Lionel Richard

NAZİZM VE KÜLTÜR

Denizkızlarının Şarkısı



Kalem

Bu çevirinin tüm hakları Kalem Ltd. Şti.'nindir.
Kalem Yayıncılık : Şehit Adem Yavuz Sok. 16/14
Kızılay — Ankara, Tel : 25 79 65

Birinci Basım 1985 — Ankara
01.02.85.02

Kapak Düzeni : Ümit Öğmel

Dizgi, baskı, cilt Aslımlar Matbaası, Ankara Tel 31 87 52
Kapak baskısı Sanem Matbaası, Ankara Tel 29 65 42

LIONEL RICHARD

NAZİZM VE KÜLTÜR

Türkçesi :
NESRİN GÜNER

Kalem

Bir gün gelecek, oh diyecek insanoğlu
Silahları bırakın, artık ihtiyaç kalmadı.
Güzel yıllar gelecek birbiri ardınca
Çıkaracaklar depodan silahları bir gün
Bakacaklar ki paslanmış hepsi

Ben de atılmak isterdim açıkçası
Son okurumun elinden
Son insan olsun o, yeter ki,
Köpeklerin ısırdığı son insan!

Bertolt Brecht
(Türkçesi A. Kadir - A. Bezirci)

Bu kitap, kendi güncelliğini yok etmeye katkısı olsun diye çevrildi. Çocuklarıma, çocuklara adıyorum onu.

Nesrin GÜNER

ÖNSÖZ

«BİRAZ FAŞİZM RİCA EDEYİM»

Bugün bir nazi devleti daha kurmak kolay değil, bırakın kolayı, mümkün değil. Nazizmi kurmak bir yana, aynı çizgideki politik hareketler bile, kendilerine nasyonalsosyalist diyemiyor. Günümüzün faşistleri de, Hitler Almanyası'nın mirasına açıkça el atmaktan çekiniyor; kitleleri kaçırırız, diye endişe duyuyorlar. Halbuki (aynı) kitleler, hedeflerini önceden açıkladığı halde, Hitler'i iktidara getirmişlerdi. Bugün kitle desteğine sahip faşist yönetimler de, kendilerinden söz ederken bir hayli dikkatliler. Politika ve tarih biliminin katkılarını hiçe saymadan, ama aynı zamanda, soğukkanlılığı elden bırakıp «faşizm»i bir «küfür» gibi kullanmadan soruna eğilmek gerek. Sağa sola baktığımızda görülüyor; «biraz faşist» olmak ya da geçici olması şartıyla kitlelerden «biraz faşizme katlanmalarını rica etmek» mümkün. Yoksa, nazi iktidarı kurabilmek biraz da beceri işi mi? Öyle her faşizmin (sınıfsal dayanakları sabit kalsa bile) nasyonalsosyalizme çok benzer uygulamaya gidebileceği bir ortam var mı bugünkü dünyada?

Evet, var mı? Faşizm «çok», ama nasyonalsosyalizm bir tane... Elinizdeki kitabın Fransızca aslının başlığı «Nazizm ve Kültür», Almanca çevirisine başka bir ad koymuşlar oy-

sa: «Alman Faşizmi ve Kültür». Özellikle batı ülkelerinde hâlâ tartışılmaktadır: Faşizm nedir, nazizm nedir? Aralarındaki benzerlikler farklılıklar nelerdir? Faşizmin bir politik iktidar biçimi olduğunu, nasyonalsosyalizmin ise, bir hayat tarzı anlamına geldiğini savunanlar da var. Nasyonalsosyalizmin, Almanya'ya özgü bir faşizm olduğunu söyleyenlerin sayısı da günden güne artmakta; ancak, Hitler faşizminin nerelerden beslenip nasıl iktidara geldiği hakkında doğru bilgilere sahip bu çok sayıda antifaşist bile, sonuçta anlaşamıyor, birarada olamıyor. Hele bu insanlar Almansa, sık sık «Almanya'nın trajedisi»nden ya da «bir manyağın sapıklıkları»ndan söz ettikleri oluyor. Faşizm, «fascismo»dan geliyor, ancak faşizm deyince, akla Mussolini İtalyası'ndan önce Hitler Almanyası geliyor.

Neden?

Nasyonalsosyalizm, sadece bir politik iktidar biçimi değildir, ondan.

Peki, nedir daha başka?

Nasyonalsosyalizm ya da nazizm, bir politik iktidar biçimi olmanın ötesinde, yani faşizm olduktan başka bir «kültür»dür. Yukarda değindiğim gibi, bir hayat tarzıdır aynı zamanda. Nazizm ile «sıradan faşizm» arasındaki en önemli fark, birincisinin kendi kültürünü, kendi hayat tarzını ve dünya görüşünü geliştirip uygulamasıdır. Ve nazizm bu sırada, mevcut kültür ve sanat birikimini, —bir bölümüne karşı çıkıp diğer bölümünü olduğu gibi benimseyerek ya da benimseyebileceği hale sokarak— kullanmıştır. 1938 yılının 9 Kasım'ını 10'una bağlayan gece Almanya'da «Rayh Kristal Gecesi» yaşandı. SA'ların harekete geçmesinden kısa bir süre sonra, sinagoglar alevler içindeydi, Yahudilere ait işyerleri ve evler yağmalanmış ve içindeki eşyalar dışarı atılmıştı. O gece, Berlin'de sokakların cam parçalarıyla dolu olmasından almıştır adını, SA'ların terörü sürerken yoldan geçenler, cam kırıklarına basmamak bahanesiyle başlarını kaldırmaya bile cesaret edemiyorlardı. Sonra 10 Kasım sabahı evlerde, sözüne güvenilen yetişkinler, kendilerine yöneltilen sorulara, «Yok, sanmam, Hitler'in bu olanlardan haberi yoktur. Adamın çevresindekilerde iş yok!» türünden cevaplar verdiler.

Kavgam'da yazdığına göre, Hitler, ressam olmayı çok istemiş, ama başaramamış. Ama iyi ki başarama-

mış! 24 Nisan 1936 tarihli Völkischer Beobachter adlı nazi yayın organında, Führer ve onun suluboya tabloları hakkında çıkan yazıda şöyle deniyordu: «Bugün biliyoruz ki, Adolf Hitler'in vaktiyle Viyana Akademisi'nde öğrenci olamayışı bir rastlantı değildir; çünkü kendisi, iyi bir ressam ya da iyi bir mimar olmaktan daha büyük bir görev için tayin edilmişti.» Kültür, toplumsal hayatın bütün alanlarından farklı bir alan olduğu halde, tek tek bu alanların içinde mevcuttur. Kültürel faaliyet sırasında insan, kendi yaratıcılığı konusunda ikna olur. Aynı durum, daha yoğun bir yaratıcılık faaliyeti gerekirse bile, saat için de söz konusudur. Kaldı ki, sanatsal kültür, bir sistem olarak kültürün içinde son derece belirleyicidir. Naziler, kültür olgusunun bu gücünün farkında mıydılar? Bilinenlere bakılırsa, nasyonalsosyalizm hiçbir şeyi rastlantıya bırakmamıştır.

Walter Benjamin, nazilerin ideolojik ve politik kazanımlarını, «Politikanın estetize edilmesi»ne borçlu olduklarını söyler. Benjamin'e göre, Alman faşizminin gerçek estetik ve sanatsal başarılarını, onun politikasında aramak gerekmektedir. Nitekim, «politikanın estetize edilmesi, zirve noktasına savaş olgusunda ulaşmıştır» Hitler'e göre; o dönemin Almanya'sında kültürün çökmesi, politik kurumların çöküşünü hazırlamıştır; çünkü, edebiyat ve sanat eserleri, bir ülkenin halkıyla birlikte etki altına alınmasında birinci derecede önem taşırlar. Bunu çok iyi bilen «Yahudi-bolşeviklik» yâni marksizm («İngiliz Yahudisi Marx»ın yanısıra naziler Lenin'e bile çoğu kez «Yahudi» demişlerdir), Weimar Cumhuriyeti'ndeki liberal düzenden yararlanarak sinsice politik kurumlara sızmıştır.

Hitler'in Kavgam'da gösterdiği doğrultudan sonra, bu kez nazi propaganda merkezleri, onun büyüklüğünü kanıtlamak için yarışa girdiler. Völkischer Beobachter, Hitler'i, Bach ve Beethoven'le yanyana koyacak kadar ileri gitti. Baldur von Schirach, onun, «Doğuştan yaratıcı iradesi olan kültürlü bir insan» olduğunu belirtti. İlke olarak nazilerde her güçlü politik kişiliğin bir «sanatçı» olması zorunlu görülüyordu. Alman faşistlerinin iktidarı ele geçirmelerinden sonar ise, daha çok Führer'le ilgili olarak üç temel görüş kitlelerin beyinlerine sokulmak istendi: 1) Hitler, bir sanatçıdır, bir mimardır, nasyonalsosyalist devletin mima-

rıdır. 2) Bu devlet, yapısı, örgütlenmesi, uyumu ve bütünlüğü açısından bir sanat eseri gibi görülmelidir. 3) Hitler, sanatı sever; «Eşitler arasında baş» (Primus inter pares) olarak sanatçıların yardımcısı ve kollayıcısıdır. Besbelli ki, bu görüşlerin yaygınlaştırılması istenirken, yalnızca sanatçıların ve kültür yaratıcılarının kalplerini kazanmak gibi bir amaç güdülmüyordu. Goebbels, 17 Haziran 1935'de Hamburg'ta yaptığı bir konuşmada, sanatın basit bir propaganda aracına indirgendiği yolundaki eleştirilere şiddetle karşı çıkmasına rağmen, sözlerinin devamında ne demek istediği anlaşılır: «...çünkü, politika bizzat sanattır. Sanatı, soylu halk psikolojisi sanatıyla aynı görmek gerekir.»

Federico Fellini'nin unutulmayacak bir sözü vardır: «Bütün yüzler, her zaman doğru yüzlerdir. Hayat yanılmaz.» der. Elbette, bu sözü, ancak sonundan başına doğru anlamaya çalışırsak çözebiliriz. Yoksa, nasyonalsosyalist partinin ayaktakımı bir yana, bürolarında ve toplama kamplarında geçirdikleri yoğun mesai saatlerinden sonra, akşam toplantılarında ayrıntılı sanat tartışmaları yapan nazi yöneticilerinin hepsi de «insan yüzlü»dür. Yüzlere bakıp karar vermeden önce, hayatlardan yola çıkmak gerekiyor. Beethoven çalındıktan sonra radyo konuşmasına başlayan Führer'den, hele nazi retoriğinin bütün inceliklerinden de yararlandıktan sonra, kim etkilenmez!... Ya da yolda kendisine çiçek sunan minik çocuğa gülümseyen Goering, bir anda ne kadar sempatik görünür!...

Oniki yıllık nazi diktatörlüğüyle tarihi bir gerçek bir kere daha onaylanmıştır: Sadece polise ve jandarmaya olağanüstü yetkiler vererek iktidarda kalmak mümkün değildir. Ya da «Çalışın, çok çalışın! Güzel günler yakındır!» diye bir yandan sözler verilirken, öte yandan milyonların diğer organları da «meşgul» edilmezse, o kitleler ölmeye razı ve hazır duruma sokulamaz. Tarihte kültür ve sanatı naziler kadar beceriyle kullanan başka bir politik güç henüz ortaya çıkmadı. Bilindiği, gibi, ideolojik alanda faşizmin demagojisi eklektiktir. Konrad Wolf'un 1979'da özetlediği tanımı tekrar edeyim: «İdeolojik olarak faşizm, burjuva-demokratik ulusal bilincin; işçi sınıfının geleneklerinin; köylülerle orta kesimde mevcut antikapitalist eğilimlerin; ve nihayet gençliğin, yaşadığı dönemden duyduğu bıkkınlığın saptırılmasıdır.» Ama bütün bu tahrifat, plansız, program-

sız ve paldır küldür olmaz. Nasyonalsosyalizm, kendi kültür ve sanat anlayışını geliştirirken, onların işlevlerini ince hesaplar sonunda belirlemiştir. Beslediği neoromantik zemin üstünde «taşra»yı ön plana çıkarmış, ancak militan milliyetçiliğin aracılığıyla terörünü stilize hale getirmiştir. Goebbels, 26 Kasım 1936'da, sanatta eleşiriyi resmen yasakladığını ilân ettiği zaman, onun yerine konulacak bir «Nazi eleştiri anlayışı» çoktan biçimlenmişti. Nasyonalsosyalizm, şimdiki zamanı tüllere sarabilmek için, hep geleceği işaret etmiş ve bu sırada da ikna gücünü geçmişten almıştır; bir başka deyişle, faşizm Almanya'ya gökten düşmemiştir. Hans Grimm'in 1299 sayfalık «Mekansız Halk» romanı, 1926 yılında yazılmıştı. Nazi iktidarı sırasında büyük saygınlık kazanan bu «eser»in kahramanı bir sosyalisttir. Tarihsizliği kafalarda bir alışkanlık haline getirirken mitlerden yararlanan naziler, somut sembollere de el atarak bunalım döneminin karmaşıklığını yaşayan zihinleri iyice allak bullak etmişlerdir. Bunun en güzel örneği, nasyonalsosyalist militanların, gösterilerinde kızıl bayrakları eksik etmemeleridir. Hans Grimm'in sosyalist kahramanıyla kızıl bayrağın gündeme gelmesinin ayrıca elle tutulur bir nedeni daha vardır: 1935 yılında Alman toplumundaki işçi oranı % 46,3'dür; nazi partisinde de % 32,2 oranında işçi üye kayıtlıdır.

Hitler faşizminin milyonları arkasından sürükleyebilmesinde kazandığı başarının kaynakları arasında, mevcut tarihî ve toplumsal gerçeklerin ötesinde bazı teknik imkânları da düşünmek gerekiyor. Propaganda faaliyetleri sırasında ilk kez naziler filmi, radyoyu ve radyo oyunlarını kullanmışlardır. Bu arada, yine onların yarattığı bir tiyatro türü vardır: Thing oyunları. Bu tür oyunlar sırasında, «katılar»ın mitik birliğinin sağlanabilmesi için, geleneksel tiyatrodaki seyirci-oyuncu ayrılığı kaldırılmıştır. 1933 yılının Ekim ayında Berlin'de düzenlenen «Thing oyunları»nda 60.000 seyirci 17.000 SA ile birlikte, «parçalanamaz bir topluluk» yaratmıştır. İktidara geleli daha sekiz ay olmuşken bu tarz gösterileri gerçekleştiren Hitler faşizminin ne derece hazırlıklı olduğunu, söz konusu oyunların küçük bir analizi ortaya koymaktadır. «Thing oyunları», Yunan tragedyasından malzemesini İncil'den alan Ortaçağ oyunlarından

barok sanatından ve Weimar Cumhuriyeti döneminde gelişen ekspresyonist ve proleter tiyatrodan bestenmiştir.

Kültür ve sanat çerçevesinde Hitler faşizmine güç katan ve hatta kile psikolojisi açısından nasyonalsosyalizmin başarısında en önemli payı taşıyan bir olguya geldik şimdi: Nazizmin dili. Faşizmin dili hakkında yapılan bilimsel çalışmaların altını çizdiğine göre, bu dil de, liberal ideolojinin saptırılmış hali olup, böylece mevcut liberal toplumun saptırılmışlığı elle tutulur düzeye çıkmaktadır. Naziler, kapitalist reklâm tekniğiyle işe başlamışlar (tekrarlar ve sloganlar), verdikleri mesajlar sonra emirler haline dönüşmüştür. Kitlelerin kendisinde kurtuluş umudunu buldukları otoriter kişilik (burada Führer), yaptığı konuşmalarda bu dilin seçkin örneklerini verir: Toplumsal olayları kişileştirir; dünyayı iyiler ve kötüler diye ikiye ayırır; her an fırsat kollayan dış düşmanın yanısıra ve onun «işbirlikçisi» olan bir iç düşman vardır; «vatandaşlar» uyanık olmalıdırlar, çünkü her taraf bozguncular ve hainlerle doludur; alınan önlemler hep çoğunluğun yararınadır, dolayısıyle halk, kışkırtıcıları dinlemeyip kendisine kulak vermelidir. Böyle bir dil, korkan, stereotip önyargılar taşıyan, güvensizlik duyan ve potansiyel saldırganlık özeliğine sahip küçük ve orta burjuvaziye çok iyi hitap eder. Führer imajıyla bağlantılı bu psikolojik mekanizma, bunalım durumlarında, ekonomik ve politik baskı dönemlerinde son derece diri ve hazır atmosfer içindedir. Sonuçta, insanlar arasında artık gerçek anlamda bir toplumsal iletişim kalmaz. İlginçtir ki, dilin bu biçimde düzeysizleşmesiyle, demokratik hakların ve kurumların ortadan kalkması, bir paralellik içinde olur. Nitekim, Hitler Almanyası, birlik ve beraberlikten en çok söz edildiği dönemlerde, en acımasız baskıların, en büyük hırsızlıkların ve sahtekârlıkların yapıldığını, en küstahça yalanların söylendiğini göstermiştir.

Lionel Richard'ın elinizdeki bu kitabını okuduktan sonra, bende gerek ifade ve gerekse soru tarzında birkaç düşünce öbeği oluştu.

Birincisi: Nazizmin kültürü ve sanatı hakkında bilgi edinmek ve birtakım ayrıntılar üzerinde kafa yormak, faşizmi tanıma çabasının en önemli parçasıdır. Yoksa, Dimitrof'un tanımını kavramak hiç de zor değildir. Zor olan, «yarı-karanlıktaki konuşmacı kürsüsü»nün işlevini kavramak-

tır. Faşizmi besleyen sınıfsal kaynakların yanısıra, onun manipülasyon sisteminin açığa çıkarılması da şarttır. «Faşizm kültüre düşmandır» gibi basmakalıp anlayışlar, faşizmin ince taktiklerinin gölgede kalmasına yol açmıştır çoğu kez.

İkincisi : Hitler'in emirlerini dinleyecek insan yapmakla faşizme karşı direnecek insan yapmak; Güney Afrika polis örgütünde görev alacak zenci yetiştirmekle, Humeyni'nin ordusuna gönüllü katılacak müslüman yetiştirmek çok farklı eğitim süreçlerinden geçilmesini öngörmektedir. Çağının gereklerini yerine getiren bir insanı diğerlerinden ayıran en önemli ayraç belki de şudur: İnsan onurunu dokunulmaz sayması, birey olmayı taviz verilmez bir hedef olarak görmesi, bilimsel şüphecilikten kopmaması, bilgili ve zeki olması...

Kitlelerin kendisine sorgusuz güvenmesini isteyen «otoriteler»in gözünde böyle «birey»ler, tehlikeli bir «virüs topluluğu»dur. Bu virüsler, yığınlara şu hastalığı aşılarlar: E.A. Rauter'in kaleminden özetlemek gerekirse, «İnanmak ve güvenmek tehlikeli alışkanlıklardır. Bizi aldatmak istemeyen birinin, bizim güvenimize de ihtiyacı yoktur.»

Şüphesiz burada sözü edilen güven, sorgusuz sualsiz bir güvendir. Ve ne yazık ki tarih, gözü kapalı güvenen kitlelerin (bu arada başka özel ve nesnel nedenlerin de rol oynadığı düşünülse bile) aynı bağnazlıkla, dün peşine takıldığı ideolojinin tam tersi için yarın can verebileceğinin örnekleriyle doludur. Sorun, sorgulayan, değiştiren, düşünen insan yaratmak yerine, belirli bir tür insan «yapmak» biçiminde algılandığında, o insanları yapanlar, bir dönem kendilerini omuzlar üzerinde taşıyanların bir başka dönemde yerden yere çalmasını göze almak zorundadırlar.

Bir diğer nokta : Faşizm, «halka düşman» yüzünü, büyük bir incelikle ve popülizmle maskeleyebilmektedir. Lionel Richard'ın aktardığı en çarpıcı örneklerden birisi de, taş baskıları, Klee'nin ya da Kandinsky'nin resimlerine yeğleyen işçilerin, modern sanatın lanetlenmesi için nasıl kullanıldığıdır.

«Halkçı» görünen nazizm, halkın beğenilerini bahane ederek, sorgulayan, alternatif arayan ve başkaldırı niteliği taşıyan hiç bir sanat akımına hayat hakkı tanımamıştır. Oysa, sanatın özü yaratıcı bir başkaldırıdır. Ve sanat eleş-

tirmeninin izni ya da resmi sınırların çerçevesi içinde «yaratmak»la şartlandırılan bir «sanatçı»nın ortaya koyduklarına, bir sanat eseri denemez hiçbir zaman. Kitlelerin beğenileri ile sınırlandırılan, popülizmin mantığı ile yoğrulan «sanat», olsa olsa, Lionel Richard'ın kullandığı çarpıcı tanımla «işporta sanat»tır. İşporta sanatın faşizm için vazgeçilmezliğini kavramak, gerçek sanattan her tür işporta kalıntılarını temizlemenin de bir ön şartı gibi görünüyor.

Ve son olarak Dünya şimdiye kadar ne «faşizm»ler gördü, bundan sonra da görecek. Hadi diyelim, bugün dünyanın dört yanında ayakta durabilen faşist diktatörlüklerin varlığı o ülkelerin geri kalmış iktisadi ve sosyal yapılarına, emperyalizmin baskılarına vs. bağlanabiliyor. Ama nasıl oldu da, Almanya gibi, güçlü bir sınıf mücadelesi ve kültür geleneği olan bir ülkede, belki de faşizmin gelmiş geçmiş en vahşi örneği bunca acı çektirebildi insanlara? Niye bu kadar vahşi oldu nasyonalsosyalizm? Antifaşist direnişinin güçlü olmasından mı? Nazilerin, dünyanın gidişini etkileme iradelerinden mi? Yoksa, iktisadi ve sosyal yapının tüm ileriliğine rağmen, gecikmiş bir burjuva demokratik devrimin izlerini taşıyan ve «birey» olmaktan çok «teba» olma yanı ağır basan kitlelerin yapısından mı?

Lionel Richard'ın kitabında bu sorulara şematik cevaplar bulamazsınız; ancak yazarın seçtiği malzeme ve kullandığı üslûp, tarihi bilgi edinmenin yanısıra, yeni soruların doğmasına neden oluyor. Bir anlamda, okuyucuyu provoke ediyor. Kimbilir, belki de en çok ihtiyaç duyduğumuz, daima doğru cevapları bilen insanlardan çok, soru sorabilen insan zaten!... En önemlisi, lionel Richard nazizme, tarihe gömülmüş bir lanetli sayfa olarak değil de, yaşayan, kıpırdanan, ve yeniden ayaklanabilecek bir canavar olarak bakıyor.

Lionel Richard, Fransız edebiyat bilimcisi, gazeteci ve öğretim üyesi. Richard'ın yazdıklarından küçük bir bölümü çevirinin dışında bırakıldı. Yayınlanamayan bölümler ayrı bir kitap biçiminde çıkması gerekecek kadar kapsamlı olan belgelerden ibaret. Richard'ın kitabı, Hitler Almanyası'nın yenilgiye uğratılmasının 40. yıldönümünde Türk okuyucusunun da yararlanabileceği bir kaynak haline getirilmişse, bu anlamlı ve sevindirici bir hizmettir.

Nazizmin kurnazlıklarını okuduktan sonra, faşizmin

gücünü abartmak gibi bir tehlikeyle karşık arşıya kalabiliriz. Bu hataya düşmemek için, bize yine bu kitap yardımcı olacaktır. Faşizm konusunda, ortada çeşitli spekülasyonlar yapılırken ve aydın bilincinin dayattığı bazı tavırlar güncelliğini korurken, nesnel düşünceye büyük bir ihtiyaç var. Lionel Richard, «Tarihle çocuk oyuncağı gibi oynanmaz; faşizme karşı mücadele etmiş ve düşmüş olanlara ayıp!» diyor. Deniz kızlarını, mitolojiden bilirsiniz, yani Sirenleri. Büyüleyici sesleriyle şarkılar söyleyip denizcileri çekerler. Onların şarkılarının çekiciliğine dayanamayan insanlar, sonunda yokolmuşlardır. Sicilya kıyılarında Sirenlerle karşılaşan Odysseus, kendisini geminin direğine bağlatarak ve tayfalarının da kulaklarına erimiş balmumu akıttırarak ölüm tehlikesinden kurtulmuştu.

Faşizmin gücünü abartmamak kadar, «Deniz Kızlarının Şarkısı»na karşı da uyanık olmak gerekir. Kaldı ki, esas olan, direklere, iplere ve balmumuna ihtiyaç duymadan, Sirenlerin büyüleyici seslerine aldanmamak ve direnmektir.

Sargut Şölçün

Ankara, Haziran 1985

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

«Biraz Faşizm Rica Edeyim!»
Sargut Şölçün , 7

1

KRAL MİDAS'IN TERSİ 21
Ahlak ve Politika 22
Ahlaktan Estetiğe 24
Bir Sansür 26
Devlet Tarafından Saptanan «Güzel» 28
Nazizm ve Sözde Değerleri Üzerine 29

2

KARTAL VE MEŞE AĞACI 35
Prusyalılıktan Emperyalizme Kitlelerin
Koşullandırılması 35
Milliyetçilik ve Egemen Zevk 45
Faşistleştirici Gazete ve Kitaplar 50
Gerici Akımlara Bağımlı Bir Sinema 53
Nazi Yanlısı Kültür Örgütleri ... 61

3

NAZİ ESTETİĞİ ÜZERİNE 65
Fütürizm ve Faşizm 66
Almanya'da 70

Hangi Güzel 73
Yeni Bir Sanatçı Tipi 76
Akademizmin Düzene Sokulması 78

4

YENİ RUHUN ANKA KUŞU 83
Yasal Teröre Doğru 84
Kurumlara Girişilen İlk Saldırılar 87
Bir Propaganda Bakanlığı 93
Goebbels ve Taktiği 96
Odun Yığını Gibi Kitaplar ve Bunun Anlamı 99
Barbarca Bir Kültür 103

5

BİR «TEMİZLİK SAVAŞI» 105
Bir Kültür Odası 107
Modern Sanatın Dışlanması 111
Bir «Temizlik Savaşı» 114
Gençlik İçin Yönlendirici Kitaplar 116
Boş Zamanları Değerlendirme Yoluyla Manipülasyon 117
Yazar Bir Askerdir 119

6

EVET VEYA HAYIR ... ...
Nazizmi Benimsemenin Nedenleri 123
Kimler Direndi ... 127
Antifaşist Mücadele 132

7

ÜÇÜNCÜ RAYH VE EDEBİYATI 136
(Yeni Olmayan Yazarlar)
III. Rayh Öncesi Dönemin Yazarları 137
Toprağa Geri Dönüş 139
Belli Başlı Akımlar ... 141
Bir İnanç ve Sezgi Olayı 147

8

DENİZKIZLARININ ŞARKISI 149
Kesin Davranış Yolu 150
Hoşgörünün Temel İlkeleri 152
Bir Kitle Edebiyatı Türü 154
Denizkızlarının Şarkısı 155
Ölmüş Tüm Kuşakların Geleneği 158

NAZİZM VE KÜLTÜR



1- KRAL MİDAS'IN TERSİ

Yargıtay ceza dairesi, 31 Mayıs 1949'da, Paris'de, «kamu maneviyatı ve ahlâkına aykırılık gerekçesiyle» 21 Ağustos 1857 Baudelaire'e verdiği, *Elem Çiçekleri* (Fleurs du mal) adlı şiir kitabından altı şiirin çıkartılması kararını yok saydı. Sonunda, Baudelaaire'in, daha önce hüküm giyen şiirlerini kapsayan baskıları yasal hale geliyordu. Fransız yazarların, Vichy hükümetinin ve Nazi işgalcilerinin polisiye denetimine uğradığı bu savaş sonrası yıllarda, sanat özgürlüğünden ne anlaşılması gerektiğinin, her şeye karşın, son bir kez tanımlanması gerekiyordu. Şu var ki, hakların bu geri veriliş döneminde, nitelikleri ve sınırları hakkında hiç bir kesinlik getirilmeksizin, ancak, «sanatçıya tanınan özgürlükler» belirtildi.

Baudelaire'in mahkumiyet nedenlerini meslektaşları önünde yeniden ele alan danışman Falco, önlerine getirilen sorunu şöyle özetliyordu «Mahkum olmuş şiirler, kamu maneviyatı ve ahlakına karşı gerçek birer sövgü müydüler?» Tartışma derhal ahlaki değerler çerçevesine indirgendi. Baudelaire, edebiyatın kendisinin, yazınsal niteliğin dışında kalan nedenlerle yasal kovuşturmaya uğradığı için, genelde olayın doğasının incelenmesi reddediliyordu.

Oysa, *Elem Çiçekleri*'nin haklarının geri verilmesi için Baudelaire'in edebiyata verdiği işlevi açıkça gösteren şu bölümü yorumlamak yeterli olacaktır. «Şiir sanatını kendinden başka amacı yoktur ve olamaz da, ve hiç bir şiir, yal-

nızca şiir yazmak zevkiyle yazılmış olan şiir kadar büyük, asil ve gerçekten şiir adını hakedemez» (1).

Gerçekten de, bu düşünce yazarın ve sanatçının sosyal statüsünün tarihsel evriminin ele alınmasına yarayabilirdi. *Elem Çiçekleri*'ne bir dava açıldığı kesindi, ancak, Baudelaire, şiir sanatının, edebiyatın, mutlak bağımsızlığına karşı olan bir kavramdan yana idi. Düşüncesinde tek başına mıydı? Hayır. Bu düşünce, aynı zamanda, Théophile Gautier'in *Mademoiselie de Maupin* adlı kitabının önsözündeki, Flaubert'deki, sonra daha uçta, edebiyatın toplumsal görevi ile estetik işlevi arasında yadsınamaz bir karşıtlık gören ve «edebiyat fikirlerle değil, sözcüklerle yapılır» diyen Mallarmé'nin de düşüncesi idi.

AHLAK ve POLİTİKA

19. yüzyılın bu ikinci yarısında bireysellikten uzak bir olgu saptanmaktadır: Yeni teknik olanaklar (2) sanatı, ahlaki veya siyasi kurumların inceliklerinden etkilenen burjuva zevkinin emrinde görme tehlikesini artırır (3). Bu ise

---

(1) Baudelaire, BÜTÜN ESERLERİ (Oeuvres Coplètes) — Gallimard, La Plèiade, Paris. 685 s. Thèophile Gautier için yazılan bir yazı.

(2) Bu konuda, «ilerleme»ye karşı Baudlaire'in eleştirilerine bakın, özellikle, fotoğrafçılık denen bu yeni buluşa karşı oluşuna «Gün geçtikçe, sanat kendisine olan saygısını yitiriyor, dış gerçekler karşısında dize geliyor ve ressam, giderek, düşlediğini değil de, gördüğünü çizme eğilimi kazanıyor. Bununla birlikte, düşlemek mutluluktur ve düşlediğini anlatabilmek bir zaferdir. Ben burada neden söz ediyorum? Bu mutluluk hâlâ biliniyor mu?. İyi niyetli bir gözlemci, fotoğrafçılığın istilası ve büyük sanayi çılgınlığı, bu üzücü sonuca tamamen yabancıdır.» Baudelaire, a.g.e. s. 1036.

(3) Alexis de Tocqueville, 1840 yılında, **Amerika'da Demokrasi** (a Dèmocratie en Amerique adlı eserinin ikinci bölümünde, bu tehlikenin demokrasiye bağlı olduğunu belirterek şunları söylüyordu: «Batı demokrasilerindeki yazarların çoğu eserin meta değerine bağlı olup, fabrikasyon üretim yapmaktadırlar. Birkaç büyük yazarın dışındaki sayısız yazarlar birer fikir satıcısı olmaktan öteye geçmezler.»

sanatçılarda kabuklarına çekilme eğilimi ve sanatın bağımsızlığının (4) güvence altına alınması isteğini ortaya çıkarmaya başlar.

17. yüzyılda, feodal vasilerden kurtulma isteğinden kaynaklanan bu bağımsızlık iradesi, Fransa'da sanat sanat içindir (5) tezine varır ve bu tezin kökeni de, sanatçının istekleri ile kamu etkinliği arasında beliren siyasal ayrılmada yatar.

Ahlak ile «müstehcenlik karakteri» arasındaki bağıntıyı ortaya koymak, 1949'da pek yeni değildi. Baudelaire, avukatı Chaix d'Est-Ange'a yazdığı notlarında, önemle bu görüşte ısrar ediyordu. Herşeye karşın, danışman Falco'dan daha gözüpek gözüküyordu. En azından, bir eserin, ahlaki nedenlerle mahkum edilirken, gerçekte siyasal nedenlerle mahkum edildiğini vurgulayarak, ahlak ile siyaset arasındaki bağı ortaya çıkarıyordu. Bu ilkeler adına, bir hükümetin, nasıl bir edebiyat türü kabul ettireceğini belirtmekten çekinmiyordu : «Yeni Napolyon rejimi, savaş ünlülerinden sonra, edebiyat ve sanatta da, ünlüler aramak zorunda kaldı. Bu, doğruluk taslayan, sıkılgan, alaycı ve düş kuranların sakin dünyasında hileler yaratmaktan başka işe yaramayan ahlak da ne demek oluyor! Bu ahlak anlayışı «bundan böyle avutucu ve insanın iyi doğduğunu ve bütün insanların mutlu olduğunu göstermeye yarayan kitaplar yazılacaktır diyecek kadar ileri gidebilecektir. İğrenç ikiyüzlülük!»

Elem Çiçekleri'nin davası sırasında ortaya çıkan temel sorun, Baudelaire'in de dediği gibi, devletin gücü ve hizmet ettiği çıkarlar idi. Bir hükümet, hangi ölçüde bir sanat eserini yasaklamaya yetkilidir? Hangi değerler adına

---

(4) Théophile Gautier, **Mademoiselle De Maupin** adlı eserinin önsözünde, aynen bu sözleri kullanır. Sanatın, ahlakla bir ilişkisi olmadığını, çıkarcı zihniyeti, çirkinliği ve kabalığı ortaya koyduğu ölçüde de, «burjuvalığa» (bu sözcük daha çok dar kafalılığı belirtmektedir) öfke duyduğunu açıkça söylemektedir.

(5) Bu kavram eleştirmen ve siyasetçi Hippolyte Fortoul (1811 - 1856) tarafından, **Mademoiselle De Maupin** hakkında yazdığı bir yazıda ilk kez kullanılmıştır.

bu kararı alabilir? Hangi sosyal gruplar çıkarına?... Sonuçta, bu soruları cevaplayabilmek için, devletin ne olduğunun, farklı isteklerinin ve işe karışan karşıtlıkların bilinmesi amacıyla, ilgili toplumun derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Bir toplumun temel değerlerinin özelliği, ister siyasal, ister dinsel, ister töresel veya ister felsefi olsun, ne evrensel ne de mutlaktır. Tarihsel olarak belirlenen toplumsal koşullara göre gelişirler. İnsan, doğayı değiştirirken, sürekli olarak kendi kendini de değiştirmektedir. Böylece, yeri geldiğinde, bir eserin mahkumiyetini doğrulayan ahlak ilkeleri değişebilirler. *Elem Çiçekleri*'nin, bütünü içinde yasal haklarına kavuşturulması, her türlü ahlakın rölativitesinden başka, ahlak ölçütlerinin değerlendirilmesindeki tarihsel süreci de edimsel olarak ortaya koyar.

AHLAKTAN ESTETİĞE

Estetik değerlerde de durum farklı değildir. Zaman içinde, yazarın ve sanatçının toplumsal işlevi zaten değişmektedir. Estetik değerlendirme, tarih içinde sürekli olarak gelişir, ancak insan bilincinin özünde bulunmamaktadır. Toplumsal, hiyerarşik ve devlet yapıları düzenlenmemiş toplumlarda, sanat ve edebiyat kavramı, aynı kesintisiz kavram içinde kalmaz.

Burada söz konusu olan, bütünüyle, sanat ve toplum arasındaki ilişkilerdir. Niteliği ne olursa olsun, yazarla devlet arasındaki ayrılırlar, evrensel bilinçte daha canlı olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bunun için yaşadıkları toplumda kitabın oynadığı rolün maskelenmemesi gerekir. Özellikle Baudelaire'den bu yana, yazarın içinde bulunduğu durumdan soyutlanmış (in abstractd) bir mit yaratma eğilimi görülmektedir. Oysa, kitap meta haline geldiği zaman, edebiyat gerçekten nerede başlamaktadır? Sosyologlar, ideal yazınsal değerlerin var olabileceğini varsayarak, kitle edebiyatı ve gerçek edebiyat olarak adlandırdıkları bir ayrım yapmaya başladılar. Ancak, yazınsal ürünlerin türlerinin ve biçimlerinin evrimi (örneğin trajediden drama geçiş veya Mme de Lafayette ile Joyce'un romanının karşılaştırılması), her ne pahasına olursa olsun kurallara bağlı kalmanın, ede-

biyatın ölümü olacağını kanıtlamaktadır. Edebiyatın bütünüyle sosyal bir olay olarak kabul edilmesi gerekir.

Edebi ve sanatsal eserler, bu nitelikleriyle, kendilerini benimseyen sosyal grupların ideallerine ve temsil sistemlerine genel ve karmaşık bir şekilde bağlıdırlar. Bu bağlılık, sanatın mutlak bağımsızlığının aldatıcılığı ölçüsünde, sanatçı ve yazarın kişiliğinin yetiştikleri topluma göre biçimlendiği ve kamuya karşı bağımlı bir durumda bulundukları ölçüde artmaktadır. (6) Onlar, ister Rönesans İtalya'sında olduğu gibi, bir senyörün bilim ve sanat koruyuculuğundan yararlansınlar, isterse Fransa'da 14. Louis döneminde olduğu gibi, bir kralın yardımından, varlıklarını borçlu oldukları grubun ortak değerlerini yüceltmek veya onunla ters düşmemek zorundaydılar. Ancak, bir diğer sosyal grubun egemenliği ortaya çıktığında veya bir arada yaşayan birçok etkin sosyal grubun sanatsal gereksinimleri saptandığı zamanlarda, zevklerde bir değişiklik, eserlerde bir başkalaşma ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, edebiyat tarihçisi Gustave Lanson'un 1904'de yazdığı gibi, bir başka topluma başvurarak, kendi toplumunun baskısından kurtulmak olanaksızdır.

Yazar, güçlükle ve boş yere, Baudelaire'den bu yana sanatsal ürünün aldığı değişim değerini reddederek, estetik unsuruna bağımsızlık vermeye çalışmaktadır. Genellikle, belirli bir dönemin sanatsal gerçekleşmeleri, en erken 20. yüzyıl başına kadar ve Batı'da, daha çok etik değerlerin biçimlendirilmesi olarak kaldı. Bu aynı dönemin etik değerleri ile estetik değerleri arasında, söz konusu toplumun sınıflarının veya gruplarının gözden geçirildiği değerlendirme sistemi içinde, diyalektik bir ilişki kurulmuştur.

(6) Pierre Bourdieu, fotoğraf konusunda, «değerler sisteminin ve tüm bir grubun dünya görüşünün» küçük bir klişe ile ifade edildiğini ve «fotoğrafı çekilebilir olan ile fotoğrafı çekilemez olan arasındaki çelişkiye göre dünyanın fotoğrafik olarak görüntüsünü düzenleyen kuralların, bir sınıfa, bir mesleğe veya bir sanatsal yapıya özgü gizli değerler sisteminden» ayrı tutulamayacağını anlatmıştır. **Bir Orta Sanat** (Un Art Moyen) Minuit yayınları, Paris 1965

Bütünüyle sosyal yaşama bağımlı olan sanatın, ilkel toplumda dinsel veya bir büyü değeri vardı.

Paleolitik çağda, sanatçı, gravürlerini ve resimlerini, büyü amacıyla mağaraların duvarlarına yapıyordu. Toplum, resme verilen anlam doğrultusunda, sanatçısını, özellikle ava göndermemekle, korumaya başladı: bunun mitik bir anlamı vardı, zira, ressamlar, taşlara kollektif istekleri yansıtmakla, bu isteklerin gerçekleşmesini hızlandıracaklarını sanıyorlardı. Benzerlerinin gözünde, tasvir ettikleri resim, gerçeğin tam kendisini yansıtıyordu.

Yunan toplumunda da «güzel» kavramının, etik-dinsel unsurlara bağlı olarak ortaya çıktığı yadsınamaz. Bu «güzel», ahlak çizgisinde değer kazandı. Aslında, sözcüğün kendisi de, ahlakta veya matematikte olduğu gibi, estetikte de aynı anlamda kullanıldı. Platon'un, bir sanat eserinin güzelliğini sağlamak için önerdiği düzen, kendi deyişiyle, evrende egemen olan düzenin özel bir olgusudur. Bu ahlakçı idealizm, sanatın değerlendirilmesi ölçütlerinde o kadar önem kazandı ki, örneğin müzikte, melodinin her biçimine özel bir ahlaksal anlam verilmesine kadar ileri gidildi.

BİR SANSÜR

Estetiği ahlaka bağımlı kılan bu kavramlar, sanatın, Antikiteden sonra ve batı toplumlarında yayılmasında etken oldular. Sansürün yaratılmasına temel oluşturdular. Sansür, önlem alma yetkisi olan her sosyal grubun, temel değerleri tehlikeye düşürdüğüne karar verilen sanat gösterilerine karşı verdiği bir cevaptır. Sansür, bu korunma isteğinden doğar. Böylece, 1559'da, Trente Konseyi'nde, katoliklere yasaklanan eserlerin listesini gösteren ilk (index librorum prohibitorum) hazırlandı. Dört yıl sonra, kilise papazları, reformasyona karşı mücadele edebilmek için, dinsel yapılarda, basit veya isyancı karaktere sahip ruhları yolundan çıkarabilecek resimlerin sergilenmesini yasaklıyordu. Papalık otoritesi de, sanatın, sadece protestan mezhebine karşı mücadelede bir araç olması gerektiğine ve asıl sanatçıların bu ölçüler içinde Engizisyon önüne çıkarılabileceğine karar veriyordu.

1948'de, önemli helenistlerden André Bonnard tarafından sansürün kuruluşu şu sözleşlerle savunuluyordu:

«Önemli değerlerini ortaya çıkarma ve savunma bilincinde olan her toplum, kendi yeteneği ile bu değerlerin kesin ve basit şekilde bölünmesine yol açabilecek ilk yazarı serbest bırakmaktan kaçınacaktır. Ve bonnard, düşüncesini temelde haklı çıkaran Sovyetler Birliği konusunda da şunu ekliyor «Sansür, örgütlenmiş bir toplumda doğal olduğu gibi, orada da vadır.» (7).

Bu tür bir formüle ediş, en azından acemicedir. Gerçekten de, toplumun, değerleri kendiliğinden ortaya çıkarma bilincinde olduğunu öne sürmek, şekli ne olursa olsun, bir siyasal rejimin onları korumaya hakkı olduğunu kabul etmektir. Aynı zamanda, bu değerlerin, ilgili toplumun tüm sınıfları için ortak veya evrensel olduğunu kabul etmek ve üstelik tarihsel gelişmesini önemsememek demektir. Oysa, tarihsel - sosyal içerikli bazı yönleri incelendiğinde, sansürün, ölümsüz gerçeklerden kaynaklanmadığı ve onu kullanan sosyal grup veya devletin dışında asla doğrulanmadığı kesinlikle görülmektedir. I. Napolyon da teoriyi sansürü uygulayarak, kendine göre mükemmel bir şekilde analiz etmiştir: «Sansür nedir? Devletin huzurunu, çıkarlarını ve düzenini bozan fikir gösterilerinin yasaklanması hakkıdır. Sansür, böylece yaşanılan çağa ve içinde bulunulan koşullara göre uygulanmalıdır...» (8).

Her zaman resmi olmasa bile, ister kültür siyaseti yoluyla, ister yargı aracılığı ile olsun, şu veya bu şekilde sansürden yararlanan devlettir. Bir eser sansüre uğradığı zaman, özellikle anlamlı olan, sansürün bu eserin içeriğine dayanmasıdır ve şu ana kadar, yargının, tamamen estetik ölçüte dayanmaya gücü yetmemiştir. 1857'de Baudelaire'e karşı dava açan savcı yardımcısı Pinard, saf ve dürüst bir şekilde, görevinin zaten yazınsal bir eleştiri olmadığını kabul ediyor ve şöyle diyordu: «Yasa koyucu, yasalarımıza, kamu ahlakına saldırı suçunu koymuştur, bu suçu bazı cezalarla cezalandırmıştır. Yargı gücüne, kamu ahlakına sal-

(7) André Bonnard **Yeni Bir Hümanizmaya Doğru Sovyet Yazarının Özgürlüğü** La Pensé, no. 18, Mayıs - Haziran 1948, s. 67-75.

(8) Léon Sabatié'nin konuşmaları, La Censure, A. Pédone Paris, 1908, s. 32.

dırılıp saldırılmadığını veya bunların sınırının aşılıp aşılmadığını takdir yetkisi vermiştir. Hakim, sınırı aşmaya izin vermeyen bir nöbetçidir. İşte özel görevi de budur.»

Bundan böyle, yıllar geçtikçe, sansürün ve hatta tamamen ideolojik bir eleştirinin yok sayılıp sayılmayacağı sorulabilir. Beranger, Xavier de Montépin, Catulle Mendès veya Jean Richepin'in gözden düşmelerini dikkatle incelemek gerekir, zira, bunların yazıları bugün artık okunmuyorsa, nedeni, birçok dava geçirmiş olmaları ve zararlı olmakta devam etmeleri değildir. Buna karşılık, Goncourt, Baudelaire, Flaubert, Barbey ve Aurevilly'nin zaferi, kendilerine yöneltilen ahlaksızlık suçlamalarına karşın, kendilerini güçle ortaya koyabilmeleridir.

Bu tip suçlamalar, sonuçta, saçmayı da beraberinde getirir. Bir saçmalık örneği de, 1852'de Goncourtların macerasıdır: Tahureau isimli bir şairin, sözde kamu ahlakına zarar veren dizelerine yer veren bir yazıdan ötürü suçlandılar. Bu dizeler Fransız Akademisi tarafından kabul edilen Saint-Beuve'ün bir antolojisinden alınmıştı. Önüne çıktıkları sorgu yargıcı bunu öğrenince, büyük güçlük doğdu. 1555'de ölen şair Tahureau hakkında mantıken bir kamu davası açılabilir miydi?... Dava sekiz kez ertelendi. Monden ilişkilerinde kendilerine daha yakın bir savcının atanmasıyla, Goncourt'lar aklanabildiler.

DEVLET TARAFINDAN SAPTANAN «GÜZEL»

Madame Bovary'nin 1857'de «Revue de Paris» adlı dergide yayımlanması sırasında Flaubert'e karşı açılan davada, iyi ve güzel kavramlarının nasıl karıştırılabileceğini daha iyi anlayabiliyoruz. Flaubert, romanına karşı girişilen saldırıların siyasal boyutlarını farkedemedi. Bu davayı, iktidar için fazla liberal olarak nitelendirilen Revue de Paris dergisine karşı bir komplo olarak gördü. Bunlardan daha ilginç olanı, suçlamayı kanıtlamak için gösterilen nedenler ve mahkemenin kararıdır. İkinci İmparatorluğun yargıçları, savcı yardımcısı Pinard'ın, katı görevleri hakkında söylediklerine karşın, edebiyat hakkında, 3. Napolyon ile egemen olan bir kavramı dile getirdiler. Flaubert, sert bir kınama ile aklandı: «Edebiyatın işlevi, toplumda olabilecek düzen-

sizlik tablosunu sunarak kötülüklerden tiksinmeyi ifade etmekten çok, gelenekleri sadeleştirerek ve zekayı artırarak ruhu güzelleştirmek ve yeniden yaratmak olmalıdır.» O zamana göre, edebiyatın görevi iyilik üretmekti. Böylece yazar, «güzelin ve iyinin tersi olabilecek bir gerçekçiliğe» (9) düşmemek için, gerçekler arasında bir seçim yapmak zorundaydı.

Hükümetlerin, sansür aracılığı ile, sözde güzel kavramını sağlayabilmek için, bazı değerlere ayrıcalık tanıdıkları olmuştur. Fakat bu düşünce, sözde-sanatsal unsurları ortaya çıkarır. Gerçekte söz konusu olan, genel bir dünya görüşünü savunarak veya zorla kabul ettirilerk, halkın kültürel gereksinimlerini karşılayabilmektir. Daha uçta, bir propaganda sanatına varılır. Fransız Devrimi bu konuda çok güzel bir örnektir: Sanat, devrim ideolojisini yüceltmek için, özellikle halk bayramlarında kullanılmıştır. Konvansiyon yönetimi sırasında, Boissy d'Anglas'ın önerisi üzerine bir kararname kabul edilerek, «tiranlık için çok çalışmış» olan tiyatroların, bundan böyle haftada üç kez, devrimin kahramanlık olaylarını ve «özgürlük savunucularının erdemliliklerini» ele alan dramatik eserlerin oynanması kararlaştırıldı.

Estetik değerlendirme olayı incelendiğinde, aşağıdaki sorular ortaya çıkmaktadır: Şu veya bu devlet'te sanatın bağımsızlık derecesi nedir —ve neden? Değerleri kim zorla kabul ettiriyor— ve nasıl? Yazınsal veya sanatsal bir ürünün, gerçekleşmesi ve yayılması sırasında, toplum baskısından kurtulamadığı bir gerçektir. Fakat bu toplumun biçimi de önemlidir. Kültürel yaşam, burjuva bürokrasi rejimi ile, bir köle toplumundaki elit diktatörlüğünde aynı şekilleri almamaktadır.

NAZİZM ve SÖZDE DEĞERLERİ ÜZERİNE

Nazizm içinde özel bir yeri olmasaydı, sansür olayını nazizm konusunda anımsatmaya gerek kalmazdı. Ahlak-

(9) Bkz. «Grenoble İstinaf Mahkemesi» 3 Ekim 1949 tarihli resmi oturumu. Madama Bovary'nin haklarının geri verilmesi Savcı M. Paul Goubert'in konuşması» s. 20.

sal değerler, nazilerin düzenlediği ve düşlediği toplumda, estetik görüşlerden, sanatçının bağımlılığına ve güzeli kendi anladığı gibi zorla kabul ettiren bir siyasal iktidarın acımasız sansürüne kadar belirleyici rol oynarlar. Almanya'daki özgün faşizmden kaynaklanan III. Rayh, sanata tanıdığı yer ve görevle, sanat ve toplum arasında daha önce saptanmış olan ilişkileri taklit eden bir şemaya varır.

Bu ilişkiler, ancak, faşist sistemlerdeki devletin rolü ile anlaşılabilirler. Mussolini, kişilerin ve grupların bir «mutlak» fikrine gerekli olarak boyun eğmeleri için diretmiştir. Bu «mutlak» fikri, liberal demokrasilerde olduğu gibi, düzen ve koruma görevlerini yerine getirmekle kalmayıp, insanın tüm ahlaksal ve entellektüel yaşam biçimlerini içine alıyordu. Hitler'in, *Kavgam* (Moin Kampf) adlı kitabında tanımladığı otorite ilkesi, sadece yönetmekle yetinmeyen, fakat seçkin bir örgütlenmeyi zorunlu kılan bir iktidar öngörmektedir. Bu örgütlenme içinde, ikişilerin güçlü olanları ayrılıyordu ve bunların içinde en kusursuzlarının, özdeşleştikleri kuralları kitlelere zorla kabul ettirme yetkileri vardı. Bu teorinin sonucu, Kasım 1933'de Goebbels'in bir konuşmasında ortaya koyulmuştur: «Tamamladığımız devrim tam bir devrimdir. Siyasal taşamın tüm alanlarını tepeden tırnağa sarmış ve değiştirmiştir. İnsanların kendi aralarındaki ilişkilerini, insanların devlet ile ilişkilerini ve varoluş sorunları ile ilgili ilişkileri tümüyle değiştirmiş veya yeniden biçimlendirmiştir...» Antidemokratik ve otoriter faşist iktidar, milletin sadece sosyal farklılaşmasını değil, onun zihinsel birliğini ve «ruhunu» da temsil ettiğini öne sürerek, milletin tümünü kendi isteklerine uydurur.

Sanata ne oluyor? Sanat da, devletin yapıları içinde erimektedir. Hiçbir özel ve tüzel varlığın etki alanı, faşist fikirlerin egemenliğinden kurtulamaz. Fotoğraftan müziğe, mimariden filme, kitle tiyatrosundan resimli kitaba kadar tüm estetik araçlar, sosyal bünyeye kabul ettirilebilmek için seferber edilmişlerdir. Sanatsal üretime özendirmeyen ve parasal kazancı tabloların ve taşların sürekli başarısına yeğ tutan önceki sayısız hükümetlerin tersine, İtalyan ve Alman faşizmi sanata ve kültürel etkinliklere büyük önem vermiştir. Fakat bu tür bilim ve sanat koruyuculuğu-

nun, Antikite'deki tiranların veya monarşik hanedanların koruyuculuğu ile çok uzak bir bağı vardır. Faşistlerin, kendi dünya/ görüşlerinden ayrılamayacak olan girişimleri, güzelim ve estetik duygusunun tamamen ideolojik amaçlar, için; sistematik bir şekilde bozulmasına bağlıydılar.

Goebbels, 1933'de, bir eğilim sanatının, hatta en «kötüsünün» bile tekniğin en üst olanaklarından yararlanması koşulu ile nasıl yayılabileceğinin başarı ile kanıtlandığı Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (Le Cuirassé Potemkine) adlı filmine hayran kalmıştı. Güzel, artık, kişinin gözünün boyanması, aşılanması ve boyun eğdirilmesi için bir araçtır. Öyle ki, Goebbels'e göre sinema gibi popüler bir sanatın ancak ikinci planda eğlendirici bir işlevi olabilir. 1941'de bunu şöyle belirtir: En iyi propaganda, yaşamı hemen hemen gizli bir şekilde etkileyen olduğu için, sinemanın görünüşteki eğlendirici yanı da, ideolojik eğitimi ve erdemliliği daha kolay sağlayabilen bir hiledir.

Faşist doktrinin ortaya çıkmasından çok önce, çeşitli hükümetler, çoğu kez, resmi bir sanatı desteklemiş ve onaylamışlardı. Fakat, Batı'da, sanatların tümü, bir politikayı ünlendirmek için hiç bu kadar şiddetle istenmemişler ve propaganda, bazı özel sanatsal biçimleri yüceltmede hiç bu kadar işe yaramamıştır. Tüm gösterileri faşist temsil sisteminin egemenliği altına girmese bile, siyasal iktidarın hem ifadesi hem de aracı olan bundan daha iyi bir «kültür» örneği gösterilemez.

Nazilerin ideolojisi, resimlerle, sembollerle, mitlerle ve toplum için genel program düzeyine varan fikirlerle, sanat ve edebiyat yaşamı ve sanatçının görev ve statüsü üzerine keyfi olarak yansıtıldı. Sanatsal faaliyetin göreceli bağımsızlığı giderek yok oldu. Karşı koymalar, III. Rayh bünyesinde tamamen kaybolmasalar bile, giderek, otoriter bir şekilde ve şiddetle ortadan kaldırıldılar. Sanat'a kamuoyu önünde büyük değer kazandırılması, ideolojik ölçütler göz önüne alınarak yapıldı.

Burada ortaya çıkan sorun, bu ölçütlerin hangi değerlere bağlı olacağının bilinmesidir. Almanya'nın kültürel tarihinden, nazi partisinin kullandığı sosyal temelden, bünyesindeki çelişkiler ve düşmanlıklardan ve iktidarının doğ-

rudan köklerinden gelen karmaşık faktörler işe karışmaktadır. III. Rayh'ta, bir kısım teorisyen ve düşünürün etkisine, kişilerin egemen rolüne bakarak, nazi kültür siyasetinde ve sanatsal ürünlerin tümünde mekanik bir yorumdan kaçınmak gerekir. Nazilerin temsil sistemi, Almanya'da, özellikle burjuvazi ve küçük burjuvazi arasında, 19. yüzyıl sonundan bu yana yaygın olan gerici fikirlerin birikiminden başka birşey değildir.

Bununla beraber, nazilerin, özellikle orta sınıf içinde seçmen güçlerinin olmasına karşın, gerçek anlamda iktidarı, Alman tekelci sermayesinin ekonomik çıkarları için ve onların kışkırtmalarıyla ele geçirdiklerini belirtmek gerekir. III. Rayh'ın tüm kültür yaşamının bu görüntüye yansıttığı sonucuna varabilmek için, şematik olarak davranmak ve bu olaylara dayanmak söz konusu değildir. Daha sonraki bölümlerde de değineceğimiz gibi, somut bir gerçekten hareket etmek söz konusudur.

Bundan böyle, genel olarak nazi sisteminin, tüm faşist sistemlerde olduğu gibi, kurumlaştırılmış şiddetten başka mistifikasyon ve sapkınlıklardan da yararlanarak, insanın insan tarafından sömürülmesini en uç noktaya kadar uyguladığını belirteceğiz. Mistifikasyon, işçi hareketinin geleneklerinin, sözcüklerinin, istemlerinin taklidi ve açık bir kapitalizm karşıtlığı anlamına gelmekte; sapkınlık ise, geleneksel ahlaksal değerlerin, (fedakarlık ruhu, namus duygusu, kahramana övgü, kardeşlik vs.) yanıltmaca ve egemenliğin sağlamlaştırılması amacı ile kullanılması demektir. Yaşam, ölüme daha iyi hazırlanabilmek için, naziler tarafından yüceltiliyordu.

III. Rayh'ın işleyişine daha yakından bakıldığı zaman, ölüme hazırlanıştaki bu yeteneğin en temel belirtilerden biri olduğu görülür. Genel olarak bizim Batı toplumlarımızda ölüm, mutlak bir değersizliktir (non-valeur) ve ahlaksal değerler, Hegelci anlamda, bunu aşmak için kullanılırlar. Oysa, nazizm, bu değersizliği temel değer olarak kabul eder. Nazi ilkeleri, şiddeti, zayıfın yokedilmesini, insanın diğer insanı öldürmeyi öğrenme zorunluluğunu yüceltir. Hitler, 1929'da yaptığı bir konuşmada şunu söyler: «Silahını düşmanın kalbine saplayamayan kişi, bir halkın kaderinin zorlu savaşını yönetmeyi hakedemez. Bilinen tek

yasa, gücün egemenliği, dolayısıyla kanlı bir kavga ve ölümdür.»

Hitler'e göre, naziler tarafından yaratılan «Ari» adlı mitik varlık, ancak şiddet yoluyla üstünlüğünü kanıtlayabildiğinden, ona, kimliğini yeniden kazandıracak yeteneğin verilmesi gerekmektedir. Bu amaçla, aşağı değerde sayılan yaratıkların getirdiği her şeyi silmek gerekiyordu, zira bu yaratıklar kültür yozlaşmasının tohumlarını doğal olarak içlerinde taşıyorlardı. Nazilerin öngördüğü yeni uygarlık, ancak, zorunlu olarak, ölümle gerçekleştirilmeye elverişliydi.

SS'lerin siyah elbiseleri ve keplerinde taşıdıkları kurukafa naziler tarafından değerlerin bu tersine çevrilişinin sonuçlandırılmasını sembolize eder. İspanyol faşistler, kendi yönlerinden, bu tersine çevrilişi, «Yaşasın Ölüm» (Viva la muerte) antitez deyimi ile dile getirmişlerdir. Nazi sistemi, insanlığın yüzyıllardır süregelen gelişmesini ortadan kaldırıp, kaba ve ilkel güçlere geri dönmek istiyordu. Ölüm organize edilmişti, görevlilerini, Treblinka, Auschwitz ve diğer toplama kamplarında buldu.

Eski nazi bakanı Albert Speer, 1945'den sonra hapsedildiği Spandau'da tuttuğu günlüğünde, Hitler'i Kral Midas ile karşılaştırarak şöyle der Fakat, her dokunduğu altın olacak yerde, elleri kokuşmuşlukla ve ölümle doludur. Bu imaj sadece Hitler'e ayrılırsa, eksik bir belirlenim olur. Çünkü bu imaj, tüm faşist sistemler için geçerlidir ve Alman faşizminin açıklanması, Hitler'in şeytanca kişiliğine indirgenemez. Bir Fransız bayan gazeteci, Berlin'de, 10 Mayıs 1933 kitap yakması sırasında, nazizmin yolaçtığı trajedinin büyüklüğünü dile getirerek kendi kendine şunu soruyordu Yetişmiş kişiler— hatta Goebbels gibi «yadsınamayacak bir genel kültürü ve edebiyat anlayışı» olan kişiler böylesine bir barbarlığa nasıl sürüklenebiliyorlar? (10)

Gerçekten de, iyi eğitim görmüş, mimar Albert Speer'i nazi cinayetlerinin suç ortağı ve tanığı yapan nasıl bir kültürdü? III. Rayh'ın en ünlü elli yazarından otuz sekizi

(10) İrène Chevreuse, «Berlin'de hangi kitaplar yakıldı?» L' İllüstration, 1 Temmuz 1933 s. 344.

Üniversitede yüksek öğrenim görmüştü, ikisi uzmanlık okullarında okumuş, altısı öğretmen formasyonu almıştı. İkisi kadın olan sadece dört tanesi öğrenim görmemişti. Bu yazarların ailelerinin çoğu küçük-burjuva kökenliydi, ayrıca yarısının eğitimci görevi vardı. Ve bunların tümü, farklı derecelerde, nazi fikirlerinin yayıcısı oldular.

George Steiner, sözde kültürel ve teknik gelişmenin kazanılmasının, insan bilincinden barbarlık girişimlerini ne yazık silemediği dünyada, bizim dünyamızda, yazma sorunlarını incelerken, nazizmin yol açtığı dramın her zaman güncel olan anlamına dikkat çekmiş ve özetle şunları söylemiştir. Nazizmden sonra gelen bizler, artık, edebiyata, dile, eğitime kusursuz bir gözle bakamayacağız, zira, kişinin akşam Goethe veha Rilke'yi okuyup, Bach veya Shubert'i çalıp, ertesi gün bir toplama kampındaki korkunç görevine çekinmeden başlayabileceğini artık çok iyi bilmekteyiz. (11)

(11) George Steiner, Language and Silence, Önsöz. Atheneum. New York. 1967.

2- KARTAL VE MEŞE AĞACI

Nazizmin ideolojik temelleri, Almanya'da, nazi partisinin kurulduğu gün atılmamıştır. Pangermanizm, bolşevizm aleyhtarlığı ve yahudi aleyhtarlığı gibi nazizmi yönlendiren güç çizgileri, programının oluşturulduğu 1920 yılından önceye dayanır. Bu fikirler nasıl doğdu ve Alman kitlelerine girmeyi nasıl başardı? Öyle geliyor ki, sorumluluk, bilimsel eserlerden veya bazı teorisyenlerin entellektüel spekülasyonlarından çok, bu fikirlerin bayağılaşmasını sağlayan sosyal yapılarda aranmalıdır. Kuşkusuz, nazilerin siyasal ve sosyal fikirleri, 19. yüzyılın antidemokratik düşünce biçimine bağlanmaktadır. Açıkça belirtmeseler bile, Treitschke, Lagarde veya Langbehn'in öğretileri, nazilerin sloganlarında farkedilmektedir. Fakat, bu fikirlerin yavaş yavaş etkinliğini göstermesinin kökeni, başlangıç gücünde veya alanında mı yatıyordu?

PRUSYALILIKTAN EMPERYALİZME KİTLELERİN KOŞULLANDIRILMASI

Alman halkının koşullandırılması, herşeyden önce prusyalılıktan ötürü kolay oldu. Prusya Devleti, siyasal sisteminin görüntüsüne, belli bir Alman mantığını yerleştirmişti. Bismarck, tepede bir milli birlik öngörürken, bu birliğin sağlanması sırasında yönetsel olarak dayanacağı temel değerleri de, kanla ve demirle, yarattı: Otoriteye ve hiyerarşiye mutlak saygı, orduya tapma, özveri ruhu, Alman olmanın gururu. Şovenizm, militarizm ve uyruk olma

duygusu, 1848 devriminin başarısızlığından sonra demokrasi mücadelesinden çekilen burjuvazi tarafından da kışkırtıldı.

Nietzche, 1870 savaşından sonra Almanların müzik yeteneği ile alay ediyordu ve ses tonlarını askerileştirmek için eğitile eğitile, asker olarak yazmaya ve düşünmeye başlayacaklarını söylüyordu. Bu gözlem, her ne kadar, kendi budalalığına kapanmış ayaktakımına karşı aristokratik bir aşağılamadan yoksun değilse de, özellikle burada pek de anlamsız gelmemektedir: Günlük yaşamın askerleştirilmesi, entellektüel yaşama da yansımıştır. Romain Rolland, 1905'te bir dostuna şunu söylüyordu: «Almanya'ya her gidişimde, Alman milletinin benzediği bu göz kamaştırıcı makineye hayranlık duymuş ve biraz da korkmuşumdur. Bu makine, yemek yiyebilir, düşünebilir, isteyebilir ve tek bir insan gibi hareket edebilir. Bu kusursuz devlette, bireyselliğin nasıl var olabildiğini kendime soruyorum. Bu insanlar, devletin kararlaştıracağı herhangi bir konu için, önceden belirlenen bir günde ve saatte, Almanya'nın bir ucundan öbür ucuna kadar coşkuyla davranabilirler.»

Gerçekten de, Alman kamu oyu, sıkışıp kaldığı kollektif yaşamın çarkları arasında, bireylere zorla kabul ettirilen ve halkın her tabakasında sabitleşmiş bir şemalar bütünü tarafından biçimlendirilmiştir. Kuşkusuz, bunun en iyi örneği, mutlak bir şekilde belirlenmiş olan siyasal bilinçtir. Zamanın politikacıları yazılarında, uzun süre, Alman milletinin gelişmesini öven filozoflardan yararlandılar, fakat onların düşüncelerini, sıkı bir şekilde emperyalist hedeflere doğru çarpıttılar. Bundan elde ettikleri görüntü, fatih olmaya aday bir Almanya'nın görüntüsü idi.

Friederich List'in eseri, devrin yöneticilerinin propaganda konularını aradıkları fikir kaynaklarından birini oluşturdu. Oysa, 1846'da intihar eden bu siyasal bilimler profesörü, bu kadar ilginç ne söylüyordu? Vahşi ülkeleri uygarlaştırmak ve henüz meskun olmayan alanları nüfuslandırmak için, Tanrı tarafından saptanan dünya işlerini yönetme hakkı Alman ırkına düşüyordu. List, aynı zamanda, Adriyatikten Pont-Euxin'e kadar uzanan bir Alman - Macar imparatorluğunun kurulabilmesi için, Macaristan'ın

ve Tuna'da sınırı olan ülkelerin sömürgeleştirilmesini de düşlemişti.

Bismarck da, açıkça bu kadar ileri gitmese bile, aşağı olarak kabul ettiği halkları, özellikle Slav halklarını boyunduruğuna almış bir Almanya rüyasını paylaşıyordu. Daha sonra, II. Wilhelm konuşmalarında, kültürün daha yüksek değerlerini temsil eden birleşmiş bir Almanya taslağını yayıyordu. Hitler, 1925'de *Kavgam* adlı kitabının ilk baskısında, ari ırkın üstünlüğünü belirtirken, ortaya koyduğu, tamamen yeni bir düşünce değildi. Hitler, ancak, egemen çevrelerin yıllar boyunca, doğrudan veya dolaylı olarak, Alman bilincine yerleştirmeyi denedikleri bir gerçeği yansıtmaktaydı.

Öğrenci örgütleri, 19. yüzyılın başından itibaren, pangermanizmin yayılması için, aristokrasi ve burjuvazi içinde, etkili araç oldular. Jimnastik derneklerinin kurucusu olan Friedrich Ludwig Jahn'ın etkisi, Prusya'nın jena'daki bozgunundan sonra, özellikle belirleyici oldu. Napolyon'un Almanya'ya girmesinden sonra, istilacıya karşı koymayı amaçlayan yurtsever birlikler oluşturuldu. Jahn, benzer fakat daha geniş bir perspektif ile, Prusya'nın silahsızlandırılmasını öngören Tilsit anlaşmasının ilgili maddelerinin uygulanmamasını sağlamak amacıyla, jimnastik derneklerini, gösteri ve yarışmalarla daha da geliştirdi. Fiziksel eğitimin, askeri hazırlık amaçlarına bağlı olduğunu varsayarak, Alman milli dehasının kurulmasına katkıda bulunmak için Alman gençliğini eğitmeyi önerdi.

Ulusal bağımsızlık için haklı görülen mücadele, ırkçı teoriler içinde yitip gitti. Sonradan Hitler tarafından ele alınacak birçok parola gibi, güçlü ve saf bir ırk seçimine gidilmesi, yabancı dillerin kullanımına son verilmesi ve Yunan idealinden esinlenilmesi öngörüldü.

Jahn'ın yandaşları, Napolyon'un Rusya'dan geri çekilmesi sırasında, gönüllü ordularına (Frank ordularına) katıldılar, ve sonra 1813'de okullarına ve üniversitelerine dönerek paramiliter örgütlerde milliyetçilik faaliyetlerini sürsürdüler. Nasıl bir düşünce ile hareket ettiler? Heine, iktidara gelmeyi başardıkları gün yasaklanacakların listesini

hazırlamakla uğraşan arkadaşlarını tanımlarken, bu konuda bir fikir vermektedir : «Yedinci dereceden bile olsa, bir Fransız'dan bir Yahudi'den, veya bir Slav'dan gelen herkes sürgüne mahkum ediliyordu. Özel olarak Jahn'a, genelde de tüm Töton (Ç. N. Teuton-eski bir Alman halkı) soytarılıklarına karşı yazı yazan herkes ölümünden emin olabiliyordu» 1817'de birliklerini kuran bu gençlik Jéna yakınlarındaki Wartburg şatosuna kitleler halinde giderek, ulusal bağımsızlık düşmanı yazarların eserlerini sembolize eden eski kağıtları, «germenlik» adına büyük bir coşkuyla yaktı.

Öğrencilere kendilerinin hem millete, hem de kana ve ırka bağlı olduğu duygusunu veren bu hareket, Yahudi aleyhtarlığı ile doludur. Fransızlara duyulan nefret, bir germen - hıristiyan düzen isteğini de beraberinde getiriyordu. Bu, şimdiden, nordik bir dine ve sağlam Alman değerlerine geri dönüşe bir çağrı idi. 1815 yılından sonra Yahudi aleyhtarlığını ve germenciliği haber veren «yurtsever» Jahn, III. Rayh'ta geniş bir saygınlık kazandı. Naziler, Kurtuluş Savaşı savaşçılarının ve özellikle Jahn'ın mirasından yararlandılar; zira Jahn, bedene ve erkeklik gücüne tapınmayı, ırkçılığın doğrulanmasına bağlıyordu. Jahn ve söz konusu savaşçılar, 1933'den 1945'e kadar çok sayıda kitapta Alman halkının, «yabancı düşünceye» ve «kalıtımsal düşmana» karşı ilk başkaldırışın elebaşları olarak anıldılar. Zorunlu askerlik hizmetinin geri getirilmesinden sonra, 17 Mart 1935'de, Völkischer Beobachter adlı nazi gazetesi, alınan bu önlemi, Kurtuluş Savaşı savaşçılarının Almanya'ya bıraktıkları son isteklerinin yerine getirilmesi olarak değerlendiriyordu.

Birliklerin (korporasyonların) gerici karakteri, 1848'den 1870 yılına kadar giderek arttı: Genellikle aristokrat kökenli olan üyeler, yönetimin üst kadrolarını sağlıyorlardı, ve görevi sosyal yaşamı bürokratlaştırmak olan bir kast oluşturmuşlardı. Genel olarak, bu birlikler, Bismarck'in askeri siyasetine karşı, taşralı soylular arasında çelişkiler ortaya çıkmadan ve bu siyasete karşı koymalar başlamadan önce, Almanya'nın Prusyalılaştırılmasına yardımcı oldular. Alexander Herzen'in deyimiyle konuşursak, Almanların arasındaki ilişkilerin çavuş sopası ile düzenlendiği

belliydi. Bunların çoğu liberalizme, doğmakta olan işçi hareketine, cumhuriyetçi fikirlere düşmandılar.

Yüzyılın başında, üniversite çevrelerinde kesin değişiklikler oldu. Reformcu ve hatta devrimci akımlar ortaya çıktı. Ekspresyonist kuşağın başkaldırışında veya genç Walter Benjamin'in, üzerinde incelemeler yaptığı öğrenci geleneklerinde, herşeyden önce Prusya'nın İspartası olan Berlin'e karşı kazanılan özgürlüklerin sınırları görülür. Yalnız tek tek bireyler, egemen sosyal yapıların zorlamalarına karşı direnebilmişlerdir. Öğrenci örgütlerinin tümü, sonunda kendilerini saran milliyetçilik akımına boyun eğen çeşitli kategorilere ayrılırlar. Kimi, milliyetçiliği, feodal geleneklere bağlılığından ötürü över, kimi, buyruğa uyma kaygısı ile boyun eğer, kimi de, insanlığın yeniden diriliş düşünde yiterek, sosyal değişimler için somut olarak savaşacakları yerde, düşünsel denemelerin altında ezilirler.

Öğrenci kitlesi, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte, doğal olarak, II. Wilhelm'in politikasını destekledi. Fransız entellektüellerinin de kendilerini kaptırdıkları vatanseverlik akımları göz önüne alındığında, bu tavrın şaşırtıcı olmadığı görülür. Ancak, Fransız entellektüeller, tüfeğinde çiçekle saldırganla savaşmaya giderek kendilerini bağışlatırlarken, Alman arkadaşlarının pek çoğu, cepheye, saldırı adına koştular. Bu konuda, II. Wilhelm'in konuşmaları çok açıktı. Oysa, Alman öğrenci örgütleri, milli egoizmlerini aşmak için yurt dışından yapılan sayısız çağrılara karşın, geçmişe bağlı kalmak için direndiler.

Kuşkusuz, burada, bazı boşlukları kaydetmek gerekir. Savaşın kanlı vahşeti, zihinlere açıklık getirdi. 1916'dan itibaren, çok güçlü pasifist akımlar, daha sonra sosyalist akımlar entellektüel tabakalara sızdı. Bununla beraber, öğrenci birlikleri ve bunların zihinleri biçimlendirmeye yarayan yöntemleri nereye geldi? Bunlar, 1920 yılında genel bir birlik içinde toplandılar ve yayınlarında pangermanizmi överek, demokrasi ile ilgili her şeye karşı gelerek ve sürekli Yahudi aleyhtarlığı göstererek, tutucu bir yol izlediler. 1928'de bir bölünme oldu: Demokrat ve sosyalist öğrenciler kendi örgütlerini oluşturdular. Ancak bu örgüt, küçük bir azınlığı toparlayabildi. Alman Öğrencileri Genel

Birliği'nin, önceleri kısmen, giderek kitle halinde nazi partisine sempati duymağa başladığı bir gerçektir: 1931'de, üyelerinin yüzde elli'den fazlası, Hitler'in siyasal tavırları ile uyum halindeydi. 5 Mart 1933 seçimlerinden sonra, birlikler, nazilerin başarısını, kendi zaferlerinden birisi gibi, Jahn'ın düşüncesine uyan bir zafer gibi selamladılar.

Diğer bir yönüyle, bu tür bir toplum yaşamı, nazizmin kabul edilmesinde o kadar olmasa bile çeşitli sosyal tabakaları etkilediği ölçüde burjuva gençlik hareketlerini de etkiledi. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Göçmen Kuşlar grubu, gençliği, okulun ve yetişkinlerin otoritesinden kurtarmak isteyen reformcu pedagoglar tarafından desteklenıyordu. Bunlar, gençliğin doğal örgütlenme biçimi olan «çete»ye dayanıyorlardı. Özellikle, dağda çıplak ayakla yürümeye dayanan aktif bir doğa yaşamı öğütlüyorlardı. Sosyal gerçeklerin bilincine varılmasını sağlayacak yerde, dünyanın dışına kaçışı destekliyorlardı. Kentleşmenin ve sanayileşmenin karşısına basit bir çakışla çıktılar.

Gençlik hareketleri, doğa ile birlik içinde kaynak değerleri arayarak, ucuz bir germanizmin kurallarını ve mitlerini buldular. Burjuva aleyhtarı başkaldırışları atalarının gerici bir geçmişine tapma kültü içinde yok oldu. Bunun yanı sıra, çeteyle birlikte, Führer (başbuğ) ve boyun eğme gibi çok belirsiz kavramlar ortaya çıktı. Regina Zabloudowsky, *Mercure de France'ın* 1 Ekim 1923 tarihli sayısında, Führer'e verilen rolün ne kadar karmaşık olduğunu ve giderek Prusya sistemindeki role yaklaştığını gözlemleyerek şunları yazmıştır «Gençlik birliklerinde egemen olan disiplin çok sıkıdır. Geleneksel örgütlerdeki disiplinden ayrıldığı nokta, emirlerin, gençliğin kendisi tarafından benimsenen bir Führer'den çıkmasıdır.» Devir, tanrısal öncülere özlem duyulan bir devirdir. «Alman halkı, ülkenin maddi değilse bile manevi yönetimini üslenebilecek, yolunu kaybetmiş, heyecana susamış kitlelere isteklerini kabul ettirecek kişilerin özlemle aranılması ile belirginleşmiş bir dönemde geçiyordu.»

Naziler, bu belirsiz duyguların kullanılmasında ve yönlendirilmesinde yalnız becerikli olmakla kalmamışlar, Hitler de, bu ideolojik sistemde beklenen kurtarıcı gibi ortaya

çıkmıştır. Hermann Rauschning, *Nihilizm Devrimi* (lerévolution du nihilisme) adlı kitabında, bir yolun, gençlik hareketlerini doğrudan nazizme götürdüğünü, birisinin sözde devrimci dinamizminin diğerinden çıktığını ve aynı milliyetçiliğe bulaşmış bir dille aynı irrasyonalizme ortaklaşa sahip olduklarını söylüyordu. Gerçekten de, gençlik hareketleri, en azından burjuva ve küçük burjuva kesimlerinde nasyonalsosyalizm düşüncesine hemen hiç karşı çıkmadılar. Bunlar, kendi romantizmlerini, doğaya tapmalarını erkek bir toplumum mitleştirilmesini, arkadaşlıklarını 19. yüzyıldan bu yana milliyetçi edebiyat tarafından işlenen bütün pekçok konu gibi, bu konuları kendi örgütlerinde bütünleştiren nazilerde buluyorlardı.

Bu gençlik nazi demogojisine tamamen açıktı, kaldı ki bu ideolojiyi kendisine son derece zevkli kılan olaylar da yaşamıştı. Jean Edouard Spenlé adlı Fransız germanistin gençliğin, 1918'den sonraki siyasal angajmanı ile ilgili olarak çizdiği tablo, nazizmi savunur ve mazur göstermeye çalışır, ama aynı zamanda, yirmili yılların tarihsel gerçekğini de yansıtmaktadır : «Alman gençliği böylece, Siyah Rayh Ordusunun gönüllü ordularına daha sonra da, Genç Alman Birliği, veya Çelik Miğfer gibi siyasal savaş örgütlerine katılacaktır. Liberalizmin ve bireyselciliğin Batıdaki anlamlarına karşı olan yeni mistik bir siyasetin parolaları burada hazırlanacak ve bu kuşağa, otoriteye, askeri disiplin ve kişinin tümüyle toplum tarafından özümlenmesine tamamen ters düşünceler aşılanacaktır».

Johannes R. Becher, 1930'da Karkov Uluslararası Yazarlar Kongresi'nde, o güne kadar uygulanan militarizmin, savaşı doğrudan tanımayan bölümü de dahil olmak üzere, gençliği bozduğunu ortaya koyarak, bu analizi doğrulayan bir durumu açıklamaktadır: «Burjuva savaş edebiyatı, binlerce adet basılan pek çok eser yüzünden, Almanya üzerinde dalga dalga yayılmakta ve okuyucuların kalplerinde kök salmaktadır. Savaşın kahramanlık yönleri gösterilerek, özellikle savaş deneyimi olmayan gençlerin kalplerine ve beyinlerine yerleşmektedir. Bu gençlerin savaşı, heyecan verici ve yaşamaya değer bulmalarında şaşılacak birşey yoktur.»

Okul sistemi Bismarck'tan bu yana, zaten, gençliğin, Alman emperyalizminin çıkarı için yoldan çıkmasını kolaylaştırıyordu. Moltke, 1874'de parlamentoda, kazanılan savaşları eğitimci-devlete borçlu olduklarını açıklıyordu; bir devlet ki, altmış yıldan bu yana milli eğitimi, fiziksel güçlülüğe, ahlak sağlığına, düzene, bağlılığa ve bağımlılığa, vatanseverliğe ve erkekliğe doğru yönlendiriyordu. Bu program, II. Wilhelm tarafından sürdürülmüştür. 1842 yılında ortaokullara, yirmi yıl sonra da ilkokullara giren jimnastik, bir çeşit askeri eğitime dönüşmüştü. 1914'de, savaşın ilk günlerinden itibaren, eğitimci personele, öğrencilerini, olası her yolla, olaylardan haberdar etmesi emri verildi. Geleneksel ders saatleri, orduya hazırlık okulunun ders saatleri olarak kullanıldı. Karl Liebknecht, 1916'da, halk eğitimi bütçesinin Prusya Meclisi'nde görüşülmesi sırasında, Alman emperyalizminin eğitime el koymasını şiddetle kınıyordu.

Liselerde, İngilizce ve Fransızca dillerinin öğrenimi kaldırıldı. Devrin bir pedagogu, geçmişteki ve günümüzdeki Alman edebiyatının, milli ruhun eğitilmesi için yeterli hazineye sahip olduğunu ve Alman sanatının da, yabancı modelerden vazgeçecek kadar zengin olduğunu belirterek, bu girişimi haklı göstermişti. Bu, yalnız kalmış bir görüş değildi. Aynı şovenizm, öğrenim kurumları aracılığı ile, devletin tüm düzeylerine, hatta, dinsel eğitime kadar yayılmıştı. Her yerde, Alman zekasının, Alman yazarlarının, Alman ressamlarının, Alman yaradılışının üstünlüğü düşüncesi bilinçlere yerleştiriliyordu. II. Wilhelm Tanrı'nın savaşı, Almanların bir zaferi olarak istediğini belirterek, Tanrı'yı sahiplenmekten çekinmiyordu. Bu germenlikle uyum halinde olmayan herkes, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un çevresindeki birkaç pasifist veya sosyalist, daha o zaman Alman toplumundan itilmişler ve fiilen de, Alman-olmayanlar gibi, saf dışı edilmişlerdir.

Sosyal ayırmacılık üzerine kurulan Üniversitenin çalışması, emperyalizmin istemlerine cevap veriyordu. Üniversite, tekelden, elitin formasyonunu sağlamakla yükümlüydü ve meşhur Alman «kültürünün» ayrıcalıklı aracısı idi. Öğrencilerin, fakülteye girişlerinden itibaren, birlik sistemi ile biraraya getirilmelerinden başka, 1870'den bu yana, eği-

timin içeriği de emperyalist bir siyasete yönlendirilmişti. Bu eğitimin, özgün bir rolü, Fransada'ki eğitime oranla çok daha üstün, olan bilimi dışlamayan bir rolü vardı : Kişiyi biçimlendirmek, kollektif bir düşünce sistemi oluşturmak, Amacı, insan unsurunu, pangermanist görüş içinde yoğurmaktır. Böylece, entellektüellerin öğrencilerin ve öğretmenlerin 1914 savaşına katılmalarındaki heyecan biraz olsun açıklanabilir. Bunlar, aynı zamanda, germenliğin yayılması için, genelkurmayın kendisi kadar hazırlıklı idiler.

Tüm bu görüntüler, Almanya'dan başka ülkelerde, özellikle Fransa'da da açıkça saptanabiliyordu. Bu Fransa ki, tek Alman yazarı bir Belçikalı, Maeterlinek olduğunu bir «Barrès» belirliyor ve konser yöneticileri, Wagner'in eserlerinin programlarına alınmasının yasaklandığına tanık oluyorlardı. Ancak, bununla beraber, yalnız Fransa ile ilgili olarak, sosyal çelişkiler çok daha köklüydü : Bastırılmış olsa bile, demokratik gelenek direniyordu ve resmi köylü - asker imajı emperyalist açıdan değil de, Alman tehlikesine bağlı olarak önem kazanıyordu. Almanya'da, demokratik hakların bütün ülkede tanınabilmesi, toplanma hakkının, basın özgürlüğünün ve sendika faaliyetlerinin serbest bırakılması için, Almanya'nın 1918 Kasım Devrimi'nden sonra, Weimar Anayasası ile Cumhuriyetçi sistemi tanıması gerekti. Bunlar, hem Almanya'nın Birinci Dünya Savaşındaki yenilgisinin sonucu olan, hem de, ezilmesine, hor görülmesine, üstünün örtülmesine ve yenik düşmesine karşın, her zaman canlı kalan bir geleneğe dayanan kazanımlardı. Bu gelenek de, 1525 köylü savaşından bu yana kendini gösteren, 1848 devriminden geçerek 1918 - 1919 Spartakist ayaklanmasına (Kasım Devrimi) kadar gelen devrimci özgürlük geleneğidir.

Spartakistlerin devrimci girişimlerinin başarısızlığı ve özellikle de, Alman solu üzerine çöken baskı, gericiliğin ideolojik yerini güçlendirdi. Weimar Cumhuriyeti'nde, üniversite çevresi, demokratik düşünceye son derece düşman bir tavır içindeydi. Fakültelerin öğretim üyeleri de öğrenci örgütleri gibi, yavaş yavaş nazilere katıldılar. Naziler, Üniversitede, milliyetçiliğin bütün sularında yıkanmış disiplinli bir taraftar çekirdeği ile karşılaştılar. Nazilerin, iktidara

geldikten sonra, öğretim görevlilerine hoşgörülü davranmadıkları bir gerçektir: Rejimi eleştirenler veya gerekli bilimsel tarafsızlığın ardına sığınarak Hitler'i desteklemeyi reddedenler, ya bertaraf edildiler, ya da kendiliklerinden göç yolunu tuttular. Bunlar, öğretim üyelerinin ancak yüzde yirmisini oluşturuyorlardı: Böylece, üniversite profesörlerinin çoğunluğu, temelde, nazizme katılmış oluyordu. Heinrich Mann, 1935'de yayınlanan bir yazısında, üniversitelerin nazi rejimi lehine oynadıkları aktif rol üzerinde durarak, içlerinden bir kısmının düş kırıklığına karşın, bunların ilk propagandacılar arasında yer aldığının unutulmasının olanaksızlığını belirtiyordu.

Bazı ahlak değerlerinin bu genel yayılması sırasında, kilisenin önemini de göz önüne almak gerekir. 1871'de, Almanya'da, yaklaşık üçte bir katoliğe karşı, üçte iki protestan yaşamaktadır. Bir inanca ait olmak, kurumsallaştırılmıştı. Her iki tarafta da, siyasal otoriteye saygı vardı. Bismarck, 1871'de, Alman katoliklerinden çok IX. Pius'un Kilisesini ilgilendiren bir savaş ile, katolikliği devlet denetimine daha çok sokmak için saldırıya geçtiği zaman bile, Alman katolikleri, siyasal sistemin kendisine karşı koymaksızın, dinsel çıkarlarını koruyorlardı. Bu tavır, temelde, 1861'de herşeyden önce bir inanç programı ile ortaya çıkan Merkez Partisi'nin tavrı idi. Bu tavır, söz konusu partinin Bismarck'a karşı muhalefetinde hiçbir zaman siyasal değişiklikler istemediğini ve dinsel eğitimin ve ayrıcalıkların tümüyle ortadan kaldırılmadığı sürece Weimar Cumhuriyeti'ne katılmasını da açıklar. Protestan kiliseleri de, aynı şekilde, gelenekten gelen bir sorumluluk duygusuyla siyasal iktidara bağlı kuruluşlardır.

Zorunlu dinsel eğitim ve bu eğitimin devlete karşı bağımlılığı ile, İsa, her iki mezhep için de, bir çeşit vatanseverlik eğitimcisi oluyor. Birinci Dünya Savaşı, savaşa katılan papazlar ve rahipler arasında güçlü milliyetçilik duyguları bırakarak, yukarıdaki niteliği daha da belirginleştirdi. Bu düşünce biçimi, Weimar Cumhuriyeti'nde de sürdü ve birçok dinsel yazıda imparatora gösterilen saygı, tapınma derecesindeydi. Resmi katolik kilisesi, nazi hareketi karşısında çekimser bir tavır aldı, ancak Alman piskoposlar, milli kollektiflik ruhu mitlerinin halka yayılmasında

aktif rol oynadılar. Saygıları katoliklerin iki katına varan protestanlara gelince; 1925 başkanlık seçimlerinde, Protestan Kilisesi'nin Mareşal Hindenburg'a sağladığı destek, monarşist ve gerici fikirlerin etkili olduğunu gösteren bir kanıt olmuştur.

MİLLİYETÇİLİK ve EGEMEN ZEVK

Her düşünce belli işaretlerle, resimlerle ve özel metinlerle somutlaşır. Fazla geçmişe gitmeden, 19. yüzyılda bile, okulda öğrenilen şarkıların, şiirlerin, kitlelerin okuduğu edebiyatın, *Die Gartenlaube* gibi yüksek tirajlı bir derginin; Almanya'daki gerici fikirlerin yayılmasında dayanak olabileceği görülmektedir (1). Okumayı ve yazmayı öğrenme olayı tüm koşullarıyla olumlu olsa bile, bundan olumsuz bir uygulama da çıkarılabilir. Kitap tüketimi, kitlesel bir olaya dönüşerek, sosyal amaçlar için kullanılırsa, sembolleri, temel-imajları, mitleri yaygınlaştırarak, kollektif çizgilerin biçimlendirilmesine de katkıda bulunur. Bir toplumla kitlesel olarak bütünleştikleri takdirde, kitapların ve resimlerin üretimi, bireylerin dünya görüşünü kollektif olarak etkiler. Bazı halk romanları, 19. yüzyılın sonunda Almanya'da, sosyal eleştiriyi yaymaya çalışmışlardır. Ancak, genelinde, kitabın kendisi o zaman için bir toplumsal kurtuluş aracı olamamış; ama ekonomik sistem nedeniyle, egemen sınıfların düşüncelerinin yayın organı olmuştur. Etkinliği kesin olarak saptanamasa bile, doğmakta olan bağımsızlık hareketlerini saptırmaya yaramıştır.

Ortaya konan içeriklerden ve bu içeriklerden doğup kendini görüşler halinde gösteren dünya imajından çok şekillerin ve yapıların daha yaygın, ama daha uzun vadeli eğitici gücünü vurgulamak gerekir. Zira, bu şekiller giderek, gruplar veya sınıflar arasında ayrım gözetmeksizin, geleneklerin, sosyal alışkanlıkların doğal bir parçasını oluşturmaktadırlar. Bu şekiller, bir toplumun birleştirici unsurlarıdırlar. Bunlara uymak, genelde, kurulu otoriteyi bilinçsizce kabul etmeye vardırır. Böylece, sosyal bir kural,

(1) Bu konuda bkz. «Bir felaketten diğerine» U.G.E. 10/18, Paris 1976, «Kitap kılıç olduğu zaman» başlıklı bölümde, bu görünümü geliştirmek istedim.

bir kural, gerçekte, bir baskı aracı olmaktan öteye geçememektedir.

19. yüzyılın sonu Alman toplumunda, güzellik ölçütleri, kendilerini saran düşünce ve değerlerden kesinlikle soyutlanamazlar. Estetikte, Almanya'nın sonunda teorik olarak kazanılmış birliği, ancak bir uyum kaygısı ile açığa vurulur. Önemli olan dış görünüştür. Bu görünüşü bozacak hiçbir şey yapılmamalıdır. Yapaylığa katıksız uzlaşmalara başvurulması özendirilir; çünkü tüm sosyal çelişkilerin kaldırılması ve gerçeğin üzerine kaplanmış bir güzellik maskesinin altında kaybolması gerekmektedir. Jimnastik derneklerinde, gençlik ve öğrenci örgütlerinde, sağlam vücutta sağlam ruh bulunacağı düşüncesi ile —bu, aynı zamanda, Hitler'in *Kavgam* adlı eserindeki düşünce biçimidir— fiziksel görünüşe değer verilmiştir. İç uyumu sağlayabilmek için dış güzellik yeterli olmaktadır. Bu ilke, halılarla ve kadifelerle aşırı şekilde doldurulan döşeme biçimine varıncaya kadar kendini gösterir. Hermann Broch'un da yazdığı gibi, her şey, iyi etkilemenin, dekorun çevresinde dönüyordu.

Bu toplum, gerçekleri maskeleyerek, ucuz sanata, işportacılığa saygınlık kazandırıyordu. Alman yöneticiler tarafından da resmileştirilen bu ucuz sanat, yalnız, Bavyeralı II. Ludwig zamanında, Biedermeier stilinin geliştiği Münih'te değil, II. Wilhelm zamanında Berlin'de de hüküm sürmüştür. İmparator, gösterişli zevklere eğilim duyuyordu, etiket meraklısı, dış görünüşü ile gideriyordu. Üniformayı seviyordu ve her fırsatta onları değiştiriyordu; Ve karargah denetimleri, sahne koyuculuğunu kendisinin yaptığı gösteriler gibi düzenleniyordu. İmparatorun tercih ettiği yazar ise, sözde karşılıklı konuşmaktan zevk aldığı ve felsefi görüşlerini paylaştığı, yöresel eğilimli kötü duygusal romanların yazarı Ludwig Ganghofer adında bir yazardı.

Değerlerdeki bu karışıklık bu kişinin entellektüel düzeyi hakkında bir fikir vermektedir. Ne yazık ki, II. Wilhelm, toplumda körü körüne taklit edildi ve kültürel değerlerin yeniden üretildiği bir sistemin temel unsuru oldu: Asker tavırları kopya ediliyordu, berberler müşterilerine uçları kalkık bıyık yapıyorlardı. II. Wilhelm güzel sanatlardan edebiyata kadar otoritesini kanıtlıyordu. 1898'de, tiyatronun, ruhları yüceltmesi ve Alman vatanındaki en yüce de-

ğerleri iyice yerleştirmesi gerektiğini açıklıyordu; ve böylece patronu olduğu Kraliyet Tiyatrosu'nda, kendi seçtiği tarihsel dramlar oynanıyordu. Operadaki provalara katılmakla yetinmiyor, bu provaları bizzat yönetmekten çekinmiyordu. Düşünceleri, değer yargısı olarak kabul ediliyordu. 18 Aralık 1901'de, Berlin botanik bahçesindeki zafer yolunun açılışında şunları söyler: «Sanat, halkın eğitimini etkiliyebilmeli, aşağı sınıflara, yorucu işlerinden sonra, idealerine doğru yükselebilme olanağı verebilmelidir. Büyük idealler, diğer halklar tarafından az çok kaybedilirlerken, biz Almanlar için sürekli bir başarıya dönüştüler».

Bu yararcı, yüceltici, milliyetçi eğilimli, yani şekilleri düşünceleri yaymada kullanan sanat anlayışı, yeni şekil yaratıcılarının, sanatı araç değil amaç olarak kabul eden herkesin suçlamasına yol açıyordu. Ekspresyonist kuşak, II. Wilhelm dönemindeki bu uyum sağlamaya karşı, geleneksel şekilleri kırarak ve ben - bireyci anlatıma ayrıcalık tanıyarak, tepkileri gösteriyorlardı. Buna karşılık, işportacılık ve sahtecilik, yaratıcı olmayan, taklitçi yeniden üreten (röprodüktif) bir sisteme dayanıyordu. İşportacılık, sanayileşme ve seri üretim yöntemleri (tipografi, takvim resimleri, heykelcikler) ile bir kitle sanatı haline gelmişti. Fotoğrafçılığın bulunuşundan bu yana resim sanatının gerekli evrimini göz önüne almayan sözde burjuva realizmi olarak bir gösterişçilik sanatına dönüşen bu işportacılık, daha önce geleneksel ve toplumsal olarak özümlenmiş şekilleri sürekli olarak kullandığı için de, zamanın gerektirdiği bir propagandanın tüm ihtiyaçlarına cevap verebiliyordu. Bu konuda, II. Wilhelm'in tutumu, sanatsal yargıları, Alman toplumunun sanatla olan ilişkisinin işleme göstergeleri olmaktadır. Dışlanmış ve de zaten asi Nietzsche'yi kaynak sembol alan bir grup yazar ve sanatçı, bohemde, öncü (avant - garde) edebiyatta birleşiyorlardı. 12 Nisan 1913'de, Prusya parlamentosunun bir oturumunda, bazı milletvekilleri, *Der Sturm* adlı ekspresyonist dergiyi tehdit aracı olarak kullanarak, modern sanatı şiddetle kınadıkları zaman, birçokları bunu alkışladı, ancak protesto eden tek kişi çıkmadı.

Bu açıdan bakıldığında, Adolf Hitler'in zevklerine şaşmak gerekiyor mu idi? Gerçekten de, Hans Makart'ın resim sanatını, Ganghofer'in romanlarını ve Wagner'in müziğini

sevdiğini söylediği zaman, hiç kimseyi şaşırtmıyordu. Bu düşünceleri ile genel hava içinde kalıyordu. Yalnız, entellektüel bir azınlık tarafından gülünç bulunuyordu. Hitler, küçük burjuvazinin; yaşam biçimlerini Kayzer döneminden kalma değerlerin taklit edilmesinde, yani bir sözde kültürde bulan bu sosyal tabakaların tipik duygularını dile getiriyordu. Nazi partisinin mimarı Paul Ludwig Troost'un karısı, onun hâlâ 1890 yılında kaldığını söylüyordu. Hitler de, Münih'e geldiğinde, «İsar ırmağı kıyısındaki Atina'ya» olan hayranlığını *Kavgam*'da anlatıyordu. Onun bu «sanat kentinden» aklında kalan, Bavyeralı II. Ludwig'in bu kentte bıraktığı ucuz sanattı. Hitler, aynı şekilde, Viyana'da da, klasik stilin en yavan örneklerinden olan Parlamento ve Opera binasını saatlerce hayranlıkla seyrettiğini söylüyordu.

Hermann Rauschning'in verdiği bilgilere bakılacak olursa, Hitler, edebiyatta, kovboy öyküleri, polis romanları veya pornografik kitaplar okuyordu. Hayranlık duyduğu yazarların tümü, ucuz yazınsal sanat yazarları idi: Örneğin, kızılderili öyküleri ile yeni yetişen Alman kuşağına zevk veren Karl May gibi. Bu örnek bile çok anlamlıdır; zira, Almanca konuşan Germen ülkeleri üzerinde kuşkusuz onun kadar büyük bir etki yaratan başka bir yazar yoktur. Hitler'in bu seçimi, sadece, özel zihinsel bir geriliğin işareti sayılabilecek tek bir olgudan değil, fakat, ortak bir bilinçle bütünleşmekten kaynaklanmaktadır. Hitler, Almanya'da en yaygın olan ve edebiyatta da bulmayı amaçladığı orta sınıf özlemleriyle uyum halindedir. Hitler'in Karl May'a eğilim duyması bir raslantı değildir; zira, Karl May'ın kahramanları, okuyucu kitleleri için, örnek Alman tipine uyuyorlardı.

Genel olarak, II. Wilhelm'in ve Hitler'in zevkleri, darkafalılık örneği içinde, yüzeysel estetik heyecanlarla ve duygusalcılıkla doluydu. Jacques Decour, 1931'de Philisterburg'ta yazdığı bir yazıda, Alman butiklerinde çok sık rastlanan «sanat eserlerini» tanımlarken, bu zevklerin basitliği hakkında bir fikir vermektedir: «Bunlar hep aynı bronz veya porselen eşyalardır: Miğferli bir asker, bir demirci, bir köpek, II. Fréderic, Bismarck v.s. Bu eşyaların her biri, bir düşünceyi, bir sembolü dile getirir: Dişleri sıkılı hayvan, kahraman; işçi, iş; köpek, bağlılık; büyük adamlar, Alman

dehası anlamını taşırlar. Küçük hizmetçiler ve saf kalpler için, yaşamın gidişi ile ilgili veya aile üyelerinin karşılıklı görevleri ile ilgili kötü şiirler vitrinlere konulur.»

İşportacılığın bu gelişmesi, 19. yüzyılın sonundaki makineleşmenin gelişmesinden ve sanayileşmiş üretimden soyutlanamaz. Flaubert, bunu *Duygusal Eğitim* (Education Sentimentale) adlı eserinde, Jacques Arnoux'nun önce Endüstri Sanatı (Art İndustriel) adlı gazeteyi yayınlayarak sonra da dinsel eşya ticaretine girerek yaptığı sosyal başarı girişimleri örneğinde anlatır: «Vitrinin iki köşesinde, altın sarısı, ateş kırmızısı ve gök mavisi ile rengârenk boyanmış tahtadan iki heykel yükseliyordu; bunlardan biri koyun postuyla, Aziz Jean-Baptiste'e diğeri de önlüğünde güller ve kolunun altında örekle Azize Geneviève'e aitti. Diğer tarafta alçıdan gruplar yer alıyordu; küçük bir kızı eğiten bir rahibe, bir beşiğin yanında dizlerinin üstüne oturmuş bir anne, mihrabın önünde üç öğrenci...»

Ekonomik bir güç, işportacılıkla, normlarını, sanatsal üretime ve gerçek estetik gereksinimlere kabul ettiriyordu. İşportacılık, sanatsal yaratıcılığın orjinallığini gösterebildiği liberal bir demokraside, bizzat sanata karşı bir sistem oluşturur ve bu yolla da değer kazanır ve gelişir. Canlı bir sanat, işportacılığın var olduğunu önceden kabul eder. Ancak, işportacılık, çoğukez ileri sürüldüğü gibi, güzellik ve çirkinlik ölçütlerine uymaz. İşportacılığın amacı, ister işlevi düşünceleri sembolleştirmek olsun, isterse, portreler ve heykellerde olduğu gibi, karmaşık duyguları ortaya çıkarsın, genellikle ideolojik destek sağlamaktır. Bu ilişki, bazı amotörlerde veya kolleksiyonculardaolduğu gibi, oyundan veya alaydan ibaret olabilir. Ancak, genel olarak bu ilişki, kitlesel tüketimin de gösterdiği gibi, çekicilikten, bağımlılıktan veya daha çok da yabancılaşmadan ibarettir. İşportacılık, bu anlamda, gerçek özlemlerin yapay bir ideal dünyaya uydurulması niteliği ile, bütün faşist sistemlerin ideolojik yardımcısı olmuştur. İşportacılık, Hitler'in dinsel ikonlardan esinlenen mühürleri ve resimleri ile, Fatih Mussolini'yi saygınlaştıran popüler pek çok resim ve afiş ile, İtalya ve Almanya gibi faşist ülkelerdeki kollektif yaşamı sarmıştır.

II. Wilhelm'in tahta çıkışından bu yana, milliyetçiler, kendi yönlerinden, edebiyatta ve resimde, kampanyalarını büyük bir dirençle sürdürüyorlardı. 1890'da, Julius Langbehn, imzasız olarak yayınlanan *Eğitimci Rembrand* (Rembrand éducateur) başlıklı bir broşürde, kötülüğün başkenti Paris'ten gelen ve Alman ruhuna yabancı olan natüralizme karşı savaş açıyordu. Zola'yı, karışıklıkların yaratıcısı ve kötümserliğin taşıyıcısı olmakla suçluyordu. Langbehn'e göre, Alman halkına en iyi uyan eğilimden esinlenilmesi gerekiyordu: Örneğin, savaş: «Savaş ve sanat, işte Yunanlıların parolası, işte Almanların parolası, işte ari ırkın parolası.» veya, örneğin sağlık: «Güzel, asil, büyük, gerçek, tek bir kavramda birleşirler - bu da sağlıktır. Alman, sağlıklı olduğu kadar iyi olacaktır.»

Otantik Alman dehasının, daha çok Paul Lagarde'dan kaynaklanan bu savunması, köylü kesimin yüceltilmesini ve Yahudi aleyhtarlığını da beraberinde getirmekteydi. Langhbehn, «Almanya Almanlarındır» diye haykırıyordu: «Bir Yahudi, ancak, eriğin elma olabildiği kadar Alman olabilir.» Yeniden doğuş (reneissance), ancak, «aristokrat bir kan» olan «ari kan» ile sağlanabilir ve bunun için de, Rembrandt örnek olarak alınmalıdır: «Rembrandt, ari ırkın katıksız bir örneğidir: Germen özelliği, Rembrandt'ın ruhunun sakin ve güçlü soluğu ile dolduğu zaman, yeniden canlanabilecektir.» Böylece, 1905 yılında 90.000 adet basan Langbehn'in eserinin, Almanya'daki faşist rejimin sonuna kadar, önce milliyetçiler, sonra da naziler tarafından sürekli olarak örnek gösterilmesinin nedeni daha iyi anlaşılmaktadır.

Langbehn ile aynı ruhu paylaşan, onun kadar önem kazanan, III. Rayh'ta büyük saygınlık kazanarak seksen yaşının üstünde ölen bir başka entellektüel de Adolf Bartels idi. Hitler, edebiyat tarihçisi ve yazarı olan ve Weimar'da 1926'dan bu yana tanıdığı Adolf Bartels'e hayrandı. Özellikle denemeleri ona nazilerin övgülerini kazandırdı. Bir ırkçı olarak, herşeyden önce, Alman kanından olmayan bir kişinin, Almanca yazamayacağı görüşünü savunuyordu. 1910'da, ilkelerini şu sözlerle dile getiriyordu:

«Günümüzde, edebiyat tarihinde, Yahudi sorununu dıştalayan, enternasyonal ve zarar verici Yahudi ruhundan, sağlıklı Alman ruhunu ayırdetmeyen bir kişi, yalnız Alman halkına karşı görevini yapmamış olmakla kalmaz, ona karşı aynı zamanda suç işlemiş sayılır.» Bartels'in *Alman Edebiyat Tarihi* (Histoire de la litterature allemande) adlı eseri, 1945 yılında ölümüne kadar yirmiden fazla baskı yapmakla kalmadı, düşünceleri, III. Rayh'ta, okul haline geldi.

Hem zaten, bazı dergilerde, bu gibi tezleri popülarize etmeye çalıştılar: 1887'de, Adolf Bartels'in yakın meslektaşları arasında özel bir yeri olan Ferdinand Avenarius tarafından kurulan *Der Kunstwart* adlı dergi burada örnek olarak gösterilebilir. Bu dergide, resim sanatı ile ilgili yazıları, tanınmış diğer bir milliyetçi olan Prof. Schutze-Naumburg yazıyordu. 1902'de, eğitimciler arasından büyük bir okuyucu kitlesi toplayarak, 20.000 adet basılan bu yayın organı, açıklamalarıyla birlikte röprodüksiyon tablolar yayınlıyor ve yöresel bir edebiyata yer veriyordu: Bununla beraber, Wilhelm Raabe veya Carl Spitteler gibi kaliteli yazarlara da saygı gösteriyordu. Dergi, alt başlığında da belirtildiği gibi, «güzelin her alanından» haberdar olmak isteyen işçi ve memur kesimi için güzel zevkin markasını taşıyordu. Derginin ne milliyetçiliği, ne de Yahudi aleyhtarlığı şiddetli değildi; ancak, bir kısım okuyucu arasında, edebiyat ve güzel sanatlarla ilgili ırkçı yargıları inandırıcı kılıyordu.

Antidemokratik düşüncelerin yer aldığı gazete ve dergiler, özellikle 1929'dan 1933'e kadar tirajlarını arttırdılar. Profesyonel gruplar, gençlik birlikleri veya hareketleri gibi tüm milliyetçi kuruluşların, üyeleri arasında geniş bir şekilde dağıtılan, kendilerine ait yayın organları bulunuyordu. 1925'den 1929'a kadar, ister kendisi yönetsin, isterse yardımcı olsun, bu tür yayınların pek çoğunda adı geçen Ernst Jünger'in bu alanda verdiği uğraşı belirtmek gerekir: Bu yayınlar arasında şunları sayabiliriz: *Die Standarte* (1925-1928), *Arminius* (1919-1927), *Der Vormarsch* (1927-1928), ve milliyetçi gençlik tarafından kurulan *Die Kommenden* (1925-1929). 1933'de en yüksek tirajlı dergilerden birisi de, 110.000 adet basılan *Çelik Miğferler Birliği*'nin

haftalık dergisi idi. Diğer taraftan, Alman kapitalistlerinin Hitler'e yaptığı yardım, nazi basınının gösterişli biçimde güçlenmesine yol açtı. 1930'dan 1932'ye kadar iki yıl boyunca, nasyonalsosyalist hareket tarafından desteklenen yayınların sayısı altıdan yüzyirmibire çıktı ve toplam bir milyondan fazla tiraja ulaştı.

Entellektüellerin ve yazarların, böyle bir saldırganlık karşısında ve siyasal koşullar uyarınca, bu milliyetçiliğin darbelerinden az veya çok etkilenmesi doğal gözükmektedir. Birçoklarının burjuva kökeni göz önüne alınırsa, liselerde ve üniversitelerde verilen eğitim düşünülürse bunların böyle bir propaganda ile savaşabilmeleri için ideolojik olarak silahlanmaları olanaksızdı. Yaptıkları yaratıcı çalışma ile, çok kısıtlı da olsa, herşeye karşın kendilerine bir özgürlük payı bırakan bir üretim sistemi içinde yer alıyorlardı. Bu bakımdan, Birinci Dünya Savaşı çıktığı sırada, Alman yazarların takındığı tavır gerçeği yansıtmaktadır: Kendi otoriteleriyle, genel olarak, II. Wilhelm'in siyasetini desteklediler. Savaşa karşı çıkan sesler çok azdı ve çok da az duyuldular (2). Gustav Frenssen, Hermann Löns, Walter Bloem veya Adolf Bartels gibi gerici ve nazizmin habercisi olan yazarların, Alman emperyalizminin çıkarlarını coşkuyla savunmalarının nedeni anlaşılabilmektedir. Ancak, Langbehn'nin taraftarlarınca horlanan diğer birçok yazar da onların tavırlarına katıldılar. Bu ka- Bu katılmalarını hangi nedenlere bağladılar? Thomas Mann ve diğerleri bu konuda, bir «kültür»ün ve bir halkın yıkılmasına karşı koyabilmek amacıyla, Alman milleti ile «tek vücut» olma isteğini öne sürdüler.

Savaş deneyinin kendisi, birçok yazarın kafa yapısını değiştirdi. Ancak, Weimar Cumhuriyeti'nde, sol entellek-

(2) Bunlardan, Heinrich Mann'ı, Ludwig Rubiner ve Franz Pfemfert'in çevresinde gelişen **Die Aktion** grubunu, **Kain** dergisi ile Erich Mühsam'ı, Wilhelm Herzog ve **Das Forum** dergisini sayabiliriz. Franz Pfemfert, Nisan 1913'de, savaş kredilerinin arttırılması ve savaş hazırlıklarına karşı, 200 aydın tarafından imzalanan bir manifesto yayınladı «Das geistige Deutchland protestiert», Die Aktion No 17 s. 441 - 443. Bu konuda, bkz. «Bir felaketten diğerine» adlı kitap.

tüellerin kitleler üzerindeki etkisi, rölatif olarak zayıf kaldı. Gerçekten de, Spartakist devriminin ezilmesi, milliyetçilerin ideolojik temellerini korumalarına ve etkenliklerini arttırmalarına yaradı. Kitap piyasası, 1914 - 1918 askerlerinin kahramanlıklarını öven yazılarla doldu: Tirajı 20.000'i geçen eserler arasında, Ernst Jünger'in *Ateş ve Kan* (Feu et Sang) adlı kitabı, Werner Beumelburg'un *Douaumont ve Bosemüller Grubu* adlı kitapları, veya Walter Bloem'in *Savaşanlar* (Combattants) adlı kitabı örnek olarak gösterilebilir. Diğer taraftan, bir yığın edebiyatı, kitleleri, hem gerçek siyasal sorunlardan hem de değerli eserlerden uzaklaştırıyordu: 1930 yılında satılan kitapların toplam değerini oluşturan 600 milyon markın sadece 6 milyonu sol yayın evlerinin iş hacmine giriyordu.

Mosse, Scherl veya Ullstein tarafından yayınlanan yüksek tirajlı gazeteler, kitlelerin kültür düzeylerini yükseltme kaygısı taşımıyorlardı. Okuyucuya, her şeyden önce, okunması kolay olan öyküleri sunmak gerekiyordu: Genellikle aşk öyküleri veya polisiye öyküler. Edebiyat bir ticaretti. Önceden belirlenmiş türde yazmaya yetenekli olan ikinci sınıf yazarlara azçok iyi para ödeniyordu. *8 Uhr Abendblatt* adlı akşam gazetesi, sansasyonel ve skandal dolu yazılara yönelerek, okuyucularına yatak odası sırlarını öğretiyordu. *Die Berliner Zeitung* kültür sayfalarını erotik hikayelere ayırıyordu. Düşünceyi gerektiren yazıların yerini çoktan fotoğraflar almıştı; *Die Berliner İllustrierte Zeitung*'un tirajı 1.800.000'e ulaşıyordu. Günlük kültürel yazılarında yüksek bir düzey tutturan tek gazete *Dil Frankfurter Zeitung* idi. Sosyaldemokrat eğilimli yayınlar da «dinlendirici edebiyat» yapıyordu.

GERİCİ AKIMLARA BAĞIMLI BİR SİNEMA

En büyük kârı, Scherl ve Ullstein'i kontrolünde tutan ve Nasyonal-Sosyalist Partisinin de 1931 Harzbourg cephesi sırasında ittifak yaptığı Hugenberg tekeli gerçekleştirmişti. Ancak, Alfred, Hugenberk'in emrinde, 1927'den itibaren gazeteler zincirinden daha güçlü ve daha gelişmiş bir baskı aracı bulunuyordu: Sinema. Bu olay, doğuşundan bu yana, Alman sinematografik prodüksiyonu etkileyen bir konsantrasyon olgusunun mantıksal sonucuydu. Bu prodük-

siyonun, bir propaganda aracı haline gelebilmesi için, Hugenberg tekeli ile bütünleşmesine gerek yoktu. Pangermen milliyetçilik, bazen açık, bazen de örtülü bir biçimde, uzun süredir zaten onun içini kemirmekteydi. Bu milliyetçilik, hemen hemen doğuşundan bu yana, onun içinde yer alıyordu.

1914'den önce, Fransız prodüksiyon firmaları, dünya film piyasasına egemen bulunuyorlardı. Bu firmaların başında, birçok Avrupa ülkesinde, Birleşik Amerika'da ve Brezilya'da dağıtım büroları olan Pathé şirketi geliyordu. Bazıları, bu egemen durumu, milli sinematografik prodüksiyonun gelişmesine engel olarak görüyorlardı. Bu ekonomik sektörü beslemesi gereken sermayenin yetersiz kaldığı Almanya için durum böyle idi. Bu nedenle de, zorunlu olarak, Fransa'ya bağımlı kalınıyordu.

Savaşın çıkması bu duruma bir çözüm getirdi. Ülkesinde savaşın sürmesinden ekonomik olarak etkilenen Fransa, üstünlüğünü yitirmeye başladı. Almanlar, bu durumdan, kendi yönlerinde gerçek bir milli prodüksiyon yaratmayı denemek için yararlandılar. Savaşın başlarında henüz yabancı bir prodüksiyona, özellikle bir Danimarka firmasına bağımlı olan Almanya, 1917 yılının sonunda, modern bir sinematografik şirketine, yani, zanaatsal olmayan, film yapım ve dağıtım faaliyetlerin büyük bir kısmını yöneten ve denetleyen bir şirkete sahip olabildi.

Ufa şirketi böyle doğdu. Organik olarak, üç büyük şirketin birleşmesinden ortaya çıktı: Messter, Nordisk, ve Union şirketleri. Ufa'nın kuruluşu, mali yönden, banka yardımları ve Dışişleri Bakanlığı ve Savaş Bakanlığı'nın girişimleri sonucu Wilhelm Devleti'nin doğrudan katılması ile destekleniyordu. Gerçekten de, bunun amacı, hem Fransız ve Amerikan sinematografik sanayi ile rekabete hazırlanabilmek, hem de filmi askerî propaganda için kullanabilmekti. Hükümet otoriteleri tarafından saptanan eğilimin amacı, hem Alman kamuoyunu, hem de işgal altındaki topraklardaki kamuoyunu, geniş bir pangermanist eğitim çerçevesinde, sistematik olarak biraraya getirmekti. Ufa, bu eğilime bağlı olarak, 1917 ve 1920 yılları arasında, Alman sineması üzerfinde tekelcilik uygulaması bile, tanınan ve de kabul edilen enternasyonal bir güç haline geldi.

Devletin de katılması ile kurulan bir pay şirketi olduğu için, örgütlenmesindeki bu orjinallik, son devrimci kargaşalıkların da yok edilmesiyle, çok çabuk ortadan kalktı. Weimar Cumhuriyeti, kitle iletişim araçları üzerinde söz sahibi olabilmek ve demokratik idealleri yaymaya çalışmak amacı ile, Ufa'nın birleştirici milliyetçiliğini destekleyeceğine, Devlet yardımlarına son verdi. Mayıs 1920'de, Parlamento tüm millileştirme projelerini reddediyordu. Ve, 1921'de, Maliye Bakanlığı, ekonomik güçlükleri öne sürerek, hükümetin Ufa ile yaptığı sözleşmeyi bozmaya karar veriyordu. Bu olay, iflastan kurtulabilmek için Ufa'yı Deutsche Bank'ın boyunduruğuna düşürdü.

Bu statü değişikliğinin, görülebilen sonuçlara bakıldığında, Ufa'nın stratejisini hemen değiştirmediği bir gerçektir. Ancak, bundan böyle, pangermen şemaların yayınından başka, yeni şirketin niteliğinden kaynaklanan «kâr etmek» görevi de buna ekleniyordu. Prodüksiyonunu tamamen siyasal ve ekonomik amaçlara bağlayan Alman sineması tartışmasız başarılar sağladı. Belli bir teknik ve estetik kalite arayışı ise, piyasanın zorlamasından kaynaklanıyordu. İyi yapılmış bir film, dış ülkelere daha kolay satılabiliyordu. Bunu anlayabilen Ufa'nın mali sorumluları, sanatsal amaçlı prodüksiyon sektörüne rölatif bir bağımsızlık tanıdılar.

Ancak, devletin bu görevden çekilmesi, daha sonra, demokratik bir düzeni temsil ettiğini kabul edenler için, ciddi sonuçlara yol açtı. Mali yönden Deutsche Blank'ın tekelci denetimi altına girmesi bile belirli bir siyasal anlam taşıyordu. O dönemde, bankanın onayına bağlı olan Mark'ın stabilizasyonu planı, somut olarak, parlamenter sistemin reddedilerek yerine yalnız büyük toprak sahipleri, sanayiciler ve bankacılardan oluşan tam yetkili bir yönetimin getirilmesine dayanıyordu. 1918-1920 devrimci mücadelelerini sürdürenlere, sekiz saatlik iş günü gibi özellikle işçi sınıfının sosyal kazanımlarına karşı açıkça yönelen bir taktik uyguluyordu. Daha genel olarak, tekelci çıkarlarla devlet organları arasında oluşan ittifakın biçiminden yararlanmaya çalışılıyordu. Eskiden kollektif yönetime (devlet, bölge veya kent yönetimine) bağlı olan sektörlerin özel ekonomik gruplara geri verilmesi, bu enflasyon yıllarına özgü

bir eğilimden kaynaklanmaktadır. Başbakan Josef Wirth ve arkadaşları gibi Alman burjuvazisinin bir bölümü, parayı sağlamlaştırmak için durmadan çözüm ararlarken, mali sermaye çevresi ise, ekonomik konsantrasyonu arttırmak için enflasyonist sistemden yararlanıyorlardı.

Bu eğilimler Ufa'nın çalışmasında da kendisini gösterdi. Sinematografik alandaki tekeli sağlayabilmek için, önemli bir yaratıcı gelişmenin ardına gizlenip gerekli önlemleri aldı. Önce Erich Pommer'in Decla-Bioscop'u gibi küçük şirketleri içine aldı. Sonra, karar yetkisini tek elde toplayan bir reorganizasyon çalışmasına girişti. 1923'de, Alman sinema sanayiinde, tüm profesyonel işveren kuruluşlarını, salon, atölye, yayın bürosu sahiplerini toparlayan merkezi bir örgüt bulunuyordu. Çalışanlar için de aynı yol izlendi. Sinemada çalışanların bir araya geldiği bir bir çeşit sendika evi kuruldu. Ufa, dört bir yana yayılan üstünlüğü ile, diğer ülkelerdekinden oldukça farklı bir örnektir. Almanya film üretiminde, kısmen veya tamamen, klasik sanayilerdeki gibi bir konsorsiyuma bağımlı kılınmıştır.

Enflasyon, henüz, dış satım kolaylıklarıyla masraflarını fazlasıyla çıkarabilen Alman sinemasının işine geliyordu. Ancak, 1924'de, Mark'ın stabilizasyonu ile, bir bunalıma girdi. Yabancı sermaye, özellikle Amerikan sermayesi, giderek daha fazla uluslararası olan bir prodüksiyon getiriyorlardı. Ufa, mali yönden, bu yeni durumdan etkilendi. Bu yeni duruma karşı koyabilmek için Ullstein ve Moss şirketlerine paylarını geri satınalmalarını önerdiyse de kabul edilmedi. Alfred Hugenberg başkanlığındaki bir kısım sanayici ve bankacı, Ufa'yı, milliyetçilik yörüngesindeki bu yüksek kültür kuruluşunu koruyabilmek amacı ile (ortaya attıkları neden bu idi), ele geçirmeye karar verdiler. Alman bankası henüz pay sahibi durumundadır. Thyssen gibi yeni katılanlara karşın, Hugenberg basın konsorsiyomu çoğunluktadır. Bu üstünlüğün sonucu olarak, Hugenberg'in yakın adamı Ludwig Klitzsch'e diğer bazı görevler verildi: Scherle yayınlarının yönetim komitesinin başından alınarak bundan böyle sinema firmasının başına geçirildi.

Ufa'nın Alfred Hugenberg tarafından ele geçirilmesi, milliyetçi fikirlerin Alman kamu oyuna kabul ettirilebilmesi için hemen daha etkili bir çalışmaya girişileceği anlamı-

na geliyordu. Bu amaç için Ufa'nın çıkarı, çift yönlü egemen bir durum sağlamaktı: Gerçek organik düzeyde (filmin prodüksiyonu, işletmesi ve dağıtımı) bir üstünlük; ve daha önce denetim altına alınmış gazeteler aracılığı ile sloganlarda olası bir koordinasyon sağlayarak üstünlük. Alfred Hugenberg'in çevresi, özellikle sinemanın güncelliğinden kaynaklanan etkisine bel bağlıyordu Gerçekten de, aktüalite yayınlayan on iki şirketten yalnız iki tanesi Ufa'dan bağımsızdı. Bu eski sektörün iyice alışılmış bir uygulaması vardı. 1920'den bu yana gerici (conservatisme reactionnaire) bir görüş egemendi Frank ordularının yanında yer almak, işgal edilmiş Renanya'da (Rhénanie) milliyetçilik duygularını yüceltmek, intikam ruhunu geliştirmek gibi.

Alman nasyonal sosyalist partisinin üyelerinden biri, Hugenberg konsorsiyomunun faaliyetini anlatırken, öngörülen hedefleri kesinlikle gizlemiyordu. Ufa'nın, mali durumu düzeldikten sonra, Scherl yayınlarının tümünde olduğu gibi, 1928'de milliyetçilik davasının emrinde olduğunu açıkça belirtiyordu. O kadar ki, kabul ettikleri taktiği de hiç utanmadan açıklayabiliyordu : Kendilerine sırt çevireceğinden korktukları bir halk kitlesini kazanabilmek için, milliyetçi sloganların eğlence dünyası ile bütünleştirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle Ufa'nın, pangermen propagandadan yararlansa bile, yoğun milliyetçi nitelikteki film prodüksiyonuna bağlı kalmaması öngörülüyordu. Weimar Cumhuriyeti'nde sinematografik aktüalite ile ilgili olarak yapılan ve 1970'de yayınlanan bir inceleme, bu taktiğin uygulandığını doğrulamaktadır. On dakikalık bir süre içinde, politikaya, genellikle belirli olaylara veya kişilere dayanan, yüzde on veya yüzde onbeş oranında bir süre ayrılıyordu. Geriye kalan zaman modaya, spora ve eğlenceye ayrılıyordu. (3)

Sovyet yazarı İlya Ehrenbourg, otuzlu yıllarda, Alfred Hugenberg'in yaşamını geniş hatlarıyla çiziyordu. Bu portre, alaycı biçimde, tarihe mutlak bir bağlılık iddiası taşımamakta ancak, ticari filmlerin fabrikasyonu ve küçük

(3) Klaus W. Wippermann, «Die Wochenschauen in der Weimarer Republik». Publizistik, 3, 1970. s. 242 - 252.

burjuva halkın bunlara tepkisinden oluşan bir dünya görüşünü dile getirmektedir. Bu tanıklık, yüzeysel olmanın sakıncasını ve çağdaş olmanın avantajını gösteren bir tanıklıktır. Zihinlere milliyetçilik zehirini akıtacak olan psikolojik ipler, şaşırtıcı formüllerle gizlenmişlerdir. Bu formüller uzaktan aşırı görülseler bile, kamuoyunun basit bir propaganda ile oluştuğu izlenimini verirler. Hugenberg, burada, bir ruh fabrikasının geleceğine kumanda eden ve mucize ilacı sinematografik aktüaliteler aracılığı ile Almanların tümünü yönetmeyi başarabilen bir ordu komutanına benzemektedir. Buna karşılık, milliyetçiliğin, aşağı algılama düzeylerine bir örgü gibi katılmasını sağlayan ince bir kurnazlık iyice gözlenebilmektedir : Kendini göstermese bile, bir paravananın arkasından, bir öpücük veya mankenlerin defilesinden, kendiliğinden oluşan, gündelik yaşama özgü bir şey gibi ustaca sızabiliyordu. Böylece, yaşamdan hoşnut küçük bir halk kitlesi, kendi kendisini seyredebiliyordu. Henüz saf ve kendilerine sunulan bu ikili oyunu anlayamamış olan seyirciler, hafif dozlarla uyum sağlamaya itiliyorlardı.

Ufa'nın olanaklarının genişliği, diğerleriyle karşılaştırıldığında daha iyi ortaya çıkmaktadır. Diğer prodüksiyon şirketlerinin onun köklülüğü ve yaygınlığı ile rekabet edecek güçleri yoktu. Ufa'nın etkisini başarılı bir biçimde dengeleyebilecek, basındakinden çok daha gerekli olan somut önlemler, ya çok geciktiler veya eksik kaldılar. Tiyatroda, daha az parasal gereksinimler ve güçlü kişilikler nedeniyle, siyasal bir radikalizasyon hareketi kendini gösterirken, Weimar Cumhuriyeti'nin sineması en gerici sağ'ın baskısı altında kaldı. Bu sinemanın tarihi, yazarının izni olmadan yapılan senaryo değişikliklerleriyle, sansürle, kesintilerle, film imhalarıyla ve davalarla doludur.

Brecht'in, *Üç kuruşluk Opera* (Opera da quat 'sous) adlı eserinin filme alınan versiyonu aleyhine açtığı davalar sırasında, Alfred Hugenberg ve Ufa tarafından yönetilen bir sinematografik dergi, film alanında çalışmak isteniyorsa, yürürlükteki koşullara uyulması gerektiğini açıkca savunabiliyordu. Diğer bir deyişle, Brecht, tiyatro eseri bir uyarlama olarak seçildiği için, kendisini mutlu sayabilirdi. Her türlü protesto etme hakkı elinden alınmış-

tı. Buna neden olarak, sinemaya büyük paralar yatıranların, normal ve doğal bir biçimde, paralarını kaybetme korkusuyla, binlerce sinema salonunda başarı elde etmeleri gereği gösteriliyordu. Bu, sinematografik prodüksiyonun niteliğinden gelen bir gereklilik gibi ortaya konarak, kendi biçimini ve içeriğini saptayan bir sistemle olan bağının kaçamaksız bir itirafıdır.

Bu genel durumdan kaçabilmek için, bazı denemelere girişildi. Bu girişimleri açıkça önemsemek gerekmektedir. Özellikle, resmileştirilmiş prodüksiyona karşı, avant-garde sinemayı geliştirmek amacıyla harcadığı çabalardan ötürü Hans Richter örneği unutulmamalıdır. Richter, bağımsız sinema için bir Birlik bile oluşturdu. Programının tek bir ilkesi vardı: Kamerayı özgürleştirmek. Amacı, filmi, bağımlı olduğu tüm engellerden, maddi çıkarlardan, siyasal kısıtlamalardan ve küçük burjuva zevklerinden kurtarmaktı. Ancak Hans Richter'in kendisi bile, bu tip sinemanın çok güçlü bir sosyal patlama sağlayamadığını ve var olan yapılara yıkıcı bir etki yapacağı yerde, çoğunlukla formalite oyunlarının içine düştüğünü kabul ediyordu.

Ufa, sol siyasal güçler yönünden, ağırlıklı hiçbir rekabetle karşılaşmadı. Sosyaldemokrasi, olayı fazla incelemeden ve yapıcı bir karşılık göstermeden, filmin, kişinin kültürel gelişmesine fazla yararlı olmadığı görüşünde direnme eğilimindeydi. Filmde, çok geçici olan, yapay ve zekanın toplanmasına zarar veren bir şey vardı. Film, aynı zamanda, kabare ve caz konserleriyle de, işçi kitlelerini, kültür edinme isteklerinden vazgeçirecek zararlı kentsel zevklerin çizgilerini taşıyordu. 1928'de, Sosyaldemokrat Partisi, yine de, sinematografi sanayiinin aşırı gücü üzerine eğiliyordu ve bu güce karşı bir kamu denetiminin uygulanmasını öneriyordu. Ancak, bu gözlem sonucunda, sosyaldemokrat propagandayı Emelka şirketinin aktüalite görüntülerine çekinerek sokma girişimlerinin dışında, olgunlaşmış hiçbir çalışma planı ortaya çıkarılamadı.

Komünistler ise, sinemanın bu yeni ve olağanüstü yeteneğinin farkına varmakta gecikmediler. 1922'de, Alman Komünist Partisi'nin organı harekete geçme çağırısı niteliğinde olan kesin bir uyarı ile, filme egemen olanların ay-

nı zamanda halk kitlelerinin ideolojisine de egemen olacağını belirtiyordu. Kapitalist piyasa yasalarına uyan bir endüstriye dayanan sinemanın tehlikesi üzerinde duruluyordu. Béla Balázs, bu duruma karşı koyabilmek için, sahnelerde gösterilen filimleri eleştirmenin dışında devrimci filmler yapılmasını önerir. İnançla ve iyimser bir şekilde, bu girişimin ekonomik olarak ayakta kalabileceğini öne sürer. Aynı yıl, eğitimin görevleri ile ilgili bir konferansta, sinemayı da içine alan bir program saptanır. Uzun üstelemelerden sonra; eğitim ve propagandaya özel olarak ayrılmış bir bölüm, militanlara, modern tekniklere uyarlanmış savaş gereçlerini yaymakla görevlendirildi: Bunların içinde, fotoğraf, afiş ve kart-postalın yanı sıra film de bulunuyordu.

Ne yazık ki, sonuçları, öngörülen amaçların düzeyine varamadı. Willi Münzenberg, 1925'de, proletaryanın filmi ele geçirmesini istediyse de, prodüksiyon kooperatiflerinin kurulması ancak 1927'de tasarlanabildi. Bu tasarı, komünist entellektüellere, kitle kültür örgütlerine girerek temelde ortak bir kültür cephesi oluşturmalarını öneren o zamanki siyasal çizgide yer alıyordu. Özellikle bu siyasetin sonunda, 1928 yılında, Halkçı Sinema Derneği (Association populaire pour le cinéma) kuruldu. Bu dernek, gerçek bir biçimde, ilerici filmlerin yapılmasını gerçekleştirmeyi denedi. Ancak, bu dernek, Ufa'nın propagandasını yanıtlayabilmek amacıyla yapılan birkaç aktüalite filminin prodüksiyonu ile veya kendi prodüksiyonlarından vazgeçerek, Sovyet filmlerinin gösterilmesi ile sınırlı kaldı.

Siyasal inançlarına göre hareket edemeyen yetenekler, ticari sinema için çalışmaya veya, yaratıcılık özlemlerinden kesin ve basit bir biçimde vazgeçmeye zorlandılar. Piscator, bunun en belirgin örneğidir. Halkçı sinema derneğinin bir üyesi olan Piscator, sinemanın olanaklarına sınırsız bir şekilde güveniyordu. 1930'da, sesli film yapımından sonra, bu yeni ajitasyon aracından çekinmeden yararlanılması için içten bir çağrıda bulundu. Ancak, yapımcılığını Almanya'da deneyemedi. Sovyetler Birliğinde, Anna Seghers'in *St. Barbara'li Balıkçıların İsyanı* (La révolte des pêcheurs de Sainte-Barbare) adlı eserini sinemaya uyarladı. Ancak, tasarılarına karşın, bu onun son filmi oldu.

Gericiler, ne düşünce araçlarına el koyarak halk kitlelerini değerli yazar ve sanatçılardan soyutlamakla, ne de açık saçık edebiyatın, değersiz sanatın veya propaganda sinemasının kullanımını yönetmekle yetiniyorlardı: Bunlara karşı, aynı zamanda, yargı organının tüm olanaklarını kullanıyorlardı. Rathenau'nun öldürülmesi üzerine, 21 Temmuz 1922'de Cumhuriyeti korumak için kabul edilen yasa, sağ hareketlere karşı girişilen halkçı protestoları bastırmakla kalmadı, bu tür sol yayınların sansür edilmesine de yaradı. 3 Aralık 1926'da, yazar örgütleri karşı koyduğu halde, gençliği pornografik ve skandal yazılardan korumayı amaçlayan bir yasa kabul edildi ve açık saçık romanlar suçlanacağı yerde, kolayca devrimci edebiyat hedef alındı. Johannes R. Becher, Berta Lask, Kurt Klaber'in eserleri yasaklandı; 28 Ocak 1927'de, kitapçı Domning ve Reimann, Becher'in Levisite veya *Tek Haklı Savaş* (Levisite ou le seule guerre juste) adlı romanını sattıkları için mahkemeye verildiler.

1929 ekonomik bunalımı ile birlikte, düşünce özgürlüğüne karşı saldırılar yoğunlaştı. Kültürel yaşamın tüm ilerici yapılarına karşı bir baskı sistemi uygulandı. Edebiyatta da yeni bir çığır açıldı. Bu zamana kadar, ancak mahkeme kararı ile yasaklanabilen bir kitap artık, basit bir polis kararı ile yasaklanabiliyordu. Gerici güçlerin bu büyümesi, kuşkusuz, Weimar Cumhuriyeti'nin de içine gömüldüğü siyasal bir rahatsızlığı da beraberinde getiriyordu. Demokratik güçlerin hareket özgürlüğü giderek daha fazla kısıtlanıyordu. 28 Mart ve 17 Temmuz 1931'de yaymlanan başkanlık kararları, sol yazarlara karşı keyfiliği güçlendiriyordu: «sövgü» bahanesi ile (bu «sövgü», kararların özel bir paragrafının konusunu oluşturuyordu), Eulenspiegel adlı yergi dergisi, Walter Hasenclever, Wieland Herzfelde, Kurt Tucholky gibi yazarlar mahkum oldular. 1931 yılının ilk altı ayında, elliye yakın dergi ve gazete yasaklandı. Friedrich Wolf, Carl von Ossietzky ve Ludwig Renn hapis cezalarına çarptırıldılar.

Bu faşistleştirme, tam tersine, milliyetçi yazar ve örgütlere bir canlılık getirdi. 23 Şubat 1929'da, filizof Othmar

Spann'ın Münih Üniversitesi'nde verdiği bir konferans, Alman Kültürü İçin Savaş Birliği'nin ilk gösterisi oldu. Çok sayıda üniversiteliyi kapsayan bu yeni örgüt, nasyonalsosyalist harekete katıldığını açıkça belirtmiyordu. Bununla beraber, Alfred Rosenberg'in kurucusu olduğunu öğrenen entellektüeller için, siyasal tarafsızlığı kuşkuyla karşılanıyordu. 1928'de, tamamen milliyetçi bir kültür örgütü kurmayı deneyen nazi partisi, çeşitli sosyal kesimlerin antikomünist önyargılarını tahrik edip onları davalarına kazandırmak için çaba sarfediyordu. Edebiyat ve güzel sanatlar aracılığı ile, çeşitli milliyetçi akımları birleştirmeye çalışıyordu.

Onların ilgisini ve desteğini sağlamak için kullandıkları araçlar çok önemliydi: Konferansçılar tüm Almanya'yı dolaştı, resim sergileri bir şehirden diğerine gitti. Yeni mimari sanatına karşı bir kampanya başlatıldı: Corbusier, Batıda'ki kültür çöküşünün sorumlusu olarak gösteriliyordu; ve Alexander von Senger adlı bir «uzman», «sanat ürünleri için milli bir diktatörlük»ü gerekli görüyordu. 1930 Paskalya bayramında, Wilhelm Frick başkanlığında, Weimar'da bir gösteri yapıldı; tiyatro, edebiyat, güzel sanatlar ve mimari alanında «halka zararlı akımlara» karşı etkili önlemler alınmasını zorunlu kılan bir önerge kabul edildi. Ayrıca, dernek üyeleri tarafından yayınlanan bir bültende, Alman sanatını bozanların isimleri belirtiliyordu: Erich Kästner, Kurt Tucholsky, Thomas Mann, Bertolt Brecht, George Grosz, Wassili Kandinsky vs. gibi. «Kültürel bolşevizm» sürekli olarak şiddetli bir biçimde saldırıya uğruyordu.

Savaş Birliği, böyleçe, milliyetçi kültür çevrelerinden üye sağlamayı başardı. Alman Sanat Derneği'nin de desteği ile, yaklaşık 250.000 üye topladı. Diğer taraftan, bu derneğin öncülüğünde, tüm milliyetçi kültür ve sanat dernekleri arasında işbirliği sağlamakla yükümlü, etkili bir örgüt oluşturuldu. Rosenberg, Schultze-Naumburg ve Hans F.K. Gülter'in işbirliği ile *Die Bildkunst* adlı dergi çıkarıldı. *Deutsche Kunstkorrespondenz* adlı bir sanat bülteni de, parasız olarak dağıtılıyordu. 1931'de ve 1932'de katılanların sayısı, özellikle öğretmenler arasında o kadar arttı ki, müzik, güzel sanatlar, edebiyat gibi dallarda uzmanlık grup-

ları oluşturuldu. Nazi partisinin, artık, otantik Alman sanatı kavramını küçükburjuva entellektüel çevrelerine kabul ettirebilecek bir örgütü bulunuyordu.

Thüringen'de aynı dönemde geçirilen bir deney, bütün bunların ne anlama geldiğini açıkça gösteriyordu. 1929'da koalisyon hükümetine katılan naziler, nasyonalsosyalizm ruhuna uygun reform çalışmalarına hemen başlayan Wilhelm Frick'e Halk Eğitim Bakanlığını verdiler. Frick, kendisine, sanat danışmanı olarak Profesör Schultze-Naumburg'u seçti ve ırkçılık teorisyeni Hans F.K Günther'e de, Jena Üniversitesi'nde bir kürsü sağladı. Remarque'ın *Batıda Yeni Bir Şey Yok* (A l'ouest rien de nouveau) adlı eseri aynı şekilde, Poudovkine, Eisenstein, ve Pabst'ın filmleri yasaklandı. Programında Hindemith ve Stravinsky gibi (Hans Severus Ziegler'in deyimiyle) «bolşevik müzisyenler» bulunan konserlere son verildi. Modern resimler, müzelerde, açık salonlarda, ziyaretçilere gösterilmemeye başlandı.

Bu önlemler, Almanya'da, yazarlar ve ressamlar arasında protestolara yol açtı ve Wilhelm Frick, Weimar Cumhuriyeti'ne karşı olan entellektüelleri bir araya getirmeye çalıştığı sırada nasyonalsosyalist partisini gözden düşürmemek için, istifa etmek zorunda kaldı. Bir yıllık nazi iktidarı sırasında, Hitler yanlılarının kültür alanında neler yapabileceği açık bir şekilde kanıtlanmış oluyordu. Rosenberg, Goebbels ve onların taklitçileri bu dönemden belli sonuçlar çıkarabildiler. Bölünmüş olduğu için zayıf bir siyasal direniş karşısında, ekonomik ve siyasal istekler doğrultusunda saptanan bir strateji ile birlikte, edebi ve sanatsal faaliyet alanında pratik olarak herşeyi yapacak güçleri vardı. Fazla örgütlenmemiş, genelde diğer politik hareketlere bağlanmamış bireyci uygulama içinde sıkışıp kalmış ve ekonomik bunalımdan son derece etkilenmiş olan «yaratıcılar», nazi demagojisi karşısında özellikle güçsüz durumda bulunuyorlardı.

19. yüzyıl sonundan bu yana beliren tüm kültür eğilimleri, nazizm içinde doruk noktasına ulaşmış gözükmektedir. Nazilerin iktidara gelişinin engellenebilmesi olasılığı başka bir olaydır: III. Rayh'ın, belli bir Alman kültü-

rünün mantıksal ve kaçınılmaz bir sonucu olmadığı bir gerçektir. Sadece, tüm toplumun tarihi göz önüne alındığında, nazizmin kabul etmeye hazır olduğu güçlerin ve gerilimlerin bu kültürdeki varlığı ortaya çıkmaktadır. Gerçek kültür kurumları, burada, sosyal gelişmeyi etkileyecek düzeyde bir rol oynamamaktadır. Örneğin, Weimar Cumhuriyeti'nde yapılan filmlerin kitleleri etkili bir biçimde III. Reyh'a götürdüğünü belirlemek oldukça güçtür. Ancak, bu burjuva Alman kültürü, 1933'den sonra başına gelecekleri açıklanmasına katkıda bulunacak olasılıkları da içinde taşıyordu.

3- NAZİ ESTETİĞİ ÜZERİNE

Önemli sanatçılar nazi devletinden kovulmalarını ve sanatın III. Rayh'ta, genel olarak niteliksel bir düşüş göstermesinin nedenlerini cahil küçükburjuvaların toplumundaki egemenliğiyle ilgili olduğunu sık sık belirtmişlerdir. Belli bir süre sonra göç etmeye zorlanan ve sürgünde intihar etmiş olan ressam Ernst Ludwig Kirchner, 25 Aralık 1933'de kardeşine açık yüreklilikle şunları yazıyordu: «Bugün iktidarda olanlardan hiçbiri, sanattan hiçbirşey anlamadıkları gibi, hiçbir işe yaramayan tüm cahiller de, ilk sıralarda yer almaktadırlar.» Aynı şekilde, Gottfried Benn, 1936'da Frank Maraum'a yazdığı mektupların birinde, nazi eleştirmenlerin, değeri olmayan bir edebiyatı göklere çıkarma çalışmalarına şaşırdığını belirtmekte ve nasyonalsosyalizmin sanatın değerlendirilmesini bu kadar kötü ellere bırakmasının çok üzüntü verici olduğunu da eklemektedir.

Bu tür düşüncelerden, nazizmin kendisinin, 1933 - 1945 yılları arasında Almanya'da geçerli olan estetik anlayıştan sorumlu tutulamayacağı sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu anlayış (ileri sürüldüğüne göre) belirli bir siyasal sisteme değil, ancak her türlü sanatsal duygusallığa kapalı ve dar kafalı birkaç kişinin oynadığı etkili role bağlı bulunmaktadır. Buna karşılık, III. Rayh'ın kültür politikası, faşizmi siyasal rejim olarak gözden düşürmeyebilir. Sanatçılardan geniş destek gören ve onlara hiçbir baskı uygulamayan faşist bir hükümeti düşlemek olanaklıdır.

FÜTÜRİZM VE FAŞİZM

Yukarıdaki teze dayanarak, genellikle, nazizme karşı, modern sanatı mahkum etmeyip fütürizm gibi onu içine alan ve resmileştiren İtalyan faşizmi nazizme karşı çıkarılmaktadır. Ancak, iki savaş arasındaki Almanya ve İtalya soyut bir şekilde karşılaştırılırken, Alman ve İtalyan milletlerinin tarihsel gelişimi ve her iki faşizmin somut durumlara göre değişen özel niteliği de gözden kaçırılmaktadır. Diğer yandan, fütürist hareketin gerçek niteliği de unutulmaktadır. Ayrıca, Mussolini'nin faşist devleti ile, öncü sanat taraftarı olan kültür yaratıcılarının faaliyeti arasındaki gerçek ilişkiler hiç gözönüne alınmamıştır.

Mussolini, Hitler'den farklı olarak, eleştirici olsalar bile entellektüellerle, ortak bir yaşam biçimi (modus vivendi) sağlayabilmenin dışında, faşist rejimin onları özümlemeye yetenekli olduğunu da göstermek istiyordu. Onlara uygulanan siyasetin bir yüzü de, böylece, ustaca bir kurnazlıkla davranmak oluyordu. Rejim, salon antifaşizminin veya bu muhalefetin acemiler için dergi çıkarmasının ötesine geçilmediği ve karşı koymaların kitleler üzerinde belli bir gerilime yol açmadığı sürece, bu olaylara karışmıyordu. Croce tarafından yönetilen *La Critica* adlı dergide olduğu gibi bir çok yayında, en üst düzeydeki faşist yetkililerce fazla sevimsiz bulunmayan tartışmalara yer verilebiliyordu. Bu durum, faşizme, gerçekten de baskıcı gücünü gizlemesine yarayan liberal bir görüntü sağlıyordu. Ancak, tehlikeli görüldükleri andan itibaren, entellektüellere hoşgörülü davranılmıyordu: Bu durumda onlara fiziksel eleme veya tecrit kuralı uygulanıyordu.

Mussolini, İtalya'da oturan sanatçı ve yazarları aynı düzeye getiremediği için, kültürün faşistleştirilmesi girişimlerinde pek başarılı olduğu söylenemez. Faşizmin, eğilimlerini öven eserlerle, yaygınlaştırılmasını sağlamak amacı ile rejim tarafından harcanan çabalar fazla sonuç vermedi. Kültürü yayma organlarının mutlak denetimini, bu denetimi sağlayabilecek tüm olanakları yasal olarak ellerinde bulundurmalarına karşın, başaramadılar. Yayınevleri, gazeteler ve okullar, hiçbir zaman, egemen fikirlerin yayılmasını tamamen sağlayamadılar.

Bununla birlikte, İtalyan faşizminin kültür faaliyetinin hemen hemen yok sayılacağı, ya da etkisiz olduğu sonucuna varmamak gerekmektedir. Mussolini, rölatif başarısızlıklarına karşın, halk üzerindeki etkisi ve kişiliğine tapınış unutulmaksızın, kitle gösterileri, bayramlar ve oyunlar aracılığı ile çok büyük etkileme olanağına sahipti. Kollektif bir sapkınlık için, sözcükler ve resimler aracılığı ile, mantıkdışılık yüceltildi. Mussolini, sonuç olarak, sanatın, faşist tutkulara sıkı sıkıya bağlanacağını görme isteğinden hiçbir zaman vazgeçmedi. Elio Vittorini'ye göre, 14. Lui stilinden söz edildiği gibi faşist bir stilin varlığından söz edilmesi Mussolini'nin hoşuna gidecekti. Bu faşist stili kabul ettirebilmek için, giyimden şarkıya, şeker kutusundan şiire, filmden takvime kadar tüm yöntemler elverişli sayılıyordu. Bu durumda faşist rejimin temel özelliklerini mazur gösterme tehlikesine düşmeden Mussolini hükümetinin durumundan kaynaklanan zoraki bir liberalizme ayrıcalık tanımak olanaksızdır Kaldı ki, çok sayıdaki sanatçının pasif onayı, hatta köleliğe coşkuyla boyun eğişlerinin yardımı ile, sanatı Mussolini'nin siyasetinin emrine veren ölçüsüz çabaları da unutmamak gerekir.

Fütüristler ise, yüzyıl başında İtalya'da, halkı dışlayan ve boş sözler söyleme sanatına dayanan aristokrat ve estetikçi resmi edebiyattan koptular. Geleneksel klasik lirizmi, geçmişteki büyük Roma mitolojisini sembolizmi ve yozlaşmayı reddederek, put kırıcı olarak, bundan ötürü de, yazarlarla halkın eğilimleri arasında olumlu yeni ilişkiler kurmada engel aşıcı olarak ortaya çıktılar. Jean-Richard Bloch, 1913'de Floransa'da, Marietti ve arkadaşlarının halk arasındaki başarılarına tanıklık ederek şunları söylemektedir: «Fütüristlerin önceden duyurdukları geceler, yerel polis için, yorucu seferberlik geceleri oluyordu. 12 Aralık 1913'de, Floransa'da, Verdi Tiyatrosu'nun yedi bin koltuğunu doldurdular, ve güçsüz kalan polisin bakışları arasında, halk, kapıların önünde birbirini ezdi.» (1).

(1) Jean-Richard Bloch, «Bir Fütüristin Nedenleri ve de Bizimkiler», Karnaval Öldü (le carnaval est mort) adlı kitapta. Gallimard, Paris, 1920; s. 102-113.

Ancak, İtalyan fütürizmini, en azından Marinetti'nin çevresinde örgütlenen fütürizmi başından beri ideolojik olarak belirleyen, milliyetçiliğe bağlı bir anarşizmdir. Bu milliyetçilik, «İtalyan olma» (italianité) isteği ile belirtilir. 1909 Fütürist Manifestosu'nun dokuzuncu maddesi bunu açıkça ortaya koyar: «Biz, dünyanın sağlığını koruyan savaşı, militarizmi, yurtseverliği, anarşistlerin yıkıcı hareketini, öldürücü güzel fikirleri ve kadının aşağılanmasını yüceltmek istiyoruz.»

Marinetti, siyasal alanda, 1910'dan itibaren, İtalyan emperpalizminin amaçları ile çok iyi bağdaşan açık bir tavır takındı: Kendisinin, demokratik partilere ve parlamenter rejime karşı olduğunu açıkladı. Bir yıl sonra, Libya savaşını haklı göstererek Tripoli'de ikinci siyasal Manifestoyu yayınladı: Bu manifestoda, barış yanlılarını eleştirerek, fütüristlerin «tehlike, yurtseverlik, şiddet ve savaş» karşısındaki coşkularına alkış tutar. 1913 tarihli ilk «siyasal program», örnek bir bağlılıkla, aynı fikirleri ele alır: İtalya'nın tarımını, ekonomisini ve ticaretini geliştirebilmesi için, daha güçlü bir orduya, yayılmacı bir sömürgecilik siyasetine, özel teşebbüsün gelişmesine gerek duyulmaktadır.

Fütüristlerin kilise aleyhtarlığına karşın, faşistler, bu tür programlarla, onları doğal olarak müttefikleri yapmaya yöneldiler. Sonuç olarak, 1919 seçimlerinde ortak liste oluşturdular. Mussolini, fütüristlerin putlara karşı düşmanlık gösterilerinde egemen akademik kültüre karşıtlığı gören kitlelerin sempatisini kazandırdığı ölçüde, bunların geleneklere karşı düşmanlığını ve «modernleşme tutkusunu» (modernolatrie) bile kullanabiliyordu. Guiseppe Prezzolini, *Revue de Genève* adlı dergide şu gözlemde bulunmaktadır «Faşizme, hemen hemen, milliyetçilikle fütürizmin birleşmesinin sonucu denilebilir. Gerçekten de faşizmde, fütürizmde raslanan coşkunun ve şiddetin, mantıksızlığın ve gözüpekliğin dinamik unsuru bulunmaktadır.» (2).

Fütürizm ve faşizm arasındaki bu ideolojik benzerliğin diğer görünümleri, Edouarda Sanguineti'nin öncü kav-

(2) Guiseppe Prezzolini, «Faşist yazarlar», Revue de Genève adlı dergideki Fransızca bir yazı. No. 39, Eylül 1923, s. 362-371.

ramı üzerine düşüncelerinde belirtilmiştir «Bir tarafta, hem, müzeye adanan ve yıkıntı bir sanatı aşma isteğini açığa vuran tarihin reddi ve tarihi yıkma arzusu vardı; ama aynı zamanda da, tamamen yeni bir duygusallığı ve yeni içerikleri geliştirmek isteyen bir arayış bulunmaktadır. Ancak, sonuç olarak, bu girişim fütürizmi faşizmin yanına çeker. Diğer tarafta, fütürizmi faşizmin yönüne iten ikinci bir yol da, sanayinin, yani büyük sermayenin zorla yüceltilmesidir.» (3) Faşizm ve fütürizm arasındaki bu mücadele yakınlığına ve kardeşliğine karşın, fütüristlerin kovuşturmaya uğramamalarının esas nedeni, tarihsel gerçeğe göre, Mussolini'nin tüm kararlarına uymaları ve estetik kavramlarından vazgeçmeleridir : Fütüristler liberal bir şekilde çeşitli görevlere getirildiler, kuruluşundan itibaren akademiye alındılar, eserleri, kapatılmalarını önerdikleri kütüphane ve müzelere girdi. Guiseppe Prezzolini'nin kehaneti gerçekleşiyordu. Kendisi, faşizmin geleneksel değerleri yüceltmesi ile fütürizmin biçime getirdiği farklılık arasındaki karşıtlığı ortaya koyduktan sonra şunları yazıyordu : «Fütürist grubun yakında tavrını değiştirmek zorunda kalacağını ve değişmeyen değerler, mantıksal bir edebiyat ve hazırlanmış tablolar yönünde süren gelişmeye katılacağını sanıyorum. Bu gelişimi, Papini, Saffici, Carra gibi aynı çevrenin diğer mensupları, siyasal görüşlerinden bağımsız olarak, daha önceden tamamlamışlardır. (4)»

Fütürist estetik, biçimsel olarak daha klasik ve iktidardaki faşizmin ideolojisine daha çok yarayan diğer bir sanatın yaşayabilmesi amacıyla, ortadan kaldırıldı. Modern sanatın estetik yenilikleri durdurulmakla kalmadı, hatta, geleneğe dönüş ve geçmişe tapma resmen övüldü, gösterişçi sanat değer kazandı, can çekişen folklorun canlandırılmasına çalışıldı, kalıntıların klasikleştirilmesi zevki özendirildi, zafer takları yapıldı. O zamanki öncü sanatın de-

(3) «Avant-garde Sosyolojisi», 21-23 Mayıs 1964 tarihleri arasında Brüksel'de edebiyatın toplumsallaştırılmasında metodoloji sorunları hakkında düzenlenen toplantıda, Fransızca yayınlanan bir bildiriden, Litterature et Société, Brüksel Üniversitesi Sosyoloji Enstitüsü yayını, 1967, s. 15.

(4) Daha önce sözü edilen yazı. Revu de Genéve.

nemeleri, mimaride le Corbusier'i, resim de sürrealistleri taklit etmekten oluşuyordu ve en iyi şekilde artçı bir sanata ve yeni bir akademizme gömüldüler. Modernist girişimler kısmen hoşgörülüyorlardı, ancak uygulamaları, ideolojik amaç birliğine bağlı olarak geçici ve faşist hareketin genel stratejisine bağımlı kaldı.

Nitekim, fütüristlerle faşistler arasındaki ilişkiler her zaman kolay olmadı. O kadar ki, 1937 ve 1938 arasında, aralarındaki ittifak koptu Marinetti, Roma-Berlin ekseni döneminde, kadınlardan tırnaklarını İtalyan bayrağının renklerinde boyamalarını isteme gibi saçmalıklarına artık dayanamayan tutucular tarafından şiddetle eleştirildi. Ancak Marinetti, 1942'de Rus cephesine giderek, buna kendisi örnek oluyordu. Böylece de, hem faşist hem de fütürist olunabileceğini eylemi ile kanıtlıyordu.

İtalyan faşizminin, öncü sanat bayrağı altında toplanabilecek bazı estetik araştırmaları serbest bıraktığı doğruysa da, bunların baş kaldırıcı niteliklerinin tamamen önüne geçti. Ayrıca bu araştırmalar son derece de sınırlıydı. O devirde, bu araştırmalarda, egemen düşünce biçimlerini bulmak ta olanaksızdır. Bunların rölatif olarak hoşgörülmesi, bu «öncü» sanatın, bağımlılığın sonucu elde ettiği bir zafer oluyordu. Bu zaferin, yeni-klasikçiliğin ve her türlü gelenekçiliğin yayılmasını gizlememesi gerekmektedir. Gerçekte, İtalyan faşizmi, sanatsal modernleşmeyi tamamen kabul eden ve özümleyen bir faşizm tipi olarak kaynak gösterilemez. Tüm diğer faşist sistemlerde olduğu gibi, estetiğin gelişmesini engellemiş hatta dondurmuştur. Yeni estetiğe yönelik araştırmalar, ortaya atıldıkları zaman, faşizmin işine çift yönlü yaradılar : İktidar yönünden faşistlerin liberal olduklarına inandırdılar; sanatçılar karşısında da, böylece kazandıkları siyasal krediyle faşistler sözde ruhsal yüceliklerini kanıtlamak istediler.

ALMANYA'DA

Nazilerin, durumu, kullanılan araçlarda olduğu kadar sonuçlarında da aynı değilse, bunun nedeni, İtalyan faşizminin ve nasyonalsosyalizmin ilkelerinin edebi ve sanat-

sal sorunlar karşısındaki temel aykırılıklar değil, Almanyadaki konjonktürün farklı olmasıdır. Tarihsel nedenler, nazileri, modern sanattan etkili olarak yararlanmaktan alıkoymaktadır. *Der Sturm* ve *Die Aktion* adlı ekspresyonist dergilerin çevresinde oluşan modern sanat, yüzyılın başında, büyük ölçüde yabancı etkilere açık bulunuyordu. Weimar Cumhuriyeti, zayıflıklarına karşın, daha sonraları bu evrenselleştirme yöntemine hız verdi: Yirmili yıllarda, özellikle Alman ve Sovyet sanatçıları arasında verimli ilişkiler kuruldu. Sanatın her alanında, milliyetçi güçlerin ideallerivle onların kültürel kaynaklarından kopmuş yeni bir estetik hazırlanmakta idi.

Naziler, hareketlerinin hatta rejimlerinin başında, öncü sanatın bazı temsilcilerini saflarına kabul ettiler. Bu, hem enellektüelleri yemlemeye yarıyordu, hem de sanatlara karşı sözde iyi niyetlerini gösteriyordu. Edebiyat alanında, Benn ve Johst aracılığı ile, ne Yahudi ne de bolşevik olan bir kısım ekspresyonistleri, gerçekte sayıları az olmakla birlikte, kendi yanlarına çekmeye çalıştılar. Resim sanatında, Emil Nolde kendilerine destek sağladı. Ancak, modern sanatı, nazi ideolojisinin peşinden sürükleyemeyecekleri çok çabuk ortaya çıktı. Herşeyden önce, basit taktik nedenlerle, hiçbir halkçı temeli olmayan bir sanatı özendirmeleri olanaksızdı; zira onlar için önemli olan, fikirlerin kitlelere kabul ettirilebilmesiydi. Öte yandan ve de özellikle, gerçekten yeni hiçbir ideoloji yaratmamış olan nazizm, siyasette olduğu gibi estetikte de öncülerinin yolunu izliyordu. Naziler, modern sanatı hoşgörmeyi sürdürselerdi, dayandıkları temel milliyetçilik ilkelerini önemsememiş olacaklardı (5).

Emil Nolde'nin Goebbels'e yazdığı bir mektubu, nazilerin, her alanda olduğu gibi bu alanda da, kendi yandaşlarına karşı bile acımasız olduklarını ortaya koymaktadır: «Sayın Bakan, sizden, bana karşı sürdürülen iftira kampanyasına son verdirmenizi rica ediyorum. Ben bunun acısını,

(5) Siyasal alanda tutucu olan milliyetçilik, sanatta da tutucudur ve geleneksel biçimlere ayrıcalıklı bir yer verir. Bunları, Fransada Charles Maurras'ın edebiyat ve estetikle ilgili düşüncelerı ile karşılaştırılabiliriz.

çok özel olarak duymaktayım. Öylesine özel ki, nasyonalsosyalist hareketin başında, yabancı unsurların Alman sanatını istila etmelerine karşı, resmin zarar verici piyasasına karşı Liebermann ve Cassire döneminin entrikalarına karşı mücadele veren tek sanatçı bendim. Bu mücadele, büyük ve üstün güçlere karşı verilmişti ve bana, yıllar boyunca, sadece zarar vermiş ve maddi sıkıntılar getirmişti.

Nasyonalsosyalizm, bana ve benim sanatıma (dejenere) ve (çökmüş) sözcüklerini eklediği zaman, iyi tanınmadığım duygusuna kapıldım; zira gerçek bu değildir: benim sanatım, güçlü, sert ve zorlu bir Alman sanatıdır.» (6).

Nazizme bağlılığını kanıtlayan ve çektiği tüm sıkıntılara karşın, nazi fikirlerine bağlılığını bu mektupta bir kez daha ortaya koyan Emil Nolde'ye, 1941'de resim yapma yasağı getirildi. 1920'den bu yana nasyonalsosyalist partisinin üyesi olan Nolde, «Yahudi sanatı» ve «kültür bolşevizmi» temsilcileri ile, biraz gecikmeyle de olsa, aynı kefeye koyuluyordu. Bu «milliyetçi kuralların bölücüsü», kuşkusuz, yazıldığı partinin programını iyi okumamıştı veya bu programda milliyetçi yaşamda kopukluklara neden olan tüm sanat akımlarının mahkum edilmesini öngören paragraflardan birisinin önemini kavrayamamıştı. Oysa, Prof. Adolf Ziegler ve Schultze-Naumburg tarafından yazılan kitaplar ve önerilen olası modeller, 1933'den çok önce, bundan ne anlaşılması gerektiğini belirtiyorlardı. Ayrıca, Hitler'in konuşmalarını dinlemek de yeterliydi. Hitler 1934'deki parti kongresinde, herkese karşı anlaşılır ve etkin olmak anlamına gelen «Alman olmak, açık olmaktır» (7) diyordu. Derin ve aydınlatıcı düşünceleri çarpıcı özetlerle anlatmayı dehanın özü olduğunu bilmeleri gereken yazar ve sanatçıların, zekice, şu bu birkaç sözcüğü belleklerinde tutmaları yeterliydi; çünkü saygı duyulacak estetik normlar, esas olarak burada tarif edilmişti.

---

(6) Nolde, Rudolf Pechsten'i Yahudi olarak açıklıyordu, oysa kendisi yahudi değildi; bkz ayrıca Lyonel Feininger'in bir mektubu, ibid s. 75. Karl Hofer, Savaştan Sonra III. Rayh döneminde jurnalcilik yapan Nolde'yi, aynı zamanda güvenilmeyen bir kişilik olarak tanıtır.

(7) Daha sonra, bunları 25 Ocak 1936'da, Nazi Öğrenci Birliği'nin onuncu yıldönümünde söyledi. Açıklığı, bir düşünce sis-

HANGİ GÜZEL?

Nazilerin, hiçbir temel estetik eser yayınlamamış olmaları dikkat çekicidir. Güzelin çeşitli kategorileri üzerindeki düşüncelerini öğrenebilmek için nasyonalsosyalist dünya görüşü ile ilgili genel konuşma ve denemelerini toparlamak gerekmektedir. Nitekim, estetik sanatsal yapıların incelenmesi anlamında, nazileri ilgilendirmemiştir. Fritz Helke, 5 Haziran 1935'de *Völkischer Beobachter*'de şunları yazmaktadır: «Bugün, Alman şiirinden söz ederken, estetik sorununa karşı duyarlı olamayız. Entellektüel düzeyimiz ne olursa olsun, biçim için mücadele etmek bizi heyecanlandırmaz. Milletimizin geleceği üzerinde bir soru işaretinin egemen olduğu sırada, bir fincan çayın çevresinde salon tartışmalarına yer yoktur.»

Estetikçiliğe karşı bu tepki, Robert Scholz de sözde daha bilimsel nedenlere dayanıyordu. *Die Volkische Kunst* ve *Die Kunst im Dritten Reich* dergilerini yönettiği için nazi rejiminin en yetkili uzmanlarından birisi olan Scholz şunu söylüyordu: «Estetik, yeni idealimize göre, bireyin yarattığı sanat eserinin ardından, kural biçiminde, ortaya çıkarılabilecek bir şey değildir; estetik, ne ruh üzerindeki düşüncelerin yansıması ile sağlanan bir kavram, ne de saniyede aşılanabilen subjektif bir değerdir, ancak, doğruluğunu estetik dışı kavramlardan ve normlardan alan bir amacın saptanmasıdır ve bir inançtır. Başka bir deyişle, güzel ölçütlerinin temelinde, ne o sanat eserini yaratan, ne de o sanat eserinden yararlanan kişi yatmaktadır. «Deha» ve «zevk», sanatsal yaratıcılıktan önce gelen kollektif verilerden kaynaklanmaktadır. Biçimsel düzeyde estetik yoktur; biçimsel olarak güzel olan, «kollektif ruh» tarafından gü-

---

temi, mantıklı bir hareket olarak tanımlıyordu ve güçlü kılmak için Alman halkına Anayasa verilmesini de bu hareketin bir kanıtı olarak gösteriyordu. 19 Temmuz 1937'de, Münih'te, Alman Sanat Evi'nin açılışında yaptığı konuşmada da aynı sözleri kullanıyordu. Böylece, açıklığı bazen mantıkla, bazen de gerçek olarak açıklayarak, «Alman olmak, doğru olmaktır» diyen Langbehn ile birleşiyordu.

zel sayılan ve güzel kabul edilendir. Buradaki tek ölçüt «halk geleneği» olmaktadır.

Bununla önce, nazilerin, estetik görüşlerini halkın görüşlerine uydurduklarını anlamak gerekmektedir. Oysa, egemen sınıfların her zaman uyguladıkları bu köreltme içinde, kitlelerin kültür yönünden tekellere bağımlılığı, konusu manzaralar, portreler veya sanayiden görüntüler olan renkli taşbasmaların seri üretimi ve yeni röprodüksiyon yöntemleri ile, sözde sanatın halka indirgenmesini sağlamıştı. Buna paralel olarak, nazilerin iktidara gelmesinden sonra, Rosenberg'in düzenlediği bir kampanyanın, kitlelerin gözünde modern sanatı nasıl saptırdığına tanık olundu. Kullanıla kullanıla benimsenen bu şekillerin övülmesi; kartpostal resmi, halk şarkıları ve takvim edebiyatı ile halkın içine köklü bir şekilde giren ve halk tarafından erişilebilen bu ucuz sanatın model olarak alınmasına yol açtı. Goebbels, Wilhelm Furtwaengler'e yazdığı ve 11 Nisan 1933'de *Lokal-Anzeiger* gazetesinde yayınlanan bir mektubunda, bu olayı açıklamaya çalışmaktadır: Kabul edilebilecek en mükemmel sanat, halktan esinlenen ve halk tarafından anlaşılabilen sanattır.

Sanatsal biçim, naziler için, eş etkili bir olaydır. Naziler için sorun, kitleler tarafından önemsenen bir şeyi, onlara daha iyi egemen olabilmek amacı ile kullanmaktı. Geçmişin büyük yazarlarını tahrip etme girişimi bundan kaynaklanmaktadır: Schiller, Büchner, Hölderlin böylece nasyonalsosyalizmin öncüleri oldular. Naziler, uzun süre sosyaldemokrasiden etkilenmiş olan işçi sınıfını kandırabilmek için, fabrikayı ve işçinin çalışmasını yücelten ve biçimsel olarak sosyalist eğilimli edebiyatın imajlarını ve sözcüklerini kullanan bir edebiyatı desteklediler. Bunun en güzel örneği *Hitler Gençliği*'nin ve SA'ların marşlarıdır. Bu marşlar, çoğunlukla, yeni sözcüklerle yazılmış eski işçi ve devrimci şarkıların melodilerinden oluşmaktadır.

Ancak, güzel ideali temelde estetik kategorilerde yatmıyorsa, o halde naziler bunu hangi değerlerle açıklamaktadırlar? Teorisyenlerin söylediği ve yinelediği şudur: Biyolojik değerlerle. Alfred Rosenberg, nasyonalsosyalist dünya görüşünün, Alman toplumunun temelini kan ve toprağın oluşturduğu ve estetik ve kültür siyasetini bu iki unsurun

geliştirdiği inancına dayandığını yazarak, nazilerin temel düşüncesinin anahtarını vermektedir.

«Kan» sözcüğünden «ırk» sözcüğünü anlamak doğru olacaktır: Ancak biyolojik olarak «milli toplum»a ait olan kişi, yani ari insan, Alman sanatının yaratılmasında söz sahibidir. Gerçek sanatçı, doğal esin kaynağını, halkla bir çeşit mistik birleşmede bulabilir. Hitler, nazi partisinin 8. kongresinde bu temel ilkeyi belirterek, hçbir insanın, kendi öz soyundan kaynaklanmayan br kültür gerçekleşmesiyle içten bir bağ kuramayacağını açıklar. «Toprak» kavramına gelince, bu kavram, ataların toprağına ve onların inançlarına bağlılığı gösterir. Katıksız bir Alman olabilmek için, ırksal bazı niteliklere sahip olmak yeterli değildir; geçmişi kendinde özümlemek, toprakla bütünleşmek gerekmektedir.

Naziler, bu biyolojik değerler adına, Yunan sanatına hayranlık duyarlar. Rosenberg, Yunan uygarlığında, «kuzeyli insan» tipini bulmaktadır. Hitler'in özlemini duyduğu Yunanistan, Batı uygarlığını taşıyan, beyaz ırkın barbarlar üzerindeki üstünlüğünü sağlayan bir Yunanistan'dı. Hitler, Yunan geleneğinde, tüm bir halkın, inançlarıyla, ortak sevinçleriyle, savaşçı değerleriyle soluklandığını düşünür. Yunan klasikçiliği bile, biçimsel olarak da taklit edilmeyi hak ediyorsa, bunun nedeni, biyolojik verilere uymasıdır; çünkü onun estetik normların insan vücudunun armonisine son derece uygun düşmektedir. Yunan sanatı, «kuzeyli insan» imajına göre düzenlenir. Yalınlığı ve kesin çizgileri ile istenilen etkinliği sağlamaktadır. İster erkek, ister kadın olsun, insanın temsil edilmesinde, temel yaşamsal görevlerin «mutlak kesinliği» göze çarpmaktadır: «Erkeğin görüntüsü, en yüksek erkekçe erdemliliğin kesin ifadesidir ve bu yönüyle, doğal varlığına ve tanımına uygun düşmektedir. Kadının görüntüsü ise, yaşamın bu olgun meyvasına ve en yüksek amaca adanmış anneye saygınlık getirmektedir. Güzelliğin en son ölçütü, kesin olarak gözlenen ve ortaya konulan bu etkinlik gücünde yatmaktadır.»

Biyolojik değerlerden, ari ırktan olmayanların, milli toplumun gereksinimlerini ve özlemlerini anlayamayacakları için, Alman sanatını bozdukları sonucu çıkmaktadır. Bunların eserleri sapma unsurları olmaktadır.

Hitler'in devlet adamı olarak yaptığı ve sanata adadığı ilk konuşmasında belirttiği gibi, sanatçıyı ayırdeden, Tanrı'dan aldığı «halkın ruhu»nu dile getirme yeteneğidir. Bu «halkın sağlıklı duygusu»nu ortaya çıkarmak gerekmektedir. Üç yıl sonra, Hitler bunu şöyle yineler: Almanların güzellik ideali sağlık olmalıdır.

«Yahudiler» ve «zenciler», otantik Alman sanatının parçalanmasına yol açan başlıca ajanlar arasında yer alıyorlardı. Yahudiler, çünkü onlar enternasyonalist idi, paranın zevkini almışlardı ve ahlaktan yoksundular. Kendilerini kabul ettirmek isterler, oysa, doğalarından ötürü, yapıcı değil yadsıyıcıdırlar: Hitler, Yahudi halkın hiçbir zaman sanat duygusu olmadığını söyler. Bir Yahudinin, edebiyatta, otantik Alman diline ulaşması olanaksızdır, zira, konuşma organlarının özel yapısı buna el vermez. Aşağı ırklardan sayılan zencilere gelince, bunların sözde sanatlarının, özellikle cazın ilkel biçimleri ne yazık ki Almanya'ya girmiştir (8).

YENİ BİR SANATÇI TİPİ

«Sanatçı»nın yeni bir tanımına varılmaktadır. Sanatçı, artık kendi bireysel deneyimini dile getiremez: Sanatçı, Rosenberg'e göre, bir milletin ruh ve kan birliği arasındaki bağın en derin sembolüdür. Eseri yaratan tutku, halkla kurulan derin birlik sonucu ortaya çıkan içten bir sevgi bağıdır. Eserden alınan estetik zevk, kaynaklara bu geri dönüşten doğmaktadır. Rosenberg, tümü Germenlerden veya ari ırktan gelen yaratıcı güçlerin bulunması için çağrıda bulunur. Değişik biçimlerde, yaratıcılığı ve dinamizmi özendirir.

Böylece, nazilerin düşlediği toplumda, sanatçı önemli bir rol oynamaktadır. Kişisel düşüncelerini bastırarak, yaptığı çalışma ile milli topluma yararlı olur. İki yönlü olarak devletin kendisine verdiği göreve boyun eğer: Hem vatandaş olarak, hem de yaratıcı olarak. Yapılan çalışmanın tek yargıcı, burada, milli toplum olmaktadır. Sanatçı olması ona özel hiçbir hak sağlamaz, zira, sanatçı da, her-

(8) Burada, kuşkusuz, Hitler ve Rosenberg'in önerilerini yinelemekten başka bir şey yapmıyorum.

hangi birisi gibi, bir vatandaştır. Goebbels, sanatsal özgürlüğün, siyasal fikirlere uymaktan başka bir şey olmadığı fikrinde diretir. Bu da, açıkça, sanatçının milli toplumdan doğan devlete boyun eğmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

Sanat, böylece, siyasal iktidarın keyfiliğine bağlı bir propaganda aracı olmaktadır. Hitler, *Kavgam* adlı kitabında, yönlendirilmiş bir estetiğin yolunu daha önceden çizmişti. Hitler, kokuşan bir dünyaya ait olan tüm ürünlerin, tiyatrodan, güzel sanatlardan, edebiyattan, sinemadan ve basından kovulacağını ve yerine devletin ve ahlakın emrinden bir sanatın getirileceğini söylüyordu. İktidara geldikten sonra, 23 Mart 1933'de Meclis'te yaptığı konuşmada, kan ve ırkın yeniden sanatsal esin kaynağı olabilmesi için hükümetin, sosyal bünyede genel bir temizlik hareketine girişeceğini belirtiyordu.

Sanatçının, bundan böyle, gerçekleştirmesi gereken amaç ne olmalıdır? Temel görevi, homojen bir toplumun gerçekleşmesine yardımcı olmaktır. Almanlar, organik ve dinsel ve kültürel bir toplumda kendilerini birleşmiş sanmalıdırlar. Bu toplumu, siyasal olarak, nasyonalsosyalizmin temsil ettiği kabul edilir ve bu toplum, sanatsal olarak kararlılık göstermek zorundadır. Nazi yöneticilere göre, kültürel görevler de, kişinin insiyatifine ve imajinasyonuna bırakılamaz. Nazilere göre, bir kültür yönetiminin, sanatsal yaşamın tüm alanlarında kendini kabul ettirmesi ve devletin tekelinde olan sanatın da, genel olarak, nasyonalsosyalist dünya görüşünü yansıtması gerekmektedir.

Nazilerin yücelttiği ahlaksal değerler, tüm kültür ürünlerinde, açıkca ortaya konulmaktadır: örneğin, yurtseverlik, kahramanlık, itaat; kitlelerin çalışma sevgisi, Führer sevgisi ve savaş sevgisi gibi. Milletin yaşantısının, günlük işlerinde bile, bundan etkilenmesi gerekmektedir. Edebiyat, resim ve mimari gibi sanatların amacı, nasyonalsosyalist Almanya gibi büyük bir anıta uyum içinde biçimlendirmektedir. Yeni mimariye çok özel bir yer verilmelidir: Kışlalar, Alman askerinin sağlığına uyacak biçimde temiz, havalandırılmış, sevimli ve doğaya açık olmalıdır; fabrikalar,

işin güzelliğini, işçinin sevincini dile getirmelidir (9). Nazi partisinin bir genelgesi buna açıklık kazandırıyor: «Yeni stilin temel ilkesi, nasyonalsosyalist dünya görüşünün kahramanlık ilkesi ile belirlenir. Düşüncedeki sadelik ve doğruluk, düz ve sade bir mimari stil gerektirir. Asker kıtalarının organik yapısına ve sert yürüyüşlerine, organik ve sert bir inşa planı uyum sağlar.»

Sanat ve estetik olayında, Führer'in en üst yargıç olarak gösterilmesi, «milli toplum»un tam bir yansımasıdır. Nazi mitolojisine göre, halk kendisini Führer'de bulur: Führer'in görüntüsü, otantik Alman ruhunu ilerleten bir bayraktır. Sonuç olarak, Hitler'in bu yüksek görev için yetenekli olmadığını belirtmek kimsenin aklına gelmez. Kendisi, bu işin uzmanı olarak, bir sanatçı olarak, fütürizmi ve kübizmi mahkum eder. Şu sözlerin Hitlerin olduğu söylenir: «Eğer Almanya savaşı kaybetmeseydi, ben bir siyaset adamı değil, ancak, Michel Ange gibi büyük bir mimar olacaktım.»

AKADEMİZMİN DÜZENE SOKULMASI

Alman faşizmiyle ilgilenen Batılı tarihçiler, yorumcular ve anıyazarları arasında, III. Rayh'taki yönetici çekirdek için ortaya çıkan çelişkilere ayrıcalıklı bir yer verme eğilimi vardır. Sanat alanında Goebbels şayet tek gerçek yetkili olsaydı, modern sanat Almanya'daki yerini koruyabilecekti, denilmektedir. Aynı şey, Viyana'da düzenlediği sergilerdeki çabalarının da göstereceği gibi, hatta Goebbels'ten daha açık olan Baldur von Schirach için de söz konusudur. Goering'e gelince, tiyatro ve resme olan sevgisi açıkça biliniyordu. Böylece geriye Hitler ve Rosenberg kalmaktadır: Gerçekte tüm nazi kültür siyasetinin temelinde yatan bu ikisiydi.

III. Rayh'ta çelişkiler vardı ve bu çelişkilere önem vermek gerekiyordu. Ancak, fazla tek yanlı olan yukarıdaki yargı Hitler'in tek gerçek sorumlu olarak gösterilmesine yol açabilir: Buna göre, Hitler, Almanya'yı baştan çıkaran ve onun yıkımına neden olan şeytansı bir kişilik, bir deli ve

(9) Bak, Alfred Rosenberg. Tradition und Geganwart, s. 317, 3 Haziran 1939'daki konuşması.

bir suçlüdan başka bir şey değildir. Bu arada, faşizm, sistem olarak tamamen gözden uzak kalmaktadır, daha da kötüsü, Goebbels ve Baldur von Schirach ile «iyi» bir faşizm olabileceği fikri kafalara yerleşmekte ve faşizm bir aklanmaya uğramaktadır. Ve burada, Mussolini ve fütürizm daha önce de gösterdiğimiz gibi, çarpıtılmış bir örnek olarak hep karşımıza çıkmaktadır.

Gerçekte, III. Rayh'ın yöneticileri arasında, yıkılışına kadar, hiçbir kopma kaydedilmedi. Bu durum, her birinin kişisel hırslarıyla, çelişkilerden daha önemli görülen ortak siyasal inançla, veya geçici karşıtlıklara karşın, temel bir görüş birliği ile açıklanabiliyorsa da, sonucu ortadadır. Nazizm, sistem olarak, böylece çok iyi işlemiştir. Ayrıca, bu yüzeysel bakışta, en az iki unsur unutulmuştur: Bir yanda, nazi partisinin kuruluşu ve onun iktidara geldiği takdirde alacağı önlemler konusunda hiçbir kuşkuya yer vermeyen 1933 öncesi geliştirdiği düşünceleri; diğer yanda, bu kültür siyasetinin Almanya'daki egemen estetik zevk ile yakınlaşması.

Nazizmin ne olduğunu kendi gözleriyle görmek istediği için ve 1939'da Rhein'in ötesinde arabasıyla bir yolculuğa çıkan Saint-Exupéry, notlarında, estetikle olan ilişkilerinde nazi uygulamasını özetleyen şu saptamada bulunmaktadır: «Ruhr işçilerini, bir Van Gogh, bir Gézanne ve bir taşbasmanın önünden geçiriyorlar. İşçiler, doğal olarak, taşbasmaya oy veriyorlar. Diğer adayları, Cézanne', Van Gogh'u konformist olmayan tüm büyükleri bir toplama kampına kapatıyorlar ve bağımlı sürü hayvanlarını da taşbasmalarla besliyorlar.»

Naziler tarafından övülen sanatın işlevi, ideolojik konuları resimle aydınlatmak olmasıdır ve bu, bilinen hatta olağan bir durumdur, zira sanat, bir propaganda mekanizmasının ayrılmaz parçası olmuştur. Temsil etmenin ilk kuralının, herhangi bir yanlış anlamaya yer vermeden, ilk bakışta kendi imajlarını deşifre etmeyi sağlaması gerekmektedir. Yalnız, III. Rayh'ın çöküşü sırasında bu imajların anlamı, zaman zaman karanlık hale gelmiştir; o kadar ki, bugün bunların incelenmesinin, nazi siyasetinin düşünce ve eylem çizgileriyle olan ilişkisine dayandırılması gerekmek-

tedir. Bundan ötürü, tamamen aynı bir konunun, birkaç yıl içinde, siyasal stratejideki değişiklik nedeniyle, farklı anlatılmasına yol açmaktadır [10]. Boyunduruk altına almanın basit bir aracı olan anlatım tarzı propagandanın belirlediği konjonktüre her zaman bağımlı kalmıştır ve mistikleştirmeye katkıda bulunması amacıyla kullanılmıştır.

Bundan daha önemlisi de, nazizmin dondurulmuş biçimlere dayanmasıdır. Hitler, 1937'de Alman Sanat Evinin açılışında yaptığı konuşmada, nazizmin sadece «sürekli» ve «ölümsüz» olanı benimseyebileceğini açıklar. Bu düşünce, zihinlerde tartışmasızca kabul edilen, ölü olan ve artık çelişkiler taşımayan, birçok kişiyi şaşırtmayan ve «halkların yaşamında» kollektif olarak «halkın malı» durumun-

(10) Kadının temsil edilmesindeki durum budur. Nazi rejiminin ilk yıllarından 1936 yılına dek, kadınların yalnız ev işlerine ve üremeye yardımcı olması gerekiyordu. Bıraktıkları işlerin işsizliği örtmeye yaraması için, evlerine gönderildiler. Otuzbeş yaşından küçük olan kadınlara kamu görevleri yasaklandı; tıp mesleği için sınırlayıcı kararlar alındı, yargıçlık ise kadınlara tamamen yasaklandı. Aldıkları bu önlemleri, kadını erkeğe hizmet etmeye, evi ile uğraşmaya ve devletin iyiliği için çocukları ile ilgilenmeye çağıran bir propaganda ile tamamladılar. Zaten, Hitler, kadın haklarını, Yahudiler tarafından uydurulan bir slogan olarak kabul ediyordu. 1936'dan sonra özellikle de 1940'dan itibaren, bu durumun tersine, kadının el emeği savaş ekonomisi için kullanıldı. Eskiden, kadın için onur kırıcı ve biyolojik yapısına uygun olmadığı kabul edilen ev işinin dışındaki işler, birden «yatan hizmeti» olarak yüceltildi.

Bu iki aşamayı, nazi resim sanatında da görmek olasılıdır. İlk aşamada, daha az çıplak (nüdist uygulamaların zararlı etkilerini yasaklayarak ahlak havariliği yapan Walter Darrè'nin döneminde olduğu gibi), ancak daha çok aile ve ev içini gösteren sahneler göze çarpar. İkinci aşamada ise, tarlalardaki birkaç kadın dışında, çıplakların çoğaldığı görülür. Bu kadın çıplaklar, bazılarının da adlandırdığı gibi, pornografiye girerler Bu, davet eden ve erkeğin isteğine kendisini sunan genç, heyecanlı ve iştah açıcı kadının temsil edilmesidir. Ressam, böylece, yeni askerlerin yaratılması için, dünyaya getirme olayına itilmiş olmaktadır.

daki şeylerin kabul edilmesi demektir. Başka bir deyişle, naziler için yaşayan tek sanat, artık yapılması ve yaratılması gereken değil, ancak geçmişte kalan ve kopya edilecek, zaten ölü olan bir sanattır. Hitler'in açıkça gösterdiği değer ölçütü sözde burjuva realizmi ve 19. yüzyıldaki gösterişçilikti. Amacı, geçmişin biçimlerini, akademik bir kurala göre, körü körüne taklit etmekti. Gerçekten de, her türlü biçimsel yenilik, bu «kültür»ün yapay olarak sağlanmış homojenliğini bozabilirdi. Bu demagoji, sormak ve düşünmek istemeyen Almanları çabuk teslim aldı.

III. Rayh'ın resmileştirilmiş resim sanatında, konulu resmin, tarz resminin tüm varyasyonlarının biçimsel olarak kullanılması kabul ediliyordu: Manzara, av sahneleri, annelik, evcil hayvanlar, iş başındaki köylüler, çıplaklar, portreler gibi. 19. yüzyılın gösterişçi sanatında olduğu gibi, ortaya koyuş tarzı mitolojik, allegorik, sembolliktir (çıplaklar, portreler); veya yapay ve fotoğrafik bir gerçekçilikten esinlenmiştir (köylü sahneleri). Fritz Alexander Kauffmann, 1941'de yayınlanan propaganda broşüründe, bu «konuların» listesini yapar, biçimsel tekniklerini niteleyen slogan olan «klasikçilik» sözcüğünü kullanır. Albert Speer, yeni yontu sanatını anlatan bir esere yazdığı önsözde, aynı konuya değinir: «Günümüzün plastik sanatları, sadeliğe ve klasik doğallığa, buradan da gerçeğe ve güzele vardılar.»

Kabaca bakıldığı zaman, III. Rayh'taki estetik kavramının, sanıldığı gibi, mantıksız ve anarşik bir gelişim içinde olmadığı görülür. Tam tersine, bir sistem bütününün bir bölümünü oluşturur. Nazi yöneticilerinin gözünde, Alman toplumu bir sanat eseri olmalıdır. Kendilerine göre estetikçi idiler ve zaten de, yüzyılın onundaki estetizmin temel kurallarından birine ulaştılar: Sanat eseri yaşamı temsil etmez, ancak yaşam bir sanat eseri olmalıdır. Böylece, Avrupa'da, kendini estetizmin çekiciliğine kaptıran bazı entellektüellerin faşizmin emrine girmesi şaşırtıcı olmamıştır.

Bu estetik, ideolojik olarak, Alman emperyalizminin tüm siyasal ilkelerini bünyesinde toplar: Pangermanizm, ırkçılık, otoriter merkeziyetçilik, kitlelerde sosyal sınıfların artık var olmadığı kanısı. Teknik olarak artık sadece bir zanaatkârlık, bir profesyonel beceri gerekmektedir, zira esas olan yaratıcılık değil reprodiksiyondur. İster konular-

da, isterse biçimlerde olsun, amaç, bir milleti, insanın insanı sömürdüğü bir düzene bağımlı kılmaktır.

Demokrasiye ve marksizme veya «Yahudî-bolşevik akıma» karşı olan, tüm sosyal çelişkilerin görünüşte yok edildiği altın çağa geriye dönen nazizm, önce, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra cumhuriyetçi kurumların getirdiği herşeyi reddeder. Hitler'e göre, Weimar Cumhuriyeti, ülkeyi yönetilmeyecek duruma getirinceye kadar kültür yaşamının parçalanmasına yolaçtı. Hitler, yalnız diktatörlüğün, toplumun isteklerine uyan bir sanatın ve bir kültürün gerçekleşmesini sağladığına inanmaktadır.

İlkelerinde tüm özgürlükleri yadsıyan nazizm, kuşkusuz sanat özgürlüğünü de kabul edemezdi. Nazizm, estetik düşüncelerini kabul ettirebilmek için, bir propaganda sanatını özendirmekle kalmadı, aldığı siyasal önlemlerle de sanatın özgürce gelişmesini engelledi. Bu önlemler, başta Goebbels'in sorumlu olduğu geniş bir reorganizasyon çalışmasının içinde yer alırlar. Naziler, yasaklamadan yasaklamaya, tutuklamadan tutuklamaya, gösteriden gösteriye giderek, sonuçta, kendi siyasetlerine hemen hemen bağımlı bir sanat elde etmeyi başardılar. Bunu kabul edemeyenler, susmayı veya sürgüne gitmeyi yeğlediler. Geriye kalan zayıflar ise, uyumlu hizmetleri için ödül veya saygı hakederek, dâhi rehberin ölümsüz zaferini ve fikirlerini hep bir ağızdan söylediler.

4- YENİ RUHUN ANKA KUŞU*

Yeni bir Rayh'ın kültür siyasetini teorileriyle haber veren kişi veya akımlar, pek çok Alman entellektüelin ilgisini çekebilmişti. Ancak, koşullar, uygulamadaki etkinliklerini yoklamaya olanak vermiyordu. Adolf Bartels'in çevresi ve Alman Kültürü İçin Mücadele Birliği, edebiyatın ve sanatın gelişmesinde dağınık bir etkileme gücüne sahipti. Oysa, 30 Ocak 1933'de Hitler başbakanlığa gelince, adalet mekanizmasını emri altına aldı. Böylece bu mekanizmayla Thüringen'deki Frick Bakanlığı tarafından daha önce girişilen deneyi ülke çapında yaygınlaştırmak mümkün oldu.

Hitler, 1 Şubat 1933'de, Parlamento'nun feshedilmesi sırasında, halkın ruhsal birliğini, Weimar Cumhuriyeti'nin bozduğu eski değerler üzerinde kurmayı istediğini açıkladı: Hıristiyanlık, aile, kahraman Alman geçmişine saygı, geleneklerden gururlanma. Bunlar, özellikle kiliselere karşı nazi siyasetinde, hesabı sonradan daha iyi anlaşılacak olan ölçülü sözlerdi. Durum sakıngan olmayı gerektiriyordu; Hitler o sırada sadece bir milli birlik hükümetine başkanlık ediyordu. Ancak; daha o zaman, gerçek anlamlarını bilmeden gelişigüzel sözcükler kullanan kötü bir öğrenci örneği, tüm kavramların birbirine karıştığı ilkel ve saldırgan bir dille, şiddete işaret veriyordu: Yeni başbakan, Almanya'nın «anarşist komünizm» içinde bozulmaması gerekti-

* Anka Kuşu: Ölümsüzlüğün Sembolü (Ç. N.)

ğini söylüyor ve hükümet de böylece «entellektüel, siyasal ve kültürel nihilizasyona acımasız bir savaş açmak» görevini üstleniyordu!...

Bir milletin yaşamını demagojiyle eski klişelere geri götürmek için, somut önlemler alınması gerekiyordu. Nasyonalsosyalist dünya görüşüne fiziksel bir dış görünüm verebilmek için eyleme geçme zamanı gelmişti. Nazi yöneticiler bunu saklamadılar. Hitler hükümeti göreve başlar başlamaz, Rosenberg ateş açmaya hazır bekliyordu. 2 Şubat 1933 tarihli *Völkischer Beohachter*'de, entellektüel yaşamın temizleneceğini, cumhuriyetçi sistemle bağı olan tüm «hainlerin ve suçluların» mahkum edileceğini haber veriyordu. Komünistlere ve Yahudilere karşı, demokratlara karşı, solcu veya estetik olarak Yahudi-Marksist ilkelere bağlı olduğu kabul edilen yazar ve sanatçılara karşı yola getirme başlıyordu.

YASAL TERÖRE DOĞRU

Alman Kültürü İçin Mücadele Birliği, o dönemde, edebiyatın ve sanatın eğilimini belirleyebilemek için nazilerin destek alabileceği tek örgüt idi. Rosenberg de, bu örgüt üzerine oynuyordu. Bununla beraber, Hitler ve Goebbels alınan sonuçları fazla beğenmiyorlardı. Kitleler arasında yeterli biçimde kök salamadığından ve fazlasıyla milliyetçi elit bir azınlığı temsil etmesinden yakınıyorlardı. 1930'dan bu yana sorumluluğu Goebbels'e verilmiş olan nazi partisinin propaganda sektörü, tüm ülkeye yayılıyordu, ancak, görevi, siyasal bir ajitasyondan ileri gidemiyordu. Zaten, devletin hiçbir organı, hatta geleneksel Halk Eğitim Bakanlığı bile kültür yaşamını tümüyle kapsamıştı. Almanya'nın iç yönetimi, gerçekte federatif bir sistemdi. Ve federal devletlerin merkezi hükümet karşısında ayrıcalıkları vardı. En büyük güçlükler, Prusya Devleti'nin, Prusya siyaseti ile Alman siyaseti arasında önlenemez bir düalizm yaratan egemen durumundan kaynaklanıyordu.

1933 Şubat başına kadar, devlet yapılarında köklü değişiklikler yapılmadığı için kültür alanında, kesin bir çizgi belirleneceği yerde, yetki karışıklıkları ortaya çıktı. Naziler arasında görüş farklılıkları ve taktik ayrılıkları olmasına

karşın, alınacak önlemlerin özünde tartışma yapılmadı: Önce, «Yahudilerden arındırma», «komünistlerden arındırma» ve ırkçı ölçütlerin kabul ettirilmesi gerekiyordu. Ancak, her federal devletin kendi bünyesindeki kurumlarca kararlaştırılan yasaklamalar ve dışlamalar, kaynağını çok çeşitli nedenlerden alıyordu: Özel ihbar mektupları, SA'-ların müdahalesi, yerel örgütlerin baskısı, Mücadele Birliği tarafından diriltilen halk jurnalciliği, gösteriler veya fiziksel şiddet hareketleri. O sırada resmen var olmayan ırkçı yasalara dayanılamıyordu, bunun yerine bahaneler uyduruluyordu. Durum, yönetici kadrolarda özellikle polis-te açık değildi; polis kadrolarının tümü nazileşmemişti ve üst düzeydeki nazi yetkilileri de, yeni elde ettikleri mevkileri kalıcı kılmak için, yasal bir görünüşün arkasına gizlenmeyi yeğliyorlardı.

Almanya'da ve yabancı ülkelerdeki pek çok kişi, Hitler hükümetinin ciddiyetine, Alman çöküntüsüne çare bulma isteğine ve barış güvencelerine kandı. Nazi partisi kendisini sorumlu bir hareket olarak sunmaya çalışıyor, Hitler ise, kendisine, düşünen devlet adamı havası veriyordu. Muhalefet güçleri yasal varlıklarını sürdürmeye devam ediyorlardı. Ancak kendilerine demokrat ve liberal diyenlerin illüzyonları artık bağışlanacak gibi değildi. Hitler başbakan olur olmaz, nazizm eserini yaratmaya girişti. Kuşkusuz, Yahudilerin kitlesel imhasını öngörmek olanaksızdı; ve nazilerin yolunun doğrudan savaşa vardığını hemen anlayamamış olmak da bağışlanabilirdi. Ancak, faşizmin doktrini ve uygulamaları biliniyordu. Almanlar, 1933'ün ilk aylarında faşizmin hükümet modelinin denemesini yaptılar. Bunun aksini öne sürmek, zayıflıkları ve korkaklıkları, gizli anlaşma ve kapitülasyonları doğrulayan tarihsel bir ikiyüzlülük olur.

4 Şubat 1933'de, Rayh Başkanlığının ilk genelgesi yayımlandı. Genelge, İçişleri Bakanlığının, doğru olmayan bilgileri yayan tüm yayınları yasaklayabileceğini duyuruyordu. Kuşkusuz, bu doğru olmama durumu yalnız yetkililerin değerlendirmesine bırakılıyordu. Bu önlemi, milli bir yenileşme anlamında selamlayan nasyonalsosyalist gazetecilerin dışındaki tüm gazeteci birlikleri protesto etti. Ancak,

bu protestolar bir işe yaramadı. 15 Şubat 1933'de, Goebbels, Weimar Cumhuriyeti'ndeki nazi hareketine çok zarar vermiş olan gazetelerin sokaklardan kaybolduğunu gördükçe büyük keyif duymuştu.

Bundan öncekinde olduğu gibi, devletin ve halkın korunması amacıyla yayınlandığı söylenen diğer bir genelge daha da ileri gitti. Bu yeni karar, Parlamento (Rayhstag) yangınının ertesi günü alınmıştı. Karar, Hindenburg tarafından, Hitler'in kendisine sunduğu ve okumadığı diğer kararlar arasında imzalanmıştı. Bir gece içinde, dört bin kişi hapse atıldı. Üç kararname ile bunların ekleri, bu tutuklamaları haklı gösteriyor ve diktatörlüğü yerleştiriyordu. Hükümet, Weimar Anayasası'nın 48. maddesine dayanarak, temel özgürlükleri, özellikle de basın özgürlüğünü ortadan kaldırma hakkını kendinde görmüştü.

Böylece, zorlayıcı bir kültür planı, keyfi bir iktidarın siyasal uygulaması ile bağıntılı olarak gelişiyordu. Zira, devlete karşı komplo bahanesiyle, rakiplerinden kurtularak tam-yetkili olabilmek için naziler tarafından tezgahlanan bu parlamento yangını, çok iyi örgütlenmiş bir baskının habercisi oluyordu. Toplantı hakkı kaldırıldı. Aramalar yasallaştırıldı. Komünist basının tümü ve sosyaldemokrasinin denetiminde olan basının bir kısmı yasaklandı. Komünist partisinin basımevleri ve işçi örgütleri naziler tarafından işgal edildi.

Devlet güvenliği için tehlikeli sayılan kişilerin listeleri, nazi servislerinden önce, Weimar Cumhuriyeti sırasında hazırlanmıştı. Göring, Rusya Devleti İçişleri Bakanı olduğu zaman, bu listeleri arşivlerde hazır buldu. Düzinelerle yazar bu listelerde yer alıyordu. Bu yazarlar toplama kamplarına kapatıldılar ve çok ağır işkencelere uğradılar. Hasta olan Carl von Ossietzky, uluslararası bir kampanya sonunda serbest bırakıldıktan hemen sonra, bu işkencelerin kurbanı olarak 1938'de öldü. Erich Mühsam, 1934'de bir Haziran sabahında, Oranienburg kampında ölü bulundu; işkencecileri onu yüznumaraya asmışlardı. Brecht ve Toller gibi birçokları ise, hemen ülke dışına kaçtıkları için, polisten kurtulabildiler.

KURUMLARA GİRİŞİLEN İLK SALDIRILAR

Nazi saldırıları yalnız kişilere karşı yönelmiyordu. Yola getirme, ilke olarak, aynı zamanda kurumların da ele geçirilmesini ve yapı değişikliğine uğratılmasını gerektiriyordu. Weimar Cumhuriyeti'nde liberalizmin kalesi diye kabul edilen kurumlar, nazilerin el attığı ilk hedefleri oluşturdu. Gazeteci ve yazar derneklerinde, sanat okullarında, akademilerde ve müzelerde, bazı görevler askıya alındı, bazı kişiler temizlendi, rejime bağlılık yeminleri edildi, yeni değişiklikler yapıldı. Uygulaması uzun zaman almış olsa bile (örneğin, Bauhaus'un ortadan kaldırılmasına resmen 1933 Nisanında karar verilmişti), mücadeleye hiç gecikmeden girişildi. O sırada İçişleri Bakanı olan Wilhelm Frick, sanatsal olaylarda bir danışmanlar ekibinden yararlanarak, kültür yaşamının «temizlik» hareketini yönetiyordu.

Alman Kültürü için Mücadele Birliği'nin müzik bölümü, tüm Yahudi orkestra şeflerinin görevden alınmaları ve başlarında Yahudi bulunan tüm müzik derneklerinin kapatılması için çaba harcadı. Diğer yandan, modern müzik besteleri ve caz şiddetle eleştirildi. 10 Şubat 1933 tarihli *Völkischer Beobachter*, Berlin Müzik Yüksek Okulunda öğrencilerin verdiği bir konser sırasında besteci Paul Graener'in davranışından övgüyle söz etmektedir. Graener, adı geçen yerde hazır bulunanları, kulaklar için bir yük anlamına geldiğini ileri sürüp «Alman olmayan kakafoni»yi protestoya çağırmıştı.

Mücadele Birliğinin Başkanı Hans Hinkel, Prusya Eğitim Bakanlığı Müsteşarı olmuştu ve bu olaydan, «entellektüel bolşevizm»in bütün müzik eğitim kurumlarından silinmesini sağlayabilmek için yararlandı.

Hans Hinkel, bu amaca ulaşmak için, zaten, Güzel Sanatlar Yüksek Okulu konusunda aynı görüşü paylaştığı meslektaşı Prusya Kültür Bakanı Bernhard Rust'ın da desteğini almıştı. Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, gene Şubat ayı içinde, bir nazi birliği tarafından işgal edilmesi sonucunda öğrencilerle çatışma çıktı. Rust, bu olayın suçlusunun kim olduğuna bakmadan her şeyden önce bu okulda sözde egemen olan «kültür bolşevizmi»ni kırmaya kararlı oldu-

ğunu açıklıyordu. Bir soruşturma komedisi başlatıldı ve bazı profesörlerin öğrencilere kötü etki yaptıkları «saptandı». İçlerinden iki tanesinin, Georg Tappert ve Kurt Lahs'ın görevlerine son verildi.

Tiyatrolarda da, Mücadele Birliği'nin öngördüğü gibi, Alman sanatının Alman sanatçılar tarafından yapılabilmesi için, buna benzer bir «temizlik» hareketi, gürültülü bir biçimde sürdürüldü. Berlin'de, Prusya Devlet Tiyatroları, Heinz Tietjen'in yönetimine verilmişti. Beyreuth Festivalinin bu eski sorumlusu, otantik Alman sanatının gerçekleştirilmesinde başarısız sayıldı; sözleşmesi yenilenen Yahudi aktörlerin sayısı buna kanıt olarak gösteriliyordu. Yerine, Weimar Milli Tiyatrosu'nun yönetim görevlisi olan ve repertuvarına Mussolini'nin bir eserini almakla ün yapan Ludwig Ulbrich getirildi. Kendisine sanat yönetmeni olarak, eski bir ekspresyonist olan Hans Johst verildi. Johst, siyasal ve milli amaçlı bir tiyatro görevi için kendisini inanmış bir nazi olarak ortaya koyuyordu.

Ancak, yeniden düzenlemenin en kapsamlı uygulanmak istenildiği yer Prusya Sanat Akademisi oldu. 1696'da Elektör Prens III. Friedrich tarafından kurulan bu akademi, önce, Brendenburg sarayının dekorasyon çalışmaları için gerekli olan sanatçıların toparlanmasına yardımcı oldu. Aynı amaç için, bir güzel sanatlar okulu da Akademi'ye bağlandı. Daha sonra, 1809'da, Goethe'nin teşvikiyle, yeni müzik eğitimi, onun arkadaşı besteci Zelfer yönetiminde özel bir bölümün kurulmasına yol açtı. Yazarlardan bazıları da, 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda onur üyesi olarak akademiye kabul edildiler. Bununla birlikte, gerici Prusya'da, yazarlar ve ressamlara verilen değerler arasında büyük bir dengesizlik vardı. Plastik sanatlar ne çok ilgi ve saygınlık görüyorsa, edebiyat da, o kadar saygınlıktan uzaktı. 1918'de kraliyet rejiminin ortadan kalkması ile, Akademi'de edebiyat bölümü kuruldu. Resmi olarak kurulması ise daha sonra gerçekleşti, zira ilk toplantısını 1926'da yaptı. İlk üyeleri arasında Ludwig Fulda, Gerhart Hauptmann, Arno Helz, Thomas Mann bulunuyordu. Kısa sürede sayıları otuz ikiye ulaştı, içlerinden birisi de kadın romancı Ricarda Huch idi. Bu yazarlar, edebi eserlerin uzun süre önemsenmediği bir ülkede, halkın saygı duyduğu bir edebiyat bi-

linci uyandıracaklarına söz verdiler. İlk başkanları olan Wilhelm von Scholz, açılış konuşmasında kendilerine düşen görevi şöyle açıklıyordu: Özgürlüklere karşı yapılacak tüm saldırılara karşı durarak manevi varlıkların korunmasını sağlamak.

Daha sonra, Wilhelm von Scholz, kendi sözlerini bile tutamayıp naziler karşısında pes edecektir. Ancak 1926'dan 1933'e kadar akademinin yeni üyeleri arasındaki tartışmaların zenginliği, onların sorumluluk bilincinin ve sağlamaya çalıştıkları düzeyin bir ifadesiydi. Ocak 1929'da, Thomas Mann, Lessing'in yüzüncü doğum günü nedeni ile, Bilge Nathan'ın yazarına saygılarını sunuyordu ve Aydınlanma Çağı'nın bu öncüsünün başlattığı ve bugün de, aydınlık düşmanlarına karşı sürdürülen mücadeleyi dile getiriyordu. Akademi, 1931 Ağustos kararnamesinin getirdiği sansür rejimi ile, «zararlı» düşünen yazarlara uygulanan baskıyı protesto etti. Heinrich Mann, 1932 sonunda, meslektaşlarını kararlı olmaya çağıran ve de geniş tartışmalara neden olan bir rapor düzenledi. H. Mann edebi eleştiri alanındaki milliyetçi metodların kesin bir dille mahkum edilmesini istiyor ve buna örnek olarak da, Paul Fechter'in son kitabını gösteriyordu. Kısaca söylemek gerekirse, akademi üyelerinin davranışları, kendilerini fildişi kuleye kapatanlarınkinden çok farklıydı.

Kuşkusuz, Akademide, tüm bölümlerin başkanı olan besteci Max von Schillings gibi nasyonalsosyalizm yanlıları da vardı. Ancak, nazilere göre Weimar Cumhuriyeti'nin gelişmesini sağlayan, Weimar Cumhuriyeti ruhunu en iyi biçimde yansıtan, edebiyat bölümü olmuştu. Nazizmin buradaki ideolojik dayanağı fazla sağlam değildi. 1930'dan bu yana, Fransız usulü demokrasinin ateşli savunucusu Heinrich Mann tarafından yönetiliyor olması da kuşkularını doğruluyordu.

Heinrich Mann, ressam Kathe Kollwitz ile birlikte, nazizme karşı birleşik sol cephe oluşturulması çağrısını imzaladığı zaman, naziler için sertleşme bahanesi de hemen bulunmuş oldu. Bu çağrı metni, Mart ayında yapılan Rayhstag seçimleriyle ilgili kampanya sırasında duvarlara asılmıştı. Misilleme önlemlerinin alınmasında fazla gecikil-

medi. Rust, iki imzacıyı Akademi'den istifa etmeye zorladı. İstifa etmezlerse, akademi kapatılacaktı. Bakan, bu kararını açıklarken, Akademi'nin, tüzüğünde öngörüldüğü gibi siyaset dışı tutulması gerektiğini öne sürüyordu. Bakana göre, Heinrich Mann ve Kathe Kollwitz, halka yapılan bir duyuruyu imzalayarak, tüm Akademi'yi angaje etmişlerdi. Bu, yanlış bir düşünce idi, ama Heinrich Mann ve Kathe Kollwitz, meslektaşlarına zarar vermemek için, kendi istekleri ile çekilme yolunu seçtiler. Bu üstü kapalı çıkarma kararı, 15 Şubat'ta, başkan Max von Schillings tarafından kendilerine duyuruldu. Berlinli mimar Martin Wagner, dayanışma örneği vererek, kendi isteği ile Akademi'den ayrıldı.

Naziler, Akademi'nin bu en seçkin iki üyesini hedef alarak, bunalım yaratacaklarını sanıyorlardı. Wilhelm Stapel, *Deutsches Volkstum* adlı dergide, Heinrich Mann'ı edebiyat bölümünün başına getiren herkesin, ahlaksal olarak istifa etmesi gerektiğini yazarak, amaçlarını açığa vuruyordu. Gene bu amaca uygun olarak, tüm gazeteler, birkaç istisnanın dışında, Şubat ayı boyunca, Heinrich Mann'ı karalamakla ve onu çamura batırmakla uğraştılar. Ancak, naziler, Akademi'nin içinde bir bunalım yaratamayınca, dışardan saldırıya giriştiler ve ilk olarak da yeniden örgütlenmesine karar verdiler.

Daha iki yıl önce, altmışıncı doğum yıldönümü nedeni ile Heinrich Mann'a övgülerini sunmuş olan Gottfried Benn, Bakan Rust'u destekledi ve yeni emirleri uygulamakla görevlendirildi. Edebiyat bölümünün bütün üyelerine, birer anket mektubu gönderildi. Bu mektupta, akademiye verilecek yeni kültür görevine katılıp katılmayacakları soruluyordu. Mektupta da belirtildiği gibi, bu görev, doğal olarak, hükümet işlerine karışılmasını yasaklıyordu. Thomas Mann, Alfred Döblin ve Ricarda Huch mektuba olumlu cevap vermeyip ve Akademi'den birer birer ayrıldılar. Bu olaylar üzerine, Yahudi kökenli veya sadece pasifist olarak bilinen üyelerin çıkarılmasına karar verildi: Franz Werfel, Leonhard Frank, Fritz von Unruh, Jakob Wassermann bu kararın kurbanları arasında yeraldı.

Sonunda, Akademi'nin edebiyat bölümü, artık hiçbir

şeyi temsil etmediği için kapatıldı ve arkasından tamamen yeniden düzenlendi. Mayıs 1933'de, Hans Carossa, Paul Ernst-Wilhelm Schaefer, Emil Strauss, Will Vesper ve Erwin Guido Kolbenheyer gibi orta veya zayıf yazarlar, üye olarak katıldılar. Bununla beraber, üyelerin seçilmesi ilkesi korundu. Ancak, bu yüzeysel bir görünüştü. Bakan Rust'un servisleriyle işbirliği yapılarak bir liste düzenleniyordu, kalan Akademi üyeleri de bu listeyi oyluyordu. Önceden hazırlanan bu listeden, bir tek kişi, ırkçı dram yazarı Otto Erler çıkarıldı. Oylamaya katılanlar, Erler'in resmen desteklendiğini biliyorlardı. Ancak, eserini okumamışlardı ve ellerini çabuk tutabilmek amacıyla da, okumaya zamanları olmadığını öne sürdüler. Önerilen tüm diğer adaylar, oybirliği ile seçildiler.

Ekim 1933'de, yeni bir üye seçimine girişildi. Bu seçim, Hermann Claudius, Gustav Frenssen ve Heinrich Lersch'in Akademi'ye girmesini sağladı. O sırada, Ernst Jünger'e de teklif yapıldı, ama, kendisi bu teklifi kibarca reddetti: Jünger, yazılarının niteliğinden ötürü, 1914 genel seferberlik durumundan bu yana, kendisini tam bir asker gibi görüyor ve bir müzede emekliye ayrılmış izlenimi uyandıracak isteklere boyun eğmek istemiyordu. Werner Beumelburg'a yazdığı özel bir mektupta, evinde yapılan son aramalar gibi kendisinin rahatsız edilmesine karşın, yine de, yeni devlet ile olumlu yönde işbirliği yapmaya karar verdiğini açıklıyordu.

Stefan George'dan da üye olması istendi ,hatta, kendisi başkan olarak bile düşünüldü. Gerçekten de, kendisinden, nazi egemenliğinin seçkin bir yardımcısı olarak söz ediliyordu. Üstelik, Goebbels de, Üniversitede, Friedrich Gundolf'tan ders almıştı; Gundolf, şairin yakın bir dostu, eserlerinin ateşli yorumcularından birisiydi. Herşey, Stefan George'un öneriyi kabul edeceğini ve ününün Akademi'ye ve nasyonalsosyalist siyasete yansıyacağını gösteriyordu. 1933'den önce yazdığı bazı şiirlerinde, salt ruhsal isteklerle ilgili bir belirsizlik göze çarpıyordu: İntikam ve teröre, savaşın ve erkekliğin övülmesine, Almanya'yı kurtaracak bir mesihin bekleyişine çağrıda bulunuyordu. 1928'de, Yeni Rayh (Le Nouveau Reich) adlı eserinde, böylesine kehanet-

li bir başlık altında, gerçekten hâkim olan bir Hakim'in, düzen olan bir Düzen'in geleceğini haber veriyordu.

Ancak, aristokratik bir yalnızlığa bürünen Stefan George, nazizm ve ayaktakımının kabalığı karşısında mesafeli bir tavır sesti. 1920'den bu yana da, zaten, onları destekleyici tek bir söz söyleme lütfunda bulunmamıştı. Yahudilere karşı oluşları ve Prusyalılığa utanç verici geri dönüşleri onu iğrendiriyordu. Goebbels, onun değerini kamu oyunda ne kadar övdüyse ve saygılarını sunmak için, bu iyi Alman'a, III. Rayh'ın habercisi ileri görüşlü bu şaire, altmışbeşinci yıldönümü için bir telgraf gönderdiyse de, Stefan George, küçümseyici bir sessizlik içinde direndi. Açıkça hiçbir suçlamada bulunmadı. Nazilerin kendisine sunduğu işe yaramaz görevi protesto etmek için, İsviçre'ye iltica etme yolunu seçti. Ve burada, Locarno yakınında, Aralık 1933'de öldü.

Diğer yazar örgütleri de, Prusya Sanat Akademisi'ninkilere benzer sorunlarla karşılaştılar. Bu örgütlerden birisi de, Alman Yazarlar Birliği idi. Düşünce özgürlüğüne karşı girişilen saldırılar nedeni ile son yıllarda çok aktif olan bu dernek, solcu yazarların pek çoğunu içine alıyordu. Berlinli temsilcileri, taşra birimlerinde bulunanların aksine, 1931'den bu yana, edebi faaliyette bulunan herkesin karşılaşacağı zorlukların siyasal bilincine varılabilmesi için mücadele veriyordu. Antifaşist cephe yanlıları olarak, 7 Şubat 1933'de fiziksel olarak açlığa, ruhsal olarak körelmeye mahkum edilmek istenmiyorlarsa yazarların acilen mücadele vermeleri gerektiğini açıklayan bir genelge yayınladılar.

Ancak, baskı mekanizması şimdiden hazırdı. 10 Mart'ta, derneğin yönetim kurulu toplantısı sırasında, nazizm yanlıları, karşıtlarını istifa etmeye zorladılar. Bir nazi olan Mantau-Sadila, önce bütün tanınmış komünistlerin çıkarılması gerektiğini anlattı, sonra da, yeni kayıtlarla ve üye listelerinin kesin denetimi ile uğraşacak olan komisyonların oluşturulmasını istedi. Onbeş gün içerisinde, temizlik hareketi amacına ulaştı. Milliyetçi duygularının yokluğu ile tanınanlar ve de yeni Almanya'nın hizmetine giremeyecekleri varsayılanlar; defterden silindiler. Kendilerini si-

yaset dışı gösteren bazı yazarlara, önemli görevler verildi. 8 Mayıs'ta, oy birliği ile yeni statüler kabul edildi: Edebiyatçılar Birliği artık bir sendika işlevi taşımıyor, basit bir meslek kuruluşu oluyordu. Ve 12 Haziran'da ismi değiştirildi, Alman Yazarları Rayh Birliği adını aldı. Frank ordularının eski bir üyesi olan Götz Otto Stoffregen başkanlığında, Almanya'da varlıklarını sürdürebilen bütün yazar dernek ve gruplarını bir araya getiriyordu.

BİR PROPAGANDA BAKANLIĞI

Alınan bu değişik önlemleri, 1933'ün ilk aylarındaki genel havayı ve özellikle de, Hitler tarafından kurulan tamamen yeni bir türdeki bakanlığı göz önüne almadan anlamak olanaksızdır; bu bakanlık, Halk Enformasyonu ve Propaganda Bakanlığı'dır, kuruluşu, 13 Mart 1933'de resmen açıklanmıştır. Ancak, bu fikrin, Şubat başında öngörülmüş olması büyük bir olasılıktır. Goebbels bakan olarak seçildi ve böylece, kendisinin tutkularına ve entrikalarına uygun bir göreve getirilmiş oluyordu. Mart'ın ikinci yarısında, ortak bir sahneye koyuş uyarınca, tüm Almanya'da, çok iyi örgütlenmiş kollektif coşku gösterilerine tanık olundu: Kentlerdeki sokak isimleri değiştiriliyor, bandolu fener alayları ve SA'ların geçit törenleri düzenleniyordu. Bu gösterilerin psikolojik etkisi çok büyük oldu. Birçok Alman, ya oportünistliklerinden, ya da korkularından nazilere katıldı. Zaten, Goebbels'in gerçekleştirmek istediği amaç da bu idi. Goebbels, 16 Mart 1933'de yaptığı bir konuşmada, büyük milli görevlere hazırlamak ve ruhsal devrimlerini kolaylaştırmak amacı ile kitlelerin etkilenmesi gerektiğini belirterek, bakanlığının kurulmasını haklı göstermeye çalışır.

Bu bakanlık, Hitler'in iktidara gelmesinden sonra kurulan ilk resmi nazi organı olduğu için, özgünlüğünün, nasyonalsosyalist dünya görüşüne her noktada cevap vermesi isteniyordu. Düşünce faaliyetinin kendisini gösterdiği tüm alanları içine alacağından, totalitarizmin bir aracı olarak öngörülüyordu. Devletin ele geçirilmesi, eskisinden farklı bir ideolojik savaş gerektiriyordu; artık söz konusu olan rekabet değil, bağımlı kılmaktı. 30 Haziran 1933'-

de Hitler tarafından imzalanan bir kararname, millet üzerine girişilecek ruhsal bir faaliyetin uygulanması ile ilgili tüm görevlerden, kesin bir biçimde Goebbels'i sorumlu tutuyordu. Bu olay sonucunda, III. Rayh boyunca süregelen bir yetki çatışması ortaya çıktı. Gerçekten de, Goebbels, 8 Mart'ta günlüğüne yazdığı bir notta bakanlığını, radyo, basın, sinema, tiyatro ve genel propaganda siyasetini denetlemekle görevlendirilecek beş sektör halinde örgütleme yi düşündüğünü belirtiyordu. Oysa, bu görevler, henüz varlıklarını sürdüren hizmet birimlerince yürütülmekteydi; bir süre sonra, bu birimler ile tartışmak zorunda kaldılar. Edebiyat, sanat ve radyoya uygulanan sansür görevi İçişleri Bakanlığı'ndan yabancı ülkelerle haberleşme görevi de Dışişleri Bakanlığı'ndan alındı. Posta Bakanlığı turistik yayın tekelini, Ticaret Bakanlığı da ticari yayınlarını kaybetti. O sırada ideolojik yönlendirmeye yarayan tüm olanaklar Goebbels'in elinde bulunuyordu. Böylece, Goebbels, Almanların, ne bilip, ne okuyup, ne düşüneceklerini seçme yetkisine sahip oluyordu.

Goebbels, 19 Mart 1933'de, radyonun başına, nazi partisinin propaganda faaliyetlerinde yıllardan beri yakın çalışma arkadaşı olan Eugen Hadamovsky'i getirdi Bu psikolojik savaş taktisyeninin teorisi çok basitti: kitlelerin üzerine yapılan baskı fiziksel şiddet ve sürekli bir ideolojik baskıyla tamamlanmalıydı. Bundan ötürü de, nazizme karşı oldukları varsayılanlar üzerine çöken terör, düşüncelerin sözle aşılanması ilkesi ile birlikte yürüyordu. Bu ilke, nazi siyasetinin gerçek eğilimini de haklı çıkarmalıydı. Bu ilke göz önüne alınarak, meclisin Hitler'e tam yetki verdiği toplantısı, 23 Mart'ta, görülmemiş bir tantana ile radyodan yayınlandı. 20 Nisan'da, radyo programlarının tümü Führer'in doğum yıldönümüne ayrıldı. Ve 1 Mayıs 1933'de, işçi hareketini kırmak için Goebbels'in önerileri üzerine kutlanan İş Bayramı ile, demagojinin en etkili silahları kullanıldı.

Bir dönüm noktası daha geride bırakılmıştı: belirsiz ve birbirinden kopuk önlemler, yerini, Almanya'daki tüm kültür yaşamını etkileyen sistematik bir değişikliğe bırakıyordu. Milli toplum ve germen ırkı adına, özgün bir Alman sanatının gerçekleşmesini sağlayacak yeni ölçütler belirlendi. 27 Mart 1933'de, Hessen Devleti Başbakanı Fer-

dinand Werner, bu ölçütlerdeki eğilimi şöyle belirtti: Yazarlar ve gazeteciler on emre uymak zorundadırlar. Bu emirlerden birisi de, *Kavgam* adlı eseri çalışma masasında bulundurmayan kişi, halkına ve mesleğine karşı görevini yerine getirmemiş sayılır ilkesini getirmektedir. Goebbels, Mayıs 1933 başında, tiyatro ve sinema çevrelerinin çağırılı olduğu bir toplantıda, siyasetinin amacının, enternasyonalizmi sanat yaşamından silmek, enternasyonalizmin ajanları olan Yahudilerin faaliyetlerine son vermek ve milliyetçiliği kültür yaşamına yön veren büyük bir düşünce haline getirmek olduğunu belirtiyordu.

Almanya'nın sanat alanındaki başarısına katkıda bulunmuş olan Max Reinhardt, Bruno Walter, Otto Klemperer gibi ün yapmış Yahudilerin dışlanması karşısında, bazı sesler yükseldiyse de, bu sesler çok çabuk bastırıldılar. Wilhelm Furtwaenger, Nisan 1933 başında Goebbels'e yazdığı bir mektupta, özellikle müziğin yararları üzerinde durarak ve en iyi elemanlarından yoksun bırakılmasının yaratacağı tehlikeyi göstererek, bu en yetenekli sanatçıların gözden düşürülmelerinde hoşgörülü davranılması için aracı olmaya çalıştı. O, sanatçılar arasında tek bir ayrım çizgisinin olmasını istiyordu; bu da, gerçek sanatı ucuz sanattan ayıran çizgi idi. Propaganda Bakanı, verdiği yanıtta, bundan böyle, sanatı mutlak anlamda kabul edemiyeceklerini, halk için yaratılan sanatın, halka bağlı olduğu sürece iyi olabileceğini belirtiyordu. Mektubunda, ayrıca, Alman kültür yaşamının, halkın köklerine yabancı kısır denemeler içinde kaybolduğunu ve 1919'dan bu yana suskunluğa itilmiş olan gerçek Alman sanatçılarına, yeniden kendilerini gösterme olanağının sağlanması gerektiğini açıklıyordu.

Böylece, Weimar Cumhuriyeti'ndeki kurumlardan, III. Rayh'ın kurumlarına geçiş, açıkça kendini gösteriyordu. Yeni bakanlığın, başarısını kanıtlamak için tek eksiği, büyük bir olayın meydana gelmesi idi. Bu büyük olay da, 10 Mayıs 1933 kitap yakılması ile gerçekleşti. Kitap yangınından sonra, Mart'ın ikinci yarısında, sistemli bir şekilde, hazırlık işaretleri görülmeye başladı. Önce, kara listeler hazırlandı, kütüphane yönetimlerindeki uzman görevliler tarafından yapılan bu çalışma, üç aya yakın sürdü. Bu listeler, daha sonra, Alman Kültürü için Mücadele Birliği'ne

verilerek, orada tamamlandılar. Listeler kesinleştikten sonra, bütün yüksek öğretim kurumlarının öğrenci derneklerine gönderildiler.

Völkischer Beobachter'de, birkaç yıldır ısrarla ele alınan ve milli kültürün arındırılmasını isteyen önerilerden, bu tür bir patlama hareketinin olacağı kolayca anlaşılıyordu. Son zamanlarda, böyle bir hareketin belirtileri zaten artmıştı. Wilhelm Weiss, 3 Şubat'ta, dışlanacak yazarların isimlerini sayarken, Alman yurdunu «ülkeye ve orduya ihanet eden tüm hainlerin yaygaracı forumu» haline getiren sahte avant-garde edebiyata karşı öfkesini dile getiriyordu. İki ay sonra, Mücadele Birliği, kütüphanelerin «Yahudi-Asyalı akımın zehirinden» temizlenmesini istiyor ve Bavyera Eğitim Bakanı Hans Schemm de, bu emrin derhal Bavyera'da uygulanmasına karar veriyordu.

Mücadele Birliği'nin hummalı faaliyeti, benzer bir gösteri ile, resim alanında da kendisini gösterdi. Karlsruhe'de, «1918 - 1933 Yılları Arasında Hükümetin Desteklediği Sanat» konulu bir resim sergisi düzenlendi ve sergi benzeri çalışmaların bir çığ gibi büyümesine yolaçtı. Sergide, «sanat bolşevizmi»ne örnek gösterilen tablolar yer alıyor, bu tabloların altında, müzeler tarafından satınalınmaları için ödenen paralar açıklanıyordu; bunun amacı, ziyaretçilerde, değersiz, pornografik veya anlamsız resimlerin satın alınarak, Weimar Cumhuriyeti'nde maliyenin çarçur edildiği izlenimini uyandırabilmekti. Buna karşılık, özgün Alman sanatına yeniden değer kazandırabilmek için, Nisan 1933'den sonra gezici sergiler düzenlendi. Halk, «Köprü»nün veya «Mavi Binici»nin üyeleri ile Hans Thoma, Wolf Willrich, Adolf Ziegler arasında; Kandinsky, Klee veya Franz Marc'ın «dağınık» biçimleri ile, «Alman doğasının açıklığı» arasında, Germen ruhuna bağlı ressamların tartışılmaz üstünlüğünü, eserler üzerinde görmeye çağırılıyordu.

GOEBBELS VE TAKTİĞİ

10 Mayıs 1933 gününün hazırlanmasında, neden öğrencilerden yararlanıldı da, bu görev, sanatsal arınma hareketine çok iyi başlamış olan Mücadele Birliğine bırakılmadı? Bunun tek nedeni Goebbels'in taktiği idi ve bu tak-

tik de, Goebbels'in, Rosenberg'e karşı oluşuna dayanıyordu. Rosenberg, nazi partisinin işleyişine ayrıcalık tanıyan ve böylece de onun devlet yapılarından bağımsız olarak örgütleri aracılığı ile millet yaşamında egemenlik sağlamaya çalışan mücadele biçiminde direniyordu. Goebbels ise, tam tersine, devletin ele geçirilmesinde kararlıydı, parti de, devlet ile bütünleşecekti; kültürü de, bu strateji içinde kabul ediyordu. Ancak, bu noktada Mücadele Birliği'ne «ruhsal yenileme» hareketinin yönetimini vermek isteyen Rosenberg'in girişimlerini karşısında buldu.

Rosenberg, gerçekten de, kendisini frenlenmiş saydığı ölçüde, yönetici rolünü savunmaya zorlanıyordu. Hitler başbakan olduktan sonra, kendisine herhangi bir devlet görevi verilmemişti. Rosenberg, sadece, nazi partisinin dış siyasetinden sorumlu tutuluyordu, ancak bu anlamsız bir görevdi, zira, bu görevi Dışişleri Bakanlığı yürütüyordu. Kendisine verilen tek yetki ise, Nisan 1933'de Rudolf Hess'in emri ile, Mücadele Birliği dahil gerçek nazi kültür örgütlerinin birleştirilmesi idi. Rosenberg'in, varlığını sürdüren diğer derneklere karışmaya hakkı yoktu ve Mücadele Birliği de, zaten henüz, nazi partisinin temsilcisi olarak resmen tanınmıyordu. Resmi temsilcilik kararı, sürekli ricalardan sonra, ancak Mayıs 1933 sonuna doğru alınabildi.

Rosenberg'in dar sınırlar içinde bırakılmasının nedeninin, Thüringen'deki Frick Hükümetinin kültür siyaseti içindeki, bilgisizliğine ve başına buyruk davranmasına dayanan tutarsız tavrından kaynaklandığı söylenmektedir. Gene, söylendiğine göre, Hitler, 31 Aralık 1930'da, partinin ırk ve kültür sorunlarıyla ilgili bölümünün sorumluluğunu, Hanne Konopath adlı pek tanınmayan bir kişiye verdi. Rosenberg, açıkça ekarte ediliyordu. Rosenberg'in kişiliğinde, egemenlik kurma istediğine ve Mücadele Birliği'ne karşı çıkılmış oluyordu. Bu duruma, söz konusu bölümün, Konopath'ın özel yaşamındaki güçlükler nedeniyle başarısızlığa uğraması gibi sadece bazı dış etkenler nedeniyle son verildi.

Rosenberg, 1933'den beri hakkı olduğuna inandığı ve kendisine verilmemekte direnilen yetkiye sahip olabilmek için fırsat kolluyordu. Önemli bir mevki elde etmek için çalı-

şıyordu. Rosenberg'in stratejisi, kitlesel bir nitelik alabilmeleri için, nazilerin denetimindeki kültür örgütlerini bir araya getirmekti. Hukukçularla, doktorlarla,nazi eğitimcilerle, Hitler Gençliği ile doğrudan işbirliğine giriyordu ve hatta SA'ların kültür faaliyetlerini düzenleyebilmek için Roehm ile bağlantı kuruyordu. Aldığı kararlar, ister istemez, Goebbels'in siyaseti ile ters düşüyordu. İki adam arasındaki eskiye dayalı çekişme (1925'de, *Völkischer Beobachter*'de, Rosenberg, Goebells'i bolşevik sapma ile suçlamıştı), yetki uyuşmazlıklarıyla yeniden canlanmış bulunuyordu. Goebbels, 10 Mayıs 1933 kitap yakma hazırlığını, Mücadele Birliği'nin ve Rosenberg'in kültür yaşamı üzerindeki emellerine son vermek için bir fırsat olarak gördü. Bu hazırlığın diğer bir özelliği de, Propaganda Bakanlığı'nın, bu hazırlık sırasında, Nazi Öğrenci Birliği'ne değil de, öğrenci derneklerine dayanmasıdır. Goebbels, bu derneklere dayanmakla, çift yönlü bir zafer öngörüyordu. Goebbels, bu derneklere dayanmakla, çift yönlü bir zafer öngörüyordu. Herşeyden önce Rosenberg'in ayağını kaydırmış oluyordu. Sonra da, bu dernekleri, geniş kapsamlı bir eylem içinde bütünleştirerek, onların aynı kalıba sokulmalarını sağlamış oluyordu. Almanya'nın, artık, geçmişin iç çekişmelerinden etkilenmediğini göstermek gerekiyordu: Almanya, Führer'in ardında tek bir ses olmalıydı. Ve bunu sağlamanın tek yolu da, kitle örgütlerini ele geçirmekti.

Almanya Genel Öğrenci Derneği'nin, Propaganda Bakanlığının hazırladığı bu kampanyaya büyük bir istekle katılmasının tek nedeni, öğrenci kitlelerinin, üniversite kurumlarının temizlenmesi gereğine inandırılmış olmaları değildir. Öğrenci liderleri, ne kadar büyük bir sorumluluk bilincine sahip olduklarını kanıtladıkları takdirde, yeni devletin, fikirlerini üniversitelere kabul ettirmesi sırasında, Nazi Öğrenci Birliği'ne çok iş düşmeyeceğini düşünüyorlardı. Bundan ötürü de, öğrenci örgütlerinin sınırlı özerkliklerini sürdürebilmeleri amacıyla, nazilerin isteklerine boyun eğiyorlardı. Bu olayların sonunda tuzağa düştüklerini anladılar. Kitap yakılmasını duyuran 6 ve 8 Nisan tarihli ilk iki genelge, Almanya Genel Öğrenci Derneği tarafından yayınlanıyordu, ve nazi partisi ile herhangi

bir işbirliğinden söz edilmiyordu. Ancak, bu girişimden ve oldu bittiden haberdar olan Nazi Öğrenci Birliği, 11 Nisan'da, tüm üyelerini, hem girişilen eylem için seferber olmaya, hem de bu eylemlerin yönetimini ele geçirmeye çağırdı. Völkischer Beobachter, 22 Nisan'da, kitapların nerede ne zaman yakılacağını belirten bir duyuru yayınlıyordu. Bu olay, daha sonraki aylarda işe karışacak olan öğrenci örgütlerinin tümünün özümlenmesinin ilk aşamasıydı.

Almanya Genel Öğrenci Derneği'nin bu yazgıyı hak ettiği bir gerçektir. Düşüncelerinde, nazi ilkelerini benimsiyordu. Adıgeçen genelgelerden ilki çok açık değildi ve sadece, 12 Nisan ile 10 Mayıs tarihleri arasında yapılacak bir halk gösterisinin hazırlığını duyuruyordu. Ancak, ikinci genelge yeterince açıktı: Kitap yakılmasının amacı, dünya Yahudilerinin Almanya'ya karşı giriştikleri utanç verici kampanyalarına cevap vermekti. Her öğrenci, Yahudi ruhu ile zehirlenmiş eserleri kişisel kütüphanesinden atmak zorundaydı. Gene, Almanya Genel Öğrenci Derneğinin girişimi ile, Berlin'de, «Alman olmayan ruha karşı» başlığını taşıyan afişler asıldı. Afişte, öngörülen eylemlerin haklılığını kanıtlayan on iki madde sıralanıyordu. Yedinci madde, özellikle, Yahudi eserlere karşı sansür uygulanmasını, Yahudi yazarların Almanca'dan yararlanmalarına izin verilmemesini ve Alman olmayan zihniyetin halk kütüphanelerinden çıkarılmasını istiyordu.

Bu olaylar sırasında, Goebbels ve Rosenberg arasında geri planda süren çekişmeyi su yüzüne çıkaran bir şey oldu. Almanya Genel Öğrenci Derneği, Rosenberg ve altmışa yakın yazara, derneklerinin amaçlarını açıklayan birer mektup gönderdi. Çok geniş bir reklam kampanyası öngörüldüğü için (radyo, basın, pano ve el ilanları), kendilerinden, kampanyalarını sürdürmede yararlı olabilecek katkılarda bulunmaları istendi. Oysa, Rosenberg bu mektubu yanıtlamadı, kendilerine çağrıda bulunulandan sadece dört kişi birer yazı gönderdi, diğer birkaçı da, öğrencileri destekleyeceklerini bildirmekle yetindi.

ODUN YIĞINI GİBİ KİTAPLAR VE BUNUN ANLAMI

10 Mayıs 1933 günü yapılan eylemler, öğrenci birliklerinin geleneklerinden esinlenilen yöntemlerle resmi bir tö-

ren havasına büründü. Yasaklanmış kitaplar odunlar gibi yığıldıktan sonra, birbirinin ardı sıra yürüyen dokuz çığırtkan, yemin eder gibi, suçlayıcı, arındırıcı ve ahlakçı sözler söyleyerek ilerlemeye başladılar. Sırayla, Marx, Freud, Heinrich Mann gibi seçkin düşünür ve yazarlara karşı kinlerini dile getirdiler. Olumlu ve olumsuz çift yönlü bir canlandırma hareketi içinde, Weimar Cumhuriyeti'nin demokratik geçmişi, bir rönesans adına reddediliyordu. Bu rönesans ise, imparatorluk değerlerine geri dönüşten başka birşey değildi. Çağrılar, yapay ve bölük pörçük uyuşmazlıklara dayandırılıyordu ve bu çağrılardaki sloganlar, II. Wilhelm'in konuşmalarındaki ana sözcükleri anımsatıyordu: Marksizme karşı milliyetçilik, bilime karşı bilinemezlik (agnostisizm), materyalizme karşı idealizm, pasifizme karşı militarizm. Bu gericilik içinde, tüm toplumsal gelişmenin reddedildiği görülüyor, değişmeyen, güven verici bir dünya modeli çiziliyordu. Örneğin, aile, devlet ve dil, sanayileşmenin ve Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı bunalımlı gelişmelerden önceki biçimleriyle kodlanmıştı.

Berlin'de, Opera Meydanı'nda, o gün yirmibin cilt kitap yakıldı. Yangın yerindeki görünüm, kurban törenlerini andırıyordu. Öğrenciler, duruma uygun elbiseler ve derneklerinin üniformalarını giymişler ve ellerinde meşaleler taşıyorlardı. Sembolik hareketin yapılması, papazlar gibi, öğrencilere bırakılmıştı; halk geriden izliyordu ve dinsel bir törendeki gibi, hep bir ağızdan bağırarak eyleme katılıyorlardı. Zaten, eylem için gecenin seçilmiş olması da, zaman yönünden önem taşıyordu. Gecenin gizemliliği, beklentiyi, kendinden geçisi ve heyecanı arttırıyordu.

Bu ateşten ve geceden yararlanma olayı, geleneksellikten çıkıp, nazi bayramları için hemen hemen kurumsal bir hale geldi. Gece toplantıları ve fener alayları, Hitler Gençliği'nin alışkanlıkları arasında yer alıyordu. Nazi militanlar için 1932'de yayımlanan öneriler kitabında, Führer'in doğum yıldönümünden, tipik Alman gecelerine kadar bir çok gösteri günü sayılarak, özellikle ayinleri andıran gece törenlerinde ısrar ediliyordu: Sahne, mihrap veya konuşmacı tribünü yarı karanlıkta bulunmalı ve çevresine siyah perdeler gerilmelidir. Öze dönüş demek olan gece, doğacak bir dünyanın, bir yeniliğin kaynağı olarak kabul

edilir. Ateş de geceye benzer. Arındırıcıdır, yeniden yaratıcıdır ve güneşe tapınmanın bir yoludur. Yeniden doğan bir yaşamdır. Nazizm, ateşten ve alevden, gücün, kanın ve kahramanlığın simgesi olarak geniş biçimde yararlandı. Gerhard Schumann, gündönümü bayramları için bestelediği şarkılardan birinde, gece ile ateş arasındaki bu bağı dile getirir; ve törene katılanların, ateşten bir zincirin halkaları olduğunu, kaynağın karanlığından gelip sonsuzluğa gittiklerini belirtir.

Müziğin ve şarkıların, diğer törenlerde olduğu gibi, bu törenlerde de önemli bir yeri vardır. Rosenberg'in kültür bölümü sorumlularından birisi, 1943'de, SA'ların, yeni bir şarkı hazinesi oluşturulmasındaki rollerini övüyor, SA'ları ve Hitler Gençliği'ni, Almanya'dan, bütünüyle şarkı söyleyen bir halk yarattıkları için kutluyordu. Kitapların yakılmaları da, âyinlere benzeyen gösterişli toplantıları olan genel eğilimi vurguluyordu. Her yerde, yeni bir dini haber verir gibi bandolar çalıyor ve bunlar, kutsal olanı vurguluyordu. Özellikle, davul sesi, artan dinamizmin sesle anlatılmasında kullanılıyordu. Naziler, kongre, toplantı veya geçit törenlerine, her zaman, şarkılarla ve bandolarla katılmışlardır.

Goebbels, 1933'den önce yaptığı, gençliğin görevleri ile ilgili konuşmalarında, nazizmi; gençlerin özlemlerini, başkaldırışlarını ve umutsuzluklarını, Weimar Cumhuriyeti'ndeki uyutuculardan ve çıkarcılardan kopma isteğini karşılayan bir hareket olarak tanımlamaktadır. Gençlerin, yeni Almanya'nın yürüyen kanadını temsil ettiği kabul edilmektedir. Kendisine değer verilen bir gençliğin yüceltilmesi, o devirde, tüm faşist sistemlerde görülen bir olguydu ve Almanya'nın geleceğini başladığı bir garantiydi, yaşamdaki kahramanlık kavramının doğuşuna yardımcı oluyordu. Öğrenciler, entellektüalizme karşı başkaldırış gösterilerinde, Goebbels naziler için bir «devrimci umut» imajı yaratıyorlardı.

Bir başka olay da, Berlin'deki kitap yakma gösterisi için yapılan organizasyonun çapını ortaya koymaktadır : Kitaplar kamyonlarla taşınıyor ve daha iyi yanmaları için de üzerlerine benzin dökülüyordu. Hatta bunun için, itfai-

yecilerin yanında, teknisyenler de getirtilmişti. Bu ayrıntılar, törenin diğerlerinden çok farklı bir biçim almasından etkili oldu. Frankfurt'ta, kitaplar, öküzlerin çektiği arabalara yüklenmişti ve bu öküzleri de beyaz önlüklü kasap çırakları sürüyorlardı. Gösteri, günah yangınından daha çok, bir karnavalı andırıyordu. Bu gösterilere örnek olması gereken başkentte de nazi bayramlarının gerçek sahneye koyucusu bakan Goebbels, gelenekleri teknik gelişmişlikle birleştirmişti. Eskinin ve yeninin, akılcılığın ve akıldışılığın bu karışımı, daha sonraları, III. Rayh'ta, sürekli ve son derece etkin bir alışkanlık haline gelmeliydi.

Goebbels, kitap yakma törenlerine son veren bir konuşmasında Almanya'nın girdiği kesin dönüm noktasını vurguladı. Ancak, öğrenciler önünde çizdiği bu büyük kültür yeniliği tablosunda, gaz odalarından henüz söz edilmiyordu, ama sözde nazi devriminin gelecekteki yüzü sezilebiliyordu. Goebbels, devleti tanrılaştırıyor ve bütünsel (total) etkisini belirterek şöyle diyordu: «Devrimler, yalnız ekonomiyi, yalnız siyaseti veya yalnız kültür yaşamını değiştirmez veya biçimlendirmezler. Devrimler, yeni birer dünya görüşüdürler.»

Almanya'nın geleceği, üstü kapalı sözlerle ve belirsiz savlarla çiziliyordu, Goebbels, öğrencileri, heyecanları ve uyanıklıkları için, basit sözcüklerle överek, onlardan, özveriyle ve sorumluluk duygusu ile, yeni güçleri desteklemelerini istiyordu. Bu da, sinsice, öğrenci örgütlerinin yakın geleceğini gösteriyordu - yani, bundan böyle, Nazileştirilmiş bir devlete zorla bağımlı kılınmaları ve bu devlet ile bütünleşmeleri onların kaderi olmuştu. Bu örgütlerin tümü, Ocak 1934'de, kesin bir biçimde kalıba sokuldular.

Goebbels, yenilik düşüncesini ve yenileştirme ateşini, klişeleşmiş darkafalılığını ortaya koyan bir sembol ile açıklayarak şöyle der: «Bu yıkıntılardan, taşımakta ve teşvik etmekte olduğumuz, görünüşünü etkilediğimiz ve kesin çizgilerle belirlediğimiz bir zihniyetin anka kuşu doğacaktır.» Anka kuşunun bu semboleştirilmesi, nazilerin eylemlerini sahte bir kahramanlıkla süsledikleri masalsı ve mitolojik bayağılıklardan kaynaklanmaktadır. Böylece, 10 Mayıs yangını, atalardan kalan ölüm ve yeniden doğuş törenleri arasında yerini aldı. Bunun için seçilen tarih de,

yeniden doğuş ilkbaharda olduğu için, doğal mevsim dönemiyle benzerliği kolaylaştırıyordu. Anka kuşu Almanya'nın kendisiydi. Bu, donuk bir Almanya idi ve ölümsüzlüğe adandığı için de, alevlerin arasından parlayarak ve gençleşerek çıkıyordu.

BARBARCA BİR KÜLTÜR

Kitapların yakılmasını onaylamayan ender gazetelerden birisi de, *Die Frankfurter Zeitung* oldu. Tiyatro eleştirmeni Bernhard Diebold, Goebbels'in kültür siyasetine saldırmaktan, Thomas Mann'ı savunmaktan ve Yahudilerin, pek çoğunun bile bilmediği, İbranice yazı yazmaya zorlayan önlemlerle alay etmekten çekinmiyordu. Ancak, olaya karşı çıkanlar genelde çok az oldu. Profesörler bile temizlik hareketine katıldılar. Birçokları, nazi olmasalar bile, «ulusal gurur»a yeniden kavuştukları için mutluydular. Direnişlerin zayıflığı, rejimin nereye kadar vardığını açıkca göstermektedir. Bunda ayrıca, şiddeten korkmak ve ona esir düşmek, görevlerinde kalabilmek, sosyal saygınlık, bir ailenin gözden düşmesi sonucu karşılacağı terör de rol oynamıştır.

Alman öğrenciler, 1817'de, Eisenach'ta da kitap yakmışlardı. Bu, Napolyon ile girişilen büyük savaştan sonra, milli birlik umutlarının kaybolduğu bir dönemdi. Öğrenciler, Almanya adına mücadeleyi sürdürebilmek amacı ile, bir toparlanma hareketi başlattılar. Reformasyonun üçyüzüncü yıldönümünün kutlanmasını öne sürerek, Worms diyetinden sonra, protestanlığın babasının sığınmış olduğu Wartburg şatosunda kitleler halinde toplandılar. Sembolik olarak, Luther'in, Papa'nın mühürünü ateşe atan hareketini tekrar ederek, milli kurtuluş programlarına zarar verecek kitaplardan bir kor yığını oluşturdular. Bir tarihçinin anlattığına göre, her eserin ismi, bir görevli tarafından yüksek sesle okunuyor ve törene katılanlar kitabın ateşe atılması çağrısını koro halinde tekrar ediyorlardı. Heine, ileriyi gören bir kişi olarak, daha o zaman tehlikeyi sezebilmişti ve şöyle dedi: Şimdi kitapların yakıldığı yerde, gelecekte insanları da yakarlar.

Bununla birlikte, 1817 ve 1933 gösterileri arasında farklılıklar vardır. 1933 gösterisi, ilk gösterinin basit bir tekrarı değildir, ayrıca kendiliğinden oluşmamıştır. Kaldı ki, 1817'de gerçekten kitaplar yakılmamıştı. Birçok işe yaramaz kâğıt toplanarak üstüne yazarların ve kitapların isimleri yazılmıştı. Naziler olaya başka bir güç kattılar. Sembol, dinamik hale dönüşerek, eylemin bir parçası oldu. Bu olay, III. Rayh toplumunda sembolün görevinin tipik bir örneğidir. Böyle olunca da, gerçek kitapların yakılması gelecekte düşmanın fiziksel olarak ortadan kaldırılacağını ima etmektedir.

Gerçekten de, bu kitap yakma olayı, Almanya'daki ilk toplama kamplarının açılışı ile aynı zamana rastlamaktadır. Öte yandan gene 10 Mayıs 1933'de, kol veya kafa işi yapan her Alman'ın üye olması zorunlu kılınan Alman Çalışma Cephesi kuruldu. Geleneksel sendikalar kapatılmışlardı. SA'lar, 2 Mayıs 1933'de, sendika binalarına girmişler ve birçok sendika yöneticisini tutuklamışlardı. Sendikalara ait taşınmaz mallar, basımevleri, gazeteler, spor tesisleri, kitabevleri, kütüphaneler nazilerin eline geçmişti. İşçi hareketinin yıllardır bilenen olanakları yokoluyordu. Yasallığını koruyabilmiş sosyaldemokrasinin etkisindeki son yayınlar da, ortadan kalkıyorlardı.

Faşist iktidar, üç ay içinde yerleşmişti. «İyi» yazarlar ve «kötü» yazarlar arasında bir ayrım belirlenmişti. Bazıları göç etmeye başladılar. Bir kısmı da hapse girdi Birçoklarının ise susmaktan başka yapacak bir işi kalmamıştı. Yola getirme, tüm muhalefetin ortadan kaldırılabilmesi için, henüz hukuksal bir donanım gerektiriyordu; ancak, edebiyat ve sanat alanındaki yetkinin merkezileştirilmesi için ilk adımlar atılmıştı. Bernhard Rust, 13 Mayıs 1933'de, öğrenci ve öğretmen temsilcilerine, iktidarın, kültür cephesinde tamamen ele geçirildiğini açıklıyordu. O sırada eserleri yasaklanmış olan Heine'nin ileriyi gören sözleri Johst'un, Nisan'da Führer'in doğum yıldönümü nedeniyle oynanan *Schlageter* adlı eserinin kişilerinden birisinin söylediği bir replik, cevap oluşturuyordu : «Ben, ne zaman «kültür» sözünü duysam, silahıma sarılırım.»

5- BİR "TEMİZLİK SAVAŞI"

Nazilere, kitapları yasaklamak, bir propaganda edebiyatını özendirmek, liberal, bolşevik ve Alman olmamak»la suçladıkları sanatçı ve yazarlara, Almancayı kullanmalarını yasaklayarak, onların mesleki faaliyette bulunmalarını engellemek yetmiyordu. İlkelerinde antidemokratik olan devlet, kültürün tümünü kendi çıkarlarına uydurmak zorundaydı. Nazi düşüncesine göre, güzel sanatlar ve özellikle edebiyat, özerk unsurlar olarak kabul edilemezler. Bunları, devlet mekanizmasıyla bütünleştirmek gerekmektedir. III. Rayh, bir bütünün, tamamen işlevsel ve homojen bir yapının görünümünü vermelidir.

Sendikalardan, kiliseye kadar tüm kurumlar, az çok, nazi fikirlerine uygun bir düzeye getirildiğinden, Almanya'ya da, mimarideki gibi bir «Anıtsal eser» şeması uygulandı. Devletin başında üstün bir sanatçı, Hitler vardı. Bir astlar kitlesi de, nasyonalsosyalist parti aracılığı ile eserin gerçekleşmesine kumanda ediyordu. Bu astların komutası altında, görevleri sadece çalışmak olan, bundan ötürü de terbiye edilmiş, uyutulmuş ve partilileştirilmiş milyonlarca köle bulunuyordu. Böyle bir örgütlenme biçimi, Fritz Lang'ı *Metropolis* adlı filmini anımsatmaktadır. Goebbels'in hayran kaldığı bu film, 1927 yılında, yönetenlerle yönetilenler arasında önseziyle gerçekleştirilen ve yönetilenlerin, ekonomik bir sömürü sistemini sürdüren ve geliştiren otoriter bir iktidarı kabul etmeleriyle sonuçlanan yapay bir uzlaşmayı anlatmaktadır.

Bu şema içinde, gerçekten faşizmin köklerinin ve toplumsal işlevinin temeli açıkça belirtilmektedir. Bütün Almanya'nın, naziler tarafından, hem yapılarında, hem de ideolojik eğilimlerinde bir kalıba dökülmüş olması, Hitler'in, sanayicilere, bankacılara, büyük toprak sahiplerine (Junkerler) verdiği güvencelerden ayrı düşünülemez. Zaten Hitler de, yetkilerini doğrudan bu gruplardan almıştır ve bugün, tarihsel olarak, Hitler'in başbakanlığa gelmesinin sorumlusunun bu gruplar olduğu kanıtlanmıştır (1). Tüm faşist sistemlerin sosyal yutturmacasının kilit sözcüklerinden biri «çalışmak»tır. Bu sözcük ile, insanın insan tarafından sistemli biçimde sömürülmesine dayanan bir ekonomik düzenin emrindeki maddesel ve ahlaksal bir bağımlılık kastedilir.

Bundan ötürü de, genel olarak III. Rayh'ın yazgısı gözönüne alındığında, sadece Alman tekelci sermayesinin nazizmden sürekli çıkar sağlamış olduğu anlaşılır. Hitler, 1 Mayıs 1933'de, «İş Bayramı»nı kurumsallaştırmış ve bugünün milli çalışma fikri etrafında Almanların birleşmesini resmen sembolize ettiğini açıklayarak, buna karşı çıkacakların bu birliğe zorla sokulacaklarını, açıkça ve küstahça belirtiyordu. Çalışmak, 1945'e kadar nazi Almanyası'nda, heryerde ve sürekli olarak, topluma homejenlik kazandırabilecek uygun bir araç olarak kabul edilmişti.

---

(1) Ekim 1931'de, Hugenberg ve Hitler'i de içine alan bir hükümet kabinesinin kurulmasını zorlamak için, Harzbourg Cephesi'nde, nazi bankacılarıyla ve sanayicilerin çevresinde, bir kısım «milli» kişiler toplanıyorlardı. 20 Ekim 1932'de, Thyssen ve Hitler, Lansberg şatosunda, Ruhr sanayicileri arasındaki bir toplantıya katıldılar. Bu toplantıda, nazi partisinin, gelecek meclisi seçimleri için, parasal olarak desteklenmesi kararlaştırıldı. Kasım 1932'de, bir sanayici grubu, Hindenbourg'a başvurarak, Hitler'i başbakanlığa getirmesini istedi. Bu yakınlaşmalar, 4 Ocak 1933'de, Köln'de, Baron Kurt von Schreeder'in evinde sonuca ulaştı. Von Papen, Hitler ve Sanayiciler arasında aracılık yaptı. Böylece, Von Papen, 30 Ocak 1933'de, Hitler'in, Hindenburg tarafından göreve çağırılmasıyla sonuçlanan entrikaların sorumlusu oluyordu.

Aynı zorlamalar nedeniyle, kültür yaşamı da, bu bağımlı kılma ve homejenleştirme girişiminin dışında kalamadı. Özellikle kültür için yeni bir baskı organı yaratıldı: Rayh Kültür Odası. Kuruluşu ile ilgili 22 Eylül 1933 tarihli yasa, Halk Eğitim Bakanlığı yerine, Propaganda Bakanlığınca hazırlandı. Bu olay, bakanlığı kurulduğundan bu yana, Rosenberg'in etkisine engel olmak için çabalayan Goebbels'in kabul edilmiş gücünün yeni bir kanıtı idi; Almanların kültür üretimleri ve tüketimleri yönetsel olarak denetim altına alınmıştı. Kültür faaliyetleri ile propaganda arasında görünürde yasal bir bağımlılık ilişkisi kurulmuştu; buna göre, sanat, propaganda için kullanılabilmeliydi ve Goebbels'in söylediği gibi, böylece propaganda, sanat düzeyine çıkarılmıştı.

Halk Eğitim Bakanlığı'nın, eskiden, bir sanat bölümü bulunuyordu. Bu bölüm varlığını sürdürdü, ancak, maddesel bir görünümle ve sadece, anıtların bakımı, müzeler, müzik ve resim eğitimi ve halk kütüphaneleri gibi bazı alanlarla sınırlandırıldı [2]. Kültür siyasetinin yönetimi, gerçekte, tamamen Goebbels'in elinde bulunuyordu. Bakanlıkların yetkileri veya Goebbels örneğindeki gibi, bazı yetkili kişilerin karşılıklı görevleri arasındaki sınırlar, zaman zaman kesinlik göstermediğinden, dış gözlemciler, sanatçıların ve yazarların, henüz, rölatif özgürlük olanaklarından yararlanabileceklerini düşündüler. Oysa, bunun tam tersine, yetki çatışmaları, özgürlüğü kolaylaştıracak yerde, denetim organlarının çoğalmasına ve «kaçamaklar»ın azalmasına yol açtı.

Goebbels, Kültür Odası'nın kurulmasını haklı gösterebilmek için, şu nedenlere dayanıyordu : Devlete zarar veren unsurlarla savaşım gereği, sanatçılar arasında ortak bir istek yaratma kaygısı. Goebbels, amacının, tüm profesyonel örgütleri, merkezi bir örgüt içinde bir araya getire-

(2) 1934'de bu bakanlığın resmi adından bir sözcük eksildi «Bilim, Sanat, Halk Eğitim ve Öğretim Bakanlığı», «Bilim, Halk Eğitim ve Öğretim Bakanlığı» oldu.

rek, sözde kültür anarşisinin önüne geçmek olduğunu öne sürüyordu. Gerçek anlamda, zaten diktatörlük, edebiyat ve sanat alanlarına yerleşmişti. Alman kültürü kavramı, tepede belirleniyordu, ve, ilk ilgililerin, yani yaratıcıların herhangi fikir belirtmeye hakları yoktu. Ne Yahudi, ne komünist olan, bu nedenle de zarar verici eleman olarak kabul edilmeyen ve olanlardan kendilerini kurtarabileceklerini ve kalemleriyle yaşayabileceklerini sanan yazarlardan birçoğu, daha sonra ister istemez susmak zorunda kaldılar.

Amacı, tamamen (milli) bir halk topluluğu [3] yaratmak olan korporatif (lonca) bir örgütlenme niteliğindeydi Alman Çalışma cephesinin bölümlerinden birisini pratikte Rayh Kültür Odası oluşturmuştu. Kültür Odası içinde, sırasıyla edebiyat, tiyatro, müzik, radyo, basın ve güzel sanatlara ayrılan altı oda vardı. 14 Temmuz 1933'den sonra da, bir oda sinemaya ayrıldı. Bu veriler, kültür eserlerinin üretimi, çoğaltılması dağıtımı veya korunması ile uğraşan herkesin bu özel odalardan birisine katılmasını zorunlu kılan 1 Kasım 1933 tarihli kararname ile tamamlandı. Bundan çıkan sonuca göre, basit bir posta kartı satıcısı ile bir gazete satıcısının, bir gazeteci, bir ressam, bir sinema sanatçısı veya yazarın Kültür Odası'nın üyesi olması gerekiyordu. Bu, mutlak bir sansürün yerleşmesi demekti.

Yeni kuruluş, 15 Kasım 1933'de Berlin'de, Hitler'in önünde resmen açıklandı. Goebbels, bu kuruluşun ne anlam taşıdığını açıklarken, yaratıcılarını bir araya getirerek, kültüre, homojen bir ruhsal nitelik sağladığını ve o güne kadar sanatçıları, Alman milletinden ve onun dinamik güçlerinden ayıran umut kırıcı boşluğu doldurmaya

---

(3) Alman İş Cephesi, yasal olarak, Führer'in 21 Ekim 1934 tarihli bir kararı ile kurulmuştur. Kol veya kafa işi yapan her Alman'ın zorunlu olarak üye olacağı bir örgüttür. Sorumluluğu, nazi partisinin siyasal örgütlenmesiyle de yükümlü olan Dr. Robert Ley'e verilmiştir.

çalıştığını belirtiyordu. Propaganda Bakanı, kültür yaşamının özgürce gelişmesini engellemek istemediğini savunuyor, tam tersine, bu önlemlerin, sanatı geliştirmek için alındığını açıklıyordu. Goebbels'e göre, sanatı korumak ve yönetmek koruyucu-devletin göreviydi : Sanatsal yaratıcılık, her şeyden önce toplumsal bir zorunluluktur, bundan ötürü de, birkaç amatörün bencilce zevklerine mahkum edilemez; ayrıca, sanatçının kalıcı eserler verebilmesi için, halkının sevinçlerini ve acılarını içinde duyması gerekir. Bu anlamda, ancak devlet, halkın düşüncesine uygun biçimde sanatı yönlendirebilecek durumdadır, zira, Devlet, bizzat milli toplumun içinden vücut bulmuştur.

Öne sürülen hukuksal motifler (çeşitli sanatçı gruplarını tek bir örgütte toplamak gibi), bu nedenler karmaşasında, tamamen siyasal olan gerekçelerin karşısında ikinci plana düşerler. Nazi partisinin 1936'daki kongresinde Hitler'in de belirttiği gibi, nasyonalsosyalist bir dönemde, ilke olarak, yalnız nasyonalsosyalist bir sanat var olabilir. Goebbels'e göre, kültür, halkın yaratıcı güçlerinin en iyi biçimde dile getirilmesidir ve sanatçının görevi, halk toplumunun değerlerinin dışında gerçekleşemez. Bu değerleri, nasyonalsosyalizm elinde bulundurduğuna göre, sanatçının görevi de, nasyonalsosyalizmin düşüncelerine boyun eğmektir.

Bu dedüksiyonlar zinciri içinde, Goebbels'in havariliğini yaptığı yaratma özgürlüğü, daha iyi anlaşılabiliyordu, daha doğrusu, yaratma özgürlüğü ortadan kaldırılıyordu. Goebbels'e göre sanat özgürdür, ancak bir kısıtlama vardır; bu özgürlüğün, Alman halkının milli yaşam çıkarlarınca belirlenmiş sınırlar dışında kullanılmasına izin verilmez. Goebbels, sanatçıların bağımlılığının nazi sorumluları tarafından kararlaştırılmadığını, ancak, tarihsel zorunluluktan, o devirde yeniden ortaya çıkan halk iradesinin kaçınılmazlığından kaynaklandığını belirtmektedir.

Kültür Odası'nın temel örgütsel nitelikleri de, yaratma özgürlüğünün bu çok garip tanımlanışına uyuyordu. En üstte, bir başkan vardı, o da, Propaganda Bakanının kendisi idi. Özel meslek odalarının başkanları Kültür Odası'nın başkanı tarafından, kendi yetkisine dayanarak ve

herhangi bir ön seçim yapılmaksızın atanıyordu. Bu başkanlar, üyeleri Kültür Odası başkanı tarafından atanan bir başkanlık kuruluna ve gene üyeleri başkanın isteğine göre atanan veya görevden alınan bir yönetim kuruluna bağlıydılar. Her özel odaya, faaliyeti doğrudan veya dolaylı olarak odanın görev kapsamına giren tüm örgütler üye oldular. Böylece, Rayh Edebiyat Odası, hem Rayh Yazarlar Birliğini, hem de, görevi daha çok kitap dağıtımı olan çeşitli dernekleri içine aldı : Örneğin, Alman Kitabevleri Derneği, Kitapseverler Derneği, Kitapçı Yamakları Derneği vs. gibi. Ortaya çıkan bu görüntüye bakılırsa, kültür yaşamı, ipleri elinde oynatan bir rejisörün elindeydi ve bu rejisör de Propaganda Bakanının kendisiydi.

Asıl sanatsal yaratıcılık olayına gelince, bir sanatçının kamunun dışında, yalnızca kendisi için resim yaptığını veya yazdığını düşünmek zor değildir. Ancak, bu olanağın, maddesel olarak bir kısım sanatçılara verildiği kabul edilse bile, kuşkusuz, böyle bir tavır intihar anlamına gelecektir. Gerçekten de, tüm sanatsal üretim (kitaplar, besteler, tablolar), toplumsal bünyeye bağlı olarak ticari bir değer, bir meta karakter kazanır; öyle ki, sanatçı, sanatçı olarak yaşamak istiyorsa, bu üretimi pazarlamak zorundadır. Oysa, nazi sisteminde, düşünce üretenlerin, kendi faaliyet alanlarına giren odaya üye olmaları gerektiği gibi, bu odalara girmek de öyle kolay değildir ilgili kişinin üyeliği, önceden, ilgili oda başkanının onayına sunulur. Bu amaçla, aday üye, önceden hazırlanmış bir soru cetvelini yanıtlar; daha sonra hakkında soruşturma yapılır. Kültür Odası'nın kuruluşu ile ilgili 1 Kasım 1933 tarihli kararnamenin 10. maddesine göre, üye olacak kişinin, faaliyetini sürdürebilmesi için gerekli niteliklere ve yeteneklere sahip olmadığı kanıtlanırsa, söz konusu odaya üyeliği kabul edilmeyebilir veya üye olan birisi de odadan çıkarılabilir.

III. Rayh'ta, bu nitelikle kavramı neyi yansıtıyordu? Önce, ırkçı ölçüleri, sonra da, nasyonalsosyalist görüşlere sempati derecesini yansıtıyordu. Sanatsal yaratıcılık, tamamen keyfiliğin sultasında bulunuyordu. Edebiyat odasına üyeliği kabul edilmeyen bir üyenin, isterse sadece dost çevresi olsun, halkla ilişki kurmaya hakkı yoktu. Bir sanatçının eserlerini kendiliğinden sergilemesi, kitaplarını satması

veya kendi bestelerini çalması olanaksızdı. Yasa ürününün kamu oyuna ve piyasaya ulaşmasını engellemişti. Bundan, artık bir sanat ürünü olarak söz edilemezdi.

MODERN SANATIN DIŞLANMASI

Almanya'da, tüm kültür faaliyeti, yavaş yavaş Propaganda Bakanının yetkisine giriyordu. 1934 ve 1935 yılları boyunca, sırasıyla sinema ,tiyatro, müzik ve edebiyat eleştirisi alanlarını düzenleyen kararnameler çıkarıldı. Her alan için belirlenen amaç, henüz var olan özerklik oranını azaltmak idi. Bunun en üç örneği basında görüldü. Goebbels'in hizmet birimleri, dış ülkelere karşı göstermelik olarak *Die Frankfürter Zeitung* gibi nitelikli bir gazeteye bıraktıkları sınırlı bir hareket alanının dışında, gazetelerin biçimlerini ve hergün üzerinde duracakları konuları belirliyorlardı.

III. Rayh'ın yerleştiği bu yıllarda, bir olay, nazi kültür siyasetinin sınanmasına yol açtı Berlin'de, 1934'de, «fütürist hava resmine» ayrılan bir sergi açıldı. Serginin koruma komitesinde, üçü de hükümet üyesi olan Goebbels, Rust, Goering, Güzel Sanatlar Odası Başkanı Eugen Hönning ve faşist İtalya'nın büyükelçisi Vittoria Cerutti yer alıyordu. Serginin açılışını bizzat Marinetti yaptı .Yanında ise ,Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'e yerleşen şair ve dram yazarı Rugguro Vasari ile ona ekspresyonizmin desteğini sağlayan iki Alman yardımcısı Rudolf Blümmer ve Gottfried Benn bulunuyordu. Benn, o sırada, resmi Yazarlar Birliği'nin (R. D. S) başkan yardımcısı idi.

Bu sergi, «kültür bolşevizmi»nin temsilcileri sayılan yazar ve sanatçılara karşı girişilen iftira kampanyalarından ve de kültür faaliyetinde bulunan herkesin Kültür Odası'nda baskıyla bir araya getirilmesinden sonra, bazı sorunlar ortaya çıkardı. Bu girişim, İtalyan fütürizminden daha çok, nazi Almanya'sındaki modern sanatın geleceğini ilgilendiriyordu. Alman faşizmi, bundan böyle, belirli bir avant-garde'ı serbest mi bırakacaktı?

Berlin sergisinin nereye vardığını anlayabilmek için, serginin geri planının iyice bilinmesi gerekmektedir. 1933

yazında, bir grup nazi öğrenci, modern sanata karşı alınan önlemlere karşı çıktı. Bunu, «milli» gelenekler ve «kuzeyli» dehası adına yapıyorlardı. «Köprü» ve «Mavi Binici» gruplarındaki ressamların, «kültür bolşevizmi'ne» değil, bu kavramlara bağlı olmaları gerektiğini belirtiyorlardı. İki genç ressam, bu eğilimin sözcülüğünü yaptılar Otto Andreas Schreiber ve uzun süredir nazi siyasetinin ajitatörlüğünü yapan Hans Weidemann. Bunlar, örneğin, Barlach, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottoluff'a yapılan saldırılara içerliyorlardı. Nazi Öğrenci Birliği, 29 Haziran 1933'de, Berlin Üniversitesi'nde bir gösteri düzenledi. Burada, Otto Andreas Scheiber, yaratıcı olmayan kişilerin, sanat tarihinde doğmaları kabul ettirme girişimlerine karşı çıktığı zaman şiddetle alkışlandı.

Bu tartışma, kamu oyuna yansıdı. Burjuvazinin liberal kesiminden, iyimser tepkiler geldi. Nazi kültür siyasetindeki aşırılıkların yol açtığı gerginliklerin azalacağı sanılıyordu. Faşist rejimin özüne karşı gelinmiyor, ancak rejimin daha insancıl hale gelmesi isteniyordu. Nazi sorumluların resmi yanıtı Rosenberg aracılığı ile verildi : Rosenberg, Otto Andreas Scheiber'i, Oto Strasser'e yakın bir «ültra devrimci olarak, ihbar etti. Durumu daha da kötüleştirmemek amacıyla, Schreiber geri çekilmek zorunda kaldı. 14 Temmuz 1933'de, *Die Deutsche Allgemeine Zeitung* gazetesinde, Rosenberg'den özür dileyerek, onun kişisel görüşlerine karşı polemik yaratmak istemediğini belirtti. Böyle bir geri dönüş gerekliydi; çünkü Berlin'de, 22 Haziran 1933'de, nazi öğrencilerinin koruyuculuğunda, bazı genç ressamların çevresindeki yahudi olmayan ekspresyonistleri (Barlach, Macke, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff gibi) bir araya getiren «Otuz Alman Sanatçısı» adlı bir sergi açılacaktı. Sergi gerçekten de açıldı, ancak, üç gün sonra, İçişleri Bakanı Wilhelm Frick'in emri ile yasaklandı.

Bu olay, gerçekte, nazi hareketi içindeki eğilimlerarası bir mücadeleyi gösteriyordu. Hitler, 24 Ocak 1934'de, partinin entelektüel faaliyetlerinin tümünü denetleyebilecek bir servis oluşturdu ve yönetimini de Rosenberg'e verdi. Goebbels ise, o sırada, burjuva yazarlarını ve sanatçıları hatta «modernistleri» bile nazizm ile bütünleştirmek iste-

yen bir tavır içindeydi. Kendisi de yazar olarak geçinen Propaganda Bakanı, bu elverişli durumdan yararlanarak, kendi «ekspresyonist» geçmişini anımsatıyordu. Buna karşılık, Rosenberg «milliyetçi» kanadı temsil ediyordu. Hitler, Rosenberg'e genel sansürcü rolünü vermekle, seçimini de belirtmiş oldu. Ancak, özellikle bu gerilim yıllarında, Hitler'in taktiği (Roehm, Haziran 1934'de bertaraf edilmişti), iç düşmanlıkları arttırmak, gerektiğinde kışkırtmak idi. Amacı, klanlar üstü bir hakem, herkesin kesinlikle uyacağı bir otorite görünümü kazanmaktı.

Bu durum, Otto Andreas Schreiber ve Hans Weidemann'ın, Berlin'deki Ferdinand Moeller galerisindeki «ekspresyonist» sergisinin başarısızlığa uğramasından birkaç ay sonra, Goebbels tarafından, «Neşe Yoluyla Güç» adlı nazi örgütünde önemli görevlere getirilmelerini açıklamaktadır. Hatta, Oto Andreas Schreiber, Ekim 1933 sonunda, tirajı yaklaşık olarak 5.000'e ulaşan ve avant garde sanatın savunmasını üslenecek olan *Kunst der Nation* adlı ayda iki kez yayınlanan bir dergi bile çıkardı. Arkasından Ocak 1934'de, Berlin'de, kendi girişimi ile, Barlach, Feininger ve Nolde'nin eserleri sergilendi. Karşı tarafı o güne dek *Völkischer Beobachter*'de, 1933 Nürnberg parti kongresinde Hitler tarafından belirlenen kültür programını saptıran «sabotajcılar kliği»ne sert eleştiriler yöneltmekle yetinmişti. Rosenberg, yayınların yetersiz kalması üzerine, «Neşe Yoluyla Güç» örgütüne bir yazı göndererek, nazi partisinin ondört yıldır uğrunda savaşım verdiği ilkelere tamamen ters düşen bir kültür eğilimi içinde bulunulduğunu belirtti.

Ancak, bu girişim bir işe yaramadı; zira, Nisan 1934'de, Ferdinand Moeler galerisi, Nolde'nin altmıştan fazla suluboya resmini ve taşbasmasını sergiledi. *Kunst der Nation* da bu girişim için şükranlarını sundu. Bu olay üzerine, Rosenberg, bizzat Goebbels'e bir yazı göndererek, nasyonalsosyalist dünya görüşü ilkelerinin, sürekli biçimde kendisi aracılığı ile sarsıntıya uğradığından yakındı. Bununla beraber, ancak Eylül 1934'de, nazi partisinin yeni kongresinde, Führer'in olaya karışması ile düğüm çözülebildi. Hitler, nasyonalsosyalist hareketin korunması gerektiği iki tehlikeyi açıklayarak tartışmayı sona erdirdi. İlk tehlike, nazizmin sağlıklı bünyesini zehirleyen «sanat bozguncuları» ile,

yani, kübistler, fütüristler, dadaistler, vs, ile bütünleşmektir. İkincisi de, geçmişe duyulan özlemlerden kaynaklanmaktaydı. Hitler, nasyonalsosyalizmin «temiz» kalması adına, zaman zaman, Goebbels'in veya Rosenberg'in yanında yer almıştır.

Hitler'in kişisel görüşleri, nazi kültür siyasetinin daha sonraki yılarda da göstereceği gibi, Goebbels'den çok Rosenberg'den yana olmuştur. Ancak, Hitler kültür alanındaki taktiğini o günki siyasal koşullara göre belirliyordu. Hitler, «kültür bolşevikleri»ne karşı Rosenberg'e hak verdiği zaman, nazizmin ültra devrimci kanadını hedef almış oluyor ve Roehm ve Gregor Strasser'in sözde partizanlarının dışlanmasını sürdürüyordu. Yöreci ve ültra gerici eğilimlere karşı sürdürdüğü saldırılarla, kendisini, von Papen ve Alfred Hugenberg'in çevresindeki tutucu milliyetçilerden kurtarmaya çalışıyordu. Hitler, fütürizmin, savaşılması gereken iki eğilimi kendinde topladığını kabul eder (üçüncü bir eğilim olan para babaları ve ağır sanayi lehine) : Bu hareket bir yandan, siyasal rejim karşıtlarını destekleyen bir grup kışkırtıcıyı Almanya'da bir araya getirmiştir; öte yandan, Hitler, fütürizm ile Mussolini arasında bir bağlantı kurmuştur. Hitler, Mussolini ile 14 ve 15 Haziran 1934'de karşılaşmış ve Duce'nin konuşmalarında von Papen kliğinin siyasal dilini sezinlemişti.

Hitler'in olaya karışmasından sonra, işler yoluna girdi : Taraflar sonucu kabul etti. Rosenberg ve özellikle de Goebbels, kendi tarzlarında boyun eğdiler, Modern veya «Yahudi-bolşevik» sanat, kesin olarak ortadan kaldırıldı; *Kunst der Nation* dergisi, 1935 başlarında yasaklandı. Otto Andreas Schreiber ve Hans Weidemann da boyun eğdiler ve «Neşe Yoluyla Güç» örgütü ile yollarına devam ettiler. Hatta, Weidemann'a yeni sorumluluklar verildi, o da, bu sorumluluğa Schreiber'i orak etti Ekim 1935'de, Goebbels tarafından Rayh Sinema Odası'nın başkan yardımcılığına atandı.

BİR «TEMİZLİK SAVAŞI»

Kültür alanında, nazi yöneticileri arasındaki sorumluluklardan kaynaklanan düşmanlıklar, kuşkusuz, üstü örtü-

lü biçimde sürdü. Rosenberg, daha önce de belirttiğimiz gibi, Hitler tarafından, Ley'in önerisi üzerine, ideolojik formasyonun denetimi ile görevli Führer danışmanlığına atanmış ve böylece, kültür konusundaki kararları etkileyebileceği bir yetki elde edebilmişti. Fütürizm konusunun dışında, 1934 ve 1936 yılları arasında daha birçok olaya karışarak, Goebbels'in aldığı kararları nasıl saptırabileceğini kanıtlamıştır. Paul Hindemith'in konser programlarından çıkartılması için, Kasım 1934'de yaptığı başarılı protestolar «Yahudi» Stefan Zweig ile dostça ilişkiler kurduğu için, Richard Strauss'un çevresinde yaratılan skandal bunun sonucu olarak da Strauss'un Temmuz 1935'de Müzik Odası Başkanlığı'ndan istifasının sağlanışı; Hans Friedrich Blunck'un, Almanya'daki nazilerle Yahudiler arasında, katolik kilisesi ile imzalanan anlaşmaya benzer bir konkordato öneren konuşması nedeni ile, Ekim 1935'de Edebiyat Odası Başkanlığı'ndan uzaklaştırılması ve yerine Hanns Johst'un getirilmesi Rosenberg'in taktiklerinin sonucudur. Ancak, 1936'dan sonra, Goebbels, Rosenberg ile olan gerginliklerin azaltılması için çaba harcamaya başladı. Bu yakınlaşma, modern sanat sorunları karşısında, tüm nazi yöneticileri arasında olduğu gibi, bu ikisi arasında da yavaş yavaş belirlemeye başlayan görüş birliğinin önneğidir.

Nazi hareketinin tarihsel başkenti olarak sembolik bir kent kabul edilen Münih'de, Temmuz 1937'de açılan iki resim sergisi, ortaya çıkan bu görüş birliğini vurguluyordu. Sergilerden biri «gerçek» Alman sanatına diğeri ise, onun antitezine, dejenere olmuş sanata ayrılmıştı. Rosenberg, bu ikinci sergide hiçbir sorumluluk almamasına ve de eleştirilecek birçok neden bulmasına karşın, herhangi bir protesto gösterisinde bulunmadı. Goebbels, 1937 ilkbaharına kadar, bu tür gösterilerin dışında başka bir yol bulmaya çalıştıysa da, koşullar kendisini, modern ressamların kıyımına karar vermeye zorladı sözde dejenere sanat sergisinin de açılışını bizzat yaptı.

1933 yılında kitapların yakılmasında olduğu gibi, bu sergiler nazi Almanya'sında kültür politikasının önemli olaylarındandır. Hitler'in *Kavgam*'da da belirttiği gibi, bu olay, entellektüel ahlaksızlığa, sanatın yozlaşmasına, deli ve gerici saçmalıklarına karşı kazanılmış bir

zaferdir. Bir yanda, Alman halkının yaratıcı nitelikteki değerleri görmeleri sağlanır, öte yandan, Weimar Cumhuriyeti'ndeki resim sanatı, tahrik edici panoların yer aldığı çeşitli bölümleriyle bir «dehşet müzesi» gibi gösterilir: «Yahudi ırkının ruhsal gösterileri», «Sanatta bolşevizm istilası», «Alaya alınan Alman kadını», «Kahramanlara sövgü», «Yahudilerin gözünde Alman köylüleri», «Metotdaki çılgınlık», «Doğanın, hasta ruhlarca görülüşü». Bu iğrenç karalamaların (Güzel Sanatlar Odası Başkanı Adolf Ziegler'in deyimiyle) yaratıcılarından bir kısmının isimleri şunlardı: Franz Marc, George Grosz, Ernst Barlach, Paul Klee, Wassili Kandinsky.

Sonuç olarak, Rosenberg ve Goebbels, Hitler'in görüşünü paylaşıyor izlenimini veriyorlardı. Hitler'e göre, dört yıllık iktidarın sonunda, temel ilkeler uyarınca zaten ikinci planda kalan uyuşmazlıkları sona erdirmenin ve nazi düşüncesini her alanda başarıya ulaştıracak enerjik önlemlerin alınmasının zamanı gelmişti. Führer bu önerilerde bulunurken, 18 Temmuz 1937'de, Münih'te, *Alman Sanat Evi*'ni resmen açarken «savaş»dan ısrarla söz etmesi de kuşkusuz bir raslantı değildi:» Kültürümüzü yozlaştıran son kalıntılara karşı, bugünden itibaren, acımasız bir temizlik savaşı, acımasız bir yoketme savaşı sürdüreceğiz».

GENÇLİK İÇİN YÖNLENDİRİCİ KITAPLAR

Nasyonalsosyalizme karşı olan, bununla birlikte, göç edecekleri yerde Almanya'da kalmayı yeğleyen yazarlar, çocuk kitapları yazma olanağı bile bulamadılar. Tüm edebi üretimde olduğu gibi, gençlik edebiyatı da, kuralara bağlandı. Magdeburg'da, Haziran 1933'de düzenlenen Alman eğitimcileri kongresinde, «Gençlik Kitaplarını İnceleme Bürosu» projesi hazırlandı. Çeşitli komisyonlar, 1933-1935 arasında, bu büronun kurulması için çaba harcadılar. Bunun sonucunda, Nasyonalsosyalist Öğretmenler Birliğinin koruyuculuğu altında, çocuk kitaplarının tümünü denetlemekle görevlendirilen kırkbir merkez oluşturuldu. Yasaklanacak kitapları gösteren katoloğlar hazırlandı.

Hitler Gençliği örgütü, 1927'den bu yana, üyeleri için dergi çıkarıyordu. Ancak, nazizmin yerleşmesinden sonra

olarak kültür alanında giderek büyüyen bir rol üstlendi. gençlik örgütü, Halk Eğitim Bakanlığı ile de ilişki içinde Örgüt, Aralık 1934'de, Baldur von Schirach'ın kurduğu Genç Sanatçılar çalışma Birliği aracılığı ile, yeni kuşağın yaşayan, özgün ve Alman olan bir kültürün geliştirilmesindeki görevlerini belirlemeye çalıştı. Kendi çabalarıyla, (*Sport der Jugend* gibi sportif, *Wille und Macht, Das Junge Deutscland* gibi siyasal), on yeni gazete ve derginin yayınlanmasının yanı sıra 1935 yılında da, gençliğe yönelik kitapları ayıklama yetkisi verilen bir komisyon oluşturdu. İdeolojik eğitim amacını taşıyan bu «dev görev», Alman gençliğinin «Führer'in güvenini sağlamış bir toplumsal organizasyonu olarak» Hitler Gençliği örgütüne verildi. Örgütün yöneticileri bunu değişik vesilelerle ortaya koydular: «Gençlik Edebiyatı alanında, Alman gençliğinin isteğinin, Hitler Gençliği örgütü tarafından temsil edildiğinin açıkça bilinmesi gerekmektedir.»

BOŞ ZAMANI DEĞERLENDİRME YOLUYLA MANİPÜLASYON

Çeşitli eğlendirici kitaplarla yapılan ideolojik eğitim ve büyüleme, toplumsal yaşamın tüm alanlarında sürüyordu. Yetişkinler «Neşe Yoluyla Güç» örgütü aracılığı ile, kültür propagandasının baskısı altındaydı. Almanların eğlenceleri ve boşzamanlarını değerlendirmeleri planlı hale getirilmişti. 17 Kasım 1933'de kurulan Neşe Yoluyla Güç örgütünün amacı, Alman milletinin sanat ve kültür mirasını, nazilere uygun açıklamalarla, emekçiler tarafından anlaşılabilir bir duruma getirmektir. Bu örgüt, müzelere yapılan toplu gezintiler, gezici resim ve heykel sergileri, ünlü yazarlarla söyleşiler, her keseye sanat eserleri, vs. gibi faaliyetleri, Kültür Odası ile sıkı bir işbirliği içinde gerçekleştiriyordu. Dr. Ley'in, 28 Kasım 1938'deki bir konuşmasında belirttiği gibi, sanatın yardımı ile çalışmanın güzelleştirilmesi gerekiyordu. Herkesin bu güzele katılabilmesi için de, sanatın kapılarının işçiye, köylüye ve halkın tümüne ardına kadar açılması gerekiyordu!

Almanların, böylece kendi kendilerini eğitme görevleri

ortaya çıkıyordu. Aslında bu yöntem hiç de kötü değildi, ancak, tabii ki uygulamada, nazi fikirlerinin yayılmasına yarayan bir araç oldu. «Nasyonalsosyalizmin Ruhu ve Uygulamaları» adlı Fransızca broşürde; dolu kitap raflarının önünde masada oturan bir işçiyi ve geniş pencereli aydınlık ve düşünmeye elverişli sakin bir odayı gösteren bir fotoğrafın altında şunlar yazılıydı: «İşçiler, büyük şirketlerin kütüphanelerinde, kendilerini eğlendirecek ve eğitecek kitaplar bulabilirler.» Acaba bunlar ne tür kitaplardı? Gözümüze, hemen kitaplar kitabını, her kütüphanede bulunması gereken bu eseri tanıtan büyük bir pano çarpar: *Kavgam*. Bir başka pano da «Kitap, ruhun kılıcıdır» der. Bu sözlerin anlamı nedir? Edebiyat Odası Başkan Yardımcısı Wilhelm Baur, bunun anlamını şöyle açıklar: «Kitap, bir silahtır, silahlar, savaşanların elinde bulunur. Almanya için savaşmak da, nasyonalsosyalist olmaktır!».

«Neşe Yoluyla Güç» örgütü, gerçekte, İtalyan faşizminin eğlenceler örgütü olan Depolavoro'dan kopya edilmişti; ancak, İtalyan örgütüne oranla daha sistematik bir işlevi vardı, zira, Alman toplumu böyle bir işleve daha açıktı. Alman işçilerinin kalplerinin kazanılması amaçlanıyor ve bu amaca uygun araçlar seçiliyordu. En gösterişli atılımlar seyahat alanında gerçekleştirildi. İlk yolcu gemisi, 5 Mayıs 1937'de Hamburg'da, Führer'in önünde denize indirildi. Bir düzinesi de, daha sonra buna eklendi. Resmi sayılara göre, 1934'de iki milyon, 1937'de de altı milyon Alman düzenlenen gezilere katıldı. İki eğlence örgütü arasındaki anlaşmalar uyarınca, İtalya ve Almanya arasında karşılıklı gidiş-gelişler yapılıyordu. İzin kullanan İtalyan işçilerine birer haftalık tatil olanağı sağlanırken, her yıl otuzbin Alman işçisi de, Cenova, Napoli, Palermo ve Venedik'e seyahat ediyordu.

«Neşe Yoluyla Güç» örgütüne bağlı olan Çalışmayı Güzelleştirme Bürosunun emrinde, işletmeleri denetleyen denetçiler bulunuyordu. Asıl amaç buydu, gerekçe olarak çalışma ve yaşam koşullarının iyileştirilmesi gösterildi. Brecht, *Üçüncü Rayh'ın korku ve Sefaleti* adlı oyununda, bu görev ile alay eder, bu örgüt aracılığı ile, işçi sınıfının, kapitalist sömürü düzenine nasıl katılmaya çalışıldığını gösterir. «Neşe Yoluyla Güç» örgütüne ödenti veril-

mesi zorunlu olduğundan, işçiler, kendi sömürülerinin artmasını finanse etmiş oluyorlardı, iyileştirme önerileri ise, yalnız içgüçlerinin arttırılmasına veya sürdürülmesine yarıyordu.

Burada, çift yönlü bir amaç güdülüyordu: Manevi bir düzenleme ile, halkı bir araya getirmek ve maddesel gereksinimlerin temelinde de bazı üretim sektörlerini geliştirmek. Böylece, Çalışmayı Güzelleştirme Bürosu'nun isteği üzerine, 13 Ekim - 3 Kasım 1937 tarihleri arasında açılan bir sergide, evlerin iç döşeme biçimleri ve işçi lojmanlarındaki modern gereksinimlere cevap verebilecek mobilyalar sergilendi. 1939'da, bir «halk otomobili»nin (Volkswagen) büyük çapta üretilmesi öngörüldü, bu otomobilin müşterileri de, ücretlerinden yapılacak haftalık kesintilerle, işçiler ve memurlar olacaklardı. Ancak, fabrikalar 1945 sonunda bitireceklerdi. Üretim süresi uzun olduğundan, bu girişim başlangıçta ilgi görmedi. Daha sonra da, savaş ilginin yaygınlaşmasını önledi. Halbuki Dr. Ley, 1945 için, bir milyondan fazla yıllık üretim öngörmüştü.

Sağlık ve sağlık koruması, temizlik, «Neşe Yoluyla Güç» örgütünün önem verdiği konular arasında yer alıyordu. Alkolik olan Dr. Ley, çevre kirliliğinin kararlı bir savaşçısı idi. Çalışmayı Güzelleştirme Bürosu, sağlıklı bir yerde sağlıklı bir hava ilkesiyle çevre sağlığı ile ilgili kampanyalara girişiyordu. Berlin halkının soluduğu tozun metre küp olarak miktarını ve öğrencilerin sınıflarında yuttukları mikrop sayısını ölçmek için bilimsel hesaplar yapılıyordu. Kötü döşenmiş, kötü havalandırılmış, kötü dekore edilmiş fabrikaların işçi sağlığına ve sonuçta milli üretime ne kadar zararlı olduğu konusunda ortaya kanıtlar konuyordu. Kullandıkları sözcüklere bakılırsa, havanın temizliğinin toplumsal sağlığın korunması ve milli toplumun esenliğinin güvence altına alınması açısından önemli bir katkısı vardı. Oysa buradaki ard düşünce, kuşkusuz insancıl ilkelere dayanmayıp söz konusu esenlik, sistemin sürmesi ve kapitalist sömürünün güvence altına alınması içindi.

YAZAR BİR ASKERDİR

Yayınevleri, doğrudan veya dolaylı biçimde, yavaş yavaş nazilerin yönetimine veya denetimine giriyorlardı. Bu

koşullarda, yazar ne yapabilirdi? Edebiyat ne olabilirdi? Rejimin dalkavuklarından olan Hans Friedrich Blunck, 1935'de, düşünce özgürlüğünün, hiç böylesine yaygın olmadığını, Hitler hükümetinin de, böylesine sanatla yakından ilgilenen ilk hükümet olduğunu ileri sürüyordu. Kitapların yasaklanması ve yakılması onun için önem taşımıyordu: Ona göre bunlar zaten zararlı kitaplardı.

Üçüncü Reyh'ın ilk yıllarında, yazarın rolüyle ilgili anlayışın nasıl değiştiğini, «İş Bayramı» plaketlerinden anlamak olanaklıdır. Bu plaketlerde nazilerin, eserlerini oluştururken ve kitleleri etkilerken dayandıkları temel olan düşsel toplumsal ilişkileri resmen sembolize eden işaretleri hangi tarzda kullandıkları çok belirgindir.

1 Mayıs 1934 plaketlerinde alt yanında, kanatlarında orak ve çekiç taşıyan bir kartal, onun üstünde önden alınmış bir portre bulunur. Bu portre Goethe veya bir başka yazarın olabilir. Böylece, köylüler, işçiler ve entellektüeller biraraya gelmişlerdir. Bu zorla aynı kalıba dökme işçi hareketinin sembollerinin kullanılması ve aynı zamanda tahrif edilmesiyle gizemli bir hale sokulur. Naziler için burada önemli olan, ayrı sosyal sınıfları, özellikle işçi sınıfını ve liberal burjuvazinin entellektüel tabakalarını, kendi sistemleri içinde bütünleştirebilmektir.

Bir yıl sonra, bu bütünleştirme gerçekleştirilebildi. 1935 plaketi, omuzunda çekiç taşıyan bir işçiyi, parşömen kağıdını tomarlayan bir yazarı, kollarında başak demeti taşıyan bir köylüyü göstermektedir. Bu resim, bir geriye gidişin, sınıf mücadelelerinin var olmadığı bir çağa geri dönüşün anlatımıdır. Bu üç insanın görüntüsü, bir kartalın kanatlarının üzerinde, öne yürüyormuş gibi, aynı düzeyde tutulmuşlardır. Buradan, ortak bir amaç için aynı biçime sokma, disiplin içinde çalışma fikri ortaya çıkmaktadır.

1936 plaketinde, artık hiçbir insan biçimi bulunmaz, son derece arındırılmış semboller kullanılır: Bir saban, bir çekiç, bir kılıç. Yazar, artık bu kılıçta yaşamaktadır ve böylece askere benzetilmiştir. Yaratıcılık yeteneği, ölümsüz Almanya'yı simgeleyen kartalın emrindeki silahtan başka

birşey değildir. Ayrıca, kılıcın, bundan önceki iki plakette yazarın aldığı yer gibi, ortadan bulunmaması da, oldukça anlamlıdır; kılıç, sabanın ve çekicin arkasından gelmektedir. Böylece, Hanns Johst'un, 1933 ilkbaharında öne sürdüğü istek gerçekleşmiştir: Yazarların, görevi nazilerin öngördüğü toplumda, «Adolf Hitler'in kültür askerleri» olmaktan başka bir şey değildir.

Naziler, sadece yazarlar ve sanatçılarla değil, entellektüel faaliyette bulunan tüm kişilerle ilgileniyorlardı: Brech'in *«Üçüncü Rayh'ın Korku ve Sefaleti»* adlı oyununda gösterdiği gibi, doktorlar, öğretmenler, fizikçiler ve yargıçlar da, bu ilgi alanının içindeydiler. Bunların rolleri ne olmalıydı? Kendileri, kitlelerden gelen ve Führer'de toplanan bir güce boyun eğmek ve faaliyetlerinde «Alman varlığı»na hizmet etmek ve de onu yansıtmak zorundaydılar. Diğer bir deyişle, entellektüellerin faaliyetleri, artık özgün bir yaratıcılık veya araştırma olmaktan çıkıp, sadece savunucu ve övücü bir nitelik taşıyordu. Bu tür çalışmalar, ari ırkın eşi olmadığı ileri sürülen biyolojik içgüdülerini ortaya çıkarmak ve etkili kılmaktan ibaretti.

6- EVET VEYA HAYIR

Yazarlar, nazi rejimine karşı tavır almaya zorlanmış mıydı? Başlangıçta, tavır aldıkları pek söylenemez. Sadece politik bakımdan bilinçli yazarlar, naziler iktidara geldiği zaman, tüm sanatların başına neler gelebileceğinin çok iyi farkındaydılar. Diğerlerinin tavırları ise, o devrin entellektüel yaşamı, aldıkları formasyon ve etkilendikleri felsefe ile açıklanabilir. İçlerinden bazılarının, III. Rayh'ın ilk iki yılında, faşist harekete katılmasının veya bazılarının Almanya'yı terketmeye karar vermesinin nedeni, edebiyatı bekleyen yazgıdan daha çok, bağlı oldukları dünya görüşlerinden kaynaklanmaktadır. Almanya'da kalan yazarlar, 1933 yılında, yavaş yavaş ve de ancak, siyasal iktidarın tüm yazınsal üretimi denetimleri altına aldığını gördükten sonra, nazizmin sanata nasıl bulaştığını farkedebildiler. Uygulanan baskı karşısında, resmi propaganda konularının ele alınmasının dışında bir yazarın kalemiyle yaşaması olanaksızlaşmıştı.

Kararsızlıklar, bir kısım yazar ve sanatçıları o kadar az rahatsız ediyordu ki, III. Rayh, açıkça, «kültür»ün gelişmesini özendirdiğini öne sürebiliyordu. 1933'de göç eden Balder-Olden [1], politik durumla ilgili berrak düşünceye sahip olmasaydı, eskiden olduğu gibi Almanya'da yaşamaya de-

(1) Yazar, eleştirmen ve gazeteci (1882 - 1948); Neue Deutsche Blaetter, Das Wert vs. gibi mülteci dergilerine yardım etti.

vam edebileceğini açıkça ifade etmiştir. Birinci Dünya Savaşının eski bir savaşçısı, saf bir «ari ırk mensubu» burjuva dergilerinde yazıları çıkmış olan Olden, en azından III. Rayh'ın başlarında, naziler tarafından fazla rahatsız edilmeyecekti. Nitekim, Olden, Almanya dışına çıktıktan sonra da, iltica süresince, o dönemin rejimin emrine girmiş yayın organlarından, kendisinden yazı yazmasını isteyen mektuplar almaya devam etti.

Nazilerin faşist siyaseti sayesinde edebiyat ve sanattan çok daha önemli bir unsur, yani insan unsuru tehlikeye sokulmuştur. Alman yazarların, nazizm karşısındaki tepkilerini gerçekten anlayabilmek için, her ne kadar, kitapların biçimleri, ele alınan konulardan ve hatta kitaplarının içeriğinden ayrılmasa bile, bu yazarların eserlerinin teknik yönden incelenmesi veya yapılarının araştırılması yeterli değildir. Bunlardan berbiri, genel eğilim içinde vazgeçilmez özellikleriyle, kişisel birer olayı temsil ederler. Ancak beneleştirel bir anlatım biçimi ile, nazi kültür siyasetinin genel görüntüsü içinde çoğunlukla görülen tavırların motiflerini ortaya çıkarmayı hedef aldım.

NAZİZMİ BENİMSEMENİN NEDENLERİ

Her şeyden önce, nasyonal sosyalizmin, 1933 yılında savunulabilir olduğu ve birkaç yıl sonra artık savunulamaz duruma geldiği masalını yıkmak gerekmektedir. Gottfried Benn'in, 1945'den sonra yazdığı bir mektubunda belirttiği gibi, nasyonalsosyalizmin, kokuşan batıyı kurtarmak için gelişen gerçek ve temel bir girişim olduğunu, ancak, ne yazık ki, cani ruhlu ve niteliksiz kişiler tarafından saptırıldığını (2) kabul etmek kolay değildir. Nasyonalsosyalizmin ne olduğu ve onun yıkıcı şiddeti, 1933'de, tüm Almanlar tarafından (o devrin başını buna tanıktır) ve özellikle entellektüeller tarafından bilinmiyordu. Naziler tarafından sonradan alınan önlemleri alın yazısı ile açıklamak, Benn'de olduğu gibi, en azından entellektüel bir şarlatanlığı ortaya

(2) Max Niedermayer'e mektup, 6 Nisan 1949. (Bkz. Limes Verlag tarafından yayınlanan Benn'in mektupları.)

koymaktadır. Bu düşüncelerle Hitler'in iktidara gelişini desteklemiş olan yazarlar, savaştan sonra, vaktiyle yaptıklarını, hiç sorgulamadan haklı çıkarmak istemişlerdir.

Günther Weisenbern, Alman direnişi ile ilgili ilk eserlerinden birisi olan *Sessiz İsyan* (L'insurrection silencieuse) adlı kitabında, entellektüellerin önlerinde üç seçenek olduğunu belirtiyordu: Direnmek, göç etmek (içte veya dışta), veya kendini inkâr edip Hitler'in yanında yer almak. Ancak, birçoklarının, kendilerini inkâr etmelerine bile gerek kalmadı. Nazilerin iktidara gelmesinden çok önce, Almanya'da, faşist eğilimli bir edebiyat vardı, bu edebiyatın temsilcileri (Prusya Sanat Akademisi ve Alman Yazarlar Birliği'nin yeniden düzenlenmesi konusunda belirttiğimiz gibi), Hitler rejimine uygun ortam sağladılar. Bunlar, herhangi bir savaşım vermedikleri için dize geldiklerinden bile söz edilemez. İki yıl boyunca Prusya Sanat Akademisinin başkanlığını yapmış olan ve daha sonra da yerini Hanns Johst'a bırakmış olan Hann Friedrich Blunck, 1952'de yazdığı anılarında, kendisinin ve arkadaşlarının bütün kalpleriyle nasyonalsosyalizme inandıklarını ve Alman halkının çeşitli sınıflarının birbirlerine hiç bu kadar yakın olmadıklarını belirtiyordu. Blunck, 1933 kitap yakma olayı ile ilgili olarak, kendi deyişi ile bu «söylentilerden» kaygı duyulmaması gerektiğini ve devrimlerin tümünde bu tür olayların olabileceğini yazıyordu. Blunck, sözde ne bir şey biliyordu, ne de bir şey görmüştü. O, nasyonalsosyalizmi, iyiye ve insanlığın gelişmesine doğru giden bir yol olarak düşünmüştü. Savaş sonrası çok sık rastlanan bu tip kendini haklı çıkarma çabaları, o devrin siyasal havası ciddi biçimde incelendiği zaman, bu çabaları gösterenlerin aleyhine işlemektedir.

Hitler'i destekleyen yazarlar arasında, opportünistlerin de olduğu bir gerçektir. 1932'de, Düsseldorf'ta, bir Heine anıtının açılmasını isteyenler, bir yıl sonra, «Şansölye Adolf Hitler'e bağlılık andı»na imzalarını koydular. Bu, II. Wilhelm dönemindeki ünlü «93'ler Manifestosu»nu hatırlatan bir açıklamaydı. Ancak, bu oportünizm bir özür olarak kabul edilebilir mi? Bunun, daha çok, eserlerine karşı halkın kayıtsızlığını gideremeyen ve bekledikleri saygınlığı nazi hükümetinin kendilerine göstereceğini sanan ikinci sınıf

yazarların olayı idi. Bu nedenle de, Gottfried Benn'in ifade ettiği gibi, «halkın kendi seçtiği yazgısı»na karşı düşmanca davranmamak gerekiyordu. Bu yazarların tavrını iki kat daha fazla kınamak gerekmiyor muydu?... Eserlerinin nazizmin etkisinde kalmadığı kabul edilse bile, bu kadar onur, onların nazilere yaranma çabalarını dengeleyebilir mi?... Burada, yazarın ahlaksal sorumlulukları ortaya çıkmaktadır. Hangi toplumda olursa olsun, kalıcı bir edebi saygınlığın, yalandan, içtensizlikten, ikiyüzlülükten ve de en kötüsü suçun yüceltilmesinden geçtiğini sanmamak gerekir.

O güne kadar estetikçiliğin ardına sığınmış olan yazarlar, kendilerini «milli devrim»e iten duygularını dile getirmeye başladılar. Burada artık opportünizm söz konusu değildir: Stefan George'un yandaşlarını, nazileri desteklemeye iten ideolojik nedenler çok daha derindir. Onların «estetikçi» tavrı, içinde yasadıkları toplumun ve onun materyalist gerçeğinin reddedilmesiyle ilgilidir. Kitlelerin erişemeyeceği ruhsal yüceliklerdeki soyutlanma ve bayağı ile olağanın aristokrat tarzda küçümsenmesi, demokrasinin yadsınmasına ve elitlerin iktidar olacağı «yeni bir düzen» isteğine kadar varmıştır. Stefan George da, nasyonalsosyalizmden uzak durdu ve İsviçre'ye göç etti, ancak, onun hayranlarının, eserlerinde neler bulduğunu saptamak çok ilginçtir. Örneğin, şair ve profesör Ernst Bertram, onun eserinde, üç eğilimin bir araya geldiğini belirtir: Klasik şiir ki, German veya Yunan şiirinden esinlendiği için, kehanete dayalı bir şiirdir; Germen unsuru ile dor unsurunu karıştıran bir sanat; son olarak ve konumuz açısından en önemlisi de, «egemenlik», «hizmet», «diktatörlük» ve «uyruk zihniyeti» kavramlarından oluşan yeni bir devlet idealidir. Nazi ideolojisinden kaynaklanan bu son kavramlar, Stefan George'un aristokratlığının Hitler devletinin ideolojik hazırlığına katkıda bulunduğunu göstermektedir.

George'un eseri ile ilgili diğer bir yorum da, Gottfried Benn'e aittir ve Nietzsche'nin felsefesinden kaynaklanan estetizm ile nazi devleti arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Buna göre, yaratıcılık, sanatçı için olduğu kadar devlet için de biçimsel bir gerekliliktir. Gottfried Benn, ayrıca, George'un yaratıcılığı biçimde gördüğünü de belirtir. «Biçim»den

ne anlaşılması gerektiğini de ortaya koyar: Bunlar, «bağımlılık», «düzen», «disiplin» gibi onun kaleminden çıkmış sözcüklerdir. Bu sözcükler, yeni tarihsel hareketin etkisi ile, akım haline gelmişlerdir.

Bu tavır ile, Weimar Cumhuriyeti'nde gelişen «neososyalizm»in temsilcilerinin tavırları arasında ortak noktalar bulunmaktadır. İçindeki değişik eğilimlere karşın, hareket göreceli bir homojen nitelik kazandıran egemen fikirler saptamak olasıdır. Oysa, Stfean George'un hayranlarında olduğu gibi, bu akımdan etkilenen yazarlar, derin bir şekilde Nietzsche'nin etkisinde kalmışlardır. Ernst Bertram ve Friedrich Georg Jünger'in, Nietzsche ile ilgili kitap yazmaları bir rastlantı değildir. Jünger'in *Milliyetçiliğin Yürüyüşü* (La marche du nationalisme) adlı eseri (1926), milliyetçi-devrimci doktrinin temelini oluşturmuştur. Ayrıca, bu akımlardan ikisi de, pozitivizme ve kuru bilimin egemenliğine çatmaktadırlar. Son olarak, devletle ilgili karşılıklı görüşlerinde, fazla teorik ayrılıklar bulunmamaktadır.

Yalnız bir kişi, estetizm ile neonasyonalizmin sanki bir sentezi gibi ortaya çıkmaktadır: Bu kişi de Kont Stefan von Stauffenberg'dir. Stefan George'un çevresinin eski bir üyesi olan bu subay, 20 Haziran 1944'de Hitler'e yapılan suikastin düzenleyicisidir. Stauffenberg'in gelişimi çok ilginçtir; zira, kişiliğinde, etkilendiği akımların tümünü örnek bir biçimde sembolize eder. Gottfiried Benn ve Jünger kardeşler, Hitler'e doğrudan karşı çıkacak kadar ileri gitmeseler bile, oldukça geç de olsa nasyonalsosyalizmle aralarına mesafe koydular. Bunlar, gerçekte, nasyonalsosyalist doktrinin kendisine değil de, nazi iktidarının uyguladığı yöntemlere karşı çıkıyorlardı. Edgar Jung'un deyimi ile, bu iktidar hiç olmazsa düşünce adına kullanılmalıydı.

Aşırısağ güçlerden yararlanmış olan naziler, bu güçlere karşı saldırıya geçmekten kaçınmadılar. Yönetim kadrolarına sadece kendi emirlerine uyan milliyetçileri getirdiler. Edgar Jung, Roehm'in saf dışı bırakılması sırasında öldürüldü. Jünger kardeşler, önerilen onurlandırmaları kabul etmeyerek, siyaset sahnesinden çekildiler ve nazi rejimine zararlı görülen kitaplar ve şiirler yayınladılar. Rudolf Pechel, 1942'de bir toplama kampına kapatıldı; Wilhelm

Stapel, avant-garde sanata ve edebiyata karşı büyük ölçüde savaşım vermiş olan *Deutsche Volkstum* adlı dergisinin yayınına son vermek zorunda kaldı; Die Tat dergisinin etkili yöneticisi Hans Zehrer, III. Rayh boyunca, köydeki evinde tek başına yaşadı. Ancak, bu yazarlar «direnişçi» olarak kabul edilebilirler mi? Yangını çıkardıktan sonra, ateşi söndürmeye çalışmak neye yarayacaktı?

KİMLER DİRENDİ?

Bu sorunun amacı, 1933'den 1945'e kadar, nazizme ve nazi kültür siyasetine karşı yazarların nasıl direndiklerini ortaya çıkarmaktır. Daha önce orkestra şefi Wilhelm Furtwaengler'in, 1933'de, Yahudi asıllı müzisyenlere karşı Goebbels'in aldığı önlemlerle hem fikir olmadığı belirtilmişti. Aynı şekilde, Gottfried Benn'in, Börries von Munchau den'in, ekspresyonizmin «milliyetçilik aleytarı», «halkçılık düşmanı», «ahlak dışı» niteliği ile ilgili yazısı üzerine, ekspresyonist hareketi açıkça savunmasını da belirtebiliriz. Ancak, bunlar, kalıcı niteliği olmayan kişisel olaylardan öteye geçemediler. Fürtwaengler sonunda boyun eğdi ve III. Rayh'ta normal biçimde çalışmaya başladı. Benn'e gelince, yayınlama yasağı 1938'de kendisine duyuruldu, ancak bu olaydan ötürü herhangi bir direniş örgütüne girmedi.

Bunun dışında, yasa dışı çalışan yazar örgütlerinin faaliyeti çok sınırlıydı. Gerçekten de, bu örgütler, Gestapo tarafından kırılıp geçirildiler. «Proleter Devrimci Yazarlar Birliği» Berlin'de, 1935'in ortalarına kadar, iki yıl boyunca, oniki teksir sayfasından oluşan *Stich und Hieb* adlı bir dergi çıkarmayı başardı. Derginin sorumlu redaktörü Jan Petersen idi ve ortalama 500 adet basılıyordu. Ancak, redaksiyon üyelerinin bir kısmının tutuklanması ve yayıncılarından bir kısmının ise zorunlu olarak göç etmesi nedeniyle, yayınına son vermek durumunda kaldı. 1934 sonunda, yurt dışından, özellikle «Proleter Devrimci Yazarlar Birliği» ve «Alman Yazarlar Birliği» üyelerinden Almanya'da kalanlara dayanarak, Almanya'daki direnişi örgütlemeye çalışan Johannes R. Becher bile, karşılaşılan güçlüklerle artık

başa çıkamadıklarını kabul ediyordu.[3]

Yazarların, bundan sonra da, Hitler'in çöküşüne kadar, direniş örgütlerinde savaşım verdikleri bir gerçektir. (Günther Weisenborn, Ricarda Hunch vs. gibi); ancak, bu yazarların katıldıkları direniş hareketleri, tamamen edebi veya sanatsal değildi. Yazarlar, bir kısım dergiler içinde (*Hochland, Die Weissen Blaetter, Corona, Deutsche Rundschau* gibi), nazi kültür siyasetine karşı koymaya çalıştılar; anlamları fazla açık olmayan kitaplar veya makaleler yayınladılar: Ancak satır aralarını okuyabilenler, bunların nazizme karşı düşmanlıklarını anlayabildiler. Bununla birlikte, bu tür denemelerin çok kısıtlı olduğunu kabul etmek gerekir. Almanya'daki direnişi, altmışlı yıllarda sanıldığı gibi fazla küçümsememek gerekiyorsa da, bu hareket, «direnişçi» sözcüğü ile kolayca oynayabilen bir kısım kişilerin cömertce atfettikleri büyüklüğe de erişemedi.

Almanya'da kalmayı yeğleyen küçümsenmeyecek sayıdaki yazarın, Hitler rejimine yasa dışı bir propaganda ile karşı koydukları için, toplama kampı veya ölüm tehlikesi ile karşı karşıya kaldıklarını kabul etmek gerekir. Bunlar, örgütlenmiş direniş gruplarında yer almaksızın, barbarlık karşısında saygınlıklarını koruyabilmek amacı ile, nazizme

---

(3) Becher, başlangıçta, Almanya'da etkili bir direnişin örgütlenebileceğini düşünüyordu. Esasen, antifaşist birliği gerçekleştirmeye ve «Proleter Devrimci Yazarların» burjuva yazarlardan kopmalarını sağlamaya çalıştı. Hatta, bu yazarlara, hem orada ne olup bittiğini anlayabilmek, hem de sadece çalışmak için değil, dış seyahatler için de Almanya'dan çıkmalarına izin verecek üye kartını elde edebilmeleri amacıyla, Rayh'ın Kültür Odasına üye olmalarını öneriyordu. Jan Petersen, bu yol ile, Paris'te 1935'de yapılan Kültürün Korunması Kongresine gelebildi. Petersen'in konuşmasını Gide okudu ve sonradan Gestapo tarafından tutuklanmasını önlemek amacıyla da, toplantıya, gizlice katıldı. Ancak, sonuçta, Almanya'ya dönemedi ve 1945 yılına kadar mülteci olarak yaşadı. Biz bu bilgileri, ve Almanya'da kalan yazarların yasa dışı çalışmaları ile göç süresince yaptıkları mücadeleleri kapsayan çok önemli bir arşiv koleksiyonuna sahip olan ve ölümünden kısa bir süre önce rasladığımız Jan Petersen'den bizzat öğrendik.

karşı kişisel savaşım verdiler. Sözgelimi, Reinhold Schneider'in şiirleri elden ele dolaşmaya başladı. Ernst Wiechert, 1938'de, rahip Niomâller'in tutuklanmasına karşı çıkmak cesaretini gösterebildi ve dört ay bir toplama kampında hapsedildi. Werner Bergengruen, III. Rayh döneminde yayınlanan iki romanında, nazizmi, örtülü biçimde mahkum etmeyi denedi (4).

Ancak, bu yazarların cesareti ve dürüstlüğü söz konusu yapılmaksızın, «iç göç» denen bu olguya fazla önem verilip verilmediği düşünülmelidir. İç göç deyimi ile, genellikle, nasyonalsosyalizme cephe alarak ve ne tür bir eserle olursa olsun, nazi ideolojisini övmeyi reddederek Almanya'da kalmayı öngören bir tavır anlatılmaktadır. Buna göre, olası iki çözüm bulunmaktadır: Ya açık ve kesin bir biçimde susmaya karar vermek, ya da, Hitler'in propagandası sonucunda ilgi çekmeye başlayan konulardan kaçınarak yazmayı sürdürmek. Benimsenen çözüm ne olursa olsun, sonuçta bunun, kişinin kendi seçiminden kaynaklandığını vurgulamak gerekir. Bu arada, geçmişe kaçışı, düş veya çağdışı konuları doğal sayan ve karakterlerine uygun gören yazarlarla, suskun kalmaları, stil ve esinlemelerindeki değişiklikleri, nazi iktidarına karşı gerçek bir tavır alan yazarlar arasında bir ayrım yapılması gerekir.

Oysa en büyük belirsizlik, bu sınır çizgisinin oluşturulmasında ortaya çıkar: Nazilerle işbirliği yapan yazarlar ile nazizmden önceki ve sonraki eserleri ünlü Alman ruhunu ve ölümsüzlüğünü yansıtan yazarlar, kendileri öyle olduklarını varsaymalar bile, bugün, Federal Almanya'da iç gö-

---

(4) Her üçü de, Hıristiyanlıktan etkilenen yazarlardır. Werner Bergengruen'nin söz konusu iki romanı, **Der Grosstyrann und Das Gericht** (1935) ve 1940'da yayınlanan ve 1941'de yasaklanan **Am Himmel wie auf Erden**'dir. Bergenaruen, aynı zamanda şiir de yayınladı. Ernst Wiechert, Buchenwald toplama kampına hapsedildi. Reinhold Schneider ise, **Las Casas von Karl V** adlı tarihsel bir öykü yayınladı; 1938'de yayınlanan bu öykü, nazizmin bir suçlaması olarak kabul edilebilir. Hitler dönemine ait soneleri savaştan sonra derlenerek, 1954 yılında yayınladı.

çün temsilcileri olarak kabul edilirler (5). Sonuçta, bu düşünce biçiminde, nasyonalsosyalist rejime karşın Almanya'da kalan yazarların tümünün haklı gösterilmesi ve saygınlık kazanması olayı yatar.

Bu tartışmanın hedef noktasını oluşturan yazarların birçoğunun, burjuva gelenekçiliğinin temsilcileri olduğunu unutmamak gerekir; burada sol yazarlar söz konusu değildir. Zira onlar gerçekten angaje olmuşlardır. Sonuç olarak, III. Rayh döneminde yayınlanabilen ve nazi siyasetine yardımcı olan bu burjuva edebiyatının yeniden saygınlık kazandığı görülür. Bu edebiyat, Goebbels'in «liberalizmi»nin, Alman burjuvazisinin ve dış edebiyat çevrelerinin, nasyonal sosyalizmden kaygı duymamasını sağladığı ölçüde, nazi siyasetine yardımcı oluyordu. Doğaya yönelik şiirler yayınlamanın hiçbir sakıncası yoktu ve *Das Reich gibi* Goebbels'in sürekli başyazı yazdığı bir dergide, doğrudan siyasal olmayan birçok yazı çıkıyordu (6). Bunlar, direnişin kanıtı olarak gösterilebilirler mi?... Nazizmi benimsemediklerini açıkça belirtenler, kuşkusuz, direnişçi olarak adlandırılmayı hakederler. Bir kaçış edebiyatının ardına sığınanlarsa hangi ölçüde kendi kişisel varlıklarını korumaktan başka bir iş yapmışlardır ve «özgür» bir edebiyatın henüz var olabileceğini kanıtlayarak, nazi rejimine hangi ölçüde güven sunmamışlardı?

Thomas Manns, 3 Şubat 1936'da İsviçreli eleştirmen Eduard Korrodi'ye gönderdiği bir mektupta, haklı olarak, yurt dışına göç edenlerin edebiyatı ile Almanya'daki iç göç edebiyatı arasındaki sınırların inceliği üzerinde durur ve gerekçe olarak, Alman edebiyatının her iki yönde de dramatik bir durumda bulunduğunu III. Rayh'ta yaşayan ya-

---

(5) Rayh'ın Kültür Odası eski başkanı Hans Friedrich Blunck ve Hans Carossa'nın durumlarında olduğu gibi.

(6) Bugün tanınmış olan, ancak o dönemde nasyonalsosyalist yazılar yayınlamayan yazarlar, mesleğe ilk adımlarını Das Reish'ta attılar. Bunların arasında, bugün Federal Almanya'da şair Karl Krolov ve bilgin ve şair Max Bense ile Demokratik Almanya'nın en iyi yazarlarından olan Franz Fühmann'ı sayabiliriz.

zarların tümünün henüz zorunlu olarak nazi fikirleri ile bütünleşmediklerini belirtir. Almanya Komünist Partisi Başkanı Wilhelm Pieck'de, 1938'de, iltica eden edebiyatçıları bir araya getiren Alman Yazarlar Birliğinin *Der Deutsche Schriftsteller* adlı dergisinde, Almanya'da kalan yüzlerce sanatçının, Kültür Odası'na üye olmaları için yapılan baskılara karşın, düşünce, gelişme ve kültür davasına ihanet etmediklerini vurgular.

1945'den sonra bu konudaki tartışmalar kamuoyuna yansıdı. Thomas Mann, oniki yıllık nazizmden sonra, eski düşüncelerini ve iç göç efsanesini yadsımaktan kaçınmadı. Kendisi, III. Rayh döneminde Almanya'da kalan yazarların, iltica edenlerden daha fazla Alman olarak kabul edildiklerini acıyla gözlüyordu. Bununla birlikte, nazi Almanya'sında yayınlanan kitapların tümünde utanç ve kandan başka birşey bulunmadığını da belirtiyordu. Gerçeğin, kuşkusuz, daha ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gerekiyordu; Alfred Andersch, 1948'de, bunu, Thomas Mann'a anımsatmakta gecikmedi. Ancak, Mann, kızkınlıktan da öte bir tepki gösterdi. Bu tepkisinde, bilinçli bir biçimde, nazizmin, nazizmden sözde arındırılmış Almanya'da varlığını sürdürdüğünü ortaya koyuyordu (?).

«Dünkü mültecilerin», sadece, Alman olarak sorumluluklarından, Almanya'ya karşı sorumluluklarından kaçtıkları defalarca söylenmedi mi? Gottfried Benn'in, 1933'de, Klaus Mann'la giriştiği polemik sırasında getirdiği bu suçlama, henüz geçerliliğini korumaktadır. Ayrıca ne gitme cesaretini bulabilen, ne de nazizme karşı direnişe eylemsel olarak katılabilen yazarların da vicdanlarını rahatlatmak-

(7) Thomas Mann, özellikle Frank Tiess ve Hans Friedrich Blunc ile polemiğe girdi. Öte yandan, Alfred Döblin, 3 Aralık 1948'de Hermann Kesten'e yazdığı bir mektupta, eski nazi destekçisi olan Glaser ve Gottfried Benn'in, kasıtlı olarak yeniden yayınlandıklarını acı bir şekilde belirtiyordu. Eski mülteciler için durum kuşkusuz aynı değildi, göç edebiyatı, Federal Almanya'da 1970 yılına kadar desteklenmedi. Alfred Döblin, son romanını Doğu Berlin'de yayınlamak sorunda kaldı. (Deutsche Literatur im Exil, Kurt Desch Verlag, s. 347-349.

tadır. Direnme çok kolay değildi, ancak, iltica etmek de, o günün sorunlarından kaçış sayılamazdı. Bir kısım «iç göçerler» veya kendilerini öyle sananlar, III. Rayh dönemindeki kararsızlıklarını ve acılarını dile getirdikleri zaman, onlara inanmak söz konusu olabilir; ancak, kendilerini kurban gibi gösterip, meslektaşlarının seçtiği göç yolunu birkaç yıllık sükunet limanı olarak görenlerin inandırıcılığı söz konusu olamaz.

İltica, bir yazar için, herşeyden önce, okuyucu kitlesinin kaybedilmesi ve oldukça huzursuz bir meslek yaşamı anlamına geliyordu. Lion Feuchtwanger, bu konuda, yazarın, dil sorunu nedeniyle yabancı ülkelerde okuyucu bulmasının kesin olmadığını ve bu yüzden ekonomik varlığının temelini yitirdiğini yazmaktadır. Feuchtwanger, ayrıca, yazarın, sürgünde günlük olarak karşılaşabileceği zorlukları da ortaya koymuştur: Yaşamak için gerekli küçük işler, her zaman yasal olmayan kimlik kartları, parasını ödemesi gereken ve müsveddeleriyle birlikte, her an polis tarafından atılabileceği bir otel odası. Bu sürekli kaygı, yaratıcılık için hiç de elverişli değildi.

ANTİFAŞİST MÜCADELE

Burada, gerçekten de, bir mücadele söz konusu idi. İltica, birçokları için hapisten, toplama kampından veya ölümden tek kaçış yolu idi. İki yüz elliden fazla tanınmış ve ünlü yazar, nazi Almanya'sını terketti; Prag, Viyana, Paris ve Londra belli başlı kaçış merkezlerini oluşturuyordu. Daha sonra, özellikle 1939'dan sonra tüm dünyaya yayıldılar. Savaşın ilanına kadar, Avrupa hükümetlerinden kolayca sığınma hakkı alabiliyorlardı. Ancak, daha sonraları, Alman mültecilerine karşı bazı önlemler alındı: Örneğin, o dönemde Fransız makamları tarafından, Rivesaltes veya Le Vernet kamplarında gözaltına alınmaları gibi...

Golo Mann, «Sürgündeki Alman Edebiyatı» ile ilgili bir sergi nedeniyle, 1968 başında Lüksemburg'da yaptığı bir konuşmada, mültecilerin dramını siyasal bir tavır açısından değerlendirdi. Bu mülteciler, artık, Alman olmayan Almanlardı, zira birçoğunun milliyeti zaten elinden alınmıştı. Ve, ayrıca kendilerini kabul eden ülkelerin gelenek ve görenek-

lerine, toplumsal yaşamına uyum sağlayamıyorlardı. Ancak, bu ülkelerde, büyük bir anlayışla karşılanıyorlardı. Bu durum, onların, istemedikleri halde ve edebiyata bağlı ilticalarının hemen siyasal bir havaya bürünmesine karşın, Almanya'ya bağlı kalmalarına yol açıyordu. Kişisel yazgıları, siyasal olaylara, nazi siyasetine karşı koyma hareketinin büyüklüğüne bağlıdı.

Genel kural olarak, iltica etmiş yazar, koşullar nedeni ile, her şeyden önce, antifaşist bir savaşçı haline geldi. Görevi, nazilerin düşünceleri ve uygulamaları hakkında dünyayı aydınlatmak, III. Rayh'ı sahte mitolojisinden çıkarmak ve iç direnişçileri yararlı yazınsal gereçler ile donatmaktı. Böylece, gizli birçok eser, bildiri, gazete ve dergi Almanya'da girdi. Mücadele artık, yayıncı bulamayacak eserler ortaya çıkarmaktan daha çok, sürekli bir fiziksel ve entellektüel çabaya dönüştü.

Ancak yazarın gerektiği gibi davranabilmesi için, ona eylem olanakları yaratmak gerekiyordu. Bu nedenle, yazınsal dergiler çıkarıldı: Örneğin, Prag'da *Neue Deutsche Blatter*, Amsterdam'da *Die Summlung*, Moskova'da *Das Wort* vs. Dünyanın her yanında Alman yayınevleri kuruldu: Nazizm hakkında sayısız eserler yayınlayan Paris'teki *Carrefour* yayınları; Londra'da *Malik* yayınları; Birleşik Amerika'da *Aurora* yayınları örnek gösterilebilir. Alman yazarlar, ayrıca, göçleri sırasında ,kendilerini veya kültürlerini savunmaya yönelik örgütler oluşturdular; Almanya'da daha önce kurulmuş olanları ise yeniden örgütlediler.

Bu örgütlerden en önemlisi, 1933'de Paris'te kurulan «Sürgündeki Alman Yazarlar Birliği» oldu. Derneğin amacı, tüm antifaşist güçleri bir araya getirmek ve faşist olmadığı halde nazilerin etkisine girmiş yazarları da kendi davalarına kazandırmaktı. Derneğin, mülteci Alman yazarlarına yaptığı maddi yardımlardan ötürü önemli bir rol oynadığını kabul etmek gerekmektedir. Dernek aracılığı ile, Çekoslovakya, Sovyetler Birliği, İngiltere, Birleşik Amerika ve Meksika gibi önemli iltica merkezleri ile bağlantı kurulabiliyordu. Paris'te, nazi ideolojisine karşı uygulanacak mücadele biçimlerinin saptandığı ve tartışıldığı haftalık top-

lantılar düzenliyordu. Derneğin koruyuculuğu altında, sayısız gösteriler yapıldı. Hitler rejiminin mahkum ettiği eserlerin saklanabilmesi amacıyla, 1934'de «Özgürlük Kütüphanesi»nin kurulması, birliğin önemli başarılarından biridir.

Mülteci yazarların mücadelesinin bir başka yanını daha belirtmek gerekiyor: Bu da, nazi barbarlığını ortaya çıkarmak için uluslararası mahkemelerden yararlanılmasıdır. Johannes R. Becher, Friedrich Wolf, F. C. Weiskop gibi yazarlar, bu yönde, 1934'deki Bütün Sovyet Yazarları I. Kongresi'ne başvurdular. Bir yıl sonra, Paris'te, birçok Alman yazarın da katıldığı «Kültürün Savunulması Kongresi» yapıldı. Ayrıca, PEN - Klüplerin kongreleri de, uluslararası kamu oyunun nazi Almanya'sı hakkında aydınlatılmasında yardımcı oldular.

Ne yazık ki, nasyonalsosyalizme karşı girişilen bu genel direnişe karşın, mülteci Alman yazarlar arasında gerçek, köklü ve de organik bir birlik yoktu. Aralarında hepsi birbirinden kopuk çeşitli eğilimler ortaya çıkıyordu. Bu işbirliği noksanlığı karşısında mülteci yazarlar, hem Gestapo'nun kovuşturmaları, hem de kendi umutsuzlukları karşısında güçsüz kaldılar. İçlerinden bir kısmı, sürgündeki acılara dayanamayarak intihar etti. Yazar örgütlerinin faaliyetleri, özellikle 1940'a kadar yoğun bir biçimde sürdü. Yazarlar, daha sonra, savaşımlarını direniş örgütleri veya daha geniş siyasal hareketler içinde sürdürdüler. Özgür Almanya Komitesi (Freies Deutschland) bunlara bir örnektir, bu komitenin başkanı olan şair Erich Weinert Moskova'da bulunuyordu ve komitenin birçok ülkede şubesi vardı.

Alman yazarların, savaştan sonra, nazizm karşısında aldıkları tavırlar arasındaki ayrılıklar ne oldu? İç göç konusunda yaratılan polemikler bu konuda bir fikir verebilir. Nazilerle işbirliği yapan yazarlardan bir kısmı solcu, bir kısmı da komünist oldular. Ancak, bunlardan hiçbiri, genel olarak, içinde bulundukları durumdan ödün vermedi. Eski mülteçilerin büyük bir bölümü Demokratik Almanya'da yaşamayı seçti; diğerleri dünyaya dağılmış durumda kaldılar. Hitler rejimi sırasında Almanya'da kalmış olan yazarlar ise, Federal Almanya'da eski esin kaynaklarını ye-

niden buldular. Birkısmı burjuva geleneğine, diğerleri ise, kendilerini haklı çıkarma girişimlerinden sonra, komünist aleyhtarlığının ve otoritenin yüceltilmesi yollarını seçtiler. Gottfried Benn, yazdığı mektuplardan birinde, gururla, hatalarını kabul etmeye ve «Pater peccavi» «Baba, ben günah işledim» (İncil'den bir alıntı. Çn) demeye hiç de hazır olmadığını söylüyordu. Ernest Jünger de, bir görüşme sırasında şunları belirtti: «Hitler çok şey elde ettiyse, başlangıçta bunun nedeni yabancı ülkelerin gösterdiği sempatidir. Ancak başarılar arttıkça, işler karışmaya başladı. Örneğin, Rusya'ya girmesini düşünelim: Bizi ne kadar coşkuyla karşıladıklarını gözlerimle gördüm. Ancak, yapılan korkunç baskıları öğrendikleri zaman, sempatileri de sona erdi. Bu olay, bu adamların bizim kozlarımızı, nasıl boşa harcadıklarını gösteren örneklerden biridir.»

7- ÜÇÜNCÜ RAYH VE EDEBİYATI

Nazizmin hiçbir değerli edebiyat yaratmadığını ve bu nedenle de üzerinde konuşmanın gereksiz olduğunu duymak ve okumak beylik bir durum aldı. Bunun, gerçek sorunları ortaya koymaktan kaçınmak için yaratılan nedenlerden olup olmadığı sorulabilir. Gerçekten de, böyle bir iddia ile nereye varılabilir? Bundan, kimi değerli yazarların, III. Rayh döneminde Almanya'da kaldıkları ve hatta, eserleri nazi edebiyatının örnekleri olarak kabul edilmeseler bile, nazilerle işbirliği yapmış oldukları sonucu çıkmaktadır. Ayrıca, daha da ileri gidilerek, Almanya'da okunan ve benimsenen edebiyatın hiçbir şekilde gizli bir nazizm [1] kuşkusu taşımadığı sonucuna da varılabilir; bu da, kuşkusuz, Alman edebiyatına, bir bütün olarak, yeniden saygınlık kazandırır: Belki de zamanında faşist olan «kötü» edebiyat bugün unutulmuştur; «iyi» olan ve iyi olduğu için de bugün bile ilgi gören edebiyat ise unutulmamıştır. Böyle bir mantık, olayın özünün gözden kaçırılmasına yol açar: Bu da, «iyi» edebiyatın aynı zamanda faşist olup olamayacağı sorunudur [2]. Böylece, nazizmle edebiyat arasındaki ilişkinin incelenmesi reddedilmiş olur.

(1) Toprak veya Kitle Edebiyatının durumu bu idi.

(2) Bu da, Federal Almanyada, nazilerle ilişkileri fazla belirgin olmayan yazarların günahlarından arındırılmalarını sağladı. Daha da ileri gidilerek, Gottfried Benn ve Hans Carossa «iç göçerler» olarak, Ernst Jünger de «özgün bir direnişçi» olarak gösterildiler!...

(YENİ OLMAYAN YAZARLAR) III. RAYH ÖNCESİ DÖNEMİN YAZARLARI:

Fransa'da, 1939'da yayınlanan *Alman Şiirinin Küçük Öyküsü* (Pelite Histoire de la Poésie Allemande) (3) adlı kitabın bazı bölümleri, (eserin gizli bir övgüden yana olmasını düşündürecek fazlaca «objektif» niteliğinin dışında,) nazilerin, çabalarında kısmen başarısızlığa uğrasalar bile, yaratmak istedikleri eğilimleri ortaya koyar. Eserin yazarı nazizm konusunda şunları söyler: «Başlangıçta göründüğü kadarıyla genç ve coşkulu gençlere dayanarak gençler tarafından yaratılan ve Führer'le birlikte mistik bir beraberliğin üzerine oturarak sürekli bir coşku ve kaplerde, beyinlerde gizli bir sarhoşluk bırakan bu hareket, sanki lirizmde yeni bir patlama yapmaya yöneliktir ayrıca, eğer yeni Almanya'nın savunucularıysalar, genç şairlerin üstünden resmi özendirmelerin eksik olmadığı da bir gerçektir...»

Aynı yazar, Erwin Guido Kolbenheyer, Gottfried Benn, Carossa, Rudolf G. Binding'in isimlerini özellikle sıraladıktan ve ayrıntılarına önem vermeksizin onları değerlendirdikten sonra, III. Rayh'taki edebi üretim ile ilgili yargısını şöyle belirtir : «Bu yazarların tümü Hitler hareketiyle birlikte ortaya çıkmış değillerdir onlar ancak yeni düzeni kabul etmiş veya yüceltmişlerdir, şu var ki, bu harekete bağımlı olmadan kendi fikirlerini geliştirmişlerdir. Diktatörlüğün özendirdiği genç şairler arasında, Richard Billinger, Hans Heinrich Ehrler, Zerser, Hermann Claudius, Karl Bröger, Josef Winckler, Herbert Böhme ve Baldur von Schirach'ın isimlerini sayabiliriz. Führer'in kişiliğini, Almanya'nın yenilenmesini öven, yeni toplumun arkadaşlık ve özveri ruhunu yücelten bu şiirlerin değeri nedir? Genelde, verdikleri ürünlerin kalitesi oldukça kötüdür. Nasyonal-sosyalist Almanya şairlerini beklemeyi sürdürmektedir; ve belki bir gün onlara kavuşabilecektir.»

Faşizmin, kültür yaşamının gelişmesini sağlayabileceğini sanan bu abartılmış düşünceye karşın, bu yargıda bir

(3) Barthélèmy OTT, Alman Şiirinin Küçük Öyküsü, (Petite Histoire de la Poèsie Allemanda), Henri Didier, Paris 1939, s. 83-85.

gerçek payı da bulunmaktadır. Nazi edebiyatı, Hitler'in iktidara gelmesi sonucu doğmamıştır. Aralarındaki kesin ayrılıklara karşın, yeni milliyetçilikten etkilenen entellektüeller, temelde, bir noktada, nazilere yaklaşıyorlardı; bu nokta da antidemokratizmdi ve içlerinden bir çoğu, hiç güçlük çekmeden III. Rayh'a katılabildiler. (4)

Stefan George, «yeni bir Rayh»ın kurulmasını öngörmesine ve övmesine karşın, ölünceye dek naziler yanaşmadı; ancak rakipleri (Ernst Bertram, Kurt Hildebrandt, Carl Petersen vs.) nazi «devrimini» desteklemede daha az kararsız davrandılar. Öte yandan, daha önce de anlatmaya çalıştığımız gibi, sadece nazilerin estetik düşünceleri, 19 yüzyıldan bu yana Almanya'da yaygın olan milliyetçi fikirlere dayanmazlar; nasyonalsosyalist eleştirmenler tarafından «örnek» olarak kabul edilen kitaplar da 1933'den önce yayınlanmışlardır. Eskiden önemsiz olarak kabul edilen bu eserler, Hitler diktatörlüğü ile «edebiyat» düzeyine eriştiler.

Alman edebiyatının yazgısını üstlenen temel organ, Will Vesper tarafından yönetilen *Die Neue Literatur* adlı

---

(4) Örneğin, Moeller van der Bruck'tan kaynaklanan akımın bir bölümü, nazilerin tüm ırkçı görüşlerine ve onların estetikçi fikirlerine hiç itiraz etmeden katıldılar. Lothar Stengel von Rutkowski, **Süddeutsche Monatshefte**'de yayınlanan «Rassische Grundlagen von Bildung, Kunst und Kultur «adlı yazısında, Moeller van der Bruck'u göstererek, ırkçılığı, parlak bir uygarlığın temel değeri olarak yüceltir ve dengeli ve köklü bir kültür için de, «Yahudi nomadizmi» ruhunun yokedilmesini öngörür.

Oswald Spengler ise, yeni Sezar'ın gelişini bu kadar çok istemesine karşın, 1934'de ölürken, Hitler'e karşı içinde sadece nefret duyuyordu. Kendisinin, nazilerin kültür alanındaki uygulamalarına çok iyi biçimde uyan gerici estetik görüşleri vardı. Zamanındaki tüm modern sanat hareketlerini bilinçli olarak yadsıdı ve «yozlaşma»nın modern zamanların kendisinde yattığını savundu. Ekspresyonizmi, utanç verici bir komedi, tablo satıcıları tarafından örgütlenmiş bir sanat tarihi dönemi olarak belirtiyordu. Görüldüğü gibi, bütün bunlar, nazi yargılarından fazla farklı değildirl...

dergiydi. 1910'da yayınlanmaya başlamış olan bu dergi, 1931'e kadar *Die Schöne Literatur* olarak adlandırılıyordu. Derginin adındaki bu değişiklik bile, özel bir anlam taşımaktadır. Bundan böyle, milliyetçi ilkelere uygun olarak ve nasyonalsosyalist partisinin artan etkisiyle, «yeni» bir edebiyat programının açıkça saptanması ve «Alman halkının ölümsüz değerleri»ne bağlı bir edebiyatın desteklenmesi söz konus uoluyordu. *Die Neue Literatur* dergisi, 1933'den itibaren, nazilerin aldığı tüm «arındırma» önlemlerini destekledi. 1920 ve 1932 yılları arasında edebiyatı damgalayan «çöküş»e karşı harekete geçti. Bu dergiye göre, şiir, tiyatro ve roman kuklaların elindeydi; iyi edebiyat, sağlıksızlık denizinde kayboluyordu.

TOPRAĞA GERİ DÖNÜŞ

Die Neue Literatur dergisi tarafından ortaya atılan düşüncelerin, özgün ve yenilik karakteri taşıyan hiç bir yanı yoktu. Bu edebî yazınsal «devrim»in temelinde, gerçekte «geçmişe dönüş» yatıyordu. Hangi geçmiş? Alman dilinin derinliklerine inen bir geçmiş. Adolf Bartels, yıllardan beri, Alman dilinin yabancı sözcüklerle bozulmasına öfke duyuyordu. 1933'den sonra, yandaşlarının da desteği ile, arındırılmış bir dil için açıkça çağrıda bulunabildi: Dili «haysiyet kırıcı entellektüalizm»den (kaynağında «Yahudi» ve «Marksist» unsurlar yatıyordu) kurtarmak ve «köylülerin ilkel dili»ne dönmek gerekiyordu.

Dil aracılığı ile, bu toprağa geri dönüş, bağlılık ve toprakla kök salmak, en güçlü biçimde kendini gösterebiliyordu. Nazi yazarlarının resmî temsilcilerinden birisi olan Hanns Johst'a göre, ancak, dile duyulan aşk, vatanın anlaşılmasına yardımcı olabilir; bu aşk olmaksızın, her şey gövdesiz ve güçsüz sayılırdı. Johst'a göre dil, ruhun dünyaya yeniden gelişidir ve bu ruh sadece toprakta, özellikle Alman toprağında bulunur.

Aynı Hanns Johst, Führer'in kırksekizinci doğum günü nedeniyle nazi diktatörü ile halkın ruhsal derinlikleri arasındaki bağı över ve bu olayda, dilin ve Almanca konuşmanın oynadığı çekici rolü belirtir. Johst'a göre, Adolf Hit-

ler'in Almanya'yı yönetmeyi hak etmesinin nedeni, ancak sanatçıda bulunabilecek olağanüstü bir yeteneğe sahip olmasıdır. Bu da, dilinin büyülü çekiciliği ve Alman toprağını ölümsüzleştiren ve Alman halkının derinliklerine inen bir konuşma tarzıyla dinleyicilere egemen olma yeteneğidir.

Bu kökleşmenin ölümsüz sembolü dil'dir, özellikle de kozmopolitizmden, kentlerde egemen olan sapıklıklardan etkilenmemiş olan köylü dilidir. Bu kökleşmeden, doğal olarak, bir geçmiş ve ata kültüne, buradan da ırkçılığa varılır. Erwin Guide Kolbenheyer, 1910'da yazdığı *Meister Joachim Pausewang* adlı romanında, halktan bir kişiye, bir ayakkabıcıya yaşam öyküsünü anlattırır. Bu ayakkabıcı, yabancı topraklarda ölen babasının hatırladıktan sonra, atasının vatanı için yaptığı özveriden kaynaklanan kanın gücünü ve görevini kendi soyundan gelenlere gösterişli biçimde aktarmaktadır. Böylece, onlardan, sırası gelince, kusursuz biçimde bu kan saflığını sürdürmelerini istiyordu.

Alman toprağının ve onun geçmişinin övülmesi sonucu, kuşkusuz, Germen mitlerinin yüceltilmesine varılır. Bu nedenle de, bir ölçüde, köylü edebiyatı, naziler için son derece siyasal bir görünüm alır. Savaş yıllarında Almanlarla işbirliği yapmış olan Fransız Germanist André Meyer, 1942'de, bu köylü edebiyatının yüzyılın başındaki temsilcilerinden birisi olan Emil Strauss'un siyasal bir yazar olarak öncülüğü üzerinde durarak şunu belirtir: «Bugünkü nasyonalsosyalist fikirler, yeni Almanya'yı en iyi temsil eden yazarlardan —belki de en büyüklerinden— birisi olan Emil Strauss'un fikirleriyle tamamen uyum halindedir; zira, Strauss, her zaman çok kişisel ve çok müzikal olan tarzda, insan ve doğa arasındaki sıkı bağlantıyı gözlemleriyle dile getirebilmiştir.» Aynı şekilde, 1943'de yetmişdört yaşında ölmesi üzerine *Comedia'da* yayınlanan imzasız bir yazı, Rudolf Herzog'un mesleğini anlatır ve onun «doğdukları topraklara derinden bağlı olan ve ırklarını temsil eden insanları ait oldukları çevrede» resmini yaptığı için, halk kitlelerinin büyük beğenisini kazandığını belirtir.

Son olarak, nazilerin değer biçtiği bu edebiyatta, genel olarak irrasyonel güçlerin savunulduğu konusu üzerinde

durmak gerekiyor. Bu irrasyonalizm, birçok felsefî araştırmanın konusunu oluşturmuştur. Nasyonalsosyalist doktrinin temelinde Fichte'nin, Hegel'in, Nietzsche'nin, daha sonra da Spengler ve Heidegger'in yattığı gösterilmek istenmiştir. Alman halkının, diğer bazı nedenlerle de, irrasyonalizme duyarlı olduğu görülmektedir. Onlar, tüm bu filozofların eserlerini ya okumamışlardı, ya da henüz özümleyememişlerdi. Tam tersine, Weimar Cumhuriyet'inde, ruhçuluğa, ruh çağırmaya, el falına, ve diğer büyülere ait kitaplara karşı büyük bir hayranlık duyuluyordu. Ayrıca, doğuda, o devirde, yadsınamayacak mistik bir çekicilik gösteriyordu. Gerçekten de, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan siyasal ve ekonomik koşullar, Almanları gerçeklerden kaçıp, irrasyonel olana sığınmaya zorluyordu.

Özellikle edebiyatta, romantik düşünceler henüz ölmemişti. Bu düşüncelere göre yaşamsal dinamizm ve tarihsel hareket, irrasyonel güçler tarafından yönetiliyordu. Pozitivizme karşı, materyalist felsefenin gerek duyduğu mutlak bilimlerin gelişmesine karşı, nazi yazarlar, «bizi toprağa bağlıyan gizli güçler»i ortaya atıyorlardı. Nazi edebiyatı, bu irrasyonalizm üzerinde o kadar çok oynamıştır ki, böylece, kişinin eleştirici düşüncesini geliştirmeyi değil de, insanın kalbine girmeyi, onu duygulandırmayı amaçlayan etkili bir propaganda oluşturur. Hitler, *Kavgam*'da, mantığa karşı nefretini açıkça ortaya koyar: Kişileri bağımlı kılabilmek için, onların «sezgileri»ne hitap etmek gerekmektedir.

BELLİ BAŞLI AKIMLAR

Nazizm döneminde varlıklarını ve gelişmelerini sürdürebilen belli başlı edebiyat akımları bu temel üzerinde hareket ediyorlardı. Bu akımların sayısı şematik olarak dörde indirilebilir, ancak, bunlar için bazı nikelikler saptanabilse bile, bir yazarın, mutlak ve kesin bir biçimde şu veya bu akımın içinde yer aldığı söylenemez. Ara sıra, özellikle de nazilerin yayınladığı siyasal edebiyatta, tüm unsurlar birbirleriyle karışmıştır.

İlk önemli akımı milliyetçi yazarlar temsil ederler. Bu yazarların eserleri 1933'den önce yayınlanmış olmasına

karşın, naziler tarafından benimsenmiştir. Nasyonalsosyalizm, siyasal nitelikli bu edebiyat ile özdeşleşmiş: 1914 - 1918 savaşının ortaya çıkardığı savaş edebiyatının tümünü özümlemiştir. Ele alınan konular, daha çok, Alman emperyalizminin ve özellikle de Pangermen Birliği'nin siyasal programı ile uyum sağlıyordu. Özellikle de, Almanya'nın Versailles Anlaşması'na bağlı kalmasını ve Cumhuriyetin kurulmasını kabul etmeyen emperyalist burjuvazinin isteklerine cevap veriyordu.

Savaş, bu yazarların romanlarının ayrıcalıklı konusudur. O devirde, tüm Avrupa'da, bir savaş edebiyatının yaygın olduğu görülmektedir. Ancak, barışçıl esinlemeler, en çarpıcı yazınsal başarı kazanan romanların özünü oluşturuyordu: Barbusse'nin «*Ateş*» (Le Feu), Remarque'ın «*Batıda Yeni Bir Şey Yok*» (A L'Ouest rien de nauveau) adlı romanları gibi. Oysa emperyalist savaş edebiyatı, savaşı ve asker olmayı, faşizmin etkisindeki bir mitolojinin ve felsefenin tüllerine sarmışlardı. Örneğin Marinetti, Ernst Jünger ve Drieu la Rochelle gibi yazarlar arasında bazı ortak noktalar bulunuyordu: Bunlar ,savaşı, insanın varlığını ve kahramanlığını kanıtlamasına yarayan bir fırsat, uygarlığın gelişmesini sağlayan bir zorunluluk olarak görüyorlardı.

III. Rayh döneminde, savaşı yücelten pek çok kitap yayınlandı. Bunların isimlerinin listesini çıkarmak bir işe yaramayacaktır. Bu kitapların değerleri eşit olmasa bile, ortak bir ideolojik temelden kaynaklandıklarını belirtmek yerinde olacaktır. Bu ideoloji, Hitler'in iktidara gelmesinden çok önce teorik hale getirilmişti ve Bernhardi'nin deyişleriyle, bunu şöyle özetlemek olasıdır: Savaş bir barbarlık değil, ancak biyolojik, toplumsal ve ahlaksal gelişmenin çıkarı için bir zorunluluktur. Savaş, uygarlığın en üst tanımıdır. Tüm faşist sistemler, savaşa ve güce olan inancı, yaşamın evrim yasası gibi yüceltirler. Alphonse de Chateaubriant, 1937'de yayınlanan *Güçler Demeti* (La Gerbdes Forces) adlı eserinde, bu olguyu şöyle dile getirir: «Savaşın yapılması gerekir. Savaş, kalbin gücünü oluşturur ve onu canlı tutar. Tüm kalpler savaş sayesinde, en yüksek insansal değere ulaşırlar.»

Milli hınç propagandacılarının yanı sıra (ki bunların eserleri edebi açıdan oldukça zayıftı ve Alman emperyalizminin konularını ele alıyordu: Yaşam sahası zorunluluğu bolşevizm aleyhtarlığı, batı uygarlığının korunması vs.) milliyetçi bir ideologlar grubu da vardı. Bu yazarlar savaşı haklı gösterirler. Zira bunların milli gururları yaralanmış veya aşağılanmış değildir ancak savaşta insanlığın esenliğini görmektedirler. Burada, tarihsel bir biyolojik düşünce karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'den etkilenen «tutucu devrim temsilcileri, savaşı, doğanın kendisini yenilemek için gereksinim duyduğu ilksel güçler arasında sayarlar.

Böylece, bu yazarlar için savaş, hem yaşamsal dinamizmin temelini, hem de insansal değerlerin kaynağını oluşturmaktadır: Savaş, bir kahramanlık okuludur, arkadaşlık ruhunu geliştirir, kişiye, milli toplum duygusunu kazandırır. Savaş deneyimi, ergin yaşamı öğrenmek demektir. İnsan, savaş nedeniyle, korkaklık veya cesaret içinde, kendisini buulr. Millet ise, katıldığı savaşlar oranında güç kazanır. Savaş, böylece, ideal bir duruma getirilmiştir. Mitsel bir nitelik alır: Savaşın, bir masal haline gelebilmesi için şarkılara geçmesi ve milletin erkekliğini yitirmemesini sağlamak amacıyla da, asla unutulmaması gerekmektedir.

İdealleştirme, mitleştirme, yaşam ve doğanın gizil güçlerine çağrı : Bu, «neo-romantizm»in izlediği yoldu ve simgeleriyle, benzetmeleriyle ve coşkularıyla nasyonalsosyalizmi besliyordu. Bu ikinci edebiyat akımı, romantik geleneğin devamıdır. Bu gelenek, Almanya'da, hiçbir zaman, tamamen ortadan kaybolmadı: Öyle ki, yüzyılın başında, natüralizme tepki olarak daha da güçlendi; Sosyaldemokrat Parti, Gothaa'da yapılan 7. kongresinde, (1896) natüralist yazarların pesimist tavırlarını mahkum etmişti; ancak, başka bir seçenek olmadığı için bu tavır, kitlelerin, bu avundurucu, idealist ve mistik edebiyatı okumasını engelleyemedi.

Bunun belirgin özelliği de irrasyonalizmdir: Sezginin yüceltilmesi, ölümün yadsınması, düşe kaçış. Bu neo-romantizmin tüm temsilcileri nazi olarak kabul edilemezler, ancak, işlerinden büyük bir kısmı, yola getirmeyi ateşli bir biçimde desteklediler: İna Seidel, Börries von Münchhausen, Wilhelm von Scholz, Hermann Stehr vs. Şiirde en çok

baladı; düz yazıda ise anlatıyı kullandılar. Gizli bir dinsellik eserlerini sarmıştır; metinlerinde doğadan, köylülerden veya Führer'den söz ederler.

Naziler, tekniklerini ve esin konularını aldıkları bu neo-romantizmden yararlanmışlardır. Bu edebiyat akımının temsilcilerinin şiirlerini süsleyen karanlık ve giz hâlesi, duygulardaki sarhoşluk, yanlış anlaşılan bir vahdeti vücutçuluk (panthéisme), bütün bu unsurlar, o günün ideolojik zorunluluklarının getirdiği konulara batmış olarak, tipik nazi eserlerinde ortaya çıkarlar. Doğa, ölümsüz Almanya'yı, ilksel uyumu, insanlar arasındaki uzlaşmayı dile getirmek için kullanılır. Toprakana ve insan, kozmik bir bileşim içinde, yeni zamanları yaratmak için birlikte çalışıyor olarak gösterilir. Okuyucu, kendisini, sezgilerine ve ilkel güçlere bırakmaya çağırılır.

Bu neo-romantizmin, geçmişin yeniden canlandırılmasına önem verdiği gözlenmektedir. Geçmişin canlandırılması ise, genellikle, «milli toplum»un ve geleneksel değerlerin korunması, «kan» ve «toprağa» dönüş olarak ortaya çıkmaktadır. Bu olay, neo-romantizmi, üçüncü edebiyat akımı ile, «yörecilik» ve toprak edebiyatı ile yakınlaştırmaktadır. Zaten bu edebiyat akımı da natüralizme dayanarak gelişmiştir; ancak, devrin toplumuna karşı natüralist eleştiri niteliğine sahip değildir. 19. yüzyılın sonunda natüralizmle ilgili olan ve taşra sanatını öven gerici edebiyatın ilkelerinden yalnız bir tanesi natüralisttir: Gerçeği kopya etmek. Ancak, Almanya için en önemli ve en anlamlı gerçek, Alman toprağının gerçeği idi.

Naziler, burada da, bir mirasa el attılar. Bu yöresel edebiyat, başlangıçta, siyasal bir eğilimin etkisinde kalmamıştı; ancak, milliyetçiler (Adolf Bartels'in çevresi), buna çok çabuk sahip çıktılar. Bunlar, sınıf mücadelesini arttıran sanayileşmeye karşıydılar ve başkent Berlin'in kokuşmuş çevrelerinde, bu yöreselciliğin saflığı simgelediğini kabul ediyorlardı. Milliyetçi ideolojinin eline geçtikten sonra bir «völkisch» tarzı, yani, ırkçı temelde halka bağlılık, yöre edebiyatına kaçınılmaz biçimde damgasını vurdu. Naziler iktidara geldikten sonra, bu akımı o kadar çok özümlemek istediler ki, düşmanlarından birisi olan Oskar Maria Graf'ın eserlerinin okunmasını bile önerdiler.

«Bavyeralı» romancı olarak tanımlanan Graf'ın, biri dışında, tüm eserleri Alman halkına önerildiği için, 10 Mayıs 1933 kitap yakılmasından kurtuldu. Ancak, Graf, nasyonal-sosyalist yöneticilere yazdığı açık bir mektubunda, bu olayı, kendisine yapılan bir şerefsizlik olarak nitelendiriyordu.

Bu dönem, özellikle, bölgesel edebiyatın belirsizliğini ortaya koyar: Nazilerden esinlenen ile nazilerden esinlenmeyeni ayırdetmek, zaman zaman güçleşmegtedir. Toprağa dönüş, ülkesi ne olursa olsun, tüm faşist teorilerde görülür. Milliyetçi eğilimli tüm hareketlerdeki ana motiflerden birisini oluşturur. Maurice Barrès, *Milli Güç'ün Romanı* (Roman de l'énergie nationale) adlı kitabında, köksüz Lorenlilerden birisini şöyle konuşturur: «Kendimde, Fransız milliyetçiliğinin, yani beni ayakta tutan ve olmadığı takdirde de düşebileceğim bir maddenin azaldığını duyuyorum. Babalarımızdan kalan bu gücü yeniden kazanmamız, korumamız ve arttırmamız gerekiyor.» Doğdukları topraklardaki köklerini kaybetmiş köylülerin tanımlanması, Kolbenheyer, Emil Strauss ve Rudolf Herzog'da gördüğümüzden hiç de farklı değildir.

Yöresel edebiyat alanındaki tüm eserlerin temel konusu, toprağa bağlı insanların, teknik gelişmenin yol açtığı parçalanmaya karşı savaşım vermeleridir. Ancak, daha önce de belirttiğimiz gibi, toprak mitik bir boyut kazanmıştır: Toprak, tüm ölümsüz değerlerin sahibidir. Köylüler ve köylü toplumları, toprağın ritmine göre yaşarlar, geçicilikten uzaklaşma çağrısını içlerinde duyarlar. Bir yanda, toprak ana ve ölümsüzlük; öte yanda, toplumsal ve siyasal yaşamın üzerinde yoğunlaşan güncel yapay değişiklikler. İnsan, ancak toprağın isteklerine bağlı kalarak huzuru bulabilir. Bu güne karşı sorumsuzluk, vazgeçme ruhu, boyun eğme: Bunlar, toprak edebiyatının sonunda vardığı noktalardır.

Toprak edebiyatından özgün nazi propaganda edebiyatına geçiş kolay olmuştur: Her ikisinde de, ölümsüz Almanya için sürdürülen savaşım sözkonusudur. Şairin esin kaynağı, «Rayh'ın ölümsüz gücü» ile oluşturulan mistik bir beraberliktir. Şair, bu savaşım içinde görevini onurla yerine getirir. «Milli toplum»a yararlı olmayı, bu toplumun tü-

rettiği devlete uymayı ve devletin savunucularını, kahverengi ordunun askerlerini dile getirmeyi onurla kabul eder. Hanns Johst, 1933 ilkbaharında, askerlerin eylemlerinin ve bağlılıklarının, hizmet aşklarının ve sevinç çığlıklarının yüceltilmesini yazara bir görev olarak yükler.

Bir kısım yazarlar, nazi partisinin doğrudan hizmetine girdiler ve eserleriyle, nasyonalsosyalist doktrinin hedeflerinin yayılmasına yardımcı oldular. Bu yazarlar, hiçbir gizlilik gereği duymaksızın, açıkça, zaman zaman da epik bir tona ulaşarak, Alman kanını arındırmayı, Yahudilerden kurtulmayı, bolşevizme karşı savaşmayı ve dünyayı fethetmeyi amaçladıkları ölçüde, daha önce incelenen yazarlardan ayrılırlar. Aynı konuları, birçok popüler şarkıda, asker sözcüklerinin ve şiddet simgelerinin tümüyle birlikte bulmak olasıdır.

Hermann Claudius'un durumu biraz farklıdır; gerçek bir nazi yazara benzemez, onlar tarafından kullanılmıştır ve kullanılmasına da izin vermiştir. Neo-romantizmden ve sosyal demokrasiden gelen Claudius, hem yeniden düzenlenen Prusya Sanat Akademisinin üyesi olması, hem de şiirlerindeki kullanışlılık nedeniyle, nazizme güvence veriyordu. Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı *Biz* (Nous) adlı şiiri, Michael Englert'in müziği ile işçi şarkısı olarak üne kavuştu ve nazi antolojilerinde işçi şiirine örnek olarak yer aldı. Nazilerin taktiği, işçi hareketini III. Rayh ile bütünleştirmek olduğundan, birçok işçi şarkısının sözleri değiştirilerek, 1933'den sonra korolar tarafından veya kitle gösterilerinde yeniden ele alındılar. Şair Hermann Claudius'un şiirinde ise, III. Rayh ile doğal olarak uyum sağlayan hiçbir şeyi değiştirmek gerekmiyordu. Gerçekten de bu metin sahip olduğu imajlarla o kadar ikili anlamlar taşıyordu ki, «milli toplum» yandaşları tarafından rahatlıkla kullanılabildi. Burada, adımların ritmini belirleyen eski şarkılarla, hem geçmişe, hem de Alman doğasına bağlı olarak, yan yana yürünür. Ve bu güvenli yürüyüş, duygu birliğine, aydınlık bir geleceğe götürür.

Hermann Claudius, askerler tarafından da sevilen bir şair oldu. Claudius ile 1941'de Paris'te karşılaşan Philippe Lavastine, onun çok güzel savaş şiirleri yazdığını ve nazi

Almanya'sında çok beğenildiğini belirterek şunları söyler: «O, sözün tam anlamıyla bir halk şairidir, zira konu olarak ele aldığı ve hitap ettiği halkı duygulandırabilmek için seçilmesi gereken sözcükleri iyi bilir. Mısralarının tonu, her zaman basit ve içtendir. Halkın ve askerlerin, yaşadığımız trajik anların büyüklüğünü kavrayabilen herkes gibi, cesaretlenmek ve teselli bulmak istedikleri zaman, benimsedikleri ve söyledikleri kıtaları vardı».

Doğrudan propaganda olan edebiyata gelince, bu edebiyat, türünün tüm özelliklerini içerir: duygusalcılık, şematizm, etkili olabilme kaygısı vs. Hans Johstun, *Schlageter* adlı dramının, kendi kitap kapağında verilen özeti, her kitabın bu alanda edinmesi gereken kuramsal nitelikler hakkından bilgi edinilmesini sağlar: Hareketin amacı, kokuşmuşluk ile saflık, demokrasi ile nazi ideali arasındaki çatışmayı yansıtan toplumsal bir arka plan üzerinde, Almanya'nın yazgısını tüm varlıklarıyla üstlenen kahramının görüntüsünü vermektir; dramatik gerilimin esiri olmuş okuyucu veya seyircinin edindiği yarar, kendisini, sunulandan önemli bir ders almaya, yani, büyük Almanya için kendisini feda etmek istemeye götürür.

BİR İNANÇ VE SEZGİ OLAYI

1936'da, Bonn Üniversitesi tarafından onur doktoru ünvanı geri alındığı zaman Thomas Mann, edebiyat fakültesi dekanına verdiği yanıtta, nasyonalsosyalizmin amacının, Almanlardan, uysal, her türlü eleştiri düşüncesinden arınmış, kör ve fanatik bir halk yaratmak olduğunu belirtiyordu. Bu açıdan bakıldığında, III. Rayh dönemindeki propaganda edebiyatının nazi eğilimlerini çok iyi yansıttığı görülür. Nazi şiirinde, benzetmeler belirgin değildir: ateşten, alevden, nehirden, çelikten, yıldızlardan vs. söz edilir. Sözcüklerin altında yatan gerçeği görmek gerekir. Bunlar «toplum»a yapılan çağırılardır. Dinsel imajlara ve sözcüklere çok sık rastlanır: Bir millet, «ölümsüz» olabilmek için, «yeniden doğuşu» ile karşıkarşıyadır. Bu siyasal edebiyatta ifadesini bulan Führer'e bağlılık, bir inancın dile getirilmesidir. Şairler Führer'in müritleri, eserleri de, halkı, inanç

ve törelere uyma yönünde eğitmeyi amaçlayan basit söz sanatı denemeleridir.

İşaretler ve alıcısı arasındaki bu iletişim yönteminde, tamamen siyasal nitelikteki nazi edebiyatı hemen hemen bomboş bir mesaj taşımaktadır. Her türlü semantik bilgi geçmişten kaynaklanır veya basın ve radyo tarafından önceden saptanmış olan parolalardan oluşur. Hitler'in *Kavgam*'da belirttiği gibi, propaganda sanatı, sürekli olarak aynı kavramları yinelemektir. Ayrıca, nazi düşüncesine göre, yazar, yalnız, geçmişin mirasını üstlenmekle kalmak, bu geçmiş, aynı zamanda, okuyucusu üzerinde kesin bir «biyolojik duygusallık» yaratabilecek biçimde, kendi «içgüdüsel biyolojik değerlerinden» kaynaklanır. Böylece, iletişimin yolu, düşünceye başvurmaksızın, içgüdüden içgüdüye geçer.

Kuşkusuz, tüm nazi edebiyatı, tanımlamaya çalıştığımız bu dört akım içine sıkışıp kalmaz: Örneğin, işçi edebiyatı temsilcileri gibi küçük gruplar da vardı. Öte yandan, III. Rayh döneminde, birçoğu toplumsal önem taşımasalar bile, nazi eğilimli eserlere benzetilemeyecek kitaplar da yayınlanmıştır. Ancak, ister nazi rejiminin amaçlarını ve faaliyetlerini doğrudan doğruya anlatsın ,isterse, açıkça yansız olan konuların ve sözcüklerin ardına sığınsın, yazarın artık kısıtlanmış bir dili vardır. konuşmasının esiridir; sözlerine egemen olacağı yerde, retorik formüllerin kafesine kısıtılmıştır.

8- DENİZKIZLARININ ŞARKISI

Alman toplumunun siyasal bileşimi ve örgütlenmesinde görülen değişiklikler, kuşkusuz, eskiden Almanya denilen yerdeki edebi ve sanatsal havayı da etkiledi. Bugün iki Alman devleti bulunmaktadır. Her ikisinde de, büyük bir çoğunluğu nazizmi şiddetle mahkum eden yeni bir yazar ve sanatçı kuşağı ortaya çıktı. Propagandanın, Goebbels ve Rosenberg'in baskısıyla, kötüye kullanılması sonucu, savaş sonrası yazarlarının, sanat sanat içindir tezine yönelmeleri gerektiyse de, 1945'den sonra Almanca konuşan ülkelerde kendini gösteren edebiyat, bunun tam tersine, nasyonalsosyalizmle mücadele edebilmek için, tarihten destek alıyordu. Heinrich Böll'den, Alfred Andersch, Günter Grass, Peter Weiss veya, Luise Rinser, Anna Seghers'den Bruno Apitz ve Jurek Becker'e kadar çeşitli yazarların III. Rayh'ı doğrudan hedef alan romanları pek çoktur.

Bugünkü Alman edebiyatının en iyi temsilcileri, ister Batı'dan, isterse Doğu'dan olsunlar, altmışlı yıllara kadar ılımlı, ondan sonraki yıllarda ise daha ciddi ve güçlü bir biçimde, kitaplarına eleştirel bir işlev vermeye çalıştılar. İsviçreli germanist Maurice Muret, nazizmin işlediği cinayetler henüz dünyaya ün salmadan, gençler için zamanın artık geldiğini biraz da kehanetle açıklıyor ve şunları söylüyordu: «Bir gün, hitlerizmin resmi çılgınlıklarını alkışlayanların çocukları, ırkçılığın yanlışları ve saçma bir reji-

min yabancı ülkelerde Almanya hakkında uyandırdığı acınacak düşünce üzerine utanç gözyaşları dökeceklerdir.» (1).

Durum dışarıdan değerlendirildiği zaman, zaten, nitelikli yazarlar tarafından temsil edilenden başka bir Alman edebiyatı olmadığını kabul etme eğilimi görülmektedir. Yabancı basında anımsatılan Alman eserler, genelde, nazizmi ve onun kalıntılarını suçlayan eserlerdir. Amacımız, bu kitapların listesini çıkarmak veya savaş sonrası edebiyatının gelişmesini göstermek değildir. Burada karşımıza çıkan sorun, nasyonalsosyalizme dayanan bir edebiyatın, onun çizgisini benimseyerek nazizmin eğilimlerini yeniden ele alan ve halkı etkileyerek ona ideolojik yönden yararlı olma işlevini kabul eden bir edebiyatın sürüp sürmediğini anlayabilmektir. Burada da, nazizmden, daha önce olduğu gibi, özgün ve tarihte yerini almış bir faşist sistem anlamaktayız.

KESİN DAVRANIŞ YOLU

Bu konuda, Demokratik Almanya'da durum nedir? Resmî düşünceden farklı olan fikir gösterilerine karşı bu ülkede uygulanan denetleme mekanizması, emperyalist ve nazi eğilimler karşısında acımasız bir hassasiyete dönüşmektedir. Gerçi bu hassasiyet, ne söz konusu eğilimlerin kökünden değiştiği ne de nazi hayranlarının hiç çıkmayacağı anlamına gelir; ne var ki, böylece etkileme yolları kendilerine kapatılmıştır. Artık basın organları, gruplaşma ve toplanma olanakları olmadığı gibi, kendilerinin nazi olduğunu ortaya koyabilme fırsatları da yoktur.

Demokratik Almanya'nın kültür alanındaki yöneticilerinden birisi olan Alexander Abusch, 1954'de Dresden'de yaptığı bir konuşmada, savaş yanlısı ve militarist bir edebiyatın yayınına izin verilmesinin söz konusu olamayacağını açıklıyor ve kendi kuşağının geçirdiği deneyime değinerek, böyle bir özgürlüğün, kısa sürede, hümanist yazarlar için özgürlük yokluğuna dönüşebileceğini belirtiyordu

(1) «Fransa'da Alman Edebiyatı», Yahudi Defteri, 5 - 6, 1933 sh. 174.

(2). Liberal demokrasi gelenekleriyle biçimlenmiş zihinlere şok etkisi yapabilecek olan bu tavır, Brecht'in Eylül 1951'de «Alman Yazar ve Sanatçılarına Açık Mektup»unda aldığı tavrın aynısı idi. Walter Ulbricht, 25 Kasım 1953'de Halk Meclisi'nde yaptığı açıklamada, bu tavra resmî bir değer kazandırdı. Kendisi, her iki Almanya'da da, savaşı yücelten ve halklar arasında nefreti körükleyen eserlerin yasaklanması koşuluyla, tüm kitap, dergi ve filmlerin yayınlanmasından yanaydı.

Bu ilke ile ilgili olarak, o dönemde iki Alman devleti arasında hiçbir anlaşmaya varılamadı. Ancak, Demokratik Almanya'nın hareket tarzı saptanmış oldu. Demokratik Almanya'da III. Rayh askerlerini öven, pangermanizm, Alman emperyalizmi ve nazizm doğrultusunda ırkçı ve yayılmacı fikirleri savunan kitaplar bulundurulmayacaktı. Demokratik Almanya'yı III. Rayh'taki «totaliter yönetim» ile bir tutanların, bu ülkedeki yayınlara bakarak değil de, yetkililerce uygulanan bazı yasaklara ve engellemelere dayanarak bu benzetmeyi yaptıklarını belirtmemiz gerekir. Antifaşist yazarlar (mülteciler, sürgünler, direnişçiler), yayınevlerinin kataloglarında seçkin bir yer tutarlar. Bir kısmı ekonomik ve ideolojik nedenlerle basılmamış olsalar bile, nazi edebiyat mirasını eleştiren yayınlara da izin verilmektedir. Yayın piyasasının denetimaltında tutulması, Demokratik Almanya'nın faşist bir ülkeye benzetilmesini ve orada henüz bastırılmamış gizli bir nazizmin sürdüğü yolundaki eleştirileri haklı çıkaramaz. Faşist sistemin bağlı olduğu başka ölçütlerin bulunduğunu unutmamak gerekir. Demokratik Almanya'nın kabul ettiği açık ideolojik ilkelerden hiçbirisi, III. Rayh'ı yönlendiren temel ilkelere, yani, bolşevik aleyhtarlığı, Yahudi aleyhtarlığı, şiddetin ve «üstün insanın» yüceltilmesi ve «yaşam sahasının» ele geçirilmesi ilkelerine uzaktan veya yakından benzememektedir. Ve bu saptama, yayın sisteminin serbest girişim ilkelerine uymadığı ve herşeyin denetim altında olduğu bir yerde, yalnız bir kaç yayıncı için değil, ülke çapındaki kitap piyasasının tümü için geçerlidir.

(2) Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus, Aufbau Verlag Berlin, 1962, sh. 104 - 105, 13 Şubat 1954'de Dresden'de yapılan bir konuşmadan.

Federal Almanya'daki kitap üretimi (burada, kendisini oluşturan ekonomik ve siyasal güçlerin göz önüne alınması gerekir), Weimar Cumhuriyeti'nde geçerli olan üretimden çok farklı değildir. Temel ilkeleri, liberal bir ekonomi üzerine oturtulmuştu. Kuşkusuz, bu toplumu, gücü ve tabuları hakkındaki yanılgılardan kurtarmaya çalışan bir çok eser de yayınlanmıştır. Büyük yayınevleri, kısmen öğrenci gençliğin oluşturduğu yeni kamuoyunun isteklerini karşılayabilmek amacıyla, 1965'den bu yana, sol akımlara kapılarını geniş biçimde açtılar. Ancak, ne bu açılma, ne de yeni bir işçi edebiyatını tanıtmak için şurada veya burada girişilen çabalar, yaşanılan gerçekliği temel yapılarında değiştirmeyi başaramadılar. İster üniversitelerce, ister bakanlık büroları tarafından yapılmış olsunlar bütün bilimsel incelemeler, şu konuda birleşmektedirler: kültür, tüm yayın alanlarında, sonuçta tekellerin egemenliği altındadır.

Buradan da, tek niteliği, yoğun bir ideolojik etki yaratarak, hızla ve kolaylıkla tüketilebilecek eserlerin yoğun biçimde yayılması sonucu ortaya çıkmaktadır. Altmışlı yıllarda, Federal Almanya'daki kitap üretiminin yüzde yetmişinden fazlası, böyle bir «edebiyat» türüne sokulabilir. Örneğin, 1964'te, Günter Grass'ın *Köpek Yılları* (Les années de chien) adlı kitabı, 125.000 adet basılarak, kaliteli edebiyat kategorisinde yayınlanan romanlar içinde en yüksek tiraja ulaşırken, aynı dönemde, Arnold Krieger'in ucuz edebiyat örneği romanı 800.000 adet basılıyordu. Münih'te, kitap ödünç veren yirmibir kütüphane üzerinden yapılan istatistikler de bu raporu doğrulamaktadır. 1969 yılında, yazar Heinrich Böll 299 kez, Günter Grass 497 kez, Thomas Mann 291 kez, Martin Walser 246 kez ödünç alınmıştır; ucuz edebiyatın temsilcisi olan diğer yazarlar ise, 963.477 kez alınmıştı.

Bu alışılmış tüketim kitapları, özellikle kulüpler aracılığı ile, topluma girebilmiştir. Bu kulüpler, kesin bir biçimde, okumanın gelişmesine yardımcı olmuşlardır ve bu da olumlu bir görünümdür. Ancak bu arada, kitap seçiminin kalıplara dökülmesine yol açmışlardır. 1970'e kadar bu kulüplerin yayın programlarında yer alan yazarlar, geleneksel yaymevlerine oranla büyük bir tirajı garanti eden yazarla-

rın hemen hemen aynıları idi. Ludwig Ganghover ve İna Seidel, bu kulüplerin kataloglarına göre, altmışlı yıllarda da, III. Rayh dönemindeki kadar okunuyorlardı. Bu ucuz edebiyatın başarısı, olağanüstü bir denge gösterir. Kitap kulüpleri, nitelikli modern eserler yayınlamış olsalar bile, daha çok egemen olan zevki sürdürmüşlerdir.

Tüm kapitalist ülkelerde, kuşkusuz, buna benzer durumlar ortaya çıktı. Yazınsal üretimin tekelleşmesi ve genel ekonomik koşullar, günümüzde «alt-edebiyat» (sous-littérature) veya «taklit-edebiyat» (paralittérature) diye adlandırılan edebiyat türüne giren büyük bir kitap tüketimine yol açmıştır. Ancak, bu kitapların ilgili kültür kaynakları, kendi öz tarihsel gelişmelerindeki farklılıklar nedeniyle, ülkesine göre değişmektedir. Demokratik zihniyetin güçlü güvenilir dayanaklara sahip olmadığı F. Almanya'da, gerici fikirler egemendi. Alexander ve Margarete Mitscherlich'in 1967'de belirttiği gibi, Federal Almanya'da resmen mahkum edilmesine karşın, nazizme karşı gerekli cephenin alınabilmesi için çok çaba harcamak gerekti. Nazilerin entellektüel ve siyasal şemaları, 1945'den sonra, bir kısım değişikliklerle, ancak kesintisiz bir biçimde, kollektif bilinci uğraştırmaya devam etti. Ve eski naziler, üst siyasal görevleri ellerinde tuttukları sürece de, bunların uzantıları o kadar etkili oldular.

Böylece, Weimar Cumhuriyeti'nde daha önce yaşanmış tekelleşme sistemine karşı duyarlı olan sol yazar ve yayıncıların, «düşünceyi biçimlendirme fabrikaları» olarak adlandırdıkları durumu dirençle reddetmelerinin nedeni anlaşılabilmektedir. Soyut olarak, her tür edebiyatın etkisi, gerçekte, çok sınırlı gözükmektedir. Polisiye roman okuyucularının mutlaka suç işlemeye çağırılmayacakları gibi, faşist geçinen yazarları okuyanların da, zorunlu olarak faşist fikirlere katılacakları söylenemez. Kitabın toplumdaki rolünü abartmak doğru değildir. Kitap, sosyal sistemi etkiler, ancak onu belirlemez. Otantik eserler de, ideolojik bir görev yapmakla sınırlandırılmamışlardı. Ancak, her edebi ürün, karşılıklı etkileşimlerle, kollektif bir ruh yaratılmasını sağlayabilecek özelliğe sahiptir. Federal Almanya'da, yoğun, biçimde tüketilen bu yemleme motifleri, Hitler iktidara gelmeden önce var olan ve genel ekonomik koşullar

hazır olduğu zaman kitlelerin faşistleştirilmesini kolaylaştıran motiflerle hemen hemen aynıdır.

BİR KİTLE EDEBİYATI TÜRÜ

Herşeyden önce, geçmişi idealize eden kaçış edebiyatını göz önüne almak gerekir. Burada, birçok roman türü belirlenebilir. İlk kategoride, tarihsel romanlar yer alır. Bu romanlar genellikle aristokratları konu alırlar ve dolaylı olarak, imparatorluk dönemindeki ideal yaşamı överler. Karmaşık durumlar ve entrikalar yerine sevgi ilişkileri ön plandadır. İkinci kategoriyi yöresel romanlar temsil ederler. Bu romanlarda, köylülük öyküleri içinde, toprak, «Alman manzarası», ve «Alman doğası» yüceltilir. Ele alınan romanın türü ne olursa olsun, genelde, bu «edebiyat» toplumsal gerçekten kaçışı dile getirir. Günümüz toplumunda ortaya çıkan gerçek sorunlardan uzaklaştırdığı için de, oyalayıcı bir niteliği vardır.

Kitleleri, günlük gerçekler hakkında yanıltmaya yönelik sayısız kitap vardır: Bunlar, III. Reyh'ın, işlediği cinayetler karşısındaki sorumsuzluğunu desteklemek amacıyla, tarihin çarpıtılması (Hitler ve çevresi, iktidarı ele geçiren bir deliler çetesi olarak gösteriliyordu); tüketim toplumunun yaratılması ile toplumsal sınıfların eşitlenmesi; «ekonomik mucize»nin sorumlularının övülmesi gibi eğilimler taşırlar. Ancak, en fazla ilgiyi, özellikle «savaş edebiyatı» çekmiştir. Bu edebiyat nazilerin çöküşünden sonra, kısa bir araya karşın, hızla sayısız müşteri buldu. 1965 istatistiklerine göre, Hitler ordusunun yüzden fazla üst rütbeli subayı, Federal Almanya'da yazınsal faaliyette bulunuyordu. Bunlar, ya bir yayınevinde görevliydiler, ya da kitap veya genellikle de kendi anılarını yazıyorlardı. Batı demokrasilerinde, zaten eski nazilerin, deneyimlerini ve anılarını yayınlamaları moda oldu. Bunların tümü, kurnaz bir biçimde, aklanmayı veya kabul ettikleri sorumluluklarını azaltmayı deniyorlardı. Yine bunlara bakılırsa, kurnaz Hitler, tek ya da teke en yakın sorumlu idi. Nazi rejimini ele alan bu yeni «yazarlar»dan en ünlüsü de, Hitler'in eski Silahlanma Bakanı mimar Albert Speer'dir. Anıları, büyük bir ideolojik etki yarattı. Kendisini, 1944 yılına kadar tüm imha kamplarından haberdar olmayan bir «sa-

natçı» ve bir «teknisyen» olarak tanıtarak ve böylece de suçunu kısmen kabul ederek, «Nürnberg mahkemesinin bağışlayıcılığını kazandığı gibi, bir çok okuyucunun da sempatisini topladı. Olayları bu yönde saptırması, III. Rayh'in temel ilkeleri ve Alman faşizminin gerçek niteliği hakkında gerçekleri gizlemesine yol açtı. Speer, Hitler'in şeytansı yanını vurgular ve nazi diktatörlüğü sırasındaki ve önceki büyük sanayiin Almanyadaki rolünü suskunlukla geçiştirir.

DENİZKIZLARININ ŞARKISI

Yalnız nazi fikirlerinden veya nazi rejimine yarayan konulardan (gerici yörecilik, militarizm, bolşevik aleyhtarlığı) etkilenen bu edebiyatın yanı sıra, tamamen III. Rayh'a yaraşacak kitaplar da kolayca yayınlarını sürdürdüler. Federal Almanya yetkililerinin nazi suçlularına karşı gösterdiği hoşgörü iyice bilinmektedir. O kadar ki, hiçbir gizliliğe gerek duymaksızın ve herhangi bir yasal kovuşturmaya uğrayacağından korkmaksızın, «kahverengi gömleklilerin» başarılarını ve zaferlerini dile getiren sayısız dernek ve yayın vardı. Kitap kulübelerinde satılan gazete ve dergileri okurken de anlayabileceğimiz gibi, bu liberal toplum, nazi kıyıcıların övülmesine açıkça izin vermektedir.

Bu cömert iyi niyetten (veya bağışlama?), eski nazi şairleri de, kısa bir yayın yasağından sonra yararlandılar. Yardımlaşabilmek amacıyla aralarında gruplar oluşurdular. Sağ veya aşırı sağ örgütler onları gazetelerine kabul ettiler. Bu şairlerden bir kısmı, durum ne olursa olsun, içlerindeki insanlık duygularını korumaya çalıştıklarını öne sürerek, kendilerince yeniden saygınlık kazanmaya çalıştılar. Böylece, Hans Carossa, 1951'de, Hitler'in siyasetinin yanılgılarını vurgulayarak ve okuyucusunu, nasyonalsosyalizmi açıkca onaylamadığına inandırarak, III. Rayh'a olan inancını gizlemeye çalışıyordu. O kadar ki, bu temiz adam bir direnişçi bile olabilirdi : Kendisi, «ırk» ından veya nazizme karşı düşmanlığından ötürü kovuşturulan veya kovuşturulduğunu sanan herkesin yardımına koşuyordu. 1953'te de, Hans Friedrich Blunck, kendi «insanlığını» anlatır : Benjamin Crémieux'nün ne kadar iyi bir insan olduğunu hiçbir zaman unutmayacağını belirtir ve toplama kampındaki feci sonuna ne kadar üzüldüğünü dile getirir. Hans Grimm,

1956'da «itirâfları»nın bir cildinde, 1934'den sonra, ruhunun derinliklerinde, iç direnişçilerin dava arkadaşı olduğunu açıklar.

Bu yazarlar, zamanla, eski savunma araçlarını ortaya çıkardılar Germen ruhunun mistisizmi, ırkçılık, mantıksızlık, «kan» ve «toprak». Hans Grimm, bunların yayınlanmasını sağlayabilmek amacı ile, savaştan sonra kendi yayınevini kurdu. Yayınevi, Grimm'in ölümünden sonra kızı tarafından yönetilmektedir ve yaşayan dostlarının da yardımıyla, onun yolunda saygıyla yürüyerek, her yıl Lippoldsberg Şiir Günleri'ni düzenlemeyi sürdürmektedir. Uzun süre, en düzenli katılmacılarından birisi de, Alman Eğitim ve Kültür Akademisi başkanı sıfatıyla, Herbert Böhme oldu. Bu örgütün amacı, Kolbenheyer, Blunck ve III. Rayh'ın diğer sevilen «edebiyatçıları»nın anısını sürdürmekti.

Nazi takımının eski resmi şairi olan bu Herbert Böhme, 1949'da, *Kluter Blatter* adlı bir dergi ile *Türmer Verlag* adlı bir yayınevi kurdu. Bir yıl sonra da, Münih'e, 1 Mayıs 1950'de, tutucu ve milliyetçi edebi eğilimleri başarıya ulaştırmayı amaçlayan *Avrupalılaşmış Alman Kültür Ürünü* adlı örgütü kurdu. 1953 - 1954 kışı boyunca, örgütün girişimi ile düzenlenen gösterilerde, onbeşbinden fazla kişi toplandı; 1955'de, bu sayı iki misline çıktı. Hans Grimm, Will Vesper, Kolbenheyer ve Blunck bu toplantılarda kitaplarından parçalar okurlar ve yanlarında da Eberhard Wolfgang Möller, Heinz Schauwecker, Heinrich Zillich, Gerhard Schumann gibi nazi şairlerinin eski genç kuşağı yer alırdı. Herbert Böhme, bu başarısı üzerine, diğer gerici örgütlerin kurulması girişimlerini bıkmadan sürdürdü. Kendisinin desteği ile, her yıl «Alman Kültür Kongresi» toplandı; daha sonra bu kongre «Alman Kültür Günleri»ne dönüştü. Eylül 1969'da, Kültür Ürünü örgütü tarafından ilk kez yeni bir edebiyat ödülü ortaya konuldu: 10.000 marklık bu «Schiller Ödülü,» sanat eleştirmeni Richard W. Eichler'e verildi; Eichler, «sanat şarlatanları» ve «bolşevikler» nedeniyle uğranılan «kültür çöküşü»nün şiddetli bir düşmanı idi.

1960 Paskalyasında, yayıncılar, gazeteciler, kitapçılar ve *Avrupalılaşmış Alman Kültür Ürünü* yazarlarıyla aynı

görüşü paylaşan yazarlar tarafından kurulan *Özgür Gazetecilik* derneği de, Federal Almanya'da varlığını sürdüren nazi eğilimlerine bir başka örnektir. Özelliği ise, uluslararası oluşu ve yabancı ülkelerdeki faşist hareketlere dayanmasıdır. Başlangıçta ,iki düzine insandan oluşan örgüt, on yıl sonra, on ülkeye ve üç kıtaya yayılmış dört yüz üyeyi kapsıyordu. «Milli ve askeri edebiyat» boykotunu ve savaş anılarının yayınlanmasının yasaklanmasını protesto ederek ilk kez kendilerini kamuoyuna duyurdular. Amaçları, kitle iletişim araçlarının sözde Sol güçler tarafından tekelleştirilmesi sonucu sessizliğe gömülen milliyetçi şair ve yazarlara, düşünce özgürlüğü adına, yeniden söz hakkı vermekti. Ayrıca, son derece açık bir biçimde, nazi mirasını savunmaktadırlar. «Kültür» isteklerindeki sözcükler bile, nazilerinkinin aynısıdır: Moda olan yazarların «antinasyonal» niteliği karşısında, «otantik sanatı» savunurlar ve «Alman kültürü»nün parçalanmasına karşı savaşım verirler.

«Dost Dernekleri» (Fransa'da, Drieu la Rochelle ve Brasillach için olduğu gibi), daha ılımlı biçimde, III. Rayh'ta saygınlıklarını yitiren yazarların «eserlerini» diriltmeye çalışmıştır. Kurulmuş olan Fill Vesper Vakfı sayesinde, *Die Neue Literatur* adlı nazi dergisinin eski yöneticisinin eserleri saygı görmüştü ve yeniden basıldı ayrıca, Kelbenheyer Dostları Derneği ile Hans Friedrich Blunk için kurulmuş bir dernek de faaliyet göstermiştir. Adolf Bartels'in anısı da bir grup sadık dost tarafından sürdürüldü. Büyük kayıpların yıldönümlerinde aile toplantıları yapılır. Yaşayanların saygılarını sundukları bu toplantılarda, ölümsüz bazı nazi yazarların «eserlerinden» pasajlar okunur. 1962'de Wilhelm Pleyer, Lippoldsberg'de yapılan bir toplantıda, Hans Grim, Willwesper ve Erwin Guido Kolbenheyer'i saygı ile anıp, onları «zamanlarının bilimi ve bilincinin» somut birer ifadesi olarak övmüştür.

Bugün, bu edebiyatçıların etkisinin, özellikle kapalı devre olarak, yalnız üyeleri veya aşırı sağ basın okuyucuları tarafından bilinen yayın büroları aracılığı ile yayıldığı bir gerçektir. Ancak ilke değişmemiştir : Federal Almanya'da, bu edebiyatçıların gruplaşmalarına, yeniden örgütlenmelerine, III. Rayh dönemindeki fikirlerini yaymalarını sağlayabilecek bir kamu görevi bulmalarına olanak sağ-

lanmaktadır. Bunlar, kendilerini, diğerleriyle aynı düzeyde, kamu yaşamının bütünleyici birer parçası olduklarını kabul ettirmeyi başarmışlardır. Buna örnek olarak, 1972 Frankfurt Kitap Fuarı'na, nazi yanlısı eserlerin yayınlanmasında uzmanlaşmış olan Schütz Yayınevi'nin resmen kabulünü gösterebiliriz; bu yayınevi, bir sokak gösterisi üzerine sergiden çıkarıldı.

ÖLMÜŞ TÜM KUŞAKLARIN GELENEĞİ

Bu olaylar, genel siyasal koşullara bağlı oldukları sürece ,daha fazla önem kazanırlar. Eğitimin, yıllar boyunca, nazi artıklarının destek gördüğü alanlardan birisi olması, bir raslantı değildir. Savaştan yirmi yıl sonra, Federal Almanya'daki öğrencilere, ders kitaplarında ne tür bir edebiyatın görüntüsü sunuluyordu? Çağdaş modern edebiyat yeni okutulmaya başlanmıştı; Weimar Cumhuriyeti edebiyatı, daha çok tutucu akımları ile kendisini gösteriyordu. Resmi seçeneklere göre, göç etme kararı almış olan yazarlardan daha çok III. Rayh döneminde Almanya'da kalmış olan yazarlara ayrıcalık tanınıyordu. Bavyera televizyonu, 1964'deki bir yayınında, okullarda okutulan ders kitapları üzerine yapılan bir anketin sonuçlarını kamuoyuna açıklıyordu. Bu anketten, öğrencilere sunulan dünya görüntüsünün, onları yalnız yaşamda değil, kültür ile olan ilişkilerinde de yanlış yönlere götürebileceği sonucu çıkıyordu. Bu kitaplarda, nazilerin yeniden düzenlediği Prusya Sanat Akademisi'nin üyeleri, Hitler rejimi sırasında göç eden veya ortadan kaldırılan yazarlardan yirmi kez daha fazla ele alınıyordu. İncelenen 161 kitaba göre, Heinrich Böll'ün on yazısına karşılık, Agnes Miegel'in yüz; Franz Werfel'in üç yazısına karşılık, Börries von Münchhausen'in yetmiş yazısı bulunuyordu.

1965'den sonra, Alman edebiyatının bu sunuluş biçimine yapılan eleştiriler ağırlık kazandı. Peter Glotz ve Wolfgang Langenbücher'in karşı ders kitabı olarak kabul edilen ve Heine'den Carl von Ossietzky'e kadar, gericiler tarafından horlanan yazarları kapsayan çalışması bir değişiklik işareti sayılıyordu. Brecht, Anna Seghers, Walter Benjamin ve diğer birçokları, sınıfta okutulan yazarlar ara-

sında yer almaya başladılar. Tutucu akımlara karşı, birçok sosyolog, yazar ve eğitimci tarafından, kesintisiz, genellikle de güç ve tartışılan bir savaşım halen verilmektedir.

Bununla birlikte, faşist eğilimli fikirlerin, kültür sorunlarının çözümünde benimsenen ölçütlerden tamamen kaybolduğunu düşünmek bir yanılgı olacaktır. (Zaten, III. Rayh döneminde başarı kazanmış yazınsal eleştiri kitaplarının büyük bir bölümü, biraz değiştirilerek de olsa, 1945' den sonra yeniden yayınlamışlar ve uzun süre piyasada kalmışlardı. Bu kitaplarda, milliyetçi akımlar, kuşkusuz, demokratik ve devrimci eğilimlerden daha fazla yer tutuyordu. Bunların etkileri düşünülenden daha fazla oldu. Kurmaya çalıştıkları edebi değerler, katı milliyetçi görüşlerin, yeni entellektüel ve öğrenci kuşağı sayesinde, dürüstlük ve bilimsel kesinlik ile yer değiştirmesine karşın, büyük okuyucu kitlelerinde fazla değişikliğe uğramadılar.

İlk planda nazi rejiminin görüntüsünün, okul kitaplarında, özellikle de tarih kitaplarında, düzeltilmesi ve bilimsel açıklamasının değiştirilmesi gerekmektedir. Nazizmin getirdiği ekonomik sonuçlara çok az değinilmektedir. Genellikle, öğrencilere, toplama kamplarının nasıl çalıştığının, ucuz el emeğinin sömürülmesinin Alman firmaları için nasıl bir gelir kaynağı oluşturduğunun açıklanmasından kaçınılmaktadır. Tarihin bir çeşit ruhbilimsel incelemesi ile yetinilmektedir (bu, aynı zamanda, büyük tirajlı gazetelerde verilen görüntünün aynısıdır): Ekonomik ve siyasal güçlerin etkisi incelenecek yerde, olayların akışı ve sorumluluğu, kişilere ve onların psikolojik durumlarına verilmektedir.

1945 sonrası gençliğin nazizm hakkındaki ciddî bilgilerinin, uzun süre, kitaplarda yer alan antikomünizmle bastırıldığını belirtmek gerekir. Bugün bir çok öğretmenin dikkatleri sonucu açığa çıkmış olan Hitler ve bolşevik aleyhtarlığına dayalı eski ırkçı klişeler, birçok kitapta henüz yer almaya devam etmektedir. Albert Béguin'in, 1947' de *Ruh* (Esprit) adlı eserinde yazdığı şu cümleler, bu kitapların yönlendirilmesi karşısında henüz güncelliğini korumaktadır «Hitler'in cinayetlerini bilmekten üzüntü du-

yan çok az Alman rastladım. Ancak, bunlar kuraldışı kişilerdir. Diğerleri ise, yadsımasalar bile, bu olayları, başka halkların da yaptığı gibi, ortak bir hata olarak görürler veya bir kısım liderlerin veya profesyonel cellatların üstüne yıkarlar.»

Ayrıca, Federal Almanya yöneticileri, 1969 yılına kadar, özellikle, nazizme karşı açıkça tavır almayan yazarlara ilgi gösteriyorlardı. Theodor Oberlaender, 1959'da bir okulun açılışı sırasında, Agnes Miegel'e saygılarını sunarken, onüç okulun, milliyetçi ve nazi yanlısı bu yazarın adını taşıdığını belirtiyordu. Ernst Jünger, 1965'de yetmişinci yaş günü nedeniyle iki resmi telgraf aldı: Birisi Cumhurbaşkanı Heinrich Lübke'den, diğeri de başbakan Ludwig Erhard'dan geliyordu. Aynı yıl, Günter Grass, konuşmalarından birinde, bu siyasetçilerin, daha iyi olması için Goethe'den yürüttükleri konuşma metinlerinde, hiç utanmadan, Goebbels'in dil (lingustik) mirasından yararlandıklarını ve zararlı buldukları kitapları ve tabloları her an yakabilecek bir ateşle oynadıklarını belirtiyordu.

Zamanın değiştiği bir gerçektir. Birçok genç, geçmişi korkusuzca sorgulamaktan, onun gerçek yüzünü ortaya çıkarmaktan ve kesin suçlamalar yöneltmekten çekinmemektedir. Bunu, cesaretle, açıklıkla, özveri ile ve mesleklerinin engellenmesi korkusuna karşın yapmaktadırlar. Ancak, Federal Almanya'da, kollektif biçimde nazizmin üstesinden gelinmiş olduğu kuşkuludur. Nazi kültür siyaseti, zararlı olduğu kadar da etkili olmuştur. Nazi düşünce sistemini doğrudan yansıtan eserler tamamen ortadan kalkmış olsa bile, Marx'ın şu sözlerini yinelemekte yarar vardır: «Ölmüş tüm kuşakların geleneği yaşayanların beynine büyük bir ağırlıkla yerleşmiştir.»

"Sağa sola bakığımızda görülüyor: 'biraz faşist olmak' ya da geçici olması şartıyla kitlelerden 'biraz faşizme kafanmalarını' rica etmek mümkün. Yoksa, mâlâ iktidarı kurabilmek biraz da beceri işi mi? Öyle her faşizmin (sınıfsal dayanakları aynı kılsa bile) nasyonal sosyalizme çok benzer bir uygulamaya gidebileceği bir ortam var mı bugünkü dünyada?

Lionel Richard'ın kitabında bu sorulara şematik cevaplar bulamazsınız ancak yazarın seçtiği malzeme ve kullandığı üslup tarihi bilgi edinmenin yanısıra, yeni soruların doğmasına neden oluyor. Bir anlamda okuyucuyu provoke ediyor.

Bu önemli eserde Lionel Richard nazizme, tarihe gömülmüş bir lanetli sayfa olarak değil de, yaşayan, kapıdaman ve yeniden ayaklanabilecek bir canavar olarak bakıyor."

Kalem

KALEM 002

NAZİZM VE KÜLTÜR

KALEM 002