



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Bilgin GÜNGÖR

<https://orcid.org/0000-0001-7702-1668>

Doç. Dr.

bilgingungor@comu.edu.tr

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

<https://ror.org/05rsv8p09>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ortodoks Kurgunun Heterodoks Düzlemde Görünüşü: “Ansiklopedideki Vahşi”nin “Estetik Boyut”u

The View of Orthodox Fiction from the Heterodox Plane: “The Aesthetic Dimension” of “Ansiklopedideki Vahşi”

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 16.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 18.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Güngör, B. (2024). Ortodoks Kurgunun Heterodoks Düzlemde Görünüşü: “Ansiklopedideki Vahşi”nin “Estetik Boyut”u. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438315>

Güngör, B. (2024). The View of Orthodox Fiction from the Heterodox Plane: “The Aesthetic Dimension” of “Ansiklopedideki Vahşi”. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438315>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study.
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Bilgin GÜNGÖR | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

“Ansiklopedideki Vahşi”, telif ve çeviri eserleriyle Cumhuriyet’in ilk 50 yıllık sürecinde toplumcu düşünce ve eleştiri literatürünün gelişmesine katkıda bulunmuş önemli isimler arasında yer alan Kerim Sadi’nin 1929’da yayımlanan hikâyesidir. Bu hikâyede yazar, toplumcu gerçekçi estetiğin sunduğu paradigmaya uygun olarak anamalcı dönemin, biri temel olmak üzere üç önemli çelişkisini (doğa-medeniyet, emek-sermaye ve kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkileri) belirli simge ve karakter karşıtlıkları üzerinden kurgulaştırmıştır. Bundan ötürü “Ansiklopedideki Vahşi”, her şeyden önce, anamalcı düzenin tarihsel durumunu, bir başka deyişle verili toplumsal ilişkileri içeren gerçeklikle kurduğu estetik ilişki üzerinden yorumlanmaya elverişli bir eser kabul edilebilir. Bu makalede, Frankfurt Düşünce Okulu’nun temsilcilerinden Herbert Marcuse’ün, ana akım Marksist sanat anlayışı -ortodoks Marksizm’in estetiği- karşısında eleştirel ve heterodoks bir anlayışı temsil eden, daha çok tekelci anamalcılığın çeşitli siyasal ve kültürel görünüşleriyle bireysel/öznel varlık alanını baskılama pratiklerine bir tür tepki olarak somutluk kazanan estetik algısı ışığında söz konusu hikâyenin gerçeklik karşısındaki bağımlılığı/özerkliği üzerine eleştirel bir okumada bulunulmuştur. Böyle bir okumada amaç, bir yandan Türk edebiyatında toplumcu anlatının ilk ürünlerinden olmakla birlikte edebiyat tarihlerinde ve eleştiri metinlerinde pek sözü edilmeyen “Ansiklopedideki Vahşi”yi araştırmacıların dikkatine sunmak diğer yandan da hikâyenin gerçeklikle ilişkisi üzerinden toplumcu gerçekçi bir anlatının Marcuse’ün penceresinden nasıl görüldüğüne dair örnek bir okuma pratiği ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Kerim Sadi, sanatın özerkliği, gerçeklik-sanat ilişkisi, toplumcu gerçekçilik, propagandist edebiyat.

Abstract

“Ansiklopedideki Vahşi” [Wild in the Encyclopedia] is a story published by Kerim Sadi in 1929, who is among the significant figures contributing to the development of socialist thought and critical literature during the first fifty years of the Republic with his original and translated works. In this story, the author constructs three important contradictions of the mercantilist period (nature-civilization, labor-capital, and colonial object-colonial subject) through specific symbolic and character oppositions in accordance with the paradigm offered by socialist realist aesthetics. Therefore, “Ansiklopedideki Vahşi” can be considered a work suitable for interpretation through the aesthetic relationship it establishes with the reality containing given social relations, in other words, the historical condition of the mercantilist order. This article engages in a critical analysis of the interplay between the narrative’s reliance on or divergence from reality, within the framework of aesthetic perception. This examination is contextualized within the broader discourse surrounding the suppression of individual and subjective existence, as perpetuated by various socio-political and cultural facets of monopolistic mercantilism. In doing so, it presents a heterodox perspective that challenges the prevailing Marxist understanding of art, particularly the orthodox Marxist aesthetics epitomized by figures such as Herbert Marcuse within the Frankfurt School of Thought. Central to this analysis is the text “Ansiklopedideki Vahşi”, one of the early works of socialist narrative in Turkish literature. Despite its significance, this text remains conspicuously absent from many literary histories and critical discourses. Through a close reading, the article aims to illuminate how this narrative embodies socialist realist principles

while also interrogating its relationship with reality through the lens of Marcuse’s theoretical framework. By examining “Ansiklopedideki Vahşi” through this dual lens of socialist realism and Marcuse’s perspective, the article also seeks to demonstrate the complexities inherent in the narrative’s engagement with reality.

Keywords: Kerim Sadi, autonomy of art, reality-art relationship, socialist realism, propagandist literature.

Giriş

“Ansiklopedideki Vahşi”; telif ve çeviri eserleriyle Türkiye’de toplumcu/Marksist literatürün gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş isimler arasında yer alan, bu katkılarında dolayı dönemin aydınları tarafından “Türk sosyalizminin Plehanov’u” (Cemil Meriç, 1969, s. 121), “memleketimizde Marksizm’in en salâhiyettar âlimi” (Kemal Tahir, 1969, s. 49) gibi yüceltici sözlerle anılan, daha çok düşünür kimliğiyle tanınmakla birlikte eleştirmenliğiyle de döneminde ilgi uyandıran, Namık Kemal ve Ahmet Haşim üzerine kaleme aldıklarıyla toplumcu eleştirinin Türk edebiyatındaki ilk sistemli örneklerini veren (Güngör, 2023, s. 24, 29-33) Kerim Sadi’nin¹ bir hikâyesidir. 1926’da kaleme alınan, 1929’da beş sayfalık bir broşür biçiminde yayımlanan bu hikâye, Erken Cumhuriyet yıllarının ilk toplumcu anlatı örnekleri arasındadır. Gelgelelim, Kerim Sadi’nin eleştiri metinleri gibi bu hikâyesi de edebiyat ve eleştiri tarihimizde çoğu kez ıskalanmış, söz konusu edilmemiş, eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulmamıştır. Halbuki “Ansiklopedideki Vahşi” -en azından yazıldığı dönemde- olumlu yankılar uyandırmış, dönemin yüksek entelijansiyasına mensup birtakım isimler tarafından övgülerle anılmıştır. Örneğin toplumcu Türk edebiyatının öncü şairlerinden Nâzım Hikmet, “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesi için “[b]u hikâye Türk edebiyatının ölmez eserleri arasına girecektir. Softa kafalıların riyasını bu hikâye kadar güzel ve derin tahlil etmiş bir eser daha henüz yoktur” (Ran, 1969a, s. 25) ve “[b]u esere hikâye demek de pek doğru olmaz zannındayım. Bu eser bir bestedir. Fakat esîrden bir beste değil; etli, kemikli, demir ve bakırdan bir beste. Bir beste ki en kuvvetli bir içtimaî bir meseleyi beş sayfanın içinde haykırıyor” (Ran, 1969b, s. 26) ifadelerini kullanmıştır. Yine örneğin Cumhuriyet dönemi eleştirisinin önemli temsilcilerinden Nurullah Ataç bu hikâyeyi “seve seve okuduğ[nu]” (Ataç, 1969, s. 29) belirtmiştir. “Ansiklopedideki Vahşi” sadece bu -ve benzeri- olumlu yankılardan ötürü değil, aynı zamanda Türkiye’de toplumcu gerçekçi ilk anlatı örnekleri arasında yer alması ve dolayısıyla toplumcu edebiyat çizgisinin Türk edebiyatında gelişimini anlamamıza dayanak olacak bir veri konumunda bulunmasından ötürü de göz önünde bulundurulması gereken bir hikâyedir.

¹ Asıl adı Ahmet Nevzat Cerrahlar olan Kerim Sadi’nin hayatına, düşüncelerine ve eserlerine dair bütüncül bir bakış için özellikle Zeki Anıt’ın Türk Düşünce Tarihinde Kerim Sadi (Anıt, 1991) başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezine ve Fikret Baha Berke’nin *Yazı Hayatının 50’nci Yılında Kerim Sadi* (Berke, 1969) adlı derleme çalışmasına gidilebilir.

“Ansiklopedideki Vahşi”, Nâzım Hikmet’in de saptadığı gibi sayfalarında “en kuvvetli bir içtimaî meseleyi” barındırmaktadır; hikâyede anamalcı düzenin tarihsel gerçekliğinin, temel ve önemli çelişkileri üzerinden ve toplumcu bir bakışla kurgulaştırıldığı görülmektedir. Bu durumda hikâyenin yorumlanması veya eleştirel okunuşu, öncelikle ve temelde, kurgunun gerek içerik gerekse de biçim açısından gerçeklikle olan ilişkisinin - veya ilişki ağının- çözümlenmesinden geçmektedir. Şüphesiz gerçeklik ile edebî eser arasındaki estetik ilişki pek çok bakış açısından veya düşünce dizgesinden hareketle yorumlanabilir. Biz bu makalede, odaklanacağımız hikâye özelinde söz konusu ilişkiyi; edebiyatı ve genel olarak sanatı gerçeklik karşısında özerk bir alan olarak kabul eden ve bu çerçevede ana akım veya ortodoks Marksist sanat anlayışına karşı heterodoks bir anlayış ortaya koyan Herbert Marcuse’ün *Estetik Boyut* (Marcuse, 1997) adlı kitabında belirginleşen bakış açısından, düşünsel dizgesinden hareketle yorumlayacağız. Amacımız hem “Ansiklopedideki Vahşi”yi edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin gündemine getirmek, Yahya Kemal’in şiirinden ilhamla belirtirsek “tozlu zaman perdesi”nin² arkasından güncel taşımak hem de toplumcu gerçekçi bir metnin gerçeklikle yakın ilişkisi hususunda Marcuse’ün bireyci ve öznel olarak addedilebilecek sanat anlayışının/kuramının sunduğu bakış açısından nasıl görüldüğüne/görünebileceğine dair örnek bir okumaya yönelmektir (ki özellikle de toplumcu gerçekçi eserlere ilişkin eleştirel bir okumada bulunmak, bu eserlerin gerçeklikle olan ilişkisini yorumlamak bağlamında gerçekten dikkate değer bir bakış açıdır Marcuse’ünki). Bu çerçevede önce Marcuse’ün *Estetik Boyut* adlı kitabında ortaya koyduğu sanatsal düşüncelere/tezlere odaklanacağız, sonrasında da bu düşüncelerden/tezlerden hareketle “Ansiklopedideki Vahşi”yi yorumlayacağız.

1. Ortodoks Marksizm’e Karşı Heterodoks Marksizm yahut Marcuse’ün Eleştirel Sanat Kuramı

“Bu deneme Marxist estetiğe onun başat ortodoksluğunu sorgulama yoluyla katkıda bulunmaya çalışır” (Marcuse, 1997, s. 9). Frankfurt Düşünce Okulu’nun önde gelen isimlerinden Herbert Marcuse’ün 1977’de yayımlanan ve genelde modern düşünce, özelde modern estetik tarihine damga vuran *Estetik Boyut-Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru* (*Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik*) kitabının önsözü bu cümleyle başlamaktadır. Cümlede ilk bakışta dikkati çeken “başat ortodoksluk” kavramından kastedilenin ne olduğu, bu kavramla hangi ilkeler manzumesinin/bütününün anlaşılması gerektiği kitabın ilerleyen sayfalarında belirginleşmektedir ve kısaca şöyle özetlenebilir: Ana düşünceleri Georgi Plehanov, Vladimir İlyiç Lenin, György Lukacs, Gennady Pospelov gibi isimlerin ilgili eserlerinde somutluk kazanan veya sezilen, sanatı mutlak veya büyük ölçüde verili toplumsal ilişkiler çerçevesinde yorumlanabilir bir üstyapısal unsur olarak konumlandırılan ve modern zamanlarda estetik amacı tastamam bu toplumsal ilişkilerin devrimci dönüşümünü üstlenecek öznenin (bu, elbette proletaryadan başkası değildir)

² Burada söz konusu edilen, Yahya Kemal’in *Kendi Gök Kubbe* kitabının başında bulunan “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” adlı şiirindeki “Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan” (Beyathı, 2006, s. 11) dizesidir.

aydınlatılmasıyla eşleştiren ana akım Marksist sanat anlayışıdır. İşte Marcuse, *Estetik Boyut*'ta temel/genel olarak bu ana akım/ortodoks anlayışı ve onun temelini oluşturan veya içeren ortodoks Marksizm'i (sınıf savaşımına, ekonomizme, geleceğin toplumcu düzenine vurgu yapan ve çoğu kez Rus Marksistlerin yorumlarına dayanan Marksizm'dir bu) yapıbozuma uğratar -Marcuse, yine önsözde “[b]u ortodoksluğu eleştirim Marxist kuramda temellenir” (Marcuse, 1997, s. 9) ifadesiyle bu duruma işaret etmektedir- ve yeni, görece daha modernist, faşizmin ve tekelci anamalcılığın bütün gelişkin pratiklerine tanıklık eden dünya için daha ilgi çekici bir estetik tutum/eleştirel kuram inşasına girişir.

Marcuse'ün sanat üzerine düşüncelerinin merkezini (tabii *Estetik Boyut* özelinde sunulan düşüncelerin merkezidir kastettiğimiz) ortodoks Marksizm'in sanat kuramındaki “yansıtma/yansıma” (mimesis) mantığının negatifini temsil edecek şekilde özerkliğe tanınan imkân oluşturmaktadır. Ortodoks Marksizm, bilindiği üzere, sanatı gerçekliğin - en genel biçimde- yansıması, verili toplumsal ilişkilerin ideolojik planda bir süreği, toplumsal biçimlenmenin altyapısını oluşturan ekonomik süreçlerin (üretim ilişkilerindeki gerilimler/çatışmalar, sınıf mücadeleleri vb.) ideolojik üstyapıdaki estetik ifadesi olarak görmektedir (Marcuse, 1997, s. 15; Plehanov, 1967, s. 23; Pospelov, 1984, s. 49; Sinclair 1940, s. 9; Moran, 2002, s. 39-52). Bu anlayışa göre sanat, diğer ideolojik biçimlerden, sözcüğü bilimden sadece temel birimleri açısından ayrılmaktadır; bilim kavramlarla, sanat ise imgelerle gerçekliğin birer görüntüsünü sunmakta, gerçekliğe ulaşmanın farklı bilişsel yollarını açmaktadır (Pospelov, 1984, s. 49-64). Bu yansıtmacı sanat anlayışını reddeden Marcuse, sanatın (asıl, devrimci veya öz sanatın) varlıkbilimsel açıdan verili toplumsal ilişkilere bağlı olmakla birlikte bu ilişkileri öznelliğin³ gücü ve içselliği lehine fazlasıyla aşan, dışsal gerçekliği öznellik/içsellik adına eriten/dönüştüren, dolayısıyla büyük oranda özerk olarak konumlanan bir alan biçiminde görür. Bu durumda, kısmî bağımlılıklarının yanı sıra birbirlerinden hayli farklılaşan iki ayrı dünya söz konusudur: Gerçek veya sanatçının içerisinde bulunduğu, öznel varlığını ezdirdiği verili toplumsal ilişkileri ve bu ilişkilerin biçim kazandığı sömürü düzenini kapsayan “yerleşik olgusalılık” dünyası ile sanatçının öznelliğin gerektirdiği bir içselliğe dayanarak ortaya koyduğu “kurgusal olgusalılık” (Marcuse, 1997, s. 50), yani eserin dünyası. Sanat(çı) kurgusal olgusalılığı dış dünyada mevcut olan yerleşik olgusalılıktan ne kadar uzaklaştırabilirse, yani özerkliğin altını ne kadar keskin çizip alımlayıcıya öznelliğin özgür alanında yepyeni bir varoluş imkânını gösterebilirse o kadar devrimci ve kurtuluş yanlısı olur. Marcuse'ün sözleriyle belirtirsek; “[s]anatın köktenci nitelikleri, başka bir deyişle, yerleşik olgusalılığı suçlaması ve kurtuluşun güzel imgesini (schöner Schein) çağırması tam olarak sanatın toplumsal belirlenimi aştığı ve verili söylem ve davranış evreninin ezici bulunuşunu saklarken kendini ondan kurtardığı boyutta temellenmiştir” (Marcuse, 1997, s. 18).⁴

³ Belirtmek gerekir ki Marcuse, öznelliği evrensel, tarihsiz bir kavram olarak algılamaktadır. Bu kavramı “burjuva kavram” (Marcuse, 1997, s. 17) olarak gören ve sadece anamalcı dönemin, özel mülkiyetin yükselişiyle birlikte anlam kazandığını savunan Ortodoks Marksist anlayışa bir de bu açıdan karşı çıkar. Marcuse'e göre böyle bir Marksist yorum, “tarihsel olarak (...) sorgulanabilir” (Marcuse, 1997, s. 17) durumdadır.

⁴ Marcuse'ün *Estetik Boyut*'tan 13 yıl önce, 1964'te yayımladığı *Tek-Boyutlu İnsan (One-Dimensional Man)* adlı kitabında da benzer tezi bulmaktayız. Marcuse, bu kitabında da sanatın toplumsal gerçeklik karşısında yabancılaşmayı temsil ettiğini, gerçekliğe karşı “olumsuzlaşmanın ussallığını” içerdiğini ve “Büyük Reddediş”i

Yansıtmacı/mimesisçi söylemi öznellik/içsellik lehine böylesine ters yüz eden Marcuse, *Eстетik Boyut*'ta yer yer yaptığı vurgulardan da anlaşılacağı üzere, özellikle tekelci anamalcılığın ve onun siyasal biçimlerinden birini temsil eden faşizmin damgasını vurduğu kendi çağının yerleşik olgusalığını göz önünde bulundurur ki bu noktada Marcuse'ün ortodoks Marksizm'in toplumcu/devrimci anlayışına cepheden bir karşı koyuşu söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla Marcuse'ün inşa ettiği estetik tutumun içeriğini modern zamanlar bağlamında (ki özellikle bu bağlama oturduğu söylenebilir) daha doğru anlamak için onun ortodoks Marksizm'in verili toplumsal ilişkileri ortadan kaldırıp eşitlikçi/komünal bir dünyanın kapısını aralamakla yükümlü devrimci öznesine, proletaryaya dönük eleştirel yaklaşımına temas etmek gerekir. Marcuse, bu çerçevede, Lucien Goldmann'ın ileri, yani tekelci anamalcılık döneminde proletaryanın -önceki dönemlerinin aksine- devrimci durumda olmadığı, "varolan toplumun olumsuzlanması"nın (Marcuse, 1997, s. 33) bir aracı olmaktan çıktığı, verili toplumsal ilişkilere eklenildiği ve düzenle barışarak dinamizmini yitirdiği görüşünü paylaşır.⁵ Dolayısıyla Marcuse için mevcut tekelci anamalcılık düzeninden kurtuluşun kitlesel bir dayanağı yoktur, hâliyle ortodoks Marksizm'in öngördüğü, inşası için bütün kültürel varlıkları -bu arada da sanatı- birer araç kıldığı toplumcu düzen (en azından proletaryanın damgasını vuracağı toplumcu bir gelecek) (Marcuse, 1997, s. 11; Moran, 2002, s. 88) insanlığın ufkunda mutlak şekilde görünmemektedir. Öyleyse, tekelci anamalcılık düzeninin veya bu düzenin belli bir tarihsel dönemeçteki siyasal biçimini temsil eden faşizmin egemenliğini sürdürdüğü bir dünyada yapılması gereken, modernitenin öncüsü kentsoylu kültürün temel öğelerinden olan ve zamanla aşınmaya yüz tutan bireyin öznelliğini, içselliğini olumlamak ve verili toplumsal ilişkilerin zincirlerinin kırılışını veya bu ilişkilerden kurtuluşu, dolayısıyla da yeninin çağrışımsal gücünü iç dünyada aramak. Marcuse'e göre içselliğe yönelim "ve kişisel bir alan üzerinde direktme pekala bir topluma karşı siperler olarak hizmet edebilir. İçsellik ve öznellik pekala [toplumsal düzene ilişkin] deneyimin devrilmesi için, bir başka evrenin doğuşu için iç ve dış uzak olabilir" (Marcuse, 1997, s. 39). Anlaşılacağı üzere Marcuse'ün güncel veya modern zamanlara özgü kurtuluş metaforu ortodoks Marksizm'inkinden içsellik-dışsallık bağlamında anlam kazanan bir karşıtlık ilişkisi içerisinde farklılaşır: Mevcut gerçekliğin veya toplumsal ilişkilerin zincirlerini kırarak yegâne devrimci özneye yönelme, bu özneye bilinç aşılama ve rehberlik etme pratiğine karşılık özneliğin sağladığı içsel alana kaçma pratiği; yerleşik olgusalılığı (bunun Marcuse'ün verili toplumsal ilişkiler, tek kelimeyle gerçeklik için kullandığı bir ifade olduğunu bir kez daha hatırlatalım) dışsal/tarihsel planda eşitlikçi bir

temsil ettiğini belirtmektedir. Gelgelelim Marcuse'e göre böyle bir "reddediş" ileri anamalcı toplumlarda aşınmış, sınıfsal çatışmaların ve bunlara bağlı karşıtlıkçı düşünce yapılarının sönmülmeye başlamasıyla sanat düzenle, yerleşik olgusallıkla fazlasıyla uyumlu hâle gelmiştir (Marcuse, 1990, s. 50-74)

⁵ Bu tezi de yine *Tek-Boyutlu İnsan*'daki tezlerle paralel okumak mümkündür. Marcuse, sözü edilen kitabında, ileri anamalcı toplumlarda üretkenliğin artması ve halk kitlelerinin daha fazla ürüne erişebilir durumda olmasından ötürü sınıflar arası politik bir bütünleşmenin meydana geldiğini, bunun da çatışmacı ve anamalcı düzene karşıt düşüncelerin erimesine yol açtığını, böylelikle tarihin sahnesine tek tip düşünce ("tek-boyutlu düşünce"), tek tip insan ("tek-boyutlu insan") ve tek tip toplumun ("tek-boyutlu toplum") çıktığını belirtir (Marcuse, 1990; Abadan, 1968, s. 335-342).

düzenle sonlandırma girişimine karşılık bireysel varlığı yerleşik olgusallığın egemenliğinden kurtarma girişimi. Modernitenin ileri/tekelci anamalıcılık çağı bağlamında Marcuse’ün çizdiği çerçevede devrimci, kurtuluş yanlısı sanat toplumsallık alanından -modern zamanlarda bu alanın fazlasıyla ve pervasızca ezdiği, düzenin yeniden üretimini sağlamak adına görmezden geldiği- bireysel alana kaçışın kurgusal bir araçtır fakat bu araç -bazen görünürde öyle olsa da- basit bireysel zevklerden, konformist tutumlardan ayrılan bambaşka bir deneyimin, “başkaldırıcı öznelğin yeniden doğuşu”nun (Marcuse, 1997, s. 19) temsilidir. Dolayısıyla denilebilir ki Marcuse, Marksizm’in ortodoks yorumu/yorumları üzerinde yükselen estetik algısından farklı olarak ve hatta onun tam karşısında yer alarak sanatı yarının eşitlikçi düzenini kuracak olan toplumsal özneyi (proletarya) siyasi görevlerini anımsatıp uyandırma, devrimci yolda bilinçlendirme amacından çok bireysel özneyi başkaldırıcı bir boyutta yeniden var etme amacı çerçevesinde değerlendirip olumlar. Tekelci anamalıcılık ve faşizm dönemlerinde sanatın görevi işte bu noktada düğümlemektedir. Marcuse’e göre “[e]ğer insanların ve doğanın kurtuluşu herşeye karşın olanaklı olacaksa, o zaman toplumsal yoketme ve boyuneğme bağlantısı kırılmalıdır” (Marcuse, 1997, s. 23) ve bu bağlantıyı kırması beklenen herkese (sadece proletaryaya değil, bütün toplum bireyelerine) sanat düşünsel bir ufuk açmayı başarabilir. Elbette “[s]anat dünyayı değiştiremez, ama dünyayı değiştirebilecek erkeklerin ve kadınların bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkıda bulunabilir” (Marcuse, 1997, s. 35). Bir başka deyişle çağımızda, sanatın yerleşik olgusalılık karşısında özerk konumda bulunan kurgusal olgusallığı, alımlayıcıya yerleşik olgusalılık içerisinde sıkışmakla birlikte bu olgusallığın özneyi tutsak eden zincirlerini kırabilme ve dolayısıyla insanlığı kurtuluşa götürebilme gücü olan öznelliğini/içsellliğini anımsatabilir ve bu çerçevede -eğer var olacaksa- yarının özgür dünyasının inşasına katkıda bulunabilir.

6

Marcuse’e göre sanatın aşkınlığını veya estetik düzlemdeki özerkliğini gör(e)meyen ve sanat eserlerini yalnızca belli bir sınıfın dünya görüşüne dayalı bir gerçek hayat temsili olarak değerlendiren ortodoks Marksist anlayış, böylelikle sadece sanatı sanat yapan özelliği değil, aynı zamanda sanatın (tabii asıl sanatın) tarihsel dönemleri aşarak evrenselliğe açılım sergileyebilme özelliğini de ıskalamış olur. “Bir yapıtın proletaryanın ya da burjuvazinin çıkarlarını ya da dünya görüşünü gerçekten temsil etmesi olgusu onu henüz asıllık gösteren bir sanat yapıtına çevirmez. Bu ‘özdeksel’ nitelik (...) hiçbir biçimde oluşturucu değildir” (Marcuse, 1997, s. 24) diyen Marcuse’e göre “sanat somut bir evrensel, insanlığı (Menschlichkeit) öngörür ki, hiçbir tikel sınıf, giderek proletarya, Marx’ın ‘evrensel sınıfı’ bile ona katılamaz” (Marcuse, 1997, s. 24). Marcuse’ün böyle bir evrensellik söylemine yönelmesinin altında, anlaşılacağı üzere, sanata özerkliğini

⁶ Belirtmek gerekir ki Marcuse için sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısında özerkliği, toplumsal bağlamda bir tercihi değil bir zorunluluğu imler. Marcuse, “[s]anatın özerkliği özgürlüksüz toplumda bireylerin özgürlük yoksunluklarını yansıtır” (Marcuse, 1997, s. 62) der; “özgürlüksüz toplum”dan kastın, burada, insanı ekonomik ve siyasal açıdan baskı altında tutan her tür sınıflı toplum olduğu anlaşılmaktadır. Yine Marcuse, “[e]ğer insanlar özgür olsalardı, o zaman sanat özgürlüklerinin biçimi ve anlatımı olurdu” (Marcuse, 1997, s. 62) demektedir. Dolayısıyla Marcuse için sınıflı toplumdan çıkış, sanatın özerklikten çıkışı anlamına da gelmektedir.

kazandıran ve hiçbir toplumsal sınıfın, tabakanın ve grubun tekelinde olmayan öznellik yatar. Sevinç, üzüntü, kutlama, umutsuzluk gibi değişmez insanî durumlarla, insanî öz ile şekillenen öznellik estetik düzlemde somutluk kazanma imkânına sahip olduğuna göre sanat evrenseli temsil eder/edebilir. Elbette bu evrensellik de “sevinç ve üzüntünün, kutlama ve umutsuzluğun, Eros ve Thanatos’un birbirlerine kaçınılmaz dolaşmaları sınıf savaşımının sorunlarına çözümlenemez” (Marcuse, 1997, s. 24-25).⁷

Sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısındaki özerkliğinin, bir başka ifadeyle yerleşik olgusalılığı estetik olarak aşan ve hatta onu reddeden devrimci niteliğinin varlıkbilimsel dayanağı Marcuse’e göre biçimdir (sanatsal biçim/estetik biçim anlamında). Aslında Marcuse’ün ortodoks Marksizm’in ana akım sanat anlayışı karşısında eleştirel bir tutum sergilediği, daha doğrusu retçi bir yaklaşıma yöneldiği noktalardan biri bu biçim konusu üzerinden belirginleşir. İlgili sanat anlayışı, ortodoks Marksizm’in altyapı-üstyapı diyalektiğini içeren toplumsal biçimlenme modeline benzer olarak -veya bu modelden pay alarak- sanatın varlıkbilimsel görünüşünde içerik ile biçim arasında bir hiyerarşinin varlığını öne sürer: Tıpkı toplumsal biçimlenmede üretim güçleri ile üretim ilişkilerini içeren altyapının, düşünsel olgulara ve bunlarla ilgili kurumlara denk düşen üstyapı karşısında egemen ve belirleyici oluşu gibi sanatın varlıkbilimsel görünüşünde gerçek hayatta kaynağını bulan, düşünceyi ve tematığı kapsayan içerik, sanat eserinin somut varlığını (kompozisyon, hammadde ve imgesel düzen bileşimi) temsil eden biçimin belirleyicisi, yönlendiricisi, hatta bir anlamda var edicisidir (Pospelov, 1985, s. 248-250). Marcuse, işte ana akım Marksist düşüncede içerik ile biçim arasında somutluk kazanan böyle bir hiyerarşiyi, ikili karşıtlığı biçimden yana yapıbozuma uğratar: Marcuse’e göre içerik biçim içerisinde çözünür, sanattaki öznal yaratıcı çabayı imleyen “estetik dönüşüm” (Marcuse, 1997, s. 10, 19) süreciyle biçime eklenir; dolayısıyla sanat eserinin iki temel varlıkbilimsel yönünü temsil eden içerik ile biçim arasında eytişimsel (diyalektik) bir karşıtlık söz konusu olamaz. Yani Marcuse’e göre biçim, içeriği de kapsamak ve onu estetik düzlemde dönüştürmekle varlıkbilimsel alanda sanatın temel dayanağı olarak konumlanmaktadır. Tabii daha da ötesi söz konusudur ki bu *ötede* özerkliğin varlıkbilimsel kaynağını bulmak mümkün: Marcuse’e göre sanatı verili toplumsal ilişkiler karşısında aşkın bir noktaya getiren; bir başka ifadeyle, sanatı sanat yapan özerklik olgusu biçimle somutluk kazanır. Yani “ortodoks Marksist estetik ile karşıtlık içerisinde, sanatın politik gizilgücünü sanatın kendi içinde, genel olarak estetik biçimde gör[en]” (Marcuse, 1997, s. 9) Marcuse, verili toplumsal ilişkiler karşısında sanatın özerkliğinin estetik biçimin bu “gizilgücü” sayesinde inşa edilebildiğini savunur.

Sanatı kendisine özgü kurgusal dünyasıyla verili toplumsal ilişkiler veya yerleşik olgusalılık karşısında özerk olarak algılamının, bu özerkliği de varlıkbilimsel düzlemde biçimle temellendirmenin biri sanatçıya, diğeri sanat eserinin eleştirisine (eleştirel okuma da

⁷ Aslında Marcuse’ün bu argümanı, güzelliğin evrensel doğasının ne olduğu ve eski zamanların birtakım sanatsal ürünlerinin bugünün, daha doğrusu modern zamanların insanının estetik algısında nasıl güzel olarak konumlanabildiğinin de bir gerekçesi olarak kabul edilebilir. Sanat, her dönemde verili toplumsal ilişkileri aşip bunlardan özerkleşerek özneliğin/içsellüğün özgür dünyasını sunar. Bu dünya, toplumsal baskıdan ve sömürden bunalan her dönemin insanı için de estetik bağlamda güzel olana işaret eder.

diyebiliriz) dönük iki sonucundan da söz etmek gerekir. Sanat eseri, biçim temelinde yerleşik olgusalılık karşısında özerkleştigiğine göre, yerleşik olgusalığa negatif açıdan da olsa bağlı politik bir sanat anlayışını, sözgelimi toplumcu gerçekçiliği savunan ve bu estetiğin ilkeleri çerçevesinde eser üreten sanatçının makbul olmaması gerekir. Şöyle de söylenebilir ki sanatın asıl gücü olan özerklik lehine bireysel/estet bir tutumla biçime odaklanan, doğrudan veya dolaylı şekillerde politik/toplumcu hareketlere dâhil olmayan, ortodoks Marksist estetikçiler/sanatçılar tarafından yozlaşmışlıkla ve kentsoylu bireyciliğiyle suçlanan, Lenin’in 1905 Devrimi’nin hemen ardından partisinin yayın organlarındaki politik tutumu yeni baştan belirlerken ifade ettiği “[k]ahrolsun taraf tutmayan edebiyatçılar!” (Lenin, 1968, s. 101) sloganına dayanılarak ötekileştirilen sanatçı tipi, Marcuse’ün bakış açısından politik -ve tabii toplumcu gerçekçi- sanatçılardan daha üst bir konumda görülür. Bundandır ki Marcuse, bireyci veya bir şekilde özneliği önceleyen yazarların eserlerinde toplumlularınkinden, “Baudelaire ve Rimbaud’nun şiirinde Brecht’in didaktik oyunlarından daha devirici bir gizilgüç olabil[ceğini]” (Marcuse, 1997, s. 11) düşünür. Eleştiriye veya eleştirel okumaya dönük sonuca gelirsek; Marcuse’ün çizdiği çerçeveye uygun bir eleştirel okumanın ilkeleri veya sınırları *Estetik Boyut*’ta açık ve sistemli bir şekilde sunulmamakla birlikte sanatın özüne ve varlıkbilimsel yönüne dair ortaya konulanlardan hareketle bir eleştiri yolu açılmaktadır ki bu yol, yine ortodoks Marksizm’e bir karşı çıkışı temsil etmektedir. Ortodoks Marksizm’in sanat ve estetik anlayışı, sanat eserini toplumsal biçimlenmedeki altyapının belirleyici egemenliği altında, toplumsal varlığın imgesel bir yansıması olarak gören ve eleştiriye bu çerçevede bir yansıma çözümlemesinde konumlandırılan okuma biçimini önceler. Plehanov’un “tenkitçinin ilk vazifesi belli bir eserdeki fikri sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek, belli bir edebî hâdisenin sosyolojik muadili diyebileceğimiz şeyi tâyin etmektir” (1967, s. 24) sözü,⁸ bu okuma biçiminin temel mantığını ele vermektedir. Ortodoks Marksizm’in öncelediği okuma biçimine göre eser, özellikle içerik bağlamında (çünkü ortodoks Marksizm’e göre varlıkbilimsel açıdan önemli olan içeriktir yukarıda da gördüğümüz üzere) ve verili toplumsal ilişkilerin (özellikle de ekonomik ilişkiler) yürüngesinde bir çözümlemenin; bir başka ifadeyle, Marksist sosyolojinin verileri ışığında çoğunlukla içerik odaklı bir değerlendirmenin nesnesidir. Bu türden bir çözümleme/değerlendirme, eserin sadece toplumsal temeline ve bu temelin ekonomi-politik ilişkilerine ışık tutmakla kalmaz, ayrıca -zaman zaman- eseri ve onun müellifini sınıfsal çatışmaları gerçekçi betimleme derecesi ve bu çatışmalar karşısında konumlanışına göre (modern zamanlarda devrimci özneyi temsil eden proletaryanın değerini kabul edip etmemesine göre) *ilerici* veya *gerici* addetmenin bir aracına dönüşür (Marcuse, 1997, s. 15; Moran, 2002, s. 87-88). Marcuse’ün öznelilik/içsellik lehine şekillenen özerkçi ve biçimci sanat anlayışının çerçevesi içerisinde elbette böyle bir çözümleme/değerlendirme mantığının yeri olamaz. Mademki sanat yerleşik olgusalılık karşısında kendisine özgü kurgusal bir dünya

⁸ Plehanov, bu sözünde beliren mantığı, yukarıda da ifade ettiğimiz yansıtmacı anlayış temelinde, “sosyal psikoloji”ye atıfla şöyle gerekçelendirmektedir: “Her devrin artistik yaratış tarzına ait hususiyetler, bu yaratışın ifade ettiği sosyal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin sosyal psikolojisi daima o devrin sosyal münasebetleri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir vakadır” (Plehanov, 1967, s. 25).

yaratabilecek, kurgusal olgusalılığı önceleyerek estetik bir özerkleşme alanını temsil edebilecek güçtedir ve bu özerkleşmenin varlıkbilimsel temelini biçimde bulmaktadır, öyleyse eleştirel okumada olması gereken *biçim merkezinde estetik özerkliğin imkânını/imkânsızlığını sorgulamak* olmalıdır. Bu imkânın/imkânsızlığın sorgulanması, ister istemez eleştirmeni -veya eleştirel okumada bulunan herhangi bir kimseyi- eserin ortaya çıktığı toplumsal zamana ve koşullara -Hippolyte Taine'in "ırk-çevre-zaman" şeklinde formüle ettiği sosyolojik temele (Moran, 2002, s. 84-85)- kısmen de olsa götüreceği şüphesizdir fakat bu noktada toplumsal zaman ve koşullar, eserin ekonomi-politiğinin saptanmasından çok özerkliğin/bağımlılığın saptanması için birer veri konumunda olabilirler. Ayrıca sınıfsal çatışmaları, bu çatışmalarda devrimci ruhu temsil eden öznelerin (modern zamanlarda proletaryanın) ideolojik argümanlarını, mücadele biçimlerini estetik düzleme taşımak veya taşımamak eserin estetik değerini, *ilerici* veya *gerici* konumunu belirleme noktasında göz önünde bulundurulacak mutlak birer veri olamaz. Burada belirleyici olan, bütün çatışma dinamikleriyle birlikte yerleşik olgusalıktan uzaklaşmanın veya bu olgusalığa yaklaşmanın boyutudur; bir başka deyişle, kurgusal olgusalığın yerleşik olgusalık karşısında hangi özelliklerle ve nasıl şekillendiği sorundur. Elbette bunun sanatsal pratik bağlamında sonucu, bireysel sanatın toplumsal sanattan -Marcuse'ün *Estetik Boyut*'u kaleme aldığı dönemde iki kutuplu dünyanın politik atmosferi çerçevesinde şekillenen sanatsal karşıtlık bağlamında söylesek; bireyseli, özneli ve biçimi önceleyen modernist sanatın verili toplumsal ilişkilere proletarya ideolojisi çerçevesinde bağlı olan ve içeriğe yaslanan toplumcu gerçekçilikten- üstünlüğü vurgusudur. Marcuse'e göre "[s]anatın ilerici ırası için ölçütler yalnızca bir bütün olarak yapıtın kendisinde verilirler: neyi söylediğinde ve bunu nasıl söylediğinde. Bu anlamda sanat 'sanat uğruna sanat'tır -estetik biçimin olgusallığın tabulaştırılmış ve bastırılmış boyutlarını, kurtuluş görünüşlerini ortaya sermesi ölçüsünde" (Marcuse, 1997, s. 26).

Bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Marcuse, temelde, ortodoks Marksist sanat anlayışının negatifi olarak değerlendirilebilecek heterodoks Marksist bir sanat düşüncesi ortaya koyar. İkili karşıtlıklar biçiminde belirtmek gerekirse mimesisçi/yansıtmacı bakışa karşı özerkçi bakış, toplumsallığa karşı öznellik/bireysellik, devrimci özneye politik bilinç aşılama karşı insanlığı içsel kaçışa yöneltme, dönemselliğe karşı evrensellik, içeriğe karşı biçim. İşte Marcuse'ün heterodoks Marksist sanat düşüncesi bu karşıtlıklar temelinde sadece ortodoks Marksist sanat anlayışının değil, aynı zamanda bu anlayışın dayandığı *büyük anlatımın* da bir anlamda yadsınısını (yukarıda da değindiğimiz noktayı, bir devrimci özne olarak proletaryanın düzene eklenip tarihsel görevinden uzaklaşması konusunu burada özellikle düşünmeli) temsil etmektedir.⁹

⁹ Marcuse'ün *Estetik Boyut*'taki düşüncelerinin eleştirisi olarak World Socialist Web Site Editörü David Walsh'ın öne sürdüklerini gözden kaçırmamalıyız. Marcuse'ün biçim merkezinde verili toplumsal ilişkiler karşısında özerkliği temsil eden sanat anlayışını düşünsel düzlemde "çürüme"yle ilişkilendiren Walsh, ortodoks Marksistler gibi sanatı gerçekliğin bir ifadesi veya görünümü olarak kabul eder. Ona göre "[s]anat, yaşamın enine boyuna değerlendirilmesi, insanlara gerçekliğin farklı yönlerini, kendi yönlerini, gerçekliğin bilimin ve politikanın ve felsefenin ulaşamadığı ya da daha az hissedilebilir şekilde ulaşabildiği yönlerine daha önce dikkat etmediklerini göstererek onları yüceltmenin ve dönüştürmenin özel bir yoludur." Dolayısıyla "[b]içimin

2. Bağımlılık ve Özerklik Arasında “Ansiklopedideki Vahşi”

2.1. Yerleşik Olgusalılıktan Kurgusal Olgusalılığa

Kerim Sadi'nin “Ansiklopedideki Vahşi” (Kerim Sadi, 1929) hikâyesine Marcuse'ün estetik düşünceleri, daha doğrusu bu düşüncelerde beliren eleştirel yönelim ışığında bakıldığında, en başta, yerleşik olgusalılığın anamalcı düzenin birtakım önemli çelişkileri etrafında kurguya taşındığı söylenebilir. Dolayısıyla Marcuse'ün verili toplumsal ilişkiler karşısında öncelediği estetik özerkliğin hikâyesinin kurgusal olgusalılığında belirginleşmediği belirtilebilir hemen. Bu durumu göstermek adına “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin kurgusal ilerleyişini adım adım takip etmek gerekir.

Hikâyesinin kurgusu, bir şehrin limanına yanaşmış 50.000 tonilatoluk bir yolcu vapurunun denizle oluşturduğu karşıtlıkla başlar. Bu vapur, “şeytani gözlerle gül[er]” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) gibidir ve deniz anlatıcının gözünde adeta “döğüne döğüne” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) vapura bir “masal” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) anlatmaktadır. Denizin geçmiş dönemlerdeki hükümlerliğini ve buna karşılık modern zamanlarda yükselen anamalcı medeniyet karşısındaki acizliğini yansıtan bu “masal”ı anlatıcı, şöyle dile getirmektedir:

“1000-2000 sene evvel, granit göğüslü kahramanlarla dolu oyuk tekneleri, tıpkı çürük bir ceviz kabuğu gibi, yutardım. Şimdi, çöp kadar mumyalar için okyanuslarım lacivert birer bahçe. Buhar-Elektrik-Makine-Çelik, Zaman ve Mesafeyle, teneke oyuncak diye eğleniyor. Zekânın karşısında, Tabiat, gittikçe dizleri bükülen, gövdesi kanlı bir gladyatör! Ben, artık, öfkesini yatıştırma için kurbanlar kesilen mavi saçlı mabut değilim!..” (Kerim Sadi, 1929, s. 1).

Anlatıcı ifşa ettiği bu “masal”dan sonra, “masal”da dile getirilenleri adeta teyit edercesine, yolcu vapurunun bir medeniyet harikası olarak addedilebilecek konforuna ve ihtişamına değinir: “Nuyorktan telsiz-telefon konserini dinleyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) lüks kamaraların “[e]n mükellef apartmanlarda” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) dahi kolay kolay bulunmayacak olan rahatlığı, en zor beğenicilerin dahi hoşuna gidecek olan ve “bir prensin kabul salonu” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) kadar itinayla süslenen yemek salonu. Vapurun lüks kamaralar ve yemek salonunda belirginleşen medeni konfor ve ihtişamını böyle ortaya koyduktan sonra anlatıcı, bakışını güverteye çevirir; daha doğrusu bu konfor ve ihtişamın dayandığı zemini tablolştırır. Bu tablo esasında medeniyetin görünmeyen,

üstünlüğüne yönelik iddialar, düşünsel çürümenin belirtileridir.” Marcuse'ün böyle biçimci ve özerkçi sanat anlayışının semantiğinde yatan düşünce ise “[y]aşam çok acı vericidir, ona bakılamaz, ya da ona bakarsak, en cesaret kırıcı sonuçlara ulaşırız” şeklindedir. Walsh, ayrıca, Marcuse'ün özneliliğin/içselliğin, daha doğrusu bireyin verili toplumsal ilişkiler karşısında içsel kaçışla yeni ve özgür bir varoluşa yönelme çabasının “pozitif karakteri” üzerine yaptığı vurguyu da olumsuzlar. Walsh'a göre “Marcuse, Marx ve Engels'in ilk 1840'lı yıllarda açıklığa kavuşturduğu, özgürleşmenin zihinsel değil tarihsel bir eylem olduğunu göremez. İnsanın kendi hayal dünyasında bir 'karşılıklı ilişkiler ve karşılıklı değerler ağından' çıkması yerine gerekli olan, böyle bir 'içselliği' talep eden durumu sona erdirecek pratik eylemdir. Bu kadar kesin bir şekilde kaçılması gereken dünya, değiştirilmesi gereken bir dünyadır.” Belirtmeden geçmek olmaz: Walsh, belki de argümanlarını daha ikna edici kılmak adına ilgili eleştirileri sunarken Marcuse'ün 1942-1951 yılları arasında Birleşik Devletler'in istihbarat kurumlarıyla çalıştığını, 1949 yılında *Dünya Komünizminin Gizli Güçleri* adlı 500 sayfalık gizli bir istihbarat raporu hazırladığını not düşer (Walsh, 2021, s. 21-33).

sömürü ilişkileri çerçevesinde şekillenen, eşitliksiz toplum gerçekliğinin damgasını vurduğu yüzüne işaret eder. “Viraaa!... Viraaa!..” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) sesleriyle inleyen güverte “ağır denklere bir avuç pamuk gibi ambarlara boşaltan vinçin gürültüsü”nün (Kerim Sadi, 1929, s. 2), “kemikleri testereliyen soğuk”un (Kerim Sadi, 1929, s.2), zor işlerin, zincirlerin, halatların ve hâsılı bir bütün olarak sefaletin uzamıdır. Söz konusu vincin başında, bir işçiyi (ki hikâyeye adını veren, onun merkezî imgesi olan “ansiklopedideki vahşi”dir kendisi) bütün gücüyle adeta insanüstü bir çaba içerisine girmiş hâlde buluruz: Elleriyle valfi ve aşağı tornistan manivelasını, ayaklarıyla kastanyola ve bilodra tahliye musluklarını kontrol etmekte; ayrıca gözleri telle, kulakları da makineden gelen vurutularla meşgul olmaktadır. Tabiri caizse işçi, *dört koldan* emeğini sergilemektedir. Fakat asıl trajik olan, bu dört koldan sergilenen -daha doğrusu sergilenmek zorunda olan- emek değil, bu emeğin hırpaladığı bedendir. Anlatıcı, sömürü düzeninin insan bedeni üzerindeki korkunç yıkımını gösterircesine söz konusu işçiyi -medeniyetin yükünü omuzlarında taşıyan yüz milyonlarca emekçiye de atıfta bulunarak ve böylelikle ortak bir kader paydası belirleyerek- şu şekilde betimlemektedir:

“Bu adamın gözleri, derinde, maden kuyularındaki lambalar gibi yanıyor; saçları siyah çalılık; yüzü, ateşe düşmüş ve uzun müddet ateşte kalmış bir et parçası. İki gündenberi gözleri-kulakları çivilenmiş, ellerinden-ayaklarından çarmıha gerilmiş yarı-aç çalışan bu adam kimdi? Nasırlı yumruklarla kızgın demirleri yuğuran yüz milyonlarca kardeşi gibi, medeniyeti omuzlarında taşıyan bu insanın çıplak boynunu, açık göğsünün taş kesilen kollarını yumuşak kürklerle örtmüyor! Bu adam kimdi?” (Kerim Sadi, 1929, s. 4).

Anlatıcı, sömürü ilişkilerinin harap ettiği işçinin bedenini betimlerken iki kere sorduğu “Bu adam kimdi?” sorusunun yanıtını kendisi vermez; başkasına, bir kız çocuğuna bırakır. Bu kız çocuğu, sömürü ilişkileri üzerinde yükselen medeniyetin konfor ve ihtişamını tadan, “mahfazasından yeni düşmüş bir inci kadar temiz” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) görümlü bir vapur yolcusudur. Kibar kadınlardan olan annesiyle birlikte kamara kapısının önüne çıktığında vincin başındaki işçiyi görüp dehşete düşer. “Korkudan mavi gözleri büyüyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) kız çocuğu, annesine sokularak ve elindeki beyaz yün eldivenli eliyle “her yerine kazma yemiş bir kömür damarına benzeyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) işçiyi işaret eder ve (belli ki görmüş/okumuş olduğu bir ansiklopedideki vahşi resmini anımsayarak) annesine İngilizce “Bak anne (...) Ansiklopedideki Vahşi!” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) diye seslenir.

Yapmış olduğumuz betimlemeden anlaşılacağı üzere, hikâye, modern zamanların veya anamalcılığın üç önemli çelişkinin kurgusal düzleminde barındırır; bir başka ifadeyle, anamalcılık döneminin yerleşik olgusalılığı, üç önemli çelişki üzerinden kurgusal olgusalığa taşınır. Bu çelişkilerden biri, esasında ilk sınıflı toplumdan (ilkel köleci toplum) modern topluma (anamalci toplum) kadar gelen, fakat zaman içerisinde gitgide keskinleşen doğa-medeniyet çelişkisidir. Hikâyenin başında karşımıza çıkan deniz imgesi doğanın, ihtişamı ve konforuyla kibar sınıfa hizmet eden yolcu vapuru ise anamalci medeniyetin simgesidir. Denizin “döğüne döğüne” vapura anlattığı ve anlatıcının *işfa ettiği* “masal”, bu simgesel karşıtlığın yerleşik olgusalılıktaki karşılığının bir tür açılması olarak görülebilir: İnsan zekâsının ürünü olan ve buhar, elektrik, makine ve

çelikle özdeşleşen medeniyet, doğayı “gittikçe dizleri bükülen, kanlı bir gladyatör”e çevirmiş; bir zamanlar yıkıcılığı ve korkunçluğuyla kendisini gösteren, kendisine adaklar adanan deniz, artık medeniyetin boyunduruğu altında kalmıştır. İşte doğa ile (anamalıcı) medeniyetin gitgide ikincisinin lehine keskinleşen çelişkisi kurguda bu şekilde kendisini göstermektedir. Fakat anamalıcı medeniyet hatta genel olarak medeniyet kavramı söz konusu olduğunda anılacak, daha doğrusu asıl anılması gereken çelişki bu değildir; bu noktada bizzat söz konusu medeniyetin kendi özündeki çelişkisine yönelmek gerekir. Bu, anamalıcı düzenin temel çelişkisi olmakla birlikte geçmiş dönemlerin bütün sınıflı toplumlarında benzeri/dengi bulunan emek-sermaye çelişkisidir. İşte hikâyenin kurgusal olgusalığında yer alan ve vapurun kibarları ile işçi (vincin başında insanüstü bir çaba sarf eden işçi) arasındaki simgesel karşıtlığa dayanan ikinci çelişki de budur. Doğayı egemenliği altına alan, sınırlı sayıda varsıla lüks, konforlu yolcu vapuru gibi nimetler sunan anamalıcı medeniyetin bütün yükü, vincin başında büyük bir çaba sarf eden ve bu yolda bedenini çürüten “ansiklopedideki vahşi” gibi yüz milyonlarca emekçinin sırtına binmiştir. Nitekim anamalıcı medeniyetin dayandığı sömürü düzeninin zaman ve uzam tanımayan, hemen her coğrafyada geçerli olan bir gereğidir bu. Böyle bir düzen çerçevesinde, Marx’ın 1844 *El Yazmaları*’ndaki ifadeleriyle söylersek, “[e]mek, zenginler için gerçekten çok güzel şeyler yaratır – ama işçi için ürettiği yalnız yoksunluktur. Emek saraylar üretir – ama işçi için ürettiği izbelerdir. Güzellik üretir – ama işçi için, çirkinlik. İnsan emeğinin yerine makinaları koyar – ama işçilerden bazılarını barbarca bir çeşit çalışmaya iteler ve başka işçileri de makinalaştırır.” (Marx, 2014, s. 77). Bu ifadelerden hareketle kurguya yöneldiğimizde -veya kurguyu bu ifadelerle bir arada okuduğumuzda- karşımıza şöyle bir görüntü çıkmaktadır: Emek, zenginler ve kibarlar için konforlu, güzel kamaraları ve bir yemek salonu olan, doğaya dönük ihtişamlı bir egemenliği simgeleyen yolcu vapurunu yaratmıştır ama “ansiklopedideki vahşi” -medeniyetin yükünü sırtında taşıyan yüz milyonlarca emekçiyle ortak kaderi paylaştığı için- bundan yoksundur; onun yeri vincin başıdır ve insanüstü çaba göstermeye, barbarca çalışmaya ve makineleşmeye mahkûmdur. Kurgudaki üçüncü çelişkiye gelirse; bu, tarihsel kökeni anamalıcı dönemden fazlasıyla gerilere kadar gidebilen fakat yükselişi anamalıcı düzenin yükselişine denk düşen kolonyalist dünya düzeninin çelişkisidir: Kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkisi. Tabii diğer iki çelişkinin görece belirtik konumda bulunmalarına karşılık bu çelişki kurguda daha çok örtük ve çağrışımsal bir nitelik arz etmektedir. Bu çerçevede kurgudaki iki noktaya, vincin başındaki işçinin “ansiklopedideki vahşi” olarak tanımlanmasına ve bu tanımlamanın İngilizce konuşan bir kız çocuğu tarafından -ve tabii çocukça bir bakışla- gerçekleştirilmesine yönelmek gerekir. *Vahşi* tanımlaması, anamalıcı düzenin ufuklarda belirmediği tarihlerden (15-16. yüzyıllar) itibaren Batı ülkeleri tarafından kolonize edilen farklı coğrafyaların insan ve doğa algısını sunmaktadır; bir başka ifadeyle, edebî metinlerden bilimsel metinlere kadar hemen her yerde belirginleşmiş kolonyalist/şarkiyatçı söylemin laytmotifleri arasında yer alan bu kavram, kolonyal öznenin (Batı) kolonyal nesneyi (Batı dışı coğrafya ve topluluklar) algılama biçimine işaret etmektedir. Temel işlevi de -kolonyalist/şarkiyatçı söylemin tamamında olduğu gibin- nesne üzerindeki egemenliğin kitlesel/tarihsel meşrulaştırımını sağlamaktan ötesi değildir (kolonyalist/şarkiyatçı söylemde her türlü *vahşi*, medeniyetten payını almamış fakat

alması gerektir. Anamalcı medeniyette *vahşilerin* konumlandığı yer elbette emekçi kitlelerinkinden farklı değildir; mutlu azınlığa geniş imkânlar sunan anamalcı medeniyet bu iki geniş ve ezilen grubun sırtında yükselmiştir. Hikâyenin kurgusuna gelirsek; insanüstü bir çaba gösteren ve -tam da bu nedenle- medeniyetin kibar insanlarından çok *vahşileri* andıran işçinin “ansiklopedideki vahşi”ye benzetilmesi, onun bu görünümünün altını çizmenin yanı sıra anamalcı düzende *vahşi* coğrafyaların insanıyla aynı konumu paylaştığı -belki de bizzat *vahşi* olduğu- gerçeğini çağrışımsal düzlemde belirginleştirir. Öte yandan, bu ifadenin kibar sınıfından -ve muhtemelen İngiliz olan- bir kız çocuğunun ağzından İngilizce olarak işitilmesi (tabii anlatıcı bunu Türkçe olarak hikâyede sunmaktadır) gerçeği göz önünde bulundurulduğunda ve bu noktada da İngilizlerin kolonyalist yapının tarihsel geçmişinde en büyük kolonyal özne olarak öne çıktığı aklı getirildiğinde hikâyenin üçüncü çelişmesine dair tablo tamamlanmış sayılabilir: Hikâyenin kurgusunda, anamalcı dönemin yerleşik olgusalığında yer edinen kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkesinin (bu, bir başka ifadeyle *vahşi-medeni* çelişkesidir), çağrışımsal düzlemde ve işçi ile onu “ansiklopedideki vahşi”ye benzeten vapur yolcusu kız özelinde (simgesel karşıtlığında) inşa edildiği söylenebilir. Shakespeare’in *Fırtına* (*The Tempest*) piyesinin karakter kadrosuna atıfla, “Ansiklopedideki Vahşi”de işçi Caliban, kız çocuğu ise bir Prospero görünümündedir, denilebilir.¹⁰

Buraya kadar yazdıklarımızla göstermeye çalıştığımız üzere; hikâyenin kurgusal olgusalığı anamalcı dönemin yerleşik olgusalığını biri temel olmak üzere üç önemli çelişkisi (doğa-medeniyet, emek-sermaye, kolonyal nesne-kolonyal özne) üzerinden içermektedir. Bir başka ifadeyle; verili toplumsal ilişkilerden gelen ve bu ilişkileri temsil eden içerik, estetik bir dönüşüm işlemine (tabii özerklik lehine bir işlemdir sözünü ettiğimiz) tabi tutulmadan biçimsellik kazanmaktadır. Bu, verili toplumsal ilişkileri aşan ve düşünsel planda yok eden özneliğin/içsellikğin kurgu çerçevesinde belirginleşmediğine işaret eder. Peki, kurgu bağlamında öznellik hiç mi söz konusu edilemez? “Ansiklopedideki Vahşi”nin öznellik adına okura vadettiği hiçbir şey yok mudur? Bu soruların yanıtını vermek için kurgudaki anlatıcı hakkında bazı açıklamalarda bulunmak gerekecektir; tabii bu, özel ama önemli bir noktadan hikâyenin *özerksizliğinin* teyidinde imkân tanımaktan öteye geçmeyecektir.

2.2. “Yerleşik Olgusalık”ı Pekiştiren Öznellik yahut Anlatıcının Konumu

Yukarıda da belirtildiği üzere, Marcuse için öznellik/içsellik estetik düzlemde sanatın özerkliğinin temel belirleyicisi olarak konumlanmaktadır. Fakat özneliğin de -sanat eserleri düşünüldüğünde- bir temel belirleyicisinin olduğu söylenebilir ki bu, öznenin bizzat kendisidir. Bu özne bir kurgu karakteri veya anlatıcı görünümünde bulunabilir. “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesine baktığımızda, karakterlerden hiçbirinin özneliğinin/içselliklerinin söz konusu edilmediğini görürüz. Ne vincin başındaki işçi ne onu

¹⁰ Piyenin başkarakteri konumundaki Milano Dükü Prospero, kölesi olan *vahşi*, yarı hayvan yarı insan görünümündeki Caliban’ı eğiterek ona *medeni* özellikler katmaya çalışır. Bu çerçevede Caliban ile Prospero arasındaki ilişki, *vahşi-medeni* ilişkisinin, başka deyişle kolonyal nesne-kolonyal özne ilişkisinin bir temsili olarak piyesin kurgusunda belirginleşir (Shakespeare, 2000).

“ansiklopedideki vahşi”ye benzeten kız çocuğu ne de bu kız çocuğunun annesi (ki bunlar hikâyenin karakter kadrosunu oluştururlar) yerleşik olgusalılık karşısında bir direnci veya başkaldırı gücünü temsil etmesi ihtimal dâhilinde olan iç dünyalarıyla kurguda belirginleşmezler; sadece dış görünüşleriyle, fizikî varlıklarıyla ve tabii sınıfsal konumlarıyla görünürlük kazanırlar. Fakat yine de kurguda öznelliği/içsellığı sırtlayan bir özne vardır ki bu, anlatıcıdan başkası değildir.

Üçüncü tekil kişi seviyesindeki anlatıcı, tanrısal konumundan kaynaklı olarak karakterlerde göremediğimiz bir iç dünyayla belirginleşir.¹¹ Tabii ki bunu söylerken anlatıcının bir karakter olarak hikâye içerisinde yer aldığını iddia etmemekteyiz, nitekim onun tanrısal konumunun böyle bir duruma imkân tanınması beklenemez. Bununla birlikte, kurguda yer alanlar (karakterler, deniz, vapur vb.) üzerine okurla her fırsatta paylaştığı düşünceler bağlamında hikâyede bir öznellik, bir iç dünya penceresi açtığını söyleyebiliriz. Bir başka ifadeyle; kurguda, görünenin arkasına bakan, bunu düşünsel düzlemde yorumlayan bir anlatıcı vardır. Denizin vapura “döğüne döğüne” anlattığı “masal”ı kurgulayan, vincin başındaki işçinin kaderini kendisi gibi medeniyetin yükünü sırtlayan “yüz milyonlarca kardeşi”ninkiyle ortaklaştıran, hatta çağrışımsal açıdan “ansiklopedideki vahşi” tabiri üzerinden kolonyal ilişkileri belirginleştiren, hâsılı bir bütün olarak hikâyenin “anlambilimsel görünüş”ünün¹² belirleyiciliğini üstlenen bizzat anlatıcının kendisidir. Fakat, bütün bunlardan yola çıkarak anlatıcının öznelliğinin, içsellığının veya iç dünyasının yerleşik olgusalılıktan kopmak bir yana dursun, bu olgusalığı, yani anamalcı düzenin temel ve önemli çelişkilerini alımlayıcı karşısında daha da belirginleştirme işlevi gördüğünü söylemek mümkün. Anlatıcı kurguda görünür olanlara dair düşünceler sunarak okurun bu görünür olanları nasıl yorumlaması gerektiğini; bir başka deyişle, metnin anlamının okur tarafından ne şekilde inşa edilmesi gerektiğini belirlemektedir. Dolayısıyla anlatıcının öznelliği yerleşik olgusalılıktan kaçışı değil, tersine, bu olgusalığa negatif veya toplumcu açıdan da olsa daha iç görülü bir biçimde yaklaşımı temsil etmektedir.

Anlatıcının öznelliği bağlamında düşünsellik dışında belki bir de dilin kullanım biçimine, bir başka deyişle hikâyenin söylemine bakılabilir (nitekim kurguda kız çocuğu dışında -ki o da bir cümleden ibarettir- neredeyse tek konuşan, söylem üreten özne, anlatıcıdır). “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin söylemi, yer yer edebiyata özgü sanatsal, metaforik betimlemelerle somutluk kazanmaktadır. Özellikle de söylemi yer yer şiir söylemine yaklaştıran benzetmecî tutum, hikâyenin dilinin sanatsal boyutuna damgasını vurmaktadır. “Denizin kuduran dişleri tepelere oturmuş beyaz sakallı şehrin buruşuk ayaklarını ısıırıyordu.” (Kerim Sadi, 1929, s. 1), “Zekânın karşısında, tabiat, gittikçe dizleri bükülen, gövdesi kanlı bir gladyatör!” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) gibi cümleler bu tutumun

¹¹ Tabii burada anlatıcının iç dünyasından -yani öznelliğinden/içselliklerinden- söz ederken anlatsal metinlerdeki kurgu karakterlerinin iç dünyalarından farklı bir düzleme göndermede bulunmaktayız. Bu, anlatıcının olguları veya olayları -gözlemci bir birey gibi- değerlendirişini, yorumlayışını, duygusal veya düşünsel duyarlık gösterme imkânlarını içermektedir.

¹² Bu ifadeyle, Tzvetan Todorov’un özgün yapısalcı kuramından hareket ederek bir eserin tematik ve düşünsel özelliklerini işaret eden görünüşünü (Todorov, 2008, s. 45-47) kastetmekteyiz.

örnek niteliğindeki göstergeleri olarak kabul edilebilir. Elbette böyle sanatsallığa/şiirselliğe açılım sergileyen dil yerleşik olgusallık çerçevesinde beliren dilden, bir başka deyişle -ve Rus Biçimcilerine atıfla¹³- alışlageldik söylem biçimlerinden uzaklaşıp özgün bir söyleme ulaşmak bağlamında özneliği temsil etmektedir. ¹⁴ Dolayısıyla anlatıcının, düşünsel açıdan değil fakat dilsel açıdan yerleşik olgusallıktan yer yer uzaklaşan bir özneliğe zemin oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte, buradaki özneliğin, hikâyeyi, *Marcusecü* bakış açısından bakıldığında özerkleştirdiği söylenemez: Öncelikle, bu dil, bütün sanatsal/şiirsel yüküne karşılık yerleşik olgusallığa dair öznel algının kırılmasına -yani estetik düzlemde bir özerklik çıkışına kaynak sağlamaya- hizmet etmez, sadece bu olgusallığın anlatımının süslenmesi işlevini görür. Sonra, bir anlatsal metni sırtlayan, onun temelini oluşturan özellik şüphesiz olay ve durumların kendisine özgü bileşimini içeren kurgunun ta kendisidir. Dolayısıyla bir hikâye metni için estetik anlamda -veya Marcuse'ün düşünceleri doğrultusunda- özerklikten söz edilecekse, bu özerklik öncelikle kurgudan kaynağını bulmalıdır.

2.3. Anlatının Propagandası, Propagandanın Anlatısı

Buraya kadar dile getirdiklerimizle, Marcuse'ün heterodoks Marksist sanat/estetik anlayışından hareketle, “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin kurgu ve anlatım özellikleriyle yerleşik olgusallığa ne derece bağlı olduğunu ortaya koymuş bulunmaktayız; fakat eserin, kurgu ve anlatım dışında olmakla birlikte bunlarla doğrudan bağlantılı olarak yerleşik olgusallığa temas eden bir boyutu daha söz konusudur: Propagandist boyut. İşte şimdi de bu boyuta temas ederek “Ansiklopedideki Vahşi”nin bağımlılığını netleştirmeye çalışacağız. Yani, *anlatılan* (kurgu) ve *anlatandan* (anlatıcı) sonra hikâyenin *alımlayanla* (okur) ilişkili çerçevesine temas ederek yerleşik olgusallık ile metnin bir başka keşişim noktasını irdeleyeceğiz.

“Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesi, yukarıda da belirtildiği gibi, Erken Cumhuriyet yıllarında ortaya konulmuş bir toplumcu gerçekçi eser/anlatı örneğidir. Edebiyatta toplumcu gerçekçilik, bilindiği üzere, ortodoks Marksizm’in evreniyle uyumlu olarak (ki bu hemen hemen bütün sanat dallarındaki toplumcu gerçekçi yönelim için geçerlidir) on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin (kentsoylu gerçekçiliği) yeniden fakat toplumcu bir ideolojik artalanla somutlaşmasıdır. Edebî açıdan kökleri Heinrich Heine, Eugene Pottier gibi sanatçıların eserlerinde görülmele birlikte dallanıp budaklanma, gelişme imkânına

¹³ Bilindiği üzere, Rusya’da Ekim Devrimi sürecinde ortaya çıkan Rus Biçimcileri, edebiyat metinlerini edebî kılan özelliğe odaklanmış ve bu bağlamda “ostranenie” (yabancılaştırma, alışkanlığı kırma) kavramını öne sürmüşlerdir. Rus Biçimcileri’ne göre bir edebî metni “edebî metin” yapan, onun gerçek yaşamın görüngülerini estetik bağlamda yabancılaştırması, alışkanlıkları kırması, alışlageldiği ortadan kaldırmasıdır. Bu özellik, yani ostranenie, şiir özelinde gündelik ve alışlageldik dilden farklılaşp şiirsel dile ulaşmakla, anlatı özelindeyse konuyu olayörgüleştirmekle somutluk kazanmaktadır (Todorov, 2010: 31-90; Moran, 2002: 177-184).

¹⁴ “Ansiklopedideki Vahşi”de görülen, daha çok benzetmelerle sanatsal/metaforik bir nitelik elde eden dile, Kerim Sadi’nin özellikle eleştiri metinlerinde de rastlarız. *Namuk Kemal: Tarihin Materyalist Telakkisine Göre* (Kerim Sadi, 1932), *Ahmet Haşim* (1933), *Bir İslâm Reformatörü Mehmet Âkif* (Kerim Sadi, 1964) adlı eserlerine bu bağlamda bakılabilir. Denilebilir ki şiirsel/sanatsal dil veya söylem biçimi, Kerim Sadi’nin “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesiyle sınırlı kalmayan bir özelliğidir.

20. yüzyıl Rusya’sında Maksim Gorki, Vladimir Mayakovski, Aleksey Tolstoy, Aleksandr Fadayev, Aleksandr Tvardovski, Andrey Voznesenski, Cengiz Aytmatov, Mihail Şolohov gibi isimlerle kavuşan, Türkiye’de II. Meşrutiyet’i izleyen yıllarda Rasim Haşmet, Yaşar Nezihe Bükülmez ve daha sonraki süreçlerde Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Attilâ İlhan gibi şair ve yazarlarla temsil edilen toplumcu gerçekçilik, özellikle sınıf çatışmaları, anamalcı çelişkiler veya bunlardan kaynaklı politik ve kültürel çatışmalara odaklanır. Temel amaç olarak belirlenirse, elbette, alımlayıcı kitlesine toplumcu bir duyarlılık kazandırmak, devrimci bir bilinç aşılacaktır; Maksim Gorki’nin deyişiyle, “sosyalist, devrimci bir dünya anlayışı ve görüşü uyandırmaktır.” (Gorki, 2021, s. 90).¹⁵ Dolayısıyla toplumcu gerçekçi edebiyat, aynı estetiği içeren diğer sanat dallarında olduğu gibi, kitleleri toplumculuk noktasında örgütleyen propagandist bir atılımdır;¹⁶ “Ansiklopedideki Vahşi” de bu açıdan değerlendirildiğinde edebî bir propaganda örneğidir. Bu hikâyedeki olay ve durumlar (ana çizgilerle belirtirsek vapur ile denizin karşılaşması, vincin başındaki işçinin insanüstü çabası, bu işçiyi kibar sınıftan ve vapur yolcularından bir kız çocuğunun “ansiklopedideki vahşi” sanması) üzerinden alımlayıcıya/okura sunulan, yukarıda da gösterdiğimiz üzere, anamalcı düzen çerçevesinde önemli kabul edilecek çelişkilerdir (doğa-medeniyet çelişkisi, emek-sermaye çelişkisi ve kolonyal özne-kolonyal nesne çelişkisi). Kurgusal düzlemde işaret ettiği bu çelişkilerle yazar, toplumcu paradigma doğrultusunda alımlayıcıya/okura yaşanılan hayatın, gerçekliğin, yerleşik olgusalılığın nasıl bir dizge çerçevesinde belirginleştiğini; anamalcı medeniyetin doğayla, sınıfsal bölünmeyle ve kolonyalist egemenlikle ilişkilerinin ne olduğunu anlatmak/göstermek ister. Bir başka ifadeyle, anamalcı düzenin ve bu düzen temelinde yükselen medeniyetin; anamalcılık ve kolonyalizm karşıtı, emekten yana bir bakışla resmini çizer. Böyle bir resmin işlevi, anlaşılacağı üzere, alımlayıcıyı/okuru anamalcılığın toplumcu tarzda kavranışına yöneltmek ve ona bu yolda savaşımı (anamalcılığa karşı savaşım) gerekli kılacak bir duyarlılık kazandırmaktır. Sonuç olarak, kurgusal düzlemde anamalcı dönemi hayati çelişkileriyle birlikte kurgusuna taşıyan hikâyenin anamalcılığın yadsınısını içeren bir bilinç uyandırmak amacıyla kitlelere yönelim sergileyerek yerleşik olgusalılıktan aldığı yıkıcı bir amaçla yine yerleşik olgusalılığa sunduğu söylenebilir. Peki bu yıkıcı/devrimci propagandistliğiyle

¹⁵ Toplumcu gerçekçi edebiyatın temel nitelikleri, yabancı ülkelerdeki ve Türkiye’deki gelişimine dair verdiğimiz bu kısa bilgiler şu kaynaklardan hareketle ortaya konulmuştur: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Lukacs, 1975, s. 107-156), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (Oktay, 1986), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (Moran, 2002, s. 52-64), “Edebiyat Üzerine” (Gorki 2021, s. 63-90), “Proleter Sanatın İlk Tomurcukları” (Kagan 2021, s. 115-141).

¹⁶ Belirtmek gerekir ki propagandistlik, sadece toplumcu veya benzer (ideolojik bildirimleri açıkça somutluk kazanan) akımlara özgü bir nitelik değildir. Upton Sinclair’in de vurguladığı üzere, özünde “[h]er sanat aynı zamanda bir propagandadır. Umumiyetle ve sakınılmaz bir surette propaganda; bazan bilmeden, amma çok kere bilerekten” (Sinclair, 1940, s. 8). Her sanat eseri, bireysel sınırları dışına çıksın veya çıkmasın belli bir dünya görüşüne -ideolojiye- yaslanır ve yaslandığı ölçüde de propagandist bir nitelik kazanır. Nitekim bireysel sınırları dışına çıkmamak, toplum ve sorunları karşısında estetik düzlemde bireyci bir yol izlemek özünde bir ideolojik ve propagandist bir tutumdur: Toplumun içinde bulunduğu gerçekliği bilinçli veya bilinçsizce, açık veya gizlice onaylamayı içeren ve öneren bir ideolojik tutum. Fakat burada -genel algıya uygun olarak- ideolojik bildirimlerinin açık olması dolayısıyla toplumcu edebiyatın propagandistliğini vurgulamaktayız.

“Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesine Marcuse’ün sanat anlayışı bağlamında bir değer atfedilebilir mi?

Yukarıda sanat üzerine görüşlerine ilişkin yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, Marcuse de kitlelerin bilincini toplumsal düzene karşı devrimci bir biçimde aydınlatmaktan yanadır ve bu bağlamda propagandist bir tutumun izleyicisi/destekçisidir. Fakat onun propagandistliğinin özü, kitlelerin devrimci bir dönüşüm için örgütlenmesine hizmet etmekten çok yerleşik olgusallığın öznel/içsel düzlemde eritilmesinin estetik anlamda yolunu açarak -yani öznellik/içsellik adına özerkliğe imkân tanıyarak- alımlayıcı öznelerin gerçekliğe dair algısının değiştirilmesini öncelemektir. “Sanat yapıtı ne denli dolaysızca politik olursa, yabancılaşmanın gücünü ve köktenci, aşkın değişim hedeflerini o denli azaltır” (Marcuse, 1997, s. 11) diyen Marcuse’ün düşünce dizgesinden hareketle bakıldığında “Ansiklopedideki Vahşi” gibi toplumcu gerçekçi eserler, verili toplumsal ilişkilere dair negatif bir bakışı somutlaştırmalarına rağmen yine bu ilişkilere odaklandığı ve çözümü de yine bu ilişkiler çerçevesinde gördüğü için öznenin algısında radikal bir kopuş sağlamaya yeterli değildir. Yerleşik olgusalıktan radikal kopuş, her zaman ve her yerde bu olgusallığın baskısı ve atmosferi içerisinde tutsak bulunan öznenin, öznelliğe/içsellığe sevk edilerek algısını kırmakla mümkündür.

Sonuç

Daha çok düşünür ve çevirmen kimlikleriyle bilinen/tanınan Kerim Sadi’nin 1929’da yayımlanan ve toplumcu gerçekçi olarak addedebileceğimiz “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesini Frankfurt Düşünce Okulu’nun önde gelen isimlerinden Herbert Marcuse’ün ortodoks Marksizm’in toplumbilimsel çıkarımları çerçevesinde şekillenen sanat anlayışına karşı heterodoks bir çıkışı temsil eden sanat düşüncesi/kuramı bağlamında ele aldığımızda; hikâyede önde gelen çelişkileri (doğa-medeniyet, emek-sermaye, kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkileri) üzerinden yerleşik olgusallığın/anamalcı düzenin kurgusal olgusalığa taşındığı, verili toplumsal ilişkiler içerisinde şekillenen içeriğin öznellik/içsellik lehine estetik dönüşüme tabi tutulmadığı, öznelliğe/içsellığe zemin oluşturması muhtemel noktaların başında gelen iç dünyanın sadece anlatıcı üzerinden somutlaştığı fakat bunun da yerleşik olgusalığa dair özne algısının kırılması için değil, tersine, yerleşik olgusallığın kurguda daha da belirgin kılınmasına hizmet ettiği, anamalcı düzene dair yıkıcı bir propagandanın kendisini göstermekle birlikte yerleşik olgusalıktan radikal bir kopuşu doğuracak olan öznelliğin/içsellığın lehine görünürlük kazanmadığı, dolayısıyla hikâyenin bir bütün olarak estetik özerkleşmeye imkân tanımadığı ve makul veya asıl sanat olarak tanımlanabilecek eser kategorisinde yer edinmeyeceği söylenebilir.

Elbette böyle bir sonuç, Kerim Sadi’nin temsil ettiği düşünsel çizginin Marcuse’ünkiyle karşıtlığını göstermektedir. Kerim Sadi’nin düşüncesi, eserlerinden (sözgelimi *Plehanovcu* bir bakışla kaleme aldığı ve yukarıda andığımız eleştiri metinlerinden) de anlaşılacağı üzere ortodoks Marksizm’in sınırları içerisindedir; “Ansiklopedideki Vahşi”de belirginleşen toplumcu gerçekçi estetik de böyle bir Marksist anlayışın sanatsal alanda bir uzantısı olarak konumlanmaktadır. Nitekim bu akım, ortodoks Marksizm’in devrimci özne olarak

konumlandığı işçi sınıfına bilinç aşılama amacına dönük olarak gerçeğe sıkı sıkıya bağlanmayı önceleyen bir estetik algıyı içermektedir. Marcuse’ün düşünsel dizgesi ise daha çok ileri/tekelci toplumun sınıfsal çatışmaları eriten ve özneliği baskılayan görüngülerinden kaynaklı olarak toplumsal kurtuluşun bir tek özneliğin/içselliğin yerleşik olgusalılık (toplumsal gerçeklik) karşısında başkaldırıcı bir boyutta kurgulanışında olduğunu savunan heterodoks bir Marksist çizgiyi oluşturmaktadır. Bu çizgiye uygun olarak da toplumsal gerçeklikten ayrı ve hatta onu aşan, özneliği/içselliği onaylayan ve bireylerin yerleşik olgusalılık karşısındaki algısında radikal bir kopuşu önceleyen özerk bir sanatı (ki modern zamanlardaki modernist sanat tastamam böyledir) -sadece ileri/tekelci anamalcı dönem için değil- tüm dönemler için en geçerli sanat biçimi olarak kabul etmektedir. Dolayısıyla “Ansiklopedideki Vahşi”ye Marcusecü bakışın, ortodoks bir kurgunun heterodoks bir düzlemde olumsuzlanması anlamına gelişi şaşırtıcı değildir.

Kaynaklar | References

- Abadan, N. (1968). Kitap tahlili [Herbert Marcuse: One-Dimensional Man]. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 335-342.
- Anıt, Z. (1991). Türk düşünce tarihinde Kerim Sadi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü.
- Ataç, N. (1969). Gençlere dair. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 29-30). Hilâl Basımevi.
- Berke, F. B. (hzl.) (1969). *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi*. Hilâl Basımevi.
- [Beyatlı], Y. K. (2006). *Kendi gök kubbemiz* (10. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Gorki, M. (2021). Edebiyat üzerine. Gülseçgin, İ. (Hzl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 63-90). Sarmal Kitabevi.
- Güngör, B. (2023). Eleştirmen yönüyle Kerim Sadi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 62, 15-51.
- Kagan, M. (2021). Proleter sanatın ilk tomurcukları. Gülseçgin, İ. (Hzl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 115-141). Sarmal Kitabevi.
- Kemal Tahir (1969). Kerim Sadi. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 49). Hilâl Basımevi.
- Kerim Sadi (1929). *Ansiklopedideki vahşi*. Selamet Matbaası.
- Kerim Sadi (1932). *Namık Kemal: Tarihin materyalist telâkkisine göre yahut tarihî Namık Kemal'in keşfine doğru ilk adım*. İnsaniyet Kütüphanesi.
- Kerim Sadi (1933). *Ahmet Haşim*. İnsaniyet Kütüphanesi.
- [Kerim Sadi] A. Cerrahoğlu (1964). Bir İslâm reformatörü *Mehmet Âkif*. İstanbul Matbaası.
- Lenin, V. İ. (1968). *Sanat ve edebiyat*. (Şerif Hulûsi Çev.). Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (Cevat Çapan Çev.). Payel Yayınevi.
- Marcuse, H. (1990). *Tek-boyutlu insan: İleri işleyim toplumunun ideolojisi üzerine incelemeler* (2. Baskı). (Aziz Yardımlı Çev.). İdea Yayınevi.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik boyut – sanatın sürekliliği: Marxist estetiğin bir eleştirisine doğru*. (Aziz Yardımlı Çev.) İdea Yayınevi.
- Marx, K. (2014). *1844 el yazmaları* (9. Baskı). (Murat Belge Çev.). İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1969). *Kerim Sadi*. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 121). Hilâl Basımevi.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (7. Baskı). İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

- Plehanov, G. V. (1967). *Sanat ve sosyalizm* (2. Baskı). (Selim Mimoğlu Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Pospelov, G. (1984). *Edebiyat bilimi I.* (Yılmaz Onay Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Pospelov, G. (1985). *Edebiyat bilimi II.* (Yılmaz Onay Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- [Ran], N. H. (1969a). Ansiklopedideki vahşi. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 25-26). Hilâl Basımevi.
- [Ran], N. H. (1969b). İmanı bütün. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 26). Hilâl Basımevi.
- Shakespeare, W. (2000). *Fırtına*. (Bülent Bozkurt Çev.). Remzi Kitabevi.
- Sinclair, U. (1940). *Altın zincir: Sanat tarihi*. (Emin Türk Eliçin Çev.). Nümune Matbaası.
- Todorov, T. (2008). *Poetikaya giriş* (2. Baskı). (Kaya Şahin Çev.). Metis Yayınları.
- Todorov, T. (2010). *Yazın kuramı: Rus biçimcilerinin metinleri* (3. Baskı). Mehmet Rifat-Sema Rifat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Walsh, D. (2021). Sanat ve sosyalizm: Gerçek öncüller. Gülseçgin, İ. (Hzl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 7-33). Sarmal Kitabevi.