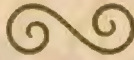


Eleştiri ve İdeoloji

Marksist Edebiyat Teorisi
Üzerine Bir Çalışma



TERRY EAGLETON

GENİŞLETİLMİŞ YENİ BASKI

İLETİŞİM YAYINLARI
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 University of Lancaster, University of Notre Dame ve National University of Ireland-Galway'de çalışmalarını sürdürmektedir. *New Left Review*, *New Statesman*, *London Review of Books* ve *The Guardian*'da yayımlanmış pekçok makalesi mevcuttur. Yazarın Türkçe'ye çevrilmiş eserlerinden bazıları şunlardır: *Edebiyat Kuramı*, (Ayrıntı Yayınları, 2004); *Estetiğin İdeolojisi* (Doruk Yayınları, 2004); *Kuramdan Sonra*, (Literatür Yayıncılık, 2004); *Azizler ve Alimler*, (Agora Kitaplığı, 2003, roman), *Kapı Bekçisi* (Bilge Kültür Sanat, 2002, anı); *İdeoloji* (Ayrıntı Yayınları, 2005), *Kültür Yorumları* (Ayrıntı Yayınları, 2005); *Post-modernizmin Yanılsamaları* (Ayrıntı Yayınları, 1999); *William Shakespeare* (Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005).

Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory

© 1975, 1976 Terry Eagleton

Bu kitabın yayın hakları Verso Edition and NLB'den alınmıştır.

İletişim Yayınları 37 • Edebiyat Eleştirisi 4

ISBN-13: 978-975-05-0703-8

© 2009 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2009, İstanbul

EDITOR Aylin Aydın - Kerem Ünüvar

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Ekrem Solgun

BASKI ve CILT Sena Olset

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

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 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

Eleştiri ve İdeoloji

Marksist Edebiyat Teorisi
Üzerine Bir Çalışma

Criticism and Ideology
A Study in Marxist Literary Theory

ÇEVİREN Savaş Kılıç

GENİŞLETİLMİŞ YENİ BASKI



i l e t i Ő

Babam Francis Egleton'ın anısına

**Yapabileceğimiz en iyi şey
İnsanları kendi ihtiyaçlarına karşı sağırlaştıran
Korkuyu yok edecek sözler söylemek**

**Dilsizlere dil,
Yanlışın susturduğu yoldaşların
Gür sesi olmak**

İÇİNDEKİLER

Önsöz	9
1. Eleştirel İdeolojide Değişmeler	11
2. Materyalist Bir Eleştiri İçin Kategoriler	49
3. Bir Metin Bilimine Doğru	73
4. İdeoloji ve Edebi Biçim	117
5. Marksizm ve Estetik Değer	187

Artık materyalist bir estetik kurmaya çalışan her İngiliz Mark-sistin acı biçimde kendi yetersizliklerinin bilincinde olması gerekir. Bu alandaki pek çok meselenin kaygı verici ve sonuçsuz kalmış olmasından değil yalnızca, İngiltere'den müdahalede bulunmak neredeyse otomatik olarak kendini tartışmanın dışında bırakmak anlamına geldiği için. Avrupa'nın hoşgörülü bir konuğu, yaşından önce büyümüş ama asalak bir yabancı olarak, kendini bir gelenekten yoksun hissettiği için. İleriki sayfalarda bulacağınız denemeler bu mahcubiyet duyguları içinde gayret sarf ederler. Bu duygular en çok bu konulara ilişkin gerçek bir tartışmanın yürütülebileceği temelin geçici olarak temizlenmesinden daha fazlasını bana pek ifade etmeyen edebi değer hakkındaki son bölümde göze çarpıyor herhalde ama, karmaşık bir edebiyat tarihi dönemini sınırlandırma çabası içinde, kesinlikten uzak ifadelere, eğretilmeli jestler ve kısmi, indirgeyici okumalara sapan 4. Bölüm'ün (ilk olarak *New Left Review*'da yayınlanmış bir makalenin gözden geçirilip genişletilmiş bir biçimi) aşırı derecede şifreli ve eksilteli dilinde de belirginler. Yazılan ilk bölümün o olduğunu ve bunun daha titiz ifadeler bulmaya çabaladığımı (kuşkusuz şematizm ve basitleştirme pahasına) ondan önce gelen iki bölümün yargıları çer-

çevesinde kaldığını eklemeliyim. Ama kitabı olduğu gibi, yani hem benim kendi yetkinlik sınırlarımdan kaynaklanan hem de İngiltere'de kendisini destekleyecek hâlâ çok az şey bulunan bir çalışma için kaçınılmaz olan yanlışlar ve ihmallerle dolu bırakmanın en iyisi olacağını hissettim.

Bu kitabı yazarken bana değerli tavsiyeler vermiş ve beni teşvik etmiş bir dizi insana candan minnettarlık duyuyorum. Taslağı değerlendirmek için kendi çalışmalarından zaman ayırmış olan, Perry Anderson, Francis Barker, Mike Ewart, John Goode, John Harrison, Quintin Hoare, Francis Mulhern, Paul Tickell, Alan Wall ve George Wotton'a teşekkür etmeliyim. Hiç umulmadık bir kurum bünyesinde, bu tür bir söylemin sürekli, ilgi çekici ve verimli olmasına öncülük etmiş olan Oxford Üniversitesi'ndeki Marksist eleştiri topluluğunun geçmiş ve şimdiki üyelerine de uzun zamandır gönül borcu duyuyorum. Şurası kesin ki, onlar materyalist bir eleştirinin sorunlarına kendilerini adanmış olmasaydılar, bu kitap hiçbir zaman yazılamazdı. Bütün ülkede bu konuları tartıştığım benzer gruplar ve bireyler var; onlara da elbette teşekkür borçluyum.

T. E.

Eleştirel İdeolojide Değişmeler

Eleştiriye masum olmayan bir disiplin olarak görmek güçtür. Kökenleri kendiliğinden, varoluşu doğal gelir bize: edebiyat vardır, dolayısıyla –onu anlamak ve takdir etmek istediğimize göre– eleştiri de olacaktır. Edebiyatın beslemesi olarak –edebiyatın gölgesi olarak, *Dört Kuartet*'ten bir ifadeyi benimseyecek olursak, her yerde onu önleyen hayalet bir suç ortağı olarak– eleştiri. Burada önlemek sözcüğü bize gerek klasik anlamını gerekse günümüzde kullanılan yaygın anlamım düşündürüyor. Şayet eleştirinin görevi metinle okuyucu arasındaki tıkalı yolu açmak, metni daha kolay tüketilmek üzere irdelemekse, ürünle tüketici arasına kendi iriyarı cüssesini sokmasından, efendi efendi peşinden giderken nesnesinin üstüne gölgesini düşürmesinden nasıl sakınılabılır? Eleştiri bu noktada çözülmeyen bir çelişkiye esir olmuş gibidir. Zira görevi bizi metnin kendiliğinden gerçeğinin kollarına bırakmaksa, kendi kütesinin hiçbir parçasının, aracılık ettiği şeyle birleşmesine izin vermemesi gerekir; bu tür bir birleşme, “kendine mal etmek” gibi hiç de yakışık almayan bir suça tekabül eder. Yine de, eleştiri bir asalağın yaşamı demek olan bu doğal varoluş biçimine kendini teslim etmeden, bu nasıl başarılı? Kendini ortadan kaldırmaktan ibaret olan bu saydamlıktan, metnin yaşamına alçakgönüllü biçimde uyum göstermek-

ten nasıl sakınılır? Her türden eleştiri, sınırlarını itiraf etmelidir; ama burjuva eleştirisi en çok, kendi gereksizliğinden söz ederken –kendi önermelerinin taraflı, münasebetsiz, geçici niteliğini cansiperane biçimde vurgularken– kendinden emin görünür. Karmaşık ve incelikli olsalar da, söz konusu önermeler boyun eğmek bilmeyen metin tanrısının önünde saman çöpü misalidir. Yine de kişinin kendi söyleminin gereksizliğini haykırması ayrı bir şeydir, susmak ayrı bir şey. Eleştiri kusurlu bir söylem olabilir, ama bir köşeye çekilmesi için artık çok geç; maddi ve akademik olarak çok fazla yatırım yapılmış durumda.

Eleştirinin kendine ilişkin tereddüdü o derecededir ki, “amatör” mü yoksa “profesyonel” bir uğraşı mı olduğunu dahi söyleyemez. Kuşkusuz, *profesyonel* olamaz, çünkü okumaktan daha doğal bir şey yoktur. Nihayetinde kitabın sonuna ulaşınca kadar sayfaları çevirmekten ibarettir – doğal olarak, özel bir dikkatle, ama geliştirilip eğitilebilse de öğretilmeyecek bir dikkatle çevirmekten. Fakat amatör de olamaz, çünkü emek-yoğun edebiyat araştırması sektörünün –okullar, fakülteler, yayınevleri, edebi kurumlar– kimyasal deneyden ziyade şarap tatmaya yakın bir bilme tarzına dönmesi düşünülemez. İngiliz edebiyatı çalışmaları Britanya’da akademik olarak ilk kurumsallaştığında, bu ikilem bu iki tarzın makul bir karışımıyla “çözülmüştü”. İngiliz edebiyatı somut anlamda var olmayan bir konuydu: “eski” üniversitelerin ilk profesörlüklerini işgal eden İngiliz beyefendileri, kendi edebiyatlarını okumak için, evdeki uşaklarına emretmek için gerekenden daha fazla eğitime ihtiyaç duymuyorlardı. Ama ne de olsa İngilizce profesörleriydiler onlar ve mesleklerine karşı sergiledikleri şövalye vurdumduymazlığı büsbütün gizlenemezdi. Bulabildikleri basit çözüm, İngiliz edebiyatını incelemek, ama başka bir şey yapıyormuş gibi görünmekti: onu “klasikler” zannetmek gibi sistematik bir hata yapmak. Profesyonel olarak daha saygın bir kisve bulunamazdı. Kişinin, doğal olarak, Catullus hakkında olduğu gibi Crabbe hakkında da özel düşünceleri olabilirdi, ama İngiliz edebiyatının incelenmesi, kişinin özel tercihlerini aleni olarak ilan etmesinden ibaret olamazdı her-

halde. Bu tür ilanlar, Yeats'in dediği gibi, dükkan sahiplerine mahsustu – tarihin bir cilvesidir ki, bir dükkan işletmecisinin oğlu olan F. R. Leavis'e. "Amatör" tercihler, edebiyatı profesyonel olarak bilme zanaatından ayrı tutularak korunacaktı – günümüz eleştirisinde hâlâ güçlü olan pozitivism ve öznelciliğin geleneksel bir karışımı.

Böyle bir konum, kaçınılmaz olarak kendi tepkisini yaratacaktı. Disiplinin akademik olarak güçlü, ama tarihsel olarak zaman aşımına uğramış aristokrat ve büyük burjuva "öncüler"i; "eski" üniversitelere ilk kez giren, bir sosyal sınıf tarafından tasfiye edildiler ki bu sosyal sınıf çağdaş tarihin eleştiriye biçtiği görevleri yerine getirmeyi başarmıştır. Akademik olarak mülksüz ve boyun eğmiş ama entelektüel bakımdan gitgide hegemonya kuran bir küçük burjuva liberal hümanizmi, muhalif bir blok olarak, gerici eleştirinin mevzilerini içeriden fethetti. Estetik ve ideolojik kabullerin birliğini acımasızca teşhir ettikleri "akademik kurum"a karşı saldırılarında amansızcasına radikal olan küçük burjuvazinin bu uzlaşmaz hümanizmi, düşünsel atmosferin gerektirdiği bu edebi dönüşümlerin bayraktarı olarak gelip kuruldu ve korkusuzca İngiliz edebiyatının tarihini kendi suretinde yeniden yazdı. İngiliz eleştirisinin tarihinde bundan daha militan, gözüpek ve tutarlı bir proje bulunamaz.

Fakat burada basit bir "sınıf ideolojileri" çatışmasıyla uğraşmıyoruz. Söz konusu olan, daha ziyade, *Scrutiny* ideolojisinin egemen estetik ve ideolojik oluşumların içine çelişkili biçimde katılmasıdır. Harekete "küçük burjuva" adını vermek, öncelikle toplumsal kökenlerine gönderme yapmak için değil, daha çok, ideolojik evreninin çelişkilerine işaret etmek içindir. Çünkü bu toplumsal kökenler kaçınılmaz biçimde çeşitlilik gösterirler (belli bir bağları olmakla birlikte). İfadelerinde "radikal" ve zaman zaman popülist olan, egemen akademik kastın hem korktuğu hem de alay ettiği *Scrutiny*'nin tarihsel işlevi (karmaşık ve değişken olsa da), belli bir düzeyde gayet açıktı: ciddi bir tarihsel kriz noktasında, egemen ideolojiyi bir bütün olarak yeniden canlandırma ve yeniden üretmede

rol oynayacak olan ideolojinin estetik alanı içinde biçimleri, söylemleri ve soykütüklerini zorla yeniden kurmak. Aslına bakılacak olursa, ideolojinin estetik alanını yeniden şekillendirme sorunundan çok daha fazlası söz konusuydu: gerçekte ideolojinin yerine estetiği geçirme meselesiydi bu. Kimi geleneksel altgrupların (özellikle din) kısmi çöküşünün İngiliz toplumunda yol açtığı ideolojik boşluk ve diğerlerinin (özellikle dört dörtlük bir sosyoloji) tarihsel olarak belirlenmiş eksikliği bu doldurma işlemini gerekli kılıyordu; Matthew Arnold'ın geleneğinde, *Scrutiny*'nin üstlendiği görev de buydu. Tıpkı Arnold gibi, bu durumda, *Scrutiny* de hem "ilerici" hem de "gerici" idi – "modern" an'a ve onun yeni ideolojik taleplerine karşı olabildiğince teyakkuzda, ama bunları ancak acınacak derecede köhne ve idealist "çözümler"le karşılamaya muktedir: yani mitleştirilmiş bir İngiliz geçmişinin "organik topluluğu", toplumsal oluşumun manevi özü olarak "Üniversite İngilizcesi ekolü"yle. İşte tam bu noktada, *Scrutiny*'nin aslında küçük burjuva doğasının bir izi görülür. Çünkü bu püriten, uzlaşmaz gelenek (devrimci bir mirasın önceden belirlenmiş eksikliğinde), ahlakî mücadeleciliği, entelektüel ciddiyeti ve toplumsal gerçekçiliğiyle âtil, toplumsal olarak bağlamından kopuk akademisiz yapılarını "ilerici biçimde" yeniden şekillendirebilecek tek olası güç olmakla birlikte kapitalizm öncesi bir geçmişin nostaljik "zanaatçılık" imgeleri üstüne kapanmış, "modernist" eğilimleri (*Çorak Ülke*) benimseyen ama aynı zamanda onu "gelenekçi" bir konumdan reddeden (*Ulysses*), boyun eğmiş ve tarihsel bakımdan mirastan yoksun bir soykütüğüdür. *Scrutiny*, edebi gelenekleri "ilerici biçimde" yeniden değerlendirdi, ama bu gelenekleri günümüz kapitalizminin gelişmesiyle vahşice çiğnenip geçilen "insani" değerlerin ayrıcalıklı mahzeni olarak gördüğü için yaptı bunu. Bu nedenle, liberal-hümanist dönemini kesin olarak aşma sürecindeki bir kapitalizmin yetersiz idealist bilinci olarak hareket etti.

Scrutiny'nin tarihsel marjinalliği ve "manevi" merkeziliği tek bir kategori içinde erir: seçkincilik. Bu noktada, bir kez daha, hareketin küçük burjuva doğası açığa çıkar. Çünkü seçkincilik,

Nicos Poulantzas'ın savunduğu gibi,¹ küçük burjuvazinin yapısal bir özelliğidir. Çekirdeğindeki toplumsal ve ekonomik koşullar bakımından, kuşatıcı bir otorite çerçevesine, “standartlar” ve “önderlik”e adanmış olduğundan, küçük burjuvazi hem aşağıda bulduğu demokratik “anarşi”yi hem de üstüne yerleşmiş gerçek otoritenin etkisizliğini reddeder. *Scrutiny*'nin durumu tam olarak buydu. *Ampirik* olarak merkezsiz ve egemen akademik kasttan büyük ölçüde dışlanmış olmasına karşın *Scrutiny*, manevi olarak, “gerçek” seçkin tabaka olduğunu iddia edebiliyordu. Öte yandan, *Scrutiny* akademik statükoyla militan bir çatışma –alt gruplarla sınıfların “radikal” ve liberal ideolojilerinden bazı unsurları harekete geçiren bir çatışma– içine atılmış ilerici bir *avangard* idi. Bu da, Raymond Williams'ın, bir başka bağlamda, bu tür toplumsal güçlerle “olumsuz özdeşleşme” diye adlandırdığı şeyi² tetikledi, öyle ki başlangıç aşamasında “bir tür ekonomik komünizmi” (gayet doğal olarak, spekülatif ve akademik biçimde) “arzulanabilir”³ bulacaktı. Fakat “avangard” aynı zamanda kavramsal olarak “seçkin”di, edebi statüko içindeki manevi iktidar konumlarından çevreye birtakım standartlar saçıp savururdu zaten. “Avangard” ile “seçkin”i bu şekilde karıştırması, manevi olarak eleştirdiği toplumla suç ortaklığı içine hapsedilmiş ideolojik bir güç olarak, *Scrutiny*'nin yaşadığı iç çelişkinin açık bir sonucuydu.

Scrutiny'yi eleştirisinin teorik temellerini ifade etmekten alıkoyan da, aslında, işte bu suç ortaklığıydı. “Pratik eleştiri”de ifadesini bulan *Scrutiny*'nin saf duyumcu ampirizmi, aslında, estetik kategorilerin yaşanmış deneyimin dolaylımsızlıkları karşısında “ilerici” bir sınanmasıydı; Eliot'ın açık anlamları şiirsel somutlaştırmaya taşınması gibi ideolojik bakımdan güçlü genellemelerin “yaşanmış olan” içinde erimesiydi. Fakat, diğer yandan, bir yetersizliğin itirafıydı; teorik söylemin potansiyel

1 Bkz. *Fascism and Dictatorship* (Londra, 1974), s. 254-5. (Türkçesi: *Faşizm ve Diktatörlük*, çev. Ahmet Insel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.)

2 *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth, 1963), s. 178. (Türkçesi: *Kültür ve Toplum 1780-1950*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, 2009'da yayımlanacak.)

3 *Scrutiny*, Mart 1933.

olarak daha yıkıcı bir aşamasına ulaşmaktan ideolojik olarak men edilmiş bir eleştiri anlayışının şaşkınlığıydı. “İdeoloji”yle savaşmak için *Scrutiny* “yaşantı”ya işaret etmiştir – sanki kendisi de ideolojinin anayurdu değilmiş gibi. Yine de *Scrutiny*’nin “felsefe”si duyumcu ampirizmin ötesine geçmiştir ve bu kaçınılmazdı. Nasıl Eliot, bu ampirizm ideolojik olarak yetmediği için, öğretisel Hıristiyanlığa terfi ettirilmesini istediye, *Scrutiny* de sezgisel gücü, teorik açıklıklılığıyla ters orantılı bir metafiziğe nesnel olarak ihtiyaç duyuyordu. Bu tür bir metafiziği D. H. Lawrence’ın eseri sağlayacaktı. Lawrence’ın idealizmi, duyumcu ampirizmle ters düşmüyordu: tersine, ona ontolojik bir konum veriyordu. Bu metafiziği kuşanınca, *Scrutiny*, artık faydacı ampirizmin çeşitli biçimlerine mutlak bir idealizmin bakış açısından varyansın edebiliyor, bir yandan da baştan ayağa “İngiliz” olan bir liberal ampirizmin görüş açısından “mutlakiyetçi” sistemlere (doğal olarak, Marksizm de dahil) hücum ediyordu. Bu konum, ne kadar akıl dışıysa o ölçüde sağlam görünüyordu. Metafizik temeli, dil ağı aracılığıyla tanımlanmak suretiyle sarsıldığı için, derin inceleme’ye⁴ karşı korunaklıydı; ama tam da bu nedenle teorik olarak kısırdı. Yapılabilecek tek şey, hangi olguların “hayat”ı temsil ettiğini, hangilerinin etmediğini göstermekti; kendi kendini sınırladığı ve kendi kendine gönderme yaptığı için, bu durum içinde gerçek bir gelişim söz konusu olamazdı. Sanayi kapitalizminin özel bir aşamasına ait olan liberal-hümanist değerler, o kapitalizmin gelişmiş biçimleriyle daha derin bir çelişkiye düştükçe, olsa olsa bu durum, her defasında daha tiz bir ses tonuyla ve daha soyut bir biçimde, yeniden ve yeniden dile getirilebilirdi. Bu çelişkinin mantıksal sonucu, bizzat liberal hümanizmin muhafazakâr tepkinin bayağılıklarına dönüştürülmesiydi.

Scrutiny’nin anıtsal önemdeki eleştirel başarısı, sırasında, kendi tepkisini de üretti. Bu eleştiri özünde, ilgilendiği temel sorunlarla “edebiyat”ı “hayat”a bağlamak tasasındaki araştırmacılara çekici, sezgisel olarak doğru bir önerme gibi görünen bir meşgaleydi; ancak bu hümanizmin içerdiği bazı iddialar, sa-

4 Bu anlamda kullanılan sözcük, *scrutiny*, aynı zamanda derginin adı – ç.n.

bahin erken saatlerinde kafa yorulunca, fazla devasa göründüler. Sözgelimi, üstün biçimde uygarlaştıran edebiyat disiplinine ulaşamayan bireyler –elbette toplumsal ve tarihsel çoğunluğu oluşturan, ama yağmalayıp tecavüz etmeye hazır oldukları söylenemeyecek, ya da, öyle olsalar bile, sırf Henry James'den habersiz oldukları için bu tür eğilimleri oldukları tereddütsüz söylenemeyecek bireyler– meselesi vardı ortada. Bir de daha rahatsız edici bir sorun, derin bir edebiyat kültürüne sahip oldukları halde, bununla Yahudilerin katledilmesine nezaret etmek arasında hiçbir uyumsuzluk bulmayan bireyler meselesi vardı. Liberal hümanist görüş böylece, kendisine gölgesi gibi bağlı olan kendi olumsuzlamasım da doğurmuş oldu: yani kısmi çöküşü üzerine kasvetli tarihsel gerçekçilik kılığına bürünmüş, aslında onun varsayımlarının yapısını paylaşan, asilzade tepkisinin mevzileri dışında kaçacak yer bulamayan eleştirmenlerin retorik düşkırıklığı. Burjuva hümanist kalesinin surlarında açılan gedikle birlikte, eleştiri gitgide ampirist, sezgici pratiklerini aşmaya ve “uzun erimli bir perspektif” –ampirizmle az çok uyumlu olmakla birlikte, sofuların ümidi ve günahkârların öznelciliğiyle daha az kan uyuşmazlığı yaşayabilecek bir sorunsalı– benimsemeye sürüklenir. Tür, üslup incelemeleri, teoloji, psikanaliz, yapısalcılık: deneme niteliğinde de olsa, bu projeler günümüz İngiltere'sinde mevcuttur, sistem kurma süreci artık işliyor.

Bir de, elbette, tarihsel maddecilik var. Hiç değilse 1968'den bu yana tanık olduğumuz, Marksist eleştiriye ilginin yeniden canlanmasının ideolojik belirleyicileri konusunda kimse'nin kuşkusu yok. Kendi tarihsel belirleyicilerini teşhis etmek, ama geçerliliğinin belirleyicilerden ibaret olmadığını göstermek, (tıpkı kısaca sıraladığım tüm eleştiri yöntemlerinde olduğu gibi) Marksist eleştirinin görevidir. Ancak, Marksizm örneğinde, bu gösterme işi özellikle zordur. Çünkü tarihsel materyalizmin yükselişi ya da çöküşü, yalnızca bir ideoloji olmadığı, aynı zamanda ideolojilerin türeyişi, yapısı ve çöküşüne ilişkin bilimsel bir teori içerdiği iddiasına bağlıdır. Kısaca, kendi olanaklılık koşullarını teorileştirmek için, birbiriyle yarışan “uzun

erimli perspektifler”in alanı dışına yerleştirir kendisini. Bu tür alternatif yöntemlere bağlı olanlara karşı biraz adaletsiz, ustalıklı kotarılmış bir avantaj gibi görünür bu, kuşkusuz. Marksist eleştiri, ampirist ve sezgici tekniklerle uyumsuzluğu dolayısıyla da daha popüler bir hal almaz; ideolojik bakımdan üstün değerlerin eklememesine ya da ayrıntı olarak korunmasına karşı daha az zaaf gösterir.

Eleştiri masum bir disiplin değildir, hiçbir zaman da olmamıştır. Eleştirinin kendi tarihinin araştırılması: bir edebiyat eleştirisi akımının hangi koşullarda ve hangi amaçla ortaya çıktığı sorusunun sorulması, Marksist eleştirinin bir dalıdır. Çünkü eleştiri edimlerinin rastgele bir araya gelişinin ötesine geçen bir tarihi vardır eleştirinin. Nesnesi edebiyat olduğu halde, bu onun tek doğuş noktası değildir; aydınlatığı nesneye organik biçimde bağlı, metnin varoluş gerçeğine kendiliğinden verilmiş zekice bir tepki olarak çıkmaz ortaya. Kendi görece özerk yaşamı, yasaları ve yapıları vardır: basit bir yansıması olmaktan çok edebi sisteme eklemelenmiş kendi içinde karmaşık bir sistem oluşturur. Kimi belirli koşullar üzerinde varoluş kazanır ve bu varoluşunu yeniden yitirir. Edebiyatın kendini korumak için eleştiriye ihtiyacı olmaz; ama öyle bir an gelebilir ki, şiiri savunmak gerekir. Eleştirinin tarihini kurarken, düzensiz olsa bile, tarihi çizgisel bir sürecin içinden geçerek kabuğunun soyulmasının peşinde değiliz: söz konusu olan *eleştiri yaklaşımlarının* tarihidir. Bu tür bir nesnenin ortaya çıkışını ilk elden olanaklı kılan ve diğer eşzamanlı söylemlerle ilişkilerini belirleyen özel tarihsel “uzamlar”ın belirleyicilerini arıyoruz. Eleştiri tarihine ilişkin bilim, bu yaklaşımları –sırasında edebi metni kendi nesnelere olarak, “eleştiri-için-metin” olarak üreten yaklaşımları– üreten tarihsel biçimlerin bilimidir.

Maddi ya da entelektüel bir pratiğin, “kendisini düşünme”ye, kendisini entelektüel bir araştırmanın nesnesi olarak kabul etmeye başlaması, o pratiğin gelişiminde başat önemdedir açık biçimde böylece o pratik bir daha asla eskisi gibi olamaz.

Bu tür bir pratiği kendi üstüne düşünmeye iten şey, yalnızca bir iç baskı değil, komşu söylemlerle birlikte oluşturduğu karmaşık bütünlüktür. Tarih yazmak, eleştiri ya da psikanaliz yapmak, siyasal iktisat çalışmak, düşen cisimler veya söz verme edimleri, “doğal” faaliyetler, “insan merakı”nın rastgele sonuçları değildir. Tarihsel olarak kendi üstüne düşünme alanları içinde –yani kesişimleri bilginin olası nesnelere ortaya çıkararak ve ideolojik oluşumun sınırlarını çizen alanlar içinde– ortaya çıkarlar. Söylemek gerekir ki bu süreç, bu tür bütün pratiklerin ideolojik olana indirgenmesi demek değildir: yerçekiminin geçerliliği, 18. yüzyıl İngiltere’sinin ideolojik yapısına bağlı değildir. Söz konusu örnek, daha çok, ideoloji içinden üretilmiş bir bilimsel söylemin ürünüdür ve rolünü o ideolojik oluşum içinde oynar. Bu tür kendi üstüne düşünme anları illa bir *bilim*’in doğuşuna işaret etmez. Tarih, kendini tarihyazımı olarak, maddi üretimi siyasal iktisat olarak, gündelik davranışı felsefe ya da psikoloji olarak “düşünme”ye başladığında, düşünce ile gerçek arasındaki bu şekilde meydana gelen kopuş, bilginin, önkoşulu olsa da garantisi değildir. Düşünce ile gerçek arasındaki bu mesafe “geçici” bir kopuştan, pratiğin kendisiyle daha samimi bir biçimde birleştiği bir açıklıktan ibaret olabilir pekâlâ. Bunun böyle olduğu, aslında, en çok eleştiri örneğinde belirgindir. Çünkü eleştirinin kendisini nesnesinden ayırması bir tür kandırmacadır; onunla yeniden birleşmek için bir girizgahtan ibarettir. Nesnesinden analitik olarak uzaklaşması, bilginin parodisidir; ona daha yakından “sahip olma”nın, onun içinde erimenin bir yoludur. Eleştirinin sonu, metnin önünde kendisini silmesi, bizzat metnin “doğallık”ını ortaya çıkarma gücüyle kendi sorunlu yapısını doğallaştırmasıdır. Karşılıklı destekler sarmalı içinde, edebi metin deneyimi doğallaştırır, eleştiri pratiği metni doğallaştırır ve bu pratiğin teorileri eleştirinin “doğallık”ını meşrulaştırır. Edebiyat-ötesi bir pratik, metnin bir *metaforu* olarak eleştiri, metnin kendi olanaklılık koşullarını düşünmekten aciz olduğunu büyük harflerle yazar, bu yetersizliği bilgi kisvesinde yeniden üretir. Eleştiri metnin kendi kendine karşı kaçınılmaz

körlüğünü, aydınlanma kılığında, doğallaştırır. Eleştiri ile metin arasındaki biçimsel ilişki, kabilenin ozanı ile tarihsel zaferlerini anlattığı kral ya da burjuva iktisatçısı ile kapitalist üretimi arasındaki ilişkiye benzer. Her durumda, söylem ile gerçek arasındaki “ayrılık”, tek bir ayrılığın hayaletinden ibarettir: söylemin işlevi kendi tarihsel durumunun bilincinde olmaktan başka bir şey olmayacaktır. Eleştirinin işlevi tam da budur: metnin neyi bilmediği ve bilemeyeceğinin açığa çıkarılabileceği koşullardan ziyade, metnin kendisini tanıyacağı koşulları sağlamak.

İngiliz edebiyat tarihinde şiirin savunulduğu nokta, klasik olarak Sir Philip Sydney'nin *Apology for Poetry*'siyle (Şiirin Müdafaası) ortaya çıkar. Sydney'nin savunduğu şiir, kuşkusuz, apaçık ideolojik değerlerden –farklı sosyal sınıfların drama içinde birbirine karışması gibi beğeni sıçramalarını, hoş karşılamayan saraya has klasik hümanizm– ayırlamayacak olan bir kurumdur. Sydney için edebiyat, sözcüsü olduğu egemen sınıfa özgül erdemleri telkin etmeye yönelik güçlü bir ideolojik araçtır; her şeyden önce bu nedenle, hak iddiasında bulunan burjuva püritanizminin eleştirilerinden korunmalıdır. Sydney'nin metni, ideolojik keyifliliğin, püriten ve saraya ait öğelerin başarılı bir sentezini temsil eder; şiirin savunulmasını gerektiren nüve halindeki baskılar, ekonomik bakımdan istikrarsız, dinsel bakımdan endişe verici 1590'larda, bu ideolojik sentezi gitgide daha çok sorgulamak üzere adeta fıskıracaktır. Ancak bundan sonra, fıskırma devrimsel krize dönüşmüş ve bir sonraki, “neo-klasik” denilen, önemli eleştiri yaklaşımının ortaya çıktığı iç savaşın sonunda yatışmıştır. Bir kez daha, eleştiri canalcı önemde bir ideolojik araca dönüşür –ama artık egemen bloğu oluşturan toplumsal sınıfların çelişkili birliğini mühürleyecek bir ideolojik oluşumu sağlamlaştırma mücadelesi içinde. Düzen, pay ve mülkiyet içgüdüleri, toplumsal bakımdan tutarlı Doğa ve Akıl talebi, toplumsal hayatın bir dizi düzenli pratiğe indirgenmesi ihtiyacı içinde, tarih bir kez daha eleştiriye bu tür bir projenin paradigması ve aracı olarak seçer. Yeni sınıfları ve sınıf kesimlerini kültürel birliğe

dahil etme, toplumsal beğeni konusunda bir uzlaşım oluşturma, ortak gelenekler kurma ve tek tip davranışları yayma ihtiyacı içinde, eleştiri bir dizi ideolojik kurumun –dergiler, kafeleler, estetik ve sosyal incelemeler, klasiklerin çevirileri, görüşü ve ahlaka ilişkin rehberlerin– kaldıraç noktası haline gelir. Yine, 18. yüzyılı kapatan devrim gürültü patırtısı içinde, bu oluşumun gitgide aşınması üzerine, özgün bir eleştiri yapısı bir kez daha öne çıktı. Romantizmin “özgürleşmiş”, eşitlikçi, halkçı ve bireyci estetiğinde, eleştiri bir kez daha sınıf mücadelesinin ideolojik olarak yürütüldüğü ayrıcalıklı bir alan halini alır. Coleridge’in son dönem yapıtının da tanıklık ettiği gibi, yeni muhafazakârlığın şekillenişinde de bir o kadar önemlidir eleştiri – 19. yüzyıla hayati önemde bir miras olarak geçecek olan muhafazakârlığın organikçi toplum imgelerine dair bir sanattan türeyişinde.

Burada niyetim bu geçişin izini sürmek değil; bazı yönlerini bu kitabın 4. bölümünde ele alıyorum. Bu kısa yorumların maksadı, eleştirin ait olduğu ideolojik ânın yansımından başka bir şey olmadığını öne sürmek de değil. Eleştiri, ideolojinin estetik sahasına, kendi ölçüsünde özerk olan bir alana aittir. Ama bir eleştiri yaklaşımının (Rönesans hümanist, neo-klasist, Romantik, liberal hümanist) ortaya çıkışı, bu alanla diğerleri arasında belli bir kesişimi gösterir – estetik alanın ideolojik oluşumun bütünü içinde alışılmadık bir egemenlik kazandığı bir kesişimi. Estetik, ideolojinin hakim alanı haline gelmez; bu oluşumun üstüne kafa yorduğu temaların ayrıcalıklı bir taşıyıcısı olarak “öne çıkarılır” daha ziyade. Estetiğin “saf ideoloji” olarak böyle anlarda kendi kösteklerinden kurtulduğu anlamına da gelmez bu, elbette: böyle bir olgu yoktur. Tersine, böyle zamanlarda estetik yaklaşımlar kendilerinden başka şeylerden söz etmeye başlar, politik, etik ve dinsel alanlarla çoğu zaman açık ittifaklara girerler ve bunu kendi iç tartışmaları, talepleri ve gelenekleriyle bağlantılı olarak yaparlar. Ideolojik etkinlikleri *estetik* bir etkinlik olarak kalır ve güçleri de, aslında, bunda yatar. Zira estetik, bir dizi nedenden ötürü bilhassa etkili bir ideolojik ortamdır: grafik, dolaysız ve ekonomiktir, iç-

güdüsel ve duygusal derinliklerde işler, fakat algının yüzeyle-
rinde de etkili olur, deneyiminin kendiliğindenliğiyle ve de di-
lin, jestin kökleriyle iç içe girer. Tam da bu bakımdan, ideolo-
jinin politik ve hukuksal alanlarından daha az erişilebilir olan
yollarla kendisini doğallaştırmaya, kendisini ideolojik bakımdan
masum olarak takdim etmeye muktedirdir. Estetiğin ideolo-
jilerin tarihine görece tabi kılınması, kendisine içkin bir ek-
sikle değil, toplumsal oluşumlar içindeki başka etkenlerle açıklanacaktır – özellikle, kitlelerin sanattan dışlanmasını buyuran
maddi ve ideolojik güçlerle.

“Eleştirinin tarihi”, bu durumda, her biri belli eleştiri pratik-
lerini kendisinin başka düzeylerinin özel biçimde üstbelirlen-
miş bir anı olarak tercih edecek kadar kendi içinde eklemlen-
miş bir dizi özgül ideolojik oluşumun tarihinin bir yüzüdür.
Eleştiri tarihinin bilimi, edebi-estetik olanın öncüllerinin tarih-
sel belirleyicilerinin bilimidir.

Bu genel değerlendirmelerden 20. yüzyılda İngiliz edebiyat
eleştirisine dönmek, ister istemez *Scrutiny*'nin temsil ettiği o
güçlü ideolojik anı, bir kez daha, düşünmek demektir. Ama
özellikle 1930'larda, *Scrutiny*'nin bir rakibi vardı: bütünlükten
uzak, bilhassa kararsız bir materyalist eleştiri kütlesi. Her ne
kadar o isimlerden hiç değilse biri günümüze kalmış olsa da,
bu yazıların büyük bir kısmının bugün yalnızca tarihsel bir de-
ğer taşıması, şu an karşı karşıya olduğumuz ikilemin parçala-
rından biridir. Önde gelen İngiliz Marksist eleştirmen kimdir?
Christopher Caudwell, *hélas*.⁵ Günümüz Britanya'sında Mark-
sist eleştiri sorunu en iyi bu tür basit soru ve cevaplarla orta-
ya konulabilir. Zira, Caudwell önde gelen –en azından, proje-
sinin gözüpek ihtirası bakımından “önde gelen”– öncüyse de,
kendisinden, negatif olanları bir yana, öğrenilecek pek bir şey
olmadığı da bir o kadar doğru. Bir tek İngilizlerden bir şey-
ler öğrenebileceğimiz ya da Caudwell'in sınırlamalarının bir
tek ona özgül olduğu anlamına gelmez bu elbette. Avrupa'nın

5 Fr.: “heyhat” (bir hayıflanma yananlamıyla birlikte) – ç.n.

büyük kısmından kopuk, kendi toplumu içinde bile entelektüel olarak yalnız kalmış, Stalinizm ve idealizme boğulmuş, “üst-yapılara ilişkin bir teori”den mahrum olan Caudwell, bu elverişsiz koşullardan bütünlüğü olan bir Marksist estetik geliştirmek gibi tarihsel olarak umutsuz bir işte sebat göstermiştir gene de. Yapıtı bu kendi kendisiyle çelişen girişimin tüm izlerini taşır: spekülatif ve gelişigüzel; rastgele içgörülerle doludur; yabancı topraklara yapılmış akınlarla kesintiye uğradığı gibi, insanın tüylerini diken diken eden teorik bayağılıklarla bezelidir. Şayet Caudwell bir Marksist estetik geleneğinden yoksun idiyse, biz onun ardından gelenler de bu yokluğun sonucu olarak bir gelenekten yoksunuz.

Gelgelelim, tarihin garip bir cilvesi olarak, Marksist eleştiri daha önce olup bitenlerle süreklilik içinde değil, tam da onları aşarak ortaya çıkabilir. Nitekim Raymond Williams 1950’lerde, Otuzların eleştirisinin “ruh”unu, kaba Marksizm, burjuva amprizmi ve Romantik idealizmin bir bileşkesi olarak yazdığında, Caudwell’dan nerdeyse hiçbir şey alamazdı; Caudwell, Williams’ın *Culture and Society*’de (Kültür ve Toplum) müstehzi bir üslupla belirttiği gibi, ‘yanlış olduğu anlaşılacak kadar bile açık’ değildi büyük ölçüde. Marksizm, elbette, Williams’ı etkilemişti: Marksizm ve *Scrutiny* aslında Williams’ın ilk gelişimi üzerindeki şekillendirici etkileri meydana getirmişti. *Scrutiny*, yol açtığı seçkincilik dolayısıyla tümüyle; Marksizm ise belki daha ilginç olan birtakım nedenlerle reddedilmeliydi:

“Marx’a gelince, tarih üstündeki, değişim, sınıf ile kültür arasındaki kaçınılmaz yakın ilişkiler üstündeki vurguları kabul ediyordu insan, ama bunun ortaya çıkma biçimi, bir başka düzeyde, kabul edilemezdi. Bu konumda, bir uçta ekonomik yaşamın diğer uçta kültürün kutuplaştırılıp soyutlanması söz konusuydu; bu da başkalarının yaşadığı ve insanın kendisinin yaşamaya çalıştığı biçimiyle toplumsal kültür yaşantısına teka-bül etmiyor gibi geliyordu bana.”⁶

6 Giriş, *From Culture to Revolution*, haz. Terry Eagleton ve Brian Wicker (Londra, 1968), s. 28.

Son cümle dikkate değerdir: kuşkusuz kimse altyapı/üst-yapı ayrımını bir yaşantı sorunu olarak ele almamıştı. Ancak Williams'ın *yapıtını* merkezi olarak birleştiren izleklerden birini sağlayan –yapıtının müthiş gücünü olduğu gibi, caydırıcı sınırlamasını ortaya çıkaran– da işte bu yaşantı üstündeki ısrar, “yaşanmış” olana yüklenen bu yüceltici değerdir. Liberal hümanist örneğin sorgulanmasından doğan kritik sonuçlar hakkında kısaca yorumlarda bulundum yukarıda, ama birini bir yana bırakmıştım: Williams'ın yapıtının başlıca örneğini oluşturduğu, “Sol-Leavisizm” denilebilecek düşüncenin ortaya çıkışı. Zira yukarıdaki alıntıda ifadesini bulan Marx hakkındaki olumsuz yargının nasıl da anlamlı biçimde Leavis'vari terimlerle, hem de bu düşüncenin kendisinin metinde eleştiri yağmuruna tutulduğu sırada, ete kemiğe büründüğü son derece açık. Williams'ın girişimi, deyimden en verimli anlamıyla, bir ömrün eseridir: yalnızca ömür boyu çalışmanın meyvesi değildir, aynı zamanda girift iç mantığı ve karmaşık yapısal bütünlüğü tarihsel bir bireyin yaşantısına derinlemesine kök salmış bir tartışmanın ürünü olan bir *yapıttır*. Williams'ın edebi üslubuyla –her türlü uçsuz bucaksız boşluğun içinde ağırlığı tahmin etme gibi bir soyutlama alışkanlığının içgüdüsel bir refleks haline geldiği, bile isteye resmi ve gür bir kamusal söyleme– ifade edilen bir yöntem. Somut belirli örnekler öylesine dönüştürülmüş, dolaylı ve yetkin bir kılıkta sunulur ki, genelliklerin meydana getirdiği örgü içinde güç bela kavranabilirler. Yine de Williams'ın ağır suskunlukları ve bütünüyle retorik tonlamaları, bir dizi anahtar terimi kişisel icatlarından ziyade herkese ait kavramlarmış gibi gösterecek kadar ritüelleştirmesi, yanlış anlamaya yer bırakmayacak bir bireysel sesin hareketini sezdirir. İlk bakışta akademikiliğin donuk diline benzeyen şey, aslında kişisel bir dramın sahnesi, karmaşık, gizli saklı bir kendini teşhir söylemidir. Kapalı ve kişisel bir söyleyiş, halka hitaba uygun kalıplara dökülür: konuşan ses, bir yandan katıksız kendine özgülüğü ve kendi sahiciliğine ilişkin görgülü ama samimi güveniyle okuru sarsarken, otoriter soyutlamalarını da tel tel örer. Bizzat telaşsız, neredeyse Olimposvari tarafsızlığı benimsemiş ediminde kendisini (kısmen dolam-

baçlı dönüşümleri içinde) keskin çizgilerle savunmaya çekilmiş, kişisel ve kendi içine kapanık olarak gösteren bir üsluptur bu. Aynı zamanda kendini gizleme anlamına gelen bir itiraf biçimidir bu – entelektüel bakımdan şaşılacak ölçüde yalnız, bunun sonucunda girift kendini savunma ve açıklama bahislerine sürüklenmiş, yine de kendi yaşantısını tarihsel bakımdan temsil edici olarak sunmakta kararlı bir düşünürün üslubu. Böyle bir söylem, en derin kişisel yaşantının, kibirlenip sahiplenmeden, toplumsal bakımdan “tipik” diye sunulabileceğine duyulan ender görülür ve olağanüstü basit bir inanca –insanın aklına Wordswoth ve Yeats geliyor *confrèreler*⁷ olarak– dayanır. Bazı bakımlardan *Culture and Society*'de incelenen sosyal muhaliflerin sesidir bu; aslında bu kitabının anahtarı, Williams'ın, belki bilinçli olarak veya gereksiz yere değil ama örtük biçimde ve hakkıyla, kendisini izini sürdüğü soykütüğünün son temsilcisi, kendi oyununda bir karakter olarak sunmasıdır.

Williams'ın başarısı öyleyse, kişisel yaşantının içerdiği anlamların doğal olarak yöntemler, kavramlar, stratejiler biçiminde ortaya çıktıkları yere kadar takip etmektir; her şeyden önce Cambridge okulunda yetişmiş bir edebiyat eleştirmeni olarak bir sosyalist düşünürden bekleyebileceğimiz de budur gayet doğal olarak. Tıpkı Caudwell gibi, Williams da sosyalist bir eleştiriyi inşa etmesine yardım edecek malzemelerden alabileceğine yoksundu – *Culture and Society*'de başvurmak zorunda kaldığı toplumsal geleneğin neredeyse birörnek siyasal tepki geleneği olması, bu mahrumiyetin acı ve ironik bir belirtisidir. Yararlanabileceği İngiliz sosyalizmi, onun için entelektüel anlamda bağlam dışıydı; aslında İngiliz toplumunda Marksist eleştiri ortaya çıkıyorsa, bunun kaynaklarından birinin Williams'ın zamanında onu reddetmiş olması gibi bir paradoks olduğunu söylemeyi dahi göze alabiliriz. Ne yapıyorsa, o halde, neredeyse tek elle, kendi kişisel kaynaklarından çalışarak, dikkate değer işbirliği veya kurumsal destek olmadan yaptı. Bu yorumlamak bilmez, şaşmaz emeğin ürünü, İngiliz tarihindeki sosyalist eleştirinin en manidar ve girift toplamıdır – uzaktan ya-

7 Fr. “aynı işi ya da yolu tutan kimse” – ç.n.

kından en küçük benzeri olmayan, ama karşılaştırmalı değerlendirme için bir Lukacs, Benjamin veya Goldmann'ın estetik üretimiyle karşılaştırılması gereken bir eleştiri. Williams'm yapıtının baskısını hissederek yan çizen İngiltere'deki her türlü Marksist eleştirinin kendisini ciddi biçimde budanmış ve felce uğramış halde bulacağını söylemek yeterlidir. Williams İngilizlerin öncüsü oldu, ancak her öncü gibi artık seslerini yükseltmesine olanak tanıdıklarından gelecek eleştirilerin önünde eğilmesi gerek. Burada kişisel bir yorum eklememe izin verilirse, şahsen yıllarca meslektaşısı olarak Williams'la yakın bir ilişki içinde çalışma talihine eriştim ve onununkine çok benzer bir toplumsal dönüşümden geçtim. Aşağıdaki ister istemez tatsız eleştiriler işte bu yoldaşlık ve iyiniyet ruhuyla yapılıyor.

Caudwell bir gelenekten yoksunduysa da, Williams büsbütün o durumda değildi: elinin altında öncelikle *Scrutiny*'nin işleri vardı. Tedavüldeki biçimlerinin bıkkınlık verici çığığıne dönüşmeden önce teşhis edip mücadele etmeye koyulduğu bu durumun siyasal sonuçlarını tabiatıyla Williams reddetmişti; ama bu eleştiri geleneğinin *fenomenolojik* temeli onun için bilhassa doğrudan bir önem taşıyordu. Galli işçi anne-babanın oğlu olarak, bir hayli kapalı ve dayanışmacı bir kırsal camiadan gelip Cambridge Üniversitesi'ne girerken, sınıf, kültür, politika ve eğitim sorunları kişisel düzlemde kendiliğinden bireysel kimlik meselesinin bir parçası olarak karşısına çıkmıştı. Yaşadığı toplumsal dönüşüm, toplumsal düzenin klasik ilişkilerinden bazılarının alışılmadık derecede "tipik" bir taşıyıcısı yapmıştı onu: proletarya/burjuvazi, bölge/metropol, kırsal/kentli ve aslında ülke içinde tarımsal ile endüstriyel işbölümü, zira ailevi bağlamı her ikisini de kapsıyordu. *Scrutiny*'nin cemaat, gelenek, ahlakî değer ve "yaşanmış olan"ın merkeziyeti üstündeki ısrarı, böylelikle kimlik sorunlarının araştırılması ve siyasal olarak genellenmesini sağlayabilecek entelektüel bir terminoloji olarak görüldü. Williams'm tiyatro-izleyici ilişkisini betimleyen "duyarlılık cemaati" ve "ilerleme cemaati" gibi kavramların çevresinde dönen tiyatroya ilişkin ilk çalışmalarını doğrudan *Scrutiny*'ye bağlıydı; ama tam da bu nedenle *Scru-*

tiny kendisini daha uzağa götüremez, onun aradığı şeyin özgül-
lûğüne dokunamazdı. Kısmi “kopuş”, Williams’ın hâlâ pek çok
bakımdan Leavis’vari olan bir perspektifi *Scrutiny*’nin siyasal
duruşuna temelden karşıt olan bir “sosyalist hümanizm”e doğ-
ru genişletmeye ve bağlantılandırmaya (onun yazısında semp-
tomatik terimlerdir bunlar) çalıştığı *Culture and Society*’yle
görüldü. Kitabın yaptığı, gerçekte, Williams’ın başvurabile-
ceği tek elverişli geleneği –19. yüzyıl İngiltere’sinin Roman-
tik “radikal-muhafazakâr” çizgisini– alıp ondan “sosyalist
hümanizm”le kaynaşurabileceği o “radikal” öğeleri elde etmek-
ti. Bir başka deyişle, elde edilen “radikal” öğeler –gelenek, ce-
maat, organizma, büyüme, bütünlük, süreklilik vd.–, bir dilin
organikçiliğinin diğerininkini yeniden üreteceği ve geliştirece-
ği biçimde, İşçi Partisi hareketinin aynı ölçüde korporatist, ev-
rimci söylemiyle iç içe geçirilmesiydi. Böylece kitap paradoksal
biçimde 19. yüzyılda burjuvazinin Romantik “radikal-muhafa-
zakâr” ideolojiyi kendi emelleri uğruna istismar etmesini tek-
rarlıyordu – tek bir farkla ki, bu defa sosyalist emeller uğruna.
Bunu yapabilirdi elbet, çünkü tarihsel olarak söz konusu Car-
lyle ve Ruskin ideolojisi işçi sınıfı hareketine derinlemesine si-
rayet etmişti. Kitabın meselelerinden biri, bu geleneği yeniden
keşfetmek, tıpkı 19. yüzyıl İngiltere’sinde sanayi burjuvazisine
ideolojik bir koltuk değneği olduğu gibi, ideolojik bakımdan
zayıf düşmüş işçi hareketine onu zengin bir ahlakî ve sembolik
miras olarak takdim etmektir. Bu manevrayı mümkün kılan, el-
bette, hem Romantik ideolojinin hem de işçi ideolojisinin bur-
juva hegemonyasıyla kısmen çatışma içinde olmalarıydı; birbir-
lerini kucaklamalarına olanak veren de tam olarak bu kısmilik-
tir. Bu geleneklerin hiçbiri, burjuva devlet iktidarına tamamen
düşman değildir: ilki siyasal analizin yerine iktidarın en kötü
“insani” etkilerine dair ahlakçı ve idealist bir eleştiriyi geçire-
rek iktidarı muhafaza ederken, ikincisi kendisini ona alıştırmaya
gayret eder. Bu durumda, kitabın yaptığı, esas itibarıyla en
köklü siyasal tepki geleneğinden alınan değerler ve simgeleri
sunarak, işçi hareketinin reformizmini takdis etmek, onu yeni
ahlaksal ve kültürel meşruiyet tepelerine çıkarmaktır.

Bu durumda, bütün belagat ve angajmanına karşın, *Culture and Society* aslında idealist ve akademici bir projeden ibaretti. Ancak ilgilendiği geleneğin gerici karakterini sistematik biçimde gözardı ederek –gerçek ideolojik konumlarından koparılan ve seçici alıntılama ve de duygusal yanlış anlamayla “sosyalist hümanizm” davasına eklemlenen belli yazarların (özellikle Carlyle, Arnold ve Lawrence) son derece taraflı ve çarpıtılmış okumalarında kendini gösteren bir gözardı ediş– tezini savunması mümkündü. (Williams bir başka bağlamda, Cobbett, Dickens, Ruskin, Morris ve Lawrence hakkında, Ruskin hariç hepsinin ahlakî vesayetçiliğe karşı olduğunu yazdığına, yargısı açıkça yanlıştır.)⁸ Burjuva düşünüş geleneğinin (Williams’ın “hümanist” bir konumdan sürekli karşı çıktığı bir kavramdır bu) ilerici unsurları bir iki istisna dışında görmezden gelir. Hatta daha da temel bir sorun vardır: “kültür”ün kendisinin ideolojik bir kavram olduğu olgusu, geri çevrilmez biçimde ıskalanır. Yeni Sol’un ilk yıllarının karakteristik bir özelliği olarak, Williams’ın çalışmaları, üretim biçimleri, toplumsal ilişkiler, etik, siyasal ve estetik ideolojilerin “kültür” denen içi boş antropolojik soyutlamada eritildiği tehlikeli bir karışım olmaya meyleder. Böylesi bir eritme, yalnızca toplumsal oluşumu “döngüsel” Hegelci bütüne indirgeyerek ve siyasal stratejiyi doğar doğmaz öldürmek suretiyle, gerçek önceliklere ilişkin her türlü hiyerarşiyi iptal etmekle kalmaz, o oluşumu kaçınılmaz biçimde *gereğinden fazla öznelleştirir*.⁹ Zira bütün yapılar sonuçta “yaşanmış olan”ın dokusu içinde şekil alır: hepsinin ortak yanı deneyimlenmeleri olduğu için, yaşantının eşanlılığı yapıların gerçek “eşanlılığı”nm teminatı olur. *Culture and Society* başlığının *Gemeinschaft und Gesellschaft*’ın bilinçsiz bir tercümesi olduğuna daha önce değinilmişti; ama Williams bu tür bir kıyaslamanın gözler önüne serdiği “kültür”ün ideolojik

8 “The British Left”, *New Left Review* 30 (Mart/Nisan 1965).

9 Williams’ın en son çalışmaları bu noktada ilerlediğini gösteriyor: artık bu tür bir “bütünlük” kavramının tehlikelerini açıkça kabul ediyor ve kavramın temel belirlenimlerini tanımlama gerekliliği üstünde duruyor. (Bkz. “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” başlıklı yazısı, *New Left Review* 82, Kasım/Aralık 1973)

anlamını fark etmez. Bir Leavis ya da Eliot'ın elinde terimin taşıdığı siyasal yanlılığa karşı tetikte olmasına karşın, Williams bu "nötr" kategoriyi maruz kaldığı ideolojik istismarlardan *kurtarmanın* hâlâ mümkün olduğuna inanıyor gibidir. "Tüm bir yaşam biçiminde bulunan unsurlar arasındaki ilişkilerin incelemesi"ni,¹⁰ kültürün ideolojik bakımdan *masum* bir tanımı olarak, teklif etmesini mümkün kılan da budur. Organikçiy-le ekolojik arasındaki mesafe, onun sandığından daha kısadır. *Culture and Society*, bizzat bir geleneği konumlandırma faaliyetinin kendisini o geleneğin içinde konumlandığı bir yapıttır; işçi hareketiyle idealizmi melezleştirmesi, eleştirel biçimde değerlendirdiği tarihin bir ürünüdür. Teklif ettiği "çözüm" böylelikle tam da sorunun kendisidir.

İşçi hareketinin varolan kültürünün bütün olarak topluma aşama aşama yayılması, sınıf ideolojilerinden birinin (dayanışma) öbürüne (bencil bireycilik) karşı çıkarılması anlamında demokrasi: liberal entelektüellerin *Culture and Society*'ye böylesine coşkuyla tepki vermesi hiç de şaşırtıcı değil. (Williams geliştikçe onların gözle görülür biçimde aksileştikleri ve şaşkınlıklarını da ekleyelim.) Williams'ın *Communications*'da ele almamayı seçtiği "zaman içinde sonlu bir noktada düşlenen kurumların yıkımı ve ardından yenilenmesi"ne, ölçülüp biçilmiş "Uzun Devrim" –yani aşamacı ve dolayısıyla "ütöpic" olan, genişleyen katılım perspektifi– oksimoronunda özetlenen klasik "merkezci" konumdan karşı çıkıldı. Siyasal aşamacılık epistemolojik idealizmden ayrılamaz: zira anlamlar ve değerler maddi üretimle eşit düzeyde veriliyorsa, toplumsal değişim "süreci" kaçınılmaz olarak bu anlamların karmaşık ve sürüncemeli biçimde dönüştürülmesi işidir.¹¹ Şayet ("döngüsel" bütünlük olarak kavranan) "bütün toplumsal süreç" söz ko-

10 "Literature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann", *New Left Review* 67 (Mayıs/Haziran 1971).

11 Williams kurumsal değişimi görmezden gelmiyor elbette – bu iki süreç tek bir pratiğin veçheleri olarak görülüyor daha çok, böylelikle *The Long Revolution* ve *Communications*'da kurumsal değişimi de aşamacı ve deneysel terimlerle kavlıyor. Söz konusu ilişkinin "asimetrik değil", "diyalektik biçimde" kavrandığı söylenebilir.

nusuysa, karmaşıklık ve sürünceme daha da şiddetlenir. Ama dahası da var: karmaşık bir tarihsel sürekliliği sağlama, sanat örneğinde olduğu üzere, yeni gerçekliği hali hazırda oluşmuş bulunan konvansiyonlara yedirme meselesidir bu aynı zamanda. Yeni sanat yapısı “bütün düzenlememize uymalıdır”:¹² Williams’ın karakteristik olarak vurguladığı sanat, hazır anlamlardan kopan ve onları deviren sanat değil, bu anlamları pekiştiren sanattır. *The Long Revolution*’ın (Uzun Devrim) idealist epistemolojisi, organikçi estetiği ve korporatist sosyolojisi manuksal olarak uyum içindeydi.

Üçünün de kökü Romantik popülizmin bir biçimiydi. Williams’ın siyasal aşamacılığı, bireylerin artık “yeni anlamlar ve değerler” –(gelecekteki sonsuz bir noktada?) sosyalizme doğru genişleyecek anlamlar ve değerler– yaratma yeteneğine duyulan köklü bir güvene dayanır. Gerçekte yalnızca devrimci kopuşun mümkün kılabileceği yeni değerlerin yaratımı, Williams tarafından o anın bir betimlemesi olarak tersten okunur. Aslında yalnızca insanların artık bu tür anlamlar yaratması değil, sırf yaşamak suretiyle sürekli zaten yaratmaları söz konusudur. Muhafazakâr sınığa ve liberal kuşkucuya çevrilmiş, ince bir polemik silahına dönüşen insanın yeteneklerine dair bu cömert saygı, ileri kapitalist oluşumların yapılarına ilişkin güçlü bir yanlış anlamayı içerir. Zira Williams’ın “ortak kültür”ün *gerekliliğine* duyduğu inanç, bastırılmış ve taraflı biçimiyle de olsa, kültürün mevcut *gerçekliğinin* olumlanmasıyla –kendisinin yaşanamayacağı bir olumlama, zira bunu yapmak içinden çıktığı sınıfa ilişkin sinik ve küçük düşürücü bir değerlendirmeye teslim olmak demektir onun için– sürekli çakışmış ve karıştırılmıştır. “Kültür olağandır” aforizmasında kodlanmış bir tutumdur bu. Galler’den Cambridge’e uzanan kendi toplumsal dönüşümünü anlarken, bunun *normalliğini* –yani bireylerin küçük cemaatlerden şair, bilgin ya da öğretmen olarak çıkmalarının alışıldık olduğunu– vurgulamakta gecikmez.¹³ Bu tür toplumsal hareketliliği olağandışı gösteren sınıflı eğitime yönelik

12 *The Long Revolution* (Londra, 1961), s. 25.

13 “Culture is Ordinary”, *Conviction* içinde, haz. N. Mackenzie (Londra, 1959).

siyasal polemik, aslında popülist tezin denetimine girer. Williams, gücünü yadsıdığı iğdiş edici hegemonyaya aynı zamanda karşı çıkmak gibi çelişkili bir konumu benimsemiştir, çünkü bunu yapmamak “sıradan insanlar”ın her şeye karşın “anımlar ve değerler”in gerçek yaratıcıları olmadığını kabul etmek olurdu. “... ister genel anlamıyla olsun ister sanat ve inanç gibi özel bir manada, anlamlar ve değerlerin yaratımında özel bir sınıf ya da bir grup insan söz konusu değildir. Bu tür yaratım, ne kadar yetenekli olursa olsun, bir azınlığa hasredilemez, pratikte de edilmemiştir nitekim: bir halkın belli bir yaşama biçiminin anlamları, belli bir anda halkın ortak yaşantısının tümünden ve bunun karmaşık genel eklemleniminden doğar.”¹⁴ Buna verilecek cevap basittir: gerçekte bu tür özel sınıflar ve gruplar vardır, ve de “ortak yaşantı”nın “anımlar ve değerler”inin büyük ölçüde *onların* anlamlar ve değerleri olması ne kadar etkili olduklarını gösterir.

Williams’ın düşüncesindeki bu karışıklığın üç örneği incelenebilir. Birincisi, şu “kitleler” kavramını bilindiği üzere reddetmesidir: “Gerçekte kitleler yoktur; yalnızca insanları kitleler olarak görmek diye bir şey vardır.”¹⁵ “İnsanlar”ı sinik bir aldatıcı soyutlamaya karşı bu şekilde savunmasıyla, Williams teorik bir araç olan devrimci mücadelenin yerine liberal insançılığın kısa yolunu koyar. Zira sanayi kapitalizminin bireyleri üst üste yığılması, siyasal özgürleşmelerinin maddi koşulu- dur; kuşkusuz, “kitleler”in burjuva tanımını reddederek, Williams bunun yanı sıra devrimci tanımı da kesin biçimde reddeder. Erkekler ve kadınların gerçekten artık biricik bireyler olduğunu Williams (itiraz edilemeyecek biçimde) ısrarla vurgular; insanların bireysel insanlıklarını tam olarak gerçekleştirebilmek için kitle haline gelip savaşmaları gerektiğini öngören siyasal olguyu algılamak diyebileceğimiz bedel ödenerek satın alınmış bir önermedir bu ve teorik yetersizliğini göstermek için Williams’ın yargısını “Gerçekte sınıflar yoktur; yalnızca insanları sınıf olarak görmek diye bir şey vardır” a uyarlamak gerek.

14 *From Culture to Revolution*, s. 28.

15 *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth, 1963), s. 289.

Aslında Williams'ın kendisi, *The Long Revolution*'da "Bireyler olarak tanımayı reddetmek için onları belli sınıflar, uluslar ya da ırklar olarak gruplandırabiliriz"¹⁶ dediğinde bunu bu şekilde yazmaya yaklaşır. Sınıflar, tıpkı kitleler gibi, görme biçiminin palavralarından biri gibi görünür; biz de hepi topu bir görme biçimini diğeriyle değiştirmeye davet edilmişizdir.

Williams'ın ikinci romanı olan *Second Generation*'ın (İkinci Kuşak) açılış paragrafında "siyasal gerçeklik" ile "insani temel" arasında benzer bir karışıklık vardır:

"Bugün Kentler Arası Yol'da dursan, hâlâ iki yolu da görebilirsin: batıda katedral ve kolejlerin kuleleri; doğuda otoyol/araba fabrikası boyunca uzanan bahçeler ve barakalar. Farklı dünyalar görürsün, ama aralarında hiçbir sınır yoktur; yalnızca şehrin hareketi ve trafiği vardır."¹⁷

Maddi ve entelektüel emek ayrımı gerçek midir, "tek bir" şehir gerçekten bölünmüş müdür, yoksa şehir gerçekten tek şehir midir, işbölümü fenomenal bir görünüşten mi ibarettir? Romanın açığa vuracağı üzere, bundan çok daha fazlası söz konusudur elbet; fakat şehrin özel birliğine yapılan bu vurgu anlamlıdır. Farklı dünyalar vardır, yine de tek bir dünya vardır; aslında bir sınır da vardır (Kentler Arası Yol'un kendisi), yine de hiçbir sınır yoktur. Bir şehir hakkında bu gayet doğrudur elbette, ama topografik imge gerçekte var olan bir çelişkiyi uygun biçimde çözmektedir. Zira Williams "genel ortak insanlık" fikriyle, sınıfsal ayrımların sosyal gerçekliğini sorgularken onların yapaylığını vurgulamak istiyor. Benzer bir metaforik araç, romanın son paragrafında, rüzgâr Gal dağlarından İngiltere'ye doğru esip, kolejler ile araba fabrikası arasında teklifsizce gezinirken görülür. Rüzgâr hiçbir sınır tanımaz: hareketi romanın ayrılmış, karşılıklı olarak bölünmüş mekânlarını tek bir manzarada birleştiren bir birlik hareketidir. Roman bu tonda biter: bölünmüş, parçalanmış gösterilen toplumun özündeki birlik vurgulanır.

16 *The Long Revolution*, s. 96.

17 *Second Generation* (Londra, 1964), s. 9.

Sınırın ne kadar “gerçek” olduğu izleği, Williams’ın yapıtında sürekli bir belirsizlik sunar: hem en merkezi hem de en az açıklanan eğretilmesidir. Bir anlamda sınır yadsınamayacak biçimde ortadadır, Galler ile Cambridge, araba fabrikası ile kolej, kırsal ile kentsel, demokratik ile baskıcı, cemaatçi ile bireyciyi ayırır. Fakat toplumsal oluşum artık, ilkece, tek bir “kültür” olduğundan, sınır hayalidir ve her iki yönde geçilebilir. Bu “yatay” sınırı –bir “kültür”ü diğerinden değil, bizzat “kültür”ü, milyonların “ortak hayatı”nı, üstlerine yerleşmiş yabancı egemen sınıftan ayıran– “dikey” düzlemdeki bir sınıra dönüşecek biçimde düşünebiliriz. Yahut bir taraftan “gerçek” diğer taraftan “hayali” bir sınır olarak düşünebiliriz bunu: egemen kültürün geleneksel cemaate sızmasını ve bulaşmasını önleyecek kadar gerçek, ama o cemaatten geniş anlamda topluma geçmenin doğru ve uygun olması anlamında da hayali. Bu bakımdan Williams’ın ilk romanı olan *Border Country*’nin (Sınır Ülkesi) yazılışına ilişkin kendi yorumları ilginçtir. Romandaki işaret memurunun, Harry Price, kendi babasının bir portresi olduğunu kabul eden okurların yanıldığını yazar; gerçekte yaptığı, babasının özelliklerini bölüp, işe gömülmüş yanını Price karakterinde, daha huzursuz, toplumsal bakımdan daha hareketli yanını tüccar ve politikacı Morgan Rosser figüründe yansıtmaktı. Değerlerin bu bölünüşünün nedeni, Williams’ın iddiasına göre, babasında iç çatışma olarak gördüğü şeyin olanca karmaşıklığını dramatize edecek bir ilişkinin gerekli olmasıydı.¹⁸ Niyetim Williams’ın amacını çarpıtıldığını ima etmek değil elbette; ama romanda babasının özelliklerini bu şekilde bölmekle sonuçlarından birinin, Rosser’ın sergilediği daha az övgüye değer özelliklerden ayırarak Price’ı kırsal cemaatin en iyi değerlerinin neredeyse tümüyle hayranlık duyulacak temsilcisi haline getirmek olduğu çok açık. Çatışma içindeki iki değer kümesi arasındaki “sınır” cemaatin içinde özümseliyordu, kuşkusuz, ama cemaatin önde gelen temsilcisinin içinde özümseme (tarihsel olarak doğru) noktasına taşınmamıştı. Harry Price bu şekilde idealleştirilmiş bir figür olduğu ölçüde, “sınır” onun ete ke-

18 Bkz. *The Country and the City* (Londra, 1973), s. 299.

miğe büründürdüğü değerleri egemen kültürden korumaya yarıyordu. Sınır bir tek sınırı aşmış olan Price'ın oğlu için bir tür i kısıtlama olarak vücut buluyordu. Bu anlamda, *Border Country*, Williams'ın halkılığının/popülizminin göstergesi olan "ortak" ile "egemen" arasındaki indirgeyici ikili karşıtlığı sahneler.

Tarif etmeye çalıştığım çelişki *Modern Tragedy*'de (ağdaş Trajedi) farklı bir biçimde ortaya çıkar. Bu kitapta, Williams trajedi kavramına ilişkin olarak birbirine yakından bağlı iki konumu savunmuştu. İlki, trajedinin bir seçkinler tabakasına özgü, özel ve sıradışı bir olay, metafizik bir tezahür ya da, illa ki, "dünya tarihine ilişkin" bir eylem olmadığıydı. Trajedi, insan toplumlarının sürdüğü yaşamın sahip olduğu ortak dokunun bir parçasıdır: hükümdarların ölümünden ibaret olmadığı gibi, bir maden felaketi, yarım kalmış bir meslek yaşamı, yoldaki bir kaza da olabilir pekâlâ. Williams'ın benimsediği ikinci konum, dayanılmaz koşulları değiştirmek için mücadele eden insanların eylemiyle trajedinin tarihsel olarak aşılabileceği, yani hatta şu anda trajik küresel "uzun devrim" eyleminin ortasında olduğumuz düşüncesiydi. Her ikisinin de kökleri Williams'ın hmanizmindedir: ilki akademisyen efendilerin kıskanılıkla el koydukları estetik bir kavramın "zgrleştirilmesi" olarak, ikincisiyse kavramın kaçınılmaz biçimde siyasallaştırılması olarak. İkisi birbiriyle uyumsuzdur. Eğer terim güçlerin "dünya tarihindeki" atışmalarına hasredilirse, bunların tarihsel olarak aşılabilmelerinin mümkün olduğu savunulabilir aslında; fakat trajedi düşüncesi ortak yaşantının yerel, bağlantısız ihlallerine doğru yönlendirilirse, o zaman *bunların da* kesin biçimde aşılıp aşılamayacağı mutlaka sorgulanabilir. Bir kez daha Williams'ın cömert "demokratik" içgüdüsü, siyasal gerçekliğe ilişkin değerlendirmesiyle en azından kısmen çelişki içindedir.

Williams'ın ilk çalışmalarının anlamı açıktır yleyse: belli bir açıdan "ortak kültür" zaten mevcuttur, ama "cebren ve hile"yle karşı çıkılır buna.¹⁹ İnsanlar aslında anlamlar ve değerlerini birlikte yaratırlar, ama bu ortak süreç siyasal hegemonyanın dayatmalarıyla tıkanmış ve parçalanmıştır. Bu nerme "or-

19 *From Culture to Revolution*, s. 297.

tak” kavramında “olgu”dan “değer”e mantıksal bir kayma içeriyordu, zira bireylerin değerlerini birlikte yarattıklarını iddia etmek illa ki ortak değerler yarattıklarını iddia etmek manasına gelmez. Bu aynı zamanda ideolojiyi toplumsal oluşuma yukarıdan egemen sınıfça dayatılmış bir bütünlükçü dünya görüşüne indirgeyen saf bir tarihselci ideoloji anlayışını da kapsıyordu. Böyle olmasa bile, Williams’ın örtük düşüncesine göre, “milyonların eylemleriyle”²⁰ oluşan “katılım”a doğru aşama aşama genişleyen hareket, sosyalizme doğru kesintisiz ilerleyişini sürdürecekti. Sosyalizm burjuva demokrasisinin genişletilmesinden ibaretti. Williams’ın Gramsci aracılığıyla daha karmaşık bir hegemonya kavramını keşfederek artık –nihayet– bu ifadeyi reddettiğini de eklemek gerek.²¹

Williams’da geride kalan popülizm, toplumsal oluşumu sürekli gereğinden fazla öznelleştirmesinin kökünde yatar aynı zamanda. Lawrence’ın metafiziğinden derinlemesine etkilendiği için, Williams duyular ve zihnin “bütünlüğü”ne –yani birçok kez üstü kapalı biçimde bir toplum imgesine dönüştürülmüş olan organikçi bir eğretilmeye– her zaman için değer atfetmiştir. Adeta toplum –“sıradan erkekler ve kadınlar”– değerler ve kavramların –geçerlilikleri somut varoluşa, yani hissedilen yaşam içindeki dolaysız konumlarına doğrudan gönderme yapmalarına bağlı olan kavramların– kendisinden yola çıkılarak billurlaştırıldığını hisseden gövdeydi. Akıl yürütme, yaşanmış deneyimden organik biçimde kaynaklanmadığı sürece, kuşkulu olması muhtemeldir: beylik İngiliz ampirizminin bu damarı Williams’ın bütün yapıtını kat eder, *Scrutiny*’den miras alınmıştır ve, başka şeylerin yanı sıra, David Hume’a duyduğu hayranlığı açığa vurur – öteki türlü onaylamasını beklemeyeceğimiz bir adaydır Hume doğrusu.²² Entelektüel bakımdan ciddi ve kendini işine adanmış bu eleştirmen için paradoksal görünse de, yapıtı Marksizmle giriştiği tartışmada rol oynamış

20 *The Long Revolution*, s. X.

21 “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory.”

22 Bkz. “David Hume: Reasoning and Experience” başlıklı denemesi, *The English Mind* içinde, haz. H. S. Davies ve G. Watson (Londra, 1964).

olan bir anti-entelektüelizm damarını ele verir; kendisini bir tek *Scrutiny*'nin en miyop yönleriyle değil, Lukàcs ve Frankfurt okulunun "bilimselcilik karşıtlığı"na da bağlayan bilimselliği pozitivism sanan bir yanlış anlamadır bu. Lucien Goldmann'ın yapıtı için duyduğu hayranlığı ifade ederken, manalı bir yorumda bulunur: "[Goldmann'ın yapıtının] da sapkın, Sol-Hegelciliğe, sol burjuva idealizmine vb. bir dönüş diye kınandığını öğrenmiş olmam, ne yazık ki, beni engellemedi. Bir kiliseye mensup değilseniz, sapkınlık gibi bir kaygınız olmaz; gerçekten ilginç olan tek şey teorinin kendisi ve pratiktir."²³ Rahatlanmış liberal okurun sayfa kenarına koyduğu onay işaretini görmek mümkün neredeyse. Şayet Williams aslında Goldmann'ın Marksist gelenek içindeki yerini teorik olarak değerlendirmekle ilgilenmiyorsa, ilgilense iyi olur; birdenbire yapılacak ("teorinin kendisi" sözünün karakteristik biçimde üstünü örttüğü şey her neyse artık) pratik işlere pragmatik dönüş, analizin yerini tutmaz. Williams'ın, otuz yıl kadar önce, *Kültür ve Toplum*'da, Marksist estetikteki önemli bir tartışmanın inceliklerini ele alırken, liberal okurlarının alaylı ve şaşkın bakışları arasında kendisinin sahte bir mağlubiyetle ellerini havaya kaldırıp "Bu Marksist olmayan birinin çözmeye yeltenmeyeceği bir tartışmadır"²⁴ diyerek bir mütareke anlaşmasına vardığı sırada kullanılmış olan bir aracın birebir yinelenmesidir bu.

O halde, Williams'ın iki romanının merkezinde entelektüel kendinden kuşku –analiz etmeye çalıştıkları "yaşantısal" yakınlıklarının doğurduğu bir kendinden kuşku– içinde boğulmuş eski işçi sınıfı tarihçileri ya da sosyologlarının (*Border Country*'de Matthew Price, *Second Generation*'da Peter Owen) durması rastlantı değil. Burjuva pozitivisminin karşısına bir o kadar burjuva olan "fenomenoloji"nin konulduğu bu kendini sorgulamanın romanlarda teşvik edilmesinde bir sorun yok. "Nerede yaşadığımızı düşünmeye başlıyoruz" cümlesi Williams'ın denemelerinden birinin²⁵ başına koyduğu semp-

23 "Literature and Sociology: in memory of Lucien Goldmann."

24 *Culture and Society*, s. 269.

25 *From Culture to Revolution*, s. 24.

tomatik cümledir ve değinilen nokta değerlidir; ancak bu tür kişisel yaşantıyı ister istemez köşeli ayraç içine alan şu daha önemli düşünme biçimini yok sayar. Bu önermenin gücü ve zaafı, kişisel olarak icat ettiği “duygu yapısı” kavramında, yani bir toplumsal oluşumun psikolojik “ortam”ıyla yapılarında ortaya çıkan uygulama biçimleri arasındaki arabulucu bir kategori olarak işleyen değer ve algıların hani şu sağlam ama elle tutulamaz düzenlenişinde belirgindir. Bu kavramın ifade ettiği şey aslında ideolojidir; başka yerde olduğu gibi burada da, ya nesnel olarak varolmayan ya da (ideolojinin mevcut tanımlarında olduğu gibi) teorik bakımdan yetersiz bir temel kategoriyi kendisinin bizzat keşfetmesi, Williams’ın özgünlüğünün bir işaretidir. *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Dickens’den Lawrence’a İngiliz Romanı) bu kavramı harika bir şekilde kullanır: Williams için roman, insanların yeni biçimler ve ritimler keşfetmek, algılar ve ilişkilerin yaşayan cismi içinde toplumsal değişimin özünü kavrayıp yeniden inşa etmek suretiyle yeni yaşantıya vakıf olmaya ve özümsemeye çalıştığı pek çok ortamdan biridir. Yine de “yapı” ile “duygu” arasındaki ölçülüp biçilmiş gerilim, Williams’ın düşüncesindeki bir kısıtlamanın işaretidir aynı zamanda. Zira, sözgelimi, Hoggart’ın *The Uses of Literacy*’sinin salt ampirist ya da fenomenolojik yöntemlerini aşmaya çabalarken, duygu karmaşası kavramının ötesinde duygu yapısına ulaşırken, her şeye karşın o yapının belirli eklemlemelerini niteleyebilecek teorik terimlerden yoksundur. Bu yüzden, salt bir “örüntü”den ibarettir. *The Long Revolution*’ın son bölümünde girilen Britanya kapitalizminin yapısal analizi, konuşma alışkanlıkları üstüne en temel yöntemden bile mahrum izlenimci denilebilecek yorumlara doğru kayar.

“Nerede yaşadığımızı düşünmeye başlıyoruz”; Williams’ın düşüncesinin kısıtlamaları aslında dünyasının kısıtlamaları olmuştur. Zira yapıtına zarar veren popülizm ve reformizm gayet açık biçimde siyasal bir atmosferin ürünüdür. Williams’ın giriştiği entelektüel sentez, devrimci bir geleneğin eksikliği ve işçi sınıfı ideolojisinin yetersizliğinin kendisine dayattığı bir sentezdi. Williams’ın bağlı olduğu, Stalinizmle reformizm arasın-

da sıkışıp kalmış, siyaseten durulmuş bir işçi sınıfından kişisel ve teorik olarak ayrı düşmüş olan başlangıçtaki Yeni Sol hareketi, nesnel bir siyasal “kopuş”a (Macaristan, Süveyş) cevaben kendi eklektik teori ve stratejisini kotarmak durumundaydı. Bu süreçte, Williams’ın “Kültür ve Toplum” çizgisini yeniden keşfi merkezi bir rol oynadı: kendisini işçi hareketinin siyasal ataletine bir meydan okuma olarak gören işçi hareketi değerlerinin manevi olarak yeniden canlandırılması rolünü. Ancak, daha önce savunduğum üzere, bu meydan okuma aslında o ataletin ideolojik nedenlerini mitolojik, simgesel güçlerle donatarak yeniden üretti. O sıralarda işçi sınıfının kitlesel mücadelesinin olmayışı (küçük burjuva popülizmi olan nükleer silahsızlanma hareketinin vekaleten doldurduğu bir boşluktur bu) ile devrimci teorinin yerine geçecek bir edebi Sol reformizmin yükselişi, yapısal olarak birbiriyle ilişkili durumlardı. Williams’ın yapısında bu eksiklerden biri diğerini paradigmatik olarak beslemiştir. Siyasal anlayışlarının idealist eğilimi, Sol reformist entelektüellerin işçi sınıfından ayrılışının bir sonucuydu; fakat, ayrılmaya karşın, Williams’ın yapısının etkisinde kaldığı aynı sınıfın ideolojik karakterinin de ürünüydü bu. İşçi sınıfıyla entelektüel ilişkisi hem akademici bir yabancılaşma hem de ideolojik suç ortaklığıydı, yani devrimci entelektüel ile proleterya arasındaki klasik ilişkinin bir parodisi. Williams *May-Day Manifesto*’da (Bir Mayıs Manifestosu) sosyal demokrat bir hükümet hakkında “değerlerimizi alıp değiştirdiği”ni yazdığına, sergilediği ahlaklı öfke üslubu, o değerler ile sosyal demokrasinin kendisi arasındaki fark edilmeyen yapısal suç ortaklığının açık bir ürünüydü. “Manifesto” hareketinin, başlangıçtaki Yeni Sol’un son çare olarak başvurduğu stratejik “müdahale”sinin (Williams’ın seçtiği terim dokunaklıdır) başarısızlığa uğraması, neredeyse matematik bir kesinlikle öngörülebilirdi. Yeni Sol’un “döngüsel bütünlüğü”ne içkin, özü itibariyle liberal olan sosyalist örgütlenme anlayışı –“birleştirme”, “işbirliği”, “açıklama”, “iletişim”, “genişletme”– en başından itibaren siyasal olarak kısırdı. Yalnızca medya, edebiyatçı akademiyle gerçek politika arasında geçici bir kesişim noktası sağlayabilirdi.

Manifesto'nun kitap biçiminde yayınladığı Mayıs 1968, kaçınılmaz biçimde unutulmadan önce, bu iyi niyetli akademik öneriden çok daha önemli bir siyasal âna işaret etti.

Kendi dolambaçlı, eklektik ve nevi şahsına münhasır patikasında ilerleyerek, önemli teorik gelişmeleri öngörmüş olması, Williams'ın entelektüel kariyerinin ilginç bir özelliğidir. Her türlü kaynaktan yararlanarak, J. Z. Young'dan bir tür hermenötik fenomenolojiye ulaşması, bu tür yeni doğumları neredeyse sezgisel olarak "önleme"sinin bilhassa garip bir örneğidir. Entelektüel taşralılığının –kendisi bu terimi bir hayli aşağılayıcı, "büyük şehirlilere özgü" küçümseyici bir alay olarak görürdü herhalde– da bir belirtisidir bu. Fakat sözcüğü gerçek anlamıyla, bütünüyle eleştirel olmayan bir anlamda kullanıyoruz. Williams'ın kendi toplumunun edebi ve siyasal mirasına hayli derinlemesine kök salmış olması, girişimini hem cömertçe beslemiş hem de başka yerlerdeki entelektüel evrimlere kısmen kapatmıştır. Alışkanlığı, kendisinin bağımsız olarak ürettiği yapının yankılarını bulmak üzere Avrupa'ya mülk sahiplerine özgü bir ilgiyle bakmak olmuştur. Fransızların *éducation permanente*²⁶ dedikleri şey, onun "kültür"le kastettiği şeydir; Goldman'ın "bireyötesi yapı"sı onun hep "duygu yapısı"yla kastettiği şeydir. Bu tür teorilere olan borcunu birçok kez açıkça kabul etmediği de söylenemez; daha doğrusu, bu tür "yabancı" unsurları kendi yerli konuşması içinde sahiplendiği izlenimini açıkça verdiğini söylemek olur. Leavis'inkine, ama bazı bakımlardan, bizzat Leavis'in pek çok ortak özelliğe sahip olduğu Lukacs'inkine akraba bir entelektüel taşralılıktır bu. Williams bir tek teorik idealizmi değil, estetik tercihleriyle de Lukacs'a benzer. Her ikisinin de kapsamlı edebi *eserlerinde*, şiir önemli bir boşluk gösterir; ilk ürünlerinden olan *Reading and Criticism* (Okuma ve Eleştiri) bir yana, şiir Williams'ın yazısında, birçok kez neredeyse tarihsel belgelemeye indirgendiği *The Country and the City*'de (Kır ve Kent) görünür yalnızca. Bu çarpıcı eksiklik tesadüf eseri değildir: zira şiir, yapısal genellikler ve tarihsel soyutlamalarla uğraşmaya alışık olan Marksist ya da

yanı Marksist eleştirinin en çetin sınavıdır. Lukacs eserini nerdeyse bütünüyle romana vakfetmişse, Williams da kendini roman ve tiyatroyla sınırlar; daha açık söylenecek olursa, estetik ve tarihsel olan arasındaki ilişkilerin görece açık biçimde ifade edildiği “toplumsal” biçimlerle. O halde her iki durumda da, canalcı bir metodolojik sorun yalnızca gözardı edilmiş olur. Fakat roman biçiminin içinde dahi, Williams Lukacs’ın taşralılığını yansıtır. Joyce için duyduğu coşkunun da tanıklık edeceği üzere, Lukacs’ın Stalinizm kaynaklı inatçı “modernizm” kınamasını paylaşmaz; ama eleştiri pratiği içinde, sanki paylaşıyor muş gibi davranır. Bu anlamda tercihleri, teorik olarak öne sürdükleriyle pek uyumlu değildir. *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Leavis’in *The Great Tradition*’ına (Büyük Gelenek) üstü kapalı bir cevaptır, tıpkı *Modern Tragedy* George Steiner’in *The Death of Tragedy*’sinin (Trajedinin Ölümü) örtük bir eleştirisi olduğu gibi; ancak Leavis’in metnine koşutluğu en az karşıtlığı kadar dikkat çekicidir. Bu, “İngiliz geleneği”nin güçlü bir savunmasıdır – tabii bu birebir Leavis’in geleneği değildir, zira, bastırılmış bağlantılar eklenmiş (Hardy), devamlılık çizgileri yeniden çizilmiştir ve siyasal varsayımları Leavis’in ideolojisiyle açıkça karşıtlık içindedir. Fakat bütün bunlara karşın, bu eleştirinin tümüyle yerinden edilmesinden ziyade, “büyük gelenek”in alternatif bir bakış açısından yeniden yazılmasıdır kitap. Lukacs ve Leavis gibi, Williams da 19. yüzyılın gerçekçilik ânına –kendi başına “kurmaca”nın güya paradigmatik olduğu o an– ideolojik olarak bağlı kalır; yalnız onun bağlılığı polemik olmaktan ziyade örtük, nerdeyse içgüdüselidir. Bu tür bir bağlılığın sınırları, gününüz toplumunun “tüm toplumsal süreci”ni görünür kılmak için Viktorya çağı gerçekçiliğinin “bütünleştirici” biçimlerini yeniden yaratmaya girişen *Second Generation*’da göze batacak kadar belirgindir; böylelikle de kitap aslında gelişmiş tekelci kapitalizmin bir *Middlemarch*’i²⁷ ya da *Kasvetli Ev*’idir.²⁸ Tabii, böyle olmadığı ve olamayacağı ger-

27 George Eliot’ın romanı (1871). Bkz. aşağıda 4. Bölüm – ç.n.

28 Charles Dickens’in dokuzuncu romanı (1852-53). Türkçesi: *Kasvetli Ev*, çev. Aslı Biçen. İstanbul: YKY, 2001. Bkz. aşağıda 4. Bölüm – ç.n.

çeğini saymazsak. Meziyellerine karşın, yapmacıklı, soyut, çok kalabalık ve hantaldır, adeta Lukacs'ın geleneksel gerçekçi biçime duyduğu nostaljik fetişizme dair Brecht'in dile getirdiği alaylı yargıları hatıra getirir.

Williams'ın eleştirel üretim tekniklerinde cesur bir yenilikle *Modern Tragedy*'nin son bölümü olarak yayınladığı, Stalinizm'in trajedisi olan *Koba* için de benzer şeyler söylenebilir. *Koba* tiyatro olarak başarısızdır, çünkü gerçekçi ve doğalcı türlerden kesin bir kopuş gösteremez. Büyük ölçüde dili ve sahnelenişinde deneyselemdir, düpedüz doğalcı söyleminin düzlükleri ve doğal olamayacak kadar yavaş aksiyonu yine de oyunu şiirsel tiyatro ile tarihsel belge arasındaki eşikte kararsızlık içinde salınmak zorunda bırakır. Tarihsel dışavurumculuğun bir biçimi olması öngörülen şey, akademik kitabi tiyatroya benzer. Bir kez daha, Williams'ın teorik tercihleri adeta gerçek duyarlılığına uymaz; nerdeyse içgüdüsel olan "İngiliz gerçekçiliği" adeta sınırlarının ötesini zorlayan entlektüel ve hayalperestle savaşa mahkûm olmuştur. Tiyatroya ilişkin eleştiri yapıtlarının büyük kısmının dönüp dönüp doğalcı biçimlerden doğalcılık sonrası biçimlere o endişe verici tarihsel geçiş anına odaklanmış olması, belki de bu bakımdan rastlantısal değildir. Ibsen, Çehov, Strindberg ve Eliot'ta görülen bu kördüğüm ya da açmaz ânının kendisi, Williams'ın duyarlılığındaki içsel bir gerilimin mecazıdır.

Aslında yapıtında tiyatro eleştirisinin tuttuğu yer, ilginç, hatıta şaşırtıcıdır. Tiyatro ilk kitaplarından ikisinin konusuydu (diğeri de sinemaydı) ve o günden bu yana sürekli ilgisini çekmiş, şimdi de derslerinin konusu olmuştur; tiyatro eleştirisine ayrılmış bir kitap daima "toplumsal" içerikli metinlerinin arasına girmiştir. Fakat iki yapıt grubu arasındaki ilişkileri çözmek kolay değil. *Drama in Performance* (Sahnedeki Tiyatro) ile *Drama from Ibsen to Eliot* (Ibsen'den Eliot'a Tiyatro), *Culture and Society* ve de *The Long Revolution*'la eğreti ve oturmamış bir ilişki içinde durur: belirgin çakışmalar varsa da, iki yapıt kümesinin bir diğerine nispetle belli bir özerkliği olduğu da doğrudur. Tiyatroya duyduğu ilgi elbette, en "canlı", toplumsallaşma-

ya en açık olan edebi biçime duyulan ilgidir; toplumla araştırma arasındaki bir kesişim noktası olarak tiyatro, sosyalist bir eleştirmen için doğal olarak ilgi kaynağıdır. Ancak tiyatro eleştirisi yapıya dönük inatçı bir dikkat ve onun toplumsal tarihine az çok saklı ve dolaylı bir angajman (*The Long Revolution*'ın bir bölümünün hasredildiği bir araştırma) ise, "toplumsal" yazı öte yandan toplumsal biçimlerle kavramların ayrıntılı incelemesi ve edebiyatın haksız olarak "örnekleyici" kullanımıyla dikkate değerdir. Williams için teorik bir önkabul olan iki alanın bütünlüğü, aslında gerçekten sağlanmış değildir: biri kaçınılmaz olarak diğeri pahasına "öne çıkarılır". İki araştırma çizgisi ancak *Modern Tragedy*'yle aynı kitapta birleşir: fakat orada bile "metin"den ziyade "kitap", birleştirilmiş bir söylemden ziyade uzamsal olarak bir araya getirme söz konusudur. Bu kopukluğu açıklayan sırrın iki yüzü vardır. İlk olarak, yöntem düzeyinde "Sol Leavisizm"ın iç çelişkisini sergiler. Williams'ın *Scrutiny*'den devraldığı ve *The Long Revolution*'da hiç sorgulamadan yeniden ürettiği metin analizi teknikleri, yapısal analiz ve kavramsal söylem için bütünüyle yetersiz bir araçtır: ama ideolojik güçleri de tam olarak burada yatar. Fakat diyelim ki *The Long Revolution*'ın daha genelleyici dili, bir eleştiri üslubu olarak düpedüz güçten kuvvetten düşürücü türdendir. Marksist estetik dilin eksikliği –yazarın kendi edebi üslubuna damgasını vuran bir eksiklik bu– Williams'ın yapıtında en çok burada görülür. Zira bu üslubun "somut" ve "soyut" nitelikleri ilginç biçimde harmanlayışı, anahatlarını çizdiğim yanılmayı giderme –kavramsal olarak söyleyecek olursam, bu soyutlamayı tam yaşantısal güçle donatma– girişimini yaralayan bir tür dilsel rahatsızlıktır. Bunun anlamı aslında, Williams'ın edebi metinler hakkında soyutlayarak ve toplumsal oluşumlar hakkında "yaşantısal" biçimde konuştuğudur ki, bu Marksist estetiğin kavradığı biçimiyle "soyut" ve "somut" arasındaki ilişkilerin tersyüz edilmesi demektir.

Bu ayrılığın ikinci nedeni, bize bir kez daha entelektüel taşralılık sorununu düşündürür. Zira tiyatro Williams'ın yapıtındaki "uluslararası" tek alan, İngiliz olmayan yazarları ayrıntılı

olarak tartıştığı tek yerdir. Enternasyonalizm, deyim yerindeyse, tiyatroya havale edilmişken, “toplumsal” eleştiri organik biçimde kendi yerli edebiyatıyla kol kola gider. “Avangard” denilebilecek sanata ilgisi, “toplumsal” kaygılarından koparılmış ve ayrı bir yere kapatılmıştır. Tiyatro *doğası itibariyle* toplumsal olduğuna göre, adeta ortaya çıkışının toplumsal koşullarına ilişkin her tür kesin araştırmadan soyutlanarak, kendi başına incelenmek istenmektedir; “evrenselleştirilebilir”dir, çünkü toplumsal teminatını bizatihi kendi bünyesinde barındırır. Gelgelelim, Williams’ın zihnini en çok meşgul eden İngiliz edebiyatı genelde bu deneysel doğadan uzaktır: kendi organikçi eğretilmesini kullanacak olursak, “bütünü düzenleme biçimimize daha çok uyar”

Williams’ın entelektüel konuları sezgisel olarak kavrama hünere, en iyi 1968’den bu yana gösterdiği gelişmede görülür. Bu dönemin ürünleri Williams’ın üretiminde kesin bir aşama olarak görülebilir, tıpkı *Culture and Society*’den *Modern Tragedy*’ye uzanan dönemin ilk edebiyat eleştirisi yazılarından kısmi ama önemli bir kopuşu temsil ettiği gibi. *Reading and Criticism* ile *Drama from Ibsen to Eliot* gibi yapıtların belirlediği bu erken aşama, en doğru “Sol Leavisci” olarak nitelenebilir: bu staj evresinde, Williams hâlâ “pratik eleştiri” ve organikçi toplumsal konuları bütünüyle sosyalist olan bir analize eklemeyi mümkün kılacak dili aramak durumundadır. “Kültür” kavramının edebiyat analizi ve toplumsal araştırma arasında önemli bir arabulucu olacağı “ara” dönem yapıtlarında girilen de bu görevdir ve Williams’ın girişimindeki sosyalist yönelim gitgide açık, belki de aşamacı, anlatımını bulur. *Modern Tragedy*, *The Long Revolution*’da özetlenen Batı toplumsal devrimine ilişkin aşamacı ideolojiyi korurken, bir yandan da “tek bir trajik eylem” kavramı içinde her ikisini de kapsayarak, Üçüncü Dünya’daki şiddetli başkaldırı gerçekliğine açılmıştır. Bundan sonra, Batı’daki sosyal demokrat ve sol reformcu ideolojilerin krizine cevaben, Williams’ın yazısı, başkaldırı örgütlenmesine ilişkin tavrında ne kadar gönülsüz ve belirsiz olsa da, “ara dönem” aşamacılığının kısmi ve deneme

mahiyetinde aşılmasını ifade eden bir devrimci gelenekle bütünleşme eğilimi göstermiştir. Williams artık meslek yaşamında daha önce hiç olmadığı kadar Marksizme yakındır; mantıksal olarak sürekli görünen, ama kendisinin önceden benimsemediği konumlara karşı Marksist itirazın güç kazandığı anda tam da ortaya çıkmış bir evrimdir bu. Kırsal topluma ilişkin belli Marksist tutumları öfkeyle reddetmesine karşın, *The Country and the City*, önceki metinlerden farklı bir dünyada yaşar. Williams'ın ürettiği kuşkusuz en parlak ve ufuk açıcı yapıtlardan biri olan bu kitabın tam bir incelemesi, bu kısa değerlendirmenin kapsamı dışındadır; ancak geçerken bir iki nokta kaydedilebilir. Bir yandan kitabın başlığı Kültür ve Toplum'un bir tür "çeviri"siyse, öte yandan bu önceki kitabın eleştirel bir sorgulamasıdır. *Culture and Society*'ye, tıpkı *Drama from Ibsen to Eliot* gibi, musallat olmuş belirsiz bir "organik" nostaljisi – Williams'ın tehlikelerini açıkça kabul etmesine karşın varlığını sürdüren bir nostalji.²⁹ "Bütünlük", "doğal gelişim", "bütünsel süreç", kitabın tüm kavramsal yapısının kilit taşlarıdır. Fakat Williams'ın "organik" imgesini reddetmekte çok kararlı olduğu bir nokta varsa, kır toplumuna, yani *Scrutiny*'ye egemen olan kaybedilmiş organik İngiltere mitolojisine, uygulanmasıdır. Doğal olarak böyle: zira, bu durumun entelektüel iflasından tamamen bağımsız olarak, bizzat Williams'ın hiçbir "pastoral" falan yanı olmayan kırsal proleteryanın ürünü olarak ortaya çıkan kendi yetişme deneyiminin köklerini doğrudan zedeler bu. Büyük şehirlilere özgü "pastoral" mitiyle Williams'ın yetişme süreci yadsınır, elinden alınır. Oysa, tersine, Williams'ın da haklı olarak altını çizdiği gibi, kır toplumu kapitalist üretime ait güçler ve ilişkilerin her düzeye yaydığı kırsal kapitalizmdir; egemen toplumsal tarzı kuşatacak

29 "Organik" toplum fikirlerinin, toplumsal sorunları sürekli bireysel sorunlara indirgeyen, toplu yaşama karşısında bireyci yaşamayı destekleyen teorilere karşı olarak, sosyalist teori için ve de 'bütün bir yaşama' biçimine yöneltmiş daha genel bir dikkat için özlü bir hazırlık olduğu belki doğrudur. Ama teoriler gerçek toplumsal durumlardan pek soyutlanamaz ve 'organik' teori çok farklı, hatta karşıt davaları desteklemek için kullanılmıştır aslında." (*Culture and Society*, s. 145)

hiçbir alternatif sağlamaz. Fakat kendi çocukluğunun gerçekliğini “savunmak” Williams için pek de karakteristik olmayan bir hamledir. Zira önceden kullandığı indirgeyici ikili karşıtlıktan kopmaya zorlar onu: bölgesel kültür/egemen kültür, işçi sınıfı/orta sınıf vb. İkili modelden bu kopuşun nedeni, aslında o modeli ilk aşamada gerektiren nedenin bir parçasıydı: yani “bireycilik”in karşısına “cemaat” konulurken, kır toplumunun gerçek varoluşunu vurgulamak, alternatif bir kültürün zaten varolan gerçekliğinin altını çizmek. Fakat pastoraile ilişkin burjuva ideolojisi *yabancılaştırmak*, “hayali” bir kuşatma şeklinde ortaya sürmek suretiyle kırsalı özümsemiği için, Williams bu defa tarımsal ile endüstriyelini çelişkili *birliğini* vurgulayarak burjuva ideolojisine karşı çıkar. Egemen sistemin yapay biçimde böldüğü “olağan kültür”ün “özel” birliği değildir bu; hiçbir şeyin onun dışarısında bir yerde masumiyete sığınamayacağı egemen tarzın birliğidir tam olarak. Kır toplumunun gerçeklerini savunmak için Williams ister istemez önceki döneminin popülist idealizmini aşan bir dile sürüklenmiştir. Önceki yapıtlarında zaman zaman “gerçek” kültür gibi görünen “muhalif” kültür, artık gitgide “kalıntı” olarak görülür.³⁰

The Country and the City, bu gelişmenin olgunlaşmış sonucudur; *Border Country*'de Matthew Price'ı kuşatan kimlik bunalımından Williams'ın kendisini en sonunda kurtardığı anda sınırı geçip yurduna dönerek mutlaka yazması gerektiğini hissettiğimiz bir kitaptır. Yurduna dönüp orada bir süre kalabiliyorsa, oraya giden siyasal yoldan her zamankinden daha emin olduğu içindir. *The Country and the City*, Williams'ın Marksizme gitgide yakınlaşmasıyla birlikte ele alınmalıdır; Marksist konuların tartışıldığı tek kitabı aslında budur. Maddi üretimin zihinsel olana baskın olmasına daha önceden duyduğu idealist düşmanlık, paradoksal biçimde de olsa, giderek değişir: sanatın “öncelikli” gerçekliğini koruma kaygısını duyan, yine de maddi üretimin önceliğini kabul etmeye giderek daha hazır olan Wil-

30 Bkz. “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”. (Marksist Kültür Teorisinde Altyapı ve Üstyapı)

liams, sanatı bizzat maddi temelinde eriterek ikilemi çözer.³¹ Daha önceki stratejisi, yani altyapıyı adeta üstyapıda eritme stratejisi, tersyüz edilmiştir; üstyapı olgusuna kararsızlık içinde yer verilir, ancak ayrıcalıklı kabul edilen sanat etkinliği üstyapıdan çıkarılmıştır. Belli bir anlamda algıladığı, ama netleştiremediği şey, her şeyden önce edebiyatın kapitalist oluşumlarda hem “altyapı” hem de “üstyapı”ya ait olduğu, hem maddi üretim içinde hem de ideolojik oluşumda kendini gösterdiği. Fakat bu iki anın eklemlenişi birini diğerine indirgeyerek incelenemez. Williams’ın iddiası, aslında, üstyapıların “ikincil” doğasına ilişkin kısmen sözel nitelikli bir karışıklığa bağlıdır. Zira “ikincil”in her türlü zayıf yananlamını gereğince gidermek ve böylece kaba Marksizme giden yolları kapatmak isteyen Williams, bize onun yerine hegemonya kavramını sunar; bu kavram “ideolojinin zayıf anlamı gibi, ikincil veya üstyapısal değildir, altyapı ve üstyapı formülünden türetilen her türlü kavramdan çok daha açık biçimde toplumsal yaşantının gerçekliğine denk düşecek kadar ... toplumu tatmin eden bir derinlikte yaşanır.”³² Yapısal önceliğinin bir belirtisi olarak hegemonyanın yaşantısal gücüne işaret etme zorunluluğu, Williams’ın bütün yöntemi açısından semptomatiktir. Hegemonya derinlemesine, genişlemesine yaşanır ve bu nedenle üstyapısal olmaz, çünkü üstyapısal “ikincil”dir: yani “hafif deneyimlenir”. Bu karışıklığın mantıksal bir sonucu olarak, Williams’ın kullandığı hegemonya kavramı yapısal bakımdan farksız bir kavramdır: kurucu ekonomik, siyasal ve ideolojik oluşumlar içine dağıtılmamış olan bir “merkezi pratikler, anlamlar ve değerler sistemi” söz konusudur. Williams’ın Marksizmle yakınlaşması, görüldüğü üzere, hâlâ kaygı verici, muhalif, entelektüel bakımdan net olmayan bir olaydır; geriye kalan ve bir tek onun gelecekteki yapılarının cevap verebileceği soru, Marksizmi ken-

31 “Üretici güçlerin geniş anlamını alırsak, bütün bir altyapı sorununa farklı bakarız ve o zaman üstyapısal diye bir yana bırakma işyasına daha az kapılırız; ikincil olan bu anlamıyla, yani geniş anlamıyla, belli yaşamsal üretici güçler en başından itibaren esastır.” (“Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”). Bu “yaşamsal üretici güçler” kuşkusuz sanatı içine alır.

32 A.g.e.

di anladığı biçimde benimsemeye mi çalışacağı yoksa Marksist estetiğin gelişimine yaşamsal bir bireysel katkıda mı bulunacağı sorusudur. Zira hiçbir katkı onunkinden daha yaşamsal bir değer taşıyamaz.

Williams'ın yapıtında bu sonuncu anla birlikte, şimdiye ve onun eleştirel sorunsallarına dönmüş oluyoruz. Okur ile metin arasındaki sorunlu geçit, edebi tüketimi kolaylaştırmak üzere, nasıl pürüzlerinden arındırılabilir? Bu sorunun cevabı "arındırılmaz"dır doğal olarak: geçit olarak, eleştiriyi metnin ebesi olarak gören mitin kendisi yıkılmalıdır. Fakat yıkmanın farklı yolları var. Böyle bir kavramın otoriterliğine, kendi varlığını alçakgönüllülükle en çok gizleyen eleştirinin bile aracı olduğu ürünün üzerine düşürdüğü yılışık gölgeye itiraz etmek mümkündür. Metin ile okur arasındaki erotik zihin sporunu, bunlar arasındaki mutluluk verici çoğulcu anlam ilişkisinin üstüne kendi üst sisteminin sopasıyla eğilip engelleyen ceberut baba misali eleştiri. Her özgürlükçülük gibi sonunda burjuva toplumsal ilişkilerinin aynadaki suretine dönüşen, *Tel Quel* grubuna³³ özgü, bir metin ve okur özgürlükçülüğü. Fakat nihai anlam bağışlayıcının tahtından indirilmesinden sonra ortaya çıkan rahatlama anına sabitlenmemiş olan başka yıkma biçimleri de vardır; Tanrı gerçekten ölmüşse Nietzsche'yi diriltmeye gerek olmadığını kabul eder bunlar, çünkü referans noktaları yurttaşının "daima onaylanması gereken" ateizminden ziyade Marx'ın "ilkece kabul edilen" post-ateizmidir. Eleştiri, metinden okura doğru bir geçit değildir: görevi metnin kendine ilişkin anlayışını ikiye katlamak, bir belagat kumpası içinde nesnesiyle danışıklı dövüşmek değildir. Eleştirinin görevi, metne kendi hakkında bilmediklerini göstermek, ister istemez suskun kaldığı (ama her bir harfine işlenmiş olan) yaratılış koşul-

33 Fransa'da 1960-1982 arasında bu adla çıkmış derginin etrafında toplanan, aralarında Ph. Sollers, R. Barthes, M. Foucault, J. Kristeva, G. Bataille'in de bulunduğu, adını Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki bir cümleden alan grup - ç.n.

larını açığa çıkarmaktır. Söz konusu olan şey, metnin bazı şeyleri bilip bazı şeyleri bilmemesi değildir; daha ziyade, kendine dair bilgisi bizzat kendini unutuşunu inşa eder. Böyle bir teşhiri başarmak için, eleştiri, kendisini metnin dışında bir yere, bilimsel bilginin sunduğu alternatif alana yerleştirerek, kendi ideolojik tarihöncesi döneminden kopmalıdır.

Materyalist Bir Eleştiri İçin Kategoriler

Her eser, yazarın yanı sıra pek çok Şeyin eseridir.

VALÉRY

Raymond Williams'ın "hümanizm" ve idealizmle sakatlanmış yapıtı, materyalist bir estetiğın kendisinden türetilebileceğı en önemli kaynaklardan birini temsil eder. Williams, sanatsal üretimin bütün bir maddi altyapısını baskı altında tutan idealizmin eleştiri alanındaki yaygın biçimini reddederek, sanatın "maddi pratik" olarak gerçekliğı üzerinde ısrar etmiştir haklı olarak. Ancak bir tek sanatı "pratik" olarak kavrayışı, hümanizmden artakalan unsurlar taşımaz; bu pratiğın kurucu yapıları da, hiç olmazsa tarihlendirmek gibi yapılar, yapıtında pek az sistematik analize tabi tutulmuştur. Öyleyse, bu yapıların titizlikle belirlenebileceğı ve kesin eklemlenimlerinin incelenebileceğı bir yöntem geliştirmek gerek.

Marksist bir edebiyat teorisinin belli başlı bileşenlerini Şematik biçimde sergilemek mümkündür. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- (i) Genel Üretim Tarzı (GÜT)
- (ii) Edebi Üretim Tarzı (EÜT)
- (iii) Genel İdeoloji (GI)
- (iv) Yazarın İdeolojisi (YI)
- (v) Estetik İdeoloji (EI)
- (vi) Metin

Aslında metin, edebiyat teorisinin kurucu ögesi değil, daha çok nesnesidir. Fakat belirtilen diğer unsurlarla ilişkileri içinde incelenmesi gerekiyorsa, metodolojik olarak özel bir “düzey” olarak görülebilir. Eleştirinin görevi, metni üreten bu yapıların karmaşık tarihsel eklemlenmelerini tahlil etmektir.

(i) Genel Üretim Tarzı (GÜT)

Üretim biçimi, maddi üretimle ilişkili olan belli güçler ve toplumsal ilişkilerin birliği olarak tanımlanabilir. Her toplumsal oluşum, normalde içlerinden biri başat olan bu tür üretim biçimlerinin bir terkibi ile tanımlanır. “Genel Üretim Tarzı” ile egemen tarzı kastediyorum; “genel” terimini kullanmamın nedeniyse, ekonomik üretimin tarihsel olarak özgül olmaması değil, ekonomik üretimi aşağıdaki (ii) no’lu unsurdan ayırt etmektir:

(ii) Edebi Üretim Tarzı (EÜT)

Özel bir toplumsal oluşum içinde gerçekleşen edebi üretimle ilişkili belli güçler ve toplumsal ilişkilerin toplamı. Her okuyucu toplumda içlerinden biri normalde başat olacak belli sayıda farklı edebi üretim tarzı var olacaktır normalde. Bu farklı Edebi Üretim Tarzları çeşitli benzeşiklik, çatışma ve çelişki ilişkileri içinde karşılıklı olarak eklemlenecektir: “asimetrik” bir bütünlük oluşturacaklardır, çünkü özel bir Edebi Üretim Tarzı’nın egemenliği diğer tarzları ikinci plan veya kısmen dışlanma gibi konumlara itecektir. Yapısal bakımdan çatışma içinde olan Edebi Üretim Tarzı belli bir toplumsal oluşum içinde birlikte var olabilir bu şekilde: şayet Batı toplumlarında kapitalist piyasa için kurmaca yapıtlar üretmek mümkünse, öte yandan bir kişinin elyazısıyla çoğalttığı şiirini sokaklarda dağıtması da mümkündür. Ancak birlikte var olan Edebi Üretim Tarzı illa birbirleriyle tarihsel olarak eşzamanlı olmak zorunda değildir. Tarihsel olarak daha önce gelen bir toplumsal oluşum tarafından üretilmiş bir Edebi Üretim Tarzı, daha geç ortaya çık-

miş tarzlar içinde ve onlarla iç içe geçerek var olabilir pekâlâ: örneğin, 18. yüzyıl İngiltere'sinde "himaye" ile kapitalist edebi üretim tarzının birlikte varoluşu, "zanaatkârane" edebi üretimin kapitalist Edebi Üretim Tarzı içinde varlığını sürdürmesi. Bu tür "yaşayakalma"ların klasik bir örneği, "sözlü" Edebi Üretim Tarzlarından "yazılı" Edebi Üretim Tarzlarına tarihsel geçişte bulunabilir; "sözlü" Edebi Üretim Tarzı'na özgü toplumsal ilişkiler ve edebi ürün türleri, bizzat "yazılı" Edebi Üretim Tarzı'nın önemli kurucu unsurları olarak onunla etkileşim içinde ve görece özerk biçimde varlığını sürdürür. Sözgelimi, ortaçağ İngiltere'sinde "okumak" nerdeyse her zaman topluluk içinde yüksek sesle okumak anlamına gelmeye devam eder; "yazılı" Edebi Üretim Tarzı'nın büyük kısmı "sözlü" tarzın ürünlerinin elyazması biçimine aktarılmasından oluşur. Diğer yandan, "yazılı" Edebi Üretim Tarzı'nın ortaya çıkışı bazı daha karmaşık ve daha kapsamlı sözlü ürünlerin varlığını sürdürmesini sağlar: bu Edebi Üretim Tarzı'nı dönüştürürken kendisi de onun tarafından dönüştürülür. 6. yüzyıl İrlanda'sında "yazılı" Edebi Üretim Tarzı'nın gelişmesiyle, güçlü entelektüel bir kast olan *fili*'nin beslediği Druidlerin "sözlü" tarzı, yazılı edebi üretimden bağımsız kendi ayrı varlığını (etkilenecek de olsa) sürdürür. İrlanda "sözlü" Edebi Üretim Tarzı bu şekilde epey uzun bir süre yazılı tarza boyun eğmez, ama bu tarza geçerken edebi ürün olarak birtakım evrimler geçirir, büyük ölçüde sözlü özellikler olan aliterasyon ve tekrar gibi konularda değişikliklere uğrar. Bu kadar farklı iki Edebi Üretim Tarzı'nın karşılıklı eklemelişindeki dikkate değer uğrak, tasarlama ile kaleme alma edimlerinin aşağı yukarı eşzamanlı olduğu, "yazılı" Edebi Üretim Tarzı'nın, "sözlü" Edebi Üretim Tarzı'nın ürünlerini elyazmalarına aktarmaktan ziyade, "sözlü"den belli bir özerkliği kazandığı andır. Kaleme alma ile tasarlamanın söz konusu birliğini en iyi örnekleyen şey, sözlü geleneği yeniden yaratan Eski İrlanda dilindeki kimi metinlerdir; profesyonel, hukuken ayrıcalıklı, ideolojik bakımdan egemen *fili*'nin egemen Edebi Üretim Tarzı ile çatışma içinde olan ayrı bir Edebi Üretim Tarzı şeklinde, 7. yüzyıl İrlanda'sında "amatör" üre-

ticiler olarak, kendi dillerindeki ve Latince'deki edebi unsurları bir araya getirmek (ve böylece yeni edebi biçimleri üretmek) suretiyle ortaya çıkan ilk manastır okullarındaki yazıcılık faaliyetleriyle yakından ilişkili bir tür'dür bu.

Bu durumda, yan yana var olan Edebi Üretim Tarzları arasındaki ayrışma, eşzamanlı (toplumsal oluşumun mümkün kıldığı olası edebi üretim tarzlarının yapısal dağılımınca belirlenmiş) ya da artzamanlı (tarihsel olarak yaşayakalmalarla belirlenmiş) olabilir. Bir de, yaşayakalma değil "erken kendini gösterme"den, kaynaklanan artzamanlı ayrışma durumu vardır: olası bir toplumsal oluşumun üretici biçimlerini ve toplumsal ilişkilerini (devrimci sanatçılar komünü, "epik tiyatro"¹ vesaire) "öngörerek" egemen Edebi Üretim Tarzı ile çelişkiye giren Edebi Üretim Tarzları. Öyleyse belli bir Edebi Üretim Tarzı, geçmiş, çağdaş ya da "gelecek" tarzların öğelerini ve yapılarını bir araya getirebilir. Örneğin, "küçük dergi", karakteristik olarak, egemen kapitalist Edebi Üretim Tarzı yapılarını, egemen üretim tarzı için alışılmadık olan müşterek üretim unsurları, "gayri resmi" dağıtım mekanizmaları ve "tüketici katılımı"yla birleştirir. Bir Edebi Üretim Tarzı kendi başına karmaşık bir birlik oluşturabileceği gibi, diğer Edebi Üretim Tarzlarıyla birlikte karmaşık, çelişkili bir birlik de meydana getirebilir; kendi iç karmaşıklığı, öbür Edebi Üretim Tarzlarıyla nasıl eklemlendiğine bağlı olarak şekillenecektir.

Her Edebi Üretim Tarzı üretim, dağıtım, değiş-tokuş ve tüketim yapılarından meydana gelir. Üretim, bir üretici ya da bir dizi üreticiyi, üretim malzemeleri, araçları ve tekniklerini ve ürünün kendisini öngörür. Gelişmiş toplumsal oluşumlarda, başlangıçta var olan bir özel üretim aşaması, özgün ürünü ("müsvedde") yeni bir ürüne ("kitap") çevirecek biçimde daha sonraki bir toplumsal üretim tarzı tarafından dönüştürülebilir. Edebi üretim güçleri, belli "üretim ilişkileri" içinde örgütlenmiş emek

1 Doğrusu, tiyatro edebiyattan ayrı bir üretim tarzına mensuptur ve kendi görece özerk güçleri ve ilişkileriyle tanımlanır. Tiyatro metinleri, tiyatro üretim tarzının tarihsel dogasına bağlı olarak, Edebi Üretim Tarzı'na mensup olabilir; fakat tiyatronun edebiyat içinde eritilmesi, ideolojik bakımdan manidar bir kendine mal etme girişimidir.

gücünün (müstensihler, müşterek üreticiler, basım ve yayın örgütleri) belirlenmiş kimi üretim araçları vasıtasıyla belli üretim hammaddelerine uygulanmasından oluşur. Bu edebi üretim güçleri, edebi dağıtım, mübadele ve tüketim tarzlarını belirler ve onlar tarafından belirlenirler. Elyazısı müsvedde, sözgelimi, bir saray kastı içinde ancak elden ele dağıtılabilir ve tüketilebilir; yüksek sesle okunarak birden fazla müstensihe yazdırılan yapıt daha geniş bir toplumsal tüketime erişebilir; seyyar satıcının düzdüğü baladlar daha da geniş bir izler-çevre tarafından tüketilebilir; "sarı kapaklı" tren romanları ise kitlesel okura erişebilir.

Öyleyse, edebi üretime ilişkin özgül toplumsal ilişkiler bu üretici güçlerle birleşir. Kralı ya da reisi için üretimde bulunmaya profesyonel olarak yetkili olan boyun ozanı; özel biçimde ücretlendirilmek üzere kişisel olarak talep edilmiş ürünü himaye eden kişiye sunan "amatör" ortaçağ şairi; köylü izler-çevresinin konuk edip ağırladığı gezgin saz şairi; kilise ya da kralliyetin himaye ettiği üretici, ya da ithaf ücreti mukabilinde aristokrat hamisine ürününü satan yazar; malını kitapçı-yayıncıya veya kapitalist bir yayın firmasına satan "bağımsız" yazar; devletin himaye ettiği üretici: bu biçimlerin hepsi "edebiyat sosyolojisi" için gayet bilindik şeylerdir. Önemli olan nokta, işte bu çeşitli Edebi Üretim Tarzlarının toplumsal bir oluşumun "genel tarzı" ile karmaşık eklemlenimlerini analiz etmektir.

Ancak bu sorunu ele almadan önce, bir Edebi Üretim Tarzı'nın karakterinin, bizzat edebi ürünün önemli bir kurucu unsuru olduğuna işaret etmek önemlidir. Burada bir tek metnin sosyolojik metrisiyle değil; metnin, üretim tarzının özgün belirlenimleri dolayısıyla nasıl o hale geldiğiyle ilgileniyoruz daha çok. Şayet Edebi Üretim Tarzları belli metinlerle tarihsel olarak dışarıdan ilişkilirse, aynı ölçüde içeriden de ilişkilidirler: nasıl her ürün biçimi ve hammaddeleri içinde yapıt tarzının sırlarını saklıyorsa, edebi metin de kendi tarihsel üretim tarzının izlerini taşır. "Sözlü" bir Edebi Üretim Tarzı'nın ürünü, özel matbaada basılmış ürüne kıyasla, tipik olarak "anonim", kendine özgü içebakışlıktan yoksun ve toplumsal ba-

kımdan daha stilizedir; kilisenin himaye ettiği yapıt, tekelci kapitalizmin pazarları için üretilmiş kurmaca kitaplara göre, daha sofu ve didaktiktir. Bir bölgeden diğerine yalnızca ağızdan ağza dolaşarak hayatta kalan yapıt; görece özelleşmiş Edebi Üretim Tarzı'nın kendisini sürekli yer değiştirmeye zorlayan kamuya daha açık tarzların zorlu baskısı altında olan bir üreticinin itiraf içeren biçimlerine uygun olmayan "gayri şahsilik" uzlaşımına başvurmak zorundadır. Profesyonel görevi savaşa hazırlanan krallar ve soylular önünde askeri zaferlere dair kahramanca ve mitolojik hikayeler anlatmak olan bir şair, Edebi Üretim Tarzı gereği kendisini uluslararası kapitalist "barış"a adanmış bir Whig aristokratını metheden bir yazar için anlamsız olan türleri devam ettirecektir. Her edebi metnin bir anlamda kendi toplumsal üretim ilişkilerini içselleştirdiği; her metnin bizzat kendi uzlaşınlarıyla nasıl tüketilmesi gerektiğini kendi içinde barındırdığı, nasıl, kim tarafından ve kimin için üretildiğine dair kendi ideolojisini kendi içinde kodladığı da söylenebilir. Her metin, kendi üretilebilirliğini belli bir tüketim yeteneği bakımından tanımlayan meşru bir okuru da dolaylı biçimde var-sayar. Ancak, bunlar daha sonraki bir aşamaya ertelenebilecek ideoloji sorunlarıdır; bir Edebi Üretim Tarzı'nın, metnin karakterinin yalnızca dışsal bir sınırlamasından ziyade, içsel bir kurucu unsuru olduğunu belirtmek şu an için yeterlidir.

(iii) Edebi Üretim Tarzı ile Genel Üretim Tarzı'nın ilişkileri

Edebi Üretim Tarzı'nın üretim güçleri, Genel Üretim Tarzı tarafından hazırlanır doğal olarak; aslında Edebi Üretim Tarzı içinde Genel Üretim Tarzı özel bir ikincil yapı meydana getirir. Edebi üretim örneğinde, normalde kullanılan hammadde-ler ve araçlar bizzat Genel Üretim Tarzı içinde ortak bir işlevi yerine getirir. Çoğunun hammadde ve araçları, tabii yine Genel Üretim Tarzı tarafından üretilmiş olmakla birlikte, özel bir iş-lev göremeyen kimi başka sanatsal üretim tarzları için bu aynı ölçüde doğru değildir. (Trombonlar ve yağlıboya, genel üretim içinde dünya tarihine ilişkin herhangi bir rol oynamaz.) Ancak,

Edebi Üretim Tarzı ile Genel Üretim Tarzı arasındaki ilişkiler, Edebi Üretim Tarzı'na özgü amaçlarla geliştirilmiş yeni üretici güçlerin genel üretim alanına girebilmesi anlamında, diyalektiktir. Edebi Üretim Tarzı'nın genel üretimin büyümesine ne ölçüde katkıda bulunduğu, tarihsel olarak değişkenlik gösterir. Matbaa öncesi Edebi Üretim Tarzlarının genel üretim içindeki rolleri tarihsel bakımdan dikkate alınmayacak kadar küçüktür; bu tür durumlarda, üretici güçlerin gelişimine katkısı bakımından Edebi Üretim Tarzı, Genel Üretim Tarzı'ndan epey ileri bir özerklik içinde işler. Ancak, matbaacılığın büyümesiyle, yaygın spekülatif kitap üretimi ve pazarlaması nihayet egemen Edebi Üretim Tarzı'nı genel emtia üretiminin bir dalı olarak Genel Üretim Tarzı'na dahil eder. (Edebiyatın emtia üretiminin bir yüzünden ibaret hale gelmesiyle sonuçlanan bu bütünleşme, ideolojinin estetik dediğimiz bölgesinde dikkate değer evrimlerle ve de o bölgenin egemen ideolojik oluşum içinde eritilmesiyle atbaşı gider.) Bu durumda, gelişmiş kapitalist toplumsal oluşumlarda, Edebi Üretim Tarzı ile Genel Üretim Tarzı arasındaki en dikkate değer ilişki, Edebi Üretim Tarzı'nın Genel Üretim Tarzı'nın yeniden üretimi ve yayılmasında gördüğü işlevdir. Genel Üretim Tarzı geliştikçe daha da özelleşen ve çeşitlilik gösteren Edebi Üretim Tarzı, Genel Üretim Tarzı'nın gelişme düzeyi ve niteliğinin belirlediği özgün bir işbölümünü temsil eder. Bir Edebi Üretim Tarzı'nın görece özerk varoluşu, ancak Genel Üretim Tarzı'nın belli bir aşamasıyla mümkündür. Edebi üretim ve tüketim belli düzeylerde okuryazarlık, fiziksel ve zihinsel elverişlilik, boş zaman ve maddi refahı önvarsayar: yazmak ve okumak için gerekli maddi koşullara ekonomik kaynaklar, barınma, aydınlatma ve yalnızlık da dahildir. Kapitalist üretim tarzı, nüfusu arttırarak, nüfusu edebi dağıtım mekanizmalarının erişebildiği kent merkezlerinde toplayarak ve de sınırlı ölçülerde okuryazarlık, refah, boş zaman, barınma ve yalnız kalabilmeye olanak vererek, kendi egemen Edebi Üretim Tarzı'nı geliştirir. Aynı zamanda, bu pazarda edebi emtialarını satmak için kendi edebi üretim ve dağıtım tarzlarını gitgide özelleştirip yaygınlaştırır ve de bu pazar içinde pro-

fesyoneel edebi üretim için zorunlu olan maddi ve kültürel koşulları üretir. Yoksulluk, uzun ve de yoğun iş saatlerinin sonucu olan fiziksel ve zihinsel yorgunluk, okuma-yazma bilmemek ya da kısmen okuryazar olmak, yeterli barınma, yalnızlık ve aydınlatmadan yoksun olmak gibi olgularla, Genel Üretim Tarzı belli toplumsal grupları ve sınıfları edebi üretim ve tüketimden bütünüyle ya da kısmen dışlamak suretiyle, Edebi Üretim Tarzı üzerinde etkili olur – göreceğimiz üzere, aynı zamanda ideolojik önemi olan bir etkidir bu.

Edebi Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkileri genelde Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkilerince belirlenir. Edebi üretici, tüketicileriyle, ürününün himaye edicileri, yayıncıları ve dağıtımçıları ile olan toplumsal ilişkilerinin belirlediği belli bir toplumsal ilişki içinde bulunur. Bu toplumsal ilişkiler de bizzat ürünün niteliğinde maddi olarak ete kemiğe bürünür. Eski İrlanda'nın *fili* kastı yine uygun bir örnek oluşturabilir. "Yazılı" bir Edebi Üretim Tarzı'nın ortaya çıkışından önce, *fili* kastı kralların danışmanları, sözlü edebi geleneklerin taşıyıcıları ve epik, kaside ve ağıt şeklindeki nazımın müellifleri olarak ilim ve edebiyat gibi ideolojik aygıtları kontrol eden edebi eğlendiriciler, müzisyenler, yergi yazarları ve diğerlerinin (tür olarak "ozanlar" diye sınıflananlar) meydana getirdiği egemen *mélange*'² oluştururdu. Bu sınıf toplumsal oluşum içinde yasal olarak kutsallaştırılmış, ayrıcalıklı bir statü işgal eden bu toplumsal oluşum üzerinde geniş bir ideolojik tesir icra eden ve bunun karşılığında himaye edenler tarafından cömertçe ödüllendirilen sosyal memurlar idiler. Bu toplumsal ilişkiler, bizzat edebi ürünlerinin niteliğinde somut olarak kendilerini gösterirdi: seküler, gelenekçi bir kast olarak *fili*, daha yüksek mevkilerde bulunan Latince'ye yönelmiş ruhban sınıfının "pagan" unsurları dolayısıyla hor gördüğü Keltçe'yi muhafaza etmiştir; işledikleri nazım türleri, Kelt aristokrasisine özgü edebiyatın "ayrıcalıklı", epik, soykütüksel ve mitolojik biçimleriydi. Bu durumda, öyleyse, Edebi Üretim Tarzı ile Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkileri arasında bilhassa gözle görülür bir

2 Fr. "karışım" – ç.n.

benzerlik gözlemlenecektir: edebi üreticiler olarak *fili*'nin işlevi aslında bir bütün olarak İrlanda toplumunun toplumsal ilişkileri içindeki işlevleriyle kesişir. Buna karşılık, başka bir Edebi Üretim Tarzı içinde bir edebi üreticinin bireysel sınıfsal konumu bir yazar olarak o sınıfsal yapıya katılma biçimiyle çelişkili olabilir. Kendisi egemen toplumsal sınıfın üyesi olan bir edebi üretici, zaman zaman Elizabeth İngiltere'sinde olduğu üzere, edebi himaye için daha alt bir toplumsal sınıftan bir himaye edene tercih edilebilir; ancak aristokrat şair ya da büyük burjuva romancı, kapitalist Edebi Üretim Tarzı içinde, bir küçük burjuva üreticiye dönüşür. (Aslında bu, burjuva Romantizminde olduğu üzere, bizzat "estetik ideolojiye" girebilecek bir çelişkidir.) Öyleyse Edebi Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkileri, genel olarak Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkilerince belirlenmekle birlikte, mutlaka onlara özdeş değildir. Gelişmiş kapitalist toplumsal oluşumlarda, büyük ölçekli kapitalist basım, yayın ve dağıtımın egemen Edebi Üretim Tarzı egemen Genel Üretim Tarzı'nı yeniden üretir, fakat canalcı bir bileşen olarak *ikincil* bir üretim tarzı ortaya çıkarır: yayıncıya ücret karşılığı emek gücü yerine ürününü (yazmayı/müsvetmeyi) satan edebi üreticinin kendisinin zanaatkârane üretim tarzını.

Bir toplumsal oluşumun üretici aktörlerini aralarında paylaşan toplumsal sınıflar da Edebi Üretim Tarz'larının niteliği üzerinde bir etkide bulunabilir. Eşvaroluşlu Edebi Üretim Tarz'ları birbirinden "kopuk" olabilir, çünkü her biri özgül bir toplumsal sınıfla ayrı ve özel bir ilişki içinde var olur. Böylece, egemen bir saray sınıfı "gayri resmi" ve "belli bir zümre içinde" dağıtılıp tüketilmeye yönelik "amatör" metin üretiminden oluşan bir Edebi Üretim Tarzı ortaya çıkarabilir; (bu tür "amatör" metinlerin de dahil olabildiği) profesyonel üretici ve kapitalist üretim, dağıtım, mübadele ve tüketim tarzına dayalı bir Edebi Üretim Tarzı, aynı zamanda daha geniş, aristokrat ve burjuva okur kitlesine edebi emtia tedarik etmek üzere var olabileceği gibi, "sözlü" Edebi Üretim Tarz'ların karmaşık bir terkibi en alt toplumsal sınıflarda varlığını sürdürebilir. Böyle bir şema, bu tür sınıfsal yapıları Edebi Üretim Tarz'ları arasında somut

olarak var olmasını bekleyebileceğimiz belirlenimsizlik düzeyini doğal olarak azaltabilir. Örneğin, ortaçağ İngiltere'sinde, alenen icra edilen yerel dilli edebiyat, tüm toplumsal sınıflarca tüketiliyordu; himaye edenin talebi üzerine "amatör" yazarın ürettiği metinse zamanla bir sahafın kâr amacıyla özgün, kişisel elyazmasının aynı anda birden çok nüsha halinde üretilmesini üstleneceği kadar yayılabilirdi. Ancak, bu tür belirlenimsizliklere karşın, edebi tüketimin sınıf belirlenimleri, bir Edebi Üretim Tarzı'nın önemli bileşenlerindedir. Örneğin, gelişmiş kapitalist oluşumlarda, Genel Üretim Tarzı'nın belirlediği edebi ürünlerin gelir dağılımı ve yüksek fiyat, proleter ve küçük burjuva tüketiciler ile Edebi Üretim Tarzı arasında mübadeleden ziyade "ödünç alma" ilişkisini üretir; kitap satın alma, gitgide egemen sınıfların mensuplarıyla sınırlı olur. Aslında 19. yüzyıl İngiltere'sinde gezici kütüphanelerin artışı egemen Edebi Üretim Tarzı'na önemli bir değişimin klasik bir örneği; üretim, bölüşüm ve tüketim yapılarının radikal bir yeniden inşasıdır. Viktorya İngiltere'sinin estetik ideolojisi içinde "üç katlı" (üç ciltlik) romanın ayrıcalıklı statüsü, gezici kütüphanelerin Edebi Üretim Tarzı içinde ekonomik gücün bir işlevidir; çünkü bu kurumlar için bu tür metalar, bir romanı aynı anda üç abone okuyabildiği için, bilhassa kazançlıydı. Kütüphaneler ve yayıncılar bu tür metaların piyasa fiyatını fahiş derecede yüksek tutmak üzere, bu arada aslında kütüphaneleri de biricik edebi bölüşüm ve tüketim yapısı olarak kuracak biçimde, kartelleşmiştir. Viktorya İngiltere'sinin egemen Edebi Üretim Tarzı'nda egemen tüketim ilişkisi, tüketicinin Mudie'ye ait gezici New Oxford Street kütüphanesine üç gineye abone olmasıydı. Dahası, kütüphaneler edebi üretim yapılarını yeniden şekillendiriyordu: üreticilerin (şayet bir yazar Mudie'nin ilan listesine giremezse, işi bitikti), edebi üretimin hızının (bir yazarın mütevazî bir geçim sağlayabilmek için yılda bir "üç katlı" üretmesi gerekirdi) ve de edebi ürünün kendisinin seçiminde belirleyici konumundaydılar. Bu tür yapıtların karmaşık çoğul olay örgüleri, özenli sapmaları ve gereksiz araya girmeleri, üreticilerin biçimin koşullarına uyması için malzemelerini ustalıkla uzat-

malarının sonucuydu. Benzer değışiklikler basım sürecinde de gerçekleştirilir, gerekli oyluma ulaşmak için sayfa kenarları genişletilir ve yazıtipi büyütülürdü. Kütüphanelerin estetik ideoloji alanındaki hegemonyası da bu maddi ve metinsel etkenlerle kol kola giderdi: üretilip tüketilen şey, alabildiğine sansürcü olan sahiplerince “genel” ideolojinin taleplerine uygun biçimde tanzim edilirdi. Öyleyse, Viktorya çağı gezici kütüphanelerinde, Genel Üretim Tarzı, Edebi Üretim Tarzı, “genel” ve “estetik” ideoloji ve de metnin bilhassa yakın, karmaşık bir buluşmasını, işleyişi içinde gözlemleriz. Thomas Hardy gibi bir üreticinin Viktorya çağı burjuva ideolojisinin öğelerine karşı mücadelesi, bu Edebi Üretim Tarzı’na yönelik amansız saldırılarıyla yakından ilişkilidir.

Öyleyse, edebi üretimin toplumsal ilişkilerinin “genel” üretimin toplumsal ilişkilerini hangi ölçüde yeniden ürettiği tarihsel olarak belirli ve değışkenlik gösterir. Boyun ozanı dediğimiz sistemde, iki ilişki kümesi özdeştir: ortaçağ yazarı tipik olarak ruhbandır, bir ideolojik aygıtın parçasıdır. Fakat edebi üretimi bu işlevle özdeş olmaktan ziyade, onun bir yüzüdür, rahipliğini icra edişinin gönüllü ve “amatör” bir biçimidir; edebi ilişkiler genel ilişkilere göre belli bir özerklik kazanır. Aynı sı himayeli ortaçağ yazarı için de geçerlidir: himaye eden ve tüketicileriyle olan edebi ilişkisi, aralarındaki “genel” toplumsal ilişkilerin özgün bir eklemlenimidir. Kapitalist oluşumlarsa bütün bu tarzlardan farklılık gösterir. Kapitalist oluşumlarda “genel” ile edebi toplumsal ilişkiler arasındaki eklemlenimin özgünlüğü şu olguda bulunabilir: her ne kadar edebi toplumsal ilişkiler genelde Genel Üretim Tarzı’nın toplumsal ilişkilerini yeniden üretse de, bu toplumsal ilişkileri illa *edebi üretim sürecinin özel bireysel eyleyenleri* arasında var olduğu biçimiyle yeniden üretmez. Hem kavimci hem de feodalist oluşumlarda, edebi üretim faillerinin (himaye edenler, yazarlar, tüketiciler, vb.) içinde bulunduğu toplumsal ilişkiler, bu tekil faillerin Edebi Üretim Tarzı’nın dışarısında, Genel Üretim Tarzı’na bağlı olarak, içinde buldukları toplumsal ilişkilerce belirlenir ya da aslında bu ilişkilere özdeştir. Gelgelim, kapitalizmde Ede-

bi Üretim Tarzı eyleyenlerinin “genel” toplumsal ilişkiler içinde gördüğü bireysel işlevler, edebi üretimin toplumsal ilişkileri içinde gördükleri işlevlerden özerktir. Aristokrat bir romançı proleter okurlarca tüketilebilir, tersi de aynı derecede doğru olurdu; fakat tekil faillerin bu “genel” toplumsal ilişkileri, edebi emtia üretiminin piyasa ilişkileriyle “iptal edilir”. Kapitalist Edebi Üretim Tarzı’nı, toplumsal ilişkileri tekil failler arasındaki belli “genel” ilişkilere –edebi üretim eyleminden önce var olan ilişkilere– dayanan diğer Edebi Üretim Tarz’larını belirgin biçimde ayıran da işte bu benzersiz ve kendine has özelliğidir. Kapitalist Edebi Üretim Tarzı, tekil failler arasında kendi toplumsal ilişkilerini –yani genel emtia üretimine özgü “genel” toplumsal ilişkileri genel olarak yeniden üreten toplumsal ilişkileri– daha önceden var olan toplumsal işlevlerinden bağımsız olarak üretir.

(iv) Genel İdeoloji (Gİ)

Belli bir tarihsel aşamada bir dizi Edebi Üretim Tarzı’nı ortaya çıkarmanın yanı sıra, Genel Üretim Tarzı aynı zamanda daima egemen bir ideolojik oluşum –içinde yer alan estetik bölge ya da daha kısa söyleyecek olursak “estetik ideoloji” diye bilinen özgün bölgeden ayırt etmek için “genel” diye adlandırdığımız bir oluşum– da üretir. Egemen bir ideolojik oluşum; belli maddi aygıtlarla gerçekleştiği ve maddi üretim yapılarına ilişkin olduğu için, bireysel öznelerin toplumsal koşullarıyla ilişkilerini, egemen toplumsal ilişkilerin yeniden üretimine katkıda bulunan “gerçek”e ilişkin bu yanlış algılamaları teminat altına alacak biçimde yansıtan görece tutarlı bir dizi değer, temsil ve inanç “söylem”inden oluşur.

Genel İdeoloji’nin “genel olarak ideoloji”nin bir tür soyutlaması ya da “ideal tipi”ni değil, herhangi bir toplumsal oluşumda bulunabilecek belli ideolojiler toplamını ifade ettiğini burada vurgulamak gerek. Öyleyse, Genel İdeoloji ile estetik ya da yazara ait ideoloji arasındaki “ilişkiler” ya da kesişmelerden söz edilirken, dışsal olarak birbiriyle ilişkili “kümeler”den de-

gil, yazara ilişkin ya da estetik oluşumların bir bütün olarak hegemonik ideolojiye katılma biçiminden söz edilmektedir. Tahlil amacıyla bu şekilde adlandırılmasından doğabilecek Genel İdeoloji Estetik İdeoloji ve Yazarın İdeolojisi'nin nesneleştirilmesinden kaçınmak için bu noktayı özellikle vurguluyorum.

(v) Genel İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı'nın ilişkileri

Genel İdeoloji hepsi ya da bir kısmı belli bir tarihsel aşamada Edebi Üretim Tarzı'nın niteliği üzerinde önemli ölçüde etkili olan belli genel unsurlar ya da yapılar içerir tipik olarak. Bu genel yapıları temel olarak dilsel, siyasal ve "kültürel" diye ayrılabilir. Normalde bunların arasında bir dizi karmaşık belirlenimsizlik var olacaktır; bu da tarihsel açıklama gerektirmektedir.

Bir edebi metin, yalnızca dili kullanma biçimiyle değil, kullandığı özel dille de Genel İdeoloji'ye bağlanır. Dil, yani en masum ve kendiliğinden orta malı, gerçekte siyasal tarihin felaketleriyle yaralanmış, yarılmış ve bölünmüş, üstüne emperyalist, milliyetçi, bölgeci ve sınıfsal savaşın kutsal emanetleri saçılmış bir topraktır. Dilsel olan, her zaman aslında siyasal-dilseldir,³ sömürgeci fatihin mağlup devletle, ulus-devletin ulus-devletle, bölgenin ulusla, sınıfın sınıfla savaştığı bir alandır. Edebiyat bu tür mücadelelerin sonucu olduğu kadar bir aktörü; emperyalist bir sınıfın dilinin ve ideolojisinin hegemonyasını kurmasını ya da boyun eğmiş bir devlet, sınıf veya bölgenin siyasal düzeyde parçalanmış veya aşınmış bir tarihsel kimliği ideolojik düzeyde korumasını ya da devam ettirmesini sağlayan canalcı bir mekanizmadır. Aynı zamanda bu tür mücadelelerin istikrara ulaştığı, yani sömürgeci ile yerlinin, egemen ile boyun eğen toplumsal sınıfların meydana getirdiği çelişkili siyasal birliğin bizzat "ortak dil" gibi çelişkili bir birlik içinde eklemlenip yeniden üretildiği bir bölgedir. "Ulus-devlet" in pekiştiği an, "ulu-

3 Bununla niyetim, dilin salt "üstyapısal" olduğunu ima etmek değil. Dilsiz, insan denen hayvana özgü anlamda hiçbir maddi üretim olamazdı. Dil her şeyden önce fiziksel, maddi bir gerçekliktir ve böylelikle maddi üretim güçlerinin bir parçasıdır. Bu genel insan gerçekliğinin özgül tarihsel biçimleri bu durumda toplumsal, siyasal ve ideolojik düzeylerde oluşturulur.

sal” bir sınıfın hegemonyasının bütünlleştirici, merkezileştirici devlet aygıtları için yaşamsal olan dilsel tutarlık biçiminde kendini yansıttığı bir an, bu noktada paradigmatik bir önem taşır. İngilizce'nin “ulusal” dil olarak doğuşunun tarihi, aslında emperyalizm ve akıbetinin tarihidir: Normandiya Fransızcası ve İngilizcesi arasındaki dilsel sınıf ayrımı, Normandiya'nın yitirilmesinden sonra İngiliz-Normandiya Fransızcası'nın gelişmesi, Eski İngilizce'nin Normandiya Fransızcası'nın etkisi altında gösterdiği değişmeler, yasal olarak 1362'de tanınan ayrı bir İngilizce'nin bu kaynaklardan aşamalı olarak gelişmesi, egemen dilin temeli olarak eski Doğu Midland lehçesinin (Londra, Oxford ve Cambridge'in siyasal ve ideolojik güç merkezlerini kucaklayarak) seçilmesi. Edebi Üretim Tarzı ile dilsel, ideolojik ve siyasal devlet-iktidar yapıları arasındaki koşut etkileşimler, bir kez daha İrlanda örneğine dönülerek bulunabilir. İrlanda'da 12. yüzyılın sonuna doğru, egemen sınıfın kimi aileleri aracılığıyla yerli ilim ve edebiyatın geleneksel gözetiminde kültürel bir aygıt doğar, İrlanda'nın 17. yüzyılda İngiliz yönetimine girmesiyle parçalanmış olan bir aygıt. Kendisini devam ettirecek toplumsal kurumlardan mahrum olan yerli edebi kültür, eksik olan yönetici sınıfın elinden çıkıp Keltçe konuşan köylülerin düzeyine inmek zorunda kalır; bunun sonucunda da estetik biçiminde değişiklikler ve de lehçesel ve yöresel edebi üretimde gelişmeler görülür. Gezgin veya yerleşik ozanların anlattığı *fianna* öyküleri üzerine kurulu geleneksel Edebi Üretim Tarzı, İngiliz emperyalizmi tarafından gerçekten yok edilmiştir: bu öykülerden pek azı emperyal sınıfın yabancı diline geçmiştir.

Dilsel olan ile siyasal olanın etkileşimleri ve bir Edebi Üretim Tarzı ile onun ürünlerinin niteliği üzerindeki etkileri, böylece materyalist bir eleştiri için merkezi bir yer tutar. Bu kesişimin en iyi örneği, John Milton'ın *Yitik Cennet*'i anadilinde yazma kararında bulunabilir. Milton'ın kararı, kökten siyasal bir edim, klasik ve aristokratik kültüre karşı burjuva Protestan milliyetçiliğinin olumlanması veya daha doğrusu bu klasik tarzların tarihsel olarak ilerici amaçlarla olumlanarak benimsenmesidir. Şiirinin bizzat biçimleri ve dokuları, ideoloji içinde gerçekleştir-

şen bu dinsel, siyasal ve dinsel kesişimin bir ürünüdür. Aslında, her tür edebi üretim, geçici olarak “kültürel” diye adlandırılacak bu ideolojik aygıtı aittir. Söz konusu olan şey, yalnızca edebi metinlerin üretim ve tüketim süreci değil, tersine bu tür üretimin kültürel ideolojik aygıt içindeki işlevidir. Bu aygıt, edebi üretim ve dağıtımın özgül kurumlarını (yayınevleri, kitapevleri, kütüphaneler vb.) kapsar, ama aynı zamanda, işlevi daha açıkça ideolojik olan, edebi “standart”lar ile kabullerin tanımını ve yayılmasıyla ilgili “ikincil”, destekleyici kurumları da içine alır. Bunlar arasında, edebiyat akademileri, topluluklar ve kitap kulüpleri, edebi üreticiler, dağıtımcılar ve tüketicilerin oluşturduğu birlikler, sansür kurulları ve de edebi dergiler ile tanıtım organları yer alır. Gelişmiş toplumsal oluşumlarda, kültürel aygıtın edebi altyapısı, “iletişim” dediğimiz ideolojik aygıtla az çok güçlü bir etkileşime girer; fakat gerçek gücü eğitim aygıtıyla eklemlenmesinden ileri gelir. Edebiyatın ideolojik işlevinin –yani üretim tarzına özgü toplumsal ilişkileri yeniden üretmedeki işlevinin– en çok gözle görülür olduğu yer de işte bu aygıttır. Anaokulundan üniversiteye dek, edebiyat, egemen ideolojik oluşumun algılanabilir ve simgesel biçimlerine bireyleri katmak bakımından canalcı bir araçtır; bu işlevi başka hiçbir ideolojik pratiğe nasip olmayan bir “doğallık”, kendiliğindenlik ve yaşantısal dolaysızlıkla yerine getirmeye muktedirdir. Fakat söz konusu olan şey, belli edebi eserlerin ideolojik kullanımını değildir; daha köklü biçimde, edebiyatın bu şekilde kültürel ve akademik olarak kurumsallaşmasının ideolojik önemi- dir. Tartışılan şey, edebi metinler değil, Edebiyattır – belli tarihsel metinlerin toplumsal oluşumlarından koparıldığı, “edebi” diye tanımlandığı ve bir dizi “edebi gelenek”i oluşturacak biçimde birbirine bağlanıp kendi aralarında derecelendirildiği ve de bir grup ideolojik olarak önvarsayılabilecek cevabı almak üzere sorgulandığı bu sürecin ideolojik önemidir. Bu sürecin apaçık ideolojik işlevi, tarihsel bakımdan çeşitlilik gösterir. Son kerte- de kendileri de Genel Üretim Tarzı tarafından belirlenen eğitim aygıtının iç yapıları belirler bunu genelde; fakat edebi pozitivizmi ile Genel İdeoloji’ye bağlı olan bir muhafazakâr akademici-

lik biçiminde ya da (sözgelimi) Edebiyat'ta ete kemiğe büründüğü varsayılan idealist değerlerin kuşatma altındaki son kallesini artık hūmanist aşamasını geçmekte olan gerçek bir tarihin akınlarından koruyan liberal bir hūmanizm biçiminde sunabilir kendini ideolojik olarak. Her durumda, kültürel ideolojik aygıtın iki edebi kurumu içerdiğini vurgulamak önemlidir: yayınevleri gibi hem Genel Üretim Tarzı'nın unsurları hem de "kültür" ideolojik aygıtının parçaları olarak var olan "birincil" üretim kurumları ve de Genel Üretim Tarzı ile ilişkisi, toplumsal ilişkilerini ideoloji yoluyla yeniden üretmeye yardım etmek suretiyle katkıda bulunmak gibi daha dolaylı bir ilişki olan "ikincil" kurumlar; bu sonunculara kültürel aygıtın etkileşime girdiği eğitim kurumları da dahildir.

Genel Ideoloji ile edebi metnin özgül ilişkileri bir sonraki bölümün konusu; fakat, metin, sonuçta, Edebi Üretim Tarzı'nın ürünü olduğu için, edebi metni etkilediği ölçüde Genel Ideoloji-Edebi Üretim Tarzı ilişkisine dair bir iki arzı noktadan burada söz etmeye değer. İlk nokta şu: farklı Edebi Üretim Tarz'ları, metinsel ürünlerinin ideolojik doğası bakımından, aynı ideolojik oluşumu yeniden üretebilir. Genel Ideoloji ile Edebi Üretim Tarzı arasında zorunlu bir benzerlik yoktur: birbirinden farklı üretim tarzlarına ait olduğu halde, tefrika edilmiş ve doğrudan basılmış bir Viktorya romanı, aynı ideolojiyi mesken tutabilir. Tam tersine, aynı Edebi Üretim Tarzı birbirine karşıt ideolojik oluşumları yeniden üretebilir: Defoe ve Fielding'in kurmaca ürünleri gibi. Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkilerini yeniden üreten bir Edebi Üretim Tarzı, onun egemen ideolojik tarzlarından bazılarıyla çatışabilir: Romantiklerin burjuva değerleri ve ilişkilerinden ayrı düşmesi, bizzat Edebi Üretim Tarzı'nın genel emtia üretimiyle bütünleşmesince belirlenmiştir kısmen. Tam tersine, Genel Üretim Tarzı'nın toplumsal ilişkileriyle çatışma içindeki bir Edebi Üretim Tarzı yine de onun egemen ideolojik biçimlerini yeniden üretebilir.

İkinci nokta, Genel Ideoloji'nin edebi metin üzerindeki doğrudan etkisi olan sansürle ilgilidir. Metin üzerindeki bu tür doğrudan ideolojik kontrol tarzları, üretim, dağıtım veya tüke-

tim noktasında baskı biçimini alabileceği gibi, daha dolambaçlı yoldan da etkilenebilir: ruhsat verme, siyasal olarak seçilmiş himaye vesaire. Sansürün en etkili biçimi, hiç kuşkusuz, kitlesel okumaz-yazmazlığın sürdürülmesidir. Okuryazarlık etkeni, Genel Üretim Tarzı, Edebi Üretim Tarzı, Genel İdeoloji ve estetik ideolojinin bilhassa karmaşık bir kesişimini temsil eder. Okuryazarlığın derecesi ve toplumsal bölüşümü, son kertede Genel Üretim Tarzı tarafından belirlenir; fakat okuryazarlık, yalnızca okurların değil üreticilerin de büyüklüğünü ve toplumsal bileşenlerini etkilemesiyle apaçık biçimde Edebi Üretim Tarzı'nın önemli bir belirleyicisidir. Üreticiler ve tüketicilerin okuryazarlık derecesi edebi ürünün doğasını –sözgelimi, uzunluk ve özenliliğinin (zira okuma-yazma bilmeyen veya az bilen üreticinin ezberleme kapasitesinin bir sınırı vardır) yanı sıra sözlü olarak yayılıp yayılmadığını– da etkileyebilir. Okuma-yazma bilmemek, siyasal nedenlerle belli toplumsal gruplar ve sınıfların eğitim aygıtından dışlanmalarının sonucu olabilir; ama bu nedenler ile birbiriyle yarışan ideolojik buyrumlar arasında bir çatışma olasılığı vardır. 19. yüzyıl İngiltere'sinde, örneğin, proletaryanın okuryazarlıktan uzak tutulması için sağlam siyasal gerekçeler ve aynı zamanda sağlam dinsel gerekçeler vardı. Okuryazarlık aynı zamanda, (Genel İdeoloji ile kesişim içinde) belli diller (Fransızca, Latince) veya dil kullanımlarını edebiyata uygun diye tanımlamak suretiyle edebiyatın genel olarak erişilebilir olma durumunu belirleyen estetik ideoloji tarafından da belirlenebilir. Teorik olanın yanı sıra pratik bir okuryazarlık da vardır.

(vi) Yazarın İdeolojisi (Yİ)

“Yazarın ideolojisi” ile, yazarın Genel İdeoloji'ye özyaşamöyküsel katılımının özgün biçimini; yani toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din, coğrafi bölge vb. gibi bir dizi ayrı etkence üst-belirlenen bir katılım tarzını kast ediyorum. Bu oluşum asla Genel İdeoloji'den soyutlanarak ele alınmamalı, tersine onunla eklemlenişi içinde incelenmelidir. Genel İdeoloji ve Yazarın

İdeolojisi oluşumları arasında, etkin benzerlik ilişkileri, kısmi ayrılma ve yaman çelişkiler bulmak mümkündür. Üreticinin (“estetik” veya “metinsel” ideolojisine karşı olarak) kişisel ideolojisi, bağlı olduğu tarihsel anın egemen ideolojisiyle aslında benzer olabilir, ama bunun nedeni mutlaka üreticinin bu tür uyumlu bir katılım için en uygun toplumsal sınıf koşullarında yaşıyor olması değildir. Üretici, (sözgelimi) sınıf konumu bakımından, egemen ideolojiyle çatışmalı ilişkileri olan bir alt-grubu mesken tutmuş olabilir, ama diğer biyografik etkenlerin (cinsiyet, din, bölge) üstbelirlenmesi sonucu egemen ideolojiyle uyumlu bir ilişkiye sokulabilir. Tersine durum da bir o kadar mümkündür. Yazarın İdeolojisi ile Genel İdeoloji arasındaki kesişim veya ayrışmanın derecesi “artzamanlı olarak” da belirlenebilir: bir yazar, kendi çağdaş Genel İdeoloji’siyle, tarihsel bakımdan eski bir Genel İdeoloji’ye yahut (devrimci yazar örneğinde olduğu gibi) varsayımsal olarak gelecekteki bir Genel İdeoloji’ye “bağlanmak” suretiyle de ilişki kurabilir.⁴ Genel İdeoloji değiştiğinde, bir noktada onunla uyumlu olan bir Yazarın İdeolojisi, bu defa onunla çatışmaya girebilir ve *tersine de olabilir*. Kısacası, bir yazarın ait olduğu tarihsel dönemi tespit etmek kolay bir iş değildir; bir yazar illa tek bir “tarih”e de ait değildir. Restorasyon İngiltere’sinin genel olarak önde gelen iki yazarı olarak kabul edilen John Milton ve John Bunyan’ın aslında “Restorasyon İdeolojisi”ne hiç mi hiç ait olmamaları, bu bakımdan anlamlıdır. Ancak, onların kendi çağdaş tarihsel anlamlarının ideolojik mirasını reddetmelerinin, son kertede, bizzat o anın doğasınınca belirlenmiş olduğu da aynı ölçüde doğrudur.

Yazarın İdeolojisi, Genel İdeoloji ile birleştirilemez; “metnin ideolojisi”yle de özdeşleştirilemez. Metnin ideolojisi yazarın ideolojisinin bir “anlatımı” değildir: “genel” ideolojinin estetik bir işlenişinin ürünüdür; genel ideoloji de kendi payına yazara ilişkin ve biyografik etkenlerin bir üstbelirlenimince işlenir ve “üretilir”. Öyleyse, Yazarın İdeolojisi, daima Genel İdeoloji için-

4 Bir de bir yazarın, çağdaşı olsun olmasın, *bir başka* toplumun Genel İdeolojisi’ne katılımı durumu vardır; yani “kozmpolitik” sorunu. Bu tür katılım daima son kertede “yerli” Genel İdeoloji’nin belirlenmesiyle ilişkilidir.

de bulunan belli bir üstbelirlenmiş konumdan yaşandığı, işlendiği ve temsil edildiği biçimiyle Genel İdeoloji'dir. Burada edebi metni onu üreten bireysel özneye "odaklamak" söz konusu değildir hiçbir biçimde; ama bu öznenin "genel" estetik ve ideolojik biçimler içinde tasfiye edilmesi de değildir bu. Metnin ideolojik belirleyicilerini –yazarın Genel İdeoloji içine katılma tarzını da içeren belirleyicilerini– tespit etmek meselesidir bu.

(vii) Estetik İdeoloji (Eİ)

Bununla, son kertede Genel Üretim Tarzı tarafından belirlenen egemenlik ve tabi olma ilişkileri içinde bulunan diğer bölgelerle –etik, dinsel vb.– eklemlenen Genel İdeoloji'ye ait özgün estetik bölgeyi kast ediyorum. Estetik İdeoloji, edebi olanın da dahil olduğu bir dizi alt-bölümden oluşan içsel olarak karmaşık bir oluşumdur. Bu edebi alt-bölümün kendisi de içsel olarak karmaşıktır, bir dizi "düzey"den oluşur: edebiyat teorileri, eleştirel pratikler, edebi gelenekler, türler, uzlaşımlar, araçlar ve söylemler. Estetik İdeoloji, "estetikğin ideolojisi" denilebilecek şeyi, Genel İdeoloji içinde bulunan kendisi de bir "kültür ideolojisi"nin parçası olan belli bir toplumsal oluşum içinde estetikğin kendisinin yüklendiği işlev, anlam ve değeri de kapsar.

(viii) Estetik İdeoloji, Genel İdeoloji ve Edebi Üretim Tarzı'nın ilişkileri

Bir Genel Üretim Tarzı, kendisinin yeniden üretimine katkıda bulunan bir Genel İdeoloji üretir; aynı zamanda, (egemen) bir Edebi Üretim Tarzı üretir ki, bu da genel olarak Genel Üretim Tarzı'nı yeniden üretir ve onun tarafından yeniden üretilir, ama Genel İdeoloji'yi de yeniden üretir ve onun tarafından yeniden üretilir. Genel İdeoloji ile Edebi Üretim Tarzı arasındaki ilişkiyi –Edebi Üretim Tarzı içinde üretim, değiş-tokuş ve tüketim ideolojisinin yanı sıra bir üretici, ürün ve tüketici ideolojisi üreten bir ilişki– adlandırmak için bir "Edebi Üretim Tarzı'nın ideolojisi"nden söz edebiliriz. Bu ideolojinin kendisi Estetik

İdeoloji içinde kodlanmıştır; daha kesin bir dille, Estetik İdeoloji ile Genel İdeoloji arasındaki bir kesişimin sonucudur. Edebi üretici; monarşik, ruhban veya aristokratik bir hâmiden oluşan bir toplumsal düzenin ayrıcalıklı hizmetkârı olarak, camiasının kolektif değerlerini esinle dile getiren kişi olarak, kişisel ürününü uysal izler-çevresine ücretsiz olarak sunan “bağımsız” bir üretici olarak, “geleneksel” toplumda muhalif bir kimlikle marjinal olarak, kahin veya bohem bir asi olarak, okur grubuyla kardeşlik ilişkisi içinde bir “işçi” veya “mühendis” vesaire olarak görülebilir. İdeolojik bakımdan edebi üretim; vahiy, ilham, emek, oyun, yansıma, fantezi, yeniden üretim olarak; edebi üretim ise süreç, pratik, ortam, simge, nesne, tezahür jest olarak; edebi tüketim de büyümlü bir etki, gizli ayin, katılımcı diyalog, edilgen alımlama, öğretici eğitim, manevi karşılaşma olarak kodlanabilir. Bu ideolojilerin her biri, Genel Üretim Tarzı'nın nihai belirlenimi temelinde, Edebi Üretim Tarzı/Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji'nin özgül bir kesişimi tarafından belirlenir. Ancak burada, söz konusu çeşitli oluşumlar arasında mutlaka simetrik bir ilişki yoktur. Bu oluşumların her biri içsel olarak karmaşıktır ve de aralarında bir dizi içsel ve karşılıklı olarak çatışmalı ilişki var olabilir. Kendisi tarihsel bakımdan ayrışık unsurların bir karışımı olan bir Edebi Üretim Tarzı bu şekilde, hem Genel İdeoloji hem de Estetik İdeoloji'nin ayrışık ideolojik unsurlarını çelişkili bir birlik içinde buluşturabilir. Sözelimi, bir Genel İdeoloji kategorisinin Estetik İdeoloji tarafından Edebi Üretim Tarzı'nın ideolojik bir bileşenine dönüştürdüktan sonra, yeniden üretmek üzere var olduğu Genel Üretim Tarzı toplumsal ilişkileriyle çatışmaya girebileceği noktada, bir Genel Üretim Tarzı/Genel İdeoloji - Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji/Edebi Üretim Tarzı yeniden ifadelenişi mümkündür. Örneğin, burjuva Romantizminin “bireysel yaratıcı” diye tanımladığı üretici kategorisi, burjuvazinin çekirdek birey olarak insan öznesi anlayışını hem yeniden üretir, hem de onunla çatışmaya girer. Yahut yine, edebi ürünü gizemli biçimde kendine-yönelik nesne olarak kavrayan Romantik ve simgeci ideoloji, kendisinin gerçek emtia statüsünü yeniden ürettiği gibi

bastırır da. Aynı şekilde, “anlık” veya “tek kullanımlık” edebi sanat ideolojisi de, bir yandan ileri kapitalizmin tüketici ideolojilerini yeniden üretirken, bu ideolojik oluşumun parçası olan yerine getirilmemiş kimi zorunluluklarıyla çatışmaya girer.

Edebi üretim güçleri ve ilişkileri, Genel Üretim Tarzı tarafından belirlenmeleriyle, birbirinden farklı edebi türlerin olanaklılığını sağlar. Örneğin, roman ancak bir Edebi Üretim Tarzı'nın belli bir gelişim aşamasında üretilebilir; fakat bu potansiyelin tarihsel olarak etkinleştirilip etkinleştirilmemesi, tek başına Edebi Üretim Tarzı tarafından değil, Genel İdeoloji ve Estetik İdeoloji ile olan kesişimince belirlenir. Hangi biçimler ve türlerin seçileceği, zaten var olan biçim ve türler tarafından –yani Genel İdeoloji temelinde Estetik İdeoloji tarafından– dayatılabilir. Tam tersi bir şekilde, estetik ideoloji içinde yeni bir biçim kavramı ve ihtiyacı görece özerk biçimde gelişebilir, keza onu üretmek üzere değiştirilmiş ve dönüştürülmüş bir Edebi Üretim Tarzı da öyle. Estetik İdeoloji tarafından kodlanmış ve geliştirilmiş özel bir biçimi (diyelim ki, “sosyalist gerçekçilik”) üretmek üzere nadiren de olsa Genel İdeoloji kendisini Edebi Üretim Tarzı'na kabul ettirebilir; ama bu tür tek-yönlü eylemler tarihsel olarak tipik değildir. Daha çok Genel İdeoloji Edebi Üretim Tarzı içinde kendi özel estetik eklemelerini içinde tezahür eder; edebi pratikler genelde Edebi Üretim Tarzı/Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji'nin, bu unsurlardan biri veya öbürünün egemenlik kazandığı, karmaşık bir kesişiminin ürünüdür.

Genel İdeoloji ve Estetik İdeoloji yalnızca üretim sürecini değil, tüketim sürecini de belirler. Edebi metin, bir metindir (“kitap”la karşıt anlamda); diğer herhangi bir toplumsal üründeki olduğu gibi, metin için de tüketim edimi varoluşunun kurucu öğelerindedir. Okumak, ideolojik bir ürünün ideolojik bir şifre-çözümüdür; edebiyat eleştirisinin tarihi de metnin üretici ve tüketici anlarına ait ideolojiler arasındaki olası kesişimlerin tarihidir. Bu iki ideolojik an arasında, aralarında duran metnin ideolojik alımlanmalarının tarihince kısmen belirlenen etkin benzerlik, çatışma ya da çelişki ilişkileri bulunacaktır. Metnin özel tüketim anına ait Genel İdeoloji/Estetik

İdeoloji kesişiminin yapılandığı şekliyle üretim ve tüketimin tarihi olan, Genel İdeoloji ile Estetik İdeoloji arasında bir dizi kesişimin kısmen oluşturduğu estetik bir ideoloji içinde tüketilir metin. Genel İdeoloji tüketim ideolojisi içinde başat bir unsur olarak hareket edebilir (İkinci Dünya Savaşı sırasında Trollope okurlarının sayısındaki dikkate değer artış gibi olağandışı bir duruma dikkat edin), ama daha yaygın olarak estetik bölgeye atfettiği görece özerkliğin yüksekliği içinde işleyişini sürdürür. Özel tüketime dair bir ideolojinin yanı sıra, ilkinin bunun içinde işlediği bir genel tüketim ideolojisi – dinsel tören, toplumsal olarak ayrıcalıklı yoğun, ahlaksal eğitim vb. gibi kodlanabilecek *bizzat okuma ediminin bir ideolojisi*– de olacaktır. Her okuma edimi, bir toplumsal oluşum içinde var olan okuma ediminin ideolojik anlamına ilişkin bir dizi genel kabul –Estetik İdeoloji’nin parçası oldukları için, doğal olarak Genel İdeoloji’nin genel “kültür ideolojisi”ne de ait olan kabuller– içinde icra edilir.

(ix) Genel İdeoloji, Estetik İdeoloji ve Yazarın İdeolojisi’nin ilişkileri

Edebi metnin kurucu unsurları olarak Genel İdeoloji ile Estetik İdeoloji arasındaki ilişkinin karmaşıklığı aslında bir sonraki bölümün konusudur. Estetik bir ürün olarak metnin, yalnızca en son kerte de çağdaş Genel İdeoloji’sine ait olan anla belirlenen, çoğul biçimde eklemlenmiş bir yapı olduğunu söylemek yeterli olacaktır burada. Metnin çeşitli estetik unsurları, ayrı ayrı ideolojik oluşumların ürünü olabilir, ayrışık “tarihler”e ait olabilir; öyle ki, bunun sonucu olarak, ideolojik bakımdan mutlaka kendisiyle özdeş olmayabilir. “Metnin ideolojisi”, içinde üretildiği Edebi Üretim Tarzı’nın ilericiliği ya da geri kalmışlığıyla uyumlu olmak zorunda da değildir. Bir yazar, eskimeye yüz tutmuş ya da kısmen eskimiş bir Edebi Üretim Tarzı içinde modası geçmiş biçimleri kullanarak ilerici metinler üretebilir (William Morris); yahut tarihsel bakımdan ilerici bir Edebi Üretim Tarzı içinde ideolojik bakımdan muhafazakâr metinler üretebilir (Henry Fielding). Her durumda, Edebi Üretim Tarzı,

“Edebi Üretim Tarzı’nın ideolojisi”, Genel İdeoloji ve Estetik İdeoloji arasındaki kesin ilişkileri tespit etme meselesidir bu.

Yazarın ideolojisi, hem Edebi Üretim Tarzı türünün hem de yazarın içinde çalıştığı estetik ideolojinin belirleyicisi olabilir. Alexander Pope’un taşlama, övgü ve gülünç-kahramansı “seçimi”nde olduğu üzere, belli bir Yazarın İdeolojisi kimi edebi üretim tarzlarını dışlarken diğerlerine izin verecektir. Belli üretim düzeylerinde, Yazarın İdeolojisi Estetik İdeoloji’ye öyle boyun eğmiş olabilir ki, aralarındaki farklılaşma sorunu hiç ortaya çıkmayabilir bile. Böylesi bir durumda, edebi üretici olmak kaçınılmaz biçimde, edebi üretimin doğası ve önemine dair ideolojik temsiller içinde çalışmak demektir. Estetik İdeoloji bağlamında oluşturulmaları, Yazarın İdeolojisi ile Genel İdeoloji arasındaki ilişkileri çeşitli dönüşümlere uğratabilir: bizzat metnin içinde (Balzac klasik örnektir), Genel İdeoloji’nin belli estetik biçimler aracılığıyla üretilmesi, yazarın ideolojisi olan Genel İdeoloji’nin üretimini “iptal edebilir” veya onunla çelişebilir. Öyleyse metnin analizinde Yazarın İdeolojisi’nin yöntembilimsel önemi öyleyse çeşitlilik gösterebilir; gerçekten Genel İdeoloji/Estetik İdeoloji ile benzer olabilir ya da onların ayrı veya birleşik etkileri sonucunda özgün bir etken olarak “iptal edilebilir”. Her iki durumda da, özel bir “düzey” olarak Yazarın İdeolojisi gerçekten ortadan kalkar.

(x) Metin

Edebi metin, yukarıda şematik biçimde serimlenen unsurlar veya oluşumların özgün bir üstbelirlenmiş kesişiminin ürünüdür. Metin, bu kesişim tarafından kendi önkoşullarını etkin biçimde belirleyecek şekilde kurulur – en çok ideolojiyle ilişkilerinde gözle görülür olan bir etkinliktir bu. Şimdi incelememiz gereken ilişkiler işte bunlar.

Bir Metin Bilimine Doğru

Adam Smith'in çelişkileri önemlidir, zira çözemediği, fakat kendisiyle çelişmek suretiyle açığa çıkardığı sorunları içerirler.

KARL. MARX, *Artı-değer Teorileri*

Bir önceki bölümde, edebi metnin yapıların etkileşimiyle üretildiği süreci inceledim. Şimdi tersine çalışmak, duruş noktamızı metnin içine taşımak, ideoloji ve tarihle ilişkisini analiz etmek gerekiyor.

Edebi metin ideolojinin “ifadesi” olmadığı gibi, ideoloji de toplumsal sınıfın “ifadesi” değildir. Metin, daha ziyade, belli bir ideoloji *üretimidir*, bunun için onu tiyatro üretimiyle karşılaştırmak bazı bakımlardan aydınlatıcı olur. Tiyatro üretimi, üzerine kurulu olduğu tiyatro metnini “dışavurmaz”, “yansıtmaz” ya da “yeniden üretmez”; benzersiz ve indirgenemez bir kendiliğe dönüştürerek metni “üretir”. Tiyatro üretimi, aynadaki suretin nesnesini sadakatle yansıtıp yansıtmadığıyla yargılanabileceği gibi, metne bağlılığıyla yargılanamaz; metin ve üretimin biri diğ erinin yanı başına serilebilecek, birbirleriyle uzaklık ve ilişkileri iki fiziksel nesne arasındaki mesafeyi ölçtüğümüz gibi ölçülebilecek oluşumlar değildir. Metin ve üretim ölçülemez, çünkü ayrı ayrı gerçek ve teorik uzamları mesken tutarlar. Tiyatro üretimi, metinsel ve tiyatrosal bu iki uzamın “iç iç e geçmesi” olarak veya metnin “gerçekleşmesi” yahut “somutlaşması” olarak kavranamaz. Metin ile üretim arasındaki ilişki, özün varoluşla, ruhun bedenle ilişkisi olarak tasarlanamaz; üretim,

bir "metnin canlandırılması", yeniden hayata geçirilmesi ya da şeyleşmeden kurtarılması metnin içindeki hapsolmuş yaşamın akıcı ve devingen olması için dondurulmuş canlılığından kurtarılması meselesi değildir. Üretim bu anlamda metin denilen cesedin ruhu değildir; bunun tersi de, metnin üretimin bilgilendirici özü olduğu da, doğru değildir. Metin, tiyatrosal yaşamı *potansiyel olarak* barındırmaz: metnin yaşamı, üretimin gövdesinin tipografik "hayalet-yazarlığı" değil, bir edebi anlamlar yaşamıdır. Metin "beklemedeki" üretim olmadığı gibi, üretim de "eylem içindeki" metin değildir; aralarındaki ilişki, basit bir ikili karşıtlık olarak (durma/hareket, ruh/beden, öz/varoluş) kavranamaz, her ne kadar her iki olgu tek bir gerçekliğin anları, gizli bir birliğin ayrı ayrı eklemlenimleri olsa da. Aslında, buradaki ikili karşıtlık kavramı tuhafır, zira bir yandan bir olgudan diğerine geçiş olanağını kapsarken, bir yandan da Descartesçi anlamda bu geçişi gizemli ve açıklanamaz hale getirir: bedene dönüşen sözcüğün dirilmesi, yeniden canlanması veya gerçekleşmesi mucizesi. Bu tür bir kavram ancak, metin ile üretim arasındaki kesin ilişki olarak benimsenecek materyalist bir üretici emek kavramıyla gizeminden arındırılabilir ve "geçiş" miti yıkılabilir. Zira metin ile üretim arasında bir geçiş olduğu fikri, bu ikisinin tek bir alan üzerine yan yana konumlanmış uyumlu gerçeklikler olduğunu ima eder; daha tatlı dille aralarındaki geçişin karmaşık ve zorlu olduğunu, ilişkinin doğrudan olmaktan ziyade "çarpık" veya "kırık" olduğunu iddia etmek, bundan kaçıp kurtulmaya izin vermez. Az çok daha karmaşık bir ayna hayal ederek insan yansımacı modellerden kurtulamaz. Metni "oynayan" tiyatrosal üretimden de söz edilemez; oynama metaforunun kendisi, daha önceden var olanın basit bir mimiklendirmesini gerçekleştirdiğini telkin etmesi bakımından yanıltıcıdır. Tiyatrodaki oyuncu "oynamaz"; daha ziyade, *eyler* – işlevini yerine getirir, icra eder, davranır. Rolünü "üretir", bir yerinden oyun kartını çıkartan hokkabaz gibi değil, sandalye üreten marangoz gibi. Metin ile üretimin arasındaki ilişki bir *emek* ilişkisidir: tiyatroculuk araçları (sahneleme, oyunculuk becerileri vb.) metnin "hammaddeleri"ni, metnin

kendisini gözetererek mekanik biçimde ortaya çıkarılmayacak özgün bir ürüne dönüştürür. Aynı tiyatro metninin iki farklı üretimi bu noktada çok anlamlıdır; zira bu iki tür üretimin arasındaki farklılık, tam olarak hangi anlamda “aynı” metinle uğraştığımız sorusunun önem kazandığı bir noktaya varabilir. Kuşkusuz, düz anlamıyla metin her iki durumda özdeştir; ama ortaya çıkardığı üretimlerin farklılığı, her iki durumda “farklı” bir metnin üretiminden, mecaz anlamda, söz edebileceğimiz –bir yönetmenin *Othello*’sunun bir diğerinin *Othello*’sundan ayrı olduğu– bir noktaya varabilir. Metnin doğası üretimin doğasını belirleyecektir, ama tam tersi şekilde, üretim metnin doğasını belirleyecektir – bir seçim, düzenleme ve dışlama süreciyle bilfiil “hangi” metnin ortaya konulduğunu tanımlayacaktır. Tiyatro üretim tarzı hiçbir biçimde metni “dolayım lamaz”; tersine, bu tarzın pratikleri ve uzlaşmaları kendilerine ait bir iç mantıkla metinsel hammaddeyi “işler”.

Tiyatro üretim tarzının bu görece özerkliği aslında tarihsel olarak çeşitlilik gösterebilir. Belli tiyatro tarzları bizzat yapılarında metnin “sadık temsili”ni öngören bir ideoloji sergileyebilir; diğerleri metni mutlak hakem diyebileceğimiz ayrıcalıklı konumundan indirip yeniden yazılabilir hammadde olarak görecektir. Değişmez, tek bir ilişki söz konusu değildir burada: kimi metinler tiyatro pratiğine az çok görece özerklik tanırken, kimi tiyatro pratikleri tek taraflı biçimde metni böylesi bir özerkliğe izin verecek biçimde kuracaktır. Yine de değişmeyen şey, metin ve üretimin ayrı ayrı oluşumlar –aralarında hiçbir uyumlu veya “yeniden üretici” ilişki bulunamayacak farklı maddi üretim tarzları– olmalarıdır. Aynı söylemin iki yüzü degillerdir – metin, adeta, düşünce veya iç konuşma, üretim ise eylemdeki düşünce, eklemli dil değildir; aralarında hiçbir basit “tercüme”nin mümkün olmadığı apayrı söylemler oluştururlar. Zira tercüme ancak kategorik olarak karşılaştırılabilir iki sistem arasında yapılabilir, oysa burada durum böyle değil. Nasıl taşı heykele veya pamuğu gömleğe “tercüme” etmek mümkün değilse, metni üretime “tercüme” etmek de mümkün değildir. Metin-üretim ilişkisi, düşünce ile kelime arasındaki iliş-

ki olarak da teorileştirilemez; daha ziyade gramer ile söz arasındaki ilişkiye benzer. Söz, gramerin yeniden üretimi değil, üründür; gramer, söylemin belirleyici yapısıdır, ama söylemin doğası mekanik biçimde gramerden türetilemez. Görüleceği üzere benzerlik kusursuz değildir, çünkü gramer biçimsel, soyut kurallar bütünüyken, söz “somut”tur; metin-üretim ilişkisi, olsa olsa Platonik veya ampirist olabilecek bir soyut/somut karşıtlığıyla ele alınamaz. Aslında, bütün sorun, metin en az üretimin kendisi kadar, ama kendine özgü tarzda, “somut” olduğu için ortaya çıkar. Metin, bir dizi soyut işaretleme; üretime “esin kaynağı olan”, “ne yapması gerektiğini söyleyen” ya da “ima eden” iskeletvari bir çerçeve; üretimin üzerinde doğaçlamalar yapabileceği basmakalıp bir partiyon değildir. Böyle olsaydı, metin ile üretim arasındaki ilişkiler belirgin olurdu: ilki ikincisinin topraklarının haritası, metin üretimin olanaklılık koşullarından ibaret veya onun zorunsuz sözünün “derin yapı” sı olurdu. Bu tür bir tasavvur, aslında metnin maddiliğini kaldırmak, metni hayaletimsi bir varlığa sıkıştırmak ve böylece onu fetişleştirmeye varan karşıt yanılığa ait öz/varoluş ikiliğine döndürmek suretiyle sorunu iptal eder. Metnin tiyatro icrasını belirleyişi, bu tür eğretilmelerin telkin ettiğinden adamaklı daha katı bir belirleyiştir: geneleksel yöntemde, metnin her dizesi, her jesti, her ögesi sahnede üretilmelidir. Yönetmenin “özgürlüğü”, yapım hazır olunca, bu metni üretme özgürlüğü değil, bu metni üretme özgürlüğüdür; zira metin konusunda ilk karar bir kez verildikten sonra, o metin artık kaçınılmazdır. Metin ile sahneleme arasındaki ilişkileri inceleyerek, öyleyse. biz apaçık ve katı olan, yine de “yansıma” veya “yeni-den üretim” terimleriyle açıklanamayacak bir belirlenim tarzını incelemiş oluyoruz. Kısacası, üretim’in koşullarını incelemiş bulunuyoruz.

Bu analogiyi edebi metin ile ideoloji arasındaki ilişkilere uygulamadan önce, potansiyel bakımdan aydınlatıcı bir başka cephesi de kısaca izini sürmeye değer. Tiyatro icrası tiyatro metninin bir üretimidir: ama metnin kendisi nihai amaç değildir. Tarihle hâlâ belirlenmesi gereken karmaşık bir ilişkisi var-

dır –fakat her durumda, şayet tiyatro üretimi-edebi metin analogimiz doğruysa– bizzat tiyatro metninin bir üretim olduğunu söyleyebiliriz. Öyleyse, burada söz konusu olan, *bir üretimin üretimidir*. Tiyatro metni, belli bir tarihin belirlenmiş bir ürünüdür; ve de tiyatro icrasıyla ilişkilerini göz önünde tutarak, biz böylece birbiriyle karmaşık biçimde eklemlenmiş iki belirleyici kümesiyle uğraşmış oluruz. Tiyatro üretimi, savunduğum gibi, metnin bir işlemi, bir *mise-en-scène*'dir; fakat onu bu şekilde üreterek, yapım aynı zamanda metnin nesnesiyle iç ilişkilerini de üretir. Bir başka deyişle, tiyatro üretimi, adeta kuyumcunun bir kolyeyi sergileyişi gibi, metnin kendine-yönelik yapı olarak üretimi değildir hiçbir zaman. İster istemez metnin –söz ettiği şeyle ilişkileri içinde metnin– ürün olarak üretimidir. Yaptığı şey, bu ilişkileri metnin kendisinin kavradığı biçimde bize “sunmak” değildir; yapım metnin kendini anlayışını ikiyle çarpmaz, tersine bu kendini anlamaya bir yorumu, yani o ideolojiye dair bir ideoloji inşa eder. Böyle yaparak, dikkatimizi metnin bilmedikleri ve yanlış anladıklarına, bizzat metin tarafından ima edilen, ama bastırılan anlam tarzlarına çekebilir. Aslında, tiyatro üretimi bunu bilinçli amacı olarak kabul edebilir –örneğin Brecht'in *Coriolanus*'unda veya genel olarak “epik tiyatro”da olduğu gibi– ürünü tam da ürün olarak sergileyen tiyatro üretim tarzlarını arayabilir. Fakat burada ilk aşamada söz konusu olan bu tür bilinçli gizlerden arındırma işlemi değildir. Zira her tiyatro üretimi, metin ile metnin söz ettiği şey arasında bir ilişki kurarak, kendisiyle metin arasında da bir ilişki kurar. Bu ilişkinin belirleyici temeli, doğal olarak, metnin kendi kendisini anlama biçimidir; zira bu tümüyle bir yana bırakılır, iskartaya çıkartılır ve terk edilirse, üretecek bir oyun kalmaz geriye. Fakat üretim, metnini mutlak olarak aşamazsa da, en azından ona saldırabilir; yalnızca üretimin metinle ilişkisinde var olduğu için, gösterilebilecek ama ifade edilemeyecek eleştirel bir titizlikle metni sorgulayabilir, işkenceden geçirebilir. Artık metninin ideolojisine karşıt olduğu için; ideolojik olarak belirlenmiş üretici tekniklerinin estetik mantığı ve bu estetik araçları belirleyen ideolojik talepler tarafından oluşturul-

lan ikili bir hamle ile hareket eder artık üretim. Doğalcı tiyatronun doğalcı icrasında olduğu üzere, bazı üretimler neredeyse bir tek kendi metinleri "ile" hareket eder; ama metin ile icrası arasında bulunan görünüşteki uyum, emeğin yanıltıcı şekilde gizlenmesinden ibarettir. Öbür uçta ise, "epik" veya dışavurumcu tekniklerle üretilmiş, dolayısıyla da kendisinin farkında olmadığı çatışmalar ve eksikleri ortaya dökülecek kadar köklü biçimde "yabancılaştırılmış" bir doğalcı metin tasavvur edebiliriz. Üretim tarzı, "üretim ideolojisi" ve "metnin ideolojisi" arasındaki ilişkilerin açıkça belirlenebilir olduğu bu kutuplar arasında, ortalarda bir yerde duran bütün bir olası üretimler hiyerarşisi de tasavvur edebiliriz.

Öyleyse, benim izini sürdüğüm paralellik şu şekilde şemaştırılabilir:

tarih/ideoloji → tiyatro metni → tiyatro üretimi
tarih → ideoloji → edebi metin

Bu demek oluyor ki, edebi metin (kendisi de bir ürün olan) ideolojiyi, tiyatro üretiminin tiyatro metni üzerindeki işlemlerine benzer bir şekilde üretir. Nasıl tiyatro üretiminin metniyle ilişkisi, metnin kendi *kurduğu* biçimiyle "dünya"sıyla iç ilişkilerini açığa çıkarıyorsa; edebi metnin ideolojiyle ilişkisi de öyle o ideolojiyi tarihle olan ilişkisini ortaya çıkaracak biçimde kurar.

Bu tür bir ifade, hemen pek çok soruya yol açar; bu sorulardan ilki metnin "gerçek" tarihle ilişkisine dairdir. Metnin nesnesinin *tarih* değil de *ideoloji* olduğunu ileri sürmek hangi anlamda doğrudur? Yahut, soruyu biraz farklı biçimde soracak olursak: Tarihsel olarak "gerçek" olanın unsurları hangi anlamda metne girer, şayet bir şekilde giriyorsa? Georg Lukács, *Studies in European Realism*'de, Balzac'ın büyüklüğünün, sanatının "kaçınılmaz doğruluğu" nun, kendisini gerici ideolojisini aşmak ve söz konusu gerçek tarihsel sorunları algılamak zorunda bırakmasında yattığını savunur. Burada belirgin biçimde ideoloji, doğru tarihsel algılamayı engelleyen bir "yanlış bilinç", insanlarla tarihleri arasına yerleştirilmiş perde anlamına geliyor.

Bu anlayış indirgemecedir, zira ideolojiyi bireyleri muhtelif yollarla tarihe katmak suretiyle, o tarihe çeşitli biçimlerde ve derecelerde erişmeye olanak veren, doğası gereği karmaşık bir oluşum olarak kavramayı başaramaz. Ve bu görüş, bazı ideolojilerin ve ideoloji düzeylerinin diğerlerinden daha yanlış olduğu gerçeğini kavrayamaz. Ideoloji, altyapının gördüğü kötü rüyadan ibaret değildir: gerçeği *çarpıtarak* “üretmesi”yle, her şeye karşın içinde gerçeklik unsurları taşır. Fakat bu nedenle, adeta gerçeğin unsurlarının içinden geçip gidebileceği bir ağmış gibi, “perde” imgesinin yerine “süzgeç” imgesini geçirmek yeterli olmaz. Bu tür bir “sızdırmacı” ideoloji modeli, gerçekliği gözlemlemek için engelin gerisine bakmanın mümkün olduğunu sezdirir. Gerçek zorunlu biçimde ampirik olarak duyulardan kaçır, kendiliğinden inceleme için hazır ettiği fenomenal kategoriler içinde (meta, ücret ilişkisi, mübadele değeri vb.) gizlenir. Ideolojyse, gerçeği yokluğunun gölgesini varlığına ilişkin algılamının üzerinden eksik etmeyecek biçimde üretir ve kurar. Gerçeğin kimi yüzlerinin aydınlatılıp kimi yüzlerinin gizlenmesi değildir bir tek söz konusu olan; gerçeğin varlığının, kendisinin yokluğunca kurulan bir varlık olmasıdır daha ziyade (tersi de doğrudur: [gerçeğin yokluğu, kendisinin varlığınca kurulan bir yokluktur]). Balzac aslında gerçek tarihin akışına kısmi içgörü getirmeye muktedirdi, ama bu tür içgörüyü ideolojinin tarihe aşkınlığı olarak tasavvur etmek hatalıdır. Böyle bir alan değiştirme gerçekleşmez. Daha ziyade, Balzac’ın içgörülerini; yazar olarak ideolojiye katılım tarzının, mesken tuttuğu ideolojik bölgenin gerçek tarihle olan ilişkisinin, kapitalist gelişmenin o aşamasının doğası ve işlediği özel estetik biçimin (gerçekçilik) “hakikat-etkisi”nin özgün bir kesişimi sonucu ortaya çıkar. Balzac’ın metinlerinin ideolojik olanı “atlaması” ve tarihle dolaysız bir ilişki kurması; ancak Shakespeare’in tiyatro-sunun çok özel bir ideolojik konumdan burjuva bireyciliğinin eleştirisini başlatması kadar söz konusu olabilir.

Öyleyse, metin ile tarih arasında dolaysız, kendiliğinden ilişki kavramı, ıskartaya çıkartılması gereken saf bir ampirizme aittir. Zira bir metnin, tarihine dolaysız olarak bağlı olduğunu

iddia etmek ne anlama gelir? Nasıl bir sözcüğün anlamını gerçek tarihle ilişkili bir nesne olarak tasavvur etmek mümkün değilse, metnin gerçek bir tarihi *dolaysız olarak* imlediğini düşünmek de mümkün değildir. Başka şeylerin yanı sıra dil, kuşkusuz nesnelere imler; ama sanki birbirlerine bağlanmak için elektrik akımını bekleyen iki kutup gibi, sözcükle nesne yan yana duruyormuşçasına basit bir ilişkiyle yapmaz bunu. Doğal olarak bir metin gerçek tarihten söz edebilir, Napoleon veya Chartizmden, fakat ampirik tarihsel doğruluğu olsa bile da-ima kurmaca bir ele alıştır bu: tarihsel verilerin metinsel üretimin yasalarına göre işlenmesidir. Böyle bir durumda gerçek tarih kurmaca olarak okunmadığı sürece, edebi değil tarihyazımsal söylemle uğraşıyoruzdur. “Tarihsel” edebi eserin kurmaca olarak işlem görmesi gerektiğini söylemek, kuşkusuz, ele aldığı özel tarihin önemini, bu sanki herhangi bir tarih olabilirmiş gibi, örtbas etmek değildir. Bu özel tarihin kurmacalaştırıldığını, kendi aktörlerinin ona, yani özel tarihe ideolojik katılma tarzının ideolojik üretimi bakımından yorumlandığını ve böylece *ideolojinin kendisiyle çarpılması*, yani *ideolojinin karesi* haline getirildiğini iddia etmektir.

Metnin, ideolojiye ulaşmamıza olanak vererek, bizi basit yanılsamayla sarıp sarmaladığı söylenemez. Emtia, para, ücret ilişkileri elbette kapitalist üretimin “fenomenal biçimleri”dir, ama buna karşın gerçekten başka bir şey de değildir. Jane Austen’in kurmaca yapıtları bizi ideolojik düşlerle tanıştırmakla kalmaz; çağdaş tarihin çoğu tarihyazımından çok daha açıklayıcı bir versiyonunu da sunar bize. Gerçek tarihe olumsuzlama yoluyla yaslandığı yerde, bulanık sınırları aydınlatmak üzere, ideoloji ile arasına “mesafe koyan” Austen’in kullandığı estetik biçimlerin sonucu değildir bu. Şayet ideoloji yanılsamadan ibaretse, ideolojiyi hakikate ihanet kılığına sokmak için mutlaka bu tür biçimsel, tek taraflı bir işlem gerekecektir. Fakat Austen’in biçimleri bunu yapıyorsa; belli değerler, güçler ve ilişkilere ulaşmamıza olanak vermek suretiyle, bize bir tür tarihsel bilgi veren kimi ideolojik kodların ürünü oldukları içindir bu. Söz konusu olan, dar bilimsel anlamıyla bilgi de-

ğildir kesinlikle; ama epistemoloji saf bilimle katıksız yanılmayı tam ortasından ikiye bölmez. Austen'ın metinlerinin kısmen gerçeğe sadık olduğu söylenebilirse; bu estetik araçlarının karmaşık, tarihsel bakımdan anlamlı algılamaları sağlama yeteneği, tarihsel gerçeği diyelim ki bir *Gryll Grange*'dan daha iyi "hisseden" ideolojik bir konjonktürle kurdukları üretici ilişki tarafından belirlendiği içindir. Ancak, daha "bilgili" metnin (diyelim ki bir *Caleb Williams*) zorunlu olarak daha değerli algılamalara ulaştığı söylenemez, yani bir "bilgi derecelenmesi" söz konusu değildir. Tersine, Austen'ın kurmaca ürünleri içgörüsü kadar bilgisizliğinin sağladığı temel üzerinde gelişip serpilir: ne yapıklarını ve neden o biçimde yapıklarını muhtemelen pek bilmeyen birçok roman bulunduğu için bu böyledir. Austen'ın, *bilmediği* için, "biliyor işte" durumunda olduğu doğrudur; fakat neyi bildiği bu yüzden önemsiz değildir, gerçeğin dışlanmasıyla sifıra indirgenemez. Zira, tarihsel materyalizmin bildiği gibi, gerçeğin dışlanmasıyla, Austen'ın sunduğu etik söylem, karakter retorisi, ilişki ritüeli veya uzlaşım töreninden geriye hiçbir şey, kısacası kurmaca yapıtlarını "değerli" bulmamızı sağlayan unsurlardan geriye hiçbir şey kalmaz. Bu ritüeller ve söylemler, gerçeğin geri çekilmesiyle boş kalan yerler değildir; kodladıkları şiddetli ideolojik savaşlar konusunda "gerçek dışı" olan hiçbir şey yoktur. İdeolojik olan, "gerçek" (en güçlü anlamıyla olmasa da) olduğu içindir ki, tarihe gönderme yapması için nesnesiyle arasına resmi, neredeyse bilimsel anlamda mesafe koyması her zaman gerekmez. İdeoloji kurmacaya girdiği zaman, bunun vuku bulduğu doğrudur; ama tarihsel hakikatini teslim etmesi için ideolojik olanın yolunun kesilmesini, bir tek bu "kurmaca etkisi" sağlamaz. Zira bu söz konusu ideolojik kesişime ve de onun üzerinde işlemeye devam eden biçimlerin doğasına bağlıdır. Bir metnin ideolojik bir altgruba katılım tarzı, o alt grubun ikincil ideolojiler grubuna katılma tarzı, biçimsel araçlarının ideolojik niteliği: son kerte tarihsel gerçek tarafından belirlenen bu eklemlenimler; o tarihsel gerçeğin izin verdiği metne erişim dediğimiz şeyin doğasını, derecesini ve niteliğini belirleyen şeylerdir aynı zamanda.

Öyleyse, tarih mutlaka metne “girer”, üstelik bir tek “tarihsel” metne de değil; ama metne tam da ideolojik olarak, ölçülebilir yokluğuyla belirlenen ve çarpıtılan bir mevcudiyet olarak girer. Bu demek değildir ki, gerçek tarih metinde kılık değiştirmiş biçimde var olur, dolayısıyla eleştirmenin görevi de maskeyi metnin yüzünden çekip almaktır. Daha doğrusu, tarihin metinde *ikili-yokluk* biçiminde “var” olduğunu söylemektir. Metin nesnesi olarak gerçeği değil, gerçeğin birlikte yaşadığı kimi anlamları –gerçeğin kısmen iptal edilmesinin ürünü olan anlamları– kabul eder. Öyleyse, metnin içinde, ideoloji belli “sahte-gerçek” bileşenlerin karakter ve mizacını belirleyen başat bir yapı haline gelir. Bizzat metnin içinde ideolojinin tarihsel olarak gerçeği belirliyor gibi olduğu (tersi için doğrudur diyemeyeceğimiz) bu gerçek tarihsel sürecin, adeta, terse çevrilmesi, doğal olarak son kertede bizzat tarih tarafından belirlenir. Denilebilir ki, tarih edebiyatın nihai gösterileni olduğu gibi *nihai* gösterenidir aynı zamanda. Zira maddi matrisini veren gerçek toplumsal oluşumdan başka ne, bir anlamlama pratiğinin kaynağı ve nesnesi olabilir ki? Sorun, bu tür bir iddianın yanlış olması değildir, her şeyi neredeyse tam da olduğu gibi bırakmasıdır. Zira tarihten sırf oyun olsun diye kaçmak, tarihin provası ve direnişi, gerçeğin gereklerinin buharlaşmışa benzediği geçici olarak kurtarılmış bir bölge, zorunluluk alanı içinde kuşatılmış bir özgürlük sığınağı olmaktan ziyade, metin bize kendisinin tarihsel olduğunu iddia eder. Bu tür bir özgürlüğün yanıltıcı olduğunu, metnin *yönetildiğini* biliyoruz; ama yalnızca kendimize dair bir yanlış algılama anlamında yanıltıcı değildir. Metnin özgürlük yanılması bizzat doğasının bir parçasıdır, tarihsel gerçeklikle kurduğu kendine özgü *üstbelirlenmiş* ilişkisinin sonucudur.

Bu özgürlük, “edebi metnin, diyelim ki, tarihyazımıyla karşıt biçimde, belirli bir nesnesi, yoktur” denilerek ifade edilebilir. Ideolojik tarzı ne olursa olsun, tarihyazımının böyle bir nesnesi vardır: tarihin kendisi. Fakat edebi metnin nesnesi nedir tam olarak? Metin neyi “imler”? Zira gerçek tarihi “yaşanmış olan” a ait kategorilerden yola çıkarak inşa etmeye çalışan duygudaş,

hermenötik tarihyazımı biçimleri bile –yani sonuçta ideoloji- olarak-tarihi nesne olarak benimseyenler bile– yine de dolaylı nesnelere olarak tarihin kendisini kabul ederler. Fakat edebi metin, nesnesini şekillendirme tarzlarından ayrılmaz olan, ayrı bir varlık olmaktan ziyade bu tarzların bir sonucu olan kendine ait nesnesini üretir. Nesnesini kendi ürünü olarak sunduğu ölçüde, metin *kendi kendini üretiyor* gibidir. Kuşkusuz, metnin üretim araçları ile üretilen şey arasında teorik bir ayrım çizgisi çekmek mümkündür: ilki (üretim araçları) özgül içeriklerden görece bağımsız estetik kategorileri (türler, biçimler, uzlaşımlar vb.) içerirken, ikincisi (üretilenler) belli izlekleri, konuları, karakterleri, “durumlar”ı kapsayabilir. Fakat bu ayrım, elektrikli bir dokuma tezgahı ile ürünleri arasında yapabileceğimiz ayrımla aynı türden değildir kesinlikle. Her şeyden önce, elektrikli dokuma tezgahını, ürünleri değişikliğe uğratmazken (tezgahın ürünlere aktardığı değer sorununu bir yana bırakıyorum), metinsel olarak işlediği şey edebi uzlaşımı dönüştürür. Metin, kendine ait uzam içinde, üretici, üretim tarzı ve ürünün ayrılmaz ve aynı amaca yönelik görünmesi anlamında kendisini üretir gibidir. Metin analizinde, yazar-üretici hakkındaki önermeler; metinsel olarak işletilen şey için alternatif bir metafordan başka bir şey olmayan metinsel işlemlerin betimlemelerine indirgenebilir pekâlâ. “Ürün” ve “üretici” terimleri böylece, metin *demek olan* kendi kendini yenileyici anlam üretim süreci için mecazlı soyutlamalardan ibaret olur.

Metnin *belli bir anlamda* kendi kendini ürettiği savı, daha sonra tartışacağım üzere, geçerli bir savdır. Ancak, metnin kaynak ve nesnesi olmaksızın sürekli kendi kendini imleyen bir pratik olduğu kavrayışı,¹ burjuvazinin bireysel özgürlük mitolojisine cuk oturur. Bu tür bir özgürlük, bir moda göre, var olmadığı için değil; kendi kendilerini gizlemelerini pekiştiren kimi belirleyicilerin açık sonucu olarak var olduğu için mitolojiktir. Aynı şekilde, metnin “özgürlüğü”, kendisinin tarih-

1 Eagleton burada yapısalcığın özellikle Jakobson versiyonunun edebi dile ilişkin tezine gönderme yapıyor: “Edebi metin kendine gönderme yapar” diyor. Jakobson, dilin “şiirsel” işlevini tanımlarken - ç.n.

le kaçınılmaz ilişkisinin açık sonucu, kendi gerçek zorunluluğunun fenomenal biçimidir. Tarihyazımsal çalışma ile karşılaştırmak meramımızı aydınlatabilir. Geleneğe göre tarihyazımı, gerçeğin “nesnel” açıklamasını verecek biçimde düzenler anlamlarını; her zaman böyle yapmaması, o gerçeğin ideolojik inşasından dolayıdır ki, bu da bir söylem olarak doğası açısından zorunsuzdur. Ancak, tarihi dolaysız nesnesi olarak benimsemek, onun yerine tarihin adeta gizlenmiş içyüzünü meydana getirdiği ideolojik biçimler ve hammaddeler üzerinde çalışmak, edebi söylemin doğasının ayrılmaz bir parçasıdır. Böylelikle edebi ve tarihyazımsal metinler birbirinden epey farklı anlamlarda “ideolojik”tir. Edebi metin tarihi nesnesi olarak kabul etmez, öyle yaptığına inandığında bile (“tarihi” roman); ama metnin kendisine görünmeyen, eleştirinin gördüğü biçimlerde, tarihe son kertede yine de nesnesi olarak taşır. Edebiyata o özgürlük havasını veren de işte bu tarihin uzaklaştırılması, herhangi bir özel gerçeğin bu eksikliğidir; tarihyazımsal çalışmadan farklı olarak, metin, anlamlarını fiilen-var-olanın gereklerine uydurma ihtiyacından kurtulur. Fakat bu kurtulma bir içsel zorunluluğun öbür yüzüdür yalnızca. Diyebiliriz ki, metin, temsillerin gönderme yaptığı her türlü özel gerçek koşuldan koparılmış gerçeğin toplumsal olarak belirlenmiş temsillerini verir bize. İşte bu anlamda, metnin kendine gönderme yaptığını veya tersine (ki ilkinin idealist ikizidir bu hata) “hayat” a veya “insanlık koşuluna” gönderme yaptığı hissine kapılırız, çünkü hiçbir somut durumu imlemiyorsa, o zaman ya kendini ya da genel olarak durumları imlemelidir. Fakat tam da özel gerçeğin bu eksikliğinde metin çok anlamlı biçimde gönderme yapar, somut durumlara değil, “somut durumlar”ın ürettiği bir ideolojik oluşuma (dolayısıyla da dolambaçlı biçimde tarihe). Adeta özerklermişcesine, yanı başında gerçek tarihi olmaksızın ideolojiyi verir bize metin, hayali, sahte-olaylar verir bize; çünkü bunların anlamı, maddi gerçekliklerinde değil, belli bir anlamlama sürecini şekillendirme ve sürdürmeye nasıl katkıda bulduklarında yatar. Bu anlamda, tarih uzaklaştırıldıkça, deyim yerindeyse, “soyut”laştıkça, anlamlama süreci daha

bir başat, daha bir “somut” hale gelir. Edebi eser, özgür –kendi kendini üretiyor ve belirliyor– gibi görünür, çünkü herhangi bir özel “gerçeği” yeniden üretme zorunluluğuyla sınırlandırılmamıştır; ama bu özgürlük, kendi ideolojik matrisinin bileşenlerince daha kökten biçimde belirlendiği gerçeğini gizler. Şayet metnin “sahte-gerçek” –hayali figürler ve olaylar– düzeyinde “herhangi bir şeyin vuku bulabileceği” doğru görünse bile, metnin ideolojik düzenlenişi için bu geçerli değildir; ve tam da bu geçerli olmadığı için, metnin sahte-gerçeğinin başına buyruk zorunsuzluğu bir o kadar yanıltıcıdır. Edebi metnin sahte-gerçeği, metnin temsil tarzlarının ideolojik bakımdan doymuş taleplerinin ürünüdür.

Öyleyse, tarih bizzat metin içinde ideolojiye kendi hayali veya “sahte” tarihini belirleyen egemen yapı olarak ayrıcalık tanıyan bir ideolojik belirlenim aracılığıyla, metin üzerinde işlem yapar. Bu “sahte” veya “metinsel” gerçek tarihsel gerçekle kendisinin hayali bir “aktarımı” olarak ilişkilendirilemez. Gerçeği “hayali olarak aktarmak”tan ziyade, edebi eser gerçeğin belli üretilmiş temsillerinin hayali bir nesne içinde üretimidir. Tarihle arasına mesafe koyuyorsa, bir ontolojik sınıftan alıp diğerine sokmak suretiyle tarihi fanteziye dönüştürdüğü için değildir bu, kurmaca olarak işlediği anlamlar gerçekliğin kendisinden ziyade gerçekliğin zaten var olan temsilleri olduğu içindir. Her şeyden önce ideoloji demek olan gerçeğin hayali üretiminin doğasında bulunan anlamlar, algılamalar ve cevaplardan örülü bir ağdır metin. “Metinsel gerçek” tarihsel gerçekle, bunun hayali aktarımı olarak değil, kaynağı ve gönderileni son kertede bizzat tarih olan belli anlamlama pratiklerinin ürünü olarak, ilişkilendirilir.

Dolayısıyla, edebi metin “somut” ile “soyut”un özel bir keşimiyle tanımlanır. Dokusunun yoğunluğuyla tarihyazımına benzer, ama nesnesinin “genelliği”yle felsefi söylemi andırır.² Bu “soyut” nesneyi somut kabul etmesiyle her ikisinden de ay-

2 Bu noktada materyalist eleştiri ile Sir Philip Sidney'nin *Apology for Poetry'si* (Şiir Müdafaaamesi) arasında dikkate değer bir bakış açısı uyumu gözlemlemek mutluluk vericidir.

rılır. Metin bizi belirli bir nesnesi olmadığı ortaya çıkan bir fiziksel jestin kavrayıcı dolaysızlığı ile çarpar – adeta jestlerinin bir anlamda salt ritüel ve prova olduğunu (çevresinde dolaysız hiçbir şeye işaret etmeyen, ama bu tür davranışları güdüleyebilecek bir çevrenin doğasını açığa çıkaran öğrenilmiş, çalışılmış eylemler olduğunu) fark etmek için aceleyle jestler yapan ve böylece fiili bir durumu açık eden bir adamın davranışını gözlemleriz. Hatamız, jestlerini tam da çevresiyle bir ilişki olarak kavramak yerine, bu jestlerle ilişkilendirecek bir nesne aramak olur. (Adeta dans ettiği halde bizim onun bir şeye işaret ettiğini sanmamız gibi.) Böyle bir adamın davranışında nedensiz, yani her türlü “somut” güdülemeden uzak görünebilecek şeyin, o zaman, tersine, bir aktörün provası yapılmış, hesaplı kitaplı davranışı olduğu ortaya çıkar; kendiliğinden olduğu için değil, tam da işte kendiliğinden olmadığı için nedensiz görünür. Fenomenolojik tarihyazımı ile felsefe arasında bir yerde duran metnin belirsiz durumu, ideolojiyle özgün ilişkisinden doğar. “Yaşanmış”ın üretimi olarak, tarihyazımına yaklaşır: tekil gerçek koşullardan koparılmış “yaşanmış”ın üretimi olarak, felsefeye benzer. Elbette felsefe, yaşanmış olanla “kendiliğinden” tepki ve algılama olarak değil, yaşanmışın altında yatan genel kategoriler –ideolojik olabileceği gibi olmayabilecek, ideolojiyle az çok iç içe geçmiş kategoriler– açısından ilgilendirir. Bu anlamda felsefe, amacı yaşanmış olanı bize sanki kendiliğindenmiş gibi vermek olan edebiyattan farklılık gösterir; fakat bu “kendiliğindenlik” gerçekte fenomenal olduğu ölçüde edebiyat yine de felsefeye benzer. Edebiyat da, ilerde savunacağım üzere, yaşanmışın kategorilerini az çok dolaylı biçimde açığa çıkarır; gelgelelim, edebiyat bu kategorileri, “somut”un içinde eriterek gizlemek için üretir genelde. (Pope’un *İnsan Üstüne Deneme*’si kategorilere dair kimi önermeler sunar, ama denemenin biçiminin retorikinin arkasında onlardan bir deneyim/yaşantı çıkarmak olduğu ölçüde, felsefi olmaktan ziyade edebi bir metindir.)

Ancak, metnin “soyutu somutladı”yı söylemek, yetersiz bir ifade olur. Geçici olarak “metinsel gerçek”in “soyutlama”sı di-

ye adlandırdığım şeyin, herhangi bir özel tarihsel gerçekle özdeşliğinin (ya da tümüyle rastlantısal özdeşliğinin) olmamasının, metnin anlamlayıcı araçlarının kendine mahsus bir üstbelirlenimini ürettiği ve bu üstbelirlenimin ürünü olduğunu söylemek daha doğru olur. Metnin “somutlama”sı işte bu üstbelirlenimde, pek çok belirleyicisinin bu kompleks karışımında var olur. (Marx, *Grundrisse*’de soyuttan somuta yükselmek’ten söz ettiğinde, bütün bir felsefe geleneğini tek bir fiille yok eder.) Zira edebi metin, adeta “gerçekliğini” temsil tarzlarını daha somut (Marx’ın kullandığı anlamda) olacak biçimde şekillendiriyormuş gibi; ters biçimde ifade edecek olursam, ideolojik belirlenimlerinin katılığı, adeta paradoksal biçimde “metinsel gerçekliğinin” belli bir esnekliğini ve geçiciliğini gerektirmiş gibi davranır. Her şeye karşın, metinde herhangi bir şeyin vuku bulabileceğini önermek anlamına gelmez bu; daha ziyade, “metinsel gerçekler”in metinsel ideolojinin baskın talepleriyle çözüldürüldüğü, yer değiştiği, yoğunlaştırıldığı ve monte edildiğini ve de bu geçiciliğin dolayısıyla genelde *doğallaştırıldığı* nı söylemektir. Bu tür bir savı, metnin bu gibi “içerikler”i yalnızca biçimini pekiştirmek amacıyla seçtiğini savunan Biçimci öğretiyile karıştırmamak gerek; zira daha sonra savunacağım üzere, bu tür içerikleri “seçen” biçimlerin kendileri, ideoloji dediğimiz daima önceden şekillenmiş bulunan içerikten seçilirler. “Ideoloji”nin metin içinde “sahte-gerçek”e başat oluşunun, aralarındaki *üretim* ilişkisinin bir örneği, gerçekçi kurmaca geleneğinin figürler ve olaylarının sözde “tipikliği”nde bulunabilir. Bu tür karakterler ve olayların hem indirgenemez biçimde bireysel hem de tarihsel olarak temsil edici görüldükleri yönündeki Hegelci önermeyle kastedilen şey; bunların üstbelirlenmiş ürünler oldukları; birçok “sahte-gerçek” bileşenin belli bir yer değiştirmesi ve birleşmesiyle, karakterler ve olayların bu çeşitli etkenleri kendi içlerinde yoğunlaştırmak suretiyle, karşılıklı olarak alışılmadık ölçüde yüksek bir somutluk kazandıklarıdır.

Bazı metinlerin, gerçeğe diğerlerinden daha çok yaklaşmış gibi durduğu doğrudur. *Kasvetli Ev*’deki “metinsel gerçek” dü-

zeyi, diyelim ki Burns'ün *Sevgilim kırmızı, kırmızı bir gül gibidir* lirik şiirinden daha yüksektir. İlki, başka şeylerin yanı sıra, bir hayli yerelleştirilmiş bir tarihi aydınlatmaya çalışır; ikincininse, çok soyut bir gönderileni vardır. Ancak, Burns'ün şiirinin "gerçek" bir nesneden ziyade belli ideolojik anlamı taşıyan tarzlarına gönderdiği, böylece gerçekten bir sevgilisinin olup olmadığını elbette hiç önemli olmadığı (ve böyle olduğunun bizzat şiirin biçimince sezdirildiği) açık olduğu halde; aynısı, o derece açık olmasa bile, Dickens'ın romanı için de doğrudur. Mesele, Dickens'ın "sahte-gerçek"i daha çok öne çıkaran belli anlamı taşıyan tarzlarını (gerçekçilik) kullanmasından ibarettir; ama bu demek değildir ki, romanının hayali Londra'sı ile gerçek Londra arasında karşılaştırmalar yapmak gerek. *Kasvetli Ev*'in hayali Londra'sı; olduğu biçimiyle "Viktorya çağı İngiltere'si"ni değil, Viktorya çağı İngiltere'sinin kendisini imleme biçimlerinden kimilerini imleyen bir temsil sürecinin ürünü olarak var olur. Kurmaca, gerçek tarihi sunmanın bir yolu olarak hayali tarihle alışverişe girmez; gerçek tarihin özel bir ideolojik *yaşantı*'sını tartıştığı için onun "tarih"i hayalidir. Bu bakımdan metni, salt ideolojinin ürünü olarak değil, ideolojinin zorunluluğu olarak düşünmek yararlı olur – ama ampirik anlamda değil, çünkü edebiyatsız ideolojiler elbette ki var olmuştur; fakat kurmacanın, ideolojinin kendini eksiksiz gerçekleştirmesi olması, bu tür eksiksiz bir kendini gerçekleştirmenin alacağı tek mantıksal biçim olması bakımından teorik anlamda. Bu da kurmacanın "gerçekdışı" olmasından, böylece "yanlış bilinç" için uygun bir araç olmasından ötürü değildir kuşkusuz; daha ziyade, bir toplumun kendine dair temsillerini yeniden inşa edebilmek için, bu temsilleri tekil "gerçeklikler"inden koparma ve onları rutin olarak yaşananın basit bir yeniden üretiminde eksik olan kapsam, değiş-tokuş, ekonomi ve esnekliğe, hayali olmaları sebebiyle, olanak veren durumlar biçiminde harekete geçirme gereğiyle en sonunda karşılaşacağımız içindir.

Edebi metinde gerçek bir doğrudan gönderme bulunmaması, bu konudaki en belirli olguyu meydana getirir: kurmacalığını. Bu noktada bildik sorunlar vardır: bir yanda pek çok "olgu-

sal” hammaddeye sahip, daha çok kurmaca diyeceğimiz metinler, öbür yanda önemli kurmaca unsurları olan daha çok “olgusal” diyeceğimiz metinler. Fakat kurmacalığın edebi metnin en genel kurucu unsuru olduğunu ve de bunun metnin olaylar ve tepkilerinin *düz-anlamlı* kurmacalığına değil (çünkü tarihsel bakımdan doğru olabilirler pekâlâ), bu tür hammaddeleri üretme tarzlarına gönderme yapuğunu söylemek şimdilik yeterli olacaktır. Şairin öznel yaşantısı, şiir biçiminde üretildiğinde “kurmaca” olur – özgün bir üretim tarzı farklı bir nesneyi ortaya çıkardığında, dikkatimizi yaşantının biyografik doğruluğu ya da önemine değil, yaşantının daha genel bir tarihe dair bir temsiller yapısının parçası olarak işlevine çeker. (Belli başlı sanatların “evrensel olduğu” yolundaki geleneksel anlayış kuşkusuz, başkalarının yanı sıra, bu olgudan doğar.) Bu estetik üretim tarzının temel kurucu unsuru, daha önce işaret ettiğim gibi, imleme pratiğinin gösterilen üzerindeki belli bir egemenliğidir (veya “aşırılığı”); öyle ki, gösterilen daha “soyut”, farazi veya sanal oldukça, anlamlama tarzı buna koşut olarak daha çok öne çıkar. Geleneksel olarak “tipik” edebi söylem diyebileceğimiz şey –en azından bu tür söylem hakkında yaygın olarak düşünülen şey: “şiirsel”– gösteren ile gösterilen arasındaki kural-koyucu ilişkilerin bu tür bir “altüst oluşu” ile tanımlanır. Bu altüst oluşun sonucu, dolayısıyla, anlamlama pratiğini, Biçimcilerin dilinde yaşantının “yabancılaştırılması” denilen şeyi³ üretecek kadar vurgulamak ve yoğunlaştırmaktır. Bunu bütün edebi söylem türleri için söyleyemeyiz: sözgelimi, çoğu gerçekçi veya herhangi bir doğalcı dil için geçerli değildir bu. Fakat “şiirsel” dil, gerçekçi veya doğalcı metnin de, daha az açıktan olsa bile, paylaştığı gösteren ile gösterilen arasındaki bir ilişkiyi açığa çıkarır yine de. “Sen ki sükûnetin hâlâ el değmemiş gelinisin” gibi bir ifade besbelli edebi söyleme ait olduğu halde,

3 Eagleton’ın burada gönderme yapuğu, Rus biçimcilerinden V. Şklovski’nin *defamiliarisation* veya *estrangement* terimi, Türkçeye daha önce “farklılaştırma” veya “yabancılaştırma” diye çevrilmiştir (bkz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin metinleri*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul YKY. 1. bs.: 1995, s. 72); Marksist yabancılaşma kuramıyla karışmaması için, biraz muğlak da olsa “farklılaştırma” terimini tercih ettik – ç.n.

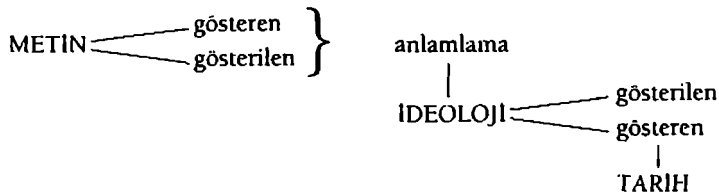
“Bir süre sonra çıkıp hastaneden ayrıldım ve yağmurda yürüyerek otele geri döndüm” gibi bir ifadenin, bağlamına bağlı olarak, öyle olabileceği gibi olmayabileceğini söylemek istiyorum sadece. Aslında her iki ifade de, gerçek bir özel gönderileni olmayan edebi söylemlere aittir; ilk örnekte bu yokluk, gerçek bir nesneden yoksun olduğunu bizzat unsurlarının iç orantısızlığıyla açığa vuran metnin özüne nakşedilir, “gerçek”ten görelili özerkliği, önermesinin biçimsel yapıları içinde gururla ilan eder. Bir tür sessizliğe gönderme yapan da “şiirsel” söylemin işte bu belagatidir. Öte yandan, gerçekçi düzyazı, her aşamasında gerçek bir özel gönderilene sahipmiş “gibi yapar”, ama eksiksiz söylem (roman) statüsüyle o iddianın foyasını meydana çıkarmaktan başka bir şey yapmaz. Bu anlamda “şiirsel” onun gizli hakikatidir, kendi mikro-yapılarında gerçekçi yapının makro-yapısal doğasını teşhir eder.

Gösteren ile gösterilen arasındaki edebi ilişkiler, değişmez bir mutlak olarak var olmaz. Tersine, Roland Barthes’ın *Yazının Sıfır Derecesi*’nde⁴ Fransız edebiyat tarihinin belli bir dönemi için gösterdiği üzere, estetik ideolojinin belirlenimlerine göre değişim ve evrim geçirirler. Bir metin, gösterilenini köklü biçimde deforme edecek, uzaklaştıracak ve farklılaştıracak kadar gösterenlerini “öne çıkarabilir”; veya “içeriği”nin mantığına görünüşte alçakgönüllü bir uygunluk içinde, bu aşırılığı tam anlamıyla dizginleyebilir. Bu estetik karşıtlık, sanki ilk metin zorunlu olarak “ilerici”, ikincisiyse kaçınılmaz biçimde “gerici”ymiş gibi, siyasal bir karşıtlık olarak yorumlamak yanlış olur. Farklılaştırma, bir ideolojiyi gerici amaçlarla canlandırabilir; konformist, “saydam” metin de “uyum gösterdiği” şeyin ışığında yargılanmalıdır kısmen. Fakat karşıtlık, bazı metinler nesnelere *gerçekten* uzaklaştırırken diğerlerinin nesnesine gerçekten uyum gösterdiğini ileri sürüyorsa, her durumda yanıltıcıdır. Her iki ifade, alternatif estetik sonuçların metaforik betimlemeleridir: metin, ideoloji ve tarih arasında değişmiş bir genel ilişkiyi dile getirmezler. Hiçbir metin tam anlamıyla “kendisini içeriğine uyduramaz”, gösterenlerini bunlar-

4 Türkçesi: Tahsin Yücel, İstanbul, Metis, 2006 – ç.n.

dan farklı olan bir gösterilene eşitleyemez; söz konusu olan şey, metin ile ayrılabilir bir gösterilen arasındaki ilişki değil, metinsel imleme (ki hem “biçim” hem de “içerik”tir) ile ideoloji dediğimiz daha yayılcı olan anlamlar arasındaki ilişkidir. Her ne kadar belli metinlerde böyle bir pratik, pekâlâ ideolojiyle kendine özgü bir ilişki üretebilir ve onun tarafından üretilebilirse de, bu ilişki metnin anlamlarını ne kadar açıkça öne çıkardığına bakara ölçülebilecek bir ilişki değildir. Zira, yineleyecek olursam, “düzyazısal” metin bile –her aşamasında olmasa da– şiirin gözler önüne serdiği gösterenin gösterilen üzerindeki egemenliğini yeniden üretir. Düzyazı bunu bütün yapısında –yalnızca düzyazının hiçbir özel gönderileni olmadığı için mümkün olan güçlü bir görece özerkliğin tanımladığı unsurlarının iç dağılımında– yeniden üretir.

Edebi eserin “gösterileni”ni tam olarak neyin meydana getirdiği konusundaki olası bir belirsizliği çözmek kalıyor geriye. Metnin içindeki gösterilen, benim metnin “sahte-gerçek”i dediğim şeydir – metnin “konu” ettiği hayali durumlardır. Fakat bu sahte-gerçek, tarihsel gerçekle doğrudan doğruya ilişkilendirilmemelidir; sahte-gerçek, daha ziyade, metnin bütün anlamlandırma sürecinin bir sonucu veya yüzüdür. Bütün bu sürecin imlediği şey, kendisi de tarihe dair bir anlamlandırma olan ideolojidir. Burada söz konusu olan ilişkiler basit bir diagramla açıklığa kavuşturulabilir:



“Prototipik” edebi söylemde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin “altüst oluşu”, bir bütün olarak o söylemle ideoloji arasındaki ilişkinin bir sonucudur. Metnin hammaddeleri tarihselden çok ideolojik olduğu içindir –adeta metin kendisiy-

le tarih arasında açtığı uçurumda var olduğu içindir– ki, metin özel bir gerçek gönderilenden mahrumdur ve bu eksikliği bizzat yapılanışının görece özerkliğinde sergiler. “Şiirsel” metin de bu eksikliği gösteren ve gösterilene orantısızlaştırmasıyla sergiler; somut bir tarihsel nesnenin yokluğunu belli eden bu orantısızlık, bizzat anlamlama sürecinin “sahte-gerçek” karşısındaki üstünlüğüyle açığa vurulur.

Ne var ki, metnin işlediği ideoloji ve bu işleme süreci konusunda daha açık olmamız gerek. Meseleyi bu şekilde ifade etmek zaten yanlışlanmayı göze almak demektir, çünkü metnin yaptığı iş, daha sonra tartışacağım üzere, kendisine dışsal olan ideolojik hammaddeleri basitçe “kabullenmek” değildir. Ideoloji metinden önce var olur; fakat *metnin ideolojisi*, deyiş yerindeyse, ideolojinin kendisinin önceden üzerinde düşünmediği biçimlerde ideolojiyi tanımlar, oluşturur ve işler. “Metnin ideolojisi” diye adlandırabileceğimiz özel ideoloji üretiminin hiçbir ön-varoluşu yoktur. Burada söz konusu olan, aslında, bir ikili ilişkidir – bir tek metin ile ideoloji arasındaki nesnel olarak belirlenebilir ilişki değil, aynı zamanda (ve eşanlı olarak) bizzat metin tarafından “öznel olarak” gururla ilan edilen, saklanan, sezdirilen veya mistifiye edilen ilişki. Her metin, önceden ne ölçüde var olduğunu göstererek (Trollope’un karşısına Mallarmé’yi koyun), kendisinden önce var olan hammaddeyle örtük bir ilişki sergiler. Bu ilişki de zorunlu olarak tek bir ilişki değildir: zira bir yapıt öğelerinin bir kısmında önceden-varolana bağımlılığını, sırf geriye kalanlarda katıksız bir özerklik bulunduğunu ileri sürebilmek için kabul edebilir.

“Metin-öncesi” ideoloji, çeşitli biçimlerde sunar kendisini yapıta: “olağan dilde”, onaylanan simge ve uzlaşım, algısal alışkanlık kodları, diğer yapıtımlar. Daha biçimselleşmiş yollarla da sunabilir kendisini: “olağan dil”e hem nüfuz eden hem de ondan belirgin anlam somutlukları halinde doğan özel estetik, siyasal, etik ve diğer türden formüllerle. Yapıtın bu tür formüllerle görece dolaysız ilişkiler kurabilmesi, gözden kaçırılmamalıdır. Ideolojinin çoğunlukla metne kendisini kategoriden ziyade “yaşam”, kavramlar sisteminden ziyade yaşantının dolay-

sız hammaddesi olarak sunduğu doğrudur. Fakat Hıristiyanlık, yeni-klasikçilik, Stalinizm edebiyatının büyük bölümü; ideolojinin metne görece “katıksız” biçimde, kategorilerini “yaşanmış olan”ın zorunsuzluklarından belli ölçüde koparacak şekilde sayıp dökerek girmesine izin verir. Bu tür durumlarda, aşağıdakiler arasında alışılmadık derecede doğrudan ilişkiler gözlemleyebiliriz:

- (i) “Genel” ideolojik kategoriler
- (ii) “Genel” ideolojik söylemler
- (iii) Estetik ideolojik kategoriler
- (iv) Estetik ideolojik söylemler
- (v) Metin.

Sözgelimi, Stalinizm örneğinde, estetik kategoriler (“sosyalist gerçekçilik”) “genel ideoloji”yle kendine mahsus bir doğrudan ilişkiye sahiptir; “genel” ideolojik tarzları taklit etmekten başka bir şey yapmıyormuş gibi duran estetik söylem tarzları üretir. Ancak, böyle bir yapıyla bile, metinsel söylemin ideolojik söyleme indirgenmesi söz konusu olamaz. Bir ideolojinin kategorileri metnin dolaysız hammaddelerini oluşturan bir dizi ideolojik anlam üretir; bu anlamlar ideolojik kategorilerin somut bir “üretimi” olarak görülebilir. Metnin incelenmesi, bu tür kategorilerin üretiminin incelenmesidir – ideolojik üretimin karesinin analizidir. Görece “katıksız” ideolojik yapıta, ideolojik söylemler, kendilerini ortaya çıkaran kategorilere “geri çevrilmiş” görünecek biçimde üretilir. Hegelci manada, metnin hammaddelerini “tümelleştirdiği”, özeline içindeki geneli keşfettiği anlaşılmalıdır bundan. Bu tür bir yapıt, ideolojisini özeline genele “yükseltmek” suretiyle değil, metnin ideoloji üzerindeki işlemlerinin kendine özgülüğüyle –sanki basit bir “taklit”miş gibi görünmesini sağlayan bir dizi dönüşüm ve yer değiştirmeyele– açığa çıkar.

Ne var ki, üretim için kullanılan hammaddelerin daha belirgin biçimde “yürürlükteki” –dolaysız yaşantıda kendiliğinden gizlenen, dolayısıyla da kendi kategorik yapısının “bilinçinde olmayan”– ideolojiye ait olduğu metinler vardır bir de.

Ideoloji bu noktada metne büyük ölçüde işlenmiş, metnin dönüştürücü işlemleri için hazır halde gelir. Edebi eserin “olağan dil”le ilişkisi bu noktada önemlidir, zira ideoloji “olağan dil” içinde üretilir, taşınır ve doğallaştırılır; metnin bu dille ilişkisi de ideolojik doğasının canalcı bir göstergesidir. Olağan dille “ilişkisi” doğrudan bir olumsuzlama olanlar –sözgelimi, emperyal bir yönetici sınıfın yabancı dilinde yazılmış olanlar– bir yana, her metin ait olduğu toplumun ortak söylemiyle bir ilişki yürütür. Fakat ortak söylemi yeniden ürettiyor mu gibi görünen (“görünen”, çünkü bu da bir uzlaşım – bu tür bir metnin nasıl okunacağını da öğrenmemiz gerekir) metin ile, bizzat araçları bu tür bir sözü kökten dönüştüren bir yapıt arasında apaçık bir fark vardır. Dar anlamıyla bir dil meselesi de değildir bu yalnızca: zira metinde olup biten her şeyin dilde vuku bulduğunu söylemek, dünyada her şeyin Tanrı’nın sayesinde olup bittiğini söylemekle eşdeğerlidir. Bu tür bir yargı, kendi kendini geçersizleştirecek ve her şeyi tam da önceden olduğu gibi bırakacak kadar genişletilebilir. *The Faerie Queene* ve *Finnegans Wake*’in dilsel araçları, ideolojik “söylemler”in daha geniş anlamda bir dizi dönüşümüne işaret eder: algılamalar, kabuller, simgeleştirmeler. Bu noktada, zaten-üretilmiş olan kategorilerin üretimi estetik ideolojinin işleyişiyle başlanır; metnin ideolojiyle gerçek ilişkisinin işte bu üretimin kendisiyle çarpımında, karesinde yattığı ileri sürülebilir. Biçimsel araçları üzerinden, metin kendisiyle ideoloji arasında dönüştürücü bir ilişki kurabilir ki, bu da içinden çıktığı ideolojinin genel gizli konturlarını algılamamıza olanak verir.

Louis Althusser’in *Lenin ve Felsefe*’nin ünlü bir pasajında savunduğu pozisyon budur:

“Her ne kadar sanatın ideoloji ile ilişkisi bütünüyle özel ve özgün ise de, gerçek sanatı ideolojiler arasında saymam... Sanat (sahici sanattan söz ediyorum, vasat yahut vasatın alındaki yapıtlardan değil) bize dar anlamıyla bir bilgi vermez, dolayısıyla bilginin (modern anlamıyla: bilimsel bilgi) yerini tutmaz, ama sanatın bize sunduğu şey, yine de bilgiyle özgül bir ilişki yürü-

tür. Bu ilişki, bir özdeşlik değil, farklılık ilişkisidir. Açıklayayım. Sanatın ayırcı niteliği, gerçekliğe *gönderme yaparı* bir şeyi 'görmemizi', 'algılamamızı', 'hissetmemizi' sağlamasıdır... Sanatın *görmemizi sağladığı şey*... ideolojidir, sanatın kendisinden doğduğu, içinde yıkandığı, sanat olarak içinden sıyrılıp çıktığı ve *göndermede bulunduğu* ideolojidir... Balzac ve Soljenitsin bize yapıtlarının sürekli gönderme yaptığı ve yapıtlarını sürekli olarak beslemiş olan ideolojinin bir 'görünümü'nü verirler; yapıtlarının içinden çıktığı ideolojiden bir adım *geriye çekilmeyi, aralarında mesafe bırakmayı* öngören bir görünümdür bu. Söz konusu romancılar, kendilerini kuşatan o ideolojiyi, bir bakıma *içeriden algılamamızı* (bilmemizi değil) sağlar... ⁵

Düşündürücü, ama yeterli olmaktan kesinlikle uzak bir açıklama bu. Her şeyden önce, "gerçek" ve "sahici" sanat kaçamağı, kendine özgü tarzda da olsa, en az Lucien Goldman'ın "geçerli" metin kavramı kadar bulanık ve belirsizdir. Her iki durumda da, bu tür sanat yapıtlarının bilimsel açıklaması olma iddiasındaki şeye gayrı meşru şekilde bir değer yargısı sokuşturulur (ya da ondan sinsice elde edilir). Burada betimlenen sürecin gerçekleşmesi estetik "sahicilik" için *kurucu* nitelikte midir, yoksa "sahicilikleri" başka, burada incelenmemiş ölçütlerle değerlendirilecek yapıtlardan mı ileri gelir bu gerçekleşme? Yapıt içinde yıkandığı ideolojiyi algılamamıza olanak verdiği için mi "gerçek" sanattır, bu durumda nasıl estetik bir yargı olur bu? Yoksa o mesafe koyma, başka belirleyicileri olan bir değer sonuçlarından biri midir? Ayrıca, bu mesafe koyma işlemi tam olarak nasıl başarılı? Pierre Macherey, metnin ideolojiye verdiği biçimin sonucu olduğunu öne sürerek savı geliştiriyor; ⁶ fakat meseleyi orada bırakmak, biçimciliğe iman etmekten başka bir şey değildir. Zira metnin ideolojiyle ilişkisinin önemli ölçüde metnin biçimlerinca etkilendiği doğru olmakla birlikte, doğrunun tamamı değildir. Althusser ve Macherey, metni büsbütün ideolojik olma utancından *bedeli neyse ödeyerek kurtarmak* isti-

5 *Lenin and Philosophy* (Londra, 1971), s. 203-4. (Türkçesi: *Lenin ve Felsefe*, çev. B. Aksoy, M. Belge, E. Tulpar, İletişim Yayınları, 2004.)

6 *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1974), s. 77-83.

yor gibidir; “içsel mesafe koyma” ve sanatın ideolojiye “aşkınlığı” gibi yaygın kabul gören anlayışlar arasındaki farkı retorikten ibaret bırakan bulanık mecazlı dile (“gönderme yapmak”, “görmek”, “geri çekilmek”) başvurarak ancak yapabiliyorlar bunu. Adeta estetiğe hâlâ neden olduğu bilinmez ayrıcalıklı bir statü verilmek istenmektedir, ama bu defa utana sıkıla dolambaçlı olan bir üslupla. Eğer “gerçek” sanat ideolojiler arasında sayılmayacaksa, toplumsal oluşum içinde Althusser’in ekonomik, siyasal ve bilimsel kategorilerine ek olarak, ayrı bir bölge mi oluşturmaktadır? Bu doğrusu estetiğe verilecek dikkate değer –hatta, ölçüsüz– bir ayrıcalık olurdu. Gerçek şu ki, özellikle Macherey neredeyse biçimci denebilecek konumuna, bizzat kendi ideoloji görüşünün mantığıyla sürüklenmiştir. Zira ideolojiden “yanılsama” (terim Macherey’nin) diye söz edilecekse, bilgi statüsüne yaklaşabilecek bir tür biçimsel *misc-en-scène* sayesinde olur bu ancak. Fakat ideoloji bilgi değilse, katıksız fantezi de değildir. Metin ideolojiyle kendi biçimleri sayesinde bir ilişki kurar, ama işlediği ideolojinin niteliği temelinde yapar bunu. Metnin anlamlı veya geçersiz algılamalara ne kadar ulaştığını belirleyen şey; metnin ürettiği veya olanaklı kıldığı edebi biçimlerin dönüştürücü işlemleriyle *birlikte olmak üzere*, ideolojinin niteliğidir. Ne Engels Balzac’ın, ne Lenin Tolstoy’un ne de Troçki Mayakovski’nin geçerli algılamalarını, yalnızca biçimin açığa çıkarıcı, farkına vardırıcı işlevine atfeder. Metin süreci; ideolojinin metni üreten biçimleri ürettiği, böylece genel olarak hem metni işleyen araçları hem de bizzat işleme sürecinin doğasını belirlediği süreçtir. Ideolojiyi üretirken metnin ona bir biçim verdiği doğrudur, fakat bu biçim, Macherey’nin “ideolojiye biçim veren” metin tartışmasının düşündüreceği kadar keyfi değildir. Zira verilen biçim, metnin işlediği sorunsalın “biçimi” tarafından belirlenir son kertede. Bu elbette *katı* bir belirleme değildir, çünkü aynı ideoloji çeşitli edebi biçimler tarafından üretilebilir; yine de bir dizi olası biçimi olanaklı kılarken, öbürlerini men eder bu belirleme. Metnin işlediği “hammaddeler” kendilerini metne belli bir “biçim” içinde, yani Fredric Jameson’ın metnin içeriğinin “mantığı” dediği şeyi kıs-

men meydana getiren, az çok tutarlılıkla sıralanmış ve düzenlenmiş bir dizi anlam halinde sunarlar. Değiş yerindeyse, biçimin ideolojinin hamlığını alt etmesi gibi bir durum söz değildir – sanatın yaşantısının “kargaşası”na düzen getirdiğini kabul eden burjuva eleştirisine koşut bir önerme olurdu bu. İdeoloji, görece tutarlı bir oluşumdur; böylece edebi biçim dediğimiz anlamın yapısal tanım ve dağılımlarını büyük ölçüde belirler; ama, öte yandan, metnin biçimleri ideolojik içeriğin yan etkisi de değildir. İdeolojik içeriğin biçimi, yani ideolojik sorunsalın kategorik yapısı, tür’ün belirlenimi başta olmak üzere, genel olarak metnin biçimi üzerinde belirleyici bir etkide bulunur. Fakat metnin biçimi kuşkusuz metnin türüyle özdeş değildir; daha ziyade onun benzersiz bir üretimidir.

Şayet edebi metin ideolojik üretimin kendisiyle çarpımı, karesi olarak görülebilirse, bu ikili üretimin nasıl kendisini kısmen, adeta, geçersizleştirdiği ve bilgiye benzer bir şeye çevirdiğini görmek mümkün olur. Zira metin, ideolojik temsilleri üretirken, bu temsillerin içinde üretildiği kategorileri özellikle yoğun, sıkıştırılmış ve tutarlı biçimde açığa çıkarır. Burada “açığa çıkarmak” belki de yanıltıcı bir sözcüktür, çünkü her metin ideolojik kategorilerini yüzeyinde sergilemez: bu kategorilerin gözle görülebilirliği, kategorilerin kendi doğalarının yanı sıra, metnin onları işleme tarzlarına bağlıdır. Gerçekte, çoğu edebi eserde, ideolojik kategorileri “yaşanmış olan”ın kendiliğindenliği içinde eriterek gizlemek ve “doğallaştırmak”, üretim tarzlarının bir sonucudur. Bu anlamda, ideolojinin tarihe yaptığı şeyi, edebi eser ikiyle çarpar, tarihin kendisini doğallaştırmak için yararlandığı anlamları “doğal” diye etiketleyerek üretir; ama yapıt, aynı zamanda, bu doğallığın nasıl da özel bir üretimin sonucu olduğunu (rastgele okuyan göze değilse bile, eleştiriye) gösterir. Metin kendini hem “doğal” diye hem de inşa edilmiş bir yapıntı olarak olarak sunar.

Öyleyse, karşılıklı olarak kurucu nitelikte olan iki oluşumu birlikte incelemek gerekir: metin tarafından işlenen ideolojinin doğası ve bu işlemenin estetik tarzları. Zira bir metin, hem gerçeğe dair unsurlar içeren hem de o unsurları bütünüyle ve-

ya kısmen "eriten" bir ideolojiyi kendi işleyişiyle harekete geçirebilir. Tersine, adamakıllı "güçsüz" bir ideoloji estetik biçimler tarafından bilgiye yakın bir şeye dönüştürülebilir. Daha karmaşık süreçler de mümkün. Sözgelimi, *Çorak Ülke*'nin diyelim ki George çağı şiirinden, ortaya atabileceği soruların kapsamı ve karmaşıklığı bakımından, potansiyel olarak daha "üretken" bir sorunsaldan doğduğunu, fakat bu potansiyelin Eliot'ın şiirinin mitolojik biçimlerinin özel bir sonucu olarak "tıkandığı" veya bastırıldığını söyleyebilir biri. Fakat bu biçimlerin sorunsalın kendisinde doğal olarak var olduğu, bu sorunsalı normalde kapsamı dışında algılara dönüştüren şeyin şiirin yer değiştirici, deneysel araçları olduğu da söylenebilir. Ideoloji de estetik üretim de tipik olarak karmaşık oluşumlardır; öğeleri arasında birçok özel benzerlik ve çelişki ilişkisi mümkündür.

Althusser'in ifadesinin bir başka zaafı, tüketici-merkezliliği diyebileceğimiz yönüdür. Adeta *okur* metnin geçerliliğinin nihai kefilidir; adeta metnin "sahiciliği"ni teminat altına alan şey, yapıtın içinde "yıkandığı" ideolojiyi bizim (kimin?) "görmemiz" ve "hissetmemiz"dir (hepsi de kötüye alamet jest terimleridir bunların). Doğrudur, böyle bir sonuç üreten şey, yapıtın kendisidir; ama bu sürecin mekanizmaları incelenmediği için, odak "okurun tepkisi"ne kayar. Liberal hümanist sorunsal farklı bir biçimde alıkonulur: ayrıcalıklı bir içgörü anında bize açıklanan şey, gerçeklikten ziyade ideolojidir artık. Görece "katıksız" ideolojik metnin, ideolojik söylemleri içinden çıktıkları kategorilere "geri çevirdiği"ni öne sürmüştüm yukarıda. Fakat metin ile ideoloji arasında başka ilişkiler mümkündür pekâlâ: değişmez, tarihsel olarak sabit bir ilişki söz konusu değildir burada. Diğer metinler ideolojik söylemleri çeşitli ölçülerde iç çatışma ve düzensizlik sergileyecek biçimde üretirler; estetik üretiminin yasalarıyla uyum içinde, sorunlarının bir "çözümü"ne ulaşma zorunluluğunun metne dayattığı şu yer değiştirme ve dönüşümlerin ürettiği bir düzensizlik tir söz konusu olan. Bu tür bir metinde, ideolojik kategorilerin görece tutarlılığı bir gizleme kılığında açığa vurulur; metnin tutarsızlığı tarafından, yani hammaddelerini "çözüm" doğ-

rultusunda işleme çabasıyla içine savrulduğu kargaşa tarafından açığa vurulur.

“Çözüm” sözcüğünü pek düz anlamıyla almamak gerek burada. “Çözüm”le dile getirilmiş bir soruya verilen belirli cevabı kastetmiyorum; modernist ve post-modernist edebiyatın durumu açıkça böyle olmaktan uzaktır. Sözcüklerin daha düz anlamlarıyla, her metin “çözüm” bulunacak bir “sorun” olarak görülebilir; metin süreci de sorun çözme sürecidir. Demek ki her metin, sonradan dönüşüm geçiren bir başlangıç durumu önerir; her metinde bir şey *vuku bulur*. Bu en çok anlata da belirgindir; anlatının en basit yapısı, *b'nin a'yı c'ye dönüştürmek* için araya girdiği *a-b-c* tipidir; anlatı olmayan yapıtlar için de, hatta en özlü İmgeci şiir için bile geçerlidir bu. “Sorun”la, metnin bir şeye *dönüştürülmesi gereken* ilk baştaki öğelerini kastetmiyorum; bu dönüştürme işlemiyse ancak kimi metinlerde (özellikle anlatılarda) açıkça artzamanlı olarak tasavvur edilir. Metnin başlangıçtaki belirli öğelerinin *zamansal olarak* başlangıçta olmaları gerekmez mutlaka; öyle olsalar bile, özünde “eşzamanlı” olan sorun çözmenin biçimsel veya türsel bir belirtisinden başka bir şey değildir bu. *Tom Jones*'un anlatı yapısı, Tom'un Paradise Hall'daki başlangıç durumunu romanın nihai çözümünüyle “karara bağlanacak” olan bir dizi oluşa dönüştürür. Fakat bu artzamanlı eksen, kimi inatçı ideolojik çatışmaların (özgürlük/otorite, kardeşlik/hiyerarşi, yardımseverlik/sakınganlık vb.) “eşzamanlı” bir çözümünün belirtisinden başka bir şey değildir; bu çatışmalar devrin komşu metinlerinde –örneğin Pope'un *Moral Essays*'inde– böyle doğrudan doğruya “eşzamanlı” bir biçim alır. Artzamanlı eksenin zorunsuz olduğu, metnin tümüyle fenomenal düzeyi olduğunu savunmak anlamına gelmez bu; tersine, “sorun”un belli bir kesişimde “zaman-dizimselleştirilmesi”, sıraya sokulması ideolojik bakımdan anlamlıdır. Fakat “sorun” ve “çözüm” hep bir arada, yapının kendi ideolojisi üzerindeki işlem tarzlarının alternatif betimlemeleri olarak verilir. Yineleyecek olursam, metin zorunlu olarak özgün bir soruya belli bir cevap vermez; fakat “çözümsüzlük” durumunun doğası “çözüm”ün doğası kadar önemlidir. Hiç-

bir metin, sona erme anlamında çözümden yoksun değildir: eğer “bitmiş” bir metin –kesin konuşacak olursak başka türlü- sü de yoktur, çünkü elimizde olduğu biçimiyle metnin bitmiş olması metnin tanımının bir parçasıdır– söz konusuysa, “çözüksüzlük” mutlaka bir anlama gelir. Tartıştığımız şey de işte bu “çözüksüzlük”tür, sorunun ortaya atılma biçiminin belirlediği bir “çözüksüzlük”. Bu anlamda, her metin kendi sorusunun cevabıdır; yalnızca çözebileceği sorunları önüne koyar veya sorunsalının öğelerini kökten sorgulamaksızın çözülmeyen bırakır onları. Sorun ve çözüm şu anlamda eşzamanlıdır: metin hammaddelerini bizzat çözme çabasıyla en baştan “çözülebilir” (veya kabul edilebilir derecede çözülmeyen) bir biçime sokmak üzere işler. Bu nedenle, metni adeta geriye doğru okumak, sorunlarının doğasını “çözümler”inin ışığında incelemek önemlidir. Yapıtın başlangıçtaki unsurları göz önünde tutulursa, ideolojik olarak olanaklı “çözümler”e dair bir tipoloji bile kurabiliriz onlardan; yapıt “kendi kendini belirler” derken kastedilebilecek anlamlardan biri budur. “Genel” ve “estetik” ideolojilerin belli bir kesişimi içinde, metinsel unsurlara dair belli permütasyonlar mümkün olacaktır: *a*’yı koyutladıktan sonra, metin ya *b*’yi ya da *c*’yi seçebilir, ama *x*’i seçemez. Aslında bundan da metnin ikili niteliği doğar: karakteristik *okuma* deneyimi, metnin askıya alma ve iç mantık, açıklık ve kapanma, serbest-işleyiş ve değişmezliği bir araya getiriş tarzında yatar.

Bu noktada “ideolojik” olan ile “estetik” olan arasındaki kapalı ilişkiyi kavramak önemlidir. Metin ideolojik çatışmaları sırf estetik olarak çözmek için “ele almaz”, çünkü bu çatışmaların doğası bizzat içinde üretildikleri metinsel tarzlar tarafından önceden belirlenir. Öyleyse, metnin belli bir ideolojik çatışmayı çözme tarzı, başka bir yerde –örneğin metnin başka düzeylerinde– kendileri de “işlemden geçirilmesi” gereken metinsel çatışmalar üretebilir. Fakat bu noktada metin ideolojik çatışmayı özgün olarak *estetik* sorunları çözme kisvesi altında “işler”; öyle ki, metnin sorun çözme süreci asla metnin önceden var olan birtakım canalcı ideolojik sorunlara gönderme yapmasından ibaret değildir. Daha ziyade, “ideolojik” olanın

“estetik” olan diye (yani sırasında ideolojik çözüm bekleyen bir estetik sorun üreten ideolojik çatışmanın estetik bir çözümünü olarak vb.) kendisini göstermesi söz konusudur (tersi de doğrudur). Ideoloji, metnin biçimsel estetik işlemleri için “hammadde” sağlamaz; daha ziyade, metinsel süreç her ikisinin karmaşık bir karşılıklı eklemlenimidir; bu eklemlenim sayesinde estetik tarzlar, ideolojik sorunları kendilerini yeniden üretmeye muktedir olacakları biçimde tanımlar ve belirler, ama yalnızca kendi ideolojik önkoşullarının önlerine koyduğu sorunlarla sınırlı ve onlara tâbi olacak biçimde. Çatışma ve çözüm süreçlerinin artzamanlıdan ziyade eşzamanlı olduğu söylenirken kastedilen anlamlardan biri budur. Bütün üzerinde bir belirlenimce hem belirlendiği hem de o belirlenimi icra ettiği ölçüde, daima hem ürün hem de üretici, hem çıkış hem de varış noktası olduğu ölçüde, metnin her aşaması, her metin imgesi aynı anda “cevap” ve “soru”dur, geçici bir “çözüm”ün ağırlığını yüklediği anda yeni çatışma olasılıklarını harekete geçiren “soru” ve “cevap”. Öyleyse, metnin bu anlamda “kendi kendisini ürettiği”ni söyleyebiliriz; ama bu tür bir görece özerkliğe izin veren ideolojiyle sürekli ilişki içinde kendi kendini üretir, öyle ki kendi anlam çizgilerinin bu aralıksız çizimi ve onarımı aynı zamanda belirleyici bir ideolojinin üretimidir. Metnin kendisiyle ilişkisinin aynı zamanda belli ideolojik sorunlarla kurulan bir ilişki olduğu için sorunlu olduğu da söylenebilir. Böylelikle metin asla kendisiyle özdeş değildir, çünkü şayet öyle olsaydı söyleyecek hiçbir şeyi olmazdı. Daha doğrusu, metnin kendisiyle özdeş hale gelme sürecidir bu, kendine ilişkin sorunu aşmaya dönük bir girişimdir; söz konusu sorun da metnin ideolojik bir “çözüm”ün yansımından ziyade, üretimi olmasından ileri gelir.

Bu noktada, Pierre Macherey'nin yapıtına göndermeye yapmak yararlı olabilir. Macherey, edebi eserlerin içsel olarak uyumsuz olduğunu, bu uyumsuzluğun da ideolojiyle kurdukları kendilerine özgü ilişkilerden kaynakladığını öne sürüyor. Yapıtı ideolojiden ayıran uzaklık, deyiş yerindeyse, yapıtı kendisinden ayıran içsel uzaklıkta somutlaşır, yapıtı dur-

mak bileyen bir anlam farklılığı ve bölünmesine maruz bırakır. Yapıta ideoloji koymak suretiyle, metin zorunlu olarak o ideolojinin eksiklerini gün ışığına çıkarır ve sessizliklerini “konuşturma”ya başlar. Edebi metin, birleşik bir anlamla-doluluk yaratmak bir yana, kendisine ait çeşitli anlamları çatışma ve çelişkiye dönüştüren belirli eksiklerin silinmez izini taşır bünyesinde. Bu eksikler –yapıtın “söylemedikleri”– metni ideolojik sorunsala bağlayan şeydir tam olarak; ideoloji metinde, anlamlı sessizlikler kılığında var olur. Bu durumda, eleştirinin görevi, metnin konuşmasına izin vererek yahut zorunlu olarak sessiz geçtiği şeyleri tamamlayarak, kendisini metinle aynı uzama yerleştirmek değildir. Tersine, işlevi yapıtın bu eksikliğine yerleşmek ve onu teorileştirmek, metnin özdeşliği ilkesini oluşturan bu “söylenmeyenler”in ideolojik zorunluluğunu açıklamaktır. Eleştirinin nesnesi yapıtın bilinçsizliğidir – yapıt elbette bu bilinçsizliğin farkında değildir ve olamaz. Metnin “söylediği” şey şu ya da bu anlam değil, bunların farklılığı ve bölünmesidir tam olarak: metin çoğul anlamlarını bölen ve birleştiren uzamı eklemler. Eleştirinin görevi, metnin böylelikle nasıl ideolojiyle olan ilişkisince “kemirildiği”ni, o ideolojiyi metne yerleştirerek yapıtın nasıl da ideolojinin tarihle ilişkisinin ürünleri olan bu boşluk ve sınırlara sürüklendiğini göstermektir. Bir ideoloji, sözü edilmemesi gereken kimi şeyler bulunduğu için var olur. Ideolojiyi bu şekilde yapıta yerleştirerek, metin kendi eklemli söyleminin temeli olan eksikleri aydınlatmaya başlar. Bunu yaparak da, bu söylemin ürünü olduğu ideolojiden bizi “kurtarma”ya yardımcı olur.

Bu noktada, Macherey’nin bu ifadelerinin Marksist eleştiriy-le bu eleştiri içinde anlamlı bir sessizlikle geçilen büyük bilimadamı (Freud) arasında bir karşılaşma olanağını önerdiği, kaydedilmeye değer: *Düş Yorumları* ve başka yerlerde, Freud düş yorumcusunun düşün gizil içeriğini açığa çıkarmak için görünen içeriğine nüfuz etmesi gerektiğini savunur. Fakat basit bir hermenötik alıştırma değildir bu, çünkü yorumcunun görevi çarpıtılmış bir metnin anlamını çırıl çıplak bırakmak değil, *bizzat metin çarpıtma sürecinin anlamını gözler önüne sermek-*

tir. Bu demek oluyor ki, psikanaliz Freud'un "düş işleyişi"ni, yani düşün fiili üretim sürecini yeniden inşa etmelidir. Bu tam da, düşün "hakikat"i çarpıtmasında yatar. Yorumcu, Freud'un "düşün üst katmanı" dediği şeyi soymalıdır aslında; bu katman, düşün görenin uyandıktan sonra bilincinin düşü ikinci kez işle- mesinin sonucudur; ama bu soyma işi, düşün "derin" katmanı- na, kılık değiştirmiş olarak gizil bir içeriği dile getiren simgele- re ulaşmak için hazırlık niteliğindedir.

Freud'un söz ettiği "düşün üst katmanı" düşü sistemleştiri- mek, boşluklarını doldurmak ve çelişkilerini düzeltmek ve düşten görece tutarlı bir metin üretmek için var olur. Fakat bunun altında, düşün kendisinin yoruma direnen, sakatlan- mış, bölünmüş, bitmemiş ve gerçek metni yatar; direniş, has- tanın tereddütlü ve dolambaçlı çağrışımlarında, metnin bel- li kısımlarını unutuşunda kendini gösterir. Bu direniş baskısı, Freud'a göre, düşün yaratılışının bizzat kökünde bulunur ve "en iyi düşlerin bile sürekliliğini bozabilen boşluklar, karanlık- lar ve karışıklıklar"ın sorumlusudur. Çarpıtılmış ve sakatlan- mış metin olarak düşün, anlatımını arayan bilinçdışı malzeme ile ideolojik sansürün araya girişi arasındaki bir çatışma ve uzlaş- madır. Bunun tipik sonucu, bilinçdışının istediği şeyi söyleye- bilmesidir, ama istediği şekilde değil de yumuşatılmış, çarpıtıl- mış, belki tanınmaz hale gelmiş bir biçim içinde. Bu uyumsuz- luk, özellikle düşün boşluklarında kendini gösterir: "metindeki kopukluklar," diyor Freud, "yorumun egonun ürünü olsa bile egoya yabancı olanı yendiği yerlerdir."

Freud'un "düşün üst katmanı" kavramı, Macherey'nin "nor- matif" eleştiri dediği şeye denk düşüyor galiba: yani metni ol- duğu gibi kabul etmeyi *reddeden*, metni olabileceği şeyin yuvar- lanmış, ideal yapılandırmasıyla karşılaştırarak "düzelten", ön- ceden belirlenmiş yarım ve çatışmalı varlığını yadsıyan eleştiri- ye. Metni kendisini "önceleyen" bir ideal nesnenin (metnin saptığı ebedi hakikat veya öz olarak metnin içinde bulunan bir idealin) salt kurmaca provası olarak kavramak suretiyle, "nor- matif" eleştirinin kendine mahsus davranışı yapıtın kenarına bir "Daha iyi olabilirdi" notu düşmektir. Böylelikle "normatif"

eleştiri yanılması, yapıtı kendiliğinden verili olarak "alımlayan" ampirist yanılığının yer değiştirmesinden başka bir şey değildir: "normatif" eleştiri metni daha iyi tüketilebilir hale getirmek için ele alıp değiştirir. Öyleyse, düşün üst katmanı, "normatif" eleştirinin tanımladığı ve adeta metnin kendi kendini tanımladığı biçimiyle edebi metne benzer: metnin bürünmek "istediği" biçimdir bu, yani kendiliğinden, bitmiş ve dolayısıyla ideolojik. Buna karşılık, gerçek düşün metni, bilimsel eleştirinin tanımladığı biçimiyle edebi metne denk düşer: dolayısıyla da bu biçimiyle edebi metin kendinin "bilincinde değil"dir, doğrudan doğruya söz edebileceği, ama ancak kendi sakatlanmaları içinde dışa vurabildiği ideolojiyle ilişkisi kurar onu. Freud da Macherey de metnin boşlukları ve suskunluklarını söz konusu söylemi üretim koşullarına bağlayarak açıklar: Freud'un düşün anlamını *başka bir yere*, kendisinin dışına, ürünü olduğu yapının içine yerleştirmesini yorumlarken Macherey, bu koşulluğu kendisi çizer. Hem düşün hem de edebi metin örneğinde, bu yapı söylemin içinde "mikrokozmos olarak" var olmaz, söylemi asimetric olarak parçalayan şeydir o; ideoloji metinde bir düzensizlik biçimi olarak kendini gösterir. Bu durumda, eleştirinin de düşün yorumunun da görevi, metnin söylemeden söz ettiği şeyi ifade etmektir: daha açık bir dille, bu parçalanmış söylemi üreten çarpıtma mekanizmalarını incelemek, metnin bir iç yer-değiştirmeden muzdarip olmasına neden olan işleyiş sürecini, metnin kendi olanaklılık koşullarıyla ilişkisi sayesinde yeniden inşa etmektir.

Belki Freud'un söz ettiği "düşün üst katmanı", "fenomenal metin" denilebilecek şeye denk düşüyor: yani kendini okuyan göze sürekli "okunabilir" metin olarak "kendiliğinden" sunan şu kendisiyle tutarlı anlamlı-doluluğa. Burjuva ideolojisi içinde okuru, bütünüyle temellük edilebilir bir anlamın ayrıcalıklı uzamının merkezine yerleşmiş, kendisiyle bir o kadar tutarlı "özne" olarak kurmak suretiyle üzerine düşen rolü oynayan da işte bu metnin fenomenal mevcudiyetidir. Fakat bu fenomenal mevcudiyetin "çaprazında", "gerçek" metin, yani "fenomenal" metnin sürekli kaynaştırmak suretiyle gizlemek üzere var ol-

duğu söylem kurulabilir. Eleştirmen, metnin terapisti değildir elbette: görevi metni iyileştirmek veya tamamlamak değil, neden öyle olduğunu açıklamaktır. Yine de eleştiri ile dş analizi arasındaki analogi zihin açıcı bir karşılaştırmadır, özellikle de söylem tarzları olarak metin ile dş arasındaki benzerliklerden ötürü. Her iki durumunda da dş analizi ve eleştiri ile üretim koşulları arasındaki sorunlu ilişki, doğası gereği muğlak bir söylem üretir; şöyle ki, Freud'un dş araçlarını nitelemek için kullandığı terimler "edebi" nitelikleri akla getirir: yer değiştiren anlamsal vurguları bulunan gramersiz bir dil olarak dş, "birbirleriyle gevşek ilişkileri olan yoğunlaştırmalar"la, temel mantıksal kuralların askıya alınmasını gerektirebilecek hammadde harmanlaması ve sıkıştırmasıyla işler. Anlamın yer değiştirmesi ve silinmesine elverişli bir muğlaklıktır bu ve dolayısıyla edebi metin için de aynı ölçüde elverişli bir tarzdır. Metnin "gerçek"ten bir hayli görece özerkliğinin bunun tipik somutlaşması, anlamların kendine özgü biçimde üstbelirlenmiş yoğunlaşması olduğunu yukarıda savunmuştum; fakat bu yoğunlaşma aynı zamanda edebi dilin prototipik olarak muğlak, çoğul-anlamlı olmasına neden olur. Çünkü edebi söylemin özel bir gerçek gönderileni yoktur; söylemin anlamları, söylemin ideolojiyle ilişkisinin zaman zaman yol açtığı anlam yer değiştirmeleri ve silinmelerine olanak verecek biçimde çoğul ve kısmen "açık" kalır.

Macherey'nin metin-ideoloji ilişkisiyle ilgili anlayışı, üretken ve fikir verici bir anlayıştır; fakat aynı zamanda "kısmi" olduğunu söylemek gerek. Merkezi bir yer tutan "yokluk" kavramı, Macherey'nin yapıtında Marksist ve yapısalcı düşünce unsurları arasında teorik bir bağ işlevi görür: kısacası, Macherey'nin, yapının güçlü özerkliğini koruyup, onu tarihle ilişkilendirmesine olanak verir. Bir başka deyişle, edebi dile ilişkin özü itibarıyla biçimci olan bir teori, tarihsel materyalizmle birlikte yaşayacaksa, 1920'lerdeki Rus edebiyat tartışmaları bir çırpıda aşılacaksa, mutlaka gerekli bir kavramdır. Fakat yapıtın özdeşliği bütünüyle ne olmadığıyla oluşturulacaksa, bunda, gariptir, Hegelci bir yan yoktur yalnızca; aynı zamanda bir yandan metnin

tarihle ilişkisine dair özü itibariyle olumsuz bir anlayış söz konusuyken, bir yandan da kimi yeni-Hegelci ve “basit” Marksist teorilerin kullandığı derinlemesine “olumlu” modellere karşı bir tepki koymak, kendi tarzında bir dogmatizm tehlikesini göze alır. Zira metnin ideolojiyle ilişkisi dolayısıyla hazin bir iç kargaşaya savrulduğu, yahut bu tür bir ilişkinin metnin ideolojiye yadsıdığı tarihi kabul ettirmesinden ibaret olduğu, her zaman söylenemez. Ideolojiyi olduğu gibi yeniden üretmeksizin onunla daha az “endişe verici” bir ilişki kuran metinler olduğunu gördük. Pope’un *İnsan Üstüne Denemesi*, çatışmaya girmediği ideolojinin bir hayli “üretilmiş” bir versiyonudur; burada ideolojinin doğasından ayrılmaz olan kabul edilebilir çelişkiler (“paradokslar”), önemli bir kendi kendini sakatlama olmaksızın aşılabilir. “Çözüm” adına ideolojik bileşenleri işleyerek, yer değiştirterek ve dönüştürerek metinleri kendileriyle yaman çelişkilere sokmayan, bir dizi uyumsuzluk sergileyen metinler de vardır. Bu tür metinlerde, seçilen ideolojik söylemler bu bakış açısından dolaysız ideolojik belirlenim bakımından genellikle daha “masum”, daha katışıklı ve bulanıktır; dolayısıyla da daha titizce üretilmeleri gerektiğinden, bu hamleyle, üretim tarzı açısından bir itaatsizlik belirtisi gösterirler. Adeta söz konusu ideolojik kategoriler burada kendi söylemlerini “kendiliğinden” belirlemez, fakat, daha ziyade, estetik işlem için bir dizi alternatif ve belirlenimsizlik –ideolojik kategorilerin koparılmaları gereken, ama nihai üründe az çok çevresinde öbeklenmiş kalabilecekleri belirlenimsizlikler– “sunar”. Pope’un şiirlerinin bir kısmı burada yine örnek olabilir: çünkü bu yapıtın “estetik sonuç”larından, estetik dönüştürme mekanizmalarının sürekli göz önünde olmasıdır; aynı hamleyle gizlenen ve “doğallaştırılan” bir göz önüdeliktir bu. Demek oluyor ki, metin hammaddeleri bakımından sınırlı bir “özgürlük” yanılması yaratır, sanki bu hammaddelerin özgül ağırlık ve anlamlılıkları estetik işleme tabi olmaktan kaçmalarına izin vermiş gibi; oysa, söz konusu tabi oluşun her şeye karşı kaçınılmaz olduğunu göstermekten başka bir şeye yaramaz bu. Sözcükler ve cümleler “metin öncesi” söylemlerdeki yerlerine yalnızca ve yalnız-

ca metinsel konumlarının, dolayısıyla da metnin özgül ideolojik oluşumu içindeki yerlerinin kaçınılmazlığını ele vermek için işaret eder. Yahut, Macherey'nin savunduğu gibi, ideolojinin *mise-en-scène*'inin şiddetli anlam bölünmeleri ürettiği metinler de vardır; örneğin, tam anlamıyla tezahür mahiyetindeki "zaman noktaları", yani özümsemeye boyun eğmeyen inatçı hammadde aracılığıyla organikçi bir evrim ideolojisinden kopan *The Prelude*'da. Bu noktada metnin "resmi" ideolojisi, ideolojiyi üretme tarzıyla çelişki içindedir, söylenen gösterilenle uyumsuzdur. *The Prelude*, tekil tezahürlerinin gönderme yaptığı trajik eşikten geri adım attığı ölçüde, metnin "resmi" ideolojisinin zafer kazandığı söylenebilir; fakat kimi karanlık duygu basınçlarının "resmi" ideolojiyi radikal bir soruna çevirmenin yolunu bulduğu bir iki "Lucy" şiiri için de tersi söylenebilir. Bir başka deyişle, ideolojinin metni düzensizliğe itmesinin birbiriyle çatışan çeşitli biçimleri vardır; bu noktada bile *anlam* (yahut *anlam düzeyleri*) düzensizliği ile *biçim* düzensizliği arasında ayırım yapmalıyız. *The Prelude* ideolojik çelişkileri tarafından biçimsel olarak ortadan ikiye yarılar, olmak istediği bütünlüklü gayri şahsi epik düzeyine bir türlü çıkamaz: türsel belirsizliği, dokusunun pürüzlülüğü, anlatının durakları ve yeneden başlamaları, duruş noktasının değiştirilmesi; yapının bütünlüksüz oluşunun belirtileridir ve bakışının o avutucu evrimciliğiyle uyuşmaz. Fakat, buna karşılık, kimi "Lucy" şiirlerinin ideolojik çatışmalarını, biçimlerinin pürüzsüz eldeğme mişliği aydınlatır.

Metin ile ideoloji arasında farklı ilişkiler bulunduğunu savunmak, seçmeciliği savunmak anlamına gelmez. Bu ilişkilerin tarihsel olarak değişkenlik –en az "genel" ve "estetik" ideolojilerin kendileri kadar değişkenlik– gösterdiğini öne sürmek ve dolayısıyla özgül tarihsel bir tanım beklemek demektir. Aslında bu tür bir değişkenliğin izi tek bir yazarın meslek yaşamında sürülebilir: aklımda olan kişi Thomas Hardy. *Under The Greenwood Tree*, "pastoral" bir ideoloji üretir ve böylece bu tür bir ideolojinin kucaklayamayacağı toplumsal hareketlilik, parçalanma ve dağılma biçimlerini dramatize ederek kendi sınır-

larını sergiler. Fakat bu unsurların radikal şekilde pastoral biçimi yıkmalarına izin verilmez; nitekim bu pastoral biçim, romanın kısmen kendisiyle alay eden altbaşlığının (“Hollanda Okulunun Kırsal Resmi”) sezdirdiği gibi, özümsemeyediği şeyden uzaklaşarak kendisini korur. *Çılgın Kalabalıktan Uzak*⁷ daha açıkça alaycı bir başlıktır ve gerçekçi tekniklerin “pastoral” ideoloji üzerinde daha yoğun şekilde etkili olmasını sağlayan, bu ideoloji kökten bir kendini sorgulamaya iten, yine de onu trajediyi en sonunda reddedişiyle belirsiz biçimde destekleyen bir roman için uygundur. Pastoral, mitoloji, “klasik” trajedi ve kurmaca gerçekçiliği Hardy’ye özgü bir “katışıklık”la birleştiren *The Return of the Native* ve *The Mayor of Casterbridge*’in biçimsel uyumsuzlukları ise; eksiksiz biçimsel tüketimini –Ağaç İşçileri⁸ ve *Tess of the D’urbervilles*’de olduğu üzere– dörtbaşı mamur bir gerçekçilikte bulacak olan pastoralin ideolojik olarak aşılmasının ürünüdür. Ancak Hardy bu tür bir ilişkiyi *Adsız Sansız Bir Jude*’dan⁹ önce tüketmez; bu kitapta romancı söz konusu ilişkiyi bizzat gerçekçiliğin sınırlarını vurgulayan kurmaca tarzların ötesine geçmeye zorlayarak kendisiyle çelişmeye iter. *Adsız Sansız Bir Jude*’un yer değiştirmeleri ve çelişkileri aslında ideolojiyi aşırı bir uçta işlem yapmaya zorlamasının sonucudur; fakat Hardy bu noktaya ulaşmadan önce, romancılığı metin ile ideoloji arasında bir dizi alternatif ilişki sergiler.

Macherey, metnin çelişkilerinin gerçek tarihsel çelişkilerin yansıması olarak kavranmaması gerektiğinde ısrar eder. Tersine: metinsel çelişkiler tam da bu tür bir yansımanın eksikliğinden, kendisini yapıt ile tarih arasına sokan ideolojinin işi üzerindeki çarpıtıcı etkiden kaynaklanır. Fakat metnin iç çelişkileri tarihsel çelişkilerin yansıması değilse, ideolojik çelişkilerin de yansıması değildir. Zira, tam olarak söylemek gerekirse, ideoloji içinde çelişki olamaz, çünkü işlevi tam da çelişkiyi yok etmektir. Yalnızca ideoloji ve onun önünü kestiği şey –yani bizzat tarih– arasında çelişki olabilir. Öyleyse, metinsel uyum-

7 Türkçesi: Nihal Yeginobalı, İstanbul, Can Yayınları, 1984 – ç.n.

8 Türkçesi: Asil Sena Özarpacı, İstanbul, Altın Bilek Yayınları, 2006 – ç.n.

9 Türkçesi: Taciser Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008 – ç.n.

suzluklar yapının ideoloji üretmesinin sonucudur. Metin ideolojiyi çelişkiye sokar, ideolojinin tarihle ilişkisinin sınırları ve eksiklerini açığa çıkarır; böyle yaparak kendisini sorgular, kendi içine bir eksik ve düzensizlik yerleştirir. Fakat bu noktada gereğinden fazla yayılcı ve “totaliter” bir ideoloji anlayışına sıçrama tehlikesi var. Zira ideoloji adeta her yerde ve her zaman eksiksiz gediksiz bir hayali bütün değildir. İçeriden bakıldığında, ideolojinin dışı yoktur; bu anlamda coğrafi bir sınırı geçercesine onun dış sınırları aşamaz. Ideolojinin eşiği de bir iç sınırdır: ideolojik uzam tıpkı uzay gibi bükümlüdür, tarihi de bu uzamın ötesinde, ancak Tanrı'nın evrenin ötesinde var olduğu kadar var olabilir. Ideolojinin kalbinden sınırlarının ötesine “geçmek” mümkün değildir; çünkü bu gözlem noktasından bakıldığında, ortada aşılacak bir sınır yoktur; ideoloji kendi üzerine kıvrılır, kendisinin dışında bir boşluk yaratır ve bu boşlukta yolculuk yapılamaz, çünkü tam anlamıyla bir hiçtir söz konusu olan. Sınırlarını içten aşmak mümkün değilse, bunun nedeni bu sınırların –ötesinde hiçbir şey olmadığına göre– gerçek varoluşunun bulunmamasıdır. Ideolojik anlamın barındırdığı bir yolda belirsiz bir gezintiye çıkmak, nihai bir ekleme eşiğine rastgeleceğiniz anlamını taşımaz; tersine bu yol, kişiyi kaçınılmaz biçimde başlangıç noktasına döndüren bir yaydır. Sınır çizgilerini keşfederek, ideoloji aslında kendi tasfiyesini keşfeder; komşusu olan yabancı bir toprağa paldır küldür düşmesinin sonucu olan “kültür şoku”nu atlatıp hayatta kalamaz. Böyle bir toprağı keşfederek ideoloji kendi *anayurdunu* bulur ve oraya ancak ölmek için dönebilir. Soyunu sopunu, yani sonuçta kendi kendine üremediği, tarihsel olarak bir anadan babadan doğduğu gerçeğini, daha kendisi olmadan tarihin var olduğu skandalını öğrenme travmasını atlatamaz. Bu tür bir bilgi, düşman bir kardeşin, ona kendi doğumunun sırrını açıklayacak rakip bir ideolojinin, pek de hoş karşılanmayacak keşfiyle kabul ettirilebilir. Bu sırdan doğruya doğruya söz edilebilir; fakat rakibinin tarihin rahminden çıktığı an belirlenerek, ideoloji aynı ana babanın bir evladı olduğunu kabul etmeye zorlanabilir. Bir başka deyişle, yalnızca

edebi metnin ideolojiyi tarihin duvarına dayaması sayesinde ideoloji dehşete kapılıp sınırlarını ötmeyiz. İdeolojinin çelişkileri, bir başka ideolojiyle veya ideolojik altgrupla tarihsel olarak belirli karşılaşması sonucunda da elde edilebilir; aslında çoğu büyük edebiyatın yaratılış anının işte bu tür tarihsel konjonktürlerde bulunacağı ileri sürülebilir. Shakespeare tiyatrosunun tarihsel ideolojilerin çatışmasını yalnızca yeniden üretmediği doğrudur; tek yaptığı şeyin, belli bir ideolojiyi, anlamlı suskunluklarını ele vereceği bir noktaya taşımak olmadığı da aynı ölçüde doğrudur. Daha ziyade, ideolojinin içindeki özgül bir noktadan “dağılma” (sınıf çatışmasının belli bir aşamasına özgü karşıt ideolojilerin çatışmasının ürettiği bir dağılma) eğilimi gösteren bir ideolojik oluşumun yaman çelişkilerini üretir.

Bilimsel bir eleştirinin kefilisi, ideolojik oluşumların bilimidir. Ancak böyle bir bilim temelinde böyle bir eleştiri kurulabilir; ancak ideoloji bilgisinin vereceği güvenceyle edebi metinler konusunda bir bilgiye sahip olduğumuzu iddia edebiliriz. Bilimsel eleştirinin tarihsel materyalizmin edebiyata “uygulanması”ndan ibaret olduğu anlamına gelmez bu. Eleştiri, kendi nesnesinin özel yasalarını araştıran üstyapılar teorisinin özgül bir ögesidir; görevi ideolojik oluşumların yasalarını değil, ideolojik söylemlerin edebiyat olarak üretiminin yasalarını incelemektir.

Edebi metinler ideolojik oluşumlarına indirgenebilseydi, eleştiri o zaman bu oluşumlarla uğraşan bilimin özgül bir uygulamasından ibaret olurdu gerçekten de. Bu tür indirgemeciliğin en bilinen biçimleri, Marksist eleştiri içinde büyük ölçüde ortadan kayboldu; fakat onların yerini almak üzere daha incelikli, dolayısıyla da daha baştan çıkarıcı biçimler ortaya çıktı. Edebi eseri, kodu çözülmesi gereken gizemli bir “ileti” olarak kavramak, Macherey’nin de savunduğu üzere, özü itibariyle Platoncu bir yapıntı üzerine kurulu bir çağdaş eleştiri biçimidir. Şayet metin kodlanmış bir iletiyse, salt bir aracı, gizli bir yapının çoğaltım olarak işlem yapar yapısalcı çözümlemenin kimi biçimleri bu yapının bir “kopyası”nı geliştirmek suretiyle, böylece çoğaltımın çoğaltımı durumuna gelir. Yazarın üre-

timi bir üretimin *görüntüsünden* ibarettir, çünkü üretimin gerçek nesnesi kendisinin içinde veya ötesinde bulunur; dolayısıyla eleştirmek, metnin “dışsallığı”nı metnin “içinde” gizlenmiş yapıya indirgemektir.

Fakat metin ideolojik bir özün fenomeni, bir makroyapının mikroyapısı değildir; metnin ait olduğu ideoloji, metnin içinde onun “derin yapısı” olarak kendini göstermez. Lucien Goldmann’ın “kökensele yapısalılık” meselesi bu tür bir hatayı ibret teşkil edecek bir aşırılığa taşır: zira burada en geçerli yapıt, bir toplumsal grup ya da sınıfın “dünya görüşü” yapısını “düşsel yaratım” düzlemine en “arı” biçimde taşıyan yapıttır. Goldmann’ın elinde metin, bir hışımla maddiliğinden mahrum bırakılır, zihinsel bir yapının mikrokozmosuna indirgenir. Goldmann’a göre, yalnızca tarihsel olarak ayrışık yapıtların aynı “dünya görüşü”nü “dile getirebilecekleri” önermesi yanlış değildir; aynı yazarın yapıtlarının aynı ideolojiye ait olmaları da zorunlu olarak doğru değildir. Aynı ideolojiye ait metinler bile bu ideolojiyi aynı şekilde “vermezler” – aslında o kadar birbirinden ayrı biçimlerde verebilirler ki, “metnin ideolojisi”nden benzersiz biçimde kurulmuş dünya temsilleri olarak söz edilebilir pekâlâ. Ideolojiyi minyatür biçimde yansıtmak bir yana, bu tür bir dünya ideolojiyi büyük ölçüde genişletir ve geliştirir, ideolojinin kendi kendisini yeniden üretmesinin kurucu bir unsuru haline gelir. Bu anlamda, metin ile ideoloji arasındaki ilişkiden söz etmenin kendisi, sorunu gereğinden fazla dışsallaştırmayı göze almak demektir. Zira birbiriyile dışsal olarak ilişkili iki olgudan ziyade, ideoloji içinde metnin kurduğu bir “farklılık ilişkisi” söz konusudur; tam da metin içinde güçlü bir görece özerklik kurduğu için metni ideolojik yeniden üretimin ayrılmaz bir bileşeni haline getiren bir ilişki. Metnin, ideolojinin kendisiyle tuhaf biçimde kendini yeniden üretmesini olanaklı kılan bir ilişkiye girme süreci olduğu dahi söylenebilir. Böyle bir ifade, kolayca, Hegelci terimlerle yanlış anlaşılmaya elverişlidir: metin ideolojiye ait tinin sırf kendisine yeniden sahip olmak için ete kemiğe bürünmesidir; edebiyat ideolojinin kendisi içinde bir geçişten yahut işlemden

ibaret olur. İşte bu tür bir yanlış anlayıştan kaçınmak için, metin ile ideoloji arasında bir üretim ilişkisinden söz etmemiz gerekir; fakat bu ilişkiyi salt dışsal bir ilişki olarak kavramamak da bir o kadar önemli. Bu noktada bizzat ideolojinin kapitalist üretim tarzıyla ilişkisinde bir analogi bulunabilir belki. Ideoloji bu üretim tarzıyla dışsal olarak ilişkili "bir dizi temsil"den ibaret değildir: tersine, ideolojinin temeli, kapitalist üretimin hakikatini fenomenal mevcudiyetleri içinde saklamaktan başkası elinden gelmeyen ekonomik biçimlerde bulunur. Öyleyse, ideolojiyle üretim tarzı arasındaki ilişki içsel bir ilişkidir; fakat aynı zamanda ideoloji, bir "içsel mesafe bırakma" sayesinde, kendisini görece özerk bir oluşum olarak kurar. Benzer şekilde, edebi metin kendisini ideolojiye bağlayan içsel bağlar temelinde görece özerk bir oluşum olarak kurulur.

Metnin ideolojiyle bu karmaşık ilişkisi, ki burada metin ne ideolojinin bir yan-ürünü ne de bütünüyle özerk bir unsurdur, metnin "yapısı" sorunuyla bağlantılıdır. Simetri değil de kopukluk ve merkezsizlikle kurulan bir yapı olsa bile, metnin bir yapısı olduğundan söz edilebilir. Zira çeşitli unsurları arasındaki mesafeler ve çatışmalar, mat değil de belirlenmiş oldukları sürece, özgül türden bir yapı oluşturur. Yine de bu yapı bir mikrokozmos yahut ideolojinin şifreli iletisi olarak görülmemelidir; nasıl tiyatro metni tiyatro icrasının "hakikati" değilse, ideoloji de metnin "hakikati" değildir. Metnin "hakikati" bir öz değil, bir pratiktir: ideolojiyle kurduğu, bunun da tarihle kurduğu ilişkinin pratiğidir. Bu pratik temelinde, metin kendisini bir yapı olarak kurar: ideolojiyi kendi görece özerk koşullarında yeniden kurmak için, estetik üretim içinde işlemek ve yeniden kalıba dökmek için yapısızlaştırır; metnin kendisi de ideolojinin metin üzerindeki etkisiyle çeşitli ölçülerde yapısızlaşır. Bu yapısızlaştırma pratiğinde, metin ideolojiyle metne ait özel değerler ve ilişkiler üzerinde baskı kuran görece yapılanmış bir oluşum olarak karşılaşır, onu metnin öz-üretimini dış çeperini meydana getiren "somut bir mantık"la karşılar. Metin bu değerlerin değişken basıncıyla kâh birlikte kâh onlara karşı çalışır; kendisini ideolojik unsurlardan birini görece işlenmemiş biçimde ka-

bul etmeye muktedir bulur ve dolayısıyla bir başka unsuru de-
ğiştirme yahut yeniden şekillendirme ihtiyacıyla karşı karşıya
kalır, bu sırada o unsurun inatçılığıyla mücadele edip, bu müca-
delede kendisi için yeni sorunlar üretir. Bu şekilde metin kendi
içinde ve ideolojide yeni bir düzensizlik üretebilecek bir iç dü-
zen kurmak üzere ideolojinin düzenini bozar. Bu karmaşık ha-
reket, “ideolojinin yapısı”nı yeniden üreten veya aktaran “met-
nin düzeni” olarak resmedilemez: metnin ideoloji ve ideolojinin
metin üzerindeki durmak bilmeyen karşılıklı işlemi olarak, met-
nin sürekli kendi belirlenimlerini üstbelirlediği bir karşılıklı ya-
pılandırma ve yapısızlaştırma olarak kavranabilir ancak. Öyley-
se, metnin yapısı ideolojik çevresinin yansıması değil, bu süre-
cin ürünüdür. “Metnin mantığı”, “ideolojinin mantığını” ikiyle
çarpan bir söylem değildir; daha ziyade, o daha kuşatıcı mantı-
ğa “çaprazlamasına” kurulmuş bir mantuktur.

Ancak metinsel yapı ideolojik yapıyı yeniden üretmediğine
göre, yeni bir edebi nesne ampirizmine düşmekten kaçınmak
gerekir. Yukarıda tartıştığım üzere, “genel” ideoloji veya “ya-
zının” ideolojisine indirgenemeyecek özel bir “metnin ideolo-
jisi” de yoktur; yazarın ideolojisinin iki metinde aynı olabilme-
si için, bu iki metnin sözel olarak özdeş olması gerekir. Bu an-
lamda, her yazarın ve her yazarın her metninin “aynı” bir ide-
oloji sunduğunu söylemek gerekir. Wycherley’nin ideoloji-
si Etheredge’inki olmadığı gibi, *The Country Wife*’m ideolojisi
de *The Plain Dealer*’inkiyle aynı değildir. Ancak metin sayısınca
ideoloji bulunduğunu savunmakla sonuçta bir şey kazanılmaz;
sınıf toplumunda bireylerin sayısınca ideoloji olduğunu öner-
mek kadar boş bir iddiadır bu. İşte bu noktada, başlangıçta baş-
vurduğumuz metin ve tiyatrodaki sahneleme arasındaki analoji-
ye geri dönebiliriz. Mecazen konuşacak olursak, *Othello*’nun
iki ayrı üretiminin farklı metinler sunduğu doğrudur; fakat bu
üretimlerin eleştirel analizi, ancak bu üretimler Shakespeare’e
ait tek bir belirli metinle ilişkiye sokulursa, mümkündür. Ay-
nı şekilde, Wycherley ve Etheredge’i aynı ideolojik bölgeye yer-
leştirmek, yapıtlarının indirgenmesi demek değildir: farklılıkları
ve böylece benzersiz özdeşlikleri, ancak bu yolla kurulabilir.

Edebi metne ilişkin bir ampirizm, kaçınılmaz biçimde ideoloji konusunda bir nominalizm içerir.

Öyleyse, metin ile ideoloji arasındaki ilişki genel olarak şöyle özetlenebilir. Ideoloji kendisini birtakım genel yapısal ilişkiler sergileyen belli bir biçim veya bir dizi biçim içinde zaten dile getirilmiş olan bir dizi anlam olarak sunar metne. Ideoloji aynı zamanda metne estetik üretimin belirli bir dizi özgül tarz ve mekanizmasını temin eder, yani ideolojik anlamları estetik olarak üretmeye yönelik ideolojik olarak belirlenmiş bir dizi olası tarz. Bu özgül tarzlar da genelde ideolojinin “doğal olarak” benimsediği yapısal biçimler tarafından belirlenir: ideolojik anlamların kendilerinin yapısından ayrılmaz genel algılama ve temsil biçimleriyle çeşitli derecelerde çatışma veya benzerlik ilişkisi içinde bulunurlar. Bu genel biçimlerle tarihsel ve ideolojik olarak “birlikte verili” olabilirler, tıpkı belli bir anlatı biçiminin “bireysel ilerleme”yi temsil etmeye ilişkin genel bir ideolojik biçimle birlikte verili olması gibi; yahut bu tür genel temsil biçimleriyle tarihsel ve ideolojik bakımdan eşzamanlı olmayabilirler. Metin genelde bu tür estetik üretim tarzlarının karmaşık bir birliği olduğu için, anlamlarının sahip olduğu yapının metne temin ettiği genel biçimlerle bir dizi farklı, çatışmalı ilişkiyi de bir araya getirebilir pekâlâ. Bu anlamda tarihsel olarak kendisiyle özdeş olmayabilir. Öyleyse, bu estetik üretim tarzları, ideolojinin genel temsil biçimlerinin belirleyiciliği temelinde, kimi genel ideolojik kategorilerin –bu tür anlamları belli bir biçimde eklemlen kategorilerin– ürünü olan bir dizi ideolojik anlam “üretebilir.” Bu tür anlamlar oluşturarak üretici biçimler, bu anlamları hem “önceden oluşturur” –yani hangi anlamların üretileceğini kısmen belirler– hem de seçilenleri kendine ait estetik üretim tarzlarının görece özerk yasalarına göre değiştirmek, yeniden kalıba dökmek ve dönüştürmek üzere, söz konusu tarzların ideolojik belirlenimi temelinde ve yapıta konulan ideolojik anlamların özgül biçimi ve doğası temelinde, işleminden geçirir. “Estetik olan”ın bizzat estetik tarafından üstbelirlenen ideolojik bir belirlenim temelinde “ideolojik olan”ı ürettiği bu değiştirme ve dönüştürme süreci, me-

tin ile ideoloji arasında karmaşık bir dizi işlem –üretilen, çözülen ve böylelikle yeniden üretilen az çok görünür çatışma olarak metinde görünen işlemler– olarak sunar kendisini eleştiriye. İdeoloji demek olan toplumsal anlamların, bu üretim sürecinin genel yapısına ilişkin bir şeylerin çırıl çıplak gözler önüne serildiği süreç işte budur. Anlam kurma tarzlarının ideolojik olarak belirlenmiş uzlaşsallığı eleştiriye teslim etmek suretiyle metin, aynı zamanda dolaylı olarak o ideolojinin gerçek tarihle ilişkisini de aydınlatır.

Edebiyatın, ideolojiye yaşantı aracılığıyla erişmek için elimizdeki en cömert yol olduğu savunulabilir. İdeolojinin sınıflı toplumların yaşanmış deneyiminin dokusu içinde işleyişini, her şeyden önce edebiyatta kendine özgü diyebileceğimiz karmaşık, tutarlı, kasıtlı ve dolaysız bir biçimde gözlemleriz. Biliminkinden daha dolaysız, gündelik hayatta normalde mevcut olandan daha tutarlı bir erişim yoludur bur. Bu anlamda edebiyat, bilimsel bilginin mesafeli katılığı ve “yaşanmış olan”ın canlı ama gevşek zorunsuzlukları arasında bir “orta yer”de kendisini gösterir. Bilimden farklı olarak edebiyat kimi kategoriler ve protokolleri –yani tür, simge, uzlaşım vb.– kullanarak nesnesini sahiplenir. Bilimdeyse bizzat bu kategoriler algılama ve temsilin özenle geliştirilmiş ürünleridir; fakat edebiyatta bu geliştirme işlemi *kavramlar* üretme noktasına kadar götürülmez; daha ziyade, bir yandan bilimde kavramsal kategorilerin işlevine *benzer* bir işlev görmekle birlikte, bir yandan da kendilerini gizleme ve doğallaştırmaya meyilli, ürettikleri malzemelerle görünüşte özel ve kendiliğinden bir ilişki içinde bulunan belli biçimler üretilir. Bu ilişkinin kendisi ideolojik bakımdan değişkendir; ama üretim tarzlarını bunların ürünü olan “somut hayat” içinde kısmen “eritmek” edebiyatın kendine has sonuçlarından biridir. Tıpkı özel mülkiyet gibi, edebi metin de böylece kendi üretici sürecinin belirleyicilerini genelde yadsıyan “doğal” bir nesne gibi görünür. Eleştirinin işlevi yapıtın kendiliğinden varlığını reddetmek, gerçek belirleyicilerini ortaya çıkarmak için o “doğallığı” yadsımadır.

İdeoloji ve Edebi Biçim

Önceki bölümlerde incelenen alanın sistematik bir kavramsal topoğrafyasını çizmek ve metin ile ideoloji arasındaki ilişkilerin ayrıntılı bir analizini vermek için, bu incelemenin müdahil olduğu eleştiri geleneğinin durumunu mercek altına almaya çalıştım. Şimdi bu ilişkileri, İngiliz edebiyatının Matthew Arnold'dan D.H. Lawrence'a uzanan belli bir kısmında, kendilerini gösterdikleri biçimiyle ele almak istiyorum.

19. yüzyıl İngiltere'sinin burjuva ideolojisi yaman bir sorunla karşılaşmıştı. Yararcılığın kurak toprağından beslendiği için, İngiliz toplumunun yaşanmış deneyiminin dokusuna nüfuz edebilecek etkin bir mitoloji üretmekten acizdi. Bu nedenle, sürekli Romantik hümanist mirasa başvurmak zorundaydı, yani "Kültür ve toplum" geleneği olarak bilinen, Coleridge'in geç döneminin Carlyle, Disraeli, Arnold ve Ruskin'e aktardığı Burke muhafazakârlığı ile Alman idealizminden meydana gelen şu bulanık karışıma. Sermayenin haklarının kutsanmasıyla kol kola giden, burjuva toplumsal ilişkilerinin idealist bir eleştirisini sunan bir gelenektir bu. Egemen blok içinde burjuva ve aristokrat sınıfların karmaşık bir kesişimi üzerine kurulu 19. yüzyıl İngiliz ideolojisinin kendine özgü karmaşıklığı, Antonio Gramsci'nin "organik" ve "geleneksel" unsurlar dedi-

gi şeyler' arasındaki bu çelişkili birlikte yatar kısmen. Tam anlamıyla ideoloji düzeyine çıkamayan güçten düşmüş bir ampirizm, Romantik hümanizmin verimli simgesel kaynaklarını sömürmeye sürüklenir, burjuva mülkiyet ilişkilerini tasvip etmek için Romantik hümanizmin metafizik hükümlerine ve yarı feodalist toplum modeline yaslanır. "Kültür ve toplum" geleneği işte bu ideolojik kesişimin edebi kayıtlarıdır; 1830'ların sonunda Coleridge'yi mekanik bir şekilde Bentham'la yan yana koşarak John Stuart Mill, bu geleneğin en açık örneklerinden birini verir.²

Aslında Gramsci 19. yüzyıl İngiltere'sindeki bu ideolojik oluşumu doğrudan doğruya yorumlamıştır: "Çok geniş bir organik entelektüeller –yani ekonomik grupla aynı endüstriyel alanda ortaya çıkanlar– kategorisi vardır, ama üst katmanda eski toprak sahibi sınıfın tekele varan konumunu koruduğunu görürüz. Ekonomik üstünlüğünü kaybeder ve iktidardaki yeni grup tarafından 'geleneksel entelektüeller' ve yönetici grup olarak özümseilir. Eski toprak sahibi aristokrasi, tam da başka ülkelerde geleneksel entelektüelleri yeni egemen sınıfla birleştiren şey olan bir tür eklemle sanayicilere bağlanır."³

Bu özümsemenin bir yönü, burjuva ideolojisinin "organikçi" toplum kavramlarına gitgide bağımlı olmasında görülebilir.⁴ Vik-

1 Gramsci için, "organik" entellektüeller palazlanan bir toplumsal sınıf zemininde ortaya çıkan, ama o zaman daha önceki toplumsal koşullardan geriye kalmış "geleneksel" entelektüel kategorilerle yüzleşen ve dolayısıyla da bu kategorileri alt etmesi ve sindirmesi gereken entelektüellerdir. İngiliz geleneği için gayet anlamlı biçimde Gramsci, "Popülerleşmiş geleneksel entelektüel üpini edebiyatçı, filozof, sanatçının temsil" ettiğini savunur, (*Selections from the Prison Notebooks*, s. 9 [Türkçesi: *Hapishane Defterleri*, çev. Adnan Cemgil, Belge Yayınları, 2007].).

2 Bkz. F. R. Leavis (der.), *Mill on Bentham and Coleridge* (Londra 1950). Eric Hobsbawm "kauşuksuz" Yararcılığın ideolojik sınırlamalarını, "doğal haklar"ı gizlerinden arındırmasının mülkiyeti savunan metafizik hükümlerin gücünü nasıl azalttığını, doğal hakların yerine çok daha güçsüz, siyaseten oynak "yararlılık" kategorisini geçirdiğini kaydetmekte. (*The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, Londra 1964, s. 236. [Türkçesi: *Devrim Çağı*, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Yayınları, 2008].)

3 *Selections from the Prison Notebooks*, der. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (Londra, 1971), s. 18.

4 "Organik" ve "organikçi" terimlerini doğal yaşam biçimlerinin sözde kendili-

torya çağı kapitalizmi giderek birleşik biçimleri benimserken, Romantik hümanist geleneğin toplumsal ve estetik organikçiliğine döner ve sanatta kendi ideolojik gerekliliklerine ilişkin bütün- lük ve etkinlik modelleri keşfeder. Yüzyılın ikinci yarısı boyunca, başlangıçta şiirsel bir kavram olan “organik biçim” dönemin ege- men edebi biçimi olur, kurmacayı da içine alacak ölçüde geniş- ler. Bunun sonucu olarak ciddi bir kurmaca estetiği gelişir ve baş- lıca ideologunu yüzyılın sonunda Henry James’de bulur.⁵ Bu de- neme, geçen yüzyılın önde gelen edebiyatı ile içinde kurulduğu ideolojik oluşumlar arasındaki bazı ilişkileri iskelet ve şema ha- linde inceleyecek; “organik biçim” kavramını tarih ile edebi üre- tim arasında canalcı bir bağ olarak kabul ederek yapacak bunu.⁶

1. Matthew Arnold

Gramsci’nin söz ettiği “geleneksel” entelektüellerin “orga- nik” entelektüellere dönüşme süreci, işte bu güçlü Viktorya şairi, eleştirmeni ve ideologunun, Matthew Arnold’ın tarihsel önemini anlamamızı sağlayacak anahtardır. Kültür’ün havari- si ve burjuva sanat düşmanlığının [*philistinism*] kırbağı olan Arnold, modern liberaller ve hatta sosyalistler üzerinde güç- lü bir etki yaratmıştır; sonuçta Kültür’ün “sınıflardan kurtul-

ğinden birliğine sahip toplumsal ve estetik oluşumları anlatmak için ve daha genel olarak bileşenlerinin uyumlu dayanışıklığıyla tanımlanan simetrik ola- rak bütünleşmiş sistemleri ifade etmek için kullanıyorum.

- 5 Gelgelelim, organik biçim olarak kurgu kavramı, salt “üstyapısal” bir mese- le değildir. James’in zamanında, edebi üretimin maddi tarzındaki değişimler, dağınık ve çoğul olay örgüleriyle alabildiğine kalabalık “üç katlı” romanlar- dan daha “organik” tek ciltlere doğru bir kayma anlamına geliyordu. Aslında bu noktada genel olarak kapitalist üretim tarzı, edebi üretim tarzı, “estetik” ideoloji ve egemen ideolojinin talepleri arasında kesişimin bilhassa karmaşık birmeğiyle karşı karşıyayız.
- 6 Toplumsal eleştiri, kurgu ve şiirin yanı sıra İngiliz toplumuyla ilişkisi son de- rece eğreti görünecek yazarları kapsayan bu bölümde incelenen malzemelerin az çok heterojen niteliği için özür dilemeliyim. Ancak bu eğretiliğin benim bakış açımın bir parçası olduğunu, umarım, görülecektir; burada ele alınan malzemelerin birliği öncelikle organikçilik temasında yatmaktadır. Bir iki yerde edebi zaman sırasının terse çevrilmesini –örneğin James ile Conrad ara- sındaki ilişkide olduğu gibi, James organikçi kavramları yeni doğrultularda genişletmiş gibi geliyor bana– zorunlu kılan da bu tematik tutarlılıktır

maya çalıştığı"nı ve "kültür adamlarının eşitliğin gerçek havaları olduğu"nu söylememiş miydi?⁷ Yine de, belirtmek gerek, Arnold'ın projesi, sınıflı toplumun devrimle kaldırılması değildir. Tam tersine: proletaryayı daha etkili biçimde düzenle bütünleştirmek üzere, Viktorya İngiltere'sinin yönetici bloğu içindeki sınıf güçlerini köklü biçimde yeniden düzenlemektedir. Arnold'ın toplumsal eleştirisinin hedefi, kendi maddi çıkarlarına saplanıp kalmış vizyonsuz, hizipçi bir burjuvaziye gerçek bir *egemen* sınıfa dönüştürmektir, yani tarihte oynayacağı baskın rol için yeterli kültürel kaynaklara sahip bir sınıfa. Arnold için aristokrasi siyasal egemenliğini hızla kaybetmektedir, ama onun tarihsel selefî, burjuvazi, bu egemenliği üstlenmek için ne yazık ki hazırlıklı değildir.⁸ Bu doğrultuda, orta sınıfın daha bütünleşik ve kültürlü biçimlere ulaşması gerektiğini ve bunu uygarlaştırıcı bir eğitim sistemine sızarak yapması gerektiğini vurgular. Antonio Gramsci'nin modern proletarya için istediği şeyi –maddi iktidarın yanı sıra "ahlaksal ve entelektüel önderlik"e ulaşmak– Matthew Arnold Viktorya burjuvazisi için ister. Proleterya, diyor Gramsci *The Modern Prince*'de, "siyasal iktidar ve ekonomik iktidarın ele geçirilmesinin yanı başında, tıpkı siyaset ve ekonomi için örgütlendiği gibi, kültür için örgütlenmeyi de düşünür."⁹ Arnold'ın programı bundan daha iyi ifade edilemezdi.

Arnold'ın burnunun dikine giden burjuva kardeşlerini "Yunanlılaştırma"ya dönük, görünüşe bakılırsa, cansiperane çabalarının altında yatan, işte bu ideolojik zorunluluktur. Orta sınıfı "uluslarının en iyi kültürü"ne bağlayarak, devlet okulları, or-

7 *Culture and Anarchy*, ed. Ian Gregor (Indianapolis ve New York, 1971), s. 56.

8 Aslında Arnold hangi sınıfın İngiltere'de bilfiil egemenliğini sürdürdüğü konusunda anlamlı biçimde tutarsızdır. Olağan konumu –gerçek egemenliği devlet aygıtından ayırt etmekten aciz olmanın sonucu olarak– aristokrasinin hâlâ başat sınıf olduğu yönündedir. Gerçekten 1879 gibi son derece geç bir tarihte "Orta sınıflar şu halleriyle yönetimi üstlenemez – mümkün değil" diye yazabiliyordu ("Ecce, Convertimur ad Gentes", *Matthew Arnold: English Literature and Irish Politics*, der. R. H. Super (Ann Arbor, 1973) s. 17). Öte yandan, *Friendship's Garland*'da, aristokrasinin devleti, orta sınıfın ise toplumu yönettiğini yazar.

9 *Selections from the Prison Notebooks*.

ta sınıfa “şu andaki ders içeriklerinin kazandıramadığı bir büyüklük ve soylu ruh” bağışlar.¹⁰ Bu tür bir girişim, Arnold’ın iddiasına göre, “orta sınıfın kendisine saygısı ve moral gücünü gerçekten yükseltir; onları üst sınıfla birleştirir ve arzu etmeye layık oldukları eşitliği getirmeye elverişlidir.”¹¹ Burjuvazi aristokratik yönetimi tasvip eden, yaygın manevi bir egemenlikten yoksundur; böylesi bir kültürel üstünlüğe ulaşmadıkça ve toplumun “entelektüel merkezi”ne gerçek bir ulusal sınıf olarak kurulmadıkça, sömürdüğü sınıfı siyasal olarak düzenle bütünleştirmek diye tanımlayabileceğimiz tarihsel görevinde başarısız olacaktır:

“Bir ulus için büyüklük ruhu ve duygu gücünün azalması yahut körelmesi, başlı başına bir felakettir. Fakat orta sınıfların, şimdi olduğu gibi, dar, kaba saba, zekadan yoksun ve itici ruh ve kültürleriyle kalıp; duygu dünyaları kendilerinininkinden şu anda daha geniş ve liberal olan altlarındaki kitleleri yoğurma ve kaynaştırmada başarısız olacaklarının neredeyse kesin olduğu göz önünde tutulursa, bu felaket daha vahim bir hal alır. Bu kitleler dünyanın mülkiyetini ele geçirmeye, kendi hayat faaliyetlerine ilişkin daha canlı bir duygu kazanmaya geliyorlar. Onların bu bastırılmaz hareketinde, doğal eğitimcileri ve öncüleri hemen üstlerindeki, yani orta sınıflardır. Eğer bu sınıflar onların sempatisini kazanamaz ve onlara yol gösteremezse, toplum anarşiye sürüklenme tehlikesiyle karşı karşıyadır.”¹²

Öyleyse, burjuvazi, kitlelere nüfuz edebilecek bir ideolojiyle (kültür) donanmak için yıkılan aristokrasinin uygar estetik mirasını sahiplenmelidir. “Kültürlü, liberalleşmiş, soyluluk kazanmış, dönüşmüş bir orta sınıf”ta, proletarya “güçlü taleplerini yönlendirebileceği bir hedef bulacaktır.”¹³

10 *Democratic Education* içinde *The Popular Education of France*, der. R. H. Super (Ann Arbor, 1962), s. 22.

11 *A.g.e.*, s. 23.

12 *A.g.e.*, s. 26.

13 *A.g.e.*, s. 322, 324.

Bir çırpıda belirtmek lazım: Arnold'ın sınıf egemenliği anlayışı teorik olarak geçersizdir. Aslında, ideolojiyi bir "sınıf öznesi"nin "dünya görüşü", söz konusu sınıf tarafından topluma bütün olarak dayatılan bir manevi görüş olarak kavrayan tarihselci yanılığının klasik bir örneğidir.¹⁴ Yine de bir bütün olarak Arnold'ın savunusu 19. yüzyıl liberalizminde önemli bir değişime işaret eder. Viktorya kapitalizmi daha önceki bireyci safhasını aşmaya sürüklenip daha bütünleşik biçimlerle örgütlenirken, John Stuart Mill'in *Özgürlük Üstüne*¹⁵ (1859) adlı kitabında geç kalmış ve mağlup bir ifadesini bulan klasik liberalizm de koşut bir dönüşüm geçirir. Arnold "insan doğasının tüm eğilimlerinin kendi içinde hayati ve yararlı" olduğuna inanır;¹⁶ ama bunları tutarlı, çatışmadan arınmış bir düzen-tek kelimeyle, Kültür- içinde uyumla bir araya getirmek artık zorunluluktur. Manevi *bırakınız yapsınlar*'ın artık hükmü kalmamıştır; "genel avantaj için caydırıcı güçlerle donatılmış olan ve bireylerin çıkarından daha kapsamlı bir çıkar adına bireysel iradeleri kolektif ve bütünleşik niteliğiyle kontrol eden ulus"a yerini bırakmalıdır. Bireyci dogmatizme saplanmış bir burjuvazi artık, bir "zamanlar tehlikeli olan" devlet eyleminin "bizatihi bir tehlike olmaktan çıkmakla kalmayıp, başka bir mahalleden gelen tehlikeye karşı bize yardımcı [olup] ola[maya] bileceği"ni¹⁷ değerlendirmelidir.

Öyleyse, bütünleşik devlet, Kültür'ün, yani bir uygarlığın organik biçimi demek olan dürtülerin simetrik toplamının, toplumsal mekânıdır. Ancak Arnold bu anlamda çağının ilerisindeyse, burjuva devletinin yeni ihtiyaçlarını dile getiren "geleceğin Liberali"yse,¹⁸ bir başka anlamda gerici olduğu için tam da bu niteliği kazanabilir. Burjuva yararlılığına dönük eleştiri-

14 Bu ideoloji anlayışının bir eleştirisi için bkz. Nicos Poulantzas, *Political Power and Social Classes* (Londra, 1973), s. 195-224.

15 Türkçesi: Alime Ertan, İstanbul, Belge Yayınları, 2005.

16 *Lectures and Essays in Criticism* içinde, *The Study of Celtic Literature*, der. R. H. Super (Ann Arbor), s. 348.

17 Köşeli ayraç, T. Eagleton'a ait. Çn.

18 Kendisini böyle tanımlıyor: "The Future of Liberalism" (Liberalizmin Geleceği), *English Literature and Irish Politics*, s. 138

risi bir yandan daha özenli bir ideolojiye duyulan makul bir ihtiyaçtan kaynaklanıyorsa, bir yandan da kültürü “bize göre mekanik ve maddi uygarlıkla... uyuşmayan zihin ve ruhun içsel koşulu”¹⁹ olarak gören geleneksel anlayıştan doğar. “İleri-ci” Maarif Müfettişimiz de seçkin Şiir Profesörümüz de geleneksel burjuva liberalizmiyle çatışma içindedir; buldukları yer ise, *Culture and Anarchy*’nin estetize edilmiş sosyolojisidir.

Arnold’ın Kültür sözcüğünün estetik anlamlarıyla ilgili duyduğu kaygı, yazarın hizmet ettiği ideolojik amaçlar bakımından hem üretken hem de sakatlayıcı niteliktedir. Sanatın insanların kendiliğinden, bilinçdışı olarak nasıl etkilendiği konusunda bir model sunması bakımından ve böylelikle genel olarak ideoloji sorunuyla ilişkili olması bakımından, üretken. Bu tür bir içgüdüsel estetiğin sonucunun siyaseten felaket sayılabilecek bir belirsizlik olması bakımından, sakatlayıcı. Arnold, ideolojilerin kendilerini öğretti sistemlerinden ziyade öncelikle imge ve temsil aracılığıyla kurduklarını görmekte haklıdır: “Jakobenizm”le karşıtlık içinde Kültür, “sistem adamlarından, havarilerden, bir ekolden; Comte gibi veya Bay Buckle’ın son dönemi ya da Bay Mill gibi adamlar”dan asla hoşnut olmaz.²⁰ Aslında, ideolojinin beslemesi gereken içgüdüsel bağınazlık ve manevi bağlılıkları yok etme tehdidini ortaya çıkaran şey, “öğretiler” konusunda ayrıntı tohumları eken şu rasyonalist tartışmadır. Öyleyse, öğretti şiire teslim olmalı, edebiyat dogmayı kovmalıdır:

“Şiirin geleceği uçsuz bucaksızdır, çünkü ırkımız şiirde, en yüce yazgılarından birine layık olduğunda, her zamankinden çok daha güvenli bir barınak bulacaktır. Tek bir inanç yok ki sarsılmamış olsun, herkesçe kabul edilen tek bir dogma yok ki sorgulanabilirliği gösterilmemiş olsun, kabul edilmiş tek bir gelenek yok ki çözülmeye yüz tutmuş olmasın... Gitgide insanlık hayatı yorumlamak, kendimizi teselli etmek ve ayakta

19 *Culture and Anarchy*, s. 38. Arnold’ın İngiliz toplumundaki sınıf yapısını tanımlama biçimi –Barbarlar, Nadanlar, Ayak takımı– özü bakımından aristokratça olan bir “rütbe” anlayışına dayanır; doğası bakımından ilişkisel bir gerçeklik olarak toplumsal sınıfı hiçbir biçimde kavrayamaz.

20 *Culture and Anarchy*, s. 54.

durmak için şiire geri dönmemiz gerektiğini keşfedecektir. Şiirsiz, bilimimiz eksik kalacaktır; şu anda din ve felsefe sayılanların çoğu yerini şiire bırakacaktır... Bir gün gelecek onlara güvendiğimiz, onları ciddiye aldığımız için kendimize şaşacağız; içlerinin boş olduğunu keşfettikçe, şiirin bize sunduğu bilgi soluşu ve ince ruh'a daha çok değer vereceğiz.”²¹

Demek oluyor ki, “Şiir” ertelenemez bir ideolojik kriz yaşayan toplumun son sığınağıdır, eleştirinin yerine teselliyi, analitik olanın yerine duygusalı, yıkıcının yerine idame ettiriciyi geçirir. Böylelikle, özel bir edebi pratikten ziyade, genel olarak ideolojinin işlem tarzını ifade eder. Yine de, Frederic Harrison'ın *Culture and Anarchy*'ye yazdığı yıkıcı parodide kavradığı üzere, tıpkı Kültür gibi, her şeyi kapsayıcılığıyla doğru orantılı olarak Şiirin bu şekilde içi boşaltılmış olur:

“Âhenk vardır, ama sistem yoktur; içgüdü vardır, ama mantık yoktur; sürekli büyüme vardır, ama olgunluk yoktur; sonsuza dek süren hareket vardır, ama kazanılmış bir şey yoktur; tüm sorular sürekli açılır, ama hiçbirini yanıtlanmaz; her şeyin sonsuz olasılığı vardır; her şeye dönüşebilir, ama hiçbir şey olamaz.”²²

Estetik ve tarihsel bağlamların koparılmış bir avuç şiirsel imgede güya ortak olan manevi bir tınıya verilen tümüyle sezgisel bir tepkinin ciddiyetle edebi değerlendirilmenin mutlak ölçüsüne terfi ettirildiği Arnold'ın eleştirisinin “mihenktaşı” kavramı, gözle görülür biçimde teorik bakımdan hükümsüzdür.

Culture and Anarchy, orta sınıfın manevi egemenliğini derinleştirme dürtüsüyle, “İbranicilik” karşısına “Yunancılık”, ahlaksal bağlanmaya karşı liberal yetişme savlarını çıkarmıştır. Ancak bunu yaparken, burjuva egemenliğini uygulamada sürdüren “mutlak” ahlaksal değerlerin varlıklarına son vermeyi göze almıştır. Öyleyse, *Culture and Anarchy*'den sonra gelen “teolojik” yapılarda Arnold, İbrani asıllı görev, itaat ve boyun

21 “The Study of Poetry”, *English Literature and Irish Politics*, s. 161-2.

22 “Culture: A Dialogue”, *Fortnightly Review*, Kasım 1867.

eğme erdemlerini –yani tehlikeli derecede akılcı bir işçi sınıfını siyasal toplumla ideolojik olarak bütünleştirebilecek erdemleri– Yunancılıkla dengelemek zorundadır. Kitlelerin büyük kısmı, diye yakınıyor *Arnold God and the Bible*'da, “insan”ın sözde “hakları” üzerine kurulu ve tüm geleneksel kültüre düşman bir tür devrimci.deizmi benimsemiştir. Asıl ıslah edici, Hıristiyanlıktır: İsa'nın şahsında insan, haklarından ziyade görevlerini bilir, bütünleşik bir tanrısal şeriatın o “tatlı akla yakınlığı”na teslim olur. Ancak kitleler “Jakobenizm”in elinden geri alınacaksa, pek çok dinsel öğretinin şiirleştirilmesi gerekecektir. Proletarya kendisini kandırmak için kullanılan düzmece teolojik kategoriler yüzünden İncil'den yüz çevirmiştir, diyor *Arnold Literature and Dogma*'da. Dolayısıyla topyekun bir efsanelerden arınma zorunludur: muhafazakâr bir toplumsal ahlaka payanda olmaları için kutsal kitapların ilham verici bir şiirsel yapıya indirgenmeleri gerekir. Yunanlılaştırılmış bir din, İbrani asıllı etiğin hizmetine koşulmalıdır.

Matthew Arnold konusunda yüz kızartıcı meselelerden biri, döneminin sahici bir efsane yıkıcısını, Piskopos John William Colenso'yu, desteklemeye yanaşmamış olmasıdır. Lionel Trilling'in işaret ettiği üzere, Arnold “Colenso'nun düşündüğü fabrika çalışanlarının muhtemelen terbiye edilemeyeceği”ne inandığı için Colenso'yu eleştirmiştir, “yani bu yapıyla çalışanların maneviyatları yükseltilemez, ahlak duyguları artırılmaz ve dinsel inançları güçlendirilemez”di.²³ Colenso'nun kutsal kitaba ilişkin sorgulamaları ideolojik olarak zararlıdır: “İnsan ırkının meydana getirdiği büyük kitle, bilginin canlı köklere rastlayacağı bir toprak bulmadan önce, kalpleri ve düşgüçleri sayesinde yumuşatılmalı ve insancıllaştırılmalı... ancak [düşünceler] onlara bu şekilde ulaştığı zaman gündelik yaşam pratiklerini allak bullak etmeden kendilerini bu pratiğe uydururlar.”²⁴ Kısacası, Colenso şiirsel değildir, dolayısıyla da siyaseten tehlikelidir: onun akılcı İncil eleştirisi, proletar-

23 Matthew Arnold (New York, 1949), s. 211.

24 “The Bishop and the Philosopher” (Piskopos ve Filozof), *Macmillan's Magazine*. Ocak 1863.

ya duyarlıklarına sızabilecek, parçalayıcı değil güven verici, yıkıcı değil de teskin edici tek şey olan dogmanın imgeye dönüşmesini engeller. Eğer Kültür bu acil görev için gereğinden fazla kaçamaklı ve seçkinci bir araçsa, geleneksel olarak en güçlü ve yaygın ideolojik denetim tarzlarından biri olan din bu amaçla uygun olarak dönüştürülüp cilalanarak yeniden önümüze sürülmelidir. Arnold'ın Colenso'ya ilişkin kaygıları, *Şiirler*'inin 1853 tarihli Önsöz'ünde kaydedilmiş olan, kendisinin ilk dönem şiirinin manevi bakımdan zararlı etkilerini hatırlatır. Kitaptan *Empedocles on Etna*'yı (Etna Üzerinde Empedocles) çıkartır, çünkü şiir okura moral vermekten çok moralini bozmak üzere yazılmış gibidir;²⁵ gerçek şiir, "ırkta varlığını sürdüren ve zamandan bağımsız olan duygular"a hitap etmeli, iç kararması ve nevrozdan çok "önyargısız nesnellik" telkin etmelidir.²⁶ "Ahlaksal yücelik", "manevi huzursuzluk"la savaşmalı: şiir gerçek çelişkilerin ideolojik çözümü haline gelmelidir.

2. George Eliot

Matthew Arnold'dan George Eliot'a dönmek, Arnold'ın Kültür kavramının çözme niyetinde olduğu birtakım ideolojik çatışmaları alabildiğine karmaşık bir kılıkta görmek demektir. Strauss'tan yaptığı *Das Leben Jesu* (1846, İsa'nın Yaşamı) çevirisinden *Daniel Deronda*'ya (1876) kadar, Eliot'ın edebiyat kariyeri, 1830'lar ve 40'ların derin bunalımı ve amansız sınıf çatışmalarının ardından gelmiş olan Viktorya çağının refahıyla neredeyse atbaşı gider. Bu dönem boyunca üretim çıktıları gözcü alıcı biçimde artar, Britanya'nın dünya ticareti içindeki hacmi hızla büyür ve 1850 ile 1870 arasında ücretler en az üçte bir oranında yükselir. Bu refahın bildik siyasal sonuçlarından biri, işçi sınıfının kısmi de olsa düzenle gözle görülür bütünleşmesidir. Yüzyılın ortasından bunalımlı 1880'lerde proletarya militanlığının yeniden doğuşuna dek, korporatizmi işçi sınıfı hare-

25 Filozof Empedocles, Etna yanardağına atlayarak intihar etmişti. Çn.

26 *On the Classical Tradition*, der. R.H. Super (Ann Arbor, 1960), s. 4.

ketinin geniş bir coğrafyasının önde gelen ayrıcı niteliği olur.²⁷ İşçi militanlığının ilk dalgasını alt ettikten sonra, sanayi burjuvazisi 1850'den itibaren zaferini pekiştirmeye başlamıştı. İşçi sınıfının belli kesimleri ekonomik bakımdan gelişme göstermişti; bunun tek sonucu da her aşamada siyasal olarak düzenle bütünleşmekti. İkinci Reform Tasarısı'nın arifesinde, R. H. Hutton *Essays in Reform*'da (1867), sendikaların işçilere işbirliği, özveri ve dayanışmanın değerini öğrettiğini ve bu ilkenin bütün topluma yayılmasının yararlı olabileceğini yazmıştı. İşçi sınıfı sendikalar vesilesiyle doğru yönetimin değerini ve "dağınık kalan enerjiler"e güvenmemeyi öğrenmişti. Bu "sınıf-severlik" ne pahasına olursa olsun ulusal faydaya yönlendirilmeli; sendikacılık ruhu "ulusal politikamızın zenginleşmesi"ne eklemelmeydi.²⁸

George Eliot kurmacasının ideolojik matrisini, Viktorya kapitalizminin gitgide daha bütünleşik bir hal alan doğası ve bu kapitalizmin siyasal aygıtı kurmuştur. Eliot'ın yapıtı, Viktorya çağının ortalarında görülen ideolojinin iki biçimi arasındaki yapısal bir çatışmayı çözmeye çalışır: "özgür ruh"un dizginlenemez evrimi odaklanmış gittikçe susturulan Romantik bireycilik ile kimi daha "ileri" bütünleşik ideoloji tarzları arasındaki çatışmayı. Bu daha ileri tarzlar (özünde, Feuerbach hümanizmi ve bilimsel akılcılık), Romantik bireyciliğin (şayet etik anarşi ve toplumsal çözülme istenmiyorsa) uyması gereken değişmez toplumsal yasaları belirlemeye çalışır. İlke olarak, Romantik bireycilik için kendi değerlerine ihanet etmeden bunu

27 Yüzyılın ortalarından itibaren bu yükselen korporatizm biçimleri tanındı: sanayi birimlerinin büyük ölçeklerde yayılması ve geniş örgütlü tarımın "ileri tarımcılık" döneminin gelişmesi, demiryolu birleşmeleri, gitgide daha da merkezileşen devlet bürokrasisinin eğitim ve halk sağlığı gibi alanlarda aşamalı olarak ortaya çıkışı. Bu gelişmelere burjuva ideolojisinin (Pozitivizm, Hıristiyan sosyalizmi, yeni-feodalizm, yeni-Hegelmilik vb.) ve işçi sınıfı hareketinin geniş kesimlerinin benimsediği korporatist biçimler tekabül eder: uzlaşmacı sendikacılık, işbirliği ve dostluk dernekleri, birikim bankaları vb.

28 Bu sınıf mücadelesine geçişle özel bir edebi hareket arasında sık görülmeyen türden bir yakın ilişki vardır: Bayan Gaskell'in *Mary Barton*'m (1848) ideolojisini *North and South*'unu (1855, Kuzey ve Güney) ayıran mesafe. Tarihsel dönüşümün açığa çıkışı bir mesafedir bu.

yapmak mümkündür. Zira, bir yandan bilimsel akılcılığın Bentham benciliğinin parçalayıcı eğilimlerini soğukkanlılıkla dizginlemek suretiyle, Romantik kendini dışavurumun önünü de kestiği doğruysa, gelişen bireyin düşsel olarak birleşebileceği birtakım tarihsel olarak ileri yasaları açığa çıkardığı da bir o kadar doğrudur. Ayrıca, İnsanlık Dini bilimsel yasayı, bu yasanın insanların bizzat heyecanları ve inançlarına kazınmış olduğunu keşfedip, Romantik hümanist ruhla doldurur. Comteçuluğun adeta saplantılı denecek ölçüde soyut, sistemli simgeciliğinin tersine, İnsanlık Dini "kişisel"e –yani dolaysız deneyimle kurulan canlı ilişkiye– zarar vermeksizin bütünselleştirici olabilen bir öğreti olarak sunabilir kendisini. İnsanlık Dini, saldırgan bir akılcılığa karşı Romantik değerleri korur; aynı şekilde azgın bireyciliğe karşı da bu değerleri savunur. Bu ideolojik konjonktür sayesinde Romantik bireyci, kişisel kendini gerçekleştirme idealini feda etmeden toplumsal bütünlüğe boyun eğebilir.

Yani ilkece; pratikteyse, Eliot'ın kurmaca yapıtları "bütünleşik" ile "bireyci" ideolojilerin potansiyel trajik çarpışmasını sürekli önler ve bastırır. Bir çiftlik vekilharçının kızı olarak Eliot için bütünleşik değerin toplumsal mekanı, kır toplumdur; en belirgin olarak *Adam Bede* ve *Silas Marner*'da, İngiliz taşra kırsalına atfedilen gelenekçi pratikler ve "organik" bağlar öbeği, ulusal ideoloji tarafından işte burada, bu ideolojinin tam da böylesi toplumsal bütünleşme imgelerini gerektirdiği bir noktada, "seçilir". *Adam Bede*'deki kır toplumu, John Goode'un değindiği üzere,²⁹ kendine özgü ve ayrıksı cazibesinden ötürü edebi bir konu olarak değil, bütün toplumsal oluşumun yalın bir modeli olarak tercih edilir; bu oluşumun belirleyici yasaları orada daha katıksız, daha şematik biçimlerde yoğunlaştırılabilir. Eliot'ın kır yaşamına ilişkin romanlarını çerçevelen, dışsallaştıran biçimlerin –pastoral, mit, ahlaksal fabl– işlevi, bu tür bir saydamlığa olanak vermektir; fakat bunu yaparak aynı zamanda Eliot'ın romanlarının tam kalbinde duran tarih-

29 *Critical Essays on George Eliot*, der. Barbara Hardy (Londra, 1970), s. yirminci

sel çelişkileri ideolojik olarak çözülebilir terimlere çevirmektir.

Eliot'ın romanlarında bulunan organikçi tarzlar, yazarın ideolojisinin "anlatımı" değildir elbette. Edebi üretici olarak George Eliot, liberalizm, bilimsel akılcılık ve ampirizmin egemen olduğu bir ideolojik oluşuma "pastoral", dinsel ve Romantik ideolojik altgrupların katılmasıyla kurulan bir "uzam"ı betimler. Eliot örneğinde bu kesişim, bireysel özgürleşme dürtüsünü pekiştiren ve bu dürtüyü gemlemek için imdada çağrılan "kadınca" değerleri (şefkat, hoşgörü, edilgen geri durma) onaylayan cinsel ideoloji unsurlarınca belirlenir. Söz konusu olan şey, büyük kentli akılcı entelektüel George Eliot'ı taşralı küçük burjuva "sınıf ideolojisi"ne indirgemek değildir asla. "George Eliot" söz öbeği, birtakım özgül ideolojik belirlenimlerin –Evanjellik Hıristiyanlığı, kırsal organikçilik, nüve halindeki feminizm, küçük burjuva ahlakçılığının– varlıklarıyla kısmen desteklediği ve kısmen küçük düşürdüğü bir egemen ideolojik oluşuma katılmalarından başka bir anlam ifade etmez. Eliot'ın kurmaca yapıtlarının üretici matrisini, ideolojik yapıların bu çelişkili birliği meydana getirir; ancak metinlerinin ideolojisi buna indirgenemez, elbette. Zira Eliot'ın edebi üretimi, yalnızca "genel" ideoloji düzeyine değil, aynı zamanda edebi biçimlerin dönüşümü dediğimiz görece özerk düzeye yerleştirilmiştir. Zira metinlerinin her biri, değişik türsel tarzlara uygun kurmaca araçların meydana getirdiği bir karışım sergiler: "pastoral", tarihsel gerçekçilik, fabl, mit kurucu ve öğretici söylem, hatta (*Daniel Deronda*'da) ütopyacı fantezi unsurları. Bu söylemlerden hiçbiri ideolojik biçimlerle basit bir anlatım ilişkisine sokulamaz; tersine, bu ideolojik biçimleri edebi anlam olarak üreten şey, söz konusu söylemlerin karşılıklı eklemlemesidir. Bu sürecin iki örneği yeterli olacaktır, sanırım. *The Mill on the Floss*'taki biyografik tarz, en azından iki farklı edebi söylemi kuşatır: bir tür betimleyici "pastoral" (Dodson'lar, Maggie'nin yaşamının değirmende geçen ilk dönemi) ve Maggie'nin öznel gelişimine ilişkin karmaşık, psikolojik dramı. Tom ve Maggie Tulliver figürlerine işlenmiş olan "geleneğe" ve "ilerleme" arasındaki ideolojik çekişmeyi üreten de işte bu karşılıklı çatışma-

cı tarzların etkileşimidir. Fakat romanın “pastoral” araçlarının aynı zamanda çözdüğü bir çekişmedir bu. Zira metnin sentez niteliğindeki kapanışı, Tom’u ebedi bir çocuğa indirgerken, nehir imgesi –ahlaksal sürüklenme ve hırçın arzunun simgesi– liberal bireyciliğin değerlerini doğallaştırır ve böylelikle biçimce bozar, bu değerleri olumlu gelişme olarak değil de doğal arzuya düşünmeden teslim olma şeklinde tasarlar. “Doğal” ile “kültürel” söylemler arasındaki karşıtlık, iki “doğal” anlamlama tarzı arasındaki kutupsallığa dönüştürülür: olumlu (pastoral) Doğa ve olumsuz (arzulayıcı) Doğa. Yine, *Middlemarch*’da gerçekçi biçimin belli bir “metnin ideolojisi”ni nasıl belirlediğini görmek güç değildir. İlk “pastoral” romanlarında Eliot’ın gerçekçiliğini, toplumsal bakımdan iç açıcı olmayan yazgılara savunma amacıyla bağlanması temsil eder kısmen; yine de bu bağlanma tümüyle içeriden bir “tanımlama”ya zorunlu olarak ulaşmaz. Gelgelelim, bu bir kez yapıldı mı, roman biçimi merkezsizleşir: her yazgı anlamlı olduğu için, bunun sonucunda her biri görebilir. Eliot’ın kavradığı biçimiyle gerçekçilik, birbirine dolaşmış süreçlerin sabırla çözülmesi, yazarın sempatisinin ölçüyle dağıtımı, rakip değerlerin hassas bir dengede tutulması anlamına gelir. Doğal olarak, bu metinsel ideolojinin “genel” ideolojik karşılığı liberal reformculuktur; kurmaca araçların bu tür bir toplamı başka hiçbir ideolojik sonuç üretemez.

Eliot’ın kurmaca yapıtlarının tarihsel çelişkileri ideolojik olarak çözülebilir biçime sokması, *Adam Bede* örneğinde gayet açıktır. Bizzat Adam, o Carlyle-vari çalışma kuralları ve katı ahlakçılığıyla, “organik” bir tiptir: “dünyayı düzeltmek konusunda hiçbir teorisi olmayan” ve böylelikle yönetici sınıf için güvenilir bir özne işlevi gören bir küçük burjuva pragmatisti. Ancak romanın biçimi, bu “organik” değerlerin, herhangi bir “sahici” liberal bireycilikle anlamlı diyebileceğimiz bir kördüğümüne girmesini engeller. Bu tür bireycilik metinde ancak hedonist bir bencilliğin alçaltılmış ve önemsizleştirilmiş bir biçimi (Arthur Donnithorne ve Hetty Sorel’in anarşik cinsel arzusu) olarak kendini gösterir; fakat kır toplumunun istikrarlı yapıları önemli bir parçalanma olmadan bu bireyciliği def edebilir

yahut özümseyebilir. Hetty bilmeden toprak sahibi ile zanaatçı arasındaki sınıf işbirliğini bozmuş, Adam'ı Arthur'la karşı karşıya getirmiştir; ama Hetty romandan, deyiş yerindeyse, sürüldükten sonra, bu organik bağlılık aşamalı olarak yeniden telaffuz edilebilir. Üstelik, ahlaksal bakımdan uzlaşmaz olan Adam, çaba göstermiş olmasıyla insancillaştırılır; öyle ki, Adam görev kabul ettiği kendini feda etmeye yönelik Evanjelik tutkusunu Adam'ın kendi anti-entelektüel uyuşmacılığıyla örtüşen, işçi sınıfının "üst" katmanından gelme bir kızla, Dinah Morris, evlenmeye artık manevi olarak hazırdır. Adam'ın böylece kendisinin organik bir tip denilebilecek mitolojik konumuna halel getirmeden daha çok bireyselleşmiş bilince doğru ilerlemesine (sonunda bir keresteci dükkanının sahibi olur) olanak tanınır; doğallaşmış kültür ile kültürlenmiş doğanın hayranlık verici bir karışımı çıkar ortaya.

Kırsal küçük burjuva hayatını "egemen" bölge seçerek Eliot, bu hayat konusunda okuyucuyla kurduğu sorunlu ilişkiyi de sırasında açığa çıkaran, anlamı belirsiz tavrını ele verir. Edebi gerçekçiliğin uzlaşmalarını, toplumsal bakımdan iç karartıcı kişilikleri duyarlı biçimde ele alacak kadar genişletir; fakat bir yandan sunduğu görünüşe göre, çeperlerde geçen hayatların gizil önemi üzerinde ısrar ederken, bir yandan da bu tür ciddi kurmaca yapıtlar için konu olarak böylesine karanlık yerleşim birimlerini seçtiği için sevecen himaye ve deneme niteliğindeki alaysamanın meydana getirdiği bir karışımla okurdan özür diler. Üsluptaki bu tereddüt, ideolojik çatışmayı yoğunlaştırır. Taşralı cahilliğin akılcı bir eleştirisi (ki bu boğucu sınırlamaların ötesine geçmek isteyen, Romantik bireyci çabayla eşleşen bir eleştiri) ile bu bağnaz, âtil gelenekçiliği büyük bireysel başarının çiçeğini besleyen mütevazi ama verimli toprak diye yüceltmek gerektiğini söyleyen köklü bir buyrum arasındaki çelişkiyi gözler önüne serer. *Adam Bede*, Adam ve Dinah'nın şahsında ortak yaşamı romantik ruhla idealize ederek, şiddetliyi sıradanla birleştirerek, bu ikilemin kısmi bir çözümünü dener. Ne var ki, *The Mill on the Floss*'ta böylesi bir sentez, edebi araçların çok daha iddialı bir manipülasyonunu zorunlu kılar.

Mill'in kırsal toplumu –hayatta kalmaya çalışan kiracı çiftçilerden biri kentli bankacılık ve tarım sanayii tarafından ipoteg'e ve sonunda iflase zorlanır– *Adam Bede*'in toplumundan daha az idealize edilmiştir. Kent sermayesi kırsala sızdıkça, *Adam Bede*'in kırsal toplumunda sezdirilen, ama yine de bastırılan bu çatışmalar, *Mill*'in merkezindeki imgelerden birini ortaya çıkarmak üzere patlar: Dorlcote *Mill*'in iflasi. Dahası, Hetty Sorrel toplumsal olarak parçalayıcı bir bencil olarak gerçekten dışsallaştırılabilirse, *Mill*'in Maggie Tulliver'ı sahici liberal değerlerin o kadar kolay yerinden edilemeyecek taşıyıcısıdır. *Adam Bede* ahlak tutkusuyla huzursuz bireyciliği Dinah ile Hetty arasında bölüştürürken, Maggie Tulliver ikisini şahsında birleştirir; bu da ilk roman için elverişli olan basit çözümün önünü keser. Kırsal küçük burjuvazinin uyusuk baskıcılığından kararlılıkla kopan liberal bir hümanizmin baştan çıkardığı Maggie, bu etiği yine de çocukluğunun gelenekçi toplumsal ortamına bağlılık adına reddetmeliydi. Bu şekilde, değirmendeki o idealize yetişme çağına duyulan nostalji; arzulayan bencilikle haince iç içe geçirilmiş benliğin Romantik kendiliğindenliğine karşı klancı, klostrofobik *törelere*n savunmasına dönüştürülür. Kapalı yer korkusu ve de kendini feda etme tuzağı, romanda açıkça kayda geçirilir; ancak bunların kararlılıkla reddedilememesinin bir nedeni, kitabın Maggiye'ye izin verdiği tek alternatif bağlanmanın Stephen Guest olmasıdır. Guest, Maggie için sahici bir gerçekleşmeyi temsil edemez: kişisel kusurları inceden inceye kendisinin sınıf konumuyla ilişkilidir, ne de olsa Maggie'nin babasının eski kırsal dünyasını yok eden vahşi kapitalizmin semiz bir ürünüdür. Bu bağlantıyı kavrayarak roman, hem *Adam Bede*'in erişemediği karmaşık bir anlam sergiler, hem de Maggie'nin St Oggs dönüşünü münasip yollarla kabul edilebilir hale getirir. Benzer şekilde, Tom Tulliver'ın meslek yaşamı kır toplumunun çelişkilerini çarpıcı biçimde sergiler: Tom müflis babasını değirmeni batıran kent kapitalizmi içinde refaha ulaştırerek, ona yardım etmeye çalışır. Ancak Maggie'nin sonunda birleştiği kişi, bu tarihsel bakımdan karmaşık ve bölünmüş Tom değildir. Romanın apaçıkbiçimde mühendislik eseri olan

sonucu –Maggie'nin kendini feda ederek erkek kardeşiyle birlikte suda boğulması– ideolojik çatışmayı bir edebi aygıtın büyüklü stratejisiyle bastırır. Maggie'nin ölümü, hem suçlunun kefareti hem de olumluyucu bir kendini gerçekleştirmedir; kardeşiyle, romantik sevginin nesnesi ve organik cemaatin bağınaz savunucusuyla birleşerek, Maggie aynı hamleyle hem kendisini gerçekleştirir hem de yadsır, “organik” ahlakın buyrumlarını desteklerken bir yandan da onları bireysel olarak aşar.

Eliot'ın tarihsel olarak geri kalmış kırsal romanlarının geçmişe özlemle dolu organikçiliğinin son kertede şimdinin gereklerince belirlenmiş olduğu; ikincinin arifesinde, ilk Reform Tasarısı hakkında yazılmış olan *Felix Holt, The Radical*'da gayet açıktır. Felix özünde Adam Bede'in kentli versiyonudur; adına konuştuğu proletaryayı temsil etmeye sanayi öncesinden kalma selefi kadar dahi hakkı olmayan bir küçük burjuva zanaatkâr. “Radikalizmi”, ahlak eğitimine duyulan reformist güven ve siyasal değişim konusundaki pozitivist kuşkudan meydana gelir; bu birleşimi metin, fırsatçı Radikal politikanın kitlelerin şiddetli akıldışılığıyla kurduğu tatsız ittifakın karşısına diker. Felix'in *İşçilere Sesleniş*'i, sınıf çıkarlarını sınıf ödevlerine dönüştürme çağrısıyla, kültürel ayrıcalığı savunması ve kitlenin eyleminden duyduğu korkuyla, romanın temelindeki “organik” değişim ideolojisini çok daha açık terimlere yansıtmaktan başka bir şey yapmaz. Bu anlamda, *Felix Holt* Eliot'ın gerçekçi roman tarzı içinde varlığını sürdüren bu “pastoral” imgelerin ideolojik iktidarsızlığını vurgular. Kendi kendisiyle çelişen bir yapıttır, çünkü etkili yer değiştirmesini ancak birbaşına kalmış, ahlakçı Adam Bede'i kente naklederek pekiştirebilen bir kent bağlamı içinde böyle bir imgeyi (Felix'in kendisi) “merkeze almak”ta ısrar eder (bilinçli ve iddialı başlığının düşündürdüğü üzere). Romanın “resmi” projesi, açığa çıkardığı şeyle çatışma içindedir: Felix'in “ilerici” siyasal eleştirisi, siyasal olanın karşısında gelenekçi değerlere yöneltilmiş idealist bir itirazdan ibarettir. Kitabın kahramanı hakkında söylemek istediği şey –yani Radikallerden daha radikal olduğu– kahramanını gösterme biçimiyle, yani toprak mülkiyetinin yiğit savunucusu olması-

la, uzlaştırılmaz. Bu çelişkinin çözümü, Felix'in siyasal olarak yoksun olduğu şeyi fiziksel varlığıyla telafi eden alabildiğine karizmatik bir kahraman olarak "kişiselleşme"sinde yatar.

Bu anlamda, Felix yanlış bir "merkez"se, romanın Bayan Transome'da gerçek ama yanlış yere konulmuş bir merkezi vardır. Her iki karakter de tarihsel olarak yürürlükten kalkmıştır; Bayan Transome inançları Radikal oğlunca ayaklar altına alınan iflah olmaz, eski moda bir feodalist olarak sunulur. Ancak roman onun şahsında geleneksel toplumun ölümüne ağlıyorsa, bu matem bir o kadar geçerliğini yitirmiş Holt örneğinde "ilerici" bir konuma dönüştürülür. Bayan Transome'ın bulunduğu sahneler, romanın kalbine işlemiş bu ideolojik çelişkinin estetik olarak dışavurulmasından başka bir şey değildir; bu sahneler siyasal olarak herhangi bir şey yapmaya olanak bırakmayan kasvet, geçmişe özlem ve hüsranın meydana getirdiği özünmemiş bölgedir, bu nedenle yapıtın ideolojik çeperlerine sürülür ama güçlü sanatsallığıyla bu geri plana itilmeye karşı çıkar. Bayan Transome, Felix'in ve modern tarihin örtük bir reddiyesidir, Felix'in kendisi bu dünyanın temelden bir reddi olsa bile; metinde iş başında olan ikili bir yer değiştirme vardır. *Felix Holt* biçimsel yapısıyla –siyasal bölgesi ve Bayan Transome sahneleri arasındaki ayrılmayla– tematik eklemlenime ulaşamayan bir iç bölünmeyi açığa vurur. Bayan Transome sahnelerinin sanatsal gücü, romanın resmi ilerici ideolojisinin genellemeyi ve özümsemeyi reddettiği silinmez bir "kişisel" düşkünlüğünden artakalan varlığını akla getirir. Neredeyse pozitivist olan Holt'un daha bütünleşik ve "bilimsel" biçimlere yükselttiği liberalizm, bu tür potansiyel anlamda zorba bütünlüklerin tehdit ettiği "kişisel" değerleri savunmak için o bütünlüklerden kendisini ayırır aynı zamanda. Metnin yapısal yer değiştirmelerini bu ideolojik uyumsuzluk üretir; ama söz konusu uyumsuzluk, bir bütün olarak roman içinde egemenlik için mücadele eden üç ayrı "metin" arasındaki etkileşimin ürüdür. Zira *Felix Holt*, organikçi mit (Felix), psikolojik dram (Bayan Transome) ve siyasal kurmacanın çelişkili bir karışımıdır; söylemi de bu geleneksel biçimlerinin birinden ötekine kaymalar ve

dönüşümlerin ürünüdür. Metnin ideolojisinin mesken tuttuğu yer, işte bu kısmı, etkisiz tarz dönüşümlerinin ürettiği aralıktır.

Aslında, Eliot'ın kurmaca yapısı en baştan itibaren, klasik liberalizme galebe çalan ideolojik bütünlükler ile bu liberal soykütüğünün beslediği "kişisel" değerler üzerinde söz konusu bütünlüklerin parçalayıcı etkisinden duyulan korku arasında bir çatışma sergiler. (Eliot'ın desteklediği ama aralarına katılmaya kadar vardırmadığı İngiliz pozitivistleriyle birlikte gezip tozmasıyla açığa vurulan bir çatışmadır bu.) Kurmaca organik değil, *fenomenolojik* bütünlüktür; yırüksiz dikişsiz ve simetrik bütünlükler yaratması, dolaysız deneyimin bütünlüğüne zarar vermeden başarılmalıdır.³⁰ Bu sorun tematik olarak *Romola*'da belirgindir: Savonarola'nın "sonsuzluğu tutkuyla duyusu" ve baştan çıkarıcı bütünlük bakışı, liberal kutsalları ihlal eden ahlaksal bir despotizmle iç içe geçmiştir. Yine de bu kutsallar kendi içlerinde yetersizdir: "en yakındakine duyulan şefkat dolu duygudaşlığın tehlikeleri de vardır: hayatın dine yükselmesini sağlayan daha büyük hedefler konusunda utangaç ve kuşku-cu olmaya yatkındır."³¹ Arnold'm terimleriyle, tehlikeli ölçüde merkezleşmiş bir Yunancılık ile baskıcı denebilecek ölçüde hizipçi İbranicilik arasında bir çatışmadır bu.

Felix Holt gibi liberal düşünceli çalışanlar, "kültür"ü ahlaksal disiplinle harmanlayarak bu soruna bir cevap önerir gibidir; yine de *Felix Holt*'dan sonra Eliot, bu tür "pastoral" figürleri kent manzaralarının merkezine yerleştirmek gibi başarısızlığa mahkûm deneyleri bir daha yinelenmedi. *Middlemarch*'daki Bede-Holt karakteri Caleb Garth'tır: kırsal organikçiliğin değişmez tipi, ama romanın yapısı içinde kararlılıkla susturulmuş ve marjinal. Bu tür figürler ideolojik etki bakımından zayıflarken, değer alternatif bir muhalif konuma geçer: *Middlemarch* örneğinde, kozmopolit sanatçı Will Ladislav'a. Şayet gelenekçi za-

30 Eliot'ın ünlü sözünün (sanat öğretimin en yüksek biçimiye de asla resimden şemaya sıçramamalıdır) Frederic Harrison'a yazdığı ve bu kişinin tam anlamıyla pozitivist bir roman önerisini geri çevirdiği romanda ortaya çıkması anlamlıdır (George Eliot, *Letters*, der. Gordon S. Haight (Londra, 1956), cilt 4, s. 300).

31 *Romola* (Londra, 1883), cilt 2, s. 332-3.

naatkâr burjuva toplumu içinde bir manevi direniş adası oluşturuyorsa, kozmopolit sanatçı o toplumun dışında böyle bir muhalif mekânı mesken tutar. Ancak, sanatçı modası geçmiş organikçi tipin tam bir telafisi sayılmaz: Ladislav, liberal kültürde Garth'a üstünlük sağlıyorsa, toplumsal bakımdan köksüz olduğu içindir bu. Söz konusu ideolojik ikilem ancak sinoptik bakışı yerleşik bağıllıkla birleştiren Daniel Deronda ile çözülebilir en sonunda.

Ne var ki, Garth'ın değerlerinin *Middlemarch*'da sonunda galip gelmediği anlamına gelmez bu. Galip gelir gelmesine, ama daha hırslı bağlanımların başarılı olmasıyla birlikte teselliye en kolay reformcu görevlerde bulmaya mecbur olan şaşkın bir liberal düşkünlüğünün "daha üsti" tarzıyla. *Middlemarch*'ın ironisi, ideolojik bütünlüklerden derinlemesine kuşku duyan estetik bir bütünselleştirmenin zaferi olmasıdır. Romanın dört merkezi karakterinden her biri bu tür tarihsel anlamda tipik bütünselleştirmeyi temsil eder: Casaubon idealizm, Lydgate bilimsel akılcılık, Bulstrode Evanjelik Hıristiyanlık, Dorothea Brooke birleştirici eylem ilkesi üzerinden Romantik kendini gerçekleştirmeyi temsil etmektedir. Bu bütünlüklerin her biri gündeliğin içinde parçalanır, kapana kısıılır; ve bu kapana kısıılma iki biçimde okunabilir. Teoriciliğin zorbalığına karşı kuratıcı bir ampirist engeldir kısmen; fakat aynı zamanda kendisini aşmaya dönük akılcı veya Romantik dürtülere karşı derinlere kök salmış bir taşralı bilincin kasvetli zaferini simgeler. Romanın başlığının akla getirdiği bu açmaz durumu, ilk Reform Tasarısı zamanında kırsal toplumun yaşadığı bir geçiş evresinden kaynaklanır; ancak romanın ince hesaplarla susturulmuş düşkünlüğü, "ideolojilerin sonu" havası anlatının ikinci Reform Tasarısı sonrasındaki şimdisine bağlıdır. *Middlemarch*'m nesnel olarak ortaya koyduğu ve çözemediği sorun, ideolojinin nasıl kavramsal olarak özenli ve duygusal olarak etkili olacağı sorudur: "akıldışı" kişisel inançlar bir yandan beslenirken, salt ampirizm ve Romantik kendiliğindenliği aşan bir yapıda bunların nasıl bir arada tutulacağı sorudur bu. Ladislav'a göre gereken şey, "bilginin bir anda duyguya geçtiği ve duyguya"

nun hemen yeni bir bilgi olarak geri dönme ortamını bulduğu bir ruh"tur; yukarıda gördüğümüz üzere, Matthew Arnold'ın da ele aldığı bir sorudur bu. *Felix Holt*'ta karikatürleştirilen işçi sınıfı bilincinin saldırgan tarzlarıyla karşılaşmış olduğu için, burjuva liberal geleneğinin temkinli ampirizmi yeniden olumlanmalıdır; ancak bu ampirizm, daha yoğun biçimde bütünleştirme yeteneğine sahip bir ideolojiyi gerektirdiği için, Reform Tasarısı sonrası İngiltere'nin içinde bulunduğu tarihsel âna ideolojik bakımdan yetersiz bir cevaptır kendi içinde.

Bu ikilem *Middlemarch*'ta kilit imgelerden birinde öngörülmüştür: toplumsal oluşumun imgesi olarak ağ. Türetilmiş bir organik imgedir ağ, *Adam Bede*'in hayvansı imge dünyası ile biraz daha gelişkin yapı gibi teorik bir kavram arasında bir orta noktadır. Ağın karmaşıklığı, görece özerk olan iplikleri girift biçimde birbirine bağlaması, amacını aşan vahşi çağrışımları, olanak verdiği yerel karmaşıklaşma olasılıkları, *Adam Bede*'in eksiksiz organikçi imge dünyasının dışladığı çatışmanın münasip biçimleri. Fakat aynı zamanda ağın simetrisi, toplumsal süreci "uzamsallaştırarak" tarihten arındırması, çelişki düzeylerini dışlaması, organik tarzın özündeki birliği korur. Ağın karmaşık kırılabilirliği, tedbirli bir siyasal muhafazakârlığı zorunlu kılar: iplikleri ne kadar özenle birbirine bağlanmışsa, eylemin parçalayıcı sonuçları o kadar artar ve dolayısıyla kişi alabildiğine hırslı bütünselleştirme projelerini ortaya atarken o kadar ihtiyatlı olmalıdır. Ancak tersinden bakacak olursak, eğer ağın herhangi bir noktasında eylem bütün oluşumu etkileyecek biçimde örgüsünü sarsıyorsa, bütünlükle kurulan yarı gizemli bir ilişki her şeye karşın korunmuş demektir. Bu noktada, gücünü kolları arasında paylaştırarak etkisini yoğunlaştıran romanın sonundaki nehir mecazında olduğu üzere, doğal imge dünyası toplumsal bütünlüğün ideolojik soyutlama değil de pragmatik, görünüşe göre çeperlerde gerçekleşen bir çalışma aracılığıyla nasıl gerçekleştirilebileceğini göstermek için kullanılır. *Middlemarch*'ın doğal eğretilmeleri gibi estetik imge dünyası da bu işlevi yerine getirir. Ladislav'ın Dorothea'ye dediği gibi: "Çabalamanın ve tüm dünyayı kollamanın bir yararı yok;

sanattan veya başka bir şeyden zevk aldığı zaman bu zaten gerçekleşmiş olur.” Roman içindeki bütünlük sorunu, ampirik zenginliğine zarar vermeden hammaddelerini yapılandıran estetik biçim sorununa taşınmıştır aslında. Bir başka deyişle, tematik olarak ortaya attığı soruna roman biçimsel olarak cevap vermektedir. Eliot’ın merkezsiz kurmacasının merkezdeki öznesi, hem romanın kaynağı olarak bütüne eklenen hem de her bir parçasıyla empati ilişkisine giren ayrıcalıklı bilinç, ancak romancının kendisi olabilir.

Denilebilir ki, *Middlemarch* biçim olarak, malzeme bakımından tarihsel içeriği pek az olan bir tarihsel romandır. Reform Tasarısı, demiryolları, kolera, makine-kıricılık: bu “gerçek” tarihsel güçler, romanın çeperlerine çarpar. Metin ile gönderme yaptığı “gerçek” tarih arasındaki dolayım bir hayli yoğunudur; bunun sonucu da romanı “tarihsel”den alıp “etik”in toprağına dikmektir. *Middlemarch* bencillik ve sempati, “kafa” ve “yürek”, kendini gerçekleştirme ve teslim olma ikilikleriyle çalışır; etik olanın söz konusu başatlığı, hem tarihsel bir çıkmaza işaret eder, hem de bunu yenmenin ideolojik araçlarını temin eder. Romandaki tarih, resmi olarak bir geçiş aşamasındadır; ancak metni okumak, “askıya alma”nın en doğru terim olduğunu çıkarsamaya yarar. “Dünyanın yararı”na götüren değerbelirsiz, ara dönem olarak sunulan şey, aslında tarihsel bir boşluktan çok daha fazlasıdır; gelenekçi düşünen, bilgisiz *Middlemarch* tarihsel gelişim için *Adam Bede*’in Hayslope’undan ancak bir parça daha fazla cevap niteliği taşır. Öyleyse, romanın söylediği ile gösterdiği şey arasında bir uyumsuzluk vardır: başlığının sezdiği iyimser ideolojiyi estetik olarak üretmek suretiyle roman, adamakıllı daha az kanlı bir tarihsel ilerleme düşüncesini açığa vurur. Aslında, 1830’ların başına dair, sonunda varılacak yer olan, Will Ladislav’un öncü reformcu çabasının “bir hayli dizginlenmiş” olduğu 1870’lerin önyargılı bakış açısına ait bir imgeyi açığa vurur. *Middlemarch*, dönemine ilişkin açmaz duygusunu geçmişe yansıtır; bunun sonucu da “gerçek” tarihe dönük kökten bir güvensizlik olduğu için, söz konusu tarih gerçekte etik, dolayısıyla da “zamandan bağımsız”,

terimlere yerini bırakır. Ancak bu yer değiştirme bu şekilde Eliot için ideolojik bir çözümlü olanaklı kılar: zira "tarihsel" terimlerle çözülemeyen şey, söz konusu sorunları ahlaksallaştırmanın evine yerleştirilebilir. Aslında bu, gerçekçi kurmacanın bizzat biçimlerine sinmiş bir gizemleştirmedir; gerçekçi kurmaca, nesnel toplumsal ilişkileri kişiler arası terimlerin kalıbına dökerek, birini öbürüne indirgeme olasılığını daima açık tutar.³² *Middlemarch*'da tarihin bu şekilde etiğe indirgenmesi; Dorothea, Lydgate ve (bir anlamda) Bulstrode'un kendilerine has yollarla ulaşmak için mücadele verdiği kendini feda etme "çözümlü" ile gerçekleştirilir. Benliğin acı verici yadsıması, tarihin muammasına çözüm olarak sunar kendisini.

Ancak böyle bir çözüm, Will Ladislav'un romandaki varlığının sezdirdeği üzere, ideolojik olarak yetersizdir. Zira Ladislav, toplumsal evrimin akışına rıza göstermekle birlikte, böyle sine uygun bir geri çekilmeye boyun eğmeyen bireyci bir çabayı da sürdürür. Siyaseten reformcu bir sanatçı olarak, ampirik emek ile Romantik kendini onaylamanın uyumsuz olmadığını öne sürer; Bay Brooke'un sözleriyle, "Shelley mayasına sahip bir tür Burke'tür" o. Romanın Ladislav'ı gerçekleştirmede çektiği güçlük, bu arzu edilmeye değer ideolojik keşişimin, hayalperest Romantizme temkinli aşamalarla bağlanmanın, romanın betimlediği tarihsel koşullarda nasıl başarılılabileceğini görmekteki yetersizliğinden ileri gelir. Dolayısıyla, bu noktada, farklı türden bir tarih zorunlu olur. Ladislav'da hakkıyla gerçekleştirilemeyen şey, daha sonraki Romantik peygamber ve reformcu politikacı karışımı Daniel Deronda'nın şahsında daha büyük umutlarla yeniden denenir.

Aslında talep edilen şey, bireyi toplumsal oluşumun yasalarına bağlayan, *Romola* ve *Middlemarch*'ta bu tür bakışların ihlal ettiği "kişisel"i koruyan ve benliği romantik biçimde özgülleştiren "bütünselleştirici" bir bakıştır. Bu sorunun cevabı *Daniel Deronda*'dır. Eliot bu romanda ideolojik ikilemine

32 Bu noktaya daha önce Francis Mulhern "Ideology and Literary Form - a comment"de (Ideoloji ve Edebi Biçim - Bir Yorum) değinmiştir (*New Left Review* 91, Mayıs/Haziran 1975).

Deronda'nın Yahudiliğinde büyümlü bir çözüm bulur; Yahudilik Deronda'ya tatminkâr bir romantik kimlik sağlarken, bir yandan da onu bütünleşik bir tarihsel kültürün karmaşık bütün-lüğüne dahil eder. Deronda'nın başlardaki liberalizmi yararsız bir Yunancılık niteliği taşıır, karakterin ilkeli eylem yeteneğini yıpratan merkez-siz bir sempati bölüşümüdür: "gereğinden fazla düşün-en ve dağınık bir sempati duygusu, onda ahlaksal gü-cün koşulları olan yanlışa kıızma ve birlikte yürüyeceği kişileri seçebilme niteliğini felç etme tehlikesiyle karşı karşıyaydı". İb-ranicilik gerekli düzeltmeyi getirir: "ruhun En Yüce'ye boyun eğmesi" suretiyle "tek yönlü bir sevginin eksiksiz bir sevgiy-le harmanlanması" nı gerektiren bir inanç. Ne var ki, bu tür bir boyun eğme, liberalizmin "kişisel" değerlerini olduğu gibi bırakır: Deronda'nın bakışı "insan yazgılarının büyük adımlarıyla birlikte bilinçli ve canla başla hareket eden bir düşünce"dir, "mola yerine doğru ilerleyen adımların eksik bilinci ve şefkat-li yüreği değil".

Başka bir deyişle, sorun ancak Reform sonrasındaki İngil-tere'nin kısır bütünlüksüzlüğünün dışında bir alanda yer değiştirmiş bir bütünlük icat ederek "çözülebilirdi"; yani Deron-da Orta Doğu'da yazgısını aramak üzere yola çıkarken adeta bir anda ihraç edilen bir bütünlük. Öyleyse güçlük, bu yapay bütünlüğü burjuva İngiltere ile yenileyici bir ilişkiye geçirmededir; söz konusu toplumun kırgın ve cesareti kırık kurbanı olan Gwendolen Harleth üzerinde Deronda'nın yaydığı kurtarıcı etkiyle "çözülen" bir güçlüktür bu. Fakat işte bu çözüme girişir-ken, roman kendisiyle çelişkiye düşerek bölünür; aslında tam ortadan ikiye çatlar. Zira Daniel yazgısını ancak Gwendolen'ı tam da Arnold'vari ideal iyiliğe duyulan sınırları belirsiz bir güvene terk edip, Orta Doğu'ya dönerek gerçekleştirir. *Daniel Deronda'nın* biçimsel yer değiştirmeleri, içinden çıktığı ideolo-jik çelişkileri yenmeye dönük girişimin ürünüdür; bu çelişkile-rin hakikatinin en güzel üslupla konuştuğu yer, "Gwendolen" ile "Daniel" bölümleri arasındaki sessizliktir.

Middlemarch'ın "gerçek" tarihten nispeten sapması, Eliot'ın toplumsal varoluşu şekillendirme konusunda, fikirlere duydu-

gu (pozitivizm ile gerçekçilikten oluşan) inancın sonucudur kısmen. Ancak romanın sergilediği şey, tam da kavram ile olgu arasındaki ölümcül ayrılıktır ki, birini içi boş ütopyaya, diğeri-niyse bildik ampiriğe dönüştürür. Deronda'nın bakışı tarihsel olarak ete kemiğe bürünecekse, bu tür bir çelişki olasılığı ortadan kaldırılmalıdır. Dolayısıyla roman Eliot'ın fikirlerin belirleyici gücüne duyduğu güveni gizemli bir uca doğru sürükler: düşler, arzular, karanlık dürtüler artık gerçekte olması gereken şeyin öngörülü simgeleri olarak kavranır. Bu tür düşler gerçekten de geleceği yaratmada elbirliği eder: Mordecai'nin doğasının, şu bünyesinde "sonuçlara dair akıllıca bir kestirimi, inandığı şeyin sonuçlarını belirleyen coşkun inancın ateşiyle kaynaştıran" doğalardan biri olduğunu düşünür Daniel. Tarih, kendi içinde işleyen manevi güçlerin fenomenal anlatımı olur; böylece düşgücünün kavradığı şeyle tarihsel olarak vuku bulan şey arasında hiçbir esaslı çelişki olamaz. Başka deyişle, roman sorularını çözmek için gizemli bir epistemolojiyi benimsemek gibi umutsuz bir çareye sarılır ve böylelikle gerçekçiliğin sınırlarının ötesine geçmek zorunda kalır fiilen. Anlatıyı ayakta tutan o inanılması güç rastlantı ve gizli akrabalık yapısı, bu tür araçların idareli kullanıldığı *Middlemarch*'ın gerçekçiliğinde dikkate değer bir dönüşümün gerçekleştiğini düşündürür.

Bu anlamda, Daniel Deronda 19. yüzyıl gerçekçiliğinde önemli bir varış noktasını gösterir; artık karşı koyamadığı ideolojik baskıların ağırlığı altında bel veren bir gerçekçiliktir bu. Fakat "estetik" in "ideolojik olan" in paldır küldür işgaline uğraması değil sözünü ettiğimiz. Zira Daniel Deronda aynı zamanda gerçekçi biçimlerin görece özerk evriminde bir kriz aşamasını temsil eder; bana mısın demeden kendine güvenen biçimlerin sorunlu *kurmacalığın*ın bizzat metnin içinde bir anlam-lama düzeyi olarak eklemlendiği bir aşamayı. Romanın sanata gösterdiği ilgi, bir anlamda organikçi ideale duyulan yer değiştirmiş bir arzudur: sanat bireysel özneyi özgürleştirir, ama kişisiz bir düzene boyun eğmeyi gerektirir; ideal bir kusursuzlu-ğu ete kemiğe büründürür, ama tevazu içinde harcanması gerek büyük bir emek ister; çileci bir İbraniciliğe ışık tutar, ama

cinsel sevgiye yakın bir kendini adama bekler. Yine de bu, metnin kurmaca statüsü (kurmaca içindeki “gerçek” olayların bir anlamda yanıltıcı oranlarda bir gerçekliği öngören “kurgular” olmasını sağlayan döngüsel hareket) üzerine düşünmesini temsil eder. Kurgusal söylemin dışında Mordecai'nin var olamayacağı gerçeği (halbuki bir Bulstrode olabilir), romanın ideolojik ikileminin (tam da gerçekçi anlamlamamın krizidir bu ikilem) hakiki belirtisidir. Bizzat *Daniel Deronda* arzu edilen toplumsal gerçekliğin bir alametidir; ama bu toplumsal gerçeklik kendisini estetik söylemin sınırları ötesine yansıtamayan kurgusal bir inşa olduğu için, metin en nihayetinde yalnızca kendisini imleyebilir. Bu kendini imleme sürecinde açığa vurduğu şey, estetik inşaların mutlak kurtulması gereken bir eksiklik: romanın mitolojik bir cevap oluşturduğu “gerçek” ideolojik kılığın göstergesi olan, Gwendolen Harleth'in terk edilmesiyle ortaya çıkan üstü örtülü boşluktur.

Öyleyse, Eliot'ın kurmacası, gerek Romantik gerekse ampirist biçimleriyle liberal ideolojiyi kimi sanayi öncesi, idealist veya pozitivist organik modellerle bütünleştirmeye dönük bir hamleyi temsil eder. Yazarın edebi üretim dönemine denk düşen 19. yüzyıl kapitalizminin gitgide daha bütünleşik olan doğasının son kertede belirlediği bir girişimdir bu. Ancak edebi ve tarihsel sistemler arasında basit bir benzeşiklik veya Eliot'ın yapıtının indirgeyici bir artzamanlı okumasını savunmak için değildir bu. Burjuva ideolojisinin çizgisel bir gelişmesine cevaben Eliot'ın yapıtının sanayi öncesi “pastoral”den dört başı mamur gerçekçiliğe evrilmesi değildir söz konusu olan. Tersine, metinlerinin –değişik edebi söylemlerin en baştan beri var olan bütünleşik bir ideolojiyi üretmesine yardımcı olan ayrılıklar kümesini teorileştirmesinin– ideolojik eşzamanlılıklarını ve biçimsel süreksizliklerini aynı anda kavramak gerekir. Eliot kurmacasının *farklılıkları*, içine girdiği edebi biçimlerin sürekli bir yeniden permütasyonunun –diğerlerini “yerleştiren” ve biçimce bozan belli, egemen bir söyleme her bir metninde “ayrıcalık tanıyan” bir yeniden permütasyon– sonucudur. Bu eşzamanlı pratik içinde önemli bir gelişme ayırt edilebilir: ideolojik ça-

tışmanın (doğal evrimle karşılaştırılan toplumsal tarih) özünde eğretilmeli bir çözümden, bu tür sorunların özünde *düzdeğiş-meceli* [metonymic] çözümüne (toplumsal hastalıkların çözümü olarak “kişisel” değerler, hayaller ve ilişkilere) yönelen bir gelişme.³³ Romanların doğallaştırıcı, ahlaksallaştırıcı ve mitleştirici araçları bu tür kapanmaları etkiler, ama metinleri kuşatan ideolojik mücadelelerin izi bunu gerçekleştirme ediminde çırıl çıplak durur. Eliot’ın organik kapanmalarının *kurucu* işlevlerini ele verdiği yer, kurmaca bir kodun bir başkasına kuraldışı dönüşümü, çalkantılı sorunların marjinalleştirildiği halde homurdanarak varlığını koruduğu biçimsel yer değiştirmeler dizisidir. Bunları yıkacak şey, bastırılmış bir “dışarı” değil, içeriden ürettikleri eksiklikler ve yer değiştirmelerdir.

Viktorya kapitalizmi emperyalist aşamasına doğru ilerledikçe, *Adam Bede*’in “cennete yaraşır” kırsal organikçiliğinin tarihsel temeli daha da açığa çıkar. *Impressions of Theophrastus Such* (1879) “bütünleşik varoluş” argümanını, milliyetçi retorik ve “yabancı kandan göçmenlerle vakitsiz bir birleşme”ye girmenin içerdiği tehlikeler karşısında ifade edilen uyarının bağlamına yerleştirir. “Bizi büyük bir tarihsel görevdeyle özdeşleştiren gurur” diye yazıyor Eliot, “bu ideal bütün uğruna bireysel rahat, kazanç yahut başka bencilce ihtiraslardan özveride bulunmayı ilham eden insancillaştırıcı ve yüceltici bir zihin alışkanlığıdır; böylesi bir duygunun hükmettiği hiç kimse bütün bütün alçaklaşamaz.” *Daniel Deronda*’da gerçekleştirilecek bir hedef olarak ve dolayısıyla çağdaş İngiltere’nin idealist bir eleştirisi olarak kalan bütünleşik toplum, artık statükonun coşkun bir yüceltmesine dönüşmüştür bile. Liberal hümanizmin sesi, şovenist tepkinin haykırışı oluvermiştir.

3. Charles Dickens

Viktorya toplumunun temel kurmacası, küçük burjuvazinin ürünüydü. Brontë’ler, Dickens, Eliot, Hardy: 19. yüzyıl gerçekçiliğinin en incelikli başarıları Thackeray, Trollope, Disra-

33 Kurmacada yapılan bu genel ayırım için bkz. Francis Mulhern, a.g.e.

eli, Bulwer Lyton'dan ziyade onlarla bulunmuştur. Toplumsal oluşum içine ihtiraslarıyla yerleşmiş olan küçük burjuvazi, tek bir sınıf içine güvenle kurulmuş söz konusu yazarlardan bütününde daha zengin, daha anlamlı bir dizi yaşantıyı kuşatabilirdi. Fakat aynı zamanda bütün olarak burjuva toplumunun en tipik çelişkilerinden bazılarının en açık örneğini bizzat kendi varoluş koşulunda bulabilirdi. Aslında, İngiltere'deki "geleceksel" burjuva yaşantısının önemli kurmaca yapıtlar üretmek için bir hayli elverişsiz olduğu görülmüştü.³⁴ Toplumla değerbelirsiz bir sınıf ilişkisi içinde olan yazarlar ancak, öyle görünüyordu, önemli edebi ürünlerin üretildiği bu çelişkilere açık olabilirdi. (Yüzyılın başında yapıtlarında aristokrasi ile burjuvazi arasındaki çatışma ve ittifakları incelemek için seçkinlerin ayrıcalıklı bir odak sunduğu, Jane Austen için de doğrudur bu.) Yüzyılın sonuna doğru, küçük burjuva gerçekçiliği doğalcılığa (Gissing, Wells, Bennet) yerini bırakırken, toplumla kurduğu endişe verici, sorunlu ilişkiye, deyiş yerindeyse, göçmen yazarlar el koydu: James ile Conrad ve daha sonra Eliot ve Pound. Benzer biçimde muğlak bir ilişki de Yeats ve Joyce'un önemli sanatlarını üretmek üzere, 20. yüzyılda İrlanda toplumunda ortaya çıkar.

Ne var ki, 19. yüzyılın temel gerçekçiliğinin küçük burjuvazinin "sınıf ideolojisi"nin bir ürünü olduğunu savunmak anlamına gelmez bu. Zira, birebir söyleyecek olursak, böyle bir ideolojik altgrup yoktur: "küçük burjuva ideolojisi", toplumsal oluşumda hem egemen hem de boyun eğen sınıfların ideolojik alanlarından alınan unsurların çarpıcı biçimde katıksız ve çelişkili bir birliği olarak var olur. Bütün bu metinlerde söz konusu olan şey, hegemonik ideolojik biçimlere katılma tarzlarının kendilerine özgü karmaşık, üstbelirlenmiş doğasıdır – kısmen edebi "gerçekçilik" in ürünü olan bir karmaşıklık bu. Zira gerçekçilik, George Eliot örneğinde gördüğümüz üzere, kendi

34 Dickens'in erken dönem kurmacasından kimisinde görülen yapısal uyumsuzlukların nedenlerinden biri budur. *Nicholas Nickelby* ve *Martin Chuzzlewit* gibi romanlar, geleneksel, burjuva kafalı kahraman figüründe bomboş bir eksik merkez sunar; romanların gerçek hayatı, bu eksik merkezin çevresinde dönen çeperler ve kuytularda bulunacaktır.

akımlarından birinde “demokratik” bir ideoloji –baskı altında tutulan toplumsal yaşantı ve mütevazı gündelik yazgılara karşı gitgide daha duyarlı olan bir ideoloji– üretir. Yine de gerçekçiliğin “tip” ve “bütünlük”e (bu tür kavramların *ideolojik* doğası konusunda da kuşkumuz olmamalı) dayalı estetik ideolojisi, bu unsurların birleştirici bir “dünya görüşü”yle bütünlüşmelerinde ısrar eder. Gerçekçi metnin ideolojisi, bu egemen “dünya görüşü”nde değil, diğer söylem tarzlarına boyun eğdirme çabalarını gösteren biçimsel dönüştürmeler ve yer değiştirmelerde var olur. Charles Dickens’ın ilk döneminde, sözgelimi, her bir metin rakip kurmaca tarzlarının –Gotik, Romans, ahlaksal masal, toplumsal sorun romanı, popüler tiyatro, kısa öykü, gazetecilik, kısa bölümler halinde eğlencelik– yol açtığı tam bir yığındır ki, gerçekçiliğe hiçbir ayrıcalık tanımaz. Dickens’ın geç dönem “gerçekçiliği”, bu nedenle alabildiğine kauşmuş bir haldedir: gerçekçi olmayan “içerikleri” kapsayan “bütünselleştirici” biçimlerin, klasik gerçekçiliğin “her şeyi gören” gözünü yerinden etmeyi sürekli öneren dağınık, çatışmalı söylemlerin meydana getirdiği bir sorun. Dickens’ın bu tür bir gerçekçiliğe yönelmesi “bütünselleştirici” bir ideoloji üretse de, bir hayli karşıt edebi araçların parçalayıcı etkisinin içeriden yapısını sürekli bozduğu bir ideolojidir bu. Sonunda, Dickens’ın romanları, kurmaca yapının ilkelerini meydana getiren çelişkili birliğin simgelerini (Temyiz Mahkemesi, Kaçamak Sözler Bürosu) sunar. Sonuçta yalnızca bu simgesel söylemler “her şeyi gören göz”ü temin edebilir; fakat tam da tutarlılıkları sistematik bir çelişkiden öteye gitmediği için, söz konusu her şeyi görme, ayrı ayrı retoriklerin eklemlendiği eksik uzamdan başka bir şey değildir.

Charles Dickens’ın kırsal değil de kentli küçük burjuvaziden olması, kendi romanı ile George Eliot’inki arasında önemli bir ayrıma işaret eder. Geride kalan bir buçuk yüzyılın bütün önemli İngiliz yazarları içinde Charles Dickens, organikçi ideolojilere en az bulaşmış kişidir belki de. Onunla birlikte, sanayi kapitalizminin Romantik hümanist eleştirisi alabildiğine “kendiliğinden” görünür, Carlyle ya da D. H. Lawrence’m

yapıtında büründüğü özenli ideolojik gerçekleşmeden uzaktır. Dickens organikçiliğin çağdaş biçimlerinden en çok rastlanılanları –Genç İngiltere, ortaçağcılık, Doğa kültü, Oxford hareketi– kentli bir küçük burjuva yazarının küçümsemesiyle ele alır; böylesi bir yazar için pastorali gizemleştirme çabalarına geri dönmenin tatmin edici hiçbir yanı yoktur. Dickens’da doğaya dönüş, büyük ölçüde olumsuz bir davranıştır: toplumsal paradigmadan ziyade ölüm ve çocukluğa dönüşle, toplumdan kopmakla ilintilidir. Eğer Doğa, George Eliot’a kırsal İngiltere’nin toplumsal olarak yapılanmış dünyasını düşündürüyorsa, Dickens için sosyolojik yasadan ziyade duygusal ahlakçılığın alanıdır. Küçük Nell, yırtıcı şehirden kovulmuş doğal değerlerin simgesidir, ama yazarının düşgücünü bağlayan, arketip olarak kentli Quilp’dir. *Zor Zamanlar*’ın bayağı canlılığında [vitalizm] ve “Noel ruhu”nda belirgin olan Dickens’ın Romantik hümanizminin kendiliğinden, ampirist doğası, anlamlı bir estetik ve ideolojik zaaf olarak kendini gösterir. Yine de olgun yapıtlarında bu zaaf, Dickens’ı söz konusu çatışmaları düşüneceği ve çözeceği *Daniel Deronda* tarzı kullanıma-hazır bir organikçi ideolojiden üretici anlamda kurtarır. *Dombey and Son* gibi bir geçiş kitabında, bu tür bir ideolojinin yokluğu, kendisini yaralayacak biçimde yeniden ürettiği bu çelişkilerin böldüğü ve yönünü değiştirdiği bir metinle sonuçlanır. Meşhur demiryolu sahnesi, sözgelimi, bir yandan burjuva endüstriyel ilerlemesini sevinçle karşılarken, bir yandan da demiryolunun tarihe karışmaya mahkûm ettiği küçük burjuvazi adına bu duruma umutsuzlukla karşı çıkar. Ancak söz konusu karşı çıkış kısmen doğal imgelerde gizlenmiş olsa da, Dickens’ın Eliot gibi çatışan simgeleri estetik olarak bütünleştirecek organikçi bir ideolojisi, “gelenek” ile “ilerleme”yi uzlaştıracak ideolojik kaynakları yoktur. Çelişkiler metne gözle görülür biçimde kazanmışır ve böylece metnin alabildiğine düzensiz gelişimini zenginleştirir ve canlandırır.

Dickens’ın Romantik hümanizminin merkezi yer tutan simgelerinden biri, çocuk masumiyetidir; romanlar bu masumiyeti yetişkin yaşantısıyla bir dizi karmaşık ilişkiye sokar. Çocuk

kimsesiz, kurban ve gözle görülür biçimde parçalanmış dünyasını bütünlüştiremeyecek durumda olduğu için, vücuda getirdiği olumlu değer aslında bir olumsuzlama olarak kendini gösterir. Bu tür bir olumsuzluk, Dickens'ın burjuva toplumuna yönelttiği ahlakçı eleştirinin teorik sınırlamalarını açık seçik yansıtır: çocuğun edilgenliği çektiği sıkıntının acı bir belirtisidir, ama aynı zamanda çocuğu dünyadan çekip alarak tertemiz bir iyilik diyarına götürür. Öte yandan, çocuğun bizzat boşluğu, ona hükmeden toplumsal güçleri dramatik odağa taşır: çocuk, Brecht'e özgü bir eğretilmeyle, bu tarihsel olarak tipik güçlerin savaştığı boş sahne haline gelir. Oliver Twist işte bu türden eksili bir merkezdir; tam da kendi anlatısında var olmaması, çocuğun toplumsal bakımdan önemli olanı edilgen biçimde odağa taşımasına olanak verir; ancak bu yokluğu, romanın çocuğu toplumsal bir ürün olarak göstermesine engel olan ideolojik aczi belirler aynı zamanda. Aslında bunu yapmak, sonuçta Oliver'ın masalsı zaferini mümkün kılan tarihten koparılmasını engeller. Roman Oliver'ın hem burjuva baskısının ürünü olduğunu hem de olmadığını savunur; aynı şekilde yoksulluk ve suçun kol gezdiği "gerçekdışı/masalsı" yeraltı dünyasına karşı, Oliver'ın mucizevi bir şekilde kurtarıldığı burjuva toplumsal ilişkilerinin "gerçek" dünyası savunulurken, yeraltı dünyası söz konusu gerçek dünyayı aynı zamanda bir hayalden ibaret gösterir.

Dickens'ın romanı, bu şekilde, çocuğun masumiyetinin dolayımıldığı toplumsal gerçeklik ile o masumiyetin ete kemiğe büründürdüğü aşkın ahlaksal değerler arasındaki çelişkiyi açığa çıkarır. Geleneksel burjuva etiğine, bastırıldığı acımasız toplumsal gerçeklerin (kendisini yıkmak pahasına) farkında olarak kucaklaması gereken küçük burjuva bilincine mahsus bir çelişkidir bu. Çelişkinin sonuçlarından biri de romanlarda görülen bir dizi biçimsel uyumsuzluktur. *Pickwick Papers*, sözgelimi, geleneksel anlamda bir roman olamaz, çünkü *Pickwick*'in kendinden memnun masumiyeti, ayrı ayrı olaylardan ibaret olmanın ötesine geçen, birbirine bağlı anlamlı bir yaşantıdan yoksun bırakır. Bunun sonucu olarak, kitabın Sam Weller'in

şahsında ek bir merkeze ihtiyacı olur; resmi olarak boyun eğen konumunda (Pickwick'in uşağı) olsa da, Weller aslında efendidir. Metnin burjuva yumuşaklığının ikili yer değiştirmesiyle, romanın resmi anlatısından kovduğu nahos yaşantı başka yerde patlak verir: resmi olarak anlatıyı bölen, grotesk ve şiddet yüklü, ölüm takıntılı hikayelerde. Az çok benzer şekilde *Antikacı Dükkanı*'nda Quilp, romanın kendi ağırbaşlı, duygusal öykü çizgisinden öç almasını sağlayan belli belirsiz, anarşik intikamı simgeler.³⁵

Tıpkı Eliot'inki gibi, Dickens'ın kurmacası ideolojik çatışmayı "çözmek" için edebi araçları işe koşar; ama bu çatışmaların metinlerin yarıkları ve boşluklarına, karışık yapıları ve ayrışık anlamlarına açıkça kaydedilmesi bakımından, Dickens'ın kurmacası Eliot'inkinden daha dikkate değerdir. Eliot'ın yapıtının bu tür biçimsel yer değiştirmeleri açığa vurmadığı anlamına gelmez bu, yukarıda savunduğum üzere; daha ziyade, organik biçime ilişkin toplumsal bir ideolojinin yanı sıra estetiğin üzerinde duran Eliot'ın yazısının Dickens'inkinden daha bilinçli ve tutarlı biçimde bu organik kapanma için mücadele ettiği söylenebilir. Buna karşılık, Dickens'ın romanları kendiyile çelişen biçimlerini ve iç tutarsızlıklarını tarihsel anlamlarının bir parçası olarak sunarlar. Dickens'ın olgun yapıtı estetik bütünlüğe ulaşır kuşkusuz, ama Eliot'inkinden bir hayli farklı türden bir bütünlüktür bu. Eliot'ın organikçi ideolojisi toplumsal bütünselleşme için bir yapı sağlarken, Dickens geç dönem kurmacasında tam da eleştirisinin konusu olan toplumsal kurumları (*Kasvetli Ev*'in Temyiz Mahkemesi, *Little Dorrit*'in Kaçamak Sözler Bürosu) estetik olarak birleştirici imgeler olarak kullanmak zorunda kalır. Dickens'a böyle bir simgesel tutarlılık simgesi sağlayan şey, ironik biçimde, işte bu çatışma, bölünme ve çelişki sistemleridir. Bu anlamda, olgun yapıtının estetik birliği, bir "organik topluluk" mitolojisi üzerine değil, tam tersi üzerine kuruludur: burjuva toplumunun tarihsel bölünmeleri üzerine. Dickens'ın erken döneminde karakteri biricik ve bağıntısız ola-

35 Bu noktaya daha önce John Carey değinmiştir: *The Violent Effigy: a study of Dickens' imagination* (Londra, 1974), s. 26.

rak algılaması, bir toplumsal birlik görüşüne teslim olması değildir söz konusu olan; daha ziyade, bu bağıntısız olmama durumunu artık sistemik kabul edilir; yani Temyiz, finans kapitalizmi ve Kaçamak Sözler Bürosu gibi merkezsiz yapıların, her şeye nüfuz etmiş göründükleri halde hiçbir yerde mevcut olmayan bu ele geçmez, kaçamak merkezlerin işlevidir sistemik olma.³⁶ Geç dönem Dickens'daki karakterler tekil olarak grafik ve grotesk dururlar, ama bu karakterler geç dönem romanlarının asıl kahramanları gibi davranan bu yapıların taşıyıcısı olarak kavranırlar artık gitgide.

Eliot'ın yazısının eşzamanlı olarak çözmeye çalıştığı şeyi –İngiliz kapitalizminin tarihsel doğasındaki kimi dönüşümlerin belirlediği, burjuva ideolojisinin iki aşaması arasındaki bir çatışma– Dickens'in romanları artzamanlı olarak hareket ettirir. İlk romanların anarşik, merkezsiz, bölük pörçük biçimleri, sanayi kapitalizminin daha az organize önceki bir aşamasına karşılık gelir; olgun kurmacasının birleşik yapılarıysa, finans kapitalizminin karmaşık ağlarıyla (*Little Dorit*'te Merdle), gitgide merkezileşen devlet bürokrasisiyle (Kaçamak Sözler Bürosu) ve gittikçe daha yekpare bir hal alan ideolojik aygıtlarıyla (*Zor Zamanlar*'ın eğitim sistemi, *Kasvetli Ev*'in yargı kurumları) daha yoğun biçimde eşgüdümlemiş bir kapitalizme gönderme yapar.³⁷ (*Dombey and Son*'ün demiryolları bu gelişimde bir geçiş aşamasına işaret eder: yaratımlarının müteşebbis “kendiliğindenliği”yle ve hayat verdikleri yaşantının heterojen niteliğiyle ilk romanların keyfi, patlamaya hazır enerjilerini andıran gözle görülür biçimde birleştirici bir ağ) yine de bu artzamanlı hareket, “bireycilik”ten “cemaat”e doğru bir hareket de-

36 Bu karmaşık bütünlükler, tecritli ve durağan *Zor Zamanlar*'ın sunduğu monist sanayi sisteminin, romanın sistem ile “hayat” arasında kurduğu çığ ikili karşılığın karşısına yerleştirilebilir. *Zor Zamanlar* bu anlamda yanlış, erken bir aşırı-bütünselleştirme olarak görülebilir.

37 Bu ifadenin düşündüreceği üzere, edebi sistemler ile tarihsel yapılar arasında basit bir benzeşiklik söz konusu değildir elbette. Söz ettiğimiz şey, daha ziyade, ilk başta görece sistematik olmayan bir Romantik hümanizmin ideolojik olarak üstbelirlediği söylemlerin “kauşuklu” eklemlemeni ile, korporatist ideolojik unsurların gitgide artan egemenliğinin üstbelirlediği geç dönem kurmacasının görece daha tutarlı kodları arasındaki farklılıktır.

gildir. Kimi çelişkilerin etrafında düğümlendiği eksik merkez (masum çocuk, içi boş geleneksel yetişkin) romanından, merkezsiz bütünlük romanına (bütünleşik simgecilikle, artık sistemik kabul edilen bir dizi çatışma ve bağıntısızlığı konu eden bir romana) doğru bir harekettir.

4. Joseph Conrad

19. yüzyıl romanında organikçiliğin George Eliot'tan, kırsal hayatın sonraki küçük burjuva romancısı olan Thomas Hardy'ye dek izini sürmek öngörülebilir bir hata olur. Ancak Hardy, organik toplumsal evrim ideolojisini miras almakla birlikte (Eliot'ı yankıarcasına, insan soyunun "örümceğin ağı gibi... dev bir ağ veya doku" olduğunu yazar),³⁸ romanlar Eliot'ın romanlarının uzak durduğu kırsal toplumdaki yapısal çatışmalar ve trajik çelişkilerle meşguldür özünde. Bir önceki bölümde, Hardy'nin dörtbaşı mamur bir eleştirel gerçekçiliğe doğru ilerlemesinin zahmetli ve inişli çıkışlı olduğunu savunmuştum; en çok göze çarpan şey, Hardy'nin edebi biçimlerinin (pastoral, melodram, toplumsal gerçekçilik, doğalcılık, mit, masal, klasik trajedi) kendine özgü katışıklığıdır. Hem çökmekte olan kendi kırsal sığınağına hem de geniş anlamda toplumsal oluşuma muğlak biçimde yerleşmiş olan, hem "Wessex"i gerçekçi yöntemle içeriden araştıran hem de onu mitin donuk bakış açılarından gören Hardy'nin edebi üretici olarak durumu çelişkilerle doluydu. Bu çelişkiler büyükkentli okurla kurduğu rahatsız edici üretim ilişkisinden ayrılmaz; nitekim izler-çevrenin sözcüleri Hardy'nin sinir bozacak ölçüde radikal ilk yapıtını bir yana atıvermiştir. Pastoral ve mitolojik biçimleri kullanması, o okur kesiminin "bukolik"e gösterdiği bayat himaye duygusuyla yapılmış endişeli bir sözleşmeyi yansıtır yer yer; fakat yazar taşra malı diye bir kenara atılmaya müsait kurmaca malzemeye değerli bir konum bahşetmek için masal, balad ve klasik trajedinin "evrenselleştirici" çerçevelerini de kullanır. Bu birbiriyle çatışan edebi tarzların nasıl uzlaştırılacağı sorunu –Alec D'Urberville sonradangörme

38 Florence Hardy. *The Life of Thomas Hardy* (Londra, 1962), s. 177.

burjuva mıdır, pantomim şeytani mi, melodramatik bir kötü karakter mi, yoksa Şeytani kötülüğün simgesi midir?— Hardy'nin egemen ideolojiye alışılmadık ölçüde karmaşık katılma tarzının ve olası edebi biçimlerin sunduğu genişliğin ürünüdür. Ancak *Adsız Sansız Bir Jude*'dan itibaren, "uzlaşma" fikri terk edilmiştir: bu roman okur çevresine hesaplı bir saldırı olmaktan ziyade, onlara doğrudan doğruya bir ikramdır. Romanın "çiğlikleri" olarak kabul edilen şeyler, Hardy adına şaşırtıcı bir gözüpeliklikten ziyade, gerçekçiliğinden sınırlarından geriye doğru çekilirken teatral jestleri üst üste bindiren "gerçegebenzerlik" in isyankâr bir tavırla küçümsenmesinden ziyade, bir tür sanatsal yetersizliğin sonucudur. Kitabın epigrafının "The letter killeth" olması rastlantı değildir; başka metinlerden uzun alıntılarla dolu, tema olarak edebi kültürün şiddetine saplanıp kalmış, tipolojik araçlarla örülü olan *Jude*, harfin ölümcül ataletinin karşısına maddi ustalık gibi alternatif bir sanatsal üretim imgesi koyar. Metnin üzerine düşündüğü modeller, biçimler, kalıplar ve üretici pratikler metnin kendi yapısına —"sürekliliği" ve "tutarlılığı" bir yana bırakılan "görünüşler" in (Hardy'nin her şeyi ortaya koyan ifadesine göre, "bu kalemin ürettikleri" nin) montajına— dair imgelerdir. Hardy'nin üretici pratiğinin radikal geçiciliği içine daha temelli ikinci bir geçicilik kaydedilmiştir: toplumsal biçimlerin arzu edilen (en iyi temsilini cinsellikte bulan) açık-uçluluğu; kabul edildikleri şekilleriyle bu biçimleri roman kendi metninin lafzını "havaya uçurarak" "imha eder". Roman boyunca, *Jude* kutsal bir konum atfedilen elyazmalarını —Niccian amentü, Eyüp'ün Kitabı— tepkisiz okurlara dönük öfkeli sözlü saldırılara —romanın zamanının edebi toplumsal ilişkileri içindeki yersizliğini ortaya koymaya yarayan saldırılara— dönüştürür şiddetle. Hardy okur çevresinin *Jude*'a verdiği bağnaz tepkinin kendisini sonsuza dek roman yazma hastalığından kurtardığını öne sürmüştür; Hardy'nin konumundaki bir üreticinin salt kötü değerlendirmeler yüzünden yazmayı bırakması elbette kuşkuludur. Gerçek şu ki, *Jude*'dan sonra Hardy için gidecek hiçbir yer yoktu; romanın organik biçimlerini "imha etmiş" olduğu için çekip gitmek zorundaydı.

Öyleyse *fin-de-siècle*'de³⁹ organikçi gelenek, taşralı İngiliz Hardy'ye değil de Polonyalı göçmen Conrad'a geçer. Polonyalı sürgün ve tüccar denizci Joseph Conrad'ın İngiliz edebiyat arenasına girmesiyle birlikte, George Eliot'ın yapıtında izini sürdüğüm Romantik bireycilik ile toplumsal organikçilik arasındaki çatışmada kendine özgü biçimde üstbelirlenmiş olan bir anın ortaya çıktığına tanık oluruz. Conrad'ın tutucu, yurtsever babası Polonya'nın Rus egemenliğine girmesine isyan eden bir milliyetçiydi; sürgün ve mahpus bir panslavist mistik olan babasından, Conrad işgal altındaki anavatanının bütünleşik bir gövde ("organik bir canlı"⁴⁰) olduğu inancıyla beraber, mesihçi bir tarihsel yazgı duygusunu miras almıştı. Ancak bu Romantik idealist miras, Conrad'ın annesinin ailesinden, temkinli bir meşrutiyeti ve Romantik benlikten bütünüyle vazgeçmeyi savunan toprak sahibi Bobrowskilerden öğrendiği pragmatik muhafazakâr gerçekçilikle çatışma içindeydi. Conrad'm mensubu olduğu Polonya soyluları bölünmüştü: aristokrasi aslında Rus yönetici sınıfıyla bütünleşmiş, emperyal boyunduruktan kurtulmayı Bobrowskiler ve Conrad'ın kendi ailesi gibi toprak sahibi seçkinlere bırakmıştı. Ulusal bağımsızlık isteyen, ama Rus emperyalizmi tarafından toplumsal hegemonyadan mahrum bırakılan Polonya soyluları, bağımsızlığı gerçekleştirebilecek tek çözüm –devrim– konusunda tereddütlüydü. Böylelikle Polonya Conrad için ulusal bütünleşme ile liberal aydınlanmanın ideal bileşimini simgelemeye başladı; söz konusu bileşim, "bireysel haklara duyduğu neredeyse abartılı saygı" ile beraber "kendiliğinden birlik" anlamına geliyordu ve Slav "fanatizmi"ne karşı Avrupa liberalizmiyle ittifak kurmuştu.⁴¹

Conrad'm denizci ve sanatçı olarak Polonya'dan kendi kendisini sürgün etmesi, katlanılmayacak ölçüde klostrofobik bir emperyalizmden azade olduğunun gösterişli bir ifadesidir. Yine de aynı zamanda gerek sanat gerekse ticaret, Polonya'da zorla parçalanmış olan organik bütünlüğü yeniden yaratır. Değiş-

39 Fr. "yüzyıl sonundaki" – ç.n.

40 Joseph Conrad. *Notes on Life and Letters* (Londra, 1921), s. 157.

41 Joseph Conrad. *A Personal Record* (Londra, 1921), s. xil.

mez işlevlerin meydana getirdiği hiyerarşik yapısıyla gemi, yıkıcı bireyciliği ve anarşik düşgücünü dizginler. Fakat, tıpkı Polonya gibi, yabancı güçlerin tehdit ettiği bir tür kolektif yalnızlığı da temsil eder ve böylece –özellikle mürettebattan toplumsal olarak uzaklaşmış bir subay için– bireyi kendi sorunlu kimliğiyle tek başına, adeta sınav niteliğinde bir yüzleşmeye zorlar. Benzer şekilde, sanat baskıcı kurallardan azade bir kişisel düşgücünün yüce özerkliği simgeler; fakat bireysel benliğin yadsınmasını gerektiren organik bir bütündür aynı zamanda. Bizat İngiliz toplumu, Conrad'a Polonya bağlamından miras aldığı, birbiriyle çatışan ideolojik buyrumlar konusunda ideal bir çözüm sunmuş; Avrupa'nın siyasal çalkantısından kaçan muhafazakâr göçmen için, kabul göreceği bir barınak olmuştur.⁴² Conrad'a tam da aradığı ideolojik konjonktürü sağlamak için, İngiltere'nin hoşgörülü, pragmatik bireyciliği, ticari hizmetin organik, Romantik milliyetçi mirasıyla birleşmiştir. İngiltere, Conrad'ın inancınca, "kıta varoşlarında doğmuş cehennemi öğretilerin karşısında duran tek engel"dir;⁴³ yerleşik, hiyerarşik gelenekçiliği, "korunması tasasını taşıdığım ulusal duyguyu zayıflatan kardeşlik" karşısında bir kaledir.⁴⁴ Öyleyse, Conrad'ın İngiliz edebiyatına girişi, "yabancı" bir ideolojinin İngiliz tarihine girmesinden, yerli toplumsal oluşuma yabancı güçlerin ürettiği bir "sınıf öznesi"nin davetsiz misafirliğinden uzaktır. Sürgünlüğü, egemen yerli ideolojiyle pek çok olası çelişkili birleşme tarzlarından biri olarak önemlidir ancak. "Sürgünlük", Polonya yahut İngiliz toplumu içinde Conrad'ın "özne" olarak bireysel konumunun "bütünselleştirilmesi" değildir; yerli ideolojinin iç eklemlenimlerinin son kertede belirlediği tarihsel özne olarak Joseph Conrad'ın işgal ettiği bir dizi nesnel ideolojik ilişkidir aslında.

42 Conrad, Henry James ve T. S. Eliot'ı yakından ilgilendiren İngiltere'ye muhafazakâr "beyaz göçü" nün analizi için bkz. Perry Anderson, "Components of the National Culture", *New Left Review* 50, Temmuz/Ağustos 1968. Ayrıca bkz. benim *Exiles and Emigrés* (Londra, 1970).

43 *Life and Letters*, der. G. J. Aubry (New York, 1927), s. 84.

44 *A.g.c.*, s. 269.

Avron Fleishmann'ın savunduğu gibi,⁴⁵ Conrad, 19. yüzyıl Romantik hümanizminin organikçilik geleneğini doğrudan doğruya miras alır. Her şeyden önce gemi mürettebatının erkekçe dayanışmasında vücut bulan Conrad'ın olumlu değerleri, Carlyle'in daha önce ifade etmiş olduğu gerici bir nitelik arz eden iş, görev, sadakat ve Stoacı boyun eğme buyrumlarıdır, insanları kendiliğinden toplumsal bütüne bağlayan değerlerdir. Yine de Conrad'ın romanı, sürekli karşımıza çıkan bölünmüş benlik motifiyle beraber; cemaat disiplinine boyun eğmek için çabalayan kanun kaçağı, suçlu Romantik bireycilikle maluldür. Conrad'ın toplumsal organikçiliği, bir başka deyişle, aşırı, bazen tek-benci diyebileceğimiz bir bireycilikle birleşmiştir: yani toplumsal değerlerin nesnel doğası konusunda metafizik bir kuşkuculukla, idealleri egoizm ve yanılısamanın akıldışı yansımaları olarak gören güvensizlikle, insan toplumlarını özünde bencil çıkarlar için kurulmuş "suçlu" örgütler olarak gören bir bakışla, dünyayı iflah olmaz biçimde anlaşılmasız gören kökü derinlerde bir öznelcilikle, tarihi döngüsel veya saçma olarak gören bir anlayışla.

Conrad'ın metinlerindeki bu ideolojik kesişimi, son kertede, yazanın hizmet ettiği İngiliz kapitalizminin emperyalist doğası belirler; söz konusu kesişimin üstbelirleyicisi de, organikçi idealizm ile siyasal düşkürlüğü arasındaki çatışmanın eşlik ettiği, yazarın Polonya deneyimidir. 19. yüzyıl emperyalizmi, bütünlüklü, Mesihçi, idealist bir ideolojinin üretilmesini gerektiriyordu; ama bunu tam da Viktorya çağının ortasında ilerleme inancını İmparatorluğun yoğun sömürsünü hızlandıran ekonomik bunalım tarafından karamsarlığa, öznelciliğe ve akıldışılığa dönüştürülürken gerektiriyordu. Emperyalizm, Romantik idealleriyle kirlili maddi pratik arasındaki uyumsuzluğu can sıkıcı bir şekilde ortaya çıkarmıştı; emperyalist ulusların mutlak kültürel egemenliğinin kesinleşmesi gerektiği noktada, kültürel göreciliğin farkına varılmasına neden olmuştu üstelik. Conrad'ın yapıtını boydan boya kat eden olgu ile değer, ideal ile gerçeklik, madde ile ruh, Doğa ile bilinç arasındaki canalcı ayrılık, bu çelişkilerin ürünüdür.

⁴⁵ *Conrad's Politics* (Baltimore, 1967), Bölüm III.

Conrad'ın insancılığı küçümseyerek reddetmesi, akılcılaştırdığı emperyalist sömürünün farkına varmasından ileri gelir kısmen. Ancak, emperyalizmin idealist olmaktan kör parmağım gözüne dercesine uzak olan biçimlerini kınarken, yazar emperyalizmin Britanyalı versiyonunda kurtarıcı bir “fikir” keşfetmeye ideolojik olarak mahkûmdur: yani siyasi olarak henüz şekillenmemiş kabile toplumlarını gerçek “organik” birimlere dönüştürmeye dönük Romantik bir taahhüt keşfetmeye. Açıktan açığa sömürücü olan Belçika veya Amerikan emperyalizmine yönelttiği sert eleştiriler, aslında burjuva “materyalizmi” ve “tüccarlığı”na hiç mi hiç güvenmeyen gelenekçi İngiliz muhafazakârının eleştirileridir. Conrad'ın Romantik milliyetçiliği ile kolonyalizmin acı gerçekleri arasındaki çelişki ancak bu tür faaliyetler, tüccar hizmetinde olduğu üzere, organik bir ideal tarafından kutsanınca “çözülür”. Conrad ne kolonyalist ulusların kültürel üstünlüğüne inanır, ne de emperyalizmi dobra dobra reddeder. *Karanlığın Yüreği*'nin verdiği mesaj, Batı uygarlığının temelinde en az Afrika toplumu kadar barbar olduğudur; emperyalist kabulleri tam da pekiştirmeye varacak kadar rahatsız eden bir bakış açısıdır bu.

Organik dayanışma ile kuşkucu bireycilik arasındaki bu çatışma, Conrad'ın estetiğiyle dolayımlanır. “Her yaradılanla yoldaş olduğumuzu söyleyen içimizdeki gizli duyguyu – ve de sayısız yüreğin yalnızlığını birbirine bağlayan o girift ama yenilmez dayanışma inancını canlandırma” çabasıyla “hayatın gelip geçen bir aşaması”nı⁴⁶ yakalayan, onun titreşimleri, rengi ve biçimini gösteren biri olarak tanımlar sanatçıyı. Sanatın ideolojik işlevi, parçalayıcı bireyciliğe karşı insan dayanışmasını olumlamaştır; ama bu dayanışmanın hammaddelerini titrek ve gelip geçici olarak nitelemek, ideolojik olarak yenilmesi gereken bireyci izlenimciliği ironik biçimde vurgular. Conrad için, sanat dikbaşlı dilin titizlikle süzgeçten geçirilerek somut imge ve anlamlı nüansa dönüştürülmesidir; Henry James için olduğu gibi onun için de, roman yazarın Flaubert gibi metni üzerinde bıkıp

46 *The Nigger of Narcissus*'a önsöz (Londra, 1922), s. viii. (Türkçesi: *Narcissus'un Zencisi*, çev. Haluk Şahin, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008 – ç.n.)

usanmadan çalışan bir işçi olarak yeniden tanımlanmasını gerektiren zekice şekillendirilmiş organik bir birliktir. Yine de yazarı işçi olarak tanımlamakla, *fin-de-siècle* estetiğini yazarı aynı zamanda toplumsal bağlamından koparır. Yazar işçidir ama ürününün artık garantili bir okur çevresi yoktur. Viktorya çağının ortasında, üreticiyle tüketici arasındaki güven verici anlaşma kısmen bozulmuştur; bu bozulan anlaşma yazarın üretici aracının, yani dilin, gitgide sorunlu bir hal alan statüsüne yansır kısmen. Yazar metnini yoğun şekilde "işlemeli"dir, çünkü aruk tüketicileriyle arasında bir bağ olarak "olağan dil"e bel bağlayamaz, insan iletişimini geçici olarak teselli eden bir yanılısamadan ibaret görmekte ısrarlı bir ideolojinin kapanına kısılmıştır. Aslında, Dickens laf kalabalığının nesne-olarak-yazı –terimin Roland Barthes'in verdiği anlamıyla, *écriture*⁴⁷– anlamını taşımadığı en son tarihsel noktadır belki de. Conrad'ın hesaplı kitaplı dilsel renkliliği, önemli bir kontrast oluşturur. Metin karmaşık bir birlik olarak yapılandırılmalıdır, ama en önemlisi neyi dile getirmekte başarısız olduğudur: anlamlarını çoğul, muğlak ve bitmemiş bırakan huzursuzluk yüklü imalar, F. R. Leavis'in *Karanlığın Yüreği*'nde başarıyla teşhis ettiği "sıfatlardan kaynaklanan" anlam ipuçları.⁴⁸ Yani metin hem organik anlamda kapalı hem de sözel olarak açık uçludur; imgeler açıkça nakşedilmelidir, ama "Her imge bir kuşku denizinde... meçhul bir belirsizlikler evreninde tereddütte yüzer."⁴⁹ Conrad, Edward Garnett'a yazdığı bu mektubunda daha sonra *okur*'un gerçekliğini sorgulamaya geçer; nasıl yazmalı biçimsel sorusunu, edebi üretici olarak kendi güvenilirmez statüsünün yanma koşar. Aslında Conrad'ın yaptığı şey, Romantik estetiği "üretici" bir estetikle birleştirmektir. Sanatın amacı, kaçamak

47 Bkz. *Writing Degro Zero* (Londra, 1967). (Türkçesi: *Yazının Sıfır Noktası*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.) Bu çelişki "modernizm"de doruğuna ulaşır; (Joyce'da olduğu gibi) titizlik ve kesinlikle anlamın süzülmesi, paradoksal biçimde, yapıtı okur kitlesine alabildiğine kapalı, kendi hüsnüne hayran bir dilsel nesneye dönüştürür, bizzat daha kesin iletişim kurma edimiyle okurları hiçe sayar.

48 *The Great Tradition* (Harmondsworth, 1962), s. 198.

49 *Letters from Conrad*, der. Edward Garnett (Londra, 1927), s. 153.

özünü açığa çıkarmak için fenomenal dünyaya nüfuz etmektir; ama bu görev, bu haliyle idealist estetiğin beylik düşüncelerinden biri olmakla birlikte, insanı mecalsiz bırakacak kadar çok alınteri ister. Kurmaca sürekli kendi yapıntı doğasını reddetmeye, kendisini “doğal” ve yarı saydam göstermeye çabalar; ancak bu çaba başarısızlığa uğramaya mahkûmdur. Sanatçı, tıpkı Marlow gibi, mesajı daha kesin biçimde iletme girişimiyle hakikati ele verir sürekli.

Aslında, Conrad nasıl yazmalı sorununu, Marlow’un bir anlatı aracı olarak keşfedilmesiyle “çözer”. Zira anlatıcının yaptığı manevra, gerçeğin nasıl anlatılması gerektiğine ilişkin epistemolojik sorunun metnin biçimsel yapılarıyla bütünleştirilmesine olanak verir. Conrad için bir öykü yazmak, bir biçim keşfetmek kendisini kuşatan epistemolojik güçlüklerin paradigması olur; anlatı oluşturmak, bir ahlak düzeni kurmaktır. Fakat bu düzen, bizzat yazma edimi kadar geçici ve güvenilmez – meçhule doğru yol alan macera dediğimiz anlatının güzergahı ortaya çıktıkça sürekli kurulup yapısı yeniden bozulan, kırılan ve tehlikeli bir girişim– olmaya mahkûmdur. Öyleyse, kurgusunu işlerken yazar bir boşluk yaratır, boşluğa bir şekil verir. Conrad için yapıt, toplumsal bütünlük içinde kendini feda etmek anlamına gelen bir paylaşımdır, fakat Kurtz’un *Karanlığın Yüreği*’ndeki emekleri, düzene indirgenmesi gereken sonsuza dek kaçak Doğa’dan kişinin uzaklaşmasını sergiler yalnızca. Emperyalizm kabile toplumunun “düzensizliği”ni “akılcı” yapıya uydurmaya çalışırken, estetik biçim tam olgunlaşmamış olanı yenilgiye uğratmalıdır; ancak bu tür bir düzenleme daima kendi olumsuzlamasını bünyesinde taşır.

Aslında, Conrad’ın romanlarından her biri, kendi organik birliğinin yıkıcı bir olumsuzlamasıyla zinde kalır. Romanındaki ideolojik uyumsuzluklar, Dickens’da olduğu gibi, açık uçlu, içsel olarak ayrışık biçimlerin istismarıyla değil, birbirine bağlı örüntülerin merkezi bir eksikliğin çevresinde hesaplı kitaplı olarak düzenlenmesiyle kendilerini gösterir. Conrad’ın yapıtlarının her birinin merkezinde yankılanıp duran bir sessizlik vardır: Kurtz, Jim ve Nostromo’nun anlaşılmaz gizi, *Narcissus’un*

Zencisi'nde James Wait'in karamsar, düşünceli edilgenliği, *Typhoon*'da McWhirr'ün sarsılmaz matlığı, *Batılı Gözler Altında*⁵⁰ romanında "Rus ruhu"nun ebedi gizliliği, *Gizli Ajan*'da⁵¹ görülmeyen bomba patlaması ve budala Stevie'nin gizemli sessizliği, *Zafer*'de⁵² Heyst'in var olmayan hazinesi.⁵³ Bu eksiklikler belirlenmiştir: Conrad'ın ideolojisinin boşlukları ve sınırlamalarını işaret eder, anlam çakışması veya dışlanması kazdığı "çukurlar"ı temsil ederler.

Sözgelimi, Lord Jim'in ele geçmezliği –ki bu romanın yoğun katmanlardan örülmesi anlatı tekniğinden ileri gelir– Jim'e ilişkin çelişkili bakış açısının birbirini iptal etmesi, sonucunda kahramanın indirgendiği şifrenin ele geçmezliğidir özünde. Jim hem kendi yazgısını büyük çabayla şekillendiren Romantik kolonyalist hem de mekanist bir evrenin kaçınılmaz biçimde belirlenmiş oyuncuğu olarak görülebilir. Benzer bir karşılıklı iptal durumu *Batılı Gözler Altında*'nın biçimsel yapısında da bulunur; bu romanda kahraman ama "fanatik" Rus ruhu ve İngiliz anlatıcının sevecen ama sıkıcı ampirizmi, çakışan ironilerden meydana gelen bir spiral içinde sürekli birbirini sorgular. McWhirr'ün sarsılmaz sessizliği, organikçi geleneğin silinmez değerlerini, gösterilebilen ama söylenemeyen inatçı sadakat ve tereddütsüz kahramanlık değerlerini, ete kemiğe büründürür. James Wait'in düşünceli edilgenliği ise, metafizik olarak anla-

50 Türkçesi: Ayşe Yunus, Mehmet Bakırcı. İstanbul, İletişim Yay., 2007 – ç.n.

51 Türkçesi: Süha Sertabıboğlu. Ankara, İmge Yay., 2006 – ç.n.

52 Türkçesi: Armağan İlkin. İstanbul, Adam Yay., 1982 – ç.n.

53 Viktorya çağında merkezsiz yapıların en çarpıcı örneğinin *In Memoriam* olduğu eklemeye değer belki. Şiirin üzerine düşünüp taşındığı bu eksik merkez, Arthur Hallam'ın ölümünün geride bıraktığı boşluktur; söz konusu boşluk şiiri bir dizi kısa düşünceye böler. Fakat bu eksiklik ideolojik olarak belirlenmiş bir eksiklik, çünkü şürek öncelikle Hallam'ın ölümü değil, o boşluğun bulanık bir odağa taşıdığı bütün bir ideolojik kaygı ve güvensizlik (bilim, akılçılık, inanç yitimi, devrim korkusu) üzerinedir. Hallam bu neredeyse birbirine eklememeyecek kaygıların bir araya getirildiği boş uzamdır. Şiirin melankolsi (bkz. Freud: melankoli nesnesi olmayan kederdir), tam olarak niçin hüzünlü olduğunu bilmenin ideolojik olarak yasak olduğu gerçeğini yansıtır; şiir, kendini ancak böyle dolaylı biçimde, yani kendi kaygılarını Hallam'ın şahsına taşıyarak, tanıyabilecek burjuva ideolojik güvensizliğinin klasik bir belgesidir.

tılamayacak kadar derinlere kök salmış olan bir toplumsal düzenin anarşik çözülmesini ifade eder. Bu başlığı taşıyan hikayede ki karanlığın yüreği, yalnızca fars tarzı bir fantezi ve metafizik bir kötülük olarak tasarlanabildiği için, ister istemez belirsiz kalması gereken emperyalizmin ta kendisidir; aynı zamanda emperyalizmin yağmaladığı Afrika toplumları, emperyalist düşünme biçimine uygun biçimde, kafa karıştırıcı bir muamma olarak tasarlanmış toplumlardır. Gizli Ajan'daki bomba, tıpkı Jim'in gemisinden atlaması gibi, doğrudan doğruya sunulamaz: romanın muhafazakâr ideolojisinin yalnızca anlaşılmaz bir gizem olarak içinde barındıramayacağı, organik olarak evrilen Doğa'ya öngörülemez bir "sıçrama", felaket diye tanımlanabilecek bir dönüşümdür. Nostromo'nun⁵⁴ eksik merkezi kısmen bizzat Nostromo'dur, fakat bir taraftan da onun alıp sattığı gümüş, insan eylemlerinin hummalı bir çekilde çevresinde döndüğü o eylemsiz, mat maddedir. Romanın karakterlerinin taşıdığı belirleyici yapı (Conrad'ın dediği gibi, romanın gerçek kahramanı) olarak, gümüş bütün eylemin birleştirici ilkesidir; fakat bu eylemin Conrad için tutarlı tarihsel bir anlaşılabilirliği olmadığından, metinde zorunlu ve şaşırtıcı biçimde eksik olması gereken bir ilkedir bu. Söz konusu kurmacanın ideolojik bağlamıyla ilişkisinin çırıl çıplak gözler önüne serildiği yerde, Conrad'ın kurmacasının organik biçimlerini parçalayıp bölmekten çok "boşaltan" işte bu eksik merkezlerdir tam olarak.

"Alınyazımın betimleyici," diye yazıyordu Conrad Garnett'a, "ama yalnızca betimleyici olacağı apaçıktır. Dokunmamam gereken şeyler var."⁵⁵ Conrad'ın yazısının içinde bulunduğu ideolojik matrisin belirlediği –ve onu belirleyen– en temel biçim sorunu işte budur. Zira mesele Conrad'ın biçimlerinin bir ideolojiyi "ifade etmesi" değil; Conrad'ın kullandığı edebi biçimlerin kaçınılmaz olarak ürettiği ideolojik çelişkilerdir. Tipik Conrad yapıtı egzotik bir eylem öyküsüdür, zengin ayrıntularla somutlaştırılır, çeperlerinde de eylemin gerçekliğine dair bir dizi kuşkucu soru gezinir. Öykü ya da gemici masalı, ey-

54 Türkçesi: Mehmet H. Doğan. İstanbul, İletişim Yay., 2007 – ç.n.

55 *Letters to Garnett*, s. 94.

lemi sağlam ve sorunsuz varsayarak “önplana çıkarır”; tarihin, karakterin, nesnel dünyanın suçlanamaz gerçeklerini kabul eder. Fakat bu kabuller, anlatıyı çevreleyen, onun konturlarını kesen ve bulanıklaştıran anlam hayaletlerinin alacakaranlığında köklü bir kuşkuya maruz kalır aynı zamanda. Anlatı gemici masalına indirgenirse, bu canalıcı anlamlar eriyip gider; anlamlar dosdoğru yoklanırsa, buharlaşan anlatı olur. Dramatik eylemle metafizik imayı birleştiren şey, ruh halidir: birinin egzotizmi diğ erinin ezoterizmi ile eşleşir. Öyleyse, macera öyküsü türünü işleyerek Conrad, kendi ideolojisini belirlenmiş bir biçim içinde “üretir”. Macera öyküsü, sırasında kendi yıkıcı olumsuzlamasıyla yüzleşen basit, sağlam bir eylem özgüllüğü ortaya çıkarır – anlatı hayatta kalacaksa Narcissus gemisine veya *The Secret Sharer*’e musallat olan hayaleti kovmak zorundadır. Böylesi bir yaşayakalma, Conrad için, sanatsal olduğu kadar ideolojik bakımdan da zorunludur: toplumsal düzene ilişkin o yüce kurmaca sürdürülecekse, inanç, çalışma ve görevin kuşkuculuğa teslim olmasına izin verilmemelidir. İşte bu nedenle kötümser Conrad, sanatçının görevinin ahlaksal nihilizmi aktarmak değil, ölmez umudu canlı tutmak olduğunda ısrar eder.⁵⁶ Ancak söz konusu umut muğlak kalmaya mahkûmdur. *Gizli Ajan*’ın doğalcı biçimi, maddi dünyayı yoğunlaştırıp şeyleştirir, öyle ki devrimci yıkım doğal olarak düşünülemez; yine de bu yoğunlaştırma, kitabın anarşik bilinmezden duyduğu korkuyla iç içe geçen bir gizem havası verir insanlar ve nesnelere.

Bu tür bir “metafizik materyalizm” verili olanın doğallığını onaylamak için gerekli olmakla birlikte, burjuva pozitivizmine karşı aynı ölçüde gerekli bir muhalefet anlamına gelen öznel alanını, metnin dışına sürer aynı zamanda. Öyleyse, duygusuz bir gözle kördüğüm olduğu düşünülen bir dünyada, şiddetli değişim (Winnie), hareket (Verloc), manevi bakış (Stevie), gizemli yollarla olsa da, metne zorla girmek için ısrar eder. Stevie’nin sessizliği, gösterilen ama söylenmeyen “gizemli”nin sessizliğidir; metin çelişkilerinden söz etmekten çok onları ko-

56 *Notes on Life and Letters*.

nuşturur. Metnin söylemini, kenarında daima nihilist Profesörün durduğu uçurum çevreler; bir anlık teslim olma uğruna sonsuzluğa bağlanmış olan Profesör, böylelikle metnin kendisinin görsel bir imgesi olur. Zira *Gizli Ajan* kendisine ilişkin hakikati, ancak ironiyle, yani şu “kendini havaya uçurma” süreciyle açığa çıkarabilir. Ancak kendi önermelerinin hepsini olumsuzlama ve kendisini yoktan yeniden kurma gibi devrimci bir edimle gerçeği dile getirebilir; yine de bunun imkansız olduğunu bilir, zira ideolojik çelişki dolu söylemlerle çalışmaya yazgılıdır – yahut romanın kendisinin diyeceği üzere, dilin ebedi sahteliğine mahkûmdur. Fakat yapıt kendisinin söylenecek hiçbir şey bırakmadan önermelerinin geriye dönük olarak iptal edilmesine izin veremez. Aşkına bağlanmasıyla *Tractatus Logico-Philosophicus*'un Wittgenstein'ına benziyorsa, toplum demek olan o uçsuz bucaksız, açmaza girmiş oyunu kutlamasıyla da *Felsefi Araştırmalar*'ın Wittgenstein'ını andırmalıdır. Anarşist düşlerin bile yanında daha çok yozlaşmış bir uzantı gibi kaldığı, şu küçümsenen insancılıkla özdeşleştirilen değer kavramı, bu şekilde dünyanın sınırlarının öte tarafına, anlatımın ötesine sürülür. Ancak tam da bu nedenle, her şey olduğu gibi bırakılır; bu da metne bir tür çözüm, daha doğrusu, bir çözüm ilüzyonu verir. Dünya, tıpkı *Tractatus*'da olduğu gibi, tam da olması gerektiği gibidir; bu anlamda da çözüme gerek yoktur, çünkü *görüldüğü kadarıyla çözeceği bir şey yoktur*. Açmaza girmiş oyunlar bir taraftan bitmiş, diğer taraftan bitmemiştir; dünya var olmaya devam eder ve metnin hem sorusu hem de cevabıdır bu. Değere duyulan gereksinim ve değerın tümüyle içi boş olduğunun anlaşılması: Conrad'ın girişiminin en derin çelişkisi, ki paylaştığı emperyalist ideolojinin bir parçasıdır bu çelişki, işte bu noktada açığa çıkar.

5. Henry James

Conrad'da organik yaşam ancak tarihsel olarak tipik olmayan koşullarda mümkündür: geminin mürettebatı, idealize edilen

Polonya veya kabile toplumdur. James'de bir adım ileri gideriz: organik yaşam, en iyi örneğini sanatın verdiği,⁵⁷ kendisine ait ayrılmaz bir yapısı bulunmayan dünyayı seyredip düşünerek bütünselleştiren organik bilinç olabilir artık yalnızca. Sanatçının işi, "her zaman için bir anlam kurmaktır – ve de o anlamı (deneyimin) dolaysız görünüşleri ne kadar gevşek ve karışık ise o kadar orantılı biçimde kurmaktır."⁵⁸ Böylelikle James'in yapıtı; organik anlamlılığı bilincin tecrit edilmiş ülkesi içinde kurtarmaya, bu tür "güzel", çoğul ama uyumlu birleştirici farkındalığın gücü sayesinde, kimi gerçek çatışma ve bölünmeleri yenmeye dönük umutsuz bir girişimi temsil eder. Maddi kazanım için verilen mücadele, işte bu çatışmalar, ayrıcalıklı bilinçleri ilk elden olanaklı kılan zenginliği üretir. Fakat böyle seyrederek düşünen bilincin taşıyıcısı tam da bu nedenle somutta yoktur, bütünselleştirdiği şeyden kovulmuştur; "bilmek" (James için canalcı bir terim) hem yüce aşkınlık, hem de iktidarsız olumsuzluktur. *Bir Kadının Portresi*'nde⁵⁹ Ralph Touchett'in, *Washington Meydanı*'nda⁶⁰ Dr Sloper'ın, *The Awkward Age*'de Vanderbank'ın veya *The Sacred Fount*'da isimsiz anlatıcınının gibi bir bilinç, yüzleştiği toplumsal gerçekliği duyarlılıkla kuşatır; ama tam da dünyadan o uyuşuk kopuşu yüzünden, ancak çeperde kendini gösterir; *What Ma-ise Knew*'da bu tür bir bilinç taşıyan kişinin bir çocuk olması, rastlantı değildir. Çünkü bütünselleştirme, ister istemez gerçek dediğimiz şeyden böyle bir uzaklaşmayı getirir, sürekli olarak yanlışlanma tehlikesiyle karşı karşıyadır: yaşantıyı yapıntının tutarlı anlaşılabilirliğine dönüştürecek o biricik, gizli ilkeyi ararken, ampirik olanı ezip geçme tehlikesiyle (*The Sac-*

57 "Dünyayı hep bir bütün olarak görmemiz, bizim maharetimiz, erdemli çabamız, aklımızda tuttuğumuz üzere, üstün sanatın koşuludur... Bir sanat eseri olarak bir arada işlenecek bir grup verinin birliğinin nerede bulunduğu sorusu, bir başka deyişe, ne kadar olursa olsun çeşitli çıkar içerimlerinin buluşup birbirine hangi noktada karıştığı sorusu, bana öyle geliyor ki, daima ilk cevaplanması gerekendir." (*Notes on Novelists*, (Londra, 1914), s. 100)

58 *The American Scene* (Londra, 1907), s. 273.

59 Türkçesi: Necla Aytür-Ünal Aytür, İstanbul, YKY, 2006 – ç.n.

60 Türkçesi: Fatih Özgüven, İstanbul, Can Yayınları, 2005 – ç.n.

red Fount'un anlatıcısı yahut Yürek Burgusu'nun⁶¹ mürebbiyesi gibi).

Yine de bilmenin kısır olumsuzluğu bir tür erdeme çevrilebilir de. *Bir Kadının Portresi*'nde Isabelle Archer ve *The Wings of the Dove*'da Milly Theale gibi ayrıcalıklı ruhtar, kendi namlarına bir şey kazanmaktan incelikle geri durmalarıyla, kendi çıkarlarından kahramanca vazgeçişleriyle, ötekilerin mülkiyetçi bireyciliğine karşı manevi olarak zafer elde eder. Bu tür aşkın jestleri olanaklı kılan maddi zenginlikten payını almamış olanlara karşı zafer elde ederler. Söz konusu olanak, John Goode'un belirttiği gibi, geç dönem James'inde, Amerikan şirketlerinin hissedarlarının "para meselesini bir daha hiç akıllarına getirmeyecekleri kadar para sahibi"⁶² olmalarını sağlayan uçsuz bucaksız servetleridir. Aslında, James ruhunun "olumsuzluğu" dediğimiz şeyin tarihsel sırrı budur: olumsuzluk, bilincin kendisi ile bir güzel unuttuğu bastırılmış ekonomik temel arasında büyüyen uçurum, bilince parasal kaygılardan azade olmanın doğurduğu boşluk olarak kaydedilmiş uçurumdur. James romanlarının gerçek tarihsel belirleyicilerinin en çok aydınlandığı yer, işte bu uçurumun karanlığıdır. Ne var ki, Milly Theale veya *The Golden Bowl*'da Maggie Verver gibi karakterlerde, James'in dünyasını dolduran mülkiyetçi bireycilikten o asilzadelere yakışır azadelik "olumlu" bir olumsuzlamaya çevrilebilir: bu karakterler işe sessiz bir özveriyle ve acı verici bir edilgenlikle giderler; çalışma özünde bulunan çarpık kazanım ilişkilerini telafi eden şey, işte bu dünyaya maddi anlamda müdahil olmayı adeta ermişlere yaraşır biçimde reddetmeleridir; bu durum da mülkiyetçi olmamayı, başkalarına manevi olarak sahip olmaya dönüştürür.

Yine de, dev servetlerin her şeye nüfuz eden dönüştürme gücünün ürettiği, bu sihirli "bütünleşik" bilinç, alabildiğine muğ-

61 Türkçesi: Necla Aytür, İstanbul, İş Bankası Kültür Yay., 2006 – ç.n.

62 *The Air of Reality: new essays on Henry James*, der. John Goode (Londra, 1972), s. 255. James'in 1883'te Amerika'ya yaptığı ziyaretle yirmi sonra geri dönüşü arasındaki dönem, şirketler, kodamanlar ve soyguncu baronların ortaya çıkışını ve de yeni, bütünüyle zenginlik üzerine kurulu bir "aristokrasi"nin yaratılışını gören devredir.

laktır aslında. Bir yandan burjuva bireyciliğinin tarihsel olarak "aşağı" biçimlerinin yüce denilebilecek bir aşımı olarak görülebilirse, bir yandan da bu tarzlara gizemlilik katan bir yüceltme -maddiyatla hiç "ilgilenmeyen" bilincin meydana getirdiği manevi alana terfi etmiş baskıcı bir bireycilik- olarak okunabilir. James'in romanlarının yapısal belirsizliğinin -*Yüreğ Burgusu*'ndaki mürebbiyeye, *The Spoils of Poynton*'da Fle-da Vetch'e, *What Masie Knew*'da Masie Farange'a, *The Awkward Age*'de Bayan Brookenham'a, Milly Theale ve Maggie Verver'a ilişkin, her biri uygarlaşmış bilinç veya gizli mülkiyetçi-bireyciler olarak görülebilecek bütün bu karakterlere ilişkin, daima olanaklı olan "ikili okuma"nın- ideolojik temelidir işte budur.

James'in manevi yönü güçlü aristokratlarının, yani daima bastırılması gereken burjuva maddi temeli üzerinde yaşayan asalakların, çelişkilerini üstbelirleyen şey, James'in burjuva toplumuna çelişkili biçimde katılmasıdır. Büyükbabası, çok sayıdaki torununa "ticaret"ten tümüyle bağımsız olmalarına yetecek kadar büyük bir servet bırakan zengin bir tüccardı; bu bağımsızlık, Amerikan "materyalizmi"nden idealist bir tutumla tiksinişi ve oğullarını tümüyle bağımsız kalmalarına yetecek parasal kaynaklarla donatma arzusuyla, James'in kendi babasının Swedenborgvari filozofluğunda görsel bir karikatüre kavuşur. Bunun sonucu olarak, James kendisini çevreleyen anlamlı tarihten kopuktu; ailesinin "ticaretin tek saygın değer" olduğu bir toplumdan "tümüyle kopuk" olduğunu söyler ve de *The Reverberator*'ın önsözünde ticaretin "gizemi"yle sanatsal olarak bile uğraşma konusunda ne kadar yetenezsiz olduğunu itiraf eder. New Yorklu ailesinin Boston'da "yabancı" olmasının pekiştirdiği, James'in Amerika'da iç göç konumu, İngiltere'yle kurduğu tam anlamıyla sürgünlük ilişkisinde yeniden üretilir. James, Amerika'nın "yapay", inorganik, geleneksiz "büyük gevşekliği"nden, İngiltere'nin "ileri uygarlığı"na kaçır; o İngiltere, "gelenekleri, görenekleri, görgüleri, alışkanlıkları, biçimleri"⁶³ James'in sanatını besleyecek olgun, verimli toprağı sunar; İngiliz toplumuyla ilişkisi bu nedenle hem asalak ("İngi-

63 *Autobiography*, yay. F. W. Dupec (Londra, 1956), s. 278.

liz hayatından beslenmek” istediğini yazar) hem de seyirci ilişkisidir. Tıpkı muhafazakâr göçmen meslektaşı Joseph Conrad gibi, James ikinci anavatanına duyduğu güçlü ideolojik bağlılığı bir başka şeyle birleştirir: o ikinci vatanın tarihinden, ironik şekilde, kenara çekilip seyrederek kendini sıyırtma. 1885’te Grace Norton’a yazdığına, “bu güvensiz, yapay imparatorluğun kendisinden büyük güçlerle verdiği mücadeleden daha dokunaklı, daha ürpertici ve dramatik hiçbir gösteri”yi hayal edemediğini söyler; ancak İngiltere çöküp teslim olmak yerine, İrlanda milliyetçiliğiyle savaşmayı sürdürürse, bulunduğu o “sahneye en yakın yer”den “oyun izlenmeye değer olabilir”.⁶⁴ (Ama, diye ekler utana sıkıla, “sevimsiz derecede politik” olmak değildi aslında niyeti). Bir yıl sonra, erkek kardeşine, işsizlerin Picadilly nûmayişinin meydana getirdiği “gösteriyi kaçırmak”tan duyduğu pişmanlığı ifade eder; ah bir evinde olsaydı, balkondan harika bir manzarası olurmuş.

Tıpkı Conrad gibi, James’in sürgünlüğü, “sınıfsal” veya “ulusal” bir konumun “ifade”sinden ziyade, bir dizi nesnel ideolojik ilişkiyi temsil eder. Sürgünlük dediğimiz tarihsel *olgu*, ideolojik anlamda, bir bireyin yerli ideolojiye katılma tarzını o bireyi anavatanında özne olarak kurmuş olan ideolojik faktörlerin üstbelirlemesinin *sonucudur*. Yine Conrad gibi James’in kurmacası da, bu ideolojik konjonktürün basit bir “yansıma”sına indirgenemez. Zira James (Conrad gibi) 19. yüzyıl gerçekçiliğinin geçirdiği krizin bir cephesine (başka tarihsel meselelerin yanı sıra) verilen bir özel addan başka bir şey değildir; söz konusu kriz içinde edebi anlamlama sorununun kendisi, edebi üretimin belirleyici bir yapısı haline gelir. “Bilgi” meselesi kuşkusuz James’in sürgün konumuyla ilişkilidir; ama bu konum bizzat “gerçekçilik” ideolojisinin ortaya attığı bir sorunun özgün bir üstbelirleniminden başka bir şey değildir. Zira gerçekçilik, kısmen liberal hümanist versiyonunda, tam ve kesin ahlakal yargının verilebileceği ayrıcalıklı bir epistemolojik konum, dışarıda hiçbir şey bırakmayan, söylemin sınırları dışından hiçbir eleştirel bakışın sabitleyemeyeceği saydam bir kav-

rayışı öngörür. Ancak bu söylemin metnin içine kendi irdelemesinin nesnesi olarak soktuğu şey, tam da bu tür kesin yargının yıldırıcı *güçlüğüdür*; bu böyle olduğu için de, her-şeyi-bilirliliğinin yapay dayanaklarına yan gözle bakmaya mecbur olur. Son döneminde James'in gitgide daha fazla yüzleşmek zorunda kaldığı biçim sorunu, söz konusu dayanakları yok etmeden bunun nasıl yapılabileceği, edebi söylemin eşsözlülüğe indirgenmeden nasıl kendi üzerine kapanacağı sorusudur. Sonraki romanların dolambaçlı sözdizimi, imlediği şeyin her an uçuruma sürüklemekle tehdit ettiği bir metinsel bilinç, tutarlılığını korumaya çalışır. Ayrıcalıklı bilinç korunmalıdır, ama görünüşteki bilgisinin ötesine geçen olası okumaları dolaylı olarak kışkırtan, metnin anlamlarını tüketmekten ziyade kuracak bir okur varsayan, kendi bulanık sınırlarını da sahiplenmelidir. Yine de bütün bunlar, adeta, klasik gerçekçi biçiminin arka yüzünde olup bitmelidir: bu biçim, ve onun hem ürettiği hem de gizlediği ideolojik değerler, seyreden benliğin istikrarını açıkça sorgulatacak araçlarla "havaya uçurulmamalı"dır. Zira bu biçimin altında bir özne ideolojisi yatar, onun da altında bir toplumsal oluşum; en kıvrak eleştirel zekânın bile nüfuz etmesine izin verilmeyecek bölgelerdir bunlar.

Ancak İngiliz toplumsal oluşumu, sonuçta, James'e kurtarıcı bir organik barınak sunamamıştır. Neredeyse yirmi yıl boyunca yönetici sınıfın evinde verdiği mesleki partinin konuğu olsa da, James İngiliz hayatını kaba materyalist buluyor ve üst sınıfın yaşama biçiminin devrimden önceki Fransız aristokrasinininkine kadar ahlaken çürümüş ve çökmeye hazır olduğunu düşünüyordu.⁶⁵ Organik bilinç, sanattan başka bir sığınak bulamıyordu; yalnızca sanat, ampirik ilişkilerin dağınık, dolaşık sonsuzluğunu kendisinin ince sınırlar çizmeyi bilen biçimleriyle kuşatabilirdi.⁶⁶ James'in geç dönem yapıtı; sürekli olarak

65 *Letters*, cilt I, s. 122.

66 "Gerçekte, evrensel olarak, ilişkiler bir yerde durmaz: sanatçının karşı karşıya olduğu hassas sorun ise, bu ilişkilerin içinde memnuniyetle hareket ediyormuş gibi *görüneceği* bir daireyi kendine has geometrisiyle edebiyen çizmektir." *The Art of the Novel*, yay. R. P. Blackmur (New York, 1962), s. 5. James'in kurmacasının içerğinde biçim *daire'sinin* eşdeğeri *kare'dir*: kişiler, durum-

çığ zorunsuzlukları bilincin dönüştürücü yapıları içinde erite-
rek, yalnızca ele geçirmeyi başardığı heterojen hammaddelerin
daima çözülmekle tehdit ettiği bir sözdizimin karmaşık iç ör-
güsünü bu amaçla kullanarak, inorganik maddi varoluşu kur-
tarmayı ve günahını affettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı bir girişim-
dir. “(The Ambassadors’da Strether) bölümünün bütün değeri”
diye yazıyor, “bunun sonucu olduğunu ‘bilmek’tir.”⁶⁷ “Bilmek”
–yani bizzat bilinç– emtia-olmayan ve yüce şeydir, bu neden-
le James için yüce bir değerdir; ancak metanın fütursuzca hü-
küm sürdüğü bir toplumda aynı zamanda eksiklik, başarısızlık,
olumsuzlamadır. “Bilme” ediminde, dünya aynı anda hem or-
taya çıkarılır edilir, hem de kaybedilir. Sonuçta Henry James’in
bile aşamayacağı çelişki buydu.

6. T. S. Eliot

Muhafazakâr Amerikalı bir sürgün olarak Henry James’in ha-
lefi, “aristokrat” bir St Louis ailesinin oğlu olan T. S. Eliot idi.
Eliot’ların toplumsal ve entelektüel egemenliği bu yüzyılın ba-
şında St Louis’de yolsuzluk ve patron sultasındaki yeni siste-
min ortaya çıkmasıyla zayıflamıştı; görünüşe bakılırsa, Eliotlar
da bu yolsuzluğa bulaşmıştı.⁶⁸ Sanayi kapitalisti Amerika’nın,
tıpkı James gibi, manevi mirastan yoksun bıraktığı, değer ver-
diği “kan”, üreme ve “organik” bölgeciliği Amerika’da yalnız-
ca Virjinya’daki sağcı yeni-tarım hareketi gibi olaylar bağlamın-
da, çok sonraları keşfedebilen Eliot, kültürel geleneklerin or-
ganik birliğini yeniden tanımlamak ve kültürel bakımdan taş-
ralı olan bir İngiltere’yi bu bütünlüğe yeniden sokmak gibi ta-

lar ve ilişkileri köşeleriyle çizmek, onları diplomatik bilinç müzakereleriyle
uyumlu birliğine içine çekmek, sık sık yinelenen bir James metaforudur.

67 *The Notebooks of Henry James*, yay. F. O. Matthiessen ve K. B. Murdock (New
York, 1947), s. 409.

68 Bkz. Gabriel Pearson, “Eliot: an American Use of Symbolism”, Eliot in Pers-
pective, der. Graham Martin (Londra, 1970), s. 98. Benim bu noktada kurma-
cadan şiire dönüşüm, tarihsel bakımdan anlamlı bir kaymayı yansıtmakta-
dır; göreceğimiz üzere, Eliot için şiir, upki farklı biçimlerde Yeats için olduğu
gibi, elverişli ve kaynaklar bakımından zengin bir ideolojik ortamdır.

rihsel bir görevle Avrupa'ya gelmişti. "Avrupa aklı"nın organik bilincinde, yani bu aklın beslediği her sanatçıda bulunan karmaşık kendiliğindenliğin ayrılmaz bir unsuru olarak sürekli var olan şu zengin varlıkta, odak noktası olacaktı aslında Eliot. Hâlâ liberal hümanizmin ve son dönem Romantizminin ideolojik olarak tükenmiş biçimlerine esir olan İngiliz edebi kültürü, "Whigcilik"ın son kalıntılarının (protestanlık, liberalizm, Romantizm, hümanizm) kökünü kazıyacak olan klasizmle yeniden kurulacaktı. "Kişilik"ın düzen, akıl, otorite ve geleneğe teslim olmasıyla tanımlayabileceğimiz daha ileri, bütünleşik bir ideolojik oluşum adına yapılacaktı bu.

Eliot'ın İngiliz ideolojisinin estetik alanında yerine getireceği görev, toptan yıkım ve enkazdan işe yarar şeyleri kurtarma işi, bu konuda ayrıcalıklı bir panoramik bakış açısına sahip bir sürgün olarak, tarihsel bakımdan gayet iyi hazırlanmış olduğu bir görevdi. New England'lı olarak "yetkinlikle" yargılayacak kadar içeriden biriydi, ama "Avrupalı" bir Amerikalı olarak da yerel sınırlamaları teşhis edecek kadar da dışarıdan biriydi. Eliot'ın kendi işlevini tanımlama biçimi, karakteristik olarak, gerçek nedenlerden uzaktır: "Zaman zaman, diyelim ki her yüzyılda bir, bir eleştirmenin çıkıp edebiyatımızın geçmişini gözden geçirmesi ve şairler ile şiiri yeni bir düzen içine yerleştirmesi gerekir. Bu iş, bir devrim değil, ayarları düzeltme işidir."⁶⁹ Graham Martin'in haklı olarak "yüzyılın üretip üretebileceği en ihtirashlı kültürel emperyalizm hokkabazlığı"⁷⁰ dediği şeyin, alçakgönüllü bir tanımıdır bu; ama Eliot'ın kullandığı ifadenin ortalığı telaşa vermektan imtina eden, uysal, evrimci vurgusu, şairin projesinin merkezinde yer alır. Emperyalizmin dünya çapında girdiği krizle, derin ekonomik bunalım ve işçi sınıfının gitgide güçlenen militanlığı karşısında, Eliot'ın şairlik ve eleştirmenlik kariyerinin ilk yıllarında İngiliz toplumu, şairin edebi klasizminin içerdiği değerlere ideolojik olarak ivedilikle ihtiyaç duyuyordu. Ancak bu klasizmin ideolojik gücü; ampirist, tarihselci bir maya adına durağan, akılcı biçimlerin

69 *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londra, 1933), s. 108.

70 *Eliot in Perspective*, s. 22.

reddedilmesinde yatıyordu; daha doğrusu, Romantik geleneğin evrimci organikçiliğiyle çelişkili biçimde de olsa birleşen bir klasizmin üretilmesinde yatıyordu. Eliot'ın "Gelenek"i mekân ve zaman içinde yayılan, şimdinin sürekli yeniden düzenlediği, çabuk değişen, kendini dönüştürebilen bir organizmadır; fakat bu kökten tarihsel göreciliğe, bu durumda, mutlak klasik otorite ünvanı bahşedilmişti. Aslında Eliot'ın yaptığı şey, Roman-tizmin son aşamalarından birinin (simgecilik) estetiğini, bireysel yapıyı organik, gayri şahsi ve özerk kabul eden yaklaşımıyla birlikte benimsemek ve sonra bu öğretiyi otoriter bir kültür ideolojisine çevirmektir.⁷¹

Klasisizmi Romantik geleneğin organikçi terimleriyle çerçe-veleyerek Eliot, aslında, öğretisinin öbür yüzünü oluşturan du-yumsal ampirizmi idealist bütünlük kavramıyla birleştirmeyi başarır. Ideolojinin estetik denilen alanı gerçekten yeniden şekillendirilecekse, şiir dili çağdaş yaşantının çalkantılı, bölük pörçük doğasını kavrayıp buna nüfuz edebilmeli, duyarlı köklerini kolektif bilinçdışının iptidai yapılarına salabilme-lidir. Böylelikle, şiir genel olarak ideolojik etkililiğin nasıl sağ-lanması gerektiğine dair bir paradigma önerir: Eliot'ın ideal or-ganik toplumu; gayet bilinçli bir seçkinler tabakasının değerle-rini ritim, alışkanlık ve yankılanmaya başvurarak bilinçsiz bü-yük kitlelere aktardığı, zihnini bağlamaktan ziyade, sinir siste-mine nüfuz ettiği bir toplumdur.⁷² Bilgelik taslayan, ezoterik Eliot'ın anti-entelektüalizmi de işte buradan gelir: soyut düşün-celere duyulan o gergin güvensizlik, düşüncenin şiirsel dönü-şümle duyu-yaşantuya çevrilmesi konusundaki ısrar, şiiri mü-zik olarak kavramaya yoğunlaşan simgecilğe teslim olmuş o esnemez bükülmez, kesin imgenin kendi "kavramı"ni içerdiği-ni söyleyen imgeci vurgu.

71 Az çok benzer şekilde, "nesnel bağlaşıklık" öğretisi de öznel yaşantının "nes-nel", tutarlı kodları olarak teşhis edilebileceği ileri sürülen formüllere keyfî bi-çimde dökülmesi çevresinde gelişir.

72 Bkz. *The Idea of a Christian Society* (Londra, 1939) ve *Notes towards the De-finition of Culture* (1948). İlk kitabın gerici toplumsal ütopyacılığının İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde dünya önerilmesi, Eliot'ın siyasal basiretinin be-lirtisidir.

Ne var ki, Eliot'ın sanatın organik bir düzen olmasını istemesi ile şiirsel dilin duyumsal bakımdan öykünmeli özelliklerini ısrarla vurgulaması arasında gizil bir çelişki vardır. Düzen ve gayri şahsilik değerleriyle *Tradition and the Individual Talent*'in o Olimpos'a yakışır vaizi, aynı zamanda, lanetli duygular ve gizli nesnelere meydana gelen, huzursuzluk verecek kadar öznel evreniyle *J. Alfred Prufrock*'ın *Aşk Şarkısı*'nın şairidir. Eliot bu çelişkiyi metafizik şairlere başvurarak aşmaya çalışır: zira Donne 17. yüzyılın sekülerist bölünmesi demek olan yıkıcı Düşüş'ten –mutlakiyetçiliğin yenilgisi, pürütenlerin göçü (Eliotların Somerset'ten göçü de dahil), İngiltere Kilisesi'nde katolikliğin ölümü, Milton'ın gerçekleştirdiği dilsel felaket, Romantizmin başboş benliğe duyduğu inanca hızla gerilenmesinden– önce, zihin ile kan, duyular ile idrak arasındaki organik tutarlılığın var olduğu son zorlama ve çapraşık tarihsel ânı temsil eder. Donne yaşantıdan organik bütünler yaratırken, yaşantıyı fiilen parçalara ayırır; tahmin edileceği üzere *Çorak Ülke*'nin niyeti de budur. Ancak bu şiirin “biçimi” aslında “içeriği” ile çelişkilidir: *Çorak Ülke*'nin bölük pörçük içeriği kültürel parçalanma deneyimini fütursuzca taklit ederken, şiirin bütünselleştirici mitolojik biçimleri böylesi bir çöküşün aşkınlığına sessizce gönderme yapar. Hem bu çöküşün sözel olarak suç ortağı olduğu için hem de enkaz içinde ideal bir düzen kurmaya çalışsan ezoterik göndermeler nedeniyle, şiir saydam değildir.

Bu estetik uyumsuzlukta, *Çorak Ülke*'nin kayda geçirdiği Avrupa burjuva toplumunun kriziyle kurduğu muğlak ilişkiden bir şeyler bulmak mümkündür pekâlâ. Aslında, Eliot'ın şiirle bağlantılı olarak nerede durduğu sorusu, ikinci toplumuyla bağlantılı olarak nerede durduğu sorusuna dönüşür. Her şeyden önce organik kültürel birlik hayaliyle kafası meşgul bir Amerikalı “aristokrat” sürgün olarak, Eliot'ın idealizmi, karşılaştığı krizin tarihsel gerçekliğinden kendisini kısmen koparır. Yine de ilk yapıtlarının kozmopolit *avangard* şairi, aynı zamanda Lloyd's bankasının gayretli memurudur; seçkin kültürün koşullarını, bir yandan manevi olarak tehdit etse de, pratikte teminat altına alan ekonomik sistemi ister istemez des-

tekler Eliot. Şiiri üreten ideolojinin en gözle görülür biçimde kaydedildiği yer, *Çorak Ülke*'nin "biçimi" ile "içeriği" arasındaki, kozmik bağlantısızlığı ile danişıklı dövüşü arasındaki boş uzamdır.

Yine de *Çorak Ülke*, bir ideolojinin ürünü olduğu gibi, ideoloji üretir de. Her şeyden önce bir "kültürel parçalanma" ideolojisi olmadığını söylemek gerek; söz konusu olan, bir *kültürel bilgi* ideolojisidir. Gerçekte şiirin imlediği şey, "Avrupa'nın çöküşü" yahut doğurganlık inançları değil, kendisinin ezoterik göndermeleri sergileme biçimidir, bu tür gizli veya panoramik motiflerin *olanaklı kıldığı* bir sergileme biçimi. Metnin, anlaşılmasız biçimde sahne arkasını göstererek şiirin "anlamı"na erişmesini engellediğini fark eden okur, bilmeden o "anlam"ı elde etmiştir zaten. Küçük harfle Kültür çöktüğü halde Kültür varlığını sürdürüyordur, bunun biçimi de *Çorak Ülke*'dir: skandal diyebileceğimiz varoluşunun içine işlemiş olan metnin ideolojik jesti işte budur. Tam da bu anlamda şiirin anlamlama kodları gösterilenlerini yalanlar: zira tarih gerçekten kısırlık ise, bu durumda yapıtın kendisinin var olması mümkün değildir; eğer yapıt varsa, bu durumda ancak "içeriği"nin örtük bir yadsıması olarak var olabilir. *Çorak Ülke*'nin kendi kendini iptal etme durumu, maddi cevabı bulunmayan bir ideolojik kökenler muammasının belirtisidir: tarih yararsız ve tükenmiş durumdaysa, Kültür nereden geliyor öyleyse? Muamıma başka biçimde de ifade edilebilir: eğer şiirsel göstergeler ancak duyuşal yaşantıyla tıka basa dolu oldukları takdirde ideolojik güce sahipse, sahneledikleri yaşantı üzerine *yorumda bulunmak* gibi ideolojik bakımdan hayati önemde bir rolü nasıl yerine getirecekler? Aynı soru şu kılığa da sokulabilir: yaşantı alanı içinde, onu telafi etmek için gerekli söylemin (Kültür, ideoloji) kaynağı nerededir? Bu alanın içinde olamaz, çünkü söz konusu alanın aşkın konumunu tahrip etmek olur bu; ama dışarıda da olamaz, çünkü bu söz konusu alanı "yaşantısız" gücünden mahrum etmek, kör Tiresias'ın seyirciliği kadar aciz bırakmak olur. Öyleyse, artı değer şiirin ne içinde ne de dışındaysa, bu durumda bizzat metnin sınırlarında –metne biçimini veren şeyde– bulunma-

sı gerekir. Gösterilebilen ama söylenemeyen şeyde bulunması gerekir ki, bu da bizzat şiirin “olgu olarak varoluşu”ndan başka bir şey değildir. Şiirin “olgu olarak varoluşu”nu kuran şey, organik kapanmanın cazibesini reddederek söylemi başka söylemlere eklemleyen bir dizi “ilerici” araçtır; şiirin ideolojik etkinliği, metnin kısmen göstergelerinden ayrılıp bölük pörçük durumlar olarak var olması, “bütünselleştirici” bir genel bakışı mimetik olarak yadsımasından *ilcri gelir*. Gelgelelim, bu şekilde kısmen çözülmesi, hiçbir biçimde göstergenin “doğallaştırılması” anlamına gelmez: *telaffuz edilen* söylemlerinde şiir kendisini baştan aşağı inşa edilmiş bir metin olarak sunar, açıktaki üretici mekanizmalarıyla bir yandan yıktığı “temsili” okumaya özendirir okuru. Ancak bu yıkma eyleminin salt fenomenal olduğu ortaya çıkar: zira bu kopuk, kökten merkezless şiirin arka yüzünde, tam da çerçevelediği mitolojilerin kapalı, tutarlı, buyurgan söylemi diyeceğimiz alternatif bir metin akar. Fenomenal metin, Eliot’ın kendi eğretilmelerinden birini kullanacak olursak, hırsızın gözlerden irak işini görürken, bekçi köpeğini oyalamak için kullandığı etten başka bir şey değildir. Metnin ideolojisi bu iki söylem arasındaki mesafede –yani “fenomenal” metnin kendisini ayakta tutan örtülü tutarlılığı “gösterebileceği”, ama *söz konusu edemeyeceği* gerçeğinde– yatar. Zira bu tutarlılık dosdoğru ifade edilse, dolaylama yoluyla elde edilen ideolojik etki yitirilir; yine de bu etkinin bütünüyle fenomenal sonuçları arasında dağıtılmaması gerekir. İşte bu nedenledir ki, şiirin sonunda “örtülü” metin bir kereliğine, gökgürültüsünün telaffuz ettiği şifreli buyrumlarla konuşur. Konuşan, T. S. Eliot veya bir karakter yahut “fenomenal” metin değildir; olsa olsa, uygun biçimde somutlanan anonim bir mutlak olabilir. Gökgürültüsünün dile getirdiği şey; ideolojik içerimleri şiirin “ilerici”, öncü, tipografik bakımdan bilinçli biçimleriyle uyuşmayan bir geri çekilmeyi tercih etmiş çileci bilgeliktir; *Çorak Ülke*’nin ideolojisinin var olduğu yer tam da bu “ilerici biçim” ile “gerici içerik”in kesişimidir. Her iki unsur belli bir “seçkinlik”le birleşir: edebi seçkinler zümresinin “*avangard*” deneyleri, yönetici azınlığın muhafazakâr değerleriyle kol koladır. Bu deney-

lerin amacı, tam da bu tür değerleri “rayına” oturtmaktır; yine de bunun sonucu, gökgürültüsünün Olimpos’vari *fiat*’larının⁷³ boş esip gürlemelerinin gösterdiği üzere, değerlerin etkinliğinin sorgulamasından başka bir şey olmaz.

Eliot’ın ilk döneminde, F. H. Bradley’nin yeni-Hegelmçiliğini (dolaysız yaşantının bağıntısız olmayan birliği konusunda ısrarıyla birlikte) benimsemesi, organik bütünlük arayışında kısmi bir çözüm sağlamıştır kendisine. Fakat Bradley’nin benliği yaşantıları arasındaki ilişkilere indirgeyerek Eliot’ın ideolojik düşmanı olan püriten bireyciliğe karşı koyması, tam da bu nedenle konumuz olan sürgünün kopuk, köksüz kimliğini pekiştirmiştir. Aynı şekilde, Bradley’de dolaysız yaşantının birliği, genç Eliot’ın özlemini duyduğu akıl-üstü Mutlak’ın birliğini öngörmekle birlikte, pratikte bu öğretiyiyle tüm bakış açıları topyekun göreciliğe indirgenir. Nasıl Bradley önce Hegel’i tarihsizleştirmişse, Eliot’ın Gelenek’i de Bradley’nin organikçiliğini “tarihselleştirir”; fakat bunu yaparken, kapalı, öznelarası bir çevrimden kaçmaktan ziyade onu genişletir, gerçek tarihin yerine bütün zamanların sonsuz bir şimdi, dolayısıyla da geri getirilemez olduğu, kendi kendine evrilen bir idealist bütünü geçirir. Bradley’nin sunduğu tam anlamıyla fenomenolojik bütün, ideolojik bakımdan yetersizdir: Eliot bunun ötesine geçerek, bu tür organikçiliğe toplumsal bir mekan verecek olan mutlakiyetçi Anglikan muhafazakârlığına ulaşır. Yani, idealde; gerçekte, sofu halkı ruhban seçkinleriyle organik olarak kaynaştıran hiyerarşik bir Hıristiyan düzenine duyduğu marazi nostaljik fanteziler, en az Conrad’ın tüccar ahlakını romantikleştirmesi kadar kullanımdan düşmüştür tarihsel bakımdan. “Manevi” bütünlük toplumsal bağıntısını bulmalıdır, ama bunu yapması toplumsal aczini ortaya çıkarır yalnızca. *Dört Kuartet*, yararsız bir fenomenal dünyayı aşan manevi bir bütün önerir, yine de büyük bir beceriksizlik eseri olarak bu dünyayı normalde çok gördüğü bir anlamla doldurur; metafizik ve salon komedisini kat eden ve uyumsuzluğuna karşı birleştiren Eliot’ın son dönem tiyatro oyunlarının biçimsel yapılarını al-

73 İncil’deki “fiat lux!” “Işık olsun!” ifadesine gönderme – ç.n.

tüsti eden çelişki budur. Organik ideali, somut bir toplumsal kuruma,⁷⁴ Hıristiyan kilisesine yerleştirmesiyle, Eliot, Conrad ve James'den daha "ileriye" gider; daha da fazla ilerleyemediyse, bunun nedeni önerdiği çözümün tam da sorunun bir parçası olmasıydı.

7. W. B. Yeats

İngiltere'de Eliot, Pound, T. E. Hulme ve İmgeciler, Romantik bireyciliğin gitgide önemini yitiren kaynaklarından yüzlerini çevirip klasik veya simgeci gayri şahsiliğe yönelirken, W. B. Yeats İrlanda'da Kelt mitolojisi ve eski İngiliz Romantik mirasına yeniden ulaşır ve "kendinden geçmiş kelepirciler ve sarraflar"ın karşısına, İrlanda burjuvazisinin tacizkâr dünyasının karşısına, meydan okurcasına üslup, duygu ve kişiliği koyar. İngiltere'de Romantik bireycilik uzun zaman önce kurulmuş olan burjuva sınıfına ait bir ideolojik bileşenken, imparatorluğun boyun eğdirmiş olduğu İrlanda'da bu sınıf yeni doğmaktadır; dolayısıyla burjuva egemenliğine karşı yürüttüğü mücadelede, Yeats, burjuva İngiltere'de uzun zamandır ölüm döşeginde olan aristokrat Romantizminin kaynaklarından –İngiliz-İrlandalı Hakimiyeti'nin resmi soyundan gelen o idealize edilmiş şövalyeden– yardım almak zorundaydı.

Ancak Yeats'in bu mirasla ilişkisi, onun üzerinden de bütün olarak İrlanda toplumuyla ilişkisi, belirgin biçimde çelişkilidir. Ailesi itibariyle bu hakim sınıfa değil, Protestan burjuvaziye aitti; böylelikle İrlanda toplumu içinde iki şekilde yersiz duruyordu: hem kendisini özdeşleştirdiği sınıftan hem de şiirsel mit yazarı olmaya çalıştığı Katolik milliyetçi hareketten uzaktı. 1890'larda milliyetçi hareketin kültürel kanadının önderi olarak Yeats, milliyetçi hareketin toplumsal tabanını oluşturan Katolik burjuvaziden koptu; ekonomik gücü örgütlü boykot aracılığıyla Protestanlardan alıp palazlanan Katolik burjuvaziye aktarma stratejisiyle Ülke Birliği, gerek Yeats'in kendi

74 Bu arada, James'i de Conrad'ı da hatırı sayılır ölçüde büyümüş olan bir kurum.

sınıfının gerekse manevi olarak ait olduğu hakim sınıfın nüfuzunu zayıflatmıştı. Bu nedenle Yeats, John O'Leary'nin başını çektiği Fenian Cemiyeti'nin Romantik milliyetçiliğine bağlandı; cemiyet, Ülke Birliği'nin ajitasyon niteliğindeki taram taktiklerini reddediyor, böylece İngiliz emperyalizmine karşı etkili silahlardan birini geri çeviriyordu. Yeats'in kültürel tasarısı, Genç İrlanda şiir hareketinin pejmürde yurtsever jargonu yerine, milliyetçi hevesler konusunda aristokrat Romantizm ve geleneksel mitolojiden beslenen daha zengin bir simgeler dünyası geçirmekti; ancak hiçbir aktif siyasal önderlik rolü oynayamamış olan İngiliz-İrlanda Hakim sınıfına bu şekilde bağlanması, şairi gerçek tarih ve milliyetçi hareketin tabanıyla ilişkiye sokmuştu. Parnell olayının geçici olarak yaydığı siyasal enerjilerin yer değiştirmesi ve sahiplenilmesi anlamına gelen Yeats'in kültürel milliyetçiliği, milliyetçi politikanın gerçeklikleriyle gittikçe derinleşen bir çatışmaya girer; söz konusu çatışma, Yeats için hem İrlanda'nın ezeli güzelliğinin hem de kindar siyasal demagogun simgesi olan Maud Gonne'da yoğunlaşır şiirsel anlamda. *Paskalya 1916*'nın oksimoron niteliğindeki ikili hayali, Yeats'in isyankârın Romantik kahramanlığı ile isyanın önderlerinin hor görülen ideolojisi ve toplumsal sınıfını uzlaştırma konusunda çektiği güçlüğü gayet iyi ortaya koyar.

Yeats'in şiirsel olgunlaşmasının fitilini ateşleyen şey, toplumsal mirastan yoksun olduğunun bilincine varmasıdır; çünkü şiiri bu yüzyılın ilk yıllarında narkotik fanteziden kurtulup, acı ama muhalif bir düşkürlüğünün çıplak, katı biçimlerine doğru yönelir. Tarihsel çelişkiler keskinleşir ve gitgide daha fazla yer-siz kalan Yeats'i saldırgan şiirsel eylemcilik diyebileceğimiz telafi edici bir ideolojinin kollarına iterken, *fin-de-siècle* mahmurluğu yerini savaşçı hitabete bırakır. Buna uygun şekilde geliştirilen şiirsel maske teorisi, Romantik "kişilik" in gayri şahsi'ye, yani toplumsal olarak temsil edici biçime dönüşmesine karşılık gelir. Maske, şairi, manevi olarak yabancı olduğu bir toplum içinde korur, ama bu toplumun yok ettiği kişisel kimlik ve toplumsal işlevin meydana getirdiği organik birliği de bir bakı-

ma canlandırır. Benzer biçimde, savunduğu aristokratik değerlerin burjuva bilgisizliğince alenen aşağılandığı anda, Yeats şiirini olağan konuşmaya yaklaştırır ve, bunu yaparak, eski Romantizmin canalcı bir çelişkinin –tarihsel olarak çeperlerde yer alan bir role itildiği anda şairin merkezi “temsilci” statüsünü isteme gereksinimini– diriltir.

Yeats, çalkantılı bireyciliği tarihsel olarak “temsil edici” terimlerle uzlaştırma çabasıyla, bu erken dönem İngiliz romantizmine döner. “Düşüncelerini bir bütün oluşturacak biçimde yoğurma”, katıksız bireyci içgüdüünün hezeyanlarından daha dayanıklı olan tutarlı ve özenli bir simgeler dünyasıyla burjuva iktidarına karşı koyma arzusuyla Yeats, burjuva devriminin eski mit yazarı olan, şiirlerinin yeni baskısını 1890’ların başında yayına hazırladığı William Blake’e ait büyük simgesel bütünleri yeniden işlemek ve canlandırmak için gerilere döner. Yeats’in Blake’le uzlaşması gerekiyorsa, Blake’in de önemli şiirlerinden biri olan *Milton*’da, buna karşılık, kendi devrimci burjuva öncüsüyle hesaplaşması gerekir. Bu şairlerin üçü de, burjuva devrimini mitleştirerek bu devrimin tarihsel sınırlamalarını mutlak bir idealizmin hayalperest bakış açısından değerlendirmeye muktedir, “kozmetik” simge dünyaları kurarlar. Yeats örneğinde bu süreç, ilk taslağı 1917’de İrlanda milliyetçiliği ve dünya emperyalizminin geçirdiği krizin sancıları içinde tamamlanmış olan *A Vision*’in olağandışı kozmolojisinde doruğuna ulaşır. Gerçekliği, antinomilerin döngüsel biçimde iç içe geçişi olarak tanımlayan yapıtın, ezoterik içerikli teozofik simgeciligi, Yeats’in “insanla yazgısı arasındaki derin düşmanlığı çözmeye” –dikbaşlı bir tarihin zorunsuzluklarını mitin denetleyici düzenine indirgemeye– yönelik en ihtiraslı çabasını temsil eder.

En başından itibaren, Yeats’in aradığı şey, İrlanda toplumunun organik birliğini onaracak bir mitolojidi (“Bütün ırklar ilk birliklerini bir mitolojiden, kendilerini dağla taşla birleştiren bir mitolojiden, elde etmemiş miydi?”).⁷⁵ Şiirini düzenleyen simgeler –ağaç, dansçı, kule– bu organik bütünlüğün şi-

75 *Autobiographies* (Londra, 1966), s. 194.

irsel düğümleridir. Söz konusu ideal birlik burjuva İrlanda'da artık gerçekleştirilemez olunca, faşizmin sunduğu siyasal kalıba sokulur. Mussolini ve aşırı sağcı Senatör Kevin O'Higgins'e duyduğu hayranlık, 1930'larda O'Duffy'nin yürüttüğü İrlanda faşist hareketine bağlanması, "ayaktakımının egemenliği"ni sona erdirmek için "kaba kuvvet ve sokaklara çıkma"yı savunması, despotik seçkinci yönetime dayalı yeni bir Avrupa uygarlığı düşlemesi – yaşlı Yeats'ın bütün bu siyasal öğretilerinde, edebiyatta organik ideale ulaşma hedefi çarpıcı biçimde açığa vurulur.

8. James Joyce

Bir anlamda James Joyce'un W. B. Yeats'le ilişkisi, Henry James'in Joseph Conrad'la ilişkisine benzer. Joyce da James de, öbür iki yazarın toplumsal gelenek içine yerleştirmek istedikleri birlik kavramını, kendilerini adadıkları sanat alanına taşır. Katolik bir küçük burjuva ailesinde doğmuş biri olarak Joyce, Romantik İngiliz-İrlanda geleneğini ve onun ilhamın kendiliğindenliğine dayalı gizemli estetiğini, iflas etmiş sayıp reddetmiştir (Yeats'in "İrlanda halkından adamakıllı kopuk... bıkkınlık verici bir budala" olduğunu düşünüyordu);⁷⁶ oysa sanat, çürümeye yüz tutmuş, kiliseci, kültürel bakımdan darkafalı İrlanda'nın yadsığı toplumsal kimliğin yerine geçecek devasa, insanın ömrünü tüketen bir ikame, üretken bir emektir. İşte bu farklı sınıf konumundan Joyce, İrlanda milliyetçiliğiyle de muğlak bir ilişki kurmuştu: gönüllü gittiği Avrupa sürgününden, (gayet yanıltıcı biçimde) örgütün önderi Arthur Griffith'in sosyalizmini Laviola'nın Marksizmiyle karşılaştırarak, Sinn Fein'i desteklemişti; yine de İrlanda'yı terk etmesi, milliyetçiliğin yarattığı burjuva sınırlamalara karşı kısmen bir protesto, milliyetçiliğin duygusal yurtseverliğinden, batıl dindarlığı ve kültürel cahilliğinden kararlı bir kopuştu. Yeats kendisini hakim sınıfın tepkisiyle özdeşleştirerek milliyetçilikten tarihsel olarak tecrit olduysa, Joyce muhalif bir bağlanmay-

76 Aktaran Richard Elleman, *James Joyce* (Londra, 1966), s. 248.

la kendini ondan sıyırmıştır. Arkadaşlarının çoğunu işçiler ve sosyalistlerin oluşturduğu Trieste'den erkek kardeşine yazdığı mektupta, "proletarya özgürleşmesini ertelemek, kilisecilik veya aristokrasi yahut burjuvacılığa tepki göstermek, her türden zorbalıktan tiksilmek demektir"⁷⁷ diyecekti üstüne basa basa. İrlanda'da bu tür bir özgürleşmenin tarihsel koşullarca belirlenmiş yokluğunda, Joyce'un kilisecilik ve emperyalizmden ızdırıp dolu kurtuluşu, ancak sanatı aracılığıyla maddi ve manevi olarak gerçekleşecekti.

Ne var ki bu sanat, Joyce'un "sınıf konumu"nun içerdiği çelişkilerin "ifadesi" olarak görülmemelidir. Zira metinlerinin iç çelişkileri, Joyce'un tarihsel bir özne olarak ne anlama geldiği belirsiz bir şekilde katıldığı ideolojik oluşumun yansıması değil, bir *üretim*dir; söz konusu ideolojiyi işe koşarak kendisini sarmalayan sınırları sergileyen bir üretim. Joyce'un yapıtının bağlı olduğu "estetik ideoloji" de bir bütün olarak ideolojik oluşumun basit bir "yansıması" değildir. Joyce, küçük burjuva Katolik milliyetçiliğinin bir alt-grubu içinde –egemen ideolojiyle çelişkili bir birlik kuran bir altgrup içinde– doğmuştur. Öyleyse bu ilişkiyi belirleyen şey, bu ilk çelişkili birliği çok farklı terimlerle yeniden üreten sürgünlüğü olmuştur. Bu oluşumun karmaşıklığı, Joyce'un benimsediği estetik ideoloji düzeyinde "üretilir". Zira edebi doğalcılığı benimsemesi bir anlamda küçük burjuva Dublin'inin gerçeklerine sadık kalmak demekse de, aynı zamanda bu "gerçeklikler" ile arasına eleştirel bir mesafe koymasını sağlayacak kozmopolit bir bakış açısına bağlanmak anlamına gelir. Avrupa Joyce'a İrlanda kültürel taşralılığını aşmanın bir yolunu sunmuştur, ama Avrupa *doğalcılığı* kendisine bir bakkalın zihnini yakıştıran bir adamın maddi rutiniyle saplantılı biçimde uğraşan küçük burjuva zihniyetini pekiştirmiştir. Joyce için doğalcılık küçük burjuva kötürümlüğü anlamına gelir, fakat bir yandan da klasik epigin asude gerçekçiliği ve hegemonik İrlanda düzeninin "gerçekçi" skolastiğiyle çelişkili bir birlik kurar. Buna bağlı olarak *Ulysses*'ta maddi bakımdan sınırlı toplumu bir yere oturtmak

77 Aktaran Elmann, a.g.e., s. 204.

için “skolastik” ve “materyalist” bir mitoloji, ukala bir üslupla kullanılır. Öte yandan, Joyce’un İrlanda toplumunun aşılması ve sağlığına kavuşmasına kendini adaması, onu egemen estetik ideolojisinin kimi romantik ve estetik tezahürlerine bağlar; fakat özünde idealist bir kavram olan “Romantik sanatçı” kavramı, ki doğalcılığa ters düştüğü varsayılır, *Stephen Hero*’da sanatsal üretim konusunda tipik bir *küçük burjuva* ideolojisi olarak kendini gösterir.

Bu karmaşık işlemler, Joyce’un bağlı olduğu edebi krizi belirler. Hüsrana uğramış arzuların, bellekte soluklaşan anılar ve iktidarsız düşlerin, çağdaş İrlanda’nın manevi durgunluğunu özetlemek üzere, kasvetli bir doğalcı bağlam içinde gevşek bir şekilde etkileşime girdiği *Dublinliler*’de, bu kriz özellikle belirgindir. Ayrıntılı doğalcı “içerik”, Dublin yaşamına derin bir aşinalığı akla getirirken, bile isteye tarafsız, kendisini göz önünden silen bir üslup – anlatıların hesaplı kitaplı kısalıkları, sonuçsuz kalmalarında ete kemiğe bürünen eksiklerle uyumlu bir üslup– bu içeriği baltalar. Bir şekilde *Ulysses*’ta da organik kapanma adeta meydan okurcasına engellenir. *Ulysses*, “yabancılaşmış” sanatsal bilinç (Stephen Dedalus) ile maddi varoluş (Leopold Bloom) arasındaki çelişkiyi, doğalcı ve mitolojik kodları biçimsel olarak örmek suretiyle çözer, ıpkı Joyce’un kendisi bu ikiliği “üretici olarak yazar” estetiğiyle aştığı gibi. Joyce, Stephen’in Romantik öznelciliğini reddederken, (Bloom’un tersine) özünde Romantik bir inanç olan kendini bütünüyle sanata adama tercihini korur. Fakat *Ulysses*’taki bu biçimsel iç içe geçiş, sıyakasından geçilmeyen, büyük bir yapısal ironidir; öylesine özenle ve kuşatıcı biçimde geliştirilmiştir ki, dikkati Homeros’un mitinde bulunan, bile isteye yapay bir nitelik taşıyan temeline çeker tümüyle. Aslında bu biçimsel “çözüm”ün yapaylığı, romanın içeriğinde bir tür alayla açığa vurulur: yani Stephen ile Bloom’un aydınlanmamış yok-olay niteliğindeki buluşmasında, metnin çatışmaları ve karmaşalarının etrafında düğümlendiği bu merkezi eksikte. Joyce’un aradığı maddi hayat ile gönüllü sürgüne çıkmış sanatçı bilincinin birliği, yapıtın içinde değil, yapıt tarafından gerçekleşti-

rilir: *Ulysses* kendi üretim koşullarından söz eden bir romandır, “hammadde”sini veren Homeros mitiyle ironik özdeşliği ve ayrılığı sayesinde var olur ancak.⁷⁸ Romanın bu hammadde-lerden bütünlüklü ve organik biçimde oluşturulması, metnin özerk ürün olmasıyla ilgili bir olgudur; bu durum, açık uçluluğu sayesinde, metni üretim sürecinin çelişkilerine ayrıştırma-ya davet eder okuru. Girift mitleştirme tekniği, küçük burjuva Dublin’inden alınan sanatsal bir intikamsa, korkusuzca gerçeği söyleyen doğalcılığı bu idealizasyonları sürekli yıkar. Geleneksel doğalcı romana kısmen ve parodik olarak benzemesiyle *Ulysses*, kendisini okura bir tür bildik meta olarak sunar, ama aslında güçlüğü ve kendi içine gömülmüşlüğü ile, bu meta statüsünü reddederek, söz konusu işlemi zorlaştırır; öte yandan, yapıtın her aşamasındaki, hüner ve bilinçle elde edilmiş, yoğun içe kapanmalarla, kendisini üreten büyük emeği paradoksal biçimde gözler önüne serer. Kendisinin parodisini yapan bir ürün olması sayesinde roman, meta düzeyine düşmekten kurtulmaya çalışır; bunun sonucu olarak da yazarı, tüketicisi olmayan bir üreticiye dönüşür.

Öyleyse, *Ulysses*’ta Joyce aynı anda hem “kapalı” hem de “açık” olan bir yapıt üretir; *Finnegans Wake* için de benzer şeyler söylenebilir. *Wake* bir yandan, Joyce’un öncülleri dışında her şeyini kabul ettiğini söylediği skolastizmden miras aldığı “bütünselleştirme” dürtüsünden beslenen, çok özenli, kendine içine kapanmış bir sistemdir. Ancak bu tür “kapalı” bir metin, gerçekliğin bütününe özümsemeyi deneyerek, evrenle sınırdış olur ve böylece kodlar, farklılıklar, dönüşümlerin “açık” bir oyunu haline gelir. Joyce için, bizzat gerçeklik, uçsuz bucaksız bir organik yapı, kendi kaynaklarından beslenen kapalı, içiçe geçmiş, sürekli akış halinde yine de özünde değişmez olan bir sistemdir. Bu şekilde organik edebi eser, tam anlamıyla dünyanın “bilimsel” bir modeli olur, kendi yapısının yasala-

78 George Lukacs, *The Theory of the Novel*’da Homeros’un mitinden, nesnelere ve anlamların kendiliğinden bütünleştiği, biçim ve içeriğin birleştiği bir dünya olarak söz eder. Joyce için, bu kendiliğinden bütünleşme ancak zaman zaman ve öngörülemez biçimde gerçekleşebilir: “epiphany” öğretisinin temeli budur

rıyla aslında kozmosun dinamik durgunluğunu sahneler. İnsan toplumları, bu kozmik sürecin özgül parçalarıdır; kendi değişmez yasalarınca belirlenmişlerdir, seyirci konumundaki sanatçıya "güvenlik, tatmin ve sabır" gibi klasik bir bakışı vermek için, kaçınılmaz biçimde, Vicovari döngüler içinde hareket ederler. Bu anlamda, Joyce'un estetik ideolojisi, tıpkı olgun Yeats'ınki gibi, krize girmiş bir tarihten geri çekilmeyi temsil eder. Yine de Yeats, Eliot ve Lawrence kentten ağızlarında kötü bir tatla dönerken, Joyce farklılık, kopukluk, bölünme, permütasyon ve eşanlılığı sanatına özgü biçimler olarak kullanan, ilerici, prototipik bir kent üreticisi olarak kalır.

9. D. H. Lawrence

Bu denemede ele alınan tüm yazarlar içinde, tek proleter kökenli olan D. H. Lawrence, aynı zamanda, hem toplumsal hem de estetik kabulleri itibariyle, en safkan "organikçi"dir. Romantik hümanist "Kültür ve Toplum" geleneğinin 20. yüzyılda doğrudan bir mirasçısı olan Lawrence'ın romanları, sanayi kapitalizmine ilişkin yüzyılın en güçlü edebi eleştirilerini temsil eder; bu eleştiriler, İtalya, New Mexico, sanayi öncesi İngiltere ve, eğretilmeli olarak, bizzat roman biçimi içine yerleştirilmiş olan bir organik düzene duyulan köklü bir bağlılıktan alır hızını. Lawrence için roman, unsurları yaşamsal olarak birbirine bağlı hassas, kolay bozulan bir organizmadır.⁷⁹ Ancak Lawrence, aynı zamanda dogmatik, metafizik bakımdan mutlakçı, radikal diyebileceğimiz ölçüde düalist bir düşünürdür, mekanizma ve parçalanmaya hayrandır; yazarın tarihsel önemi de büyük ölçüde işte bu çelişkide yatar.

Aslında Lawrence'ın yapınının dramatize ettiği şey, Romantik hümanist gelenek içinde, bütünleşik unsurlar ile bireyci bileşenler arasındaki çelişkidir. Bireyciliğin aşırı bir biçimi, Romantik hümanist ideolojisinin yapısında vardır; aslında bu, organikçiliğin bireysel benliğe uygulanmasıdır ki, bu şekilde tek hedefi tümüyle kendisi olur, kendine özgü belirleyici yasalar-

79 Bkz. "The Novel", *Phoenix II* (Londra, 1968).

la kendiliğinden “bütünlük”e doğru evrilerek yol alır. Bu ideolojik bileşen –hem bildik burjuva bireyciliğinin idealize edilmiş bir versiyonu. hem de burjuva bireyciliğinin ürettiği “şeyleşmiş” topluma “devrimci” bir karşı çıkıştır– Lawrence’ın yazısında belirgin biçimde ifade edilmiştir ve bir yanda gayri şahsiliğin bir yanda da organik düzenin birbirine karşı koyan buyurumlarıyla çatışmaya girer. Benimsediği toplumsal organikçilik, sanayi kapitalizminin atomist, mekanist ideolojilerini kararlılıkla reddeder, ancak aynı zamanda burjuva liberal geleneğinin kimi değerlerini kapsar: sempati, mahremiyet, şefkat, “kişisel”in merkeziliği. Bu çelişkiler, Lawrence’da hayatının en travmatik olayı olan Birinci Dünya Savaşı ile birlikte krize girer. Savaş, liberal hūmanist mirası, o hayırsever idealizmi ve “kişisel” değerleriyle birlikte, kesin olarak çökertir ve disiplin, eylem, hiyerarşi, bireysel ayrılık, mistik gayri şahsilik gibi “karanlık tanrılar”ın –kısacası, güç gibi “erkekçe” bir ilke uğruna şefkat gibi “dişi” bir ilkeyi ve cinsel mahremiyeti reddeden bir toplumsal düzen için– yolunu açar. “Sevginin saltanatı geçip gidiyor ve gücün saltanatı geri dönüyor.”⁸⁰

Bu anlamda Lawrence faşizmin belli başlı habercilerindedir, ama bu kendisinin faşist ideolojiyi kayıtsız şartsız kabul ettiği anlamına gelmez. Mussolini’yi hiç şüphesiz kınamıştır ve faşizmi kapitalizmin krizine verilen gayri meşru bir tepki olarak tanımlamıştır haklı olarak.⁸¹ Lawrence faşizme kucak açmazdı, çünkü faşizm burjuva liberalizmi karşısında Romantik organikçi bir tepkiyi simgelemekle birlikte, aynı Romantik mirasın canalcı bir bölümünü oluşturan bireyciliği de olumsuzluyordu. Bireysel özerkliğin gururla yüceltilmesi ile toplumsal bütünlüşmeye duyulan açlık arasında gözle görülür biçimde gidip gelirken, romancının kurtulamadığı çelişki işte budur; insanların talimli askerler olmasını ister ama bireysel askerler ol-

80 “Blessed are the Powerful”, *Phoenix II*.

81 Bkz. *St. Mawr*’daki yorumu: “Faşizmi dene. Faşizm yaşamın yüzeyini el degdirmeden saklar, yıkıcı ticareti daha da iyi bir şekilde sürdür.” Lawrence, nasıl eşcinsel değildiyse, faşist de değildi. Hem faşizmin hem de eşcinselliğin ahlak dışı olduğunu düşünüyordu, ama bilinçli olarak ikisi de onu büyülüyordu.

masını istemez, onları “yönetme”yi arzu eder ama “zorbalık etme”ye yanaşmaz.⁸² Bu çelişkiyi “çözmek” için, Lawrence gerçekliği “erkek” ve “dişi” ilkeler gibi dikotomilere bölen bir metafiziğe başvurmuş ve bu ilkeleri diyalektik bir gerilim içinde tutmaya gayret etmiştir. Erkek ilke: güç, bilinç, maneviyat/tin, eylemcilik, bireyleşme ilkesidir; dişi ilkeyse, beden, tensellik, değişmezlik, edilgenlik ilkesidir.⁸³ Erkek ilke gıdasını dışıdan alır, ama mecalsiz düşüp dişiye dönüşmekten de kaçınması gerekir. Ancak Lawrence’ın düalist metafiziği, önemli bir özyaşamöyküsel nedenden ötürü, iç çelişkilerle doludur: işçi sınıfından gelen babasının suskun, tensel edilgenliğine karşılık, temel tensel birliğin simgesi olan annesi, aslında küçük burjuvaydı ve bu nedenle bireyleşmeyi, istekli bilinç ve etkin idealizmi temsil ediyordu. Anne-babasının cinsel rolleri bu şekilde kısmen terse çevirmiş olması, Lawrence’ın tanımladığı üzere, metafiziğinin çözmeye çalıştığı çelişkileri perçinler.⁸⁴ Anneye, besleyen ama tiksindiren bedenin simgesi olarak, gerçek erilliği dizginlediği için (babanın edilgenliğinde olduğu üzere) bilinç dışı olarak kin güdülür, ama sevgi, şefkat ve kişisel mahremiyetin imgesi olarak değer verilir. Öte yandan, annenin etkin, istekli bilinci, babanın simgelediği tensel yaşamın bilinçsiz birliğini bozar, ama babanın kaba gayri şahsiliğine tercih edilir. *Oğullar ve Sevgililer*’in⁸⁵ konusu işte bu çatışmalardır; bütüne bakılacak olursa, babayı reddedip anneyi savunur; ancak Lawrence’ın romancılığı ilerledikçe, Birinci Dünya Savaşı’nı atlatıp ötesine geçince, bu öncelik kısmen terse çevrilir. *Aşık Kadınlar*,⁸⁶ tam an-

82 *Fantasia of the Unconscious* (Londra, 1961), s. 84.

83 Bu ikilik Lawrence’ın yapıtında bir dizi antinomi olarak resmedilir: sevgi/yasa, açık/koyu, aslan/ünikorn, güneş/ay, Oğul/Baba, maneviyat [spirit]/ruh, gök/yer, vb.

84 Lawrence’ın kimi simgesel antinomularının *geri-çevrilebilirliğinde* belirgin olan bir çarpıtma: tensel fallik bilincin simgesi olan Baba dişi ile *özdeşleştirilebilir* niteliktedir, aslan hem etkin gücü hem de tenselliği simgeleyebilir, güneş kimi zaman erkek akıldır, kimi zamansa tensel dişi sıcaklığı, buna karşılık ay dişi edilgenliğini düşündürebileceği gibi erkeğin soğuk, soyut bilincini de akla getirebilir.

85 Türkçesi: Cem Taylan. İstanbul, Oğlak Yay., 1999 – ç.n.

86 Türkçesi: Nihal Yegınobalı. İstanbul, Engin Yay., 1997 – ç.n.

lamıyla bir “eril” ilişkinin “özgürleştirici” etkisini potansiyel olarak klostrofobik bir cinsel mahremiyetle tamamlamaya çalışır; savaş sonrası dönemin romanlarındaki (*Aarons’s Rod*, *Kangaroo*, *The Plumed Serpent*) histerik erkek şovenizmi, güç ve gayri şahsılık gibi eril bir inanç uğruna cinsel sevginin çılgılık çılgılığa reddedilmesini temsil eder. Lawrence’ın kadınlara duyduğu gitgide derinleşen nefret, hem burjuva liberal değerlerine, hem de bireysel özerkliği ihlal eden tensellik tuzağına bir tepkidir; ancak tensel varlığa toplumsal yenilenmenin kaynağı olarak duyduğu bağlılık da çelişkili biçimde varlığını sürdürür. *Lady Chatterley’in Sevgilisi*’nde,⁸⁷ baba imgesi sonunda Mellors figürüyle onarılır; ama Mellors gayri şahsi eril gücü “dişi” şefkatiyle, işçi sınıfının hoyratlığını küçük burjuva farkındalığıyla şahsında birleştirerek, Lawrence’ın yapıtını kuşatan çelişkilerin mitik bir çözümüne ulaşır.

Öyleyse, Lawrence’ın egemen ideolojiyle kendine özgü ilişki tarzı, öncelikle proleter ve küçük burjuva unsurların çelişkili bir terkibi –alternatif ideolojik söylemler arasında bulunan ve yazarın metafiziğinde kodlanmış olan derin bir çatışmanın damgasını vurduğu bir terkip– olarak tanımlanabilir. Ancak bu olgunun önemi, salt “biyografik” değildir: zira genç Lawrence’ın yaşadığı –güç ile sevgi, topluluk ile özerklik, tensellik ile bilinç, düzen ile bireycilik arasındaki– ideolojik çelişkiler, bir bütün olarak egemen oluşum içindeki köklü bir ideolojik krizin özgül bir üstbelirlemesidir. Öyleyse, Lawrence’ın bu krizle ilişkisi sürgünlüğüyle ikinci kez belirlenir; yazarın sürgünlüğü, olumlayıcı, köksüz bireyciliği, tarihsel olarak yanlış konumlandırılmış olan “bütünlük” konusunda duyulan açıklıkla birleştirir. Lawrence’ın kurmaca biçimleri, bu ideolojik konjonktürü çeşitli biçimlerde üretir. Gerçekçi *Oğullar ve Sevgililer*’in “septomatik” bastırma ve eksikleri, *Gökkuşağı*’nın⁸⁸ aşırı-gerçekçi biçimleriyle tedavi edilebilir; *Gökkuşağı*, kuşaklara dayalı yapısındaki “bütünselleştirici” organikçiliğiyle gerçekçiliği korusa bile, sözel olarak “ha-

87 Türkçesi: Akşit Gökürk, İstanbul, YKY, 2001 – ç.n.

88 Türkçesi: Mehmet Harmancı, İstanbul, Oğlak Yay., 2000.

vaya uçuran” bir metindir. Savaştan sonra, Lawrence’ın ideolojik olarak neredeyse tümüyle çökmesi, ki estetik anlamlamaya ilişkin bir krizle de bağlantılıdır, edebi biçimin kökten bir kopuşu ve parçalanışıyla kendini gösterir: *Aaron’s Rod* ve *Kangaroo* gibi romanlar gözle görülür biçimde anlatı geliştirmekten acizdir; bölük pörçük kurgu, manevi otobiyografi ile hummalı eğiticilik arasında bölünüp kalmıştır. Ama bu metinler ile *Gökkuşuğu* arasında, *Aşık Kadınlar* gibi biricik bir an ortaya çıkar. *Gökkuşuğu*’nın artzamanlı ritimlerinden uzak duran bu yapıtın eşzamanlı biçime kaçışı, durgunluk ve dışkırlığı izi taşıyan bir “metin ideolojisi” üretir; ancak romanın *Adsız Sansız Bir Jude*’un zaten derinlemesine sorgulamış bulunduğu gerçekçi gelenekten “gitgide” koptuğu yer, işte bu organik biçimi parçalaması ve simgesel bağdaştırmaya yönelik “montaj” teknikleridir.

10. Sonuç

Georg Lukacs’ın yapıtının olanca ağırlığıyla egemen olduğu Marksist estetik gelenekte organik biçimi parçalamanın ilerici bir fiil olduğu, henüz kabul edilmiş bir konum değildir. Ancak George Eliot’tan D. H. Lawrence’a İngiliz edebiyatının bir dizi ürününü, ideoloji ile edebi biçim arasındaki iç ilişkilerin ışığında gözden geçirmek, 1930’larda Lukacs ile Bertolt Brecht arasındaki çok önemli bir tartışmayı yeniden canlandırmak anlamına gelir.⁸⁹ Lukacs’ın, bir gelenekçi olarak, nostaljik organikçiliğini, kapalı ve bakışımli bütünleri tercih etmesini Brecht’in reddetmesi; çarpıklıklarıyla gözler önüne serdikleri çelişkilerin izini taşıyan açık, çoğul biçimlere bağlanmak adınadır. Geçtiğimiz yüzyılın İngiliz edebiyat kültüründe, gitgide yoksullaşan burjuva liberalizmi, daha ihtüaşlı ve etkili ideolojik tarzlara başvurduğu ölçüde, organik biçimin ideolojik temeli iyiden iyiye görülür oluyordu. Bunu yaparak söz konusu ideoloji, kendisine ait estetik biçimlerin tam da çözme girişimleriyle ele verdikleri hazin çelişkilere girmektedir. Siyasal alanda bü-

⁸⁹ Bkz. “Brecht against Lukacs”. *New Left Review* 84, Mart/Nisan, 1974.

t nleŖik ve organikçi ideolojilerin yok edilmesi, daima devrimciler için önemli bir görev olmuŖtur; estetik alanda bu tür ideolojilerin yok edilmesi, yalnızca edebi gemiŖe iliŖkin bilimsel bilgi için değil, geleceğin materyalist estetiği ve sanatsal pratiklerinin üzerine inŖa edilebileceği temelin sağlanması açısından da zorunludur.

Marksizm ve Estetik Değer

Bir önceki bölümde ele aldığım yazarların hepsi, geleneksel değerlendirmeye göre, “önde gelen” sınıfına girerler. Şayet edebi değer meselesi Marksist eleştirinin gerçekten meşru bir bileşeniyse, böyle bir eleştiri kabul edilen varsayımları salt yeniden üretmekten ziyade onları *yeniden değerlendirmeye* tabi tutmalı mıdır? Doğal olarak, söz konusu değerlendirmelere bağlıdır bu. Aslında Marksist eleştiri “değer sorunu”na kesinlikle müdahil olmalıdır; ama kabul edilen değerlendirmeleri sırf burjuva eleştirisinin ürünü oldukları için reddeden edebi aşırı-solculuktan hiçbir şey kazanılamaz. Marksist eleştirinin görevi, edebi değer temellerine materyalist bir *açıklama* getirmektir; bana öyle geliyor ki, Raymond Williams İngiliz edebiyatını tartışırken bu görevi büyük ölçüde tamamlayamamıştır. Öyleyse, Marksist eleştirinin seçtiği edebi metinlerin kaçınılmaz olarak edebi idealizmin “büyük” dediği yapılarla örtüşmesi, utanılacak sıkılacak bir mesele değildir; bu türden idealizmin yetersizliğinin, değere ilişkin ölçütlerin öznelci açıklamalarının ötesine geçmek gerekir.

Marksist eleştiri için, diyelim ki, Puşkin ile Coventry Patmore arasında yapılan nitelik ayrımı konusunda suskun kalmak saçmadır. Ancak bu tür teorik bir utangaçlık, Marksist estetikte

moda durumunda. En basit düzeyiyle, kimi yapıtları ikinci sınıfa yerleştirmenin “seçkinciliği” konusunda eşitlik yanlısı bir huzursuzluk duyulur: nasıl olur da asilzade Blake’i Betjeman’a tercih eder. Daha karmaşık bir biçimiye, “normatif” yargıların idealizmine düşman titiz bir bilimsellik olarak kendini gösterir. Eleştirmenin görevi yapıtları bir değerlendirme skalasında sıralamak değil, yapıtların tarihsel olanaklılık koşullarına dair bilimsel bir bilgi elde etmektir. Söz konusu yapıtı onaylanacak mı yoksa sansürlenecek mi sorusu, bu amaç bakımından önemsizdir; değerlendirme böylelikle edebiyat biliminin alanından tahliye edilir, belki kişisel bir zevk olarak gizlice geliştirilmelidir.

Edebiyat bilimiyle ilgili bu özel ideolojiyle Rudolf Hilferding’in *Finance Capital*’ine yazdığı önsöz arasında bir koşulluk vardır:

“Politikanın son kertede değer yargısıyla belirlenen bir normatif öğreti olduğu söylenmiştir; bu tür değer yargıları bilim alanına ait olmadığı için, politikanın tartışılması bilimsel işlemin sınırları dışında kalır... Marksist bakış açısına göre, bilimsel politikanın görevi sınıfların iradesinin belirlenimini keşfetmektir; bu nedenle politika, nedensel bağlantıları betimlediği zaman bilimseldir. Teori durumunda olduğu gibi, Marksist politika değer yargısından bağımsızdır... Dolayısıyla Marksizm ile sosyalizmi özdeşleştirmek, hem sur içi hem de sur dışında çok yaygın olsa da yanlıştır... Marksizmin geçerliğini kabul etmek (ki sosyalizmin gerekliliğini kabul etmek anlamına gelir dolaylı olarak), pratik bir davranış biçimine işaret etmek bir yana, hiçbir şekilde değer yargılarına yönelik bir görev değildir. Bir zorunluluğu kabul etmek başka, kendisini bu zorunluluğun hizmetine sokmak bambaşka bir şeydir.”

Devrimci sosyalist olmadan Marksist olmak mümkünse, hiçbir değer yargısında bulunmadan edebiyatı incelemek de bir o kadar mümkündür. İkinci Enternasyonal’in pozitivizm/idealizm çifti estetik alanda yeniden üretilmiştir sadece: “ekonomik yasanın” siyasal sınıf mücadelesiyle ilişkisi neyse, metinsel

“olgu”nun metinsel “değer”le ilişkisi de odur. Ne var ki, “seçkinliğe karşı” olan eleştirmenin kuşkuculuğu, tam olarak bu türden değildir. Edebi lig tablolarına gösterdiği halkçı tepki, Edebiyatın kendisinin şöyleşmiş değer olarak kutsallaştırılmasına yöneliktir; çoğulcu, hūmanist, eşitlikçi duruşu; geleneksel olarak kutsallaştırılan edebi metinlerin ikincil, gözden geçirilmiş konumlarının içinde keşfettikleri “kültür incelemeleri”nin değerine doğru bir açılmıdır. Değer sorunu eleştirmenin huzurunu kaçırmıştır ve değeri yeniden konumlandırmak arzusundadır. Buna karşılık, edebi pozitivist bu tür kutsallaştırılan metinler üzerinde yürüttüğü dışa kapalı araştırmasını sürdürür, çünkü değer sorunu burjuva ideolojisinin hala savaşılmaması gereken içgüdüsel bir refleks olmak dışında onu zerre kadar ilgilendirmez. İlk eleştirmen burjuva ideolojisini kendi soyut eşitlikçiliği ile yeniden üretirken, ikincisi “değerden âri” teorikliğiyle yeniden üretir onu.

Her iki konum siyasal olarak kuşkusuz birbirinin tam tersi sonuçlar doğursa da, karşı çıktıkları burjuva estetiğinden çok değerlidirler yine de. Zira “değer sorunu”nun eleştirel araştırmanın kalbine yerleştirmek gelişigüzel bir ideolojik hareket değildir. Eski “takdir” ekolüyle akademizme karşı olan “ilişkinlik” ekolü arasındaki ideolojik birlik, her şeyin çevresinde döndüğü şu değer sorunlarına verdikleri öncelikten daha açık hiçbir yerde görülemez. İster “beğeni” veya metafizik tercih, ister kişisel zevk veya kamusal kanaat, ister sezgisel sempati veya ahlaksal bağlılık olarak tercüme edilsin, “değer sorunu”nun ideolojik işlevi, edebi metinler üzerine yapılan materyalist analizin soyut ahlakçılığa yahut bireysel tüketim dediğimiz şeyin o varoluşsal anına indirgemektir. (Böyle bir sorunsal içinde öngörülebilecek olan “okurun katılımı”na dönük reformist yönelimleri bir kenara bırakabiliriz.) Eleştiri fazlasıyla değer verilen iki özne arasında, birbirini destekleyen bir diyalog halini alır: değerli metin ve değerli okur. Bu ayrıcalıklı öznelere her birinin değerinin nasıl kurulduğunu sormamız gerekmez, tıpkı bir metanın değerinin nasıl belirlendiğini sormamız gerekmediği gibi. Değeri belirleyen değiş-tokuştur: yani maddi ola-

nın iptal edilmesini sağlayan ve kendi içine kapanan bir çemberde tek bir soyutlama ile karşılaşmaya olanak veren şu tarihsel olarak özgül olanın yabancılaşmasıdır. Değerli metin ve değerli okur geri çevrilebilir: karşılıklı bir suç ortaklığı içinde, bu tür bir metin okurunu yazar ve bu tür bir okur metni yazar. Değerli okuru değerli yapan, değerli yaptığı metindir; ideolojik değer şimdiyi metafizik doğrulama ya da eleştiri olarak yeniden katmak amacıyla Gelenek'e yansıtılır. Bu eşszllğn adı Edebiyat'tır; yani ideolojik sultanı bizim için başka herhangi bir sanat biçiminden daha esnek ve kökü derinde olan şu tarihsel icat. Zira sanat galerisi, konser salonu ve opera binası bildiğimiz gibi aleni ve çirkin şekilde böbürlenen ayrıcalıklı yerlerdir: eğitimi olan ile bilgisiz arasındaki ayırım yanlış anlaşılamayacak kadar açıktır. Ama iki nedenden ötürü edebiyat böyle değildir. İlkin, ileri toplumsal oluşumlarda edebi üretimin doğası, sürekli bu dışa kapalı, yalıtılmış alanları aşmaya dönüktür: edebi çoğul ve çok-merkezlidir, toplumsal hayatımızın dokularını doyurur, teselli, bilgi, inanç, tutkunluk gibi kılıklarda her yere nüfuz eder. İkinci olarak, ileri bir toplumsal oluşum, okur-yazarlığın yaygınlaşmasını gerektir; öyle ki, bu tür koşullarda okur-yazarlığın eksikliği dikkate değer bir düzeye ulaştığında tam bir skandaldır kaçınılmaz olarak ve bütün insanlığın yitirilmesi anlamına gelir. Böylesi bir durumda, Edebiyat okuyabilen ama yine de "okuyamayan"lar için bir tehdit, gizem, meydan okuma ve hakareti temsil eder. İşaretleri ozp de bilgisiz kalmak: Edebiyat'ın sultanı işte bu çelişkide ortaya çıkar. Okumak hem en doğal hem de en ezoterik edimdir, hem kendiliğinden hem de kutsaldır, hem herkes için kolaylık hem de ayrıcalıklı bir dindir. Böylece okumanın doğal olmamasını pekiştiren şey tam da doğallığıdır; oysa opera binaları ve konser salonları için durum böyle değildir. Bu sonuncular ilkece erişim dışında kalırken, Edebiyat daima erişilebilir olandır, daima yabancı olan "sıradan" bir olgudur. Olağan dilin zemini üzerinde bir yere temellenmiş olan Edebiyat, yalnızca reddetmeye özenlidir, yalnızca yüz çevirmenin suç ortağı gibi durur. Edebiyat daima başka bir yerdedir: okuryazar olduğumuz halde okuma-

dığımız ya da okuyamadığımız bir yerde. Okuryazarlık, ne kadar dışlandığımızı tam olarak anlamamız için bizi okumaya kabul eder: Edebiyatın etkisi, daima olanaklı olan ama asla ele geçirilemeyen gizli bilgiyi göstermektir.

Edebiyat'ın okunamazlığının tam da radikalliğini temsil ettiği –yani “okunabilir” metnin göstergelerini doğallaştırmak suretiyle okur üzerinde sinsî bir gizemli kılma işlemi, anlam üretim tarzlarını kurnazca veya samimiyetle gözler önüne seren modernist metnin yıktığı bir işlemi, gerçekleştirdiği– savunulabilir, elbette. Ancak bu “radikal” durum, yalnızca birkaç bin kişinin bu tür yazıya erişebilmesine olanak veren toplumsal belirleyicilere ilişkin bir eleştiriyle nadiren birlikte var olmuştur. Bu durumda, bu salt jest niteliğindeki, utangaç materyalizmin öfkeli bir tepkiye –Edebiyat'ın estetiği ve özü itibarıyla seçkinci olmasına yönelttikleri sorgulamayı yeni-*proletkult* sınırlarına taşıyanların tepkisine– neden olacağı tahmin edilebilir. Materyalist estetikte alanında, Troçki'nin devrimci kültürün pratik sorunları üzerine yazdığı yazılara –Rus konuşma dilinden kültür ve nezaketsizliğin silinmesi gereğinden kitlelere vodka ve kiliseden daha üretken hayaller sunmada sinemanın oynayabileceği role değin uzanan bir dizi konuya ilişkin yazılar– tercih edilebilecek çok az teorik çalışma olduğu da kesinlikle doğrudur. Sovyet kitlelerinin kültürel yıkımı konusunda acı bir gerçekçiliğin damgasını vurduğu Troçki'nin yapıtı, bazı tutkulu stratejilerin (kırsalın kültürel standartlarını yükseltmek için okumayazmayı yeni öğrenmiş terhis edilen Kızıl ordu askerleri, kütüphane çalışanları ve gazete çalışanları/muhabirleri arasında işbirliği gibi) anahatlarını çizer, ama hiçbir kültürel ayrıntısının dikkate değmeyecek kadar küçük olduğunu düşünmez (neden devrimci bir gazete bu kadar beceriksizce katlanır?). Mesele, yalnızca yeni-*proletkult*'un popülizminin Troçki'nin estetiğine (Marx ve Lenin bir yana) zararlı olması değildir; tek bir örnek seçecek olursak, hep birlikte Shakespeare okumak için işe gitmeden önce bir saat erken kalkan Lancashire'lı değirmenci kızlarına, hiç de bu niyette olmadığı halde, hakaret etmesidir mesele aynı zamanda. Bu kadınlara bir kişi, tarihsel ge-

riye bakışla, vakitlerini gerici ve önemsiz bir yazarla boşa harcadıklarını öğretmek istese, doğrusu tuhaf bir materyalist eleştirmen olurdu. Edebiyat gerçekten genel edebiyat üretimi alanı içinde yeniden konumlandırılmamıştır; ama bu türden her üretim tarzı kendine ait bir göstergebilim gerektirir, evrensel bir “kültürel” söylemle şişirilemeyecek bir göstergebilim.

Popülizm ve teoracılık, politikada olduğu gibi estetikte, Marksist-Leninizm’in bildik deformasyonlarıdır ve edebi değer sorunu bu tartışmanın düğüm noktalarından biridir. Ancak gerçekten bir “değer bilimi” olacaksa, kendi payına tarihin özel bir noktasındaki birey yahut “bireyaşırı” yazarın işgal ettiği “sınıf konumu”nu ifade eden bir “dünya görüşü”nün “anlatımı” olarak yapıta bakan tarihselciliğin bildik biçimlerinden farklılık göstermelidir. Böylesi bir kavrayış yalnızca metnin maddiliğini tarihsel “bilinç” veya “praksis”in şeffaflığına indirger. Öte yandan, biçimciliğin çeşitli türleri değer (bunu kabul ettikleri yerlerde) anlamların özel bir etkileşiminin ürünü olduğunu ısrarla öne sürerken, idealist bir biçimde de olsa tarihselciliğin bu süreci içine yerleştirmeye çalıştığı maddi matristen soyutlanmışlardır. Değer sorununa materyalist bir yaklaşım dolaısıyla her ikisini birden reddederek çıkmalıdır ortaya: tarihselciliğin anlatımsal modellerini de, biçimciliğin indirgeyici işlemlerini de.

Dahası, burjuva ve hatta materyalist eleştiri içindeki kimi eğilimlere karşıt olarak, bu tür bir yöntem Marksist siyasal iktisadın kurucu hamlesini yeniden sahneye koymalı ve değer sorununu edebi üretim sahası içinde yeniden ele almalıdır. Bu, söylemek gerek, ne metinsel dolaşım ve tüketim alanlarını görmezden gelmek, ne de değeri ürünün edebi alımlamanın ideolojik pratiklerinden arınmış, içkin bir niteliği olarak fetişleştirmek anlamına gelir. Zira “içkin” değer diye bir şey yoktur – hiçbir değer yoktur ki geçişli olmasın. Edebi değer metnin bu ideolojik sahiplenilmesiyle, okuma edimi dediğimiz bu “tüketimsel üretimi”yle üretilen bir olgudur. Değer daima bağıntısal değerdir: “mübadele/değişim değeri”. “Değer”in tarihleri, edebi-ideolojik alımlama pratiklerinin –yani hiçbir biçimde bit-

miş bir ürünün “tüketim”inden ibaret olmayan, metnin belirlenmiş bir (yeniden) üretimi olarak incelenmesi gereken pratiklerin– tarihlerinin bir altbölümüdür. Biz, bir ideolojinin bizim için okuduğu (ürettiği) şeyi okuruz (tüketiriz); okumak, bir metnin belirlenmiş hammaddesini metnin özgül bir ideolojik üretimi içinde tüketmektir. Zira edebi metin her zaman için, metnin kendisinin de katkıda bulunduğu eleştirel alımsallığın ideolojik olarak yönetilen uzlaşımlarının seçtiği, okunur kabul ettiği ve deşifre ettiği ideoloji-için-metindir. Bu uzlaşımlar “kültür” ve eğitimin maddi aygıtları içine gömülmüştür ve “genel” ideolojik söylemler ile bu söylemlerin edebi-estetik dediğimiz özgül, üstbelirlenmiş anının meydana getirdiği bir kesişimi temsil eder. Metnin kendisi yapısal bir kesişimin üstbelirlenmiş bir ürünüyse, okuma pratiği de aslında öyledir; metinsel anlam ve değer sorunları tam da bu iki anın tarihsel kesişimlerinde ortaya çıkar. Okuma, özel bir tarihsel ideolojinin metnin hammaddelerini okunabilir bir ürün, ideolojik bir nesne, bir ideoloji-için-metin olarak şekillendirmek üzere işlediği süreçtir. Metin de kâh ideolojinin tersine kâh ideolojiyle suç ortaklığı içinde çalışan bir ideoloji üretimidir; bu nedenle, ideoloji üretiminin ideolojik üretimi olarak okumak, kâh metnin lafzına “koşut” kâh “ters yönde”, ideolojinin metinsel üretimi (metinsel ideoloji) ve bu şekilde üretilen metin dışı ideolojiyle kurduğu ilişkinin belirlediği bir ikili-hareket içinde çalışır.

Öyleyse metinsel üretim konusunu yeniden ele almak, ikinci bir değer teorisine teslim olmak demek değildir. Belirlenmiş bir ürün olarak metin, kendi üretilebilirlik tarzlarını alıcıya doğal olarak dayatır ve bu anlamda kendi tüketimini ürettiği –okura tek bir anlamı dikte ettiği değil, okurun ideolojik matrisiyle kendi matrisinin meydana getirdiği bir kesişimin sınırları içinde zorunlu olarak sonlu olan bir olası okumalar alanı hasıl ettiği– söylenebilir. Metnin, sırf yanlış anlaşılma için bile olsa, kendi okurunu ürettiği öne sürülebilir. Fakat metnin önerdiği kendisine ait üretilebilirlik tarzları doğal olarak okuma dediğimiz ideolojik edim tarafından kurulur; ampirik alımlama düzeyinde bu hermönitik döngünün dışına çıkmanın hiç-

bir yolu yoktur. Değer sorunu için üretimin teorik önemi, metin ve okumanın birbirini ideolojik suç ortaklığı içinde ürettiği bu düzeyde değil, metnin kendi ideolojik çevresiyle ilişkisi içinde tarihsel kendi kendini üretimi düzeyinde yatar. Metne dair bilgiyi –aşağıda savunacağım üzere, bir yüzüyle değer sorununu kapsayan bir bilgiyi– olanaklı kılan işte bu sürecin (kayıp kökenlerin bulunduğu mitik bir arafa kapanmış olması değil de) bilimsel olarak analiz edilebilmesidir. Ancak sorunu bu şekilde önümüze koyarak, hem metnin okurda anlamını doğal olarak ürettiğini varsayan ampirizm biçiminden hem de okurun kendi çıkardığı anlamı metne keyfi biçimde yansıttığı iradecilik tarzlarından uzak durabiliriz. Nasıl metin ile ürettiği ideoloji arasındaki ilişkiler ne mekanik nitelikte ne de rastgele değilse, metinle bilgisi arasında da aynı durumun bulunduğu savunulabilir. Metin içkin anlamını okura kendiliğinden dayatmadığı gibi, el işaretiyle verilen bir ipucu, içi doldurulacak bir dizi boş simge de değildir. Metin aslında tarih içinde sezilebilecek tek bir ayrıcalıklı anlama indirgenemez; fakat rastgele bir çoğulcu anlam düzlemine de indirgenemez. Zira önemli olan, bu çoğulculuğun belirlenimleridir: yani kaynağı ideolojik olarak yönetilen bir kendini üretme sürecinde bulunabilecek belirli bir dizi mesafe, kopuş ve yinelemenin meydana getirdiği özgül bir anlam *découpage*'ıdır.¹ Gerek aşkıncı gerekse çoğulcu yaklaşımlar gizemcilikle sonuçlanır: yani anlamın özünün saklandığını varsayan bir muammayla yahut katışıksız fenomenal olanın derin gizemiyle. Idealizm ve ampirizmi eşleştiren öz/fenomen sorunsalıyla, biri diğerinin arka yüzüdür sadece. Göstergelerin temelsiz işleyişi karşısında hazdan titreyen kuşkucu eleştirmen, nihai anlam denilen ayinin huzurunda kendinden geçen metafizik babanın oğludur.

Öyleyse, “edebi anlam bilimi” ideolojiler biliminin bir ögesiye, değer kavramı salt ideolojik bir göreciliğe, “nesnel liyakat” yahut “yanlış değerlendirme” gibi her türden söylemin içkinci ve idealist ilan edilerek safra gibi atılmasını sağlayacak bir “yurttaş tekbenciliği”ne mi terk edilecek? Değer sorunuyla

1 Fr. “dilim, kesim” – ç.n.

bağlantılı olarak metinsel üretim meselesini işte bu noktada yeniden açmamız gerekir. Zira değer ideolojilerinin bir bilimi olabiliyorsa, değer üretiminin ideolojik koşullarının da bir bilimi olabilir pekâlâ. Böyle bir bilim değeri ürünün “içine” değil, metinsel üretimin koşullarını değerın “mübadele ilişkisi”ne yeniden sokar. Estetik değer sorunu konusunda kuşkusuz Brecht’le hemfikir olmalı:

“Eskimiş, yavan ya da insanı artık düşündürmeyecek kadar basmakalıp olmuş hiçbir şeyi beğenmiyorlar (İçinden bir şey çıkaramıyorsun ki). Eğer estetiğe ihtiyaç duyuluyorsa, burada bulunabilir.”²

Shakespeare’in metinleri artık bizi düşündürmez olduğunda, onlardan bir şey çıkaramaz olduğumuzda, değerlerini yitireceklerdir. Ama bizi neden “düşündürdükleri”, “içlerinden” neden “bir şey çıkardığımız” sorusu, hem gerçekleştirdiğimiz okumanın ideolojik matrisine hem de metinlerin üretiminin ideolojik matrisine yönlendirilmesi gereken bir sorudur. Değer sorununun mesken tuttuğu yer, işte bu ayrı anlarn eklemelenimidir.

1924’de Boşlevik yoldaşlarının meydana getirdiği bir eleştirimen topluluğuna konuşurken Leon Troçki, estetik biçim kavramını tarihsel indirgemeciliğin cenderesinden kurtarmaya çalışmıştı:

“Sanat yapıtlarında (Raskolnikov) onları sanat yapıtı yapan şeyi görmezden gelir. Bu en canlı biçimde Dante’nin *İlahi Komedyası*’na ilişkin verdiği yargıda görülür; ona göre, belli bir sınıfın belli bir andaki psikolojisini anlamamızı sağladığı için yapıtı değerlidir. Meseleyi böyle ifade etmek, *İlahi Komedya*’yı sanatın diyarından kovmaktan başka bir şey değildir. *İlahi Komedya*’nın öneminin bana bir sınıfın belli bir dönemdeki düşünme biçimini anlatmasından ileri geldiğini söylersem,

2 “Brecht against Lukacs”, *New Left Review* 84, Mart/Nisan, 1974.

yapıtı salt bir tarihsel belgeye dönüştürdüğüm anlamına gelir bu; zira sanat yapıtı olarak *İlahi Komedy*a benim duygularım ve ruh halime de bir şekilde seslenmelidir... Kuşkusuz, kimse okuyucuyu araştırmacı rolünü üstlenmek ve *İlahi Komedy*'ya salt bir tarihsel belge olarak yaklaşmaktan men etmiyor. Ne var ki, bu iki yaklaşımın bağlantılı olmakla birlikte örtüşmeyen iki ayrı düzeyde yer aldığı doğrudur. Bizimle bir ortaçağ İtalyan kitabı arasında tarihsel değil de doğrudan bir estetik ilişki bulunması gerektiği nasıl düşünülebilir? Bunu açıklayan şey, sınıf toplumunda, bütün değişebilirliğine karşın, kimi ortak özelliklerin bulunmasıdır.”³

Troçki'nin öne çıkaracağı özel nitelik, aslında, yalnızca sınıf toplumlarında rastlanan bir nitelik değildir: bu nitelik ölümdür. Ölümün farklı toplumsal ortamlardan farklı biçimlerde deneyimlendiğini kabul eder; yine de, bu konuda Shakespeare'in, Byron, Goethe ve Zebur yazarının (tam bu noktada Yoldaş Libedenski'den bir haykırış yükselir) söyledikleri bizi hâlâ etkileyebilir. Dante'ye tarihsel olarak yaklaşmak, yazara ilişkin estetik tutumumuzu etkiler, ama “biri öbürünün yerine geçirilemez”: “sanata sanat olarak, edebiyata edebiyat olarak, yani insan davranışının hayli özgül bir alanı olarak yaklaşmak gerek. Elbette sanatta da bir sınıf ölçütümüz vardır, ama bu sınıf ölçütü sanatsal olarak, yani ölçütümüzü uyguladığımız yaratıcılık alanının hali özgül nitelikleriyle uyumlu biçimde yansıtılmalıdır.”⁴ Mayakovski o güçlü *Onüç Havarî*'sini siyasal olarak en tutkulu gününde, yavan diye nitelenebilecek 150 Milyon'u ise proleter bakış açısından üretmiştir.

Troçki'nin estetiği proletkult'un soyut dogmatizminden görece özerkliğini korumak için verdiği mücadele en keskin çizgilerini *Edebiyat ve Devrim*'de bulur. Burada da sanatın öncelikle kendi özerk yasalarına göre değerlendirilmesi gerektiğini, sanatsal yaratımın “sanatın kendine özgü yasalarıyla uyum içinde gerçekliğin saptırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi” ol-

3 *Class and Art: Problems of Culture under the Dictatorship of the Proletariat* (Londra, 1974), s. 7-8.

4 A.g.e., s. 17.

duğunu savunur.⁵ Tarihsel ile estetik eşzamanlı sistemler, aynı fenomenin yüzleri değildir; tarih, içinden “temiz” bir kesit alınamayacak birleşik bir oluşum değildir, herbir düzeyi öbürüyle uyumlu ve eş-sürelili görünen bir kesit elde edilemez. Devrimci kopuşla böyle bir kesit elde edildiğinde bile, tarihin katmanları geçici olarak birbirinden kopuk, bir bakıma farklı tarihler olarak görünür:

“Bir insanın eli ya da bacağı kırıldığında, kemikler, tendonlar, kaslar, atardamarları, sinirler ve deri kırılmaz, tek bir çizgi halinde kopmaz, sonra da birlikte gelişip aynı anda iyileşmez. Bu nedenle, toplum hayatında devrimci bir kırılmada, ne toplumun ideolojisinde ne de ekonomik yapısında süreç bakımında eşanlılık ve simetri yoktur. Devrim için gerekli olan ideolojik öncülleri devrimden önce oluşturulur ve de devrimden yapılacak en önemli ideolojik çıkarsamalar çok daha sonra ortaya çıkar. Benzerlikler ve karşılaştırmalar sonucunda Fütürizm ile Komünizm’in özdeş olduğunu ileri sürmek, dolayısıyla da Fütürizmin proleteryanın sanatı olduğu çıkarsamasını yapmak ciddiyyetten çok uzak olur.”⁶

Ama Troçki estetik ve tarihselin simetrik olmadığını bilincinde olmasına karşın, bunları açık biçimde tanımlayacak teorik araçlardan yoksundur. Edebiyat ve Devrim sanatının görece özerkliğini olumlar, ama bu görece özerkliğin teorileştirmeye yardımcı olacak kategorilerine ulaşmaya çalışırken büyük sıkıntılar çeker. İfade ettiği nefis yerel eleştiri, estetik ve ideolojik olanın birliğini ince bir sezgiyle kavrar: sözgelimi Mayakovski'nin bir şiirindeki izole ve karşıt imgelerin, şiirin tarihsel hammaddelerinden değil, ideolojik çatışmalarından doğan çelişkileri yansıttığını tartışır. Fakat tarihsel, ideolojik ve estetiğin eklemlenimlerini inceleyen bir teori ortada yoksa, bu eleştiri büyük ölçüde parlak, şaşmaz bir okur izlenimciliği olmaya mahkumdur. Bu izlenimciliğin aldığı temel biçim,

5 *Literature and Revolution* (Ann Arbor, 1971), s. 175. (Türkçesi: *Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüsen Portakal, İstanbul, Kabcacı Yay.)

6 *A.g.e.*, s. 159.

Theodor Adorno'nun Walter Benjamin'in *Pasajları*'nda tespit ettiği ve "yanyanacılık" diyebileceğimiz biçimdir. Yanyanacılık –"temel"deki izole bir ayrıntıyı alıp edebi bir olguyla eğretilemeli bir ilişkiye sokan bu eleştiri yöntemi– Troçki'nin metninin belirgin bir özelliğidir. "(Kliuev) o yeni şiirsel tekniği kentten getirmiştir, tıpkı komşu bir köylünün fonograf getirebileceği gibi; bu şiirsel tekniği de, tıpkı Hindistan'ın coğrafyası gibi, sırf şiirin köylü çerçevesini süslemek amacıyla kullanır. Kliuev rengârenktir, çoğunlukla parlak ve anlatımcı, çoğunlukla tuhaf, çoğunlukla ucuz ve allı pullu – ve tüm bunlar sağlam bir köylü temeli üzerindedir."⁷ Yine İmgeci Yessenin üzerine: "Dizeleri ... izole ve hareketsiz bir imge dünyasının ağırlığı altında ezilir. En altta, bireysel değil bir köylü estetiği vardır. Hayatın yinelenen biçimlerinin şiiri en altta pek hareketlilik taşımaz ve yoğunlaştırılan imgelerle bir çıkış yolu arar."⁸ Üretim tarzı, ideoloji ve estetik teknik, fasılasız bir birleştirme ritmiyle ustaca kaynaştırılmıştır. Troçki'nin daha genel estetik anlayışına benzer bir yanyanacılık (bu defa toplumsal değil de siyasal) damgasını vurur: "Fakat sanatın yansıtmanın yanı sıra dönüştürebilmesi için, sanatçı ile hayat arasında büyük bir mesafe olması gerekir, tıpkı devrimci ile siyasal gerçeklik arasında olduğu gibi".⁹ Sanatın özgül özerkliği, özellikle sanat siyasal pratiğin bir benzeri olarak sunulduğunda vurgulanır.

Troçki'nin *İlahi Komedya*'yla ilgili tartışması daha yakından bakmaya değer, zira Marksist eleştirideki bu netameli meselesinin pek çok unsurunu nüve halinde içerir. Troçki ilk olarak Dante'nin metnine "estetik" yaklaşımı "tarihsel" yaklaşımdan, saf denilecek kadar duygusal bir iddiayla ayırt eder: "sanat yapıtı olarak *İlahi Komedya* benim duygularım ve ruh halime de bir şekilde seslenmelidir. Dante'nin yapıtı bende kötümserlik ve umutsuzluğu besleyerek üzerimde moral bozucu bir etki bırakabilir yahut beni cesaretlendirebilir, canlandırabilir,

7 A.g.e., s. 63.

8 A.g.e., s. 67-8.

9 A.g.e., s. 139. Yine: "Sanatta ölçü kavramı tıpkı politikada gerçekçilik kavramına sahip olmak gibidir."

bana esin verebilir.. Okurla sanat yapıtı arasındaki temel ilişki budur.”¹⁰ *Edebiyat ve Devrim*’de (“Şiir alanında dünyayı imgelerle hissetme süreciyle ilgileniriz, dünyayı bilimsel olarak bilme süreciyle değil”)¹¹ güçlendirdiği estetik ve bilimsel biliş arasındaki canalcı ayırım, burjuva öznelciliğinin bayağılıklarına indirgenir. Estetik ve tarihselin “bağlantılı olmakla birlikte örtüşme”diğini ileri sürdükten sonra, tarihsel olarak uzaklarda duran sanatın etkinliği, tarihsel aşkınlık ve bireysel “deha” ile açıklanır:

“Ortaçağda bir İtalyan kentinde geliştirilmiş sanat yapıtları, bize öyle geliyor ki, bizi de etkiler. Bu neyi gerektirir? Küçük bir şeyi: bu duygular ve ruh hallerinin kendilerini o günlerin hayatını sınırlamalarının üzerine çıkaracak kadar geniş, yoğun, güçlü bir anlatıma ulaşmış olmalarını gerektirir. Elbette, Dante belli bir toplumsal ortamın ürünüydü. Ama Dante bir dahiydi. Çağının yaşantısını muazzam bir sanatsal yüksekliğe çıkarmıştı. Ortaçağ edebiyatının diğer yapıtlarına salt inceleme nesnesi olarak yaklaşırken, *İlahi Komedya*’ya bir sanatsal algı kaynağı olarak yaklaşıyorsak, Dante 13. yüzyılın Floransalı bir küçük burjuvası olduğu için değildir, büyük ölçüde bu koşullara karşın, olur bu.”¹²

Pasajın son bölümü, ilk kısmın önerdiği şeyi kısmen geri çeker: tarihsel aşkınlık ilkin tarihsel bakımdan özgül olan yaşantının yoğun bir evrenselleştirmesi olarak, sonra bu tür yaşantıdan neredeyse tümüyle bağımsız olarak görülür. Estetik ve tarihsel her şeyden önce öznelcilik tarafından birbirinden koparılır, sonra kısaca birleştirilir, en sonunda da bir kez daha parçalanır. “Tarihsel olarak evrensel” diyebileceğimiz kavramından emin olamayan argüman, daha sonra ölümün biyolojik evrenseline doğru kayar.

Marksist estetiğin tarihinde Troçki’yi bu ikilemden kurtaracak pek az şey vardır. Franz Mehring ve Georgy Plekhanov es-

10 *Class and Art*, s. 8.

11 *Literature and Revolution*, s. 147.

12 *Class and Art*, s. 8.

etik değer sorununu, İkinci Enternasyonal'in karakteristiği olan Kantçılık ile materyalizmin uyumsuz bir karışımıyla "çözmüştü". Pozitivist bir materyalizm değer kavramını tarihten kovduysa, tefekkür etme kavramı üzerine kurulu yeni-Kantçılığın dizginsiz kavramları değeri arka kapıdan gizlice içeri sokmak için pusuya yatmış beklemektedir. Yararlılık alanı, sanatın tarihsel gelişimini açıklar; güzellikten hiçbir çıkar beklemeden duyulan haz, güzelliğin estetik gücünü açıklar. Bu bakımdan Troçki, Lenin'den de bir şey öğrenemezdi. Troçki'yle hiçbir biçimde karşılaştırılamasa da, Lenin'in estetiğe angajmanı, derin ve etkindi: tek başına filolojik merakı bile soyutlanabilir içerikten ziyade biçimsel yapılara dikkatini yöneltmesini sağlıyordu. Lenin'in estetiğinin ünlü baş-metni –Tolstoy üzerine yazdığı makaleler– estetik ile ideolojik olanın karmaşık eklemlenimleri konusunda yeterince ilgili olduğunu gösterir. Yine de buna karşın, Lenin'in estetik tercihleri dikkate değer biçimde teorik önceliklerine koşut gider. Tıpkı Samuel Johnson için olduğu gibi Lenin için de, teorik olarak sempatik bulmadığı sanatın zevk alamadığı için estetik ile ideolojik olan arasındaki ilişki sorununun hiç ortaya çıkmadığı söylenebilir. Daha az toplumsal bilinç taşıyan edebiyat eserlerini –kendisinin de itiraf ettiği gibi– anlamadığını görmek için, en sevdiği yazarları –Çerņişevski, Gorki, Rolland, Barbusse, Sinclair, Wells, Shaw– gözden geçirmek gerek. Bu noktayı dikkatli ele almak gerek: Turgenyev ve Çehov'a hayranlık duyan, Bodganov ve Fütüristlere karşı geleneksel kültürün mirasını savunan, Tolstoy'un yapıtlarının doksan ciltlik Sovyet yayınına bizzat başlatan ve denetleyen ve de klasiklerin kitleler için ucuz baskılarının yayılmasını teşvik eden adamı, cahilliğin tam tersidir. Yine de Tolstoy'un romanlarında estetiğin özgüllüğünü analiz etmesi istendiğinde Lenin, tıpkı Troçki'nin Dante örneğinde olduğu gibi, sendeleyip Romantiklerin bireysel "büyüklük" kategorisi üzerine kaplanır.

Marksist geleneğin estetik değer meselesi karşısında duyduğu sıkıntı ile ahlak sorunu karşısında duyduğu sıkıntı arasında bir koşutluk vardır. Aslında bu son terimi tırnak işaretleri içine

alma isteğine direnmek çok güç, çünkü terim artık o bulaşıcı ahlakçılık imaları olmadan pek kullanılamıyor. Ahlakçılık, öznel yahut “evrensel” etik değerlere akıl dışı bir başvuru uğruna nesnesinin bilimsel analizini iskarlar; estetikçilik, benzer şekilde, “evrenselleştirici” bir söylem yahut karışımından alınacak öznel bir tat uğruna, akılcı araştırmasını bir yapı olarak iskartaya çıkarır. Ama söz konusu olan, yalnızca bu kavrandığı biçimiyle “ahlak”ın tarihsel materyalizmle bir ilişkisinin olmaması değildir; pek çok geleneksel ahlak tasavvuruyla da ilişkisi yoktur.¹³ Platon ve Aristoteles’in ahlak sistemleri, davranış için kurallar üretebilecek bir toplumsal düzenin araştırılması çevresinde döner; kişinin nasıl davranması gerektiğiyle ilgilenen ahlaksal soru, kişinin ait olduğu *polis*’in doğasının araştırılmasından ayrılamaz. Platon için bu araştırma salt *doxa* (kanı, ideoloji) incelenerek başarılamaz, zira bilgidен çok ayrı bir şey olan bir toplumun yanılısamlarının yapısını ortaya çıkarmaktan başka bir şey değildir bu. Böylesi bir ahlak anlayışı, Sofistlerin duruşuyla çatışma içindedir; Sofistler için toplumsal bilgi ile ahlaksal bilgi birbirinden bağımsızdı: ahlaksal bilgi bir bireyi, belli bir gerçek yahut ideal *polis*’in değil, herhangi bir *polis*’in üyesi olmaya hazırlar. Sonraları Kant’ın ahlak ideolojisinde yankısını bulacak olan, işte bu salt kural koyucu ahlak, toplumsal araştırmanın kurduğu herhangi bir özgül içeriğin belirleyicilerinin süzgecinden geçmemiş olan biçimci bir söylemdir. Ahlaksal “yükümlülük”, bilimsel analizin belirleyebileceği tarihsel çıkarlar ve ihüyaçlardan koparılır: kişi nesnel ihtiyaçları ve çıkarlarından bağımsız olarak ahlaklı davranmalıdır, çünkü böyle davranmak ahlaka uygundur.¹⁴

Marx başlangıçta ideolojik olan yabancılaşma kavramını bilimsel bir kategoriye çevirdiğinde, özcü *Gattungswesen* kavramını yerine proleteryanın kapitalist üretim tarzından nesnel olarak kopuş mekanizmalarına ilişkin bir teoriyi geçirdiğinde,

13 “Geleneksel” ahlaklara ilişkin bu kısa tartışmayı Denys Turner’ın “Morality is Marxism” (*New Black Friars*, Şubat ve Mart 1973) makalesine borçluyum.

14 Lucio Colletti, Rousseau’nun da nasıl “erdemli adam” ile “iyi yurttaş” arasındaki ayrımı ahlakla politikayı özdeşleştirmek amacıyla reddettiğine işaret ediyor (*From Rousseau to Lenin*, Londra, 1972, s. 144-5.).

“ahlak”tan söz etmekten vazgeçtiği anlamına gelmez bu. Böyle bir sonucu ancak bir burjuva ahlakı üretebilir. Daha doğru olanı, “ahlak” fikrini tarihsel olgulara ilişkin bilimsel bir araştırma çerçevesi içinde doğru zeminine geri götürdüğünü söylemek olur. *Sermaye* ahlakı, kapitalizmin canavarlıklarına yöneltmiş güçlü öfkeyi ifade eden güzel sayfalarda bulunmaz; onun yeri (başkalarının yanı sıra), emek gücünden artı-değerin elde edilmesini sağlayan mekanizmaların gözler önüne serildiği sayfalardır. Yine de Marx bu tür bir analize, adeta sömürü “insan onurunu yadsımak”mışçasına (ya da buna benzer şeyler), okurun “ahlaksal protesto”sunu uyandırmak amacıyla girişmez kuşkusuz. Bunun böyle olduğu, artı-değer teorisini “ahlaksızlık” olduğunu ileri sürmeden anlamak ve savunmanın mümkün olmasından bellidir. Öyleyse, Marksizm pozitivizmden ve “ahlak” da kişinin kavramın yansız bilimsel bulguları karşısında aldığı kişisel bir tutumdan mı ibarettir? Hayır, çünkü sömürü teorisinin ahlaksal önemi ancak bu kavramın bir bütün olarak Marx’ın devrimci teorisinin matrisine yerleştirilmesiyle anlaşılabilir. Tarihsel materyalizm dediğimiz kurucu kavram, maddi üretim güçleri ile toplumsal ilişkileri arasındaki çelişkidir; artı-değer teorisi bize bu çelişkinin sınıf toplumunun belli bir çağındaki mekanizmalarını öğretir. Birisi çıkıp, tarihsel davranışını zerre kadar değiştirme gereği duymadan pekâlâ tek başına bu teoriyi savunabilir; ama hem üretim güçleri ve toplumsal ilişkileri arasında bir çelişki kabul edip hem de tarafsız kalırsa tutarlı olmaz. Zira Marx *Alman İdeolojisi*’nde “üretici gücün her gelişimi insanların yeteneklerindeki bir gelişmedir” diye yazar; toplumsal sınıflara yayılmış bireysel özneler üretici güçlerdir. Marksizm için, insanı diğer hayvanlardan ayıran yan, insanların yetenek üretebilen ve yeniden üretebilen araçlar olmaları ve bedenlerinin yapısından ötürü böyle olmalarıdır. İnsanlar hakkında “mutlak” olan şey, maddi varoluşlarını üretme süreci içinde yaşama yeteneklerini sürekli ürettikleri, yeniden ürettikleri ve dönüştürdükleridir. Tarihsel materyalizmin özgüllüğü bir tarihselcilik, yani pek çok devrimci idealistin kabul edeceği insan “kendi tarihini yaratır” veya insa-

nın “doğa”sı “kültür”dür yollu önermeler değildir. Bilimin öz-
güllüğü, tarihsel yeteneklerin üretimi ile maddi hayatın üretimi
arasında bulunduğunu öne sürdüğü iç ilişkidir. Marx için biz-
zat üretici güç kavramı böyle bir “olgu” ile “değer” toplamıdır.
Üretici güçlerin baskı altında tutulduğu bir koşulun kendi dav-
ranış biçimiyle ilişkisini tanımayı reddeden bir yetenek-üreten
hayvan (tıpkı Rudolf Hilderfing gibi) bu anlamda tutarsızlığa
mahkumdur. Bilimsel bilgisi ile bunun neden olduğu belirli ey-
lemi birbirine eklemleyemeyince, artık “ahlaklı” davranmış ol-
maz, bunun yerine ahlakçı ve idealist davranmış olur. Toplum-
sal bir oluşumun “ahlaksal kuralları” –ideolojisinin etik alanı-
maddi “temel”inin çelişkilerini –toplumsal ilişkilerin doğası
ile bu ilişkilerin gelişmesini geciktirdiği örgütlü toplumsal ye-
tenekler arasındaki çelişkileri– gizlemek için var olur. İdeolo-
jinin etik alanını yok etmek, “ahlakî olanı”nı olguların bilim-
sel incelemesi içinde kendi zeminine geri döndürmek demek-
tir: bu olguların tarihsel bir davranış biçimi üzerindeki zorunlu
etkisinin ne olduğunu sormak demektir. Bu nedenle, özerk bir
söylem olarak “ahlak”ı iptal etmek, ahlakın sınıf toplumunun
bir ürünü olduğunu teşhis etmek anlamına gelir bu. Nesnenin
değerlendirileceği ayrıcalıklı bir “ahlaksal düzey” bulunduğu
savı ortadan kalkar: ahlak, siyasal ile sınırdas olur.

Nasıl ahlakçılık nesnenin değerlendirileceği özerk bir “ah-
laksal düzey” bulunduğunu savunuyorsa, estetizm de yapıları
incelemek için böyle bir özerk “estetik düzey”in bulunduğunu
savunur. Bu yargı bir anlamda yanlıştır, bir başka anlamda ise
ağızlara sakız olmuş bir bayağılıktır. Söz konusu düzey eğer ya-
pının içinde ise, yanlıştır: zira yapı içindeki her şey “estetik”tir.
*İlahi Komedy*a'nın “ideoloji”sine itiraz edip, “teknik”ine hay-
ran olmamız söz konusu olamaz: şiirin “ideoloji”si, belli estetik
mekanizmaların sonucudur. *İlahi Komedy*a'ya tarihsel bir belge
olarak yaklaşmaktan söz etmek tuhafıdır: zira hiç şüphesiz çok
kendine özgü bir tarihsel belgedir. Kendine özgülüğü estetikdir.
Eserlere “estetik düzeyde” yaklaşmamız gerektiğini söyleme-
nin sıkıcı da olsa doğru olduğu anlam da budur: başka bir şe-
ye değil yapılarla yaklaşmalıyız. Estetiğin görece özerkliği, yapıt

içindeki kimi hiyerarşik bölümlerle ilgili bir mesele değildir; söz konusu olan şey, yapıtın, ürününü olduğu tarihsel-ideolojik'e indirgenememesidir. İndirgemecilik bize yapıt hakkında kısmi bir bakış sağlamaz; yapıtı nesne olarak kaldırıp onun yerine bambaşka bir şeyi geçirir. Yapıtın "estetik etkisi"ne dikkat etmek için tarihsel olanaklılık koşullarını "askıya almak", bunları köşeli ayraç içine yerleştirmek söz konusu değildir; daha ziyade, bizzat yapıtın estetik etkisi, yapıtın gerçeği eritip uzaklaştırarak onu anlam kılığında üretmesini sağlayan köşeli ayraç içine alma faaliyetinin belirtisidir. Estetik, kendi tarihsel koşullarından susarak söz eden şeydir; o koşulların doğasında uzaklık ve yadsıma aracılığıyla var olur. Metin "gerçek" tarihi iptal eder, ama metnin tarihle en anlamlı ilişkisi işte bu iptal etme sürecinin açık işlemlerinde yatar. "Estetik" ile "tarihsel" arasındaki ilişki, metin içindeki "düzeyler" arasındaki ilişki olmadığı gibi, estetik olgu olarak yapıt ile onu çevreleyen tarihsel koşullar arasındaki ilişki de değildir; daha ziyade, bu tarihsel koşullar, özellikle ideoloji kılığında, bütünü itibariyle "estetik" olan metinsel kendi kendini üretme sürecinin belirleyici yapısı haline gelir. Bir başka deyişle, ideolojik olanın kendi içinde estetik dediğimiz içsel uzaklaştırmayı üretmesini sağlayan özgül işlemlerle ilgileniyoruz biz. Söz konusu olan şey, Troçki'deki gibi, Dante'nin ortaçağ Floransa'sından bir küçük burjuva olduğu gerçeğini askıya almak değildir; Troçki'nin uygun yorumlarını Engels'in *Komünist Manifesto*'nun 1892 baskısına yazdığı Önsöz'de bulunan görüşleriyle birlikte almak gerekir:

"Feodal ortaçağın sonu, modern kapitalist dönemin başlangıcı anlatımını dev bir isimde bulmuştu: Hem ortaçağın son şairi hem de modern zamanların ilk şairi olan bir İtalyan'da, Dante'de. Bugün, 1300'lerde olduğu gibi, yeni bir tarih çağı başlıyor. İtalya bize proletarya çağının doğuşunu müjdeleyecek yeni bir Dante armağan edecek mi?"

Dante'nin yapıtı önemli bir tarih çağından "söz ettiği" için ya da o dönemin "bilincini dile getirdiği" için değerli değildir. Değeri; mesken tuttuğu karmaşık ideolojik kesişimin, bütün de-

rinlik ve inceliklerini gözler önüne serecek biçimde metinsel anlam oyununda kendisini üretmesini (uzaklaştırmasını) sağlayan sürecin sonucudur.

Metnin “estetik” ve “ideolojik” unsurları arasındaki ayrım, öyleyse, gerçek olmaktan ziyade yönlemseldir. Söz konusu olan şey, ayrı ayrı metinsel unsurları iki başlıktan biri altında toplamak değildir; metnin nasıl kendisini tümüyle “estetik” bir ürün olarak inşa ettiğini ideolojiyle ilişkisi zemininde analiz etmek gerekir. *İlahi Komedya*’nın “estetik” etkisi sayesinde tarihsel anını aştığını ileri sürmek sonuçta gereksiz tekrardır: aslında, sanat yapısının sanat yapısı olduğu için hayatta kaldığını ileri sürmektir. Kuşkusuz bazı sanat yapıtları dönemlerini aşarken bazısı aşamaz; ama bu, “estetik düzey” denilen bir şey tarafından belirlenmez. Yukarıda önerdiğim gibi, bunu belirleyen şey, mesken tuttukları somut ideolojik kesişimlerin –elverişli, görece özerk edebi biçim silsilelerinin canalıcı bir yapı oluşturduğu kesişimlerin– estetik “üretebilirlik”leridir. “Hayatta kalabilirlik”, Brecht’in gördüğü gibi, her durumda son derece kuşku dolu bir edebi değer ölçütüdür: edebi metinlerin, yaşam, ölüm ve dirilmelerinin tarihi, ideolojilerin tarihinin bir parçasıdır. Fakat edebiyat biliminin bir yapıtın “haklı olarak” hayatta kaldığını düşündüğü noktada bile, bu türden tarih-aşırı bir konunun “metafizik” niteliği konusunda materyalizmin utanıp sıkılmasını gerektiren bir durum yoktur. Hâlâ neden *Beowulf* veya Villon’u okuyup etkilendiğimiz sorusu, ilkece, Lollard’lar veya Luddite’leri okuyup etkilendiğimiz sorusundan daha şaşırtıcı değildir. Edebi eserler ürettikleri dönemi “evrensel”e yükselerek değil, “evrensel”le kurdukları somut ilişkilerin –yapıtın dahil olduğu tarihsel koşulların doğasınca belirlenen ilişkilerin– niteliği sayesinde “aşarlar”. Bir yapıtın ait olduğu “tarih” de zorunlu olarak o çağdaş âna indirgenemez; aslında o çağdaş âna hiç ait olmayabilir de. Engels’in işaret ettiği gibi, *İlahi Komedya*, ortaçağ İtalya’sında belli bir ânı tutması sayesinde sınıf toplumunun genel tarihine aittir. Tarihsel bakımdan bütünü yabancı bir yapıt da bize halihazırda “hitap edebilir”, zira insan denen hayvan (Sebastiano Timpanaro’nun bize hatırl-

lattığı üzere¹⁵⁾ doğrudan doğruya kültürel bir mirası paylaşmadıkları durumlarda bile, bir biyolojik yapıyı paylaşırlar. Doğum, beslenme, emek, akrabalık, cinsellik, ölüm hepsi tüm toplumsal oluşumlarda ve tüm edebiyatlarda ortaktır; bu biyolojik "altyapı"nın daima tarihsel olarak dolayımlandığını söyleyen doğru ama basmakalıp uyarıyı hatırlatmak bunu çürütmek olmaz. Gerçekten de öyledir; çünkü bunu söyleyen farklı biçimlerde dolayımlanan şeyin ortak bir biyolojik yapı olduğunu yinelemekten öteye gitmez.

Elbette sanatın bu tür tarih-aşırı konuları ele aldığı anda zorunlu olarak daha değerli olması söz konusu olmadığı gibi, Engels'in Dante'de saptadığı türden "dünya tarihi"ne ilişkin konjonktürler edebi başarının temelini oluşturmaz. Troçki, sanatın tarihle ilişkili "o günlerin hayatının sınırlamalarının üzerinde... duygular ve ruh halleri" uyandırmasından söz eder; bu yerini bulamayan "evrenselcilik" Marksist estetikte Lukacs'ın son dönemine kadar takip edilebilir; Lukacs *The Peculiarity of the Aesthetic*'de sanatı, insanların gerçek "jenerik" varlığa bir anlığına girmesini sağlayan heterojen yaşamın askıya alınması olarak tanımlar. Bu "materyalist" konumun gözden kaçırdığı şey, değerli sanatın (gizemli bir Marcuse'cü idealizmle) kendi tarihsel sınırlamalarına karşı değil, onlar sayesinde var olduğudur. Marx'ın *Grundrisse*'de eski Yunan sanatını ele alırken benimsediği tutum tam olarak budur; İngiliz edebiyatında, diyelim ki, Jane Austen'ın romanlarının değerinin nasıl da romanların sorunsalını oluşturan egemen, alabildiğine sınırlı sınıf pratiklerinden ve sınıf etiğinden ayrılmaz olduğunu görmek güç değil. Bir Austen'ın ya da bir James'in edebi başarısı sınıf oluşumunun gerici koşulları üzerine kuruludur, bunlardan kaçmayı başaran bir mucize değil. W. B. Yeats örneğini alalım bir de: Yeast büyük bir şairdir iddiasıyla kastedilen nedir? Burjuva eleştirisinin bu soruya sezgici retorik dışında inandırıcı bir cevabı yoktur karakteristik olarak. Aşırı-sağcı, zaman zaman faşisi olmuş bir yazarın övülmesi karşısında hiç utanıp sıkılmayan bir "materyalist" eleştiri üslubu da yoktur. Fakat estetik ba-

15 "Considerations on Materialism", *New Left Review* 85 (Mayıs/Haziran, 1974).

şarısının değerini ortaya çıkaran da tam olarak Yeats'in ideolojik sınırlamalarıdır. Eliot, Pound, Joyce ve Lawrence gibi, Yeats döneminin egemen burjuva ideolojisiyle *teğet biçimde* ilişkililiydi, bu ideolojiye alternatif veya karşıt olan belli mitolojileri elinin altında bulunduracak biçimde konulanmıştı.¹⁶ İrlanda'da doğmakta olan kapitalist gelişmeden ve kapitalizm öncesi tarzlardan artakalan etkisinden beslenen bu mitolojiler, o gizli metafizik kapsamları ve alabildiğine gizemli tarzlarıyla, burjuva ampirizminin ister istemez yasakladığı belli duyusal ve duygusal yeteneklere nüfuz edebilirdi. 20. yüzyıl İngiliz edebiyatında, devrimci bir geleneğin eksikliği göz önünde tutulursa, olsa olsa "radikal sağ"dan gelebilirdi bu tür bir eleştiri, tam da bu nedenle ister istemez içine döküldüğü idealist kalıpların çarpıttığı, çürüttüğü ve aciz bıraktığı bir eleştiri. Fakat yalnızca Yeats'in elinin altında bu alternatif ideolojik kaynakların bulunması değildir söz konusu olan; sanatının sansürlenmiş belli yetenekleri "ifade etmesi" değil sadece mesele. Zira Yeats'in bu tür kaynaklara erişmesi, aynı zamanda belli edebi biçimler ve söylemlere –çağdaş tarihi ideolojik bakımdan karşıt terimlerle *yeniden yazabilen* (bu bakımdan Rhymers' Club'ın¹⁷ başvurduğu tarzlardan farklı) anlamlama tarzlarına– erişmesi demektir. Bu tür anlamların üretilmesi, kendi payına, köklerini Yeats'in edebi üretim tarzına ilişkin ideolojisinde bulur; söz konusu ideolojide yazarın okur için belli bir ideal saydamlığa sahip olması, şiirsel söylemin kendine has bir karmaşık somutlamasına izin verir.

Nasıl Yeats egemen burjuva ideolojisinden önemli ölçüde uzak idiyse, 19. ve 20. yüzyılın "başlıca" yazarları olduğu kabul edilen, bir önceki bölümde ele aldığım yazarların tümü de öyleydi.¹⁸ Sınıf, cinsellik, bölge, milliyet vb. unsurların bir kesisi-

16 Matthew Arnold'ı, ideolog olarak incelediğim bu yazarı, burada bir kenara bırakıyorum; ama onun yerini Bronte kardeşler doldurabilir; Bronte kardeşlerin yapıtlarını bu bakımda ayrı olarak *Myths o Power: a Marxist Study of the Brontes* (Londra, 1975) adlı çalışmamda inceledim.

17 1890'da W. B. Yeats ve Ernst Rhys'in Londra'da kurduğu şiir topluluğu – ç.n.

18 Jane Austen örneğinin düşündüreceği üzere, ben edebi değerini yalnızca bu tür teğet ilişkilerce üretildiğini öne sürmek niyetinde değilim. Egemen ideolojinin karakteri ve metnin bu ideolojiye katılma biçiminin açık doğasının

miyle, bu yazarlar ilerici çağını geçmiş bir egemen burjuva ideolojisine çelişkili bir biçimde katılır; bu noktada gerek biçimci gerekse sosyologun gözden kaçırdığı, tarihsel olgu ile estetik değer arasındaki ilişkilerin güçlendirilmesi gerekir. Yine, kimi ayrıcalıklı ideolojik altgrupların tarihselci bir “anlatımı” –“ortodoks” estetik ve ideolojik tarzların kırmızı çizgilerinden zaferle ileri fırlayıp yeni bir yaratımı müjdeleyen bir anlatım– söz konusu değildir. Metinlerin içinde işlediği bir ideolojik alanda bulunan belli bir eğimdir –değer üzerine değer, anlam üzerine anlamın, biçim üzerine biçimin binmesiyle ortaya çıkan bir eğim– önemli olan. Egemen oluşumun sınırlamaları içinden öne çıkan bir “ilerici” ideoloji değildir bu; söz konusu başlıca yazarların ideolojik dünyalarında tarihsel bakımdan ilerici pek az şey vardır. Daha ziyade, egemen oluşum kendi içindeki özel bir muhalif çatışma konumundan üretilir ve sonuçta ortaya çıkan sorunsal bu oluşumun “kırmızı çizgileri”ni kısmen öne çıkarır. Bu süreç eşanlı olarak metinsel üretimin bakış açısından incelenmelidir. Bu tür bir metin kendine ait anlamları üretirken, sözünü ettiği ideolojik eğimi de üretir. onu kendi tözünün içine kazır. Estetik etki ve tutarlılığı korumak için özel bir anlam çizgisine, alternatif bir “ideolojik” üsluba bürünecek; yahut, “ideolojik” katışksızlığını korumak için, değişik anlam biçimlerine bölünecektir. Trollope’un yapıtı düşünülecek olursa, “değer sorunu” bakımından anlamların karmaşık, yoğun, çoğulcu işleyişinin bu şekilde kurulmasının ne kadar önemli olduğu görülecektir: Trollope’un yapıtı kendisiyle tutarlı, farklılaşmamış bir ideolojik alanda yıkanır. Trollope’un kurmaca yapıtlarının çoğunda, basit ve karşılıklı olarak indirgeyici bir mübadele içinde “ideoloji” “gösterge” üretir, “gösterge” de “ideoloji”; aslında başka türlü de olamaz bu. Zira Trollope kurmacasının ideolojik matrisi (her yazıda olduğu üzere), bir estetik ideolojiyi kapsar; Trollope örneğinde, basmakalıp burjuva ampirizminin yansıması olan solgun ve saf temsiliyete dayalı bir “gerçekçilik”i. Buna karşılık, Eliot, Hardy, Joyce ve Lawren-

eşanlı olarak incelenmesini gerektiren belli bir ideolojik karmaşıklık, erim, sapma ve değer belirsizliği söz konusudur daha ziyade.

ce için, ideolojik soru, “Nasıl yazmalı?” estetik sorununa içkindir; “estetik” –metinsel üretim– insanların toplumsal çevreleriyle kurdukları gerçek ve hayali ilişkiler sorununun, ki ideoloji diyoruz buna, çok önemli, üstbelirlenmiş bir ânı haline gelir.

Öyleyse, incelediğim metinlerin çoğunda, edebi değer için gerekli temeli sağlayan şey, egemen ideolojik oluşumun kendi içindeki özel bir geri noktadan üretilmesidir. Bu da George Eliot’ın geçmişe özlem yüklü pastoralcılığı, Conrad’ın romantik milliyetçiliği veya Yeats’in aristokratik gericiliği hakkında, Marx’ın *Grundrisse*’de eski Yunanlılar hakkında söylediğini yinelenmekten başka bir şey değildir: maddi gelişimin kimi kısıtlı aşamalarına özgü ideolojiler, bu tür sınırları aşmaya gücü yeten estetik anlamlar üretmeye muktedirdir. Maddi ve estetik gelişim arasında bir benzeşiklik yoktur: insan zenginleştikçe sanatın niteliği ilerlemez. Ama öte yandan bu demek değil ki, üretici güçlerin gelişim aşaması ile estetik değer üretme olanakları arasındaki ilişki tümüyle rastlantısalıdır. Maddi zenginlik ile estetik değer yükselen bir grafikte iç içe geçmiyorsa, bunun nedenini söylemek mümkündür – tıpkı maddi bolluk arttıkça insanların neden daha “ahlaklı” olmadığını açıklamak mümkün olduğu gibi. Gelişmemiş bir toplumsal oluşumda, kimi bireyler için kişisel davranışlarının toplumsal işlevleriyle görece sorunsuz biçimde eklemlenmesi bir dereceye kadar mümkündür. Tarihsel çelişkiler bu görece “saydamlık” erişilmez olacak –bireysel davranışı yönetecek ideolojik ölçütler sorunu bulanık ve çetin hale gelecek, bireysel davranış ile toplumsal işlev arasındaki ilişkiler anlaşılmaz ve nüfuz edilemez olacak– kadar keskinleştiği zaman, “ahlak” ayrı bir söylem tarzı olarak ortaya çıkar. O zaman “ahlaksal” söylem ideolojik hükümlerlik çağına girer, tarihsel çözümünü devrimci politikanın ellerine bırakır. Elbette bu tür bir gelişim ileridir: “ahlak” tarihi geliştiren “kötü yüz”ün bir biçimidir. Marx eski Yunan’ın estetik başarılarını işte buna benzer terimlerle takdir eder; eski Yunan’ın “ölçü”sü, simetri ve duygusallığı klasik üretim tarzının sınırlamaları üzerinde serpilip gelişir. Bu dönemi izleyen sanat tarihi “maddi bolluk”un tarihi değil, üretim güçlerinin kimi özgül sı-

nif ilişkileri ve ideoloji biçimleri –(Marx'ın yorumladığı üzere) kapitalizm örneğinde sanatsal üretim için “aslında zararlı” olan biçim ve ilişkiler– içindeki eşitsiz gelişiminin tarihidir.

Ancak bu düşmanlık ilişkisi tarihsel bakımdan ilericidir. Kapitalizm tarihsel olarak üretilmiş kimi yetenekleri, başka yetenekleri geliştirirken yok eder, sakatlar veya bastırır; Marx'ın 18 *Brumaire*'de “geleceğin şiiri” diyerek dolaylı biçimde gönderme yaptığı şeyi olanaklı kılacak zemin de işte bu öteki yeteneklerin devrimci dönüşümüdür. Değindiğim geri ideolojik altgruplar, başka şeylerin yanı sıra, tarihsel olarak tehdit altındaki değerlerin “bekçileri” gibi davranır: estetik değer üretimindeki görevleri de diyalektik dışı değerlendirilmemelidir. (Yalnızca ilerici sınıflar ve ideolojilerin önemli edebi metinler ürettiğini varsayan bayağı kabullere uygun olarak.) Gerici denilerek reddedilemeyecekleri gibi, uyumlu “bütünlük”lerini geleceğin dört dörtlük bireyine emanet ettikleri de düşünülemez. Zira “geleceğin şiiri”ni tanımlayacak şey tam da bu tür sabitleşmiş ve bilinen tarihsel değerlerin sürekli olarak aşılması olacaktır:

“Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoleon, birinci Fransız Devriminin partileri ve yığınları kadar kahramanları da, Romalı kılığında ve Roma'ya özgü cıvılcı sözler kullanarak, kendi çağlarının ödevini, yani burjuva toplumunun meydana çıkması ve kurulması işini yerine getirdiler... burjuva toplumu ne kadar kahramanlara özgü bir toplum olmasa da, onu dünyaya getirmek için, kahramanlık, özerki, terör, iç savaş ve dış savaşlar gene de zorunlu olmuştur. Ve onun gladyatörleri, Roma Cumhuriyetinin kaskatı geleneklerinde, kendi savaşmalarının dardar burjuva içeriğini kendi kendilerinden gizlemek ve coşkularını, esrimelerini büyük tarihsel trajedi düzeyinde tutabilmek için kendilerine gerekli olan ülküleri, sanat biçimlerini, yanılsamaları buldular. Gene bunun gibi, yüzyıl önce, gelişmenin bir başka aşamasında, Cromwell ve İngiliz halkı, kendi burjuva devrimlerine gerekli olan dili, tutkuları ve hayalleri Eski Ahit'ten almışlardı. Gerçek amaca varıldığı zaman, yani İngiliz toplumunun burjuva top-

lumuna dönüştürmü gerçekleşince, Locke, Habakkuk'un ayağını kaydırıp onun yerini aldı...

19. yüzyılın toplumsal devrimi, şiirsel anlatımını, geçmişten değil, ancak gelecekte alabilir. 19. yüzyılın devrimi, geçmişin bütün hurafelerinden kendisini sıyırmadan, yola koyulamaz. Daha önceki devrimlerin kendi içeriklerini kendilerinden gizlemek için geçmiş dünya tarihini anımsamaları zorunluydu. 19. yüzyılın devrimi ise, kendi içeriğine ulaşmak için kendi ölümlerini gömsünler diye ölümleri bırakmak zorundadır. Eskiden, söz içeriği aşırıydı, şimdi içerik sözü aşıyor.”¹⁹

Önceki devrimlerin “şiiri”, yaşamalarını sağlayan simge dünyaları, sahici olmaktan uzak ve adeta uyuşturucu gibiydi; kendilerine ait anlamları üretmek üzere, geçmiş biçimlerin fazlasıyla sınırlı tarihsel koşullar üzerine yapay biçimde aşılmasıydı. Marx'ın buradaki yorumları belki 1842 yılında *Reinische Zeitung*'da yayınlanan makaleleriyle birlikte ele alınabilir; burada Alman Romantizmini, gerici politikanın takındığı liberal yüzü yansıtan, alçakça denilebilecek kadar yavan bir nesneyi gizlemeye dönük manasız derecede incelikli biçimi olarak kınamaktadır. Bu yorumlar, *Grundrisse*'deki, Homeros türü bir destanın kapitalist teknoloji koşulları içinde üretilmesini tasarlanmanın saçmalığına dair alaycı sözleriyle de ilintilidir. Gerçekte, eleştirdiği şey, bir tür tarihsel estetizm, yani yetersiz bir içeriği süslemek için basmakalıp simgesel biçimlerin uyumsuz ve dışarıdan zorla sahiplenilmesidir. Tartışmasının sonucu ise, tarihsel “olgu” ile estetik “değer” arasındaki zorunlu olarak içsel olan ilişkiler üzerinedir. Ancak bu muammalı pasaj, son cümlesinde özetlenen başka bir içgörü içerir. Önceki devrimlerin “poetika”sı “anlatımcı” veya “temsil edici” türden olmuştur: söz konusu olan şey, kendine bir biçim bulan içerikti. Ama geleceğin toplumunun “biçimi”, üretici güçlerin sınırsız ve çeliş-

19 Marx ve Engels'in *Selected Works*'ü içinde *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Londra, 1968), s. 97-9. (Türkçesi: *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire*'i. çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yay. 2. bs.: 1990. s. 14-17. Bu çeviri, daha çok Marx'ın Fransızca çevirisi esas alınarak tercüme edilmiş; biz Eagleton'ın alıntılıdığı İngilizce metne uygun birkaç küçük değişiklik yaparak alıntılıdık Belli'nin çevirisini - ç.n.)

kisiz gelişmesi temelinde “içerik”in sürekli olarak kendini aşmasıdır. Burjuva devrimlerinin simgesel biçimleri toplumsal içeriklerini devasa boyutlarda şişirmişlerdi, ama bunu yaparken kendi gerçek sınırlamalarını perçinlemiş, gerçek zaafalarını gözlerden saklamışlardı. Öyle görünüyor ki, Marx burada yalnızca bu sorunsalı tersine çevirir, biçimin şeyleşmeleri karşısında devrimci içeriğin dinamizmini vurgular. Fakat pasajın daha derin bir içeriği vardır ki, kısmen *Grundrisse*’deki unsurlarla birlikte alındığında, bu biçim/içerik sorunsalını materyalist konumdan yeniden düşünmek gerektiğini telkin eder. *Grundrisse* için, kadim sanat ve toplumun sınırlı “ölçü”sünün sosyalizm tarafından “daha yüksek” bir ölçüye “çıkarılmak” durumunda değildir; tersine, tam da bu “ölçü” kavramı –sınırlılığını artıran bir yuvarlak orantılılık– en dikkat çeken özelliği tam da ölçüsüzlük olan bir üretkenlik biçimini düşünmek adına reddedilmelidir. Benzer şekilde, *18 Brumaire* için, söz konusu olan şey, sosyalist devrimin içeriği için “uygun” anlatıcı yahut temsil edici biçimleri bulmak değildir. Bu karşıtlığı yeniden düşünmek, biçimi artık içeriğin içine döküldüğü simgesel bir kalıp olarak değil “içeriğin biçimi” olarak düşünmek gerekir: bu da demek oluyor ki, biçimi “yapı” ya da “yapılanma” olarak değil sürekli bir kendi kendini üretmenin yapısı olarak kavramak. Marx için geleceğin şiiri ve komünizmin göstergesi işte bu sürekli kendini aşma sürecidir, “sözün ötesine geçen içerik”tir; bizim için de, edebi metnin materyalist eleştirisinin sırrı budur.

Öyleyse, (diyelim ki) Yeats’in somut yaşantı niteliklerine duyduğu anti-rasyonalist saygının devrim sonrası gelecek ile bütünleştirilmesi gereken bir değer olduğunu öne sürmek, bir anlamda şiirini geçmişten türetmek demektir. Anca Yeats’in, yine de, kendine ait bir değeri vardır. Geleceğin düşsel bir kurgusundan “geriye doğru okunabilecek” bir değer değildir bu değer, somut bir ideolojik oluşumla kurulan özgül bir ilişkinin işlevidir. Daha kesin söyleyecek olursak, değeri, bu tür bir ideolojik oluşumla sürekli bir ilişki (metinlerin içinde durduğu ideolojik alı grubun üstbelirlediği bir ilişki) anlamına gelen özel bir metinsel üretim sürecinin işlevidir.

Troçki'nin Raskolnikov'a verdiği cevap kesinlikle doğrudur: edebiyat ideolojiye belgesel bir erişim biçiminden ibaret değildir. Edebiyat, mesken tuttukları ideolojiyi algılamamızı sağlayacak biçimde belli anlam kurma tarzlarını, geleneksel anlamlama biçimlerinin özel bir "altüst oluşu"yla, ön plana çıkararak kendine özgü bir dilsel düzenleme tarzıdır. Bu öne çıkarma, okuru "doğal olmaması" ile orantılı biçimde kışkırtacak olan bir gösterge oyununa sokan hem tasarlanmış bir yapı hem de yaşantısal bir baştan çıkartmadır. Metin, göstergelerini çoğaltan, uzatan, sıkıştıran ve çeşitlendiren bir tiyatrodur; okuru bu şekilde yaratılmış bir uzamda daha derin yaşantılara sokmak için, göstergeleri tekil belirleyicilerden kurtaran, tarih için meçhul diyebileceğimiz bir özgürlükle doldurup silen bir tiyatro. Burada elbette birbirinden kutuplar kadar uzak iki uç bulunuyor: kullandığı araçları "aşırı" biçimde göstererek farklılaştıran metin ile, bizzat yaşantının dışsal saydamlığına sahip "doğal", "masum" yazı biçimiyle bizi ayartan metin. Fakat edebi eser çoğunlukla bunların ikisine de indirgenemez: düşselliğiyle orantılı olarak sempatiye başvurur. Metnin "düşselliği", metnin sunduğu tarihsel gerçeklik versiyonlarını görmemizi (ve kabul etmeye yanaşmamızı) sağlayan pekâlâ "doğal"ın ötesine geçebilen anlam esnetme ve sıkıştırmalarına izin verir.

Ancak değer meselesinin işin içine girdiği yer de burasıdır. Zira her metin "anlamalarını" aynı biçimde veya aynı ölçüde "esnetip sıkıştırmaz"; her metnin sunduğu "tarihsel gerçeklik versiyonları" aynı değeri taşımaz. Bütün metinler bir anlam ifade eder, ama her metin anlamlı ve önemli değildir. Bir edebi eserin "yenilemek" üzere sınırlı bir ideoloji üretmesi –dolayısıyla da o ideolojinin önerdiği değerler ve algıları canlandırmak için bayatlamış, yıpranmış anlamlarını (kendi "ikinci plandaki" anlamlandırmaları sayesinde) "farklılaştırması" – mümkündür. Tersine de bilinen bir şeydir: bir yapı, olumlu biçimde etkileyen bir ideolojiye ait unsurları metinsel işlemleriyle zaafa uğratabilir ve baltalayabilir. Elbette başka olasılıklar da vardır: ergenlerin okuduğu dergilerdeki aşk öykülerinden "aşağı" edebiyat diye söz ederiz, çünkü bunların içinde hareket ettikleri çü-

rük ideolojik matris, onları tekbaşına “kurtarabilecek” mitle-
rin dönüştürücü metinsel üretimini engeller. Ancak, sanki mo-
nist sistemlermiş gibi “birinci” ve ikinci” plandaki (ideoloji ve
metin) anlamlamalardan söz etmek de meseleyi fazlasıyla basi-
te indirgemek olur. Zira planların her birini ayrı ideolojik alan-
lara ait olan göstergelerin meydana getirdiği karmaşık bir top-
lam kurar tipik olarak; metinsel üretimin anlam ve değer ko-
numlarından incelenmesi, bu alt-gruplar arasındaki karmaşık
işlemlerin incelenmesi anlamına gelir.

Öyleyse, bir metnin değerini, ideolojik oluşuma ve edebi
söylemin mevcut silsilelerine katılma tarzı belirler. Metin, ken-
disini çevreleyen tarihsel olarak belirlenmiş değerler, çıkarlar,
ihtiyaçlar, güçler ve yeteneklerin meydana getirdiği her zaman
için kısmi kalan bir kapsamla işte bu şekilde ilişkiye girer: bu
tür şeyleri “ifade etmez” veya “yeniden üretmez”, onları kod-
layan ideolojik göstergelerle ilişki içinde kendisini kurar. An-
cak, bu demek değil ki, değerli metin her zaman için “ilerici”
değerler ve yetenekler taşır veya ilerici “sınıf öznesi”nin yansı-
masıdır. Ben Jonson ile Walter Savage Lander arasındaki kart-
şılığı ele alalım. Bu yazarlar ne kadar ayrı olursa olsun, ortak
yanları muhafazakâr klasik hümanizmdir; fakat ilkinde bu ide-
olojinin olumlu biçimde etkinleştiren doğası, ikincideki so-
ğuk, yapay cansızlığıyla ancak bu kadar karşıtlık oluşturabi-
bilir. Landor zamanında, bu tür klasik hümanizm süs niteliğinde
bir akademik geri adım, içeriği boşaltılmış süslü bir kabul ol-
muştu. Ne var ki, Jonson’da, bu klasizm, tarihsel çıkarların sı-
nırlı ama önemli diyalektiğinin tam odağa yerleştirildiği kar-
maşık bir ideolojik uzam yaratmak üzere başka unsurlarla bir-
leşir. Jonson’ın metinleri “ilerici bir sınıf ideolojisi” falan sergi-
lemez kesinlikle; bu metinlerin işlediği ideolojik hammadde-
ler de önemli değildir. Zira klasik hümanizm Jonson tiyatrosu-
nun yararlandığı biçimler ve anlamların etkin bir belirleyicisi,
metinlerinin katıldığı estetik geleneğin bir parçasıdır. Diğer ge-
leneklerle bağlantı içinde, klasik hümanizm, önyargıları ve al-
gıların oluşturduğu serveti teslim edecek kadar zengin ideolo-
jik dünyayla “içsel olarak araya mesafe koyulması”nı sağlayan

retken bir araç haline gelir. Jonson "tarihe maruz kalmış" ve Landor ondan kaçmış, Jonson'ın metinleri buram buram "gerçek hayat" kokuyorken Landor'ınki soyut bilgi yüklü değildir. Landor o garip epiğinin arkasında tarihten drtnala kaçarken, *The Prelude* de aynı yönde ilerler; ama Wordsworth rneğinde bu hareketin çelişkisi ve karmaşıklığı, üstün değerin bir koşu- ludur. Wordsworth'un metnine derinlemesine kazınmış bir çelişkidir bu: *The Prelude*, şairin sonradan *The Prelude* olup çıka- cak bir epiği yazmaya hazırlanışını anlatan bir şiirdir. Landor o egzotik manzum trajedilerini ve başka yerlere ait görünen epik- lerini en temel soru –böylesi biçimler tarihin bu anında değer- sizden başka ne olabilir?– konusunda şövalye kayıtsızlığıyla yazarken, *The Prelude* kendi anının estetik ve ideolojik belirsiz- likleriyle kıvrırır durur. şiire kimi manevi ve tarihsel olanak- lar, biçimsel ideolojisinin sansürlemek zorunda bıraktığı kimi güçler ve değerlerin hayaleti musallat olur; şiirin anlam oyunun- nun en verimli olduğu yer, işte kendisiyle böyle kökten biçim- de çatışma içinde olmasının yarattığı gediklerdir. Bir Landor'ın, bir Lamb'in yapıtının bu tür olanaklara erişimden büyük ölçü- de yoksun olması, geri dönülmez biçimde kendilerini önemsiz konumuna iter.

Öyleyse, edebi değere ilişkin "ahlakçılık"ı, yani bir yapıtın niteliği sorununu, yapıtın gerçekleşme koşulları sorunuyla bir- leştirmeyi reddetmek gerek. İnsanlar yalnızca kültürle yaşa- maz: bundan çok uzaktırlar. Ama, aslında, tarihsel materyaliz- min iddiası öyle yaşayacaklarıdır. Maddi kıtlıktan bir kez kur- tulduktan, emekten zgrleştikten sonra, karşılıklı anlamla- rının oyunu içinde yaşayacaklar, sürekli bir "zgrlk" aşımı içinde hareket edecekler. Bu süreçte, önceki toplumların ya- şam koşullarını sürdürmek için yararlandıkları anlam ve değer göstergeleri, hiç kuşkusuz, önemlerini koruyacak. Yine de ça- yet Marksizm estetik değer konusunda suskunluğunu sürdür- dyse, bu tür bir söylemi tam anlamıyla olanaklı kılacak mad- di koşullar henüz bulunmadığı için olabilir pekla bu. "Ahlak" için de geçerli aynısı: "Ahlaksal olan" konusunda Marksizmin söyleyecek çok az şeyi varsa, bu sapmanın nedenlerinden bi-

ri, ahlak kendileri için ahlakçılıktan ibaret olan birileriyle ahlaksal bir tartışmaya girilemeyeceğidir. Burada söz konusu olan şey, bu kategorilere farklı bir içerik aşlamak değil, kategorilerin kendisini dönüştürmektir; bu da basit bir irade hamlesiyle yapılamaz. “Estetik” hiç mücadele edilmeden burjuva estetikçilerine teslim edilmeyecek kadar değerli, aynı zamanda olduğu gibi sahiplenilemeyecek kadar o ideolojiye bulaşmıştır. Her iki terimin doğru anlamına yaklaşan bir şey, belki de, “ahlak” ve “estetik”ten söz etmeye yanaşmayanların o geçici, stratejik suskunluklarında dile getirilmiştir.

Terry Eagleton, edebiyat eleştirisi tartışmalarının muzıp, acımasız ve otorite sayılan üyelerinden biri. *Eleştiri ve İdeoloji*, modern edebiyat eleştirisi literatürünün yapıtaşlarından sayılıyor. Yazıldığı dönemin yapısalcı argümanlarını ihtiva eden; metni, yazarı, genel edebiyat teorisini ve eleştiri öğelerini aynı bağlam içerisinde birbirleriyle tartıştıran ele alan Eagleton, yalnızca genelgeçer bir ideoloji tartışması yerine, metin ve edebiyat üzerinden bunun arkeolojisine giriyor. Marksizm ve edebiyat eleştirisi arasındaki özel ilişkiyi yeniden ele alıyor.

Raymond Williams, Lenin, Troçki, Brecht, Adorno, Benjamin, Lukács ve Sartre'in yapılarından ilham alarak, geleneksel denebilecek edebiyat eleştirisinin karşısına, ideoloji konusunda da kapsamlı bir teorik argüman seçtiyle ve yeni bir tartışmayla çıkıyor.

Eagleton kanonik yazarlardan George Eliot, Charles Dickens, Joseph Conrad, Henry James, T.S. Eliot, W.B. Yeats, James Joyce ve D.H. Lawrence'ı ele alırken, basit Marksist kategorilerden mesafelenerek, ideolojinin bahsi geçen yazarların eserlerinde ne kadar üretici ve radikal bir rol oynadığını gösteriyor.

