yalnızca “üreticiler” ile “tüketiciler” arasındaki toplumsal ilişkileri belirlemede hayati bir etmen değildir; aynı zamanda yapıtın kendi edebi biçimini belirlemede de önemlidir. Piyasada kimliği belirsiz binlerce insana satılan yapıt, patronaj sistemi altında üretilmiş yapıtla niteliksel açıdan farklı olacaktır; tıpkı halk tiyatrosu için yazılan bir tiyatronun özel tiyatro için üretilmiş tiyatrodan biçimsel gelenekleri bakımından farklı olma eğilimde olması gibi. Sanatsal üretim ilişkileri, biçimini içerisinde şekillendirerek bu anlamda sanatın kendisine içkindir. Dahası, sanatsal teknolojideki değişimler sanatçı ile alımlayıcı arasındaki ilişkiyi değiştirirse, sanatçı ile sanatçı arasındaki ilişkiler de aynı oranda değişir. İçgüdüsel olarak yapıtın yalıtılmış, bireysel bir yazarın ürünü olduğunu düşünürüz ve aslında yapıtların çoğunun üretilme biçimi budur; ancak yeni medya ya da dönüşüme uğramış geleneksel medyalar, sanatçılar arasında yeni işbirliği olanakları açar. Brecht'ten pek çok şey öğrenmiş olan, deneysel tiyatro yönetmeni Erwin Piscator, bir oyun üzerinde çalışırken bir oyun yazarı kadrosuyla ve çalışmalarını denetlemeleri için tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerden oluşan bir ekiple çalışmıştı.

İkinci yeniden tanımlama, tam da bu yazar kavramıyla il-

8 Bkz. Alf Louvre, “Notes on a Theory of Genre”, *Working Papers in Cultural Studies*, sayı.4 (Birmingham Üniversitesi, Bahar, 1973).

gildir. Brecht ile Benjamin için yazar, toplumsal bir ürün yapan öteki failere benzer biçimde öncelikle bir üreticiydi. Yani –Tanrı benzeri, yapıtını yoktan gizemli bir biçimde var eden– Romantik yaratıcı olarak yazar kavramına karşıydılar. Böylesine ilhama dayanan ve bireyci bir sanatsal üretim kavrayışı, sanatçıyı yapıtındaki kimi materyallerle birlikte özel bir tarihe dayanan bir işçi olarak kavramayı imkânsız hale getiriyordu. Marx ve Engels, *Kutsal Aile*'de Eugène Sue üzerine yaptıkları yorumlarda sanatın bu şekilde gizemleştirildiğinin farkındadırlar: “Yaşayan tarihsel insan özne” olarak yazarın edebi yapıttan soyutlanması, “kalemin *keramet yaratan* gücüne hayranlık duymak”tır. Yapıt bir kez yazarın tarihsel bilincinden koparıldığında, mucize ve nedensizliğe bağlanmak zorunda kalır.

Pierre Macherey “yaratıcı” olarak yazar düşüncesine aynı derecede karşıdır. Ona göre yazar temel olarak belli verili materyalleri yeni bir ürüne katmaya hazırlanan bir üreticidir. Yazar, çalıştığı materyalleri yapmaz: Biçimler, değerler, mitler, simgeler, ideolojiler ona zaten üzerinde çalışılmış olarak gelir; tıpkı araba montaj fabrikasındaki ürünleri ona çoktan işlenmiş materyallerden meydana getiren bir işçi gibi. Macherey bu noktada “pratik”ten anladığının tanımını yapan Louis Althusser’e pek çok şey borçludur. “Pratikle genel olarak, belirli verili ham materyalin belirli bir ürüne dönüşme sürecini anlıyorum, bir dönüşüm, belirli bir insan emeği tarafından belirli (üretim) araçlar(ı) kullanılarak yapılır.”⁹ Bu arada, biz söz konusu pratiğin uygulanmasını sanat olarak biliyoruz. Sanatçı belli üretim araçlarını –sanatının özelleşmiş tekniklerini– dil ve deneyimin materyallerini belli bir ürüne dönüştürmekte kullanır. Bu özel dönüşü-

9 *For Marx* (İngilizce edisyon, Londra, 1969) [Türkçesi: *Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İthaki, İstanbul, 2002]. Krş. Althusser’in *Lenin ve Felsefe*’deki yorumu: “Tüketim estetiği ve yaratım estetiği, yalnızca bir ve aynıdır.”

mün öteki dönüşümlerden daha mucizevi olması için hiçbir neden yoktur.¹⁰

Söz konusu üçüncü yeniden tanımlama –sanat yapıtının kendisinin doğası– bizi biçim sorununa geri döndürür. Brecht için burjuva tiyatrosu çelişkileri yumuşatmayı ve sahte bir uyum yaratmayı amaçlıyordu. Ayrıca Brecht'e göre eğer bu burjuva tiyatrosu için doğruysa o halde bazı Marksist eleştirilenler, özellikle Georg Lukács için de doğrudu. Marksist eleştirideki en önemli çatışmalardan birisi, Brecht ile Lukács arasında 1930'lar boyunca süren gerçekçilik ve dışavurumculuk tartışmasıydı.¹¹ Daha önce ele aldığımız üzere Lukács edebi yapıtı öz ile görünüş, somut ile soyut, birey ile toplumsal bütün arasındaki kapitalist çelişkileri uzlaştıran bir “kendiliğinden bütün” olarak görüyordu. Bu yabancılaştırmaların aşılmasıyla sanat, bütünlük ve uyum yaratıyordu. Ne var ki Brecht bunun gerici bir nostalji olduğuna inanıyordu. Ona göre sanat, çelişkilerin ortadan kaldırmaktan ziyade gözler önüne sermeliydi; böylelikle insanları gerçek hayatta bu çelişkileri yıkmaları için kışkırtmalıydı. Yapıt kendinde simetrik bir bütün olmamalı; aksine, tıpkı herhangi başka bir toplumsal ürün gibi yalnızca kullanım ediminde tamamlanmalıydı. Brecht burada Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'sındaki bir ürünün yalnızca tüketim vasıtasıyla tamamen bir ürün olacağı vurgusunu izler. *Grundrisse*'de Marx,

10 Macherey aslında ister “yaratıcı” ister “üretici” olsun, analizinin son kertesinde “bireysel özne” olarak yazar düşüncesine tamamen karşıydı. Yazara verilen ayrıcalıklı konumu ortadan kaldırmak istiyordu. Bu, yazarın metnini ürettiği kadar, yazar aracılığıyla metnin “kendisini ürettiği” anlamında değildi. Buna benzer görüşler, Paris menşeli *Tel Quel* dergisi etrafında toplanmış bir dizi Marksist göstergebilimci tarafından da geliştirilmişti. Bu isimler, Marksizm ve Freudculuktan devşirdikleri görüşlerin yardımıyla edebi metni sürekli bir “performans” olarak görüyorlardı.

11 Bkz. Bertolt Brecht, “Against Georg Lukács”, *New Left Review*, sayı: 84 (Mart/Nisan, 1974) ve H. Arvon, işaret edilen yapıtı. Ayrıca bkz. Helga Gallas, “Georg Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers”, *Working Papers in Cultural Studies*, sayı: 4.

“Üretim yalnızca özne için bir nesne yaratmak değil, aynı zamanda nesne için bir özne yaratmaktır” der.

Gerçekçilik ya da modernizm?

Bu çatışmanın altında Brecht ile Lukács'ın gerçekçiliğe dair soruna bakışlarındaki köklü farklılık yatıyordu. Söz konusu dönemde kimi siyasal hususiyetleri olan bir ayrılığı bu; çünkü Lukács bu noktada siyasal “ortodoksi”yi temsil ediyordu ve Brecht de devrimci bir “solcu” olarak mimliydi. Brecht, Lukács'ın sanatına yönelttiği dekadandan bir biçimde biçimsel olma eleştirisini yanıtlarken, Lukács'ın kendisini de gerçekçiliği salt biçimci bir şekilde tanımlamakla suçluyordu. Tarihsel olarak göreceli bir edebi biçimi (19. yüzyıl gerçekçi romanını) fetişleştiriyor ve geriye kalan bütün sanat biçimlerinin dogmatik bir biçimde bu paradigmaya uygun olmasını istiyordu. Bunu isterken biçimin tarihsel temelini göz ardı ediyordu: Brecht, sınıf mücadelesinin daha önceki dönemine uygun olan biçimler nasıl basit bir biçimde daha sonraya aktarılabilir ya da hatta daha sonraki bir zamanda yeniden yaratılabilir sorusunu sormuştu. “Balzac gibi ol - zamana uy”, Brecht'in Lukács'ın konumunu göstermek için yaptığı alaycı alıntı buydu. Lukács'ın “gerçekçilik”i biçimciydi; çünkü akademik ve tarih dışıydı. Edebiyatın üretildiği değişen koşullara bir yanıt olmaktan ziyade, yalnızca edebi alanın kendisinden devşirilmişti. Edebi terimlerle bile temeli oldukça dardı, öteki türler üzerine bir incelemeden daha ziyade yalnızca bir avuç romanın incelenmesine dayanıyordu. Brecht'in fark ettiği üzere, Lukács'ınki uygulamacı bir sanatçınınkinden ziyade derinlemesine düşünen akademik bir eleştirmenin konumuydu. Yunan kanonuna ya da 19. yüzyıl kurgusuna uygun olmadıkları için modern teknikleri dekadandan olarak etiketleyip

onlara şüphayle yaklaşıyordu; Brecht, tıpkı Benjamin gibi “kötü yeni günler”den başlamak ve onlarla bir şey yapmak gerektiğine inanırken, Lukács “eski güzel günler”in dönmelerini isteyen ütopyacı bir idealistti. Dışavurumculuk gibi *avangard* biçimler bu nedenle Brecht için çok daha fazla değere sahipti: Eşzamanlı kayıt etme ve deneyimlerin hızlı birleşimi türünden çağdaş insanların yeni yeni edindiği vasıfları somutlaştırıyordu. Bunun aksine Lukács, 19. yüzyıl edebiyatının muhteşem “karakterler”inin Valhalla’sının* ruhunu çağırıyordu; ancak bütün “karakter” kavrayışı belli bir tarihsel toplumsal ilişkiler dizisine aitti ve hayatta kalamayacaklardı derken Brecht belki de spekülasyon yapıyordu. Karakterleştirmenin tamamıyla değişik biçimlerinin peşine düşmeliyiz: Sosyalizm farklı bir birey türünü şekillendirir ve onu gerçekleştirmek için farklı bir sanat biçimi talep eder.

Brecht’in gerçekçilik kavramını reddettiği anlamına gelmez bu. Daha ziyade kavramın alanını genişletmektir yapılan: “Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve siyasal, bütün geleneklerin üzerinde olmak zorundadır. (...) Gerçekçiliği, varolan belli yapıtlardan devşirmemeliyiz; ancak gerçekliği insanın hükmedebileceği bir biçime sokup sanattan ve başka yerlerden çıkarabilmek için ister eski ister yeni, ister denenmiş ister denenmemiş olsun her aracı kullanmalıyız.” Brecht için gerçekçilik, toplumsal sorunlara en geniş çaplı çözümü öneren sınıfın bakış açısı benimsenerek egemen ideolojilerin maskesini indiren ve toplumsal yasalar ile gelişmeleri keşfeden bir sanat türünden ziyade özel bir edebi biçim ya da *tür*, “salt bir biçim sorunu”ydü. Metinleri ve şeylerin görünüşünü yeniden yaratma olarak dar anlamıyla, böylesi bir yazının zorunlu olarak *gerçeğe benzer* olma ge-

(*) İskandinav mitolojisinde ölen kahramanların ruhlarının sonsuz bir mutluluğa kavuştuğu, cennet benzeri mekân; aynı zamanda tanrı Odin’in sarayı – ç.n.

reksinimi yoktu; fantezi ve icadın en geniş kullanımıyla oldukça uyumluydu. Bize dünyanın “gerçek” hissini veren her yapıt, Brechtçi anlamda gerçekçi değildir.¹²

Bilinç ve üretim

Öyleyse Brecht'in konumu, *The Meaning of Contemporary Realism* (Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı) gibi yapıtlarda kötülen deneysel edebiyata yönelik dik kafalı Stalinist şüphenin değerli bir panzehridir. Brecht ve Benjamin'in materyalist estetiği, yapıtın biçimsel bütünleşmesinin kayıp uyumu geri getirdiği ya da gelecekteki bir uyuma dalalet ettiği idealist konumu ağır bir biçimde eleştirir.¹³ Köklü mirası Hegel, Schiller ve Schelling'e kadar uzanan bir konumdur bu ve Herbert Marcuse gibi bir eleştirmenle de sürüp gider.¹⁴ Hegel'in *Philosophy of Fine Art*'ta sanata biçtiği rol, yaratıcı bütünlük duygusunu kışkırtarak, insanın ruhundaki bütün güçleri uyanıdırıp gerçekleştirmektir. Marx için niceliğin niteliğe, piyasadaki metaların bütün toplumsal ürünlere ağır bastığı kapitalist toplum, bütün cahilane ruhsuzluğuyla sanata düşmandır. Sonuçta sanatın insan kapasitesini gerçekleştirme gücü,

(*) İskandinav mitolojisinde ölen kahramanların ruhlarının sonsuz bir mutluluğa kavuştuğu, cennet benzeri mekân; aynı zamanda tanrı Odin'in sarayı – ç.n.

12 Brecht'in buradaki konumu, Fransız Marksist Roger Garaudy'nin *D'un réalisme sans rivages* (Paris, 1963) [Türkçesi: Picasso, Sount-Tohn Perse, *Kafka*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1991] kitabındaki konumundan ayrılmalıdır. Garaudy “gerçekçilik” terimini daha önce dışında kalan yazarlara kadar genişletmek ister; ancak Lukács gibi ve Brecht'in aksine, estetik değeri yine de büyük gerçekçi gelenekle özdeşleştirir. Terimin sınırları konusunda Lukács'tan çok daha özgürlüktür.

13 Lukács'in estetik konusundaki görüşlerine dair bir açıklama için bkz. S. Mitchell, “Lukács's Concept of the Beautiful”, ed. G.H.R. Parkinson, *Georg Lukács: The Man, His Work, His Ideas* içinde (Londra, 1970).

14 Marcuse'un özellikle *Negations* (Londra, 1968), *An Essay on Liberation* (Londra, 1969) kitaplarına ve “Art as Form of Reality”, *New Left Review*, sayı: 74 (Temmuz/Ağustos, 1972) başlıklı yazısına bakınız.

toplumun kendisinin dönüşümü vasıtasıyla söz konusu kapasitelerin serbest kalmasına bağlıdır. Marx 1844 *Elyazmaları*'nda, yalnızca toplumsal yabancılaşmanın aşılmasında sonra “insanın nesnel duyusallığının zenginleşmesiyle, müzikal bir kulak, biçimin güzelliğini algılayan bir göz, kısacası insan hazlarını duyumsama kapasitesinin (...) kısmen geliştirilmiş (...) kısmen meydana getirilmiş” olacağına iddia eder.¹⁵

O halde, Marx için sanatın insanın güçlerini sergileme yeteneği, tarihin kendi nesnel hareketine bağlıdır. Sanat, toplumun belli bir düzeyinde fikri ile maddi yapının ayrılmasıyla sonuçlanan ve böylelikle bir grup sanatçı ile entelektüeli görelilik olarak üretimin maddi araçlarından ayıran işbölümünün bir ürünüdür. Kültürün kendisi bir tür “artı değer”dir: Leon Troçki'nin işaret ettiği üzere, ekonominin bir dalından beslenir. Toplumdaki maddi bir artı değer toplumun büyümesi için zaruridir. *Edebiyat ve Devrim*'de, “sanat konfora, hatta refaha ihtiyaç duyar” der Troçki. Kapitalist toplumda sanat bir metaya dönüştürülmüştür ve ideoloji tarafından çarpıtılmıştır; yine de kısmen bu sınırların ötesine geçebilir. Sanat yine de bize hakikatin bir türünü –elbette bilimsel ya da kuramsal değil, ancak insanın yaşam koşullarını nasıl deneyimlediği ve onlara nasıl karşı çıktığına ilişkin hakikati– verebilir.¹⁶

Brecht, sanatın insanın güçlerini ve olanaklarını sergilediğini düşünen yeni-Hegellilerle aynı fikirde değildi; ancak bu olanakların evrensel “insan bütünlüğü”nden, bazı soyut olanaklardan daha çok tarihsel açıdan somut olanaklar olduğunda ısrarcıydı. Bunun ne ölçüde mümkün olduğunu belirleyen üretimsel zemini ısrarla vurguladı; bu noktada Marx

15 Bkz. I. Mezaros'un *Marx's Theory of Alienation* (Londra, 1970) kitabındaki Marksist estetik üzerine yorumları.

16 Sanatın kendisinde hakikatin bilimsel bir biçimi olmamasına karşın yine de toplumun böylesi bir bilimsel (mesela devrimci) kavrayışına ilişkin deneyimini aktarabilir. *Devrimci* sanatın bize sağlayabileceği deneyim işte budur.

ve Engels'le hemfikirdi. "Tıpkı bütün sanatçılar gibi" diyorlardı Marx ve Engels *The German Ideology*'de (*Alman İdeolojisi*) "Rafael de sanatta kendi zamanından önceki teknik gelişmeler, toplumun düzenlenişi ve içinde yaşadığı çevredeki işbölümü tarafından koşullanmıştı."

Buna karşın sanatın teknolojik temeliyle ilgili kaygının doğasında apaçık bir tehlike vardır. Bu tehlike "teknolojicilik" tuzağıdır – üretimin bütün biçimlerinin işgal ettiği yerden ziyade temelin teknik güçlerin kendisinde olmasının tarihte belirleyici bir etmen olduğunu düşünme hatası. Brecht ile Benjamin çalışmalarında sanatın bir üretim biçimi olarak analiz edilmesinin, sanatın deneyimin bir biçimi olarak analiz edilmesiyle sistematik olarak nasıl birleştiği sorusunu yanıtsız bırakarak zaman zaman bu tuzağa düşmüşlerdir. Başka bir deyişle, *sanatın kendi içinde* "altyapı" ile "üstyapı" arasındaki ilişki nedir? Benjamin'in arkadaşı ve meslektaşı olan Theodor Adorno, meseleleri basit bir biçimde bu ilişki modeline başvurarak anlamaya çalıştığı, yalıtılmış ekonomik gerçeklerle yalıtılmış edebi gerçekler arasında benzerlikler ve andırmalar aradığı için Benjamin'i haklı bir biçimde eleştirir. Bu şekilde altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiyi zorunlu olarak *metaforik* hale getirir.¹⁷ Aslında bu, Lukács ve Goldmann'ın sistematik yöntemlerinin aksine, genel olarak Benjamin'in nevi şahsına münhasır çalışma biçiminin bir yönüdür.

Sanatta "altyapı" ile "üstyapı", ürün olarak sanat ile ideolojik olarak sanat arasındaki bu ilişkinin tanımlanması sorunu, bana Marksist edebiyat eleştirisinin artık yüzleşmesi gereken en önemli sorunlardan biri gibi görünüyor. Öteki sanatların Marksist eleştiriden bir şeyler öğrenebileceği yer belki de burasıdır. Aklımda özellikle John Berger'in *Ways of Seeing*'inde (1972) (*Görme Biçimleri*) yağlıboya ile ilgili

17 Bkz. Adorno'nun Brecht üzerine kaleme aldığı yazısı, *New Left Review*, sayı: 81 (Eylül/Ekim, 1973).

yorumları var. Berger, sanatsal bir tür olarak yağlıboyanın, dünyayı görmenin belli bir ideolojik biçimini ifade etme gereksinimi duyulduğunda, öteki tekniklerin yetersiz kaldığı bir durumda geliştirildiğini iddia eder. Yağlıboya tasvir ettiği şeyde belli bir yoğunluk, parıltı ve sağlamlık yaratır; sermayenin toplumsal ilişkilere yaptığını yaparak her şeyi nesnelerin eşitine indirger. Resmin kendisi bir nesne –satılması ve sahip olunması gereken bir meta– haline gelir. Resim mülkiyetin bir parçasıdır ve dünyayı bu terimlerle temsil eder. Öyleyse burada karşılıklı olarak ilişkide olan bir dizi etmen vardır. Yağlıboyanın, sanatsal üretimin belli bir tekniği olarak ilk defa ortaya çıktığı toplumun ekonomik üretim aşaması vardır. Teknik, alımlayıcı (üretici/tüketici ve satıcı/müşteri) ile sanatçı arasında bir dizi toplumsal ilişkiye bağlıdır. Genel olarak sanatsal mülkiyet ilişkileri ile mülkiyet ilişkileri arasındaki bağ vardır. Ayrıca, bu mülkiyet ilişkilerini destekleyen ideolojinin kendisini resmin, nesnelere görmenin ve tasvir etmenin belli biçimde nasıl somutlaştırdığı sorunu ortadadır. Marksist eleştiri, üretim biçimlerini tablolar üzerinde yakalanan yüz ifadelerine bağlayan bu türden bir savı kendi terimleri bakımından geliştirmek zorundadır.

Bu zorunluluğun iki önemli nedeni vardır. Birincisi, insanların sömürüye karşı mücadelesiyle geçmişin edebiyatı arasında bağlantı kurmadıkça, günümüzü tam olarak anlayamayız ve onu etkin bir biçimde değiştiremeyiz. İkincisi, bu zorunluluğu yerine getirmezsek bizi daha iyi bir sanat ve daha iyi bir topluma götürecek metinleri *okumada* ve söz konusu sanat biçimlerini üretmede daha az ehil olacağız. Marksist eleştiri, yalnızca *Kayıp Cennet* ya da *Middlemarch*'i yorumlamak için alternatif bir teknik değildir. Basıkıdan kurtuluşumuzun bir parçasıdır ve işte bu nedenle de bir kitap boyunca tartışmaya değerdir.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Marksist edebiyat eleştirisine ilişkin kapsamlı bir kaynakça Lee Baxandall'ın *Marxism and Aesthetics* (New York, 1968) adlı kitabında bulunabilir. Bu metinde ve dipnotlarında gönderme yapılan Marksist eleştirel yapıtlar, konuya ilişkin makul ve geniş çaplı bir okuma listesi sunmaktadır; ancak burada en önemli metinlerden bazılarını ve en kolay ulaşılabilir basımlarını seçtim.

- L. Althusser, *Lenin and Philosophy* (Londra, 1971). Althusser'in sanat ile ideoloji arasındaki ilişkilere dair en önemli tartışmasını da ("Letter to André Daspre") içeren, Marksist kuram üzerine makalelerinin bir derlemesi. [Türkçesi: *Lenin ve Felsefe*, çev. Bülent Aksoy, Erol Tulpar, Murat Belge, İletişim, İstanbul, 2004.]
- H. Arvon, *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N. Y., 1970). Brecht- Lukács tartışmasıyla ilgili önemli bir açıklamayla birlikte alana dair kısa, açık, genel bir araştırma.
- W. Benjamin, *Understanding Brecht* (Londra, 1973). Pek çok bölük pörçük ve eklektik materyalin yanı sıra "Üretici Olarak Yazar" gibi kuramsal açıdan oldukça önemli makaleleri de içeren, Benjamin'in Brecht üzerine araştırmacı metinlerinin derlemesi. [Türkçesi: *Brecht'i Anlamak*, çev. Güven Işısağ ve Haluk Barışcan, Metis, İstanbul, 1984.]
- T. Bennett, *Formalism and Marxism* (Londra, 1979). Rus Biçimciliğinin yeni bir yorumu ve Marksist eleştirinin Althusserci ekolünün bir eleştirisi.
- B. Brecht, *On Theatre* (ed. J. Willett, Londra, 1973). Brecht'in tiyatral üretimin kuramsal ve pratik yönlerine ilişkin yorumlarının yanı sıra editörün yararlı notlarını da içeren önemli bir seçki.
- C. Caudwell, *Illusion and Reality* (Londra, 1973). 1930'lar İngiltere'sinde ortaya çıkan Marksist eleştirinin, pek çok ham ve üstünkörü formülasyon içeren önem-

li kuramsal çahşmalarındandır; ancak sanatın doğası ile başlangıcından 20. yüzyıla kadar İngiliz edebiyatının gelişimine ilişkin bütünsel bir kuram ortaya koyma niyetindedir. [Türkçesi: *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1974.]

- P. Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967). Edebiyat eleştirmeni olarak Marx ve Engels'e ilişkin detaylı ancak naif bir biçimde taraflı bir yapıtı. Aynı zamanda Marksist eleştirinin onlardan sonraki gelişimi üzerine de bölümler içerir.
- T. Eagleton, *Criticism and Ideology* (Londra, 1976). Değer sorunu üzerine bir sonuç bölümü içeren, Althusser ve Macherey'in yapıtlarından etkilenen, Marksist eleştirel yöntem üzerine bir araştırma. [Türkçesi: *Eleştiri ve İdeoloji*, çev. Savaş Kılıç, İletişim, İstanbul, 2009.]
- E. Fisher, *The Necessity of Art* (Harmondsworth, 1963). Sanatın tarihsel kökenlerine, ideolojiyle ilişkilerine ve Marksist eleştirinin merkezi pek çok başka meselesine ilişkin kimi zaman ham ve indirgeyici açıklamalarına karşın iddialı bir metin.
- L. Goldmann, *The Hidden God* (Londra, 1964). Goldmann'ın temel eleştirel yapıtı: "Kalıtsal yapısalci" yöntemine dair giriş niteliğinde önemli bir açıklama içeren, Pascal ve Racine üzerine Marksist bir araştırma.
- F. Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, 1971). "Diyalektik" eleştirinin anlamına ilişkin açıklayıcı bir sonuç bölümü içeren, bazı önemli Marksist eleştirmenler (Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács, Sartre) üzerine yararlı ancak çetrefil bir düşünüş biçimi. [Türkçesi: *Marxizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, İstanbul, 1997.]
- F. Jameson, *The Political Unconscious* (Londra, 1981). Edebi türlere ilişkin Marksist kuram ve tarihsel yorum gibi geniş kapsamlı konuları içeren bir yapıtı. [Türkçesi: *Siyasal Bilinçdışı*, çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan, Ayrıntı, İstanbul, 2011.]
- V. I. Lenin, *Articles on Tolstoy* (Moskova, 1971). Lenin'in "Rus Devrimi'nin aynası" olarak Tolstoy üzerine yazılarının derlemesi.
- M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londra, 1973). Marx'ın estetik üzerine görüşleri ile genel kuramı arasındaki ilişkileri çözümleyen güçlü ve özgün bir araştırma. Ayrıca Marx'ın estetiğe ilişkin yazılarının İngiltere'de pek az bilinen yönlerini kapsıyor.
- G. Lukács, *Studies in European Realism* (Londra, 1972); *The Historical Novel* (Londra, 1962). [Türkçesi: *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan, Epos, Ankara, 2010.] Lukács'ın merkezi eleştirel kavramlarının neredeyse hemen hepsi bu iki temel çalışmada geliştirilmiştir. *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra, 1969). "Modernist" yazın olarak adlandırılan döneme ilişkin yazılarını bir araya getirir: Kafka, Musil, Joyce, Beckett ve diğerleri. *Writer and Critic* (Londra, 1970). "Yansıtmacı" sanat kavrayışının önemli bir savunusu da dahil olmak üzere Lukács'ın eleştirel makalelerinden bazılarının düzensiz bir derlemesi. [Türkçesi: *Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1977; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, Payel, İstanbul, 1969.]
- P. Macherey, *Pour Une Théorie de la Production Littéraire* (Paris, 1970). Louis Althusser'in Marksist kuramının edebiyat eleştirisine meydan okuyan ve özgün bir

uyarlaması. “Yeni Hegelci” Marksist eleştiriyile ilişkilerini koparmasıyla gerçek bir yenilik ortaya koyuyor. *A Theory of Literary Production* (Londra, 1978) adıyla İngilizceye çevrildi. [Bu kitabın “Eleştiri ve Yargı” başlıklı ilk yazısı *Akatalpa* dergisinin 148. sayısında (Nisan, 2012); Alan ve Nesne” başlıklı ikinci yazısı ise *Duvar* dergisinin 13. sayısında (Mart-Nisan 2014), Utku Özmakas çeviriyle yayımlandı.]

- Marx ve Engels, *On Literature and Art* (ed.) L. Baxandall ve S. Morawski (New York, 1973). Marx ile Engels’in edebiyat eleştirisiyle ilgili dağınık yorumlarını bir araya getiriyor. [Türkçesi: *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, Birikim, İstanbul, 1980.]
- G. Plehanov, *Art and Social Life* (Londra, 1953). Plehanov’un edebiyat üzerine temel makalelerinin derlemesi. [Türkçesi: *Sanat ve Toplumsal Hayat*, çev. Selim Mimoglu, Sosyal, İstanbul, 1987.]
- J. P. Sartre, *What is Literature?* (Londra, 1967). Yazarın dille ilişkisi ve siyasal bağlanma gibi konular üzerine iddialı yorumlar içeren, Marksizm ve varoluşçuluğun bir arada olduğu bir yapıt. [Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, Can, İstanbul, 2005.]
- L. Troçki, *Literature and Revolution* (Ann Arbor, 1971). Bolşevik Rusya’daki Marksist ve Marksist olmayan eleştiri ekolleri arasındaki ihtilafı kayıt altına alan Marksist bir eleştiri klasığı. [Türkçesi: *Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüseyin Portakal, Kabalıcı, İstanbul, 1989.]

DİZİN

1844 Elyazmaları 90

A City Girl 62

Adorno, Theodor 12, 91, 94

Aiskhylos 60

Aiskhylos ve Atina 71

Alman İdeolojisi 18, 91

Althusser, Louis 32-33, 85, 93, 94

altyapı 18, 20, 23, 24, 27, 28, 30, 50,
70, 76, 91

angst 47, 69

Arvon, Henri 20, 57, 86, 93

aura 79

avangard 29, 88

Balzac, Honore de 15, 43-46, 63, 64,
87

barok 66, 76

Beckett, Samuel 46, 68, 94

Belinski, Visaryon 59, 60

Benjamin, Walter 52, 76-80, 83-85,
88, 89, 91, 93, 94

Berger, John 91, 92

biçimcilik 45-47, 55

Bloch, Joseph 23

Bogdanov, Alexander 53

Bradley, F. H. 29

Brecht, Bertolt 12, 27, 40, 52, 56, 65,
67, 68, 73, 76-78, 80-91, 93

Camus, Albert 46

Caudwell, Christopher 38, 39, 70,
71, 93

Chateaubriand 61

Conrad, Joseph 21-23

Crisis and Criticism 71

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı 42, 67,
89, 94

Çernişevski, Nikolay 59

Çorak Ülke 28-31

devrim 38, 53, 54, 58, 77

devrimci romantizm 54, 70

dışavurumculuk 40, 41, 86, 88

Dickens, Charles 27, 32, 51

Dobrolyubov, Nikolay 59

dogalcılık 40, 45-47

Edebiyat Nedir? 72, 95

edebiyat toplumbilimi 16, 17

Edebiyat ve Devrim 15, 39, 58, 59,
90, 95

eleştirel gerçekçilik 68, 69

- Eliot, T. S. 23, 28, 29
 Enzensberger, Hans Magnus 83
- feodalizm 19, 77
 Fischer, Ernst 31, 35
 Fox, Ralph 38
 Fransa'da İç Savaş 61
 Franz von Sickingen 63
- Garaudy, Roger 89
 gerçekçilik 43, 45-47, 53, 55, 56, 59, 62, 63, 68, 69, 86-88
 Goethe, Johann Wolfgang von 42, 60
 Goldmann, Lucien 47-51, 91, 94
 Gorki, Maksim 53, 54, 56, 57
 Görme Biçimleri 91
 Grundrisse 25, 26, 27, 86
- Harkness, Margaret 62, 64
 Hegel, G. W. F. 18, 36, 37, 42-44, 47, 49, 50, 89, 90, 95
- Jameson, Fredric 37, 39, 94
 Jdanov, Andrey 53, 54, 70
 Joyce, James 46, 54, 68, 94
- Kafka, Franz 46, 94
 Kapital 32, 43, 57, 63, 90
 Kautsky, Minna 61
 Kayıp Cennet 8, 61, 92
 Kral Lear 21
 Kutsal Aile 63, 64, 85
- Lassalle, Ferdinand 63
 Leavis, Frank Raymond 47, 59
 Lenin, Vladimir İlyiç 33, 42, 56-58, 64, 65, 85, 94
 Les Mysteres de Paris 63
 Lifshitz, M. 16, 94
 Lukács, Georg 8, 12, 35, 39, 42-47, 50, 59, 60, 64-69, 72, 79, 86-89, 91, 93, 94
 Lukretius 16
 Lunaçarski, Anatoli 55, 58
- Macherey, Pierre 17, 32, 33, 50-52, 65, 66, 85, 86, 94
- Mann, Thomas 68
 Marcuse, Herbert 89, 94
 Marksizm ve Biçim 37
 Materyalizm ve Ampiryokritisizm 65
 Matisse, Henri 18
 Mayakovski, Vladimir 53, 56
 Meyerhold, Vsevolod 56, 73
 Milton, John 27, 61
 Musil, Robert 46, 94
- Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler 38
- patriyar 12
 Piscator, Erwin 73, 84
 Plehanov, Georgi 20, 31, 40, 56, 57, 59, 60, 95
 Poulantzas, Nicos 20
 Pour Une Theorie de la Production Littéraire 17, 32, 94
 Proletkült 53, 55, 58
- Radek, Karl 54
 RAPP 55, 58
 Rheinische Zeitung 36, 60
- Sartre, Jean-Paul 72, 94
 Schelling, Friedrich 89
 Schiller, Friedrich 89
 Scott, Walter 44, 45, 64, 72
 Shakespeare, William 24, 27, 43-45, 60, 63
 Sofokles 16
 Sovyet Yazarlar Sendikası 56
 Stalinizm 53, 62
 Sterne, Laurence 15
 Sue, Eugène 63, 64, 85
- Tarihsel Roman 42, 69, 72
 teknolojicilik 91
 Tel Quel 86
 Thomson, George 71
 tiyatro 15, 16, 27, 40, 41, 56, 65, 67, 71, 73, 75, 77, 80-84, 86
 Tiyatro İçin Küçük Organon 28, 65
 Tolstoy, Lev 33, 43, 45, 57, 64, 65, 72, 94

Troçki, Leon 15, 28, 39, 41, 55-59,
66, 90, 95

Ulysses 21, 54

üretici güçler 19, 23, 25, 26, 37, 77

üretim ilişkileri 19, 77, 78, 84

üstyapı 18-20, 23, 24, 27, 28, 30, 37,
50, 91

Vico, Giambatista 18

Watt, Ian 40

West, Alick 71, 72

Williams, Raymond 12, 17, 40, 47, 69

Yanılsama ve Gerçeklik 39, 70, 94

yansıtmacılık 64

Yunan sanatı 25, 26

yüksek sanat 79

Zor Zamanlar 32

Insanların sömürüye karşı mücadelesiyle geçmişin edebiyatı arasında bağlantı kurmadıkça, günümüzü tam olarak anlayamayız ve onu etkin bir biçimde değiştiremeyiz. Ayrıca bu zorunluluğu yerine getirmezsek bizi daha iyi bir sanat ve daha iyi bir topluma götürecektir, metinleri "okumada" ve söz konusu sanat biçimlerini "üretmede" daha az ehil olacağız. Marksist eleştiri, yalnızca *Kayıp Cennet* ya da *Middlemarch*'i yorumlamak için alternatif bir teknik değildir. Baskıdan kurtuluşumuzun bir parçasıdır.

Çin'in kapitalistleşmesinden ya da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından ötürü Brecht, Lukács, Adorno ve Raymond Williams'in görüşlerinin artık anlamsız olduğunu düşünmek elbette tuhaf olurdu. Ama bugünün hâkim düşünce paradigması, Marksizmin açıklayıcılığına değil, siyasal umutları pratikte gerçekleştirip gerçekleştirmediğine bakmayı uygun buluyor. Terry Eagleton tartışmasını tam da bu mekanistik yargıya karşı durarak sürdürüyor, Marksist edebiyat eleştirisinin zengin içeriğini, sanat eserini nasıl açıkladığıyla ilgili değişimci ve öncü niteliğini anlatıyor. Kısa ve tok, ne söylediğini iyi bilen bir kitap var elimizde. Sadece eleştiri geleneğini değil, bugün için Marksist eleştirinin anlamını açıklayan bir çalışma.

Edebiyatı biçim, siyaset, ideoloji, bilinç ve endüstri ürünü olarak inceleyen güçlü bir Eagleton yorumu.

