

kageldi. Hırpanî kılıklı, ufak tefek biriydi, sakalı iyi traş edilmemişti. Duvara yakın duruyor, Suabia şivesiyle konuşuyordu, bir oyun yazmıştı, adı Bertolt Brecht'ti. Oyunun adı **Spartacus**'dü.

Çoğu genç yazarlar bir çalışmalarını sunduklarında, bu eserin kanayan yüreklerinden fıskıracağına getirirler lâfi : ama bu delikanlı üstüne basa basa, **Spartacus**'ü sırf para kazanmak için yazdığını söylüyordu.

O sıralar, dışavurumculuk, Alman tiyatrosunda büyük modaydı, bizim genç oyun yazarları da, uzun uzun ve sık sık tekrarlanan dramatik niteliklerle toplumsal kurumlarını kötü ama insanların iyi olduğunu vaaz eden oyunlar yazıyorlardı.

On dokuz yaşındaki Bertolt Brecht'in getirdiği elyazmasında bunun en ufak bir izine bile rastlanmıyordu. Oyun aslında, hızla kaleme alınmış dramatik bir balad'dı, savaştan döndüğünde sevgilisini bir başkası tarafından gebe bırakılmış bulan bir askeri anlatıyordu : kızın para canlısı ailesi onu kapıdışı ediyor, o da gidip proleter sokaklarında ve meyhanelerinde işçileri isyana kışkırtıyor, gazete binasını yıkıyor. Bundan sonra oyunun taslağı dağıtılıyordu; birkaç versiyonu vardı.

Bunların içinde, taşıdığı özellikler bakımından en ilginç olanı, bu mücadele sırasında kızın nasıl oğlanın yanında yer aldığı anlatıyordu; delikanlı kızın artık kendine döndüğünü görünce, ihtilâl başının çaresine bakmıyıp, beklerken namusu hafifçe lekelenmiş olan kız alarak oradan ayrılıyordu. Artık onun karnı toktu, ihtilâl ise açlar içindi; kocaman beyaz bir yatağın onları beklediği yuvalarına dönüyordu.

Bu, **Spartacus**'ün hiç de ebedî bir biçimde ifade edilmemiş olan içeriğiydi. Oyun kişileri modası olmayan vahşi, güçlü ve renkli bir dille konuşuyorlardı, bu dil kitaplardan okunmazdı, halktan duyulurdu.

Bu balad'ımsı oyunu okuduktan sonra, hırpanî kılıklı adama telefon edip neden bana yalan söylediğini sordum : bu oyunu sırf yoksulluktan yazmış olamazdı. Genç adam çok heyecanlandı ve neredeyse anlaşılacak bir şiveyle bana bağır-maya başladı. Oyunu elbette sırf para için yazmıştı, ama gerçekten iyi olan bir başka oyunu vardı, onu getirecekti. Getirdi, adı **Baal**'di. **Baal**'in adını taşıdığı tanrıyla hiçbir ilgisi yoktu, hattâ ondan daha çilgin, daha cümbüşlü bir kişiydi ve çok güzel bir işti bu.

Ne var ki, **Spartacus**'ün elyazması benim için tatsız sonuçlar doğurdu. O yılın ilkbaharı, Münih'te bir Sovyet hükümeti kuruldu. Çok kısa süren bu hükümetten sonra Beyaz ordular şehri ye-

niden işgal ettiler. Aydınların evleri arandı. Tabanca ve el bombalarıyla silâhlanmış askerler apartmanına girip sürgülerimi, dolaplarımı açmamı emrettiler; ilk ellerine düşen **Spartacus**'ün elyazması oldu. O sıralar Münih halkının hayatı pek kolay değildi; silâhlar çok kolay ateş alıyordu, yüzlerce insan öldürülmüştü. **Spartacus** elyazması olayı benim için kötü sonuçlar doğurabilirdi, ama askerler arasında birkaç Düsseldorf'lu öğrenci vardı, bunlar benim yazdığım bazı kitapları okumuş, oyunlarımı görmüşlerdi; onlara, bu **Spartacus**'ün bir propaganda malzemesi olmadığını anlatmayı başardım.

Sonra, **Spartacus**'ün oynanması için ısrar etme fırsatı bulduğumda Brecht'i, oyunun adını **Gecede Davul Sesleri** olarak değiştirmeye ikna ettim.

**Anna Seghers**  
1957

Bir keresinde Brecht bana, tek cümleyi bile düşünmeden yazmamamı söylemişti. Her cümle-nin sorumluluğunu yüklemek zorundasın. Hem yalnız anlam için değil. Her kelime, her virgül için. Hiçbir cümleyi tekrar tekrar kontrol etmeden geçmemelisin.

Bu doğru. Ne yazarsam yazayım, onun öğüdünü hatırlarım. Ama her zaman tutamam bu öğüdü. Şimdi, bu satırları yazarken bile tutmuyorum. Ama onun hakkında neden bu kadar hızlı ve neden bu kadar kısa yazdığımı anlayacak tek insan da Brecht'tir. Onun için yazdıklarımı iki iş arasına sıkıştırmamı anlardı. «Hayat yoğun bir şekilde işgal edilmiştir,» cümlesini çok severdi.

Büyük ya da küçük bir olay olduğunu öğren-dğim hiçbir gün geçmiyor ki, «Brecht bunu yaz-malıydı» diye düşünmeyeyim. Ne kadar çok eser bırakmış olursa olsun, hiç durmadan onun mezarının üzerinden akıp giden gerçekliklerin artık onun tarafından betimlenemeyeceğini düşünmek beni üzüyor. Fikrini sormak istiyorum, cevap ver-miyor; övmek istiyorum, sevinmiyor, kavga et-mek istiyorum, canı sıkılmıyor; önemli bir şey göstermek istiyorum, şaşırıyor; komik bir şey anlatmak istiyorum, gülmüyor. O kadar bizimdi ki; her şeyiyle bizimdi. İnsanın zihnindeki bulanıklığı dağıtırirdi. Yapıcıydı. Bir keresinde şöyle dediğini hatırlıyorum : «Bahçeye çıkmak iste-diğinde bütün evi dolaşmak zorunda değilsin; çalışıyor bile olsam insanların odamdan geçmeleri beni rahatsız etmez».

Hayatta hiç kimse gösteriş merakından, onun kadar uzak olamaz. ■

## Brecht, Althusser ve Marksist Sanat

Marksizm, hayatın bütün alanlarını kapsayan bir dünya görüşü olduğu halde, politika pratiğinin bugünkü dünyada edindiği öncelik, bu dünya görüşünün bazı alanlarda yeterince gelişmesini geciktiriyor. Sanat ve edebiyatın da, Marksizm içinde oldukça sık tartışılmakla birlikte, bu yeterince incelenmemiş alanlar arasında oldukları söylenebilir. Klasik Marksist bilgiler bu alanları genel olarak tanıma-mıza yetecek bilgileri veriyor, ama daha özel konularda tartışmaların hâlâ sürüp gitmesi burada daha bir hayli araştırma yapmaya gerek olduğunu gösteriyor. Bilindiği gibi Marksist teoriye göre sanat (ve edebiyat) bir üstyapı kurumu, bir bilinçlilik biçimidir. Bir bilinçlilik biçimi olarak, aynı zamanda kendine özgü bir «bilgi» biçimidir. Belki de bu bilgi türünün özgüllüğünü tanımlamak, başka toplumsal kurum ve düzeylerle ilişkilerini tesbit etmek bizi bu konuda bir çözüme yaklaştırır. Bu sayıda böyle bir tartışmayı ancak kısmen başlatıyoruz. İleride, sorunun temellerini inceleyen başka teorik yazıları da çevirdikçe (örneğin, Godeller'nin «Mit ve Tarih» üstüne yazısı gibi) konuya daha geniş kapsamlı bir şekilde yaklaşmamız mümkün olacak. Sanat ve edebiyat, bir kültür dergisi olan **Birikim**'in başlıca ilgi alanlarından biridir.

Marksist sanat eleştirmenleri sanatın dış gerçekçiliği yansıttığı ve bu anlamda bilgi taşıdığını genel olarak kabul etmişlerdir. Ancak, bu genel ortak noktadan sonra, hangi gerçekliğin yansıtılacağı (varolan gerçeklik mi, potansiyel gerçeklik mi? gibi) ve nasıl yansıtılacağı (yani, biçim sorunu) devrimeci düşünce içinde tartışmalara yol açmıştır. Brecht'in, gerek sanat ürünleri, gerekse eleştirel yazı-larıyla ortaya koyduğu sanat anlayışının, Marksist sanat için önemli bir yorum getirdiği söylenebilir. Ne var ki Brecht de teorik yazılarıyla geniş anlamda bir **poetika** kurmamıştır. Tiyatro için yazdıkları bir tiyatro teorisi oluşturmaya yet-mekle birlikte, genel bir sanat teorisi olma iddiasında değildir. Dolayısıyla, Brecht'in sanat anlayışına eğilen bizler, hem onun verdiği ürünlerin gerisinde yatan anlayışı yorumlayıp sistemleştirmek, hem de ortaya çıkan bu sistemin Marksist sanat anlayışı çerçevesinde yerini belirlemek gibi ikili bir görevle karşı karşıyayız.

Althusser, **Pour Marx** adlı kitabından aldığımız buradaki yazısıyla işte bu sistemleştirme işine girişiyor. Vurgulamak istediği nokta, Brecht'in eserlerinin, çeşitli Marksist sanat ürünleri arasında bir küme olmakla kalmayıp, Marksist sanatın alması gereken niteliğe en fazla yaklaşan ürünler olduğudur. Bu, bizim de tartışılmaya değer bulduğumuz bir tez. Althusser'in, Brecht'in ideolojiyi ele alışı üstüne söylediklerini yazısında okuyacaksınız. Biz şimdi, bu anlamda bir «ideoloji» kavramının ilk kez kullanıldığı **Alman Ideolojisi**'nden bazı parçalara bakarak o yazıya hazırlık yapalım.

Marx ile Engels'in **Alman Ideolojisi**'nden beri savunageldikleri gibi,

İnsanlar bugüne kadar, kendi haklarında; ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere kapılmışlardır. Aralarındaki ilişkileri; Tanrı hakkında, normal insan ve başkaları hakkında besledikleri fikirlere uygun olarak düzenlemişlerdir. Zihinlerinin ürünleri olan bu fikir ve tasavvurlar onları hakimiyetleri altına alacak kadar güçlenmiştir. (**Alman Ideolojisi**, çeviren Selâhattin Hilâv, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1968, s. 27.)

Bu yanlış düşünceler, dış dünya ile ilgili olduğu halde, dış dünyayı çarpıtarak gösterirler. Bu çarpıtma işlemi yapan, insanların içinde yaşadığı toplumsal formasyonlardır. Bir toplumsal formasyonun üyelerine verdiği ters bilgilere dayalı düşünce biçimlerine «ideoloji» diyoruz.

... hem ahlâk, din, metafizik ve her çeşit ideoloji; hem de bunlara tekabül eden bilinç şekilleri, bağımsız gibi görünmek özelliğini artık koruyamazlar. Bunların tarihleri yoktur; gelişmeleri de sözkonusu değildir. (Aynı yerde, s. 49).

İdeolojik düşünce hep kendi içine kapalı, mecazî bir deyimle «döngüsel» olduğu için gelişemez ve hep kendini tekrarlar. Gerçek hayata açılmadığı, gerçek bilgiyle kendini aşmadığı, her zaman toplumsal formasyonun kendi iç ilişkilerini yansıttığı için, tarih-dışıdır.

Bu ideoloji, bu kapalı düşünce, yalnız eleştiriyile aşılmaz. Yani, sorun «yanlış» düşünceleri eleştirerek insanın «doğru» düşünmesini sağlamak değildir. İdeolojiler, son analizde, devrimlerle değişir. Eleştiri bunu destekler, ama bunun yerine geçemez. İdeolojik düşünceden ideolojik olmayan düşünceye, yani bilime geçiş, gene düşünce düzeyinde bir olay olduğu halde, geçişi başlatan adım somut pratikten, politikadan gelir :

Demek ki gerçek ve pozitif bilim; (yani) pratik faaliyetin, insanların pratik gelişmesinin sürecinin analizi, ancak spekülasyonun bittiği yerde (gerçek hayata) başlar. Bilinç hakkında söylenen boş sözler sona erer ve bu sözlerin yerine gerçek bilginin geçmesi gerekir. (Aynı yerde, s. 50.)

İşte Althusser'e göre Brecht'in sanatının büyük önemi, yalnız şu ya da bu dış gerçekliği yansıtmak («gerçek bilgi» vermek) değil, aynı zamanda bilgi sürecini ve toplumsal yapıyı göstermektedir. Brecht bunu oyunlarının yapısıyla gerçekleştirir. Diyalektiği, kişilerinin ideolojik bilinçlilikleriyle, hepsini saran toplumsal gerçeklik arasına koyar. Onu yüzlerce yıllık burjuva sanatından radikal bir şekilde koparan ve **Marxist** bir sanatın kurucularından biri yapan özelliği budur.

Burjuva sanatı, burjuvazinin bireyciliği gereği, diyalektiği, çelişkileri içselleştirmişti. Lukacs gibi devrimci eleştirmenler de onların bu ana yöntemlerinin sürdürülmesini, toplumsal gerçekliğin romanın merkezindeki tipler, karakterler yoluyla ve onların bilinçlilikleri içinde gösterilmesini öğütüyordu. Brecht'e göre ise bireysel bilinçlilik «ideoloji»nin taşıyıcısıdır. Bir Raskolnikof tipini ele alalım. Romanın başında belli bir ideoloji ile hareket eder, romanın sonunda kendini aşmış, olumlu bir yere varmış gibidir. Bu, şüphesiz bir çeşit diyalektiktir; bir değişimdir. Ama kendi bireysel bilinçliliği içinde kaldığı için gene de eksik ve yanlış bir diyalektiktir. Varacağı nokta, çıkışıyla belirlenmiştir. Sorunsalı ayındır. Ondokuzuncu yüzyılın insan anlayışının bir kutbundan öbürüne geçmiştir. Biz, romanın bütün eylemini ve bütün insanlık tartışmasını Raskolnikof'un bilincinin sınırları içinde izlediğimiz gibi, romandaki başka karakterler de o bilince uygun yaratılmıştır. Örneğin, bir Sonia, Raskolnikof'un kendine göre olumlu yönelişini simgeler, bir Svidrigailof ise bunun karşıtının temsilcisidir. Böylece bireysel bilincin merkezi oluşturduğu bir romanda, başka karakterler de gene aynı bilinçliliğin uzantıları olarak yer alırlar. (Ancak Dostoyevski, işe bu roman anlayışı ile başladığı halde, kişilerini çok-sesli bir koro halinde konuşturmakta, yani mümkün olduğu kadar ayrı ve bağımsız çizgileri bir romana yerleştirmekteki başarısıyla — Lunaçarski'nin de değindiği gibi — bu klasik roman anlayışını neredeyse bir çatlama noktasına vardırır). Bu yapı, şüphesiz yalnız Dostoyevski'de değil; Stendhal'de Balzac'da ve bütün burjuva gerçekçilerinde vardır. Brecht, Marksizm'in gerçeğinin burjuva gerçekçiliğinden ayrı olması gerektiği düşüncesine dayanarak, bu yeni gerçekçiliği yansıtmak için yeni bir gerçekçi sanat yapısının araştırmasını yapar. Bu nedenle de oyunlarından merkezi siler. Althusser bunu uzun uzun yorumluyor.

Bu noktada, Althusser'in değindiği bir başka soruna da kısaca göz atabiliriz. Bu sorun, sanat tartışmalarında önemli yer tutan «biçim-içerik» sorunudur. Aristoteles'den beri süregelen bu ayrım aslında bir soyutlamadır. Çok za-

man, bir sanat eserinin değişik görünümlerini tartışırken pratik bir kolaylık sağlayabilir. Ama kesinliği olan bir teorik kavram gibi ele alıp uygulamaya kalkıştığımızda bizi çok yanlış sonuçlara da götürebilir.

Genel mantıkta, «bütün, parçalarının toplamına eşittir» gibi bir önerme tartışılmaz bir doğru olarak kabul edilirken «biçim-içerik» ayrımı şüphesiz geçerliydi. Ama bugünün bilimi, «Bütün, parçalarının toplamından fazladır» diyor. Yani, bütünü yapıcı özellikleri teker teker parçalarından anlaşılamaz, çünkü bunların bütünü içinde eklemelişleri, teker teker özelliklerinin dışında yeni özellikler doğurur. P öğelerinin R ilişkisi içinde karşılıklı etkileşimleri, R' ilişkisi içinde olduğundan farklıdır. Dolayısıyla aynı öğelerin R ve R' içinde davranışları da farklıdır. Gene çağımızda «yapı» ile «süreç» arasındaki ayrım da kalkmıştır. Temelde statik bir dünya görüşünün ürünleri olan «biçim-içerik» gibi kategoriler Marksist diyalektiğin gerisinde kalmış kavramlardır (yukarıda anılan, pratik kullanılabilirlik kolaylıkları dışında).

Brecht'in kurduğu oyun yapısı da klasik «biçim-içerik» ayrımlarının ötesinde bir anlayışı gösterir. Oyunun içinde çeşitli temalar işlenir, çeşitli sözler söylenir. Ama oyunun bütünü bunlarla açıklamak mümkün değildir. Brecht, filan konuda «yabancılaştırma etkisi» ile, bir oyuncuya söylettiği didaktik sözlerle varmaz sonuca. Bunlar şüphesiz önemlidir, ama aslında oyunun yapısı, oyunun nihai anlamıdır. Söylenen herhangi bir söz değil, oyun kendisi, hayatın yapısını verir. Böyle bir yapıya erişebildiği için, Brecht, devrimci ya da burjuva bütün sanatçıların uyguladıkları «biçim»lerden yararlanmakta kendini serbest sayar. Bunları «teknikler» olarak alır ve kendi kurduğu bütün içinde eritir.

Brecht'in başarıları arasında önemli bir tanesi de Marksist sanat tartışmalarının bir başka yanına ışık tutmaktadır. Bu, sanatın kitlelere ne vereceği, hangi yöntemle bir şey vereceği sorunudur. Epik tiyatrodaki seyirciyle kurulan ilişki yepyeni bir ilişkidir. Bunu tiyatro sınırları dışında, genel olarak sanatla sanatın ahıcısı arasında bir ilişki olarak görmek mümkün, hattâ gereklidir. Brecht tiyatrosunun klasik yapısını kırarken seyirciyle ilişkinin niteliğini de değiştiriyor. Oyuncu oynadığı oyunun seyircisi haline gelirken, seyirci, sahnede sergilenen sorunun oyuncusu haline getiriliyor. Ama tabii tiyatro binası içinde değil, dışarıda, hayatın içinde. Althusser bu konuyu da çeşitli yanlarıyla tartışıyor.

Son olarak, o yazıda olmayan, ama bu konuyla doğrudan bağlantılı bir soruna da kısaca değinebiliriz. Devrimci sanat üstüne tartışmalarda sanatın rolü değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Sanattan çok kısa vadeli, «ajitatif» görevler bekleyen bir anlayış vardır. Bundan türeyen bir tavır da, sanatın böyle bir görevi yerine getirmekte yetersiz kaldığı görüp, sanatın işe yaramaz bir şey olduğu sonucuna varmaktır. Türkiye'de nedense çok yaygınlık kazanabilen bir ideolojik tavır bu.

Brecht'in bu konuda bize gösterdiği, sanatın bu gibi kısa vadeli sorunlar için bir eylem çağırısı olmaktan çok, neredeyse teori gibi uzun vadeli bir bilinç vericisi olmasıdır. Bu bakımdan, «düşünsel teori-duygusal sanat» ayrımını geçersizleştirmektedir. Sanat, ideolojik bir bilgi değildir kendi içinde. İdeolojik bir bilgi teorisine uygun olarak yazıldığı oranda ideolojiktir, ama bilimsel bir dünya görüşünün ürünü olan sanat gerçek somut bilgiyi iletir. O zaman, sanatla bilim arasında, bilgi taşımak bakımından, bir karşıtlık değil, bir iş bölümü vardır. Hayat üzerine teorilerimiz, soyut ve genel planda işler; sanat ise bunları somut, gündelik plana indirir. Ama bu iki bilgi arasında türsel bir ayrım yoktur.

Sanatın yeri, önemi, görevi, v.b. sorunlar herhalde bu noktanın aydınlanmasıyla çözülecek. Başlangıçta belirtildiği gibi, başka çeviriler de yayımlayarak daha genişlemesine tartışacağız bu konuyu. ■