Richard Sennett

KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ



İngilizce'den Çevirenler:

RICHARD SENNETT

1943'te Chicago'da doğdu. 1964'te Chicago Üniversitesi'nden mezun oldu. 1969'da Harvard Üniversitesi'nde doktorasını verdi. New York Üniversitesi'nde sosyoloji profesörü, İnsan Araştırmaları Merkezi'nde yönetici ve Politika Araştırmaları Merkezi'nde baş araştırma görevlisi olarak çalıştı. Çocukluğunda viyolonsel çalmayı öğrendi; halen New York'ta bazı oda müziği topluluklarında çalmaktadır. *The New York Times Book Review* ve *The New York Review of Books*'a sık sık katkıda bulunmaktadır. Kentli ailelerin hayatı ve toplumsal psikoloji üzerine birçok kitap yazmıştır.

BAŞLICA YAPITLARI: (Editör ve katkıda bulunan olarak) *Classic Essays on the Culture of Cities* (1969); *Nineteenth Century Cities* (1969); *Families Against the City: Middle Class Homes of Industrial Chicago* (1970); *The Uses of Disorder* (1970); (Jonathan Cobb'la birlikte) *The Hidden Injuries of Class* (1972); (editör olarak) *The Psychology of Society: An Anthology* (1977); (Alain Touraine, T.B. Bottomore ve diğerleriyle birlikte) *Beyond the Crisis Society* (1977); *Authority* (1980) [*Otorite*, Çev. K. Durand, Ayrıntı Yay., 1992]; *The Conscience of The Eye. The Design and Social Life of Cities* (1990) [*Gözün Vicdanı. Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay, Ayrıntı Yay., 1999]; *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (1994) [*Ten ve Taş. Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., 2002]; *The Corrosion of Character-The Personal Consequences of Work in The New Capitalism* (1998) [*Karakter Aşınması-Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yay., 2002]; *Respect in a World of Inequality* [*Saygı-Eşit Olmayan Bir Dünyada*, Çev. Ümmühan Bardak, Ayrıntı Yay., 2005] ve *The Craftsman* (2008) [*Zanaatkâr*, Çev. Melih Pekdemir, Ayrıntı Yay., 2009]. Ayrıca üç romanı vardır: *Palais Royal* (1986), *An Evening of Brahms* (1984) ve *The Frog Who Dared to Croak* (1982).

Ayrıntı: 168
'Ağır' Kitaplar Dizisi: 11

Kamusal İnsanın Çöküşü
Richard Sennett

Kitabın Özgün Adı
The Fall of Public Man

İngilizce'den Çevirenler
Serpil Durak-Abdullah Yılmaz

Yayıma Hazırlayanlar
Tuncay Birkan-Tamer Tosun

Düzelti
Sait Kızılırmak

W.W. Norton&Company/1992
basımından çevrilmiştir.

© Richard Sennett

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Orhan Deliorman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. St. C Blok No: 244
Topkapı / İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *1996*
İkinci Basım *2002*
Üçüncü Basım *2010*
Dördüncü Basım *2013*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-105-2
Setifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Richard Sennett

Kamusal İnsanın Çöküşü



"AĞIR" KİTAPLAR DİZİSİ

KİTLE VE İKTİDAR
Elias Canetti

İNSANLIĞIN MAHREM TARİHİ
Theodore Zeldin

RUJ LEKESİ
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

BİZİ 'BİZ' YAPAN HİKÂYELER
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William Lowell Randall

MARKSİZM, AHLÂK VE
TOPLUMSAL ADALET
R. G. Peffer

İMPARATORLUK
Michael Hardt & Antonio Negri

DİSİPLİN
Askeri İtaat Üretiminin Sosyolojisi ve Tarihi
Ulrich Bröckling

HEP YUVAYA DÖNMEK
Ursula K. LeGuin

AHLÂKİ PROTESTO SANATI
Toplumsal Hareketlerde Kültür,
Biyografi ve Yaratıcılık
James M. Jasper

CAZ KİTABI
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim-Ernst Berendt

KURTLARLA KOŞAN KADINLAR
Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler
Clarissa Pinkola Estés

CİNSELLİĞİN TARİHİ
Michel Foucault

SEKS İSYANLARI
Toplumsal Cinsiyet,
Başkaldırı ve Rock'n'roll
Simon Reynolds & Joy Press

SÜRÜDEN DEVLETE
Toplumsal Bağ Üzerine
Psikanalitik Deneme
Eugène Enriquez

ÇOKLUK
İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi
Michael Hardt & Antonio Negri

BİR AHLÂK KURAMI
Genel Etik & Bir Ahlâk Felsefesi &
Bir Kişilik Etiği
Agnes Heller

MUTFAK SAVAŞI
Damak Zevkinin Jeopolitiği
Christian Boudan

İKTİSADİ ADALET VE DEMOKRASİ
Rekabetten İşbirliğine
Robin Hahnel

TARİH BOYUNCA KENT
Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği
Lewis Mumford

AÇIKLAMALI DÜZÜLKE
Çok Boyutlu Bir Macera
Edwin A. Abbott

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ
Yasemin G. İnceoğlu & Nebahat A. Çomak

Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında
KADIN VE BEDENİ
Yasemin G. İnceoğlu & A. Kar

AVRUPA FİKRİ
Anthony Pagden

ÇİÇEKLERİN KÜLTÜRÜ
Jack Goody

c.r.h. için

İçindekiler

Birinci Bölüm

Kamusal sorun

I. KAMUSAL ALAN 15
A. Kamusal alan dışında aşk 20
B. Ölü kamusal alan 27
C. Kamusal alanda değişimler 32
D. Şimdideki geçmiş 43

II. ROLLER 48
A. Roller 54
B. Kamusal roller 59
C. Şehirlerde kamusal roller 62
D. Kanıt mı, akla uygunluk mu? 67

İkinci Bölüm

Ancien Régime'in kamusal dünyası

III. SEYİRCİ: BİR YABANCILAR TOPLULUĞU 73
A. Şehre gelenler 77
B. Yaşadıkları yerler 80
C. Kent burjuvazisindeki değişimler 85
D. Saraydaki ve şehirdeki ilişkiler 90

IV. KAMUSAL ROLLER 95
A. Beden bir mankendir 97
B. Konuşma bir işarettir 106
C. Kişidışı alan duygu yüklüdür 124

V. KAMUSAL VE ÖZEL 126
A. Kamusal ifadenin sınırları vardır 130
B. Doğal ifade kamusal alanın dışındadır 132
C. Kamusal ve özel, toplumun bir molekülü gibidir 138
D. Molekülün parçalanışı 139

VI. AKTÖR OLARAK İNSAN 148
A. Sağduyunun aktör-insanı 151
B. Diderot'nun rol yapma paradoksu 153
C. Rousseau'nun tiyatro-şehre yönelttiği suçlama 158
D. Rousseau'nun kehanetleri 166

Üçüncü Bölüm

19. yüzyılda kamusal yaşam kargaşası

VII. SANAYİ KAPİTALİZMİNİN KAMUSAL YAŞAM ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ 176
A. 19. yüzyıl kent sakini yeni bir kişilik miydi? 177
B. Şehirde yerleşme 180
C. Şans ve burjuva yaşamı 185
D. Kamusal emtia 190

VIII. KAMUSAL ALANDA KİŞİLİK 200
A. Balzac'ın toplumsal bir ilke olarak kişilik anlayışı 205
B. Kamusal alanda kişilik: Yeni beden imgeleri 214
C. Sahne, sokağın artık anlatmadığı bir hakikati dile getirir 229
D. Kişilik ve özel aile 233
E. Geçmişe başkaldırılar 241
F. Özet 253

IX. 19. YÜZYILIN KAMUSAL İNSANLARI 255
A. Aktör 258
B. İzleyici 268

X. KOLEKTİF KİŞİLİK 285
A. 1848: Sınıfa karşı bireysel kişiliğin zaferi 291
B. Gemeinschaft 308
C. Dreyfus davası: Yıkıcı gemeinschaft 311
D. Gerçek radikal kimdir? 325

Dördüncü Bölüm

Mahrem toplum

XI. KAMUSAL KÜLTÜRÜN SONU 333
XII. KARİZMA MEDENİYETTEN KOPUYOR 346
A. Karizma kuramları 349
B. Karizma ve hınç 356
C. Elektronik medya geçmişteki sessizliği pekiştirir 363
D. Star sistemi 369

XIII. CEMAAT MEDENİYETTEN KOPUYOR 377
A. Bir cemaat çevresinde kurulan barikatlar 381
B. İçeriden yükseltilen barikatlar 386
C. Cemaatin insani bedelleri 396

XIV. SANATINDAN MAHRUM EDİLEN AKTÖR 401
A. Oyun, kamusal ifadeyi sağlayan enerjidir 405
B. Narsisizm bu enerjiyi zayıflatır 414
C. Narsisizmin seferber edilmesi ve yeni bir sınıfın doğuşu 419
D. Narsisizm modern çağların Protestan ahlâkıdır 426

— SONUÇ: MAHREMİYETİN DESPOTLUKLARI 432

— DİPNOTLAR VE KAYNAKÇA 437

Ek

— "SUÇLUYORUM" / Émile Zola 451
— DİZİN 463

Kendi içine kapanmış her insan, bütün öteki insanların kaderlerine ilgisiz bir yabancı gibi davranır. O insan için tüm insan türü, çocukları ve yakın arkadaşlarından oluşur. Hemşerileriyle ilişkilerine gelince, aralarına katılır ama onları görmez; dokunur ama onları hissetmez; yalnız kendi başına ve kendisi için vardır. Ve bu şartlarda kafasında bir aile mefhumu kalmışsa bile artık bir toplum mefhumu yoktur.

Tocqueville

TEŞEKKÜRLER

Öncelikle bu kitabın amacını belirlememdeki yardımları için Clifford Curzon ve Murray Perahia'ya teşekkür ederim. Yazma aşamasında, Peter Brooks, Clifford Geertz, Richard Gilman, Caroline Rand Herron, Anne Hollander, Herbert Menzel, Orest Ranum, Carl Schorske, Richard Trexler ve Lionel Trilling'in yardımlarını gördüm, Elyazmaları üzerinden yaptıkları yorumları için Ben Barber, Juan Corradi, Marion Knox, Leo Marx ve David Riesman'a teşekkür ederim. Metni ayrıntılı bir biçimde okuyarak yorumlayan David Herron'a özel teşekkürlerimi borçluyum.

Bu kitabın araştırmaları Marcia Bystryn, Bernard McGrane, Mark Salmon ve Christina Spellman'ın yardımlarıyla yürütüldü. Büyük bir sabır göstererek eksiksiz bir çalışma yapan Marcia Bystryn'a özellikle teşekkür ediyorum.

Nihayet, yazma işindeki rehberlikleri için Robert Gottlieb ve Angus Cameron'a teşekkür ediyorum. Bobbie Bristol kitabın ortaya çıkışını sağladı, Jack Lynch de metnin dilini arılaştırmama yardım etti.

Institute for Advanced Study, the Lincoln Center for the Performing Arts, the Metropolitan Museum of New York, Harvard University, the Bibliothèque Nationale, Cambridge University ve New York University kütüphaneleri çalışanlarına ve yöneticilerine teşekkür ediyorum. Bu kitabın araştırma ve çalışma aşamasında finansal yardım the Institute for Advanced Study, the John Simon Guggenheim Foundation ve Ford Foundation'dan geldi. Elyazmaları Center for Policy Research personeli tarafından dizildi. Hepsine kolektif çalışmaları ve iyi niyetleri için teşekkür ediyorum.

Birinci Bölüm

Kamusal sorun

I
Kamusal alan

Modern çağlar sıkça Roma İmparatorluğu'nun çöküş yıllarıyla karşılaştırılır: Ahlâksal çürümenin, Roma'nın Batı'ya hükmetmesine engel olduğu gibi, modern Batı'nın da dünyaya hükmetme gücünü azalttığı öne sürülür. Budalaca olmasına karşın bu yaklaşımın doğru bir yanı da vardır. Roma toplumunda Augustus'un ölümünün ardından gelen kriz ile günümüzde yaşanan kriz arasında bir paralellikten söz edilebilir; bu paralellik kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki dengeyle ilintilidir.

Augustus çağı sona ererken, Romalılar kamusal yaşamlarını formel bir yükümlülük meselesi olarak ele almaya başladılar. Kamusal törenler, Roma emperyalizminin askeri gereklilikleri ve aile çevresi dışında kalan öteki Romalılarla ritüel ilişkilerin hepsi birer görev

haline geldi. Bunlar, Romalıların *res publica*'nın kurallarına boyun eğerek daha çok edilgen bir ruh haliyle, ama giderek daha az inançla katıldıkları görevlerdi. Roma'nın kamusal yaşamı cansızlaşırken Romalı, kendi başına duygusal enerjisini boşaltacak yeni bir odak, inançları ve bağlandığı değerler için yeni bir ilke arayışına girdi. Kendi dışındaki dünyadan ve o dünyanın parçası olan *res publica*'nın formalitelerinden kaçmayı amaçlayan bu kişisel arayış mistik nitelikteydi ve adım adım Hıristiyanlık'ın egemenliği altına giren Yakındoğu'nun dinsel topluluklarına yönelmişti; sonunda Hıristiyanlık gizlice sürdürülen manevi bir bağlılık olmaktan çıkarak dünyaya açıldı ve bizzat kamusal düzenin yeni ilkesi haline geldi.

Günümüzde de kamusal yaşam formel bir yükümlülüğe dönüşmüştür. Çoğu yurttaş, devletle ilişkilerine teslimiyetçi ve kanıksayıcı bir ruh haliyle bakmaktadır. Ama kamunun bu zayıflaması, politik faaliyetlerden çok daha geniş bir alanı ilgilendiriyor. Yabancılarla kurulan ritüel ilişkiler ve onlara karşı takınılan tavırlar en iyimser yaklaşımla formel ve yavan, en kötümser anlamda da sahte görülmektedir. Yabancıların kendisi zaten bir tehdit unsurudur ve yabancıların o dünyasında, yani kozmopolit şehirde bulunmaktan ancak bir avuç insan hoşlanabilir. *Res publica* genel olarak, aralarında aile bağı ya da yakın bağlar olmayan insanlar arasındaki birliktelik ve karşılıklı taahhüt bağlarını temsil eder; arkadaşlık ya da aile bağlarından çok bir kitleye, bir "halk"a, bir politik uygulamaya ilişkin bağdır. Romalılar devrinde olduğu gibi günümüzde de *res publica*'ya katılım artık bir oluruna bırakma sorunudur ve bu kamusal yaşamın şehir gibi mekânları da bir bozulma sürecine girmiştir.

Roma devri ile modern çağ arasındaki fark, "özel yaşam"a ne anlam verildiğinde yatmaktadır. Romalı birey, özel yaşamında kamunun karşısına koyabilmek için bir başka ilke, dünyanın dinsel bakımdan aşılmasına dayanan bir ilke arayışına girmişti. Özel yaşamımızda bizim aradığımız ise aslında bir ilke değil, psişemizin ne olduğuna, duygularımızda neyin sahici olduğuna ilişkin bir düşünümdür. Özel yaşamı; yani kendi başımıza, ailemizle ve yakın arkadaşlarımızla baş başa kalmayı, kendi başına bir amaç haline getirme çabasındayız biz.

Bu özel yaşamın psikolojisine ilişkin modern görüşler karmakarışıktır. Bugün çok az insan psişik yaşamlarının toplumsal koşullar-

dan ve çevre etkilerinden bağımsız, kendiliğinden bir gelişim gösterdiğini öne sürecektir. Bununla birlikte, psişe, kendine ait bir iç yaşamı varmış gibi ele alınır. Bu psişik yaşam öylesine değerli ve hassastır ki, toplum yaşamının acımasız gerçekleri ile yüz yüze bırakılırsa solup gidecek ve ancak korunup yalıtılırsa serpilip gelişecektir. Her bireyin benliği, bireyin temel kaygısı haline gelmiştir; kendini tanımak, dünyayı tanımak için bir araç olmayıp bir amaç olmuştur. Tam da bu denli kendimize dönük olduğumuz için, kendimize özel bir ilkeye ulaşabilmemiz ve kişiliklerimizin ne olduğunu kendimize ve başkalarına net bir biçimde anlatabilmemiz son derece zordur. Çünkü psişik yapımız özelleştikçe daha az uyarım alır ve duygularımızı hissedip ifade edebilmemiz de aynı ölçüde güçleşir. 17 F2

Augustus sonrası Romalı, zihninde kendi özel, Oryantal tanrılarıyla ilişkilerini kamusal alandan ayırıyordu. Sonunda, askeri yasaları ve sosyal gelenekleri, farklılığı apaçık, yüce bir ilkeye tabi kılarak bu tanrıları kamusal dünyaya dayattı. Özel anlamlamanın modern kodları kapsamında, kişisel olmayan yaşantı ile mahremiyet arasındaki ilişki bu denli açık ve net değildir. Toplumu, ancak çok büyük bir psişik sisteme dönüştürerek "anlamlı" bulabiliyoruz biz. Bir politikacının mesleğinin yasa çıkarmak ve uygulamak olduğunu anlayabiliriz, fakat politik mücadelede kişiliğin rolünü algılayana dek bu iş bizi pek ilgilendirmez. Belli bir makama aday bir politik liderin, etkinliklerine ya da yürüttüğü programlara değil, nasıl biri olduğuna bakılarak "güvenilir"liğinden ya da "meşru"luğundan söz edilir. Kişisel olmayan toplumsal ilişkileri ihmal etme pahasına kişilere saplanıp kalışımız, rasyonel toplum anlayışımızı renksizleştiren bir filtre gibidir. Bu, gelişmiş endüstri toplumunda sınıf olgusunun bugün de süregelen önemini gölgelemekte, ayrıca cemaatin karşılıklı bir kendini açma edimi olduğuna inanmamıza ve özellikle de şehirlerde görülen, yabancılarla kurulan cemaat ilişkilerini küçümsememize neden olmaktadır. İronik olarak, bu psikolojik yaklaşım, her benlik bir ölçüde korkularla dolu bir kutu olduğu için, benlikler arası uygar ilişkilerin ancak arzu, hırs ya da kıskançlık türünden sevimsiz küçük sırların saklı tutulması ölçüsünde ilerleyebileceğinin kavranmasını engellediği gibi, başkalarının özel yaşamına saygı duymak gibi temel kişilik öğelerinin gelişmesini de engellemektedir.

Modern psikoloji ve özellikle psikanaliz, benliğin *sui generis* iç işleyişini kötülük ve günahla ilgili aşkın kaygılar taşımaksızın kavrayarak, insanların kendilerini bu korkulardan kurtarabilecekleri ve kendi arzularının çemberi dışında bir yaşama tam ve rasyonel katılım sağlayabilecekleri inancı üzerine kurulmuştur. Şimdi yığınla insan, daha önce hiç görülmemiş bir ölçüde kendi yaşam öyküleri ve özel tutkularıyla ilgileniyor. Oysa bu ilginin bir özgürleşme değil, bir tuzak olduğu ortaya çıkmıştır.

Yaşama ilişkin bu psikolojik imgelemin yaygın toplumsal sonuçları olduğundan, ona ilk bakışta yersiz görünebilecek bir ad ver-
18 mek istiyorum: Bu, mahrem bir toplum tasavvurudur. "Mahremi-
F2 yet"; sıcaklık, güven ve duyguların açıkça ifade edilmesi gibi şeyler çağrıştırır. Fakat, kendi deneyimlerimizin ufku içinde, tam da bu psikolojik faydaları içinde bulmayı beklediğimiz ve bir anlamı olan toplumsal yaşam bu psikolojik ödülleri sunamadığı içindir ki, dışımızdaki, kişidışı dünya bize yararsız görünür; bayat ve bomboştur.

Bir anlamda, David Riesman'ın *Yalnız Kalabalık*'ta dile getirmiş olduğu tartışmanın etrafında dolanıyorum. Riesman, insanların kendi içlerinde hissettikleri amaçlara ve duygulara dayanan eylemlere giriştikleri ve taahhütlerde bulundukları iç-yönelimli bir toplumla, bu duygu ve taahhütlerin öncelikle başkalarının ne hissettiklerine bağlı olduğu öteki-yönelimli bir toplumu karşılaştırmıştı. Riesman, Amerikan toplumunda ve onu izleyen Batı Avrupa'da iç-yönelimlilikten öteki-yönelimliliğe doğru bir eğilim olduğuna inanıyordu. Bu sıranın tersine döndürülmesi gerekiyor. Batı toplumları, öteki-yönelimlilik gibi bir durumdan iç-yönelimlilik benzeri bir duruma geçmekteler. Ne var ki, insanların tamamen kendilerine gömüldükleri bir ortamda iç dünyada neler olduğunu kimse bilemiyor. Sonuçta, kamu yaşamı ile mahrem yaşam arasında bir karışıklık ortaya çıkıyor. İnsanlar, yalnızca kişisel olmayan anlamlama kodlarıyla üstesinden gelinebilecek kamusal sorunlara, kişisel duyguları açısından yaklaşıyorlar.

Bu karışıklık salt Amerikalılara özgü bir sorun gibi görülebilir. Amerikan toplumunun bireysel deneyime verdiği değer nedeniyle yurttaşlarının bütün toplumsal yaşamı kişisel duyguları bakımından değerlendirdiği sanılabilir. Oysa, şimdi yaşanan şey, katı bir bireycilik değil, bireylerin dünyanın gidişatına bakarak öne çıkardıkları

bireysel duygularla ilintili bir kaygıdır. Bu kaygının kaynağı da kapitalizmdeki ve dinsel inançlardaki büyük değişimlerdir. Bu değişimler artık ulusal sınırları aşmıştır.

Kişinin neler hissettiği konusundaki kaygısı Romantik "kişilik arayışı"nın yaygınlaşıp bayağılaşması şeklinde de görülebilir. Bu arayış toplumsal bir vakumda yürütülmemişti. İnsanları, kendini gerçekleştirmek amaçlı bu Romantik arayışa iten, gündelik yaşamın koşullarıdır. Dahası, bunun toplum için bedelinin ne olduğunun değerlendirilmesi bu arayış üzerine yapılan yazılı çalışmaların kapsamını aşmaktadır ki, oldukça yüksek bir bedel söz konusudur aslında.

Kamusal yaşamın aşınması konusu, alışılageldik toplumsal tarih tarzlarından farklı bir çalışma türü gerektirmektedir. Kamusal ifade hakkında konuşulunca akla doğal olarak şu soru geliyor: İnsanoğlu toplumsal ilişkilerde ne tür ifadelerde bulunabilmektedir? Örneğin, tanımadığı birine bir iltifatta bulunurken bir sahne aktörü gibi mi davranır? İfadenin ne olduğuna ilişkin belli bir teori olmaksızın kamusal yaşamda bir ifade boşluğu olduğu üzerine konuşabilmek oldukça güç. Örneğin, kamusal ilişkilere uygun ifade tarzı ile mahrem ilişkilere uygun ifade tarzı arasında bir fark var mıdır?

Ben, tarih ile teori arasında etkileşim kurarak kamusal ifade üzerine bir teori oluşturmaya çalıştım. Kamusal düzeyde davranışlar, konuşma, giyim ve inançlarla ilgili somut değişimler bu kitapta toplumsal ifade olgusunu açıklayan bir teori oluşturmak için kanıt olarak kullanıldı. Tarihin, teoriye ipuçları sağlaması gibi, konuyla ilgili ulaştığım soyut görüşleri yeri geldiğinde tarihsel kayıtlarda cevabını arayacağım yeni soruların ipuçları olarak görmeye çalıştım.

Bir incelemenin diyalektik olması, tezin ancak kitap sona erdiğinde tamamlandığı anlamına gelir. "Teoriyi" bir kerede ifade edip onu tarihsel zemin üzerine bir harita gibi yayamazsınız. Ama en azından net bir başlangıç için, bu bölümde modern toplumda geliştiği biçimiyle kamusal sorunun politik ve toplumsal boyutlarını ve bir sonraki bölümde de kamusal düzeyde ifade teorisinin çeşitli boyutlarını irdelemek istiyorum. Daha ileride, tarihsel ve teorik sorulara tekrar tekrar dönülecek.

Çağdaş toplumun kamusal sorunu iki yönlüdür: Kişisel olmayan davranışlar ve meseleler güçlü bir heyecan uyandırmazlar; davranışlar ve konular ancak insanlar yanılıp da onları kişilik sorunlarıymış gibi ele aldıklarında heyecan uyandırırlar. Ne ki, bu iki yönlü kamusal sorunun varlığı özel yaşamda sorun yaratır. Mahrem duygular dünyası sınırlarını yitirmektedir. Mahrem alan, insanların kendileri için alternatif ve dengeleyici yatırım sahası haline getirdiği kamusal dünya tarafından sınırlanmıyor artık. Bu yüzden,
20 güçlü bir kamu yaşamının aşınması, içtenlikle ilgi duyulan mahrem ilişkileri deforme etmektedir. Son dört kuşak boyunca, bu bozulmanın en canlı örneği, kişisel ilişkiler içinde en mahremi olan fiziksel aşkta görüldü.

Son dört kuşak boyunca, fiziksel aşk yeniden tanımlandı ve ağırlık erotizm terimlerinden cinsellik terimlerine kaydı. Cinsellik kişisel kimlikle ilgili olmasına rağmen Viktorya dönemindeki erotizm toplumsal ilişkilerle ilgiliydi. Erotizm, cinsel ifadenin eylemlerle –yapılan seçimle, bastırılarak, etkileşimle– dışa sızması anlamına geliyordu. Cinsellik ise bir eylem değildir; bir varlık durumudur. Bu varlık durumunda, fiziksel aşk edimi, birbiriyle yakın ilişkide olan insanların duygularının hemen hemen pasif ve doğal bir sonucudur.

19. yüzyıl burjuvazisi erotizm terimlerini hemen hemen her zaman korkuyla telaffuz ediyordu. Bu nedenle de ifadeler önce bir tür baskı süzgecinden geçiriliyordu. Tüm cinsel faaliyet bir ihlal duygusunun gölgesi altındaydı; bir kadının bedeninin bir erkek tarafından ihlali, toplumsal kuralların iki âşık tarafından ihlali ya da daha temelli bir ahlâk kodunun homoseksüellerce ihlali... Modern toplumun geniş kesimleri baskı ve korkuya isyan ettiler ki bu aslında iyi bir şeydi. Ancak bu arada, mahremiyet ideallerinin modern imgeleme kattığı renk yüzünden, fiziksel aşkın da, insanların giriştiği tüm diğer toplumsal faaliyetler gibi ona özel bir anlam yükleyen kuralları, sınırları ve zorunlu kurguları olabileceği görüşüne de tepki gösterildi. Cinsellik, benliğin ifşası haline geldi. Bu, eski kölelikle yer değiştiren yeni bir kölelikti.

Cinselliğin, kim olduğumuz ve ne hissettiğimizle ilintili geniş bir alanı kapsadığını düşünürüz. Oysa, bir ifade ediminden çok ifa-

de edici bir durum olarak cinsellik, entropiktir. Ne yaşarsak yaşayalım, bir şekilde cinselliğimizle bağlantılı olmalıdır; ama cinsellik hep *vardır*. Onu soyarız, keşfederiz, onunla uzlaşırız ama ona hükmedemeyiz. Bunu yapmak güdümleyici, araçsal, duygusuzca bir şey olurdu. Ayrıca, cinselliği, kendimizi teslim etmekten çok belli bir biçime sokmaya çalıştığımız duygularla eş düzeye indirmek anlamına gelirdi bu. Cinselliği bu ikinci tarzda algılayan Viktoryenler, erotik yaşamlarından ders almaktan söz edebiliyorlardı; baskılama eleklerinden dolayı, bu dersler büyük acılara mal olsa da. Bugün ise cinsellikten bir şey öğrenemiyoruz, çünkü öğrenmek cinselliği benliğin dışına yerleştirmeyi gerektirir. Bunun yerine, durmaksızın ve düş kırıklığı içinde cinsel organlarımız aracılığıyla kendimizi arıyoruz biz.

Örneğin, 19. yüzyıla ait "baştan çıkarma" sözcüğü ile modern bir terim olan "ilişki" sözcüğünün nasıl farklı anlamları olduğunu bir düşünün. Baştan çıkarma, bir kişi (bu kişinin erkek olması gerekmiyor) tarafından bir başkasında toplumsal kuralları ihlal eden bir duygunun uyandırılmasıydı. İhlal, ilgili kişinin tüm toplumsal ilişkilerinin geçici olarak da olsa sorgulanmasını gerektiriyordu. Suçluluk duygusu yoluyla sembolik olarak, ihlalin ortaya çıkması durumunda ise fiili olarak kişinin eşi, çocukları, ana babası da işin içine dahil olurlardı. Modern "ilişki" terimi, bu risklerden tümden arınmıştır. Çünkü fiziksel aşkın toplumsal bir eylem olduğu görüşünü reddetmektedir. Fiziksel aşk artık duygusal bir yakınlık sorunudur ve *özünde*, bir insanın yaşamındaki öteki toplumsal ilişkiler ağının dışında yer almaktadır. Artık bir ilişki yaşayan birine, evlilik içi olsun ya da olmasın, bu ilişkinin kendi ana babası ile bağlantılı olmasını doğal karşılamak, yani biri ile bir aşk ilişkisine girdiğinde başka birinin kızı ya da oğlu olarak statüsünün değişeceğini düşünmek mantıksız gelecektir. Denilecektir ki bu, bireysel bir durum, kişilik faktörlerine bağlı bir sorundur, toplumsal bir konu değildir. Daha özgür düşünen kişiler arasında, evlilikle bağlantılı olarak aynı tartışma yapılacaktır. "İlişki" sözcüğü, bu boş ve özelliksiz sözcük, toplumsal düzeyde konuşmalar yoluyla paylaşılabilen bir imge olarak, cinselliğin bir tür değer yitimine uğradığını göstermektedir. Cinsel baskıya isyan ederken, cinselliğin toplumsal bir boyut taşıdığı görüşüne de isyan etmiş olduk.

Özünde bu denli iyi niyetli olan cinsel özgürlük çabaları neden benlikle ilgili çözümsüz, sihirli bilmeceler haline geliyor? Mahremiyetin bütün amaçlara hizmet eden bir gerçeklik ölçütü olduğu bir toplumda deneyim iki şekilde düzenlenmektedir ki, her ikisi de bu amaçlanmamış yıkıcılığa yol açar: Birincisi, böyle bir toplumda, narsisizmin temel insani enerjileri öylesine harekete geçirilir ki, bunlar sistematik ve sapkın bir biçimde insan ilişkilerine girer-. İkincisi, böyle bir toplumda insanların birbirlerine karşı "dürüst" ve sahici olup olmadıklarının sınanması, mahrem ilişkilerde görülen tuhaf bir piyasa tarzı mübadele ölçütü haline gelmiştir.

22 Klinik anlamda narsisizm, kişinin kendi güzelliğine duyduğu aşk şeklindeki popüler görüşten kesin olarak ayrılır. Daha geniş anlamda, bir karakter bozukluğu olarak, neyin benliğin tatmininin alanına ait, neyin bu alanın dışında olduğunun algılanmasını engelleyen kendine dönüklük halidir narsisizm. "Bu kişi ya da olay benim için ne ifade eder?" şeklindeki bir takıntıdır. Diğer insanların ve dış edimlerin kişisel önemleri öylesine vurgulanır ki, söz konusu kişiler ve olaylar kendi başlarına anlamsız hale gelirler. İlginçtir ki, benliğin bu kendine gömülmesi benliğin gereksinimlerinin tatminini engeller. Amacına ulaşma ya da bir başkasıyla ilişki kurma noktasındaki kişinin, "Aslında istediğim bu değildi" duygusuna kapılmasına neden olur. Narsisizm böylelikle, hem benliğin gereksinimlerine tam anlamıyla gömülme hem de gereksinimlerin tam olarak doyurulmasını engelleme şeklinde ikili bir özellik taşır.

Narsistik karakter bozuklukları artık terapistlerin karşılaştıkları psişik sıkıntı türlerinin en yaygın kaynağıdır. Freud'un erotik ve baskıcı toplumundaki başat şikâyetler olan histerik belirtiler büyük ölçüde kaybolmuştur. Bu karakter bozukluğunun ortaya çıkmasının nedeni, yeni bir tür toplumun bu rahatsızlığın psişik bileşenlerinin gelişmesini teşvik etmesi; onun kendi koşullarının ve tekil benliğin sınırları dışında, yani kamusal alanda anlamlı toplumsal ilişkilere girilebileceği anlayışını öldürmesidir. Bu rahatsızlığın toplumsal bir biçim aldığı ortam hakkında yanlış bir izlenim uyandırmamak için, bunun ne tür bir sıkıntı olduğunu özgülleştirmeye dikkat etmeliyiz. Bu karakter bozukluğu, ne kaçınılmaz olarak psikoza yol açar ne de onun egemenliği altındaki kimseler devamlı akut bir kriz halinde yaşarlar. Her türlü taahhütten uzak durmak ve

sürekli "Ben kimim?" sorusunu yanıtlayabilecek bir tanım aramak insana acı verir, ama her şeyi alt-üst eden bir hastalık da değildir. Diğer bir deyişle narsisizm, kendi yıkımını kışkırtacak koşulları yaratmaz.

Cinsellik alanında narsisizm, fiziksel aşkı herhangi bir kişisel ya da toplumsal taahhütten uzak tutar. Taahhüt olgusunun kendisi bile kişiye, onun kendini tanımak ve kendini tamamlayacak "doğru" kişiyi bulmak için "yeterince" deneyim edinme fırsatlarını kısıtlar görünmektedir. Narsisizmin egemenliği altındaki her cinsel ilişki, tarafların birliktelikleri ne kadar uzun sürerse o oranda daha az doyurucu olmaktadır.

Narsisizm ile cinsellik arasındaki başlıca ilişki, insanların kendi bedenleriyle ilgili olarak yarattıkları imgelerin terimleriyle tasvir edilebilir. Paris'te yıllar süren ilginç bir araştırma, insanların bedenlerini ne denli kendi cinselliklerinin eksiksiz bir tanımı olarak ele alırlarsa, bedenin "simgeleşmesinin" onlar için o denli zorlaştığını göstermiştir. Cinsellik beden biçimi içinde sabitlenmiş bir mutlak durum haline geldikçe, bu bedenlerin kendileri olan insanların doğadaki bazı canlılarda, örneğin bitkilerdeki fallik biçimleri hayal etmeleri ve bir pistonun ya da körüğün devinimleri ile bedensel hareket arasında ilişki kurmaları da giderek güçleşmektedir. Bedenin mutlak bir cinsel durum olarak ulvileştirilmesi narsisçedir, çünkü cinselliği kişinin yalnızca bir vasfı; bir etkinlik yerine bir varlık durumu haline getirir, böylelikle kişiyi yaşayabileceği ya da yaşayamayacağı cinsel deneyimden yalıtır. Araştırmanın sonucuna göre; bu narsisizm bedenin "metaforik" tasavvurunda bir gerilemeye, yani fiziksel bir şeyden bir sembol yaratmak şeklindeki idrak faaliyetinin yoksullaşmasına yol açmaktadır. Bu, bir toplumda erotizmin yerini cinsellik aldığında, duygusal eylemlere duyulan inanç da yerini varlığın duygusal durumlarına duyulan inanca bıraktığında yıkıcı psikolojik etkilerin neden öne çıktığını açıklamaktadır. Bu, toplumun Eros'a bile kamusal boyut vermeyi reddetmesi durumunda zincirlerinden boşalan bir yıkıcılığın işaretidir.

Narsisizm kendini en yaygın şekilde bir tür ters çevirme işlemi ile belli eder: "Keşke daha fazla hissedebilseydim, gerçekten hissedebilseydim, o zaman başkaları ile ilişki kurabilir, 'gerçek' ilişkilere girebilirdim. Yazık ki, hiçbir karşılaşma anında yeterince bir şey-

ler hissetmiyorum." Bu ters çevirme işlemi görünürde kendini suçlamayı içermektedir, ama bunun altında, "Tüm dünya beni atlatıyor" hissi yatmaktadır.

İnsanın kendi iç malzemesinden hareketle bir kimlik bulması yönündeki bu nafile arayışı pekiştiren ikinci bir yıkıcı güç daha vardır. Bu güç en iyi şekilde, insanlarla tanı amaçlı konuşmalar yapacak uzman görüşmecilerin eğitimiyle ilgili örneklerle açıklanabilir.

Acemi görüşmeciler ilk seanslarında, üzerinde çalıştıkları kimseleri sadece birer "veri kaynağı" olarak değil, gerçek insanlar olarak görme kaygısına kapılırlar. Birlikte keşfe çıktıkları eşit insanlar olarak ilgilenmek isterler onlarla. Bu övgüye değer arzu daha başlangıçta tuhaf bir durumla sonuçlanır: Söz konusu kişi ne zaman kendi özel yaşamıyla ilgili bir ayrıntıyı ya da duyguyu ele verse, görüşmeci de buna kendi yaşamından bir örnekle karşılık verir. Bu durumda, inceleme konusu olan kişiyi "gerçek bir insan" olarak ele almak, piyasa tarzı bir mahremiyet mübadelesine dönüşür; onlar size bir kart gösterince siz de onlara bir kart gösterirsiniz.

Görüşmeciler, kendilerini ortaya serdikçe görüşme konusu olan kişinin duygularını dışa vurma şansını yitirdiklerini anladıkları zaman bu karşılıklı ifşaat pazarlamasından vazgeçmektedirler. Bu şansı ancak soru sorarak ya da sessizce oturup ilgili kişinin konuşmaya devam etmesini bekleyerek elde edebilirler. Belli bir sürenin sonunda, daha duyarlı görüşmeciler, bir başka insana duygusal düzeyde eşit biri gibi davranmak için onunla karşılıklı ilişki içinde olmak ve onun gösterdiği her şeye karşılık ona bir şey ifşa etmek gerektiği düşüncesinden rahatsız olmaya başlarlar. İşte bu noktada piyasa mübadelesi temelli bir mahremiyet idealinden daha sahici bir mahremiyete doğru yol alırlar. Gerçek mahremiyet ilişkisinde benliği çevreleyen sınırlar yalıtıcı olmayıp tersine, onu başkalarıyla iletişim kurmaya teşvik edebilir.

Görüşmeciler, başlangıçta piyasa mübadelesi benzeri mahremiyet anlayışlarını daha genelde topluma hâkim olan varsayımlardan almışlardır. İnsanların ilişkileri birbirlerini tanıyacak düzeyde yakın olursa, kişiler arasındaki bilgi akışı karşılıklı ifşaata dönüşür. Söz konusu iki kişi için ifşaat sona erdiğinde piyasa tarzı mübadelenin, yani ilişkinin de sonu gelir. "Artık söylenecek bir şey kalmamıştır"; her biri diğerini "tamam" sayar. Mübadele benzeri mahremiyetin

mantıksal sonucu can sıkıntısıdır. Bu tükeniş, belli bir andaki doyumun aslında ulaşılabilecek en yüksek doyum olmadığı ya da tersine çevirirsek, ilişkinin "gerçek" olması için kişinin aslında yeterince duygulanmadığı şeklindeki narsis yaklaşımla mükemmel bütünleşmektedir.

Narsisizm ve benlik ifşaatının piyasa mübadelesi şeklindeki yapısı, mahrem ortamlarda duyguların ifade edilmesini yıkıcı hale getirir. Sonu gelmez bir doyum arayışı vardır, ama aynı zamanda benlik doyuma ulaşılmasına izin vermez. Bu benlik dilinin gücünü bugün, ilişkilerin ve başka kişilerin "sahiciliği"ni ölçmek için kullanılan kod haline gelmiş sözcüklerde bir ölçüde yakalayabiliriz. Belli olayların veya başka kişilerin bizimle kişisel bir "alakası" olup olmadığından ve ilişkilerde kişilerin birbirlerine "açık" olup olmadıklarından söz ederiz. Bunların ilki, diğer kişiyi kendi ilgisinin aynası olarak görüp ölçmeye yarayan, ikincisi ise toplumsal etkileşimi piyasa tarzı mübadele yoluyla yapılan itiraflarla ölçmeye yarayan bir kılıftır.

19. yüzyılda burjuva ailesi, özel yaşam duygusu ile ev dışındaki kamusal dünyanın son derece farklı koşulları arasındaki ayrımı korumaya çalıştı. İkisi arasındaki sınır belirsizleşmişti, çoğunlukla da ihlal ediliyordu. Bu sınır erotik alanda korkunun yönlendirdiği bir el tarafından çiziliyordu. Fakat hiç değilse, toplumsal gerçekliğin farklı alanlarının ayrılığını ve karmaşıklığını korumak için bir girişimde bulunulmuştu. Geçen yüzyılın burjuva yaşamında herkesin çabucak unuttuğu bir nitelik vardı: Özündeki *saygınlığı*. Deneyim alanları arasında bir ayrım yapmak ve böylelikle alabildiğine düzensiz, acımasız bir toplumdan bir üslup söküp çıkarabilmek için çaba gösteriliyordu; kuşkusuz, marazi ve nafile bir çabaydı bu. Marx, bu saygınlık sorununu en az Weber kadar iyi kavramıştı. Thomas Mann'ın ilk romanlarında bu saygınlığın kaçınılmaz çöküşü incelenmekle birlikte ona övgüler de düzülür.

İnsanlar politika alanında ve geniş ölçekli bürokrasi içinde hiç tanımadıkları kişilerle aktif yaşamlar sürdürdüklerinde bile benlik sorunlarının tuzağına düşülmüşse, şu sonuca ulaşmamız akla yatkın olacaktır: Sorunun boyutları burjuva yaşamında psikolojinin giderek artan öneminden bellidir. Bu psikolojik sorun, katılım ve grup eyleminin sosyolojik sorunlarından tamamen kopuk olarak görüle-

bilirdi. Ama aslında bir şeylerin yer değiştirmesi söz konusuydu; benlik sorunlarına duyulan ilgi arttıkça, belli toplumsal amaçlar için yabancılarla bir araya geliş azaldı; yani psikolojik sorun katılımı yolundan saptırdı. Örneğin, cemaat gruplarında insanlar birlikte hareket edebilmek için birbirlerini kişisel olarak tanımaları gerektiğini düşünürler ama hemen sonra, kişisel olarak karşılıklı ifşaata dayanan eylemsizleştirici süreçlere kısılıp birlikte hareket etme arzularını giderek yitirirler.

Toplumsal ilişkiler içinde kişiliğini ortaya serme ve toplumsal eylemin kendisini başkalarının kişiliklerini nasıl gösterdiği açısından ölçme arzusu iki şekilde adlandırılabilir: Öncelikle bu, toplumsal bir fail olarak kendini kişisel niteliklerini sergileyerek sahici kılma arzusudur. Bir eylemi iyi, yani sahici kılan, eylemin kendisi değil onu yapan kişilerin karakteridir. Bir kişi hakkında sahici biri olduğu yargısı verildiğinde ya da bir bütün olarak toplumun insanın sahiciliğiyle ilgili sorunlar yarattığı söylendiğinde kullanılan dil, psikolojik sorunlara daha fazla ağırlık verelim derken toplumsal eylemin değerinin nasıl düşürüldüğünü açığa çıkarmaktadır. Sağduyumuz bize iyi insanların kötü şeyler yapabileceklerini söyler. Ne ki, bu sahicilik dili sağduyumuzu kullanmamızı güçleştirmektedir.

İkinci olarak, kendini, güdülerini ve duygularını sahici kılma arzusu, bir tür Püritenliktir. Cinselliğimiz ne denli özgürleşse de, Püritenin dünyasının tanımı olan kendini haklı çıkarma gerekliliğinin yörüngesinden çıkmış değiliz. Bunun da özel bir nedeni vardır. Narsis duygular daha çok, "Yeterince iyi miyim?", "Yeterli miyim?" gibi saplantılı sorular üzerinde odaklanır. Bir toplum bu tür duyguları harekete geçirdiğinde, yani eylemin nesnel karakterini azımsayıp, faillerin öznel duygu durumlarının önemini abarttığında, eylem içinde kendini haklı çıkarmaya ilişkin bu sorular "sembolik bir edim" yoluyla sistematik bir şekilde öne çıkacaktır. Benliğin meşruluğuna ilişkin saplantılı bu soruların öne sürülmesiyle oluşmaya başlayan kamusal ve özel ilgi alanları arasındaki yer değişimi, artık ne dine ne de maddi zenginliğin manevi sermayenin bir biçimi olduğuna inanan bir kültürde, Protestan ahlâkının en aşındırıcı unsurlarını canlandırmıştır.

Psişik bakımdan kendine dönüklüğün artışı ile toplumsal katılımın azalması arasındaki yer değişiminin kendisi de psikolojik bir

mesele zannedilebilir yanlışlıkla; insanların toplumsal eylemde bulunma "iradelerini" ya da "arzusunu" yitirdikleri söylenebilir. Saf psikolojik durumları gösteren bu sözcükler yanıltıcı olabilir, çünkü tüm bir toplumun iradesini nasıl olup da yitirdiğini ya da arzularını nasıl değiştirdiğini açıklamazlar. Dahası bu sözcükler, sanki insanların toplumsal iradesini aşındırmış ve arzularını değiştirmiş olan çevre birdenbire kollarını açarak bu değişmiş bireyleri kucaklayacakmış gibi, bu kendine dönüklük durumundan silkinebilmeleri için insanlara terapik bir çözüm önermeleri bakımından da yanıltıcıdırlar.

B. ÖLÜ KAMUSAL ALAN

Kamusal alan boşaltılıp terk edildiği oranda, mahrem ilişkileri temel alan bakış açısının çekim gücü artmaktadır. Çevre, en fiziksel düzeyde, insanları kamusal alanın anlamsız olduğunu düşünmeye iter. Şehirlerde mekân düzenlemesinde görülen bir durumdur bu. Gökdelenlerin ve diğer büyük ölçekli binaların planlarını çizen mimarlar, kamusal yaşamla ilintili güncel fikirleri dikkate alarak çalışmak zorunda olan ve bu yüzden de bu kodları ifade edip başkalarının gözleri önüne sermekle yükümlü az sayıdaki profesyonel arasındadırlar.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra inşa edilen, tam anlamıyla Uluslararası Okul'a ait sayılabilecek ilk gökdelenlerden biri, New York'taki Park Avenue'da bulunan Gordon Bunshaft'ın Lever House'u idi. Lever House'un zemin katı, kuzey tarafında bir kulesi olan üstü açık ve geniş bir avludur. Avlunun diğer üç tarafı zeminden bir kat yükseklikte alçak bir yapı ile çevrilmiştir. Sokaktan avluya girebilmek için at nalı şeklindeki bu alçak yapının altından geçilir. Burada sokak seviyesi ölü bir alandır. Giriş katı olan bu kısım hiçbir etkinlik için kullanılamaz; burası yalnızca içeriye geçiş yoludur. Uluslararası Okul tarzında inşa edilmiş bu gökdelenin biçimi işlevi ile uygunsuzdur; çünkü biçim düzeyinde minyatür bir kamusal alanın canlandırılması isteği ifade edilirken, binanın işlevi kamusal bir meydanın doğasına, yani insanları ve çeşitli etkinlikleri kaynaştırma arzusuna aykırıdır.

Bu aykırılık, daha da geniş bir çatışmanın bir parçasıdır. Uluslararası Okul, büyük ve geniş binaların inşasında yeni bir düşünce olan görünürlük düşüncesine bağlıydı. İnce çelik desteklerle çerçevelenmiş olan hemen hemen tamamı camdan duvarlar, binanın içiyle dışı arasındaki farklılaşmayı en aza indirmektedir. Bu teknoloji, S. Giedion'un görünürlüğün zirvesi, geçirgen duvar ideali adını verdiği şeyin elde edilmesini sağlar. Ama bu duvarlar aynı zamanda hava sızdırmayan barikatlardır da. Lever House, geçirgen olmalarına rağmen, bina içindeki faaliyetleri sokaktaki yaşamdan soyutlayan duvarlarıyla yeni bir tasarım kavrayışına öncülük etti. Bu yeni tasarım kavrayışında görünürlüğün estetiği ile toplumsal yalıtım iç içe geçer.

Görünürlüğün ortasında yalıtılmışlık paradoksu New York'a özgü bir şey olmadığı gibi, New York'un suç oranı giderek artan bir şehir olması da bu tür tasarımlardaki ölü kamusal mekânın yeterli açıklaması değildir. Londra'nın Bloomsbury semtinde inşa edilen Brunswick Centre'da ve Paris'in bir kenar semtinde inşa edilen Savunma Bakanlığı kompleksinde aynı paradoks, yine ölü bir kamusal alanın varlığı ile sonuçlanmıştır.

Brunswick Centre'da, beton bir merkezi giriş alanının yanlarında yükselen iki dev apartman kompleksi vardır. Kompleks iki yana kat kat bir merdiven biçiminde yükseldiğinden, bir tepenin yamacına kurulan Babil'in asma bahçelerine benzer. Brunswick Centre'daki sıra sıra apartman daireleri büyük ölçüde camla kaplıdır. Apartman sakinleri böylelikle içerisiyle dışarısı arasındaki engelleri ortadan kaldırarak içeriye bol miktarda ışık girmesini sağlayan bir sera duvarı görürler. İçeriyle dışarının böylesine iç içe geçişi ilginç bir biçimde soyut bir niteliktedir; hoş bir gökyüzü manzarası vardır ama binalar öyle bir açı ile yükselirler ki o çevredeki diğer binalarla hiçbir ilişkileri olmadığı gibi onları göremezler de. Bloklardan biri Londra'nın en güzel meydanlarından birine açılabileceği halde ona arkasını dönmüştür. Bina herhangi bir yere dikilebilirmiş gibi durmaktadır; yani besbelli ki tasarımcıları, değil olağanüstü bir şehir merkezinde olduklarının, belli bir yerde olduklarının bile farkında değillermiş.

Brunswick Centre'dan çıkarılacak asıl ders, merkezi hol konusundadır. Burada birkaç dükkân ve geniş boşluklar vardır. Kullanı-

lacak değil, geçip gidilecek bir alandır burası. Merkezi holdeki az sayıda beton bank üzerinde geçici bir süre oturmak bile insana, çok geniş ve boş bir alanda teşhir ediliyormuşsunuz gibi son derece rahatsız edici bir duygu verir. Centre'ın "kamusal" holü Bloomsbury'nin bu alana sınırdaş olan ana caddelerinden etrafı çitlerle çevrili iki dev rampayla ayrılır. Giriş holü, sokak seviyesinden bir buçuk metre kadar yüksektedir. Brunswick Centre'ı sokaktan kazayla gelebilecek herhangi bir ani istilaya ya da, daha kötüsü, gezintiye çıkmış insanlara karşı korumak için akla gelen her şey yapılmış gibidir. Bu iki blokun yerleşim düzeni sanki apartman sakinlerini sokaktan, holden ve meydandan etkin bir biçimde yalıtmak için yapılmıştır. Sera duvarının ayrıntılarında ortaya çıkan görsel anlatım bir binanın içi ile dışı arasında hiçbir fark olmadığı mesajını verir. Hol, kompleksin yerleşim düzeni ve rampaların verdiği toplumsal mesaj ise Brunswick Centre'ı "dışarıdan", "içerideki" muazzam bir engelin ayırdığıdır.

Canlı kamusal alanların yok edilmesi, mekânı hareketliliğe bağımlı kılma gibi çok daha sapkın bir fikri içermektedir. Savunma Bakanlığı binasında da Lever House ve Brunswick Centre'da olduğu gibi kamusal alan belli bir kullanım için değil, yalnızca geçip gitmek içindir. Savunma Bakanlığı'nda kompleksi oluşturan çok sayıda ofis binasını çevreleyen zeminde az sayıda antrepo da vardır, ancak asıl amaç bu boş alanların otomobil ya da otobüsten indikten sonra ofis binalarına ulaşmayı sağlayan bir geçiş alanı olarak hizmet görmeleridir. Zaten, Savunma binasının planını yapanların bu zemini başka bir işlev için düşündüklerine ve bloklarda bulunan insanların bu alanı kullanmak isteyebileceklerine ilişkin hiçbir kanıt yoktur. Zemin, planı çizenlerden birinin deyişiyle, "dikey bütünün trafik akışını temin eden bağlantıdır". Bu, kamusal mekânın "hareket"in bir türevi haline gelmekte olduğu anlamına gelir.

Hareketin türevi olarak alan fikri, özel otomobillerin ürettiği hareketin uzamla ilişkileri ile tam bir paralellik içindedir. Otomobiller, şehirde tur atıp çevreyi görmek için kullanılmazlar; eğlenmek amacıyla araba kullanan gençler dışında. Tersine, otomobil hareket özgürlüğü sağlamaktadır; bir yerden diğer bir yere giderken, metroda olduğu gibi belirlenmiş duraklarda durma zorunluluğu olmaksızın ya da otobüsten metroya ya da asansörden yaya yürümeye ka-

dar değişik hareket tarzlarına geçmeksizin A noktasından B noktasına seyahat edebilirsiniz. Demek ki kentin sokakları çok özel bir işlev kazanmaktadır: Ulaşımı olanaklı kılmak. Işıklarla ya da tek yönlü yollarla ve benzeri kurallarla hareket aşırı düzeyde sınırlanınca sürücüler gerilir ya da öfkelenirler.

Günümüzde, şu ana dek hiçbir kent uygarlığının yaşamamış olduğu bir hareket kolaylığı içinde olmamıza karşın hareket, günlük faaliyetlerimiz içinde en çok kaygı yaratan unsur haline gelmiştir. Bu kaygı, bireyin sınırsız hareketini mutlak bir hak saymamızdan doğar. Özel otomobil bu hakkın kullanımı için uygun bir araçtır.
30 Bunun kamusal alanlar, özellikle de kent sokakları üzerindeki etkisi şudur: Bu alanlar özgür hareketin hizmetine sokulmadıkça anlamsız hatta çıldırtıcı bir hale gelirler. Modern ulaşım teknolojisi, sokakta var olmanın yerine coğrafi sınırlamaları yok etme arzusunu koyar.

Savunma Bakanlığı ya da Lever House planlarının mantığı ulaşım teknolojisiyle işte bu açıdan uyumludur. Her ikisinde de kamusal alan hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendine has bağımsız deneyim olma anlamını yitirmektedir.

"Yalıtım" şu ana kadar iki anlamda kullanıldı. Birincisi, yalıtım kentin kalabalık nüfuslu yüksek binalarında oturanların ya da çalışanların bu binaların kurulu olduğu çevreyle ilişkilerinin kesilmesi anlamına gelir. İkincisi, kişi, hareket özgürlüğü adına kendini özel otosu içinde yalıttıkça, kendi hareket amacına hizmet eden bir araç olmak dışında çevresinin bir anlamı olabileceğini düşünmeyecektir. Kamusal alanlardaki toplumsal yalıtımın biraz daha acımasız bir üçüncü anlamı daha vardır: Doğrudan doğruya kişinin başkaları karşısındaki görünürlüğünden kaynaklanan yalıtımdır bu.

Geçirgen duvar fikri, pek çok mimar tarafından binaların dış yüzeyleri kadar içinde de uygulanmaktadır. Bütün bir katın tek bir geniş ve açık alana dönüşebilmesi için, ofis duvarları yıkılarak görüş engelleri ortadan kaldırılmakta ya da ortadaki geniş açık alanı çevreleyen bir dizi özel ofis düşünülmektedir. Ofis planlamacıları hemen, duvarların yıkılmasının ofis verimliliğini arttırdığını öne süreceklerdir. Çünkü onlara göre, insanlar gün boyunca birbirlerinin gözü önünde olursa dedikodu yapma ve çene çalma ihtimali azalacak, kendilerine çekidüzen vereceklerdir. Herkes birbirinin gözetimi al-

tında olunca, sosyalleşme azalır ve sessizlik tek savunma tarzı haline gelir. Bu tür ofis planlaması, tersinden de ifade edilebilen, görünürlük ve yalıtım paradoksunu en yüksek noktasına çıkarmaktadır. İnsanlar, biricik varlık nedeni onları bir araya getirmek olan kamu alanında nasıl kendilerine has yerlere ihtiyaç duyarlarsa, aynı şekilde, aralarında maddi engeller çoğaldıkça daha fazla sosyalleşirler. Başka bir deyişle, insan sosyalliğini hissedebilmek için başkalarının yakın gözlemlerinden uzak olmaya gerek duymaktadır. Yakın temas arttığı anda sosyallikte düşüş başlar. İşte, bürokratik etkinlik mantığının bir başka biçimi...

İnsanların kendilerine yabancı bir ortamda mahrum edildikleri şeyleri mahrem ilişkiler alanında aramalarının bir nedeni, hem de en somut nedenlerinden biri, ölü kamusal alanlardır. Kamusal görünürlük ortasında yalıtım ile psikolojik etkileşime yapılan aşırı vurgu birbirini tamamlar. Örneğin, kişi kamusal alanda başkalarının gözetimine karşı sessiz kalarak kendini koruma gereği duyduğu oranda, doğan boşluğu, ilişki kurmak istediği insanlara kendini açarak doldurur. Burada tamamlayıcılık ilişkisi vardır; çünkü toplumsal ilişkilerin tek bir, genel dönüşümünün iki farklı ifadesi söz konusudur. Zaman zaman, bu tamamlayıcılık durumunu görgü kurallarının ve nezaket ritüellerinin ortaya çıkardığı benlik maskeleri açısından düşünmüşümdür. Bu maskeler kişisel olmayan ilişkilerde artık önemini yitirmiştir ya da yalnızca züppelere mahsus bir şey oldukları düşünülmektedir; yakın ilişkilerde ise başkasını tanıma önünde engel gibi görülmektedir. Acaba sosyalliğin ritüel maskelerini böylesine küçümsemek, kültürel bakımdan bizleri gerçekten de avcılık ve toplayıcılık dönemindeki kabilelerden daha fazla ilkelleştirmiyor mu?

İnsanların kendi sevişmelerine bakışları ile sokakta yaşadıkları şeyler arasında bir ilişki kurmak abartılı görünebilir. Biri çıkıp da kişisel ve kamusal yaşam tarzları arasında bu türden bağlantıların olduğunu tartışmasız kabul etse bile, makul bir biçimde bunların tarihsel köklerinin oldukça zayıf olduğu itirazında bulunulabilir. Kendini cinsel sınırlamalardan kurtardıkça içe dönen kuşak, İkinci Dünya Savaşı sonrası kuşağıdır; ayrıca kamusal alanın en yüksek fiziksel tahribatı yine bu kuşak zamanında ortaya çıkmıştır. Bununla beraber, kitabımızın tezi, dengesiz bir kişisel yaşamın ve içi bo-

şalmış kamusal yaşamın göze batan belirtilerinin uzun zamandan beri oluşmakta olduğudur. *Ancien régime*'in çökmesi ve yeni bir kapitalist, seküler, kentli kültürün oluşmasıyla başlayan bir değişimin sonuçlarıdır bunlar.

C. KAMUSAL ALANDA DEĞİŞİMLER

"Kamusal" ve "kişisel" sözcüklerinin tarihi, Batı kültüründeki bu temel değişimi anlayabilmemiz için anahtar rolü oynar. "Kamu" sözcüğünün İngilizcede bilinen ilk kullanımı "kamu"yu toplumun ortak çıkarı ile bir tutmaktadır. Örneğin, 1470'te Malory, İmparator Lucyos'tan "Roma'nın kamusal iyiliğini [publyke wele] sağlayan diktatör" diye söz ediyordu. Yetmiş küsur yıl sonra, buna sözcüğün "genel gözleme açık ve ortada olan" şeklinde yeni bir anlamı daha eklendi. Hall, 1542 tarihli *Chronicle*'da, "İçlerindeki kini tutamayıp kamusal ve özel alanlarda haykırdılar" demekteydi. "Özel" sözcüğü burada üst düzey devlet erkânından, "ayrıcalıklı" kişi anlamında kullanılmıştır. 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, "kamu" ve "özel" karşıtlığının bugünkü kullanımlarına benzer bir biçim almakta olduğunu görüyoruz. "Kamusal" sözcüğü herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken, "özel" sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındaydı. Steele, 1709'da, *Tatler*'ın bir sayısında, "insanların kamusal ve özel etkinlikleri üzerindeki... etkiler"den söz eder. Butler da 1726'da *Sermons* adlı kitabında, "Her insan, kamusal ve özel olmak üzere iki tür yetisine göre değerlendirilmelidir" diye yazıyordu. "Kamuya çıkmak"* (Swift) deyimi, bu coğrafyaya göre anlaşılan topluma özgü bir ifadedir. Eski tarz kullanımlar İngilizcede bugün tamamen terk edilmiş değildir, ancak modern referans terimlerinin temelinde bu 18. yüzyıl kullanımı vardır.

Fransızcada *le public* sözcüğünün anlamları da hemen hemen aynıdır. *Le public*, Rönesans döneminde yaygın olarak ortak çıkar ve politik topluluğu ifade etmiş ve giderek sosyalliğin özel bir bölgesi haline dönüşmüştür. Erich Auerbach, ilk kez Fransa'da, 17.

* Türkçede "halkın arasına karışmak" deyimini kullanmak daha uygun olurdu, ama "kamu" vurgusunu korumak istedik. (ç.n.)

yüzyıl ortalarında, tiyatro izleyicilerinin oluşturduğu topluluk anlamında kullanılmaya başlanan "kamu" sözcüğünün bu daha modern tanımını ayrıntılı olarak inceleyen bir çalışma yapmıştır. İzleyicilerden oluşan kamu, XIV. Louis zamanında moda olan *la cour et la ville*, yani "saray ve kent" deyimiyle anlatılırdı. Auerbach, bu tiyatro kamusunun aslında elit bir grup olduğunu keşfetmişti; saray yaşamı açısından bakıldığında bu durum bir keşif sayılmayacak denli bariz olmasına karşın, kent yaşamı açısından bakarsak önemli bir keşifti. 17. yüzyılda Paris'te *la ville* çok küçük bir gruptu. Aristokrat değil tüccar kökenliydiler ve yalnızca utandıkları için değil, sarayla ilişkilerinin kolaylaşması için de tüccarlıklarını örtbas etme yönünde tavırlar takınıyorlardı.

"Kamusal" olanın kimleri içerdiği ve "kamuya" çıkıldığında çıkılan yerin neresi olduğu konusu, 18. yüzyıl başlarında hem Londra'da hem de Paris'te öne çıkmaya başladı. Burjuvalar artık toplumsal kökenlerini örtbas etme kaygılarından sıyrılıyordu; onlardan her yerde vardı. Yaşadıkları şehirler toplumdaki çok çeşitli grupların ilişkiye geçtikleri bir dünya haline geliyordu. Bu arada "kamu" sözcüğü modern anlamını kazanmış ve dolayısıyla artık yalnızca aile ve yakın arkadaş kesimlerinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, görece çok çeşitli insanları içine alan, tanıdıklar ve yabancıların oluşturduğu kamusal alan anlamına da geliyordu.

Mantıksal olarak, çeşitlilik taşıyan şehir ahalisini çağrıştıran bir sözcük vardır: "kozmopolit". 1738'deki kayıtlara göre Fransız dilinde "kozmopolit", her yere girip çıkabilen, aşina olduğu şeylerle hiçbir alakası ya da benzerliği olmayan durumlarda da rahat hareket edebilen kimsedir. Sözcük aynı anlamıyla İngiliz dilinde çok daha erken ortaya çıkmış olmasına karşın 18. yüzyıla kadar pek kullanılmamıştı. Toplum içine (kamuya) çıkan anlamında bu yeni "kozmopolit", mükemmel bir kamusal insandı. Sözcüğün İngilizcedeki eski bir kullanımı 18. yüzyılda burjuva toplumunca benimsenecek olan genel anlamın bir işaretiydi. Howell, 1645'te yazdığı *Mektuplar*'dan birinde, "Gerçek bir kozmopolit, bir asker olarak geldim bu dünyaya. Ne ev bark ne toprak ne de mevkide gözüm var" diyordu. Bir servet ya da feodal yükümlülükleri miras almayan kozmopolit, bu dünyevi çeşitlilik içinde gönlü neyi çekerse onun peşinden gidecekti.

Böylece "kamu", aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşam anlamına geliyordu: Bu kamu bölgesinde çok çeşitli, karmaşık toplumsal gruplar kaçınılmaz olarak bir araya gelecekti. Bu kamusal yaşamın odak noktası büyük şehirlerdi.

Dilde görülen bu değişimler 18. yüzyıl kozmopolislerindeki davranış ve düşünce tarzlarına denk düşüyordu. Şehirler büyüdükçe krallığın doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağları, yabancıların düzenli olarak buluşabilecekleri yerler de genişledi. Bu, şehir içinde devasa parklar yapmaya, sokakları dinlenme amacıyla gezintiye çıkan yayalara uygun hale getirmeye yönelik ilk çabaların görüldüğü devirdi. Kahvehanelerin, ardından kafe ve hanların sosyal merkezlere dönüştüğü, tiyatro ve opera salonlarının eskiden olduğu gibi koltuklarını aristokrat hamilerin paylaştırdığı yerler olmaktan çıkıp açıktan yapılan bilet satışlarıyla geniş bir kamu kesimine açıldığı devirdi. Kentin nimetleri dar bir elit kesimden geniş bir toplumsal yelpazeye açıldı; öyle ki emekçi sınıflar bile, kendi bahçelerinde gezintiler yapmak ya da tiyatroda bir gece resepsiyonu "vermek", eskiden sadece elit kesime ayrılmış bir alan olan parklarda gezinti yapmak gibi sosyal bazı âdetleri benimsemeye başladı.

34
F3

Serbest zaman alanında olduğu gibi zorunluluk alanında da, yabancılar arası alışverişe uygun toplumsal etkileşim kalıpları gelişti; bunlar değişmez feodal ayrıcalıklara ya da krallığın izniyle kurulmuş tekelci denetime bağlı değildi. 18. yüzyıl kent pazarları, Ortaçağ sonlarındaki ya da Rönesans'taki öncellerine hiç benzemiyordu; yapısal olarak rekabetçi idi. Satıcılar, sürekli değişen ve kim olduklarını pek bilmedikleri alıcı gruplarının ilgisini çekebilmek için yarışıyordu. Nakde dayalı ekonomi yayılıp kredi, muhasebe ve yatırım usulleri rasyonel hale getirildikçe, yapılan işler ofislere, dükkânlara taşındı ve giderek kişisel olmayan bir zemine oturdu. Elbette, bu gelişen şehirlerin hem ekonomilerinin hem de sosyalliklerinin bir hamlede eski iş ve eğlence tarzlarının yerine geçtiğini söylemek yanlış olur. Henüz yeterli oranda düzenlenmemiş, genişleyen özel girişimcilik koşulları altında, yabancılar arasında geçen bir yaşama uygun düşen çok yeni ilişki türleri ile varlığını hâlâ sürdüren kişisel yükümlülük tarzları bir arada bulunuyordu.

Ayrıca, gelişmekte olan bir şehir ve burjuva sınıfı yaşantısına uygun toplumsal bağların sancısız ve adil bir biçimde şekillenmiş olduğunu düşünmek de pek doğru olmayacaktır. İnsanlar endişe içinde, bu yeni kentsel duruma bir düzen getirecek ve aynı zamanda bu yaşamla aile ve arkadaşlardan oluşan özel yaşam arasına bir çizgi çekecek konuşma, hatta giyim kuşam tarzları yaratmaya çalıştılar. Kamusal düzenin ilkelerini bulmaya yönelik arayışlarında sıklıkla, işlevsel bakımdan yok olup giden bir çağa uygun konuşma, giyim ve ilişki tarzlarına başvurdular ve bu tarzları yeni ve acımasız şartlarda anlamlı kılmaya çalıştılar. Artık yabancı bir alana nakledilmiş olan geç dönem Ortaçağ toplumundaki eşitsizlikler bu süreç içinde çok daha acı verici ve katlanılmaz bir hal aldı. *Ancien régime*'in kozmopolisindeki kamusal yaşamın değerini takdir edebilmek için onu romantikleştirmeye gerek yoktur. Kaotik ve kafa karıştırıcı toplumsal koşullarda toplumsal bir düzen yaratma çabası aynı anda, *ancien régime*'in çelişkilerini bir kriz noktasına taşımış ve grup yaşamı için bugün bile yeterince anlaşılamamış olumlu fırsatlar yaratmıştı.

18. yüzyıl büyük şehirlerinin yurttaşları, tavırlarıyla olduğu kadar inançlarıyla da kamusal yaşamın ne olup ne olmadığını tanımlamaya çalıştılar. Kamusal ve özel arasında çizilen çizgi, öz olarak örneğini kozmopolit, kamusal davranışta bulan medeni talepleri; örneğini ailede bulan doğanın talepleri karşısında dengeleyen bir çizgiydi. Onlara göre bu talepler birbiriyle çelişiyor, onlar da bütünlüklü bir bakış açısıyla birinden yana seçim yapmayı reddedip her ikisini de dengede tutuyorlardı. Yabancılara karşı duygusal anlamda tatmin edici bir tutum sergilerken aradaki mesafeyi de korumak, 18. yüzyıl ortalarında insan denen hayvanı toplumsal bir varlığa dönüştürmenin aracı olarak görülüyordu. Buna karşılık aile ve derin dostluklar kurma yetenekleri insani yaratımlar olmaktan çok doğal potansiyeller olarak görülüyordu. İnsan kendini kamusal alanda *yaparken*, özel alanda, öncelikle de aile yaşantısı içinde doğasını *gerçekleştiriyordu*. Kozmopolit merkezdeki kamusal ve özel yaşam ayrımında özlü ifadesini bulan medeni talepler ile doğal talepler arasındaki gerilim yalnızca çağın yüksek kültürüne nüfuz etmekle kalmamış, sıradan yaşam alanlarına da yayılmıştı. Bu gerilimler, çocuk yetiştirmeye ilişkin kılavuzlarda, ahlâki yükümlülük-

ler üzerine kaleme alınmış risalelerde ve kamuoyunun insanın haklarına ilişkin inançlarında ortaya çıktı. Kamusal ve özel, birlikte, günümüzde toplumsal ilişkiler "evreni" adını verebileceğimiz şeyi oluşturuyordu.

18. yüzyıl şehrinde kamusal düzen için verilen mücadele, kamusal ve özel yaşamın talepleri arasındaki gerilim, her dönemde görülen istisnalar, sapmalar ve alternatif tarzlar o dönemde de olmasına karşın, bütünlüklü bir kültürün şartlarını oluşturuyordu. Ancak, Aydınlanma çağında kamusal ve özel coğrafya arasındaki mevcut dengenin karşısında 18. yüzyıl sonu patlayan büyük devrimler ile daha modern zamanlardaki ulusal bir sanayi kapitalizminin yükselişinin ardından ufukta kamusal ve özel olana dair fikirlerde temel bir değişim belirir.

Bu değişimde rol oynayan üç etken vardı. Birincisi, büyük şehirdeki kamusal yaşam ile 19. yüzyıl sanayi kapitalizmi arasındaki ikili ilişkiydi. İkincisi, 19. yüzyıldan başlayarak, insanların yabancıyı ve bilinmeyeni yorumlama tarzını etkileyen yeni bir sekülerizm anlayışının oluşturulmasıydı. Üçüncüsü ise *ancien régime*'de bizzat kamusal yaşamın yapısından gelen ve sonraları bir zayıflık haline dönüşmüş bir güçtü. Bu güç, kamusal yaşamın 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan politik ve toplumsal kargaşanın ağırlığı altında aniden ölmediği anlamına geliyordu. Kamusal coğrafya, görünürde sapasağlam, aslında içten değişime uğrayarak 19. yüzyıla uzandı. Bu miras, sekülerizmin ve kapitalizmin yeni güçlerini, onların da kendisini etkilediği kadar etkiledi. Kamusal yaşamın dönüşümüyle özellikle güçlü atletlerin başına gelen çöküş arasında paralellik kurulabilir; öyle ki, bu atletler görünüşte güçlerinden bir şey yitirmeden gençliklerini korurlar, ama bir zaman sonra vücudu içeriden durmaksızın kemiren çöküş birdenbire ortaya çıkar. Bu kendine has hayatta kalma biçimi yüzünden, *ancien régime* kamusallığının izleri modern yaşamdan ilk bakışta sanıldığı kadar silinmiş değildir.

Sanayi kapitalizminin kentli kamusal kültürle girdiği ikili ilişki öncelikle kapitalizmin 19. yüzyıl burjuva toplumunda hız kazandırdığı özelleşme baskılarında kendini gösterir. İkinci olarak da, kitlesel üretim ve dağıtım nedeniyle, kamusal alandaki maddi yaşamın özellikle giyim kuşam konusunda "mistifikasyonu"nda ortaya çıkar.

19. yüzyıl kapitalizminin yol açtığı sarsıntılar imkânı olanları, ne kazananların ne de kaybedenlerin anladığı bir ekonomik düzenin şoklarından kendilerini mümkün olan her biçimde koruma çabasına sürükledi. Zamanla kamu düzenini denetim altına alma ve biçimlendirme iradesi zayıfladı ve insanlar daha çok kendilerini koruma kaygısına düştüler. Aile bu korunma yollarından biri haline geldi. 19. yüzyıl boyunca aile tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak, kamusal alandan daha yüksek ahlâki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü veriyordu. Burjuva ailesi, otorite ve düzenin tehdit altında olmadığı, maddi varoluşun güvenliğinin gerçek bir evlilik içi aşka eşlik ettiği ve aile üyeleri arasındaki işlere başkalarının burnunu sokmadığı yaşam olarak idealize edildi. Aile, toplumun saldığı dehşetten kaçışın bir sığınağı haline geldikçe, adım adım büyük şehirlerdeki kamusal alana değer biçmek için kullanılan bir ahlâki kıstas haline de geldi. İnsanlar, aile ilişkilerini bir ölçüt olarak kullanarak, kamusal alanı, Aydınlanma çağında olduğu gibi sınırlı bir toplumsal ilişkiler kümesi gibi görmek yerine, kamusal yaşamı ahlâki bakımdan sefil bir yaşam olarak görmeye başladılar. Mahremiyet ve istikrar ailede bütünleşmiş görünüyordu. Bu ideal düzen karşısında kamusal düzenin meşruluğu tartışma konusuydu.

Sanayi kapitalizmi de bizzat kamusal alanın maddi yaşamı üzerinde eşit ölçüde ve doğrudan etkide bulunuyordu. Örneğin, giyimde seri üretim ve tek tek terzilerin ve dikiş atölyelerinin seri üretim kalıplarını kullanmaları, kozmopolit kamunun çok farklı kesimlerinin hep birlikte benzer görünüşler aldıkları ve kamusal göstergelerin ayrıksı özelliklerini yitirdikleri anlamına geliyordu. Gelgelelim hiç kimse, toplumun bu suretle tek tip hale geldiğine inanmıyordu; makineler, toplumsal farkların –ki bunlar, yabancıların hızla çoğalmakta olduğu bir ortamda hayatta kalmak için bilinmesi zorunlu olan, önemli farklardır– gözlerden silinmesi ve yabancıların da çözülmesi imkânsız bir gizem haline gelmesi demekti. Makine ile üretilen çok çeşitli mallar ilk kez ticari amaçla, büyük satış yerlerinde kamuya sunulduğunda elde edilen başarı kullanışlılık ve ucuzluk sayesinde değil, bu gizemden faydalanma sayesinde olmuştu. Fiziksel mallar giderek tek tipleştiklerinde bile, insani nitelikleri öne çıkarılarak reklam ediliyor ve anlaşılması için sahip olunması gere-

ken cezbedici bir giz havasına sokuluyorlardı. Marx buna "meta fetişizmi" diyordu; seri üretim patlamasından, görünümlerin türdeşleşmesinden ve maddi nesnelere mahrem kişiliğin özellik ya da sıfatlarının yakıştırılmasından son derece etkilenen çok sayıda kişiden yalnızca biriydi Marx.

Böylece kapitalizm ve kamusal coğrafya arasındaki etkileşim iki yönde gelişti; biri, kamudan aileye geri çekilme, öteki ise kamusal görünüş konusunda ortaya çıkan yeni bir kafa karışıklığıydı ki, her şeye rağmen kâra dönüştürülebilen bir kafa karışıklığıydı bu. Buradan yola çıkılarak, sanayi kapitalizminin tek başına kamusal alanın

meşruluğunu ve bütünlüğünü yitirmesine yol açtığı sonucuna varılsa da, bu sonuç kendi mantığı içinde bile kabul edilemez. Bu tek tip fiziksel malların psikolojik çağrışımları olması gerektiğine insanları böylesine inanmaya iten neydi? İnsanlar neden bir şeye sanki o şeyin insani özellikleri varmış gibi inansın ki? Bu inancın birkaç kişinin çıkarına olması, onu çoğunluğun neden desteklediğini açıklamaz.

Bu sorun, *ancien régime*'den miras kalan kamusal yaşamı dünyevi yaşama duyulan inanç açısından bir değişime uğratan ikinci etkenle ilgilidir. Bu inanç sekülerliktir. Seküler sözcüğü şu ya da bu biçimde kutsal olana karşı olma anlamında alınırsa, sözcük tek boyutlu ve donuk bir hale gelir. Sözcüğün dünyadaki şeyleri ve insanları anlaşılabilir kılan semboller ve tasavvurlar olarak kullanılması daha uygun olur. Sanırım, en iyi tanım şudur: Sekülerlik, hayatta olduğumuz süre içinde, her şeyin neden böyle olduğu hakkındaki inancımızdır; biz öldükten sonra kendisi de sorun olmaktan çıkacak bir inançtır bu.

Seküler terimler 18. yüzyıldan 19. yüzyıla değin açık bir değişime uğradı. "Şeyler ve insanlar", 18. yüzyılda, kendilerine doğa düzeni içinde bir yer verilebildiği zaman anlaşılabilir idiler. Bu doğa düzeni fiziksel, elle tutulabilir bir şey olmadığı gibi, dünyevi şeylerle sınırlı bir düzen de değildi. Bir bitki ya da duygu doğada belli bir yer kaplıyordu, ama ne doğanın bir minyatürünü ne de bütününü anlatıyordu. Bu yüzden, doğa düzeni aşkın bir sekülerlik düşüncesine dayanıyordu. Bu görüş bilim adamlarının ve entelektüellerin çalışmalarına girmekle kalmayıp, çocuk disiplinine ve evlilik dışı ilişkilerin ahlâkiliğine ilişkin tavırlar gibi gündelik olaylara kadar uzandı.

19. yüzyılda gelişen sekülerlik ise tamamen zıt bir doğrultudaydı. Aşkınlıktan çok bir içkinlik koduna dayanıyordu. Anlık duyum, anlık olay ve anlık duyguların anlaşılabilmeleri için, bundan böyle önceden var olan bir tasarıma uydurulmaları gerekmiyordu. İçkin, "ansal", "olgusal", salt kendi içinde ve kendi başına bir gerçeklikti. Olgular sistemden daha inanılır idiler; daha doğrusu, olguların mantıksal dizilişi bir sistem oluşturuyordu; 18. yüzyıldaki, fenomene bir yer veren; ancak doğanın fenomene aşkın olduğu doğa düzeni böylece tersine dönüyordu. İnancın materyalleri olarak nelerin hizmet görebileceği konusundaki bu yeni ölçü, fiziksel nesneler üzerine çalışmalar kadar psikolojiye de yön verdi. 1870'lere gelindiğinde, "duygu"nun belirdiği tüm somut koşullar ve "duygu"nun kendini açığa vurduğu somut işaretler ortaya çıkarılabildiği takdirde, "duygu"yu kendi içinde anlamlı bir şey olarak ele almak makul görünüyordu. Bundan dolayı hiçbir koşul ya da işaret, *a priori* olarak, yersiz görülüp gözardı edilemezdi. İçkinliğin seküler bilginin ilkesi olduğu bir dünyada her şey önemlidir; çünkü her şey önem kazanabilir.

Seküler bilgi kodunun bu yeniden yapılanması kamusal yaşam üzerinde köklü bir etkide bulundu. Bu, kamu içindeki görünüşlerin, ne denli aldatıcı olurlarsa olsunlar, yine de çok ciddiye alınması gerektiği anlamına geliyordu; çünkü görüntüler maskenin ardındaki kişiye ait ipuçları verebilirdi. Bir kişinin tüm görüntüleri bir şekilde gerçekti, öncelikle somut olduğu için. Gerçekten de bu görüntü bir giz olsaydı, bu onun daha da ciddiye alınmasını gerektirirdi; görüntü hangi temelde, a priori, zihinden çıkarılabilir ya da diğerlerinden ayrılabilirdi? Bir toplum şeylerin kendi başlarına anlamlarının olduğu ilkesine bağlıysa, idrak aygıtına çok derin bir özkuşkuculuk unsuru katmış olur; çünkü bu durumda her ayrım işlemi bir hata da olabilir. Böylece, 19. yüzyılın büyük ve zenginleştirici çatışkılarından biri ortaya çıktı; insanlar, kaçarak kendilerini özel ve ahlâki üstünlüğü olan bir alana kapatmak isteseler de, yaşamı, örneğin kamusal ve özel boyutlarına göre, böyle keyfi bir biçimde sınıflandırmanın başlarını belaya sokacak bir körlük olabileceğinden korkuyorlardı.

Fiziksel nesnelerin psikolojik boyutları olduğuna ilişkin fantezi bu yeni seküler düzende mantıklı hale gelmişti. İnanç, içkinlik ilke-

sinin egemenliğine girince, algılayan ve algılanan, iç ve dış, özne ve nesne arasındaki farklılıklar siliniyordu. Eğer her şey potansiyel olarak önemliyse, kişisel ihtiyaçlarımla ilgili olan şeylerle benim dolaysız deneyim alanımla ilgisi olmayan, kişidışı* şeyler arasında sınır çizebilmem nasıl mümkün olacak? Hepsi önemlidir ya da hiçbiri değildir, ama bunu nasıl bilebilirim ki? Bu yüzden, nesne ve duyum kategorileri arasında ayrım yapmamalıyım, çünkü onları ayırırken hatalı bir sınır yaratıyor da olabilirim. Nesnelliğin ve olgulara körü körüne bağlılığın yüzyıl önce bilim adına gördüğü itibar gerçekte, şimdiki radikal öznellik çağı için bilinçsizce yapılmış bir ön hazırlıktı.

Sanayi kapitalizminin kamusal yaşama etkisi onu ahlâki anlamda meşru bir alan sayan anlayışı zayıflatmak olurken, yeni sekülerizmin etkisi bu alanı ters yönde zayıflatmak, yani insanların karşısına duygu, şaşkınlık ya da basitçe ilgi yaratan hiçbir şeyin kişinin özel yaşam alanından *a priori* dışlanamayacağı ve keşfedilmeye değer belli bir psikolojik niteliği hep taşıyacağı hükmünü koymak olmuştur. Gelgelelim, kapitalizm ve sekülerizm bir arada incelendiklerinde bile, değişim faktörlerinin kamusal alandaki etkisinin ne olduğuna ilişkin eksik bir bakış açısı, daha doğrusu, çarpıtılmış bir resim sunmaktadır. Zira bu iki gücün toplamı toplumsal ve bilişsel felaketin tamamlanması demek olurdu. Yabancılaşma, çözülme gibi bilinen bütün mahşeri klişelerin sıralanması gerekecekti o zaman. Gerçekten de kamusal boyutun çatırdayışının öyküsü bu kadarla bitseydi, burjuvazi içinde kitlesel ayaklanmalar, politik fırtınalar ve özü farklı da olsa sosyalistlerin 19. yüzyıl kent proletaryasında ortaya çıkacağını umut ettiklerine eş düzeyde bir öfke patlaması yükselmiş olurdu.

Yerleşik bir kent kültürünün bu yeni ekonomik ve ideolojik güçler dünyasına yayılması onları dengeledi ve son derece çelişkili ve sancılı duygular arasında, hiç olmazsa bir süre için, düzen benzeri bir şey sağladı. Tarihçiler bu miras konusunda kör kalmayı tercih ediyorlar. Bir devrimden "dönüm noktası" olarak ya da endüstri kapitalizminin gelişinden bir "devrim" olarak söz ederken çoğu zaman, okurlarından daha önce bir toplumun olduğunu, devrim sırasında bu toplumun durduğunu ve sonrasında da yepyeni bir toplu-

* İng. *Impersonal:* Kişisel olmayan. (ç.n.)

mun oluştuğunu tahayyül etmelerini beklerler. Bu, insanlık tarihine pervaneböceğinin yaşam evreleri temelinde yaklaşan bir görüştür. Ne yazık ki, insanlık tarihine ait bu krizalit teorisi hiçbir konuda kent konusundaki çalışmalar kadar kötü sonuç doğurmamıştır. Birbirine zıt siyasi görüşlerden yazarlarca kullanılan "kentsel sanayi devrimi" ve "kapitalist metropol" gibi kavramların her ikisi de şehrin 19. yüzyıldan önce bir şey, kapitalizm ve modernizm etkisini gösterdikten sonra ise tamamen başka bir şey olduğunu ima eder. Buradaki yanılgı, belli bir yaşam koşulunun başka bir duruma geçerken bulanıklaştığını görebilmekteki başarısızlığın da ötesinde, hem kültürel ayakta kalma gerçeğini hem de tüm devralınan şeyler gibi, bu mirasın yeni bir kuşakta yarattığı sorunları kavrayamamaktan gelir.

Burjuvazi, o kamu denen şey içinde, insanların başka herhangi bir toplumsal ortamda ya da bağlamda yaşayamayacakları duyumsamalar ve insan ilişkilerini yaşadıkları inancını koruyordu. *Ancien régime*'in şehir mirası, endüstri kapitalizminin özelleştirici itkileriyle başka bir biçimde birleşmişti. Kamu, ahlâk ihlallerinin ortaya çıktığı ve hoş görüldüğü yerdi; kamusal ortamda saygınlık kuralları kırılabilirdi. Eğer özel alan, ailenin idealleştirilmesiyle yaratılmış bir sığınak, bir bütün olarak toplumun teröründen korunmaya yarayan bir sığınak ise, bu idealin bedellerinden özel türden bir deneyimle, yabancılar arasında geçen ya da daha önemlisi, birbirine yabancı kalmaya kararlı insanlar arasında geçen bir deneyimle kaçılabilirdi.

Ahlâk dışı [immoral] bir alan olarak kamu, kadınlar ve erkekler için çok farklı şeyler ifade ediyordu. Kadınlar için, kirlenerek ve "kargaşa dolu, almış başını giden bir girdap" (Thackeray) içine sürüklenerek erdemlerini yitirme tehlikesine girdikleri bir yerdi. Kamu ile rezalet fikri yakından ilişkiliydi. Bir burjuva erkek için kamu farklı bir ahlâki özellik taşıyordu. Bir kişi, kamuya girerek ya da yüzyıl önce sıradan konuşmalarda sık sık kullanılan bir ifadeyle söylersek, "kendini kamuda yitirerek", evde baba ve koca olarak kişiliğinde somutlandığı düşünülen baskıcı ve otoriter saygınlık özelliklerinden sıyrılabilirdi. Öyle ki erkekler kamusal yaşamın ahlâk dışı oluşunu, kadınlar gibi onun sadece bir rezalet alanı olduğu şeklinde değil, alttan alta bir özgürlük alanı sunduğu şeklinde yorum-

luyorlardı. Örneğin, 19. yüzyıl lokantalarında, saygın bir kadının, aralarında kocası bulunsa bile, bir grup erkekle birlikte yemek yemesi sansasyona yol açardı. Oysa bir burjuva erkeğin kendinden daha düşük seviyeden bir kadınla dışarıda yemek yemesi sessizce, ama özenle geçiştirilirdi. Aynı nedenden dolayı, Viktorya devri erkeklerinin evlilik dışı ilişkileri bazen geçmiş için tahayyül edebileceğimizden daha açıktan yürütülürdü, çünkü bunlar hâlâ aileden çok uzak bir toplumsal alanda, "dışarıda" ve bir anlamda bir ahlâk cehenneminde yaşanıyordu.

Dahası, geçen yüzyılın ortalarına gelindiğinde, yabancılarla birliktelikten gelen deneyim, kişiliğin oluşumunda acil bir gereklilik sorunu olarak görülmeye başlanmıştı. Yabancılara kendini açmayan birinin kişilik güçleri gelişmeyebilir, yaşam karşısında aşırı deneyimsiz ve naif kalabilirdi. 1870-1880'lerin çocuk yetiştirmeye ilişkin el kitaplarında ve yeniyetmelere yönelik okul kitaplarında, yabancılarla ilişkiden kaynaklanabilecek dünyevi tehlikelerden kaçınmak ve bu tehlikeleri kandırılarak kötü yola özendirilmeyecek kadar iyi tanımak konusundaki çelişkili görüşlerle tekrar tekrar karşılaşıyoruz. *Ancien régime*'de kamusal deneyim, toplumsal düzenin oluşumuyla bağlantılıydı; son yüzyılda ise kişilik oluşumuyla bağlantılı hale geldi. Özgelişimin bir gereği sayılan dünyevi deneyim günlük inanç kodlarında olduğu kadar, geçen yüzyıl kültürünün büyük yapıtlarında da yansıtılmıştı; bu tema Balzac'ın *Sönmüş Hayaller*, Tocqueville'in *Anılar* adlı kitaplarında ve Sosyal Darwincilerin eserlerinde yer alır. Bu yaygın, sancılı ve akıldışı tema, kamusal deneyimin değerine duyulan, eskiden bugüne taşınmış inançla yeni seküler öğretinin birleşmesinden doğuyordu. Yeni seküler öğretiye göre tüm deneyimler eşit değerdeydi, çünkü benliğin oluşumunda hepsinin de eşit potansiyel önemi vardı.

Son olarak, şimdiki zamandaki deneyimlerimiz içinde önceki yüzyılda gerçekleşmiş dönüşümlerin ne gibi izlerinin bulunduğunu sormamız gerekiyor. Özelleşme, meta fetişizmi ya da sekülerizm gibi görünüşte soyut etkenler yaşantımıza hangi yollarla giriyorlar? Kişilikle ilgili mevcut yaklaşımlar içinde geçmişle bağlantılı biçimlerin dördü dikkat çeker.

Günlük konuşma dilinde, bir şeyi "bilinçdışı" yapmaktan ya da bir başkasına yönelik gerçek duyguları ele veren "bilinçdışı" dil sürçmesinden söz ediliyor bugünlerde. Psikanalitik olarak bu kullanımın anlamsız oluşunun hiç önemi yoktur. Açık olan, duyguların iradedışı açığa vurulduğuna inanılmasıdır ki, bu inanç geçen yüzyılda kamusal ve özel yaşamın dengesiz hale gelmesiyle oluşmuştur. Geçen yüzyılın sonlarında, karakter özelliklerinin iradedışı açığa vurulması nosyonu kendini en açık şekilde, "kafanın fiziksel biçiminden yola çıkılarak karakterin okunması" demek olan frenolojiye sık sık başvurulmasında ve psikologların kafatasının biçimi ve diğer fiziksel özelliklere göre geleceğin suçlularını belirledikleri kriminolojideki Bertillon ölçümlerinde göstermiştir. Her ikisinde de psikolojik anlamda bir kişinin ne olduğu, iradesi dışında ve fiziksel olarak belirlenebilirdi; kişilik, yönlendirilmeye ve kesin olarak biçimlendirilmeye yatkın olmayan bir durumdu. Darwin'inki gibi daha rafine yaklaşımlarda gelip geçici duygusal durumların da iradedışı açığa vurulduğu düşünülmekteydi. Gerçekten de, ilk psikanalitik araştırmaların çoğunluğu Darwin'den türetilen bir ilke üzerine temellendirilmişti: Yetişkinlerde ilksel süreci incelemek olanaklıdır, çünkü bu süreç yetişkinlerin iradesi ve denetimi dışındadır. Genelde, buna bağlı olarak, Viktorya çağında insanların giyimleri ve konuşmalarıyla kişiliklerini açığa vurduklarına inanılırdı. İnsanlar, bu göstergeleri biçimlendirmeye güçlerinin yetmeyeceğinden, aksine bunların iradedışı dil sürçmeleri, bedensel jestler, hatta süslenme tarzları aracılığıyla kendilerini ele vereceğinden korkuyorlardı.

Sonuç olarak, özel duygularla bu duyguların kamusal teşhiri arasındaki sınır silinebilir, iradenin düzenleme gücü buna karşı koymaktan aciz olabilirdi. Kamusal ve özel alan arasındaki sınır artık azimli insanların çizdiği bir şey olmaktan çıkmıştı; böylelikle, kamusal alanın kendi başına gerçekliği inanılır olmaya devam ettiyse de, ona egemen olmak artık toplumsal bir etkinlik olarak görülmüyordu. Kamusal alanda karakterin iradedışı açığa çıkmasına ilişkin bu fikirler bugün halk dilinde yanlış bir biçimde "bilinçdışı" davranış olarak adlandırılan şeyin ilk habercileriydi.

19. yüzyıl bunalımının ikinci belirtisi günümüzün sıradan politik konuşmalarından izlenebilir. Çıkarları kendi inançlarına, seçmenlerine ya da ideolojisine yabancı olan grupları da cezbedebilen bir lideri "güvenilir", "karizmatik" ve "inanılır" olarak betimleme eğilimindeyizdir. Modern bir politik liderin, "Özel yaşamımı boşverin; benimle ilgili olarak bilmeniz gereken tek şey ne kadar iyi bir temsilci ve yönetici olduğum ve görevim esnasında neler yapmak istediğimdir" düşüncesinde ısrar etmesi intihar olurdu. Oysa, daha birkaç gün önce sanayi kesiminin ücretlerinden alınan vergileri arttırmış olsa bile, muhafazakâr bir Fransız devlet başkanının işçi sınıfından bir aileyle yemek yemesi bizi heyecanlandırır ya da kahvaltısını kendisi hazırlıyor diye bir Amerikan başkanının bir öncekinden daha samimi ve güvenilir olduğuna inanırız. Bu politik "güvenilirlik", özel imgelemin kamusal imgelem üzerine dayatılmasıdır ve yine, geçen yüzyılda bu iki alanın davranışsal ve ideolojik olarak birbiriyle karıştırılması sonucunda gelişmiştir.

Psikolojik imgelemin kamusal alanda satılık şeylere dayatıldığını görmüştük. Aynı türden bir süreç ilk kez çarpıcı bir biçimde 1848 devrimlerinde kendini gösteren politikacıların, sokağa dökülmüş kalabalık karşısındaki davranışlarıyla başladı. Kamusal alanda etkinlik yürüten bir kişiye bakıldığında algılanan şey, o kişinin niyetleri ve karakteriydi; öyle ki o kişinin söylediklerindeki doğruluk sanki nasıl bir insan olduğuna bağlıydı. Bu koşullarda kamu içinde gözlenen kişi eğer bir politikacı ise, sözü edilen dayatmanın, kelimenin politik anlamıyla derin bir anti-ideolojik etkisi olurdu. Toplumsal sorunlarla ilgili bir görüşün ya da daha iyi bir toplum anlayışının inanılırlığı o andaki izleyicilerin davanın başını çeken kişiye ne kadar yakınlık duyduğuna bağlıysa, bir görüş kendi başına nasıl anlamlı olabilir ve sürekli bir eyleme nasıl ön ayak olabilir? Bu şartlar altında kamusal ifade sistemi bir kişisel temsil sistemine dönüştü; kamusal bir şahsiyet ne hissettiğini başkalarına gösterir ve inancı doğuran şey de bizzat bu duyguların açığa vurulmasıdır. Özel olanın kamusal olana dayatılması burjuva kitle için oldukça çekiciydi, ama öte yandan da toplumsal hiyerarşinin daha alt sıralarındakilerin bu koşullara inandırılabilmeleri gerekiyordu; bu başarılabildiği oranda hakiki bir kişilik edinmek için gereken burjuva "saygı" esaslarını dayatma yoluyla sınıf tahakkümü sağlanabilecek-

ti. Kısaca, kamusal alanda "sahicilik" ile ilintili olan günümüzdeki görüşlerin kökleri geçen yüzyılda sınıf savaşlarında kullanılmaya başlanan anti-ideolojik silahtadır.

Üçüncü bağlantı, karakterin iradedışı açığa vurulduğu düşüncesine ve özel imgelemin kamusal imgeleme dayatılmasına karşı bir yüzyıl önce insanların kullandıkları savunma mekanizmalarıyla ilgilidir. Bu savunma mekanizmaları tuhaf bir yol izledi ve sanat icra edenleri kamusal şahsiyetler olarak bugün sahip oldukları özel statüye yükseltmeye insanları özendirdi.

İnsan hissettiklerini elinde olmaksızın belli ediyorsa, kamusal herhangi bir duygunun, cümlenin ya da tartışmanın anlamı da konuşan o kişinin karakterine bağlıysa, insanlar içyüzlerinin anlaşılmasından hiçbir şekilde kaçınamaz. Bu durumda en emin savunma yolu hiçbir şey hissetmemek, açığa vurulacak bir duygu taşımamaktır. Bugün Viktorya çağının baskıcılığı, toplumsal züppeliğin ve cinsel korkunun bir karışımı olarak suçlanmaktadır. Oysa bu güdülenimlerin arkasında, o kadar ilginç olmasa da en azından anlaşılır bir neden yatıyordu: Heyecan ve duyguların bir kez uyandıklarında onları gizlemek için harcanan irade gücünü aşarak açığa çıktıklarının düşünüldüğü bir ortamda duygulardan uzaklaşmak, yaralanmayı önlemenin tek yoludur. Örneğin, insanlar ilgi çekmemek için mümkün olduğunca az mücevher, takı takarak ve sıradışı bir biçimde süslenmeyerek karakterlerini öteki insanlardan gizlemeye çalışıyorlardı; bu her bir dönemde yalnızca birkaç tür kumaş kalıbının popüler hale gelmesinin nedenlerinden biriydi. Oysa teknik bakımdan aynı makinelerle çok çeşitli modellerin üretilmesi mümkündü.

İnsanlar aynı zamanda hem olabildiğince az dikkat çekmek istiyorlar hem de tiyatroda kostümlerin *dramatis personae*'nin karakterlerini, tarihsel ve toplumsal konumlarını tam olarak yansıtmasını talep etmeye başlıyorlardı. Yüzyılın ortasında sahneye koyulan tarihi oyunlarda aktörlerden, Danimarkalı bir Ortaçağ prensini ya da Romalı bir imparatoru gerçekten olması gerektiği gibi temsil etmeleri bekleniyordu. Melodramlarda kostüm ve jestler öylesine düzenlenmişti ki, çabuk ama küçük adımlarla sahneye çıkan bir adamın daha hiç ağzını açmadan oyundaki kötü kişi olduğu anlaşılırdı. Daha genelde, icra sanatlarında, yaşamın tersine, kişinin güçlü bir bi-

çimde öne çıkması ve kişiliğin saltanat sürmesi bekleniyordu. Aktör ve müzisyenler *ancien régime*'de ulaşabildikleri hizmetkârlık konumlarının çok üstünde bir sosyal statüye yükselmişlerdi. İcracıların toplumsal yükselişi, insanların duygularını bastırarak kişiliklerinin anlaşılmasından kaçındıkları sıradan burjuva yaşam tarzına bütünüyle aykırı bir biçimde, güçlü, heyecan uyandıran, ahlâki bakımdan kuşkulu bir kişilik sergilemelerine dayanıyordu.

Karakterlerin iradedışı ifade edildiği, özel olanın kamusal olana dayatıldığı başkalarınca kişiliğin okunmasına karşı tek savunmanın duygulardan feragat etmek olduğu ve mahremleşme yolundaki bu toplumda, kişinin kamu içindeki davranışı köklü bir biçimde değişmişti. Kamusal alanda sessiz kalma, kişinin ezildiğini hissetmeksizin kamusal yaşama, özellikle de sokaktaki yaşama katılabilmesinin tek yoluydu. 19. yüzyıl ortalarında, Paris ve Londra'da, ardından da diğer Batı başkentlerinde önceki yüzyılda görülenlere hiç benzemeyen ya da bugün Batı dışında dünyanın çoğu yerinde görülen bir davranış modeli gelişti. Yabancıların birbirleriyle konuşma hakkının olmadığı, herkesin arkasına gizlenebileceği bir kalkana sahip olma ve yalnız kalma hakkının kamusal bir hak olduğu nosyonu yerleşti. Kamusal davranış bir gözlem, pasif bir katılım, bir çeşit röntgencilik sorunuydu. Balzac bunu "gözün gastronomisi" diye adlandırdı; kişi her şeye açıktı, herhangi bir olayda rol almasının bir zorunluluk olmaması koşuluyla kendi ilgi ve etki alanında var olan hiçbir şeyi *a priori* reddetmiyordu. Bir hak olarak görünmeyen sessizlik duvarı, kamu içinde bilgi edinmenin öteki erkek ve kadınların, olayların ve yerlerin gözlenmesi sorunu olduğu anlamına geliyordu. Bilgi bundan böyle toplumsal ilişkiler yoluyla üretilmeyecekti.

Modern kamusal yaşamın başına bu denli dert olan görünürlük ve yalıtım paradoksu, son yüzyılda biçimlenen kamu içinde sessiz kalma hakkından doğmuştur. Görünürlük ortasında başkalarından yalıtlanma, kaos içinde olmasına karşın yine de çok çekici olan bu alana girmeye cesaret edildiği zaman suskun kalma hakkında ısrar edilmesinin mantıklı bir sonucuydu.

19. yüzyıldaki kamusal yaşam krizinin mirasından söz etmek, bir yanda kapitalizm ve sekülerlik gibi yaygın etkenlerden, öte yanda da şu dört psikolojik koşuldan söz etmektir: karakterin iradedışı

açığa vurulması, kamusal ve özel imgelemin üst üste oturtulması, geri çekilerek savunma ve sessizlik. Benlik takıntısı, geçen yüzyılın bu bilmecelerini yadsıma yoluyla çözme çabasıdır. Mahremiyet, kamu sorununu kamusal olanın varlığını yadsıyarak çözme çabasıdır. Her yadsıma gibi bu da geçmişin yıkıcı özelliklerinin yıkıcılıkları oranında sağlamca yerleşmesine hizmet etti. 19. yüzyıl devam ediyor.

II
Roller

Kamusal ve özel yaşam arasındaki dengenin değişmekte oluşu modern toplum üzerinde çalışan pek çok yazarın ilgisini çekmiş, ama aynı zamanda onları şaşırtmıştır. Bu şaşkınlık iki türlü olmuştur.

Konunun genişliği şeklinin belirlenmesini güçleştirir. Söz konusu olan, şehirlerdeki kamusal mekânların erozyonu, siyasal söylemin psikolojik terimlere tercüme edilmesi, sahne sanatçılarının kamusal kişilikler olarak özel bir statüye yükseltilmeleri, kişidışılığın kendisinin ahlâki bir kötülük olarak yaftalanması gibi çok çeşitli meselelerdir. Ne gibi bir özgül deneyimin ve ne türden "veriler"in genel temaya ilişkin olduğunu bilmemizin zorluğu da aynı sorunun bir diğer yanıdır. Örneğin sağduyu, toplumsal merkezler olarak şehir sokaklarının ve meydanlarının yerlerini banliyölerdeki oturma

odalarının almasının, benlik sorunlarına giderek daha fazla gömülmemizle ilişkisi olabileceğini söylemektedir. Ama bu ilişki tam olarak ne anlama gelmektedir ve uzantıları nelerdir?

İkinci zorluk tanımlanması daha da zor türdendir. Bu temaların tüm genelliğine rağmen, bunları ele alan yazarların çoğu zaman, kamusal alandaki erozyon fikrinde yatan ama bu söylemin terimlerinde doğrudan bir belirginlik kazanmayan başka bir konuda yazdıkları ya da el yordamıyla başka bir konuya yaklaştıkları görülüyor. Bu sorun, insanların kendilerini ifade ettikleri toplumsal koşullar sorunudur. İnsanı bir duygudaşlık, bir uyarı yaratabilecek şekilde duygularını başkalarına açıklamaya teşvik eden toplumsal koşullar nelerdir? İnsan sıradan deneyimlerini ifade etmek için ne tür toplumsal koşullarda yaratıcı güçlerini harekete geçirir? Bu sorular, insanın, bugün yalnızca sanatın özel korumaya alınmış sahasında toplanmış görünen enerjileri, eğer kullanırsa ne zaman doğal bir biçimde kullanacağını açığa kavuşturmaya hizmet eder. Toplumun benlik saplantısı konusundaki çağdaş yazının büyük bölümü bu saplantının insanların birbirlerine karşı açık olmalarını engellediğini ve hepimizin sanatsız sanatçılar olduğumuzu ilan etmektedir. Peki ama, mahrem saplantıların aşındırdığı sanat neyin nesidir? 49 F4

Yöntem sorunuyla, güdük ifade sorunu arasında ilişki vardır. Kendine dönüklük içinde israf edilen beceri oyun oynama becerisidir ve oyunda başarılı olmanın şartı da yabancılardan oluşan bir izleyici topluluğunun varlığıdır, fakat aynı oyun mahrem kişiler arasında anlamsız hatta yıkıcı olmaktadır. Tavırlar, görenekler ve ritüel jestlerle oynama, kamusal ilişkileri oluşturan ve kamusal ilişkilerin duygusal anlamlarının türetildiği kaynaktır. Toplumsal koşullar kamusal alanı aşındırdığı ölçüde, insanların oynama kapasitesini kullanımı da rutin olarak engellenir. Mahrem bir toplumun üyeleri, sanattan mahrum sanatçılar haline gelirler. Bu oynama tarzları "roller"dir. Şu halde, modern kültürde kamusal ve özel arasındaki kaymayı anlamanın bir yöntemi, bu kamusal "roller"deki tarihsel değişimleri araştırmak olacaktır. Kitabımızın yöntemi de budur.

Toplumsal analiz günümüzde bir dil kargaşası içinde yürütüldüğünden, modern kültürde toplumsal ve psikolojik taleplerin dengesizliğini anlamak için bugün revaçta olan bazı fikirleri açığa kavuşturarak başlamak yararlı olabilir. Doğrudan doğruya bu sorunla uğ-

raşanlar çok farklı iki kampa ayrılıyorlar: Kampın birinde, kendini psikolojik yaklaşıma kaptırmış bir toplumun ahlâki durumuyla ilgilenen yazarlar, diğerinde de bu değişimin tarihsel kaynaklarını Marksçı geleneğin terimlerini kullanarak açıklamaya çalışanlar yer almaktadır.

Ahlâkçılar her ne kadar bu tarihsel dengesizliğin yol açtığı insani ifade sorunları ile daha çok ilgilenmişlerse de, asıl meseleleri herhangi bir toplumun yaratıcı potansiyelleri hakkında bir teoriden çok, özellikle insanların ne zaman kendi duygularını ifade etme derdine düşseler ifade edemedikleri şeklindeki modern paradoks olmuştur. Bu paradoks, Alman sosyolog Theodor Adorno'nun *Sahiciliğin Dili* adlı yapıtının, hakikat-olarak-öznelliğe karşı bir dizi Fransız psikanalistin başı çektiği saldırıların ve en son olarak da bu çıkışların en güçlüsü olan Lionel Trilling'in son yazılarının konusuydu.

Trilling, yaşamının sonlarına doğru modern kültürde "sınırsız" bir benliğe duyulan inanç üzerine yazmaya başlamıştı. Bu çalışmaların ilki olan *İçtenlik ve Sahicilik*'te Trilling, kendini ifşa etmenin bir ifade etme edimi anlamına gelmediğini göstermeye çalışıyordu. Sorguladığı konu özellikle dilde bu gerçeği somutlayan bir değişimdi ki, söz konusu değişim 19. yüzyıldan önce konuşulan kişisel içtenlik dilinden, 19. yüzyıldan sonra konuşulan bireysel sahicilik diline bir kaymaydı. Trilling, içtenlik ile kişinin özel alanda hissettiklerinin kamu içinde açığa vurulmasını; sahicilik ile de bir kişinin kendi hissetme çabalarını doğrudan bir başkasına açık etmesini kastediyordu. Sahicilik tarzları, kamusal ile özel arasındaki farkları silmektedir. İnsanlığın başka bir kişi hakkında duyulan yaralayıcı duyguları ondan gizlemek demek olabileceği ve olduğundan farklı görünerek duygularını bastırmanın ahlâki bir ifade olduğuna ilişkin fikirler, sahiciliğin koruması altında anlamlı olmaktan çıkarlar. Bunun yerine, kendini açığa vurmak inanırlığın ve hakikatin evrensel ölçütü haline gelir. Peki ama başkasına kendini ifşa ederken açığa vurulan nedir? Bu noktada Trilling, edebi metinlerin analizi ve her şeyden önce de Sartre'ın eleştirisi yoluyla, bizim psikolojik anlamda "narsisizm" kavramıyla ifade ettiğimiz bir fikre ulaşır. Kişi hissedilen şeyin nesnel içeriğinden çok gerçekten hissedebilme üzerinde ne kadar yoğunlaşırsa, öznellik o kadar kendi için-

de bir amaç haline gelir ve o insan kendini o kadar az ifade edebilir. Kendine dönüklük koşullarında benliğin anlık açılımları şekilsizleşir. "Bakın hissediyorum", bariz bir biçimde narsisizmdir, ancak Trilling, "Sana yalnızca hissetme çabamı gösterebilirim" şeklindeki o kadar bariz olmayan formülün de aynı itkiye bağlı olduğunu ayrımsamıştır.

David Riesman'ın *Yalnız Kalabalık*'taki argümanı karşı uca savrulmuş olsa da, bu tarihsel değişimle ilgili meseleleri kavrayış tarzı Lionel Trilling'le neredeyse aynıdır. (Daha az tanınsa da eşdeğerde önem taşıyan eğitim sosyolojisi üzerine olan yapıtı ile Trilling'in tutumuna yaklaşmıştır.) *Yalnız Kalabalık* ile yetişen Amerikan kuşağı yazarın niyetlerini yanlış yorumlamaya yatkındı. Onlar yazarın Amerikan toplumundaki iç yönelimli ve özel ihtiyaçlara dönük Protestan kültürünün yerine, insanlardan başkalarının ihtiyaçları ve arzularına daha fazla açıklık beklenen bir kültürü koyma eğilimini tenkit ettiğini sanıyorlardı. Gerçekten de tüm zorluklarına karşın Riesman, öteki-yönelimliliğin Amerikan yaşamı için, hatta aynı yolu izlerse Avrupa toplumu için de iyiye doğru bir değişim olacağını düşünüyordu. Riesman'ın değerlerinin yanlış anlaşılması okurlarının içinde yaşadıkları kültürün mantıki bir sonucuydu, zira söz konusu kuşak, bomboş bir toplumsal dünyadan kaçmak ve o dünyayı kınamak için psikolojik yaşamdan yararlanma arzusu duyan bir kuşaktı. Bir eylemden önce "kafa kafaya vermeye" aynı değeri biçen 1960'lar kuşağının ne bu bomboş dünyayı kınamaları ne de ardından o dünyaya isyan etmeleri egemen kültüre bir meydan okuma sayılabilirdi; aksine, farkında olmadan, boş bir kamusal alan ile üstesinden gelemeyeceği sorumluluklarla aşırı yüklenmiş bir mahrem alan arasındaki dengesizliği pekiştirmişti bu kınama ve isyanlar.

Riesman'ın yapıtının önemi sadece yanlış anlaşılmasından kaynaklanmıyor kuşkusuz. Ayrıca, Riesman'ın tarihsel bir hareketin seyrini yanlış yorumlaması da söz konusu değildir, zira onun öteki yönelimli toplumundan iç yönelimli bir topluma doğru bir gidiş olmuştur gerçekten de. Riesman'ın başarısı, bu genel ve çok yönlü sorun için sosyopsikolojik bir dil yaratmış olmasıdır. Dahası, mahrem yaşama aşırı ağırlık verilmesinden ve bunun benlikleri konusunda saplantılı insanların ifade gücünü etkilemesinden kaygı duyanların neden toplumsal düşüncenin belirli bir geleneğine ait ol-

duklarını ilk kez ortaya koyan Riesman'dı. Bu gelenek, 19. yüzyılda Alexis de Tocqueville'in yapıtlarıyla kurulmuş olan gelenektir.

Tocqueville bu modern eleştirel bakışı ilkinden beş yıl sonra yayımlanan *Amerika'da Demokrasi* adlı yapıtının ikinci cildinde başlatır. Birinci cilt, eşitlikle özdeşleştirilen demokrasinin, yönetici çoğunluğun azınlıkları ve muhalifleri baskı altına alması tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu tespit ediyordu. İkinci ciltte ise politikadan çok eşitliğin mevcut olduğu günlük yaşam koşulları ve muhaliflerin bastırılması tehlikesinin yerini alan daha karmaşık ve farklı bir tehlike vurgulanıyordu. Tehlikeler artık yurttaş kitlesinin düşmanlarından değil, kendi içinden gelmektedir. Tocqueville kaba eşitlik koşullarında, yaşamın mahrem alanlarının giderek artan bir önem kazanacağına inanıyordu. Kamu, kişinin kendisi gibi olan başkalarından ibaret olduğu için, kamusal sorunlar, ortak çıkarları (örneğin eşitlik) gözetecek devlet görevlilerinin ve bürokratların ellerine bırakılabilirdi. Böylece, yaşamda uğraş verilecek sorunlar daha da psikolojik bir karaktere bürünecekti; çünkü devlete güven duyan yurttaşlar mahrem alan dışında olup bitenle ilgilerini keseceklerdi. Peki, sonuçta ne olacaktı?

Tocqueville bunun ikili bir sıkıştırma olduğunu düşündü. İnsanların gönüllü olarak atılacakları duygusal risk derecesi giderek azalacaktı. Hırslı olacaklar, ama asla büyük tutkular beslemeyecekler ve bu tutkuların esiri olmayacaklardı; çünkü tutku mahrem yaşamın istikrarını tehdit ederdi. İkincisi, benliğin tatmini son derece güçleşecekti; nedeni de, Tocqueville'e göre, *herhangi* bir duygusal ilişki, bireyciliğin varacağı "ifadesiz yalnızlığın" değil, toplumsal ilişkiler ağının bir parçası olarak algılanırsa ancak anlamlı olabilirdi.

Tocqueville geleneğini izleyen günümüz yazarlarının çok azı bu geleneğin genetik temelini, yani "Psişik illetler eşitlik koşullarının var olduğu bir toplumun ürünüdür" görüşünü kabul eder. Ne Trilling'in ne de Riesman'ın yapıtlarında mahrem bakış açısına eşitliğin "neden olduğu" söylenir. Eşitlik değilse, nedir o halde? İşte, ahlâki içgörüsünün bütünselliğine ve mahremiyetin yarattığı ifade tıkanıklığı hakkında duyduğu insancıl kaygısına rağmen modern çağda bu okulun karşısına dikilen zorluk da buradadır.

Mahremiyet düşüncesine ilişkin ikinci modern yaklaşım gerçekten de bu nedenleri ele alıyordu ve sonuçta ortaya çıkan ahlâki ve

psikolojik karmaşayla pek ilgilenmiyordu. Bu yaklaşım, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Frankfurt Okulu) üyelerinin çalışmalarında somutlanır. Savaş öncesi günlerde, Enstitü üyeleri, özellikle Theodor Adorno, hem günlük yaşantı düzeyinde hem de Hegel'inkiler gibi daha felsefi nosyonlar açısından, duyguların sahiciliği kavramına ilişkin büyük çaplı analizlere girişmişti. Savaştan sonra da Jurgen Habermas ve Helmut Plessner gibi daha genç üyeler bu çalışmaları "kamu" ve "özel" sözcüklerinin anlamlarındaki değişim açısından yürüttüler. Habermas, insanların toplumsal yaşamın kamusal boyutları hakkında neler düşündüklerini ortaya çıkarabilmek için kanaat araştırmaları yürüttü. Plessner ise kamusal ve özel arasındaki ağırlık değişmesini şehrin karakterindeki değişimlere bağladı. Bu genç kuşak, Adorno ve Max Horkheimer'ın psikolojik derinliğinden bir miktar uzaklaşarak daha "ekonomik" bir yaklaşımı önemsediler. Kuşkusuz buradaki ekonomi, yaşam araçlarının üretimi olarak geniş anlamıyla anlaşılan ekonomidir. Bunu yaparken de, Marx'ın burjuva ideolojisindeki "özelleşme" üzerine; yani modern kapitalizmin kişisel olmayan piyasa koşullarında çalışan insanlar için geliştirdiği, işlerine aktaramadıkları hislerini aile ve çocuk yetiştirme alanına aktararak telafi etme eğilimi üzerine yazdıklarına dayandılar.

Sonuçta ortaya çıkan, "özelleşme"nin terminolojisindeki olağanüstü arılaşmaydı; ama bu yazarlar, özellikle de Plessner bunun karşılığında ağır bir bedel ödediler. Marksist ortodoksiye yaklaştıkça, betimledikleri illetler daha da tek boyutlu hale geldi: İnsan, kendi özyıkıcılık eğilimleri ve ifade eksiklikleri yıkıcı bir sistem tarafından pekiştirilen bir yaratık değil, bizzat kendi duygularına içselleştirdiği korkunç bir sistemin pençesinde kıvranan, yabancılaşmış bir yaratık haline geldi. Katıksız bir kurban edilme dili oluştu. Katıksız kurban kaderin sillelerinin pasif bir muhatabı olduğundan, gerçek kurban edilişin tüm karmaşıklığı ve özellikle de Tocqueville yanlısı okul yazarlarının fark etmiş oldukları kişinin kendi aşağılanışına aktif katılımı ortadan silinmişti.

Bu okullardan her biri ötekinde olmayan bir güce sahiptir. İlkinde bir anlatım gücü ve mahrem görüş olgularını kavrama özelliği var; ikincisinde, bu olguların nasıl oluştuğuna ilişkin, her ne kadar Marksist "özelleşme" konusuna daraltılmış olsa da gelişkin bir dil

vardır. Bununla beraber birinci okul, kendine dönüklük sorununun arkasında çok daha temel bir sorunun yattığına inanmaktadır. İnsanların ifade potansiyelinin bir dizi toplumsal koşul tarafından teşvik edilebileceğini, ama aynı zamanda bu koşulların kişinin kendi özyıkıcı güdülerini de destekleyebileceğini düşünüyorlar. Frankfurt Okulu'nun genç kuşağı, bu gizli soruna, modern toplumun hastalıklarının yabancılaşma, kişiliksizleşme ve bunun gibi bildik tüm felaket klişeleriyle dile getirilmesine karşı giderek duyarsızlaştı.

Bu sorunların üstesinden gelebilmek, hem konuya tarihsel yaklaşabilmek hem de tarihsel sonuçların karmaşıklığına duyarlı olabilmek, aynı anda hem bir yöntemi hem de bir teoriyi gerektirir. Toplumbilimciler sıklıkla, sanki bir yöntem kişiyi belli bir hedefe ulaştıran tarafsız bir araçmış, sanki bilimle uğraşanlar bir soruna belli bir teoriyi "uyarlarmış" gibi yazarak hem kendilerini hem de başkalarını yanıltırlar. Biz kamusal rollerin aşınmasını incelerken, aynı zamanda konumuza ilişkin bir teori de olan bir araştırma tarzı benimsiyoruz. Yani, bize göre konu gözle görülebilenden çok daha fazlasını, insanların kendilerini birbirlerine güçlü bir biçimde ifade edebildikleri koşulların ne olduğu yolundaki gizli soruyu barındırıyor.

A. ROLLER

Bir "rol" genellikle bazı durumlar için uygun olurken bazıları için uygun olmayan davranış olarak tanımlanır. Ağlamak genelde "rol" olarak tanımlanamayan bir davranıştır; ancak bir cenazede ağlamak "rol" tanımına girebilir; yani söz konusu duruma has, uygun olan ve beklenen bir davranıştır. Rollere ilişkin incelemelerin birçoğu, hangi tür davranışın hangi tür duruma uygun olduğunu sıralayan bir katalog iken, roller hakkındaki mevcut teoriler de toplumların uygunluk tanımlarını nasıl oluşturdukları üzerinedir. Ancak, genellikle bu kataloglarda gözden kaçan şey rollerin yalnızca insanların mekanik bir şekilde, doğru yer ve zamanda, doğru duygusal belirtileri anında sergiledikleri pantomimler ya da sessiz gösteriler olmadığıdır. Roller aynı zamanda, insanların kendi davranışlarını, başkalarının davranışlarını ve içinde bulundukları durumları hangi şartlarda ve ne kadar ciddiye aldıkları gibi inanç kodlarının da parçasıdır. İnsan-

ların nasıl davrandıklarının tüm bu kataloglaştırılmasının ötesinde, "duruma uygun" davranışa ne değer biçtikleri sorusu vardır. İnanç ve davranış kodları bir araya gelerek bir rolü oluşturur ve rollerin tarihsel açıdan incelenmesini bu derece güçleştiren tam da budur işte. Çünkü kimi zaman yeni davranış modelleri eski inanç kodları ile yorumlanmaya devam ederken, kimi zaman da aynı türden bir davranış, insanlar onun anlamıyla ilgili yepyeni tanımlara ulaşmış olsalar bile, varlığını normalden uzun sürdürecektir.

Roller özel türden inançlar gerektirir. Böylesi bir inancı, "ideoloji" ve "değer" gibi birbiriyle bağlantılı iki sözcükten ayırarak bunu görebiliriz. İnanç ideolojiden basit bir şekilde ayrılabilir. "İşçiler sistem tarafından kazıklanıyor" ifadesi ideolojik bir ifadedir. Böyle ideolojik bir ifade, verili bir dizi toplumsal koşul açısından, mantıklı olsun ya da olmasın, bir idrak [cognition] işidir. İdeoloji, onu savunan kişinin davranışına bilinçli olarak katıldığı noktada inanca dönüşür. İdeoloji sıklıkla inanç ile karıştırılır, çünkü idrak düşünce ile karıştırılmaktadır. "Seni seviyorum" dilin bir parçası olarak tutarlı bir idrak ifadesidir; inanılır olup olmadığı ise onun tam bir cümle olması, uygun bir anda birisi tarafından bir diğerine söylenmiş olması ve benzeri dışında başka faktörlere bağlıdır.

İnsanların toplumsal yaşam hakkındaki kanaatlerinin çoğu hiçbir zaman davranışlarına yansımaz ya da davranışlarını fazla etkilemez. Bu pasif türdeki ideoloji sıklıkla modern kamuoyu yoklamalarında kendini gösterir. İnsanlar anket yapan kişiye kent sorunları ya da siyahların aşağılık oldukları hakkındaki kanaatlerini söylerler. Anketçi de onların ne hissettiklerine ilişkin doğruyu yakaladığını sanır. Çünkü bu kanaatler ile bilgi veren kişinin sosyal statüsü, eğitimi ve benzeri şeyleri arasında rasyonel bağlantı kurulabilir. Ve sonra bu kişiler anketçiye aktardıklarının aksi davranış gösterirler. Bunun çarpıcı bir örneği, 1970'lerin başında Amerika'da görüldü: İşçi sendikası bürokratları Vietnam Savaşı'na karşı olan protestocuları "vatansever olmamak"la suçlarken, savaşın sona erdirilmesi için hükümete en büyük baskıyı da onlar yapıyordu. Kanaatleri değil de inançları konu alan bir araştırma bu nedenle, eylemlerle bağlı olan, somut olarak o eylemleri etkileyen duyguların ve niyetlerin incelenmesidir. Rollere ilişkin inanç kodları biçimsel olarak ideolojinin eylemli kılınması şeklinde tanımlanabilir. Bu eylemli kılma

ise dilsel tutarlılık dayatmaları yoluyla değil, toplumsal koşulların etkisiyle gelişir.

"Toplumsal değerler" ve "değerler sistemi" ifadeleri sosyal bilimlerin gündelik dilin başına sardığı belalardır. İtiraf etmeliyim ki, "değer"in ne olduğunu hiçbir zaman anlayamamışımdır. Değer, bir "şey" değildir. Eğer insanların toplumsal dünyalarını rasyonalize ederken kullandıkları dilden bir parça ise, o zaman ideolojinin bir parçası olarak ele alınmalıdır. Yok eğer "değer", "muteber bir fikir" demekse o zaman da tam bir karmaşaya düşeriz. "Özgürlük" ve "adalet", farklı zamanlarda farklı kişiler için farklı anlamları olan, muteber fikirlerdendir; bunları toplumsal değerler olarak tanımlamak kendi başına hangi nedenlerle öyle değerlendirildiklerine ilişkin hiçbir fikir vermez.

Demek ki inanç, toplumsal yaşamın mantıksal idrakinin (ideolojinin) eylemli kılınması olarak alınacaktır. Bu eylemli kılma, dilsel tutarlılık kurallarının dışında gelişir; "değer" terimi de yeterince açık olmayan bir terim olduğundan terk edilecektir. Dahası, rollere ilişkin inançlar, ne Tanrı'nın doğasında ne de insanın fizyolojik oluşumunda odaklanır; özgül davranış edimlerine bağlıdırlar. Bu inançlar, bir kişinin kırlarda yürürken içinden gelerek dua ederken değil de kilisede dua ederken neler hissettiğiyle ilgilidir. O kişinin, ne tür bir cerrahi müdahalenin bedenini öldürücü bir sıvıdan kurtarabileceğine ilişkin yaklaşımı ile cerrahi üzerine genel görüşleri farklı türde inançlardır. Tanrı'ya duyulan genel inanç ile O'na kilisede dua ederken duyulan inanç arasında hiçbir mantıksal farklılık olmayabileceğini öne sürmek akla yatkındır; doğrudur, hiçbir fark olmayabilir, ama olabilir de. Tek tek durumlar üzerinde durarak, inancın eylemle ilişkisinden ne gibi inanç farklarının türediğini incelemek olanaklıdır ve bu farklar "dünya görüşleri", "kültürel zihniyetler" vb. şeyleri araştıranların gözünden kaçabilir.

Sosyologlarca pek anımsanmasa bile rollerle ilgili çalışmaların Batı düşüncesinde çok eski bir geçmişi vardır. Toplumla ilintili en eski Batılı düşüncelerden biri, bizatihi toplumun bir tiyatro sahnesi olarak görülmesidir. Bir *theatrum mundi* geleneği vardır. Platon'un *Yasalar* adlı eserinde insan yaşamı tanrılar tarafından sahneye konan bir kukla gösterisiydi; Petronius'un eseri *Satyricon*'un ana teması ise bir tiyatro olarak toplumdu. Hıristiyanlık zamanında, ge-

nelde, dünya tiyatrosunun bir tek seyircisinin olduğu ve o seyircinin, yani Tanrı'nın, aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden kederle seyrettiği düşünülürdü. 18. yüzyılda, dünyadan tiyatro sahnesi olarak söz edilmeye başlandığında, insanlar takındıkları tavırlar için yeni bir seyirci düşlemeye başladılar. Bu seyirci artık Tanrı değil birbirleriydi; o kutsal keder yerini günlük yaşamda oynanan rollerden, biraz kinik bir tarzda da olsa keyif almaya hazır bir seyirci topluluğu olduğu hissine bıraktı. Toplumla tiyatronun özdeşleştirilmesi daha yakın zamanlara kadar Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* adlı eseri, Baudelaire, Mann ve ilginçtir, Freud ile devam etti.

Bu kadar çok el değiştirdiği ve bu kadar uzun bir zamana yayıldığı düşünülürse, bir tiyatro sahnesi olarak toplum imgesinin tek bir anlamı yoktur tabii ki. Ama değişmeyen üç ahlâki amaca hizmet etmiştir. Birincisi, toplumsal yaşamın temel sorunları arasına yanılsama ve aldanmayı katması; ikincisi, insan doğasını toplumsal eylemden ayırmasıdır. Bir aktör olarak insan inanç doğurur; icra anının ve koşullarının dışında o inanç belki de doğmayacaktır. Bu nedenle inanç ve yanılsama bu toplum imgesi içinde birbirlerine bağlıdır. Benzer şekilde, oynadığı herhangi bir role bakarak bir aktörün doğasını çıkarabilmek olanaksızdır. Başka bir oyun ve sahnede tamamen farklı bir kılıkta ortaya çıkabilir; öyleyse, toplum tiyatrosunda insan doğasını eylemlerden çıkarsamak nasıl olanaklıdır?

Üçüncüsü ve en önemlisi, *theatrum mundi* imgeleri insanların günlük yaşamda icra ettikleri sanata dair resimlerdir. İşte bu sanat oyunculuk sanatıdır ve onu icra eden insanlar da "rol" yapmaktadırlar. Balzac gibi bir yazar için bu roller insanların farklı durumlarda takmak zorunda oldukları çeşitli maskelerdir. İnsanlığın sorunlarını bir tür *comédie* olarak algılayan başka yazarlar için olduğu kadar Balzac için de maskelerden ibaret bir yaratık olarak insan, ne insan doğasının ne de tek bir ahlâk tanımının hiçbir biçimde davranıştan çıkarılamayacağı düşüncesine mükemmelen uyar.

Modern sosyologlar, kaba bir biçimde "duruma özgü davranış" olarak tanımladıkları maskelerle giderek daha çok ilgilenmeye başladıkça, klasik ahlâki kaygıların silinmiş olması ironik bir durumdur. Belki de bu, bilgi alanında uğranılan basit bir yenilgiydi. Rol analistleri çoğu zaman, sanki "bilim öncesi" çağda benzer fikirler

bilinmiyormuş gibi yazarlar. Belki de toplumun "bilimcileri" insan davranışının ve insan ahlâkının bir şekilde farklı olduğuna ve bilimin yalnızca bunların ilkine hitap ettiğine inanma eğilimindedirler. Ancak, sanıyorum, modern sosyologların *theatrum mundi* geleneği çerçevesinde yol açtıkları bu görüş zayıflaması ve zemin daralmasında rol oynayan başka bir etken daha vardır. Bu etken de kamusal ve özel yaşamın ağırlıklarındaki kaymayla ilgilidir ve önde gelen çağdaş rol analisti Erving Goffman'ın yapıtında tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiştir.

Goffman insanlık durumlarını Shetland Adaları'ndaki çiftçilerden ruh hastalarına, fiziksel deformasyona uğramış insanların sorunlarına kadar geniş bir yelpazede araştırmış; şehirlerdeki trafik düzenlemelerini, reklamları, kumarhaneleri ve ameliyathaneleri incelemiştir. Goffman, insanlar arası etkileşimlerin oluşmasında aslında büyük payı olan küçük parçaları ve alışverişleri gözden kaçırmayan, son derece zeki ve duyarlı bir gözlemcidir. Çalışmasındaki zorluklar tüm gözlemlerini teorik bir sisteme dökme çabasına girdiğinde ortaya çıkar.

Goffman'ın ilgi alanına giren "sahnelerin" her biri sabit bir durumdur. O sahne nasıl oluşmuştur, sahnede rol alanlar sahneyi hareketleriyle nasıl değiştirirler, hatta her bir sahne toplumda var olan daha etkin tarihsel güçler nedeniyle nasıl ortaya çıkabiliyor ya da ortadan kaybolabiliyor; Goffman bu sorularla ilgilenmez. Kitaplarındaki durağan, tarihsiz sahneler toplumu, insani ilişkilerde insanların hep bir denge durumu kurma peşinde olduklarına, hareketlerini karşılıklı olarak dengeleyerek beklentileri bilinir kılan bir istikrar noktası yaratana kadar birbirleriyle alışverişte bulunduklarına ilişkin inancından doğmaktadır; dengeli hareketler verili bir duruma ait "roller"dir. Bu yaklaşımda hakikat unsuru yitmiştir; çünkü Goffman bu düzenlemelere müdahale edebilen kopmalara, düzensizliklere ve değişimlere karşı sağırdır, aslında ilgilenmez onlarla. İşte size, sahnelerden oluşan ama hiçbir olay örgüsü taşımayan bir toplum manzarası. Böyle bir sosyolojide olay örgüsü ve tarihe yer olmadığından, terimin tiyatro dilindeki anlamıyla karakterler de yoktur; çünkü eylemleri insanların yaşamlarında hiçbir değişikliğe yol açmaz, ortada olan sonu gelmez uyarlamalardan başka bir şey değildir. Goffman'ın dünyasında, insanlar bir şeyler yapar ama tecrübe kazanmazlar.

Böylesi durumlarda kazanılan tecrübeyi dikkate almama pahasına, rollerdeki durağan davranış öğesi üzerinde durulması, ahlâkla ilgisizmiş gibi görünen bu araştırmanın temel bir ahlâki varsayımından kaynaklanır. Söz konusu rollerde bağlılık öğesine pek yer yoktur. Sakatlar ve çılgınlar gibi normal dışı karakterler hariç, çeşitli rollerden oyuncular arasında duyguya çok az rastlanır. Aslında, belli bir rol acı çekmeyi gerektiriyorsa, Goffman bu rolün kişilerini toplumsal koşullarına kafa tutamayan, aksine "durmaksızın kıvranan, dönen ve kıvrılan birey; durumun asli tanımına [controlling definition] uygun olarak kendini bıraktığında bile..... bir hokkabaz ve sentezci, bir uzlaştırıcı ve yatıştırıcı olan..... bireyler" olarak anlatır.

"Asli tanımlar" sabit olduğu için hokkabazlık, deneyimi karmaşık hale getiren şeydir. Bir başka deyişle Goffman okulu yazarları genel bir toplum teorisi yerine, bu kitabın konusunu oluşturan modern hastalığın temel belirtilerinden birini sergiliyorlar; yani, yoğun duygular yaratacak toplumsal ilişkileri tasavvur etme yeteneksizliği ya da insanların ancak geri çekilerek, "uzlaşarak" ve "yatıştırarak" davrandıkları ve davranışlarına yön verdikleri bir kamusal yaşam tasavvuru.

B. KAMUSAL ROLLER

Nasıl oldu da rol yapmaya ilişkin terimler, giderek birer ifade meselesi olmaktan çıkarak insanların tarafsızlaştırılmaları ve yatıştırılmaları meselesine dönüştü? Soruyu açmak için öncelikle *theatrum mundi* klasik okulu kapsamındaki ahlâki sorunu, özellikle de rol yapmanın ifade edici olduğuna, insanların rollerini hissederek oynadıklarında bir aktörün gücünden bir şeyler kazandıklarına ilişkin inancı ele almak gerek. Peki ama, insanlar rollerini oynadıkları sırada, tutkularına ne oluyor?

Tiyatroda, aktörün canlandırdığı karaktere duyulan inanç ile göreneklere duyulan inanç arasında karşılıklı bir bağlantı vardır. Oyun, poz ve rol; bunlar bir şey ifade edecekse şayet, göreneklere inanmak gerek. Görenek tek başına kamusal yaşamın en iyi ifade aracıdır. Ancak, neyin inanılır olacağını mahrem ilişkilerin belirle-

diği bir çağda görenekler, düzenler ve kurallar yalnızca kendini başkasına açmanın önünde durur; bunlar mahrem ifadenin engelleridir. Kamusal ve mahrem yaşam arasındaki dengesizlik büyüdükçe insanlar kendilerini daha az ifade ederler. İnsanlar psikolojik sahiciliğe önem vererek günlük yaşamda sanatla bağlarını yitiriyorlar, çünkü aktörün temel yaratıcı gücünü kullanmakta, benliğin dışa dönük imgelerine duygu yükleyip onlarla oynamakta yetersiz kalıyorlar. Böylelikle biz de hipotezimize ulaşmış oluyoruz: Teatrallik, mahremiyetle kendine has, düşmanca bir ilişki içindedir; teatrallik kamusal yaşamla aynı şekilde kendine has, ama dostça bir ilişki içindedir.

Yabancılardan oluşan bir seyirci topluluğunun bir tiyatro ya da müzikholdeki deneyimleri onların sokaktaki deneyimleri ile ne şekilde karşılaştırılabilir? Her iki alanda da ifade etme eylemi görece bir yabancılar ortamında vuku bulur. Güçlü kamusal yaşam süren bir toplumda sahne ve sokak arasında benzerlikler olması gerektir; her iki alanda da insanların kendilerini ifade etme biçimlerinde karşılaştırılabilecek bir şeyler olmalıdır. Kamusal yaşam zayıfladıkça bu benzerlikler de silinecektir. Sahne ve sokak arasındaki bu ilişkiyi incelemek için en uygun mekân büyük şehirdir. Yabancıların kalabalıklar içinde yaşamasının en belirgin olduğu ve aralarındaki ilişkilerin de özel önem kazandığı ortam şehir ortamıdır. Özetle, kamusal ve mahrem yaşamlar arasındaki ağırlığın değişmesi konusu, kişisel olmayan, burjuva, seküler bir topluma dayalı modern kamusal yaşamın ilk kez kök saldığı mekânda yani kozmopoliste, sokaktaki ve sahnedeki rollerin değişiminin karşılaştırmalı ve tarihsel incelemesiyle aydınlatılmalıdır.

Sahne sanatlarındaki inandırıcılığı sokaktaki inandırıcılıkla karşılaştırmak tedirginlik yaratacaktır; çünkü bu, sanatla toplumu yan yana getirmek demektir ki 19. yüzyıldan bu yana tedirgin edici bir eşleştirmedir bu. 19. yüzyıl sonlarında tarihçiler sanatı toplumsal yaşamı incelemede araç olarak kullandıkları zaman, genellikle sanatçıları korumaları altına alanlar ve çağın önde gelen kişileri gibi dar bir elit kesimin yaşamlarından söz ederlerdi. Toplumu bütünüyle anlayabilmek için sanatı anahtar olarak gören Matthew Arnold ve Jakob Burckhardt aklımıza gelebilir, ama bunlar kendi dönemlerin-

de istisnadırlar; çünkü işin erbapları belli bir dönemde gelişen yüksek sanatın toplum içinde ancak çok seçkin bir kesimle ilişkili olduğunu söylemektedirler.

Yüzyılımızda sanatı bir bütün olarak toplumla ilişkili görmeye başlayanlar, doğal olarak antropologlar olmuşlardır. Ancak bu ilişki antropoloji dışında da popüler olunca, sanat anlayışı karşıt yönde bir tür züppeliğe batarak bayağılaştı. El sanatlarından oluşan ve genellikle antropologlar tarafından gerçek estetik üretim olarak ciddiye alınan bir halkın sanatından, sadece sınırlı sayıda bir grup sanat yapıtının toplumun bütününe hitap edebildiği "halk sanatı"na, "medya"ya gelinmiştir. Medya, kendini ifade yönünde herhangi bir bilinçli çabanın yerine daha tarafsız ve işlevsel iletişim nosyonunun geçtiği "halk sanatı"nın ürünüdür. "Araç mesajdır" deyişi ancak ifadenin kendisi bir mesaj akışına indirgendiğinde anlamlı olur. Genelde, toplumla kurulan ilişki genişledikçe, bu ilişkiyi meşru kılan sanat çoğu zaman zayıflamaktadır; ciddi sanat ve toplumsal yaşam 19. yüzyıldaki kadar birbirlerinden kopuktur, yalnızca terimler tersyüz olmuştur.

Bu yüzden, sahne sanatlarıyla toplumsal ilişkiler arasında bağ kurmaya çalışan kişi en azından, ciddi, gerçek ve hakiki sanatın toplumda yaygın bir durumu anlamakta yardımcı olabileceği görüşüne açık olmalıdır. Neden sonuç söyleminden uzak durmak da eşit derecede önemlidir. Örneğin, 1750'deki Paris sahne kostümleri ile Paris sokaklarında giyilen elbiseler benzerlik taşıyordu. Anlamsız bir çaba ile hangisinin diğerini belirlediğini araştırmak yerine, ev için uygun olduğu düşünülen giysilerden epeyce farklı olan sahne kostümleri ve sokakta giyilen elbiseler arasındaki benzerliklerin kamu alanındaki beden imgeleri hakkında bize neler anlattığını araştırmak daha değerlidir. 19. yüzyılda sahne kostümleri ve sokak giysileri ayrışmaya başladığında, kamuda bedene ilişkin yaklaşımda da bir değişiklik oluşuyordu ve bu değişimin boyutları, söz konusu ayrışma üzerine de çalışarak incelenebilir.

Neden-sonuç, etki-tepki vb. kavramlar kamusal yaşam ile sahne sanatları arasındaki ilişkiyi anlatmak için yetersiz kalsalar da, sahne ve sokak arasında mantıksal bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi dört bölümde ele alabiliriz: İlk olarak, tiyatronun genelde toplum ile değil, çok özel bir toplum türüyle, yani büyük şehirle ortak bir meselesi vardır. Seyirci meselesidir bu; özgül olarak, yabancılardan oluşan bir ortamda bir kişinin kendi görüntüsünü nasıl inandırıcı kılacağı meselesi. İkincisi, bir şehirde yabancılar karşısında görünümleri inanılır kılmanın kuralları ortaya çıkabilir ki, bu kurallar o dönemde sahneye verilen tepkileri düzenleyen kurallarla bir *içerik sürekliliği* taşır. Böylece seyirci her iki alanda da ortak bir rol oynayabilir. Üçüncü olarak, ortak bir seyirci meselesi ortak bir inanılırlık kodu yoluyla çözülebildiği oranda, *bir kamusal coğrafya yaratılır*. Bu, iki kamusallık ölçütüne göre olur: Yakın çevreler ve kişisel bağlar dışındaki dünya bilinçli olarak tanımlanmış hale gelir ve bu ortak kod yardımıyla çeşitli toplumsal ortamlarda ve yabancı gruplar arasında davranışlar rahatlar. Dördüncüsü, bu kamusal coğrafya var olduğu ölçüde, toplumsal *ifade* her bir benlik için mevcut ve somut olan duygunun öteki insanlara *yeniden takdimi olarak* değil, kendi içlerinde ve kendiliklerinden anlamlı olan duyguların başkalarına *takdimi* olarak anlaşılacaktır. Buraya kadar dört tip yapılanmadan söz edildi: seyirciler, inancın kurallarındaki süreklilik, kamusal coğrafya ve ifadenin yapılanması. Bu soyut mantıksal ilişkiler dizisi içinde somut insani deneyimler gömülüdür.

62

Ne kadar şehir varsa bir şehrin ne olduğunu algılamanın da o kadar farklı yolu vardır muhtemelen. Bu yüzden basit bir tanım cazip gelebilir. En basiti şöyle olabilir: Şehir, muhtemelen yabancıların bir araya geldikleri, insani bir yerleşim yeridir. Bu tanımın doğru sayılabilmesi için yerleşimin geniş, heterojen bir nüfusu olmalı, nüfus yoğun olarak bir araya toplanmış olmalı, insanlar arası piyasa mübadelesi bu yoğun, heterojen yığının birbiriyle etkileşimini sağlamalıdır. Yaşamları birbirlerine dokunan böylesi bir yabancılar ortamında, bir aktörün tiyatroda karşılaştığına benzer bir seyirci sorunu vardır.

Yabancılardan ibaret bir ortamda, bir kişinin hareketlerine, açıklamalarına ve iddialarına tanık olan insanlar genellikle o kimsenin

geçmişi hakkında hiçbir bilgiye sahip değildirler ve benzer hareketlere, açıklamalara ve iddialara ilişkin geçmiş deneyimleri de yoktur. Şu halde, buradaki seyirci açısından, belli bir kişiyle ilgili deneyimine ait olmayan bir ölçüye dayanarak, o kişinin verili durumda inanılır olup olmadığı konusunda bir yargıya ulaşmak son derece güçtür. İnancın dayanağı olan bilgi o anda var olan durumla sınırlı bir bilgidir. Bu nedenle, inancın oluşması, bizzat o durumun içinde kişinin nasıl davrandığı, konuşmaları, jestleri, hareketleri, giysileri ve dinleme tarzına bağlıdır. İki kişi bir akşam yemeğinde karşılaşırlar; biri ötekine haftalardır depresyonda olduğundan söz eder. Burada seyirci konumunda olan dinleyicinin bu tür ifadelerin doğruluğu hakkında yalnızca yabancının depresyon duygusunu nasıl canlandırdığına bakarak bir fikir edinebilmesi ölçüsünde, böylesi görüntüler de o kadar "kentli" bir nitelik taşırlar. Şehir, bunun gibi canlandırma sorunlarının rutin olarak yaşanacağı bir yerleşim birimidir.

Şehirde imkânsız olan şey tiyatroda izin verilmez olan şeydir. Seyirci, oyuncunun özel yaşamı hakkında ne bilirse bilsin, bildikleri onun sahnede yaptığına inanması için yetersiz kalacaktır. Bir aktörün yerinde barış çağrılarına imza atmış olması onu bir Coriolanus rolünde ciddiye alabilmemiz için tek başına yeterli değildir. Ya da kendi özel gönül işlerini teşhir ettiğinde, bir tek bu hareketi onu güvenilir bir Romeo yapmaz. Bir zamanlar "yıldız kişilikler" olma statülerinin rüzgârıyla yol alan kimi aktör bozuntuları vardır ki yükselişleri pek uzun sürmemiştir. Kente özgü durumlarda, genellikle bir yabancının davranışındaki gerçeklik payını ölçmemizi sağlayacak dışsal bilgiden yoksun oluruz; tiyatroda ise aktöre tamamen yabancısıymış gibi yaklaşırız ki, oynadığı rolde inandırıcı olsun; zira rolünü beş yıl, beş ay ya da beş gün önce nasıl oynadığı seyircinin hafızasında kalamaz. Şu halde, bir yabancıya inanmak gibi, tiyatroda oluşan inanç da, o anki karşılaşmayı bilinebilir gerçekliğin sınırı olarak görme sorunudur. Her ikisinde de seyirciler açısından dışsal bilgi söz konusu değildir; şehirde zorunluluktan, tiyatroda ise kural gereği.

Böylece, tiyatrodaki kostümle sokak giyimi arasında ya da Coriolanus gibi trajik bir karakteri canlandırma üslubu ile politikacıların bir sokak kalabalığı önündeki davranış üslubu arasındaki ben-

zerlikler rastlantısal bir ilişkinin ötesine geçer, çünkü her iki alanda da rastlantısal seyirci ilişkisinden fazlası vardır.

İnsanların aktörlere, toplumun da tiyatro sahnesine benzediği görüşü geleneksel *theatrum mundi* okulunca özenle korunmuştu; çünkü aslında bu ortak seyirci sorunu geçmişte, ortak bir inandırıcı görünüm kodu geliştirilerek birçok kez çözümlenmiştir. Elbette, Platon zamanındaki ortak kodların Marivaux zamanında tıpkıbasımlarının yapıldığını söylemek istemiyoruz, ama arada bir köprü kurulduğu ortaya çıkıyor. Bu geleneğin sorunu, ortak olanın yaradılıştan geldiğini varsayma kolaylığına kapılmasıdır. Sahnede olana inanma ile sokaktaki yabancılara inanma arasında köprü kuran kuralların doğasında toplumdan topluma çok büyük bir çeşitlilik vardır. Hiyerarşik statülerin çok keskin etiketlerle belirlendiği toplumlarda, örneğin bir yabancı, davranışları, jestleri ve konuşmalarından edinilen ipuçlarıyla, toplum basamağında ait olduğu yere yerleştirilinceye kadar titizlikle incelenir; kendisine ilişkin bu bilgiler genellikle doğrudan kendisinden sorulmaz. Ortaçağ'da Hindistan'ın birçok kentinde durum böyleydi. Bu kentlerdeki popüler oyunlarda aynı jestler ve konuşma titizliği görülmekteydi. Bu denli keskin hiyerarşik etiketlerin bulunmadığı ya da mevki olgusunun tek başına inandırıcı bir görünümün parametrelerini belirlemediği toplumlarda, sahne ile sokak arasındaki köprü başka yollarla kurulabilir. 18. yüzyıl ortalarındaki Paris'te hem sokak giysileri hem de sahne kostümleri için beden salt bir çatı; üzerine perukların, gösterişli şapkaların ve diğer süslemelerin koyulduğu cansız bir mankendi. Beden, süslenecek bir nesne olarak ilgi çekiyordu ve bedeni giydiren karakter de aynı ölçüde inanç artırıyordu. Özel aile ortamı içinde ise daha *özensiz*, ama son derece canlı bir giyim anlayışı gelişmişti.

Seyirci sorununa yanıt olarak sahne ile sokak arasında köprü kurulunca, kamusal bir coğrafya ortaya çıkmış olur. Bu aşamadan sonra artık hem tanınmayan insanların hem de düşsel karakterlerin gerçekliğine sanki tek bir alan içindelermiş gibi inanmak mümkündür.

Balzac bir keresinde taşralı ile kozmopolit arasındaki farklardan bu şekilde bahsetmiştir: Bir kozmopolit yalnızca hayalini kurabildiği yaşam tarzlarına ve henüz karşılaşmamış olduğu insanlara inanmaya can atarken, bir taşralı yalnızca her gün görerek tanıdığı kişilerde gözlemlediği şeylere inanır. Elbette, Ortaçağ'dan itibaren Ba-

tılı toplumların merkezinde insanların sahne aktörleri ile gerçek insanları birbirine karıştırdıklarını, buna karşın günümüzde, deyim yerindeyse, bizimkinden daha masum toplumlarda her ikisini de bir gördüklerini ileri sürmek yanlış olur. Aksine, 18. yüzyıl gibi bir dönemde, aktör ve yabancı aynı şekilde değerlendiriliyordu ve bir kişi sanat alanındaki birisinden ne öğrenebilirse, sanat alanındaki kişi de kişisel olmayan toplumsal yaşam alanında ötekinden aynı şeyi öğrenebiliyor ya da ötekine başvurabiliyordu. Bu nedenle sanat, yaşam konusunda gerçek bir öğretmen olabiliyordu; kişinin tahayyül sınırları genişlemişti, halbuki, başkasına oyun oynama, poz takınma ve benzerlerinin ahlâki bakımdan sahici görülmediği bir çağda bu sınırlar daralmıştır.

Bir başka deyişle, kamusal coğrafyanın yaratılması ile toplumsal bir fenomen olarak tahayyül gücünün büyük bir ilgisi vardır. Bir bebek ben olan ile ben olmayanı ayırabildiği zaman sembol yaratma yetilerini zenginleştirecek ilk ve en önemli adımı atmış olur: Artık her sembol bebeğin kendi ihtiyaçlarının dünyaya yansıtılması olmak zorunda değildir. Bir kamusal alan anlayışı yaratmak da aynı şekilde bebeklikteki bu psikolojik ayrıştırmanın yetişkinlerdeki toplumsal karşılığıdır ve buna koşut sonuçlar doğurur; öyle ki, toplumun sembol yaratma kapasitesi artar; çünkü gerçek, dolayısıyla da inanılır olanın tahayyül edilmesi artık hissedilenlerin durmadan benlik tarafından doğrulanmasına bağlı değildir. Kamusal coğrafyaya sahip bir kentli toplumun belli bir tahayyül gücü de olduğundan, kamunun değer yitirmesi ve mahremiyetin yükselişe geçmesi o toplumdaki tahayyül kiplerini derinden etkiler.

Son olarak, yabancı ve aktörle ilintili olarak genel bir seyirci sorunu ile karşılaşan, bu sorunu ortak inanç kodlarıyla çözümleyen ve böylece toplumda ciddi bir kamusal alan anlayışı yaratan bir kentli toplumda insani ifade, kim yaparsa yapsın ya da kim kullanırsa kullansın, gerçek olan jest ve sembollere bakarak anlaşılacaktır. Bu yüzden duygular takdim edilirler. Bu sözünü ettiğimiz yapılanmalar değişim geçirdikçe, ifade tarzında da bir değişim olur. Bu durumda, konuşanın kim olduğu, giderek daha büyük oranda söylenen şeyin ne ifade ettiğini belirler; tikel bir konuşmacı tarafından yaşanmış duyguların başkalarına, kişiliğinin bir parçası, kendinin bir ifadesi olarak temsili çabaları ağır basar. Bu dördüncü tip bir yapılan-

ma güçlü bir kamusal yaşam ile psikolojide ifade araçlarının nesnelliği denilen şey arasındaki ilişkiyi somutlaştırır; kamusal alan çözüldükçe, ifade araçları öznelleşir.

Tiyatro ve toplum arasında ilişki kuran bu dört mantıksal yapı, İngilizcedeki kuralsız fiilleri akla getirirler; nasıl kullanılacağını bir kez kavrayan biri tarafından rahatlıkla anlaşılabilir. Bu dört yapı birlikte, 18. yüzyıl ortalarında Paris ve Londra'da görece güçlü bir varlık gösteren kamusal yaşamı oluştururlar. Seyirci sorununun şehirde tiyatrodakinden farklı kavranmaya başlanmasıyla, yabancıların karşısındaki inanç ve davranış kodları iki alanda birbirinden kopmaya başladı. Kamusal roller ayrılınca, anlamlı bir kamusal coğrafyanın gerektirdiği her iki koşul da bir karmaşaya ve nihayet, modern çağda da, çözümsüzlüğe itildi. Kamusal alan giderek belirsizleştikçe, toplumun insan ifadesini kavrayış biçimi de takdimden temsile dönüştü.

Bu kitapta, kamusal yaşamın unsurları öncelikle, 1750'lerdeki Paris ve Londra'da görüldüğü haliyle inceleniyor. Bu iki şehrin seçilmesinin nedeni büyük bir şehrin kamusal yaşamında nelerin ulusal kültür farklılıklarını aştığını görmektir. 1750'li yılların seçilme nedeni ise bu dönemin her iki şehrin de görece serpilmiş olduğu zamanlar olması ve deneyimleri bizim başlıca ilgi alanımızı oluşturacak olan burjuvazinin bu dönemde gelişmeye başlamasıdır. Bu sınıf, yani burjuvazi kendine, *la ville*'in toplumsal köklerini gizlediği günlerde olduğundan çok daha fazla güveniyordu. Kitapta incelenen konular; kamusal alandaki görsel ve sözel tezahürler, kamusal ve özel arasındaki farklılıklar, bu ayrılığın henüz belirmeye başlayan yeni bir politik harekette yol açtığı belirsizlikler, aktör olarak insan, tiyatro ve kent ilişkileri üzerine çağdaş teoriler ve son olarak da *ancien régime* büyük kentlerinin maddi şartlarıdır.

Bu dünyanın yitişini ana çizgileriyle belirlemek için 19. yüzyıla ait 10'ar yıllık iki dönem, 1840'lar ve 1890'lar incelendi. 1840'larda ve 1850'lerin başlarında, kamusal alanın görsel ve sözel tezahürleri üzerinde endüstriyel kapitalizmin etkisi iyice belirginleşmişti. 1890'larda ise 1840'lardaki kamusal yaşama ait ilişkilere karşı gerek konuşmalarda gerekse giyimde kendini açıkça belli eden isyankâr tutumlar vardı. Hem 1840'lar hem de 1890'lar için incelenen konular, 1750'ler için olduğu gibi, bedenin imgeleri, konuşma mo-

delleri, aktör olarak insan, kamusal ifade teorileri ve kentin maddi koşullarıdır. Politika, gözlerimizin çok sık Paris'e çevrilmesine neden olacaktır, çünkü devrimin ve karşı devrimin bu şehirde yarattığı krizler, başka yerlerde daha az uç örnekleriyle ve daha az belirgin olarak ortaya çıkan kamusal dünyadaki çatlakları iyice öne çıkarmıştır.

Böylesine geniş bir alana yayılmış 10'ar yıllık üç dönemin incelemesine tarihçiler "postholing" diyorlar. "Posthole" yöntemleri tarihsel güçlerin etki alanını ve aynı zamanda da belirli bir anın iğneden ipliğe araştırılmasıyla elde edilen kimi ayrıntı zenginliklerini betimlemeye çabalar-
. Bu tarih yöntemi, değişimin böyle bir zaman diliminde ortaya çıkmasının nedenleri konusunda teoriyi davet etmekle kalmaz talep de eder; çünkü, sanıyorum bu yöntem anlık olumsallıklar ya da salt rastlantılardan elde edilen somut veriler temelinde yapılan açıklamaları en aza indirmektedir. Olumsallık ya da rastlantı, kapitalizm ya da sekülerizm kadar gerçek olduğuna göre, "posthole" yöntemi, entelektüel maharet konusunda kazandığını doğrulukta [veracity] kaybetmektedir.

Tarihsel bir hareketi yerli yerine oturttuktan sonra kitap, son bölümünde, günümüz Batı toplumundaki kamusal ve mahrem arasındaki dengesizliğin ne anlama geldiğini incelemeye girişmektedir. Ancak bir budala bu kadar çok materyal üzerinde ahkâm kesebilir ki, bu da elinizdeki çalışmada neyin "kanıt" olarak kabul edilip neyin edilemeyeceği sorusunu akla getirir.

D. KANIT MI, AKLA UYGUNLUK MU?

Ampirik toplumsal araştırmalarda "kanıt" sözcüğüne talihsiz bir anlam yüklenmiştir: Verili bir sürecin araştırılmasının ardından ortaya atılan tek bir açıklama geçerlidir, başka hiçbiri değil. Günümüzde nicel çalışmalarda geriye gidiş analizleri, "chi" ya da "gamma" ölçümleri, bir dışlama hiyerarşisi düzenleyerek alternatif yorumlar arasından bir seçim yapmak için kullanılmaktadır. Nicel çalışmalar, argümanları çoğu zaman ve hatalı olarak aynı tarzda kanıtlamaya çalışırlar. Araştırmacı bir konu hakkında bilinen her şeyi

en ince ayrıntısına kadar elden geçirmelidir. Aksi halde kendi argümanıyla çelişip çelişmediğini bilemeyeceği veriler olabilir. Doğruya dışlamalar yoluyla ulaşılması temelinde yeni kanıtların keşfi çelişki yaratıyorsa, başlangıçtaki tez geçersiz olmalıdır; zira aynı konuya ilişkin birbirine zıt iki yorum, nasıl eşit ölçüde doğru olabilir ki?

Kanıtın çürütülmesiyle dışlamaya dayanan bu ampirizm, bana göre, gerçek bir entelektüel dürüstlük nosyonuna aykırıdır. Entelektüel dürüstlüğü, tam da çelişkinin gerçekliğini kabul ederek ve değişmez bir önermeye ulaşma umudundan vazgeçerek yakalarız çünkü. Kanıt çürütme pratikte garip bir kaidedir: Bizi merceği giderek daha dar bir alana odaklanmaya götürür sanki; öyle ki, bir konuda ne kadar çok şey "biliyorsak" o kadar çok ayrıntı biliyoruz demektir. Bu kanıtlama biçiminin kaçınılmaz ürünü zihnin uyuşturulmasıdır, çünkü tüm veriler elde olmadıkça bir yargıda bulunmaya izin vermez.

Nitel araştırmada ise, bu endişe yaratan sözcüğün kullanılması ille de gerekliyse, "kanıt" mantıksal ilişkilerin ortaya serilmesidir; nitel araştırmacı akla uygun yaklaşım sergileme yükümlülüğü altına girmiştir. Giderek, bu yükün, bir açıklama lehine bir diğerini, mantıksal tutarlılıklarını dikkate almaksızın, dışlayan bir araştırmacının duyduğu yükümlülükten daha ağır ve daha çetin olduğunu düşünmeye başladım. Ampirik akla uygunluk, somut olarak betimlenebilen olgular arasındaki mantıksal bağlantıları gösterme meselesidir. Bu tanım, bir filozofu mutsuz kılabilir ve belki de "bilim adamı"nı çalışmaktan alıkoyabilir, ama öyle umuyorum ki, zeki ve incelikli düşünen genel okurun beklentilerine yanıt verecektir. Eğer o okur şu kitapta, bir modern toplum hastalığının nasıl ortaya çıktığına dair makul bir analiz bulabilirse, kitap başarılı olmuş demektir; eğer kitabı okuduktan sonra bu sıkıntıyı açıklamak için alternatif bir yaklaşım düşünebiliyorsa, bu daha da iyi olur.

Son olarak, kitabım hakkında önceki çalışmalarımla bağlantılı olarak bir şeyler daha eklemem gerekiyor. Son on yıldır, çoğunlukla da farkında olmadan, toplumsal geri çekiliş sorunu üzerine yazıyorum. *Şehre Karşı Aileler,* 19. yüzyıl Chicago'sunda şehir endüstriyel bir bölgenin merkezi haline gelirken, toplumun geneli karşısında çekirdek ailenin nasıl bir sığınağa dönüştüğünü incelemekte-

dir. *Düzensizliğin Yararları* adlı kitabım kişilik yapılarının bolluk ve zenginlik ekonomisi ile nasıl kesiştiğini; bu yüzden de insanların gerçek anlamda her tür kamusal ilişkinin ayrılmaz bir yanını oluşturan acı, belirsizlik ve sınırlanma zorunluluğuna ilişkin deneyimlerinden arınmaya çaba gösterdiklerini anlatır. *Sınıfın Gizli Yaraları* ise toplumsal sınıfın günümüzde nasıl bir kişilik sorunu olarak yorumlanmaya başlandığına ve bunun da nasıl sınıfın depolitizasyonu sonucunu doğurduğuna ilişkin bir incelemedir. Son kitabım benim açımdan tüm bu çalışmaları kapsayan genel bir çerçevedir; tümünün tarihsel ve teorik zeminini oluşturmaktadır. Bu nedenle, bu kitapta ara ara söz konusu çalışmalardaki yorum ve argüman hatalarını (artık onları bir bütünün parçaları olarak gördüğümden) düzelteceğim için okurun beni bağışlayacağını umuyorum.

İkinci Bölüm

Ancien Régime'in kamusal dünyası

III

Seyirci: Bir yabancılar topluluğu

Kamusal yaşamın çöküşünü anlamak için önce güçlü olduğu zamanları ve nasıl korunduğunu anlamak gerek. Gelecek dört bölüm 18. yüzyıl ortalarında Paris ve Londra'da kamusal yaşamın oluşumu, etkisi, sıkıntıları ve sonuçlarını anlatmaktadır. Bu anlatımda kullanılacak iki terim hakkında bir şeyler söylemek yararlı olabilir: Birincisi, "*ancien régime*", ikincisi de "burjuvazi"dir.

Ancien régime terimi sık sık feodalizmle aynı anlamda, yani 800 öncesinden 1800 sonrasına kadar süren tarih kesiti için kullanılır. Ben Tocqueville'in önerdiği anlamı izlemekten yanayım: *Ancien régime* 18. yüzyılda, özellikle de uluslar içinde ticari ve idari bürokrasinin ayak direyen feodal ayrıcalık sahipleriyle yan yana gelişmekte olduğu dönemi anlatır. Bu yüzden, iki ülkede ne bürokrasi ne

de feodal ayrıcalıklar aynı olsa dahi, İngiltere de Fransa gibi bir *ancien régime* dönemi yaşamıştır. Bazen "eski düzen"i düşündüğümüzde, çöken, içindeki çürümeyi göremeyen bir toplum aklımıza gelir. Gerçek *ancien régime* ise içerdiği çelişkilere karşı gözü kapalı bir ilgisizlik tavrı kesinlikle takınmamıştır. Asla uzlaştırılamayacak iki ilke, uzun bir zaman boyunca, baş edilmesi güç bir gerilim içinde bir arada savunulmuştur.

"Burjuvazi" teriminin kullanımına gelince, itiraf etmeliyim ki kendimi her nedense çok rahat hissetmiyorum. İster Augustus Roma'sında, ister Ortaçağ Benare'sinde, isterse günümüz Yeni Gine'sinde olsun, burjuvazinin yönlendirdiği şer güçleri tarafından defteri dürülmüş faziletli proletarya hakkında çok fazla komplo hikâyeleri anlatılıyor. Bu mekanik sınıf analizleri öylesine aptalca ki okurda gayet haklı olarak "sınıf" ve "burjuvazi" sözcüklerini bir daha asla duymama arzusu uyanabilir. Ama ne yazık ki burjuvazi var, sınıf bir gerçek ve biz de bir şekilde, şeytan edebiyatına kalkışmadan, onların gerçekliklerinden söz etmek zorundayız. 18. yüzyıl şehrine ilişkin hiçbir incelemenin kent burjuvazisinin analizinden kaçınması mümkün değil; çünkü burjuvazi o kentlerin yöneticisi, yasa koyucusu, mali dayanağı ve nüfusunun dişe dokunur bir kesimini oluşturuyordu. Dahası, "burjuvazi" terimi "orta sınıf" teriminden çok daha kapsamlıdır. "Orta sınıf", toplumsal konumlar merdiveninde orta sıralarda oturan birini anlatır; o kişinin oraya nasıl geldiği hakkında bir fikir vermez. "Burjuvazi" ise o kişinin, feodal olmayan, idari ya da ticari bir iş yaptığı için o mevkiyi işgal ettiğini anlatır; bir malikânenin kâhyası toplumun orta kesiminde yer alabilir, ama burjuvaziye ait değildir. 18. yüzyıl şehirlerinde burjuvazi, elbette ekonomik işlevleri, kendisine bakışı ve ahlâki değerleri bakımından 19. yüzyıl burjuvazisi ile aynı değildi; ancak bu tür ayrımlar sınıf içindeki değişimlerle ilgilidir. Kolaylıkla kötüye kullanıldığı için sözcüğü elinin tersiyle silmek, bu sınıfın sanki tarihi yokmuş gibi gösterilmesi zaafını doğuracaktır.

Son olarak, bölümlerin düzeni hakkında bir şeyler söylememe izin verin. Üçüncü bölüm seyirci sorunu, dördüncü bölüm inanç kodları, beşinci bölüm kamusal ile özel arasındaki ayrım, altıncı bölüm ise ifade üzerinedir. Bu temaların, tek türden bir deneyimin, yani kamusal deneyimin dört farklı boyutu olmadıkları gibi ayrı ay-

rı deneyimler de olmadıklarını akılda tutmak gerekir. Her şeyden önce, kamusal yaşamın 18. yüzyılda *başlamadığı;* o dönemde daha çok, modern bir versiyonunun, yani yükselen bir burjuvazi ve yok olmaya yüz tutan bir aristokrasi çevresinde odaklanmış bir kamusal yaşamın biçimlendiği unutulmamalıdır.

Şehir, yabancıların karşılaştıkları bir ortamdır. Buna karşın "yabancı", birbirinden çok farklı iki şahsiyet olarak görülebilir. İtalyanlar, çevrelerinde dolanan Çinlileri yabancı sayarlar, fakat bu davetsiz konuklar hakkında nasıl düşüneceklerini de iyi bilirler; bir İtalyan, ten rengi, göz yapısı, dili, beslenme alışkanlıklarıyla bir Çinliyi tanıyabilir ve kendisine benzemeyen biri olarak onu bir yere koyabilir. Bu durumda yabancı, dışarlıklı ile aynı anlama gelir; sakinlerinin kimin oraya ait olup kimin olmadığına ilişkin kurallar koyabilecek denli kendi kimliklerinin farkında olduğu bir yerde bulunmaktadır. Bu kuralların geçerli olmadığı yabancılara ilişkin bir diğer anlayış da şudur: Yabancı, başka dünyadan gelen bir yaratık değil, bir meçhuldür. Kendi kimliği ile ilintili kuralları olan biri bir yabancı ile böyle bir deneyim yaşayabilir; örneğin nereye "koyacağını" kestiremediği biri ile karşılaşan bir İtalyan gibi. Fakat kendi kimliklerinden emin olmayanların, kendilerine ilişkin geleneksel imgelerini yitirenlerin ya da henüz belirgin bir etiketi olmayan yeni bir toplumsal gruba ait olanların zihinlerindeki egemen imge, bir meçhul olarak yabancı imgesidir.

Birinci türde yabancıların toplandığı yer anlamında şehrin en tipik örneği, Manhattan dışındaki modern New York ya da Cape Town gibi ırk ve dil farklılıklarının hemen anlaşıldığı etnik şehirdir. Yeni ama henüz şekillenmemiş bir toplumsal sınıfın oluşması ve bu toplumsal grup çevresinde şehrin yeniden düzenlenmesiyle, sayıları belirsiz yabancılardan oluşan ikinci türdeki şehir ortaya çıkar. 18. yüzyılda Paris ve Londra'da durum böyleydi. Yeni sınıf da merkantilist burjuvazinin ta kendisiydi.

"Burjuvazinin yükselişi" öyle beylik bir deyimdir ki, tarihçiler orta sınıfların her zaman her yerde yükselmelerinin biricik tarihsel değişmez kural olduğu yorumuna sürüklenmektedir. Bu imgenin böyle bildik oluşu sınıfsal değişim konusunda önemli bir olguyu gizlemektedir: Yükselen ya da gelişen bir sınıf genellikle kendisi hakkında açık ve net bir görüşe sahip değildir. Kimi zaman hakla-

rını temel alan bir anlayış, kimlik anlayışının önüne geçer, kimi zaman da ekonomik güç olgusu uygun davranışların, törelerin ve değerlerin önünde gider. Böylece, yeni bir sınıfın ortaya çıkışı, insanların farkında olmadan giderek birbirlerine benzedikleri bir yabancılar ortamı yaratabilir. Önceki ayrımların, bir grupla öteki arasındaki eski çizgilerin artık geçerli olmadığına ilişkin bir sezgi vardır, ancak dolaysız ayrımların yeni kuralları pek anlaşılamamıştır. 18. yüzyıl başkentlerinde merkantilist burjuvazinin ve ticari sınıfların yaygınlaşmasına, hem maddi olarak benzer olsalar da bu benzerliklerinden habersiz birçok insanın ortaya çıkması hem de geleneksel toplumsal tabakalaşmanın gevşemesi eşlik etmişti. Toplumsal katmanlara ilişkin, "biz" ve "onlar", içerlikliler ve dışarlıklılar, "yukarıdakiler" ve "aşağıdakiler"e ait yeni bir "dil" ise henüz yoktu.

Yabancılardan oluşan seyirci sorunu tiyatrodaki seyirci sorunu ile aynıdır: Sizi tanımayanların size inanmalarını nasıl sağlayabilirsiniz? Bu sorun, meçhul kişilerden oluşan bir yabancılar ortamında, dışarlıklı olan yabancılar ortamından daha fazla ağırlığını hissettirir. Dışarlıklı, kendisine inanılmasını sağlamak için içerliklilerin kullandıkları, onlara aşina terimlerle kendini güvenilir kılarak engeli aşmalıdır. Henüz bu denli şekillenmemiş bir ortamda ise yabancıların sorunu daha karmaşıktır. Verili bir insan tipi için ne gibi uygun davranış standartları olduğu konusunda hiç kimsenin yeterince emin olmadığı bir ortamda kendilerine inanılmasını sağlamaları gerekmektedir. Bu ikinci durumda, karşılaşıldığında herkesin keyfi olarak "uygun" ve "inandırıcı" bulduğu türden davranışlar yaratmak, alıp kullanmak ya da taklit etmek bir çözüm olabilir. Bu davranış herkesin kişisel ortamına belli bir uzaklıkta durur ve bu nedenle de insanları birbirlerine kim olduklarını tanımlama konusunda zorlamaz. Bu gerçekleşiyorsa, kamusal bir coğrafya doğuyor demektir.

Öyle ise şimdi de, meçhul kişilerin oluşturduğu bir yabancılar topluluğu yaratmış olan 18. yüzyıl ortalarında başkentlerde var olan güçleri ele alalım. 1750'lerde ve daha önceki yıllardaki nüfusun büyüklüğünü ve göç oranını, kentteki yoğunluğunu ve ekonomik karakterini inceleyelim.

1750'de Batı dünyasının en büyük şehri Londra'ydı ve ardından da Paris geliyordu. Diğer Avrupa şehirlerinin hemen hepsi bu iki şehre göre çok gerilerdeydi. 1650 ile 1750 arasındaki yüzyılda Londra ve Paris'te nüfusun arttığına ilişkin basit bir önerme ortaya atarken dikkatli olmalıyız. Bu doğruluğu su götürmez önerme çok yönlü ele alınmalıdır.[1]

Londra şöyle gelişti: Nüfus, 1595'te 150.000; 1632'de 315.000; 1700'de 700.000 iken 18. yüzyıl ortalarında bu rakam 750.000'e çıktı. Londra'nın son iki yüzyıl içindeki endüstriyel dönemde gösterdiği gelişme, bu değişmelerin sönük görünmesine neden oluyor; 19. yüzyılda Londra 860 binden 5 milyona ulaşmıştı. Ancak, 18. yüzyıl insanları ileride neler olacağından habersizdiler. Yalnızca daha önce neler olduğunu görebiliyorlardı ve özellikle de 17. yüzyıl ortasındaki büyük yangından sonra şehir onlara olağanüstü kalabalık görünmekteydi.[2]

Paris'in aynı dönemdeki nüfusunu izleyebilmek çok daha zor olacaktır, çünkü 1650-1750 arasındaki yüzyılda nüfus sayımı yapmanın önünde politika engeli vardı. En iyi tahminler şöyledir: Cardinal Richelieu'nun sayımına göre nüfus, 1637'de 410.000; 1684'te 425.000; 1750'de 500.000 civarındadır. Bunlar, hele de Londra ile karşılaştırılınca, yüzyıllık dönem için küçük değişimler olarak görünmektedir. Ancak bu rakamlar ülke bağlamında incelenmelidir; Pierre Goubert'in altını çizdiği gibi, 18. yüzyıl başları ve ortalarında bir bütün olarak Fransa nüfusu durgundu, reel anlamda düşüyordu da denebilir. Fransa nüfusu genel olarak düşerken Paris'te nüfus ağır ağır büyüyordu.[3]

"Büyüme" Londra'da Paris'tekinden farklıydı; peki ama neydi bu kentsel büyüme? Bir şehirde doğumlar ölümlerden daha fazla ise nüfus artışı zaman içinde şehrin kendi yapısından kaynaklanır; doğumlar ölümlerden azsa, şehrin nüfus artışı ancak şehrin doğum-ölüm oranıyla yitirdiğini aşan sayıda yabancının şehre girmesi halinde gerçekleşebilir. 18. yüzyıldaki ölüm ve doğum araştırmalarında, tıp ve kamu sağlığı alanlarındaki gelişmelerin ölüm oranını ne ölçüde düşürüp doğum oranını da ne ölçüde arttırdığı konusunda Talbot Griffith ve H.J.Habakkuk arasında geçen sert bir tartışma

vardır. Bu akademik sorunun nasıl çözümlendiği bir tarafa, kesin olan şey, 1750 öncesi yüzyılda hem Londra'nın hem de Paris'in büyümesinin büyük ölçüde dışarıdan ve küçük kasabalardan göçe dayanmasıydı. Demograf Buffon bundan kısaca söz etmektedir. 1730 için şöyle söyler: "Nüfusunu olduğu haliyle korumak için Londra'nın doğan insan sayısının yarıdan fazlası kadar taşradan gelecek bir nüfusa ihtiyacı vardı. Oysa Paris'te bu oran yetmiş beşte birdi."*[4]

Dış göç, hem Paris'te hem de Londra'da nüfusun farklı biçimlerde büyümesinin kaynağıydı. E.A.Wrigley'in yapıtı sayesinde 1650-1750 arasında Londra'ya olan göçlerin sayıları ve nitelikleri hakkında açık bir fikir edinebiliyoruz. Wrigley'in hesaplarına göre, Londra'nın sokaklarını doldurabilmesi için bu dönem boyunca her yıl kente 8.000 göçmenin gelmesi gerekirdi. Gelenler gençti –Wrigley'e göre ortalama yirmi yaşlarında– ve genellikle bekârdılar. Amerikan şehirlerine 150 yıl sonra akan büyük köylü göçünün aksine, ailelerin tüm üyeleriyle Londra'ya göç etmeleri nadir bir durumdu. C.T.Smith'in 1951'de topladığı malzemeyi kullanarak, göçmenlerin nerelerden geldiğini saptayabiliriz; çoğu Londra'ya 50 mil ve daha uzak yerlerden geliyordu ve 50 mil o gün için en az iki günlük yolculuk demekti.[5]

Paris'e olan göçler de benzer nitelikteydi. XIV. Louis'nin ölümünden sonra soyluların Paris'e eskisinden daha çok geldikleri biliniyor; ama bu insanlar, zaten hiçbir zaman, hatta Güneş Kral zamanında bile, Versay'ın tumturaklı saray yaşamından kaçtıkları bir sığınak olarak gördükleri şehirden tamamen kopmamışlardı. Onların geri dönüşü, kendi evlatlarının ölümü ile tükenmekte olan bir Paris'i yeniden şenlendirmek için gerekli nüfusu pek sağlayamazdı. Louis Henry'nin bazı araştırmalarına dayanarak, Londra gibi Paris'in de nüfusunun kente en az iki günlük uzaklıktan gelen, genç ve bekâr olan, ama İngiltere'deki gibi kıtlık ya da savaş nedenleriyle kente sürülmeyip kazançlarını arttırmak için kendi arzularıyla kasabalarını terk edenlerle beslendiğini ileri sürmek akla uygun görünüyor. Genç bekârların içgöçünün nüfusunu yarısı kadar artırdığı Londra, zamanının dev şehirlerinden biri görünümündeydi. Paris de, biraz

* Bu tersinir bir formül değildir; yani ölümler doğumlardan 75 kat fazla değildir. Buffon, konuyla ilgili tüm verili faktörler ışığında, nüfusu olduğu gibi korumak ve arttırmak için neyin gerektiğinden bahsediyor.

daha geriden gelse de, dışındaki nüfus duraklarken ağır ağır büyüyen ve aynı tipte insanların göçleriyle nüfus artışının ve büyümesinin gerçekleştiği görece dev bir şehir görüntüsü veriyordu.[6]

Böylece, her iki şehrin de nüfus oluşumunda özel bir tür yabancı kritik rol oynamıştır. Kadın olsun erkek olsun tek başınaydılar, geçmişle bağları koparılmıştı ve uzaklardan gelmişlerdi. Gerçekten de, Londralılar ve Parisliler, 1720'lerde dışarıdan gelmiş bu insanlar için "soytarı", "kılıksız", "kuşkulu" ve "geri" ifadelerini kullanıyorlardı. Defoe, Londra'yı, onu o hale getiren taşralılarla birlikte "aşırı büyümüş" bir şehir olarak görüyor ve idari tedbirlerin alınması gereğini vurguluyordu. "Soytarı kılıklı bir yığın"dan başka yeni gelenleri betimleyecek sözcük bulamıyordu. "İrlandalılar sürüsü" hariç, aralarında hiçbir toplumsal düzen yoktu. Belli bir yapıları olmadığı için de, geldikleri gibi şehirden temizleneceklerini umuyordu: "Sonra, insanların Londra'ya doluşmasının son bulacağı ve nasıl şimdi yığılıyorlarsa aynı şekilde doğal olarak dağılacakları bir zaman gelecektir."[7]

Marivaux'nun *La Vie de Marianne* ve *Le Paysan Parvenu* adlı yapıtları da benzer şekilde Paris'in yabancı akını üzerine kurulmuş bir şehir olduğu görüşü etrafında dolanmaktadır. Her iki romanında da Marivaux, kökeni bilinmeyen insanların mekânı olarak Paris'in "gelip geçici" bir yer olduğunu anlatıyordu, çünkü şehir "ne oldukları bilinmeyen" bu yığınların göç etmesiyle büyümüştü. Eski Parisliler için "konuştukları kişilerin gerçek karakterini" anlamak giderek daha da zorlaşmaktaydı.

Bu imgeleri, 1900'deki New Yorklular ve Bostonluların kafalarındaki dışarlıklı olarak yabancılar imgesiyle karşılaştırın. Amerikan kentlerinde yabancılar etnik önyargılara göre değerlendirilmiş ve haklarındaki olumsuz imajlar yüzünden ilişki kurmak için uygunsuz ya da tehlikeli görülmüşlerdir. Defoe ya da Marivaux'da ise herhangi bir önyargı yoktu; onların bildiği yabancılar şehri, Londralı İrlandalılar dışında, etnik, ekonomik veya ırksal özelliklere göre bölünemezdi. Göçmenlerin büyük bölümünün aile gruplarıyla birlikte olmayıp tek başlarına olmaları, onları daha da "meçhul yığınlar" haline getirmişti.

Londra çok sık olarak, "bir büyük apse" şeklinde betimlenmekteydi. Bu sözcüğün 18. yüzyıl başlarındaki anlamı pek hoş değildi.

Yumru, içinden her tür pis sıvının aktığı bir açık yaraydı. Ama yeni ayaktakımını anlatmak için kullanılan "meçhul yığınlar" gibi nazik deyimlerin ardında yatan kimi duyguların doğru bir ifadesiydi. Bu insanlar birbirlerini nasıl anlayabileceklerdi? Bağları kopmuş, yetişkin kişiler bunlar; ne geçmişlerine ait bir iz taşıyorlar ne de başka ülkelerden göçenlere özgü tuhaflıkları vardı. Aralarındaki iletişimi neye göre değerlendirebileceklerdi? Hangi bilgiye ve geçmiş yaşamlarından gelen hangi benzerliklere dayanarak soytarı kılıklı bir yığın ile uğraşmayı isteyeceklerdi?

Her iki şehir için de kullanılan "nüfus artışı" terimi yalnızca nötr
80 bir sayısal sorun değildir. Belirli bir toplumsal olguyu belirtmektedir. Şehir büyüdükçe, nüfusu da sorun haline gelir.

B. YAŞADIKLARI YERLER

Bu nüfusun kısa sürede şehirdeki çeşitli bölgelere dağılacağı, her bölgenin belirli ekonomik ve sosyal özelliklerinin olması dolayısıyla yabancıların sınıflandırılmasının da kolaylaşacağı sanılabilir. Ne var ki bu ekolojik süreç, hem Paris hem de Londra'da 1670'lerden itibaren denetlemelere ve karışıklıklara konu olmuştur. Karışıklıklar, ironik bir şekilde, artan kent nüfusu ile başa çıkmaya yönelik planlı çabalardan doğuyordu.

Nüfusu artan şehirler bu sorunla mantıken ya kentin alanını genişleterek ya da aynı genişlikteki alana daha yüksek sayıda insanı sıkıştırarak baş edebilir. Ancak bilinen hiçbir şehrin ya alanı genişletme ya da eski alana daha çok insan sığdırma gibi basit bir büyüme kalıbı olmamıştır. Bu yalnızca aynı anda hem toprak alanı hem de yoğunluk artışı sorunuyla karşılaşmak da değildir, çünkü nüfus artışı küçük küçük yeniden düzenlemelerle üstesinden gelinen "ek" bir fenomen değildir. Nüfus artışları genellikle şehir ekolojisinin bütünüyle yeniden düzenlenmesini gerektirir. Şehirler, kristali her yeni katkıda yeniden biçim alan kristaller gibi düşünülmelidir.

Eğer 1640'larda Paris'te ya da 1666'daki büyük yangından önceki Londra'da bir gezinti yapacak olsaydık, modern standartlara göre pek küçük bir coğrafi alanda düpedüz sıkıştırılmış insanları görerek şaşkına dönerdik. Evler en fazla 3-4 m. genişlikte sokakla-

ra sıkıştırılmıştı ve aralarında hiç beklenmedik çok geniş açık alanlar vardı. Gerçekten de, Paris duvarlarının yakınındaki yeni binalara ya da Londra'daki City ile Westminster arasındaki sahipsiz alana yaklaştıkça evlerin yoğunluğunda ağır ağır bir azalma yerine, kaynaşan caddelerin ani bir kesinti ile son bulup, hemen hemen kırsal malikâneler şeklinde düzenlenmiş birbirinden kopuk evlerin başladığını görecektik.

1666'daki büyük yangından sonra Londra'da ve 1680'lerden sonra Paris'teki yığılması yeni bir biçim almaya başladı. Yanmış ya da nadasa bırakılmış arazi basitçe doldurulmamış, yeni bir ilkeye, Ortaçağ kasabalarının meydanlarından hem görünüş hem de işlev bakımından kökten farklı bir meydan ilkesine göre yeniden düzenlenmişti. Londra'daki meydan tasarımı ilkeleri Paris'in alanlarına göre, Ortaçağ geçmişinden oldukça farklı bir biçimde kopmuştu. Ancak geçmişe bu iki karşıt başkaldırı da aynı toplumsal sonuca yol açtı. *81 F6*

1680'lerde Paris'te başlayan meydan inşası daha önceki iki eserle; Bernini'nin Roma'daki eseriyle ve XIV. Louis ve mimarlarının Versay'daki eseriyle bağlantılıydı. Roma'da, Bernini'nin St. Peter önündeki Piazza Obliqua'sı bütünüyle Rönesans'taki planlı meydan inşa etme eğilimine bir kafa tutmaydı. Bernini, meydanların Rönesans tarzıyla çevresi kuşatılarak ve uysallaştırılarak değil, biçimsel tasarımla boş yerlerin enginliği sergilenerek kullanılmasından yanaydı. Yoğun bir kentsel yerleşimin ortasında insan yapımı çok geniş boş alan düşüncesi Paris mimarlarınca 1680'lerde ortaya atılmış ve ilk ifadesini Place des Victoires'da (1685-86) bulmuştur.[8]

Bu çabalar Paris için, yığınsal nüfus ile insanlığın buluşu olan sınırsız alan yanılsamasının artık birleştirilmesi anlamını taşıyordu. Geniş bir kütlenin ortasında geniş alan yanılsaması, 1701'de inşa edilen Place Vendome'ın ve 1706'da tamamlanan Place des Invalides'in ana ilkesidir ve Jacques Ange Gabriel'in 1763'te yaptığı Place de la Concorde'la zirveye ulaşmıştır.

Bu büyük kent mekânlarının bazılarının mimarları Versay'da çalışmak üzere eğitilmişlerdi; örneğin Hardouin-Mansard Versay Sarayı'nın inşasının denetiminde bulunduktan sonra Place Vendôme'un inşasına katılmıştır. Fakat nasıl Versay, odaları, katları ve bahçeleri ile sakinlerinin zihinlerine hiyerarşik bir tavrı ağır ağır

yerleştiren bir düzen mekânı, dolayısıyla 1660'ların Paris'ine özgü bir çare olarak tasarlanmışsa, 18. yüzyıl başlarındaki Paris de Versay ölçü alınarak düzenlenmişti. Geniş kentsel *mekânlar* etrafı kuşatan sokaklardaki tüm etkinlikleri bir araya toplamak için değildi; sokak, meydan yaşamına giriş yeri olmamalıydı. Versay'daki her tür mimari yapı birer odaktı, oysa meydan bir odaktan çok, ortasında sınırlı etkinliklerin, çoğunlukla da gelip geçme ya da taşıma etkinliklerinin cereyan ettiği kendi başına bir anıt olmalıydı. Her şey bir yana, bu meydanlar tasarlanırken akıllarda ortalıkta dolanan, toplaşan bir kalabalık yoktu. Hardouin-Mansard bu yüzden tezgâhları, akrobasi gruplarını ve diğer türden sokak ticaretini meydanlardan kovmaya çalıştı. Ayrıca meydanlardaki kafelerin bina içinde kalmalarına, postanelerin ise tümüyle meydanlardan uzaklaştırılmasına çalıştı.[9]

Sonuç, hem Ortaçağ hem de Rönesans Paris'inde mevcut olan meydan yaşamının zayıflatılması oldu. Arnold Zucker'in tek bir yerde gerçekleştirilen tüm şehir etkinliklerinin "örtüsü" dediği meydanlar bir zamanlar çok çeşitli işlevleri yerine getirirken, şehrin kalabalık yaşamı artık parçalanmış ve dağıtılmıştı.[10]

Gerçekten de, bu boş alanları temizlemesi beklenen yıkma ve yeniden yapma faaliyetleri Parisli geniş kitleleri 1660'ın merkezlerinden çıkararak şehir dışındaki geniş alanlara sürdü. Invalides çevresindeki soylu aileler ve onların uzantısı olan uşak ve hizmetçi yığını 18. yüzyıl başlarında Marais'e geri döndü; St.-Sulpice önündeki temizlenmiş arazi hizmetçileriyle birlikte küçük bir soylular kümesini St.-Germain-des-Prés'deki boş alanlara çekti. Paris'in nüfusu arttıkça büyük mekânlar çevresindeki alanlarda nüfus yoğunluğu daha da arttı, fakat bu merkezler artık kalabalığın aynı yerde çeşitli faaliyetleri yürütmek için bir araya geldiği noktalar olarak hizmet vermiyordu.[11]

Evlerin bulunduğu kontrollü bölgelerin tersine, Ortaçağ ve Rönesans meydanları serbest bölgelerdi. 18. yüzyılın başındaki anıtsal meydanlar ise insanların şehirde yığınlaşmasını yeniden yapılandırırken kalabalığın işlevini de yeniden yapılandırmıştı, çünkü insanların toplanma özgürlüğünü de değişime uğratmıştı. Kalabalığın toplanması özel bir etkinliğe dönüştü; bu etkinlik üç yerde yürütülüyordu: kafe, park ve tiyatro.

Londra'da da, kalabalıklar için serbest bölgeler anlamında meydan 1666-1740 döneminde sona erdi; ama tümüyle karşıt bir yol izleyerek. 1666 büyük yangınından sonra Londra kentinin yeniden inşası için öne sürülen pek çok plandan en görkemlisi Christopher Wren'inkiydi. Bu planlar II. Charles tarafından anında reddedilmişti. Eğer gerçekleştirilebilselerdi, planlar Londra'ya, Bernini'nin Roma'da yarattığı ya da Hardouin-Mansard'ın daha ileride Paris'te oluşturacağı türde gösterişli odak noktaları sağlamış olacaktı. Gerçekten de, Wren'in planının benimsenmemesi, kısa süre önce Londra'nın tam ortasında boy göstermiş olan, planlarını Inigo Jones'un çizdiği "Covent Garden" türü meydanın da reddedilmesi anlamına geliyordu.[12]

Ama meydanlar inşa edilerek nüfusun şehirde barındırılması fikrinden vazgeçilmemişti. Covent Garden bölgesinde Bedford Dükü ve Bloomsbury'de Southampton Kontu sınıra blok evler inşa etmeye başladılar. "Meydanlar irrasyonel bir biçimde bölgeye dağıtılmıştı, birbirinden ayrı ama tam anlamıyla kopuk değildi." Meydanların esas özelliği, Covent Garden'daki gibi sokak satıcılarıyla, akrobatlarla, çiçekçilerle ve benzerleriyle doldurulmamasıydı. Küçük korular ve ağaçlarla donatılacaklardı.[13]

Çoğunlukla, İngilizlerin şehri inşa ederken, kır havasını koruyabilmek amacıyla evlerini çevrilmiş bir çiçek bahçesinin etrafına dizdikleri söylenir. Bu ancak yarı yarıya doğrudur. Bloomsbury'deki bu evler kentli özellikler taşıyordu ve gruplar halinde inşa edilmişlerdi. Londra'da City'nin yanmamış kesiminde inşa edilen evleri andırıyorlardı. Modern bir insan, bir mısır tarlasının ortasına park yerleri, trafik ışıkları ve gerekli yan düzenlemeleriyle bir gökdelenin dikildiğini ve bu gökdeleni diken kişinin bunu oraya çok yakında başka gökdelenlerin de dikileceği umuduyla yaptığını tahayyül edebilirse, Bedford ve Southampton malikânelerinin yapılmasındaki zihniyete ilişkin bir fikir de edinebilir.[14]

Dağınık meydanların yaratıcıları ticareti meydana sokmamakta çok kararlıydılar. Bedford, işportacıları ve seyyar satıcıları alanlardan çıkarma hakkı için hükümete başvurdu. 1690'larda bu yasağı uygulamak kolay olmadı, ama yasak 1720'lerde etkili oldu. Meydan en incelikli türde evlerin ortasında bir doğa müzesine dönüşmüştü. Gerçekten de, onu oluşturanların beklentileri gerçekleşmiş-

ti. Meydanların yakınına evler yapıldı ve giderek bölge, eski City kadar kalabalıklaştı.

Demek ki, Paris'te olduğu gibi Londra'da da meydanların planlanması yoluyla nüfusun yeniden yerleştirilmesi, meydanı buluşma ve gözlem yapma olmak üzere iki tür kullanımı olan merkezi bir yer olarak geri getirdi. Acaba zamanın insanları serbest bir bölge olan alanın bu şekilde sınırlanmasına karşı ne hissetmişlerdi? Defoe, 1720'lerin canlı bir tablosunu çiziyor:

> Her müteahhit aklına esen yere ev diktiği, insanlar da buna ses çıkarmadığı için güzelim Londra bir bina yığını haline geldi. Bütün bunlar öylesine bir kargaşa içinde gerçekleşti ki şehrin çehresi yamru yumru, şekilsiz bir şey olup çıktı.[15]

Kentin büyümesi bir merkez, bir odak yitimi anlamına geliyordu. Büyüme, Defoe'ya zamanın ağır ağır olgunlaşan zorunlulukları olarak görünmüyordu. Birdenbire oluveren bir şeydi:

> Öncelikle, bu çağda yazanlar için, özel ve dikkate değer bir kriz olarak ilk göze çarpan şey ..... Londra şehrinde ve civarındaki binalardaki olağanüstü artıştır. Artık sokaklar ve soylulara ait malikâneler haline gelen bu geniş arazi, cüsse ve kitle olarak sonsuz büyüklükteki bu bütün, bizim zamanımızda, hem de birkaç yıllık bir süre içinde oluşturuldu...[16]

Londra ve Paris nüfusunun yol açtığı toplumsal sorun, bir yabancı ile birlikte mi yaşamak, yoksa bir yabancı mı olmak sorunu idi. Kent yoğunluğuyla ilintili yeni gelişen toplumsal sorun, çeşitli yabancı imajlarının oluşturulabilmesi açısından, yabancıların rutin olarak nerelerde görünür olabilecekleri sorunuydu. Eski buluşma alanı, çok-amaçlı kullanılan meydan, Paris'te kendisi anıtlaşan bir yere dönüşerek, Londra'da da bir doğa müzesi haline gelerek yok edilmişti. Böylece demograf öyle bir ortam yaratıyordu ki, o ortamda yabancı bir meçhuldü.

Toplumsal grupların hiyerarşik yapıları şehirde etkilenmeden kalmış olsaydı, birbirlerinin seyircisi olarak yabancılar yine de, rollerini oynama yükünün büyük bölümünden, anlık bir sahne çerçevesinde inandırıcı olabilme zorunluluğundan kaçınabilirlerdi. Zira bu hiyerarşi içindeki yer, görev ve nezaket imgeleri, insanlara yüz yüze geldiklerinde başvurabilecekleri referans standartları sağlamış

olacaktı; hiyerarşi hâlâ güvenilir bir inanç ölçütü olarak hizmet görebilirdi. Ancak, tüm bu demografik değişimlerle birlikte büyük şehir ekonomisi yabancılar arasındaki ilişkilerde açık bir ölçüt olan hiyerarşi ölçütünü aşındırdı. Bir yabancı söz konusu olduğunda hiyerarşi belirsiz bir ölçüt haline geldiği için; "seyirci" sorunu doğmuştu.

C. KENT BURJUVAZİSİNDEKİ DEĞİŞİMLER

18. yüzyılın ilk yarısında İngiliz ve Fransız ekonomileri uluslararası ticarette önemli bir büyüme yaşadılar. İngiltere'nin dış ticareti 1700'den 1780'e iki kat arttı; pazar alanı Avrupa'dan, başlıca alıcı olan İngiltere'nin denizaşırı kolonilerine kaydı. Fransızlar boşluğu doldurarak bir zamanlar İngiltere'nin yaptığı gibi ticaretlerinin büyük bölümünü diğer Avrupa ülkeleriyle yürüttüler.[17]

Ticaretteki bu artış her iki ülkenin başkentlerinde büyük bir etki yarattı. Londra ve Paris, hem ülke içi çeşitli bölgeler arasında hem de ülke içine ve dışına akan mallar için ticari dağıtım noktaları ve denizaşırı gemicilik ticari finansman merkezi olmalarının yanı sıra başlıca liman kentleriydiler. Ticaretteki bu güçlü atılımın hem fiziksel hem de toplumsal sonuçları oldu. Londra'da Thames üzerinde gelişen ticaret tıpkı yeni meydanlar gibi, kentin batıya doğru uzanmasına yol açmaktaydı. Paris'te de Seine Nehri üzerindeki ticari gelişme kenti batıya doğru genişletti, giderek daha çok sayıda rıhtım ve antrepo Tuileries boyunca ve Île de la Cité'yi kuşatarak kentin merkezine doluştu.[18]

Toplumsal bakımdan ise ticaretin gelişmesi şehir toplumunun finansal, ticari ve bürokratik sektörlerinde iş olanakları yarattı. Her iki şehirde de "burjuvazinin gelişmesinden" söz ederken, üretimden çok dağıtım faaliyetleri ile uğraşan bir sınıf kastedilir. Şehre gelen genç insanlar tüm bu merkantil ve ticari faaliyet içinde işlerini buldular. Aslında işgücü kıtlığı gibi bir şey vardı, çünkü okuryazar işçi talep eden işlerin sayısı okuma yazma bilen insanların sayısından fazlaydı. Bir şehirdeki yoğunluk dengesi gibi, var olan iş dengesi de bir kristal gibi tepki vermektedir: 18. yüzyıl başkentlerindeki yeni ticari faaliyet orada daha önce var olanın üzerine eklenmemişti.

Şehrin tüm ekonomik yapısı onun etrafında yeniden kristalize olmuştu. Örneğin, küçük zanaatkârlara rıhtımlardaki atölye kiraları aşırı pahalı geliyordu; ticaret erbabı içeri doluşurken onlar merkezin, dolayısıyla başkentin dışına kaymaya başladılar.

Bu orta sınıf burjuvazinin gelişmesinde bizi ilgilendiren konu, açık bir sınıf kimliği sorunudur, çünkü böyle bir kimliğin yokluğu bir meçhul olarak yabancı kavrayışını güçlendirmiştir.

Bir yazar Paris'ten bahsederken, burjuvazisinin kendisinin yeni olduğunu bildiğini, ama ne olduğunu bilmediğini söylemektedir. 17. yüzyılın *la cour et la ville* günlerindeki öncülerinin kendilerini gizleme çabalarının tam tersine, 18. yüzyıl ortalarındaki merkantil kesimlerin kendilerine güvendikleri söylenebilir. Yine de, bu şehirlilerin kendilerini nasıl gördüklerine ilişkin bir belirsizlik vardı: Yepyeni insanlardı, ama bu ne demekti? Diderot'nun kendi zamanındaki burjuva yaşamını ele alan *Le Père de Famille* gibi oyunlarında karakterler toprağa dayanmayan bir hayatı, hatta refahı bile bir giz olarak görürler.

"Biz kimiz?" sorusuna ilişkin herhangi bir yanıt getirilmeyişinin bir açıklaması merkantil sınıfların belki de kendine güvenden kendini beğenmişliğe henüz geçmemiş olmalarıdır. Bir diğeri de, bu sınıfın ekonomik oluşumu göz önünde bulundurulduğunda, güvenli öz tanımları yapmanın zorluğudur. İnsanların görmezden geldiği bir sınıftı; yepyeni ve genişleyen bir sınıf. Mirasa konmak değil, girişimcilik esastı. Eski Rönesans ya da Rönesans sonrası merkantilist sınıflara oranla çizgileri son derece belirsizdi. Çünkü kentte ticaret arttıkça kent pazarının doğası da değişmişti.18. yüzyıl başlarında bu pazar verili bir bölgede ya da malda ticaret tekeli için rekabetten, o bölge içinde ya da mal ticaretinde rekabete kaydı. Ticaretin basamaklarında orta sınıf kimliğini istikrarsız kılan, işte pazardaki bu değişimlerdi.

Örneğin, hem Londra'da hem de Paris'te, büyük miktarlarda malın satıldığı açık hava pazarları bu dönemde kuruldu. Gemilerden mallar sattılar ve şehrin belli bölgelerinde faaliyet yürüttüler. Ortaçağ fuarlarının tersine, Saint Germain ve Halles *fuarları* her satıcıya verilen devlet patentli ruhsatlarıyla, kalıcı etkinliklerdi. 1640'larda Covent Garden'ın inşası ile kentin açık hava pazarlarındaki düzenin aynısı Londra'da da kurulmuş oldu. Gelgelelim, kent

ticaretinin lisansları eski ihracat ya da ithalat lisanslarına benzemiyordu. East India Company'nin bir dönem çay alım satımını elinde bulundurması gibi, belli bir firma artık bir malı alıp satma hakkını tek başına elinde tutamıyordu, ancak birkaç firma fuarlarda ve genellikle yasadışı yollarla aynı malları satabiliyordu. Böylelikle, rekabetin doğası belli bir bölgede tekel olabilme mücadelesinden, ayrı ayrı her bölgede verilen ticari mücadelelere dönüştü. Her iki şehir de uluslararası alım satımın düğüm noktası haline geldikçe iç pazarları da örtüşür hale geldi.[19]

Jane Jacobs *Şehirlerin Ekonomisi* adlı kitabında, bu tür kentsel büyümenin rekabetin baskısından kurtulmak için sürekli satacak yeni tür mallar ve hizmetlerin ve rekabetin henüz girmediği yeni bölgelerin aranmasına yol açtığını iddia etmektedir. Söz konusu argüman genel biçimiyle pek çok tarihçiyi öfkelendirir; ama biraz değiştirildiğinde, bu iki şehirde gelişen belli olgulara anlam kazandırır. İş alanları parçalandığında, babaların kendi yaptıkları işi çocuklarına devretmeleri çok zorlaştı. Nedeni basitti: Babalar işin ancak yarısını devredebiliyorlardı. Miras olarak sermaye ya da iş becerisi bırakabilirlerdi ama bir müşterileri, arz kaynağını vb. garanti edemezlerdi. Dahası, babaların iş için çetin rekabete girmek zorunda kaldıkları koşullarda oğullar kaçarak kendilerine görünüşte (aslında yanıltıcı bir görünümdü bu) daha bakir görünen becerilerine uygun ticaret ya da iş alanlarında yeni bir pazar oluşturmaya girişiyorlardı. 18. yüzyılda Londra ve Paris'te ticaretin yaygınlaşması aile içindeki iş sürekliliğini parçaladı. Sonuçta, bir yabancının "kim" olduğunu basit olarak aile geçmişine dayanarak belirlemek güçleşti.[20]

18. yüzyıl kent ekonomisinin kristali yeniden biçimlenirken, piyasaların iç içe geçmesi nedeniyle eski mevkilerin altüst oluşu yukarıdan aşağıya, merkantil işgücünden el emeğine doğru iniyordu. Bu en açık şekilde esnaf loncalarında görülmekteydi. Hem Paris hem de Londra'da loncalar, 17. yüzyıl sonlarında çok büyük sayıda emekçiyi kucaklıyordu; 18. yüzyıl ortalarında lonca emekçilerinin sayısı düştü. Genel açıklama, --örneğin Sombart'ınki– loncaların endüstri toplumunun gereksindiği hareketli emek havuzuna uyum sağlamadığıdır. Fakat böyle bir açıklamayı benimsemek, 18. yüzyıl şehir tarihini henüz gerçekleşmemiş şeylere bir hazırlık şeklinde görmek olur. Kaplow'un işaret ettiği gibi, kent emekçilerinin ya-

şamlarında lonca çalışmasını çok daha gelip geçici işler için terk etmelerine yol açan doğrudan sebepler vardı. Lonca içinde hayat boyu çalışarak işçilikten ustalığa geçmek teorik olarak olanaklı idiyse de, pratikte uzak bir olasılıktı. 18. yüzyıl Paris loncalarında, "ister hayat boyu düz işçi olarak çalışsınlar isterse *chambrelans* olsunlar, bu emekçilerin yoksulluğu had safhadaydı, hareket olanakları da sıfırdı ve bu duruma lonca dışındaki kardeşlerinden daha çok hınç duyuyor olabilirdiler". 18. yüzyılda loncaların Sombart'ın öne sürdüğü nedenlerle işlevsel olarak azaldığı doğru olsa bile, bu loncaların çok daha bilinçli bir şekilde terk edildiği de bir gerçektir; çünkü loncalardaki gençler için, babanın üyeliği sayesinde onlara verilen çalışma hakkı ileride işsiz kalmamalarını garantilemediği gibi "gelecek" de vaat etmiyordu.[21]

Orta sınıflar içinde mal satma rekabeti nasıl yayıldıysa, işçi sınıfının alt kesimleri arasında da hizmet satma rekabeti yayıldı. 17. yüzyıl sonunda Paris ve Londra'da uşakların toplam sayısı uşak talebini çok çok aşıyordu. Bu işgücü fazlası 18. yüzyılda daha da arttı. Uşakların arzı, talebi o kadar aştı ki, uşakla birlikte çocuklarının da bakımını üstlenmek patronlara çok ağır gelmeye başladı. Yaşlı uşakların tüm ailesini alıkoymaktansa, gençleri tutmakla evin bakımı daha ucuza mal oluyordu. Şehir yoluyla uluslararası ticaret yayılınca şehirdeki hizmet ekonomisi parçalara ayrıldı; zanaat içi, hizmet içi rekabet büyüdü; insanları ayıran işin yapıldığı yer kavramı yıkıldı.[22]

Bu iki canlı şehrin demografi ve ekonomileri, yabancının bir meçhul, en azından kısa bir süre içinde olgusal bir inceleme yoluyla kolayca bir yere konulamayan bir meçhul olarak tanımlanmasına hizmet etmiştir. İnsanlar şehre gitmek üzere aile bağlarını kopardıklarında akrabalıkların, eşin dostun ve geleneklerin onlara bir yararı olmadı. Nüfus, çok sayıda insanın kolayca toplanmasına ve sosyalleşmesine elverişli olmayan meydanlar etrafında yığılmasıyla oluşan yeni kentsel birimlere dağıldığında yabancıları rutin gözlemlerle tanıyabilmek daha da güçleşti. İç içe geçmiş karmaşık bir bütün oluşturan pazarlar ekonomik etkinliklerin istikrarlı olduğu bölgeleri yıktığı zaman, mesleki "yer" işlevini yitirdi. Kuşaklar arası statü kopuklukları arttı; mevkilerin miras bırakılabilmesi, hem alt hem de üst seviyede yeni mevkilerin yaratılması karşısında yenik düştü.

Böylece, görünüşler alanı nereden gelmiş olduğunuz, nereye ait olduğunuz, size sokakta rastladığımda ne yapıyor olduğunuz gibi standartlarla kolayca çizilemiyordu. Bunu yine, 20. yüzyıl başında New York'un demografisi ile karşılaştırın: New York göçmenleri konuştukları dille hemen ayırt ediliyorlardı, genellikle tüm aile birlikte göç ediyordu ya da ailelerini sonradan trenle getirtiyorlardı; şehrin etnik alt bölgelerinde kümeleniyor ve geldikleri memleketlerindeki yörelerine, hatta köylerine göre ayrılmış bloklarda yaşıyorlardı. New York'ta bir zamanlar bu etnik alt grupların her biri, meydanı, Paris'teki meydanların Ortaçağ ve Rönesans kullanımına benzer tarzda kullanıyorlardı. Sokak, üzerinde merkezi bir noktada inşa edilmiş olan kilisesi ile alışverişe, buluşmalara ve rastgele gözlem yapmaya elverişli idi. 18. yüzyıl ortalarının Paris ve Londrası'nda yabancılar bu türden otomatik örgütlenme tarzlarına sahip değillerdi.

Gelin kesin kurallarımız olmadığı konusunu açıklığa kavuşturalım, çünkü burada çizilen portre bu haliyle *ancien régime* kozmopolitlerinin, insanların yüzsüz ve boş olduğu Kafkavari soyut bir evrende yaşadıkları şeklinde kavranabilir. Ancak durum böyle değildi; 18. yüzyıl başkenti insanların yabancılarla ilişkilerini renklendirmek ve tanımlayabilmek için çok büyük çabalar harcadıkları bir yerdi; önemli olan çaba göstermek zorunda olmalarıydı. Şehir yaşamının maddi koşulları, insanların ötekileri, geldikleri yer, aile geçmişleri ya da mesleklerine göre rahatlıkla ve "doğal" olarak etiketlemek konusunda duydukları güveni zayıflattı. Kişinin ötekilerle ilişkilerini renklendirme çabası, bu toplumsal alışverişlere bir biçim verme çabası anlamlı bir seyirci anlayışı yaratma çabasıdır. Yabancılardan oluşan bir ortam içinden bu anlamlı seyirci topluluğunu yaratmak için gereken çalışmanın çapına ilişkin bir fikrimiz olması açısından, yeni kent toplumuna ait görgü kurallarının bir bölümünü eski saray toplumundaki benzer kurallarla karşılaştırabiliriz. Daha önce hiç karşılaşmamış olan iki yabancı için sosyalleşmenin ilk adımında bu toplumsal incelik, sorular, selamlaşmalar, tanışmalar ve dedikodularla ilgili kurallardan oluşur.

1750'lerdeki Parislilerin ve Londralıların davranışlarını gözlemleyenler, iki şehir arasındaki farklılıklardan çok bu iki şehrin nezaket kuralları bakımından taşradan bu denli farklılaşmalarına şaşırmışlardı. İngiltere ve Fransa'daki saray yaşamının farklılığıyla karşılaştıklarında şehirlerin ne denli benzer hale geldikleri de dikkatlerini çekmişti.

İngiltere'de saray yaşamı II. Charles döneminden başlayarak Fransa'da XIV. Louis döneminde gelişen saray yaşamından tamamen farklı yönde yol almıştı. İngilizler, sıkı Püriten kuralların ardından toplumlarında kendini teklifsiz keyif almaya, vurdumduymazlığa ve büyük ölçüde idari ve politik düzensizliğe kaptırmış bir saray yaşamının biçimlendiğini gördüler; bu 1660'tan 1688'e kadar sürdü. Louis döneminde Fransızlar ise Fronde karışıklıklarının ardından bilinçli olarak resmi, düzenli, yüksek düzeyde disiplinli ve bu resmiliğin ve düzenliliğin giderek güçlendiği bir saray yaşamının biçimlendiğini gördüler. Bu durum 1715'e kadar sürdü. İngiltere'de, 1690'lardan başlayarak gelişen kentsel büyüme dalgasına, gerek politik yaşamın gerekse de saray yaşamının giderek artan istikrarı eşlik etmekteydi; yani, Londra'nın gelişmesi ile istikrarlı, sınırlı bir monarşinin gelişmesi el ele ilerliyordu. Fransa'da kralın gücü ile Paris'in gücü uzlaşmaz çelişkiler taşıyordu. Louis Versay'ı yarattı; artık Tuileries sürekli ikametgâh değildi, çünkü böylece soyluları daha iyi denetleyebilirdi; ayrıca saray kaçacak bir boşluk, bir yer bırakmayan sıkı bir hiyerarşi demekti. 1715'te XIV. Louis'nin ölümü üzerine XV. Louis'nin yönetimi altında gelişen Paris'e doğru kayma Versay'ın kurumları pahasına gerçekleşmişti. Demek ki politik açıdan İngiltere ve Fransa'nın saray tarihinde yalnızca karşıtlar kıyaslanabilir. Toplumsal açıdan ise belirli benzerlikler vardı.[23]

90

17. yüzyıl ortası saraylarında, yalnızca Fransa'da değil, Almanya, İtalya ve İngiltere'de de farklı mevkilerden insanlar arasındaki selamlaşmalar kişilerin birbirleri hakkında edinmiş oldukları bilgiler temelinde övgüler düzülmesini gerektiriyordu. Tabii ki övgülere boğulması gereken kişi, daha üst mevkide olandı. Nitelikli kimselerle niteliksiz kimseler arasındaki ilişkilerde mevki belirten un-

vanlar her iki taraf için de kesinlikle gerekliydi: *Monsieur le Marquis, Monsieur l'avocat* ile konuşurdu. Bu şartlar altında yapılan komplimanlar ötekinin bilinen özelliklerini onun yüzüne karşı aşırı övmek şeklinde oluyordu. Saint-Simon'un anılarında, birbirlerini "şunları şunları yapmış olan kişiyle karşılaşmaktan mutluluk duyuyorum" gibi sözlerle onurlandıran insanlardan söz edilir. "Şunlar şunlar" dediğimiz ise genellikle karşıdaki kişinin savaştaki kahramanlıklarının, aile bağlarının listesi olurdu. Ya da daha düşük mevkiden biri söz konusu ise karakterinde ona ün kazandıran güçlü yanlar sergilenirdi. Daha ilk karşılaşmada bir kişiyi övgülere boğmak toplumsal bağ kurmanın bir yoluydu.[24]

Saray egemenliğindeki bir toplum yapısı bu tür iltifatları ve selamlaşmaları kolaylaştırmaktadır. Versay dışında bu saraylar küçüktü ve bir kimsenin ünü ve geçmişi küçük cemaat içinde kolaylıkla yayılabiliyordu. En kalabalık olduğu zamanlarda Versay'daki insanların sayılarına ait tahminler büyük ölçüde değişmektedir. Ancak Saint-Simon ve W.H.Lewis gibi dönemin yazarlarının yazılarından anlaşıldığı kadarıyla, sarayda karşılaşmaları mümkün insanlar içinde alt gruplara ait insanların sayısı da daha tanıştırılmadan haklarındaki bilgilerin sözlü olarak yayılabileceği kadar azdı. Ayrıca, takdimin önemi, kişinin karşılaşabileceği yabancıların statüsüne ilişkin geniş bir soruşturma yapmasını gerektiriyordu.[25]

Böyle bir durumda doğal olarak çeşitli dedikodu biçimleri gelişiyordu. Dedikodu öteki insanlara ilişkin sınırlanmamış bilgi alışverişiydi; onların günahları, sorunları ya da kuruntuları ayrıntılarıyla, inceden inceye tahlil ediliyordu, çünkü sarayda bu tür mahrem şeyler herkesin bilgisi dahilindeydi. Dahası, dedikodunun toplumsal mevki ile çok doğrudan bir ilişkisi vardı. Saint-Simon'un yazılarında alt düzeyde biri, daha yukarı mevkiden birine hiçbir zaman onun hakkında bir şeyler bildiğini ya da dedikodusunu duymuş olduğunu belli etmezken, yukarı mevkideki kişi kendinden daha aşağı mevkiden biri ile daha ilk karşılaşmasında, onu küçümseme amacı taşımaksızın onun hakkında duyduğu dedikodulardan söz ederek bunların gerçekten doğru olup olmadığına ilişkin tartışmaya girebilmektedir.

Yetmiş yıl sonra Londra'da ve Paris'te görüntü değişmişti. Daha açık olması için, saraya yönelmeden önceki haliyle aynı toplum-

sal sınıfı analiz edelim. 1750'de Lord Chesterfield oğlunu, tanıştırıldığı kişinin ailesi hakkında herhangi bir imada bulunmaması konusunda uyarıyordu, çünkü onun ailesi ile arasında nasıl bir duygusal ilişki olduğunu kesin olarak bilmek olanak dışıydı; ya da Londra'nın bu "karışıklığı"nda bir kişinin doğru dürüst bir aile düzeni olup olmadığından bile emin olunamazdı. Yabancılarla dolup taşan nüfusu yoğun bir çevrede, kişiye ve onun bilinen niteliklerine övgüler düzen selamlaşmalar giderek güçleşti. Genelde artık beylik selamlaşma deyimleri vardı. Bunların kabul edilebilirlikleri kendi başlarına birer mecaz olarak ne kadar genel geçer ve ağdalı olduk-
92 larına bağlıydı. Bunlar ayrımsız herkese onun itibarını hiçbir şekilde zedelemeksizin söylenebilirdi. Nitekim bir iltifatın esası, dolaysızlığa ve kişiselliğe başvurmaksızın karşıdakini onurlandırmaktı.[26]

Marivaux'nun *La Vie de Marianne* adlı yapıtındaki Marianne adlı kahramanı, Paris'teki ilk akşam yemeği davetine katıldığında oradaki grubun açıklığına ve konukseverliğine, daha önce hakkında bir şey duymamış olabileceği insanlar hakkında çok az konuşmalarına ve özel yaşamına burunlarını sokmadan onu konuşturmaya özen göstermelerine çok şaşar. 18. yüzyıl kent toplumunda nezaket 17. yüzyıl ortalarındaki saray toplumuna ait tarzların tam tersine dönüşmüştü. İlk toplumsal bağlar, insanların "meçhul yığınlar" olduklarının kabul edilmesine dayanan nezaket kuralları temelinde oluşturulmuştu.[27]

Kent koşulları altında dedikodu tuhaf bir karakter kazandı. Voltaire, biriyle ilişkinizin daha başında iken dedikodusunu yaparsanız, ona hakaret etmiş olursunuz, diye yazıyordu. Dedikodu, hemen o anda paylaşılacak konulardan oluşan bir alan değil, belirli bir aşamaya ulaşan dostluğun göstergesi olmuştu. Aksi halde dinleyicinizin yakınlık duyduğu kişilerden söz etmek gibi büyük bir riske girerdiniz; ya da 1730'daki popüler hikâyelerden birinde olduğu gibi, farkında olmaksızın bir kadının hafifmeşrepliğiyle ilgili bir hikâyeyi o kadının ta kendisine anlatabilirdiniz. Böylece büyük şehir, kişiliklerden söz etme olgusunu başkalarıyla ilk kez ilişki kurmanın bir yolu olmaktan çıkarmıştı.[28]

Kişinin kendisi ile dünyayla kurduğu ilişkiler arasında bir mesafe olduğu bilinci 1740'larda, en ünlü örneğini belki de Lord Chesterfield'ın oluşturduğu birçok yazar için başat tema haline gelmişti.

Chesterfield oğluna yazdığı mektuplarda duygularını başkalarından gizleyerek yaşamayı öğrenmenin altını çiziyordu. 1747'de, oğluna şunları öğütlemekteydi:

> Senin yaşındakilerin ortak yanı, sizi kurnaz ve tecrübeli kişiler için kolay bir lokmaya ve geçici bir hevese dönüştüren ihtiyatsız içtenliğinizdir..... Artık yaşama atıldığına göre, sana sunulan bu tür dostluklardan sakın. Bunları büyük nezaketle karşıla, fakat inanma; övgülerle karşılık ver, fakat güven duyma.[29]

Birkaç gün sonra Chesterfield öğüdünü daha da genişletir; 1747 yılı, Chesterfield'ın oğluna, Paris ve Londra gibi büyük şehirlerin tuzaklarına ancak bir maske takarak karşı koyabileceğini söylediği, yaşam boyu sürecek oldukça uzun bir söylevin başlangıç yılıydı. Chesterfield'ın sözleri katıdır:

> Her şeyden önce, kendini beğenmişliği sohbetlerinden uzak tut ve insanları kendi kişisel merakların ya da özel meselelerinle eğlendireceğini sanma. Bunlar senin için çok ilginç olsa bile ötekilerin hepsi için can sıkıcı ve küstahçadır; ayrıca insan özel meselelerini ne kadar sır olarak saklasa yeridir.[30]

Chesterfield tekrar tekrar gençlik hatalarından söz eder. Londra'nın gerçeklerinden uzakta, yetişme çağında iken, dürüstlüğün ve içtenliğin ahlâki değerler olduğunu sanırmış. Londra'da geçen olgunluk döneminde ise bu erdemlerin bedeli "kendine ve başkalarına çok büyük zarar verilmesi" olmuş. Madam de Sévigné'kine benzer aristokrat bir ortamda yetiştirilmiş olan Chesterfield, toplumsal yaşamı saray ve malikâneden kozmopolit şehirdeki yabancılar arasında geçen bir yaşama kaydığı zaman, Madam de Sévigné'in "maneviyatı"nı 1740'larda olumlu bir tehlike olarak değerlendiriyordu.

18. yüzyıl ortaları sosyalleşmenin en parlak çağlarından biriydi, fakat zamanın yurttaşları bu onura nail olacak gibi görünmüyorlardı. Maddi yaşam koşulları insanların birbirini soru işaretleri olarak görmesine neden oluyordu ve bu belirsizlik hiçbir şekilde duygusal bakımdan nötr bir konu değildi. Bilinmeyen olarak ötekiler karşısında duyulan korku, Chesterfield'ın "insan özel meselelerini ne kadar sır olarak saklasa yeridir" türü sözler sarf etmesine yol açıyordu. Maddi değişimlerden duyulan korku, söz konusu değişimlerin etkisini daha da arttırıyordu; bu da maddi koşulları nedeniyle bir

yere "konulamayan" yabancıların üzerine atılan bir örtüydü. Öyleyse bu kendilerine şans verilmeyen adaylar, güçlü bir sosyalleşebilme yetisi olan bir toplumu nasıl yarattılar? Birbirleriyle ilişki kurmak için kullandıkları araçlar nelerdi?

IV
Kamusal roller

Gerek tiyatroda gerekse de günlük yaşamda geçerli inanç kodları, 18. yüzyıl kent toplumunun toplumsal ilişkileri anlamlı kılma araçlarından biriydi. Geriye dönüp baktığımızda, bu köprü konusunda o dönemin insanlarından daha tedbirli olma isteği duyabiliriz. 18. yüzyıl ortasında hem Paris hem de Londra'da insanlar yüz yıllık *theatrum mundi* imgesine özgü temel özelliklerinden sıyrılmış bir şehirden bahsediyordu. 1749'da Fielding Londra'dan, sahne ve sokağın "kelimenin tam anlamıyla" birbirine karıştığı bir toplum olarak söz eder ve bir tiyatro olarak dünya Restorasyon döneminde olduğu gibi artık "yalnızca bir eğretileme" değildir der. 1757'de Rousseau, Paris'teki yaşam koşullarının sosyal ilişkiye girmek için insanları aktörler gibi davranmaya zorladığını göstermek üzere bir

yazı kaleme almıştı. Önümüzdeki iki bölümden sonra göreceğimiz gibi, yeni bir *theatrum mundi* anlamına gelen bu açıklamalar tam olarak göründükleri gibi değillerdi: Geçmişe dönüp baktığımızda, sahnede inanılır olanla sokakta inanılır olan arasında bir köprü kurulduğunu söylemek daha yerinde olacaktır. Kurulan bağ, sokaktaki yaşama bir biçim kazandırdı. Aktör nasıl sahne dışındaki gerçek karakterini göstermeksizin insanları duygulandırıyorsa, onun kullandığı aynı inanç kodları da izleyicilerinin benzer bir amacına hizmet etmekteydi; birbirlerine kendilerini tanımlamaya kalkışmadan karşılıklı duygu uyandırabiliyorlardı. Maddi yaşam koşulları bu kendini tanımlama çabalarını güç, hayal kırıcı ve belki de beyhude kılıyordu. Bu köprü, insanlara kişisel olmayan bir zeminde sosyalleşebilme araçlarını sağlıyordu.

Böylece, kamusal yaşamın dört öğesinden ilki yani seyirci sorunu, ikinci öğe ile yani tiyatro ve toplum arasında köprü kuran inanç kodları ile mantıksal bir ilişki içine girmiş oldu. Birincisi maddi düzensizlik meselesiydi; ikincisi onun üzerinde yükselen duygusal bir düzendi. Düzen, düzensizliğe tepkiydi, fakat aynı zamanda da onun aşılmasıydı.

Tiyatrodaki ve sokaktaki inanç arasındaki yapısal köprü, esas olarak iki ilkeye göre biçimlenmişti: Biri beden, diğeri söz ile ilintiliydi. Beden mankendi, konuşma ise bir simgeden çok bir işaret olarak görülüyordu. Birinci ilkeye göre, bir şey ifade eden canlı bir varlık yerine bir manken gibi hizmet eden beden ile insan, üzerindeki giysiler, zihinlerde bir tür buluş, süsleme ve uzlaşım konusu olarak canlandırılıyordu. İkinci ilke yoluyla ise konuşmaya, dışsal durumlara ya da kişi olarak konuşmacıya gönderme yapmak yerine, kendi içinde ve kendi başına anlamı olan bir şey olarak kulak veriliyordu. Her iki ilke yoluyla da, başkalarına gösterilen davranışları fiziksel ve toplumsal duruma ilişkin kişisel vasıflardan ayırabilmişlerdi ve böylece de "kamu alanı"na ilişkin bir coğrafya yaratma yolunda ikinci bir adım atmışlardı.

1750'lerin Paris ya da Londra'sına ansızın geri dönen modern bir kent sakini, karşısında dış görünüşü zamanımızın kalabalıklarından ilk bakışta daha yalın ve şaşırtıcı olan bir kalabalıkla karşılaşırdı. Sokağa çıkan bir kişi artık görünüşüne bakarak orta sınıftan bir yoksulu, orta sınıftan bir zenginden az çok ayırt edebilirdi. İki asır önceki Paris ve Londra sokaklarında dış görünüşler sosyal konumun kesin göstergeleri olacak şekilde güdümleniyordu. Hizmetkârlar işçilerden kolaylıkla ayırt edilebilirdi. Yapılan işin türünün her mesleğe ait özel giysilerden anlaşılabilmesinin yanında, giysilerdeki düğme ve şeritler yoluyla kişinin kendi meslek alanında hangi mevkide olduğu da dışarıdan bakılarak çıkarılabilirdi. Toplumun orta kesiminden, avukatlar, muhasebeciler ve tüccarların her biri farklı süslemeler, peruklar ve şeritler kullanıyordu. Toplumun en üst mevkilerinde olanlar ise sokakta, onları yalnızca orta tabakadan ayırmayıp sokağa da egemen kılacak kostümlerle boy gösteriyordu. *97 F7*

Elit kesimin ve daha varlıklı burjuvazinin kostümleri modern bir izleyiciyi şaşırtabilirdi. Burunlarına, alınlarına ve çene etrafına allıklar sürüyorlardı. Peruklar fazla büyük ve özenliydi. Kadınların saç modelleri de aynı özenle yapılırdı; üstelik bu modellerde son derece ayrıntılı gemi modelleri, meyve sepetleri, hatta minyatür figürlerle temsil edilen tarihsel sahneler bile görülürdü. Hem kadınların hem de erkeklerin tenleri soluk kırmızı ya da mat beyaza boyanırdı. Maskeler takılırdı, ama sırf sık sık çıkarılarak eğlenmek için. Beden, oynanacak hoş bir oyuncak haline gelmişti sanki.

Sokakta geçirdiği ilk anlarında modern seyircimiz, herkesin bu denli açık seçik etiketi olduğu bir yerde düzene ilişkin bir sorun olmadığı sonucuna varacaktır. Eğer bu gözlemci biraz tarih bilgisine sahipse, söz konusu düzen için çok basit bir açıklama getirecektir: İnsanların yaptığı yalnızca yasaya uymaktı. Çünkü hem Paris hem de Londra'daki nizamnamelerde, toplumsal hiyerarşideki her mevki için, kılık kıyafet kanununa "uygun" bir takım giysi belirlenmişti ve bir mevkiye ait olanların başka bir mevkidekilerin kostümünü kullanmaları yasaklanmıştı. Kılık kıyafet kanunu özellikle Fransa'da karmaşıktı. Örneğin, eşleri işçi olan 1750'lerin kadınlarının ustabaşı

eşleri gibi giyinmelerine izin verilmiyordu. "Tüccarların" eşleri de soylu hanımların kullandığı belirli süsleri kullanamazlardı.[31]

Bununla beraber, bu nizamnamelerin varlığı, içerdikleri yasaların gözetildiği ya da uygulandığı anlamına gelmez. 18. yüzyılın başında, kılık kıyafet kanununun çiğnenmesi nedeniyle az sayıda tutuklama gerçekleşmişti. Teorik olarak, birisinin bedensel dış görünümünü taklit suçundan hapse girmek mümkündü. Pratikte ise 1700'lerden itibaren bu nedenle korkmak gereksizdi. Büyük şehirlerdeki insanlar son bölümde ele aldığımız nedenlerden dolayı, sokaktaki bir yabancının kostümünün onun toplumsal mevkii ve saygınlığını gerçekten yansıtıp yansıtmadığını söyleyebilmek için çok az veriye sahipti. Kozmopolit merkezlere göçenlerin çoğu kendi yörelerinde artık açılmayan yeni meslek alanlarının peşine düşmüşlerdi. Peki, gözlemcinin sokakta gördükleri bir yanılsama mıydı?

Eşitlikçi bir toplumun mantığına göre, insanlar sosyal farklılıklarını sergilemek zorunda değilse bunu yapmazlar. Eğer hem yasa hem de yabancılık sizin seçtiğiniz bir "kimliğe bürünmenize" izin veriyorsa kim olduğunuzu tanımlama çabasına da girmezsiniz. Ne var ki, *ancien régime* şehrine uygulandığında bu eşitlikçi mantık iflas eder. Kılık kıyafet yasalarının Batı Avrupa'da seyrek olarak yürürlükte olmasına ve büyük kentlerin sokaklarında gördüğünüz insanların özgeçmişi hakkında bilgi edinmenin güçlüğüne karşın, toplumsal konumlara göre giyinme kodlarına uymaya yönelik bir istek vardı. İnsanlar bunu yaparak, sokaktaki yabancılardan oluşan karışıma bir düzen getirmeyi umuyorlardı.

Kentli orta ve yukarı sınıf üyesi çoğu Fransız ve İngiliz'in kostümleri 17. yüzyıl sonlarından 18. yüzyıl ortalarına kadar daha istikrarlı, hele önceki seksen yıla oranla çok daha istikrarlı bir kesim ve genel biçim benzerliği göstermekteydi. Kadınlarda yayvan eteklere ve ideal erkek formu konusundaki büyük değişim –şişmanlıktan zayıf ve ince belli olmaya– dışında, 18. yüzyılda 17. yüzyıl sonlarının belli başlı modellerinden vazgeçilmemişti. Gelgelelim, tüm bu kalıpların kullanım tarzı değişmekteydi.[32]

17. yüzyıl sonlarında her zaman giyilebilen kostümler 18. yüzyıl ortalarında yalnızca sahne ve sokak için uygun görülüyordu. 18. yüzyılda ev içinde, bol ve sade elbiseler hemen tüm sınıfların tercihiydi. İşte burada kamusal ve özel alanlar arasındaki kopuklukla

ilintili ilk koşul ortaya çıkar: Daha doğal olan özel alanda bedenin kendi başına bir anlamı vardır. Squire, Régence* dönemi için şuna işaret eder:

> Paris tam anlamıyla özensiz bir dış görünüşün kabulünü yaşadı. Yatak odası kostümleri salona girdi. Giyimin "özel" niteliği, aslında kökenleri itibariyle giysiyle alakası olmayan biçimlerin genel kullanımı ile öne çıkarıldı.[33]

Sokakta ise aksine, kişinin mevkiini gösteren kostümler giyiliyordu. İşaretlerin başarılı olması için kostümlerin bilinmesi, bedensel imgelerin bildik olması gerekiyordu. 17. yüzyıl sonlarının hantal dış görünüşlerinin muhafaza edilmesi basitçe geçmişin bir uzantısı olarak görülemez. Amaç, toplumda ait olunan yeri gösteren imgeler kullanarak sokakta bir toplumsal düzen oluşturmaktı.

Kentsel yaşamdaki değişimler göz önüne alınırsa, bu çabanın zorluklarla karşılaşacağı açıktı. Bir kere, çoğu yeni merkantil mesleğin 17. yüzyılda örneği yoktu. Örneğin bir gemicilik firmasının muhasebe-tahsilat kısmında çalışanların giyebilecekleri uygun giysileri yoktu. İkincisi, büyük kentlerdeki esnaf loncalarının çökmesiyle, lonca işaretleri taşıyan alışıldık giyim tarzlarının büyük bölümü işe yaramaz oldu, çünkü çok az sayıda lonca üyesi kalmıştı. Bu güçlüğü aşmak için kullanılan bir yöntem de, kişinin kendi mesleği ya da işi ile az çok yakınlığı olan herhangi bir mesleki giysiyi seçip sokakta giymesiydi. Bu insanlar kendi konumlarını aşan tarzda giyinemezlerdi. Aslında, kayıtlara göre, giyim konusunda yalnızca alt orta sınıf üyeleri yer yer kuralı çiğniyordu. Öte yandan bu eski kostümler farklı fakat eşit meslekten kişilerce giyildiğinde, giyenler kendi özel yerlerini simgelemesi için elbiselerde değişiklik yapma kaygısı da taşımıyorlardı. Taşısalardı zaten garip olurdu; kostümler, onları giyen kişiyi tanımayan sokaktaki insan için bir anlam taşımazdı, ayrıca alıştığı kıyafetleri neden değiştirecekti ki? İnsanların aslında giydikleri şeye ait olup olmadıkları, sokakta belli bir yeri olan birisi olmak için tanınacak bir şeyler giymek istemeleri kadar önemli değildi.[34]

Gezintiye çıktığında bir kasap ya da şahin avcısı gibi giyinen tavukçuluk şirketindeki bir dağıtıcı hakkında konuşurken, onun bir

* Galler Prensi George'un saltanat naipliği. (ç.n.)

kostüm giydiğini, bu kostüm nosyonunun tıpkı tiyatrodaki bir aktörün kostümü gibi o kişinin davranışını kavramamızda yardımcı olacağını söyleriz ve bu tarz bir giyime bir uzlaşım sonucu varıldığını hemen anlarız.

18. yüzyıl sokak giyimini cazip kılan, geleneksel kostümlerle yeni maddi şartlar arasındaki uygunsuzluğun kimseyi başka birinin kılığına girmeye zorlamadığı, aksine kendi kimliğini oldukça eksiksiz yansıtan kostümler giydiği aşırı olmayan örneklerde bile, aynı giyim ve görenek anlayışının var olmasıydı. Evdeki giyim, kişinin bedenine ve ihtiyaçlarına yanıt verirken, sokakta ötekilere sizin kim olduğunuzu biliyormuş gibi davranma fırsatı tanıma amacı taşıyordu. Kişi kendi yarattığı sahnede bir şahsiyet haline geliyordu; kostümler kiminle aşık attığınızdan emin olmak değil, sanki eminmişsiniz gibi davranabilmek için vardı. Chesterfield oğluna öteki insanların dış görünüşlerine aldanmamasını öğütlüyordu; insanlar olabilecekleri gibi değil de oldukları gibi kabul edilirse yaşam daha sosyal olurdu. Bu bakımdan da, kostümlerin onları giyenden ve giyenin bedeninden bağımsız bir anlamı vardı. Beden, evdekinin tersine, kumaşlarla örtülerek süslenecek bir formdu.

Bu kuralı daha iyi ifade etmek için, "insanlar" yerine "erkekler" dememiz gerekir. Çünkü kadınlar, mevkileri ile giyimlerinin uygunluğu açısından çok daha büyük dikkatle inceleniyorlardı: Genelde erkekler gibi, belli bir kesime ait birisi olarak, şu ya da bu görünümle sokağa çıkabilirler, ama o kesime ait sınırların dışına çıkarsa düşmanlık toplarlardı. Sorun kesimler arası farkların belirsizleştiği, kendileri de açık olmayan, orta düzeyle orta-üst düzeyler arasında iyice keskin bir hal alıyordu. Bunun nedeni devrin kadın nüfusu arasında modanın yayılmasına yol açan araçlarda yatmaktaydı.

Toplumun gerek orta gerekse üst tabakalarında, Londralı kadının zevki için model Fransa'ydı. Bu on yıl boyunca, orta tabakadan İngiliz kadınları genellikle üst tabakadan Fransız kadınlarının on-on beş yıl önce giydiklerini giydiler. Fransız kostümleri oyuncak bebekler yoluyla yaygınlaştırılıyordu; bebekler günün modasına en uygun şekilde giydirilir ve satış elemanları bavullarına on beş yirmi tane minyatür manken doldurarak Londra'ya ya da Viyana'ya

giderlerdi. Paris'te de sınıflar arasında İngiltere'dekine benzer bir zaman kayması vardı, ama elbette orada oyuncak bebeklere gerek yoktu.[35]

Bebekler gerçek insan boyutlarına çıkarılsaydı, geriden izleme sistemi sınıfları ayıran çizgilerde içinden çıkılmaz bir bulanıklık yaratabilirdi. Ya da şöyle diyelim; orta ve üst tabakalar arasındaki farklılıklar o hale gelirdi ki, orta tabakanın giydikleri moda tutkunu hanımefendilerin gençliklerinde giydiklerinin tam bir yankısı olurdu. Aslında, bebekler gerçek boyutlara dönüştürüldüğünde kostümler sistematik olarak sadeleştirilmişti. Bebeklere gerek duyulmayan Paris'te de aynı sade modeller gündemdeydi. Sonuçta, orta sınıf kadınları aristokrat çağdaşlarının gençliklerinin zayıf ama aynı zamanda daha yalın bir uyarlamasıydılar.[36]

Bir tür sokakları düzenleme aracı olarak giyim kodları insanların kim olduğunu keyfi bir biçimde de olsa açıkça belirlemede işe yarıyordu. Geriden izleme sistemi ise bu açıklığı tehdit edebilirdi. Kendi konumunu aşan tarzda giyinen karısına orta sınıftan bir zeytinyağı tüccarının tepkisi, *Lady's Magazine* adlı 1784'te yayımlanan bir dergide aşağıdaki şekilde yer almıştı:

> Karım aşağıda beyazlar içinde ama iğrenç, örgülü bir elbiseyle dans ederken, ne yapacağımı bilemedim, kızarak bağırdım, "Sally, hey, sevgilim, bu yeni saçmalık da ne? Daha önce giydiğin roplara hiç benzemiyor." "Hayır, sevgilim," diye bağırdı, "Rop değil, *chemise de la reine*." Bu abuk sabuk sözlere biraz içerleyerek, "Sevgilim," diye yanıtladım, "Gel şu yeni elbisene doğru dürüst İngilizce bir ad verelim." "Peki, madem istiyorsun, bunun adı kraliçenin entarisi." "Aman Tanrım" diye düşündüm, "*Bir zeytinyağı tüccarının karısı dükkânda çalışmaya kendi entarisiyle değil, kraliçenin entarisiyle gelirse dünyanın hali nice olur*."

Yağcının karısı ya da bir başkası *chemise de la reine* giyiyor, taklitler de mükemmel yapılıyorduysa insanlar kiminle muhatap olduğunu nasıl anlayabileceklerdi? İşte, bir kez daha, sorun bir mevkiden emin olmak değil, rolünü kendinden emin olarak oynamaktır.[37]

Bu yüzden, kendi mevkiini aşan kostümlerle dolaşan bir kadınla alay etmek, hatta diğer yabancılara onun bir sahtekâr olduğunu söylemek nezaketsizlik olarak görülmüyordu. Gelgelelim bu utandırma, kostümlerin kendisi gibi belirli bir coğrafyayla ilgiliydi:

Kendi evinizdeki sosyal bir toplantıda mevkiini aşan kostümler içinde biri olduğunda, ona sokakta layık görüldüğü şekilde davranmak büyük kabalık olurdu.

Aristokrat ve büyük burjuva sınıflarının giyimi daha alt sınıfların giyimi ile karşılaştırılarak artık bir yere oturtulabilir. Bedenin yerleşik göreneklere göre tanınmasının bir aracı olarak bir manken gibi giydirilmesi ilkesi, toplumdaki yukarı ve aşağı kesimleri, rastgele bir ziyaretçinin ilk anda fiilen giyilen kostümlerden yola çıkarak tahmin edebileceğinden çok daha fazla birbirine yaklaştırmıştır. Ya da daha açıkça, üst tabaka bu ilkeyi mantıksal sonucuna götürerek, bedensel tasavvuru kelimenin kitabi anlamında bedensiz bırakmıştır. Bu rastgele ziyaretçi bir an için durup da üst tabakanın giyimine ilişkin bu canlılık ve fantezinin altında neyin yattığı üzerine düşünürse şunu fark eder: Peruk, şapka ve yelekler dikkatleri giyen kişinin üzerine çeker çekmesine; ama bunu, kendi başlarına birer nesne olarak süs nitelikleriyle yaparlar, yoksa giyen kişinin yüzü ya da siluetinin özelliklerini ortaya çıkarmakta yardımcı olmazlar. Şimdi, tepeden tırnağa inceleyerek, üst tabakaların bedenin nesneleştirilmesi noktasına nasıl vardıklarını görelim.

Şapka ve saç modası erkekler için peruk ve şapkalardan, kadınlar için de aralarına yapay küçük figürler yerleştirilmiş, dalgalı ve bağlanmış saçlardan oluşuyordu. Perukların 18. yüzyıl ortalarındaki evrimi üzerine Huizinga şöyle yazar:

> .....18. yüzyılın ortalarından itibaren, bukleli ve kulakların üzerine kadar inen, perçemi çok yukarıda ve enseye gelen yerine de bir düğüm atılan peruklar ortaya çıkmıştır. Doğanın taklit edilmesi yolunda her tür iddiadan vazgeçilmişti; peruk tamamen süs içindi.

Peruklar pudralanıyor ve pomatlarla pudranın yerinde kalması sağlanıyordu. Huizinga'nın anlattığı en popüler stildi, ama pek çok başka stil de vardı; ayrıca peruklar olağanüstü özenli bir bakım gerektirmekteydi.[38]

Saçlarının tuvaleti konusuna kadınların yaklaşımını en iyi anlatan, *La Belle Poule* idi. Bu isimdeki bir gemi, bir İngiliz donanmasını yenilgiye uğratarak, saç tuvaletinde yeni bir modanın ilham kaynağı olmuştu. Bu modelde saç denizi canlandırıyordu ve *La Belle Poule*'un maketi saçın içine yerleştiriliyordu. *Pouf au sentiment*

gibi saç tuvaletleri öylesine uzundu ki, kapılardan geçerken hanımların dizlerini bükmeleri gerekiyordu. Lester şöyle yazar:

> *Pouf au sentiment* en seçkin saray stiliydi ve saça bahçe görüntüsü veren ağaç dalları, kuşlar, kelebekler, oraya buraya iliştirilmiş karton küpidonlar* hatta sebzelerden çeşitli süsler bağlanıyordu.

Böylelikle başın şekli, alınla birlikte tamamen gizlenmiş oluyordu. Baş gerçek ilgi odağının; yani peruk ya da saç tuvaletinin kaidesi idi.[39]

Bireysel karakteri örtme çabaları hiçbir yerde yüze yapılan müdahaleler kadar belirgin olmamıştı. Hem kadınlar hem de erkekler yüzlerinde kırmızı ya da beyaz boya kullanıyorlardı. Bu şekilde tenlerinin doğal rengini ve kimi lekeleri gizleyebiliyorlardı. Yeniden moda olan maskeler her iki cins tarafından da takılmaktaydı.[40]

Yüzü örtmenin en son aşaması boya ile yapılan küçük benlerdi. Bu uygulama 17. yüzyılda başlamış olmakla birlikte ancak 1750'lerde yaygınlaşabilmişti. Londra'da bu tür benler kişinin Whig ya da Tory oluşuna göre yüzün sağ ya da sol yanına koyulurdu. XV. Louis döneminde benler Parislilerin karakterini göstermesi için kullanılırdı. Gözün köşesinde olunca tutkuyu, yanağın ortasında homoseksüelliği, burunda ise cilveyi temsil ederdi. Bir kadın katilin memelerinde benler olduğu söylenirdi. Yüz yalnızca fona dönüşmüştü; soyut karaktere ait bu ideogramların** çizildiği bir kâğıttı.[41]

Gövdeye de aynı işlemler uygulanmaktaydı. 1740'larda kadınlar göğüslerini daha da çok sergilemeye başladılar, ama yalnızca mücevherler takabilecekleri ya da (umuyoruz ki) seyrek olarak, benlerle süslenen bir fon anlamında. Erkekler de kol yenlerinin kenarlarında bağcıklar ve üstten dikilen başka süslerle zarafetlerini artırıyorlardı. Bedenin incelmesiyle birlikte, bedensel dış çerçevenin sadeleşmesi, süslenmede çeşitliliğe ve daha fazla esnekliğe olanak tanıyordu.[42]

Kadınların etekleri bacaklarını ve ayaklarını büyük ölçüde gizlemekteydi. Erkeklerin pantolonları ayaklarını örtmüyordu. Tersine, bu dönemde, tozluklar bacağı görünüş olarak ikiye bölüyordu ve tüm ilgi, 1700'ler başında ve sonunda olduğu gibi bacağın bütünü-

* Roma mitolojisinde aşk ilahı. (ç.n.)
** Fikri ifade eden işaret.

ne değil, ayakkabılara yöneliyordu. Kollar ve bacaklar yüz ve omuzlar gibi süslerin takılacağı birer fon idiler.[43]

Gövdenin süslenecek bir nesne olması sokak ile sahneyi birbirine bağladı. Bu ikisi arasındaki köprü hem net ve açıktı hem de değildi. Açıktı, çünkü her iki alanda da kostümler taklit ediliyordu. Açık değildi, çünkü sahne tasarımcıları alegorik ve fantastik karakterleri hâlâ, bedenin bir manken olması ilkesinden hareketle düşünüp canlandırıyordu. Ayrıca daha önce tanımladığımız sokak giyiminin sahnede taklit edilmesinin yasak olduğunu belirtmek de gerekir.

Onur kırıcı yoksulluk sınırının üzerindeki her kesimin sokak kostümleri hiç değiştirilmeksizin sahne kostümü olarak da kullanılabiliyordu. Fakat bunların 18. yüzyıl ortalarında tiyatroda kullanımı, en azından modern bir seyirci açısından, bazı gariplikler taşır. Moliére'in komedileri gibi görece çağdaş dekorlu oyunlarda, 18. yüzyıl ortası seyircileri, bir yatak odası sahnesinde bile sokak kostümleri giymiş oyuncular görüyorlardı. Mahrem sahneler için giyilen mahrem kostümler yoktu. Tarihsel dekor içinde geçen oyunlarda, oyun Antik Yunan'da da geçse, Ortaçağ Danimarkası'nda ya da Çin'de de geçse, sahne kostümü olarak sokak kostümleri kullanılıyordu. Othello, David Garrick tarafından modaya uygun ve özenli bir peruk ile; Spranger Barry tarafından da resmi bir şapka ile canlandırılmıştı. John Kemble'ın oynadığı Hamlet ise bir beyefendi gibi giyinmişti ve pudralı bir peruğu vardı. Tarihsel takdim fikri; bir Danimarkalı ya da bir Mağriplinin belli bir zamanda ve mekânda neye benzediği fikri, teatral tasavvurun büyük ölçüde dışındaydı. 1755'te bir eleştirmen, "Dramatik sanatlarda tarihsel birebirlik imkânsızdır ve sanatı öldürür" diye yazıyordu.[44]

Demek ki sahne kostümleri ile sokak giysileri arasındaki köprü, sanatın yaşamı yansıtması için duyulan genel bir arzunun parçası olarak düşünülemez. Bedenin imgeleriyle kurulan köprü ise dekor ve zamanın aynasında çarpılıyordu. Buna ek olarak, kostümde görülen sahne ve sokak benzerliğinin kendisi toplumsal konumla ilgili bir olgu tarafından sınırlandırılmıştı.

Söz konusu on yılın tiyatro seyircileri, canlandırılan karakterler toplumun alt tabakalarından olduğunda her iki alan arasında keskin bir süreksizlik talep ediyorlardı; bu zavallılar şehirde görmezlikten

geliniyordu; insanlar tiyatroda da aynı şekilde onları görmemeyi istiyorlardı. Seyrek de olsa, el emeğine dayalı kimi saygın meslekler de güzelleştiriliyordu; özellikle hizmetkârlar bu gruptaydı. Paris'te modacı Martin tarafından giydirilen hizmetkârlar, "her taraflarında şerit ve kurdelelerle, ipekler ve satenler içindeydiler: Bu tip, dönemin porselen üzerine işlenen figürleri sayesinde zamanımıza kadar korunabilmiştir." 1753'te Madam Favart'ın bir keresinde sandaletler, kaba saba kostümler ve çıplak bacaklarıyla taşralı hakiki bir emekçi kadın gibi sahneye çıkması seyircilere iğrenç gelmişti.[45]

Sahne kostümleri var olan sınıfsal sınırlar ve genellikle muhafazakâr giyim çizgileri dahilinde, daha çok yeni peruk modellerinin, yüz benlerinin ve yeni mücevheratın denendiği bir zemindi. Tıpkı Rönesans'ta tasarımcıların yeni mimari biçimleri önce sahnede dekor olarak denemeleri gibi, 18. yüzyıl ortasının kadın terzileri de yeni modelleri günlük sokak kostümüne dönüştürmeden önce çoğunlukla sahnede denerlerdi.

Belirli türde kostümlerden Paris'te dönemin büyük kostüm tasarımcıları Martin ve Boquet'in izlediği kostüm yaratma ilkelerine doğru ilerledikçe, tiyatronun sokağa hükmeden dış görünüş kuralı ile köprü kurduğu pek açık olmayan bir başka biçim daha kendini gösterdi.

Martin, tiyatro kostümlerine XIV. Louis zamanında görülmemiş bir hafiflik ve zarafet kazandırmıştı. Onun Romalı karakterler için hazırladığı kostümler tuhaf bir abartı taşıyordu. 18. yüzyıl ortasındaki halefi Boquet bu fantezi unsurunu devralmıştı. Alegorik figürler acayip yaratıklar olmaktan çıkarak bedeni örten dekoratif unsurlar toplamına dönüşmüştü; ama bedenin hareketleri ve biçimiyle tamamen ilgisizdi. Aktris Matmazel Lacy, Amour dans l'Eglé rolüne göğüsleri açık çıkmıştı, fakat bu kasıtlı olarak yapılmamıştı. Kostümcünün elinde göğsü süsleyecek dantelaların altına koyacak kumaşı yoktu. Gövdenin çıplak kalan üst kısmı tüm ilginin asıl odağı olan dantelalar için bir arka fon gibiydi. Aktör Paul, Zéphire rolünde göğsünün olmaz bir yerine bağlanmış bir kumaşla görünüyordu; ama bunun önemi yoktu, çünkü kostümcünün göğsü giydirmek gibi bir derdi yoktu, onun derdi, güzel ve zarif bir kumaşı sergilemekti.[46]

Bu tiyatro kostümcülüğünün geliştirdiği şey, günlük yaşamdaki dış görünüş kuralı, yani gövdenin bir manken olmasıdır. Alegorik

figürler "çağdaş giyimin", zaten kendisi de fantezi düzeyinde özgürlüğü ve toplumsal üstünlüğü ifade eden sokak giyiminin "fantastik hale getirilmesiydi".

Laver, "kostümün temel çizgilerinin modada görülen dalgalanmalarla değiştiğini" yazar. Bu, normal giysiler için de geçerlidir; herhangi bir kadının sokakta Amour dans l'Eglé kılığında gezmeyi düşünebildiği zamanlarda da sahne ve sokak arasındaki bir köprü vardı. 1750'lerin Paris ve Londra'sında bedensel dış görünüşe ilişkin kurallar sokak ile sahne arasında neredeyse katıksız denebilecek türden bir yapısal süreklilik gösterir.[47]

Bir an için ileriye bakarsak, 18. yüzyıl ortasındaki ev içi giyiminde olduğu üzere, sokak giysileri ve sahne kostümleri beden ile ilişkili görülmeye başlayınca, bu giysi ve kostümlerle bunları üzerinde taşıyan kişinin karakteri de ilişkili görülecektir. İşte bu noktada, kamusal ortamda kendini belli etme kuralı tuhaf bir şekilde denetimden çıkacaktır: Erkekler ve kadınlar yabancıların dış görünüşlerinden giderek daha çok şey "okurken", yabancıları algılama biçimlerinde bir düzen duygusuna giderek daha az rastlanacaktır. Bu yüzden günümüzde artık hiç kimse böylesi bir toplumu yeniden canlandırmayı aklına getirmese de, 18. yüzyıl ortasında yapaylığın kullanılma tarzlarına saygı ile yaklaşılması gerekir.

B. KONUŞMA BİR İŞARETTİR

Sahnedeki bir kahramanın ölümü nedeniyle kadın erkek ağlaşanlar; repliğini unutan bir aktörün yuhalanması; oyunun pek tutulmayan bir politik çizgiye kayması üzerine tiyatroda kargaşa çıkması; tüm bunların Romantik çağda ya da Devrim'i yapan yurttaşlar arasında gerçekleşmelerini bekleriz, ama gelin görün ki söz konusu davranışlar çoğunlukla bu dönemlerde görülmeyip daha çok 18. yüzyıl ortasının peruklu, cicili bicili seyircisinde ortaya çıkmaktadır. Beaumarchais'nin kafiyelerle anlatılan politikasına karşı protesto çığlıkları atan, *pouf au sentiment*'lı bir kadındır; Lekain'in talihsizliklerine kendinden geçerek ağlayan da saçları pomatlanmış bir erkek.

Yaşamları kişisel olmayan ve soyut göreneklerle yönetilen insanlar nasıl oluyor da bu denli kendiliğindenlik gösterebiliyor, ken-

dilerini bu denli özgürce ifade edebiliyorlar? *Ancien régime* şehrinin tüm karmaşıklığı görünürdeki bu paradoksta gizlenmektedir. Onların kendiliğindenlikleri, kendinizi ifade edebilmek için tam olarak açığa vurmalısınız şeklindeki anlayışı sorgulanabilir kılmaktadır. Doğal insanı kendini ifade eden bir yaratık olarak, toplumsal insanı da düşünceleri ve duyguları kendine ait olmadıkları için zayıf, parçalanmış ya da çelişik bir varlık olarak algılamak 'Büyük Devrim'den sonra ortak Romantik anlayış haline geldi ve daha sonra da hem entelektüel hem de popüler kültüre yayıldı. Bu yaklaşım Pastoralizmdir. En son şeklini 1960'larda kenti terk eden az sayıda insanın (ve terk etmeyi isteyen çok sayıda insanın) taşranın doğal ortamında kendilerini "yeniden bulma" girişimleriyle almıştır. 1750'lerin kozmopolit tiyatro seyircisinin davranışlarına şöyle bir bakmak bile kendini yineleyen pastoral ideale ilişkin kimi tedirgin edici soruların doğmasına yol açacaktır. İlk kez olarak, burada, bir yanda mahrem ve doğal, öte yanda da kamusal ve göreneksel olan arasında katı bir ayırım yapan insanlar söz konusudur. Bu ikinci alanda, fena halde duygusal olabilirler. Bunun nedeni, insanın kişiliği ile toplum içindeki kimliği açıkça birbirinden ayrıldığı zaman hissedebilme özgürlüğünün artması olmasın sakın? Kendiliğindenlik ile "yapmacıklık" dediğimiz tutum arasında gizli ve zorunlu bir ilişki olabilir mi? Evet olabilir ve bu ilişki, sembollerden değil, işaretlerden oluşan konuşma ilkesinde somutlanır.

1750'lerde, kendini ifade edici konuşmaya ilişkin bu kural, sahne ve sokak arasında süreklilik gösteriyordu; ama tiyatroda durulmuş, özenle kodlanmıştı ve bu nedenle de geriye dönüp bakıldığında daha kolayca anlaşılmaktaydı. 18. yüzyıl ortalarındaki seyirci topluluğunun konuşmasını anlayabilmek için önce kaba çizgilerle, bir işkolu olarak tiyatronun nasıl yürütüldüğünü bilmek gerekir.

1750'lerde hem Paris'te hem de Londra'da resmi kuruluşlu tiyatrolar, "patent" ya da "lisans" verilmiş evler yanında daha popüler bir tabanı olup da ötekilerle eşit statü elde etme mücadelesi içinde olan tiyatrolar vardı. Paris'teki iki ticari fuar (St. Laurent ve St. Germain fuarları) 17. yüzyıl sonlarından itibaren akrobatları, sirk gösterilerini ve bir tür *commedia dell'arte*'ı barındırıyordu. Théâtre Italien bu kaynaktan doğdu. Her iki kentte de opera vardı, her iki

şehirde de ruhsatlı tiyatroların yöneticileri en ciddi trajedilerin ortasında bile bale ya da fars antraktları koyuyordu.

Comédie Française 1781'den önce eski salonlarında 1500 seyirciye, yeni haliyle ise belki 2000 kişiye ev sahipliği yapıyordu. Hogan'ın 18. yüzyıl ortası Londra'sı için verdiği rakam 1500 civarındadır. Elizabeth devri tiyatroları için Harbage'ın tahminleri 1750 ve 2500 arasında değişmektedir, demek ki 18. yüzyıl binası daha küçük boyutlardaydı. Karşılaştırılacak olursa, Metropolitan Opera House 3600 kişiliktir, Covent Garden ise biraz daha az.[48]

Tiyatroya giden insanların sayısı kaçtı? Paris için veriler Lond-

ra'ya oranla daha iyi. 18. yüzyıl ortalarında Comédie Française, seyircilerden büyük ilgi görmekteydi; 1737'de yılda 100.000'in altında olan seyirci sayısı sürekli artarak 1751'de 160.000'e, 1765'te 175.000'e çıktı. Ancak bu sayıların ilginç bir öyküsü vardı. Fransızlar artan sayılarda yeni oyunları izlemeye gitmiyordu. 1730'dan 1760'a kadar repertuvara çok az sayıda yeni oyun eklenmişti. İngiliz sahneleri için de bu durum geçerliydi. 1750'de, düzenli olarak sahnelenen oyunları, artık tamamen bildik olmalarına karşın daha çok sayıda insan izlemekteydi.[49]

Seyirciler hakkında bir ilk bilgiye daha ihtiyacımız var. Bu toplulukta kimler vardı? Gerek Londra'da gerekse Paris'te, Comédie Française'de ya da Garrick'in tiyatrolarında seyirciler arasında çok sayıda emekçinin varlığından söz edilemezdi; çünkü biletler aşırı pahalıydı. Londra'nın tiyatro seyircisi Paris'in elit ağırlıklı seyircisine göre daha orta ve üst kesimlerin bir karışımını yansıtıyordu. Ama Fransız tiyatrosunda da orta tabaka mensupları, öğrenciler ve entelektüeller için ayrılan yerler vardı. Bu yerler zemin kattaydı ve eski Comédie Française binasında bu yerlerden oyun izleyenler ayakta dururdu. Comédie Française 1781'de yeni binasına taşındığı zaman seyirci davranışına ilişkin ilginç bir durum oluştu. Zemin katta oturma yerleri vardı, önceden yer ayırtılabiliyordu; orta tabaka artık daha konforlu olabilecekti. Buna karşın zamanın sahne yazarları zemin katın konforlu hale gelmesiyle tiyatro üzerine ölü toprağı serpildiği yorumunda bulunmuşlardı. Salonun arka taraflarından bağrışmalar gelmiyordu ve ayakta oyunu izlerken bir şeyler yiyen insanlar yoktu artık. İzleyicinin sessizliği sanki bir oyuna gitmenin keyfini azaltmış gibiydi. İşte bu tepki, seyircinin kendiliğindenliğini ve katılımını anlamak için bir ipucudur.[50]

18. yüzyıl ortalarında Londra ve Paris'te oyun repertuvarı oldukça farklı idiyse de –örneğin, Fransızlar o dönemde Shakespeare'in bir barbar olduğunu düşünüyorlardı– her iki kentte de seyircilerin davranışı oldukça benzerdi. Örneğin, 1750'lerde sahneye baktığımızda, yalnızca aktörleri değil çok sayıda da seyirci görürüz. Bunlar sahnede yer satın alabilen üst tabakadan genç insanlardı. Bu "delikanlılar" canları isterse sahnede şöyle bir dolaşır; localardaki arkadaşlarına el sallarlardı. Aktörlerle iç içe ve sahnede seyircilerin gözleri önünde olmaktan hiç rahatsız olmazlardı, hatta bu hoşlarına giderdi. 18. yüzyıl ortalarında, seyircilerin açıklığı ve kendiliğindenliği, oyuncu ile seyircinin aynı dünyaya ait olduğu, bunun gerçek yaşam olduğu, orada geçenlerin seyirciye son derece yakın bir şeyler olduğu anlayışına dayanmaktadır. Mithridates sahnede oturan kapı komşunuzun ayakları dibine düşerek ölmüş, ne gam. Ölüm, seyircileri modern bir gözlemciyi rahatsız edebilecek bir duygusallık sergilemeye kışkırtıyordu:

> .....kendilerine sunulan çeşitli karakterlerin derin acılarıyla içli dışlı olmuşlardı. Doyasıya gözyaşlarına boğuluyorlardı..... Bir ölüm sahnesinin ardından hem erkekler hem de kadınlar ağladı; kadınlar çığlık atıyor, zaman zaman da bayılıyorlardı. Oyuna öylesine kapılıp gitmişlerdi ki, yabancı bir ziyaretçi, "bir trajedide gülünç kaçabilecek bazı sözler duydukları zaman bile gülmemelerine" çok şaşırmıştı. Halbuki, Alman seyirciler gülerdi.[51]

Oyuncularla seyircilerin iç içe geçmeleri, etkilendikleri zaman seyircilerin aşırı duygusallık göstermeleri, yirmi yıldan sonra Comédie Française yeni binasına taşındığında zemin katın sessizliğinin tiyatro tasarımının "çarpıcı bir başarısızlığı" olarak görülüp olumsuz bulunmasını açıklayabilir. Fakat duyguların sergilenmesi gibi, 1750'lerdeki oyuncu ve seyircilerin iç içe geçmeleri de aslında Dionysoscu bir kendini bırakma ya da ortak bir töreye uyarken seyirci ve oyuncuların tek ve aynı insana dönüştükleri bir ritüel değildi. Bu seyirciler oyuna kapıldıkları kadar da denetimliydiler. Kendilerini gözyaşına boğan oyunculara karşı objektif ve oldukça eleştirel tavır içindeydiler. Seyirci, oyuncuya doğrudan müdahale etmekten yanaydı; bunu da bir "noktalar" [pointing] sistemi ve bir "halletme" [settling] sistemi ile yapıyorlardı.

Daha önce gördüğümüz gibi gerek Londra'nın gerekse Paris'in devlet lisanslı tiyatrolarının repertuvarlarında eski ve bilinen oyun-

lar vardı. Her oyunda seyircinin iyi bildiği ve dört gözle beklediği anlar vardı. Bir aktör ya da aktris böyle bir "nokta"da hemen sahnenin önüne gelir, repliğini, ortada bir yerde yüzünü kalabalığa dönerek söylerdi. Seyirciler bu doğrudan çağrıya ya yuhlarla ve ıslıklarla yanıt verirlerdi ya da oyuncu rolünü çok iyi başardıysa, "gözyaşları, hıçkırıklar ve ayılıp bayılmakla" karşılık vererek tekrarını isterlerdi. Aynı şey yedi sekiz kez yinelenebilirdi. Bu, oyunun öyküsünün dışında anlık bir "tekrar"dı. "Nokta"lar hem sahne kuralları gereği olması gerekenleri kesintiye uğratan uzlaşma anları hem de seyirciyle oyuncu arasında doğrudan birleşmenin gerçekleştiği anlardı.[52]

"Halletme" suflör ve aktör ilişkisiyle ilgiliydi. Bir aktör sahnede sözleri unuttuğunda doğal olarak aşağıya, suflöre doğru bakıyordu. İzleyiciler onun bu durumunu fark ederse suflörün söylediklerini duymasını engellemek için yüksek sesle yuhalar, ıslık çalardı. Aktörü bu yolla, çoğunlukla da toptan "hallederlerdi".[53]

Söz konusu kendiliğindenlik yalnızca ayrıcalıklı seyircilere ait bir ayrıcalık değildi. 1740'larda bir dönem, Théâtre Italien'in pantomim dışında herhangi bir şey sahnelemesi yasaklanmıştı. Tiyatronun bilinen seyircileri buna oyuncuların sessizce canlandırdığı sözcükleri hep bir ağızdan okuyarak karşılık verdi. İngiliz seyirciler öyle gürültücü ve hassastı ki, tiyatroların çoğunun periyodik olarak iç donanımının değiştirilerek yeniden dekore edilmesi gerekiyordu; çünkü seyirciler sahnede olup bitenlere onaylayarak ya da öfkelenerek tepki gösterirken çok büyük zararlara yol açıyorlardı.[54]

Seyircilerdeki bu coşku ve kendiliğinden duygulanma kısmen aktörlerin toplumsal statülerinden dolayı ortaya çıktı. Aktörler bu dönemde bir tür hizmetkâr olarak kabul ediliyordu; kötü, ahlâksız hizmetkârlar idiler. Müzisyenler ve aslında tüm sahne sanatçıları bu kesime dahil ediliyordu. 18. yüzyıl şehrinde, XIV. Louis döneminde Versay'da olduğu gibi, hizmetkârlarla ve onların yanında başkalarıyla son derece serbestçe konuşulurdu. Kadınlar giyinik değilken erkek hizmetkârlardan kendilerini sakınmazlardı, çünkü hizmetkârlar gerçekten önemsenmiyordu. Gelelim tiyatroya: Sahnedekiler bize hizmet etmek için burada bulunuyorlar; şu halde neden biz de "nokta" ve "halletme" yöntemleriyle kendimizi ortaya koymayalım, doğrudan karışmamıza bir engel mi var? Bu temelde, tiyatroda

kendiliğindenlik bir toplumsal mevki sorunuydu. Aktör, keyif vermesi için oradaydı. Bizi güldürür ya da acındırır, fakat bir kâhya ya da hizmetçi gibi denetimimiz altındadır.[55]

Ancak bu denetimli kendiliğindenliğin aktörün daha aşağı statüde görülmesi temelinde açıklanması tek başına yeterli değildir. Bu tek başına alındığında, oyunculuk mesleğindeki değişimlerin, aktörü izleyenlerin toplumsal karakterindeki değişimlerle bağlantısını gölgeler. Yine bu, tek başına, seyircinin simgelerden çok işaretlerle inandırıcı olabilen konuşma anlayışı ile davranış biçimi arasındaki ilişkiyi gölgelemektedir. Bir işaret sistemi olarak konuşma, konuşma dili hakkındaki modern fikirlere yabancı olduğundan, aktör ve seyirci açısından önemli değişimlerin kısa bir özetiyle giriş yapalım.

17. yüzyıl ortalarında profesyonel aktörlerin çoğu turnelere çıkan kumpanyalarda yer alıyordu. Halka açık düzenli tiyatrolar da kuruluyordu –Paris'te üç tane vardı– ama oyunculuk mesleği başıboşluk içindeydi, o saraydan bu saraya koşan aktörün birlikte çalıştığı kişiler durmadan değişiyordu; çünkü Paris ve Londra'daki kent tiyatrolarında yalnızca sınırlı iş olanağı vardı. Yeni hamiler bulmak, aktörün hiç yakasını bırakmayan bir gereksinimdi.[56]

Sahne ekonomisi öyleydi ki, "aktör" aynı zamanda hem trajedi oyuncusu, komedyen hem de şarkıcı ve dansçıydı; yani iş bulduğu sarayda her ne olması isteniyorsa oydu. Daha da önemlisi, kendine yeterli tiyatro salonlarının yokluğu, yer ayrımını en aza indiriyordu. Paris'te sahneye çıkan ekip, taşrada ya da Versay'da da izlenebilirdi.[57]

Londra'da Restorasyon, krallığa ve aristokrat himayeye daha az bağımlı, daha çok kendine yetebilen, her yıl görece kısa bir sezon açık, halktan müdavimleri olan; ama yine de bir avuç haminin eline bakan bir tiyatro ortaya çıkardı. Bu, opera için özellikle doğruydu. Enstrüman çalan müzisyenlerin halka açık konserleri de Londra'da, Paris ya da Roma'ya oranla daha önce başlamıştı; konserler bir anlamda taverna yaşamının bir parçasıydı ve çalanlar da barda içki tezgâhında çalışanlara paralel bir statüde görülüyorlardı.[58]

17. yüzyıl ortalarında, gerek saraya ait gerekse kentsel bir faaliyet olarak "sahne sanatı" başıboş ve istikrarsızdı. Sıradan sanatçı aşağı statüde kabul ediliyor, üstün yetenekleri olan sahne yönetme-

ni ya haminin zevkine bağımlı oluyor ya da Londra'da onu tüm işlerin yükünü taşıyan bir çilekeş olarak gören küçük seyirci topluluğunun hizmetkârı sayılıyordu.

Tiyatro seyircileri 18. yüzyıl ortalarındaki görünümlerinden çok farklı bir düzenleme içindeydi. Oyun, opera veya vokal; her tür icra sırasında seyirci davranışının odak noktası o günün hamisi kimse oydu. Çevresindekiler onun neyi onaylayıp neyi onaylamadığına bakarak davranıyorlardı. Sanatçılar seyirci topluluğunun tamamını değil, yalnızca küçük bir kesimini hoşnut etme peşindeydi. Tiyatro binalarının tasarımı da bu mevki farklarını yansıtıyordu. Tiyatroda en iyi localar kraliyet mensuplarına ya da senyörlere ayrılmıştı. 17. yüzyıl Londra tiyatrolarında da görüşü iyi yerleri az sayıda hamiye ayırırlardı, seyircilerin geri kalanı sahneyi değil, bu azınlığı daha iyi görebiliyordu.

18. yüzyıl başlarında, tiyatro ve seyircileri yeni bir biçim kazanmaya başladı. Paris ve Londra'nın belli başlı tiyatroları, yardım alan ve çeşitli ayrıcalıklara sahip kuruluşlar haline geldiler. Duvignaud'nun sözleriyle, "tiyatro giderek bir kurum, aktör de bir bürokrat değilse bile, en azından belli zamanda belirli miktarda duygu üreten düzenli bir işçi" haline gelmişti. Böylece başıboşluğun sonu geldi. Diğer devlet görevlileri gibi, Paris'te ve Londra'daki aktör de bu tiyatrolardan birinde, resmi aylık masraflarını karşılasın ya da karşılamasın, düzenli bir iş bulma peşindeydi.[59]

Comédie Italienne ya da Comédie de la Foire gibi izinli ama lisans sahibi olmayan tiyatrolarda, daha istikrarlı bir zeminde düzenli bir hamiler grubunun desteğiyle, bazıları da el altından hükümet yardımıyla çeşitli gruplar oluşuyordu. Londra'da ise az bir devlet desteği görmelerine karşın, hem ruhsatlı hem de geçici izinle çalışan tiyatrolar istikrarlı bir hale gelmişti.[60]

Sahne oyunculuğunun istikrar kazanabilmesinin nedenlerini pek uzaklarda aramamak gerekir. *Ancien régime* şehrinde halk tiyatroyu Antik Atina'daki gibi görmeye başlamıştı: Az sayıda haminin gözetiminde, onları hoşnut etmek için bir vesile değil, bir bütün olarak avamın bir toplantı yeriydi tiyatro. 1720'lerden sonra inşa edilen tiyatroların tasarımları bunun bir göstergesiydi; seyircilerin yalnız sınırlı bir kesimine değil, çoğunluğuna engelsiz bir görüş olanağı sağlamaya özen gösteriliyordu ve soylulara ait localar giderek se-

yircinin ilgi odağı olmaktan çıkıyordu. Serinletici içecekler artık hamilerin özel bölmelerinde değil, oyun sırasında koltuklar arasında gezinen satıcılar tarafından ikram edilmeye başlamıştı. Fuaye bir giriş yeri olmaktan çıkarak perde aralarında kullanılan bir tür buluşma yeri haline geldi. Biletlerin hamiler tarafından birer armağan gibi dağıtılması bir istisna haline gelmişti; artık biletler tiyatro binasında satılıyordu. Bu değişiklikler hiçbir şekilde icranın demokratikleşmesini getirmemişti. Hamiler, oyun başına düşen sayıları çok fazla artsa da hâlâ rağbetteydi ve seyirci koltukları mevkilere göre ayrılmaya devam ediyordu. Olan şuydu; tiyatronun kendisi daha ulaşılabilir hale geldi; kral ya da saraydaki soylular tarafından insanlara "lütfedilen" bir eğlence olmaktan çıkıp şehrin toplumsal yaşamının bir odağı oldu. Profesyonel oyunculuğun "rutinleşmesi", kendiliğindenliğini yitirmesi onun ölümü anlamına gelmiyordu; mesleki istikrarın getirdiği yeni koşullar tiyatroyu, ona eğlencenin ötesinde işlev yüklemeye başlayan seyirci açısından daha güvenilir bir araca dönüştürmüştü.

Seyirci topluluğu bir bütün olarak icra hizmeti görenlerin çalışmalarını kısmen desteklemeye başlayınca, seyirci tepkisini gösterirken daha duyarlı olmaya başladı. 17. yüzyılda kuşkusuz, saraylı seyircinin duyguları yoğun olmakla birlikte prensin ya da eğlenceyi sağlayan soylu şahsiyetin bir baş işaretiyle denetlenebiliyordu; tıpkı haminin oyuncuları denetlemesi gibi onlar da konukları olan seyircilerin davranışlarını denetlerlerdi. 18. yüzyılda bu sınırlı himaye sisteminin tedricen parçalanmasıyla seyirci de üzerindeki yükten kurtuldu.

Seyirci sayısının artışıyla birlikte, aktör ve seyirci arasında yeni türde bir ilişki doğdu. Aktörün işi, satırların beceriksizce ezberden okunması olmaktan çıkıp çok çalışma gerektiren bir uğraş olmuştu. Aktör salt küçük bir azınlık üzerinde etki yaratmaya değil, tiyatrodakilerin bütününe ulaşmaya çalışıyordu. Seyirci oyunları tanıdıkça bir özveri bekler olmuştu; oyunun nasıl gelişeceğini bilerek, aktörün oyunculuğunun ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmaya başladılar. Bir eleştirmene göre, seyirciler "hikâyenin akışı açısından" oyuna daha az ilgi gösterirken, kendi başına estetik bir deneyim olarak "canlandırma" işiyle daha fazla ilgileniyorlardı. Bugün Kuzey İtal-

ya'da operaya giden biri bu durumu hâlâ yakalayabilir: Önemli olan hareket değil, andır.

18. yüzyıl ortası başkentinde, hareketin değil anların önem kazandığı gösteride, konuşulan sözcükler simgelerden değil, işaretlerden oluşuyordu. "Simge" modern anlamıyla, belli bir şeyin ya da şeylerin yerine geçen bir işarettir. Simgelerden söz ederken, örneğin, "gönderge"si olduğundan, "öncel"inden söz ederiz. Örneğin, şöyle bir kullanımda simge kendi başına gerçekliğini kolayca yitirmektedir: "Şunu söylediğinde ya da şu sözcüğü kullandığında aslında ne demek istiyorsun?" İşaretlerin şifresini çözme düşüncesinin toplumsal kökenlerinden birinin izi bir asır öncesinde, 19. yüzyıl şehrindeki görünüşlerin yorumunda yakalanabilir: Dış görünüş, gerçek bireyi içinde gizleyen bir kılıftır.[61]

18. yüzyıl ortasında, işaretin simgeye bu şekilde dönüşümü, verili bir ifadenin ardında bir dünyanın olduğuna dair bu varsayım artık yabancı olacaktı. Konuşmak, güçlü, etkili ve her şeyden önce kendine yeterli, duygusal bir beyanda bulunmaktı. Konuşmanın böyle bilinçli olarak işlenmesi ya da bedensel imgelemle bilinçli olarak oynanması hiçbir şekilde göreneklerin ürettiği şeylerden sapmaya yol açmıyordu. *Pouf au sentiment* kılığındaki kadın kendini "yapmacık" bulmuyordu, *pouf* kendi içinde bir ifadeydi. Yanında oturanın ayakları dibine düşerek ölen aktör ölüydü ve şu anda biz bu durumun ne kadar "yersiz" olduğunu düşünsek de o bu olaya tepki veriyordu. O nihai sözel işareti düşünün; sahne ışıklarının önündeki 'noktayı': Hareketin tamamen durdurulduğu bu mutlak an, herkesin aktöre öfkelenmesine ya da o noktada gözyaşlarını koyvermesine yol açıyordu, çünkü oyuncunun jesti kendi başına tamamıyla inandırıcıydı. Jestin geçtiği sahneye ilişkin bir gönderge yoktu.

İşaretlere ilişkin bu idrak sistemi aslında muhafazakâr bir güçtü. Son derece doğrudan ve anlık yargılar veren 18. yüzyıl seyircisi daha önce yapılmamış olanı yapmayı deneyen bir aktör ya da tiyatro yazarı üzerinde çekilmez bir denetim kurabilirdi. Paris seyircisinin bakımsız ve paspal kılıklı bir hizmetçiyi gerçekçi bir biçimde canlandıran Madam Favart'ı nasıl reddettiğini anımsayalım; bunu şimdi anlamlandırabiliriz: Favart'ın amacı seyircinin o sefil haline sempati duymasını sağlamaktı; ama onların ellerinden bir şey gelmiyordu; çünkü onu ya da herhangi bir başka aktrisi "yalnızca rol

yapan" biri olarak algılamıyorlardı. Bir oyun gerçeği "simgelemiyordu"; oyun gerçeği kendi görenekleri aracılığıyla yaratıyordu. Madam Favart tam da bu nedenle sahneden kovulmaktaydı. Biri kalkıp da hizmetçileri için gözyaşı dökerse işlerin sonu nereye varırdı? Beaumarchais aynı nedenle seyircilerine karşı mücadele üstüne mücadele vermişti. Seyircilerin hizmetçi Figaro'nun başkarakter olması karşısında hayrete düşmelerinin nedeni hayali bir masal ülkesinde olmak istemeleri değildi; Figaro, ona inanmamak ellerinden gelmediği için rahatsız ediyordu onları.[62]

Tiyatronun tüm görevi, kendi kendine yeterli içsel bir inandırıcılık standardı oluşturmaktır. Bu görev ifadelerin simgeler değil işaretler olarak görüldüğü toplumlarda daha kolay başarılmaktadır. Bu gibi toplumlarda "yanılsama"nın gerçekdışılık gibi bir yananlamı yoktur ve teatral yanılsamanın yaratımı "gerçek yaşam"ın unutulması, gizlenmesi ya da ondan kaçılması değil, belirli bir ifade gücünü gerçekleştirmedir. Böyle bir yanılsama anlayışının bir işaret toplumundaki çarpıcı bir örneği, 1750'lerin sonlarında sahnedeki oturma yerlerinin kaldırılması üzerine Parislilerin yaptığı yorumdur.

1759'da, seyircinin tamamının engellenmeden oyun izlemesi için koltukların sahneden atılmasının iki ayrı anlatımı var. Birinde, zengin bir adamın Comédie Française'e sahnedeki yerlerin gelirine eşit bir ödeme yaptığı söylenir. Diğerinde ise değişim Voltaire'e bağlanır ve eğer doğruysa, daha ilginç bir versiyondur. *Sémiramis* (1748) gibi oyunlarda, kalabalık sahnelerde ve büyük gösterilerde Voltaire çok sayıda oyuncu çalıştırıyordu. 1759'daki oyunun sahnelenmesi sırasında bu sayı öylesine yüksekti ki, sahnedeki oturma yerlerinin kaldırılması gerekmişti. Daha sonra 1762'de Garrick de aynı şeyi yaptı. Sonuç, sahnedeki "yanılsama" duygusunun artması oldu. Zamanın oyun yazarlarından Collé bakın konuyu nasıl dile getiriyordu:

> Ses daha iyi duyulabiliyor ve yanılsama daha büyük. Artık ne Sezar'ı ön sıradaki sahne koltuklarından birinde oturan bir aptalın peruğundan çıkan tozları fırçalarken ne de Mithridates'i tanıdık eşin dostun tam ortasında son nefesini verirken görüyorsunuz.

Collé ayakların sahnede görünmediği yerde "yanılsama"nın daha başarılı olduğundan söz ederken bir işaretin mükemmelleştirilmesi-

ni kastetmekteydi. Ayaklar yok olduğunda insanlar ölüme daha büyük bir hararetle inanabilirlerdi. Bunun yalnızca "bir oyun" olduğunu ve gerçek olmadığını anımsatacak hiçbir şeyin kalmadığını söylemek, Collé'in altını çizdiği anlamı gözden kaçırmak olur.[63]

Çünkü dile getirilen sözcük verili bir anda gerçek olduğu, "nokta" daha önce olanlara ya da sonra olacaklara gönderme yapmaksızın inanılır olduğu için, seyircinin anlık kendiliğindenliği de ortaya çıkıyordu. İnsanlar her an bir davranışın ardında yatan gerçek anlamı kavrama derdinden kurtulmuşlardı. "Nokta"ların mantığı da buydu: Kendiliğindenlik, yapmacıklığın ürünüydü.

Şimdi de bu konuşma sisteminin sahne ve sokak arasında ne tür bir köprü kurduğunu görelim. 18. yüzyıl başlarında bu konuşma işaretleri sisteminin hüküm sürdüğü kent kurumu kahvehane idi. Yüzyılın ortalarında, yabancıların toplandığı yeni kurumlar doğdu: Likör servisi sunan kafe ya da publar, ilk lokantalar ve gezinti parkları. Bu yeni kurumların bazılarında kahvehanelerdeki konuşma sistemi aynen korunurken, ötekilerde parçalanmıştı. 18. yüzyıl ortalarını izleyerek konuşma anlayışları kahvehaneler, kafeler ve parklardakine benzemeyen yeni tür bir toplantı yeri olan erkekler kulübü oluşmaktaydı. Demek ki kurumlar bakımından ilk akla gelen, bir yandan 18. yüzyıl tiyatrosu ile biraz daha erken döneme ait toplanma yeri arasında tam bir köprü olduğu, öte yandan ise 1750'lerde bu köprünün yerinde durduğu fakat onun yanı sıra daha parçalı türden bir konuşmanın yürütüldüğü başka kurumların da var olduğudur. En önemlisi, tiyatro binasına yapılan dış fuayeler ve eklentiler önemli sosyal merkezler haline geliyordu ve buralarda seyirciler arasında gerçekleşen sohbet, oyun sırasındaki seyirci-oyuncu diyaloğundan hemen hemen farksızdı.

Kahvehane, 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyıl başlarında gerek Londra gerekse Paris için ortak bir buluşma yeriydi. İngiltere'nin kahve piyasasına daha fazla hakim olmasına bağlı olarak Londra'da kahvehanelerin sayısı daha da fazlaydı. Kahvehane romantikleştirilen ve aşırı idealleştirilen bir kurumdur: Neşeli, nazik konuşmalar, tatlı anlar ve yakın dostluklar; tümü bir fincan kahve etrafında gerçekleşiyordu, cin içilen yerlerin alkollü sessizliği henüz bilinmiyordu. Dahası, kahvehaneler, onları geçmişe dönük olarak romantikleştirmeyi kolaylaştıran bir işlevi daha yerine getiriyordu: O dö-

nemde, her iki şehirde de kahvehaneler başlıca enformasyon merkezleriydi. Gazeteler burada okunurdu. 18. yüzyıl başında Londra'daki kahvehane sahipleri gazeteleri kendileri basıp yayımlamaya başladılar ve 1729'da bu işkolu üzerinde bir tekel hakkı edinmek için başvurdular. Belli bir teşebbüs alanında başarı olasılığının ne olduğunu bilmeye dayanan sigortacılık gibi mesleki etkinlikler kahvehanelerde gelişti; örneğin, Lloyd's of London, başlangıçta bir kahvehaneydi.[64]

Enformasyon merkezleri olarak kahvehaneler, doğallıkla sohbetin geliştiği yerlerdi. Kapıdan ilk kez giren biri önce bara gider, parasını öder ve ilk defa geldiği bir yerse, kendisine genel kurallar –şu duvarlara tükürmek yasaktır, pencere yanında kavga edilmez vs.– açıklanır, sonunda keyfine bakmak üzere yerine otururdu. Aslında keyif denen şey öteki insanlarla konuşma sorunuydu ve konuşma temel bir kurala tabi idi: Enformasyonun mümkün olduğunca eksiksiz olması için, mevki ayırımları geçici olarak askıya alınıyordu. Orada oturan herkesin, tanısın tanımasın, istediği ile konuşmaya, yetkili olsun ya da olmasın istediği konuya katılmaya hakkı vardı. Kahvehanede konuşurken karşıdaki insanın toplumsal kökenine değinmek dahi çirkindi, çünkü sohbetin özgür akışı engellenebilirdi.[65]

18. yüzyıl, toplumsal mevkilerin kahvehaneler dışında son derece önem taşıdığı bir çağ oldu. Konuşma yoluyla bilgi toplamak için zamanın insanları kendilerine bir kurgu yarattılar; toplumsal ayrımların olmadığı kurgusu. Bir beyefendi kahvehanede oturmaya karar vermişse, toplumsal merdivende kendinden aşağı olanların sınırsız ve özgür konuşmalarına ses çıkaramazdı. Bu durum kendi konuşma kalıbını üretti.

Kahvehane sohbetlerine ilişkin Addison ve Steele'ın kaydettiği diyalogların çoğu genelde yalnızca onların zihinlerinin bir ürünü değildir. Bunlar, insanların ortak bir zeminde katılmalarına izin veren türde bir sohbetin kayıtlarıdır. İnsanlar uzun bir masanın etrafında oturup, en ince ayrıntısına kadar anlatılan savaşların ya da önemli şahsiyetlerin öykülerini dinlerken, anlatıcıdan, yani dar zihniyetli küçük memurdan, gereksiz hoşgörü sahibi saray mensubundan ya da zengin bir tüccarın soysuz küçük oğlundan gelen öyküleri ya da tasvirleri "bir yere" koymak için yalnızca gözlerini ve kulaklarını kullanmak zorundadırlar. Ancak, konuşmacının karakteri-

ni bir yere koyma işi hiçbir zaman orada bulunanların birbirlerine karşı kullandıkları sözler arasına sokulmamalıdır. Uzun aralıklarla tekrarlanan cümleler sarf edilir, herkesin daha önce en az yüz kere duymuş olduğu, bilinen tasvir cümlecikleri yinelenir ve içlerinden birisi "kendisini dinleyenlerden herhangi bir kişiye" ilişkin bir imada bulunursa, masadakilerin yüzleri asılır. Kahvehane sohbeti, mevki, soy, beğeni gibi anlam simgelerinden tamamen ayrı, aslında onlara meydan okuyan, bir işaret sistemiyle anlatmanın uç örneğidir.

İnsanlar böylece söz konusu kahvehanelerde kendi duygularını, kişisel geçmişlerini ya da mevkilerini ele vermeksizin sosyalliklerini yaşadılar. Ses tonu, diksiyon ve giysiler dikkat çekici olabilirdi, ama bütün mesele bunları dikkate almamaktı. Konuşma sanatı, her ne kadar aksine bir işleyişi olsa da, 1750'lerde mevkiye uygun giyimin taşıdığı anlamı taşıyan bir görenekti. Her ikisinde de yabancılar kişisel durumların derinliğine inmek zorunda olmaksızın karşılıklı ilişkiye girebiliyorlardı.

1750'lere gelindiğinde Londra ve Paris'te kahvehaneler düşüş sürecine girmişti. Nedeni kısmen ekonomikti. 18. yüzyıl başlarında, British East India Company kahve ithalatına göre çok daha fazla kâr getiren çay ithalatına girişti. Çaya bağlı olarak Çin ve Hindistan ticareti genişledi ve çay moda oldu. Kahvehane sahipleri ellerinde kraliyet çay lisansı olmadığından silinip gittiler.[66]

Kahvehaneler, 18. yüzyıl başkentlerinin konaklama yerlerinde varlıklarını sürdürürken, şehre uğrayan gezginler oradakileri "sohbetin genel konusu üzerinde özgürce ve hiç çekinmeksizin" konuşurken görünce çok şaşırıyorlardı. Bu durum daha sonra Paris ve Londra'daki alkollü içki içilebilen yeni yerlerde devam etti. Kafe ve publar yalnızca kol emeği ile geçinen müşterilerin gittiği 18. yüzyıl mekânları olarak tanımlanırsa da aslında öyle değillerdi. Tiyatroların çevresindeki publarda ve kafelerde müşteriler oldukça karışıktı: Gerçekte içki içilen bu yerlerin çoğu tiyatro binalarıyla bağlantılı olduklarından, seyirciler için oyun öncesi ve sonrası toplanma yerleri olarak hizmet veriyordu. 18. yüzyıl ortası Paris ya da Londra'da tiyatroya gidenler bu yerlerde ya da bunların yakınlarında hayli vakit geçirirdi. Buralarda enine boyuna sohbet edilirdi, konuşmacılar gayretliydi. Gerçekten de, döneme ilişkin anılar "noktalama" ve "halletme" uyarlamalarının kafelerde tecrübe edildiğini

gösteriyordu; herhangi birinin bir "nokta"ya (günlük dildeki kullanımı bu tarihten kalmadır) değinmek için ansızın ayağa kalkmasını, ayrıca cümlelerin tekrarlanması isteminin de yadırganmadığını da gösteriyordu. Bir konuşmacı sıkıcı bulunduğunda dinleyiciler onu gürültü yaparak "hallederler", yani sustururlardı.

Ne ki, tüm kafeler tiyatrolarla aynı çizgide yürümedikleri gibi, bir işaret sistemi olarak konuşma da 18. yüzyıl ortalarına kadar günlük yaşam içinde bütünlüğüyle ve bozulmadan kendini koruyamadı. Çok çeşitli konuşma biçimlerinin ortaya çıktığı Paris kafelerinden en iyi tanınanı, yiyecek, şarap ve kahve sunma lisansı olan Café Procope idi.

17. yüzyıl sonunda kurulmuş olan bu kafe, 18. yüzyıl ortasında Paris'teki yaklaşık üç yüz benzer kuruluştan biriydi. Burada sohbetler herkese açıktı, yine de belli bazı gençlere ayrılmış masalar vardı. Bu genç adamların çoğu Comédie Française'de birer sahne koltuğuna sahiptiler. Oyunları izledikten sonra Procope'a uğrayıp konuşur, içer ve kumar oynarlardı. 1759'da sahnedeki yerleri ellerinden alınınca kafede bir protesto gösterisi düzenlediler. Paris'teki diğer kafeler eğitim düzeyi daha düşük ve renkli müşterileriyle Procope'tan ayrılırdı, ama çoğunda kafedeki genel sohbet konusunun dışına çıkıp özel ilgi alanlarının peşinden giden arkadaş kümelerinin bulunması olanaklıydı.[67]

18. yüzyıl ortasında, işaretler sistemi olarak konuşma, iki taraftan tehdit altındaydı. Biri kulüptü, diğeri yayalar için ayrılmış gezinti yeriydi. 1730'larda ve 1740'larda kulüpler küçük bir kesim için popüler olmuştu. 18. yüzyıl kulübü çok dar bir kesimin yaşamına girmesine karşın, bazı ayrıntıları incelemeye değer; çünkü hem bu ortamın konuşma biçimleri gelecek yüzyılda yaygınlaşacak bir olguyu haber veriyordu hem de sosyalleşme biçimleri başlangıçta, 18. yüzyıl ortasında, züppelikleriyle bu sosyal oluşumu yaratmaya mecbur kalmış kişilere tam bir tatmin sağlamıyordu.

Kulübü anlayabilmek için, varlıklı burjuvazinin ve elit kesimin dilini anlamak gerekir. Bu kesim, giydikleri elbiselerde yaptıkları gibi mahrem dil ile kamusal konuşma arasında belirli ayrımlar yaratmayı denemedi. Yüzyılın başlarında geliştirilen kullanımdaki dilsel kalıplar hâlâ ev toplantılarının, arkadaşlar arası iltifatların,

hatta aşk ilanlarının diliydi. Sadece özel konuşma için oluşturulan ilk kuruluş erkekler kulübüydü.

Kahvehaneler arada yiyecek de sunuyordu, ama o zaman tavernaların alanına tecavüz etmiş oluyorlardı. Kulüp üyeleri kafelerden çok bu tavernalar ve *hanlarda* toplanırlardı. Başlangıçta toplanma amaçları birlikte yemek yemekti. Londra'da Paris'ten daha çok kulüp vardı. 18. yüzyıl ortasında her iki şehirde de çok az sayıda kulübün kendine ait binası vardı.[68]

Kulübün sosyal yaşamının kahvehane yaşamından farklılığı, Boswell'in *Samuel Johnson'un Yaşamı* adlı yapıtında anlatılan bir olayla çarpıcı bir biçimde gösterilmiştir. Sir Joshua Reynolds, Turk's Head Kulübü üyelerine aktör Garrick'in o kulüpten "Orayı seviyorum. Sanırım size katılacağım" diye söz ettiğini belirtir. Johnson ise onu, "Bize katılacakmış! Buna izin vereceğimizi nereden biliyor?" diye yanıtlar. Anlaşılıyor ki, Garrick'in kulübe yaklaşımı eski tarzda bir kahvehane yaklaşımıydı. Johnson ise bu düzeyde dışa açıklığı reddetmekteydi.[69]

18. yüzyıl ortası kulüpleri, kişisel yaşamları tatsız olanları ya da yabancıları dışlayarak, dinleyiciyi seçme şansı olması halinde konuşmanın en büyük zevki vereceği görüşüne dayanmaktaydı. Bu anlamda kulüpler özel yaşam alanıydı. Özel sohbetin yalnızca konuşulan kişi denetlendiği zaman onaylanabileceği anlamına geliyordu.[70]

Kulüp sohbetleri, konuşmacının kişisel durumu ile belli bir mesafenin korunduğu işaret sistemi olarak konuşmaya meydan okuyordu. Bilmek istediğiniz ilk şey ne konuşulduğu değil, kimin konuştuğuydu. Bunun doğrudan sonucu da bilgi akışının parçalanmasıydı. Arkadaşlarınızla birlikte kulüpte olduğunuz zaman dünyada neler olup bittiğini öğrenebilme şansınız kahvehane günlerinde olduğundan çok daha sınırlıydı.

Bu sınırlılık, 18. yüzyıl ortasında tüm dışlayıcılıklarına karşın kulüplerin neden zor bir dönem geçirdiğini açıklamaktadır. Yoğun toplumsallaşmanın yaşandığı bu çağda, kulüplerin sınırlamaları kısa zamanda sıkıcı olmaya başladı. Oliver Goldsmith, Turk's Head Kulübü üyelerine 1773'te yaptığı bir uyarı ile bunu çok iyi dile getirmişti. Kulüp üyelerinin yirmiye çıkarılması gerektiğini savunmuş ve "Kulübü genişletmek olumlu bir çeşitlilik getirecektir, çünkü

aramızda yeni sayılabilecek hiçbir şey kalmadı. Her birimiz diğerinin kafasında nelerin olduğunu tamamen keşfettik artık" demişti.[71]

Kahvehane ve tiyatro kafelerindeki konuşma biçimine yönelik daha genel bir meydan okuma da, tuhaf bir şekilde, yabancılar arasında gözlem yapmanın ve izlenmenin verdiği keyiften kaynaklandı. 18. yüzyıl ortasına gelindiğinde, bir sosyal etkinlik anlamında sokakta gezinmek, Paris ve Londra'da daha önce hiç olmadığı kadar önem kazanmıştı. Gezinti o zamanlar bir tür İtalyan zevkinin geri gelişi olarak tanımlanıyordu; bir anlamda öyleydi de. İtalya'daki Barok şehir planlamacıları, özellikle de Roma'daki V. Sixtus, şehir içinde bir anıttan, bir kiliseden, bir meydandan diğerine gezi yapabilme zevkine büyük önem vermişlerdi. Yüzyıl sonra Londra ve Paris'te yaşama geçirilen anıtsal şehir anlayışı, görüntüleri izlemekten insanları izlemeye dönüştü. Gelgelelim sokakta insanlarla ilişki kurmak hiç de kolay değildi. Paris ve Londra'nın sokakları, hâlâ 17. yüzyılda Roma'da belediye çalışmasıyla yapılan düzenlemelerin aksine, dar, açık ve pislik içindeki yollardan oluşuyordu. Nadir olarak kaldırım vardı ve genellikle gevşekçe bitiştirilmiş tahta kalaslardan yapıldıkları için en fazla birkaç yıl dayanıyorlardı. Gündüz bile kentin en gözde semtlerinde korkunç cinayetler işleniyordu; resmi polis henüz ilkel düzeydeydi.

Şehre yeni bir düzenleme gerekliydi. Bu, yaya yürüyüşlerini ve atlı arabaların hareketlerini kolaylaştırmak amacıyla tasarlanan kamuya açık parktı. 1730'larda büyük bir ciddiyetle, yeni parkların inşasına ve bakımsız alanların parklara ve gezinti yerlerine dönüştürülmesine başlandı.

Yüzyılın ortalarındaki St. James Parkı başta olmak üzere, parkta yürüyüş yapmak ya da arabayla gezinmek çok sayıda Londralı için günlük bir alışkanlık olmuştu:

> Yabancı ziyaretçiler Londra parklarında.....İngilizlerin "özel dehası"na ait bir şey görüyorlardı: Gariptir ama, hoşgörüyle karşılanan farklı sınıftan insanların bir arada "gezinti" tutkularını.

Parkta kitle halinde yürüyüşler yapmak giderek daha önceleri kahvehanelerin sağladığı, sınıflar arasında sosyalleşmenin aracı haline geldi. Ancak süreç içinde konuşma biçimleri değişmişti.[72]

Leopold Mozart'ın St. James Parkı'nda ailesiyle yaptığı bir gezintiyi anlatan ilginç bir mektubu var:

> Kral ve Kraliçe arabalarıyla geldiler ve hepimiz çok farklı giyinmiş olmamıza karşın bizleri tanıdılar ve selamladılar; Kral özellikle camı açarak başını dışarı uzatıp gülümsedi, başı ve elleriyle bizi selamladı; özellikle de üstadımız Wolfgang'ı.

Gözler önünde geçen bu karşılaşmanın özelliği, kişilerin birbiriyle iletişim kurdukları sürenin yalnızca bir an olmasıydı: Kral kemancıya ve onun dâhi oğluna jest yapmıştı. Saatlerce oturup sıcak kah-

velerini yudumlayarak çene çalmamışlardı. (Tabii ki krallar böyle yapmayacaklardı, ama 1700'lerde dükler bile bunu yapmazdı.) Tıpkı kahvehanelerdeki kendiliğinden sohbetler gibi; St. James Parkı'ndaki yürüyüşler kendiliğinden temaslardı, yalnızca artık kendiliğindenlik anlık bir mesele haline gelmişti.[73]

Parisliler Tuileries'i İngilizlerin St. James Parkı'nı kullandıkları gibi kullanıyorlardı, ama iki değişiklikle. O zamanlar gemilerin vızır vızır işlediği Seine Nehri kıyısında dizilmiş bahçelere St. James'in kır havası verilememişti, çünkü manzaraya sık sık yük gemileri giriyordu; ayrıca Tuileries bir suç mekânı haline gelmişti. Her ikisinde de ortak olan, ilk kez kamusal ortamda sessizlik ilkesinin filizlenmesiydi. Artık saatlerce oturup konuşmak yoktu, yalnızca bir gezintideydiniz ve her şeyi, herkesi geride bırakıp yürürdünüz.[74]

Gerek Londra gerekse Paris'te, parkta veya sokakta karşılaşan yabancılar çekinmeden birbirleriyle konuşabiliyorlardı. 1740'larda, hangi sınıftan olursa olsun erkeklerin zevkleri arasında, tanımadıkları bir kadına onunla konuşmak istediklerini göstermek için pantomimdeki gibi şapkalarını yana devirmek vardı. Kadın arzu ederse yanıtlayabilirdi. Fakat bu sokak alışverişleri hiçbir şekilde erkeğin kadının ve ailesinin kapısını çalma hakkı olduğu anlamına gelmezdi; aynı şey yabancı erkekler arasındaki ilişkilerde de geçerliydi. Sokakta olan, evde olandan farklı bir boyuttaydı. Madam de Sévigne'in zamanında ise aksine, tek başına tanışma bile kişiye ötekini en azından bir kez ziyaret etme hakkı vermekteydi. Başka bir koşulda terslense bile girişim bir iyi hal ihlali sayılmazdı. Kuşkusuz, 18. yüzyıl konuşma kodları orta ve yukarı tabakalara aittir, ancak ev iş-

leriyle uğraşan hizmetkârlar kesimi içinde de bu konuşma kodlarının taklit edildiğini öne sürebilecek kanıtlarımız var.

18. yüzyıl tiyatrosundaki konuşmanın kendiliğindenliği şimdi bir anlam kazanıyor. Seyirci tiyatroda, dışarıda tam ve düzgün bir biçimde yaşayamadığı konularda kendini açıkça ifade edebiliyordu. Tiyatronun dışında, 1750'lerde, herhangi birisi Turk's Head Kulübü'ndeki arkadaşlarına ya da "Café de la Comédie"deki yabancılara duygularını aynı yoğunlukta gösterebilirdi, ama St. James Parkı'nda yürüyüş yaparken bu kesinlikle olamazdı.

Belli bir okula dahil bir edebiyat eleştirmeni burada şöyle bir itirazda bulunabilir: "Konuşmadan, bu tiyatrolardaki göreneksel bir işaretmiş gibi söz ediyorsunuz. İleri düzeyde bir üslup edinmiş seyircinin kendiliğindenliğinden söz ediyorsunuz, ama herhangi bir sanatta kuralların ve 'yapıntı'nın [artifice] seyirciye günlük yaşamda öyle kolay hissedemeyeceği duyguları tadabilme imkânı verdiğinin farkında değil misiniz? Tiyatroyu tasvir ediyorsunuz, iki şehirdeki 1750'lerin tiyatrosunu değil." Bu tartışma, insanlar birbirleriyle göreneksel çerçevede ilişkilere girerken simgeler değil, işaretler söz konusudur düşüncesine bağlanır.

Bu itiraz zekice olsa da dil ve inanç ilişkisini tarihsel koşulların dışında ele alması açısından sorunludur. İnsanlar bir işarete inandıkları her durumda bunu göstermek için bağırıp çağırmamaktadırlar: Comédie Française'deki 18. yüzyıl davranışları ile sanat karşısında sessiz sakin oturan modern tiyatro seyircisinin davranışları arasında dünya kadar fark vardır. Bu farklılık sokaktaki konuşma ve giyim kuşam kuralları için de söz konusudur. Bir işaretin yaşama geçirilme tarzı (şamatalı ya da sessizce, vs.) onun ne türden bir işaret olduğunu belirler. Belli bir "nokta"nın üzerinde yoğunlaşan izleyici, tabii ki bir oyunun ya da daha çok bir konuşmanın sonunda alkışlayan seyircininkinden farklı *türde* bir işaret dilini yaşamaktadır.

"Kamusal" davranış denince akla öncelikle, benlikten, benliğin doğrudan tarihinden, şartlarından ve ihtiyaçlarından belli bir uzaklıkta gerçekleştirilen eylem gelir. İkinci olarak bu eylem, farklılık tecrübesi ile ilgilidir. Bu tanımlama zaman ve mekânla bağlı değildir, çünkü ilkesel olarak avcı-toplayıcı bir kabileye ya da bir Ortaçağ Hint şehrine uyabilir. Fakat tarihsel olarak "kamusal"ın modern anlamı bu iki inanç koduyla –manken olarak beden ve işaret olarak konuşma– aynı zamanda oluşmuştur. Bu inanç kodlarının her biri
 kamusal bir olgunun standardına uyduğu için söz konusu kaynaşma tesadüf değildir.

Bedenin giysiler için bir manken olarak görülmesi bilinçli bir kamusal giyim tarzıydı. Bedene ve ihtiyaçlarına cevap veren, rahatlık sağlayan giysiler yalnızca ev ortamı için uygun bulunuyordu. Manken olarak beden çeşitlilik sınavından iki anlamda geçmişti; bu giyim ilkesi sokaktan sahneye hemen hiç değişmeksizin aktarıldı ve sokakta sanki bir oyuncak bebekle oynarcasına elbiselerle oynama ve onları sergileme, sokağın çeşitliliğini örgütleme ve ona bir düzen getirme aracıydı.

İşaret olarak konuşma da kamusal olgu standartlarına uymuştu. Bu konuşma benlikle arasında mesafe olan bir etkinlikti; sokakta genellemeler üzerine genel bir dildi; tiyatrodaysa kişisel arzu ya da heyecana göre değil, yalnızca yerinde ve kabul edilen zamanda duygulanılırdı. Bu anlamda konuşma, giysiler gibi çeşitlilik bakımından iki aşamalı bir sınavdan geçmiş oldu; ilke, hem sokak ile sahne arasında hem de sokaktaki çeşitli yabancılar arasında köprü kurdu.

Bu iki inandırıcılık ilkesi, aynı ereklere hizmet ettiyse de bunu birbirine zıt yollarla gerçekleştirmiştir. Görsel ilke bedenin keyfi olarak mevki ve fantezi terimleriyle tanınmasını içerirken, sözel ilke yine keyfi olarak mevkiye ilişkin belirtilerin inkârını içeriyordu. Bununla birlikte, her iki ilkenin de ortak yanı, göreneğin ardında, göreneğin gönderme yaptığı, "gerçek" anlam olan bir içsel gerçeğin gizlendiği görüşünün ya da simgenin reddidir. Bu nedenle, gerek görsel gerekse sözel ilke "kamusal" ifadenin bir tanımını pekiştirirler ki bu tanım anti-simgeseldir.

Kamusal alan yalnızca belli bir hissetme tarzı olsaydı, kamu konusundaki her analizin burada sonlanması gerekirdi, çünkü bu görsel ve sözel ilkeler kamusal alan içinde hissetme araçlarıdır. Gelgelelim, kamusal alan aynı zamanda bir coğrafyadır; başka bir alanla, yani özel alanla bağlantısı içinde var olmaktadır. Kamusallık toplumdaki çok geniş bir dengenin bir parçasıdır. Ayrıca politik davranışlar, haklar kavramı, ailenin düzenlenmesi ve devletin sınırları gibi daha geniş bir bütünün bir parçası olarak taşıdığı anlamlar vardır. Şimdiye dek insanların kamusal alanda hangi araçlarla hislerini ifade ettikleri üzerinde yoğunlaştığımız için bu anlamlara giremedik. Önümüzdeki bölümde bu geniş coğrafya sorununa, etrafında 18. yüzyıl toplumunun örgütlendiği kamusal ve özel olanı ayıran sınıra bakacağız.

V
Kamusal ve özel

Kamusal yaşamın maddi motivasyonları ve duygusal ifade araçları, modern gözlemci için kamusalın karşıtı olan özel olana ilişkin belli nitelikleri akla getirir. Benliğe daha yakın olan bu aile ve arkadaşlar alanında, insanların daha çok özgün yanlarını, ayrı kişiliklerini ve bireyselliklerini ifade etmekle ilgileneceklerini düşünmek akla uygun düşer. Ne var ki bu akla uygun beklenti, bir çarpıtmadır; 18. yüzyılı, geçen yüzyılda biçimlenen özel yaşam açısından ele almaktır bu. 19. yüzyıl öncesinde, benliğe yakın olan alan biricik ya da ayrı kişiliğin ifade edildiği bir alan olarak düşünülmüyordu. Özel olan ile bireyin evliliği henüz gerçekleşmemişti. Bireysel duyuma has özellikler henüz toplumsal bir biçim kazanmamıştı; çünkü, benliğe yakın alan doğal, evrensel insan "sempati"siyle düzenlenmek-

teydi. Toplum bir moleküldü; bir yanıyla kişisel ortamlara, aile ve arkadaşlara özellikle ve bilinçli olarak mesafeli bir ifadeden, bir yanıyla da sözcüğün bugünkü anlamıyla "kişidışı" olan kendini-ifadeden oluşuyordu. Bu garip, benliğe ait doğal alan nosyonunu anlamamız gerekiyor, çünkü günümüzde hâlâ kaynağını ondan alan insan hakları nosyonuna inanıyoruz.

Modern insan hakları nosyonu, doğa ve kültür arasındaki bir karşıtlıktan türemektedir. Bir toplumun âdet ve töreleri ne olursa olsun, her insan, bu kültürel düzenlemeler içindeki yeri ne denli aşağıda ve dezavantajlı olursa olsun belli temel haklara sahiptir. Hangi haklardır bunlar? Kökleri 18. yüzyıla uzanan iki beylik formülümüz var: Yaşam hakkı, özgürlük ve mutluluk arayışı; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik. Bunlardan yaşamı, özgürlüğü ya da eşitliği irdelemek, mutluluk arayışı ve kardeşliği irdelemekten daha kolay; çünkü ikinciler, eş düzeyde temel haklar olmaktan çok birinci gruptakilerin elde edilmesine bağlı görünüyorlar. Onları diğerlerine eşit ağırlıkta görmeyişimizin nedeni, 18. yüzyılda gelişen ve onlara temel olan varsayımı yitirmiş olmamızdır. Şöyle ki, psişenin doğal bir itibarı vardı; psişik gereksinimlerin bu bütünlüğü aynı zamanda, doğa ve kültür arasında kurulan bir karşıtlıktan da geliyordu. Kişinin duyguları incitilir, aşağılanır ve utandırılırsa, bu ona ait mülkiyete elkoyulması ya da keyfi olarak hapse atılması gibi kişinin doğal haklarının çiğnenmesi demektir. Kişi böyle bir aşağılanmaya maruz kaldığında bu duruma neden olan toplumsal şartları değiştirerek yarasını sarma hakkına sahiptir. Bu psişik bütünlüğün bir formülü mutluluk arayışı, öteki formülü de kardeşlikti. Bu psişik haklara sahip olan birey değil doğal insandı. Tüm insanların mutluluğu ve kardeşliği isteme hakkı vardı, çünkü doğal olan kişidışı ve birey dışıydı.

İnsanların mutlu olma hakkına sahip oldukları nosyonu modern, Batılı bir fikirdir. Çok yoksul, katı hiyerarşiye tabi olan ya da dinsel inançların güçlü olduğu toplumlarda psişik tatmin kendi içinde bir amaç olarak çok anlamlı değildir. Kültür karşısında doğanın bu kendine hak iddiası 18. yüzyılda, özellikle İngiltere, Fransa, Kuzey İtalya ve Kuzeydoğu Amerika'da biçimlenmeye başlamıştır. Her karmaşık tarihsel gelişimde olduğu gibi bu iddia da gelişkin haliyle doğmamıştı. Atalarımız, mutluluk arayışına somut bir toplumsal

biçim vermek için, bir şekilde bu karşıtlığı ifade edebilecek imge ve deneyimleri bulma mücadelesi verdiler. Buldukları bir yol kamusal ve özel arasında ayrım yapmaktı. Büyük kentlerin coğrafyası yurttaşlarına, doğa ve kültür üzerine düşünmenin bir yolu olarak doğal olanı özel olanla, kültürü de kamusal ile özdeşleştirerek hizmet etti. Bu yurttaşlar belirli psişik oluşumları göreneksel düzenlemelerle asla bozulamaz ve parçalanamaz, kamusal terimlerle ifade edilemez, aşkın ve yarı dinsel fenomenler olarak yorumlayarak, kendilerine bir yol belirlediler. Elbette tek yol değildi bu, fakat doğal hakların belli bir toplumun tanıdığı sınırlı hakları aştığı, somut bir yoldu.

Doğa ve kültür arasındaki bu karşıtlık özel kamusal karşıtlığı yoluyla somut hale geldikçe, aile de giderek doğal bir fenomen olarak görülüyordu. Aile, sokak ya da tiyatro gibi bir kuruluş değil, "doğanın kucağıydı". Buradaki düşünceye göre, doğal ve özel olan eğer birse her insanın girdiği aile ilişkileri onun doğa ile ilişkisi olacaktır. Doğanın düzeni ancak en uyumlu zihinler tarafından tanımlanabilir olsa gerekti, ama bu aşkın fenomen daha genel bir anlamda tartışmalıydı. Çünkü aile içindeki duygusal ilişkileri tartışmak aslında doğaya ilişkin sorunları tartışmaktı.

İşte bu yüzden aile içindeki psişik etkileşimler bugün bizim kişidışı ya da soyut diyeceğimiz biçimlerde ele alınıyordu. 18. yüzyılda psikoloji, belirli organların ne miktarda bedensel sıvı ürettiğine bağlı olarak, karakterin her dört durumdan ya da bazı yorumlarda yedi durumdan birinde açığa çıktığı Rönesans'taki bedensel "özsu" nosyonunu yerinden ediyordu. Yeni nosyon, bedenin işlevsel süreçlerinden çok insan türünün işlevsel birliği ile belirlenen doğal "sempatiydi". Psikoloji, fizyolojiye değil, farklı türsel davranışların sınıflandırılması anlamına gelen doğal taksonomiye dayanıyordu. Bu sempati tüm insanlara mahsustu ve en açık şekilde doğanın kucağında, ailede görünüyordu; adı üstünde, toplumsal konumları ne olursa olsun, insanlar doğal bir merhamet duygusunu, ötekilerin gereksinimlerine karşı doğal bir duyarlılığı paylaşmaktaydı. İnsanların doğal haklarının olduğu da insan doğasının bu şekilde tanımlanmasının mantıklı bir sonucuydu.

Bu özel, doğal dünyayı inceleyebilmek için iki uyarıda bulunmak durumundayız: İlki, bu soruna duyarlı Aydınlanma Çağı insan-

ları doğayı bir tanrı, biricik maddi ifadesi aile içindeki sevgi olan aşkın bir fenomen olarak görmekle birlikte, buna dayanarak doğayı kusursuz kabul edip ilahlaştırmıyorlardı. Frank Manuel'in coşkulu deyimiyle Aydınlanma, tanrılarıyla "saygıya dayalı fakat asla kölece olmayan" bir ilişki içindeydi. Ortaçağ boş inançlarının aksine doğa insanı çaresizliğinden kurtarıp kendi gücüne umutla bağlanmasını sağladı. Özel/doğa ve kamusal/kültür karşıtlığı içinde ele alındığında bu tavır, iki alan arasındaki ilişkilerin mutlak düşmanlık olmaktan çok bir denetimler ve dengeler sorunu olduğu anlamına geliyordu. Özel alan kamusal alanı, göreneksel ve keyfi ifade kodlarının bir bütün olarak kişinin gerçeklik anlayışını ne ölçüde etkilediğinden yola çıkarak denetliyordu. Bu sınırların ötesinde, kişinin bir yaşamı, kendini ifade etme biçimi ve hiçbir göreneğin buyrukla yok edemeyeceği bir dizi hakları vardı. Fakat, kamusal alan da özel alan karşısında düzeltici konumundaydı; doğal insan bir hayvandı; bu yüzden kamusal alan, yalnız aile sevgisi kodlarına bağlı bir yaşamın ürettiği doğaya has bir eksikliği düzeltmekteydi: Bu eksiklik yabanıllıktı. Kültürün kusuru adaletsizlikse, doğanın kusuru da kabalıktı.

İki alandan söz edilirken, onların moleküller olarak düşünülmesi gereğinin nedeni budur. Bu alanlar atbaşı giden farklı toplumsal ortamların ürünü, birbirini düzeltici işlevi olan insani ifade tarzlarıydı.

İkinci uyarı dil sorunudur. Kamusal alan nasıl ki evrimleşen, zaman içinde biçimlenen bir fenomen idiyse, özel alan da öyleydi. Aile adım adım özel bir kurum olarak kabul edildi. Ailenin, dolayısıyla da sokağa alternatif olan sosyal bir ortamın keşfedilmesi, yavaş seyreden başka bir içsel buluşa bağlıydı: Bu buluş, insan yaşamının ancak bir aile ortamında gelişebilen çok özel, doğal bir evresi olan çocukluktu. Kamusal ve özel alanlardan sabit durumlar olarak söz etmek kolayımıza geliyor. Gerçekte bu ikisi karmaşık evrimsel zincirlerdi.

Somut düzeyde görsel ve geçiş sürecinde sözel kamusal ifadenin nasıl sınırlandığını gördük. Ev kıyafeti bedenin ihtiyaçlarına, rahatlığına ve hareketlerine yanıt veriyordu. Kamu içindeki giyim tarzı ise bu ihtiyaçlardan bağımsız oluşturulmuştu. Evde ve kamu içinde konuşma özünde birbirine benzerdi, ama özel alan kişinin kiminle konuştuğunu denetleyebildiği yerdi; örneğin özel kulüplerin üyeleri, katıldıkları topluluklardan, "aile ortamının benzeri" diye söz etmekteydiler.

130
F9

Ailenin giderek çok özel bir yeri olan varlıkları –çocukları– barındıran doğal bir yapı olarak algılanması kamusal ifadeye daha kapsamlı sınırlar getirdi. İnsanların iki yüzyıl önce çocukluğu keşfettiklerini anlamamızı Philippe Ariès'in *Çocukluğun Tarihi* adlı yapıtına borçluyuz. Kitap, bütünüyle yeni bir alan açıyordu: tarih içinde değişmeden kalan biyolojik bir biçim yerine, tarihsel bir biçim olarak ailenin incelenmesi. Buluşları David Hunt ve John Demos tarafından genişletilip geliştirilen Ariès, 18. yüzyıl ortasında yetişkinlerin kendilerini çocuklarından temelde farklı yaratıklar olarak görmeye başladıklarını ortaya koyuyordu. Çocuk artık küçük bir erişkin olarak görülmüyordu. Çocukluk, özel ve nazik bir aşama olarak algılanırken yetişkinlik zıt bir anlamda tanımlanıyordu. Ariès'in yararlandığı kanıtlar çoğunlukla orta ve yukarı kesimlerden kentli insanlara ait aile kayıtlarıydı. Bunun bir nedeni vardı tabii; yaşam aşamalarının bu şekilde eklemlenmesi bu insanların kamusal yaşamın sınırlarını tanımlamasına hizmet ediyordu. Kozmopolit merkezlerde yerleşik erişkin insanlar, karmaşıklığı, girdiği kılıkları ve hepsinden önce, yabancılarla girilen rutin ilişkileriyle kamusal yaşamı yalnızca erişkinlerin dayanabileceği ve hoşlanabileceği bir yaşam olarak görmeye başladılar.

Kamusal yaşamın erişkinlerle sınırlanmasının ilginç bir başlangıcı vardı; bu, kısmen çocuklara ve erişkinlere has oyun tarzlarının adım adım ayrılmasından doğmuştu.

17. yüzyılın son dönemlerine kadar çocukları ve yetişkinleri eğlendiren oyunlar arasında pek fark yoktu, yani çocuklara ait, yetişkinlerin kendi ilgi alanları dışında gördükleri oyunlar çok azdı. Zengin kostümlerle giydirilmiş oyuncak bebekler her yaşta insanın

ilgisini çekiyordu. Aynı şekilde oyuncak askerler de. Oyunların, bebeklerin ve oyuncakların böylesine paylaşılmasının en açık nedeni yaşamda farklı yaşta insanlar arasındaki keskin ayırımcılığın henüz olmamasıydı. Philippe Ariès'in deyimiyle, çocuk, çok erken yaştan itibaren "neredeyse yetişkin" olduğundan eğlenme tarzlarında da çocuklara has bir şey olamazdı. 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyıl başlarında çocukluk ve erişkinlik arasında daha önce görülmedik keskin sınırlarla belli türde oyunlar çocuklara ayrılırken, belli türdekiler de yasaklanıyordu.

18. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, otoriteler şans oyunlarının ancak dünyadaki sınırsız kötülüklerin bilincinde olanlara uygun olabileceğine inandıkları için bu oyunlar çocuklara yasaklanmıştı. 1752'de okulların açık olduğu sürede tenis ve bilardo ustalarının bütün Fransa'da müsabaka yapmaları yasaklanmıştı, çünkü bu oyunlar sırasında büyük bahislere tutuşuluyordu. Çocukların bütün bunlarla başa çıkamayacak kadar naif oldukları düşünülmekteydi.[75]

18. yüzyıl boyunca, daha önceki iki yüzyılda da olduğu gibi, çocuklarla yetişkinler şarkı söyleme ve müzik faaliyetlerine hep birlikte katılıyorlardı. Ancak 18. yüzyılın ilk döneminde yetişkinler gruplar içinde yüksek sesle okumayı yersiz ve çocuksu bulmaya başladılar. Bunun yerine, sessiz okunması koşuluyla, basılı haldeki halk hikâyeleri bile artık yetişkinlerin olmuştu. Sessiz okundukları için, bu masallar küçükler için uygunsuz görülmekteydi. Yetişkin için konuşma, kamu içinde, bizzat kendi sözcüklerini kullanma meselesiydi.[76]

Kozmopoliten davranışın yalnız yetişkinlere uygun görülmesi bir yanıyla, oyun nosyonlarının bu değişimi yüzündendi. Çocuk ne mevkisini tam olarak gösterebilir ne de bedeninin imgeleriyle oynayabilirdi. Gerçekten de, zengin aristokrat giyimli, mevkilerine uygun giyimli çocukları konu alan 17. yüzyıl sonlarının tabloları, hatta 18. yüzyıl İspanyol tabloları, 1750'lerin Londra ve Paris'inde absürd bulunuyordu. Çocuklar çocuklara yakışan ve onları yetişkinlerden tamamen ayrı bir kitle olarak yansıtan giysiler giymeliydiler.

Benzer şekilde tiyatroda da, şayet büyükleriyle gelmelerine izin verilmişse çocuklardan beklenen, varlıklarını belli etmeyecek kadar sessiz olmalarıydı. 17. yüzyıl sonlarının tiyatro seyircisi çocuklar

üzerine elimizde herhangi bir çalışma yoktur, ancak Congreve ve Wycherley oyunlarında çocuklar seyirci olarak bulunmuştu ve onlara erişkin bir seyirci gözüyle bakılıyordu; izledikleri oyunlar göz önünde tutulacak olursa, erişkinlerle eşit bir konumda olmaları daha da ilginçtir.

Çocukların konaklama yerleri olarak hizmet veren publara ve *hanlara* girmelerine kesin bir yasak koyulmasa da kafeler, kulüpler ve gruplar elbette yetişkinlere aitti. Addison ve Steele'in kimi anlatılarından anladığımıza göre, çocuklar kahvehane konuşmalarına karıştıklarında alaya alınıp azarlanırlardı. Kulüpler ise çocukların

kabul edilebileceği mekânlar değildi. 18. yüzyıl ortalarının Paris tavernaları çocuklar için tehlikeli yerlerdi, çünkü ellerine bir şişe içki geçebilirdi. Bu, ahlâki açıdan değil fiziksel sağlık açısından tehlikeli görülüyordu.

Çocukluğun özel konumuna duyulan ilginin giderek artması kamusal ifadeye işte bu şekilde belirli sınırlar getirmiştir. Bu sınırların toplumda kamusal alanın erişkinlerin oyun alanı olduğunu ya da erişkinlerin bu alan dışında oynayamayacaklarını gösterdikleri söylenebilir. 1750'de bir baba oğlunun oyuncak bebeğini giydirmekten utanmakla beraber, sokağa çıkmak için giyinirken kendisi de aynı biçimde oynamaktaydı.

Çocuk kamuya ait değilse, aileye ait olmasını sağlayan koşullar nelerdir? Aile, çocuk için kamusal yaşamın yapamayacağı neyi yapabiliyordu? İşte, bu sorulara yanıt aranırken insanlar aileyi "doğanın kucağı" olarak görmeye ve yeni ifade ilkelerini keşfetmeye başladılar.

B. DOĞAL İFADE KAMUSAL ALANIN DIŞINDADIR

Çocukluğun birbirini izleyen aşamalarını ve aile içindeki doğal ifadeye duyulan inancı anlayabilmek için, işe söz konusu döneme ait aykırı olguları ele alarak başlamak gerekir. Turgot'nun "İnsan çocuklarından utanç duyar" ya da Vandermonde'in *İnsan Türünü Mükemmelleştirme Araçları Üzerine Deneme* adlı yazısında, "Çocuklarını sevdiğini düşünen birinin yüzü kızarır" sözleri, iki yüzyıl ön-

ce aile duygusunun ne denli zayıf olduğunu ele vermektedir. Gibbon, ilgisiz ebeveynin eline kalmış olduğundan söz eder (hakikaten bir teyzesi tarafından kurtarılmıştır); Talleyrand ise anne babasıyla aynı evde hiç yatmamıştır. Toplum merdiveninden yukarı çıktıkça bir çocuğa doğrudan verilen ana baba ilgisi ve şefkatinin, bayağılığın bir göstergesi sayıldığı görülür. Hem Paris hem de Londra'da, orta ve yukarı orta sınıflarda çocuklar dadının elinden doğruca koleje, yani 7-12 yaş arasındakilere bakan (bakım, sürekli fiziksel cezalandırma şeklinde yorumlanıyordu) bir kuruluşa geçerlerdi. 18. yüzyıl ortalarının önde gelen pediatristleri James Nelson ve George Armstrong, okurlarını "çocuklarına karşı yadırgatıcı ihmalleri ve ilgisizlikleri" yüzünden azarlıyorlardı. Yani Swift'in çağcıllarının *Mütevazı Bir Öneri*'yi okurken hissettiklerinin küçük bir şoktan daha fazlası olduğuna şüphe yok.[77]

Bunlara karşın, çocuklara yönelik insani olmayan yaklaşımlar üzerine tartışmalar böyle yaklaşımların olup olmadığı noktasında düğümlenir. Çocukların benzer şekilde ihmali Batı Avrupa'da da yüzyıllarca sürmüştü. 18. yüzyıl ortasında pek çok insan için kendileriyle ilgili bir tartışmanın sürmesi sıkıntı verici olmaya başlamıştı. Çocukların insanın elini kolunu bağladığını düşünmekten kaynaklanan sıkıntı da, tıpkı reformistlerin bu düşünceyi taşıyan insanların davranışlarından duydukları sıkıntı gibi, bizzat çocukluk denen özel bir evre fikrinin gelişmesinden doğmuştu. Artık, bedenin faaliyeti sonucu özel ve *bağımlı* bir insan türünün doğduğu görülüyordu. Ona karşı duyulan korku, duygudaşlık ve şaşkınlık gibi bu bağımlılık vurgusu da yeni bir şeydi.

Politik felsefede "doğa durumu" düşüncesinin kökleri Ortaçağa kadar uzanır. Çocuğun savunmasızlığının giderek daha iyi algılanması 18. yüzyıl başında doğa durumunun ne olduğuna ilişkin daha somut, deneye dayalı bir anlayış doğurdu. Bu bir hipotez değil, insan yaşamının gerçeğiydi.

Çocuk bağımlılığının farkına varılması korunma hakları anlayışını getirdi. Bu hem Fransa'da hem de İngiltere'de 1750'lerde ve 1760'larda sütanneliği düzenleyen ve kolejlerdeki kötü muameleyi engelleyen yasalarla yaşama geçti. Çocuğun korunması gereği şöyle açıklanıyordu: Doğada savunmasız her kişi, doğum, yaşam şartları ve ebeveyninin eğilimleri gibi rastlantısal durumlara bakılmak-

sızın bakım ve rahat etme hakkına sahiptir. Böylelikle aile ilişkileri mercek altına yatırılıyordu. Doğal olgunlaşmanın aşamaları önemsendikçe, aile içindeki her insanın da önemi artıyordu. İşte, "yaşam hakkı"nın iki yüzyıl önceki anlamı buydu; salt var olmanın ötesinde, değer verilme ve sevilme hakkıydı bu. Çocuğu toplumun diğer kişilerinden farklı kılan güçsüzlüğü ve savunmasızlığı onun ihmal edilmesi için gerekçe olamazdı. Doğal zayıflığı ona, bu zayıflığından yararlanabilecek ve çocuğu "hesaba katmayabilecek" ana babadan başlamak üzere, toplum karşısında haklar sağlıyordu.

Aydınlanma'nın doğa düzeni ahlâki yükümlülükler getiren bir düzendi. Doğa ile bakımın keşfi, bakım ihtiyacı ve bakım hakkı birbirinden ayrılmazdı. Bakım hakkı konusundaki tartışmada çocuğun tarafında yer alanlar için sonuçta bakım tanımı iki yönlüydü: Bunlardan birinde, çocukta iyi bir mizaç geliştirmek üzere hoşgörülü bir disiplin savunuluyordu. Mary Wollstonecraft şöyle yazar:

> Mutlu olmak için başkalarına bağımlı olunan (ve bağımlılık düşüncesinin oluştuğu) tek dönem çocukluk yıllarıdır. Gereksiz kısıtlamalarla bu yılların zehir edilmesi acımasızlıktır. Şefkat kazanabilmek için şefkat gösterilmelidir.

Diğer görüşe göre ise çocuğun yetiştirilmesinde anne ve babanın her ikisi de rol almalıydı. Pediatrist Nelson kadınların kendi bebeklerinin bakımıyla ilgilenmelerini ve babaların da otoriteyi kolejlere bırakmamaları gerektiğini savunmaktaydı. Aslında, ebeveynliğin tüm çelişik duygularına karşın, 1750'lerde toplumun orta tabakasında her iki tarz da yaygınlaşıyor ve yukarı orta sınıf üyesi ana babaların önemli bir bölümünü etkilemeye başlıyordu. Tabii, gerçek aristokrat eğitim hâlâ iki alternatif ilkeye göre yürüyordu; katı disiplin ve ana babanın ortalıkta görünmemesi.[78]

Ailenin yerine getirebileceği özel görev, yani aciz olanların bakımı görevi artık ailenin doğal işlevi olarak görülmeye başlamıştı. Bakım işi aileyi sosyal düzenlemelerden uzaklaştırdı. Nelson işte bu yüzden, evlat edinme, evlilik sözleşmeleri ve dullara düşen mülkiyet payına hiçbir gönderme yapmaksızın, ailenin işlevleri üzerine bir kitap yazabilmişti. Böylece bu doğal işlev billurlaşırken aile içindeki doğal ifadeye ilişkin görüşler de ortaya çıkıyordu. Doğal

"sempati" olarak adlandırılan bu ifade tarzı, kamusal alanda dış görünüşleri inandırıcı kılan ifadeye taban tabana zıttı.

Sempati teorisi halen bilimsel olarak ele alınmamıştır, çünkü psikologlar psişe üzerine "ilk" ya da "bilim öncesi" teorileri özgün olmayan, eskimiş teoriler olarak görme eğilimindedirler. Diderot'nun *Encyclopédie* için topladığı ve Beccaria'nın da *Suçlar ve Cezalar Hakkında* için kaynak sağlayan çeşitli doğal karakter tasvirlerinin en azından iki ortak özelliği olduğu söylenebilir. Doğal sempatiler birtakım "istekler"i kapsamaktadır ki bu istekler bunları hisseden kişinin gerçek ihtiyaçlarından ağır basmazlar; buna karşılık insanların istekleri "ölçülü" olduğu sürece, verimli olma, bakım, arkadaşlık gibi aynı şeyleri arzu ederler. Ölçülü istekler, Youngman'in deyimiyle, "türe özgü olup, bireyin keyfine bağlı olmayan isteklerdir."[79]

Bu satırlardan çıkan ilk şey, doğal davranış içinde olan kişinin yalın davrandığına inanmanın mantıklı sayılmasıdır. Doğanın düzeni karmaşıktı, hem öylesine karmaşık ki, verili herhangi bir olgu ya da toplumsal durum onu bütünüyle ifade edemezdi. Buna karşın, doğanın birey üzerindeki etkisi, onda basit, karmaşık olmayan deneyimlere yönelik bir beğeni uyandırmaktı. Ev içinde, doğal duygunun ifadesi anlamına gelen rahat, sade giysilere yönelik ilginin artışını ele alalım. Geçmişe dönüp baktığımızda bu öylesine mantıklı geliyor ki, kültürlerin çoğunda ailenin öneminin, tam da insanların evde oldukları zaman giyinip kuşanmayı arzu etmeleriyle vurgulandığı kolayca unutuluyor. Yalınlığa duyulan inanç görenek düşüncesini yersiz kıldı; çünkü sempatik bir ifade, anlamı, kişinin sınırlandırılan türden ihtiyaçları yani doğal istekleri ile davranışların ilişkisi bakımından alırken, kamusal alanda giyim ve konuşma, anlamı jestlere ve işaretin kendisine yerleştirir.

İkincisi, tüm insanlar etkinliklerini aynı isteklere bağlı olarak ölçtükleri için, doğal sempatilerin bir kişiden ötekine farklılaşmadığına inanmak makul bir şeydi. Pratikte bu, kişinin doğal davranması durumunda göze çarpmadığı ve kendini özel, benzersiz bir şekilde göstermediği anlamına geliyordu. Doğal arzuların hem yalınlığını hem de sıradışı olmayışlarını anlatan çok uygun bir 18. yüzyıl deyimi vardı: tevazu.

Ailenin bakıp büyütme işlevinin doğal ifade sisteminde bir yeri vardı. Aile ilişkilerinin ya övmek ya da yermek amacıyla "yabanıl" olduğu ileri sürüldüğünde, bunun anlamı, aile halkası içinde, özellikle de çocukların bakımı sırasındaki duygusal taleplerin, yetişkinlerin aile dışındaki ortamlarda birbirlerine yönelttikleri taleplerden çok daha basit olmasıydı. Anne baba olmanın zorluklarını takıntı haline getirmiş bizimki gibi bir dönemin, çocuk büyütmenin diğer toplumsal sorunlardan daha az karmaşık bir şey olarak görülmesini anlaması zordur. Ancak, anne baba olmanın psişik gereksinimleri o dönemde öylesine mütevazı şeyler olarak görülüyordu ki aile, erişkinlerin doğal yalınlıklarının kendisini ifade edeceği en uygun yer haline gelmişti.

Burada, bireyin koşulları her ne olursa olsun, psişenin ve ifadenin bir bütünlüğü ve onuru vardı. Bu doğal psişenin bütünlüğünden zamanla bir dizi doğal hak ortaya çıktı. Hapishaneler üzerine yazdığı kitapta Beccaria tutuklunun insanca muamele görme konusunda doğal haklara sahip olduğunu ileri sürüyordu; çünkü toplum onun suçunu affedilemez olarak tanımlasa da, bir kez hapishaneye giren kişi bir çocuk kadar bağımlı oluyordu ve bu nedenle de belli ölçüde bir şefkati hak ediyordu; tamamen zayıf bırakıldığından temel bakım görmesi onun doğal hakkıydı. Bu, iyi yürekli yetkililerin bir ihsanı değildi. Gardiyanları onun kendileriyle benzer arzuları paylaşan, kendilerinden hiç de farklı bir varlık olmadığının farkına varmalıydılar. Toplumda işlediği bireysel suç ne olursa olsun, insan denilen bir hayvan olarak sahip olduğu kişidışı karakteri de mutlaka bir dürüstlük taşıyordu. Böylece, ortak bir doğanın tanınması ve doğal bağımlılık teorisi belli politik hakların psişik temelini oluşturdu.

Bakıp büyütme ve doğal arzunun yalınlığı kavramlarından çıkan doğal haklar, en geniş anlamda acının eşitsiz dağılımı üzerindeki sınırlamalardan ibaretti. Bir başka kitabımda, 18. yüzyılda insan onuru düşüncesinin eşitlik kavramından nasıl koparıldığını ve doğal onurun ancak öbür uçtaki karşıtına yani eşitsizliğe, hem de eşitsizliğin özel bir türüne sınırlamalar getirdiğini göstermeye çalışmıştım. Erken dönem modern Avrupa toplumundaki statülere ilişkin görenekler insanları öylesine bölmüştü ki, aynı türe ait olduklarının bilincinde bile değillerdi. Kendi mevkiindekilere karşı merhametli

bir kadın olan Madam de Sévigné, vakit geçirmek için idamları izler ve o zavallı kurbanların can çekişmelerini "eğlendirici" bulurdu. Zayıflara bakma yönünde doğal bir yükümlülük ve tüm insanlık için geçerli olan psişik arzu kavramları, birtakım insanların başkalarına reva görebileceği ezaya bir doğa sınırı koydu.[80]

Mademki genelde hiyerarşinin doğal sınırları vardı, öyleyse hiyerarşinin ritüelleri göreneklerden, icat edilen ve hemfikir olunan şeylerden ibaretti. Bu davranışlar, hiyerarşi fikrinin kendisi gibi, şeylerin düzeni içinde sabit ve mutlak olma gücünü yitirdiler. Bu düşünceden hareketle, bir sonraki mantıksal adım, doğal ifade ilkelerinin görenek nosyonuna getirdiği sınırlamaları görmektir. Bu adım atıldığında, özel doğal dünyanın kozmopoliten kamusal yaşamın kendine has dünyasına karşı bir engel olarak işlev görebileceği ilke olarak kabul edilmiş olur.

Kamusal yaşamın göğüsleyemeyecekleri gerekçesiyle çocuklara yasaklanmasında bu sınırlamanın işaretlerini görmüştük. Erişkinler arasında psişik sıkıntılara yönelik aynı sınırlama hem görsel hem de sözel davranışta geçerliydi. Kendi mevkiini aşan bir kıyafetle dolaşan birisi aile fertleri tarafından ya da kendi evinde asla ayıplanmamalıydı. Doğanın kucağı sayılan bu alanlarda, kişinin öteki kişiye çektirebileceği acının bir sınırı vardı. Ev ortamında terslenmek bir hakaret olurken, sokakta hakaret sayılmıyordu. Bunlar, çok daha önemli bir meseleyle ilintili basit örneklerdir: Mutluluk arayışı, psişik bütünlük duygusuna ve "insan" olarak kendine ve başkasına saygıya dayandığı için, kamusal görenekler dünyası bu arayışı zayıflatmamalıdır.

Buna karşılık kamusal dünya, gerçeğin eksiksiz bir tanımı olarak mutluluk ilkesine sınırlama getirmektedir. Doğanın toplumsal durumlara *in esse* aşkınlığı nedeniyle görenekler alanı doğayı değiştirememesine karşın, kamusal kültür doğanın etkilerini uysallaştırma amacına hizmet ediyordu. Voltaire Rousseau'ya ünlü yanıtında, insan denilen doğal hayvanın sahip olabileceği dört ayak üzerinde yürüme zevkini çok uzun zaman önce yitirmiş olduğunu söylüyordu. Bu yanıt ertesi yıl bir İngiliz doktor tarafından yayımlanan hayli popüler bir bilimsel yapıtta yankısını bulmuştu. İngiliz doktor yapıtında, doğal insan toplumunu bir kümes dolusu mutlu, sevimli

ördeğe benzetmişti: "Bakım ve sadelik tamam, fakat ne yazık ki toplumsal zarafet neşeli vaklamalardan ibaret; doymuşluktan gelen bir geğirme en asil söylem sayılıyor."

C. KAMUSAL VE ÖZEL, TOPLUMUN BİR MOLEKÜLÜ GİBİDİR

Kamusal ve özel ifade tarzları birbiriyle çelişen şeyler olmaktan çok birbirlerinin alternatifiydiler. Kamusal alanda toplumsal düzen
 sorunu işaretlerin yaratılmasıyla çözülürken, özel alanda bakıp büyütme sorunu aşkın ilkelere bağlanarak, çözülmese bile çözülmeye çalışıldı. Kamusal alanı yöneten itkiler istenç ve yapıntı, özel alanı yönetenler ise kısıtlamalar ve yapıntının silinip gitmesiydi. Kamusal alan insan yaratımıydı; özel alan ise insanlık durumuydu.

Bu dengeyi kuran kişidışılık dediğimiz şeydi; "bireysel karakter farkları" ne kamusal ne de özel alanda toplumsal bir ilke değildi. Bundan da ikinci bir yapı doğar: Kamusal görenekler üzerindeki yegâne sınırlamalar doğal sempatilere göre tahayyül edebilebilecek sınırlamalardı. Bugün, doğal hakların insan hakları olduğu klişesi bize şekilsiz olduğu kadar geniş ve genel olan bir şeyi düşündürtmektedir. Fakat doğal haklar günlük yaşamda ilk kez anlam kazanmaya başladığında çok daha az genellik taşıyordu. Doğal düzenin ilkesi ölçülülüktü: Toplumdaki görenekler ancak aşırı sıkıntı ve acıya neden olduklarında denetime konu oluyorlardı.

Öyleyse, toplumda bu doğal ölçülülük ilkesinin bağlamı dışında bir hak anlayışı destek bulursa ne olacaktı? 18. yüzyılda insanlar özgürlük nosyonu ile oynamaya başlayınca, bu bağlamın dışında kalan bir fikrin deneylerine başladılar. Bir ilke ve toplumsal ilişkilerle örülmüş bir yapı olarak özgürlük ne görenek fikriyle ne de doğal sempati fikriyle kavranabilirdi. Elbette, John Locke gibi ilk dönem toplumsal sözleşme teorisyenleri doğal özgürlük fikrini ortaya atmıştı, ancak bu görüşün hayata geçmesi kolay değildi. Böyle bir fikir olağan toplumsal yaşama sokulursa, kamusal ve özel alan molekülü parçalanabilirdi. Molekül parçalanmadı, çünkü bireysel karakter toplumsal bir ilkeyi oluşturmak üzere kullanılmıyordu. Ama özgürlük istemi bunu değiştirdi. Bu molekülün nasıl

dağıldığı, dolayısıyla özgürlük isteminin toplumsal bir ilke olarak bireysel karaktere duyulan inanca bağlanması ile ilgili olarak, 18. yüzyılda –bu sözler çok anlamlı– ilk "bireysel özgürlük şampiyonlarından" biri olduğu düşünülen bir adamın deneyimini aktarmak istiyorum. Bu adamın öyküsü, *ancien régime* toplumunu sarsan daha sonraki kopuşun göstergesiydi. Bir "bireysel özgürlük şampiyonu" olarak kariyerinin çok kısa ömürlü olması nedeniyle doğa ve kültür molekülünü ne tek başına ne de uzun vadeli olarak başarıyla birbirinden koparabilmişti, fakat onun deneyimi bu kopuşun bir gün gerçekleşebileceğinin ve süreç içinde özgürlüğün kendisinin nasıl çürüyüp bozulacağının, buna karşın kişiliğin, yeni tahakküm koşullarında, toplumsal örgütlenmenin bir ilkesi olarak kalacağının habercisiydi.

D. MOLEKÜLÜN PARÇALANIŞI

Clerkenwell'de zengin bir içki üreticisinin oğlu olan John Wilkes (1727-1797) yirmili yaşlarının ilk yıllarında tipik bir Londra zamparasıydı. Şaşı gözleri, çıkık alnı, kalkık üst dudağıyla göze batan bir çirkinliği olan bu adam öylesine çekici ve nükteli bir zattı ki, kendini sefahat âlemlerine kaptırdığında karşılaştığı güçlükler yaşadığı hayatın kendisinden değil; onun kendi tercihinden kaynaklanıyordu. Aşırı içiyordu ve zamanın en adı çıkmış kulüplerinden biri olan "Cehennem Ateşi" kulübüne üyeydi. Bir Ortaçağ düzeni parodisi olan bu kulüp üyeleri Roma'ya özgü çılgın bir ziyafet olan Black Mass'la Anglikan akşam ayininin komik bir taklidini birleştiren "törenler" düzenliyorlardı. Yirmisine geldiğinde Wilkes kendinden on iki yaş büyük bir kadınla evlendi. Kadının parasından başka bir özelliği yoktu. Bu evliliği babasını memnun etmek için yapmıştı, ama evlilik zevk ve eğlence âlemlerine engel olmamıştı. Ancak 1763'te Wilkes, kendi deyimiyle "tesadüfen" günün en kötü ünü olan politik kişisiydi. İnsanların kendilerini yönetecek temsilcileri seçme hakkı olduğuna inanıyordu. Kadın peşinde koşmaya 1760'lı yıllarda kesintisiz devam eden, hatta hapishanede bile kendisine onca pahalı ve aristokrat eğlence bulan Wilkes, Londralı işçilerin ve orta sınıf emekçilerin gözünde yalnızca bir özgürlük sa-

vunucusu değil, bu yüksek ahlâki ilkenin sembolüydü. Wilkes, çelişik bir fenomendi. Kamusal politika ile bireysel karakter "farkları" arasındaki kopukluğu temsil ediyordu, ama aynı zamanda da bu çizgiyi ihlal ederek kamusal alanın anlamını dönüştüren ilk politik kişiliklerden biri olmuştu.[81]

İngiltere ve Fransa'nın 1750'lere ait politik broşür ve konuşma metinlerini okuduğumuzda, modern okurlar olarak retoriğin yoğunluğu karşısında hayrete düşeriz. 1758'de yazılmış bir kitapçığı ele alacak olursak, karşıt görüşlüler, "Şeytanın pezevenkleri, babalarına beş kuruşluk faydası dokunmayan serseriler" diye nitelendiriliyordu. Fransa'da ise dış borçlanma konusunda bir broşürde yazarın düşmanları "içinde debelendikleri gübre yığınlarının köleleri, tüyleri dökülmüş maymunlar"dı. Yine de işin garibi, bu hırçın ve kişisel politika dili, kafelerdeki kişilik gözetmeyen konuşmalar gibi, aynı kendini uzakta tutma amacına hizmet ediyordu. Wilkes bir yanıyla buna iyi bir örnek oluşturuyordu.[82]

Wilkes politikaya politik broşürler hazırlayarak girdi. 1762'de birkaç arkadaşıyla *North Briton* adını verdikleri bir dergi çıkarmaya karar verdi. Bu dergi, Smollet'in editörlüğündeki *Briton*'da ve Arthur Murphy'nin editörlüğündeki *Auditor*'da savunulan hükümetin politikalarına karşı muhalefetin sesi olacaktı. Bir kişinin ötekine yazılı basında açıkça saldırması yakışıksız sayıldığı için, zamanın usulüne uygun olarak tüm yazılar isimsiz yayımlanıyordu. Wilkes'in özellikle Samuel Johnson ve sanatçı Hogarth'a yaptığı saldırılar oldukça kişiseldi. Ama baskıya girince bilinmeyen bir elden çıkmış oluyorlardı. Bunun anlamı birisini şeytanın pezevengi olmakla suçlayan kişinin kim olduğundan asla emin olunmamasıydı. *Briton* ve *Auditor*'da olduğu gibi *North Briton* gazetesindeki retoriksel saldırıların ikinci bir özelliği daha vardı: Birisinin kişiliğine yapılan saldırılar o kişinin bir siyasetle, politik hiziple arasındaki kamusal bağa ya da politika yapmadaki yeteneğine yönelik oluyordu. Karakter ancak bakan ya da parlamento üyesinin görevlerini yaparken gösterdiği tembellik, kalın kafalılık ya da becerisizliklik ile aynı anlama geldiği oranda konu edilirdi.[83]

Politik söyleme ait bu kıstaslar kesin davranış sınırlamasını beraberinde getirdi. Bunların nasıl yaşama geçirildiğine ilişkin ilginç bir örnek, 1762'de High Steward Lordu Talbot'nun *North Briton*'da

kendisine çok çirkin bir saldırı yapıldığı hissine kapıldığında ortaya çıktı. Bu iftirayı kaleme alan kişinin Wilkes olduğundan şüphelenerek onu bir düelloya çağırdı. Düello anından önce, Talbot aşırı öfkeli görünerek Wilkes'i yazıyı yazdığını itiraf etmeye zorladı. Wilkes düelloya hazırdı, ama yazıyı üstlenmedi. Düello yapıldı. İkisi de berbat atıcılar olduklarından sekiz metreden birbirlerini ıskaladılar. İşte o anda Wilkes yazanın kendisi olduğunu itiraf etti. Her ikisinin de birbirine iltifatlar ederek yakındaki hana kırmızı şarap içmeye gitmeleri hoş bir sürpriz olmuştu.[84]

Kamu içinde hakaret, itibar görme, kişilerarası basit arkadaşlık ya da birliktelikten kopmuş ritüeller; tüm bu jestlerin anlamını çözmeden hem Paris hem de Londra'da 18. yüzyıl ortasında görülen son derece benzer politik davranışları açıklayamayız. Egemen sınıflar içindeki politik retorik alanında giyim tarzları kadar yerleşik olan bir jestler kodu vardı. Öteki insanları karalarken bile imzasız yazılar yazma geleneğini mümkün kılan şey bu tutkunun kişisel olmamasıydı.

Bununla beraber, *North Briton*'un 45. sayısı bir geleneği ihlal ediyordu. Kral III. George'un şahsına bir saldırı vardı ortada. Geriye dönerek bakıldığında 45. sayı, öncekilere göre, örneğin 17. sayıya göre, hem oldukça uysal hem de daha az saldırgan sayılırdı; fakat kraliyet çevresini öyle öfkelendirmişti ki içişleri bakanı düzeyinde yetkili olan Lord Halifax, *North Briton*'un yazı, basım ve dağıtım kadrolarının tutuklanması için yazılı emir çıkardı. Uzun ve karmaşık bir mücadeleye girilmişti. Wilkes'i parlamentodaki koltuğunu terk etmeye, ardından da Avrupa'ya kaçmaya zorladılar. Sürgün dönemini dönüşümlü olarak kızının yanında ve İtalya'nın en ünlü fahişelerinden Madam Corradini'nin kolları arasında geçirdi. 1760'ların sonunda İngiltere'ye döndü, *North Briton*'un 45. sayısı için yargılandı, bir buçuk yılını hapiste geçirdi, dört kez parlamentoya seçildiği halde her seferinde parlamento üyeleri tarafından reddedildi. Hapisten çıktığında, duruşmalarını İngiltere'deki özgürlük davasıyla bir gören Londralılardan oluşan kitlesel bir hareketin lideri olmuştu.[85]

Bu olayları ayrıntısıyla anlatabilmek olanaksız. Ancak bunlar 18. yüzyıl ortalarında benlik ile mesafeli bir duruşun ifadesi olan kamusal retorik jestleri kavramıyla bağlantılı anlamlar taşıyordu.

Kendi kuşağından olan tüm diğerleri gibi Wilkes de aile görevleri ile, özellikle bir baba olarak tek meşru çocuğu olan kızı Polly'e karşı sorumlulukları ile "zevk ve sefa peşindeki kutsal yolculuğu" arasında kesin bir ayrım yapmaktaydı. Karısından boşanmasının üzerinden dört yıl geçmiş olmasına karşın kızının eğitimine derin alaka gösteriyor ve onu yakın arkadaşı Charles Churchill dışında tüm "yoldaşlarından" uzak tutuyordu. 17. yüzyıl sonları hovardalarından Lord Rochester'in aksine Wilkes tek meşru kızını öteki üvey kardeşlerinden de uzak tutmak için her önlemi aldı. Ailesini kendi günlük yaşamından ayrı tutma tavrıyla Wilkes tam çağının adamıydı.

Aynı şekilde, cinsel kaçamaklarını da tam anlamıyla, kamu önünde yaşıyordu. Tıpkı diğer beyefendiler için geçerli olduğu gibi Wilkes'in de cinsel kaçamaklarını gizli saklı yürütmeye niyeti yoktu; yeter ki kadının kocası kendisiyle eşit mevkiden ve dolayısıyla hesap sorabilecek biri olmasın. Aksi halde, evli bir kadınla ilişkiye girildiğinde ilişkiyi kocasından gizleme sorumluluğu bile kadına aitti. Fahişelerle ve sefihlerle ilişki için ise hiçbir kural söz konusu değildi.

Evlilik dışı cinsel kaçamakların söylemi kamusal söylemin başka biçimlerinin pek çok özelliğini taşıyordu. İltifatlar hoş karşılanıyordu, yeter ki iyi yapılmış ve zekâ ürünü olsunlar. Söyleyen kişinin bunları ifade etmede ne kadar istekli olduğu önemsizdi; gerçekten de bu cümlelerin dile getirilmesi sırasında konuşan kişinin belli belirsiz alaycı ses tonu onu çok daha baştan çıkarıcı kılıyordu. Bir sevgilinin bir kadına duygularını anlatabilmesi için özgün bir dili olması, yani iki insan arasında bir aşk dilinin oluşması düşüncesi henüz gelişmemişti. Belli cümleler bir ilişkiden diğerine aktarılıyordu; asıl sorun bunların nasıl söylendiği, bir araya getirildiği ve ne tür davranışlarla canlandırıldığıydı.[86]

Wilkes bu kuralları en aşırı uçlara dek zorlayarak daha yirmili yaşlarında zamparalıkta ünlendi. Ben Franklin onu şöyle anlatıyordu: "Kanun dışı ve sürgün, on para etmez bir karaktersiz." Burke ise onu, "Canlı ve hoş bir adam, fakat ölçüsüz ve ilkesiz" diye niteliyordu. Horace Walpole'e göre "Böyle hovarda bir azize sahip olduğu için Despotluk sonsuza kadar özgürlüğü kınayacaktı."[87]

Kötü ünü zaman zaman politik yaşamında aleyhine kullanılmıştı ve bu yüzden tarihçilerin çoğu onu çağdaşları tarafından politik

faaliyetleri değerlendirilirken karakteri ölçü alınan bir adam olarak görüyordu. Bu yorum tam olarak doğru değil. Wilkes'in, Pope'un *İnsan Üzerine Deneme* şiirinin pornografik bir parodisi olan, *Kadın Üzerine Deneme* adlı çalışmasının, rakipleri tarafından kendisine parlamentoda koltuk verilmemesi için kullanıldığı doğrudur, üstelik de Londra seçim bölgesinde mülk sahiplerinin ezici çoğunluğunca seçilmesine karşın. Bununla birlikte, Wilkes'in parlamentoya seçildiği dört seçim döneminden sonuncusu –*Kadın Üzerine Deneme*'nin en çok sözünün edildiği dönem– bir kenara bırakılırsa, parlamentonun "seçilmesi gerektiğine" karar verdiği adam olan, Albay Luttrell, adı Wilkes'ten daha kötüye çıkmış bir zamparaydı. O zaman (1769 ortaları) Wilkes'in rakiplerinin çoğu ona daha önceleri ya da o sıralarda âlemlerde eşlik edenlerdi ve genelde bunlar tanınmış kişilerdi. Şu halde, rakiplerinin Wilkes'in karakteri konusunda söylenenlere yarı kör bir gözle bakmaları gerekiyordu. Bu dedikoduları çıkaranların kendileri de gülüp geçiyordu bunlara aslında. Kişi olarak Wilkes ile dönemindeki politikaya ilişkin kamusal görenekler açısından yaşamsal önem taşıyan bir politikacı olarak Wilkes arasındaki somut bağlantı taraftarları arasında kurulmuştu.[88]

Wilkes'in destekçileri arasında, George Rude'un yürüttüğü dikkatli bir incelemenin sonucuna göre, ağırlık ikincilerden yana olmak üzere zengin tüccarlardan yarı vasıflı işçilere uzanan bir yandaşlar grubu vardı. Onlara göre, Wilkes tarafından ve 45. sayıda dile getirilen ayrıca da parlamentoda sürekli reddedilişiyle derinleşen sorunlar temsilin anlamına ilişkindi. Wilkes toplumun, kendi temsilcilerini seçme özgürlüğü olsa da daha az ayrıcalıklı olan üyelerini savunuyordu. Ancak 1763'te bu özgürlüğün anlamı net değildi. Destekçileri bu öncü ve farklı özgürlük düşüncesini hemen hayata geçirilmeyi bekleyen bir düşünce olarak benimsemekten çok, özgürlüğün ne demek olduğunu Wilkes'i iktidara geçirerek anlamaya çalışıyorlardı. Bir ilkeyi kendi yaşamlarına uygulamıyor, politik bir ilkeyi geliştiriyorlardı. Bu nedenle bu adamın varlığı ve parlamentoda bir yer edinmedeki kesin kararlılığı onlar için her şeyden önde geliyordu. "Wilkes ve Özgürlük" sloganı kesin bir göstergeydi; kişi ile ilke özdeşleşmişti, çünkü onun varlığı olmaksızın özgürlüğün anlamını tasavvur edebilmenin bir yolu yoktu.[89]

Bu birleşme, kişi olarak Wilkes'in her eyleminin zorunlu olarak, simgesel ya da kamusal bir özelliği olduğu anlamına geliyordu. Cinsel uçarılıklarının ya yadsınması ve destekçileri arasından daha varlıklı kişilerin âdet edindikleri gibi insan olarak çizdiği portreden silinip üstünün örtülmesi ya da kurulu düzene karşı isyanın bir simgesine dönüştürülmesi gerekliydi. Bu ikincisi, emekçi sınıftan destekçilerinin daha yakın olduğu bir cinsel romantizmdi. 1768'de bir arabacı onu anlatırken hayranlıkla "Sapından peruğuna kadar özgür" diyerek betimliyordu. Kişi olarak John Wilkes'in yaşamı bizzat özgürlüğün simgesi haline geldiği için, tüm diğer davranışları gibi uçkuruna düşkünlüğü de yorumlanmak zorundaydı.

Politik bir ilkenin anlamını karakterden hareketle yorumlama çabası Wilkes'e hükümet yandaşları tarafından yöneltilen suçlamalardan çok daha anlamlıydı ve daha büyük önem taşıyordu. Bir yandan bu kişiler onu kolayca suçlayabilirken, öte yandan da onun yerine parlamentoya gerçekten daha azgın cinsel hazlar peşinde koşmakla ün salmış Luttrell gibi bir kişiyi üye olarak seçebiliyorlardı. Wilkes'in yandaşları tarafından kurulan karakter ve politika bağlantısı, parlamenter ikiyüzlülüğü başka bir şeye dönüştürdü: Kolektif bir harekete değil de onun savunucularından herhangi birine yönelik bir hakaret.

Wilkes'in mektuplarında ve konuşmalarında kendisinin, kişiliği ile politikası arasındaki çizgiyi silmeyi düşündüğüne ilişkin pek bir ipucu yoktur. Arkadaşlarıyla konuşurken ünü konusunda, yandaşları konusunda olduğu kadar ironik bir tavır takınıyordu. Gerçekten de, kamusal ve özel yaşamı arasına belli bir mesafe koymaya çalışıyordu ve yandaşlarının onun kişiliğine yönelik abartılı övgüleri hem hoşuna gidiyor hem de onu rahatsız ediyordu.

Çok büyük bir popülerlik döneminin ardından, yandaşlarının ona atfettiği kimlik ile kendi benliği arasındaki farklılıklar iki tarafın da acı çekmesine yol açtı. Çoğu kişi için çok iyi tanıtılmış ama aynı oranda hayata geçirilememiş tutku Wilkesçiliğe ihanetti, çünkü karşı saldırıyı getiriyordu. Yandaşlarının gözünde bir Özgürlük simgesi olmasına karşın, kendi yaşamını düzenlemesi için ona giderek daha az özgürlük tanıyorlardı. Gordon Ayaklanmaları zamanında (Londra'da Katoliklere yönelik kitlesel bir zulmün yaşandığı dönem) Wilkes şehirde kargaşa çıkaran kalabalıkları denetleme gi-

rişiminde bulunan az sayıdaki insandan biriydi. Yığınlar, onun düzene alet olduğunu ve kendilerine yeniden, bu kez daha kötü ihanet ettiğini düşündüler. İhanetini, Londra Belediye Başkanı'nın temsilcisi olarak taşıdığı yükümlülüklere ve tabi olduğu kurumsal sınırlamalara ya da özgürlüğün bir hoşgörme edimi olduğu yolundaki inancına değil, kişilik değişimine yordular.[90]

1770'lerin başlarında itibarının çok yüksek olduğu sırada kamusal bir kişi olarak algılanan Wilkes'in politik retoriğin dili üzerindeki etkisi ne olmuştu? Wilkes'in faaliyetlerinin yol açtığı büyük gazete savaşlarında "Junius" imzasıyla yazan meçhul yazar başı çekiyordu. Çok sade bir düsturu vardı:

> Sözümona ılımlılık şeklindeki genel ikiyüzlülüğün nedeni insanlar değil, alınan tedbirler; düzenbazlarca uydurulup ahmaklar arasında yaygınlaştırılan sahte bir dil.....nazik tenkitler, toplumun şu andaki soysuzlaşmış haline hiç uygun değil.

Junius, Wilkes'i savunurken son derece etkiliydi. En çok da Wilkes'in düşmanlarının, özellikle Grafton Dükü'nün kişisel özelliklerine saldırırken dikkati çekiyordu. Fakat bu kişisel saldırılar bir on yıl öncesinin yazılarından, hatta *North Briton*'daki yazılardan farklı tondaydı. Politik retoriğin daha önceki biçimleri kişisel karakter özellikleriyle kamusal sorunlar ve kamusal ihtiyaçlar açısından uğraşırken, Junius tüm bu "ölçüleri" bir kenara bırakmıştı. Karakterin kendisi politik soruna dönüşmüştü. Nasıl ki Wilkes özgürlüğün "ete kemiğe bürünmüş" hali idiyse rakipleri de tiranlığın ete kemiğe bürünmüş halleriydi. İtibarlarının zedelenmesi adlarıyla birlikte anılan ölçülerin meşruluğunu yitirmesine yetiyordu. Böylece kamusal bir jestin temeli çöküyordu: Gerek arkadaşlar gerekse düşmanlar hakkındaki kamusal konuşmalar kendi başlarına bir anlam ifade etmiyordu, yalnızca konuşmacının karakteri hakkında ipuçları veriyordu. Kuşkusuz, Junius'un konuşmalarındaki öğeler hâlâ eski kalıpları taşıyordu; yani, kamusal iletişim için uygun görülen özenli, ağdalı, herkesin aşina olduğu dili kullanıyordu. Fakat bu dil artık çok özel bir kullanıma tabi olmuştu: Acı sözler ve sövgüler yalnız şan şöhret karalamaya yöneltiliyordu; bu karalama başlı başına politik bir eylem, bir tür özgürlük savunusuydu.[91]

Wilkes'in düşmanı olan ve 1760'ların sonlarında onunla retorik savaşına giren Samuel Johnson ile Wilkes'i karşılaştırmak ilginç olur: Johnson *Sahte Alarm* adlı, Wilkes hakkındaki en ünlü broşüründe Wilkes'ten "ölçüler" ve gerçekte yasal hakların ve ayrıcalıkların soyut ilkeleri bağlamında söz etmek için elinden geleni yapıyordu. Junius'un söylediklerini *Sahte Alarm*'dan alınan aşağıdaki pasajla kıyaslayın:

> Felsefenin gelişmesi ve yayılmasıyla günümüz kuşağının elde ettiği başlıca avantaj gereksiz korkulardan kurtulma ve sahte alarmlardan sakınmadır. Bir zamanlar, cehalet çağlarında dehşet saçan olağandışı görünümler ister düzenli ister rastlantısal olsunlar, engizisyon tarzı bir güvenlik kaygısının ihyası anlamına gelmez.[92]

Bu retorik savaşının bir yorumcusu olan James Boulton'un altını çizdiği gibi, iki yazar arasındaki üslup farklılıkları bir yanıyla sınıf farklılığıydı: Johnson bilinçli olarak yukarı tabakaya sesleniyordu. Ama bu farklar bir sınıf sorununun ötesindeydi; bunlar bizzat kişilik ile o günkü ideoloji arasındaki bağ ile ilgiliydi. Kurulu düzenin savunucuları, aynı zamanda da Wilkes'in rakipleri olan Johnson ve onunla birlikte Edmund Burke, politik yazılarında, ötekilerin tıpkı giysilerle sergiledikleri ve tiyatroda takındıkları tavırlara benzer bir tavır sergiliyorlardı. Politika dili mahrem yaşamdan uzaklaşmaktaydı; Johnson'ın en küfürbaz anlarında, Wilkes'e yönelik kişisel ve en çirkin saldırılarında bile, sorun her zaman Wilkes'in yönetimde yer almaya uygun olup olmamasıydı, asla tek başına onun karakterini hedef almıyordu. Burke ve diğer rejim yandaşları gibi Johnson'ın da düşünceleri gerçekten net ve açıktı; tam bir idari dil kullanıyorlardı ve Wilkes'i konumlandırabildikleri nesnel bir söylem alanları vardı. Bu, kurumlaşmış alanın, geçmişin, bilinenin alanıydı. Wilkes ve taraftarları işte bu kurumlaşmış netliğe karşı ayaklanıyorlardı. Onlar özgürlüğü arayan yenilikçilerdi. Ne var ki bu yeni fikrin anlamı, zamanın ve aşinalığın imtiyaz fikrine yüklediği açıklık ve nesnellikten yoksundu; zaten mümkün de değildi bu. Wilkesçiler bu ilkenin anlamını bir insanın davranışlarında yer etmiş bir şey olarak görebiliyorlardı ancak.

İşte molekül böyle parçalandı. Özgürlük doğal sempati düzeninin bir parçası değildi; kamusal düzen olarak görenek düşüncesine

karşı konumlandırılmıştı. Neydi o halde? Wilkes'in zamanında çok az kişi bu soruyu yanıtlayabilirdi. Yapabildikleri tek şey, özgürlük neferi şahsın kişisel yaşamını özgürlüğün "simgesi" ilan etmekti. Özgürlük şiarı molekülün yapısını parçalayan araç olduysa, kamusal yaşama gerçek anlamda kafa tutan şey özgürlük değil, "sembolik" bir güç olarak bireysel kişilik olmuştur. Sonunda, toplumsal bir ilke olarak bireysel kişilik düşüncesinden, politik ölçüleri ancak onları savunanlar "güvenilir", "inanılır", "dürüst" kişiler oldukları oranda dikkate alan modern yönelim ortaya çıktı.

Wilkes sonun nasıl olacağını, izlediği politikayla göstermişti; fakat yaşamı da o yüzyıla ait kamusal kültürün gücünü göstermektedir. Wilkes'in kendisini değerlendirme biçimiyle ve her şeyden önce taraftarlarının uzun erimli desteğini almakta gösterdiği başarısızlıkla, bu özel ve kamusaldan oluşan yüzyıl ortası molekülün kişisel temelde özgürlük taleplerine tahammül etme gücünü gösterdi.

VI
Aktör olarak insan

18. yüzyıldaki kamusal alan üzerine sorulması gereken son bir soru daha var. Bu alanın insanı nasıldı? Dönemin insanları bu soruya açık bir yanıt verdiler: O bir aktör, bir icracıydı. Peki kamusal aktör nedir? Mesela bir babadan farkı nedir? Bu bir kimlik sorunudur ve "kimlik" yararlı ama oldukça suiistimal edilmiş bir sözcüktür. Erik Erikson'un tanımına göre kimlik insanın olmak istediği şey ile dünyanın olmasına izin verdiği şeyin buluşma noktasıdır. Ne koşullar ne de istek tek başına belirleyicidir. Bu anlamda kimlik koşullar ile arzuların kesişmesiyle oluşmuş bir ortamda kişinin tuttuğu yerdir. Bir aktör olarak kamusal insanın iki yüzyıl önceki imgesi çok belirgin bir kimlikti; tam da açıkça beyan edilmiş olduğu için geriye dönüp bakıldığında çok değerli bir amaca hizmet etmektedir. Bu bir

başvuru noktasıdır; kamusal yaşamın maddi ve ideolojik koşulları dağılıp parçalanınca ve sonunda *ancien régime*'in çöküşüyle tamamen silinince, insanın kamusal alan içinde kendisini nasıl gördüğü bu başvuru noktasına bakılarak çıkarılabilir.

Bir aktör olarak kamusal insan: İmge, çağrışımlar yapsa da eksiktir; çünkü esas olan, onun arkasında durup ona bir cisim kazandırmaktır. Bu, duygu takdimi olarak ifade kavramına denk düşer ve bundan da aktörün kimliği çıkar: Kamusal aktör, duygularını takdim eden insandır.

Duyguların takdimi olarak ifade, iki bölüm önce incelediğimiz konuşma işaretleri gibi pratikleri kapsayan genel bir ilkedir. Diyelim ki birisi bir başkasına babasının hastanedeki son günlerini anlatıyor. Tüm ayrıntıların olduğu gibi aktarılması bile bugün dinleyende merhamet uyandırmaya yeterli olacaktır. Dakikası dakikasına aktarılan izlenimler bizim için ifade olgusu demektir. Fakat çekilen acıların ayrıntılarıyla aktarılmasının hiç kimseye hiçbir şey ifade etmeyeceği bir toplum ya da bir durum düşünün. Yaşanan anları aktaran kişi o anları yalnızca canlandırmakla kalmayıp, vurgulamak üzere kimi ayrıntıları seçerek, kimilerini üstünkörü geçerek, hatta yanlış aktararak yeniden biçimlendirmek zorundaydı, çünkü onları dinleyicinin kafasındaki ölüm anlayışına uygun bir biçime ve modele uydurmalıydı. Bu şartlarda konuşmacı ölümü dinleyicisine öyle ayrıntıları öne çıkararak sunar ki, anlatı ölümün merhamet uyandıracak bir olay olduğu görüşüne uyar. "Merhamet" anlatılan her ölümde farklı değildir; yaşanan her deneyime göre değişmeyen, bağımsız bir duygudur.

Bu ifade teorisi ifade edici *bireysel* kişilik fikriyle bağdaşmaz. Gördüklerimin, yaşadıklarımın, hissettiklerimin belirli bir standarda uydurulması amacıyla herhangi bir filtreden geçirilmeksizin, biçimlendirilmeksizin ya da yanlış aktarılmaksızın olduğu gibi öykülendirilmesi bir şey ifade etseydi, o zaman benim yaşamımdaki merhametin, sizin farklı deneyimlerinize dayanan "merhamet" anlayışınızla aynı biçimde ifade edilebilmesi çok zor olurdu. Duygunun temsili sırasında belirli bir olayla ilgili duygularımı bana nasıl görünüyorsa öyle anlattığımda, ifade etmiyor, sadece yaşıyorumdur. Jestlerle ve düzenlemelerle sahneyi şekillendirmemek onu daha ifade edici kılar; aksine, yaşanan genel bir deneyim kalıbına uy-

durulduğunda daha az "sahici" olur. Aynı şekilde, merhamet üzerine herkesin anlatacağı farklı bir öyküsü olduğundan, dolayısıyla insanların toplumsal bir bağ anlamında paylaşabildikleri ortak bir merhamet anlayışı olmadığından, duyguların temsili ilkesi asosyaldir.

Bunun tersine, duyguların takdimi olarak ifade sistemi içinde, kamusal alandaki insanın aktör –isterseniz, icracı diyelim– olarak bir kimliği vardır. Bu kimlik onu ve ötekileri toplumsal bir bağ ile kuşatır. Bir duygu takdimi olarak ifade aktörün işidir; bir an için, sözcüğü geniş anlamıyla alırsak, aktörün kimliği ifadenin bir takdim işi kılınması üzerinde temellenir. Bir kültürde duyguların takdimine inanmaktan temsiline inanma yönünde bir kayma varsa; öyle ki olduğu haliyle aktarılan bireysel deneyimler ifade gücü taşıyor gibi görünüyorsa, o zaman kamusal insan bir işlev, yani bir kimlik yitirmiş olur. Anlamlı bir kimliği yitirdikçe, ifadenin kendisi giderek daha az toplumsal nitelik kazanır.

Teoriyi bu şekilde sıkıştırarak özetlediğim için bağışlayın, ama daha başında aktör olarak kamusal insanın fikrinin ne kadar önemli olduğunu bilmek yararlı olacaktır. Gerçekten, bu mantıksal bağlantılar, *ancien régime* başkentlerinin kamusal dünyasında yaşamış olanların hangi anlamda aktör-insandan söz ettiklerini anlayabilmemiz açısından gereklidir. Başlıca üç yaklaşım vardı:

Birincisi zamanın kozmopolitlerinde en yaygın olan düşünceydi: Bir *theatrum mundi*'de yaşıyorsak ve aktörlere benziyorsak, yepyeni ve daha mutluluk verici bir ahlâka sahibiz demektir. İkincisi, Diderot gibi rol yapmayı kamusal yaşam ve doğa bağlamında inceleyen yazarlara ait daha sorgulayıcı bir yaklaşımdı. Üçüncüsü de tek başına Rousseau'nun görüşüydü. Onunki, kozmopolit yaşam ile tiyatro arasındaki bağlantıyı irdeleyen ve onu şiddetle mahkûm eden, zamanın en büyük teorisiydi. Analizci ve eleştirmen olmasının yanı sıra kamusal düzenin sahici mahrem duygular ile politik baskı birlikteliğine dayalı bir yaşama teslim olacağını kestiren bir kâhindi. Günümüzdeki duruma da çok benzeyen bu yeni durumu onaylıyordu. Bir yanıyla da kötü bir kâhindi; yeni düzenin şehrin çökmesi ve küçük kasabanın yeniden canlanmasıyla kurulacağına inanıyordu. Düşünceleri, modern kent kültürü içinde kamusal dünyanın nasıl yittiğini araştırma yolunda bir kilometre taşıdır. Bu mo-

dern kent kültürü, ifade edici yaşantının ve kamusal insan kimliğinin yerine daha kişisel, daha sahici ve tüm öğeleriyle değerlendirildiğinde çok daha boş olan yeni bir yaşamı koymaktadır.

A. SAĞDUYUNUN AKTÖR İNSANI

Tom Jones'un yedinci kitabına gelindiğinde Londra genç adamın maceralarının merkezi haline gelmiştir. İşte bu noktada Fielding, romana "Dünya ve Sahne Arasında Bir Kıyaslama" adlı küçük denemesini ekler. Söze şöyle başlar:

> Dünya çoğu zaman tiyatro ile karşılaştırılmıştır. Bu düşünce bugüne ulaşarak o denli genelleşti ki, başlangıçta sadece tiyatroya uygun olan ve dünyaya uyarlanan bazı sözcükler artık ayrım gözetilmeksizin ve harfi harfine her iki tarafta da kullanılıyor; böylelikle ister yalnızca dramatik bir oyundan isterse genel olarak yaşamdan söz edelim, bu ortak dil sayesinde, sahne ve görüntü bizim için alışıldık hale geldiler.

Hemen ardından Fielding sözlerine özür dileyici bir tonda devam eder: Okurları tabii ki sahne ve sokağın "harfi harfine" birbirine çevrilebilen alanlar olduğunu bilirler. Klişelerle konuşur ve kendine mazeret arar. Sevgili okurlarına yalnızca tiyatro sanatının ve günlük yaşamın bileşiminin gerçek olduğunu, Restorasyon'daki gibi hayali bir "eğretileme" olmadığını anımsatmak ister.[93]

18. yüzyıl ortalarında "bir sahne olarak dünya" gerçekten de yeni giysiler içindeki eski bir klişeydi. *Theatrum mundi* imgesinin klasik işlevlerinden birinin de, aktörü eylemden ayırarak insan doğasını toplumsal eylemden koparmak olduğunu görmüştük. Sağduyunun aktör-insanı anlayışında, artık kişi olarak kötü eylemde bulunduğunuz için kötü bir insan muamelesi görmüyordunuz; yalnızca davranışınızı değiştirmeniz gerekiyordu. Aktör-insanın Püritenlerden ya da dindar Katoliklerden daha hafif bir ahlâki boyunduruğu vardır: Doğduğunda günahsızdır; kötülük yaptığında günaha girer.

Fielding bunu çok iyi ortaya koyuyordu. Denemesinde "tek bir kötü eylemin yaşamda, insanı sahnedeki tek bir kötü rolden daha fazla lanetli kılmayacağını" iddia ediyordu. Gerçekten de, şehir ve

tiyatro alanları birbiri içine geçtikçe benzetme kitabi bir doğru oluyordu. Eylemlerin karakterleriyle aktörlerin karakterleri ayrıdır, öyle ki bir insan suçlu olan tarafa hiç öfke duymaksızın bir kusuru, hatta bir kötülüğü kınayabilir. Dahası, büyük kentteki insanların kim olduğunu anlatabilmenin hiçbir kesin yolu yoktur. Dolayısıyla ancak neler yaptıkları vurgulanabilir. Birisi ötekilere zarar mı veriyor? Öyleyse, Garrick gibi, sorun onun rolünü değiştirmesidir. Zorunluluktan ya da başkalarının onun geçmişi hakkında sahip oldukları bilgiden dolayı büyük şehirde hiçbir görünüm ya da rol sabit olmadığına göre, rollerini neden değiştirmesin ki?[94]

Eğer genelde aktör-insan, doğasını eylemlerinden ayırarak kendini doğuştan taşıdığı günahtan arındırabilirse, 18. yüzyıl sağduyu anlayışına göre, insan hayattan daha çok tat alabilirdi. Kamusal anlamda ne doğa alanına ne de Hıristiyanlığın vicdani görevlerine bağlı olmayınca, ötekilerle ilişkiden alınan keyif ve neşenin önünde bir engel kalmayacaktır. O dönemin yazılarında aktör-insan imgelerinin sıklıkla kozmopolit yaşamla ilişkili görülmesinin nedeni budur. Onların *Theatrum mundi* uyarlamaları, Rönesans Platoncuları ve Elizabeth çağı drama yazarlarında görüldüğü şekliyle, insan yaşamının anlamı hakkındaki koyu kötümserliğe ya da insanlarla tanrılar arasındaki ilişkilere göndermelerde bulunmuyordu. Montesquieu'nün kaleminden çıkmış nefis bir *İran Mektubu* var. Burada kahraman, bir gece Comédie Française'e gider ve kimin sahnede kimin seyirci konumunda olduğunu ayırt edemez. Herkes gösteri yapmakta, rol yapmakta ve hoş vakit geçirmektedir. Arkadaşlarla birlikte eğlence, gamsız bir hoşgörü ve zevk alma; tüm bunlar aktör-insanın günlük yaşamda nasıl anlaşıldığına ilişkin duygulardı.

Fakat aktör-insan klişelerinin, tam da içerdikleri sosyallik anlayışı açısından, daha derin ve örtük bir ifade fikrine dayandığını anlayanlar da vardı. Bunlar arasında en önde gelen Diderot'nun *Rol Yapmanın Paradoksu* adlı yapıtı, rol yapmayı daha genel, psikolojik bir kurama bağlıyordu.

B. DIDEROT'NUN ROL YAPMA PARADOKSU

Diderot, rol yapmanın paradoksu diye adlandırdığı olguyu basitçe şöyle özetliyordu:

> İnsanlar toplum içinde birinin büyük bir aktör olduğundan söz etmezler mi? Bununla onun hissedebildiğini değil, hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapmada üstün bir düzeye eriştiğini anlatmaya çalışırlar...

Diderot, seküler bir eylem olarak rol yapmanın en büyük kuramcısıydı. Rol üzerine 16. ve 17. yüzyıl Fransız kuramlarının çoğu aktörün rolü oynama tarzıyla oynadığı rolün içerdikleri arasında ilişki kuruyorlardı. Konuşulanların doğruluğu ile aktörün ne kadar iyi konuşabildiği arasında bir bağ vardı. Böylece rol yapma düşüncesini retorik başlığı altına yerleştirmek ve retorikten ahlâk ve dinle bağlantısı açısından söz etmek olanaklıydı. Bu formüle göre rahipler en büyük hatip sayılırlardı, çünkü anlattıkları şeyler mutlak doğruydu. Tabii ki iyi bir Hıristiyan, rahip ve aktörü doğrudan doğruya kıyaslamayı aklından bile geçirmezdi, ama asıl neden, rahibin söylevinin sahnede mümkün olan her şeyden doğal olarak kat kat üstün olmasıydı, çünkü o ilahi hakikati dile getiriyordu.[95]

Diderot, rol yapma, retorik ve metnin içeriği arasındaki bağlantıyı kopardı. *Paradoks*'unda ritüelden ayrılmış bir drama kuramı oluşturdu; neyin canlandırılacağından bağımsız olarak canlandırmanın kendi içinde ve kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kavrayan oydu. Diderot için canlandırmanın "işaretleri" metne ilişkin "işaretler" değildi. Bunu Diderot kadar iyi anlatamadım. O şöyle yazıyor:

> Aktör gerçekten ama gerçekten duygu yüklü olsaydı, aynı rolü aynı heyecan ve başarı ile iki kez nasıl oynardı? İlk canlandırmada çok ateşli, üçüncüsünde ise bir mermer kadar soğuk ve yıpranmış olurdu.[96]

Kendi gözyaşlarına inanan, rolünü duygularına bağlı kalarak yapan ve yansıttığı duygularla araya mesafe koymayan aktör tutarlı rol yapamaz. Aktör bir metni canlandırmak için o metnin içeriğine katılmak zorunda olmadığı gibi, sanatına da o içerik egemen değildir. Örneğin, büyük bir aktörün kötü bir oyunda bile çok başarılı oyun

çıkarabildiğini biliriz. Bunun nedeni, canlandırılan ifadenin doğasında yatmaktadır: İletilecek duygular üzerinde cidden çalışmaksızın, onları göstermek için muhakeme ya da muhasebe yapmaksızın, herhangi bir ifade bir kereden fazla canlandırılamaz.[97]

Diderot'nun ortaya attığı teori sahne tekniğinin hilelerinden daha fazlasını içerir. Duyguların ifadesinde yapıntının doğaya üstünlüğüne işaret eder. Diderot soruyu şöyle sorar:

> Gerçek yaşamın bir trajedisinin neden olduğu gözyaşlarıyla, dokunaklı bir anlatımın neden olduğu gözyaşları arasındaki farkın ne olduğunu hiç düşündünüz mü?

Gerçek yaşamdaki gözyaşlarının apansız ve doğrudan geldiğini, sanat yoluyla akıtılan gözyaşlarının ise bilinçli bir tarzda, adım adım akıtılmak durumunda olduğunu söyleyerek yanıtlar bu soruyu. Doğal dünya bu yüzden aktörün dünyası karşısında üstün görünürken aslında rastlantılara daha açıktır ve çok daha kolayca yara alabilir. Ağlayan bir kadını düşünün, der Diderot; küçük bir yanlış hareketiyle dikkatinizi kederinden uzaklaştıran, dinlemeye hazır olmadığınız bir anda size içini döken ya da aksanını anlamakta zorlanıp yolunuzu değiştirdiğiniz bir kadını. İnsanların birbirlerine doğrudan ve kendiliğinden tepki gösterdiği dünya, ifadenin çoğunlukla saptırıldığı, iki insan arasındaki iletişim doğallaştıkça ifade gücünün azaldığı bir dünyadır.[98]

En iyi durumda, sempati ve doğal duyguların egemen olduğu dünyada, bir duygu tam olarak ifade edilmişse bu ancak bir kereye mahsus olabilir.[99]

Diderot daha sonra bir ifadenin bir kereden fazla nasıl sunulabileceğini sorar ve yanıtlarken göreneksel bir işaret fikrini tanımlar. Bir duygu, ancak o duygunun "pençesinden" kurtulmuş ve şimdi belli bir uzaklıktan onu irdeleyen kişi söz konusu duygunun özsel biçimini tanımlar hale geldiğinde bir kereden fazla iletilebilir. Bu öz rastlantısal olanın çıkarılmasıdır: Uzaklardaki kocası için tasalanan bir kadının sahnedeki görünümünden tesadüfen sert bir duruş çıkarılmışsa, o zaman bu sert duruş hafifçe öne eğilmeyle bertaraf edilebilir. Eğer yüksek sesle ve jestlerle konuşulması sarf edilen sözlerden çok konuşmacının ses tonuna dikkatleri çekiyorsa, ses tonunun alçaltılması sağlanabilir. Bu türden çalışmalarla, bir duygunun esas

karakterine ulaşılır. Bu işaretlere ulaşma sürecinde, bir aktör bu duyguları ilettiği seyircilerin duyacağı gibi duymamaktadır. Aktörün kendisi de duygusuz değildir. Diderot çoğunlukla bu şekilde yanlış yorumlanır; halbuki, aktörün jestlere ilişkin duyguları vardır ama bu jestlerin seyircide uyandırdığı duygulardan farklılaşmıştır.[100]

İfadelerin dayanıklı ve istikrarlı olmalarının yegâne yolu bu türden tamamlayıcı jestlerdir. Bir jestin amacı zamanın yapacağı tahribatı önlemektir:

> Bana doğada akıp geçen bir andan söz ediyorsunuz. Bense size planlanmış, düzenlenmiş, adım adım oluşturulmuş ve sürekliliği olan bir sanat eserinden söz ediyorum.

Bir işaretin özü, tekrar edilebilirliğidir.[101]

Diderot'ya göre İngiliz David Garrick iyi bir büyük aktör modeliydi. Onunla 1764-65 kışında karşılaşmıştı. *Paradoks*'un bir pasajında Diderot, Garrick'in kendisi üzerinde bıraktığı izlenimi şu sözlerle anlatır:

> Garrick perde arasından başını uzatır. Beş altı saniye içinde ifadesi birbiri ardına çılgınca bir coşkudan ılımlı bir hoşnutluğa, bundan durgunluğa, durgunluktan şaşkınlığa, şaşkınlıktan aptallaşmaya, sonra kedere, ezilmişliğe, korku ve dehşete, en sonunda da tekrar başa dönecektir. *Ruhu bu duyguların tümünü yaşamış ve yüzüyle hepsini bu düzeyde oynamış olabilir mi?*[102]

Diderot'ya yöneltilen beylik bir eleştiri de onun sanatı doğanın karşısına koyduğu ve David Garrick gibi bir aktörün de gücünün doğal ötesi, neredeyse canavarımsı ölçüde büyük olduğudur. Bu basit karşılaştırma yeterli değildir. Diderot aktörün tüm uğraşının doğal dünyayı yöneten asli biçimleri bulmaya yöneldiğine inanıyordu. Aktör bu biçimleri süzerek alırdı. Malzemeden kendi duygularını çekip alarak, hangi biçimin doğal duygu alanında içkin olduğunu bilme gücünü kazanmıştır. Oyuncu doğayı temel aldığı için bu kaotik ortamda yaşayan insanlarla iletişim kurabilir. Tekrar edilebilir ifade biçimleri bularak onların kendi algılarına anlık bir düzen verir. İletişim bu işaretin paylaşımı değildir. Kişi, başkasının teslim olacağı duyguya uzak olmalı, onun efendisi olmalıdır. Bu nedenle, kalıcı, tekrar edilebilir ifade nosyonu eşitsizlik fikrini barındırır.

Diderot'nun kuramında sanat ve doğa arasındaki potansiyel dostane ilişki, sahne dışı canlandırmanın analizinde önemlidir. Diderot Garrick gibi az sayıdaki dâhinin etkinliklerinden çok daha fazlasını açıklamayı amaçlıyordu. O bunların diğer ifade edici toplumsal ilişkilerde model olarak kullanılabileceğini anlatmak istemişti. Doğuştan ifade edici olan toplumsal fiiller tekrar edilebilir olanlardır. Tekrar edilebilir toplumsal fiiller aktörün kendi kişiliği ile ötekilere aktardığı konuşma ya da gösterdiği giyim tarzı arasında mesafe bıraktığı fiillerdir. Benlikten belli bir uzaklıkta olan görünümler bir tür hesap konusudur ve bu görünümü sunan kişi, için-

de yer aldığı koşullara bağlı olarak konuşmasını ve giyimini değiştirebilir. Diderot'nun çabası, incelikli, kişidışı iltifat olarak işaretlerin ayrım gözetmeksizin herkes için tekrar edilebilir oluşunun mantığını, böylesi bir işaretin neden her zaman zevk verdiğini açıklama çabasıydı. İltifatın belirli bir konuşmacıdan ve onun dinleyicisinden bağımsız kendine özgü dünyası vardır. İltifat başlı başına anlamlı bir şeydir. *Pouf au sentiment* ve boyalı yüzler de öyle. Sınıflar arası başarılı konuşmanın kişidışılığı da aynı nedenselliğe dayanır: Kasıtlı olarak incelikli olduğu, kendi içinde bir dünya olduğu ve konuşmasıyla seyircinin koşullarından başka her şeyi gösteren bir biçim olduğu ölçüde ifade edicidir. Özetle, Diderot başarılı rol yapmaktan takdim olarak duygu teorisine geçiyordu. Bir aktörün yarattığı duyguların bir biçimi ve kendi içlerinde anlamı vardır. Tıpkı matematiksel bir formülün, kim yazmış olursa olsun, kendine ait bir anlamı oluşu gibi. Bu ifadenin oluşması için insanlar doğal olmayan tarzda davranmalı ve zaman içinde tekrar edilebilmesi olanaklı uzlaşımlar ve formüller bulmalıdırlar.

Geriye dönüp bakıldığında Diderot'nun görüşlerinin çağının kamusal yaşamına bir tür düşünsel destek olduğu görülür. Fakat Diderot hiçbir şekilde çağcılı Parislilerin sözcüsü olarak yorumlanamaz. 1778'de nihayet biten çalışması 1830'a kadar basılmadı. 1750'lerde tiyatroda Diderot'nun görüşlerini kesin bir şekilde reddederek onun yerine doğal sempatilere önem veren yazarlar vardı. Gerçekten de, *Paradox*, Remond de Sainte-Albine'e ait ünlü bir inceleme olan *Le Comédien*'e (1747) bir yanıttı. *Le Comédien* kısa sürede John Hill tarafından İngilizceye, sonra 1769'da Sticotti tarafından tekrar Fransızcaya çevrilmişti ki, Diderot'nun okuduğu bu çeviriy-

di. *Le Comédien* aktörün duygu durumunun, yani ruh durumunun onun gücünün kaynağı olduğu üzerinde duruyordu; eğer aktör soğuk bir yaradılıştaysa, olaylara ilgisiz bir aktör olurdu. Diderot'nun ortaya attığı görüşler, onun kadar inandırıcı bir biçimde savunulmasa bile, 1750'lerde yaygındı. Riccoboni'nin *L'Art du Théâtre* ve Grimm'in tiyatro üzerine yazıları Diderot'nun öncelleriydi. Daha sonra bunlar *Encyclopédie*'de Marmontel'in Söylev üzerine denemesinde bir araya getirilmişlerdi.[103]

Tiyatro tarihçilerinin bir savaş olarak nitelendirdiği Duyarlılık ve Hesaplılık arasındaki tartışma ilk kez 1750'lerde ortaya çıktı. Zamanının en büyük iki kadın oyuncusu olan Madam Clairon ve Madam Dumesnil'in Théâtre Boule-Rouge'daki buluşmalarında bunun çok hoş ve inanılmaz bir örneği yaşandı. Diderot'nun gözünde Madam Clairon dişi Garrick'ti, Madam Dumesnil ise sıradan bir oyuncuydu; çünkü kendi duygularına bağlı kalıyordu. İki oyuncu bir rolün oluşturulmasında duyarlılık ve onun karşısında yer alan hesaplılık üzerine tartışmaya başladılar. Madam Dumesnil, "Rolümle dopdoluydum, hissediyordum ve kendimi vererek oynadım" derken, Madam Clairon "Hesaplılık olmaksızın nasıl rol yapılır şaşıyorum" şeklinde ani bir çıkış yaptı. Dugazon adlı aktör hemen atıldı. "Amacımız dramatik sanatın var olup olmadığını bilmek değil.....fakat bu sanatta kurgunun mu yoksa gerçekliğin mi egemen olacağını belirlemektir." Madam Clairon "Kurgu"; Madam Dumesnil "Gerçeklik" der.[104]

Varılan sonucun sıradanlığına karşın, bu tartışmanın en önemli yanı her iki tarafın da paylaştığı bir varsayımdı. Remond de Sainte-Albine ve Riccoboni'nin 1750'lerde Diderot ile yazışmalarından, daha sonra 19. yüzyıla doğru Coquelin gibi aktörlerin görüşlerine değin tümü, Diderot'nun temel düşüncesini kabul etmişti. Bu da rol yapma eyleminin bağımsızlığıydı; yani metinden bağımsızlığı. Duyarlılık ve hesaplılık arasındaki savaş, aktörün sarf etmesi gereken sözcüklerle bu duyguların uygunluğuna değil, o an ne hissettiği konusundadır. Piskopos Bossuet, 17. yüzyılda ünlü bir vaazında cemaatine, "Nasıl olur da benim belagatımdan etkilendiğiniz halde günahlarınızı Tanrı'ya itiraf etmezsiniz?" sorusunu yöneltmişti. Seksen yıl sonra, "Eğer büyük bir konuşmacıysa çok inanmış olması gerekirdi" gibi bir önermeye pek kulak asmaksızın, belki de ha-

raretli bir biçimde, cemaatini yaktığı ateşi ne kadar kontrol ettiği ve ne kadar o ateşin etkisinde olduğu üzerinde fikir yürüterek Bossuet'in büyük bir konuşmacı olarak niteliklerini tartışmak mümkün olacaktı. Diderot zamanında her iki taraf da rol yapma olgusunu seküler hale getirdi, onu dışsal hakikat göstergelerinden kopardı. Diderot'nun savları seküler düşünceyi bir ifade teorisi olarak mantıksal sonucuna ulaştırıyordu: Rol yapma, belirli bir metinden bağımsız anlamı olan bir etkinlik idiyse, aynı zamanda belirli bir oyuncudan, onun özel duygularından, gelip geçici ruh durumlarından da bağımsız olması gerekirdi.

Bu seküler rol fikrinin tamamlanması onu şehirle bağlantılandıran Rousseau'ya kalmıştır.

C. ROUSSEAU'NUN TİYATRO-ŞEHRE YÖNELTTİĞİ SUÇLAMA

Ne gariptir ki, kentteki kamusal yaşamın en sadık araştırmacısı ve en büyük yazarı, bu yaşamdan nefret eden biriydi. Jean-Jacques Rousseau kozmopolitenliğin uygarlığın ileri bir düzeyi değil, canavarca bir büyüme olduğuna inanıyordu. Rousseau tüm çağdaşlarından daha ayrıntılı bir şekilde, adeta bir kanser araştırması yaparcasına inceledi büyük şehri. İlgisi Paris üzerinde yoğunlaşıyordu. Paris'teki yaşamın teatral niteliklerinin Avrupa'daki tüm başkentlere yayıldığını düşünüyordu. Rousseau yalnızca kendi çağının bir anlatıcısı ve bir ahlâk yorumcusu olarak okunmamalıdır. Sahne ve sokak yaşamının iç içe geçmesini kınarken, bir ifade ortamı olarak modern şehrin bütünlüklü ve derinlikli ilk teorisini de kaleme almıştır.

Rousseau şehri seküler bir toplum olarak betimleyen ilk yazardı. Bu sekülerliğin belirli bir şehir tipinden, yani kozmopolit başkentten doğduğunu ilk o gösterdi; yani "kentsel" yaşamdaki süreksizlikleri görerek bir kozmopolitenlik teorisine ilk kez o ulaştı. Kozmopoliste kamusal inanç kodlarını güven ve oyun gibi temel psikolojik deneyimlerle ve kent psikolojisini bir yaratıcılık psikolojisiyle ilk bağlantılandıran da yine oydu. Tüm bunlar, ne kadar derinlikli, ne kadar içgörülü olursa olsun, korkunç bir amaca hizmet

ediyordu. Rousseau, büyük şehrin anatomisinden, insanlığın –kozmopolitenliğin zıddı olan– psikolojik anlamda sahici ilişkileri yalnızca politik tiranlık sayesinde kurabileceğini çıkarıyordu ve bu tür bir tiranlığı onaylıyordu.

Kuramını oluşturduğu sırada içinde bulunduğu şartlar yazdıklarına ilişkin kimi ipuçları verebilir. 1755 ile 1757 arasında Fransız filozof d'Alembert, Cenevre kenti üzerine *Encyclopédie*'de bir makale yazdı. D'Alembert kentte hiç tiyatro olmadığını belirtiyordu. Cenevre'nin Kalvinist geleneklerinden haberi olan d'Alembert'i bu hiç şaşırtmamıştı. Cenevrelilerin, "aktör gruplarının süslenip püslenme meraklarının, sefahat âlemleri ve başıboşlukların gençlere de sirayet etmesinden korktuklarını biliyordu". Fakat kent dışından birisi olarak bu katı ve zevklerden elini eteğini çekmiş şehirde tiyatroya hoşgörüyle yaklaşılmaması için bir neden göremiyordu. Hatta tiyatronun yurttaşlar için iyi bile olacağını sanıyordu. "İnceliğin zarafetine, duyarlılığın tadına teatral etkinliklerin yardımı olmaksızın ulaşmak çok güçtür" diye yazıyordu.[105]

D'Alembert'in duyguları Fielding'inkilere çok benziyordu. Bu duygular aslen Cenevreli olan ve birkaç yılını Paris'te geçirmiş olan Rousseau'yu kızdırdı. 1758'de *D'Alembert'e Mektup*'u yayımladı. Bu mektup, d'Alembert'in söylemek istediklerinden çok daha fazlasına verilen bir yanıttı. Dramanın politik olarak sansürünü haklı göstermek için, d'Alembert'in değerlerinin bir kozmopolitle aynı olduğunu göstermesi gerekmişti. Ayrıca, kozmopoliten değerlerin küçük bir kasabaya yayılmasıyla orada dinin yıkılacağını ve sonuçta insanların, aktörlerden "duyarlılığın tadı"nı alarak, derin ve dürüst bir iç yaşama sahip olmaktan çıkacaklarını belirtmişti.[106]

Rousseau'nun karşıtlıklarının tümü –kozmopolit, küçük kasaba; rol yapma, sahicilik; özgürlük, adil tiranlık– bir tür bozulma kuramından; *moeurs*'ün yozlaşmasından doğar. *Moeurs* davranışların, değerlerin ve inançların kesişmesi olarak çevrilebilir. 18. yüzyıl yazarları bu sözcüğü "değer yönlendirme", "rol tanımı" gibi terimlerin ve diğer sosyolojik terimlerin tam kapsayamadığı bir anlamda kullanırlar; *moeurs* davranış biçiminin bütünüdür, kişinin üslubudur.[107]

Rousseau'ya göre insanlar çalışmayı, aileyi ve yurttaşlık görevlerini aşan bir üslup edinirlerse, *moeurs* yozlaşır. İşlevsel yaşam

bağlamının dışına çıkmak, yaşamı üretmeyen, beslemeyen zevkler peşinde koşmak; bu yozlaşmaydı. Rousseau'yu okumanın bir yolu yozlaşmayı, bizim "bolluk" diye söz ettiğimiz olguyla özdeşleştirdiğini görmektir.[108]

Bir erkeğin ya da kadının yozlaşması bu kadar kolay mıdır? *Mektup*'un başlangıcında Rousseau bunun zor olduğunu iddia eder: "Bir babanın, oğulun, kocanın ve yurttaşın yerine getirmesi gereken öylesine yüce görevleri var ki, bunlar can sıkıntısına yer bırakmazlar." Ardından hemen düzeltir, çünkü düşman, uçarı zevkler, yeni eğlenceler, kafelerin boş dedikoduları biçiminde, her yerdedir. Ça-

lışma alışkanlığı "kendinden hoşnutsuzlukla, aylaklıkla, basit ve doğal olan zevklere kayıtsız kalarak" yitirilir. Bir başka deyişle, insan sürekli bir yozlaşma tehlikesi içindedir.[109]

Tarihçi Johan Huizinga, oyunu, ekonomik olandan sıyrılma olarak tanımlar; bununla günlük uğraşlar, yaşamsal görevler, ödevler dünyasını aşan bir etkinliği kasteder. Oyun bu anlamıyla Rousseau'nun düşmanıdır. Oyun yozlaştırır.[110]

Oyun, en azından geçici bir boş zaman koşulunda vardır. Boş zaman ile kötülük arasında Protestanların kurduğu ilişki, insanların zorunlu görevleri olmadığı zaman kötü olan doğal tutkularına teslim oldukları düşüncesini içerir. Oyun yoluyla kendini açığa vuran doğal insan, tembel, obur, baştan çıkarıcı, hovardadır. Calvin böyle düşünüyordu ve Cenevre onun tarafından, insana dur durak vermeyerek günah işlemesini önleyecek biçimde örgütlenmiştir.

Calvin'in mükemmel bir teokrasi örneği olarak küçük şehir fikri çok açıktı. Ekonomik açıdan yaşayabilir bir çevre, savaş zamanlarında korunma sağlayan fiziksel bir mekân, ama hâlâ nüfusun devamlı gözetim altında tutulabileceği kadar küçük bir yerdi bu şehir. Dinsel bir yaklaşımla, küçük kentin avantajı insanın doğal düşkünlüğünü bastırmak için en güvenli politik araç olmasıydı. Rousseau ise insanlığın doğuştan iyi olduğu düşüncesi için mücadele verirken politik denetimi de meşru görüyordu. Bu nedenle onun *moeurs* ve küçük şehir ilişkisine yaklaşımı Calvin'inkinden daha karmaşıktır.

İnsanlar küçük şehir yaşamının katı kurallarından kurtulsalar neler olurdu? diye soruyordu Rousseau. Ya da erkekler ve kadınların gerçek anlamda boş zamanı olsaydı? Yaşamsal görevlerden kurtulmak onlara toplumsal ilişkiler için daha çok şans tanıyacaktı. Kafe-

lere ziyaretler, gezinti yerlerinde yürüyüşler ve benzerleri... Sosyallik boş zamanın meyvesidir. İnsanlar daha çok ilişkiye girdikçe birbirlerine daha bağımlı olurlar. Böylece, bizim kamusal diye adlandırdığımız sosyallik biçimlerini Rousseau toplumsal karşılıklı bağımlılık ilişkileri olarak görüyordu. *Mektup*'ta, insanların zorunluluk bağlarını koparmış karşılıklı bağımlılık ilişkilerini ürkütücü olarak nitelendiriyordu.

İnsanlar bir tür benlik duygusu yüzünden başkalarına bağımlı olurlar. Dış görünümlerini başkalarının gözünde onaylanacak şekilde sunarlar, böylece kendilerini iyi hissederler. Lionel Trilling, Rousseau'nun *Mektup*'taki savını şöyle özetler:

> .....aktörün karakteristik hastalığı seyirciye de bulaşır; bu hastalık başka kişileri canlandırarak rol yapma sonucunda benliğin körelmesidir..... aktör başkasını canlandırarak bir insan olarak kendi varlığını zayıflatır.[111]

Boş zaman ve dinlenme durumunda erkek ve kadınlar, aktörlerin *moeurs*'ünü kaparlar. Bağımsızlıklarını yitirmiş olmanın önemi maskelenmiştir, çünkü oynamaktadırlar: Kendilerini yitirmenin zevkine kapılmışlardır. Rousseau'nun sözleriyle,

> .....temel amaç zevk almaktır ve insanlar eğlendiği sürece bu amaca ulaşılmış olur.[112]

Bulunduğu şehir için bir tiyatro önerildiğinde Rousseau'nun da karşı saflara katılması rastlantı değildi. Tiyatro, hafifmeşrep kitaplar ya da resimlerden daha tehlikeli bir sanat dalıydı, çünkü yaşam mücadelesi vermek zorunda olmayan kadın ve erkeklerin kötü yanlarını uyandırıyordu. Benliğin yitirilmesinin aracıydı.

Bu noktada büyük, kozmopolit şehir ortaya çıkar: bu şehrin kamusal kültürü, benliğin yittiği yerdir.

Bütün şehirler, bir araya toplanmış çok sayıda insanın yaşadığı, merkezi bir pazarı ya da pazarları olan, işbölümünün ileri bir düzeye taşındığı yerlerdir. Bunlar şehirlerin tümünde *moeurs*'ü etkileyen koşullardır. Rousseau küçük şehir üzerindeki etkinin doğrudan olduğuna inanır.[113] Küçük şehir, yaşam mücadelesi veren iyi, namuslu insanların erdemlerinin meyvesini verdiği yerdir. Londra ve Paris'te ise tersine, ekonomi, aile geçmişi ve öteki maddi koşullar

yaşam tarzlarını dolaylı etkiler; bunlar doğrudan şehirli insanın *volonté*'sini, yani iradesini etkiler. *Moeurs*, bu iradenin arzularına bağlı olarak sonradan ortaya çıkar.[114]

Bu ayrım niye yapılmıştır? İki nedeni var. Birincisi, böyle bir ara sözcüğü kullanarak Rousseau büyük şehirden özel ahlâki terimlerle söz etmiş olur. Rousseau modern liberalizmin şehirdeki kötü davranışların kötü toplumsal koşullardan kaynaklandığı, suçluların aslında kurtarılmayı bekleyen soylu bir ruha sahip olduğu yolundaki formülasyonlarını aşmaktadır. Büyük şehirler Rousseau için önemlidir; çünkü insan varlığının merkezini, iradesini çürütürler.

İkincisi, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin büyük şehirdeki karmaşıklığı, herhangi bir durumda karşınızdaki kişinin ne iş yaptığından, kaç çocuk baktığından, kısaca nasıl yaşadığından yola çıkarak nasıl bir insan olduğunu çıkaramayacağınız anlamına gelir. Şehirdeki sosyal ilişkilerin karmaşıklığı karakterlerin maddi koşullardan okunmasını güçleştirir. Aynı şekilde, kozmopolit merkezin ekonomik doğası, şimdi "artık sermaye" diye nitelediğimiz fazlayı biriktirir. Orası, zenginlerin boş zaman etkinlikleriyle servetlerinin tadını çıkardığı, yoksulların da onları taklit ettiği yerdir. Sermayenin yoğunlaşması bir avuç insanın gerçek anlamda boş zamanının olması, kalan çoğunluğun da kıskançlıkla "aylak" hale gelmesi, yani maddi çıkarlarını zevk ve sefaya dayalı bir yaşam "stiline" feda etmeleridir.

Böylelikle Rousseau büyük şehri, verili bir durumda herhangi bir yabancının yaşam tarzına bakarak nasıl bir insan olduğunun anlaşılamayacağı bir ortam olarak algılar. Onunla karşılaşabileceğiniz muhtemel durumlar işlevsel bir amaç için değil de, işlev dışı sosyalleşme, toplumsal ilişki olsun diye toplumsal ilişki bağlamındaki karşılaşmalardır. Boş zaman oyunlarına ilişkin analizini bu kavrayışa dayandırır. Boş zaman olunca, salt ilişkinin sağladığı zevk için insanlar daha çok ilişki kurarlar. Gerekliliğin dışında ne kadar çok ilişki kurarlarsa o denli aktörleşirler. Hem de aktörün özel bir türüne dönüşürler:

> Dinsiz ya da ilkesiz, entrikacı, aylak, tembellik ve uyuşuklukla, zevk düşkünlüğüyle, büyük ihtiyaçlarla ahlâkı bozulmuş, hayal güçleri yalnızca canavarlar doğuran ve yalnızca suçları teşvik eden insanlarla dolu büyük şe-

> hirde..... herkes kamusal alandaki gözlerden kolayca sakınıp gizlenerek yalnızca iyi yanlarını sergilediği için *moeurs* ve onurun bir hiç olduğu büyük şehirde.....[115]

İtibar; tanınmak, kabul edilmek, seçilmek. Büyük bir şehirde ün peşinde koşmak kendi içinde bir amaç olur; araçları da sahtekârlık, uzlaşılar ve kozmopolit şehirde insanların serbestçe takındıkları tavırlardır. Yine de bu araçlar şaşmaz bir biçimde hedefe götürürler, çünkü kişi toplum içinde bir Yüce Güç'ün aracı olan devletin dayattığı sabit bir "yeri" yoksa, görünümüyle oynayarak kendine bir yer edinmeye çalışır. Rol yapmak yoz bir şey olduğundan kişinin dışgörünüşüyle oynayarak elde etmek istediği tek şey alkıştır. Rousseau'ya göre, kozmopolis dinin inanılırlığını da yıkar, çünkü kişi Yüce Güç'ün ona verdiği kimliğe boyun eğmek yerine kendi kendine bir yer edinebilir ve kendi kimliğini kazanabilir. İtibar peşinde koşma erdem arayışı ile yer değiştirir.

Birden çok Rousseau vardır. Yapıtlarının çoğu birbiriyle çelişir ya da farklı bakış açıları içerir. *Émile*'deki Rousseau rol yapma, itibar ve din üzerine düşünceleri açısından *Mektup*'taki Rousseau ile aynı değildir. *İtiraflar*'daki Rousseau *Mektup*'taki kısıtlamaları kısmen aşmıştır. *Mektup*'ta, mantıksal sonucuna götürülmüş oldukça uç bir konum söz konusudur.[116]

Buna karşın, Rousseau'nun yapıtlarında kozmopolit kamusal yaşam suçlaması hep görülür. *Julie*'den bir bölüm:

> Saatler nasıl yirmi dört saat için kuruluyorsa, bu insanların da ertesi gün ne düşüneceklerini öğrenebilmek için her gece toplum içine çıkmaları gerekiyor.[117]

Aşağıda da aynı romandan alınmış, Ernst Cassirer'in, "Uydurulmuş hiçbir şey yok, her bir sözcük Rousseau'nun kendi Paris deneyimine ait" dediği, bir pasaj var:

> İnsanlar bana son derece dostça yaklaşıyorlar; binlerce nezaket gösterisi yapıyorlar, her çeşit hizmette bulunuyorlar. Fakat ben de tam bundan şikâyetçiyim. Daha önce hiç görmediğiniz birisinin nasıl olur da bir anda arkadaşı olabilirsiniz? Gerçek insani ilgi, dürüst bir ruhun saf ve asil coşkusu; tüm bunlar büyük dünya geleneklerinin talep ettiği içtenliksiz nezaket gösterilerinden (ve sahte görünüşlerinden) çok farklı bir dile sahiptir.[118]

Büyük şehir bir tiyatrodur. İlkesel olarak senaryosu da itibar arayışına dayanır. Şehir insanlarının hepsi belli türde bir sanatçıdır, aktördür. Kamusal yaşamda oynarken, doğal erdemlerle bağlarını yitirirler. Sanatçı ve büyük şehir uyum içindedir ve sonuç da ahlâki bir felakettir.[119]

Ancak, bu noktada bazı soruların sorulması gerekiyor. Paris bir tiyatrodur, birbirine karşı pozlar takınan erkek ve kadınların oluşturduğu bir toplumdur. Fakat pozlar bazen doğanın biçim bozukluklarını ya da ortamın neden olduğu yaraları iyileştirir. Rousseau itibar peşinde koşmanın şehirlerde salgın olduğunu söylüyor. Peki ya

insanlar övgü toplamak umuduyla büyük şeyler peşinde koşmaya teşvik ediliyorlarsa? *Émile*'de, Rousseau'nun büyük şehir insanlarının mütevazı köklerini unutmalarının bir aracı olarak rol yapmaktan söz ettiği küçümseme yüklü bir pasaj vardır, fakat işlenen günahın ağırlığı açısından bunu cinayet ya da tecavüzle bir tutmak olanaksızdır.

Rousseau'nun şehir eleştirisi parlak bir başlangıçtan bayağı bir sona doğru gitmektedir; sonuçta kırsal kesimin basit ve doğrucu köylüsü kutsanır. Rousseau, argümanını yavanlıktan ansızın ve dramatik bir şekilde terimlerini değiştirerek kurtarır.

Rousseau konuya erdem/çalışma, kötülük/boş zaman paradigmalarıyla girer. Büyük kent bir telaş ve acele içindedir. Cenevre'deki uyuşuk ev-iş-kilise döngüsünde bulunmayan türde bir elektrik enerjisi vardır. *Mektup*'un ortalarında, yeni bir eylem ölçeği sahneye çıkar: Çılgınca gidip gelmeler, anlamsız eylemler büyük şehri niteler, çünkü hayatta kalma baskısı olmayınca insan ancak çılgınca dönüp durur. Küçük şehirde, eylem daha ağır bir hızla yürür; bu da boş zamanların kişinin eylemlerindeki ve benliğindeki gerçek doğaya yansıması demektir.[120]

Rousseau'nun bu ani çıkışı, insani ifadenin genel biçimi üzerinde büyük şehrin yaptığı etkiyi artık gösterebildiği için yapar. Gerçek yaratıcı ifade doğru bir benlik arayışındaki insanın ifadesidir; bu buluşunu da sözcüklerle, müzik ve resimlerle ifade eder. Sanat yapıtları psikolojik bir soruşturmanın raporları gibidir. Karşılıklı toplumsal bağımlılık ilişkileriyle başlayan büyük şehir sanatı benliğe ilişkin kurgular ve üsluplar üretir. Bu uzlaşımlar kendi başına var olur; kişinin karakteriyle hiçbir ilişkileri yoktur. Rousseau

duyguların bu şekilde takdiminden hiç hoşlanmamaktadır; o karakterin daha içe dönük bir biçimde gözlemlenmesinden yanadır. İşte Rousseau'nun temsil ile takdim karşıtlığı üzerine görüşlerinin bir kısmı:

> .....gerçek dâhi ..... ne şan şöhretin, talihin yolunu bilir ne de onu bulmayı düşler; kendini hiç kimseyle kıyaslamaz; kaynaklarının tümü kendisindedir.[121]

Rousseau bir el çabukluğu yapmıştır: İfade kişinin ne denli dürüst olduğu ile belirlenir ve dürüstlük de ne denli eşsiz olduğu ile. Kalvinci için dürüstlük, "Bugün ne günah işledim?"in envanterini yapmaktır; Rousseau içinse kişinin dünyaya nasıl göründüğüne ilişkin bilincini yitirmesidir.[122]

Böylece hoş bir paradoks ortaya çıkıyor. Aktör için sorun şöyledir: Hakarete ve övgüye duyarlı olan aktör, iyi ve kötünün, erdem ve kötülüğün belli tanımlarının olduğu bir dünyaya girer. Benzer şekilde, büyük şehirdeki sorun da *aşırı miktarda* cemaatin olmasıdır. Ne türden olursa olsun cemaat değerleri çok önemlidir, çünkü insanlar bu değerlere göre davranarak itibar kazanmaya çalışırlar. Küçük şehrin daha iyi değerleri, yaşamsal erdemleri vardır; fakat *Mektup*'un sonlarında Rousseau küçük şehre ait ikinci bir erdem daha ortaya atmıştır. Küçük şehir, daha çok yalıtlanmaya izin verir, insanların cemaatin standartlarını önemsememesine ve "yüreklerinde ne taşıyorlarsa onu aramalarına" izin verir. Rousseau küçük şehri şöyle özetler:

> .....daha orijinal ruhlar, daha yaratıcı çalışma, gerçek anlamda daha yeni şeyler orada bulunur, çünkü insanlar daha az taklitçidir; ellerinde az sayıda model olduğu için yaptıkları her şeye kendilerinden daha çok şey katarlar.[123]

Bir sanatın, tiyatronun yasaklanması, düşünce reformu ne kadar haklıysa o kadar haklıdır. Gerçekten de, eğer tiyatro gelişirse ahlâk kuralları gelişemez. Cenevre gibi bir kentte tiyatro insanları davranışlarına model aramaya ayartabilir. Cenevre'de, politik tiranlığın göbeğinde insanların yaratıcı bir şekilde eşsiz hale gelmeleri gerekir. Büyük bir şehirde sansür yararsızdır; bir kere oyun üretildikten

sonra ne tür oyunların üretildiği o kadar önemli değildir. Sahnedeki aktör her Parislinin özel yaşamda ulaşmayı arzu ettiği modeldir.[124]

D. ROUSSEAU'NUN KEHANETLERİ

Bunlar kamusal yaşam hakkındaki büyük, ürkütücü bir savın ana hatlarıdır. Çelişkileri de, Rousseau'nun ardından giden herkesin yakasına yapışan çelişkilerdir ve o büyüklüğün bir parçasıdır. Orada,
 politik tiranlık ve bireysel sahicilik arayışı el ele gider. Bu Rousseau'nun kehanetinin özüdür ve hayata geçmiştir. Buna karşılık, insanların ün kazanmaya çalışıp, başkalarına yardımseverlikle yaklaşmaları, hatta nazik olmaları, tüm bunlar kişinin kendine özgü bir ruh kazanamamasıyla sonuçlanır. Bu da modern inanç halini almaktadır.

Fakat Rousseau aynı zamanda da modern çağın çok kötü bir kâhini olmuştur. Belki de en çarpıcı hata onun teorisini Wilkes'in davranışıyla ve Wilkesçilikle karşılaştırdığımızda görülebilir. 18. yüzyıl şehrinin ilk kitle hareketi olan Wilkesçiler, aralarında varlıklı tüccarlardan parasız pulsuz kişilere kadar her mevkiden insanla, *ancien régime* metropolünün kurgularını Rousseau'nun hayal etmediği bir şekilde altüst ettiler. Rousseau'ya göre ancak insanların yaşadığı çevre daha fazla denetlenirse görenekler yıkılabilirdi. Onlar içinse yıkım ancak denetimden özgür olduklarında gelişecekti. Rousseau kamusal yaşamın sonunu ancak küçük bir kasabada düşünebiliyordu; yani metropole bir alternatif tahayyül edebiliyordu ama onun tarihi gelişimini düşünemiyordu. Tutarlılık, politik denetim, doğal insanın ihtiyaçlarıyla tiranlığın tam bir uyumu; işte onun görüşü buydu. Geçmişe, mitsel bir geçmişe sığınmak, büyük şehirden çekilmekti bu. Fakat şehirdeki *ancien régime*'in görünüş ilkelerini yerle bir eden güçler tersi hedeflere yönelmişlerdi; sınırlamalardan kurtulmaya, büyük bir şehirde özgürlüğe. İnsanlar, bu sınırsız özgürlüğü kişisel deneyimin simgeselleşmesi yoluyla anlamayı umut ediyorlardı.

Üçüncü Bölüm

19. yüzyılda kamusal yaşam kargaşası

Ancien régime'de doğan ve 1880'li yıllara kadar yaşayan yaşlı bir Paris'li kadına, gençliğinin şehriyle yaşlılık dönemindeki şehir arasındaki fark, kamusal yaşamın 19. yüzyılda dizginsiz büyümesi olarak görünebilir. Şehir sokaklarındaki gösterilerin ardı arkası kesilmiyordu: Yüz binleri Champ de Mars'a getiren Nadar'ın balonla yükselişini; Jardin des Plantes'a gelen bir zürafayı görmek için toplanan kalabalıktan bazı insanların ezilerek öldüğünü; Jardin Turc'da sözde konuşan Munito adlı bir köpeği bir şeyler söylemesi için günlerce boşuna bekleyen kalabalıkları düşünebilirdi. Daha ciddi bir kişiyse, devrim günlerinde de benzer nitelikte görüntüleri yakalamış olabilirdi. Ana temalarını bir insan sirki olan kentli kalabalıkların oluşturduğu Balzac'ın romanlarını okumuş olabilirdi.

Zihninde, 19. yüzyıl Paris sakinlerinin ateşli bir şekilde heyecan peşinde koşmalarıyla, daha çocukken ilk devrimden önceki günlerde yabancılar arasındaki son derece özenli ilişkileri karşılaştırabilirdi.[1]

Ona kentin artık bir kamusal kültür mekânı olmaktan çıktığı söylenecek olsa gülüp geçerdi. Buna karşın, büyük şehrin yeni çehresi anılarındaki ilk izlenimlerden çok daha şaşırtıcıydı. Seyirlik şehirde yaşayanlar kamusal alan içindeki coşku anlarının gelip geçici olduğunu biliyorlardı. Maxime du Camp bunu açık bir şekilde şöyle ifade ediyordu: ".....sanki bir çılgınlık rüzgârı insanların başını döndürüyor. Parislilerin coşkuları ani, bazen de muhteşem fakat kı-

sa ömürlü." Seyir şartları da tek yanlı olmaya başlıyordu. Nadar'ın balonunu izleyen yığınlar sokakta her gün yaşadıkları dışında bir eyleme tanık oluyordu; zaten onu gösteri yapan şey de buydu. Böylesi bir başarı karşısında onun hakkında nasıl hüküm vereceklerdi? Nasıl katılacaklardı? *Flâneur* gösteri yaparak geçerken insanlar onu izlerler; yanına gidip onunla konuşmaları söz konusu değildir. Pasif seyirci, sessizdir ve hayranlık içindedir: Şehir ateşli bir coşku içindedir, ama görünüşteki bu coşku içinde bile bir değişimin belirtileri ortaya çıkmaktadır.[2]

Alışkanlıklarında bu kadar ciddi, anlık coşku ve düşlerinde bu kadar taşkın bu çağı tüm karmaşıklığı ve ihtişamı ile bugün tahayyül edebilmek oldukça güç. Ciddiyeti bir asır sonra kurtulabildiğimiz bir kölelik, fantezileri ise yalnızca katı görgü kurallarının "ikamesi" olan şişirilmiş duyguların ve hayali tutkuların dünyası olarak görüyoruz. Balzac'ın girişimcilerini, Baudelaire'in şiirlerinde Paris sokaklarını arşınlayan hem muhteşem hem de ölümcül hasta olan *flâneur*'leri algılayabilmek zordur. Onlara isyan etmemize karşın, özellik ile kamusallık arasındaki sınırın aşınmasına karşı verdikleri mücadelenin günümüzde mahremiyete karşı verilen mücadelenin tohumlarını nasıl attığını anlamak da zordur.

Bir asır öncesinin bu ateşli ve ürkütücü kamusal dünyasını kendinden önceki dönemle ilişkilendirebilmek de aynı ölçüde zordur. Pasif seyirlik şehir yeniydi; bu şehir aynı zamanda da *ancien régime*'de kurulmuş olan kamusal uygarlığın bir sonucuydu. Bu bir önceki kültür, burjuvazisinin onu seyirlik bir hale sokması ve nihai olarak kamusal alanı bir sosyallik biçimi olarak anlamsızlaştırması için var olmak zorundaydı.

19. yüzyıl kamusal yaşamı üzerine şu sorulara açıklık getirilmelidir. İlk olarak, nüfusun ve 19. yüzyıl büyük şehir ekonomisinin yani maddi koşulların kamusal alana ne gibi etkileri vardı? İkincisi, bireysel kişilik nasıl toplumsal bir kategoriye dönüştü? *Ancien régime*'de bile, Wilkesçi harekette olduğu gibi, bireysel kişilik sorununun kamusal alanı geçici olsa da oldukça derin bir şekilde sarsabildiğini hatırlayalım. 19. yüzyılda kaba bireycilik, "en uygunun hayatta kalması" ve yeni ekonominin buna benzer acımasız haklılaştırımlarından, toplumun birey için çalıştığına, var olduğuna ve bireyi güçlendirdiğine ilişkin çok daha naif ve sorunlu görüşlere kadar, birey ve onun özel güçleri, arzuları, zevkleri toplumsal bir görüş olarak hep kutsanır oldu. Bireysel kişiliğe olan bu inanç, kamusal alan içindeki davranışta kendini nasıl dışavurdu ve kamusal alanda kişilik nasıl anlaşıldı? İkinci soru akla bunları getirir.

Bir diğer soru; insanlar artık kişiliği toplumsal bir kategori kabul ettiklerine göre, kamusal alan içindeki insanın kimliğine ne oldu? Özellikle aktör-insan imgesine ne oldu? Burada yalnızca bir 18. yüzyıl klişesinin kaderi ile değil, 19. yüzyılın en köklü değişimi olan, bir kamusal düzen ilkesi olarak sessiz gözlemle de ilgileneceğiz.

Dördüncü ve son sorumuz şu: Bireysel kişilik, kamusal alanda modern mahremiyet kuralının tohumlarını nasıl attı? İlk üç soru geçen yüzyılın miras aldıkları ve bozdukları ile ilgiliydi; son soru ise bu yüzyılın *res publica*'nın modern anlamda yok edilişine nasıl zemin hazırladığına ilişkindir.

Önümüzdeki dört bölümün her biri bu sorulardan birini ele alacaktır. Kamusal yaşam ile maddi koşulların ilişkisi üzerinde yoğunlaşan yedinci bölüm, nüfus, ekoloji, 19. yüzyıl başkentlerinin ekonomisi ve özellikle de şehirde yeni kamusal ekonomi ile ilgilidir. Bireysel kişiliğin toplumsal bir kategori olarak kaydettiği ilerlemeyle ilgili olan 8. bölüm, bir yazarın; Balzac'ın, kişiliği nasıl toplumsal bir kategori olarak yorumladığını göstererek başlıyor, daha sonra kamusal alanın kişilik üzerindeki etkilerini 1840'larda sokak ve sahnede insanların kıyafetleri yoluyla inceliyor ve 1795'te *ancien régime*'in beden imgesine karşı başkaldırıyla, bedenin bir yüzyıl sonraki Viktoryen imgelerine karşı başkaldırıyı karşılaştırarak son buluyor. Kamusal kimlik konusunu derinleştiren 9. bölüm, ka-

musal alanın kişileştirilmesinin nasıl yeni bir konuşma ve sessizlik alanı yarattığını ve bu alanda nasıl ancak özel türde bir kişinin kamusal aktör olarak kalabildiğini göstermektedir. *Res publica*'nın modern ölümüne ortam hazırlayan kamusal alanın kişileştirilmesinin yollarını açıklayan 10. bölüm, politika üzerine olup başlıca iki konuya eğiliyor: Kamusal kişilik olarak tanımlanan liderlik ve kolektif bir kişilik oluşturmaya yönelik bir girişim olan cemaat mücadelesi. Ayrıca maddi koşullarla ilgili bölümde yüzyıl boyunca görülen genel eğilimler betimlenirken son üç bölümde "*posthole*" yöntemi izlenerek bu kamusal olguların 1840'lar ve 1890'larda al-

dıkları biçimler inceleniyor.

Kitabımızın başında 19. yüzyılda kamusal yaşamı dönüştüren üç etken kısaca ele alınmıştı: Sanayi kapitalizminin biçim verdiği ikili bir değişim, yeni bir sekülerliğin biçim verdiği kamusal inanç koşullarındaki değişim ve *ancien régime* kamusal ideolojisinin tek bir yanının hayatta kalması sonucu kamusal davranışta ortaya çıkan değişim. Bu etkenlerin hepsi birlikte, maddi değişimin kamusal yaşam ve kamusal kişilik üzerindeki etkileri, kamusal insanın neden yeni bir imgesinin doğduğu ve kamusal yaşamda 19. yüzyılda yaşanan sarsıntıların, 20. yüzyılda kamusal olanın kendisinin yadsınmasını nasıl hazırladığı üzerine bir açıklama getirmektedir. Umarız tutarlı bir açıklamadır bu. Okur haklı olarak soracaktır: Öyle ise sorular sorup durmak yerine neden basitçe her bölümü değişimin bir türüne ayırıp onun davranışlar ve âdetler üzerindeki etkilerini göstermiyorsun?

Nedenler üzerine kurulmuş bir dil, şu iki yoldan biriyle işler: Mekanik bir şekilde, yani X varsa ya da olmuşsa sonuç Y'dir. Bir de tarihsel yöntemle işler ki o zaman karmaşık hale gelir. Belli bir dönem boyunca değişen bir dizi somut olgu arasından, analizci parçaları bir araya getirerek bir değişim teorisi oluşturmaya çalışır. İkisi arasındaki fark için iyi bir örnek, kişinin bir terapi sırasında yaşam hikâyesini sunmasıdır. Terapide bir "sağaltıcı balayı" kısa sürede başlar; hasta, yaşamındaki nörotik semptomlara, yani Y'lerine yol açan tüm X'lerin apaçık bir tablosunu çizer. Evet apaçık: Fakat tam da müphemlikten yoksun ve durağan bir nitelikte oluşu açıklamayı anlamsız kılar. Yani, sorunlara takılıp kalmanın bir yolu, "Sorunumun ne olduğunu biliyorum" düşüncesidir. Terapi ilerledikçe,

belli bir olguya ait parçaların bir araya getirilmesi adım adım tüm olanların nedenini kapsayan teoriye ulaştırır. Hasta, gerçekten de sağaltıcı balayı sırasındaki özgün açıklamalarına benzer bir şeye ulaşabilir; fakat artık hepsinin farklı, deneysel bir anlamı vardır.

Bir kültürün tarihini yazmak bir yaşamın tablosunu çizmeye benzer bir sorundur. Sorun kendi başına açıklık değil, mekanik açıklıktır. 19. yüzyılda faal olan üç etkenin özü, her biri kamusal yaşamın ayrı alanlarını istila ettiğinde, bunu bir biçimde farklı yollarla yapmış olmalarıdır. Kamusal alanda anlamlı görsel tezahürler fikrinin mirası, tıpa tıp aynı olmasa bile, örneğin özel bir deneyim olarak kamusal konuşmaya duyulan inanç mirasıyla benzerlik taşıyordu. Aynı şekilde, kamusal yaşama ilişkin belirli bir olgudaki değişimler hiçbir zaman tek ve saf bir kaynaktan doğmamıştır. Sebep-sonuç dili, sınıf dili gibi gerçek, fakat kolayca suiistimal edilebilir yapıdadır. O olmaksızın toplum uçsuz bucaksız bir olgular okyanusudur; her şey var olmaktadır, fakat hiçbir şeyin varoluş nedeni yoktur. Bu yüzden sorun ne mekanik olmalı ne de akıldışı olmalıdır. Ben, tarihsel değişim konusunda, değişimin etkilerini somut biçimde göstererek bu üç etkenin karmaşıklığını aşama aşama ortaya koyacak sorular sormaya çalıştım ve böylece bir değişim teorisi oluşturdum.

Kaynaklar için doğru olan, değişimlerin değerlendirilmesinde kullanılabilecek sıkıntı göstergeleri için de doğrudur. Bireysel kişiliğin kamusal yaşama girmesinin güçlükler yarattığına ilişkin bu dört sinyal şunlardır: Duyguların iradedışı olarak açığa vurulmasından korkma, özel tahayyülü uygunsuz bir biçimde kamusal durumlara dayatma, kamusal alan içinde gizlenmek için kişinin duygularını bastırma arzusu, sessizliğin özünde var olan pasifliği kamusal düzenin bir ilkesi olarak benimseme çabası. Duyguların iradedışı olarak açığa vurulmasından duyulan korku, sokakta erkeklerin sessizce süzdüğü bir kadın için, dinleyicilerine yalan söylemek üzere olan bir politikacı için olduğundan daha farklı anlam taşıyacaktır. Kaynağın karmaşıklığı gibi sıkıntının karmaşıklığı da füg* temalarına benzer.

"Kentsel" sözcüğünün kullanımı ve Paris şehri üzerine giriş babında son birkaç şey daha eklemek istiyorum.

* Birden fazla temanın farklı sesler tarafından sırayla sunulduğu müzik bestesi. (ç.n.)

Kent incelemelerinde "kentsel" (urban) ve "kentleşme" (urbanize) sözcükleri, kullanımlarının zor olmasının yanı sıra kolaylıkla da birbirlerine karıştırılırlar. "Kentsel" sözcüğü sıradan kullanımıyla harita üzerinde bir yer ve oradaki yaşamı anlatır. "Kentleşme" ile de bu yaşamın fiziki şehir dışındaki yerlere yayılması ifade edilir. Charles Tilly, 19. yüzyıl toplumuna doğru gelindiğinde, sözcüklerin bu sıradan kullanımının yetersizliklerini çok iyi göstermiştir. Şehri "şehir" yapan, uluslararası ölçekte idari, mali ve yasal bir sistemdi. 19. yüzyılda kentleşme kentsel âdetlerin yayılmasından daha fazlasını anlatıyordu; "modern", gelenek karşıtı güçlerin daha genel bir biçimde yayılması anlamına geliyordu. Yine de yekpare bir şey değildi kentleşme: Şehir, özellikle de büyük şehir hâlâ ayrı bir kültürdü. Şehrin kamusal yaşamına nüfuz edilebilirdi, fakat burada yayılmanın başladığı özel bir nokta vardı.[3]

Kentsel ortam, yabancıların günlük yaşamın akışı içinde birbirleriyle karşılaşabilecekleri bir ortam olarak ele alınmıştır. Yabancılar arasındaki ilişkilerin toplumsal psikolojisine değinmiştik; 19. yüzyılda bu sosyal psikoloji canavarlaşan bir nüfus sorununa uygulandı. 19. yüzyılda, Güney ve Güneydoğu Avrupa'da olduğu gibi, Batı Avrupa'da da kırsal kesimde çarpıcı bir altüst oluş yaşandı. Kısmen kıtlıktan, kısmen kırsal mülk sahipliğinin yeni biçiminden ve tarımın kapitalistleşmesinden dolayı yığınlarca köylü ve çiftçi yurdunu yuvasını terk ederek Avrupa'daki şehirlere, bilinmeyen yerleşim bölgelerine ya da Amerika, Arjantin ve Brezilya'ya gitti. Yerlerinden edilen bu insanlar, köklerinden kopmalarıyla yaşadıkları genel sarsıntının bir uzantısı olarak belki yabancılarla günübirlik ilişkiye gireceklerdi.

Böylece, 19. yüzyıl kır nüfusunun, şehir yaşamının, şehir sınırlarının ötesinde bir anlamı olacak demekti. Bu, büyük şehirde kamusal davranıştaki her değişim anında bölgelere de yayılacak demek değildi; aksine, topraksız kalan ve göçer olan insanlara, sürekli köksüzlüğün bir koşulu olarak görünen şehir yaşamı artık tamamen uzak ve yabancı gelmiyordu. Kırsal kesim de yabancılar arasında yaşama sorunuyla yüz yüzeydi; bu anlamda da şehrin seyirci sorununa yabancı değildiler, ama bu sorunu hafızalarında kalan geçmiş geleneklerinin filtresinden geçiriyor, ya da köylüler şehre göçmek zorunda kaldıklarında, hemşerilerinden ya da anadilini ko-

nuşanlardan müteşekkil küçük bir çekirdek oluşturarak çözüyorlardı. Şehir ve kasaba arasında 19. yüzyılda kurulan bu bağ yüzyılımızda coğrafi sınırların çok daha etkili bir şekilde silinmesine yolu açmıştır; öyle ki, günümüz büyük şehirlerinde kamusal yaşamın yadsınması, yeni bir iletişim teknolojisi sayesinde, tüm toplumdaki aynı yadsıma eşliğinde yürür.

Yeni odak noktamız 19. yüzyıl başkentidir ve giderek de yalnızca Paris olacaktır. Önümüzdeki dört bölümden ilk ikisinde, Paris ve Londra'nın maddi bakımdan ve kamusal alan içinde bireysel kişiliğe duyulan inanç bakımından neleri paylaştıkları konusuna ağırlık verilecektir. Son iki bölümde de politikaya ağırlık verdikçe tek başına Paris üzerinde duracağız. Walter Benjamin, Paris için "19. yüzyılın başkenti" ve "ele avuca sığmayan eşsiz bir yer" diye yazıyordu. Paris'i Benjamin'in 19. yüzyıl başkenti yapan şey politikanın kültürle ilişkisiydi. Burada çatışmalar uç noktadaydı; her yerde korku duyulan devrimci kabarışlar Parisli kuşakların deneyimlerinde olsun, anılarında olsun fiili bir rol oynamıştı. Paris, 19. yüzyıl burjuvazisinin tüm korkularının ve fantezilerinin yoğunlaştığı yerdi. Batı Avrupa'yı süpürüp geçen gerilimlerin merkezi olan Paris, bu gerilimlerin yapısını ve sonuçlarını açığa çıkardı. Böylece kent modern New York gibi, başkaları için hem büyüleyici hem de korkulu bir yer oldu. Sanki Avrupalılar Paris'te tüm yaşamlarını kemiren bir hastalık görüyorlardı, ama bir yandan da gözlerini bu hastadan alamıyorlardı.

VII

Sanayi kapitalizminin kamusal yaşam üzerindeki etkileri

"Kentsel devrim" ve "sanayi şehri" bir asır öncesinin değişimlerini betimlemede kullanılan iki beylik ve yanıltıcı tanımdır. İlkinin yol açtığı yanılgıya göre 19. yüzyılda şehirlerin gelişimi öylesine aşırıdır ki, daha önce var olan şehirlerle çok az ilişkilidirler. İkinci yanılgı ise, bu büyümenin, tipik olarak, kentli nüfusun dev fabrikalardaki imalatla aşina olduğu yerlerde ortaya çıktığı görüşüdür. Oysa aslında, nüfusta en fazla büyüme, geniş ölçekli sanayiye pek sahip olmayan büyük şehirlerde gerçekleşti. Kuşkusuz, nüfusun böylesine arttığı hiç görülmemişti. Bu nüfusun bakımı ve ekonomik açıdan ayakta kalabilmesi için kullanılan eski yöntemler artık işlevsizleşinceye kadar abartıldılar; böylece sayısal değişimler giderek biçimsel değişimlere yol açtı. Yeni nüfus, başlarda şehir ekolojisinin

yerleşik kalıbına göre düzenlendi; ama bu durum adım adım da olsa değişti. Şehre akın edenlerin de geçmişe dayanan belli kökleri vardı. Çoğu hâlâ genç ve bekârdı. Yüzyıl ilerledikçe ve tarımsal altüst oluş şehir dışında geniş alanlara yayıldıkça, grup daha köklü ve birleşik aile birimi şeklini alıyordu.

19. yüzyıl başkentlerinin ekonomisi *ancien régime*'de var olan yapıları da kısmen genişletmekteydi. Ticaret, finans ve bürokrasi başkentlerin başlıca faaliyet alanı olmaya devam ediyordu. Fabrikalar toprağa aç işletmelerdir; genellikle, eğer şehir içinde yer almışlarsa, toprağın daha ucuz olduğu kenar bölgelerdedirler. Atölyeler daha çok şehir merkezine kurulan işletmelerdir; hem daha küçük hem de daha az mekanizedirler. 19. yüzyıl başkentlerinde bu tür yerli sanayiler çoğunlukla ticaretle, hızlı ve küçük ölçekli birimlerde, sömürgelerden ve öteki Avrupa ülkelerinden sağlanan hammaddenin ileri düzeyde uzmanlaşmış yöntemlerle perakende satış mallarına dönüştürülmesiyle bağlantılıydı. 177 F12

Bu başkentlerin iç ekonomileri yeni bir ekonomik uğraşın doğmasına yol açtı. Şehir nüfusunun böylesine artması sonucu, perakende ticaret hiç olmadığı kadar kârlı duruma geldi. Alıcı kitlesi, klasik açık hava pazarları ve küçük dükkânlar yerine satış mağazalarında odaklanan yeni türde bir kamusal ticaret başlattı. Bu yeni perakende ticarette, 19. yüzyıl kamusal yaşamının tüm karmaşası ve sorunları ortaya çıktı. Bu ticaret, kamusal alanda oluşacak değişimlerin bir paradigmasıydı. Bu yeni kamusal ticareti anlayabilmek için, maddi yaşamın kendinden önce gelen şeyleri ne ölçüde büyüttüğünü görelim.

A. 19. YÜZYIL KENT SAKİNİ YENİ BİR KİŞİLİK MİYDİ?

19. yüzyıl başkentlerinde nüfus artışı öyle hızlıydı ki, sırf rakamları incelemek bile insanı hayli ilginç sonuçlara götürüyor. Nüfus bilimcisi A.F. Weber'in Paris'e ilişkin rakamları şöyledir:

1801	547.756
1821	713.966

1841	935.261
1861	1.174.346
1881	2.269.023
1896	2.536.834

Bu sayıların ne anlama geldiğini belirleyebilmek için 1801'deki nüfusu 100 kabul edip sonraki artışı bu temele göre gösterelim. Buna göre Paris dışındaki on iki büyük kentin, Fransa nüfusunun bütününün ve Paris'in 19. yüzyıl oranları şöyledir:

Yıl	*Fransa*	*12 kent*	*Paris*
1801	100	100	100
1821	110	120	130
1841	120	154	171
1861	133	268	306
1881	140	354	414
1896	143	405	463*

Büyüme çok açıktır: 12 büyük kent Fransa'nın bütününden daha fazla gelişirken Paris tek başına bu kentlerden daha hızlı büyümüştür.[4]

Londra'nın bu yüzyıl sırasındaki gelişimi de Paris kadar çarpıcıydı, fakat Londra'nın nüfus tablosunu çıkarmak daha güçtür; çünkü "Londra"nın kesin demografik, idari ve sosyal sınırları yoktu. Önce idari bir kontluk olarak Londra, sonra bunu çevreleyen, Londra'yı "Büyük Londra" yapan dış halka, hatta bu halkanın ötesine uzanan yerleşim alanları vardı. Bu iç içe geçmiş insan yığını, İngiltere'nin diğer kentleriyle ve nüfusun bütünüyle tam olarak aynı Paris'in Lille ve Fransa ile ilişkisi gibi ilişkiler içindeydi. 1871-1901 arasında Asa Briggs, "Büyük Londra'nın nüfusu taşradaki yerleşim alanlarının tümünden ve bütün olarak ülke nüfusundan da daha hızlı artmıştır" diye yazıyordu.[5]

Yalnız Londra kontluğu sınırları içinde kalırsak, 19. yüzyıldaki büyüme şöyle hesaplanabilir:

* Bu oran, Paris'in yukarıdaki ham nüfus verilerinden çıkarılmış oranla pek dengeli değildir; çünkü Paris'e 1852'den 1865'e kadar belirli bölgeler katılmış ve bunlar istatistikçilerce tek bir yöntemle incelenmiştir.

1801	864.845
1821	1.225.694
1841	1.873.676
1861	2.803.989
1881	3.834.354
1891	4.232.118

Her ikisi de diğer Avrupa kentlerinden çok daha büyük olmakla birlikte, 18. yüzyılda Londra Paris'ten çok daha büyüktü. Kendi ulusal kültürleriyle ilişkili olarak iki kentin büyüme oranları birbirine yakındı. Aşağıda Londra'nın, 100.000'in üzerindeki öteki büyük şehirlerin oranlarıyla ulusal (İngiltere ve Galler) oranları görüyorsunuz:

Yıl	Ulus	Öteki büyük kentler	Londra
1801	100	—	100
1821	134	100	141
1841	178	158	216
1861	226	153	324
1881	292	136	443
1891	326	166	489

Fransız ve İngiliz büyüme kalıplarının farklılığı taşralarındaki şehirlerin büyüme oranlarından geliyordu; Fransa'dakiler İngiltere'dekilerden daha fazla ve istikrarlı büyüyordu. Paris ve Londra'nın yüzyıl sürecindeki aşama aşama büyüme oranları birbirine paraleldi.[6]

Bu sayıların anlamını değerlendirebilmek için, o zamana kadar Paris ya da Londra'nın büyüklüğüne yaklaşabilen tek şehrin, 16 yüzyıl önceki emperyal Roma olduğunu; ya da hiçbir kentsel yerleşim alanında bu denli kısa sürede böylesi bir büyümenin görülmediğini anımsamak gerekir.

Bu başkentlerin neden bu denli büyüdüğü karmaşık bir konudur. Şurası çok açık ki, Paris ve Londra'da yüzyıla ilişkin doğum ölüm oranları, yaşayanlardan yana bir seyir izledi. Tıp ve kamu sağlığı alanındaki gelişmeler veba tehdidini, yani kent nüfusunun en büyük düşmanını ortadan kaldırdı. Böylelikle şehirdeki ailelerde daha çok

sayıda çocuk dünyaya geldi ve ileride kendi ailelerini kurdular. Şehir nüfusu bir biçimde kendi içinden artmış olsa bile, bu artışın ana kaynağı şehir dışından göç olmaya devam etti. Yüzyılın ilk yarısında, bu akın hâlâ kente belli bir uzaklıktan gelen gençlerden ve bağlantısız kişilerden oluşuyordu. 1850'lere kadar kırsal kesimde bunalım ciddi anlamda başlamamıştı. Başladığı zaman, köylü aileler gönüllü göçmenleri tablonun dışına atmadı; yeni göç eden aileler göç halindeki bireylerin saflarına katılıyorlardı.

Bu büyük rakamlara dikkatle yaklaşılmalıdır. Şehir dışına göç de hayli büyük bir sayıya ulaşıyordu; şehirdeki nüfus sayımında

belli bir yılda sayılanlar ertesi yıl kayboluyordu; özellikle de köklerinden kopmuş köylüler için geçerli olmak üzere; sanki bir dalgaya kapılıp kasabalara ve kırsal kesime çekiliyorlardı. Peter Knights ve Stephan Thernstrom'un yaptıkları bir çalışmaya göre 19. yüzyıl şehir gelişiminin asıl tablosunda, kısa sürede terk etmek ve yerleri arkalarından gelen yeni bir istikrarsız göçmen yığını tarafından alınmak üzere büyük şehirlere sürüler halinde düzensiz bir biçimde akan insanların ortasında ya da altında kalmış yerleşik şehir sakinlerinin sayısındaki belirgin düzenli artış görülecektir.

B. ŞEHİRDE YERLEŞME

Şehre gelen kararlı ve kararsız göçmenler arasındaki farklar hakkında yeterince bilgiye sahip olmadığımız için bu göçmenlerin yerleşim deneyimlerinin farklı olup olmadığını yani temel nüfus yoğunluğu durumunu da bilemiyoruz. Chicago üzerinde yaptığım incelemeye göre şehirde uzun vadeli ikamet eden orta sınıf insanları şehrin çevresine taşınırken daha kısa süreli ikamet eden işçiler şehrin içinde yaşıyordu. 19. yüzyıl Paris'ine ilişkin bir araştırma aynı sonucu verirken bir başkası vermemektedir.[7]

18. yüzyıldaki gibi 19. yüzyıl Paris ve Londra'sı da giderek artan yoğunluk sorunlarını oldukça farklı yollarla çözmüştür; *ancien régime*'deki gibi bu farklı yollar yine benzer toplumsal sonuçlar yaratmıştır.

19. yüzyılın ilk yarısında Paris'te nüfus artışının nasıl yaşandığını tasavvur edebilmek için cam parçalarıyla dolu bir kutu düşü-

nülmelidir; kutuya tıkılan cam parçaları o kadar artar ki, bu basınç ile cam parçaları kendiliğinden kırılmaya başlarlar, fakat kutunun duvarları yerinde durur. 1850'de şehir artık hiçbir ek kabul edemez duruma gelmiştir; kutu parçalanmamıştır; ama daha geniş, aynı oranda da sık hatlar boyunca yeniden şekillenmiştir. Basınç süreci tekrar eder. Paris, Londra gibi şehir dışı yerleşim bölgelerine sahip değildi; şehrin biçimi; her zaman artan nüfusla birlikte sınırların zorlanması yoluyla oluşuyordu.

Tarihi boyunca Paris'i içinde barındıran kutu onun suruydu. Sur, şehirde farklı zamanlarda farklı amaçlara hizmet etti. 18. yüzyılda surun şehre saldırılara karşı yaptığı savunma işlevi sona erdi; gerçekten de, 1770'lerde surun amacı içerideki nüfusu denetlemekti. Surun altmış ayrı kapısından, tümü "*octroi*" adı verilen bir vergiye tabi olan şehrin malları ve imalat ürünleri geçiyordu. Bu *Fermiers Généraux Suru*'ydu (yani Vergi Toplayıcıları Suru). Sur şehrin 1840'lara değin yasal sınırıydı. 1850'lerin sonunda Baron Haussmann şehre yasal, yönetsel ve yerleşimsel yeni bir sur inşa etmeye başladı. Bu yeni sur fiziksel bir yapısı olmayışıyla önceki surlardan ayrılıyordu.

19. yüzyılın ilk yarısında, Paris'in artan nüfusuna *Fermiers Généraux* Suru dahilinde yer bulunması gerekiyordu. Var olan konut alanları kısa sürede dolmuştu. Evler daha sonra kendi içlerinde yeniden bölündü, bu da yeterli olmayınca eski binaların üst katlarına yeni katlar eklendi. Bir önceki yüzyılda boş bırakılan kamusal meydanları anımsayacak olursanız, 19. yüzyılın başlarında bu *meydanların* doldurulmadan kaldığını ve artık nüfusun üst üste yığıldığı bölgelerin bu meydanları sardığını tahayyül edebilirsiniz. Amerikalılar, nüfus yoğunluğu 1930'larda Aşağı Doğu yakasındaki göçmen topluluklarınınkinden fazla olan bir nüfusun Central Park büyüklüğündeki bir kent alanına sıkıştığını düşünerek bu durumu gözlerinin önüne getirebilirler.[8]

Kum gibi kaynayan bu sokaklarda toplumsal sınıfların ne ölçüde birbiriyle iç içe geçtiği ve birleştiği konusunda tarihçiler arasında pek çok tartışma vardır. 19. yüzyıl başlarındaki bir Paris evi ile ilgili klasik imgeye göre, evin birinci katında varlıklı bir aile, ikinci katında saygın bir aile ve bu sırayla giderek, çatı katında da hizmetçiler otururdu. Bu imge yanıltıcıdır, fakat bunu atlamak daha da

büyük yanılgı olur. Zira kentin Haussmann tarafından 1850 ve 1860'larda yeniden kuruluşu sırasında bölgeler içinde sınıfların iç içe geçmesi planlı olarak azaltılmıştı. Yüzyılın ilk yarısında kişilere ait evlerin bölünerek tek tek dairelere dönüştürülmesi sırasında kendiliğinden ortaya çıktığı kadarıyla heterojenliğe, artık mahalle ve semtleri homojen ekonomik birimlere dönüştürme çabası ile karşı çıkılıyordu. Yeni yapıların ya da onarılan evlerin yatırımcıları bu homojenliği akılcı bulmaktaydı, çünkü sermayelerini nasıl bir alana koyduklarından eminlerdi. Sınıfların bir ekolojisi olarak bir *quartiers** ekolojisi: Bu, Haussmann'ın hem şehirdeki yurttaşlar arasına hem de şehrin çevresine diktiği yeni surdu.

Paris'in yoğunluk sorunu eskisi gibi sürdü; bulduğu boşluğu hızla tıka basa dolduran yığınlara karşın sabit bir alan. *Grands boulevards*'ın arkasında ve yeni *yerler*'den uzakta, ikamet amaçlı ve ticari yığılma devam etmekteydi. Fakat *quartier*'lerin homojen bir sınıf karakteri kazandıracak biçimde düzenlenişi bizatihi yerelcilik ve kozmopolitenliğin terimlerini değiştirdi.

David Pinckney, "Bir asır önce Parisliler genelde birkaç sokağın sınırları içinde yaşıyor, çalışıyor ve eğleniyorlardı" şeklinde bir gözlem yapmıştı. Haussmann'ın şehri yeniden düzenleyişi çok daha büyük bir sürecin ifadesi ve somutlanışıydı. Bu süreç Chicago şehir araştırmacısı Louis Wirth'ün şehrin "bölümlere ayrılması" diye adlandırdığı, meslektaşı Robert Park'ın da 19. yüzyıl boyunca şehirde sosyal "moleküllerin" oluşması diye açıkladığı süreçti. Bu bölümler endüstriyel ekonomide giderek genişleyen işbölümünü tamamlıyordu. Yoğunluğu durmadan artan Paris nüfusu bir öbek toprak üzerinde homojenleşti ve öbekten öbeğe de farklılaştı.[9]

Ancien régime Paris'inde, tabii ki yoksul ve zengin bölgeler vardı; ancak "zengin" bölge, çok sayıda zengin kişinin orada yaşadığı anlamına geliyordu. Yoksa, o bölgede yiyecek, içecek ve konut fiyatlarının diğer bölgelere göre daha yüksek olduğu anlamına değil. Bugünün kentlisi bir yerdeki ekonominin o yer sakinlerinin "refah" düzeyi ile uyuştuğu düşüncesine öyle alışmıştır ki 19. yüzyıl öncesindeki mahalleleri zihinlerinde gerçekte olduğu gibi canlandırabilmeleri çok zordur: çeşitli sınıfların aynı evde olmasa da komşu

* Fr.: Mahalle, semt. (ç.n.)

binalarda iç içe yaşamaları ve bu müşterilere hizmet verecek çeşit çeşit sergiler, dükkânlar, hatta küçük fuarlar...

Geçen yüzyılda Paris'in nüfus dağılımında ortaya çıkan moleküleşme süreci *ancien régime* şehrinde kamusal meydan olgusuyla birlikte başlamış olduğunu gördüğümüz bir süreci hızlandırmıştı. Şehir insanlarla doldukça, bu insanlar birbirleriyle işlevsel bağlantılarını yitirmeye başladılar. Daha fazla yabancı vardı ve daha yalıtılmış durumdaydılar. Meydan sorunu büyüyerek mahalle ve *quartier* sorununa dönüşmüştü.

Toplumsal sınıfların kentte birbirinden yalıtılması geçen yüzyılda Londra'da da gerçekleşti, fakat bu Paris'te olduğu gibi insanların içeride sıkışmasıyla değil, şehrin yayılıp genişlemesiyle olmuştu. Şehre yeni alanlar eklendikçe inşaatçılar ekonomik bakımdan homojen grupların gereksinimlerini karşılamak için geniş yerleşim alanları kurdular. Paris'teki gibi, eğer mülk bir sınıfın birbirine benzer üyelerine ait ise yatırım daha emin ve güvenli görünüyordu. Burjuva konutlar söz konusu olduğunda yeni bir bölgenin inşasında tek tip konutlar yapılması yöredeki mülklerin değerlerinde bir düşüş olmayacağı anlamına gelirdi. İşçi konutlarının yapımında ise alıcı konumundaki bir işçi sınıfı nüfusuna uygun seçenekler dahilinde yapılardaki homojenlik inşaat malzemeleri ve araç gerecin toptan alımıyla maliyetlerin düşük tutulabileceği anlamına geliyordu.

Londra giderek daha geniş alanlara yayıldıkça fiziksel ayrım ve uzaklık yoluyla bölgecilik ortaya çıktı; tıpkı Paris'te görece birbirine yakın bölgelerde konut, yiyecek ve eğlence yeri fiyatlarının farklılığından dolayı bölgeciliğin ortaya çıkması gibi. Nüfusbilimciler, Londra "merkezi"nin (St. James Parkı'nın üst tarafı ve hatta Mayfair) ekonomik ve toplumsal anlamda bütünlüklü bir çevre olarak kaldığına ilişkin kanıtlar ileri sürmektedirler, ama merkez anlamını yitiriyordu; Londra bugünkü görüntüsünü almaya, birbiriyle bağlantılı bir mahalleler zinciri olmaya başlıyordu. Londra'nın yüzölçümü bir fabrikaya her gün gidip gelen Londralı işçilerin bir kısmının boş zamanlarının çoğunu yolda geçirdiklerini gösteriyordu. Bu durum, sonuçta, çalışma dünyasından uzakta bir yer olarak oturulan bölgeye verilen önemi arttırıyordu.

Endüstriyel çağın başkentlerinin endüstrileşmemiş olduklarını belirtmiştik. Endüstri Fransa'da İngiltere'de olduğundan farklı an-

lama geliyordu, fakat bu farklılık her başkent için yine benzer sonuçlar verdi. 19. yüzyıl Fransız ve Alman ekonomilerinin büyük tarihçisi Clapham, 1848 Fransa'sının İngiltere ölçeğinde bir fabrikalar sistemine sahip olduğundan kuşku duymaktadır; 1815'e göre daha fazla mal ve hizmet üretiliyordu, ama büyük atölyelerde. 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçek fabrikalar Paris'e belli bir uzaklıkta geliştiler. Nedeni basitti: Paris'in içindeki, hatta yakınındaki araziler fabrika kurmak için çok pahalıydı. Yüzölçümü daha büyük olan Londra'da arazi kıt bir mal değildi, fakat belirsiz nedenlerle, fabrikalar "büyük Londra" halkası içinde gelişmelerine karşın

Manchester ya da Birmingham'daki yoğunlukta bir fabrika ekonomisi gelişmemişti.[10]

Chicago kentsel araştırmalar okulu yazarları mahalleden mahalleye, semtten semte hareketliliğin "kentsel" yaşantının özü olduğuna inanıyorlardı. Onlara göre bir kentli yalnızca bir tek *quartier*'yi, bir tek bölgeyi değil, aynı anda bunların çoğunu tanıyan kişiydi. Gelgelelim böyle bir deneyim geçen yüzyılın tüm kentlilerine eşit dağılmamıştı; sınıfsal bir karakteri vardı. Ekonomik düzeyde *quartier* ve mahalle yapısı homojenleştikçe, bir semtten ötekine taşınmaya yatkın insanlar daha çok onları şehrin başka yerlerine götürecek karmaşık çıkarları ve bağları olanlardı; bu tür insanlar daha zengin kesimdendi. *Quartier* dışında geçen günlük yaşam burjuva kent yaşantısı oluyordu. Böylelikle, kozmopolit olmakla burjuva sınıfı üyesi olmak birbirine yakın anlamlar kazandı. Buna karşı yerelcilikle alt sınıf üyesi olmak birleşti. Emekçi sınıftan Parislilerin tek rutin seferi şehrin çalışmayan sınıflarının bulunduğu kesimine; ya da öteki işçi sınıfı semtlerine ve belki de alışveriş için yeni mağazalardan birine yapılıyordu. Aslında şehirdeki çeşitliliğin deneyimi olan kozmopolitenlik böylece emekçi sınıflara bir tüketim deneyimi olarak geçmişti.

Yerel işçi sınıfı ile kozmopolit orta sınıf arasındaki çelişki abartılmamalıdır. Şehirdeki kendi güvenli yerlerini bırakıp gitmek isteyen saygın insan sayısı oldukça azdı; özellikle orta sınıf kadınları arasında yabancılardan sakınma arzusu oldukça güçlüydü. Fakat, varlıklıların karmaşık iş, eğlence ve sosyallik istekleri kendilerini adacıklarının sınırları dışına çıkarmaya yetiyordu. Kadın, şapkacısını, terzisini, kadınlar derneğini ziyaret eder, evde çaya döner, son-

ra yine akşam yemeği için dışarı çıkarken, erkek de işyerine, kulübe, belki tiyatroya ya da bir toplantıya giderdi.

Henri Lefebvre'in adlandırdığı gibi, bu "şehir hakkı"nın bir burjuva ayrıcalığı haline geldiğini görmek önemlidir, çünkü günümüzde *vie du quartier* oldukça övgü toplamaktadır. Bugün *vie du quartier*'yi ya da yerelciliğin erdemlerini romantikleştirenler emekçi sınıfın yaşam "rengini" kafelerde ya da sokakta arayanlardır, ama bu "rengin" geçen yüzyılda kent sahasının ekonomik olarak basitleştirilmesinin ürünü olduğunu unuturlar. Oldukça farklı fakat aynı ölçüde ağır zincirleri olan *ancien régime* şehrinin emekçi sınıf üyesi, bu zincirlerin şehir içinde eğlence, heyecan ve iş aramak amacıyla dolaşmasına engel olmadığını gördü. İyi niyetli planlamacıların bugün yerelciliği ve küçük ölçekli yerleşim birimlerini göklere çıkarmaları yeni bir tahakküm biçiminin farkında olunmaksızın güçlendirilmesi ve bir önceki yüzyılda emekçilere empoze edilen, şehrin gözden çıkarılmasıdır.

Bu yüzden "kamusal alanda olma" burjuva büyük-büyükbabalarımız için burjuva olmayanlarına göre daha anlamlı bir sorundu ve çok anlamlıydı. Yaşadıkları dertlere ilişkin bir ironidir bu: Kamusal alanda rutin olarak daha geniş kesimlerden insan yer almış olsaydı bu alanda yaşanan sıkıntı daha az mı olurdu acaba?

C. ŞANS VE BURJUVA YAŞAMI

Feodal bağları koparan bir toplumda kritik sınıf burjuvazidir. 18. yüzyıl Paris ve Londra'sında ticari ve bürokratik işler anımsanmayacak denli eskiye uzanan bir yükümlülüğün yerine getirilmesi değildi. 19. yüzyıl ilerledikçe, aynı kozmopolit burjuva uğraşları yepyeni bir içerik kazandı.

Londra ve Paris'in burjuva sınıfını, çalışma temelinde, en az bir çalışanı olan işyeri sahiplerinden başlayarak büro işçilerini, memurları, kâtipleri, muhasebecileri ve onların üstündeki mesleki ve idari tabakayı içine alan bir kesim olarak tanımlayabiliriz. Aileleriyle birlikte bu grup, 1870'te Londra nüfusunun yüzde 35 ila yüzde 43'ünü, aynı yılda Paris nüfusunun da yüzde 40 ila yüzde 45'ini kapsayan şaşırtıcı derecede büyük bir gruptu. Başkentlerde, her iki

ülkenin de geri kalan kesiminde olduğundan daha fazla oranda orta sınıf üyesi aile vardı; 1867'de İngiltere çapında nüfusun yüzde 23'ü orta sınıftandı.[11]

Sanayi kapitalizminin İngiltere için Fransa'da olduğundan farklı anlam taşıması gibi, "saygın" bir Londralı olma bilincinin Parisli bir "burjuva" olma bilincinden farklı çağrışımları ve yananlamları vardı. Yine de, başkentler arasındaki ayrılıklar uluslar arasındaki ayrılıklar kadar aşırı değildi. *Ancien régime* başkentinde olduğu gibi kozmopolitenlik ulusal sınırları aşmıştı, fakat 19. yüzyılda böylesi yakın ilişkilerden söz etmek kentin yalnızca bir bölümündeki dünyevilikten söz etmektir. Kozmopolit burjuvazi geçen yüzyılda uluslararası bir sınıfa ilişkin kimi özellikler edindi; sanayi ülkelerinin proletaryası ise bunu yapamadı. "Sofistike olma": 18. yüzyılda, hem Fransa hem de İngiltere'de bu sözcük küçültücü anlamda kullanılırken 19. yüzyılda burjuvazi için bir övgü oldu. Sözcük artık dil, ulusal görenekler ve yaş gibi engellere karşın "iyi yetiştirilmiş", "iyi huylu" kişiler için kullanılıyordu.

Bir hesaplamaya göre, 1770-1870 arasında Paris'teki çalışan burjuvazinin artış oranı fazla değildi, belki üçte bir oranındaydı. Asıl değişim, ticaretini yapıp idaresini üstlendikleri şeylerdeydi; seri üretilen mallar sistemindeydi. Bu yeni sistemi yaşayanların nasıl anladıklarını kavramak önemlidir. Kısmen eski şehre ait pek çok tavrı yeni şehre taşıdıkları için onu çok iyi anlayamamışlardı. Sanayi düzenini nasıl yanlış anladıkları önemlidir, çünkü bu kamusal alana karşı tüm tavırları şartlandıran temel bir endüstriyel yaşam görüşünü açığa çıkarır: Bu, burjuva saygınlığının şansa dayanıyor olduğu görüşüydü.

Geçen yüzyılın işadamları ve bürokratlarının düzenli bir sisteme katılma konusunda belirgin bir fikirleri yoktu. Dahası, yeni sistemi yönlendirdikleri için en azından kendi yaptıkları işi anladıklarını zannederiz, ama gerçek hiç de öyle değildir. Para kazanmanın ve büyük kuruluşları yönetmenin sırrı çok başarılı olanlar için bile bir gizdi. 1860'larda ve 1870'lerde Paris ve Londra'nın büyük ölçekli işletmelerinde çalışan işçiler işlerini bir kumar, bir tür şans oyunu olarak betimliyorlardı ve bunun en uygun sahnesi de borsaydı.

Varlıklı insanları ürküten yeni ekonomik dürtüyü anlayabilmek için, o dönemde spekülasyonun ne anlama geldiğini bilmemiz gere-

kir. Aslında kısa sürede çok büyük paralar kazanmak ya da kaybetmek olanaklıydı. Sermayesi olan aileler bir ya da en fazla birkaç girişime yatırım yapma eğilimindeydiler. O nedenle kötü bir yatırım yüzünden düzeyli, saygın aileler mahvolabilirken, iyi bir yatırımla kişi bir anda kendini yepyeni bir dünyada bulabilirdi. İyi ve kötü bir yatırım için kurallar nelerdi? Yüzyıl öncesinin yatırımcıları karar verecekleri konular hakkında bugünkü meslektaşlarından çok daha az bilgi sahibiydiler. Örneğin, çok az sayıda firma yıllık kâr zarar bilançosu yayımlardı. "Enformasyonun" büyük bölümü dedikodu biçimindeydi. City* hisse senetleri piyasası, Paris'teki borsa ve onun yan kuruluşları hiçbir düzenlemeye tabi değildi; öyle ki firmaların el değiştirdiği hayali piyasalar o dönemde fiili olarak işliyordu. Mal ticaretinde durum daha da kötüydü. Belli başlı ulusal yatırımlar eşit ölçüde şansa bağlıydı ve genel anlamda hiçbir rasyonaliteyi izlemiyordu. Fransa'da tam anlamıyla dağbaşı denebilecek yerlere demiryolları döşeniyordu, çünkü bir gün oralarda demir bulunacağı "zannediliyordu". Panama Olayı gibi büyük skandallar her yıl daha az çarpıcı olsa da aynı oranda sahtekârca fiyaskolarda yankı buluyordu. Dolandırıcılığın bunca artması, zihinlerinde endüstrinin nasıl geliştiğine ilişkin hiçbir ölçü olmayan, o nedenle rasyonel bir yatırım kararının da ne olacağını bilemeyen yatırımcı sınıf yüzündendi.

İnsanların ardışık iyi ve kötü zamanlar arasındaki bağlantıyı düşünmeye başlamaları ve iş çevrimi [business cycle] diye adlandırılan bir olgunun farkına varmaları ancak 1860'ların sonlarında gerçekleşti. Peki, bu çevrime yol açan neydi? Günümüzde Marx'ın o dönemdeki yazıları sayesinde buna iyi bir açıklama getirebiliriz, fakat yüz yıl önce Marx'ı hiçbir borsa simsarı okumuyordu. İşadamları iş çevrimini mistik terimlerle açıklıyorlardı. Manchesterlı bir bankacı olan John Mills, iş çevriminin "aklın bilimine" dayandığına inanıyordu; 1876'da William Purdy, genç yatırımcıların yaşlarının ilerlemesinden dolayı kendilerinde sermayenin hızla dolaşımını sağlayacak fiziksel gücü bulamadıkları için iş çevriminin var olduğu teorisini geliştirmişti. Fransa'da da çevrimden anlaşılan daha fazlası değildi. O dönemde kendilerini analiz etmedeki başarısızlıklarının bu denli kritik bir duruma gelmesinin nedeni geçen yüzyıl-

* Londra'da finans merkezi olan semt. (ç.n.)

daki ekonomik değişimlerin günümüzdekilere kıyasla çok daha ani ve şiddetli olmasıydı; öyle ki, birkaç ayda endüstri ülkesi Fransa, büyüme sürecinde iken bunalıma savrulabilirdi ve durumu iyileştirebilecek hiçbir şeyin işe yaramadığı bir durgunluk döneminin ardından ansızın açıklanması zor bir yükseliş başlardı.[12]

Yatırım sektörlerine egemen olan açıklanması zor istikrarsızlıklar bürokrasilere de egemendi. Crédit Foncier gibi dev ölçekli operasyonlar büyük ve görünüşte uzun vadeli projelere girecek ve ansızın çökecekti; işlerini sonradan, yeni personelle birlikte, başka bir kuruluş devralacaktı. Kimi Fransız tarihçiler, Fransa'nın bürokratik tarihini yanlı bir biçimde İngiltere'ninkiyle karşılaştırarak Fransa'da devletin sıkı ekonomik denetiminin bürokratlara daha fazla güvence sağladığını öne sürerler. Bu argüman taşra yaşam şartlarında geçerli olabilir, ama Londra ve Paris açısından olamaz; çünkü paradoksal olarak, Fransa'da devletin merkez organları Paris'te yer alırken, şehir ekonomisinin kendisi bölgelerden ya da taşradan çok daha alt düzeyde devlet denetimine tabi idi. Paris'in Haussmann tarafından büyük mali ve ekonomik kayıplara yol açan yeniden inşası taşradaki bir şehirde mümkün olamazdı; çünkü bürokrasinin ölümcül elleri sermayenin, işçilerin ve malzemenin çılgınca ve düzensiz birikimine engel olurdu.

Saygınlık şans üzerine kuruluyordu: Bu, yayılan ve yalıtılan bir nüfus ile birlikte gelen 19. yüzyılın ekonomik gerçeğiydi. Burjuvazinin değeri burada ortaya çıkar: Bu ekonomiye istikrarlı bir yuva kurmak, aileyi grup halinde katı görgü kuralları içinde bir yaşama yönlendirmek iradeye dayanan bir eylemdi ve belli bir güç sahibi olmayı gerektirirdi. Bu katılık bugün boğucu görünür; belki de 19. yüzyıl görgü kurallarını küçümsememize izin veren şey kapitalist ekonominin görece daha düzenli bir hal alması ve bizi daha sıkı kucaklamasıdır.

İnsanların kendi dönemlerine ilişkin bilinçleri doğrudan doğruya yaşadıkları maddi şartların ürünü idiyse, 19. yüzyıl başkentlerinin burjuva yurttaşlarının sürekli bir felaket döneminde yaşadıklarına inanmaları gerekirdi. Geçmişe baktığımızda, şehrin maddi koşullarının nasıl mevcut sanayi düzeninden önce var olan maddi yapılanmanın büyütülmüş bir hali olduğunu ve temellerinin o yapıya dayandığını görmek mümkündür. Bununla birlikte, o dönemde yaşanan bi-

çimleriyle nüfus artışları, ekolojik değişimler, yeni sanayi düzenindeki dalgalanmalar son derece büyük ve etkiliydi. Şehir, o nedenle, herkesin kafasında amaçsız, köksüz, tehditkâr insan yığınlarıyla dolu, düzeyli bir yaşam sürdürmenin irade yerine şansa bağlı olduğu, kaçınılması gereken bir yaşam imgesi canlandırıyor olmalıydı.

Var olan maddi koşullar değildi böylesi bir kavrayışı yaratan. Büyük şehir yurttaşları arasında ve taşrada bir maddi düzensizlik bilinci vardı, ama aslında şehir yaşamından korksalar bile pek çok insan başkente yerleşme özlemindeydi. Yüzyılın tamamı süresince, göçmenlerin çoğu, yerlerinden sökülmüş gruplar halinde değil genç ve bekâr insanlar olarak kente gönüllü gelmişlerdi. Değişik türden şehirlerin, her iki ülkedeki taşra şehirlerinin sakinleri kendilerini cehennemin dibini boylamış gibi görme eğilimindeydiler. Bu, bir bakıma bu taşra şehirlerinin yeni sanayi kapitalizminin temeli olmasındandı. Lille, Lyons, Manchester ve Birmingham'da fabrikalar vardı; bunlar Manchester'ın ekonomisini ve nüfusunu, yani yeni bir şehir yarattılar. Daha eski yerleşim alanlarında bölgesel toplumsal yaşam dokusu çok nazikti ve kapitalizmin tarıma olan etkisiyle ve fabrikalar tarafından kolayca parçalanıyordu. George Eliot'ın *Middlemarch* romanında bir kasabada "büyük bir değişimin" başlangıcı anlatılır; Dickens'ın *Little Dorrit*'inde de benzeri yeni maddi olgular Londra için ve şehirde sürüp giden yaşamın akışı içinde anlatılır. *Middlemarch* yerel bir kasabada olanlar, *Little Dorrit* ise Londra'da olanlar üzerinedir.

Maddi şartların büyük bir kaos duygusuna yol açmamış olmasının, orta sınıf üyelerinin şehirde yaşamın mümkün olduğu hissine kapılmalarının, kozmopolit yaşamın içinde barındırdığı tüm teröre karşın anlamlı ve önemli olmasının nedeni kuşkusuz, yurttaşların şehirde kent yaşamının ne anlama geldiği, bilinmeyenle nasıl baş edebileceği, yabancılar karşısında nasıl davranılacağı imgelerine ilişkin bir kültürü icat etmek zorunda olmayışlarıydı. Miras alınan bir kültür vardı. Bu kültür kamusal alandı. Kamusal alan, *ancien régime*'de nasıl ki nüfustaki maddi ve sayısal değişimlere yanıt olarak geliştiyse, büyük-büyükbabalarımız için de şehirdeki çok daha büyük maddi değişimlerin ortasında düzeni korumaya yönelik bir araç olarak var olmuştu. Büyük-büyükbabalarımızın zamanında devraldığı hazine tüm miraslar gibi boşa harcandı. Sonunda burju-

vazi, geriye hiçbir şeyin kalmadığı noktaya dek, kişisel koşulların belirsizlikleri ile araya belli bir mesafe konarak anlamlı bir yaşam sürdürmeyi öngören 18. yüzyıl tarzlarını bozdu. Ama bunun için gerekli araçlar parçalansa bile böyle bir yaşam sürme itkisi hep güçlü kaldı. Geçen yüzyılın sonundaki büyük paradoks budur: Maddi koşullar sonunda daha da iyi tanınıp düzene kondukça, kamusal dünya giderek daha az istikrarlı hale geldi.

Öyleyse, kamusal yaşam bu yeni maddi koşulların ortasında, bu koşullara tepki olarak, bu koşullar karşısında bir savunma olarak nasıl sürdürülmüştür?

D. KAMUSAL EMTİA

Bu kamusal yaşam için, 19. yüzyıl başkentlerinde perakende ticaretin nasıl dönüşüme uğradığının ilgi çekici hikâyesinden daha iyi bir giriş olamaz. Mağazaların doğuşu her ne kadar sıradan bir olay gibi görülse de, aslında bu, aktif bir alışveriş alanı olarak kamusal alanın yerini nasıl insan yaşamında daha yoğun fakat daha az sosyal bir kamusal deneyime bıraktığı paradigmasının özüydü.

1852'de, Aristide Boucicault, Paris'te Bon Marché adında küçük bir perakende satış mağazası açtı. Mağaza üç yeni görüş temelinde kurulmuştu. Parça başına kâr oranı düşük olurken, satış hacmi geniş tutulacaktı. Malların fiyatları sabit olacak ve açıkça belirtilecekti. İsteyen herkes onun mağazasına girebilecek, bir şey satın alma zorunluluğunu duymaksızın etrafa bakınabilecekti.[13]

Perakende satış mallarına sabit fiyat uygulanması fikri ilk olarak Boucicault'dan çıkmamıştı. Daha önce, 1824'te Parissot'nun Belle Jardiniére'inde manifatura malları bu ilkeyle satılıyordu. Fakat Boucicault bu ilkeyi tüm perakende mallarına ilk uygulayan kişiydi. Sabit fiyatlar fikrinin orijinalliğinin bir ölçüsü de şu olabilir: *Ancien régime*'in son yıllarına kadar, perakende satış yapanların ürünleriyle ilgili sabit fiyatları belirten el ilanları dağıtmaları yasalarla engellenmişti. Daha insani bir başka ölçü de sabit fiyatların alışveriş deneyimi üzerindeki etkisidir.[14]

Perakende fiyatların dalgalandığı bir pazarda, satıcı ve alıcılar fiyatı yükseltmek ya da düşürmek amacıyla, her türlü hünerlerini

gösterirler. Ortadoğu pazar yerlerinde "bu kadar güzel" bir kilimin zararına elden çıkarılması ya da satılması karşısında yapılan elem ve esef gösterileri ya da heyecanlı, öfkeli bağırışmalar satış işleminin asli parçasıdır. Paris'in 18. yüzyıl et marketlerinde bir parça bifteğin fiyatını birkaç kuruş daha düşürmek için saatlerce uğraşılırdı.[15]

Pazarlık etmek ve ona ilişkin ritüeller bir kentte günlük tiyatronun aktörü olarak kamusal insanın en alışıldık anlarıdır. Bir toplumda sabit fiyatlar yoksa üretim ve dağıtım sürecinin bir ucunda, poz vermek, hile ile pozisyon elde etmek, rakibin zırhındaki çatlakları fark edebilme yeteneği yatar. Suni bir biçimde karşılıklı sergilenen oyun, alıcı ve satıcıyı sosyal olarak kaynaştırır; oyuna aktif olarak katılmamak para yitirme riskine girmektir.

Boucicault'nun sabit fiyat sistemi, hiçbir rol oynamamanın riskini oldukça azaltmıştı. Onun serbest giriş nosyonu pasifliği bir norma dönüştürdü.

Ancien régime Paris'indeki ve 19. yüzyıl başlarındaki perakendeci kuruluşlarda mağazaya girmek her ne olursa olsun bir şey satın almak anlamına geliyordu. Etrafa bakınan müşteri dükkânın içine değil, açık pazara aitti. Satın almaya ilişkin bu "üstü kapalı sözleşme" tam anlamını açık fiyat sisteminin gereksindiği dramatik çabalar düşünüldüğünde kazanır. Satıcı zamanını malları hakkında parlak, övücü konuşmalarla ve iflasın eşiğinde olduğu için bir kuruş bile indirim yapamayacağını anlatarak geçirecekse, sizin bu zamana değeceğinizden emin olmak zorundadır. Bu oyunu sahneye koymak zaman alır, hızlı satış hacmini kötü etkiler. Düşük fiyat ve yüksek satış hacmini öngören Boucicault bu teatral davranış zorunluluğundan kurtulmuştu.[16]

Boucicault ve onun taklitçileri olan Londra'da Burt, Chicago'da Potter Palmer neden düşük kâr-yüksek satış hacmi ilkesiyle satış yapmaya başladılar? En basit yanıt, üretim sistemi ile ilgilidir. Makine üretimi mallar elle üretilenlerden daha hızlı ve daha çok miktarda yapılabiliyordu. Bu anlamda mağazalar fabrikalara karşılık düşüyordu. C.Wright Mills endüstriyel bürokrasi temelinde tamamlayıcı bir açıklama yapmıştır. *Beyaz Yakalılar*'da sabit fiyat sisteminin gerekçesini şöyle anlatır: Sürümden kazanan mağazalarda çok sayıda eleman çalıştırılması zorunludur, o nedenle "girişimci ken-

disi satış yapmayacaksa sabit fiyat uygulamalıdır; memurların yapacağı pazarlığa güvenemez."[17]

Fabrikanın tamamlayıcısı ve kişidışı bürokrasinin ürünü olan mağazalar yine de bir alıcı kitlesi olmaksızın başarıya ulaşamazdı. İşte bu noktada sahneye başkente akın eden nüfus çıktı. Fakat konut yapımı ve pazarlamasına dayalı bir ekonomi bu potansiyel alıcı kitlesini giderek daha fazla bölgeselleştiriyordu. Şehirdeki eski sokakların fiziksel karmaşıklığı da bu insan yığınının bir araya gelmesinde bir engeldi. 19. yüzyılın başında, Paris'in dar, kıvrımlı sokakları nedeniyle günümüzde yürüyerek on beş dakika tutan bir yol o zaman bir buçuk saat tutuyordu. Bir kişinin *quartier*'inden ayrılması zaman yitirmesi demekti, ama diğer yandan mağazaların hedefledikleri satış hacmine ulaşmaları için şehrin her yerinden müşteri çekmeleri gerekiyordu. 1860'larda Paris'te *grands boulevards*'ın yapımı bunu mümkün kıldı. Paris ve Londra'da birer ulaşım sisteminin kurulması bunu daha da uygulanır hale soktu. Paris'te atlarla çekilen arabalar ilk kez 1838'de ulaşıma girmişti, 1850'ler en çok çoğaldıkları dönemdi. 1855'te 36 milyon, 1866'da 107 milyon yolcu taşıdılar. 1871'deki büyük yangından sonra hızlı taşıma ve perakende ticaretin aynı şekilde bileşimi Chicago'nun gelişimine de damgasını vurmuştu. Bu toplu taşımacılık ne zevk için yapılıyordu ne de izlenen yol sosyal sınıfları kaynaştırıyordu; işçileri işyerlerine ve mağazalara götürmek içindi.[18]

Seri üretim malları, bunları idare eden geniş bir bürokrasi ve bir alıcı kitlesi; bunların tümü de satıcıyı, daha çok kâr amacıyla eski perakende ticaret modellerini terk etmeye neyin teşvik etmiş olabileceği ile ilgilidir. Alıcının taraf değiştirmeye gönüllü oluşunun nedenini açıklamaz bunlar. Hepsinin ötesinde Parisli alıcının, parasını ödeme zamanı geldiğinde neden pasif bir kişi olarak kalmayı istediğini de satıcının kâr ediyor olması açıklayamaz.

Önce alıcının perakende ticaretteki aktif rolünü neden isteyerek terk ettiğini basit ve açık bir şekilde ortaya koyalım. Genellikle fiyatlar mağazalarda, eski tip dükkânlarda olduğundan daha ucuz değildi. Bazı mallarda fiyatlar düşmüştü ama bu kazanç bir başka faktör yüzünden sıfırlanıyordu; çünkü en alçakgönüllü insanlar bile daha önce sahip olmayı hiç düşünmedikleri malları satın alıyorlardı. Orta sınıf ve işçi sınıfının üst kesiminin tüketim düzeyi yükseldi.

Mağazaların ortaya çıkmasıyla, sokakta giymek amacıyla birbirine çok benzer ve makine yapımı olan birkaç takım elbise edinme düşüncesi buna bir örnekti. Ayrıca mağazalardan özel amaçlara hizmet eden kap kacak satın almaya başladılar; çok amaçlı güveç ve tava anlaşılan artık yetmiyordu.

Alıcının yeni ve pasif rolü ile tüketimi uyaran yeni unsur arasında bir ilişki vardı. D'Avenel yeni satış mağazalarında satılan malların niteliğini kısaca şöyle betimler:

> Üzerinde abartılı bir fiyat olan birinci sınıf mal ya da düşük fiyatla kalitesi düşük bir mal satmak yerine satış mağazaları iyi ve kaliteli malları daha önce yalnızca kalitesiz mallar için geçerli kâr oranlarıyla satıyorlardı. *193 F13*

Daha önceleri kalitesi düşük mallara uygulanan kâr oranlarının orta kalitede mallara uygulanması ve alıcıların da eskisinden daha çok mala sahip olmak için daha çok harcaması; işte fiziksel malların "standartlaştırılması" denen şey budur. Boucicault ve Palmer gibi zamanın önde gelen perakendecileri, insanların bu tasnif ve tarif edilemeyen malları almaya yönlendirilmesinde bir sorun olduğunu biliyorlardı. Sorunu mağaza dışına taşan bir tür gösteri yaratarak çözmeye çalıştılar. Çağrışım yoluyla, mallara içkin olarak sahip olmadıkları bir cazibe bahşeden bir gösteriydi bu.[19]

Satıcının kullandığı ilk yöntem alıcının aklından geçmeyecek şekilde ürünleri yan yana dizmekti. New York'taki Bloomingdale mobilya salonuna uğrayan bir ziyaretçi 19. yüzyıl mağazalarının neyi hedeflediğini apaçık görebilir. Döşemenin üzerinde, yüz tane aynı büyüklükte tencere yerine o türün yalnızca bir örneği, başka model bir örnekle yan yana konmuştu. Zola, "Birbirini destekleyen ve öne çıkaran farklı türden malları yığarak mağaza gücünü on kat arttırmıştır" diye yazıyordu. D'Avenel de aynı noktayı vurguluyordu: "Birbiriyle hiç benzerliği olmayan ürünler yan yana getirildiğinde sanki birleşerek birbirlerini destekliyorlar." Bunun nedeni neydi? Ürünün kullanım niteliği geçici olarak ikinci planda kalıyordu. "Uyarıcı" idi, insanlar onu satın almak istiyorlardı; çünkü gelip geçici, beklenmedik bir şey halini almıştı; garip bir şey olmuştu.[20]

Uyarım birbirine benzemeyen nesnelerin yan yana getirilmesiyle gerçekleştirildi. Perakende satış yapanlar sıradan malların tam ortasına yerleştirmek üzere devamlı egzotik "*nouveautés*" (yenilik)

arayışı içindeydiler. Bertrand Gille, yabancı malların, sömürgelerin ihraç mallarının yararlı olduğunu söyler; bunlar normalde ticari mal değildirler. Alıcıyı mağazada ummadığını bulma düşüncesine alıştırırlar ve böylece o da aramadığı bir malı kendi iradesiyle almış olarak mağazadan çıkar. Perakende ticarette sürüm bir tür şaşırtmaca eylemiyle başarıldı: Satın alma dürtüsü, alışılmadık olanın geçici albenisi, nesnelerin maruz bırakıldığı mistifikasyon sonucunda oluşuyordu.[21]

Bu uyarım sürecinin mantıksal bir sonucu vardı. Yüksek sürüm, nesnelerin hızlı bir şekilde mağazadaki yerlerini alıp ardından kay-
194 bolmaları anlamına geliyordu. Aslında, seri üretim malları arasında
F13 kıt olan bir malın bulunabileceği yanılsamasını yaratmak; perakendecilerin yakaladığı olgu işte buydu. Varlıkları geçici görünen ve normal kullanımın dışında çağrışımlarla doğası gizlenen nesneler sunulduğunda alıcı uyarılmış oluyordu.

19. yüzyılın son yirmi otuz yılında mağaza sahipleri işletmelerinin gösteri karakteri üzerinde oldukça sistemli yollarla çalışmaya başladılar. Zemin kata dökme camdan vitrinler yerleştirildi, buralara konan mallar mağazadaki sıradan değil, en sıradışı türden parçalardı. Vitrin dekorasyonları zamanla daha da fantastik ve özenli duruma geldi.[22]

Alıcının mallara kullanım değerlerinin üzerinde ve ötesinde kişisel anlamlar vermesi için uyarılmasıyla, kitlesel perakende ticareti kârlı duruma getiren bir düşünce tarzı geliştirildi. Ticaretteki yeni düşünce kodu kamusal alan anlayışında daha geniş bir değişimin işaretiydi: Kişisel duygulara yatırım ve pasif gözlem birleşiyordu; kamusal alana çıkmak hem kişisel hem de pasif bir deneyim idi.

Tüketimin psikolojisi için Karl Marx'ın uygun bir terimi vardır: "meta fetişizmi". *Kapital*'de modern kapitalizm koşullarında üretilmiş her nesnenin bir "toplumsal hiyeroglif" olduğunu belirtir. Bununla, o nesneyi üreten işçi ile sahiplenen kişi arasındaki ilişkideki eşitsizliğin gizlenebildiğini kasteder. Mallar bir gizeme, bir anlama ve kullanımlarıyla hiçbir ilgisi olmayan bir dizi çağrışıma sahip olursa, insanların ilgi ve dikkati nesnelerin üretildiği toplumsal koşullar yerine nesnelerin bizzat kendilerine yöneltilebilirdi.[23]

Boucicault ve öteki mağaza sahipleri bunu başarıyorlardı. Mağazalarındaki parçaların kullanımını gizemleştirerek, bir elbiseye

onu giyen *Duchesse de X* resmini gösterip "statü" kazandırarak ya da bir kavanozu bir Mağribi hareminin dekoruyla mağaza vitrinine yerleştirip "çekici" kılarak, perakendeciler alıcıları önce nesnelerin nasıl ya da ne ölçüde iyi yapıldığını düşünmekten, ikincisi de alıcılar olarak kendi rolleri üzerine düşünmekten alıkoyuyorlardı. Her şey orada gördükleri mallardan ibaretti.

Peki, meta fetişizmi neden başarılı oldu? Bu soru kapitalizm ve kamusal kültür arasındaki ilişki konusunu gündeme getiriyor. Kapitalist düzen görüntü materyallerini sürekli sorunlu, Marx'ın deyişiyle sürekli "gizemli" bir duruma sokabilecek güce sahipti. Farz edelim ki Boucicault yeni tür bir kavanozu satışa çıkarıyordu: Biliyordu ki, yüksek sürümlü satışlarla o malın satılmasını sağlamanın yolu, onun nerede nasıl işe yaradığını ve ev hanımlarının nasıl kullanmaları gerektiğini vurgulamak değil, vitrininde onu bir Mağribi haremi ile kuşatarak, bu malın raflardan kısa sürede kalkacağı ve koleksiyonlar için aranan bir parça olacağı izlenimini uyandırmaktı. Giyecek imalatında görüntünün çok daha basit bir yolla gizemlileştirildiğine tanık olacağız: En ucuz makine yapımı giysiler az malzeme ile belli birkaç kalıptan kesilerek yapılanlardı. Böylece çok büyük sayılarda insan neredeyse tek tip giyinir hale geldi. Kimdi onlar? Artık yalnızca dış görünüşlerine bakarak onların kim olduklarını söylemek zordur.

Ne var ki yeni ekonomi, 19. yüzyıl kent kültürüyle ilgili olarak büyük şehir insanlarının o anlaşılmaz, gizemli görünüme bürünmeyi nasıl ve neden ciddiye aldıklarını açıklamayacaktır. Mağazada *Duchesse de X* tarafından giyilmiş on franklık bir elbise giydiklerinde biraz daha "aristokrat" olduklarına neden inandıklarını ve dökme demirden bir kavanozun Mağribi fantezilere konu olduğunda alıcısı için neden daha özel bir anlam taşıdığını da açıklamayacaktır. Zamanın bir önemli konusu homojenliği artıran makine yapımı nesneler idiyse, diğeri Carlyle'ın Londra'sı ve Balzac'ın Paris'inde yaşayan insanların kişisel karakterin, özel duyguların ve bireyselliğin işaretleri olarak bu dış görünüşlere atfettiği önemin artmasıydı.

Marx hayatta iken, malların statü nesneleri ya da alıcının kişiliğinin ifadesi olarak taşıdıkları değere göre tüketildiği tezini savunduğu için sık sık saldırıya uğruyordu. Bugün ise bu görüşler ar-

tık öylesine bildik ki insanların yalnızca gereksindiği ya da kullandığı malları alarak, ekonomik taleplerini rasyonel olarak karşıladıklarını savunan Marx'ın faydacı eleştirmenlerinin mantığını anlamakta zorlanıyoruz. 19. yüzyıl düşüncesinin büyük ikilemi buydu: Fayda ve somut gerçek üzerindeki soyut ısrar ve pratikte psikomorfik bir dünya kavrayışı. Nasıl ki Marx malların "alıcının kişiliğini ifade eden bir görüntü nesnesi" halini aldığını bilinçli olarak kavradıysa, geçici dış görünüşler de kavrayışlarından kuşku duyulan başkaları tarafından, içsel ve durağan karakterin işaretleri olarak yorumlanıyordu.

John Stuart Mill "etholoji" bilimini, yani anlık davranışlardan kişinin karakterini okuma bilimini olumluyordu. Bu daha sonra kafatasının biçiminden ya da el yazısının eğiminden yola çıkarak karakterin okunmasına kadar gitti. Carlyle'ın yazdığı *Sartor Resartus*, kitabı, "ruhun amblemleri" olan giysiler üzerine bir teori sunuyordu. Darwin psikoloji üzerine büyük bir yapıt olan *İnsan ve Hayvanlarda Duygunun İfadesi*'ni yayımladı. Bu kitap, ağlama esnasındaki tek tek ayrıntılara bakarak kederin ya da yüzde ortaya çıkardığı belirtilerine bakarak öfkenin anlamını tartışıyordu. Bertillon'un "kriminal tip" kafatası ölçümleri gibi kriminolojik yöntemler bu yeni etholoji biliminin popüler yansımalarından biriydi sadece. Fielding'in dünyasının, maskelerin aktörlerin doğasını ifade etmediği bir dünyanın sonu gelmişti; maskeler artık yüzlere dönüşüyordu.

Perakende ticaret dünyasında, geçen yüzyılda kamusal alandaki değişimin ilk unsuruna ait bir işaret ve bu unsurun açıklayamayacağı bir sorun ortaya çıktı. Kapitalizmin kamusal yaşam üzerindeki başlıca iki etkisinden biri kamusal fenomenleri gizemli kılmaktı, fakat bunun başarı koşulu da insanların, nesnelerin de insani vasıfları haiz olduğuna inanmalarıydı. Yoksa satıcının kârı insanların buna inanmaya nasıl gönüllü olduklarını açıklamıyordu. İnancı anlayabilmek için, oluşum halindeki yeni bir karakter fikrini bizzat anlamamız gerekecek.

Burada da, bu yeni kamusal yaşamın psişik belirtilerinden birinin ilk kez ortaya çıkması söz konusudur: *Ancien régime*'de ayrı tutulmuş alanlardaki imgenin öne çıkması. 1750'de bir elbisenin hissettiklerinizle bir ilgisi yoktu; toplum içindeki yerinizi belirten incelikli ve keyfi bir nesneydi ve toplum içindeki yeriniz ne denli yukarıda olur-

sa dış görünüşünüzle kişidışı ve incelikli kurallar temelinde o denli özgürce oynayabilirdiniz. 1891'de, seri üretim ürünü olsun olmasın ya da hoş olsun olmasın, doğru elbiseye sahip olmak kendinizi iffetli ya da seksi hissetmenizi sağlayabilirdi, çünkü giysileriniz sizi "ifade ediyordu." 1860'ta, iki buçuk metre çapında dökme demirden kara bir tencere satın almak için uyarılırdınız çünkü mağaza vitrininde, "Doğu'nun gizemli, baştan çıkarıcı mutfağı" sergileniyordu. Sanayi reklamcılığı imgenin öne çıkmasına dolayısıyla da hem özel bir üretim tarzına hem de insan karakterinin evrensel varlığına duyulan inanca dayanan bir yön şaşırtma eylemiyle birlikte yürür.

Mistifikasyon etkisine ek olarak, sanayi kapitalizminin kamusal alan üzerinde ikinci bir etkisi daha vardı. Kapitalizm özel yaşamın doğasını değiştirdi; yani kamusal alanın karşısında duran alanı etkiledi. Bu ikinci etkinin belirtileri şehir ticaretinde, mağazaların meydan okuduğu küçük dükkân ve marketlerde oluşan değişimlerde de saptanabilir.

17. yüzyılın sonlarına kadar şehrin merkezi pazarı Parisliler için tüm tarımsal ve el yapımı ürünlerin satıldığı yerdi. XIV. Louis'nin ölümünden hemen önce, Les Halles daha uzmanlaşmış bir gıda pazarına dönüştü. Sanayi yüzyılının gelişiyle Les Halles *foire* özelliğini yitiriyordu; ticaret geliştikçe, Ortaçağ sonlarındaki pazar etkinliğini kutlayan festival ve gösteriler giderek azaldı. Sanayi çağı Les Halles'ın uzmanlaşmasını tamamladı; ona yol açmadı.[24]

19. yüzyılda değişen, gıda ürünlerinin alım satımındaki sosyal şartlardı. 1740'larda sıkı pazar koşulları döneminde yasalar Les Halles'de satış yapanları potansiyel suçlu olarak görüyordu ve yürütebilecekleri etkinliklere önemli sınırlamalar getirilmişti: reklamcılıkta belli biçimler yasaklanmıştı, alıcının tamir onarım için belli başlı hakları garantilenmişti ve satıcının satabileceği ürünler yasa ile belirlenmişti.[25]

Les Halles'de satıcıya yönelik bu sınırlamalar 19. yüzyılda kaldırıldı. Karl Polanyi'nin yaptığı gibi serbest piyasadan 19. yüzyılın asli gerçeği olarak söz etmek satıcının yasaların üzerinde olduğu bir piyasadan söz etmektir. Oysa satış işleminin kendisi aynı şekilde "serbestleştirilmiş" değildi. Zira mağazalarda büyük hacimli alışverişin ardından Les Halles'deki perakende satışlarda sabit fiyatların esas olması 19. yüzyılda gerçekleşmişti.[26]

Serbest fiyat temelinde ticaret 19. yüzyılda Les Halles'de tamamen sona ermemişti; toptan işlemlerde devam ediyordu. Ancak bu satışlar ilk defa gizli tutulması gereken ticari faaliyet sınıfına giriyordu. Perakende alışveriş yapan "kamunun" serbest fiyatlardan haberi olsaydı sabit fiyatlara itiraz ederek sürümden kazanan perakende piyasasında kaos yaratabilirdi. Demek ki, toplumsal anlamda toptan satışı tanımlayan onun bir anlamda "özel" oluşudur: Özel alanda insanlar, yüzyıl öncesinde kamusal ticaretin temel özelliklerinden olan tutum ve ilişkilere girmekte özgürdürler.[27]

Burada da, 19. yüzyıl Paris'indeki ekonomi pratiği daha büyük değişimleri anlamamız için bir ipucu vermektedir. "Kamusal" alanda kişi satın almak, düşünmek, onaylamak istedikleri bakımından gözlem yapar, kendini ifade eder, tüm bunları bir karşılıklı etkileme süreci sonucunda değil, pasif, suskun ve odaklanmış bir ilgiyle yapar. Buna karşın "özel" alan ise kişinin bir başkasının etkisine açıkken kendini doğrudan ifade edebileceği bir dünyadır; özel alan, karşılıklı etkileşimin hüküm sürdüğü ancak gizli kalması gereken bir dünyadır. 19. yüzyıl sonlarında Engels özel aileden kapitalist bir *ethos*'un ifadesi gibi söz eder; oysa daha net bir şeyler söylemeliydi. Aile, kapitalizmin kamusal dünyasıyla paralellik taşımaz; olsa olsa toptan satışa benzer. Her ikisinde de, kalıcı insan ilişkisinin bedeli gizliliktir.

Burada da yine, kendini hemen ele vermeyen bulmacalar var. 19. yüzyılın gizlilik kodu son derece şaşırtıcıdır. Aile, özellikle orta sınıf ailesi, dış dünyanın sarsıntılarından tam anlamıyla sakınmak ve korunmak zorundaydı. Eğer ailenin, tam da insana dünyadan kaçıp sığınma olanağı sağlaması sayesinde insanların kendilerini ifade etmelerini sağlayan bir yer olduğu duygusu çok güçlü olsaydı, şehrin kamusal dünyasındaki görünümlerin kişisel karakter açısından ciddiye alınması mantıksız görünürdü. Mantıklı olan, görünümlerin psikolojik bir karakter kazanmalarının ancak ailenin sınırları içinde ya da özel toptan satış işinde mümkün olmasıdır. Fakat bu mantık pratiğe geçirilmemiştir. Etkileşime dayanan ifadenin gerçekleşme yeri olarak özel alan, ama öte yandan giyim için ve görünüşe bakarak bir yabancının karakterinizi söyleyebileceği bir kültür. Çılgın bir "*comédie*" olarak şehir; ama öte yanda az sayıda kişinin aktif rol oynadığı bir gösteri.

İnsanlar tam anlamıyla etkileşim içinde olduklarında gizliliğin gerekli olduğu inancı toplumdaki psişik sıkıntı göstergelerinden ikincisinin anahtarını vermektedir: duygularını iradedışı olarak başkalarına göstermemek için duygulanmaktan kaçınmak. Duygularınız ancak sır olursa güvenliktedir, yalnızca gizli anlarda ve yerlerde özgürce karşılıklı etkileşimde bulunabilirsiniz. Ama ifadeden böylesine korkuyla kaçınmanın kendisi, öteki insanların sizin ne hissettiğinizi, ne istediğinizi ve ne bildiğinizi anlamak için size daha da çok yaklaşmaya çalışmalarına yol açacaktır. Kaçış ve zoraki samimiyetin tohumları birbirine karışmıştır: Karşıdaki kişinin etkileşime girmek isteyeceği noktaya ulaşana kadar onun savunmasını yarabilmek için bu denli çaba gerekmesi nedeniyle herhangi bir duygunun ifadesi çok büyük önem kazanır.

Kamusal ve özel alanlardaki çelişkilere ilişkin bu işaretler, onları yaşayanları, en az şimdi bizi şaşırttığı kadar şaşırtmıştı. Perakende ticaret dünyası bu bulmacaların en temel kaidelerini, kapitalizmin gizemlileştirme ve özelleştirme bakımından kamusal yaşam üzerindeki etkileri ve sınırlarını gösterir. Bu konuları daha yakından görebilmek için kişiliğin nasıl toplumsal bir kategori haline geldiğini ve kamusal alana girdiğini inceleyeceğiz. Sanıyorum ki bu çığrından çıkmış dünyanın bunca karmaşasına ve ciddiyetine karşın kahramanca bir şeyler de vardı. Balzac'ın Paris'i Marivaux'nunkinden daha az uygar ve daha az çekici bile olsa daha çetindi. Modern yaşamın tohumları oradadır, ama mücadele etmek gerekir, henüz hiçbir şey güvencede değildir.

VIII
Kamusal alanda kişilik

Yeni maddi şartların özellikle de sanayi kapitalizminin kamusal alan üzerindeki etkilerini sorgularken, kişiliğin kamusal alana nasıl girdiğine ilişkin ikinci bir soru sormak zorunda kalırız. Menfaat ilişkileri kişiliğin kamusal alana bu şekilde girmesi gerçekleşmeksizin başarılı olamazdı ve menfaat ilişkileri bunun nedenlerini de açıklayamaz.

Kamusal alanda kişilik kendini gösterdi, çünkü toplumun bütününde yeni bir seküler dünya görüşü oluştu. Bu dünya görüşü, bir doğal olgular düzeni kurarak Doğa Düzeni'nin yerini aldı; ikinciye inanç, bir olgu ya da olay genel bir şemaya yerleştirilebildiğinde ortaya çıkıyordu. Birinciye duyulan inanç ise daha erken, yani olgu ya

da olay kendi içinde ve kendisi olarak anlaşıldığında, gerçek göründüğünde başladı. İkincisi bir seküler aşkınlık öğretisiydi, ilki bir seküler içkinlik öğretisi. Kişilik, dünyanın içkin anlamına duyulan bu inancın bir biçimiydi.

"Kapitalizm"in tarihsel bir güç olarak düşünülmesi kolaydır; çünkü akla üretimdeki somut eylemler ve değişimler, fiyatlar ya da iktidar gelir. "Sekülerliği" bu biçimde tahayyül etmek kolay değildir; çünkü onu toplumdaki öteki etkenlerin soyut bir ürünü olarak kavrayabilmek güçtür. Sanıyorum, sekülerliği bağımsız bir etken olarak göremeyişimiz tam da günümüzde inanma edimini kendi içinde bir gerçek olarak kavrama yetersizliğimizden gelmektedir. Bu da dinin sosyolojik gerçeklerini anlamadaki özel yetersizliğimizden doğmaktadır; din, Louis Dumont'un gözlemlediği gibi, çoğu insan toplumunun temel varoluşundaki asal toplumsal kurumdur. Günümüzde tanrılar zihinlerimizden silindiği için kolaylıkla inanç sürecinin kendisinin artık asli bir toplumsal kategori değil, toplumsal bir ürün olduğunu düşünebiliriz. Örneğin, Lévi-Strauss'u izleyenler onun düşüncenin genel yapılarına ilişkin nosyonlarına sarılırken, bu nosyonları doğuran bakış açısını, inanç duygusunun farklı görünen toplumları birleştiren dilsel, ekonomik ve aileye ilişkin yapıları ürettiğini görmezden geliyorlardı.

Kimi insanlar 18. yüzyılda doğa tanrısının hâlâ bir tanrı olduğunu ve bu yüzden seküler toplumdan söz etmenin 19. yüzyılda başlayan bir toplumdan söz etmek olduğunu iddia ediyorlardı. 18. ve 19. yüzyılları sekülerleşme sürecinde iki aşama olarak görmek daha doğrudur. "Doğa ve Doğanın tanrısı" kimliği belirsiz bir ilahtı; ona saygı duyulabilir, ama tapamazdınız. Doğanın aşkın olmasına karşın, ona duyulan inanç ölümden sonraki imanlı yaşama götürmüyordu; yani inanç onları aşkın varlıklara dönüştürmüyordu. İyi bir sekülerlik tanımı bu nedenle, "hayatta olduğumuz süre içinde, her şeyin neden böyle olduğu hakkındaki inancımızdır; biz öldükten sonra kendisi de mesele olmaktan çıkacak bir inançtır bu" şeklindedir. (Birinci bölüme bakınız.)

18. ve 19. yüzyıllar arasında sekülerlikte bir değişim yaşandığı açıktır. Değişim, bilimsel pozivitizmin ötesinde, bizzat psikoloji alanındaki köklü değişimlerin yanı sıra Darwin'in evrim teorisini, sanat karşısındaki tavrı, günlük kanaatleri de kucaklar. Değişimin

ortaya çıkış nedenleri başlı başına bir kitap konusudur, fakat ben bu değişimi kavramanın çerçevesi üzerinde duracağım.

İnsanoğlu tanrılara olan inancını yitirse bile, inanç, temel bir toplumsal durum olarak kalır ve inanç duyma arzusu yok olmaz. Bilimsel ve rasyonalist eğilimlerimizin ağır basması açısından benzersiz bir çağda yaşadığımız söylenemez; yalnızca bilimin putperestliğe karşı kullanılması açısından benzersiz bir çağdır bu çağ. Bu düşmanlık Aydınlanma ile başlayıp düzenli olarak gelişti. 19. yüzyılda inanma isteği, putsuz bir dinden daha düşünümsel [reflexive] bir duruma geçti: İnançlar giderek insanın kendisinin dolayımsız yaşa-

mı ve inanabileceği her şeyin bir tanımı olarak deneyimleri üzerinde odaklandı. Dolaysızlık, duyum, somutluk; işte putperestlik yasaklandıktan sonra inanç yalnızca bu noktalarda gelişir. Daha sonra bu düşünümsel ilke 18. yüzyıldaki ilk kopuşun bir adım ötesine gider. Tanrılar gizemini yitirince insan kendi durumunu gizemlileştirir; kendi yaşamı anlam yüklüdür artık, ama ortaya çıkarılmayı bekler. Anlam onda içkindir, ama kişinin, değişmeden kaldığı için bir biçim olarak incelenebilen bir taş ya da fosil ile hiçbir benzerliği yoktur.

İşte bu noktada kişilik içkin inanç şemasına girer. Geçen yüzyılda her yaşamda somut biçim, yani tamamlanmış bir nesne olarak benlik daha henüz kristalleşmemişken, kişilik insan yaşamındaki örtük anlam üzerine düşünme aracı haline geldi. Tıpkı, "aile"nin tarihteki sabit bir biyolojik biçim olduğunu düşünegeldiğimiz gibi, duygularda, algılarda ve davranışlarda her zaman farklılıklar olması nedeniyle, kişiliğin insan ilişkilerinin sabit unsuru olduğunu düşünmek hâlâ kolaydır. Tanrılar yok olunca, duyumların ve algıların dolaysızlığı daha büyük önem kazandı; fenomenler, doğrudan deneyimler olarak kendi içlerinde ve kendiliklerinden gerçek görünmeye başladılar. Ardından insanlar, bu farkları toplumsal varoluşun temeli olarak görebilmek için, birbirleri ile ilgili doğrudan izlenimler üzerinde giderek daha çok durmaya başladılar. Farklı insanların yarattığı bu dolaysız izlenimler onların "kişilikleri" olarak değerlendiriliyordu.

19. yüzyılda kişilik, doğal karaktere ilişkin Aydınlanma düşüncesinden başlıca üç yolla ayrıldı: Öncelikle, kişiliğin kişiden kişiye değiştiği görülürken, doğal karakter tüm insanlığın ortak dokusunu

oluşturuyordu. Kişilikler değişir, çünkü duyguların görünüşleri ve hisseden kişinin iç doğası aynıdır. Kişi göründüğü gibidir; o nedenle farklı dış görünüşleri olan insanlar farklı kişilerdir. Kişinin kendi dış görünüşü değişince benlikte de bir değişim söz konusu olur. Ortak bir insanlığa duyulan Aydınlanma inancı zayıfladıkça, kişisel dış görünüşlerdeki değişmeler kişiliğin kendisindeki istikrarsızlığa bağlandı.

İkincisi, kişilik doğal karakterin aksine özbilincin kontrolü altındadır. Bir bireyin doğal karakteri ile yaşadığı kontrol ilişkisi arzularının ılımlılaştırılmasıydı; eğer belli bir tarzda, sade ve alçakgönüllü davranırsa kendini doğal karakteriyle aynı çizgiye taşımış oluyordu. Kişilik eylem ile denetlenemez; ortam farklı görünümleri zorlayabilir ve böylece benliğin istikrarını bozabilir. Kontrolün yegâne yolu kişinin ne hissettiğini devamlı formülleştirme çabası olabilir. Benliğin bu anlamda kontrolü daha çok geçmişe dönük bir biçimde olanaklıdır; kişi ne yaptığını ancak yapacağını yaptıktan sonra anlar. Bilinç bu şemada her zaman duyguların ifadesini izler. O nedenle kişilikler yalnızca insanlar arasındaki öfke, merhamet ya da güven duygusunun çeşitli hallerinden oluşmakla kalmaz; kişilik aynı zamanda kişinin duygularını "tamir" kapasitesidir. Özlem, pişmanlık ve nostalji 19. yüzyıl psikolojisinde özel bir yer tutar. 19. yüzyıl burjuvası gençken, yani gerçekten yaşarken nasıl olduğunu hatırlar her zaman. Kişisel özbilinci öteki insanların duygularıyla kendi duygularını karşı karşıya getirme çabasından çok, bir zamanlar ne olursa olsunlar, bilinen ve tamamlanmış duyguları kendisinin kim olduğunun bir tanımı olarak alma çabasından ibarettir.

Nihayet, modern kişilik belli bir andaki hissetme özgürlüğünü "normal" göreneksel hissetmenin bir ihlali gibi gören doğal karakter fikrinden ayrılır: 18. yüzyıl ortalarında toplumsal görenekler kendiliğindenliğin karşısına çıkarılmıyordu; Madam Favart'ı "gösteren" [pointing] kabarık etek giymiş kadın kendiliğindenliğin bir biçimini, evinde doğal kadın giysisi içinde de başka bir biçimini yansıtıyordu. Bununla birlikte kişiliğin kendiliğindenliği toplumsal göreneklerin karşısına yerleştirilir ve özgür ruhlu kişilerin sapkın görünmesine yol açar. Kendiliğindenlik ve karakterin iradedışı olarak açığa vurulması anlam bakımından örtüşüyor, fakat bir yolla kendiliğindenlik, ne başkalarına ne de kişinin kendisine zarar veren güvenli iradedışı hissetmedir. 19. yüzyıl psikologları, hastaları gi-

bi kendilerini iradedışı olarak ifade eden sıradan insanların çoğunlukla deli olduklarına inanırlardı ki bu, normal bulmadıkları kendiliğinden hislerden duyulan korkunun bir başka biçimiydi. Aynı ilkeyi tersine çevirmek de olanaklıdır. Farklı oluşa ilişkin özbilinç, ifadenin kendiliğindenliğini engeller.

Dış görünüşlerle yaratılan kişilik en azından kişinin geçmişiyle ilişkili özbilinç tarafından kontrol edilir; kendiliğindenlik ise normal-dışılığın kontrolü altındadır. Kişiliğe ilişkin bu yeni nitelemelerin tümü geçen yüzyılda toplumu bir kişilikler koleksiyonu olarak anlayabilmek için kullanılmaya başlandı. Kişiliğin büyük şehrin kamusal yaşamına girmesi de bu genel bağlamda gerçekleşti.

Kişiliğe ilişkin bu nitelemeler hangi ilkeden doğmuştur? Her üçüne ait ipucu birincide saklıdır. Kişilik insandan insana değişir, aynı insanda da istikrarsızdır, çünkü dış görünüşlerle itkiler arasında bir mesafe yoktur; itkiler "iç" benliğin dolaysız ifadeleridir. Yani kişilik, doğanın kendisi gibi dünyadaki her dış görünüş karşısında aşkın olan doğal karakterin tersine, görünüşlere içkindir.

> Gözle görülebilen her şey birer amblemdir; gördükleriniz kendi başlarına orada duramazlar; aslında orada bile değildirler: Madde yalnızca tinsel olarak ve bir düşünceyi temsil edip ona *vücut vermek* için vardır. Dolayısıyla, üzerinde pek durmadığımız *giysilerin* tarifsiz bir önemi vardır.

Thomas Carlyle'ın *Sartor Resartus* adlı yapıtından alınmış olan yukarıdaki satırlar peruk ve *pouf au sentiment* çağında pek bir anlam taşımazdı. Zira Carlyle için giysiler "tarifsiz önem" taşıyordu; çünkü dünyadaki dış görünüşler birer peçe değil, o giysileri taşıyan kişinin sahici benliğine giden yolun rehberiydi.[28]

Bir kişiyi gerçekten tanımak, giysiler, konuşma ve davranışlardaki ayrıntılardan ibaret olan en somut düzeyde anlamakla olanaklıydı. Balzac'ın Paris'inde giysi ve konuşma tarzları artık benlikten uzak değildi, aksine özel duygulara ilişkin ipuçlarıydı; başka bir ifadeyle "benlik", dünyadaki görünüşler karşısında artık aşkın değildi. Kişiliğin temel koşulu işte buydu.

Kişiliği toplumsal bir kategori olarak kamusal alana sokan, içsel duyguların bir rehberi olarak doğrudan görünüşlere, yani kişiliğe duyulan bu seküler inanç ile sanayi kapitalizmi ekonomisinin kaynaşmasıydı. Bu iki etken arasında o zamandan beri süregelen bir di-

yalog vardır. Bir önceki bölümde kişiliğin kamusal alanda yol açtığı bazı sonuçları kâr açısından ele almıştık: pasiflik, bir sır olarak insan ilişkileri ve dış görünüşün gizemlileştirilmesi. Yeni seküler inanç, duygudaşlık doğuran kamusal alana kendine has bir mantık getirdi. Tanımak için, kişi kendi renklerini ve taahhütlerini dayatmamalıdır; bu, kamusal alanda olup biteni anlayabilmek amacıyla sessiz kalmak anlamına gelir; bilimsel araştırmada nesnellik ve gözleme dayalı bir gastronomi anlamına gelir. Dikizcilik, 19. yüzyıl sekülerizminin mantıksal tamamlayıcısıydı.

Sekülerliğin sesini ve onun bu diyalogdaki yerini anlayabilmek için, sanırım olanaklı en somut başlangıcı dünyayı bu terimlerle yorumlayan bir yazarla yapabiliriz. O yüzden Balzac'la başlayalım, çünkü modern şehrin her tür yeni maddi koşuluna duyarlı olan Balzac onları yeni kişilik kodları yoluyla yorumlamaya çalışmıştır.

A. BALZAC'IN TOPLUMSAL BİR İLKE OLARAK KİŞİLİK ANLAYIŞI

"Paris, Balzac'ın romanlarında en canlı şekilde doğrudan anlatılmadığı yerlerde ima edilmiştir" diye yazmıştı Henry James. Oburluk, yalıtılmışlık ve şans; bunlar başkentlerin yeni uyarıcıları ve Balzac'ın başlıca konularıydı. Balzac için neredeyse bir saplantı olan bir merkezden, Paris'ten çıkıp yayılıyorlardı. Paris servetlerin yapıldığı ve yok edildiği, yeteneklere açık ve aynı zamanda da yeteneklerin anlaşılmaz bir biçimde ihmal edildiği bir yerdi. Girişimcilik insan ilişkilerinin temel tarzıydı. Sakin yargıların insanı, *Sönmüş Hayaller*'deki David gibi Balzac'ın dünyasına girse de, olsa olsa ancak girişimci toplumun pasif bir kurbanı olabilirdi. *Kibar Fahişeler*'den alınan aşağıdaki imgeler, Balzac'ın yeni bir maddi düzenin mekânı olarak Paris üzerine tipik yaklaşımını gösteriyor:

> Görüyorsunuz, Paris, farklı sınıfların bağışladığı gelirlerle yaşayan Illinoisliler ve Huronlar gibi bir yığın vahşinin fink attığı Yeni Dünya'da bir ormana benziyor. Milyonların avcısısınız, milyonları ele geçirmek için tuzaklardan, hilelerden yararlanıyorsunuz. Kimileri zengin kadın avlar, kimileriyse miras peşindedir, kimileri vicdan avındadır, kimileri de müşterilerini çaresiz bırakarak satış yaparlar. Heybesini tıka basa doldurup dönenler coşkuyla selamlanır, ağırlanır ve itibar görürler.

Bu ortamda hayatta kalabilmek için insanın hiçbir bağlantısı, verilmiş hiçbir sözü olmamalıdır:

> Yaşamda doğru bir çizgi tutturduğu için kendisiyle gurur duyan bir kişi yanılmazlığa güvenen bir budaladır. İlke diye bir şey yoktur: Yalnızca olaylar vardır; yasa falan da yoktur, kişisel çıkarlar vardır.[29]

Maddi şartların bu ortamdaki yaşamın niteliği üzerine yaptığı etkiyi dile getirmek için Balzac'ın kullandığı imge talih çarkıydı. Balzac bu imgeyi, kendi toplumlarını tasvir etmek için kullanan Rönesans yazarlarının dahi kabul etmeyecekleri bir şekilde kullandı.

Balzac'ta talih artık ne tanrıların insanlarla oynadığı bir oyun, ne de Makyavelli'nin dine karşı savaşan "Şans Kadını"ydı. Balzac *Goriot Baba'yı Kral Lear* temelinde kurmuştu, fakat konuyu modern bir şehre taşıyan Balzac, talih çarkı fikrini Rönesans asaleti ve haşmetiyle oturduğu tahtından indirerek skandallar çamurunun, kaba hesapların ve sahte umutların ortasına savurdu. Şans tanrılar katından günlük yaşamın ayrıntılarına inip sekülerleşince, "talih"in kendisi de tam bir başarıyla tam bir yenilgi arasında, çarkın durabileceği başka hiçbir ara durum tanımayan, bütünsel bir değişim sorunu haline gelir. İşte *Goriot Baba*'dan bir pasaj:

> Daha dün çarkın tepesinde bir düşes iken..... şimdi bir tefeciden para dilenecek denli düşmüş: Paris'te bir kadın olmak budur işte.

Rezillik ve sınırsızlık: Şans buydu artık.[30]

Balzac'ın kent yaşamının yeni şartlarını tasvir etme arzusu bazı eleştirmenlerin onu suçlamasına yol açmıştır; tek yanlı ve kötü bir anlatımcı olduğu söyleniyordu. Örneğin Charles Lalo:

> *İnsanlık Komedyası* temel öğeyi; üretimi elinin tersiyle iterken, spekülasyonu, yani teferruatı abartmıştır.

Tabii ki bu tür eleştiriler ciddiye alınamayacak kadar aptalcadır çünkü hiç kimsenin bir ansiklopedi gibi bilgi aktarması beklenemez; ancak yine de önemli bir noktaya işaret ederler: Neden Balzac 19. yüzyıl ortalarının Paris'inde istikrarsızlığı, şansı ve aşırı değişimleri bu derece önemsiyordu? Bu sorunun bariz bir yanıtı Balzac'ın şehir düzeninin yeni uyarıcılarını tarih sırasına koyduğu-

dur; ama bunun ardında bir başka yanıt gizlenmektedir.[31]

Balzac için doymak bilmez hareketlilik kültürü ile modern şehir kalıcı yükümlülüklerden, görevlerden, feodal ve geleneksel bağlardan kurtulmuş insan psişesinin bir ifadesiydi gerçekten de. Şehirde küçük rüşvetler, düşüncesiz küçük hainlikler, görünüşte önemsiz ihmaller ahlâki mutlaklar katına çıkarıldılar: Tüm bunlara karşı koyabilmek için artık kral ya da Tanrı gibi aşkın ilkeler de yoktu. Şehir insan psikolojisinin tüm olabilirlikleri ile yüz yüzeydi; yani her bir sahnenin bir anlamı vardı, çünkü insan iradesi ve isteği dışında hiçbir ilke onu gerçekleştiremezdi. *İnsanlık Komedyası* içinde birbirini izleyen *Özel Yaşam Manzaraları, Taşra Yaşamı Manzaraları, Paris Yaşamından Manzaralar* başlıkları altında Balzac yaşam döngüsündeki aşamaları betimler ve insanlığın tam olarak olgunlaştığı tek yer olarak şehri anlatır. Bağımlılık ve yükümlülük tamamen ortadan kalkarken şehirde olgunlaşan nedir? Balzac'ın buna yanıtı tüm yapıtlarında çizmiş olduğu Paris tablolarının belki de en ünlüsüdür:

> (Paris'te) gerçek duygular istisnadır; çıkar oyunlarıyla örselenmiş bu mekanik dünyanın çarkları arasında ezilmişlerdir. Burada erdem yerilir, masumiyet satılır. Tutkular yerlerini yıkıcı zevklere, günahlara bırakmıştır; her şey yüceltilir, analiz edilir, alınıp satılır. Bu pazarda her şeyin bir fiyatı vardır ve hesaplar yüzler kızarmadan apaçık gün ışığında yapılır. İnsanlık yalnızca iki kesimden oluşur: Aldatanlar ve aldatılanlar..... Büyükbabaların ölmeleri beklenmektedir; dürüstler enayidir; yüce fikirler ancak bir amaç için var olan araçlardır; din yalnızca yönetmek için gerekli bir şeydir; dirayet yapmacık bir şeydir; her şey sömürülür ve satılır; gülünç olmak kendini reklam etmenin ve kapıları açmanın bir yoludur: Gençler yüz yaşındadırlar ve yaşlıları hor görürler.[32]

Böylece, Balzac'ta yolumuz, bir önceki bölümde ortaya atılan daha genel bir soruna çıkıyor ki bu, maddi koşullar temelinde şehrin eleştirilmesidir. Yine de Balzac, bu koşulların bilincinde olmanın da ötesine geçmiştir; onları yeni bir gözle okur. *Paris Yaşamından Manzaralar*'ın başlangıç bölümünde Paris'i "canavarların en tatlısı" olarak adlandırır; ve gerçekten de, Paris'in her tür dehşetinin tadını katar. Balzac'ta, şehri bütün iğrenç ayrıntıları içinde incelemeye duyulan büyük bir tutku buluruz; okura şehrin ne kadar berbat olduğunu göstermekten aldığı keyfi, bu "tatlı" canavara, Paris yaşamına duyduğu samimi nefreti ortadan kaldırmayan ama onu

bastıran bir aşkı görürüz. Balzac'ı şehir zihniyetinin büyük bir anlatım ustası yapan da suçlamaları değil bu ikili bakıştır. Bu bakış açısının temelinde Balzac'ın, kişiliğin şehirdeki başlıca toplumsal kategori olduğuna ilişkin düşüncesi vardı. Bu düşünceyi de dış görünüşlerdeki ayrıntıların analizinden türetmekteydi. Balzac işte bu düzlemde çağdaşlarıyla ve onlar adına konuşuyordu.

Balzac'ın ayrıntılara gösterdiği ilgi onun "konuları" ile değil, "üslubu" ile ilgili bir mesele gibi görülmüştür hep; şimdi ise, bu onun sanatının esası olarak görülüyor. Balzac'ın ayrıntılara bu ölçüde yönelmesi günümüzde ya "romantik gerçekçilik" ya da "melodram" şeklinde yorumlanmaktadır. Bu iki yorum birbiriyle çelişik değilse de kimi önemli farklılıkları vardır. Donald Fanger'ın yorumladığı şekliyle, Balzac'ın romantik realizmi fikrine göre yazar, kişisel günlük yaşamın ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmaktadır; çünkü yeniden ayrı ayrı ve değişik açılardan ele alındıklarında bunların her biri yalnızca bir roman kişisinin karakterini, hatta kişiliğin sayısız farklı görünümlerini değil, toplumun bütününün tablosunu çizen gizi ortaya çıkaracaktır. Toplumun tamamı yaşamın her bir somut ve küçük dışavurumu içinde minyatür halde bulunur; yazar ve okurları söz konusu gizi açığa çıkarabilmek için tüm yeteneklerini zorlamalı, ayrıntılara mantıksal açıdan hak ettiğinin ötesinde kendini vererek yaklaşmalıdırlar. Bu büyütme olmaksızın, yaşama ilişkin küçük eylemlerin, küçük şeylerin herhangi bir anlamı olmayacaktır. İnsan kişiliğindeki ve eylemlerindeki küçük ayrıntılara bu tür yaklaşımı şu sözlerle en iyi özetleyen George Lukacs'dır: "Balzac, zamanının tipik karakterlerini dev boyutlarda büyüterek betimlemiştir..... bunlar asla tek tek insanlarla değil, yalnızca toplumsal etkenlerle ilgili karakterlerdir." Ayrıntılarla ilgilenmek "gerçekçi" bir tutumdur, ona ilişkin güçlü duygular ise bir "romantiğin" duygularıdır; her ikisi birleştiğinde sonuç, her sahnede her bir kişilikten bir bütün olarak şehrin toplumsal düzeni üzerine bir hüküm oluşturmaktır.[33]

Demek ki Balzac'ın toplumsal bir kategori olarak kişiliğe ilişkin formülü şöyledir: Kişilik, içkin ve toplumsal yaşamın her yanında olduğu kadar, bir giz, kendi kendini ele vermeyen bir sırdır da. Balzac'ın formülü Marx'ın madalyonunun öbür yüzüdür: Kişilik toplumsal ilişkilerin her yanında vardır, fakat gizemlidir. Peki nedir

onu dile getirmenin çaresi? Gözlemci bunu öncelikle ancak ayrıntıları şişirerek ve abartarak simgelere dönüştürmeye güçlü bir ilgi duyarak gerçekleştirebilir. Fakat böyle tutkulu bir ilgi de yaşamın ayrıntılarını psişik simgelerle abartma sürecini tek başına açıklayamaz.

Bu simge yapım sürecini Peter Brooks melodram olarak adlandırır; bunun nedeni yalnızca Balzac'ın yaşamı boyunca sahneye duyduğu ilgi ve tiyatro oyunları, senaryolar (ilki *Le Négre: Mélodrame en Trois Actes* idi) yazmış olması değil, onun ayrıntıları simgelere dönüştürecek ölçüde abartma yöntemi ile melodram yazarlarının karakterleri biçimlendirme yönteminin aynı olmasıydı. Bu yöntem davranış ya da duygudaki ayrıntının betiminde kolaylıkla ve doğrudan başka bir ayrıntıya bağlanabilecek olanı sunmaktı; kendi başına ayrıntı, göndergesi olmayan işaret, bu türden betimleme için ölü sayılır. Okur bir olguyu ancak belli bir tipe dahil olarak, bir davranışı da belli bir davranış tipine ait olarak kavramalıdır. Böylelikle bir melodramdaki kötü adamı, çaresiz genç kızı ve genç kurtarıcısını çabucak tanıyabiliriz.[34]

Ancak sahnede bağlantı öyledir ki, bireylerin karakterlerinin ancak genel karakter tiplerine uygun olduklarında bir anlamı vardır. Balzac'ın romanlarında ise akış tersinedir. Ayrıntılar ağı öylesine örülmüştür ki, genel toplumsal etkenler ancak tekil örneklerde yankı bulabildiklerinde anlam kazanabilirler. Balzac'ta yöntem, Lukacs'ın da belirttiği gibi günlük yaşamın sıradan uğraşlarında somutlaşan "toplumsal etkenleri" görmemizi sağlar; bu uğraşlar bir kez yerleştiklerinde koparılmaları çok güçtür. Balzac'ın sanatı, bizi yalnızca tikel kapitalistlere inandırarak kapitalizme inanmamızın, belli yerlerde ve zamanlarda şehirde çalışan sanatçılara ilişkin her ayrıntıyı göstererek "Paris'teki sanatçıyı" analiz etmemizin yolunu açmaktadır. Böylece, toplumsal kategoriler yalnızca onları kişilerin yaşamında içkin olarak gördüğümüz zaman inandırıcı sayılırlar. Herkesi bu yönteme inandırması da Balzac'ı büyük bir sanatçı yapmıştır: Toplumsal yaşamın yalnızca bu terimlerle inanılabilir olacağı beklentisi Balzac'ı yepyeni ve daha genel bir zihniyetin temsilcisi kılmaktadır.

Goriot Baba'nın başlangıcında çok ünlü bir sahne vardır. Bu, Madam Vauquer'in *pansiyonundaki* yemek odasının ve Madam Va-

uquer'in anlatıldığı bölümdür. Balzac'ın, toplumu küçük ve önemsiz ayrıntılara dayanan psikolojik simgelere dönüştürme yöntemini *Mimesis* adlı kitabında mükemmel bir şekilde açıklayan Erich Auerbach'ın da bu sahne üzerine ünlü bir yorumu vardır. Tasvir sabah saat yedide odanın ve odaya sahibinden önce giren kedinin anlatımıyla başlar. Ardından Madam Vauquer içeri girer. Yüzündeki her özellik bir eğretileme ile anlatılır; daha sonra yüzün tamamı farklı eğretilemelerle yeniden betimlenir. Bunu giysilerinin her bir parçasının tam bir tablosunun çizilmesi izler. Sonra daha önce belirtilmiş olan ve her biri karakteriyle ilgili bir özelliği yeniden biraz de-

ğiştirerek ortaya koyan altı cümle gelir. Auerbach ayrıntılara duyulan bu bıkkınlık veren derin ilgiyi "şeytani" bulur; bu görme, hiç durmaksızın hissetme tutkusu, bir sabah yemek odasına girmenin o sıradan kadın için nasıl bir anlam taşıdığı, ilk görüntüsü üzerinden tüm yaşamının özetinin çıkarılması; bu şeytanilik, Fanger'in söz ettiği romantik gerçekçiliktir. Gözlemcinin büyük bir tutkuyla en küçük unsurlara yönelmesidir.[35]

Ancak Balzac her bir unsuru görebilmemizi tam olarak nasıl sağlamaktadır? Auerbach, Balzac'ın her bir fiziksel ayrıntının daha büyük başka bir olguyu ima etmesini sağladığına işaret ediyor; bunu "*sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne*" (pansiyon nasıl kişiliğini anlatıyorsa, kişiliği de pansiyonu açıklıyordu) ifadesinde olduğu gibi doğrudan ya da Balzac'ın bu ifadeden hemen sonra *pansiyonu* hapishane ile karşılaştırması gibi çağrışım yoluyla yapıyor. Ya da küçük küçük olgular yan yana konularak konuşturulur: "Örselenmiş, sarkık bedeni odanın felaket kusan duvarlarıyla uyum içindeydi." Ya da ayrıntılar genel bir tasvir içine sokularak ansızın taşımadıkları bir anlam kazanmaya itilirler:

> Madam Vauquer *zorluklar içinde yaşamış* bütün kadınlar gibidir. Onun, fiyatı yükseltmek için bir rezalet çıkarmak üzere olan, aynı zamanda da yazgısını iyileştirecek her şeye hazır olan bir genelev patroniçesinin masum ifadesiyle bakan donuk gözleri vardır.

Orta yaşlı, halinden şikâyetçi olan bir kadın imgesinin bir anda memnuniyetsiz bir fahişe imgesini çağrıştırmasını beklemeyiz; bu ikisi arasına, ikisini birbirine bağlayan "donuk gözlü" kadın ayrın-

tısı sıkışmıştır. Bu küçük deyim, bu tarzda yerleştirilerek karakterlerin her biriyle ilişkilendirilmiştir; fiziksel görünüşe ilişkin bu ayrıntı, iki karakter tipinin birbirleriyle bağlantılı olduklarının tek somut "kanıt"ıdır âdeta. Söz konusu fiziksel ayrıntıyı bu şekilde koyarak, Balzac, benzer olmayanlar arasında bir geçiş olarak onu dilsel bir anlam yanında eğretilemeli bir anlam da kazanmaya zorlamıştır. Kendinden daha büyük bir şeyi göstermesi için şişirilmiştir. Kendini olguları gözlemlemeye adamış olan Balzac onları olgular âleminden böylesi işlemlerden geçirerek çekip çıkarır. Balzac'ın tüm betimlemeleri gibi bu sahne de, Auerbach'ın deyimiyle, "okurun mimetik tahayyül gücüne, benzer kişilerin ve *ortamların* okurun hafızasında yer etmiş hatıra resimlerine yöneltilmiştir." Bu yatakhane üzerine verdiği ayrıntılarla Balzac bizim "Paris'te bir yatakhane" ile ilgili bir şey okuduğumuzu düşünmemizi sağlar. Yine de bu yatakhane bireysel olanın ötesinde, tipik temsil edici bir yatakhane olarak çizilmemiştir. Onu "benzer kişilerle ve *ortamlarla*" ilişkilendiren tüm dokular, oluştuğu sahneyi kendi içinde daha önemli kılıyordu. *Pansiyon*, Paris hapishanesinin tozlu sessizliğini; korsesiyle kötü talihinin kıskacından kurtulamayan evin hanımı da Madeleine'i çalıştıran kaşarlanmış fahişeyi çağrıştırıyordu. Toplumsal dünyada var olan her şeyle doğal bir bağ içinde görünmesi sağlanarak ayrıntı şişiriliyor, şifreyi çözmek ve gizi kaldırmak için can alıcı bir olguya gebe bırakılıyordu. Böylelikle görme biçimi doğal olarak gözlemciyi tüm şehri her bir parçasından anlam fışkırıyormuş gibi tek başına bir dünya olan, her bir sahnesi sıkıca kavranıp keşfedilmeyi bekleyen bir *comédie* olarak görmeye sevk ediyordu.[36]

Şişirme ve aynı anda da minyatürleştirme; toplumun bu yolla kişileştirilmesi iki sonuç doğurur: algılananın istikrarsızlığını ve algılayanın pasifliğini.

Balzac'ın yapıtlarında, kostümler tüm görünüşleriyle bireysel kişiliğin mevcudiyetini göstermek için elverişli bir konudur. Kostümler yalnızca örttükleri kişinin karakterini göstermekle kalmaz; Balzac'ın karakterleri kostümlerdeki değişiklikler sayesinde yeni kişiler olduklarına inanırlar. *Tılsımlı Deri*'de Rastignac yeni kostümleriyle bir anda "*metamorphosé*" (başkalaşmış) görünür; *Sönmüş Hayaller*'de Paris'e henüz gelmiş olan Lucien, bir biçimde

doğru elbiseleri giyebilirse patavatsız davranmayacağını, endişeye kapılmayacağını düşünür; çünkü yeni giysileri onu "güçlü kılacaktır". *Goriot Baba*'da kostüm değişiklikleri bize ahlâki bir yozlaşmayı haber veren araçlardır. Tamamında, Madam Vauquer'in yatılı pansiyonunun analizinde kullanılan kavrayış ilkeleri izlenerek kostümlerdeki ayrıntıların analiziyle karakterlerdeki değişimler ortaya konmuştur.[37]

Kostümlerin karakterlerde oluşturduğu değişimler Balzac'ı belli bir temaya götürmüştür: Dış görünüşler maskedir; maskeyi yüzüne geçiren kişi ayrı ve istikrarlı bir karakter yanılsaması içindedir, fakat aslında anlık görünüşlere hapsedilmiştir. Bu, onun içinde yaşadığı toplum gibi genel bir temaya ilişkin incelikli formülüdür: İradedışı karakter dışavurumundan duyulan korku. İç karakter ile görüntülerin dış, anlık ayrıntıları arasında hiçbir engel göremezsiniz; bu dış görünüşler değişir, o nedenle sizdeki değişimler sizi inceden inceye süzen herkesin gözü önündedir. Hiçbir örtünme söz konusu değildir; her bir maske bir yüzdür. Kişiliğin içkinliği, kişiliğin istikrarsızlığı, kişiliğin iradedışı açığa vurulması: Döneminin bu üçlüsünü Balzac bir hapishane olarak gösteriyordu. Balzac'ın yapıtları üzerine o günün genel yorumlarında aslında okurların canını en çok sıkan şey bu örtünme sorunudur sanki. Balzac maskelerin birer yüz olduklarını söylemekle bam teline basmıştır.

Görme eylemine ve bütün olarak şehre bir bağlılık olsa bile, Balzac'ta herhangi bir belirli sahneye bağlanma yoktur. Balzac, "gözün gastronomisi"nden, şehre ait sahneleri gözlemleme aşkından söz eder. Şehirde molekülden moleküle atlar ama hiç kimse tarafından bir öykücü ya da yorumcu olarak tanımlanmaz. Şehrin bir parçasına ait olma noktasından konuşmaz. Bunu yaparken sanatıyla toplumu psikolojik simgeler biçiminde algılamaktan doğan ikinci bir sonucu, garip bir pasifliği açığa çıkarır.

Daha önce sermayenin sınıfsal ve etnik açıdan artan parçalanmasının burjuvazi ve işçiler arasında kozmopolitenlik açısından belli bir farklılaşma yarattığını görmüştük. Bir yerden ötekine hareket imkânı olan burjuvazi iken, daha kısıtlı ekonomik şartları nedeniyle yaşamı belli bir yerle sınırlanan da işçilerdi. Balzac'ın yazarken belli bir sahneye bağlanmaması, yazdıklarında âdeta bir moleküle ait stratejik noktadan bütün hakkında konuşmaması bur-

juva kozmopolitenliğinin gerçekleşmesiydi. Onu Daumier ile karşılaştırın; Daumier'nin dayanağı belli bir kültürdü; bir yöreye has şehir proletaryasının kültürüydü. Kişilerinin çoğu "penceresinden gördüğü insanlardı". Sınıflara bakışı da aynı şekilde sabitti: İşçiyi günahkâr değil, kurban olarak görme eğilimindeydi. Toplumsal ilişkiler zaten bilinirler, yalnızca gösterilmeleri gerekir. Balzac için ise herkes bir günahkârdır. İnsanın zaaflarını tüm çeşitliliğiyle anlayabilmek için, topluma ait bir molekülün davranış biçimini asla toplumun geri kalanı için standart almaksızın, şehrin her yanını gezmek gerekir. Özel bir yaşamı ancak "kendi terimleriyle" anlamak mümkündür. Balzac'ın yaklaşımını burjuvanın şehre bakış açısı haline getiren şey, bu köksüzlük, sınırsız görelilik ve taahhüt yoksunluğudur. Burjuva yazar belli inançlara ilişkin taahhütlerini erteler ve kendini "görme" edimine verir. Tutku ve kendine has bir pasiflik: "Gözün bu gastronomisi", ileride de göreceğimiz gibi, pusulası sanatsal algılamadan şehirdeki toplumsal grupların algılamasına doğru kayan bir sınıf kültürünü tanımlar.

Şimdi Balzac'ı şehirdeki yeni perakende ticaret biçimi ile yan yana koyun; işte karşınızda kaba hatlarıyla 19. yüzyıl ortalarının kamusal dünyası. Balzac'ın yazılarında toplum içindeki kişiliğin algılanmasının belirli bir yapıya sahip olduğu gösterilir. Toplumsal ilişkiler kişisel görünüşün ayrıntılarına gömülmüştür; algılanan kişiliğin istikrarsızlığı, algılayan kişinin köksüz pasifliğiyle ilintilidir. Perakende ticaret, toplum içinde kişiliğin algılanmasının bir kâr aracına nasıl dönüştürüldüğünü gösterir. Balzac'ın dünyasının kökleri seküler bir içkin anlam öğretisinde yatmaktadır; satış mağazalarının kökleriyse kitlesel üretim ve dağıtıma dayanan kapitalizmdir.

Şimdi, ancak vasat sanatın bir çağı temsil edebileceğine inanmanın çok kolay olduğu bir zamanda, dâhi bir yazarın temsil niteliği olup olmadığı sorusunun tuzağına düşmeden, yalnızca inanılırlık beklentisi ile de olsa, Balzac'ın çağdaşlarının hangi temelde onun dünya görüşünü paylaştığını ve hangi temellerde onunla aynı olan algılama ve inanma arzularının burjuva izleyiciyi sanatçıdan farklı amaçlara yönlendirdiğini sormak uygun olur.

19. yüzyıl ortasındaki yirmi otuz yıl, giyim ve kostüm tarihçilerini haklı olarak sıkar. Squire'ın bu döneme ilişkin yargısı kısaydı ve lanet yağdırıyordu: "Kadın giyimi tarihinin en yavan on yılı 1840'ta başladı. Yavan bir sıradanlık tüm orta sınıf çağının özelliği idi." Kadın bedeni bundan daha kaba, erkek giyimi de bundan daha kasvetli olmamıştı. Bu durum söz konusu yılların önemini azaltmıyor, tabii. Bu yıllarda kişilik yapılaşmış bir halde kamusal alana girdi. Bu-
214 nu, giysiler aracılığıyla, sanayi üretimi güçleriyle iç içe geçerek gerçekleştirdi. İnsanlar birbirlerinin dış görünüşünü derin bir ciddiyetle ele alıyordu; kişilerin karakterini görünüşlerinden anlayabileceklerine inanıyorlardı; ama gördükleri, giderek daha homojen ve tek renk kostümlere bürünmüş kişilerdi. Dış görünüşten yola çıkarak kişiye ilişkin bilgi edinebilmek bu nedenle onun kostümlerinin ayrıntılarında saklı ipuçlarını bulabilmeyi gerektiriyordu. Bedenin sokakta bu şekilde deşifre olması da sahne ve sokak arasındaki köprüyü etkiledi. Sokak görünümüne ilişkin inanç kodları sahne üzerindeki görünüşlere ilişkin inançtan temelde ayrıldı. Bu şekilde, kozmopoliten burjuvazi Balzac'ınkiyle kıyaslanabilecek biçimde görmeye çalışıyordu, fakat onların bakış açısı sanat ve toplum arasında bir kopuşa yol açtı.[38]

Homojen, "tek tip" ya da "kasvetli" gibi terimleri kullanırken dikkat etmeliyiz. Yaş ve cinsiyet ayrımı olmaksızın tek tip askeri giysilerine bürünmüş günümüzün modern Pekin'i ile karşılaştıracak olursanız 1840'ların giysileri kolay kolay "tek tip" ya da "kasvetli" görünmeyecektir. 1950'lerdeki Amerika Birleşik Devletleri giysileri ile karşılaştırırsanız, alkışlanacak bir stil vardı ortada. Ama kendinden önceki dönemle, *ancien régime* ya da romantik çağ ile karşılaştırılırsa, tek tip ve kasvetli idi. Çok sayıda yazar tarafından da belirtildiği gibi nötr giyimin, yani başkalarından ayrı durmama çabasının geçerli olduğu bir giyim *stilinin* başlangıcıydı bu dönem.

Çağın giyimi iki soruyu gündeme getirir. İlki, giyimin nasıl ve niçin nötrleştiğiydi. İkincisi kişiliği nötr dış görünüşlere bakarak anlamada ısrar edilmesiydi. Birinci sorunun yanıtı giyinme ve makine arasında yeni bir ilişkiyi kapsıyordu.

Dikiş makinesi 1825'te yapıldı. Çeşitli Amerikan ve Avrupa firmalarınca üzerinde çalışılmıştı ve sonunda 1851'de Singer tarafından patenti alındı. 1840'larda kol saatleri bir seri üretim malı oldu. Bunu 1820'de bir Amerikalının makinesini geliştirmesinin ardından, şapkalar izledi. 19. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, şehirlerde satılan hemen hemen tüm ayakkabılar makine yapımıydı.[39]

Üretimdeki bu değişimin Paris ve Londra giysileri üzerindeki etkisini, şehirde modayı yaymanın yeni aracından kopuk olarak anlamak güçtür. Yüz yıl önce, Paris'te bir modanın yayılmasının iki yolu vardı: Şehir içinde sokakta ya da halka açık bahçelerde yüz yüze gelmek en etkilisiydi; falanca kontesin giymekte olduğu kostümleri manken bebeklere giydirmek de bir başka yoldu. 1857'ye gelindiğinde, bu tamamen değişti. "Moda sayfaları" yoluyla gazeteler modayı anında yayıyordu, hem de özgün biçimiyle tasvir ederek. 1840'lar, kitlesel olarak dağıtılan ilk büyük gazetelerin çağıydı; gazetelerin tirajı, gerçekten de, pek çok alıcının ne alacağını bilmesi için artık canlı bir satıcıya gereksinimi olmadığını gösteriyordu. Moda bebekleri 19. yüzyılda hâlâ yapılıyordu, ama işlevini yitirmişti; arkaik nesneler olarak koleksiyonlara katılan ilginç parçalar olmuşlardı ve artık elbise satıcıları tarafından kullanılmıyordu. Mağazalarda olanlar böylece giyim dünyasında yankısını bulmuştu; satıcı ve alıcı arasındaki aktif ilişki daha pasif ve tek taraflı bir ilişkiye dönüşmüştü.[40]

1857'de, seri üretim ve giysilerin yayılması alanlarındaki bu değişiklikler yüksek moda dünyasına sızmıştı. L. Worth, Paris'teki moda salonunu bu yıl içinde açmıştı; makine yapımı, seri üretilen giysilerden yararlanan ilk modacıydı. Günümüzde Worth giyim ürünlerinin güzel oluşundan çok teknik kaliteleri göze çarpar. 120 yıl önce de etki yaratmıştı; çünkü Worth'ün "zevki" ve "güzel çizimleri" yeni makinelerin kolayca üretebileceği kalıplardan oluşuyordu ve Worth bu makineleri soylu ve aristokrat patronlarına hazırladığı kostümler için sınırlı bir ölçüde kullanıyordu. Sonuçta, 18. yüzyılda gerçekleştirilen sadeleştirme işlemi, giysilerin elit yaratıcılarından orta sınıf taklitçilere geçmesiyle ortadan kalktı. Worth'ten sonra, böyle sadeleştirmenin mekanik olarak da modası geçmişti. Yukarı sınıfların ve orta sınıfların dış görünüşleri arasındaki farklılıklar yeni ve daha incelikli bir alana kaydı.[41]

1830'larda ve 1840'larda kadın silueti sıkma bel ve kabarık kollarla tanımlanıyordu. Aşırı ince bel ancak vücudu deli gömleği gibi saran bir korse ile olanaklıydı. Burjuva hanımefendiler için bu cenderenin çekiciliği, soyluların sıkı korseler ve bol elbiseler giydikleri geçmiş saray yıllarına ait asaletin tadını hissettirmelerinden geliyordu. 1840'a gelindiğinde, kadın bedeninin yakadan aşağısı giysilerle kapatılıyordu ve etekler yeniden ayak hizasına inmişti.[42]

1830'larda erkek kostümleri romantik giyimin sarkık ve abartılı çizgilerini terk etti. 1840'ta kravatlar süslü görünümlerinden sıyrıl-

dı ve boyuna sıkıca takıldı. Erkek çizgileri bu yirmi yıl içinde sadeleşirken giysilerinin renkleri de kasvetli bir hal aldı. Dahası, siyah renkte kaba bir kumaş orta ve yukarı sınıf erkeklerinin sokak giyiminde ve emekçi sınıfın kilise ziyaretleri için "Pazar kıyafeti"nde temel malzeme haline geldi.[43]

Artık elbiseler kalıplara göre makineler tarafından kesiliyordu. Bir beyefendinin ya da hanımefendinin terziye diktirecek maddi gücü olsa bile, çok zengin ya da eksantrik bir tip olmadıkça, diktirdiği giysileri de bu makine yapımı modellere bağlı kalıyordu. Giyimde sıradışılık bu yıllarda giderek yadırganmaya başladı.

Aslında burada, François Boucher'in deyimiyle, köklü ve karmaşık bir inancın bir göstergesi olan "beğeni muamması"yla karşılaşıyoruz. Kamusal alan içinde insanlar ne göze çarpmayı ne de şüphe çekmeyi istiyorlardı. Neydi bunun nedeni?

Moda tarihçileri göze çarpma korkusuna daha çok bildik nedenler atfetmişlerdir. Örneğin, Beau Brummell'in etkisinden dem vururlar. Comte d'Orsay gibi romantikler gösterişli bir şekilde giyinirken, Brummell kendini temiz, düzenli ve kusursuz bir biçimde denetimli olarak sunuyordu. Tıpkı burjuva hanımefendilerin bedenlerini tarihe karışmış sarayların *bon ton*'u* ardında koşarak perişan etmeleri gibi, beyefendiler de, Brummell'in 1812'de moda sahnesinden çekilişinden 30-40 yıl sonra, ağırbaşlı ve kasvetli giysileriyle zevk sahibi olduklarını düşünebiliyorlardı.[44]

Fakat bir açıklama olarak bu yeterli değil. Örneğin, yüzyıl ortalarında ressam A.M.Hounoeus tarafından yapılmış olan ve şehirdeki bir sokak kalabalığını canlandıran, Kopenhag Kraliyet Güzel Sa-

* Fr. Yeni moda. (ç.n.)

natlar Müzesi'ndeki bir tabloyu düşünün. Çocukların giysileri tam anlamıyla Danimarkalılara özgü, yetişkinlerinkiyse "Paris modası"dır. Kötü bir tablo ama olağanüstü bir belge. Sokakta koyu renk giysiler içinde bir kalabalık var. Kim bunlar? Onların uğraşını, özel statülerini, geçmişlerini nasıl keşfedebiliriz? Bunu görünüşlere bakarak yapabilmek olanaksız. Hepsi örtünmüş, gizlenmişler.

Kozmopolit ve taşraya özgü yaşamlar arasındaki fark bu anonimlik zevkiyle ilgiliydi. 1840'larda bu, orta sınıfın kozmopolit adabının göstergesi ya da taşradakilerin kentli olma arzusunun işaretiydi. Söz konusu on yılda, Kıta Avrupasındaki büyük şehirler dışında yaşayan insanlar, aksine ve başka bir ruh haliyle, "yerli" giysilerini "Paris stili"ne karşı muhafaza etmekteydiler. Kısmen, milletlere gerekçesini ve haklarını bahşeden halk ve halkın ruhu gibi gelişen fikirlerin etkisiyle Paris ve "yerel" moda arasında bu bilinçli olarak çizilmiş sınır doğdu. Halk düşüncesi Herder'in kuşağıyla başladı ve Herder'in romantik çağdaşları sahneden çekilirken o hâlâ yaşıyordu; halk hep kırsal ya da köylü olarak kalırken, kozmopolit şehir ise halk karşıtı olarak kaldı.

Bu yeni yerlicilik [nativism] moda âleminde olağanüstü çelişkiler yarattı. Lyon ve Birmingham gazetelerindeki erkek modası çizgilerine bakılacak olursa, her iki ülkede de giyim zevkine ilişkin taşra fikirlerinin kozmopolit fikirlerden daha renkli, daha çeşitli ve ilginç olduğu görülür. Kozmopolit, sofistike bir giyim tarzı demek kişinin dış görünüşünü yumuşatarak göze çarpmamayı öğrenmesi demekti.

Buradan basit bir bağlantı kurulabilir. Şehirdeki maddi yükselişi veri alırsak, insanların kalabalığa karışarak kendilerini korumak istedikleri söylenebilir. Kitlesel olarak üretilen giysiler onlara kalabalığa karışma olanağını verdi. Eğer hikâye burada bitseydi, doğal olarak makine toplumunun şehir kültürünün ifade araçlarını denetlediği sonucuna varılabilirdi. Eğer bu doğru olsaydı, o zaman tüm o eski dostlar–kopuş, yabancılaşma ve benzerleri– tablodaki yerlerini alırdı: İnsanlar kendilerini bedenlerinden kopmuş hissedeceklerdi, çünkü bedenleri makinelerin ifadesiydi; yabancılaşma vardı, çünkü artık bireyselliklerini dış görünüşleri yoluyla ifade etmiyorlardı, vs. Bu açıklamalar öylesine bildik ki bizi rahatlatıyor; hatanın nerede olduğunu çok kolay açıklıyor.

Öte yandan, kopuş tam da öyle giyinen insanlar için söz konusu değildi. İmgeler tekrenklileştikçe, giyinenin kişiliğinin göstergeleri olarak daha da ciddiye alındılar. Dış görünüşe ilişkin sıradan ayrıntıların dahi kişiliğe has önemli ipuçları taşıdıkları beklentisi, Balzac'ın yapıtlarında yakaladığı beklenti ve giderek okurlarının kendi yaşamlarında korudukları beklentiydi. Görünüşleri daha tekdüze olan kozmopolitenler giyimi psikolojik simgeler olarak kullanmaya taşradaki muhataplarından daha yatkındılar. Kamusal alandaki yaşamlarının çelişkisi kendilerini bireysel ilgiden korumak istemeleriydi ve makineler onlara bu imkânı sağlıyordu; beri yandan kişisel duygu durumlarına ilişkin ipuçları bulabilmek için yine de bu şekilde gizlenmiş olanların dış görünüşlerini inceliyorlardı. Kara kaba kumaştan bir takım elbise nasıl olur da Marx'ın deyimiyle "sosyal bir hiyeroglif gibi" görünür? Bunun yanıtı, içkin kişilik fikirleri ile kamusal alandaki dış görünüşlerin kitlesel üretiminin iç içe geçtiğini görebilmekte yatar.

Sınıf ve cinsiyet burjuvaların kamusal dış görünüşte kişileştirdiği iki olguydu. Yabancılar dış görünüşlerin ayrıntılarını okumak yoluyla herhangi bir kişinin ekonomik durumunu bir "beyefendi" olarak kişisel durumuna yansıtıp yansıtmadığını belirlemek istiyordu. Yabancıların herhangi bir kadının, görünürde ne denli edepli olursa olsun, "hafifmeşrepliğine" ilişkin ipuçları verip vermediğini belirlemeye çalışmalarıyla da kamusal alanda cinsel statü kişileştiriliyordu. Hem "beyefendi" hem de "hafifmeşrep" kadının ardına gizlenen saygın hanımefendi görsel düzeyde ancak kamusal fenomenler kadar anlamlı olabilirdi. Beyefendi ve hafifmeşrep kadının kamusal yaşam dışında, evde tamamen farklı ifadeleri vardı. Bir beyefendi evinde, özellikle karısının ihtiyaçlarına ilgili bir insandı. Dış görünüşü mesele değildi. Bir kadının ailesi içindeki hafifmeşrepliği, görünüşü ya da giyimiyle değil, davranışlarıyla algılanabilirdi.

Bir yabancıyla karşılaştığınızda onun beyefendi olduğunu nasıl anlarsınız? 1840'lar Paris'inde geçen popüler bir hikâye olan *La Diorama*'da, genç bir adam aniden büyük bir mirasa konar. Hemen iyi elbiseler almaya karar verir. Üstüne başına çekidüzen verdikten sonra yolda ayrıcalıklı zenginliği hor gören cumhuriyetçi bir arkadaşına rastlar. Arkadaşı ona bakarak onun ansızın zengin olduğunu

anlayamaz, çünkü giysiler gerçekleri tam olarak göstermez. Ancak burada ikinci bir adım daha vardır. İncinmiştir, çünkü artık bu sınıfa girdiği için kendisi giysilerin bir beyefendiye ait olup olmadığını söyleyebilmektedir. Ama arkadaşı bu kuralları bilmediğinden hiçbir şey dikkatini çekmemiştir. Bu olay tersine de işler. Genç adam bir fabrikaya gidip çeşitli işçilerin mevkilerini okuyamaz, ama arkadaşı bunu anında yapabilir. Demek ki, bu giyim tarzı sosyal bakımdan açıklayıcıdır; ihlal edilebilen bir kodu vardır.

1750'de renkler, amblemler, şapkalar, pantolonlar sokaktaki herkesin bilebildiği sosyal mevkilerin işaretleriydi; bu işaretlerin şaşmaz bir endeksi olmayabilirdi, ama keyfi olsalar da açıktılar. 1840'ların bu genç insanları yasaların yalnızca sırrına vâkıf olanlara açık olduğu bir dünyada yaşıyorlardı. Vâkıf olanların okuduğu ipuçları bir tür minyatürleştirme işlemi ile yaratılıyordu.

İşçiliğin ayrıntıları şimdi bir bey ya da hanımın ne kadar "efendi" olduğunu gösterir. Bir paltonun düğmelerinin kapanışı, kumaşın kalitesi, rengi ve tonu önemlidir. Bot ve çizme derileri de başka bir göstergedir. Kravatların bağlanma tarzı girift bir iş haline gelmiştir ve bağlananın ne olduğuna bakılmaksızın, nasıl bağlandığı kişinin emrinde çalışanlar olup olmadığını belli eder. Kol saatlerinin görünüşü sadeleştirildikçe, onları takanların toplumsal konumunu yapımlarında kullanılan malzeme belirtir. Tüm bu ayrıntılarda mesele kendinizi incelikli bir biçimde tanıtmaktır; kendisinin bir beyefendi olduğunu ilan eden kişi belli ki beyefendi değildir.[45]

Jokey Kulübü'ne gelen bir Rus ziyaretçi ev sahiplerinden centilmeni tanımlamalarını istedi: Bu, miras alınan bir unvan mıydı, bir kast mı, yoksa bir variyet meselesi miydi? Aldığı yanıt, bir centilmenin niteliğini, ancak kendisine söylenmeden bunu algılayacak bilgisi olan kişilere belli edeceği şeklindeydi. Densiz biri olan Rus, hangi biçimde belli edeceğini sordu. Üyelerden birisi sanki sır verir gibi, bir beyefendinin giyiminin paltosunun kolundaki düğmelerden tanınabileceğini söyledi. Bir centilmen kol düğmelerini gerçekte kapatırdı, ama düğmelerini titizlikle kapalı tutmanın beyefendice davranmak olduğunu anladıktan sonra ise kolları bu gerçeğe dikkat çekmesin diye düğmelerini açardı.

Minyatürleştirme küçük burjuvaziye ve çalışan sınıfların üst kesimlerine kadar uzanmıştı. Şeritli yakalar 1840'larda bir centilme-

nin kullanamayacağı bir sosyal konum göstergesi haline geldi. Boyunbağı gibi giyime ilişkin küçücük parçaların tam anlamıyla temiz oluşu, bir dükkân sahibinin, henüz tanıştırıldığı kişinin kendilerinden biri olup olmadığına karar vermesi için yeterli olabilirdi.

Hafifmeşrep ya da saygın kadın karakterleri de aynı minyatürleştirme ve şişirme bileşimi sayesinde okunabilirdi. Steven Marcus, Viktoryen cinselliği üzerine çalışması olan, *Öteki Viktoryenler*'de, 19. yüzyıl ortası fahişelerinin tıbbi ve sosyal tablosunun sıradan saygın kadınlarla olan benzerliklerini özellikle vurguladığını göstermiştir. İşte Doktor Acton'ın fiziksel benzerlikler üzerine görüşü:

> Otuz beş yaşındaki bir fahişeyi, evli ve anne olan ya da moda atölyelerinin aşırı yoğun işlerinde yıllarca didinip durmuş kız kardeşi ile kıyaslarsak, fahişeliğin doğasından gelen yıpranmanın aile yükümlülüğünden ileri gelen yıpranmaları aştığını çok seyrek görürüz.

Hafifmeşrep kadınlar sokaktaki davranışlarıyla da kendilerini ele vermiyorlardı. Ancak işareti okumasını bilen bir erkeğin anlayacağı ısrarlı bir bakış, baygınca bir jest gibi küçük ipuçları verirlerdi.[46]

Bu benzerlik öteki tarafta da geçerliydi. Benzerlik bu denli çok iken saygın bir kadın, bırakın düşmüş bir kadını, hafifmeşrep bir kadından kendini nasıl ayıracaktı? Güya masum ve saf saygın kadın kendisini yönlendirecek olan bilgiyi nasıl elde edebilecekti? Bu ikilemden, yanlış ve maksatlı anlaşılma korkusuyla, dış görünüşteki ayrıntılara dikkat edilmesi ve kendini denetleme gereksinimi doğdu; hafifmeşrep olduğuna dair küçük işaretler veren kadın gerçekten de öyleydi belki de, kim bilir?

"Hafifmeşrepliğin" anlaşılmasında minyatürleştirme bizzat beden düzeyinde işliyordu. Gövdenin başlıca organları kapatıldığından ve giysiler içindeki kadın bedeni çıplak bir kadın bedeni ile benzerlik taşımadığından, dudakların hafifçe aralanması, tırnakların biçimi gibi çok küçük şeyler cinselliğin işaretleri sayılmaktaydı. Dahası, kişiyi çevreleyen cansız nesneler ayrıntılarıyla öyle şeyler akla getirebilir ki onları gören ya da kullanan insan kişisel olarak kendinden taviz verdiği hissine kapılabilir. Bazı okurlar büyükbabalarının evindeki piyano bacaklarının örtülerini ya da yemek masalarının bacaklarındaki örtüleri hatırlayacaktır; nesnenin, her ne olursa olsun, bacaklarının görünmesi uygunsuz kabul ediliyordu.

Bu derece ahmakça bir iffet gösterisi zihni öylesine gölgeleyebilir ki, kaynağı unutulur. Tüm göstergelerin kişisel anlamları vardır: Gözlerle yapılan küçük jestlerin kişinin iradesi dışında hafifmeşreplik duygularını açığa vurduğuna inanırsanız, bir piyanonun açıkta kalmış bacaklarını kışkırtıcı bulmanız da aynı ölçüde rasyoneldir. Körü körüne duyulan bu endişenin kökü cinsel olduğu kadar da kültüreldir; daha doğrusu, Viktorya çağı burjuvazisini 18. yüzyıldaki atalarından daha iffetli hale getiren şey kültürdeki değişimdir. Piyano bacaklarını örtmeye kadar giden bu kültürel değişimin kökleri de tüm dış görünüşlerin bir şey ifade ettiği, tüm fenomenlerde insani anlamların içkin olduğu nosyonundadır.

Kişinin böyle bir kültüre karşı tek savunması örtünmekti, bundan da kamusal alan içinde görünmeye duyulan o soğuk kadınsı korku doğdu. Işıktan, sokaklardan, kol ve bacakların gösterilmesinden sakınmak bedensel görünüşün kuralıydı. Bir yazar bunu şöyle anlatıyordu:

> Gençliklerini geride bırakan Viktoryenlerin pek azı aydınlıkta yakından görülebilirlerdi. Geceleri gaz lambaları ışığı altında, gün boyunca da yarı karanlıkta otururlardı. Karanlıkta soyunurlardı; zengin kadınlar kahvaltılarını yatakta yapar ve ancak kocaları işe gitmek için evden ayrıldığında evin ana salonuna inerlerdi.

1840'lar, kukuletalı başlıkların saygın giyimin bir parçası olarak yeniden ortaya çıktığı dönemdi; daha sonra ise yüzü tamamen örten kalın peçeler orta sınıf giyiminin özelliği haline geldi.[47]

İnsanların kişilikleri dış görünüşlerinde aranmaya başlayınca, sınıf ve cinsiyet olguları endişe edilen sorunlara dönüştü. İçkin hakikatler dünyası, dış görünüşler ile benlik arasındaki mesafenin korunduğu *ancien régime* kamusal dünyasından çok daha yoğundur, ama buna karşın çok daha büyük sorunlar yumağıdır. Bir kahvede, tiyatroda, kişinin giyiminde toplumsal mevkiye ilişkin unsurlar öylesine belirgindi ki, sahte bile olsalar, toplumsal mevkiye ilişkin hiçbir soruya gerek olmuyordu. Kişi giysilerinin ilan ettiği kimse olmasa bile, ilan edilen apaçık görünüyordu. Görenek sayesinde, kiminle konuştuğunuz konusundaki endişeniz, bir tür şifre çözme işleminin zorunlu hale geldiği Viktorya çağındakinden daha azdı. Dış görünüşün ardında gizlenmiş (ya da gizlenmemiş) olan birey ile

bağ kurabilmenin aracı olarak araştırmacı bir mantık zorunludur. Belli dış görünüşlere egemen olan kuralları, bir kravatın bağlanış tarzının "anlamını" ya da topuzlu saça bağlanan bir eşarbın anlamını bilmiyorsanız, sokakta kiminle karşılaştığınız konusunda asla emin olamazsınız. Günümüze değin çeşitli şekillerde takıntı haline getirmiş olduğumuz olgular için duyulan endişe ve ayrıntılara yönelik kompulsif ilgi, dış görünüşlerin simgelediği anlamlara karşı duyulan bu endişeden doğmuştur.

Kendini bilinçlendirerek söz konusu görünüşleri denetleme arzusu, kamusal görünüşlere içkin olan bir kişilik koduyla yakından
 bağlantılıydı. Oysa davranış ile bilinç arasında, davranışın bilinçten önce gelmesi şeklinde özel bir ilişki vardır. Davranış iradedışı belli edilmektedir ve önceden denetlenmesi çok güçtür, çünkü minyatür ayrıntıları anlayabilmenin hiçbir açık seçik kuralı yoktur; yalnızca sırlarına vâkıf olanlar için açıktırlar ve ne bir centilmen olarak davranmanın ne de saygın bir kadın olarak görünmenin istikrarlı bir kodu vardır. Modada olduğu gibi cinsellikte de, bir kez "herhangi biri" belli koşullar dizisini hiçe sayarsa artık onlar anlamsızlaşır. O zaman bir dizi yeni ipucu, yeni kod doğar; kişiliğin gizemlileştirilmesi mağazalardaki yeni malların gizemlileştirilmesi gibi sürüp gider. Bu nedenle bilinç geçmişe dönük etkinlik, yaşanmış olanın denetimi, G.M.S.Young'ın deyimiyle "hazırlamak"tan çok "çözmek" edimi haline gelir. Eğer karakter şimdiki zamanda iradedışı olarak açığa vuruluyorsa, bunu denetlemek ancak onu geçmiş zamanda görmekle olanaklıdır.

Bir nostalji tarihi hâlâ yazılmamıştır, ama bilinçle davranış arasındaki bu geçmiş zaman ilişkisi 18. ve 19. yüzyıl otobiyografileri arasındaki can alıcı bir farkı açıklamaktadır. Lord Hervey'inki gibi 18. yüzyıl anılarında, geçmiş nostaljik bir şekilde masumiyet ve tevazu çağı olarak hatırlanır. 19. yüzyıl anı kitaplarında iki yeni öğe eklenir. Geçmişte kişi "gerçekten yaşar" ve eğer geçmişi anlayabilirse şu anki yaşamındaki karmaşa azalabilir. Bu, geçmişe bakarak ulaşılan hakikattir. Modern gençlik tapınması gibi psikanalitik terapi de bu Viktorya tarzı nostalji anlayışından doğar.

Daha iç açıcı bir yaklaşımla, 19. yüzyılda hem Paris hem de Londra'da polisiye ve gerilim romanları yaygın bir tür oldu. Dedektiflik, sokakta olup bitenleri anlamak için her kadın ve her erkeğin

yapması gereken şeydi. Örneğin, bizleri çocuklar gibi eğlendiren Conan Doyle'un *Sherlock Holmes* hikâyelerinden aşağıdakine benzer pasajları (her ne kadar yüzyılın sonlarında olsa da) örnek alalım. "Bir Kimlik Davası"nda genç bir kadın Holmes'un Baker sokağındaki dairesinden içeri girer; Holmes kadına şöyle bir bakar ve:

> "Miyop gözlerinizle, bu denli daktilo kullanmayı siz de yorucu bulmuyor musunuz?" der.

Her zaman olduğu gibi, hem genç kadın hem de Watson, Holmes'in bunu nasıl anlayabildiğine şaşırmışlardır. Kadın gittikten sonra Watson:

> "Onun hakkında benim gözüme çarpmayan bunca şeyi nasıl anladınız?" diye sorar.

Holmes'un ünlü yanıtı şöyledir:

> "Gözüme çarpmayan değil, dikkat etmediğim demelisin, Watson. Nereye bakacağını bilmediğin için önemli olan her şeyi atladın. Kol ağızlarının önemini, başparmak tırnaklarının ima ettiği bir sürü şeyi ya da bir ayakkabı bağının ucundan sarkan önemli konuları fark etmeni hiçbir zaman sağlayamam."[48]

Bu cümle kolayca Balzac'ın da düsturu olabilirdi; onun karakterize etme yöntemi de dış görünüşe ilişkin tek tek ayrıntıların çözümlenmesine, ayrıntıdan insanın bütününe ait bir imgeye ulaşılmasına dayanıyordu. Gerçekten de, o ünlü bastonlarından da anlaşılacağı gibi, mercek altına yatırma yöntemini kendi üzerinde de denemişti. Örneğin Madam Hanska'ya şöyle yazıyordu:

> Son bastonumun Paris'teki başarısını tahmin edemezsin. Avrupa'da yeni bir moda açacak neredeyse. Napoli ve Roma'da ondan söz ediliyor. Bütün şık züppeler kıskançlıktan çatlıyor.

Buna benzer ifadelerde ne yazık ki herhangi bir ironi yoktu.[49]

Yine de, Conan Doyle'un romanı ile Balzac'ın, Flaubert'in ve Thackeray'ın etholojisi arasındaki fark, dış görünüşlerden yola çıkarak karakterleri okuma biliminin ikinci gruptaki bu "ciddi yazarların" hepsinde de okuma eyleminden duyulan endişenin betimlenmesiyle iç içe geçirilmesidir. İkinci gruptaki yazarlar Conan Doyle

gibi neşeyle yansıtmıyorlardı bu okumayı; aksine, karakterlerinin büyük gaflar yapmalarına, alçalmalarına, itibarlarının zedelenmesine yol açan tehlikelere, yanlışlara düşebileceklerini gösteriyorlardı.

Sokakta fark edilmekten sakınarak yaşayan insanlar, Thackeray'ın çok güzel ifade ettiği gibi, "şehirden bir Allah'ın kuluna bile nasip olmaması gereken bir bilgiyi sorgulayıcı gözlerden esirgemeye çalışıyorlardı." Onlarınki kısık lambaların, kapüşonların, kapalı arabalar içinde seyahatin dünyasıydı. Gerçekten de, makinelerce üretilen gizemlileştirmenin ötesinde, dış görünüşün karakterin göstergesi olduğu inancı insanları mümkün olduğu ölçüde gizemli ve az kırılgan olmak için kendilerini göstermemeye itiyordu.

Kamusal görünüşlerde kişiliğin bir payı olduğuna ilişkin bu yeni anlayışın teorisini, geçtiğimiz yüzyılı aşıp günümüze kadar gelmiş büyük ve güçlü yapıtlardan olduğu kadar, daha popüler yapıtlardan ve bugün artık anlamsız görünen frenoloji gibi popüler pratiklerden de çıkarabiliriz.

19. yüzyıl ortalarında, "etholoji" sözcüğü, gelişkin bir düzeyde, J.S.Mill ve öteki yazarlar tarafından, günümüzde biyologların kullandığı gibi hayvan davranışından yola çıkılarak hayvan genetiğinin incelenmesi anlamında değil, "insani görünüşlerden yola çıkılarak insan karakterini inceleme bilimi" anlamında kullanılıyordu. Bu çerçevede giyimin anlamı Carlyle'ın, giysi "felsefesi"yle ilgili ilk kitap sayılabilecek *Sartor Resartus* adlı yapıtının konusuydu. *Sartor Resartus* karmaşık, iğneleyici bir hicivdir: Carlyle, Teufelsdröckh adında bir profesör yaratır; onun editörü gibi davranır. Profesör kaba idealist felsefenin her türüyle ilintili tumturaklı konuşmalar yapar. Okur bir kez ona gülmeye hazır hale gelince, Carlyle ortak kamusal inancı oluşturan, örneğin düzen ve istikrarın erdemi, saygı ve sevginin önemi gibi meseleleri adım adım açıklamaya girişir. Böylelikle okur kendine gülecektir. Ayrıca, Teufelsdröckh giderek deli saçması olmayan ciddi şeyler de söylemeye başlar. Bunlar kendisinin kamusal ritüel ile lekelenmemiş bir agnostisizme duyduğu inanç gibi radikal fikirlerdir. Okur Teufelsdröckh'te kendini görmeye başlayınca aynı zamanda da karşısında felsefi bir radikale dönüşen yeni bir Teufelsdröckh bulur.

Bu, bedene ait giysilerin ve imgelerin merkezi bir rol oynadığı, karmaşık bir ikna oyunudur. Kitabın başında Teufelsdröckh tarafın-

dan ileri sürüldüğü üzere giysilerin felsefesi tam bir saçmalık, koca bir abartma, soyut bir görüş olacaktır. Ama birinci kitabın sekizinci bölümüne gelindiğinde bu düşünce çok daha güçlü bir biçime bürünür. Profesöre göre insanlar giysileri küçümseyerek, onlara gülerek ve dış görünüşü ciddiye almayarak,

> en açık seçik gerçeklere gözlerini kaparlar; ahmaklık ve unutuşun hareketsizliğiyle harikaların ve terörün ortasında içleri rahat yaşarlar.

Eğer giysiler içsel durumların göstergeleriyse, insanlar neyi görecektir?

225
F15

> Kendi adıma, giysiler hakkındaki bu değerlendirmelerin yüreğimizin ta derinliklerine işleyerek, bize nasıl biçim verip nasıl demoralize ettiğini düşündüğümde, kendim ve insanlık için belli bir korkuya kapılıyorum.

Demek ki giysiler bizdeki bozulmayı gösterir; ama Carlyle bir adım daha atar. Bozma gücü aslında kendilerindedir. Yalnızca "şeffaf" kıldıkları şeyler yüzünden değil, aynı zamanda yıkıcı toplumsal koşullarda yanlış bir dış görünüşün sizin kötü bir adam ya da kadın olmanıza yol açabilmesi yüzünden dış görünüşler çok önemlidir.[50]

Sartor Resartus'un sonuna gelindiğinde, Carlyle tutarlı bir toplumsal eleştiri oluşturmuştur: Eğer erkekler ve kadınlar yalnızca birbirlerine, gerçekten birbirlerinin dış görünüşlerine bakarlarsa, toplumsal koşulları dönüştürmeyi düşünmeye zorlanacaklardır. Gördüklerinden dehşete düşeceklerdir. Carlyle'ın kitapçığı, her büyük ironi gibi, son bölümünde ironik olmaktan çıkmıştır: Erkekler ve kadınlar gönüllü olarak kör olmakla kalmayıp görüntünün kendisi de ahlâki bir suçlamada bulunabilecek güçtedir; toplumun tüm hastalıkları *görünür* haldedir.

Philip Rosenberg *Sartor Resartus*'u bir tür *jeu d'esprit*, ama morali fena halde bozuk bir insanın *jeu d'esprit*'si olarak adlandırır. Kitap, Carlyle'ın yaşamında kendinden ve her insanın taşıdığı benlik yükünden umutsuzluğa kapıldığı bir döneminde ortaya çıkmıştı; insanın içindeki arzu ağının kin dolu karanlık bir anı şimdi artık sergiledikleri görünüşlerde son derece şeffaf ve içkin hale gelir. Giysilerin, seyredilmesi katlanılmaz olan bir benliği açığa çıkarması; Carlyle işte bu uçurum hakkında ancak ironi yardımıyla yazabilirdi.[51]

Bununla beraber, insanın karakterini fiziksel dış görünüşten okuma şeklindeki aynı yöntem, bilimsel araştırmaya dayalı ciddi anlatımıyla Carlyle'ın karanlık benliğindeki giz perdesini kaldırmayı amaçlayan çok daha farklı bir kitapla, Charles Darwin'in *İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi* kitabıyla yeniden dile getirilmiş oldu. Darwin hayvanların duyguları da kapsayan bir yaşamı olduğunu, insanlarda ve hayvanlarda duyguları ifade araçlarının benzer olduğunu ve bu benzerliğin nedenlerinin de ancak evrim ile açıklanabileceğini göstermek istiyordu. İnsan duygularının hayvanlardaki fizyolojik kökenlerini göstererek evrim analizini "değerlerin ve bağlılıkların" evrimi alanına çekebilmeyi umuyordu.[52]

Darwin'in yapıtında kullandığı bilimsel yöntemde dış görünüşe ilişkin yeni kodlar su yüzüne çıkar. Bu bilimsel yöntem etholojinin; yani, fiziksel dış görünüşe bakılarak karakterin anlaşılmasının uygulanmasını en ileri noktaya taşıdı. Darwin beden üzerinde yoğunlaştı. Bedenin dış yüzünde duygusal bir durumla ilişkili bir görünüş oluşturan organlar, kaslar ve refleksler nelerdir? İnsanlar üzüldüklerinde niçin ağlarlar, derin derin düşünürken kaşlar niçin çatılır, mutlu olunca yüz kasları yayılırken, kederli olunca niçin aşağı sarkarlar? Tüm bunlar Diderot'nun aktörünün kendine sorduğu sorulardır; Darwin ise bu ifadeyi yüksek sanat alanından çıkararak söz konusu aktörün tutarlı bir biçimde yeniden üretmeye çabalayacağı doğal biçimini göstermiştir.

Kitabın yedinci bölümünde yaptığı keder analizinde Darwin yöntemi çarpıcı bir şekilde örneklendirir. Şu sorunu ortaya koyarak başlar: Acısı "bir şekilde yatışmış olsa da henüz dinmemiş" bir kişinin kederli olduğunu nasıl anlarız? Soruyu ilk elde bu kontrollü kederi doğuran etkenleri –aile içinde bir ölüm, ya da işten çıkarılma vb.– sınıflandırarak yanıtlamaz. Zoraki aylaklıkla ya da ölüm sorunuyla uğraşan bir insanın toplumsal davranışını açıklamaya da çalışmaz. Bu olgu, aşağıdaki gibi ele alınır:

> .....dolaşım ağırlaşır, yüz solgunlaşır, kaslar gevşer, gözkapakları düşer; baş sıkışan göğüse eğilir; alt çene kendi ağırlığıyla tamamen aşağı sarkar. Böylece tüm yüz hatları uzar; ve kötü haberler alan kişinin yüzünün "çöktüğü" söylenir.

Darwin'in yaptığı, kederi gözkapaklarının düşmesiyle basitçe eşitlemek değildir. Aksine, "keder" duyulduğu zaman, organizma hissettiklerini düşen gözkapaklarıyla ifade eder. Öyle ise "duygu" nedir ve niçin kendini bu tür fiziksel terimlerle ifade eder?[53]

Bu soruyu yanıtlamak için Darwin konuya daha da fiziksel yaklaşır. Yüz üzerinde, kaşlar çatıldığında ağzın kenarlarını da birlikte çökerten bir dizi "keder kası" betimler.[54]

Bu kaslara ilişkin olarak Darwin'in iki iddiası vardır: Öncelikle, bu kaslar gözleri etkileyen bir fiziksel acıya karşı kendilerini korumaya çalışan tüm genç canlılarda gelişmektedirler; ikincisi, büyük aktörler tarafından kullanıldıkları nadir anlar dışında bu kaslar istemdışı devreye girerler. Darwin'in ilk iddiası evrim teorisi açısından anlamlıdır. "Yüksek" bir yaşam biçimi farklı ortamlardaki daha alt yaşam biçimlerine hizmet eden anatomik özellikleri yapısında taşıyacaktır; organizma bu özellikleri kullanmaya devam ederse, onları çoğunlukla alt düzey organizmada ilk kez ortaya çıkışlarına göre anlam ifade etmeyen amaçlar için kullanacaktır. Böylece atlar doğal ayıklanma yoluyla, gözlerini aşırı güneşten korumak amacıyla "keder kasları" geliştirmişlerdir; bu kaslar yüksek evrim düzeylerinde de varlığını sürdürmüştür, çünkü yeni çevre koşullarında da aynı fizyolojik yanıt geçerliydi. Darwin kederi kişinin varoluşunu kaplayan bir ışık seli şeklinde anlıyordu. Ona göre bu Sofokles tarzı bir eğretileme değildi; yüzeydeki görünüşlerin açıklanması yöntemi, çok fazla acıya boğulma ve kahrolma duygusu için tam ve bilimsel olarak ulaşılan bir başlangıç noktası sağlıyordu. Bir kişinin yüzündeki kahrolmuşluk ifadesini okuyabilmesi, eskiden gözleri çok fazla ışığa maruz kalmış ve buna karşı anatomik bir savunma sistemi oluşturmuş bir hayvanın yaşamış olması sayesinde mümkün olur.[55]

Bu yöntemin ilk ilkesinden ikincisi ortaya çıkar: Eğer bir duygunun anatomik mantığını tespit edersek, bu duygunun gerçekten yaşanması halinde niçin iradedışı bir görünüş ortaya çıkardığını anlarız. Geçmişe bakarak, 19. yüzyılda insanların sığındıkları evler dışında birbirleriyle karşılaşmaktan duydukları derin korkuyu kavramak kadar duyguların bu iradedışı görünüşleri de Darwin için son derece önemliydi. Argümanı sonuçlandırırken, iradedışı ifade görüşünü en etkili tarzda açıklar:

..... bireyler tarafından ancak az sayıda ifade hareketi..... öğrenilmiştir..... ifade hareketlerinin büyük çoğunluğu ve en önemlileri, gördüğümüz gibi, doğuştandır ya da miras alınmıştır; bireyin iradesine bağlı oldukları söylenemez.

Keder kaslarına gelince; Darwin bu kasları iradi olarak kullanabilenlerde bile, bu gücün genellikle miras alınmış olduğunu, bu tür denetim yetisinin kuşaktan kuşağa geçtiği bir aktörler ailesini örnekleyerek vurgular.[56]

İnsan, ifade güçlerini alt evrimsel biçimlerden miras aldığı ölçüde duygularını göstermekten kendini alamaz. Uygun koşullarda keder kasları, gözyaşı kanalları ve parmak kasları gibi, kişinin denetimi dışında çalışacaktır. Darwin duygunun kaynağını ortaya çıkarmayı ve başkaları tarafından keşfedilmeye son derece duyarlı bir insan imgesi yaratabilmeyi başarmıştı. Kadın ya da erkek gerçekten duygulandığında, bu duygu kendini kişinin denetim gücünün ötesinde gösterecektir. Bu çok önemli anatomik psikoloji yapıtında, dış görünüşler karakter durumlarının kesin göstergeleri olmuştur. Darwin, insanın elinden, izlenimi ifadeden belli bir uzaklıkta tutma gücüne sahip olduğu duygusunu almıştır.

Darwin'in yapıtı, evrim ilkeleri aracılığıyla duygulara ilişkin yorumu bakımından değil, dış görünüşleri tarihin, karakterin ve ahlâki eğilimlerin göstergeleri olarak kullanmış olması bakımından çağının tipik temsilcisidir. Tıp okullarında, suç eğiliminin kafatası biçimiyle saptandığı Bertillon ölçümleri gibi "bilimlerde" de bu yöntem kullanıldı. Genç Sigmund Freud'un alanı olan frenoloji, mantık olarak yalnızca Bertillon ölçümlerinin kafatasının içine uygulanmasıydı: 1890'da doğal cinsel tutkunun sağ ön lopta yoğunlaştığı, öfkenin ise medulla tabanının ortasında olduğu düşünülüyordu. Hatta Freud başlangıçta id, ego ve süper egonun beynin ayrı bölümlerinde yer aldığını düşünüyordu. Beden yüzeyinde karakterin, iradedışı olarak kendini göstereceği fikri en iyi ifadesini 19. yüzyıl ortalarının cinsel tahayyülünde bulmuştu. Yozlaşma ve zayıflığın göstergesi olan erkek mastürbasyonunun, mastürbasyonda kullanılan elin avucunda istemdışı tüylenmeye; kadın mastürbasyonunun ise aksine, pubis kıllarının dökülmesine yol açtığı düşünülüyordu.

İradedışı dışavurum ilkesi doğruysa şayet, kadınların böylesine sarınıp sarmalandıktan sonra bile kamusal alan içinde kendilerini

göstermekten ürkmeleri neden şaşırtıcı olsun ki? Herkes kendini ötekilerin bakışlarından koruyordu, çünkü derinlerdeki duygularla ilintili sırlarının bir bakışta anlaşılması tehlikesi vardı.

Günümüzde hissetmemeye çalışan bir kişi hasta olmaya aday görünür. Yüz yıl önce, belki de tüm bir sınıfı oluşturan insanlar salt itkilerini ihmal etme ya da bastırma çabası yüzünden bir psişik felaketin kucağına düşmüştü. Ama bunu yapma nedenleri mantıklıydı. Bu onların kamusal ve özel yaşam karmaşasıyla baş edebilme tarzıydı. Bir duygu bir kez açıkça hissedilince yabancı kişilere bile iradedışı olarak gösteriliyorsa, o halde kendini korumanın tek yolu hissetmekten vazgeçmektir, özellikle de cinsel duyguları bastırmaktır. Bedenin giyim yoluyla fiziksel anlamda deformasyonu da aynı koşulların ürünüdür: Beden doğal halinden çıkarıldığında artık konuşamaz; kişi doğanın izlerini tamamen silerse, başkalarının gözünde incinebilir olmaktan kurtulur. Viktorya tarzı iffet belki de "tutkunun yadsınması adını almış irrasyonel bir tutkuydu" (Lytton Strachey), belki de "başkalarının bastırılmasının kendini bastırarak tamamlanışıydı" (Bakunin); bu ayrıca, basit bir başkalarından korunma çabasıydı; kamusal yaşamın yeni psikolojik anlamı ışığında gerekli olduğu düşünülen bir korunma.

Benlikle aralarında birer mesafe olan dış görünüşlerin bu nedenle bizleri, dış görünüşleri ve faili değil, fiili övmeye ya da yermeye alıştırması gerektiğine inanan Fielding'in yaklaşımından çok farklıydı bu. Carlyle'ın okurları, Darwin'in evrim teorisini kabullenmek zorunda kalmayı istemedikleri gibi onun etkisiyle radikalleşmeyi de istemiyorlardı, ama bu büyük yazarların kullandığı yöntemin popüler yansımaları tıp, kriminoloji ve giyimin yanı sıra cinsellik konusundaki dini vaazlarda görülüyordu.

C. SAHNE, SOKAĞIN ARTIK ANLATMADIĞI BİR HAKİKATİ DİLE GETİRİR

Kişiliğin kamusal alana tecavüzü, sahne ve sokağın düşünce kodları arasında uzanan köprüyü kökten değiştirdi. 1830'ların sonlarında kamusal tercih, oyuncuların sahnedeki görünüşlerinin sokaktaki etnolojik muhakemelerin hiçbirine konu olmamasından yanaydı. Ka-

mu, en azından sanatta, herhangi bir kişiye bakarak kolayca onun kim olduğunu söyleyebilmeyi talep etmeye başlamıştı. Sahnede inanılırlık ve gerçek görünüşlere ilişkin bu istek öncelikle tarihsel kostümlerin aslına uygun olması talebiyle yüzeye çıktı.

1830'larda sahnedeki karakterlerin tam olarak doğru kostümler içinde olmaları ve oyunun ait olduğu dönemi olduğu gibi yansıtması için, çoğunlukla beceriksizce olsa bile tutkulu bir çaba gösteriliyordu. Bu çaba genelde yeni sayılmazdı. Sahnelere aslına uygun köylü kılığında çıkan ve 1761'de gerçekten Türkiye'den ithal edilmiş kostümler içinde bir Türk prensesini canlandıran Madam Favart zamanından beri hem Londra hem de Paris sahnelerinde aynı eğilim söz konusuydu. Fakat 1830'larda ve daha sonraki 20-30 yıl içinde tarihselcilik daha önce sahip olmadığı bir güce kavuşmuştu. Kamusal alan, tiyatronun "zorunlu yanılsama"sını –Moyr Smith'in ileride uzun uzadıya üstünde duracağımız bir deyimidir bu– yaratmak için aslına tam uygunluk istiyordu.[57]

Ünlü bir 18. yüzyıl aktörünün oğlu olan Charles Kean'in 19. yüzyıl ortalarında Shakespeare'i nasıl sahneye koyduğuna bakalım. *Macbeth* (1853), *VIII. Henry* (1854), *III. Richard* (1854) ve *Kış Masalı* (1856) oyunlarında hem kostüm hem de sahneye konan çağın dekoru bakımından tam bir yeniden kurma çabasına girilmişti. Her yeniden kurma için aylar süren araştırmalar yapılmıştı ve Oxford Üniversitesi'nden bir hocanın da desteği alınmıştı. Hoca, bu "soytarı işinde" adının gizli tutulması kaydıyla Kean'in ödediği dolgun ücrete razı olmuştu. *III. Richard* oyununun afişinde Kean izleyicileri James Laver'in sözleriyle, şöyle uyarmıştı: "Oyunu o zamana değin sahnelenenlerden son derece farklı bir tarihsel çağın anlatılmasına fırsat verdiği için seçmişti. Danışman tarihçilerin adlarını belirtiyordu .....ve..... tüm ayrıntıların şüphe götürmez sahiciliğine kefildi."[58]

Bu tarihselciliği kendi başına bir kostüm tarihi vakası şeklinde yorumlamak doğru olmaz. Alegorik ya da mitolojik oyunların kostümlerinde de aynı ısrarla inandırıcı görünüşler aranır olmuştu. Le Compte'ın 18. yüzyıl kostümleri koleksiyonu, hareketsiz beden üzerine asılan kumaşlarla bezenmiş Zefir ve Eros gibi mitolojik karakterleri sergiliyordu. New York'taki Uygulamalı Sanatlar Lincoln

Merkez Kütüphanesi drama koleksiyonu ise aksine, Théâtre de la Portre St. Martin'den kostümler ve onun 19. yüzyıl ortalarındaki prodüksiyonlarından oluşan sıradışı bir koleksiyondur. 131. ve 132. gravürler, mitolojik bir oyun olan *Balıklar Krallığı*'nda karakterlerin Zefir ve Eros'tan yüz yıl sonra nasıl giyindiklerini gösterir.[59]

Bir balığı temsil eden her oyuncu genel olarak "balık" değil, özel olarak belli türde bir balığın kafasını canlandıran bir maske takıyordu. Bir kadın levrek balığı, bir erkek oyuncu da kılıçbalığıydı vb. Dahası, kostümler pullu bir deri ile kaplanmıştı, öyle ki karşınızdakinin balıkları canlandıran fantastik bir tip değil, gerçekten balık olduğunu düşünüyordunuz. Gravürlerin merkezinde yer alan balıklar kralı bir taç giymişti. Tacın tepesinde bir kuyruk vardı ve bu kuyruğun şekli kafası kralın başına geçirdiği maskeye temel olan gerçek balığın kuyruğu ile aynıydı.[60]

Aynı koleksiyonda, 1830 ve 1840'ların Mercier'nin eserlerinden hareketle sahneye konan popüler melodramı *Paris'in Sırları*'nda giyilmiş kostümlerin resimleri de vardı. *Paris'in Sırları*'ndaki karakterler dışarıdan bakan burjuvaların kolay kolay anlayamadığı aşağı sınıfa ait muammalar olarak sunuluyorlardı; kostümlerde orta sınıf ve işçi sınıfını canlandırabilmek için özenli bir çaba görülüyordu. 18. yüzyıl ortası tiyatrosunun güzel hizmetçilerden ve "cıvıl cıvıl köy manzaralarından" çok uzaklardayız. Edith Dabney'in tarihi kostümler koleksiyonu ve Lincoln Merkezi arşivleri, tam aksine, orta sınıf kadınlarının sahne için hazırlanmış giysilerini hiç değiştirmeksizin ve tiyatroya uyarlanmaksızın sergiler. Sahnede gördüğünüz, gerçek kişinin kopyası gibidir. Sahne jestleri de aynı mantığı izliyordu: Beden "gerçek yaşam"da yapıldığı gibi hareket ettirilmeliydi; melodramda bile aktörün rolü gereği melodramatik hareketler yapması zevksizlik olarak görülüyordu 1850'lerde.[61]

Carlos Fischer gibi eleştirmenler kostümlerde gerçeğe uygunluk tutkusunu oyunların sahnelenmesinde özgürlüğün ve düş gücünün düşmanı görürler, ama biz şu an için estetik yargıları bir tarafa bırakacağız. Sahne ışıklarının bir yanında şöyle bir dışarıdan bakarak kim olduklarını "bilemeyeceğiniz" giysilere bürünmüş erkek ve kadınlar vardı. Ama bu insanlar, mahrem "bilginin" giysilerde saklı olduğuna inanıyordu. Bu insanların tiyatroda bulmaya çalıştıkları şey ise gördükleri insanların hakiki olduğundan gerçekten kesin

emin olunabilecek bir dünya idi. Oyuncular gerçekten oynadıkları rolü temsil ediyorlardı. Hiçbir hile söz konusu değildi, terslik çıkaracak bir indirgeme eylemi görülmüyordu. Sokağın tersine, tiyatroda yaşam gizlenmiyordu; olduğu gibiydi.

Bu ilginç bir durumdu. Richard Southern gibi tiyatro tarihçileri 19. yüzyıl ortasından "yanılsama çağı" diye söz ederler. Fakat yanılsama dünyasında kesinlik vardı. Kozmopolit şehir fiziksel görünüşün kesinlik taşımadığı bir dünya idi. Yani, yanılsama ortamında, bilinçli incelendiğinde, kadın ve erkeklere ilişkin hakikatlere sokaktakinden daha kolay ulaşabilirdiniz. Moyr Smith'in tüm bu ta-

rihsel yağmanın gerekli kıldığı "zorunlu yanılsama" arayışından söz ederken anlatmaya çalıştığı, bir oyunun inandırıcı olabilmesi için yer ve zamana ilişkin bir gerçeği –oyuncuların ve izleyicilerin kendi yaşamlarında bulamadıkları bir gerçeği– kurması zorunluluğuydu.

Aristoteles bize tiyatronun "şüpheyi gönüllü olarak ertelemeyi" gerektirdiğini söyler. 19 yüzyıl başkentlerinin sahne kostümleri bu düşünceyi aştılar. Şehirde gizemliliği sona erdirmek, bir hakikati dile getirmek için toplum sanata dayanmalıydı, aksi halde erkek kadın herkes o hakikate çoğunlukla hatalı bir yolla, minyatürleştirilmiş verilerden türeterek ulaşacaklardı. Yani, izleyici ile bu sanat biçimi arasındaki ilişki, bir bağımlılık ilişkisi olmaya başlıyordu. Onların modern başkentte kendileri için kolaylıkla yapamadıklarını tiyatro onlar için yapıyordu. Bir yanda gizemlilik, yanılsama, aldatma ve öbür yanda da hakikat arasındaki çizgiler 19. yüzyıl ortasında kendine özgü bir biçim kazandı: Hiçbir şifre çözme çabası gerektirmeyen sahici yaşam ancak sahne sanatının himayesi altında ortaya çıkıyordu.

Böylece kişiliğin yeni şartları kamusal alandaki sahne ve sokak ilişkisini değiştirdi. Bu şartlar aynı şekilde kamusal ve özel alan ilişkisini de değiştirdi. Bunu yalnızca özel duyguların iradedışı bir biçimde kamusal alanda açığa çıkmasını sağlayarak değil, özel alanın en temel kurumu olan aileyi etkileyerek yaptı.

Kitabın giriş bölümünde hazırlık aşamasının, önceki çalışmalarıma ilişkin bazı sorunların su yüzüne çıkmasına yardımcı olduğunu belirtmiştim. Bunlardan birini şimdi vurgulamak gerekiyor. Bu sorun, kamusal yaşam ve onun getirdiği hoşnutsuzluğun antitezi olarak görülen 19. yüzyıl kurumu, istikrarlı burjuva ailesindeki değişimle ilgili.

19. yüzyılda şehirde meydana gelen değişimlerin ailedeki temel değişimlerle bağını ilk kez sosyolog P.I.Sorokin fark etti. Kentsel büyümenin aile biçiminin "geniş" aileden "çekirdek" aileye dönüş- 233
mesine yol açtığına inanıyordu. Geniş ailede ikiden fazla kuşak bir aradadır ya da aynı kuşaktan olup birden fazla evli çift bir evi paylaşır. Sorokin kozmopolit kültürün karmaşıklığının geniş ailenin bir arada tutulmasını güçleştirdiğini, kendi deyimiyle, parçalanmış geniş ailelerin "serpintisi" olan basit çekirdek ailenin hayatta kaldığını düşünüyordu. Sorokin'in öğrencisi Talcott Parsons onun temel düşüncesini ele alıp tuhaf bir şekilde geliştirdi. Parsons'ın yazılarında çekirdek aile geniş aileden çok daha "etkin" bir aile biçimi haline geldi. Çekirdek aile, geniş ailenin enkazından sağ kalan şey olmaktan çok, büyük şehirle simgelenen, yapısını kişidışı bürokrasi, toplumsal hareketlilik ve büyük bir işbölümünün oluşturduğu yeni bir topluma verilen pozitif bir yanıttı. Çekirdek ailenin bu ortamda çok daha etkin olması beklenirdi, çünkü aile içindeki bireyleri daha az bağlamaktaydı. Örneğin, uzun yıllar birlikte çalıştığı bir büyükbaba için iş değiştirmenin etkilerinin neler olacağını düşünmek yerine artık eşi ve çocuklarıyla yaşayan kişi yalnızca işin kendisini ve kişisel bakımdan avantajlarıyla dezavantajlarını tartmak durumundadır. Böylelikle Parsons, bireycilik, çekirdek aile ve yeni endüstri toplumunu bir araya getirmiştir.[62]

On beş yıl önce, modern aileye ilişkin geçerli görüş buydu; belli değişikler geçirmişti, kafa tutulmuştu; fakat sosyolojik çevrelerde yine de ilgi odağıydı. Asıl sorun, tarihçilerin bunun olgusal yanlışlığını bilmeleriydi. 19. yüzyıl çekirdek ailelerindeki burjuvalar aileyi hiçbir zaman önemli bir etkinlik aracı olarak görmedikleri gibi çekirdek ailede görünmeyen bir el tarafından geniş ailedekinden daha büyük bir etkinliğe de itilmiyorlardı. Gerçekten de, akrabala-

rın desteği olmaksızın, insanlar çoğu zaman her yöne savruluyor ve o dönemde sıkça görülen ekonomik felaketlere ansızın yenik düşebiliyorlardı.

Sorokin'in ekonomik felaketin serpintileri fikri, tarihsel kayıtlarla daha çok çakışmakla beraber aile içinde yaşamın nasıl yapılandığına ilişkin bir fikir vermemekteydi. Dahası, bir biçim olarak çekirdek ailenin yeni ve 19. yüzyıla özgü bir kurum olmadığı gibi büyük şehre de özgü olmadığını söyleyebilecek kadar veri vardı. 19. yüzyılda değişiyor görünen ise kentsel çekirdek ailenin işleviydi.

Benim gibi hem tarih hem de sosyolojiye ilgi duyan yazarlar, böylece ailenin seyri ile biçimini ilişkilendirme sorunu ile karşılaştılar. On beş yıl önce aile konusunda tarihsel çalışmalara ciddi biçimde başlandığında, kısa sürede, 19. yüzyıl ailesi üzerindeki araştırmalarımızı yönlendirecek formüle ulaştık: Çekirdek aile, toplumun ekonomik ve demografik değişimlerine katılım sağlamak için değil, karşı koyabilmek için kullanılan bir araçtı. Ailenin işlevi bir tür sığınak, barınılacak bir yer olmasıydı. Parsons'un belirttiği gibi bir "uyum sağlama ve bütünleşme" aracı değildi. Chicago'daki orta sınıf üyesi aileler üzerine bir çalışmam olan *Şehre Karşı Aileler*'de, çekirdek ailenin, şehirdeki geniş aileler içinde yaşayan insanlara göre gerçekte üretkenlik karşıtı bir noktada, mesleki açıdan daha az istikrarlı ve dikey hareketliliğe daha az yatkın olabileceğini kanıtlarla göstermiştim. Kadınların durumu ile ilgilenen öteki araştırmacıların, 19. yüzyılda çekirdek ailenin işlevi konusuna yaklaşımları aynıydı; çekirdek aile kadın ve çocukların aynı anda hem bastırılarak hem de korunarak toplumun bütününden koparıldıkları mekândı. Juliette Mitchell ve Margaret Bensman gibi yazarların kuramsal çalışmalarıyla özelleşmeye ilişkin Marksist nosyonlar yeni bir soluk kazandı ve çocuk bakımı, evlilik sorunları, aile tahayyülü üzerine kaleme alınmış 19. yüzyıl yazarlarının derinlemesine incelenmesi, bu yüzyılda kabuğuna çekilme ideolojisinin giderek daha da güçlendiğini gösterdi. Tüm bu çalışmaların arkasında Ariès'in *ancien régime* ailesi üzerine yapıtı vardı. Bu yapıt, çekirdek ailenin yepyeni bir biçim olmasını abartmasına rağmen, 19. yüzyılda yeni bir işlev yüklenmeye hazır olduğuna da bizleri ikna ediyordu.[63]

Sorun, bu bakış açısının hatalı olması değil, analitik bakımdan eksikleri olmasıdır. Ortaya çıkarabildiği ailenin gelişim süreciyle ilintili durağan bir tablodur. Bu konuda 19. yüzyıl sonu Viyanası'ndaki bir burjuva ailesini anlatan aşağıdaki pasaj aydınlatıcı bir örnektir:

> ..... *istikrarın* yeri erdemler listesinin en üst sıralarındaydı. Bu fikirlerin somut olarak vücut bulduğu yer kişinin eviydi..... Baba düzenin ve huzurun güvencesiydi ve genelde, mutlak otoritesi vardı. Yuvanın önemi yalnızca kişinin başarısının yansıması olmasından gelmiyordu. Aynı zamanda da iş yaşamının can sıkıcı ayrıntılarının girmesine izin verilmeyen, dış dünyadan uzak bir *sığınaktı.* Bu çağda yaşayanlar için böylesine *yalıtılmış*, her türlü *hayat gailesinden* özenle arındırılmış bir ortamda doğup büyümenin nasıl bir şey olduğunu tasavvur etmek kolay değildir.[64]

Yukarıdaki pasajda, bir araya getirildiğinde burjuva ailenin durağan bir oluşum tablosunu meydana getiren dört unsuru italik harflerle yazdım: İstikrarlılığa değer biçilmektedir, çünkü toplum istikrarsızdır; toplumdan çekilmenin bir aracı olarak hizmet gören aile bir istikrarlılık timsali haline gelir. Bu nedenle yalıtılmıştır. Bu yalıtım da aile üyelerini bilinçli ve gönüllü olarak hayat gailelerini aile ilişkilerine sokmaktan kaçınmaya teşvik ederek başarılı olur. Böyle bir anlatım iki açıdan gerçek dışıdır: Öncelikle, burjuva yaşamının ekonomisinin yönetilebileceğini varsayar, yeter ki insanlar bu ekonomiyi herkesin kabul edeceği zımni bir anlaşmayla tartışmayarak aile ilişkileri dışında tutsunlar. Saygınlığın şansa bağlı olduğu bir çağda, para konusu yemek masalarında konuşulmak için ne denli uygunsuz olursa olsun, ekonomi zihinlerden uzak tutulamazdı. İkincisi ve daha önemlisi, "yalıtılmış, geri çekilmiş" aile, doğal karakterin yalnızca aile içinde ifade edildiğine dair fikirler göz önünde bulundurulursa 18. yüzyılda bir anlam taşıyabilirdi. 19. yüzyılda ise kişiliğin tüm toplumsal ilişkilerde içkin olduğu yönündeki fikirler göz önünde bulundurulduğunda bu aile ancak bir rüya olabilirdi. Kuşkusuz, burjuva aileler toplumun gerilimlerinden kaçmayı isterlerdi ve kuşkusuz kaçılabileceğine inanıyorlardı. Bakalım öyle mi?

Kamusal dünyadaki insan ilişkileri, aile içindeki ilişkileri belirleyen kurallara göre biçimleniyordu. Bu kurallar kişiliğe ait küçük, değişebilir ayrıntıları simgeleştirdi. Bu simgelerin kişinin karakteri

hakkında her şeyi anlatabileceği sanılıyordu, ama bu simgelerin "verileri" devamlı odak dışına çıkıyor ya da kayboluyordu. İnsanların kişiliklerini ifade edebilecekleri yerin aile olacağı sanılıyordu, fakat aile içi etkileşimin ayrıntılarını psişik simgelere dönüştürerek şişirmeleri halinde, insanlar arzuları ve iradeleri ters yönde hareket etmesine rağmen istikrarsız toplumsal ilişkileri baştan sona yeniden yaşayacaklardı. Kamusal alanda kargaşa duygusunu yaratan tek başına ekonomik karışıklığın acı gerçekleri değildi. Aynı zamanda da bu gerçekleri kavramanın, toplumun kendisini dev bir insan "hiyeroglifi" olarak ele almanın yeni şartlarıydı bu duyguyu yaratan. Aile bireyleri birbirleriyle ilişkilerine, istikrarsız görüşlerin ayrıntılarından bir anlam çıkarılarak anlaşılabilecek olan hiyeroglifler gözü ile baksalardı, düşman sığınılan yere girmiş olurdu. Kişilik böylece, insanların kaçınmaya çalıştıkları çığrından çıkmışlığı yeniden üretirdi.

T.G.Hatchard'ın *Çocuk Eğitiminin ve Bakıcılık Disiplininin İyileştirilmesi Hakkında Düşünceler* başlıklı kitabında (16. baskısı 1853'te yapılmıştı) aile içi düzeni kurmada geçerli kurallar, aile bireylerinin birbirleri karşısında sergiledikleri görünümleri istikrarlı kılmanın kurallarıdır. Hatchard dönemin çocukluğa özgü kurallarının tümünü yazmıştı: "Küçük çocuklar ortalıkta görünmeli, ama sesleri duyulmamalıdır", "her şeyin bir yeri vardır ve her şey kendi yerinde olmalıdır", "metanet yetişme çağında kazandırılır." Tüm bunlar kendiliğinden davranışlar karşısında alınmış önlemlerdir. Hatchard'a göre, çocukta sırf kendisini "doğru düzgün takdim etme" anlayışı oluşturularak bile onun sevgiden itaatkârlığa ve başkalarına karşı duyarlı olmaya kadar tüm duyguları geliştirilebilir. Fakat ana babalar da aynı kural ile bağlıydılar. Çocuğun onları sevmesi için, onun önündeki davranışlarını düzenlemeliydiler. Neleri bekleyebileceğini bilen çocukta güven duygusu gelişirdi.[65]

Hatchard'da eksik olan, 18. yüzyıl pediatristlerinin farkında olduğu, ana baba ve çocuk arasındaki doğal sempatiydi. Bunun yerine duygular geliştiriliyordu; bu duygular, kişiliğin biçimlenmesiyle ortaya çıkar; istikrarlı bir kişiliğe sahip olmak için aile süreçleri insanların kendilerini birbirlerine karşı "doğru dürüst takdim" etmelerine dayanmak zorundadır. Ana-babalar çocuklarının davranışına olduğu kadar kendi davranışlarına karşı da "tetikte" olmalıdır-

lar. Kişilik görünümlerle oluşturulduğu için gevşemek tehlikelidir, çünkü doğada gevşemiş bir ruh haliyle sırtüstü yatmaya uygun bir düzen yoktur. İşte, doğal sempatiye ilişkin eski teori ile kişilik gelişimine ilişkin yeni teori arasındaki büyük fark! Oluşturulmuş sevgi sabit görünümler ister.

Kişiliğe ilişkin modern düşüncenin üzerinde geliştiği şartlar bunlardı; özel yaşamda ifade edilen, bu alana sokulan bir doğal karakterin şartları değildi. İşte bu nedenle aile içi düzen dünyadaki maddi düzensizliğe bir tepki olmaktan öte bir şeydir. Ailede düzen sağlama mücadelesi, toplumun işleyişine kişisel terimlerle yaklaşılmasını sağlayan aynı bilişsel kurallar tarafından yönetildi. Aile içi düzen için verilen bu mücadelenin, yine de çekirdek aile biçimiyle özel bir yakınlığı vardır.

Çekirdek aile, aktörlerin sayısını azaltarak aile içindeki herhangi bir bireyin oynaması gereken rollerin sayısını azaltmak suretiyle düzen sorununu basitleştirir. Her yetişkinin eş ve ebeveyn olarak iki role gereksinimi vardır: Evde büyükanne ve büyükbabanın olmaması halinde, çocuk onları hiçbir zaman başka birilerinin çocukları olarak görmeyecektir. Çocukta yalnız tek bir yetişkin sevgisi ve yetişkin beklentisi imgesi oluşacak ve anne babalar önündeki davranış tarzı ile büyükanne büyükbaba ya da amca yanındaki davranış tarzını birbirinden ayırarak seçim yapmak durumunda kalmayacaktır. Bir başka deyişle, çekirdek aile düzgün insani görünümlerin basitleştirilmiş bir insan ilişkileri meselesine dönüşmesine izin verir. Karmaşıklık azaldıkça istikrar artar; birey ne kadar az sorunla uğraşmak zorunda kalırsa kişiliği de o denli gelişir.

Bu tür inançlar 1960'ların siyah ailesi üzerine ünlü "Moynihan Raporu"nun habercisi olan 19. yüzyıl belgelerinde çarpıcı biçimde öne çıkmıştı. 1860'larda hem Londra hem Paris'te sosyal görevliler yoksulların ahlâki bozulmalarından kaygı duyuyor ve bu bozulmayı yoksulların içinde yaşadıkları aile şartlarına bağlıyorlardı. 1860'larda, 1960'larda olduğu gibi, suçlu görülen, "dağılmış yuva" ve çoğunlukla ev idaresinin olağan sorumlusu sayılan kadındı. Yine 1860'larda ve 1960'larda dağılmış bir yuva olarak algılanan aslında geniş ailenin bir parçasıydı. Dul ya da terk edilmiş kadın gerçekte yalıtılmış değildi, çocukların anneden dayıya, teyzeye elden ele geçirildiği ve kocaların bir başka yerde çalışmaya gitmek için

ortadan kaybolup sonra da geri döndükleri bir ağın içinde yer alıyorlardı. Aile grubu, kıt aile gelirlerindeki değişimlerle baş edebilmenin tek yolu olduğundan böylesine çok boyutlu bir hale gelmişti. Orta sınıf üyesi sosyal görevliler geniş aileyi bir tür savunma ağı şeklinde algılamaktan çok ve eğer gerçekten parçalanmış bir birim olsaydı emekçi sınıfın yaşam koşullarında olagelen feci değişimlerin bir aile için ne anlama geleceğini tasavvur etmekten çok, belirsiz sevgiden ve o nedenle ev ortamında çocukların şevkinin kırıldığından söz ediyorlardı. Belki de şevk kırılması hakikaten vardı; ama sorun, yorumlarında çocuğun duygusal düzeyde istikrarlı olabilmesinin yegâne aracı olarak basit çekirdek aileyi gören bu sosyal görevlilerin ekonominin yıkıcı gücünün üstünü örtmeleriydi.[66]

Modern toplumda kişilik gelişiminin ancak kişisel etkileşimin istikrarlı kılınmasıyla gerçekleşeceği inancını doğuran bir dizi tarihsel etken iş başındadır. Çekirdek aile yaşamı, söz konusu düşüncenin yaşama geçirilmesinin aracı olarak oldukça uygun görünmektedir. Ama dış görünüş ve davranışlara ait her ayrıntı bütün bir kişilik durumunu simgeliyorsa, davranışlardaki ayrıntılar değiştiği zaman kişiliğin kendisi çığrından çıkabilir. Zaman içinde tutarlı kalan bir kişilik için derli toplu bir dış görünüş gerekir. İlksel duygu "iyi" duygu olarak görülür. Karmaşık duygu tehdit edici duygudur ve istikrarlı kılınamaz, kim olduğunuzu gerçek anlamda bilebilmek için, parçaları ayırt edebilmeli, öze inebilmelisiniz. Çekirdek ailenin yukarıdan aşağı doğru belirlenen ortamında çocuk kişilik özelliklerini, kendi görünüşlerinden çeşitlilik ve karmaşıklığı kaldırarak ve yalnızca ana babasının basit ve sabit imgelerini sevmeyi öğrenerek geliştirecektir. Onları tutarlı olduklarında inanılır "sayabilir." Çocuk suçları alanında uzmanlaşmış Frederic Demety ve Johann Wichern'de, Lord Ashley'in Avam Kamarası'nda terk edilmiş çocuklar hakkında yaptığı konuşmalarda ve Londra Hastanesi'ndeki bir grup yeni kuşak pediatristin gözlemlerinde yankısını bulan Hatchard'ın tavsiyesi şuydu: Çocuğu çapraşık ve çelişkili deneyimlerin tehditlerinden kurtaracak toplumsal ilişkilerin oluşturulması için mücadele edilmelidir. Çocukta güçlü bir kişilik yaratılmasının tek yolu buydu.[67]

İnsanlar, karmaşıklığı zamana dayanıklı karakterin düşmanı olarak gördükleri ölçüde, bir kamusal yaşamın fikrine olduğu kadar

sürdürülmesine de düşmanca bir tutum aldılar. Karmaşıklık kişilik için bir tehdit ise toplumsal deneyim anlamında artık istenmeyen bir şeydir. Bunda tarihsel bir ironi vardır; *ancien régime*'deki kamusal dünya, kişidışı karmaşasına karşın çok daha istikrarlıydı. Yapmacıklığın pratiği, göreneklere uymanın kendisi, kamusal alanda bir berraklık, hatta biçimsel bir katılık yaratırdı.

Çekirdek ailede istikrarın ne ölçüde sağlanabildiği hakkında, 19. yüzyıl aile hekimliğinin "şikâyetler" listesine bakılarak bir yargıya ulaşılabilir. Şikâyetler kaygı, uzun süreli sinirsel gerilim ve paranoyak korkudan kaynaklanan, felaket denemeyecek fiziksel sıkıntılardı. "Yeşil hastalık" kadınlardaki kronik kabızlığın genel adıydı. Marburg Üniversitesi'nden doktor Carl Ludwig, bunun kaynağının yemekten sonra kadınların kendine hâkim olamayarak osurma korkusuyla kalçayı sürekli gergin tutması olduğunu öne sürüyordu. "Beyaz hastalık" ise evden dışarı çıkmaktan, bahçelerine bile inmekten korkan kadınlarda görülürdü. Bu kadınlar izlendikleri ya da yabancılar tarafından gözetlendikleri korkusuna kapılıyorlardı. Çok az açık havaya çıktıkları için de yüzlerine bir solgunluk çökerdi. Breuer'in histeri hakkındaki (Freud öncesi) yapıtında, kompulsif gülme gibi semptomlar ev içinde kişinin her zaman hoş görünmesini engelleyen depresyonlara karşı verilen tepkiler olarak gösteriliyordu; bu tepki "saygın kadınlar arasında öyle sık görülen bir şikâyet"ti ki neredeyse normal kabul ediliyordu. Kuşkusuz bu şikâyetlerin tıbbi analizleri fizyolojik nitelikteydi; fakat teşhis raporları belli bir manzara etrafında dönüyordu: Kişinin bedensel ihtiyaçlarından aile çevresi içindeki duygularına kadar, kendini istemdışı ve yanlış olarak dışavurma korkusu. 19. yüzyıl tıp kitaplarında bulunan "şikâyetler" ev içinde davranış ve ifadelerin düzenlenmesine yönelik çabaların kanıtıdır. Bunu şu şekilde de söylemek mümkündür: Toplum, üyelerine duygularda düzenliliğin ve saflığın bir benlik sahibi olmanın bedeli olduğunu empoze ederse, histeri isyan etmenin mantıklı, belki de tek aracı haline gelir. Trollope'un *Böyle Yaşıyoruz Artık* adlı kitabındaki gibi pasajlar okuyunca korkuya kapılmaktan kendini alamıyor insan:

> (Paul Montague) ilişkilerinin en başından beri ona karşı dürüst olmuştu. Bir kadın için bundan daha önemli ne olabilirdi ki? Şüphesiz ki ona el değ-

memiş yüreğini açmıştı. Başka hiçbir erkek dudaklarına dokunmamış, elini tutmamış ya da hiçbir erkeğin onun gözlerinin içine azarlanmadan hayranlıkla bakmasına izin vermemişti..... onu kabul ederken bütün istediği kendisine karşı şimdi ve gelecekte dürüst olmasıydı.

Bekâret, saflık, duygularda süreklilik, öteki erkeklere ilişkin bilgi ve deneyim yoksunluğu; tüm bunlar, yaşamın ileri dönemindeki histerik şikâyetlerin kaynağıydı.[68]

Histeri, aile içinde kişilik muhakemesinin işareti idiyse, Freud ve ötekilerin bunu davranışlarda özbilinç temelli terapi yoluyla gidermeye çalışmaları bir rastlantı değildir. Freud'dan önceki konu-

şarak yapılan terapilerin çoğunda amaç, basitçe belirtilerin giderilmesi, hastanın "düzenli" bir yaşama döndürülmesi ve histeriler tüm ayrıntılarıyla doktora gösterilerek hastanın histerilerden sözde (ve nadir olarak) kurtarılmasıydı. Buradaki düşünce, duygularınızı bir kere dile getirdiğinizde, artık geçtiklerini ve onlarla işinizin kalmadığıydı; geçmişinize iniyorlardı. Semptomlara ilişkin özbilinç düzenleyici bir araç olarak kabul ediliyordu; psişik derinliklere inmek Freud öncesi tıpta henüz bir hedef değildi. Amaç, "hâkimiyet"ti. Aile içinde duyguların iradedışı açığa vurulmasından doğan gerilim, özbilinç yoluyla görünürdeki davranışın denetimini dayatıyordu. Freud ve öncelleri arasındaki fark Freud'un, histerik semptomlar üzerine konuşmalarla hastalarını daha derinlerdeki düzensiz itkileri ile yüzleştirmeyi istemesinden doğuyordu.

Modern kişilik kavramının özel ve kamusal yaşamlar arasındaki dengeleri nasıl etkilediğini artık belirleyebilecek bir konumdayız. *Ancien régime* toplumunda kamusal yaşam ile aile yaşamı arasında belirgin bir sınır çizilmişti. Geçen yüzyılda bunun altını çizme isteği daha da güçlendi, fakat sınırı çizmenin araçları da giderek karmaşıklaştı. Aydınlanma devri ailesi düzenini bir tür doğa anlayışından türetti; geçen yüzyılda aile düzeni insani irade temelinde kuruldu. Arzularda tevazu doğanın karakter üzerindeki iziydi; arzuların saflığı ise iradenin kişilik üzerindeki iziydi. Kişilik ilkesi insanların bir tablo halinde sabitleştirmeye kararlı oldukları bir alanda yani ailede istikrarsızlık oluşturdu.

Geçen yüzyılın sonunda insanlar, bu psikolojik kültürün verdiği kimi endişe ve bıkkınlıklardan sıyrılmaya kararlıydılar. Giyimde, bilindiği kadarıyla, Viktorya tarzı terk edilmeye 1890'larda başladı ve Büyük Savaş'tan hemen önce Paul Poiret'nin kadınları korselerinden kurtarmasıyla güç kazandı. Bu daha sonra, 1920'lerde tam bir başkaldırıya dönüştü; özgürlükçü güçler sonraki otuz yıl için savaşı yitirdiler ama geçtiğimiz onyılda şeffaf bluzlar, kalçaları sıkan pantolonlarla yine zaferlerini ilan ettiler. Böylesi bir tarih tablosu ilham verici olmakla beraber yanıltıcıdır. Viktoryenlerin bu kısıtlayıcı giyim tarzlarına karşı, cinsel baskılara başkaldırının bir uzantısı olarak her zaman bir başkaldırı söz konusuyken, bu kısıtlamaların kaynağına ve bireysel kişiliğin kamusal alana girmesine karşı hiçbir başkaldırı olmamıştır. Giysiler hâlâ karakterin bir göstergesi sayılmaktadır ve yabancı bir kişinin karakterini üzerindeki giysilerden çıkarabilmek hâlâ ayrıntılar estetiğine bağlıdır. Sokak dünyası ile kostümlere ait sahne dünyası arasındaki bölünme genişlemeye devam etmiştir; bu bölünme yine sahnede gördüğümüz belirli bedensel imgelere göre değil, bu bedensel imgelerin zihnimize yansıyan anlamlarına göre olmaktadır. *241 F16*

Daha genelleştirilirse, kamusal alanda kişiliğe değil de baskıya karşı yapılan bir başkaldırı, başkaldırı değildir. Bir "kültür devrimi" oluşur, "karşı kültür" doğar ve yine de eski düzenin tüm kusurları, davetsiz bir biçimde, ansızın yeni düzende yeniden ortaya çıkar. Burjuva yaşamına karşı modern burjuva başkaldırılarında bu öyle yaygın bir özelliktir ki, gözlemci genelde bir kültürel başkaldırının anlamsız olduğu sonucuna varır. Bu gözlem tam da doğru sayılmaz. Mizaçlara, genel olarak kabul gören tutumlara karşı isyanlar başarısız olurlar; çünkü kültürel yönden yeterince radikal değildirler. Kültürel başkaldırının amacı hâlâ inandırıcı bir kişilik modeli yaratılmasıdır ve bu haliyle de hâlâ alaşağı etmeye çabaladığı burjuva kültürüne zincirlenmiş durumdadır.

Hedef kişilik tarafından biçimlendirildiği zaman görülen bu kendini yenilgiye uğratmanın iyi bir örneği, zaman dilimi olarak 19. yüzyılın ayırdığı, moda alanındaki iki başkaldırının karşılaştırılmasıyla ortaya çıkar. İlki *ancien régime*'de bedenin diline karşı bir

başkaldırıydı; 1795'te Paris'te gerçekleşti. Amacı doğal karakteri özgürleştirmekti; "*la nature spontanée*"nin kendisini kamusal olarak ifade edebilmesine izin vermekti. İkincisi 1890'ların ortalarındaydı. Viktoryen baskıcılığına ve iffet anlayışına karşıydı, fakat amacı insanların kendi kişiliklerini kamusal alanda ifade edebilmelerini sağlamaktı. Bu karşılaştırmayı yaparak, modern çağlarda kişilik ile kendiliğindenliği birleştirebilmenin güçlüğünü ve benliğin özgürleştirilmesini bir inanca dönüştürmenin anlamını kavrayabiliriz.

"Devrimci giyim" ne anlama gelir? Paris'te Büyük Devrim sırasında, iki zıt giyim tarzını belirtiyordu: Biri 1791-94 yıllarına egemen olmuştu, öteki de 1795'te başlayan Thermidor yıllarındakiydi.

242
F16

Bu tarzların ilki zamanımıza yabancı değil. Giysiler fiilen farklı olsa bile, modern Çin'deki giyim ile Robespierre'in Paris'indeki giyim aynı ilkelere dayanıyordu. Giysiler toplumun eşitliğe yönelimini simgeleyen üniformalar olmaktadır. Kasvetli bluzlar, basit kesimli pantolonlar, mücevherlerin, ziynet eşyalarının, tüm diğer süslemelerin ortadan kalkması sanki Paris'te toplumsal engellerin var olmadığını gösteriyordu. Robespierre'in Paris'i, *ancien régime* Paris'inde görülen toplumsal mevki etiketlerine doğrudan doğruya saldırıya geçmişti; etiketler basitçe ortadan kaldırılmıştı. Beden cinsiyetinden arındırılmıştı, bedeni çekici kılabilecek fırfırlar takılmıyordu. Bedenin nötr duruma getirilmesiyle, yurttaşlar zorla aralarına giren dışsal farklılıklar olmaksızın birbirleriyle ilişkiye girmekte "özgür"düler.

Robespierre'in düşmesinden kısa süre sonra devrimci tarzda giyim düşüncesi, çok daha karmaşık bir duruma yol açtı. Bedenin ve ona ait özelliklerin silinmesi yerine, insanlar sokakta bedenlerini birbirlerine sergileyebilecek şekilde giyinmeye başladılar. Özgürlük artık somut bir biçimde üniformalarla ifade edilmiyordu: Giyimde, artık bedene özgürce hareket olanağı sağlayan özgürlük düşüncesi egemendi. İnsanlar sokakta birbirlerinin bedenlerinin doğal ve kendiliğinden hareketlerini görmek istiyordu. 18. yüzyıl evindeki *pejmürde* görünüş kamusal alana çıkacaktı.

Ancien régime'de kadın bedeni, örtülmesi gereken bir mankendi. Thermidor'un ilk yılında, kadın bedeni çıplaklığın sınırına kadar açılmış, ten ortaya çıkmıştır. Modaya uygun, ince müslinden, gö-

ğüslerinin biçimini tamamen belli eden, kolları ve diz altı açık elbiseler giyen kadınlara *merveilleuse* denirdi. Madam Hamelin gibi cüretli kadınlar tamamen çıplak olarak, ince dokunmuş kumaştan bir şala sarınıp kamuya ait bahçelerde yürüyüşe çıkarlardı. Thermidor Parisi'nde modanın öncüsü olan Madam Tallien, operaya yalnızca bir kaplan derisi içinde giderdi. Louise Stuart, "bu şeffaf giysilerle kombinezon giyilmediğinden emin olabilirsiniz" diye yazıyordu.[69]

Madam Hamelin ve Madam Tallien tabii ki aşırı uçları temsil ediyordu. Toplumsal terazinin aşağı katlarında yer alan ve daha bir yıl önce üniforma giyen kadınlar için bu *merveilleuse*'ler hemen taklit edilen bir moda yarattılar. Daha az aşırı biçimlerde, müslinin altına bir kombinezon eklenmişti. Müslin yalnızca göğüslerin biçimini göstermekle kalmıyor, daha önemlisi, beden pozisyon değiştirdikçe, kol ve bacakların hareketini de belli ediyordu.[70]

Beden hareketlerini sergilemeyi isteyen kadın ve erkekler arasında müslin giysilerini ıslatarak vücutlarına yapışmasını sağlama yöntemi oldukça yaygındı. Islak halde yaz kış sokaklarda salınıyorlardı. Sonuç, Parisliler arasında muazzam bir verem patlamasıydı. Doktorlar sağlık ve son merci olan doğa adına kuru kalma çağrısı yaptı. Çok az kişi buna kulak asmıştı.[71]

Parisliler, 1750'lerin peruklarındaki değersiz süsleri, minyatür gemili ve sebzeli saç tuvaletlerini hayranlıkla karşılıyorlardı. İnsanların kendileriyle alay ettiklerine dair bir belirti olmadığı gibi, en cüretli elbiselerde bile bilinçli bir ironi yoktu. Thermidor Paris'inde kendini hicvetmenin öne çıktığı bir oyun fikri doğdu. Bunu çarpıcı bir biçimde gözler önüne serenler de *merveilleuse*'in erkek muadili olan *incroyable*'lardı.

Incroyable, sivri kısmı aşağıda koni biçiminde giyinmiş bir adamdı. Günlük kadın elbiselerinde kullanılan müslin kumaştan yapılmış dar pantolonların üzerinde kısa ceketler ve yüksek, abartılı yakalar, parlak renkli kravatlar ve Romalı kölelerin stilini andıran kısa kesimli ya da darmadağınık saçlar bu kıyafeti tamamlıyordu.[72]

Bu takım bir moda parodisi olarak ortaya çıkıyordu. *Incroyable*'lar uzun saplı gözlükler kullanıp kırıtkan adımlarla yürüyerek 1750'lerin model kostümcüleri olan *macaroni*'leri taklit ediyorlardı. Sokakta kendilerine gülünmesini bekliyorlardı; kendilerine gıp-

ta edilmesinden hoşlanıyorlardı. Bedenlerine hem kendileri hem de izleyenler bir şaka olarak bakıyordu. Seyrek olarak kadın giyimi de acı parodilerle sunuluyordu; *style du pendu* ya da *à la victime* giyotinde kesilmek üzere hazırlananların tarzında bir saç modasıydı. *Bal des pendus* ise giyotine uygun giyinmiş olan ya da boyunlarına kırmızı boyalı halkalar takan kadın ve erkeklerin katıldığı popüler bir eğlenceydi.[73]

Bütün şehirlerin tarihinde yasaklayıcı kuralların askıya alındığı zamanlar olmuştur. Kimi zamanlar, belirli ülkelerin Mardi Gras ya da karnaval günlerinde olduğu gibi, yasaklar bir gün gibi geçici sü-

relerle kaldırılır. Bazen de şehir, henüz kendi düzenleyici kodlarını oluşturamamış şehir merkezine yoğun göçlerin gerçekleşmesiyle, egemen kırsal toplumun koymuş olduğu yasakların birkaç yıl için kaldırıldığı bir yer olabilir. Yasakların geçici olarak kaldırıldığı ya da var olmalarına karşın pratikte etkili olamadıkları böylesi dönemlere, Jean Duvignaud, "kentsel negatif özgürlük dönemleri" adını vermiştir.[74]

Thermidor zamanında Paris'in toplumsal yaşamı böyle bir dönem olarak sınıflandırılabilir ve bu tür bir özgürlüğün ne gibi sorunları olduğunu da gösterir. Kişi yasaklardan bağımsızlaştığında ne olmak ve ne yapmak için özgürdür? Thermidoryenler tatile girdiklerini ve insanların rahat bir soluk alabilmeleri için kuralların bir süre için askıya alındığını fark etmemişlerdi. 1795'in insanı, yeni bir toplumun doğuşuna tanık olduğunun Robespierre kadar farkındaydı. Thermidoryenler doğayı kamusal alana taşıyabileceklerine inanıyorlardı. Doğa fiziksel olanı ifade ediyordu ve doğanın kamusal alana taşınması da insanların toplumsal ilişkilerinde kendiliğinden davranabilecekleri anlamına geliyordu. Bir tezgâhtar kız Talleyrand'a, "Yüzlerimiz, göğüslerimiz, kalçalarımız olmasa duygularımızı denetleyemezdik diye mi düşünüyorsunuz?" sorusunu yöneltmişti.

Fiziksel doğanın kamusal dünyaya ithali beraberinde kamu alanında fiziksel etkinliklere yönelik büyük bir heyecan getirdi. 1796'da, Paris'te altı yüzden fazla dans salonu açıldığı tahmin ediliyor. Günün ve gecenin her saatinde insanlar genelde bezgin ve pis kokulu bir halde buralara uğruyordu. Böylesine özgürce, devamlı sokaklarda olmak Parislilerin nadiren önüne geçtikleri bir istekti.

Sokağın kendi başına önemi arttı; şehirdeki gece boyu açık kafelerin birçoğu o yıl içinde açılmıştı ve pencereleri de hep sokağa bakıyordu. Kışın da bu pencereler perdesizdi. Oysa daha önceki dönemlerde kullanılan çok ağır perdelerle amaçlanan kafe sakinlerini sokaktaki insanların bakışlarından korumaktı.[75]

1750'lerde Paris sokaklarında artık kıyafetlerdeki mevki belirten işaretlerin karakteri ele verdiği düşünülmüyordu. Artık bedenin kendisi bir işaret haline gelmişti. Sokakta, olduğu gibi görülebilmek için açıkta ve zırhlardan arınmış olmak gerekliydi. Bedeni saran müslinlerden, kafelerin pencerelerindeki perdelere kadar örtüler kaldırılmalıydı. Thermidoryen Paris sokakları maskelerin olmadığı yerlerdi.

Thermidoryen giyimin kimi öğeleri; müslin kombinezonlar, dökülen dalgalı redingotlar ve pantolonlar, 19. yüzyılın ilk yirmi yılı içinde de varlığını sürdürdü. Bununla beraber bu yirmi yıl içinde beden üzerine giderek daha çeşitli elbiseler, süslemeler ve kat kat giyimler yerleştirildi. 1795'te Eski Yunan'ın sadeliğine ve dolaysızlığına özlem duyan sokaktaki Parisli, giysilere Latin adları vermeye başladı. Giysilerin ironik amaçlarla kullanımı nasıl ortadan kalktıysa, bu uygulama da giderek yaşamdan silindi.[76]

Thermidor giyiminin uzun zaman önemini koruması bu tarzın ne kadar süreyle etkili olduğuyla ilintili değildi. Gerçek bir kültür devrimiydi bu; kültürün özünde bir devrimdi. İsteyen herkes bu devrimi yaşayabilirdi, çünkü devrim kişidışı temellere dayanıyordu. Kamusal alanda bedenini sergilemek, düşünsel anlamda olduğu gibi, kişinin devrimci olup olmadığına ilişkin öncel bir kanaate bağlı değildir; bu özgül eylemi gerçekleştiren kişi devrime katılmış olur. Bir devrim bu şekilde kişidışı terimlerle algılanınca, artık gerçekçi bir meseleye dönüşmüş olur, çünkü pratik eylemle yaşama geçirilebilir.

Devrimin kişisel terimler içinde algılanması pratiğe geçirilmesini güçleştirir. Devrimde rol alabilmek için kişinin "devrimci" olması gereklidir. Devrimlerin çoğu karmaşık olaylar olduğu ve devrimci grupların da karmaşık kimlikleri olduğu için bu köklü kişilik müdahalesi, devrimi çok büyük bir olasılıkla bir somut etkinlik meselesinden çok simgesel jestler ve sadece fantezi düzeyinde yaşanan bir değişim meselesi haline getirecektir. Aynı zorluk, var olanın değiştirilmesi yönündeki daha az aşırı istekler için de söz konusudur.

Thermidor'dan yüz yıl sonra olan budur. Kişilik bir kez kültürün koşullarını yönetir hale gelince, 1890'larda kişisel başkaldırı toplumsal normlardan sapma meselesine dönüştü. Giysilerle Viktoryen iffete karşı ayaklanan çoğu insanın kendi eylemlerinden kafaları karışmıştı ve "gerçek" isyancıların öncelikle kendilerine hiç benzemeyen kişiler olması gerektiğine inanıyorlardı.

1890'lardan önceki yıllarda, kadın bedeni üzerindeki sınırlamalar yeni bir düzeye ulaşmıştı. 1870'lerde ve 1880'lerde kadın etekliklerini kabartmak için kullanılan yastık yaygınlaşmıştı; bu, bir kafes ve sayısız destek gerektiriyordu. Korseler de incelmiş ve daha
 sıkılaşmıştı, öyle ki, kadın bedeni kelimenin tam anlamında hapsedilmişti. Başı zedeleyen torba bonelerle çirkin ayakkabılar tabloyu tamamlıyordu. Erkeklerin dış görünüşü de, sınırlanmasa bile, aynı ölçüde zevksizdi. Geniş kareli biçimsiz pantolonlar, yerlerde sürünen geniş paltolar ve polo yakalar erkeklere mahcup bir görünüm kazandırıyordu.[77]

1890'larda hem Londra'da hem de Paris'te bedeni tüm bu fiziksel çarpıtmalardan kurtarmak için çabalar görülüyordu. 1891'de eteklerdeki yastıklar ansızın moda olmaktan çıktı ve onların yerini kalçalara sıkıca oturan etekler aldı. 1890'ların ortalarında renklilik, gerek erkek gerekse de kadın giyiminde yeniden belirdi. Erkekler için kasvete karşı başkaldırı, bastonlar, tozluklar ve kravatlar gibi ayrıntılarda yeni bir taşkınlığı beraberinde getirmişti. Londralılar ve Parisliler bu giysileriyle taşradaki kasabalara ya da şehir dışına gittiklerinde tuhaf karşılanıyor, kınanıyorlardı.[78]

Viktoryenlere karşı başkaldırı, yoğunluğu bakımından Barton'un sert bir dille aşağıda belirttiği gibi, hiçbir zaman Thermidoryenlerin Devrim'e ve *ancien régime*'e karşı başkaldırısıyla karşılaştırılamazdı:

> Paris'in özgürleşen kadın yurttaşlarının korselerini ve yüksek topuklu ayakkabılarını fırlatıp atmalarının üstünden yüz yıl geçti. Onların (ve ardından tüm Batılı kadınların) torunları ortodoks bir yaklaşımla bellerini 60 santime kadar sıktılar ve kürdan parmaklı ayaklarını Marie Antoinette'inkinden daha da yüksek topuklu rugan ayakkabılarına tıktılar.[79]

Erkekler için önemli olan hâlâ ayrıntılardı –tek göze takılan gözlükler (monokl), bastonlar vb.– ve erkek hâlâ giysilerle sarmalanmış

durumdaydı. Erkek giysilerindeki ayrıntı zenginliği, kolalı yakalarda olduğu gibi, giyimde çoğunlukla yirmi yıl öncesinden daha sıkı sınırlamalar getiriyordu. Kadınlar kalçalarını kurtarmıştı, ama bedenlerinin geri kalan kısmı kurtulamamıştı; korseler eskisi gibi sıkıydı.

Gelgelelim, Thermidor ve 1890'lar arasındaki mesafenin gerçek ölçütü, bu ikinci dönemde kadınların ne kadar açılabildikleri değildir. Bu mesafe daha çok, 1890'lar insanının, sınırlı da olsa bu yeniliklerle ifade ettiklerine inandıkları şeyde aranmalıdır.

1890'lı yılların başında görülen geçici bir modanın ayrıntılarına inmeye değer doğrusu; yani, kadınların meme uçlarının altın ya da mücevher takılabilmesi amacıyla delinmesi. İşte, bir kadın dergisine böylesine eziyetli bir işe neden kalkıştığını açıklayan bir hanımın gönderdiği mektup:

> Uzunca bir süre, inandırıcı bir neden yoksa acılı bir ameliyata niçin razı olmam gerektiğini anlayamamıştım. Kısa bir zaman içinde, pek çok hanımefendinin aşk uğruna acıyı göze aldıkları sonucuna vardım. Memelerine takı takanların takı takmayanlara göre çok daha gelişmiş ve yuvarlak hatlı olduğunu fark ettim..... Böylece, meme uçlarımı deldirdim ve yaralar iyileşince de takılarımı taktırdım..... Hiç rahatsızlık ya da acı vermediklerini söylemeliyim. Tam tersine, sürtünen ve kayan takılar içimi gıdıklıyor, hoş duygular uyandırıyor.[80]

Kadınlar meme uçlarını neden deldirdilerse aynı nedenle kendilerini güya baştan çıkarıcı yapan, hışırtılı ipek iç etekler de giydiler. Saçlarını ondüle yaptırarak, makyaj yaparak daha cazip hale gelmeye çabaladılar. Nasıl bir cinsel mesaj iletmeyi umuyorlardı? Meme uçlarını deldirme, hışırtılı iç çamaşırlar ve makyaj, duyumsal çekiciliğin, kozmetiklerde olduğu gibi yüzü örten ya da giysilerle gizlenen hazırlıklar yoluyla kazanıldığı anlamına geliyordu. Kadını çıplak olarak görmeden önce hiç kimsenin meme uçlarındaki takılardan haberi olmuyordu, ipek iç etekler hışırtıları yakından duyulabilse de görünmüyorlardı. 1840'ların koruma ve kapatma amaçlı giyiminin yerini, 1890'larda bedenin üzerinde; ama dışarıdan görülenin altında yeni bir katman oluşturan çekici elbiseler fikri almıştı. Meme uçlarına takılan küpeler gibi serbestliğe ilişkin bir simge hâlâ *gözle görülemiyor*. Beş katlı iç eteğin hışırtısı, bunu duyan bir erke-

ğin zihninde nasıl bir kadın bedeni imgesi çağrıştırırdı? 1890'ların giyim tarzındaki katılığa karşı bir başkaldırının daha sade giysiler anlamına geleceğini düşünmek mantıklı olurdu; ama aslında bu on yıl sırasında giysiler daha karmaşıklaşmış ve simgeselleşmişti. Kadınları sınırlamalardan kurtarmamıştı; giyinmek, şimdi bedene yeni, cinsel bir kat eklemekti.[81]

Kadın giyiminin özgürleştirilmesindeki bu zorluk, bedeni örten bir kat giysiyle oluşturulan bu cinselliğin yüzyılın ortasında biçimlenmiş olan giyim fikrini hâlâ canlı tutmasından ileri geliyordu. Bu fikre göre giyim bireysel kişiliğin ifadesidir.

1890'larda küpe takılmış meme uçları, iç etekler ve kozmetikler gözlemcinin yorum yapabilmek için ihtiyaç duyduğu karakter kodlarıydı. Bir örnek vermek gerekirse; 1890'ların ortalarında, elbisesinin altındaki hışırtılı iç eteklerinin sayısı, bir kadının içinde bulunduğu toplumsal duruma ne denli önem verdiğinin göstergesiydi. Hışırtı belirgin şekilde duyuluyorsa, kadının olabileceğinin en iyisi olmayı istediği anlaşılırdı, ama bu yolla kolayca aşırıya da kaçabilir ve o anki durum için fazla şuh görünerek, yanındaki kişilerin "niteliği" hakkında yanıldığını ortaya koyardı. Bu tür incelikler arasındaki nüansı görebilmek ve bedeni dengeleyebilmek 1840'larda olduğu kadar 1890'larda da sorunlu bir etkinlikti.

Meme uçlarına takılan küpeler, iç etekler ve giysilerin içine sıkılan parfümler gibi gizli araçlar yoluyla seksi olma çabaları, yasaklanmış belli bir karakterin göstergesiydi. Cinsel açıdan özgür olmak, yukarı tabakadan bir fahişe olmak demekti. 19. yüzyıl boyunca kozmetik kullanımı hep fahişeliği çağrıştırmıştı. 1890'larda Emilie d'Alençon ve La Belle Otero gibi ünlü *horizontale*'ler* kremlerin ve parfümlerin kullanımında uzmandı. Daha ileride, 1908'de Helena Rubenstein şunları söylüyordu:

> Makyaj sadece sahnede kullanılırdı ve kadın oyuncular kadınlar arasındaki makyaj sanatına ilişkin bir şeyler bilen ve yüzlerine sürdükleri ince pudra tabakasıyla kamu içine çıkmaya cesaret edebilen tek kadın grubuydu.

Bu bir abartı. 1890'larda makyaj malzemeleri seri olarak üretilip kadın dergilerinde akıllıca reklam ediliyordu. Ama şurası çok doğruydu ki, çekici olabilmek için bunları kullanan kadınlara sanki suç

* Fr.: Fahişe. (ç.n.)

işliyorlarmış gibi bakılıyordu. Aşağıda 1890'larda Gwen Raverat'ın kozmetiklerle ilgili bir anısı var:

> Bununla birlikte, şu çok kesindi ki, pek gözde olmayan hanımlar ölçülü bir şekilde pudra kullanırlardı; fakat genç kızlar asla. Hele hele allık ya da dudak boyası, kesinlikle. Bu yalnızca kadın oyuncular ya da "belli türde kadınlar" ya da en kahpesinden "gözde" hanımlar içindi."

Orta sınıf kadınlarının, bedene seksi bir kat eklerken, bunu büyük oranda gözle görünmez tarzda yapmalarının nedeni suç işliyor olma duygusuydu. Beden konuşuyordu, ama gizlice. Kozmetikler Viktoryen âdetlerine yönelik tek cesur meydan okumaydı.[82]

Bu dönemde, ideolojik olarak kurtuluş arayışındaki kadınlar için giyim başka türlü bir simgeye dönüştü. Bu kadınlar bedenlerinin erkekleri cezbetmek için var olduğu düşüncesinden kurtulmayı ve giyimlerinin cinsel imgelerden bağımsızlaşmasını istiyorlardı. Ne var ki, bu özgürlüğü ifade etmek için seçmiş oldukları giyim erkeklerin giyimiydi; bedenin hareketleri de erkekleşmişti. Onlarla karşılaşanların gözünde, bu özgürlük gösterisi, yalnızca bir gösteriydi ve muhtemelen de lezbiyen zevklerin ürünüydü. Kendilerini cinsel rollerinden kurtaran kadınlarla kendilerini daha seksi kılmaya çalışan kadınların fiziksel görünümleri aynı kapıya çıkıyordu: Başkalarına göre onlar yasak işler peşindeydi.[83]

Özetle, bu şartlardaki başkaldırı toplumda bir sapkınlık eylemine dönüşür. Sapma, kendi başına bir anormalliktir. Kendini özgürce ifade etme, sapma, anormallik: Kamusal ortamın kişiliği açığa vurmanın bir alanına dönüşmesiyle bu üç terim tamamen birbiriyle bağlantılı hale gelir. Thermidor döneminde doğal beden, genelde insanların sokakta nasıl görünmeleri gerektiği hakkında verilen bir hükümdü. Çıplaklığın sınırlarında dolanmanın yaratabileceği şok, *incroyable*'ların ve *merveilleuse*'lerin suç işliyor oldukları şeklinde ifade edilmiyordu. Oysa 1890'larda bir kadının ya da Oscar Wilde gibi bir erkeğin özgür olması aykırı olmasından geçiyordu. Bir kişilikler kültüründe özgürlük ötekiler gibi davranmamak, görünmemek meselesi haline geliyordu; insanlığın mevcut haliyle nasıl yaşayabileceğinin bir imgesi olmaktan çok, özel bir durumun ifadesi oluyordu özgürlük.

Bu türden bir başkaldırıda özbilincin rolü büyük olmalıdır; hem de doğrudan doğruya kendiliğindenlik pahasına. Thermidoryenlerin

anılarında sokaktaki yaşamın nasıl olduğu anlatılmaktadır. 1890'lardaki asilerin anılarında ise giysilerimin bana neler hissettirdiğini anlatılır. Thermidoryen erkek dış görünüşün bilincindeydi, yalnızca eğlence için, sosyal bir amaçla ya da başkalarıyla birlikte kendisine gülmek için giyinirdi. Kişilik özbilinci ise daha kısıtlayıcıdır; fantezi oyununda giysiler üzerindeki deneyler tehlikeli oluyordu ya da denetimlere tabiydi, çünkü her deney deneyi yapan kişi hakkında bir hükümdür.

Sapmaların egemen kültürü güçlendiren tuhaf bir etkisi vardır. Oscar Wilde'ın homoseksüellikle yargılanmasından önce de insan-

lar, fularlar ve kravatlar içindeki O. Wilde'a ilişkin yorumlarında ona birey olarak saygı duymanın yanı sıra, bu türden zevklerin bir beyefendinin nasıl olmaması gerektiğinin açık bir tanımı olduğu hükmüne varıyorlardı. Kai Erikson'a göre, bazı kişileri sapkın olarak belirleyen bir toplum, neyin ya da kimin sapkın olmadığını da tanımlayabilecek araçlara artık sahiptir; sapkın kişide neyin reddedileceğini çarpıcı bir biçimde açıkça göstererek başkalarının uyduğu normları onaylar. 1890'larda homojen ve tek renkli giysilere karşı başlayan başkaldırının ironisi, başkaldırının her aşamasının başkaldırmayanları "ilgilendirmesi" ve onlara eğer toplumdışı olmak istemiyorlarsa nasıl olmamaları gerektiğine ilişkin somut imajlar sağlamasıydı.

Bir kişilik kültüründe kişisel başkaldırı üzerindeki kısıtlamaların en açık göstergesi gerek sahnedeki gerekse de izleyicilerin inanç kodları arasındaki ilişkilerde ortaya çıkar. Oyuncu kendini gerçekten ifade edebilen özgür bir insan olarak, seyircinin gözündeki telafi edici rolünü oynamaya daha da fazla zorlanır. Kendiliğinden ifade günlük yaşamda idealleştiriliyorsa da, sanat alanında realize olur. 1890'ların tiyatro kostümleri gerçek anlamda devrimciydi, çünkü beden açısından sapma ve itaat terimlerini aşan bir ifade olanağı yaratıyorlardı. İzleyiciler sahne kostümlerinde kendi sokak giysilerinde bulamadıkları sınırsız bir özgürlük buluyorlardı.

1887'de sahne gerçekçiliğinin ünlü ismi Antoine, Paris'te Théâtre-Libre'i kurdu. "Gerçek yaşam"ın sahne üzerinde en doğru şekilde canlandırılması için uğraşıyordu: Örneğin, oyunda bir karakter ocağın üzerinde yumurta ve domuz eti pişiriyorsa, yumurta ve et gerçekten pişiriliyordu. Antoine'ın çabaları, kırk yıl önce başlayan

bir gerçeklik arayışının son demleriydi. Kurduğu tiyatro kısa süre sonra, kendilerine simgeci diyen Stéphane Mallarmé etrafındaki şairlerin fikirleri ile tam uyuşmasa da yakınlıkları olan bir grup ressamın saldırısıyla karşılaştı. Simgeciler, Paul Forte öncülüğünde Théâtre d'Art'ı kurdular.[84]

Théâtre d'Art –adlarını hemen sonra Théâtre de l'Oeuvre olarak değiştirdiler– oyunun tüm unsurlarının mümkün olduğunca birbirleriyle uyumlu ve özgür olmasına çalışıyordu. "Gerçek dünyayı", ve bir referans noktası olarak bu dünyanın görüntülerini ve yansımalarını terk ettiler. Buna karşın bir dramanın biçiminin, sahnenin kostümlerle, kostümlerin ışıkla ve benzerleriyle nasıl ilişkilendirileceğini tanımlayan bir yapısı, bir simgesi ya da simgeleri olduğunu düşünüyorlardı. Fiziksel görünümler olabildiğince duyumsal ve dolayımsız olarak bu biçimi ifade etmeliydi.

Théâtre d'Art ile birlikte Parisliler, ifadeyi akıcılaştıran bedensel görünüleri görmeye, yumurta pişirme gerçekçiliğinin abartılı despotluğundan kurtulmaya başladılar. Bedenin plastikleşmesini ve bu bağlamda dünyadan özgürleşmesini, ama dünyayı reddedişin bir ilanı olmaktan öte anlam taşıdığını gördüler. Tiyatroda beden, oyunun simgesel dünyasının çağrıştırdığı kadar çok sayıda ifade biçimlerine uyarlanabilirdi.

Théâtre d'Art öncüydü, fakat bedenin bu yeni tahayyülü popüler sahneye de sıçradı. Harvard Tiyatro Koleksiyonu'nda Sarah Bernhardt'ın 1890'larda oynamış olduğu çok çeşitli rollerin fotoğrafları vardır. Coppée'in *Le Passant* oyununda bir erkek halk ozanını canlandırırken bacaklarını ve kalçasını saran bir tayt, güzel bir pelerin ve bol bir yelek giymişti. Ne 1840'ların kostümcülerinin dikebileceği türden giyinmiş bir halk ozanının tarihi modelini ne de 1750'lerin günlük sokak giyimini yansıtıyordu. Tarzı, gerçek ve fantastik öğelerin öylesine düşsel ve özgürce birleştirilmiş bir karmasıydı ki, kostümünün dışsal referanslar ve kaynaklar bakımından hiçbir anlamı yoktu. *Phédre* rolünde klasik, dökümlü uzun elbiseler giyiyordu. Yine bu elbiseler de ne bir arkeoloğun betiminden çıkabilecek ne de zamanın modasına ait olabilecek cinstendi. Altın pullardan oluşan bir kemer belini sarıyordu. Bernhardt'ın her hareketinde elbisesi yeni bir biçime giriyordu. Beden bir ifadeyi sergiler:

klasik kadın kahramanın bir simgesini; kostümler de kadın kahramanın hareket eden bedeninin bir uzantısıdır.[85]

1840'lar insanların sokağa ait sorunları çözebilmek amacıyla tiyatroya yöneldikleri bir dönem olduysa, yüzyılın sonları da insanların kendiliğindenliğin, sokağın basitçe yadsınmasından ibaret olmayan bir ifade özgürlüğünün imgelerini bulmak için tiyatroya yöneldikleri bir dönemdi. Her iki durumda da biçimsel drama sanatı, izleyicinin günlük yaşam tiyatrosunda başaramadıklarını ona sunuyordu. 1840'larda bu başarı izleyicinin gerçeğin seyircisi olması anlamına geliyordu; onlar gerçeği yaşama geçirmiyor, seyrediyorlardı. 1900'lerde bu pasiflik daha da güçlendi. Tiyatrodaki izleyici ifade özgürlüğünü görmektedir, ama elli yıl önceki tiyatro izleyicisi gibi kendi kavrayışının netleşmesine ilişkin bir şey görmez. Bunun yerine, ona alternatif bir kavrayış tarzı sunulur.

1900 yılında geçen bir olay bu uçuruma çarpıcı bir örnektir: Paris'e Rus baletlerin gelişi. Tabii geçmişe bakarak bu topluluğun yarattığı heyecanı yeniden uyandırabilmek oldukça güç. Olağanüstü dansçılardı; hareketleri bildik anlamda "baleyle ilgili" değildi, beden sanki bütünüyle ilkel duyguların hizmetindeydi. Kamunun düşgücüne hitap eden şey Rus baletlerin oryantal ve egzotik "atmosferi" değil, bedenlerinin hayvani ifade yeteneğiydi.

Léon Bakst'ın Rus baletler için hazırlanmış kostümleri Théâtre d'Art'ın yaratmayı umut ettiklerinin bir özetiydi; üstelik de daha esaslı ve daha inatçı olarak. Bu kostümler bir galeride ya da sergide izlendikleri zaman ağır ve hantal görünürler. Fotoğraflarda ve Bakst'ın güzel çizimlerindeki gibi insan bedenine giydirildiğinde ise gövde ve giysiler tek bir görüntüye dönüşüyordu. Bedenin yaptığı şey ile kumaşın bedeni örtme tarzı mükemmel bir şekilde birleşiyordu, öyle ki dansçının her hareketinin hem kinestetik hem de "fotoğrafik" bir anlamı vardı.[86]

Bir anlamda, Rus baletlerin gösterisi, Thermidoryen şehrin sahnede hayat bulmasıydı; ama artık tiyatro salonu dışında yaşanması olanaksız bir şeydi bu. Baş erkek dansçı Nijinsky'nin, bir faun'u* canlandırdığı sahneden olağanüstü bir çıkışı vardı ki, bale tarihinde unutulmaz bir an olmuştu. Perdenin ardında kaybolmadan önce ola-

* Yarı insan, yarı keçi bir tanrı. (ç.n.)

naksız bir yükseklikte zıplayarak sahneden çıkmıştı. Kostümü hareketinin tüm çizgilerini belirginleştiriyordu. Sanki hiçbir ağırlığı yoktu, yerçekiminden etkilenmeden ve çaba sarf etmeden havada kalabiliyor gibiydi. İzleyiciler coştular; ne var ki, kürk paltosuna sarınmış Proust'un, korselerine bağlanmış hanımefendilerin ve bastonları, kalkık yakaları, ezilmiş şapkalarıyla beyefendilerin, sokağa çıktıklarında böylesi bir ifade özgürlüğünü görebilme, dahası yaşayabilme şansları acaba var mıydı?[87]

Geçen yüzyılda kişilik üç öğenin bileşiminden oluşuyordu: itkiler ve dış görünüş arasındaki bütünlük, duygulara yönelik özbilinç ve normal dışı sayılan kendiliğindenlik. Kişiliğin kökeninde yeni bir seküler inanç yatıyordu: Aşkın doğa, içkin duyum ve gerçekliğin çekirdeği olan dolaysız olgu ile yer değiştirmişti.

Balzac'ın yapıtlarında, kişiliğe ilişkin bu öğeler toplumun anlaşılabilmesini sağlayan kodlara dönüştürülmüş ve o dönemin maddi koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Söz konusu yüzyılın ortalarındaki giyim tarzındaki kişilikle ilgili tüm bu öğeler kamusal alana tecavüz ederek sanayinin üretim ve dağıtım güçleriyle bağ kurdu. Dönemin çekirdek ailesinde, kişisel ilişkileri istikrara kavuşturma ve toplumdan çekilme arzusuna karşın, kişiliğin aynı öğeleri aile süreçlerini sekteye uğrattı. Yine yüzyılın ortalarında kamusal kültüre karşı gelişen başkaldırılarda, kamu içinde kişisel ifadeye duyulan kompulsif ilgi gerek başkaldırının kendiliğindenliğini gerekse kapsamını daraltmanın yanı sıra günlük yaşamla sahnedeki görünümler arasındaki uçurumu da derinleştirerek varlığını sürdürdü.

Kişiliğin topluma böylece girmesi ve kamusal alanda sanayi kapitalizmi ile kesişmesiyle, kamusal kültürün yeni öğelerine ilişkin psişik sıkıntıların tüm belirtileri doğdu: karakterin iradedışı açığa vurulmasından duyulan korku, kamusal ve özel imgelerin ağırlıklarını duyurmaları, savunma amacıyla duygulardan kaçınma ve giderek artan pasiflik. Bu dönemin üzerinde asılı duran bir karanlık, gelecekle ilgili kötü bir duygu olması hiç de şaşırtıcı bir şey değil. İnsanların inanabileceği gerçek doğrudan doğruya yaşayabilecekleri

şeye dönüşünce, içkin olan konusunda bir tür dehşet duygusuna kapıldılar.

Kamusal yaşamın dramı, bizi geriye, Balzac'a götürüyor. Saygın bir kadın "görünürdeki ayrıntıların" kendi karakterine ilişkin kötü ipuçları vermesinden duyduğu endişe ile giyimine özenirken, bankacılar beyefendiliğin gerektirdiği ipuçlarını yakalayabilmek amacıyla birbirlerini süzerler. Atalarına kıyasla daha ciddi ve daha az ifade edici aktörler haline geldikleri için, yarattığı kişiler miras aldıkları kamusal bir görünüm fikrini deforme ederken Balzac tüm bu öğeleri aldı ve onlardan yeni bir *theatrum mundi*, bir *comédie humaine* yarattı.

İşte bir ironi: Balzac'ın dünyasıyla karşılaşan modern okur, yazar tarafından kararlı ve kasıtlı olarak "İşte, Paris budur, dünyanın nasıl işlediğini gösteren bir örnek" diye düşünmeye yönlendirilir. Balzac'ın çağdaşları da aynı kavrama araçlarını kullanmalarına karşın, dünyanın nasıl işlediğini anlamakta çok daha büyük güçlüklerle karşılaşmışlardır. 1750'lerdeki günlük yaşamda başarılmış kamusal ifade yaratma görevini ancak çok büyük bir sanatçı başarabilirdi.

Donald Fanger, Balzac ve Dickens gibi şehir romancılarının başardıkları işi çok iyi özetlemiştir. Onun deyimiyle,

> aslında ikisi de okurlarını uyarıyordu: "Önceki varsayımlar, önceki kategoriler artık geçerli değil; her şeyi yeni bir gözle görmeye çalışmalıyız." Fielding'in o huzur veren kesinliği, örneğin insan doğasını konu almak ve onu basitçe göstermek..... onlar için artık geçerli değildi. Onlarınki bilinen apaçık dünya değildi; orada Apollon hüküm sürmüyordu ve güzelliğin kendisi de tahtından indirilmişti.[88]

IX

19. yüzyılın kamusal insanları

Kişiliğin kamusal alana girmesiyle kamusal insanın kimliği ikiye bölündü. Kendilerini kamu içinde aktif bir biçimde ifade etmeyi ve *ancien régime*'i yönlendiren aktör-insan imgesini sürdürenler çok azdı. Bu aktif azınlık 19. yüzyıl ortalarında söz konusu imgede profesyonelleşmişti; vasıflı oyuncular haline gelmişlerdi. Onların yanı sıra yeni bir kimlik daha oluşuyordu: izleyici. Bu izleyici, kamusal yaşama katılmaktan çok bir kenarda gözlemek için kendini yetiştirmişti. Duygularından emin olmayan ve kimlikleri ne olursa olsun, ifadenin tamamen kendi iradesi dışında gerçekleştiğini düşünen bu izleyici, kamusal yaşamı da terk etmedi. Ev ortamı dışındaki kozmopolit kalabalıkta insan için önemli deneyimler olacağı görüşüne sadık kaldı. Ama *ancien régime*'deki öncellerinin aksine, ona göre

bu kamusal gerçekleşim toplumsal varlığıyla değil, kişiliğiyle ilintiliydi. Kendini buna hazırlayabilseydi, her şeyden önce kendini kamu içinde sessiz kalabilmek için disipline sokabilseydi, duygularında bir birey olarak kendisi için sağlayamadığı şeyler gerçekleşebilecekti.

Kamu içinde pasif olmakla beraber kamusal yaşama inanmayı sürdüren izleyici, geçen yüzyılın ortasındaki yeni seküler düzenin hâlâ yaşamakta olan *ancien régime* inancıyla nasıl kesiştiğini göstermektedir. İçkinliğin etkileri ve içkin kişilik üzerine tüm söylenenlerden kamusal insanın aktif bir ifade ileticisi olmaktansa başkasının ifadesine tanıklık etmesi halinde, kendisini daha rahat hissedeceği kolayca görülebiliyor; bu tavır, 1840'ların ve 1890'ların giyim kuşam beğenisinde de farklı biçimlerde ortaya çıkmıştı. Böylece, kamusal yaşam inancının sürmesi bir gereklilik, izleyicinin gözlem yapabileceği bir alan sağlama aracı olarak görünebilirdi. Ancak kamusal coğrafyanın varlığının sürmesi, kişilik ile ittifaka girince bambaşka şeyler yarattı.

Yalıtılmış bir şahsiyet olan izleyici, ötekilerle aktif olarak alışverişte bulunduğu zaman başaramayacağını hissettiği kişisel görevleri başarmayı umuyordu. Toplumsal etkileşimlerinde duyguları karmaşıklaşmış ve istikrarsızlaşmıştı; kendini pasifleştirerek daha fazlasını hissedebilmeyi umuyordu. Bu beklenti, sessiz kalarak bir hoşluk hissine, bir duyumsal uyarıma erişme arzusunun ötesindeydi. Kamu içinde insanlar, özellikle de erkekler, en azından aile ortamındaki katı görgü kurallarının dışında nasıl bir yaşam olduğunu görmeyi umuyorlardı. Akıp giden yaşamı sessizce izleyen insan, nihayet özgürlüğe kavuşmuştu. Böylece, kamusal bir alanın yeni esaslar temelinde varlığını sürdürmesi modern yaşama temel bir antitez getirdi: Aile içinde somutlaşan toplumsal etkileşim tarzları, özgür kişisel gelişim tarzları ile savaş halindeydi. Kamusal yaşamın bu tarzda sürmesi ironik bir şekilde kişilik ile sosyalliğin karşılıklı olarak birbirine düşman güçler haline gelmelerine imkân sağladı.

Geçen yüzyılda, kişiliğin, aktif azınlığın kamusal kimliği üzerindeki etkileri kayda değer bir değişime yol açtı. Politikacılar, tıpkı kişilikleri konusunda sahnedeki aktörlerle aynı duyguyu uyandırıp uyandırmadıklarına bakılmaksızın inanılır insanlar olarak görülmeye başlandı. Politik inancın içeriği kamu içinde geri plana çeki-

lirken halkın ilgisi politikacının yaşamı üzerinde odaklanır. Wilkes buna daha önce işaret etmişti; yüz yıl sonra politik kişilikler, yığınlar tarafından artık politikacının itkilerinin saflığı gibi kendine has terimlerle tanımlanmakta ve politikacının inandığı şeyler onun kendisine inanıp inanmama kararı verilirken giderek daha önemsiz olmaktadır.

Kamusal aktör, ondan sessiz bir izleyici yığınına hükmedebilen kişi diye söz edecek olursak, bizi yanlışa sürükleyecek derecede basit bir kişi olur. Kamusal kişilik, suskun izleyicilere kaba bir anlamda hükmetmez; izleyiciler artık onu "noktalamaz" ya da "halletmez"ler. Ancak "hükmetme" teriminin bizi yanılgıya götürebilecek iki yorumu var: Suskun izleyiciler kamusal aktörde, onlara sahip olsun ya da olmasın belirli özellikleri görme ve gerçekte onda bulunmayanları hayalinde ona atfetme eğilimindedirler. Şu halde, onun izleyicilerin duygularına egemen olduğunu söylemek tam olarak doğru değildir, çünkü bu izleyicilerin kendi yaşamlarındaki düş kırıklıkları onlarda bir ihtiyaç doğurur ki, kamusal aktöre yansıttıkları da işte bu ihtiyaçtır. Yine, hükmetme imgesi aktörsüz izleyici olmayacağını ortaya koyar. Ne var ki, üzerinde durulacak tek bir kişilik olmasa bile, suskun izleyici kamu içindeki varlığını korur. Öyleyse aktöre yansıtılan ihtiyaçlar değişime uğratılmıştır; izleyiciler dikizciler haline gelirler. Korunmak için birbirlerinden yalıtılmış bir halde, sessizce hareket ederler ve yaşamın sokaklarda akıp gidişine seyirci kalırken kendilerini fantezi ve düşlerine bırakırlar. Degas'nın kafede tek başına oturan suskun insan tabloları bu yaşamın özelliklerini yakalar. Burada tohum halinde, kişilerarası yalıtım ile birlikte olsa da kamu içinde görünür olmanın modern sahnesi vardır.

Son olarak, 19. yüzyılın kamusal aktörü karmaşık bir kişiliktir; çünkü, eğer bir icracı ise eserinde kişilik faktörlerinin ortaya çıkması salt kendine ilişkin anlayışı üzerindeki kültürel bir etki olmakla kalmaz. Sanatların icrasında ifade, kaçınılmaz olarak karmaşık bir kişilik sorununu gündeme getirir. Diderot bu sorunu rol konusunun altını çizerek ve kişiliği reddederek çözmeye çalıştı. Romantik çağda icracılar bu sorunu başka yolla çözmeye başladılar.

Bu bölüme, Romantik icracının içkin kişiliğin yeni koduyla karşılaşmasını izleyerek başlayacağız; romantik icracı bu karşılaşmay-

la kendisine kamu içinde yeni bir kimlik yaratmıştır. Daha sonra onun izleyici topluluğuna bakacağız. Suskun izleyicilerden oluşan bu topluluk, ilk kuşağın Romantik coşkusu toplumda yok olmaya yüz tuttuğunda bile varlığını sürdürdü. Son olarak da, kamu içindeki, gözleri önünde bir tek icracı bile olmayan sessiz izleyicilere, sokaklardaki dikizcilere bakacağız. Bir sonraki bölümde de artık bir sanatçıdan öte, bir politikacı olan kamusal kişiliğe geri döneceğiz.

A. AKTÖR

258
F17 Önceki bölümde, kişilik kültürünün cinsel korkuya "neden olmaktan" çok onu "teşvik ettiğinden" söz etmeyi uygun bulmuştuk. Bu korkular Batı toplumunu öylesine derinden etkiler ki, hiçbir çağ bunların varoluşunun sorumluluğunu üstlenemez, yalnızca yükünü ağırlaştırır ya da hafifletebilir. Aynı şekilde, kişilik kültürü icracı sanatçıyı kendisini özel bir insan türü gibi görmeye özendirdi, fakat onu gerçekten özel bir insan haline getirmedi. Batı toplumunda icracının çalışmasını dayandırdığı bir metin vardır ve metin sorunu kendisini özgün bir karakter olarak düşünmesinin kaynağını da barındırır. 1830'larda ve 1840'larda olanlara baktığımızda, kişilik kültürü, gerek kendi gözünde gerekse ötekilerin gözünde bu inancı öylesine güçlendirmiş ve bunu da öyle yapmıştır ki, profesyonel icracı, aktif olan tek kamusal şahsiyet, başkalarının kamusal alanda güçlü duygular hissetmesini sağlayabilen tek kişi haline gelmiştir.

Her aktör ya da müzisyenin sanatına temel aldığı bir metin vardır ve bu metni iki yoldan biriyle kullanır. İki yol arasındaki fark, oyuncunun kendi çalışmasının notasyonuna* ne denli inandığındadır. Müzikte bu, kâğıt üzerindeki müzik simgelerinin bestecinin kafasındaki müziği ne ölçüde temsil edebileceğini sormak anlamına gelir. Eğer notalar, yükselme ve alçalma işaretleri, tempo işaretleri gibi simgelerin yeterli bir dil olduğuna inanıyorsanız, o zaman icracı olarak üzerinde yoğunlaştığınız parça sizin okuduğunuzu ses olarak gerçekleştirir. Eğer müziğin yeterli bir biçimde notaya dökülemeyeceğine inanıyorsanız, o zaman yapacağınız şey, kâğıt üzerinde neyin eksik olduğunu ortaya çıkarmaktır. Aktörün de benzer bir se-

* Simgeler ve işaretlerle düzenlenebileceğine. (ç.n.)

çim hakkı vardır. Elindeki metni Shakespeare veya Ibsen'in zihnindeki bir karakterle ilintili, atlayamayacağı, ancak onu önemli ölçüde özgür bırakabileceği bir dizi öneri olarak ele alabilir ya da bir kez anladığında ona nasıl rol yapacağını açıklayan bir kutsal kitap olarak kullanabilir. Balede sorun daha ciddidir: Bedenin hareketlerini kâğıt üzerine yazamazsınız; yazabilseniz de bu kayıtlar ne denli kesin bir rehber olarak kullanılabilir?[89]

Bu nedenle, sahne sanatlarında metin ile ilgili bu sorun hep vardır: Bir notasyon dilinin bir ifade dili olarak ne derece yeterli olduğu. İcracının kişilik takdimi de buna dayanır. Notasyonun kendine has bir anlamı olduğu ölçüde oyuncu kendisini zorla dayatmak ihtiyacını hissetmeyecektir; o bir taşıyıcıdır, bir araçtır; sanatını yeterli bir beceriyle icra ederse notasyon içindeki anlamla izleyicilerin bağlantı kurmalarına imkân sağlayacak olan bir aracıdır o. Notasyonun bu gücünün bir sınırı vardır. Nota defterinden bir parçayı okumanın onu dinlemekle eş olduğunu iddia edebilecek çok az müzisyen vardır; en gelişkin dans figürleri üzerine uzun uzun düşünmekteyken, dans yapıyor olduklarını öne sürebilecek koreograf ise hemen hiç yoktur. Bir parçanın notasyonu dolaylı nitelikte olduğundan notalar, işaretler ve çizgiler yalnızca başka bir eylem türünün rehberleri olduğundan, icracı asla kendisini basit bir "ayna" ya da tümüyle sadık bir icracı olarak düşünemez.

Müzik tarihinde, 19. yüzyılın ilk on yılında notasyon ve kişilik karşısındaki tavırlar birbiriyle savaş halinde iki ayrı okulda kutuplaşmıştı. Bunun nedeni kısmen ve ironik bir biçimde, bestecilerin kâğıt üzerinde bir parçanın nasıl çalınacağıyla ilintili olarak 18. yüzyılda olduğundan çok daha fazla yönlendirici notasyona başlamalarıydı. Örneğin Bach'ın *Viyola da Gamba* ve *Continuo* sonatlarında besteci müziğin nerelerde hafif, nerelerde güçlü çalınacağına ilişkin hiçbir işaret koymamıştı, yalnızca tempoya ilişkin kaba işaretlerle yetinmişti. Beethoven'in *opus 69, Çello ve Piyano Sonatı*'nda ise tersine, partisyonun değişik noktalarında sesin azlığı veya çokluğuna ve tempoya yönelik çok ayrıntılı işaretler bulunuyordu. Daha da önemlisi, besteci, klasik müzik notasyonunun ifade edemeyeceğini sandığı özellikleri açıklamak amacıyla edebi terimler kullanıyordu. "*Calmato*" ve "*molto tranquillo*" gibi işaretler sürekli kullanılmaya başlandı; Beethoven'in olgunluk döneminde daha

da incelikli hale geldiler ve onun ölümünden sonra besteciler müzik parçasında anlatılan konu hakkında fikir vermesi için giriş bölümünde bir şiirin bütününü kullanmaya başladılar. Ya da Schumann'ın *Kinderszenen* adlı yapıtındaki gibi müzik bölümleri için karmaşık başlıklar attılar. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde, bestecinin yaptığı müziğinin karakterini edebi kavramlarla notaya dökme çabaları ya Debussy'de olduğu gibi barok üsluplu ya da Satie'de olduğu gibi kendini hicveden tarzdaydı.[90]

İcracılar giderek artan bu notasyon karmaşasıyla nasıl başedeceklerdi? Sorunu ele alış bakımından iki rakip okul ortaya çıktı. İl-

kinde Schumann ve Clara Wieck yer alıyordu. Onların ardından da Orta Avrupa'da Brahms ve Joachim; bazen Bizet, daha sonra Fransa'dan da Saint-Saëns, Fauré ve Debussy geliyordu. Hepsi de işaret ve simgeler ne denli karmaşık ve müzik dışı olursa olsun, genelde metnin müziğin nasıl olması gerektiği konusunda tek rehber olduğuna inanıyordu; müziğin dili genişletilirse, daha iyi bir dil, izlenmesi o kadar kolay olmasa da, daha bütünsel bir rehber ortaya çıkacaktı.[91]

Öteki okul 1800'lerin başlarında oluşmaya başlamıştı; icra işiyle kamu içindeki kişiliklerin özel nitelikleri arasında bağlantı kurmaya başlayan da bu okul oldu. Müziğin, özü gereği notasyonun iletme gücünün ötesinde yer aldığını düşünen bu okul, notasyonun giderek artan karmaşıklığına da bu olgunun bir kabulü şeklinde yaklaşıyordu. İcracı bu okulda temel şahsiyetti. İcracı yaratan kişiydi; besteci ise neredeyse onun çalıştırıcısı gibiydi. Metne sadakat, okulun daha uçtaki icracıları için bir anlam taşımıyordu; çünkü metnin müzik ile mutlak bir yakınlığı yoktu. Kâğıt üzerindeki parçalar Mozart'ın yaptığı müziği yansıtmıyorsa neden onlar büyük bir inançla bunları uygulasınlardı ki? O müziğe yaşam verebilmek için, deyim yerindeyse, icracının kendisi bir Mozart olmalıdır; icracı, ışık saçan sihirli küreyi eliyle yoklayarak bir insanı yoktan var eden sihirbaza benzer. Bu yüzden bu okul müziği iki şekilde ele aldı: Öncelikle, müzik, dondurulmuş metinsel anlamlar yerine dolaysız anlamlar içeren bir sanat dalıydı; dolayısıyla müzik içkinlik ilkesi üzerinde temellendirilmişti. İkinci olarak, icra, parçayı çalarken icracıda gelişen çok güçlü duyguların güçlü bir şekilde açığa vurulmasına bağlıydı. İcracı ile metin arasındaki yeni ilişki Franz

Liszt'in ünlü, "Konser, benim" sözlerinde somutlaşıyordu. Sanatçının özgün hareketleri, notalar ya da çok güzel akan bir müzik, tüm bunlar artık yüksek vasıflı bir icracıdan çok sanatçı bir kişiliğin ürünleri olarak düşünülüyordu.[92]

Romantizmin esintisi altında tüm sanatlarda içkin sanat ve kişilik arasındaki benzer bir bağ kuruldu. Raymond Williams, *Kültür ve Toplum* adlı kitabında 1820'lerde Romantiklerin desteğiyle yaratıcı etkinlik ile ilgili sözcüklerin nasıl değiştiğini göstermiştir:

> ..... (bir sanatçının tanımlanışında) beceriye verilen önem giderek duyarlılık üzerine kaydı; bu yer değiştirme *yaratıcı*..... *özgün*..... *dâhi* gibi sözcüklerdeki paralel değişimlerle destekleniyordu. Yeni anlayışa göre *sanatçı*'dan, *sanatsal* ve *sanatkârca* olan sözcükleri türemişti ve 19. yüzyılın sonunda bunlar beceri ve pratikten çok yaradılışla ilgiliydi. *Estetik*..... yine "özel bir tür kişiyi" belirten estet'e kol kanat geriyordu.[93]

Bununla beraber icracı sanatçının romantik şairden, ressamdan ya da deneme yazarından farklı türde bir "özel" kişi olması gerekirdi. İcracı sanatçı, izleyicisinden dolaysız bir tepki almak zorundaydı ki bu bir şairin durumundan farklıydı: Şair, herkesten yalıtılmış olduğundan, imgeleri ve kafiyelerini asil bir benliğin yaratılması olarak görebilir. İzleyicinin doğrudan mevcudiyetine ek olarak, sanatın beceriden benliğe Romantik dönüşümü, icracının aracıyla arasındaki ilişkinin farklılığı yüzünden de bir piyanist için ressamdan daha farklı olmak zorundaydı. Romantik piyanist, çoğunlukla kendi eseri olmayan, izleyici karşısında yeniden hayat vermeye çalıştığı yer ve zamandan ayrı yer ve zamanda yazılmış bir metne, onu ne denli kişiselleştirse de bağlı olmak durumundadır. Şu halde Romantik icracı, müziği içkin bir deneyim haline getirirken, bir metni hem çalmak hem de onu kendi benliği için dönüştürmek zorundadır.

O zamanlar yazılan değerlendirme yazılarına bakacak olursak müziği içkinleştirmeye çalışan Romantik bir müzisyeni şöyle derken duyacaktık: Uzatmalar, ağırlaşmalar ve *rubato* bir sesin çıkarıldığı anı önemli kılar; genellikle uzun satırların bedeli ritim bozukluğu olabilecek, disiplinli bir orkestra çalışması ve bölümler arasındaki denge ve sık bileşimlere ilgi göstermek gerekecektir. Her gösteride bunlar yalnızca bir metni takdim eden icracının ilgi alanına girecektir. Apansız bir hücum, duyumsal ton, sersemletici bir akort;

bu ve benzerleri müziği hemen o anda tamamen gerçek kılan tekniklerdi.

Bunu yapabilen bir müzisyenin nasıl bir kişiliği olduğu düşünülüyordu? 23 Ağustos 1840'ta Franz Liszt, Paganini'nin ölümü üzerine bir yazı kaleme aldı. Yazı şu sözlerle başlıyordu:

> Paganini..... kamu içine çıktığında, dünya onu süper bir varlık gibi şaşkınlıkla izliyordu. Görülmemiş bir heyecan yaratıyordu, dinleyicilerin fantezileri üzerinde öylesine büyülü bir etki bırakıyordu, öylesine güçlüydü ki, doğal bir açıklama ile tatmin olamıyorlardı.

262 Bu sözler Paganini'nin kamu içinde nasıl kabul gördüğünü hiç de abartmıyordu. Macaristan'ın küçük bir kasabasında 1810'da dünyaya gelen bu kemancı, yalnızca burjuva izleyicilerinden değil, işçilerden de devamlı övgü topluyordu. Halk kahramanı olan ilk müzisyendi.[94]

Sıradışı bir tekniğe sahip olan Paganini müzik zevkinden yoksundu. Sahnede bütün yaptığı ilgiyi kendi üzerinde toplamaktı. Tipik bir Paganini konserinde izleyiciler kemanının bir, iki ve sonra üç telinin koptuğuna ve zor bir konçertonun sonlarına doğru artık tüm notaları tek bir tel üzerinde çaldığına tanık olabilirlerdi. Onun mutlaka hemen oracıkta kadenzler* uydurduğunu duyarlardı. Bunlar öylesine karmaşık olurdu ki, asıl temayla hiçbir benzerliği kalmazdı; izleyiciler tam anlamıyla bir nota yağmuru altında şaşkın kalırlardı. Paganini, sahne dışında kuliste beklemektense orkestranın bir yerinde gizlenip ansızın sahneye fırlardı ve orkestrayı da beklenmedik şekilde durdurarak iki üç dakika sessizce seyirciyi süzer, ardından birdenbire çalmaya başlardı. En çok da kendisini yuhalamaya hazır olan rakip bir izleyici topluluğu önünde konserine başlamayı severdi, çünkü sonunda nasıl olsa hepsi icrasından etkilenerek onu ayakta alkışlayacaktı. Bir İngiltere turnesi dışında tüm dünyada olan da buydu. Eleştirmenler ise onda bu denli olağanüstü olan şeyi açıklayamıyordu. "Onun büyüklüğü biliniyor; ama nedeni hayır" diyordu bir eleştirmen. İcrayı kendi içinde bir amaç görüyordu; gerçekte onun büyüklüğü izleyicilerine müzik metnini unutturabilmesindeydi.[95]

Paganini kendisinin kabalığından dehşete düşen insanların düşgücüne hitap ediyordu. Paganini "fikrinden" hoşlanan Berlioz,

* Bir solo kısmın sonunda sesin gösterişli bir biçimde yükselmesi. (ç.n.)

onun müziğinden çoğu zaman dehşete kapılırdı. Söz konusu "fikir", Paganini'nin müzikteki hakikat anını icra anına dönüştürmesiydi. Bununla birlikte içkin müzik, gergin bir deneyimdir. İcra bir anlamda dinleyiciyi şok etme, ona daha önce hiç duymamış olduğu sesleri dinletme ve onun müzik duyularına egemen olma meselesi halini aldı. Besteciler her türden betimleyici edebi terimleri de ekleyerek kâğıt üzerine yazılmış notaları canlandırmaya çalışırken, Paganini okulundaki icracılar, izleyicilerine en olağan müziğin bile daha önce hiç duymadıkları boyutlarını dinleterek konser veriyorlardı. İçkinlik ve şok duygusu: En bildik parça bile, Paganini'nin elinde yepyeni bir yapıta dönüşüyordu.[96]

Bu ünlü kaba adam, müzisyenlere Schumann'ın ünlü "bağlı kalmamız gereken otorite, özgün el yazmalarıdır" düsturunu reddetmenin mümkün olduğunu gösterdi. *Bel canto*'nun teknik havai fişek gösterilerini bir orkestra enstrümanına, opera dünyasının dram ve heyecanını konser salonuna taşıyabilmek mümkündü.[97]

Müziği içkinleştiren bir sanatçıda bulunması gereken temel kişilik özelliği şok edici niteliğidir: Başkalarını şoka sokar, zaten kendisi şok edici bir insandır. Bu güce sahip olan bir insan "hâkim" kişilik sınıfına girmez mi?

Toplumda hâkim kişilikten söz edildiğinde bu üç anlama gelebilir. İlki, başkalarının kendileri için yapamadıklarını onlar için yapan kişi; bu, eski kralların yaşamlarını analiz eden Weber'in karizma nosyonuydu. Kendisi için yapamadıklarını, başkalarının da kendileri için yapamadıklarını onlar için yapan kişi anlamına gelebilir; bu da Luther'in yaşamını analiz eden Erikson'ın karizma nosyonuydu. Ya da son olarak, hâkim bir kişilik, başkalarına, onların kendileri için yapmak zorunda oldukları şeyleri kendisinin yapabildiğini gösteren kişi olabilir; bu kişi kamusal düşünen kişidir. Doğru, hâkim kişi izleyicilerini duygu şokuna sürükler. Fakat izleyiciler bu duygularını hiçbir şekilde tiyatrodan dışarıya çıkararak günlük yaşamlarına götüremezler. Hâkim şahsiyetin gücü, Weber'in eski kralları gibi öyle kurumlaşmıştır ki, izleyiciler onu "sıradanlaştıramazlar." Ne de, Erikson'ın Luther'inin din kardeşleriyle yaptığı gibi onunla birlikte bir cemaat oluşturabilirler. Modern koşullarda, icracının etkisine maruz kalanlar onun kamu içinde "oluşuna" ancak seyirci kalabilirler. Olağanüstü güçleri ona kendiliğinden duygularını gös-

terme imkânı verdiği gibi, başkalarında da anlık duygular yaratabilecek yeteneği vardır. Tüm karizmatik kişiler gibi, onlara hiç benzemez; fakat aynı zamanda da duygulandırdığı her kişiden her zaman yalıtılmış durumdadır. Bunu Liszt'in Paganini'ye övgüsünde tüm çıplaklığıyla görmek olanaklıdır:

> .....böylesine heyecan yaratabilmesine karşın, meslektaşları ile iyi ilişkiler kuramıyordu. İçinden geçenleri kimse bilemezdi; zengin ve mutlu yaşamı asla bir başkasını da mutlu kılmamıştı..... Paganini'nin tanrısı..... kendi içindeki kasvetli, kederli "ben"inden başkası değildi.[98]

264 Bu yalıtılmış, fakat hâkim karakterin yarattığı kişiliğin ödevleri nelerdir? İzleyiciler açısından, hem normal dışı hem de güvenli duygular yaratır. Kamusal alanda kendiliğinden duygular sergiler gibi görünür ki, bu normal dışıdır. Şok taktikleri ile insanları duygulandırır. Fakat bu anlık şoklar, tam da onları yaratan kişinin yalıtılmışlığı nedeniyle güvenlidir. İzleyicilerin kendi güçleriyle kıyaslamaları gereken bir duygusal deneyim yoktur ortada; o, olağanüstü bir insandır ne de olsa. Böylece, kamusal alanda kişilik tarafından üretilen kamusal kimliklerin her ikisi de ortaya çıkar: bir yanda olağanüstü bir aktör, öte yanda da pasif durumları içinde kendilerini çok rahat hisseden izleyiciler. İzleyiciler aktörden çok daha az beceriye sahiptirler; aktör onlara meydan okumaz, onları "kışkırtır".

Bu durum, *ancien régime* izleyicisinin, dönemin aktör ve müzisyenleri üzerindeki denetiminden çok farklıydı. Orada icracıların yapabilecekleri şeyler izleyicinin gerçeği ve bilgisi ile sınırlıydı. Madam Favart onları şok ettiği zaman, izleyiciler üzerindeki kostümü değiştirtmişlerdi. Paganini'nin izleyicisi şok edilme anında coşku doluydu. Bu, sahne ve sokak arasında kurulan köprüden, kamusal duyum imgeleri edinmek için sahneye yeni bir bağımlılık durumuna geçişin bir ölçüsüdür. Tıpa tıp aynı kostümler içinde olmak başka –bir şey anlatırken– bu alanda doğruyu görünümler söyler– giyilen kostümlerin özgürce seçilmiş olması başka anlama gelir; sadece sahnedekiler özgürce hissedebilir, ki bunların sentezine virtüöz icracı ulaşabilir.

Aktif kamusal bir kişilik özel bir güce dayanırdı. Aktif kamusal kişilik niteliği gösteren Romantik çağ sanatçıları arasında bu olağanüstü güç, olağanüstü bir teknik meselesiydi. Politika konusuna

yaklaştıkça inandırıcı kamusal kişiliğin bizzat güç ile birlik olması bizi giderek daha çok ilgilendireceği için, biçimsel icra sanatlarında bunun ilk ortaya çıkışına göz atmamızda yarar var.

Olağanüstü bir teknik gerektiren üstün bir müzik parçasını çalabilmek için kendi kişiliğini öne çıkarma zorunluluğu, ciddi egoizm okulunda buluşan Liszt, Berlioz ve ötekileri hocaları Paganini'den uzaklaştırdı. Bu zorunlulukla çalışan Romantik icracıları gözleyenler arasında hiç kimse onun müziksel anlamını Robert Schumann kadar iyi yakalayamamıştı, ki o da bunu kendisine çok uzak ve olanaksız buluyordu. "Lizst'in *Études*'ünü *dinlemek gerek*" diye yazıyordu;

> çünkü enstrüman üzerine olağanüstü zor parçalar ellerle çalınıyordu; ancak eller onları yeniden seslendirebilirdi. Besteciyi özellikle o parçaları çalarken görmeliydiniz; çünkü virtüözlüğün yükseldiği ve güç kazandığı anlarda *enstrümanıyla boğuşan, onu terbiye edip boyun eğmeye zorlayan* bestecinin görüntüsü de hemen ortaya çıkıyordu....."[99]

Egoizmin ciddi olan yanı, aracın kendisinin inatçı oluşuydu. Müziğin seslerden süzülüp alınabilmesi için çok büyük çaba gerekiyordu. Yani, arzu edilen ham sesin üretilebilmesi çok zor olduğunda, o anı ifade edici kılmak için çok büyük uğraş verilmeliydi. İfade araçlarının inatçılığına ilişkin düşünceden, doğallıkla virtüözün önemi ortaya çıktı. Bunun nedeni virtüözün öteki sanatçılardan *daha iyi* bir sanatçı olması değildi; bu yaklaşıma göre, olsa olsa ancak çok olağanüstü yetenekler sanatçı olabilirler; çünkü yalnız sıradışı yetenekler sesi müziğe dönüştürebilirler.

Virtüözlük toplumsal bir sonuç olarak, hissedilenleri, acıları, ya da rüyaları asla anlamayacak olanlar üstünde hâkimiyet kurmanın bir aracıydı. Virtüözlük, bu utanılacak bir sır da olsa, hep övgülerini duymak için can atılan o değersiz kalabalıktan sorumlu olmaktı; bu nasıl ele avuca sığmaz bir aracı fiziksel anlamda zaptetmeye uğraşmak ise, aynı şekilde izleyiciyi sanatçının fiziksel mücadelesi üzerinde odaklayarak hissetmeye zorlamaktır. Günümüzde Romantik döneme özgü bu kendini şişirme karşısında gülüp geçeriz; ama yine de yalnızca olağanüstü bir icranın "canlı" bir icra olduğuna hâlâ inandığımız doğru değil mi? Sanattan bir mücadele olarak söz etmiyor muyuz? Dürüst, ciddi; fakat ruhsuz bir ekip tarafından çalı-

nan Mozart'ın *Fa Majör kuvartetini* bir de Budapeşte Dörtlüsü'nden dinlediğimizde farklı bir parça dinlediğimiz duygusuna kapılmıyor muyuz? Romantik icracılara ait olan, hünerin metni aştığı düşüncesinin hâlâ etkisi altındayız, ne var ki bizde onların tutkuları, kendilerini böylesine ciddiye almalarında rolü olan o masumiyet yok.

İfade edebilmek ve olağanüstü yetenekli olmak: İşte kişiliğin kamusal alana nüfuz edebilmesinin formülü. Bu formül sadece müzik icrasına özgü değildi. Tiyatroda da aynı şey geçerliydi. En çarpıcı olan, özel güçler, kamusal ifade edicilik ve inanılır bir kişiliğin me-

lodramda bir araya gelmesiydi; çünkü 1830'ların ve 1840'ların melodram metinlerinin icracıları Marie Dorval ve hepsinden önce Frédérick Lemaître gibi Parisli büyük oyunculardı.

Bir önceki bölümde melodram yazmanın özünde "saf [pure] bir karakter tipi" oluşturulmasının yattığını görmüştük. Bu karakterler, tekil kişilikler olmaktan çok cani, bakire, genç kahramanlar, mülk sahipleri, genç sanatçılar, ölüme giden kız, zengin patronlar gibi sınıflamalara tıpatıp uyan ve bir bakışta tanınabilecek her türden insanı örnekliyordu. Paris melodramlarının ironisi, 1830'larda bu tür rolleri oynayan Dorval ve Lemaître gibi oyuncuların çok önemli kişilikler olmalarıydı. Elde hazır bekleyen bu rollerin icrası sırasında aktörler metinleri, basının tekrar etmekten bıkmadığı deyimle, kendi "tarifi imkânsız kişiliklerini" anlatmanın aracı olarak kullanmayı beceriyordu.

Dorval ve Lemaître, 1827 Haziranı'nda Goubaux'un *Trente Ans* adlı oyununda bir araya geldiklerinde melodram oyunculuğunda değişiklik yapmaya başladılar. Tutku ve kriz anlarında normalde kendilerinden beklenenin aksine, gür seslerini sonuna kadar kullanmak yerine doğal konuşmayı tercih ettiler. Sahne ve oyunculuk mesleğinin ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmaya, rol yapmanın inceliklerini yeni anlamıyla benimsetmeye başladılar. Özellikle Frédérick Lemaître sadece yüz hareketlerindeki bir ayrıntıyla izleyicilerde muazzam etkiler yaratabileceğinin farkına varan 19. yüzyılın ilk büyük oyuncusuydu. Örneğin, bir caninin klasik sahneye çıkma biçimi, izleyiciye görünmekten korkarcasına ürkek, küçük adımlarla yürümesiydi. Sahnede belirdiği anda onun kim olduğunu bilirdiniz. Lemaître, 1830'ların bilinen melodramlarında bir caniyi oynarken

sahnede öteki karakterlerden herhangi biriymiş gibi basit ve uzun adımlarla, doğal bir şekilde yürüyordu. İzleyici buna bir anlam yükledi ve bunun bir *grand geste* olduğunu düşündü: Onun oyunda neyi canlandırdığını biliyorlardı elbette; fakat onun, Frédérick Lemaître'in, sahne oyunculuğunun bu tür ayrıntılarını değiştirerek kendi yaratıcı kişiliğini gösterdiğini düşünüyorlardı da, metindeki cani rolünün derinliğinde gizlenen bir şeyleri gösterdiğini düşünmüyorlardı.[100]

Boulevard du Crime'da –tiyatroların yoğun olduğu semt– sahnelenen oyunlar Lemaître'in oyunculuğunu görmek için en iyi fırsattı. 1839'da iyi melodramlar ve romantik oyunlar ancak Lemaître'in rol alması durumunda büyük bir başarı elde edebilirlerdi; onun oynadığı oyunların çok önemli oyunlar olduğu sanılırdı. Metnin yükselişi, en çarpıcı biçimde sahneye konmasında Frédérick Lemaître'inin de büyük ölçüde katkısının olduğu, 1830'ların en ünlü oyunu *Robert Macaire*'de görüldü; bu oyunda, melodram, topluma karşı Romantik başkaldırı fikri ve pikaresk kahramanın ilk ve en başarılı bileşimine ulaşılmıştı; yoksa ulaşılmamış mıydı? Gautier oyunu şöyle betimliyor:

> *Robert Macaire*, Temmuz Devrimi sonrasında devrimci sanatın en büyük zaferiydi..... Bu oyunun bir özelliği var ki, o da insanlığın bütününe ve toplum düzenine yaptığı şiddetli, umutsuz saldırıdır. Robert Macaire karakterinde Frédérick Lemaître, gerçekten Shakespearevari bir komik kişilik yaratmıştı; ürkütücü bir eğlence, uğursuz bir kahkaha, acı bir alay..... ve hepsinin üstünde de kötülük aristokrasisine ait şaşırtıcı bir incelik, uysallık ve zarafet.

Bütün bunlara karşın oyun günümüzde unutuldu. Sahnelenmesi olanaksız, çünkü artık bir Frédérick Lemaître yok. Gautier gibi bir eleştirmenin oyuncuya duyduğu baş döndürücü hayranlık nedeniyle metnin kusurlarını gözden kaçırmış olabileceğini söyleyemeyiz; bu Gautier'nin orada gördüğü sanatı hiçe sayan eleştirel bir ifade olurdu yalnızca: Bu olağanüstü bir aktörün gücü ile anlamlı bir metnin yaratılmasıydı.[101]

Frédérick Lemaître, Liszt gibi müzisyenler gibi coşkulu alkışlar aldı. Liszt'ten farklı olarak, oynadığı Paris çok karışık bir izleyici topluluğu barındırdığından, kendisi de halkın içinden bir insan olarak görüldüğünden, âdeta bir halk kahramanıydı. 19. yüzyıl virtü-

özünün icrası değerlendirilirken, onun gibi bir oyuncunun çalışmaları mutlaka dikkate alınmalıdır; çünkü yalnızca Paganini gibi kabalığı dillere destan zevksiz sanatçıların model alınmasına karşı bir düzeltici, bir uyarı işlevini yerine getirmektedir. Paganini'nin sanatı abartı üzerine kurulmuştu; Lemaître'inki ise doğallık üzerine. Kâğıt üzerindeki müzik notalarını başka bir forma sokabilmek için gerekli olan sanat ve olağanüstü beceri, aynı şekilde kamusal alan içinde doğal davranabilmek için de gerekliydi. Virtüözlüğün özü, belli bir teknik numaranın uygulanmasında değil, icra anını canlı kılabilme gücündeydi.

O halde kamu içindeki yegâne aktif kamusal kişi olma sürecinde, icracıların imgeleri şu unsurlardan oluşuyordu: İcra anını en önemli ana dönüştürmek için şok taktikleri kullanıyorlardı. Şok yaratabilenleri izleyici güçlü buluyordu ve o nedenle 18. yüzyılın icracıları gibi hizmetkâr statüsünde değil, üstün bir statüde görülüyorlardı. İzleyicinin üzerine çıkan icracı aynı şekilde, metnini de aşıyordu.[102]

B. İZLEYİCİ

Bu icracıların tanıkları onların gücünün tatminkâr bir düzeye eriştiğini görüyorlardı. Ne var ki söz konusu suskun izleyicilerin tatmin oldukları söylenemezdi. Onların suskunluğu derin bir özkuşkunun göstergesiydi. Kamusal kişiliklerin ilk Romantik kuşağı silinip gidince izleyicilerin özkuşkusu ironik bir şekilde arttı. İzleyiciyi önce kamusal bir kişilik üzerinde odaklanmış haliyle, daha sonra da yalnızca kendi üzerinde odaklanmış olarak ele alalım.

M. Pierre Véron, 1870'lerde popüler bir şehir rehberi olan *Paris S'Amuse*'da "İğrenç bir şey duymak ister misiniz?" diye soruyordu La Porte St. Martin Tiyatrosu'nda:

> 19. yüzyılda, hem de burada, bir hainin eline düşen kadın oyuncunun mutsuzluğu nedeniyle gözyaşlarını tutamayan ilkel yaratıklar yaşıyor hâlâ. Bu dürüst küçük burjuvaların, dobra emekçilerin ağlamaklı hallerine tanık olmak istemiyorsanız bu tiyatroya gitmeyin..... Bırakın yalnızlıkları ve perişanlıklarıyla kendilerini eğlendirsinler. Onlar kendi çaresizlikleri içinde öyle mutlu ki!

19. yüzyıl ortalarında bir oyunda ya da konserde duygularını belli edenleri hor görmek giderek bir *mecburiyet* halini aldı. Tiyatroda duygularına hâkim olmak orta sınıf izleyiciler için emekçi sınıfla aralarındaki sınırı belirlemenin bir aracıydı. 1850'lerin sonunda, "saygın" izleyici, suskunluk içinde duygularını denetleyebilen topluluktu; daha önceki döneme ait kendiliğindenlik "ilkel" sayılıyordu. Bedensel dış görünümde, Beau Brummel tarzı sınırlama ideali kamusal alan içinde yeni yeni gelişen saygın sessizlik anlayışına denk düşüyordu.[103]

1750'lerde oyuncu bir rolü canlandırmak için izleyicilere döndüğünde, bir cümle, hatta tek bir sözcük bile yuhlamalara veya alkışlara neden olabilirdi. Benzer şekilde, 18. yüzyıl operasında, belli bir cümlecik ya da güzel sunulan bir partisyon izleyiciyi cümlenin yinelenmesi talebiyle ayaklandırabilirdi. Metin yarıda kesilir ve o partisyon birçok kereler yeniden çalınırdı. 1870 yılı sonunda alkış ve tezahürat yeni bir biçim kazandı. Aktörler bir sahnenin ortasında durdurulmuyor, alkış anına dek bekleniyordu. Arya sona erinceye kadar şarkıcı alkışlanmıyor, konserlerde de senfonilerin bölümleri arasında alkışlama olmuyordu. Böylelikle, Romantik sanatçı kendi metnini aşsa bile, izleyicilerin tavrı ters yönde değişiyordu.[104]

Bir icracı tarafından duygulandırılan kişilerin o an için kendilerini engelleyerek duygularını ifade etmekten kaçınmaları ile tiyatro ve konserlerdeki yeni tür sessizlik arasında bir bağlantı vardı. 1850'lerde Paris ya da Londra'daki tiyatro izleyicileri oyunun ortasında, akıllarına bir şey gelse, yanlarındakilerle konuşmaktan çekinmezlerdi. 1870'te ise izleyici kendi düzenini sağlıyordu. Konuşmak artık zevksizlik ve kabalıktı. Dikkatlerin sahne üzerinde yoğunlaştırılması ve sessizliğin teşvik edilmesi amacıyla salonlardaki ışıklar bile karartılmıştı. İlk uygulamalar 1850'de Charles Kean tarafından başlatıldı, Richard Wagner tarafından da Bayreuth'ta açıkça yasa haline getirildi; 1890'lara gelindiğinde, başkentlerdeki karartılmış salonlar artık evrenseldi.[105]

Karanlık ve sessiz bir salonda duygulara hâkim olmak bir disiplin meselesiydi. Bu disiplinin boyutlarını görebilmek oldukça önemlidir. 19. yüzyılın daha sonraki yılları içinde, izleyicinin özdisiplin olgusu popüler sokak tiyatrolarına da sıçradı, fakat yasal burjuva tiyatrolarında, operalarda ve konser salonlarında çok daha ön-

ceden, daha etkili bir şekilde gelişmişti. Sahnede "hakaret"e uğradıklarını hisseden 19. yüzyıl tiyatro izleyicilerinin ani ve aktif dışavurumları olabiliyordu. Yüzyılın daha ileri döneminde "hakaret" giderek istisna oldu.[106]

Sessizlik disiplini kozmopolit bir fenomendi. Gerek İngiltere'nin gerekse Paris'in taşra salonlarında izleyiciler her iki merkezdeki izleyicilere göre çok daha şamatacıydı. Başkentlerden buralara gelen sanatçılar bu durumdan hiç de hoşnut değillerdi. Hemen her kasabada bulunan taşra salonlarındaki emekçi sınıf ile orta sınıf belirgin bir şekilde ayrılamıyordu; izleyiciler arasında hepsi karışık olarak izliyordu gösteriyi. Paris ya da Londra'da tiyatro izleyenlerin sahnedekilere açıkça bir karşılık vermeleri, Edmund Kean'in deyimiyle "taşralı gafı" sayılırdı. Veron'un az önceki satırlarda yer alan, kaba seyirciler imgesi, hem aşağı sınıf mensuplarına hem de Bath, Bordeaux ya da Lille gibi yerlere ait olan "taşralıya" ilişkindi.

19. yüzyıl, Paris, Londra ve Avrupa'nın öteki büyük şehirlerinde yeni tiyatroların inşa edildiği dönemdi. Bu tiyatroların oturma kapasiteleri 18. yüzyıldakileri geride bırakıyordu. Artık 2.500, 3.000 hatta 4.000 kişi bir salona doldurulabiliyordu. Büyüklükleri, izleyicilerin sahnedekileri duyabilmek için küçük salonlardakine göre daha sessiz olmaları zorunluluğunu getiriyordu. Ne var ki, Garnier's Opéra gibi akustiği kötü olan büyük bir salonda bile sessizliğin sağlanması hiç kolay değildi. Tiyatro binasının inşasındaki mimari yaklaşım, yeni izleyici anlayışına uydurulmuştu. Gelin, yapımı 1870'lerde tamamlanan iki farklı tiyatro binasını karşılaştıralım: Paris'te Garnier Operası ve Bayreuth'ta Wagner Operası. Bu binalarda karşıt anlayışlarla yola çıkılıp, aynı sonuca ulaşılmıştı.[107]

Paris Garnier Operası modern standartlara göre bir hilkat garibesidir. Kendi süslemelerinin ağırlığı altında ezilen dev bir düğün pastası gibi, o anda baktığınız cephesine göre Yunan, Roma, Barok ya da Rokoko tarzını yansıtabilen, gösterişli dekorasyonuyla kocaman bir yapıdır. Binanın görkemliliği neredeyse maskaralık düzeyindeydi. Richard Tidworth'ün yorumuna göre, "İzleyicilerin Opera binasının kaldırımlarından salondaki koltuklarına geçmeleri keyif vericiydi ve olasılıkla gecenin en keyifli olayıydı."[108]

Bu bina, 1781'de inşa edilen Comédie Française'e ilişkin anlayışları altüst etmişti. Opera binası insanları kuşatan bir perde değildi; dışında birbirleriyle görüşebildikleri bir yapının ön cephesi ya da oyuncuların ortaya çıktıkları bir yer de değildi. Bina, içinde yer alan insanlardan ve etkinliklerden bağımsız olarak beğenilmek üzere vardı. İnsanların birbirlerine değil, ona ilgi duymaları gerekir. O devasa iç mekânlar özellikle bu amaca hizmet eder. Bu kocaman salonda ancak bir tek yaratık, bir şahin izleyicileri tanıyabilir veya sahnede olan bitenleri anlayabilirdi. İç yapı öylesine gösterişlidir ki sahnede beliren herhangi bir görüntüyü ezer geçer.

Paris Opera binasında, genişliğine karşın, doğal insan ilişkileri için hiçbir yer ayrılmamıştı. Mimarının deyimiyle, biricik ereği "sessiz bir huşu" olan bir binanın lobisinde sohbet ve samimi gevezelikler olmamalıydı. Binası hakkında Garnier şöyle yazıyordu:

> Gözler usulca büyülenmeye başlar, bunu bir tür rüyaya dönüşen düş kurma izler; bir mutluluk duygusuna kapılırsınız."[9]

Böylesine uyuşturan tiyatro Richard Wagner'in Bayreuth Opera Binası'nda altedilecek olan kötülük nosyonunu gösteriyordu. Ancak, onun inşa etmiş olduğu ortam ters bir yönde gelişerek aynı şekilde, insanların sessizliğe zorlanmasıyla sonuçlandı. Bayreuth Opera Binası'na 1872'de başlanmış ve 1876'da bitirilmişti. Binanın dış kısmı sade ve çıplaktı, çünkü Wagner tüm ilginin sahnede üretilen sanata odaklanmasını istiyordu. İç yapı iki yönden çok çarpıcıydı: Öncelikle tüm oturma yerleri bir amfi-tiyatro tarzında düzenlenmişti. İzleyicilerin her biri sahneyi engelsiz görebiliyordu; öteki izleyicileri ise rahatça görebilmeleri gereksizdi; çünkü Wagner bu amaçla tiyatroya gelinmesini istemiyordu. Sahne, her şeydi.

Daha da radikal bir ayrımcılıkla Wagner, orkestranın yer aldığı bölmeyi deri ve ahşap bir örtüyle izleyicilerin gözlerinden gizlemişti. Müzik duyuluyordu, ama nasıl üretildiği asla görülmüyordu. Dahası, Wagner sahnenin tepesindeki kemerin yanı sıra orkestranın bulunduğu yerin üzerine, perde ile sahne arasına ikinci bir kemer daha inşa ettirdi. Bu düzenlemelerin her ikisi de kendisinin adlandırdığı *mystiche Abgrund*'ı yani "mistik körfez"i gerçekleştirmek içindi. Bu konuda şunları yazmıştı:

İzleyicinin gerçek yakınlığıyla apaçık gördüğü halde sahneyi oldukça uzak bir yer olarak düşlemesini sağlıyor; tabii bu da sahnede izledikleri oyuncuların kocaman, insanüstü varlıklar oldukları yanılsamasına neden oluyor.[110]

Bu tiyatroda disiplini sağlayan, sahneyi yaşamın tümü durumuna getirme çabalarıydı. Tiyatro tasarımı, Wagner'in akıp giden operalarının bir parçasıydı. Her ikisi de dinleyenleri disipline sokmanın araçlarıydı. İzleyici müziği terk etmek konusunda özgür değildi, çünkü müzik asla sona ermezdi. Aslında Wagner'in dinleyicileri onun müziğini anlayamıyordu. Ama onun kendilerinden ne istediğini biliyorlardı. Bir eleştirmenin deyimiyle, "yaşamlarında opera diye bir şey yokken sahip olamadıkları bir bakış açısını onlara kazandıran" kesintisiz ve sonsuz müziğe kendilerini teslim etmek zorunda kalabileceklerini anlıyorlardı. Hem Bayreuth hem de Paris izleyicileri yaşamdan "daha büyük" bir törene tanık olurlar. İzleyiciye düşen rol karşılık vermek değil, görmektir. İzleyicinin, saatler süren operalar sırasındaki sessizliği ve sakinliği sanatla temas kurmuş olduğunun göstergesidir.[111]

Bir kamusal icracının tam özgür ve aktif deneyimine, izleyiciler, bir kendini bastırma edimiyle hazırlanırlardı. İcracı onları uyarıp canlandırırdı, fakat bunun için önce kendilerini pasifleştirmiş olmalıydılar. Bu çok özel durumun kaynağı, izleyicilerin yakasını hiç bırakmayan özkuşkuydu.

İzleyici kamusal alanda kendini nasıl ifade edeceğini bilemiyordu; ifade, kendi iradesi dışında gerçekleşiyordu. Bu nedenle, tiyatro ve müzikte, 19. yüzyıl ortalarında insanlar neler hissedeceklerini ya da neler hissetmeleri gerektiğini önceden bilmek istiyorlardı. İlk olarak Sir George Grove tarafından başarıyla uygulanan açıklayıcı program notlarının oyunlarda ve konserlerde yaygınlaşmasının nedeni de buydu.

1830'larda müzik eleştirmeni Robert Schumann'ın yazıları, henüz keşfetmiş olduğu ve arkadaşlarının da bilmelerini istediği bir konuyu ya da kimi ortak coşkuları bir arkadaş topluluğu içinde dile getiriyor gibiydi. İlk kez Grove ile biçimlenen ve yüzyıl sonuna dek etkili olan müzik eleştirisinin farklı bir karakteri vardı; daha doğrusu aynı sonuca götüren üç farklı biçimi vardı .

İnsanlara neler hissedeceklerine ilişkin yapılan ilk açıklama,

içinde yazarın sanatın içini nasıl titrettiğini anlattığı gazete makalesi ya da program notları biçimindeki sanat yazılarından oluşan "feuilleton"du. Carl Schorske bu yazılarda öznel duyguların nasıl yüceltildiğini oldukça iyi yakalamıştır:

> Bir kalem ustası olan feuilleton yazarı 19. yüzyılın somut olana yönelik beğenisine uygun olarak, birbirinden kopuk ayrıntılar ve bölümler üzerinde çalışıyordu..... Anlatıcının ya da eleştirmenin bir sahne etkinliğine ilişkin öznel tepkisi, hissetme biçimi, söyleminin konusu üzerinde açık bir üstünlük kazanıyordu. Bir duygu durumunu betimlemek bir yargıyı dile getirmek haline geldi.[112]

Grove örneğinde olduğu gibi eleştirmen, sanki kendisi ve dinleyiciler, ellerindeki broşür olmasa anlaşılamayacak tuhaf bir gürültü karşısındalarmış gibi, müziğin nasıl aktarıldığını ve müzisyenin nasıl çaldığını betimliyordu. Ya da eleştirmen, örneğin Eduard Hanslick gibi, hocalık yapıyordu; onun için müzik, ancak genel "estetik" teorisinin yardımıyla açımlanabilecek bir "sorunsaldı". Yargılama ve "beğeni" artık bir vâkıf olma sürecini gerektiriyordu. Bu üç eleştiri biçiminin her biri bir vâkıf oluş tarzıydı.[113]

Bunların tümü, yorumcuların içlerini rahatlatma tarzlarıydı. Yapıtları yorumlayan bu aracılar müzik alanında yaygınlaştılar, çünkü kamusal alanda insanlar kendi yargılarını oluşturma kapasitelerine olan inançlarını yitiriyorlardı. Eski ve bildik müzik, Brahms, Wagner ya da Liszt'in yeni müziği ile aynı yaklaşıma tabi idi. 1850'lerden sonra tiyatroda da yayılan açıklayıcı program notları ile birlikte müzik ve drama "sorunlarını" çözümleyen eleştirmenler, sahnedeki karakterlerin tarihteki asıllarına gerçekten uygun olduğundan emin olmak isteyen izleyicilerin bütünleyicisiydiler. 19. yüzyıl ortasının gerek tiyatro gerekse konser izleyicileri rahatsız edilmekten, ayıplanmaktan, "kendilerini enayi durumuna düşürmekten" kaygı duyuyorlardı. Doğallıkla, yüksek bir hizmetkârlar sınıfının çabaları sayesinde eğlencenin keyfini çıkaran Voltaire dönemindeki izleyicilerin bu kaygıyı anlayabilmeleri olanaksızdır. Yüz yıl önce "kültürlü" olma kaygısı oldukça yaygındı, fakat kamusal icra sanatlarında bu korkular daha da derinleşmişti.[114]

Alfred Einstein, Romantik müzisyenin atladığı bir durumun altını çizer: Bu müzisyen kamusal alandan yalıtılmış olduğunu bili-

yordu da, bu alandakilerin de kendilerini ondan yalıtılmış hissettiklerini gözden kaçırıyordu. Kolaylıkla "kültür düşmanı" olarak yorumlanabilen izleyicinin yalıtımı bir anlamda rahatlatıcıydı. Rossini'nin de belirttiği gibi, izleyici kendisine yöneltilen tüm sert eleştirilerin gerçek oluşundan ciddi bir kaygı duyuyordu.[115]

Sokakta kimin kim olduğunu görünüşlerinden "çıkarmaya çalışan" baylar ve bayanların tiyatro ve konser salonlarında doğru şeyler hissetme kaygısı taşımaları son derece makuldü. Bu kaygının üstesinden gelme araçları ile sokakta uygulanan korunma arasında bir benzerlik vardı. Tepkisiz olmak, duygularını gizlemek demek, yaralanmaz olmak ve patavatsızlığa karşı bağışıklık kazanmak demektir. Karanlık görünümüyle, özkuşkunun bir göstergesi olan suskunluk, 19. yüzyıl etholojisinin karşılığıdır.

Kamusal bir kişilik olarak Romantik icracı, seyirciyi "gerçekte" neye benzediği üzerine fantezi kurmaya davet ediyordu. Kendi iç disiplinini kuran izleyici, ilk ve en renkli Romantik icracı kuşağı sahnelerden silinirken bile varlığını sürdürdü. Kamusal bir kişiliğin fanteziye konu olması pasif izleyici ile birlikte varlığını sürdürdü. Gerçekten de, kamusal kişilikleri olan insanların fanteziye konu olması kendine göre giderek daha da güçlendi ve politikleşti. Fantezinin terimleri iki yanlıydı: Özdisiplini olan izleyici kamusal kişiliğe fantezi ürünü bir otorite yükler ve o kamusal benliği saran tüm sınırları ortadan kaldırır.

Bir özellik olarak kişilik "otoritesi"ne ilişkin sezgisel bir nosyonumuz vardır. Bu bir lider nosyonudur; başkalarının itaat etmek zorunda olmaktan çok itaat etmek istedikleri bir lider. Ama suskun bir izleyici, kamu içinde kendisini ifade eden kişilerde otorite görmek isteyince, otorite fantezisi belli bir yol izler. Duygularını hem gösterebilen hem de denetleyebilen kişinin zorlu bir benliğe sahip olması gerekir ve izleyicilerin gözünde kendini denetleyebilen bir insandır. Kendi kendini istikrarlı kılabilmek, ilk Romantik çağda olduğu gibi, şok etme gücünden çok daha büyük bir güç gerektirir.

19. yüzyıl müziği bize bu fantezinin, orkestra şeflerinin kamusal kişiliklerinin değişen imgelerinde giderek güçlenmekte olduğunu gösteriyor. 18. yüzyıl sonlarında birçok orkestranın şefi olmadığı gibi, kamuya açık konserlerin sponsorluğunu yapan müzik cemaatlerinin çoğunun da profesyonel "müzik direktörü" yoktu. 19. yüz-

yılda, kamusal alanda kalabalık bir müzisyen grubunu yönlendirmek için özel bir kişi görevlendirilmeye başlandı. Berlioz *Anılar*'ında yüzyılın başlarında bestecinin, gerek kendisinin gerekse orkestrasındaki müzisyenlerin ve seyirci topluluğunun çok az saygı duyduğu çeşitli orkestra şefleri ile nasıl mücadele ettiğini anlatır. 1820'lerdeki bir gazetede çıkan tipik bir hakarette orkestra şefleri için "yiyecekle ve sinirlerle kurulan bir saat tutucu" benzetmesi yapılmıştı.[116]

Yüzyılın daha ileri döneminde orkestralar genişleyip koordinasyon sorunları arttıkça orkestra yönetimi de kabul gören bir ustalığa dönüştü. 19. yüzyılda Paris'teki ilk büyük orkestra şefi Charles Lamoureux'ydu. Bir saat tutucu olmak yerine müzik otoritesi olmaya dayanan şeflik ilkesini ilk koyan oydu. O zamandan beri orkestrayı kontrol etmek için tüm şefler tarafından kullanılan çok sayıda işareti geliştiren Lamoureux'dur. 1881'de kendi orkestrasını kurdu. Edouard Colonne gibi Paris'teki öteki şefler de benzer ilkelerle çalışıyorlardı. Lamoureux ve Colonne'a Berlioz'un gençliğinde tanıdığı şeflerden çok farklı davranılıyordu. Burada sorun şefliğin meşru bir kurum olup olmaması değil, 1890'lardan sonra böylesine büyük kişisel otoritenin neden tek bir kişiye verildiğiydi. 19. yüzyıl sonlarında orkestra şeflerine izleyicinin gösterdiği saygı tamamen farklıydı. Lamoureux olayında ise neredeyse bir kahramana tapınma söz konusuydu. Onun huzurunda "mahcup" olmaktan ve onunla karşısında kendini "yetersiz" hissetmekten, Johann Sebastian Bach'ın oğullarının hiç karşılaşmayacak olduğu türden duygulardan söz ediliyordu.

Bu adamlar Romantik "yıldızlar" değildi; yani olağanüstü başarılarıyla kamunun onayını kazanan dehalar, sihirbazlar, prensler gibi değil, krallar gibi davranıyorlardı ve kendilerine de öyle davranılıyordu. Orkestra şefi disiplini kurar, çeşitli müzisyen gruplarını denetlerdi; onlara çaldırabilmek için öz-denetim zorunluydu. Orkestra şefinin bir tiran gibi davranması gerektiği düşüncesi, yüzyıl öncesinin aksine, şimdi neredeyse doğal karşılanıyordu. Bu yeni icracı tipi sessizliğini koruyan izleyici için uygun bir otoriteydi.[117]

Otoritenin kamusal kişinin kişiliğine atfedilmesi gibi, onun kamusal benliğini çevreleyen sınırlar da onun etkinliklerini izleyenler tarafından silinmekteydi. Bu konuda, örneğin Fransız kamuoyunun

1821-1858 yılları arasında yaşamış olan kadın oyuncu Rachel ile, onun ölümünden dört yıl sonra Paris'te oyunculuğa başlayan Sarah Bernhardt'a yaklaşımlarının karşılaştırılması öğreticidir. Rachel, özellikle trajedilerde başarılıydı ve genelde övgü topluyordu. Tüm kamuoyu onun özel yaşamını (Doktor Véron'un kapatması olduğunu) biliyordu ve bunun namussuzluk olduğunu düşünüyordu; ama oyuncu olarak yaşamını bir kadın olarak özel yaşamından ayırıyordu. Bir kuşak sonra, Bernhardt ve Eleonora Duse'nin kendi kamuoylarının gözünde hiçbir özel yaşamı yoktu. İzleyiciler karşılarında gördükleri aktör ve aktrislere ilişkin en küçük ayrıntıları bilmek is-
276 tiyorlardı. Bu yaratıklar mıknatıs gibiydiler. Bir eleştirmen, "Sarah'ın gerçek başarısı Sarah Bernhardt rolüydü: Kişisel *mise en scéne*" diyordu.[118]

Sarah Bernhardt'ın izleyicileri ona hayrandı, ama ayrım yapmadan. Makyajı, güncel olaylara ilişkin görüşleri, kötü niyetli dedikoduları, hepsi popüler basın tarafından sürekli didikleniyordu. İzleyici kendisine ait açık hiçbir ifade edici karakteri olmadığına göre, nasıl eleştirel olabilir? İcracı nasıl nesnelleştirilebilir, yargılanabilir, doğru ve yanlışlarıyla görülebilir? Hizmetkârlar hakkında dedikodu yapılan çağ artık geride kalmıştı. Gerçekten kendini ifade eden bir maske takabilmek ve duygularını sergileyebilmek nasıl olurdu? Bernhardt'ın sanatının sırlarını keşfedebilmek için, yaşamına ilişkin ayrıntılar bir çırpıda silip süpürülür; kamusal benliği kuşatan sınırlar artık yoktur.

Gerek otorite fantezisinde gerekse kamusal benliğin sınırlarının yok edilmesinde izleyicilerin kamusal icracıya bir kişilik atfettiklerini görüyoruz. Bu da, sonunda izleyici ve icracı ilişkisinden çoğunluğun azınlığa bağımlılığı olarak söz etmenin pek de doğru olmadığını gösterir. Çoğunluğun zayıflığı, onları bir zamanlar kendilerine hizmet eden belli sınıf insanların kişilik özelliklerini araştırmaya sevk etti.

Başka bir ifadeyle, icracı izleyicileri kendisine bağımlı kılmadı; bağımlılık nosyonu, modern bir sanatçı kişiliği değil, dini bir şahsiyeti betimlemeye elverişli karizmatik güce ilişkin geleneksel bir nosyondan gelmektedir. Kişiliği kamusal alana zorla sokan güçler, kamusal alanda "gerçek" kişiliğe sahip oldukları inancıyla yaşayan

* Fr.: Sahneye koymak. (ç.n.)

çoğu insanı güçsüz bıraktılar ve bu insanlar "gerçek" kişiliğe sahip bir azınlık arayışına girdiler ki; bu da ancak fantezi edimleriyle sonuçlandırılabilecek bir arayıştı. Bunun meyvelerinden birisi, toplumda "sanatçı"ya ilişkin oluşan yeni imge idi; öteki ise politik tahakkümün yeni bir biçimi olacaktır.

İnsanlar tiyatroda uyguladıkları pasif duygulanım kurallarını tiyatro dışında da yabancıların duygusal yaşamını anlayabilmek için kullanıyorlardı. Pasif izleyici olarak kamusal insan kurtulmuş, özgür kılınmıştı. Evinde taşıdığı saygınlık yükünden kurtulmuştu, hatta eylemin kendisinden kurtulmuştu. Kamusal alandaki pasif sessizlik, bu sessizlik güçlendirilebildiği ölçüde ve bu anlamda da bütün insanların toplumsal bağın kendisinden kopması ölçüsünde bir geri çekilme aracıdır.

Bu nedenle, kamusal bir kişilik olarak izleyiciyi anlayabilmek için, son olarak onu tiyatro dışında, sokaklardayken anlayabilmek zorundayız. Zira burada onun sessizliği daha genel bir amaca hizmet ediyor; burada duygusal ifadeyi yorumlama kodlarının aynı zamanda onu ötekilerden yalıtan kodlar olduğunu öğreniyor; burada, kişisel bilinç ve duyguların peşinde koşmanın toplumsal ilişkilere karşı bir savunma olduğunu, yani modern kültürün temel bir gerçeğini öğreniyor. Böylece söylemin yerini gözlem yapma ve "olayları zihinde tartma" edimi alıyor.

Şimdi, profesyonel icracı üzerinde odaklanmaktan sokaktaki yabancı üzerinde odaklanmaya geçişin nasıl gerçekleştiğini görelim. Baudelaire, Constantin Guys üzerine yazdığı, "Modern Yaşamın Ressamı" adlı makalesinde *flâneur* karakterini inceliyordu. Bulvarların insanı olan *flâneur* yaşamı salt sokaktakilerin ilgisini çekmek üzerine kuruluydu, "göze batmak" için giyinirdi. Teklifsiz bir aristokrat değil, bir boşta gezerdi. Baudelaire, *flâneur*'ü ideal bir orta sınıf Parisli olarak görür. Poe, "Kalabalıkların Adamı"nda onu ideal orta sınıf Londralı olarak ele alır. Aynı şekilde Walter Benjamin daha sonra ilginç olmanın nasıl bir şey olacağını düşleyen 19. yüzyıl burjuvazisinin timsali olarak ele alır onu.[119]

Bulvarlarda boy gösteren bu adam, ilgi çekmeye çalışan bu varlık nasıl etkili olacaktır, ötekiler ona nasıl tepki gösterecektir? E.T.A. Hoffmann'ın kaleme aldığı "Kuzenin Köşe Penceresi" adlı öyküde buna ait bir ipucu bulabiliriz. Kuzen felçlidir, köşedeki pen-

cereden o büyük kent kalabalığının gelip geçişini seyreder. İlgisini çekmeyi başaran kalabalığa katılmak için en küçük bir isteği yoktur. Bir ziyaretçiye, bacaklarını kullanabilen insanlara "görme sanatının ilkelerini" öğretmek istediğini söyler. Ziyaretçi, kendisi de felçli olmadıkça ve hiç hareket etmeden dışarıdakileri izlemedikçe o kalabalığı asla anlayamayacağının farkına varır.[120]

Flâneur işte bu şekilde değerlendirilmelidir. O yalnızca izlenir, onunla konuşulamaz. Onu anlayabilmek için felçli bir hasta gibi "görme sanatı"nı öğrenmeniz gereklidir.

Dönemin pozitivist bilim çalışmalarında da, olgularla etkileşime girmek yerine olguları gözlemeye dayalı aynı kural geçerliydi. Araştırmacı kendi değerlerini çalışmasına kattığı zaman, "verilerine seslendiği" zaman onu çarpıtıyordu. Psikolojide, konuşma terapisine ilk katılanlar, çalışmalarını kamuya, rahiplerin sunduğu teselliye zıt bir şey olarak açıkladılar: Rahipler gerçekte insanı dinlemezler; sık sık kendi düşüncelerini dile getirerek söze karıştıkları için günah çıkarmaya gelenlerin sorunlarını anlayamazlar. Öğüt vermeye kalkmaksızın karşısındakini pasif olarak dinleyen psikolog ise hastanın sorunlarını daha iyi anlar, çünkü onların sözlü ifadelerini kendi konuşmalarıyla bölerek "renklendirme" ve "çarpıtma" girişiminde bulunmaz.

İşte bu sessizlik ve değerlendirme fikri psikolojik düzeyde ilgimizi çekiyor. Önceki yüzyılda dış görünüşleri kişiliklerin göstergesi olarak görmek ile günlük yaşamda suskun bir izleyici olmak arasında çok yakın bir ilişki vardı. Bu ilişki ilk elde mantıksız görünebilir, çünkü kişinin dış görünüşünün onun benliğine ilişkin ciddi bir işaret olarak alınması onun yaşamına doğrudan müdahale, hatta saldırı demektir. Bir de günlük yaşamda mağazalarda geçen tiyatrovari alım satım ilişkilerindeki değişimleri anımsayın: Orada da bir kişinin sessiz kalması ile bir tür yoğunlaşma eyleminin bileşimi söz konusuydu; benzer şekilde, tiyatroda, sokakta ya da politik bir toplantıda yeni kişilik kodları yepyeni konuşma kodlarını gerekli kılıyordu. Kamusal ifade, ancak kişinin kendisine birtakım kısıtlamalar getirmesiyle anlaşılabilirdi. Bu da eylemde bulunan azınlığa boyun eğmek anlamına geliyordu; hatta daha fazlası. Sessizlik disiplini bir arınma eylemiydi. Kişi, kendi beğenileri, geçmişi ya da tepki gösterme arzusunu işin içine karıştırmaksızın tam anlamıyla uya-

rılmak istiyordu. Şu halde pasiflik mantıksal olarak bilgi edinmenin gereğiydi.

Sokaktaki kalabalıktan iki kişi arasında tıpkı bir tiyatro seyircisinin toplumsal sınıfı ve sessizliği arasında olduğu gibi bir ilişki vardı. İşçilerin kamusal alan içindeki sessizlikleri, burjuvazi tarafından, durumlarından hoşnut olmasalar bile kentli işçinin nihayet boyun eğdiğinin bir işareti olarak görülürdü. Bu görüş, ilk kez 19. yüzyılda burjuvazi tarafından işçilerin konuşma özgürlüğü ve devrim arasındaki ilişki üzerine yapılan bir yoruma dayanmaktaydı. Yorum basitti. İşçilerin bir araya gelmelerine izin verilirse, adaletsizlikleri tartışırlar, planlar yaparlar, gizlice hazırlığa girişirler ve devrimci komplolar çevirirlerdi. Böylece, 1838 Fransası'ndaki yasalar yürürlüğe girdi. Bu yasalar işçiler arasındaki kamusal tartışmaları yasaklıyordu; ayrıca küçük işçi gruplarının hangi kafede ve ne zaman toplantı yaptıklarının rapor edilmesi için bir tür ajan sistemi kurulmuştu.

İşçiler, mesai sonrasında kafelerde içmek için bir araya geliyorlarmış gibi davranarak kendilerini gizliyorlardı. 1840'larda işçiler arasında *boire un litre* ("bir litre şarap içmek") deyimi kullanılmaya başladı. Yüksek sesle ilan edilerek işverene de duyurulan bu sözler, kafede kendilerinden geçene kadar içecekleri anlamına geliyordu. Bu şekilde bir araya gelmelerinde korkulacak bir şey yoktu; içki onların seslerini keserdi.[121]

İngiltere'de 1840'larda işçilerin toplanma hakları üzerindeki kısıtlamalar henüz Fransa'daki düzeyde değildi, fakat orta sınıfta aynı korkular egemendi ve Londra'da polis gayri resmi olarak toplantı hakkına yönelik sınırlamaları arttırıyordu. Oysa Paris'te aynı şey resmen yapılıyordu. Bu yüzden, yasal olarak hiç gerek olmasa da, Paris'te olduğu gibi Londra'da da işçi sınıfı içinde aynı alkolizm övgüsü, aynı toplantı kamuflajı geçerliydi.

19. yüzyılda Paris, Londra ve öteki büyük kentlerde çok sayıda işçinin içkiye sığındığı yadsınamaz. Gerçek alkoliklik ile sahtesi arasındaki sınır ne olursa olsun, orta sınıf Parisli ile Londralıların toplumsal istikrar, sessizlik ve proletarya arasında kurdukları bağları göstermesi bakımından böyle bir kamuflaj önemlidir.

Kafeler işçilerin söyleştikleri yerlere dönüştükçe toplumsal düzeni tehdit ediyordu; aynı kafeler alkolizmin söyleşiyi yok ettiği

yerler olunca da toplumsal düzenin muhafazasına hizmet ediyordu. Alt sınıfların devam ettikleri pubların saygın kesimler tarafından kınanmasına biraz önyargılı bakmak gerek. Bu kınamaların içten olduğu kuşku götürmez olsa da çoğu kafe-barların kapatılma nedeni içmenin çığrından çıkması değil, buralardaki kalabalığın ayık, öfkeli ve konuşan kişiler olmasıydı.

Alkol ve kamusal pasiflik arasındaki ilişki bir adım daha ileriye gitti. Brian Harrison'ın çalışmaları sayesinde 19. yüzyıl Londrası'nda dışarıya içki satan dükkânlar ve içki içilebilen barların yerlerini belirleyen haritalar çizilebiliyordu. İşçi sınıfının yaşadığı bölgelerde çok sayıda pub vardı, fakat dışarıya içki satan yerler son derece azdı. Yukarı sınıfların yaşadıkları bölgelerde ise az sayıda pub, çok sayıda içki satış yeri vardı. Ofis çalışanlarının yayıldığı geniş alanda, kıyı boyunca yeni publar çoğalıyordu ve daha çok öğle yemeklerinde iş yapıyorlardı. Pub ve içkinin öğle yemeği sırasında sağladığı rahatlama saygın bir durumdu; işten bir anlık uzaklaşma sayılıyordu. Oysa evden uzaklaşmak anlamında pub tersine, alçaltıcıydı. Harrison'ın aktardığına göre, 1830'larda,

> Londralı işadamları, artık evlerinde içiyordu; kamusal mekânlarda değil de özel mekânlarda içmek saygınlığın göstergesi olmuştu.[122]

Gürültülü ve cümbüşlü yerler olan pubları dışlayabilmek, yörenin saygınlığının ölçütü olmuştu. Bu dışlama üzerine 19. yüzyıl Paris'i hakkında Londra'ya göre çok daha az şey bilinmesine karşın "tavernalar" ya da daha kötüsü, şarap satılan yerlerin altındaki yerel "mahzenler" kentin yeniden inşasında Haussmann'ın boy hedeflerinden biriydi. Onları ortadan kaldırmak değil, burjuva bölgelerinin dışına atmak istiyordu. Sükûnet düzen demekti, çünkü sükûnet toplumsal etkileşimin yokluğuydu.

Sükûnet, burjuva kesim içinde de benzer bir anlam taşıyordu. Örneğin, Johnson zamanından başlayarak İngiliz kulüplerindeki değişimleri ele alalım. 19. yüzyıl ortalarında insanlar kulüplere hiç kimse tarafından rahatsız edilmeden, sessizce oturmak için gidiyorlardı. İsterlerse, tıklım tıklım dolu bir odada tam anlamıyla yalnız kalabilirlerdi. 19. yüzyıl kulüplerinde sükûnet bir hak olmuştu.[123]

Bu durum büyük Londra kulüpleriyle sınırlı değildi. Öteki kulüplerde de sessizlik bir haktı. Fakat bu son derece farklı, Londra'ya

özgü bir olguydu; taşradan gelenler Londra kulüplerinin sessizliğinden ürktüklerini söylüyorlardı. Bath, Manchester, hatta Glasgow'daki cümbüşle "White'ın yerindeki ölüm sessizliği" arasında sık sık karşılaştırmalar yapıyorlardı.[124]

Büyük şehir kulüplerindeki neden sessizdi? Basit bir açıklaması var: Londra çok yorucu ve bezdiriciydi, insanlar bundan kaçmak için kulüplerine gidiyorlardı. Bu büyük ölçüde doğru olabilir, fakat kendi sorusunu doğurur: "Rahatlamak" niçin öteki insanlarla konuşmayı kesmek anlamına geliyordu? Ne de olsa baylar sokakta rastladıkları yabancılarla pek de çene çalıyor sayılmazlardı. Gerçekten de, eğer metropol popüler mitolojinin gösterdiği gibi kişidışı, kör bir canavar olsaydı, sokaklardaki kişidışılıktan kaçabilmenin tek yolunun durup dinlenmeden konuşabileceğiniz bir yer bulmak olduğunu düşünürdünüz.

Bu bilmecenin anlamını bulabilmek açısından, Londra kulüplerini proleterlere ait yerler olmayan Paris kafeleri ile karşılaştırmakta yarar vardır. Doğallıkla, karşılaştırma tam yerinde olmayacaktır. Kafeler ödeme yapan herkese hizmet veriyordu; kulüpler ise seçkin bir kesimin hizmetindeydi. Yine de karşılaştırmakta yarar var, çünkü hem kafeler hem de kulüpler benzer sessizlik kuralları çerçevesinde işlemeye başladılar. Bu kurala göre sessizlik sosyalliğe karşı kamusal bir savunma hakkıydı.

19. yüzyıl ortalarından itibaren çeşitli bölgelerdeki kafeler sokaklara da yayılmaya başladılar. Café Procope, 18. yüzyılda olağanüstü durumlar olmadıkça dışarıya masa ve sandalye koymazdı; örneğin bu, ancak Comédie Française'deki önemli bir gecenin ardından olabilirdi. 1860'larda *grands boulevards*'ın Baron Haussmann tarafından inşasının ardından kafelerin sokaklara taşan mekânlarında gözle görülür bir artış görüldü. *Grands boulevards* sokak kafelerinin orta ve yukarı sınıflardan çeşitli müşterileri vardı. Vasıfsız ya da yarı vasıflı işçiler bu kafelere uğramazdı. *Grands boulevards*'ın inşaatı bittikten sonraki yıllarda çok sayıda insan ilkbahar, yaz, sonbaharda kapı önünde, açık havada oturur, kış mevsiminde de cam bölmelerin ardında sokağı seyrederdi.

Kafe yaşamının bulvarlar dışında yoğunlaştığı iki merkez vardı. Bunlardan birisi Garnier'nin yeni opera binasının çevresiydi. Burada Grand Café, Café de la Paix, Café Anglais ve Café de Paris yan

yana bulunuyordu. Öteki merkez ise Latin Quarter idi. En ünlüleri Café Voltaire, Soleil d'Or ve François Premier idi. Bulvar'da, Opéra ve Latin Quarter Café'yi ayakta tutan, turistler ya da kibar fahişelere takılan zarif kişilerden çok, oranın müdavimleriydi. Bu müşteriler kafeleri hem kamu içinde bulunabilmek, hem de istedikleri zaman yalnız kalabilmek için kullanıyorlardı.[125]

Degas'nın "Apsent İçen Kadın" adlı tablosunda bir Left Bank kafesinde yalnız başına oturan, gözlerini içkisine dikmiş bir kadın görürüz. Kadın saygın bir kişidir belki, fakat o kadardır; çevresindeki tüm insanlardan yalıtılmıştır. Leroy-Beaulieu, *Question Ouv-*

rière au XIX Siècle adlı yapıtında orta sınıfı kastederek, boş vakitlerini Paris'te geçiren burjuvaları sorguluyordu: "Bulvarlarımızdaki apsent içenlerle ve aylaklarla dolup taşan dizi dizi kafeler ne işe yarıyor?" Zola'nın *Nana*'sında "canlı sokağı izleyen büyük sessiz yığınları" okuruz. Atget'in çektiği St. Michel Bulvarı'ndaki Sélect Latin kafesini gösteren fotoğraflara bakarız ve bir masaya ya da ayrı ayrı masalara tek başına oturmuş dışarıyı seyreden kişiler görürüz. Basit bir değişim gibi görünüyor. İlk kez çok sayıda insan kafede bir araya gelmiş, dinleniyor, içiyor ya da bir şey okuyordu ve ne yazık ki görünmeyen duvarlarla birbirlerinden ayrılmışlardı.[126]

1750'de, Parisliler ve Londralılar ailelerini özel yaşam alanları olarak görüyorlardı. Büyük dünyaya ait davranışlar, konuşma ve giyim tarzı ev ortamındaki mahremiyete uygun düşmemeye başlamıştı. 125 yıl sonra, büyük dünya ile evin bu kopuşu teoride tartışmasız bir doğru halini almıştı. Fakat bu tarihsel klişe de pek doğru görünmüyor. Sessizlik yalıtılmayı doğuruyor diye kamusal/özel ayırımı bir karşıtlar çifti şeklinde ele alınamazdı. Salt özel bir tek kişiyi gözlemeyen sessiz izleyici şimdi yalnız kalma hakkını kullanıp gizlenerek kendi düşüncelerinin ve düşlerinin içinde yitip gidebilirdi. Sosyallik bakımından kötürümleşmiş bu izleyicinin bilinci boşlukta yüzüyor, mahremiyeti yaşamak için aile ortamından kafelere ve kulüplere kaçıyordu. Sessizlik bu nedenle kamusal ve özel imgelerin üzerinde yer aldı. Sessizlik, hem başkalarından yalıtılmayı hem de görülebilirliği olanaklı kıldı. Burada, daha önce görmüş olduğumuz gibi, mantıksal sonucu modern gökdelenlere çıkan bir fikir doğmaktadır.

Bu kamusal mahremiyete kaçış hakkından erkeklerle kadınlar eşit oranda yararlanmadılar. 1890'lara gelindiğinde bile, bir kadın Paris'te bir kafeye ya da Londra'da saygın bir lokantaya, yorumlara maruz kalmadan tek başına gidemezdi, daha kapıdayken reddedilmesi de olasıydı. Sözüm ona korunmaya muhtaç bir kadın olması nedeniyle kabul görmüyordu. O yıllarda bir işçinin yolda bir beyefendiye saat ya da yol sorması sorun değildi, fakat yaklaştığı kişi orta sınıftan bir kadınsa, davranışı bir rezalet olarak görülürdü. Bir başka deyişle "yalnız kalabalık" bir tür özelleştirilmiş özgürlük alanıydı ve ister tahakküm isterse daha çok ihtiyaç duymaları nedeniyle olsun, erkeklerin bu alana kaçma eğilimleri daha yüksekti.

19. yüzyılın dış görünüşleri anlamaya ilişkin kuralları, Rousseau'nun şehir analizinde kullandığı kuralları aşmıştı. Rousseau kozmopolit kamuyu gözünde ancak şehirdeki her bireyi bir aktör olarak betimleyerek canlandırabiliyordu; onun Paris'inde herkes ün peşinde koşuyordu ve kendi kendini yüceltmeye çabalıyordu. Herkesin rolünü buna değecek olanların tümü için abartarak oynadığı sapkın bir opera düşlüyordu. 19. yüzyıl başkentlerinde uygun teatral biçim monolog idi. Rousseau, maskelerin birer yüz haline geleceği, dış görünüşlerin de karakterlerin göstergesi olacağı bir toplumsal yaşam umuyordu. Bir anlamda umutları gerçekleşti; 19. yüzyılda maskeler yüze dönüştü, fakat sonuç toplumsal etkileşimin zayıflamasıydı.

1890'larda Paris'te ve Londra'da yeni kurallara mükemmel bir somutluk kazandıran bir toplumsal eğlence biçimi gelişti. Kitlesel kamusal ziyafetler kentte yaygınlaşmaya başladı. Yüzlerce hatta binlerce insan bir araya toplanıyor ve çoğu da birkaç kişi dışında kimseyi tanımıyordu. Genellikle iki üç kişi konuşma yapar, kendilerinin ya da başkalarının kitaplarından bir şeyler okur, olmazsa kalabalığı eğlendirirlerdi. Ardından tabldot yemek servisi yapılırdı. Bu ziyafetler, iki asır önce kahvehanelerin başlattığı karşılıklı etkileşim yolu olan konuşmayı sona erdirdi; özgür, rahat, fakat inceden inceye düşünülmüş konuşmayı. Kitlesel ziyafetler kamusal alana kişisel deneyimin önemli bir alanı olarak sarılan bir toplumun simgesiydi. Ancak toplumsal ilişkiler bakımından bu, toplumun anlamını yitirmesine neden oldu.[127]

Tüm bu nedenlerle 19. yüzyıl sonunda, izleyiciye ilişkin temel terimler değişmişti. Sessizlik sanatta bağımlılığın, toplum içinde ise bağımsızlık-olarak-yalıtılmanın aracıydı. Kamusal kültürün tüm mantığı çatırdamıştı. Sahne ve sokak ilişkisi tersyüz edilmişti. Sanatta var olan düşsellik ve yaratıcılık kaynakları artık günlük yaşamı beslemeye elverişli değildi.

X
Kolektif kişilik

Kamusal yaşam tarihinde bu kadar yol aldıktan sonra 19. yüzyılın günümüz sorunlarına nasıl temel hazırladığını sormak yararlı olabilir. Günümüzde kişidışı yaşantı anlamsız ve toplumsal karmaşıklık da baş edilemez bir tehdit gibi görünüyor. Benliğe ilişkin bir şeyler anlatan, benliği tanımlamaya, geliştirmeye ya da değiştirmeye yardımcı olan deneyim ise tersine, vazgeçilmez bir ilgi alanı haline gelmektedir. Mahrem bir toplumda, yapısal olarak ne denli kişidışı olursa olsun, tüm toplumsal fenomenler bir anlam kazanabilmek için kişilik sorunlarına dönüştürülür. Politik çatışmalar politik kişilikler oyunuyla, liderlik de başarıya göre değil "inandırıcılık"la yorumlanır. Kişinin ait olduğu "sınıf", sistematik bir toplumsal belirlenimden çok, kişisel güdü ve yetenek ürünü olarak görülür. Kar-

maşa ile yüz yüze kalan insanlar karmaşanın ortasında daha içsel, daha özlü bir ilkeye ulaşırlar; çünkü toplumsal gerçeklerin kişiliğin simgelerine dönüştürülmesi ancak karmaşık olumsallık ve zorunluluk nüanslarının sahneden silinmesi durumunda başarılı olur.

19. yüzyılda kişiliğin kamusal alana girmesi bu mahrem topluma zemin hazırladı. Bunu, toplumsal etkileşimin kişiliklerin açığa vurulmasına yol açtığına insanları inandırarak gerçekleştirdi. Bunu kişiliğin algılanışını öyle bir şekilde biçimlendirerek yaptı ki, kişiliğin içeriği asla billurlaşmadı ve böylece insanları kendilerinin ve ötekilerin, "gerçekten" nasıl olduğu konusunda ipuçları elde etmek için takıntılı ve sonsuz bir arayışa itti. Yüzyıllık dönem boyunca, toplumsal bağlar ve yükümlülükler "Ben ne hissediyorum?" sorusu karşısında geriye çekilmiştir. Gerçekten de, kişiliğin geliştirilmesi görevi toplumsal eyleme yönelik görevlere aykırı hale gelmiştir.

Bir önceki yüzyıl ile çağımız arasındaki fark, önceki yüzyılda kişiliğin belirli görevlerinin, her şeyden önce kendiliğinden duyguların –bu duygular aktif bir toplumsal katılım süreciyle oluşmamış da olsa– uyanmasının yalnızca kişidışı bir alanda ortaya çıktığına inanılmasıydı. Kamusal alana duyulan inancın korunması aileden ve aileye ilişkin kurallardan kaçmaya yönelik güçlü bir arzuyla bağıntılıydı. Kişidışılığa bu sığınmayı günümüzde kınayabiliriz; çünkü erkekler bunu yapabilmekte kadınlara göre daha fazla özgürdü. Fakat kamusal olanın kendisi zihinlerimizden ve davranışlarımızdan silinince aile de giderek daha çok ilgi ve çaba gerektirir oldu. Aile, duygusal anlamda "gerçek" ilişkilerin neye benzediğini tanımlayabilmemizi sağlayan biricik modelimizdir. Aramızdan çok zengin olanları bunun dışında sayarsak, aileden başka bildiğimiz hiçbir kozmopolit alternatif yoktur. Bu yüzden, önceki yüzyılda mümkün olan "dikizleme" şeklindeki aileden kaçış bütünüyle reddedilmemelidir; en azından bu kaçışı başaranlar oldu.

Mahrem toplum iki ilke temelinde kuruluyor. İlkini narsisizm olarak tanımlamıştım. Ötekini de bu bölümde yıkıcı *gemeinschaft** adı altında tanımlayacağım. Ne yazık ki, bu toplumbilim barbarlığının yararlı, ama çevrilemez bir anlamı var. Bir önceki yüzyılda kişiliğin kamusal yaşama girmesi her iki ilkenin de yolunu açtı.

* *Gemeinschaft:* Alm. Modern toplum karşıtı geleneksel, organik insan toplulukları için kullanılır. *Community*'ye cemaat dediğimizden bir karışıklık yaratmaktan kaçınmak için sözcüğü olduğu gibi bırakıyoruz. (ç.n.)

Anımsanacağı gibi, narsisizm benliğin tatmini arayışıdır, fakat bu arayış aynı zamanda da bu tatminin oluşumunu engeller. Bu psişik durum kültürel bir koşul tarafından yaratılmaz; her insanın kendi karakteriyle ilintili bir olasılıktır. Kültürel gelişmeler de narsisizmi körükleyebilir ve narsisizmin ifadesi her çağda değişebilir. Öyle ki, bazı ortamlarda usandırıcı, bazılarında da dokunaklı ya da hep birlikte çekilen bir ıstırap şeklinde görülmüştür.

Narsisizm, psişenin beklentiye sokulan asli bir parçasına bağımlıdır. Bu, "aydınlanmış özçıkar" [enlightened self-interest] ya da teknik anlamda "ikincil ego işlevi" [secondary ego function] adıyla anılır. Kendi zihninde, neyi istediğine ya da istemediğine ve neyin kendi çıkarlarına hizmet edip etmeyeceğine ilişkin bir görüş geliştiren kişi, gerçekliği de belli bir şekilde sınayacaktır. Yani kendisinin gerçekliğe uygunluğundan çok gerçekliğin içinde kendisi için ne bulunduğuna bakacaktır. Ekonomi jargonundaki "aydınlanmış" sözcüğü bunu psikanalitik jargondan daha açık bir şekilde vermektedir. Belirli bir gerçeklik, bir varlık durumunu özetleme, o durumdaki kişinin bir ifadesi olarak yeterli olma yüküyle "aydınlanmıştır". Bu şekilde bir kez "aydınlanınca", kişinin kendisini somut ve sınırlı ilişkiler aracılığıyla simgelemesinde olduğu gibi, bu gerçeklik sistematik olarak eksik bulunmayacaktır. Aydınlanmış özçıkar herhangi bir duruma ışık tutabilmeyi, onu doğru ve yanlış yüzüyle görebilmeyi ve sınırları belirlendiğinde sunabileceği gerçek hazları keşfetmeyi de beraberinde getirir. Ego işlevinin en iyi tanımının buradan türetilebileceğini düşünmüşümdür hep: Bu, arzulamasını değil elde etmesini öğrenmektir. Mülkiyetçilik ve buyurganlık gibi görünüyorsa da, nasıl elde edeceklerini öğrenmiş olanlar, odaksız arzuların narsisizmine saplanmış olanlardan daha alçakgönüllüdürler.

Şu halde, narsisizmi körükleyen bir kültürün, insanları istediklerini elde etmekten vazgeçirmesi gerekir; kendi özçıkarlarını kavramaktan insanları uzaklaştırması, yeni bir deneyimi yargılama yeteneğini köreltmesi ve bu deneyimin her anının mutlak olduğu düşüncesini uyandırması gerekir. Önceki yüzyılda kişiliğin kamusal alana girmesi yargılardaki bu sapmayı başlatmıştır.

Bir önceki bölümde kamusal alan içinde sanatçının kişiliğinin bir "metin" sorunu ile nasıl ilişkilendirildiğini görmüştük. Sanatçı

dikkatini aktarılan metnin dışına vermişti. Şimdi de, bir politikacı nın ne zaman, nasıl kamusal bir kişilik olduğunu; dikkatleri bir "metin"den uzaklaştırdıkça nasıl kendi üstüne çektiğini göreceğiz. Metin, dinleyicilerinin ilgi ve gereksinimlerinin toplamıdır. Kamusal alanda bir politikacının kişi olarak güven yaratabilmesi ölçüsünde, inanan kişiler kendi anlamlarını yitireceklerdir. Bir sanat kamusu bağlamında geçerli haliyle yargıların pasiflik ve özkuşku yoluyla nasıl askıya alındığını daha önce görmüştük. Dinleyicileri sanatçıyı yargılamayı değil onunla birlikte heyecan duymayı, onu yaşamayı ister. Aynı şey politik "kişilik" için de geçerlidir. Onun dinleyicileri de kendilerini kaybederler. Onun kendileri için neler yapabileceğinden çok kim olduğu üzerinde odaklanırlar. Bu oluşumu, grubun ego çıkarlarının askıya alınması olarak adlandıracağım. Pek zarif bir deyim olmamakla birlikte kullanışlı bir ekonomik ve psikanalitik bileşimdir. Bu süreç, 19. yüzyıl başkentlerinin politik yaşamında belirginleşmeye başlamıştı.

Günümüz mahrem toplumunun ikinci özelliği cemaate yaptığı güçlü vurgudur. Bildik tanımına göre bir cemaat bir mahalle, harita üzerinde bir yerdir. Bu tanımlama, 19. yüzyılda şehrin farklı yerlerinde bulunan insanların farklı yaşamlar sürmeleriyle, şehrin atomize olması yüzünden şimdi genel olarak benimsenen bir anlam içeriyor. Ancak, bu bildik tanım aşırı dar bir yaklaşımıdır da. İnsanlar bir arada yaşamalarından kaynaklanmayan türden çok çeşitli cemaat yaşamları sürebilirler.

Sosyolog Ferdinand Tönnies, *gemeinschaft* ile *gesellschaft* kavramlarını karşılaştırarak cemaatin coğrafya dışı anlamını betimlemeye çalıştı. *Gemeinschaft* başkalarıyla dolaysız ve açık duygusal ilişkilerin yaşandığı cemaattir. Tönnies cemaat düşüncesini *gesellschaft*'ın (toplumun) karşısına koyarken, aynı zaman diliminde var olabilen iki farklı yaşamsal durumu betimlemeyi değil, tarihsel bir zıtlık yaratmayı hedefliyordu. *Gemeinschaft*, ona göre, geç dönem Ortaçağ'da, kapitalizm ve kentleşme öncesi dünyada ya da geleneksel toplumlarda var olmuştu. Öteki insanlarla doğrudan ve açık duygusal ilişkileri kapsayan *gemeinschaft* ancak hiyerarşik toplumlarda olanaklıdır. *Gesellschaft* ilişkileri ise tersine, sabit statülerden çok istikrarsız sınıfların ve işbölümünün olduğu modern topluma uygundur. Burada insanlar işbölümü ilkesini duygularına

uygularlar, böylelikle öteki insanlarla her karşılaşmaları kendilerini ancak kısmen verebilecekleri bir olay olur. Tönnies *gemeinschaft*'ın ortadan kalkmasından üzüntü duymakla beraber onun yeniden doğabileceğine de ancak "sosyal bir Romantiğin" inanabileceğini düşünüyordu.

Biz şimdi Tönnies'in bahsettiği "sosyal Romantikler" olduk. Kişinin başkaları karşısında kendisini açığa vurmasının, bu açığa vurmanın toplumsal şartları ne olursa olsun, kendi içinde ahlâki bir iyi olduğuna inanırız. Kitabımızın başında anlatılan mülakatçıları anımsayın. Muhataplarının açığa vurduğu her yeni şey karşısında kendileri de yeni şeyler açıklamazlarsa onlarla insani ve otantik bir ilişki kuramayacaklarına inanıyorlardı. Yoksa karşılarındaki insanlara bir "nesne" gibi davranmış olurlardı ki, nesneleştirme kötü bir şeydi. Buradaki cemaat düşüncesi, kişilerin kendilerini ötekilere açığa vurdukları zaman onları birbirine bağlayan bir dokunun oluşacağı inancından kaynaklanır. Aralarında psikolojik bir açıklık olmazsa, toplumsal bir bağ da olamaz. Cemaate ilişkin bu gözlem, gizlenme ediminin, maskelerin, insanların ortak yanını oluşturduğu 18. yüzyıldaki "sosyal" [sociable] cemaatin tam karşıtıydı. 289 F19

Hangi türden olursa olsun bir cemaat bir dizi töre, davranış ve öteki insanlara karşı takınılan tavırla sınırlandırılamaz. Cemaat aynı zamanda kolektif bir kimliktir; "kim olduğumuzu" dile getirme biçimidir. Fakat sorunu bu noktada bırakırsak, mahalleden ulusa kadar belli bir grup içindeki insanlar kendilerini bir bütün olarak gördükleri sürece, her toplumsal gruplaşmanın cemaat olarak görülmesi gerekir. Sorun, bu kolektif kimlik görüntülerinin nasıl oluşturulduğu ve "Biz kimiz?" sorusuna bir yanıt vermek için insanların hangi araçları kullandığıdır.

Cemaat kimliği, en basit şekilde, savaş ya da doğal felaket gibi nedenlerle bir grubun yaşamının tehdit edilmesi durumunda oluşur. Bu tehdit karşısında insanlar kolektif eylem içine girerken kendilerini birbirlerine yakın hissettikleri gibi, onları sıkı sıkıya bağlayacak imgeler ararlar. Kolektif özimgeyi besleyen kolektif eylem: Bu ittifak, Eski Yunan politik düşüncesindeki ideallerden 18. yüzyılın kahvehane ve tiyatrolarındaki konuşmalara kadar uzanır. Karşılıklı konuşmalar insanlara bir araya gelerek bir "kamu" oluşturdukları hissini verir. Genelde güçlü bir kamusal yaşamı olan bir toplumda-

ki "cemaat duygusu" ortak eylemin yarattığı bu birlikten ve paylaşılan bir kolektif benlik duygusundan doğar.

Fakat kamusal yaşamın silindiği dönemlerde ortak eylem ve kolektif kimlik arasındaki ilişki de sona erer. Sokakta birbirleriyle konuşmayanlar, grup olarak kim olduklarını bilebilirler mi? O zaman kendilerini bir grup olarak görmeyeceklerini söyleyeceksiniz; oysa geçen yüzyılın kamusal yaşam koşulları, en azından modern zamanlarda bunun böyle olmadığını göstermektedir. Kafelerde tek başına oturan sessiz insanlar, bulvarlardan kurula kurula geçerken hiç kimseyle konuşmayan *flâneur*'ler özel bir ortamda olduklarını
290 F19 ve o ortamdaki diğer insanların kendileriyle bir şeyler paylaştıklarını düşünmeye devam ediyorlardı. Artık ne giysiler ne de konuşmalar işe yaradığından, bir kolektiflik olarak kim olduklarının resmini çizerken yararlanmak zorunda oldukları araçlar fantezi ve yansıtma [projection] idi. Toplumsal yaşamı kişilik durumları ve kişisel simgelerle düşündükleri için, yapmaya başladıkları şey kamusal alan içinde ancak fantezi edimleriyle yaratılabilecek ve yaşatılabilecek ortak bir kişilik duygusu yaratmaktı. Kişilik sembollerinin gerçekte son derece istikrarsız olmaları ve kişiliği dış görünüşten okuma ediminin güçlükleri göz önünde tutulursa, kolektif bir grubun kişiliğini kucaklamak için kişilik terimlerinin genişletilmesinin ancak fantezi ve yansıtma yoluyla mümkün olması anlam kazanır.

İşte bizim inceleyeceğimiz cemaat budur: Kolektif bir kişiliği, ortak fanteziler tarafından üretilen kolektif bir kişiliği olan bir cemaat. Bu, şehirde yerel yaşam anlamına gelen günlük dildeki cemaat kavramından çok uzaktır; ama öyleyse bu günlük dildeki tanım da bizzat cemaat olgusunun derinliğini ve ciddiyetini kavramaktan çok uzaktır. Dahası, ortak bir kişilik olarak cemaat duygusunun daha önce tartıştığımız grup egosu çıkarlarıyla nasıl bir bağı olduğunu görmeye çalışacağız. Yansıtılan kolektif kişilik ve grup çıkarının yitmesi fenomenleri arasında dolaysız bir ilişki vardır: Fantezileştirilmiş ortak bir kişilik bir grup yaşamına ne denli egemen olursa, o grup kendi kolektif çıkarlarını o ölçüde daha az geliştirebilir. Bu kaba neden sonuç ilişkisi geçen yüzyılda en ciddi ve en açık şekilde sınıf savaşı politikalarında biçimlendi.

Son yüzyıl içinde, kolektif kişilik cemaatleri oluştukça, ortak imgeler ortak eylem için caydırıcı güç olmaya başladı. Kişiliğin kendisi anti sosyal bir içerik kazandığında, kolektif kişilik de toplum içinde grup eylemine dönüşmesi güç, hatta bizzat ona düşman bir grup kimliği haline geldi. Cemaat, kolektif eyleme değil de kolektif varlığa ilişkin bir fenomen haline geldi; bir istisna dışında. Grubun yürütebileceği tek etkinlik arınma, başkalarına "benzemeyenlerin" reddedilmeleri ve cezalandırılmalarıdır. Kolektif kişiliğin oluşturulmasında kullanılabilecek simgesel malzemelerin istikrarsız olmaları nedeniyle, cemaatçe arınma sonsuza kadar sürer. Bu, ülkelerine sadık Amerikalılar, otantik Aryanlar, "gerçek" devrimciler arayışıdır. Kolektif kişiliğin mantığı tasfiyedir; düşmanları ise her tür ittifak eylemi, işbirliği ya da Birleşik Cephe'dir. Daha açık dile getirirsek, günümüzde insanlar dolaysız ve açık duygusal ilişkiler arayışına girdiklerinde, yapabildikleri tek şey birbirlerini yaralamaktır. Bu, kişiliğin toplum içinde kendini göstermesiyle ortaya çıkan yıkıcı *gemeinschaft*'ın mantıksal sonucudur.

Gerek ego çıkarlarının askıya alınması gerekse kolektif kişilik fantezileri, retoriği işin içine sokmaları yüzünden politik ağırlık taşıdıklarından, mahrem bir toplumun tohumları diyebileceğimiz bu unsurların her birini belirli olaylar ve kişiler çerçevesinde incelemek istiyorum. Bir gruba ait ego çıkarlarının kamusal bir kişilik tarafından askıya alınışı, ilk ortaya çıkan örneklerinden birinde, Paris'te 1848 devriminin başlangıcında incelendi. Buradaki durum Rönesans Floransa'sındaki devrimci bir rahibin eseri ile karşılaştırıldı. Kolektif kişiliğin oluşumu, ilkesel olarak, Dreyfus Davası'nda, özellikle Zola'nın "Suçluyorum" (*J'Accuse!*) adlı metnindeki cemaat dilinin analiziyle incelendi.

A. 1848: SINIFA KARŞI BİREYSEL KİŞİLİĞİN ZAFERİ

Orkestra şefinin doğuşu yeni bir politika biçimine paralel olarak gelişti. Yoğun gerilim anlarında ayaklanan işçilere hâkim olabilmek için burjuvazi kimi zamanlar kamusal alan içinde kişilik kodlarını kullandı. Bunu, yeni bir aracıyla yaptı; bu aracı heyecan yaratabi-

len, inandırıcı bir kamusal icracı ve sanat alanında burjuva izleyicinin doğallıkla kendisi üzerinde kurduğu sessizlik disiplinini emekçi sınıf izleyicisi üzerinde de kurabilen bir otorite olan politikacıydı. Sonuç, işçilerin kendi taleplerini geçici olarak fakat çoğunlukla ölümcül bir biçimde askıya almalarıydı.

Burjuva politikacıdan işçiler üzerinde egemenlik kuran bir icracı olarak söz etmek rahatsız edici bir sorunu gündeme getirecektir. Politikacıların kamunun bilinçli manipülatörleri ya da kendi güçleriyle neler yapabileceklerinin farkında olan insanlar olarak görülmeleri genellikle oldukça kolaydır. Bu şekilde görülürlerse, 19. yüzyılda sınıf savaşımının tablosu burjuva zalimler ve işçi sınıfının ayartılmış meleklerinden oluşacaktır. Fakat geçen yüzyılın o büyük ve gerçek sınıfsal tahakküm dramı tam da burjuvazinin üzerlerinde egemenlik kurarak ezdiği sınıflara bilme yöntemlerini acımasızca dayatmasından ibaretti. Devrimci gerginlik dönemlerinde bu kurallar etkili bir pasiflik yaratmakla birlikte, bu kuralları dayatanlar kendi zenginliklerine yolu açan sermaye dolaşımını ne denli anlıyorlar ve değerlendirebiliyorlarsa ya da aslında fiziksel dış görünüşleriyle kendi kimliklerini ele verme korkularının bütün bir toplumsal psikolojinin bir parçasını oluşturduğunu ne denli anlıyorlarsa, bu olguyu da o kadar anlayabiliyorlardı.

Şubat-Haziran 1848 Devrimi bir arada ortaya çıkan iki yeni etkenin altını çizer. 1848, 19. yüzyılın kültürel ve sınıfsal koşullarının kesiştiği andı. Burjuva kamusal kodları olan etholoji, sessizlik ve yalıtılmanın, insanların devrime ilişkin deneyimlerini etkileyebilecek düzeyde olgunlaştığı ilk andır. Yanı sıra bu ayaklanmayı yaşayanların sınıf ve sınıf çelişkileri sorunlarının bilincinde oldukları ilk devrimdi.

Bir gözlemci eğer isterse, herhangi bir devrim ya da toplumsal bir harekette bir rol oynayan sınıf çıkarlarını ayırt edebilir. Doğaldır ki, aktörlerin kendi sınıf çıkarlarından kendiliklerinden, açıkça söz etmeleri ayrı bir konudur. Sınıf bilincinin oluşmasının öyküsü, Fransa'da daha önceki, sınıf kavramının farkında olmaksızın yine de sınıf güdüsüyle eyleme geçenlerin yer aldığı 1830 Devrimi'nden 1848'e ulaşır. Kapitalist endüstriyel üretim, 1848'den önceki 18 yıl içinde serpilmeye başlamıştı. 1848'de savaşanlar için bariz olan belirli sorunların varlığından 1830'da savaşanların bihaber olması doğaldı.

1830 Devrimi genellikle bir "burjuva devrimi" diye adlandırılır. Eğer kastedilen Paris sokaklarındaki yığınları burjuvazinin oluşturduğu ya da Restorasyon hükümetine karşı anayasal mücadele yürüten temsilcilerin burjuvalar oldukları ise, bu ifade yanıltıcı olacaktır. Bu, orta sınıftan gazeteciler ve politikacıların öncülük ettiği, arkalarından da her biri kendi derdini taşıyarak gelen Paris sokaklarındaki kol emekçilerinin devrimiydi. Kitle rengârenkti; aralarında bulunmayanlar yalnızca aşırı zenginler ve aşırı yoksullardı. Gelgelelim, "burjuva devrimi" terimi, bir an için, çeşitlilik içeren bu topluluğun bir araya gelmesine imkân veren belli bir "halk" anlayışını göstermekte kullanılırsa doğru olur.[128]

Delacroix'nın "*Halka Öncülük Eden Özgürlük*" adlı 1831 tarihli tablosu, "halk" denilen topluluğun en ünlü tasviridir. Barikatların ardından, cesetlerin üzerinden atlayarak gelen üç kişi görülmektedir; tam ortada bir elinde bayrak, öteki elinde de silah olan, arkasından gelenlere işaret eden klasik pozda bir kadın alegorik bir "özgürlüğü" simgeler. "Halk" en belirgin şekilde solda, silindir şapkalı, siyah paltolu bir beyefendi, sağ tarafta da elinde iki silah olan, gömleği bağrına kadar açık genç bir işçi olarak durmaktadır. "Halk", böylelikle, soyut, alegorik bir özgürlüğün yönlendirdiği iki ayrı kişilik ile temsil edilmiş oluyor. Bu, Wilkes dönemindeki sorunun; yani özgürlüğün insani temsilinin, birleşik bir "halk" mitine göre çözümüydü. Ancak, bu, yaşamını sürdüremeyen bir "halk" mitiydi. T. J. Clark, *Mutlak Burjuva* adlı mükemmel kitabında bu tablonun incelemesini aşağıdaki sözleriyle sonuçlandırır:

> Burjuva devrimi mitine ilişkin sorun da buydu. Mitsel terimler, yani burjuvazinin kendi kendisine anlattığı hikâye kendi çözümsüzlüğünü gösteriyordu..... Yeni devrim gerçekten destansı ve evrensel olsaydı, insanın yeni bir tanımını yapsaydı, halk ve burjuvazi gerçek müttefik olsaydı ve halk da temsil edilseydi o zaman burjuvazi kendisini onların ortasında dört kişiye karşı bir kişi, hatta yüz kişiye karşı bir kişi, kölelerle kuşatılmış bir çiftlik sahibi, bir sömürgeci olarak bulurdu.[129]

1848 yılı sonunda bu, tek vücut "halk" imgesi inandırıcı bir devrimci cemaat oluşturmuyordu. Görsel sanatlarda, çok seyrek de olsa, Delacroix'nın 1831 yılı yapımı tablosunu 1848 için bir tür kutsal resim olarak kullanma çabaları görülmüştür. Az sayıda anonim res-

sam, Delacroix'nın figürlerini yeni devrimi betimlemede kullandıysa da bu girişimler son derece sınırlıydı, ayrıca da görsel felaketler olmaktan ileri gidemediler. 1848'de tıpkı 1830'da olduğu gibi, liderlikte etkin bir rolleri olsa da, orta sınıflar giderek devrimi anlatan betimlerden silinirler; Şubat 1848'de düşmanlıklar ilk kez su yüzüne çıkarken, Daumier 1831 imgeleminden (1848 tarihli *Ayaklanma*'da olduğu gibi) disiplinli kol emekçileri ya da yoksullardan oluşan (1849 tarihli *Barikatlardaki Aile*'de olduğu gibi) "halk" imgelerine kaymıştır.[130]

Resim alanında olanlar, işçilerin ve onların entelektüel destekçi-
294 lerinin yazılarında da oldu. 1830'da, *journaux de travail* işçilerin çıkarlarının mülkiyet sahiplerininkinden farklı olduğundan söz ediyordu. 1848'de ise onların çıkarlarının burjuva sınıfının çıkarlarıyla "uzlaşmazlığından" dem vuruyordu. "İşçi sınıfı", "proletarya", "*menu peuple*" ve benzerlerinin anlamları birbirleriyle tutarlı değildi kuşkusuz; bu terimlerin Marksist tanımları henüz hâkim olmadığı gibi belli bir popülerlik de taşımıyordu. Fakat işçilerin onları desteklemek isteyen orta sınıf entelektüellerinden ilk kez kuşkulanmaları 1848'e rastlar. Örneğin, *L'Atelier*'yi kuran işçi-yazarlar, beyaz yakalı sempatizanları bu popüler gazetenin yönetiminden hızla uzaklaştırdılar.[131]

Demek ki, ayaklanmada her toplumsal katmandan insan olabiliyordu, fakat yalnızca işçi sınıfının olabileceği zannediliyordu. 1848'in liberal burjuvası gerçekten de tam ortada yer alır. *Ancien régime*'in kalıntılarına muhalif olabilir, anayasal hükümetten, endüstrinin büyümesinden ve reformdan yana olabilir, fakat aynı zamanda da savunma durumundadır. O kâh bir asidir kâh isyanın hedefi; yeni bir düzenden yanadır, fakat sırf düzen olsun diye düzenden yanadır.

Devrimler zamanı çarpıtırlar. Devrimleri yaşayanların zihninde bir gecede toplumsal yapıda büyük değişimlerin kotarılabileceği düşüncesi doğar. Yüzyıllardır varolan tutum ve alışkanlıklar bir anda terk edilir; olayların anlamı üzerinde yargıya varabilmek ve yaşananların olağanüstü büyük değişimler mi yoksa ertesi gün bir anlam ifade etmeyecek sıradan şeyler mi olduğunu kestirmek hemen hemen imkânsızdır. Devrim anının kargaşası insanları bir olay ile sonraki arasındaki bağlantıyı koparmaya iter; her çatışma, olay

anında yapılan her konuşma kendi içinde bir dünya olur; insan olan bitene ilişkin ipuçlarıyla olayların içyüzünü görmek ister, ne var ki buna zaman yoktur. İlerideki sokakta çatışma başlamıştır ya da şehirde bir konuşma yapılacaktır ya da oradan kaçılması gereklidir.

Bu nedenle devrimde anlık olayların nasıl yorumlanacağının ve kime inanılacağının bilinmesi büyük önem taşır. Tarih hızlandırıldıkça ve zaman askıya alındıkça, yabancıların dış görünüşlerini anlamlı kılan kodlar olağanüstü önem kazanmaktadır.

Devrimci kargaşa dönemlerinde, anlam kodlarının genellikle etkili olmakla birlikte normal kanallarının dışına çıktıkları görülür. Aristokratlar olayları ansızın işçilerin gözleriyle görebilir ve rahat günlerinde gözlerine çarpmayacak şeylere dikkat etmeye başlayabilirler. Bunun tersine, ayaklanmada yer alanlar ise, toplumsal ayaklanma anında olayları ansızın üstlerindeki kişilerin gözüyle görmeye başlayabilirler ve bu bakış da kendilerini anlamalarını engelleyebilir. İnsan, kendi çıkarlarını –ki bu, üst grupları yok etmek demek olabilir– anlamak için, olayları birdenbire görünüşte kendinden daha emin ve eğitimli olan grupların dünya görüşüne uygun olarak anlamaya çalışabilir. 1848'de olan, idrak biçimindeki bu yer değişimiydi.

Alphonse de Lamartine bu yer değişiminde hayati bir rol oynadı. Lamartine 1830'larda büyük bir romantik şair olarak tanınırdı. Politikaya girişi rastlantı eseri değildi. 1830'lu yılların sonlarından beri ülke meseleleriyle çok yakından ilgiliydi. 1840'larda ondan iyi bir insan olarak söz ediliyordu; ülke yönetimine burjuva kral Louis Philippe'ten daha fazla layık görülüyordu. Paris'te devrim patlak verdiği zaman yığınların gözündeki en önde gelen kişilikti.

22 ve 23 Şubat 1848'de Louis Philippe'in yönetimine karşı yıllardır için için biriken hoşnutsuzluk ansızın devrimin patlamasına yol açtı. Herkes 1830'un muhteşem günlerini, 1789'u izleyen yılları anımsıyordu, ancak 1848 Devrimi başlangıçta neredeyse kansız bir devrimdi. Bu devrimde sanki keyifli bir şey vardı. Marx'a göre şubattan sonraki dönem gerçek olmaktan çok "dramatikti":

> Bu, yanılsamaları, şiiri, düşsel içeriği ve kendine özgü diliyle halk ayaklanmasının, Şubat Devrimi'nin ta kendisiydi...

Mart, Nisan ve Mayıs'ta Paris'teki düzensizlik giderek tırmandı. Haziran'da sokaklardaki kargaşayla birlikte Parisliler General Ca-

vaignac'ın başını çektiği "düzen yanlısı güçler" tarafından şiddetle bastırıldılar. Sahneye I. Napolyon'un yeğeni çıktı. Aralık 1848'de ulusal başkanlık seçimlerinde ezici bir zafer kazandı ve hemen ardından Fransa diktatörlüğüne oynamaya başladı.[132]

Şubat günlerinin adamı olan Lamartine Mart ve Nisan'da üstün durumdaydı. Haziran'da yıpranmıştı, Aralık'ta başkanlık için genç Napolyon'un aldığı 5.5 milyon oy karşısında 17 bin oy alabildi. Lamartine, 1847'de çıkan *Histoire des Girondins* adlı yapıtında *ancien régime*'in çöküşünü insani bir olay olarak göstererek burjuva kamuoyunun geniş kesimlerinde Büyük Devrim'in anılarını canlandırmış olmasına karşın, başlangıçta devrimci bir komplocu değildi.[133]

Kamusal bir kişiliğin, bir insana ayaklanmış işçileri pasifize etme gücünü verme nedenini anlayabilmek için Şubat ayaklanmasındaki sözcüklerin önemini, Marx'ın sözleriyle "yanılsamalarını, şiirini..." kavramak gerekir. Theodore Zeldin ise şöyle anlatıyor:

> Ansızın dilediğince konuşma özgürlüğüne, polis korkusu olmaksızın kitap yayımlama, vergisiz, ihtarsız, parasız ve sansürsüz gazete çıkarma özgürlüğüne kavuşulmuştu.

Gazete sayısında büyük bir patlama oldu. Yalnız Paris'te satışı çok yüksek 300 gazete vardı. Kafelerde işçileri kuşatan sessizlik örtüsü yırtılıp atılmıştı. Lamartine'in kamu önünde konuşma yeteneğine değer verilmesi sınırsız konuşmaya izin veren bir ortamda mümkündü.[134]

Lamartine'in bir gününü, 24 Şubat 1848'i gözden geçirelim. Geçici hükümet gün boyunca Hotel de Ville'de toplantı yapıyordu. Binanın çevresi geniş bir gösteri topluluğunca sarılmıştı. Bu kalabalık, Paris'in ayaktakımı değildi; her kesimden vasıflı ve vasıfsız işçilerdi, çoğu da birbirini tanıyordu. Çok öfkeliydiler; iktidarın iplerini tutma girişiminde bulunan herkese kuşkuyla bakıyorlardı.[135]

Lamartine o gün tam yedi kere kalabalığa seslendi. Akşam olduğunda dinleyicilerin çoğu sarhoştu; tanıkların verdiği bilgiye göre eller tabancalara gitmiş, bir adamı Lamartine'e balta savurmuştu. Her görünüşünde kalabalık onu yuhalıyordu. Akşam olduğunda birisi onun başını istediklerini haykırdı. Bütün gün olduğu gibi akşam da Lamartine'in tepkisi olağanüstüydü. Kalabalıktan af dilemiyor

ya da onları yumuşatmaya çalışmıyordu. Tersine onlara meydan okuyordu. Şiirler okuyor, devrim anını yaşamanın ne demek olduğunu kendisinin bildiğini söylüyordu. "Aptallar" diyordu onlara ve olan bitenden haberleri olmadığını apaçık yüzlerine söylüyordu. Hoşgörü göstermiyordu; onlara çok öfkelenmişti ve bunu bilsinler istiyordu.[136]

Durumun açıklaması şuydu: Onları aşağılayan ilk cümlesinden sonra Lamartine'in hayatta olmaması gerekirdi. Ama oradaki kalabalığı tüm gün boyunca ve akşam sakinleştiren işte tam da bu aşağılama gösterisiydi. Lamartine onlarla yürümeyi reddetmişti. Lamartine'in biyografi yazarı Whitehouse, onun meydan okumasının kalabalığın onurunu kırdığını belirtiyor. Kişi olarak Lamartine'e "hayranlık duydular" ve pişmanlık gösterdiler. Tanıklardan Elias Regnault, Lamartine'in "gururlu" ve "buyurganca" davrandığını, fakat tam olarak neler söylediğini anımsamadığını söylüyordu.[137] 297

Lamartine'in Şubat, Mart ve Nisan zaferleri, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik isteyen yığınları ayaktakımı olduklarını yüzlerine haykırarak disipline sokan bir kişinin başarısıydı. Kendisinin onlardan daha iyi olduğunu, çünkü "zaptetmekten ve iktidardan" söz edebildiğini, onlarınsa hayvanlar gibi heyecanlandıklarını, tek yapabildiklerinin bu olduğunu söylüyordu. Onlara kendi duygularının ne denli asil ve ince olduğunu gösterince boyun eğdiler ve saygı gösterdiler. Onun huzurunda kendi taleplerinden vazgeçtiler. Onun kamusal alan içindeki kişiliği yığınların kendi çıkarlarını dile getirme girişimini engelledi. O, yığınların şefiydi.

25 Şubat'ta, bir sonraki günün olaylarıyla kamusal alan içindeki bu gücün unsurları iyice belirginleşti: Bir politikacının bir kalabalığa seslenirken hemen o ana yaptığı vurgu, onun retoriğinin üstün bir kişiliğin ifşası olduğu duygusu, sükûnetin empoze edilmesi, kalabalığın kendi çıkarlarından geçici olarak vazgeçmesi.

Tüm devrimlerde bazı önemsiz sorunların anlık simgesel değerler kazandığı anlar olur. Eski bir liderin heykeli alaşağı edilebilir, geçmişteki bir savaşı yücelten bir anıt yapı yıkılabilir. Şubat 1848'in sonunda ise bu, bayrağın rengi sorunu olarak ortaya çıktı. Devrimin simgesi bayrak, kızıl mı yoksa ulusun simgesi üç renk mi olmalıydı? Yabancı devletler harekete geçiyordu; komplolar ve karşı komplolar birbirini izliyordu, ama en ateşli tartışmalar bayrağın

rengi üzerineydi. 29 Şubat'ta öfkeli bir işçi kalabalığı Hotel de Ville'i yeniden kuşattı. Lamartine bir kez daha kalabalığı yatıştırmak üzere hükümetin sözcüsü oldu; böylece Halk temsilcileri kırmızı bir kumaşın metafizik anlamı üzerine tartışabileceklerdi.

Fakat Lamartine onlarla doğrudan bayrak hakkında konuşmadı. Kendi duygularından söz etti; kırmızı kumaşı kanlı bir bayrak ile karşılaştırdı, sonra da gökyüzünde dalgalanan kana bulanmış bayraklarla ilgili bir şiirini okudu. Her şeyden önce, şiirine direndikleri sürece, kendisinin onlarla nasıl ve neden apayrı ve eşitsiz olacağını anlattı. Anılarında, konuşmasını şöyle bitirdiğini yazar:

> Bana gelince, çıkarmayı istediğiniz kararın altında benim imzam olmayacaktır. Bu kanlı bayrağı bana ancak ölüm kabul ettirebilir. Sizler de benim gibi kesin bir şekilde onu reddetmelisiniz.

Lamartine bu sözlerini daha önce *Histoire des Girondins*'te de yazmıştı ve bu satırları anımsaması zor olmadı. Kitapta, bu cümleler 1791'deki Jirondenlerin önde gelenlerinden birinin ağzıyla verilmişti. Lamartine'in söylevleri üzerine Barthou'nun yaptığı araştırmalar sayesinde biliyoruz ki, Lamartine çoğu konuşmasını önceden prova ederdi ve sıklıkla ayna karşısında çalışırdı. Kendiliğinden bir ilhamla konuşuyormuş gibi görünürdü. Gerçekte dış görünüşünü dakika dakika, tıpkı Garrick'in sesinin tonlarını ayarlaması gibi planlıyordu.[138]

Söz konusu yığının pasifliğinin belirtileri nelerdi? Düşman bir görgü tanığı olan ve Daniel Stern adıyla yazan aristokrat bir kadın ayrıntılı bir anlatı kaleme alır. Kalabalık Lamartine'in ne hedeflediğini anlamak için, sözcüklerinin akışına dikkat etmek zorundaydı; çünkü onun ideolojik bir sorunu yoktu, tuttuğu taraf da önemli değildi ama nasıl konuştuğu önemliydi. Dikkatlerini verdiklerinde elde ettikleri şey çok durağandı; onun duygu patlamaları. O günlerde kalabalıklar, Stern'in anlattığına göre, onun etkisi altına girerek "aklın almayacağı bir sessizliğe" gömülüyorlardı. Kendi acılarını, çıkarlarını unutuyorlardı. Lamartine onlara bağırmadan da hissedebildiğini, kendi kendini denetlediğini söylediğinde, onların şamatalı, ereksiz protestolarını aşağılayan bir zıtlık sergiliyordu. "Kalabalığın..... coşkusuna tek başına benzersiz bir belagatle boyun eğdirdi." Hiç kimse onun gerçekte ne söylediğini önemsemiyordu.

Önemli olan şairane ve zarif konuşmasıydı. Maskenin böyle bir kişinin yüzü haline geldiğini söylediğimizde, kamu içinde duyguları üretebilmenin eylemde bulunan kişinin üstün, çünkü "otantik" bir kişiliği olduğunu gösterdiğini kastediyoruz.[139]

Bu şekilde, politikacı, kişiliği ideolojik olmayan bir güç olarak kullandı; kamu içinde ilgi, saygı ve inanç uyandırabildiği ölçüde, izleyicilerini gerek onun gerekse kendilerinin dünyadaki durumlarıyla ilgilenmekten alıkoyabiliyordu. Lamartine'den daha muhafazakâr olmasına ve şubattan mayıs ortasına dek süren kamusal düzenin yeniden tesis edilmesi çabalarından yana olmasına karşın, Tocqueville'i dehşete düşüren şey de kişiliğin bu gücüydü. Tocqueville şöyle yazıyordu:

> Hiç kimsenin [Lamartine'in] doğurduğu yoğun coşkuya benzer bir coşku verebilmiş olduğunu sanmıyorum. İnsanların taşkın bir putataparlıkla nasıl sevebildiklerini bilmek için korkunun uyardığı böyle bir sevgiyi görmüş olmak gerekir.[140]

İşbaşındaki bir Lamartine, Beşinci Cumhuriyet'te işbaşında olan De Gaulle gibiydi ya da yozlaşmış haliyle, yolsuzluk suçlamalarına karşı kendisini savunan Richard Nixon gibi. Eğer lider, dikkatleri kamu içinde hissedebilme kapasitesi üzerinde toplayabilirse kendisine baskı yapanların taleplerini meşru olmaktan çıkarabilir. Fakat bu tek bir biçimde anlaşılmamalıdır. 19. yüzyıldaki devrimci başkaldırılarda lider, orta sınıf örf ve âdetlerini, yani sanat karşısında sessizliği, tiyatro dışında ve hem de işçi sınıflarında heyecanın doruktа olduğu bir anda işçi sınıfı üyesi izleyicilerine empoze etmeyi başarmıştı. Modern politikacılar da sınıfsal yapıları çeşitli olan izleyici üzerinde aynı baskıyı uyguladılar. Dahası, süslü retorik artık moda değildi, ama geçmişle bugünü bağlayan da bu retoriğin kullanımı ve işleviydi. Ateşli günlerin başlangıcında Lamartine'de gördüğümüz, sınıf çıkarları üzerinde yer alan kişilik kültürünün gücüdür. Marx, bu devrimci hareketin "şairane ve zarif sözler"ini "gerçek mücadele" ile ilgisiz görerek, hafife almakla korkunç bir hata yaptı. Çünkü sınıf mücadelesini yenilgiye uğratan o şairane ve zarif sözlerdi.

Tocqueville de Lamartine'i yalnızca rejimin kuklası olarak görmekle ona karşı çok acımasız davrandı; Lamartine ise Dışişleri Ba-

kanı gibi hizmet verdi ve modern bir tarihçi olan William Langer'a göre,

> .....dikkafalı bir gerçekçi olduğunu gösterdi..... Palmerston'un hemen benimsediği bir barış politikası ilan etti. Gerek Britanya kamuoyu gerekse de Dışişleri Bakanlığı Lamartine'i övgü ile karşıladı. Besbelli ki o aklı başında biriydi.

Fakat Paris'in devrimci yığınlarının gözünde onu popüler kılan bu yetenekleri değildi; izlediği dış politika aslında oldukça tepki toplamış ve zayıf bulunmuştu. Devrimin ilk aylarına ilişkin olarak dik-
300 kat edilmesi gereken şey şuydu: Lamartine'in sık sık kamuoyunun önüne çıkması, onun dikkafalı dış politikasıyla yıkılan kamu desteğinin yeniden sağlanmasına yönelik bir önlem olarak işlev görüyordu.[141]

1830 ile 1848 arasında görebildiğimiz bir fark da, 1848'le birlikte Halk artık ortak önlemler alınarak gözetilemeyecek heterojen çıkarlara sahip bir topluluk görünümü kazanmıştı. 1848 yılında, burjuvazi aynı anda hem devrimdeki öncü sınıf hem de kalabalığın gözünde düşmandı. Lamartine halka ilkesel olarak inanıyordu, fakat tek tek kişiler olarak onlardan hoşnut değildi. Bir ulusun "asaletle" yönetilmesi gerektiğine inanıyordu, fakat asil insanların en iyi şekilde bu ilkeyi hayata geçirip geçiremeyecekleri konusunda kaçamak laflar ediyordu. "Şiir"in bir ulusu yücelttiğine inanıyordu, bununla birlikte de haftanın altı günü 12'şer saatlik çalışma ile ya da farelerin istila ettiği bir apartman ile şiirin ne ilgisi olduğundan emin değildi. Bu nedenlerle, Lamartine'in sınıfından olan insanların yönlendirdikleri olayları anlamaları büyük bir sorundu. Onlar sahte Cumhuriyetçiler değil, gerçekten çelişkili duygular taşıyan kişilerdi.

Parisli kalabalığın karşısında konuşan Lamartine halkın, işçi sınıfının devrim sırasındaki en aşırı duygularıyla yüz yüzeydi. Nisan 1848 seçimlerinde Paris emekçi sınıfları orta sınıfın adaylarına oy verdi: Yalnızca 12 sosyalist delege seçilmişti ve Blanqui, Raspail gibi önde gelen radikaller başarısız oldular. Yine de, sınıflar arası uzlaşmazlık her yerde sürüyordu. En uzlaşmaz olanlar, sokaklarda sesi en çok duyulan ve en aktif olanlardı; onlar halkın desteklediği bir rejimin bile yıkılmasına yol açabilecek şansa bağlı fırsatları ya-

kalamaya hazırlardı. Lamartine'in söz konusu aşırı unsurları susturma yeteneği kişiliğin kamu içindeki gücüne bir kanıt olurken, aynı zamanda da bizzat o kamusal kişiliğin üzerindeki ironik sınırın bir göstergesidir. Günlük düzen gerekliliği kendisini nihayet dayatınca, mayıs ortasından itibaren, sokakları dolduran insanlar Lamartine'den çabucak bıktılar. İradelerini kişi olarak onun egemenliğine bırakmak istemiyorlardı artık, ona olan ilgilerini yitirmişlerdi. Mayıs sonunda ise posasını çıkarıp atmışlardı bile.[142]

Kişiliğin grup çıkarlarını askıya alabilme gücünün kaynağına geri dönersek, bir kez daha 19. yüzyılda egemen olan içkinlik öğretisine, dolayımsızlık inancına ulaşırız. Kişiliğin gücü öyle bir güçtür ki, verili bir anda kamusal görünüm kazandığında, tüm geçmişin ağırlığını, acılı deneyimlerin anılarını, yaşam boyu edinilen kanaatleri ansızın dağıtır. Bir kalabalığın bu koşullarda pasifize olabilmesi için, güçlü bir kişinin görünüşü ve davranışı mutlak bir durum olarak alınmalıdır. Kalabalık, kamusal şahsiyeti, eylemleri, başarıları ve ideolojisiyle sınamaktan ve ölçmekten vazgeçince bellek yitimi ortaya çıkar. Tözün bu şekilde değerlendirilmesi, "metne" böylesi bir ilgi gösterilmesi bir grubun ego çıkarını biçimlendirir. İçkin anlam kodları bu ego çıkarının işlerlik kazanmasına karşıdır. Bu kodlar modern sekülarizmin şartlarını oluşturur.

Genellikle kalabalığın kaypak olduğu ve başlarına güçlü biri geçtiğinde kolaylıkla denetim altına alınabilen bir sürü olduğu varsayılır. Oysa bu genel geçer varsayım doğru değildir.

Yığınların denetim altına alınması, bir lidere boyun eğme tarzları, bir toplumda hüküm süren temel düşünce ilkelerine bağlıdır. Modern bir kalabalıkta sınıf çıkarları üzerinde egemenlik kuran kişiliği anlamak için, sanıyorum, seküler ve dinsel inançlar arasındaki farklara geri dönmeliyiz. Örnek olarak, Lamartine ile Rönesans Floransa'sındaki devrimci bir rahip arasındaki farkları ele alalım.

1484'te San Giorgio manastırında genç bir papaz oturmuş arkadaşını bekliyordu. Aniden kilisenin Tanrı tarafından korkunç bir cezaya çarptırılacağı inancına kapılmıştı. Bu durumda birinin felakete uğrayanlara öncülük etmesi gerekecekti ve manastır bahçesinde otururken, Savonarola, kendisinin öncü kişi olacağına ilişkin güçlü bir duyguya kapıldı. On yıl içinde, Floransa'da kamuoyunun öncü gücü oldu. 1494'te kent dış güçlerin tehdidi altındaydı. Savonarola,

Floransa'nın düşmanlarıyla uğraşırken kentin temsilcisi ve aynı zamanda da kent duvarları içindeki ahlâki ses idi. Floransalılara o şatafatlı görüntülerinden kurtulmaları, iffetli olmayan resimleri, kitapları ve giysileri yakmaları çağrısında bulundu. Bu çağrıya yanıt verenler arasında tablolarının çoğunu alevlerin içine atan Botticelli de vardı. Ancak, Lamartine gibi Savonarola da bir halk lideri olarak kariyerinin ansızın sona erdiğini, kentli yığınları disipline sokan gücünün de yitip gittiğini gördü.[143]

Aralarında dört asır olan popüler liderleri karşılaştırmak suyu yağ ile karıştırmak gibi bir şey. Fakat bu iki kişi öylesine benzer deneyimler geçirdiler ki aralarındaki belli bazı farklılıklar hemen açığa çıkıyor. Her ikisi de hitabet gücüyle yönettiler; hükümetin adı var kendi yok bir yetkilisi olmadılar hiç. Her ikisinin de itibarı aynı retoriksel duruş üzerinde temelleniyordu: Onlar, öncülük ettikleri insanların namus bekçileri ve akıl hocalarıydı. İkisi de onları dinlemek için toplanan kalabalığın gözüne girmeye çalışmıyordu. Mesajları her zaman azarlama ve ahlâki suçlamalarla doluydu. İkisi de çok az kişinin birbirini tanıdığı geniş kalabalıklara uygun bir azarlama diline ulaşmışlar; yani, iki hatip de, şehirli bir kalabalığa işleyecek bir retorik dili yaratmışlardı; bu dil kilisedeki kalabalığa konuşma yapan bir rahibin ya da bir salonda şiirini okuyan bir şairin diline hiç benzemez. Sonunda, düşüşleri de benzer şekilde oldu.

Bizim üzerinde duracağımız fark ise, birinin hâlâ dini kültür içinden konuşan bir rahip, ötekinin ise dine nazik bir konu olarak yaklaşan bir kültür içinden konuşan bir şair olması. Ayrılık, inanç ve inançsızlık arasında değil, kamusal bir şahsiyetin kişiliğine duyulan aşkın ve içkin inançlar arasındadır. Peki, bu anlam farklılığı yığınların kendi davranışında ne gibi bir farklılığa yol açar?

Jakob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Uygarlığı* adlı kitabında, kitabın yayımlanışından itibaren yüz yıl boyunca tartışılacak olan bir tez ileri sürmüştü. Burckhardt, Rönesans şehir-devletlerini Ortaçağ'ın o düşsel insan uykusundan uyandırılmış ilk seküler şehirler olarak ele alıyordu. Burckhardt'ın analizi Marsilio Ficino gibi Rönesans liderlerinin düşüncelerini temel almaktaydı. Ficino şöyle yazıyordu:

Bu, şiir, belagat, resim ve heykel gibi neredeyse yok olmaya yüz tutmuş liberal disiplinleri yeniden yaşama döndüren bir altın çağdır..... ve tüm bunlar Floransa'da olmaktadır.

Yüz yıl sonra, Burckhardt'ın çizdiği tablonun tarihsel açıdan eksikleri olduğu görülüyor, çünkü tabloda bu vakur dünyevilikle kökleri daha çok Ortaçağ'a uzanan karanlık duygular yan yanaydı.[144]

Robert Lopez, Rönesans düşünürleri arasında sürekli bir "sıkıntı"dan ve insanlığa ilişkin bir "karamsarlık"tan söz ediyor. Bu sıkıntı, bunalım, yalnızca din adamları değil, Machiavelli gibi politikacılar ve Leonardo ve Michelangelo gibi sanatçılar arasında da görülüyordu. Kültürlü elit kesimin "eskatalojik* bir açlığı" olduğu söylenir. Pico della Mirandola gibi rasyonalistler bile Kabala'nın mistik işaretlerini incelemek için bir hayli zaman harcıyorlardı. Şehirli kitle arasında Kilise'ye ve Ortaçağ'ın dinsel imgelemine duyulan inanç gücünü koruyordu.[145]

Dinsel bağ, Floransalıları bir arada tutan birkaç öğeden biriydi. 1400'lerin sonlarında Floransa büyük bir çeşitliliği içinde barındırıyordu. Toskanalı olmayan, yani vatandaş olmayan pek çok kişi orada yaşıyordu; yerinden yurdundan edilmişler yanında savaştan kaçan mülteciler de vardı. Ayrıca, Toskana nüfusunun kendi içinde bile doğma büyüme şehirli kuşaktaki yüksek ölüm oranı, yüksek bir doğum oranı ile değil, kırsal bölgelerden şehir merkezine akan göç ile telafi ediliyordu. Annesi babası Floransalı olan Floransalıların sayısı azdı.[146]

Savonarola, ortak bağı din olan bu yabancılar topluluğuna sesleniyordu. Kendisi de dışarıdan gelmişti. 1452'de Ferrara'da orta sınıf üyesi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Yirmi üç yıl sonra Bologna'da Dominiken manastırına girdi. Dominikenler kendilerini vaaz veren papazlar diye adlandırıyorlardı ve retorik çalışmasını dinsel bir göreve dönüştürmüşlerdi. Savonarola böylece bir tür inanç meselesi olarak kendini hatip olarak yetiştirdi. Kariyeriyle ilgili 1480'lerdeki birkaç sınamanın ardından, 1490'da Floransa'ya yerleşti, 1491'de San Marco'nun başrahibi oldu ve daha sonraki dört yıl boyunca da şehrin ahlâki vicdanı olarak hizmet verdi.

Savonarola da, Lamartine gibi açık ve özgün bir düşünür değildi. Felix Gilbert, Savonarola'nın entelektüel yaşamının pek çok ala-

* Dünya ve hayatın sonrasına ilişkin öğreti. (ç.n.)

kasız kaynağın karışımıyla biçimlendiğini, teolojik dogmalarının da alışılmış klişeler olduğuna işaret ediyor. İnsanların onun etrafında toplaşma nedeni onlara özel bir dünya görüşü sunması değildi.[147]

Onlara verdiği, yaşamlarının ne kadar utanç verici olduğu, bunu değiştirebilmek için ne yapmaları gerektiği şeklinde çok basit bir mesajdı. Savonarola'nın konuşmaları kokuşmuş lüks yaşamın en küçük ayrıntılarını dramatize ediyordu. En çok kullandığı araç taklitti: "Şimdi kürkler içinde olsaydım, ne kadar da gülünç olurdum." Kendisini dinleyenlere bir ayna tutarak, kişi olarak kendisi üzerinde yoğunlaşmalarını sağlıyor, baktıklarında ise, onlara kendisinde somutlaşan günahlarının ne kadar korkunç olduğunu göstermiş oluyordu; bunun ardından ansızın durumu onların aleyhine çevirerek yaptıklarından dolayı onları cezalandırıyor ve yaşamlarını nasıl değiştirmeleri gerektiğini en ince ayrıntılarıyla anlatıyordu.[148]

Savonarola'nın konuşması başladığında dinleyicileri ona karşı genellikle düşmanca, hatta bayağı saldırgan bir tutum takınıyorlardı. Yalnızca kiliselerde değil, kamusal meydanlarda, önceden hazırlık yapmaksızın, pazar yerlerinde de konuşmalar yapıyordu. Lamartine gibi tüm dikkatleri kişi olarak kendi üzerinde toplarken onları utandırıyordu ve an be an sergilediği duygularını konuşmasının konusuna dönüştürüyordu. Rahip, yine de şairden iki şekilde farklıydı.

Öncelikle, rahip, dinleyicilerini susturmak ve onları zaptetmekten daha fazlasını hedefliyordu. Davranışlarını değiştirmek için onları eyleme teşvik ediyordu. Lamartine ise yalnızca pasifleştirmeye çalışıyordu. Rahip dinleyicilerden yanıt beklerken, şair yalnızca boyun eğdirmek peşindeydi. Bütün yer ve zaman, ortam ve niyet farklılıkları göz önünde tutulduktan sonra, rahibin niçin reform terimleriyle, şairin de niçin feragat etme terimleriyle konuştuğu konusunda geriye temel bir yapısal neden kalır. Bu rahip, herhangi bir rahip gibi, yüce bir gücün yalnızca bir aracıydı. Kamu içinde, kişiliğine iliştirilmiş anlamın tümü başka bir dünyadan geliyordu. Rahip olarak, ne denli doğrudan merak uyandırıcı olursa olsun, görünüşü kendi başına asla bir anlam taşımıyordu. Retorik gücü her zaman kişiliğinin ötesine uzanır. Dinleyiciler ritüel eylemlerle Tanrısal olana katılarak, ona kendileri üzerinde etkili olduğunu gösterirler. Bossuet'nin sözlerini anımsayın: "Belagat sizi duygulandırıyorsa daha dindar olmanız gerekir."[149]

Lamartine'in dünyasında, hiçbir şey o anın ötesine geçmez. Dış görünüşler kendine yeterlidir, kendine göre gerçektirler; sonuçta, izleyiciler bir kez disipline sokulunca, pasifleşirler. İzleyicilerin tüm gördüğü, konuşmacının kendilerinden üstün olduğudur. Öyle ise nasıl oluyor da ona uysalca boyun eğmeyi doğru buluyorlar? Rahip dış görünüşler dünyasını aşan bir gücün aracısı olduğu için, izleyicileri utandırıldıkları ve rahibi kendilerinden üstün gördükleri o dolaysız durum içine hapsedilmiş değildirler.

Bu rahibin teşvik ettiği en ünlü eylemlerden biri, şehirdeki "şatafatlı şeylerin" yakılmasıydı. 1496 ve 1497'de Savonarola artık yürürlükte olmayan eski bir göreneği hortlattı. Floransalı çocukların kapı kapı dolaşıp küfür sayılan lüks resimleri, kürkleri, giysi ve kitapları toplamaları için bir gün düzenledi. Toplananlar şehirde merkezi bir yere yığılıyor ve çoğu o an uydurulan dualarla yakılıyordu. Botticelli'nin de çocukların baskıları karşısında tablolarıyla ateşe katkıda bulunduğu sanılıyor.[150] 305 F20

Thomist düşüncede, içsel tören ile dışsal tiyatro arasında bir ayrım yapılır. Erkek ve kadınların, mükemmel olmayan varlıklar oldukları için dışsal törene gereksinimleri vardır. Ortak dualar, tütsüler ve müzik Tanrı'nın kutsandığı iç dünyaya giden yollardır. Dışsal tiyatro "büyüleyici erdem" yerine geçer. Savonarola'nın yaptığı da dışsal tiyatro için sahneyi kiliseden şehre taşımaktı.[151]

Büyüyü, aşkınlığın dogmalarını, rahipler ve onların abuk sabukluklarını başından savmanın bedeli insanların büyük bir politik konuşmacı tarafından uyuşturulmaya hazır hale gelmeleridir. O konuşmacının icrasının kalitesi dışında başvurulacak hiçbir standart, hiçbir gerçek yoktur. Oysa rahip her zaman aşkın bir gücün temsilcisi olarak rolüne bağlıdır. Tanrısal inayetin somut simgesi olabilir; fakat ona sahip olduğunu asla iddia edemez. Rahip kendisine inananların zihinlerini dumura uğratır, fakat onların ifade güçlerini özgür bırakır; gerçekten de, ritüel adı altındaki tüm dramatik eylemlerle onları kendisi ile Tanrı'yı paylaşmaya teşvik eder. Seküler politikacı, yandaşlarına somut olanın, dolaysız anın mutlak gerçekliği inancını verir ve bunu yaparken de onların kendi ifade güçlerini ve kendi ego çıkarlarını yıkar. Dinsel ve seküler koşullarda insanlar iki farklı uyuşturucu kullanırlar: İlki kafalarını bloke eder, ikincisi ise iradelerini.

Bir disiplinci, ister rahip ister seküler bir hatip olsun, bir kalabalığa "Siz rezilsiniz" ya da "Siz bana muhtaçsınız" dediğinde "siz" derken kimi kastetmektedir? Rahip insanın bütününü kastetmez, çünkü insanoğlu bütünüyle bu dramatik ilişkiye ya da herhangi bir dünyevi meseleye dahil değildir. İnsanın bir yanı, Tanrı'nın dokunabildiği yanı, her zaman bu dünyadan ve bu dünyadaki günahlarından uzaktır. Paradoksal biçimde, Savonarola gibi bir rahibin sizin rezil olduğunuzu söyleyebilmesinin ve sizin kendinizi bağışlatmanızı bekleyebilmesinin nedeni de budur. "Siz"in bir yanınız, yani iradeniz ile günahlarınız arasında belli bir mesafe vardır.

306
F20

Dolayımsız mevcut olanın gerçek olduğu modern seküler kültürde kalabalığa ikna edici bir şekilde "Siz rezilsiniz" denilince, onlar bu rezilliklerinden nasıl kurtulabileceklerdir? Benliğin tamamı suçluluk duyar. Rezil biri olmaktan kurtulmanın tek yolu kişinin kendini göstermemesi, dikkatleri üzerine çekecek biçimde davranmamasıdır. Konuşmacı, "Bana muhtaçsınız" dediği zaman ona inanırsanız, o an için kendinizi bütünüyle ona teslim edersiniz. İnsanlar grup olarak ego çıkarlarını bastırmaya karşı zayıftırlar. Duygusal eşitsizlik sorunu hatiple dinleyicileri arasında çok daha fazla ortaya çıkar. Eşitsizlik ilişkide son derece mutlak şekilde hissedildiği için zayıf kalan taraf sessizliğe gömülür. Din adamı olmayan kesim, bilim adamları, fenomenler dünyasının filozofları; yani, ampirik ve dolayımsız olanı hakikatin ölçüsü haline getirenlerin tümü, bu politik aracı farkında olmadan keskinleştirmiştir.

"Karizma" sözcüğü, bir kişinin "İnayet"e mazhar olduğunu gösterir. Bir rahip için "İnayet"in anlamı, kendisi bir ritüeli ya da bir ayini yönetirken Tanrı'nın gücünü geçici olarak ona aşılamasıdır. Sokakların rahibi Savonarola için, bu anlamı bir parça değiştirip onun karizmasını dinleyicilerinde yaşamlarını değiştirme istemi doğuracak duyguları teşvik ederek gösterdiğini söylemeliyiz. Rahip, kendi reform eylemlerine bir katalizör hizmeti gördüğü sürece onların gözünde Tanrı'nın habercisidir.

Şayet Lamartine'i karizmatik bir icracı olarak adlandırmamızın bir anlamı varsa, dinleyicilerinde, onlarda kesinlikle bulunmayan bir şeye kendisinin sahip olduğu duygusunu yaratabildiğini söylememiz gerekecektir. Ama bu "şey"in ne olduğu, ondaki "inayet"in neyi kapsadığı onlar için bir gizdir. Ledru-Rollin, bir

arkadaşına şöyle yazıyordu "M. Lamartine herkesi duygulandırmıştı, fakat konuyu ya da ne söylediğini hiç hatırlamıyorum." Ledru-Rollin'in, merkez solun bir lideri olarak, elinde 1848'de işçilere hitap eden sağlam bir metin vardı. Bu, onların çıkarlarını ve taleplerini dile getiren bir metindi. Gelgelelim neden söz ettiği bile hatırlanmayan Lamartine ile kıyaslandığında, sınırlı bir ilgi uyandırıyordu.

1825-1848 arasındaki yıllarda, politikacılar kendi retorikleri ve kendi kamusal görüntüleri üzerinde sahne sanatçıları, özellikle de aktörler ve erkek solo şarkıcılar ile ilişkili olarak düşünmeye başladılar. Liszt'in arkadaşı ve hayranı olan Lamartine, Liszt'in kamusal ününü kıskanıyordu ve "Yarattığın coşku ile dünya yönetilebilirdi" diyerek hayranlığını belirtiyordu. Ledru-Rollin, aktör Frédérick Lemaître'in kamu üzerindeki etkilerini inceledi ve taraftarlarına, Fransa'da solun zafer kazanmasını istiyorlarsa Frédérick'in neden Parisli yığınlar için bir kahraman olduğunu öğrenmeleri öğüdünü verdi. Geraldine Pelles, 1830'larda Batı Avrupa'da kahramanlık sembollerinin genel bir "aktarımı"ndan bahseder. Farklı bakış açıları olan insanlar, bir zamanlar politika için duydukları coşkuyu sanat alanına aktarmaya başladılar. Napolyon efsanesi sönünce, Sanatçı gerçekten inanılır bir kamusal kişilik imgesiyle onun yerini aldı. Bu aktarım gerçekleştikten sonra politikacılar sanatçıların nelere katlandıkları ve nasıl davrandıklarına ilişkin kamusal inanışa göre kendi modellerini seçtiler, zira sözü edilen katlanma ve davranış biçimi kahramanlığın yeni bir ölçüsünü oluşturuyordu.[152]

Lamartine, bu karizmatik imgelem aktarımının ardından gelen politikacıları temsil eden ilk şahsiyetti. Napolyon'dan beri Lamartine'in yaşadığı toplum oldukça uzun yol katetmişti. Austerlitz zaferinden sonra, eski bir düşmanı, Napolyon'u Sezar'dan beri görülmemiş "cesareti ve girişkenliği" nedeniyle övmüştü. Rusya'daki bozgundan sonra da, aynı kişi onu delilik sınırlarındaki nafile çabası nedeniyle yermişti. Napolyon'un karakteri, yaptığı işlerden çıkarılıyordu, oysa Lamartine'in kamunun gözleri önünde hiçbir şey yapması gerekmiyordu. Formel sanatlardaki icra kuralları metnin aşkınlığını getirdi; politikaya uyarlarsak, bu kurallar icracıyı icraatından ayırdı. Lamartine'in kuşağı tarafından artık eylemlerden yola çıkılarak anlaşılamayan kişilik, kendine ait bağım-

sız bir statü kazandı. Onun çağını bizim çağımızın tohumu kılan da bu kopmaydı.

Lamartine gibi bir konuşmacının gizli gücü, mistifikasyondan yararlanmasından kaynaklanıyordu. Elinde hiçbir metin yoktu, bu sayede de herhangi bir dışsal hakikat ya da gerçeklik standardı ile ölçülmekten sıyrılıyordu. Niyetlerinin ve duygularının niteliğini değiştirerek, yönetme meşruluğunun kendi başına yeterli bir temeline dönüştürebilir ve böylece, eğer bir Goebbels olsa, normal zekâlı çok sayıda insanı Yahudilerin hem komünist hem de uluslararası bankerler olduklarına inandırabilirdi. Bunun, bir yığın insanı bir bakirenin yaptığı doğuma inandırabilmekten daha mı az, yoksa daha mı çok mistik olduğu tartışmaya açıktır.

Proleter devrimleri çağı sona erdi; Romantik icracılar çağı da. Renk, tutku, tumturaklı sözler olmaksızın zamanımıza kalmış olan şey, idrak yapısıdır: İnandırıcı bir kamusal olay, inandırıcı bir eylemle değil, inandırıcı bir kamusal kişilik tarafından yaratılır. Politika ve sanatın buluşmasının sahiden estetik nitelikleri yitirildikten sonra, geriye kalan yalnızca cehaletperverlik; bir "kişilik politikası"nın felç edici etkisidir.

B. GEMEINSCHAFT

Lamartine'in deneyimi Sol için bir ders olarak okunabilir: Kişiliğe duyulan inanç, işçi sınıfının kendisine ve çıkarlarına ilişkin anlayışını yıkabilir. Çıkarılan ders, kişiliğin modern kültürde algılanış biçimiyle, gerçek bir politik cemaatin düşmanı olduğudur. Ancak, bu ders çok basit kalıyor. Lamartine tarafından kullanılan kişilik malzemeleri ve kendini ifade simgeleri politik bir mücadele içindeki gruplar tarafından kolektif olarak kullanılabilir. Savaşan kamplar kendilerini savaşan kişiler olarak görebilirler: Kamplardan birindeki ya da ötekindeki insanlara benzerliğinizle kampların birine ya da ötekine ait olabilirsiniz; bu benzerliği onların davranışlarını gözlemleyerek ya da kendi davranışlarınızla karşılaştırarak kuramayacağınız gibi onların ihtiyaçlarının sizin ihtiyaçlarınıza benzeyip benzemediğine karar vererek de kuramazsınız. Sekizinci bölümde

geçen "şifre çözme" [decoding] yoluyla ötekilere benzerliğinize ve ortak kimliğinize ilişkin bir fikir oluşturursunuz.

Şifre çözme, ayrıntı sayılacak bir davranışı bir karakter durumunun bütününün simgesi olarak almaktır. Tıpkı bir fular renginin, bir bluzdaki kapatılmamış düğmelerin sayısının bir kadının cinsel rahatlığını simgeleyebilmesi gibi dış görünüşteki ve davranışlardaki çok küçük ayrıntılar politik tavrı simgeleyebilir. Bu ayrıntılar, ideolojiyi ne tür bir insanın benimsediğini gösterir gibidir. Örneğin, işçi sınıfından bir konuşmacı çok şık giyinmişse onun kişisel görünüşündeki bu aykırılığa öylesine dikkat edersiniz ki, her söylediğinin bir yanılsama olduğuna inanmaya başlarsınız. Bu durumda, ne anlatmak istediğini nasıl göründüğüne bakarak çözmüş olursunuz.

Benzer şifre çözümü edimleriyle politik bir topluluk anlayışı oluşturulabilir. Bir görüşü ya da ötekini benimseyen kişiler arasında, anlayışınıza en çok hangisinin uygun düştüğünü belirlemek için ayrıntıları ararsınız. Bu ayrıntılar, sizin için, çelişkinin gerçek karakterinin göstergesi olur; çelişkinin neye ilişkin olduğunu simgeler. İdeolojinin, inanılır olup olmadığı bu ayrıntıya ilişkin davranışlar yoluyla ölçülmeye başladıkça, politik mücadelenin kendisi de daha kişisel hale gelir. Küçük anlar ya da olaylar büyük önem taşır görünürken, politik dil minyatürleşir; çünkü bu ayrıntılar sayesinde kimin kavga verdiğini ve böylece kendinizin hangi tarafa ait olduğunuzu öğrenirsiniz.

Bu yolla oluşan politik cemaat bir *gemeinschaft*'tır. Burada, insanlar nereye ait olduklarını bilebilmek için kendilerini açığa vurmak üzere başkalarını ararlar ve açığa vurma edimleri neye inanılması gerektiğinden çok kimin neye inandığını simgeleyen ayrıntıları kapsar. Bir benliğin açığa çıkarılması politik yaşamın gizli gündemidir ve fantezide, kimin kavga verdiğini açığa çıkaran bu ayrıntılar, kolektif bir kişiyi temsil etmek üzere şişirildiğinde, politik cemaat ideolojik özelliğinden sıyrılıp ahlâki bir katılığa bürünür.

Üyeleri arasında alt düzeyde etkileşim olan, bireysel, istikrarsız kişilik fikirlerinin baskın olduğu bir toplum, fantezi aracılığıyla muazzam ölçülerde yıkıcı kolektif kişiliklerin doğmasına zemin hazırlar. Kolektif kişi fantezisi şaşaalı olma eğilimindedir, çünkü çok az sayıda simgesel ayrıntı dışında ötekilerle ilgili gerçek bilgi çok sınırlıdır. Kolektif kişinin özellikleri yine aynı nedenle soyuttur.

Kolektif kişi kolaylıkla ilgi alanı dışına çıkabilmektedir. Bu bir yanıyla soyutluğundan, bir yanıyla da kişiliğin algılanma tarzlarının algılanan kişiliği istikrarsızlığa itmesindendir. Ve son olarak, kolektif kişilik bir kere oluştuğunda, artık cemaat için kolektif eylem zordur; çünkü herkes için hiç değişmeyen bir tek kaygı söz konusudur ki, o da kimin bu istikrarsız, muhteşem kimliğe sahip olup, kimin dışlanacağıdır. Böyle bir cemaat dışarıdan gelenlere düşmandır. Kolektif kişiliğin "gerçekten" kimde somutlaştığı, kimin gerçek bir Amerikalı, safkan bir Aryan ya da gerçek bir devrimci olduğu konusunda bir çekişme sürüp gidecektir.

Geçen yüzyılda kamusal kültürde oluşan çatlaklar bu türden yıkıcı cemaat fantezilerinin oluşmasını teşvik etti. Kişiliğin kamusal alana girmesi, bir kolektif kişinin aslında somut bir kişi gibi olması gerektiği anlamına geliyordu. Bunun tersine, somut bir kişinin de kendisini kolektiflik içinde görebilmesi gerekirdi ki, bu şemaya göre, toplumsal ilişkiler kişiliğin doğasını dönüştürmez. Yüzyıl ortalarında Delacroix'nın devrimci bir cemaate öncülük eden alegorik "Özgürlük"ünün artık inandırıcı olmamasının bir nedenidir bu. Alegorik kişi, kişiliği dönüştürür. Onun yerine, tek bir birey olarak somutlaştırılabilen, fantezi ürünü bir kolektif kişi geçmelidir. Kendilerini bu bireyin kişiliğinde tanıyanlar doğrudan birbirleriyle konuşmasalar da olur. Gerçekten de, 19. yüzyıl onlara sessizce yalnız kalma hakları olduğunu öğretti. Yıkıcı *Gemeinschaft*'ın temeli bu şekilde atılmış oldu: Ortak eylemler yerine, öteki insanlarla bir varlık durumu olan duygusal ilişkiler paylaşılıyordu. Toplum içinde cemaat, yalnızca vites boşa alındığında çalışan bir motora benzedi.

Cemaat duygusunun yıkıcı etkilerini iki alanda sorgulayacağız: İlki ait olmanın dili ve Ocak 1898'de Dreyfus Davası'nda olduğu gibi ait olmayanlarla yaşanan çatışmanın dili. İkincisi ise, orta sınıf radikallerinin meşru biçimde bir proleter cemaate ait olma diliyle nasıl mücadele ettikleriyle ilgilidir.

Radikal politikada ya da çatışma durumunda, cemaat dili kurumsal ya da ideolojik meseleleri psikolojik sorunlara dönüştürmüştür. Çatışma halindeki ya da liderlik konumundaki insanların taktıkları maskeler kişiliklerinin açığa vurulması olarak görülmeye başlayınca bu meseleler çabucak kişinin dış görünümünü haklı çıkarma girişimlerine dönüşebiliyordu. Kişinin bir meseleye sahip

çıkması kendini haklı çıkarması sorunu haline geldi. Şu halde, ortak davalar ve ortak inançlar ortak benliklerle karışabilirdi. Politikadaki bu cemaatler, politik kavgaların ya da devrimci mücadelelerin başka bir yerde değil, yalnızca büyük şehirde görüldüğü anlamında "kentsel" değildir. Bu politik cemaatler, şehirdeki yabancılar arasında ortaya çıkan bir görünüşleri yorumlama kodunun genel politik dili etkilemesi anlamında, kentseldirler. Politika, sözcüğün ikinci anlamıyla "kentsel"dir. Yani, ilk kez büyük şehirde ortaya çıkan, sonra da toplum geneline sıçrayan bir idrak tarzıdır ki, hiçbir coğrafi etken söz konusu olmaksızın, insanlar özel bir yerden gelmiş olanların gözleriyle yaşamı görmeye başlarlar.

C. DREYFUS DAVASI : YIKICI GEMEINSCHAFT

Dreyfus Davası, "soruşturma ve ideolojik çatışmanın çifte dramı" olarak adlandırılmıştır. Soruşturma, temelde bir casusluk öyküsüdür: Bir subay olan Yahudi yüzbaşı Alfred Dreyfus, Fransa'ya karşı İtalyanlar ve Almanlar adına casusluk mu yapıyordu? Eğer yapmadıysa, onun casus olduğunu ortaya atanlar kimlerdi ve bunu neden yapmışlardı? Bu öykünün her aşamasında bulgular açığa çıktıkça, kanıtın anlamıyla ilintili bir çatışma da ortaya çıkıyordu. Dava uzadıkça, davaya bulaşan taraflar kanıtların casusluk eylemine ilişkin neler söylediğiyle giderek daha az ilgilenirken, bu kanıtları daha çok çatışan iki cemaati tanımlamakta kullanmaya başladılar. Belirli bir anda yollar kesişir ve artık casus hikâyesi cepheleşme yoluyla cemaat oluşturmak için cephane olmaktan başka bir şey değildir. Bu kesişme anı Ocak 1898'dir.[153]

İşin polisiye tarafı son derece karmaşıktır. Eğer tüm dikkatimizi Dreyfus'u casusmuş gibi gösteren ve suçuna ilişkin sorulara yol açan olay üzerinde yoğunlaştıracak olursak bu öykü şöyle gelişmişti:[154]

Eylül 1894'te Paris'teki Alman askeri ataşesine gönderilmek üzere yazılmış olduğu ileri sürülen bir mektup bulundu. *Bordereau* adı verilen mektup Fransız ordusuna ilişkin askeri bilgi veriyordu ve anlaşılan bir Fransız subay tarafından kaleme alınmıştı. El yazısı görünüşe bakılırsa Yüzbaşı Alfred Dreyfus'un el yazısıydı. Dreyfus hemen tutuklandı. Tutuklanmasının ardından askeri dos-

yalarda suçunu sabitleştiren başka belgeler de beliriverdi. Alman askeri ataşesinin, casus kişiye gönderme yaparak İtalyan meslektaşına isminin baş harfi "D" olan bir ajandan bahsettiği bir mektup bunlar arasındaydı. Dreyfus, Aralık 1894'te gizli bir askeri mahkeme karşısına çıkarıldı. Suçlu bulundu. 5 Ocak 1895'te kamuya açık bir tenzili rütbe merasimine sokuldu; madalyaları söküldü, kılıcı kırıldı. Arkasından ömür boyu Şeytan Adası'na sürgün edildi. Hapishanede onunla ilişkide olacak herkese onunla asla konuşmamaları emredildi.

Mart 1896'da Fransız askeri istihbaratının yeni komutanı Albay
312 Picquart, Alman ataşesinin çöp kutusundan Fransız gizli ajanı olan temizlikçi kadın tarafından çalınan bazı evrakları ele geçirdi. Bu evraklar arasında bir *petit bleu** vardı. Bu *petit bleu* Albay Esterhazy adında başka bir Fransız subaya yazılmıştı ve Picquart, Esterhazy'nin ajan olabileceğinden kuşkulanmaya başladı. Esterhazy soruşturması sonucunda el yazısına ait örnekler bulundu. Bu yazı Picquart'a tanıdık gibi geliyordu; Dreyfus'a ait olduğu düşünülen *bordereau*'daki yazıyı anımsadı. Bazı araştırmalar daha yaptıktan sonra, ağustos sonunda her iki olayda da Esterhazy'nin ajan olduğuna ve Dreyfus'un haksız yere hapse atıldığına karar verdi.

1897'de, haberlerin sızması ve Dreyfus ailesinin çabaları sayesinde, Senato İkinci Başkanı Scheurer-Kestner de Dreyfus'a yardımcı olma eğilimine girdi. 1897, kesin bilinmeyen manevraların ve soruşturmada çok az bir ilerlemenin olduğu yıldı. Bununla birlikte, bağlantının açıklığı ve kamuoyu baskısı Esterhazy'nin mahkemeye çıkarılmasını zorunlu kılmıştı. Askeri mahkemede yargılanmasına, 10 Ocak 1898'de başlandı. 11 Ocak'ta, bir gün sonra, dava sonuçlandı. Oybirliğiyle aklanmıştı. 12 Ocak'ta Picquart orduya ihanetten tutuklandı, daha sonra da suçlu bulundu. 13 Ocak'ta Dreyfus ve öteki kurbanların yaşadıkları karşısında Zola, "*J'Accuse*"ü yayımladı.

Bir bakıma, soruşturma safhası aynı yılın 13 Ağustosu'nda son buldu. 13 Ağustos gecesi hükümette görevli bir kişi Dreyfus'a karşı kullanılan belgelerin birinde sahtekârlık yapıldığını fark etti. Dreyfus'a ait bir mektubun ortasından bir bölüm bir başkasına eklenmişti. Bunu yalnız bir kişi yapabilecek konumdaydı: Albay

* El yazısı, özel ulakla iletilen bir tür telgraf.

Henry adındaki bir subay. Yüzleştirilince, Dreyfus aleyhine bu belgeyi de, öteki belgeleri de düzenlediğini itiraf etti. 31 Ağustos'ta kamuoyu, Henry'nin hapishanede, yargılanmayı beklerken kendi boğazını kestiğini, Esterhazy'nin de ortaya attığı sahte kanıtlar yüzünden yeniden mahkeme karşısına çıkmaktansa çareyi İngiltere'ye kaçmakta bulduğunu öğrendi. Ayrıca Fransız Ordusu komutanlarından General Boisdeffre istifa etmişti. Tüm bu olanlardan sonra Dreyfus'un yeniden yargılanması zorunlu olmuştu. Dava 1899 Ağustosu'nda, Rennes'de görüldü. Sonunda Dreyfus serbest bırakıldı ve 1906'da rütbelerine ve itibarına yeniden kavuştu.

Tek başına böyle bir casusluk öyküsünün Fransız kamuoyunu bu derece etkilemiş olmasını geçmişe bakarak değerlendirmek ve anlayabilmek çok zor. François Mauriac, 1965'te "Dreyfus Davası sırasında küçük bir çocuktum. Ama tüm yaşamımı doldurmuştu" derken, Léon Blum da onun modern Fransa'nın tüm sorunlarının kaynağındaki "temel sorun" olduğunu düşünüyordu. 1898'den itibaren Dava ile ilgili her yeni olay Paris'teki ve bazı taşra şehirlerindeki sokak göstericilerini harekete geçirdi. 1898'den 1900'e kadar kafelerde bir Dreyfus yandaşı ya da karşıtı yan masada Dava konusunda konuşan birilerini duyunca hemen kavgaya tutuşuyordu. 14 Şubat 1898'de *Figaro*'da yayımlanan bir karikatürde Dreyfus Davası'ndan söz açılınca meydan kavgasına dönüşen bir aile yemeği görülüyordu. Sayısız örnek bu karikatürün olayları aslına göre pek de fazla abartmadığını kanıtlıyordu.[155]

Tablodaki unsurlar yalnızca dedektiflik hikâyesindeki ayrıntılar olduğu sürece, dava "Dava" değildi. Aynı şekilde, Dava'nın Fransız toplumundaki farklı güçler arasındaki çatışmaya neden olan bir mesele olduğu söylendiğinde de, yarattığı heyecan anlaşılmaz olarak kalır. İdeolojik çatışmanın genellikle Ordu, Kilise ve yüksek burjuvaziyi temsil eden "eski Fransa" ile çatışan üç Fransız devriminin mirasçısı olan "yeni Fransa" arasında geçtiği söyleniyordu. Komün sonrasında ve Fransa Prusya savaşından sonra da bu iki kesimin çatıştığı pek çok durum yaşanmıştı; fakat hiçbir zaman tutkular, Dreyfus Davası'nda olduğu denli şiddetli bir noktaya yükselmemişti. Bu dava, söz konusu tutkuları ateşli bir savaş meydanına taşıyan çatışma üzerinde temellenmiş kolektif bir kişiliğin oluşmasıydı.

Eski Fransa, Dreyfus'u niçin yok etmek istemişti? İdeolojik yanıt Fransa'nın kendi yenilgilerini ve Fransa-Prusya savaşını izleyen yıllarda geçirdiği özgüven sarsılmasını gösterir. Çeşitli politik görüşlere sahip çok sayıda insan, Prusyalılarla 1871'de yapılan savaşı Fransız subaylarının yetersiz oldukları için kaybettiklerine inanıyordu. Bu savaştaki Fransız askerleri Prusyalıların bile saygısını kazanacak ölçüde gözü kara savaşıyordu. Bu durumda halk yenilginin sorumluluğunu her şeyi yüzlerine gözlerine bulaştıran komutanlara yüklüyordu. 1880'lerin sonunda Cumhuriyet'e karşı bir *coup d' etat* hazırlığına giren çok ünlü bir subay olan General Boulanger'nin

yandaşlarını terk ederek metresiyle birlikte Belçika sınırını geçerek kaçması da bardağı taşırmıştı. Ordunun ulusun güvenine ihanet ettiği kuşkusu yaygınlaşmıştı. Ordu liderleri de bu kuşkuların acısını içlerinde duyuyorlar ve kendilerini bir şekilde temize çıkarmaya can atıyorlardı.

1880'lerin sonunda, dindar köylüler ve kent küçük burjuvazisi arasında olduğu gibi eski Fransa'nın liderleri arasında da Fransa'yı Yahudilerden kurtarma kampanyası başlatıldı. Doğallıkla, Yahudiler klasik günah keçisiydi, fakat sürekli bir hedef değillerdi. 1880'lerin sonunda Yahudilere karşı yeni bir kampanya başlatıldı. çünkü eski Fransa'nın kusurları taraftarlarınca içerideki hainlerle dış güçlerin marifetleri olarak görülmeye başlandı. Bu kampanyanın öncülerinin Makyavelci olduklarını düşünmek gereksiz; onlar başkalarına olduğu kadar kendilerine de, denetimleri dışındaki uğursuz güçlerin onları neden iktidarsız kıldığını açıklamak istiyorlardı.

Cepheleşmeyle yoğrulan bir cemaatte iki rakip taraf olması gerekir. Siz ve kardeşlerinizin ancak ortak bir düşmanınız olursa gerçek kardeşlik ruhunu hissedebilirsiniz. Fakat, Dreyfus Davası'nda rakip taraflar inişli çıkışlı bir seyir içinde gelişti. Eski Fransa'nın güçleri uzun yıllar boyunca, dramatik bir cepheleşmede rol almalarını sağlayacak bir retorik geliştirmekteydiler. Fakat, karşı karşıya kalabilecekleri somut, canlı bir düşman 1898'e kadar ortada görünmüyordu. Bu tarihten önceki on yılda eski Fransa, tabii ki tümü de Yahudilerce çevrilen dolapların ve ihanetlerin yaydığı sis perdesiyle uğraşmak zorunda kaldı. Ne var ki, Yahudiler doğaları gereği, diyordu anti Semitizm doktrini, açıkça kavgaya girmekten

sakınırlar. Yahudi bir muhbirdi; yüzünüze gülümseyip iltifatlar yağdıran, arkanızdan da ulusal sırları satan kişiydi. Ocak 1898'den önceki on yılda, takım halinde bir cemaat vardı ki, bu cepheden vuruşmaya hazırdı, fakat muhtemel rakipleri henüz buna hazır değildi.

Şimdi de anti Semitik sağda cemaat dilinin nasıl gelişmeye başladığını görelim. 1880'lerin ve 1890'lı ilk yılların önde gelen anti Semiti, *La Libre Parole* gazetesini kuran Edouard Drumont idi. Drumont'a ve Comte de Rochefort gibi yandaşlarına göre Dreyfus, Yahudi ihanetiyle ilintili fantezinin mükemmel bir toplamıydı: Ordu kademelerine sızmıştı; açık bir düşman değil, bir düzenbazdı. 26 Aralık 1894 tarihli, *La Libre Parole*'de çıkan "Yüzbaşı Dreyfus'un Ruhu" başlığı taşıyan bir makalede Drumont, Dreyfus'u suç mahallinin dışına çıkarır:

> [Dreyfus] güveni kötüye kullanmıştır, fakat ülkesine karşı suç işlememiştir. Bir insanın ülkesine ihanet edebilmesi için, öncelikle bir ülkesinin olması gerekir.

Bir Yahudi, özü gereği hiçbir ülkeye ait olamaz ve bu nedenle de, Drumont'un sözleriyle, para için Fransız sırlarını satmamak "Yahudilerin ellerinde olmayan bir şeydir."[156]

İdeolojik düzeyde, bu tür bir anti Semitizm dili, anti Semitlerin geçmişteki günahlarını temizlemek üzere geliştirilmiştir. Yahudilerden nefret etmek onları arındırır. Bu dilin başka bir dil ile bağı vardır. Drumont'un ve öteki anti Semitlerin 1894 ve 1895 yıllarındaki yazılarında hep kaypak Yahudilere karşı durmaya can atan bir insanın kişiliği dramatize ediliyordu. Bu kendini reklam etme, örneğin, Drumont'un "Yüzbaşı Dreyfus'un Ruhu" makalesinin bitişinde olduğu gibidir. Drumont makalesini Dreyfus'a ilişkin düşüncelerini özetleyerek değil, kendisiyle ilgili düşüncelerini sıralayarak bitirir:

> Hep cesareti en kolay kırılabilen, en zayıf, en duygusal insan olmuşumdur. Ülkemi uyandırmak konusunda gösterdiğim cesareti bana sizler [öteki anti Semitler] verdiniz..... Kitaplarım, Yahudi tehlikesini açığa çıkararak, sevgili Fransama büyük bir hizmet vermiştir..... Bu kitapları tek başıma yazamazdım. Yalnızca yüce bir iradenin sesine itaat ettim: "Konuş!" dedi. Konuştum.

Drumont için anti Semitizm onun kişisel değerinin, dürüstlüğünün alametiydi. Ondan kendini frenlemesini ya da uzlaşmasını nasıl isteyebilirlerdi? Drumont için Dreyfus Davası, onun, yani Drumont'un kendisi olmasının simgesiydi.[157]

Vahşi doğada şebekler, aralarındaki yabancı şebeklerin kıçlarını avuçlayarak ya da onlar için yaprak ve ot toplayarak onlara dostluk ve güven sinyalleri verirler. 1890'ların ortalarında Paris'te, muhtemelen yalnızca simgesel anlamda benzer bir fenomen gelişmişti. Yahudi nefreti, Drumont'unki gibi nefret itiraflarına ve bu itiraflar da kişinin Fransa'ya ilişkin en derin duygularını, entrikacılar karşısındaki dürüstlük ve cesaretini ifade eden klişelere dönüştü. İtiraflar ötekilere itirafta bulunan kişinin dost ve güvenilir olduğu sinyalini veriyordu. Bu işaretlerden bir cemaat duygusu doğdu. Döneme ilişkin anılarda, masalarda yan yana oturan insanların imalar ve şifre sözcüklerle öteki misafirlerin duygularını sezmeye çalıştıkları akşam yemeği sohbetlerinden söz edilir. Bu yemeklerde, eğer zemin uygunsa içlerinden biri, Yahudilerden dehşete kapıldığı itirafında bulunur, Fransa'nın içindeki düşmanlarından kurtulmasının gerekliliğini vurgulamak için yumruğunu masaya indirir. İnsanlar gözle görülür şekilde harekete geçirilmişlerdir ve bir duygu seli odayı doldurmuştur. İşte, bir bankerin sözleri:

> Her şey çok tuhaf bir biçimde kişisellikten uzak. İnsan bu samimi ifşaatları kabullenir ya da sessiz kalır, sonra masadan kalkar, sigara ve konyağa doymuştur, bir süredir ısrarla kendisine içini döken kişinin kim olduğuna ilişkin hiçbir fikri de yoktur.[158]

Fakat, anti Semitizm dili geçici bir cemaat duygusu için malzeme sağlamasına karşın duygu henüz tam inşa edilmemişti, çünkü aslında ortada hiçbir gerçek karşılık yoktu. Dreyfus'un suçlu olduğuna şüpheyle bakanlar bir avuçtu ve hiçbir şekilde Dreyfus'un infazcıları gibi tahrik olmamışlardı. Bu adamı savunanların aynı tutkuyla yanıp tutuşmaları için Ocak 1898'e kadar beklemek gerekti.

Anımsayacaksınız, Ocak 1898'deki casusluk hikâyesi, Esterhazy'nin yargılanmasına yol açmıştı ve onun aklanmasının ardından onu suçlayan Picquart tutuklanmıştı. Bundan bir yıl önce, Dreyfus'un avukatları giderek basında yer almaya başlamışlardı ve

duruşmalar Dreyfus'un durumuna çok büyük bir ilgi uyandırmıştı; fakat onun lehine olan görüşler dağınık, yetersiz ve çelişkiliydi.

12 Ocak'ta Dava bir sona ulaşmış görünüyordu: Esterhazy aklanmış, Picquart da onu suçladığı için tutuklanmıştı. É. Zola'nın *L'Aurore*'de 13 Ocak'ta yayımlanan "*J'Accuse*" başlıklı yazısının önemi, söylemin terimlerini Dreyfusçuların cemaat oluşturabilecekleri bir biçimde belirleyerek, ölü doğmuş bir harekete hayat aşılamasından geliyordu. Zola, "Dreyfusçular" olarak, "Biz kimiz?" sorusunu yanıtlamakta ve Dreyfus karşıtlarının imgelemine zıt olan imgeleri bulmakta başarılıydı. Bunu, kişi olarak bir Dreyfusçuyu karakterize etmek üzere melodram tekniklerini kullanarak yaptı. *317*
Böylece, artık biri diğeri olmaksızın var olamayan iki düşman taraftan oluşan durağan bir cepheleşme tamamlanmıştı.

L'Aurore'un özel baskısı çok büyük heyecan yarattı. Birkaç saatin içinde üç yüz bin adet satılmıştı, insanlar bir gazete alabilmek için birbirlerini yiyordu. Zola'nın adı her yerdeydi. Makalesi, yeni enerji kazanan Dreyfusçular tarafından taşra kesimine de postalanmıştı. Yazdığı metni, adım adım, analiz ederek, Zola'nın cepheyi politik tartışmadan yeni türde bir cemaat diline nasıl taşıdığını görelim. (Metnin tamamı kitabımızın sonunda yer alıyor.)[159]

"*J'Accuse*", Cumhuriyet'in Başkanı Félix Faure'e hitap eden bir mektup niteliğindedir. Neden ona yazılmıştır? En açık nedeni, onun devlet başkanı olmasıdır; fakat bu açık neden doğru değildir. "*J'Accuse*"ün hedefi 1881 tarihli karalama ve iftira yasası uyarınca yazarının tutuklanmasını sağlamaktı. Böylece, Zola'nın yalan söylediği gerekçesiyle yargılanması, Dreyfus Davası'nın yeniden gündeme gelmesini sağlayacaktı. Faure ne böyle bir davayı açabilir ne de durdurabilirdi. Bu metnin M. Faure'e yazılmasına neden olan asıl retorik cümlesi, onun "ülkenin en yüksek yetkilisi" olduğunu (4. paragraf) belirten cümleydi. Fransa'nın halkını ve tüm yargıçlarını temsil ediyordu. (Halbuki yasal açıdan Başkan yargının başı sayılmıyordu, örneğin Amerika başkanı gibi sonsuz af yetkisi yoktu.)

Zola'nın Faure'ye ilk dört paragraftaki hitabı açısından bu bilgilerin önemi vardır. Bu karşılıklı bir konuşmadır. Bu ilk dört paragrafta Zola, Faure'i uyarır ve onu bağışlar. Uyarısı çok çarpıcıdır:

> Bu iğrenç Dreyfus Davası olayı adınıza –yönetiminize diyecektim– sürülmek istenen ne kara bir lekedir! (2. paragraf)

Fransa yirmi beş yıl önce kralları ve imparatorları halletti; kendinizi bir hükümdar sanmayın, çünkü bu kendinizi eski Fransa'nın uzantısı olarak gördüğünüz anlamına gelir. Bu davaya kendi kişisel onurunuz açısından dürüstçe yaklaşın. Eşitliğin anlamı, benlikler arasında mesafe olmamasıdır. Davayı bu iki olumsal terimle izah ettikten sonra, Zola'nın bağışlayıcı sözleri gelir: "Sizin gibi onurlu bir insanın (gerçeği) bilmediğine inanıyorum." İki samimi arkadaş olarak konuşmuyorlarsa şayet Venedik'ten gelip Fransız tabiyetine geçen bu Émile Zola kim oluyor da Fransa Başkanı'nı bağışlıyordu?

Zola, kendisini bu davanın neden ilgilendirdiğini de aynı terimlerle açıklar. Émile Zola ne Dreyfus'u ne herhangi bir ordu mensubunu tanır, ne de herhangi bir şekilde bu Dava'dan zarar görmektedir. Öyleyse neden el atmıştır? 3. paragrafta, Zola okura kendini şöyle kabul ettirir: Öncelikle, konuşmayı "göze alacağını", "gerçeği anlatacak cesareti göstereceğini" söyler. Bir başka deyişle, bu davadaki varlığının ilk göstergesi cesur bir insan olmasıdır. Dahası: "Konuşmak görevimdir; suç ortağı olmayacağım." Suç ortağı olduğunu düşünen kimdi ki? Bu cümleler şunu ifade eder: Dava'ya ve olaya katılan herkes gerçek bir karakter sahibi olduğunu kanıtlamış olur. Katılmamak ise kişisel cesaretten yoksunluktur. Bu cesaret iddiası kendine has bir vicdani itirafın yolunu hazırlar; Zola konuşmayı göze almasaydı;

> Gecelerim, uzaklarda bir yerde, işlemediği bir suç yüzünden en korkunç işkencelere maruz kalan suçsuz bir insanın hayaliyle karabasana dönüşürdü.

Bir gazeteci üslubuyla cesaretinden ve "karabasanlı gecelerinden" söz edişinde önemli olan onun içtenliği değildir; önemli olan, inandığı şeyleri, ne denli derin olduğuna bakmadan, izleyicilere aktarma tarzıdır. "*J'Accuse*"de, vicdanın sesine, kendi kahramanlığına dikkatleri çekerek söze başlamaktadır. Bir vicdan taşıyor olmasını dramatize eder; bu, elbette başka bir insanın savunmasına çok tuhaf bir başlangıçtır, ama biçimsel açıdan Drumont'un anti Dreyfusçu diliyle özdeştir.

Bu başlangıcın kendine özgü retorik atmosferini bir kez anlayınca, Zola'nın metnine mantıksal ve hukuki bir açıdan bakan çok sa-

yıda modern yorumcuyu içinin tamamen boş oluşuyla şaşkına çeviren sonraki argümanlarına bir anlam vermeye başlayabiliriz. Bu argümanlar 19. yüzyıldaki kamusal kişilik anlayışına uygun bir mantığa sahiptir.

5. ve 11. arasındaki paragraflarda, Zola'nın Dreyfus'u kimin tongaya düşürdüğüne ilişkin iddiası yer alır. Çok basit. Tüm bunları bir kişi yapmıştır;

> Yarbay Paty du Clam. Bütün mesele odur. (4. paragraf)

Zola'nın kanıtı? Hukuki, somut hiçbir kanıtı yoktur. 5. paragrafta bize "samimi" bir araştırmayla bunun kanıtlanacağını söyler. "Her şeyi söylemek zorunda değilim, incelesinler, bulacaklardır." 6. paragrafta Zola, Paty du Clam'ın Dreyfus'un tongaya düşürülebileceği ihtimali ortaya çıktığı anda sahneye çıktığını "söylemenin yeterli olduğunu" öne sürer. Zola hukuki, somut kanıt peşinde değildir, çünkü bu davada doğru ya da yanlış yalnızca kişilik açısından yorumlanacaktır. Eğer bizi Paty du Clam'ın iğrenç biri olduğuna inandırabiliyorsa, o zaman, Dreyfus'a oyun oynayan kişi tabii ki Paty'dir. Paty du Clam'ı suçlamanın hemen ardından Zola onun karakterini süslü ifadelerle anlatmaya girişir. O bir entrikacı, bir romantiktir ve gizli oyunlardan, gizemli kadınlarla geceyarısı buluşmalarından zevk alır (Paragraf 5). Paty du Clam'ın komplosunun başarılı olmasının nedeni kurumsal güçlerin bir kurban istemeleri ya da subay sınıfının kendini aklamak istemesi değildir. Hayır, nedeni Paty du Clam'ın insanları uyutabilecek kişisel güce sahip olmasıdır;

> çünkü o ispiritizma ile, büyücülük ile ruhlarla ilgilenmektedir. (6. Paragraf)

Karakter halkasını mistifikasyon tamamlar. İşbaşında bir şeytan, onun içyüzünü teşhir edecek bir kahraman ve onların arasında da onurlu, ama olaylardan bihaber bir yargıç vardır. Önemsiz bir ayrıntı olarak da bir insanı hapishaneye kapatan kurumsal süreç vardır.

Kötü adamı parmağıyla gösteren Zola yazısını tüm kanıtları kişisel terimlere dönüştürerek sürdürür. Örneğin, "*bordereau*" vardır.

Zola konuyu nasıl ele alacaktır? "Bu belgeyi reddediyorum, tüm gücümle" (10. Paragraf). Belgenin anlamını analizden kaçınır. Yazar üstüne basa basa, "Bu belgeyi reddediyorum, tüm gücümle" diyerek belgenin doğruluk değerini yok etmiştir. Bu paragrafta birkaç satır ileride, Zola yeniden ortalığı kızıştırır. Belgenin konusunun ne olduğunu söyledikten sonra belgenin ulusal güvenlikle ilgisi olmadığını öne sürer:

> Hayır, hayır bu bir yalan, hem de iğrenç ve ahlâksızca bir yalan; çünkü utanmadan yalan söylüyorlar, öyle ki, kimse onları suçlayamıyor.

320 "O", *bordereau*, bir anda "onlar", yani düşman olur. *Bordereau*'nun önemsiz konuları kapsadığı ve bu nedenle de "onların" muhtemelen sahtekârca kullandığı bir kâğıt parçası olduğu söylenmiş olsa bile, artık onların ürünü olmuştur ve onu gerçek ya da uydurma olarak değerlendirmek olanaksızdır, çünkü "öyle bir şekilde yalan söylüyorlar ki kimse onları suçlayamıyor."

Davayı kişisel ahlâka ilişkin bir drama dönüştürerek şeytana karşı gelen kahraman Zola, tüm kanıt tartışmasını salt tarafların kişilikleriyle bağlantılı olduğu sürece önemli olan bir şey haline getirir. Kanıtın psikolojik simgeselliğinden başka, hiçbir gerçekliği yoktur.

12. ve 22. paragraflar arasında, Esterhazy döneminden "*J'Accuse*"ün yayımlandığı güne kadar geçen olaylar aynı şekilde ele alınıyor. Ordu subaylarının Esterhazy hakkında dava açılması konusunda karar vermek zorunda oldukları kritik an, "keder dolu, psikolojik bir an" olarak verilmektedir. Kararı oldukça geç veren subaylara Zola, en kişisel terimlerle saldırır; "Ve bu insanlar geceleri uyuyabilmekteler, sevdikleri eşleri, çocukları var!" (14. paragraf) diye yazar. Bu olağanüstü cümlenin anlamı nedir? Zola'nın davasında dünya yoktur, hiçbir bürokrasi ağı, güç, otorite çatışmaları ve arzular üzerinde hiçbir denetim yoktur: Var olan yalnızca benliğe ilişkin mutlaklardır. Görüşlerime katılmıyorsanız nasıl insan olabilirsiniz? Her dünyevi görünüş, her özel eylem bu mutlakların bir göstergesi haline gelir. Bir insanın maskesi onun asıl karakterini ele veren gerçek bir rehberdir ve Drumont için olduğu gibi, Zola için de, bu dünyevi konumların değişmesi, karşılıklı etkileşim söz konusu değildir, çünkü bir insan nasıl olur da dürüstlüğünü takas edebilir?

Böylece 18. paragrafın sonundaki sözlerin mantığına ulaşıyoruz. Bu sözler zamanın bir İngiliz hukukçusu tarafından "rasyonel adalet adına irrasyonelliğin özü" diye adlandırıldı. Esterhazy ve Picquart'ın kaderlerini Zola şöyle özetliyor:

> .....onurun kendisi denebilecek, tertemiz bir yaşam sürmüş bir insan yıkıma uğratılırken, borç ve suç batağına batmış insanların masum olduğu ilan ediliyor. Bu noktaya gelen bir toplum çürümeye yüz tutmuştur. (18. paragraf)

Zola kitabi anlamda konuşuyor: Popüler basın, Esterhazy'nin herkese borcu olduğunu, Picquart'ın ise borçsuz olduğunu geniş ölçüde malzeme yapmıştı. Bu pasaj, karakter ile yargılamanın ve karakter katlinin ta kendisidir. Kamusal yaşam ile kişisel yaşam arasındaki çizgi bir kez silindiğinde, karakter ile yargılama politikanın ilerlemesi için elde kalan tek yoldur. *321 F21*

"*J'Accuse*", Napolyon ve Lamartine'in kuşağı arasında gözle görülür duruma gelen retorik değişiminin bir sonucunu gösterir. Bir kez karakter eylemden bağımsızlaşınca, bir kez Lamartine insanlara hiçbir eylemde öncülük etmeksizin kendini onlara bir lider olarak sununca, eylemin yer aldığı kamusal dünyanın kişisel güdülenmeye bağımlı kalmak dışında tüm anlamını yitirdiği bu tersine dönüşün yolu açılmıştı.

Zola, şimdi 26. paragrafta başlayan suçlamalar listesine, yani parçanın en yüksek dramatik noktasına ulaşıyor. Bunların her biri "X suçludur" yerine "suçluyorum" sözleriyle başlar. Suçlama boyunca "ben" en önemli sözcüktür. Bir haksızlığa karşı konmaz ya da bu insanların karşılaştığı bir haksızlıktan söz edilmez. Zola böyle bir şeyle ilgilenmeyeceğini, bunun yetkililerin işi olduğunu söylemiştir. Önemli olan şudur: "Ben" onları suçluyorum. Neden dolayı? İşte Zola'nın isim ve suçlar listesi:

Paty du Clam, "şeytani işçi"
Mercier, "düşüncesizlik"
Billot, "insanlığa ihanet" ve "adalete ihanet"
Boisdeffre, "dinsel hırs"
Gonse, "dostluğun istismarı"
Pellieux, "vicdansızca soruşturma"

El yazısı uzmanları, "yalan ve düzmece raporlar"
Savaş Bakanlığı, basında "iğrenç kampanya"
Savaş divanı, "yasayı çiğneme"

Bunların içinde yalnız Boisdeffre'in suçu olan dinsel hırslar ve savaş divanının suçu olan yasaların çiğnenmesi kurumsal niteliktedir. Ötekilerin tümü kişisel suçlardır. Bu da "Ben suçluyorum" sözünün önemini açıklamaktadır ya da "Ben suçluyorum" retoriği kullanılınca ortaya "kişisel suçlar"ın çıkmasının nedenidir.

322 F21

Zola'nın "*J'Accuse*"ündeki sonuç bölümü ile Drumont'un "Yüzbaşı Dreyfus'un Ruhu" adlı yazısındaki sonuç rahatsız edici bir paralellik taşır. 28. paragrafta Zola, bizi herhangi bir kazanç ya da parti peşinde olmadığı konusunda temin eder; onunki temiz bir tutkudur. 29. paragrafta Drumont gibi, okuyucuya nasıl kişisel olarak harekete geçtiğini anlatır. Duygu durumu konusunda bir metindir elimizdeki: "Şiddetli protestom sadece ruhumun çığlığıdır." 30. paragraf, yine Drumont'un yaptığı gibi, okura en son imge olarak Zola'yı sunar; Dreyfus'u ya da Fransa'yı değil. Zola karşı çıkar ve kavgaya tutuşur. Kahramanın gelecekteki iftiraya uğrayıp yargılanma ihtimali karşısındaki sloganı "Bekliyorum"dur. Zola'nın bu ahlâki metanet bildirgesi aynı zamanda Dreyfus savunmasının sonudur.

Bu makalenin günde üç yüz bin adet satılabilmesinin nedenini; Fransız kadın ve erkeklerinin geniş bir kesimini Dreyfus'u savunmaya nasıl yönlendirdiğini; Zola'nın yargılanmayı, bir yıllık hapsi göze alamayarak, yanında bir yığın para ve sevgilisi ile birlikte İngiltere'ye kaçması ve davanın öncüsü olarak kişisel bakımdan gözden düşmesinin ardından bile "*J'Accuse*"ün yine de bu hareketin dayandığı temel metin olarak kalabilmesinin nedenini sorarsak, Henry'nin intiharından ve sonucunda Paty du Clam'ın zorunlu olarak aklanmasından sonra bile geniş kesimler için zorlayıcı bir belge niteliğini koruyabilmesinin nedenini sorarsak, yanıt olarak, o insanların, Zola'nın onlara verdiği şeyi istediklerini söyleyebiliriz ki, Zola'nın onlara sunduğu, Dreyfus'un özgür bırakılması gerektiğine ilişkin bir dizi mantıksal neden değil, kolektif bir mücadeleye ait olmanın diliydi.

"*J'Accuse*"ün asıl içeriği, Yahudi Yüzbaşıyı ne tür kişilerin savunup ne tür kişilerin ona saldıracağı idi. Bu kişiler, her iki tarafta

da, asla tek bir lider çevresinde billurlaşmazlar. Zola'nın hızla yargılanıp daha hızlı bir şekilde de kaçması onun Dava dışı kalmasına yol açtı. Gerçekten de, 13 Ocak 1898'den sonra Dava'nın önemli karakterleri sahnedeki rollerini öylesine hızlı terk ediyorlardı ki, hiç kimse ya da hiçbir grup olayların denetimini elinde tutamıyordu. Ancak, tepedeki bu istikrarsızlık, tabanda Dreyfusçular ile anti Dreyfusçuları ayıran sınırların kaydığını göstermez. Aksine, iki kampın konumu halk arasında pekişir; örneğin, Henry'nin sahte yazıları anti Dreyfusçular tarafından hemen yüksek bir asalet ve kendini feda eylemi olarak görüldü; çünkü Dreyfus eğer suçlu değilse, değildi. Aslında, soruşturma adım adım Dreyfus'un aklanmasına doğru yol aldıkça; ("D" başharfi ile *bordereau* altına atılan imzanın kime ait olduğu henüz kesin bir biçimde tespit edilmememiş de olsa) her yeni adım, sokaklarda mücadele içinde olan kamplar arasında yeni bir kitlesel eylem için ortam yaratıyordu.

1902'den sonra, iki kamp arasındaki açık şiddet sona erdiğinde ortada yaşanan hiçbir uzlaşma süreci yoktu. Fransa'da eğitimi laikleştiren Ferry Yasaları'ndan her iki kamp da Dreyfus'un mahkûm edilmesine karşı bir "öç alma" olarak söz ediyordu. Çünkü din adamları ordu ile ittifak içindeydi. Charles Maurras gibi yazarlar ve Camelots du Roi gibi gruplar anti Dreyfusçular'dan ilham adılar; Fransa dışındaki tarihçiler arasında Fransızların Nazilerle işbirliğinde rol oynayan bazı etkenlerin ordunun aldığı eski yaralardan ve bu davanın neden olduğu Yahudi kininden doğduğu kabul edilmektedir. Dreyfus Davası, soyut ve dağınık bir kolektif kişilik temelinde bir cemaat oluştuğunda, bir toplumda çaresi olmayan bölünmelerin ortaya çıkmasına ilişkin klasik bir örnektir. Zaman içinde maddi koşullardaki hiçbir değişim, rakiplerin konumlarını değiştiremez; çünkü göründüğü kadarıyla, çatışmaya neden olan şey iki taraf için de mesele değildir, mesele dürüstlük, onur ve kolektifliğin kendisidir.

Cemaatin biçimlenmesinden sonra katılımcıların eylemden öğrenebilecekleri hiçbir şey kalmamıştı. Henry'nin kendini öldürmesi Dreyfus düşmanlarının dünya görüşünü sarsmaz. Olay en kısa sürede, asil bir Katolik ordu mensubunun kahramanca eylemlerinden bir yenisi şeklinde yorumlanır. Yine Henry'nin intiharıyla Paty du Clam'ın aklanması Dreyfusçuların kılına dokunmaz. Zola'nın

"komplo" fikrine Dreyfusçular anında sahip çıktı: Hipnotizma ustası Paty du Clam, Henry'yi bir akşam kafeye götürerek uyutmuş ve ona sahte belgeler hazırlatmıştır.

Dreyfus Davası, dış görünüşü benliğin işaretleri olarak ele alan kodun uç noktası, tarihsel bir mantıki aşırılık örneğidir. Maske ortak bir yüzü sergiler; zira cemaat var olacak, herkesin yüzü bu ortak yüzde tanınacaksa, maske katı ve durağan olmalıdır. Her iki tarafta da, cemaatin varlığı birbirlerine sergiledikleri dış görünüşlerinden vazgeçmedikleri sürece olanaklıdır.

Sahnede, Dr. Weltschmerz'in her eyleminin onun ahlâki karak-

teri ile belirlendiğini bilirsiniz, sokakta da Dreyfus için gösterilen her adalet belirtisinin, Fransa'nın saygın halkına karşı Yahudilerin gizli oyunlarının sonucu olduğuna da inanırsınız; fakat tiyatrodakinin aksine, dürüst olmadıkları için, zalimlerin, Yahudilerin ve onları destekleyenlerin var olma hakları bile yoktur. Dış görünüşlerin inanılırlığından kaygı duyulan bir kültürde, sahne dışındaki melodramlar kendinize ancak düşmanlarınızı yok ederseniz inanabileceğinizi ileri süren kaçınılmaz mantığı taşır. Eğer onlar kendilerine inanabiliyorlarsa, siz kendi dış görünüşünüze ilişkin inancınızı nasıl koruyabilirsiniz? Ya bir cemaat içindeki üyeliğinize? Her eylem kişiliğe ilişkin bir simge ise; Dreyfus taraftarı ya da karşıtı olmanın önemi burada yatıyorsa, kendi simgesini taşımayanlar sahici değildirler, yalancı ve düzenbazdırlar ve bu nedenle de yok edilmelidirler. Sahne melodramlarının bir sonucu yoktur; karakterlerinde herhangi bir değişimi teşvik etmez; fakat politik melodramda bir tek sonuç vardır ki, o da kişinin kendi dış görünüşünü istikrara kavuşturmasının biricik yolunun düşmanlarını yok etmek olduğunu öne sürmektir. Kolektif bir kişiliğin mantığı tasfiyedir.

Ortak bir kişilik ile cemaat duygusunun bu özdeşleştirilişinden yola çıkarsak, müzakere, bürokrasi ve idari ilişkilere ilişkin dili tamamen farklı bir alan olarak görmek gayet doğaldır. Bu yüzden yüzyılımızın başında bir cemaat yaşamı ile devlet yaşamının farklı *türde* olduğunu düşünmenin mantığı gelişti.

Cemaat kendi başına önemsenmeye değer ise, ters işleyen bir domino kuramı ile yönetilir. Müzakere, cemaat için büyük bir tehdittir: Konumları değiştirir ve düzenler, böylece cemaat ruhunu zayıflatır. Kim olduğunuzu ilan etmek size benzemeyen ötekilerle

ilişkileri düzenlemekten daha büyük önem kazanır. Dreyfus Davası gibi bir bunalımın ortaya çıkardığı büyük tutkuların ortasında, Lamartine'in Parisli yığınları soktuğu ölümüne itaat ile kıyaslanabilecek durağan ve ruhsuz bir dizi insan ilişkisi olmasının nedeni budur.

D. GERÇEK RADİKAL KİMDİR?

Bu cemaat dili önceki yüzyılda, aslında yasaklanması gereken bir alanda belirmeye başladı: radikal politika alanında. Bu dil burjuva radikallerinin proleter hareketlerinde yasal bir yere sahip oldukları- 325
nı düşünmelerine hizmet etti. Şimdi, Marksist hareketlerde kolektif kişiliğin özellikle neden ortaya çıkmaması gerektiği halde nasıl olup da çıktığını görelim.

Olayların, kaçınılmaz olarak olmasa bile mantıksal olarak toplumsal koşulları izlediği şeklindeki bir tarih görüşü 19. yüzyılın, günümüzde hâlâ yerini koruyan belki en büyük mirasıdır. Bu fikir, ulusların "kaderleri" olduğunu düşleyenleri, 19. yüzyıl anarşistlerinin çoğu, Saint-Simon'un kimi yandaşları, toplumsal Darwincilerin büyük bölümü ve Marx'ı izleyenler tarafından paylaşılıyordu. Marksist tarihsel diyalektikten söz etmek, her biri bir önceki aşamalardaki çelişkiler sonucunda doğmuş olan deneyim aşamalarından söz etmektir. Bu görüş ile o kadar içli dışlı olduk ki, soru ve cevaplardan oluşmuş bir dini risale gibi ezberden anlatılabilir: Bir tez kendi antitezine dönüşür; bu antitez içinde aynı durumlar ve kişiler yeni bir ışık altında görülür; ve bu antitez yine ya bir devrim süreci sonucu bir senteze ya da maddi ve entelektüel yeniden oluşumun sonu gelmez devinimi içinde, yeni bir antiteze, bir anti-antiteze ulaşarak dönüşüme uğrar.

İronik bir şekilde, bu soru cevap kitabını ezberden öğrendikten sonra ondan kuşkulanmaya yol açan olaylara da tanık olduk. Dünyanın yarısından fazlası şu ya da bu şekilde Marx'ın öğretilerine bağlı hükümetlerce yönetiliyor; gelgelelim bu hükümetlerin yönettiği toplumlar, Fourier ve Saint-Simon'la birlikte, Marx'ın mantıksal olarak devrime hazır buldukları toplumlarla taban tabana zıttır. Sömürgeleştirilmişlerdir ya da henüz endüstriyel bakımdan gelişmemişlerdir, hatta bazı açılardan, Marx'ın doğrudan toplumsal ya-

pılanışından tarihsel bir gelişme mantığı çıkardığı Avrupa'ya özgü durumların dışında kalırlar.

Tek başına hiçbir kuşak, kesinlikle hiçbir kitap, bu yerinden edilmiş kaderin paradoksunu açıklayamaz. Yine de, kitabımızda şu ana kadar izi sürülen kentsel kültür döngüsü bu paradoksun en azından bir boyutuna ışık tutabilir: Psikolojik deformasyon kültürü, radikal, diyalektik değişimlere bağlananlar üzerinde etkilidir, öyle ki, tarih teorinin gözleri önünde akıp giderken savunma durumuna geçerler.

Marx tüm yazılarında, insanları yeni olayların etkisi altında inançlarını yeniden belirlemeye iten diyalektik tarihsel güçlerden bahseder. Maddi koşulların bilinci belirlediği sloganı kolayca vulgarize edilmiştir ve hâlâ edilmektedir. Marx bununla olsa olsa, toplumdaki her yeni maddi durumun inançların yeniden belirlenmesini getirdiğini, bunun tek nedeninin de dünyanın bu inançları değişmeye zorlaması olduğunu kastediyordu.

Kişinin kendi inançlarını yeniden belirlemesinin psikolojik bakımdan karşılığı nedir? Ya diyalektik düşünmesinin? Bir inanç onu savunan kişi için çok derin ve yoğun biçimde kişisel ise, kişinin inandığı şey onun kimliğini belirleyecek duruma geldiyse, o zaman inançlardaki herhangi bir değişim benliğinde çok büyük altüst oluşları gerektirir. Öyleyse, inanç ne denli kişisel ve benlikle ilişkiliyse, değiştirilmesi de o denli güçleşir.

Bu yüzden diyalektik bilinç neredeyse olanaksız bir insani güç gerektirir. Dünyaya ve dünyadaki adaletsizliklere ilişkin tutkulu bir ilgi duyan bir ideoloji var ortada; ama bu ideoloji, tarihsel durum değiştiği zaman tüm bu taahhütlerin doğasının askıya alınmasını, yeniden düşünülmesini ve düzenlenmesini talep etmektedir. İnanç hem şiddetle savunulacak hem de aynı zamanda benlikten belli bir uzaklıkta tutulacaktır ki, kişisel bir kayıp ya da mahremiyetin tehlikeye atılması duygusuna kapılınmaksızın değiştirilebilsin.

Konuyu bu şekilde koyduğumuzda Marx'ın diyalektik imgeleminin şehir yaşamı terimleri içinde incelediğimiz bir kavrama çok yakın olduğunu görürüz: Kamusal davranış kavramı. Kişinin kavrayışının diyalektik olabilmesi için dışarıda, kamu içinde olması ve kişiliğini inanç ya da toplumsal eylem aracılığıyla simgelemekten

uzak olması gerekir. Rousseau kamu içindeki insanın ne kadar düşmanıysa, Marx da o kadar ateşli taraftarıdır.

Gelgelelim hepimizin çok iyi bildiği ve kendisine Marksist diyen bir yaratık var ve o, bu esneklikten nefret ediyor. Kimi zaman bir "ideolog", kimi zaman da "dogmatik" deniyor bu kişiye. Bunlar, radikal bir hareketi sadece en kötü yandaşlarının karakter yapısı ile tanımlama bakımından uygun sayılabilecek etiketlerdir. O, daha doğru ve dar anlamda, orta sınıftan gelen bir kişidir; insani nedenlerle ve geçmişe ya da kendi geçmişine duyduğu öfke sonucunda, bir radikal olan orta sınıf üyesidir. Toplumda adalet ve hak arayışlarını işçi sınıfı ile özdeşleştirerek radikal olur. Ezilenlerin ateşli taraftarı oluş nedenleri örneğe göre değişse de, işçi sınıfı ile ilişkisindeki sorun hep aynı kalır: Onların hareketinin nasıl meşru bir parçası olmaktadır? Bu kişi, kendi eğitimi, görgüsü ve mülkiyet anlayışıyla ezilenler cemaati içindeki varlığını nasıl meşru kılar?

Marx ve Engels onu tanıyordu, çünkü sorunları ortaktı. Kendisini bir radikal olarak meşru kılma sorununu, içinden türediği burjuva kültüründeki dış görünüş kodları aracılığıyla çözdü. Aldığı her konum, tartıştığı her konu, bir devrimci olarak kendi kimliğinin ağırlığı altında eziliyordu. "Doğru" strateji tartışması onun gözünde hemen karakterle ilgili bir çatışma halini alıyordu: Kim "gerçek" devrimciydi? Hangi devrimci taktiklerin doğru olduğu tartışmasının ortasında asıl tartışılan, kimin meşru bir radikal olduğuydu. Yanlış strateji savunan, yanlış fraksiyona katılan ve yanlış bir çizgi izleyen rakiplerinin radikallikle ilgileri olamazdı. İdeolojik "yanlışları" nedeniyle radikal cemaate ait değillerdi.

Radikalin meşruluğuna ilişkin sorular 1848'den sonra işçi sınıfının radikal cemaatlerinden üyelerin kendileri tarafından soruluyordu. 1848 Devrimi'nde, *L'Atelier* gibi işçi sınıfı gruplarının bu orta sınıf devrimcilerine kendi kavgalarında bir yer vermeyi yadsımaları sürecinin nasıl geliştiğini görmüştük. İngiltere'de 1850'lerde, adına ve çıkarına devrim yapılacak işçi sınıfının yanında yer alıp yardım etmeye gelen burjuva entelektüellerine karşı aynı düşmanlık gözlemlenebiliyordu. Gerçekten de, devrimci kadrolar içindeki sınıf uzlaşmazlığı, 19. yüzyıl radikal politikasının yazılmamış olan çok önemli tarihidir.

Bu sekter tutku doğrudan doğruya içkin seküler kişilik kodlarının bir ürünüdür. İnandırıcı bir dış görünüş kişiliğin açığa vurulduğu bir dış görünüştür; fakat burada, zorunluluktan dolayı, yerinden edilmiş bir kişilik söz konusudur. Onun yerinden edilmişliği ve geçmişi, yoldaş olarak yanlarında yer almak istediği insanların onu ancak bir yabancı olarak algılamalarına yol açar. O zaman başvurduğu gruba ait olma koşulları ise inançlarının gücü sayesinde onu yeni bir insan olarak tanımlar. Maskesi değişken değil, sabit olmalıdır ki, kendine inanabilsin. Radikal zekâsını bağnazca hırslara dönüştürse bile, bunu "otoriter" bir kişiliği olduğu için değil; –gerçi bazı durumlarda bu da geçerli olabilir– yabancı bir cemaat içinde kendisini meşrulaştırmak istediği için yapar. Ait olabilmek için aldığı konumları kendi toplamı ve özü haline getirmelidir; bu konumlar onun açığa vurduklarıdır; "devrimci" olmaktan çok "devrimci olabilme arzusunun" ağırlığını taşırlar. Modern ideolog aldığı her tavrı müzakere kabul etmez bir şey olarak görmektedir; çünkü hepsi de onun gerçekten göründüğü gibi olup olmadığı, ezilen yığınlar içinde meşru bir yeri olup olmadığı gibi zor sorular etrafında dolanır.

Bu tipin ortaya çıkması Birinci Enternasyonal'e kadar uzanır. İkinci'de artık en büyük güç odur. 19. yüzyıl Fransası'nda bu tipin yarattığı sorun Jules Guesde'nin yaşamında tam olarak gözler önüne serilmişti. Guesde, 1880'lerin sonunda, Fransa'da, Marksist görüşleri sosyalist harekete zorla sokan kişiydi. Tam bir küçük burjuva taşra entelektüeliydi. Babası öğretmendi. Bir genç olarak; kendi kendinden kuşkulanma, gönüllü yoksulluk ve tutuklanma dönemlerinin hepsi "işçilerin dürüstlüğüne gıpta etmesinin" sonucuydu. Marksist kuramın bir uyarlamasını alıp, katı bir şekilde Fransız yaşamına uygulamaya çalıştı ki, bu başlangıçta işbirliği yapmış olsalar da Marx'ı rahatsız etmiş bir uyarlamaydı. Marksizmin bu basit, değişmez uyarlaması ile Guesde radikal bir lider olarak konumunu meşrulaştırdı. Gerçek bir işçi olan Jean Dormoy'le girdiği liderlik mücadelesini kazandı. Jean Dormoy onun kadar radikal, ama daha esnek bir kafa yapısı olan bir çelik işçisiydi. Dormoy, Fransız ekonomisinde 1880'lerde ortaya çıkan değişimlerden dolayı kafasının karıştığını açıkladığı zaman Guesde çok sağlam duruyordu ve "daha yiğit olduğundan daha sahici bir devrimci" olduğunu ileri sürüyordu. 1898'de Guesde'in çevresinde toparlamakta olan hareketin

.....bir anlamda Fransa'nın koşullarıyla ilgisi olmadığı gibi, onu değişen zamana uyarlamak için de çok az çaba gösteriliyordu. Fransa'da ücretler epeyce arttığı sırada bile ücretlerin düşmek zorunda olduğunu söylüyorlardı..... Teoriye yaptıkları vurgu atıl dogmaların durmaksızın yinelenmesi haline dönüşüp yozlaşmıştı.

Guesde, inançtaki diyalektik değişimler fikrini altüst ederek kendisini Marksçı bir devrimci olarak meşru kılan bir liderin ta kendisiydi.[160]

Yüzyılımızın başlarında, Fransa'da solun iki tür ihaneti görülür. İlki, Clemenceau'nun 1906-1909 arasındaki yönetiminde kendini gösterir; iktidardaki oportünistlere karşı olan radikal, kendisi iktidar olunca radikal inançlarını ve eski yandaşlarını terk eder. Guesde'nin ihaneti ise başka türlüydü. Onun örneğinde, kişinin devrimci olmaya yönelik derin tutkusu yüzünden devrime ihanet etmesi söz konusuydu. İnandırıcı bir devrimci olmak, bu kişisel konumu meşrulaştırmak, yüzyılın sonunda diyalektik ideali terk etme meselesi haline gelmiştir.

Politik görüşlerini, toplumsal koşulları sürekli yeniden yorumlamaya yönelten bir grubun, diyelim ki, belli bir ülkedeki sendikal örgütlenme konusunda mutlak bir konum benimsemiş olmaları, yine diyelim ki, bir Yeni Kudüs'e inananların dogmatikliğinden daha çok yıkıcılık içerir; çünkü doğruluğu çok daha kolayca sorgulanabilir. Kamusal davranış ile kişisel ihtiyaç arasındaki mesafenin kapanmasının maddeci bir devrimci için taşıdığı anlam, bir Püriten'e göre çok daha büyüktür. Eylemin biricik nedeninin yitirilmesi anlamına gelir bu.

Stalinizmin tehlikelerine duyarlı olan biri buna şiddetle karşı çıkabilir ve kişisel ihtiyaçların kamusal sorunlar bağlamında değerlendirilmemesinin, sonunda "devrimin ihtiyaçlarının" toplumu insanlıktan çıkardığı çorak bir dünyaya yol açabileceğini söyleyebilir. Ama ben başka bir şeyin peşindeyim. 19. yüzyıl politikasının trajedisi, ki gerçekte de bir trajedi söz konusudur, şudur: Kültürel güçler başkaldırmış olanları tutsak etmiş olduğu gibi, mevcut ekonomik düzeni savunanları da tutsak etmiş, bunu da politik araçlar kullanarak yürütülen vahşi bir kendini suçlama kampanyası yoluyla yapmıştır. Bu kültür, radikalleri insanlıktan çıkarabiliyordu. Dahası, politik aydınlar arasında giderek artan bir bilinç felci görülüyor-

du; bu felç, kozmopolit kültürdeki yıkıcı eğilimlerden kaynaklanıyordu; sanıldığı gibi devrimci dogmaların mutlakçı niteliklerinden değil.

19. yüzyıl başkentlerinin kültürü, değişime karşı güçlü bir silah geliştirdi. Maske yüz haline gelince, dış görünüşler kişiliğin göstergelerine dönüşünce, insanın benliği ile arasındaki mesafe kapandı. Göründükleri gibi olunca, insanların özgürlüğü olabilir mi? İnsanın "benliği" ile arasındaki mesafeye bağlı olan özeleştiri ve değişme edimlerini nasıl gerçekleştirebilirler? İnanç aşırı bir yük altına girmiştir. Burjuva kentli yaşam kültürü çok sayıda radikalin özgürlü-
330 günü baltaladı. Bu kültür, insanları retoriksel konumları ve kamu içinde ifade ettikleri fikirlerinin kendilerinin psikolojik olarak açığa vurulması olduğunu düşünmeye alıştırarak, diyalektik ideolojinin diyalektiğini çaldı. Solda yer alanlar, maddi koşulların değiştirilmesini savunurken kendilerini giderek kişisel "dürüstlük", "bağlılık" ve "sahiciliği" savunma konumunda buldular. Radikal bir cemaate, bir Hareket'e ait olmak adına diyalektiği gözden çıkardılar. İşte yine Dreyfus Davası'nı tipik kılan aynı içe dönük dile ulaştık; kendini bir gruba bağlı hissetmek uğruna katılık ve cemaat uğruna tarihteki uygunsuzlukların savunulması.

Kardeşlik üzerine kurulu cemaati yıkmak bir tarafa, 19. yüzyıl kozmopolit kültürü cemaatin olduğundan çok değerli görünmesini sağladı. Günümüz klişelerinde şehirler içi boş kişidışılığın en uç örnekleridir. Aslında, modern şehirdeki güçlü ve kişidışı bir kültürün eksikliği, insanlar arasında fantezi yüklü mahrem açılmalara yönelik şiddetli bir arzu yarattı. Ruhsuz ve kötü kalabalık miti gibi, cemaatin yokluğu mitleri, insanları yaratılmış ortak bir benliğe göre cemaat arayışı için dürtükleme işlevi görüyor. İçi boş kişidışılık miti, popüler biçimleriyle, bir toplumun sağduyusu haline geldikçe, aynı olmak zorunda olmaksızın insanların birlikte hareket edebilecekleri anlamına gelen, kentselliğin özünü tahrip etmekte kendilerini ahlâki bakımdan haklı görürler.

Dördüncü Bölüm

Mahrem toplum

XI
Kamusal kültürün sonu

Geçmişi betimlemenin bir yolu değerli bulunan bir yaşam tarzının iniş çıkışlarına ilişkin imgeleri kullanmaktır. Bu imgeler doğallıkla bir pişmanlık yaratır, pişmanlık ise tehlikeli bir duyarlıktır. Geçmişe yönelik bir duygudaşlığa ve belli bir kavrayışa yol açan pişmanlık bugünden vazgeçmemize ve dolayısıyla günümüzün kötülüklerini de belli ölçüde kabullenmemize yol açıyor. Seküler kamusal kültüre ilişkin bu yükseliş ve çöküş tablosunu pişmanlık yaratmak için çizmedim; amacım modern yaşamın, insani görüntüsüne karşın aslında tehlikeli olan inançları, özlemleri ve mitleri üzerine bir perspektif oluşturmaktı.

Günümüzde etkin olan görüş, kişiler arasındaki yakınlığın ahlâki bir değer olduğudur. Yine günümüzün en önemli özlemi baş-

kalarıyla yakınlaşma ve samimi deneyimlerle bireysel kişiliğin geliştirilmesidir. Günümüzün miti ise toplumdaki kötülüklerin tümünün kişidışılığa, yabancılaşmaya ve soğukluğa ilişkin kötülükler olarak anlaşılabileceğini varsayar. Bu üçünün toplamı bir mahremiyet ideolojisidir: Her türden toplumsal ilişki her bir kişinin içsel psikolojik kaygılarına ne denli yaklaşırsa o denli gerçektir, inandırıcıdır ve sahicidir. Bu ideoloji, politik kategorileri psikolojik kategorilere dönüştürür. Mahremiyet ideolojisi tanrısız bir toplumun insancıl maneviyatını tanımlar: İçtenliktir, sıcaklıktır bizim tanrımız. Kamusal kültürün yükseliş ve çöküş tarihi bu insancıl maneviyatı en azından sorgulamayı gerektiriyor.

Ahlâki bir değer olarak kişiler arasındaki yakınlığa duyulan inanç kapitalizm ve seküler inancın geçen yüzyılda ürettiği derin sarsıntının sonucudur. Bu sarsıntı nedeniyle insanlar kişidışı durumlarda, nesnelerde ve toplumun kendisinin nesnel koşullarında kişisel anlamlar aradılar. Dünya psikomorfikleştikçe gizemlileşmekteydi; aradıkları anlamları bulamadılar. Bu yüzden de toplumsal yaşamdan kaçarak özel yaşam alanlarında ve özellikle de aile içinde kişiliğin algılanışında belli bir düzen ilkesi elde etmeye çalıştılar. Böylece geçmiş, insanlar arasındaki açık yakınlaşma arzusunun derinlerinde gizli bir istikrar arzusu inşa etti. Viktorya döneminin acımasız cinsel yasaklarına isyan etmiş olmamıza karşın, başkalarıyla kurduğumuz yakın ilişkilere güvenlik, huzur ve kalıcılığa yönelik gizli arzuların ağırlığını yüklemeye devam ediyoruz. İlişkiler bu yüklere dayanamadığı zaman da açıkça dile getirilmemiş beklentilerde değil, ilişkilerde bir kusur olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Başkalarına yakınlık duyma çoğunlukla onları sınamamızdan sonra gelişir; ilişki böylece hem yakın hem de kapalı olur. Eğer değişirse, değişmesi gerekli olursa, bir tür ihanete uğramışlık duygusu ortaya çıkar. İstikrar beklentisiyle yüklü bir yakınlık zaten çok zor olan duygusal iletişimi daha da zorlaştırır. Bu şartlarda mahremiyet gerçekten bir erdem olabilir mi?

Öteki insanlarla yakın ilişkilere girerek kişinin kendi kişiliğini geliştirme özleminin de benzer bir gizli gündemi vardır. Geçen yüzyılda kamusal kültürde yaşanan kriz bize toplum içinde insanlık durumunun özündeki zorluklar, sınırlamalar ve acımasızlıkları karşı konulmaz şeyler olarak düşünmeyi öğretti. Onlara bir tür pasif ve

suskun izleyici tavrıyla yaklaşabiliriz, ama onlara meydan okumanın, onların içinde yer almamızın, kişiliğimizin gelişmesi pahasına olacağı düşünülür. Kişiliğin günümüzdeki gelişimi bir mülteci kişiliğinin gelişmesinden başka bir şey değildir. Saldırgan davranışa karşı temeldeki ikircimli tutumumuz bu mülteci zihniyetinden kaynaklanır: İnsan ilişkilerinde saldırganlık bir zorunluluk olabilir, ama biz onu nefret uyandıran bir kişisel özellik olarak görmekteyiz. Ya mahrem ilişkilerle ne tür bir kişilik gelişir? Böyle bir kişilik, güven, samimiyet ve rahatlık deneyimiyle değil belki, ama beklentisiyle biçimlenecektir. Kişilik nasıl adaletsizlik üzerine kurulu bir dünyada hareket edebilecek kadar güçlü olabilir? İnsanların karşısına, öteki insanlara güvenmeyi, açık olmayı, onlarla bir şeyler paylaşmayı ve onları manipüle etmekten kaçınmayı, toplumsal durumlar karşısında saldırganlıktan ya da bu şartları kişisel çıkarlar için kullanmaktan kaçınmayı öğrendikleri ölçüde "daha zengin" duygular besleyebilecekleri ve kişiliklerinin "gelişeceği" hükmünü getirmek gerçekten insanca mıdır? Böylesine katı bir dünyada yumuşak benlikler oluşturmak insanca mıdır? Geçen yüzyılda insanı pençesine alan o büyük kamusal yaşam korkusunun sonucu, insan iradesine ilişkin kavrayışın günümüzdeki zayıflığıdır.

Son olarak, kamusal yaşamın tarihi, toplumsal bir kötülük olarak kişidışılık etrafında inşa edilen mitleri sorguluyor. Wilkesçi hareketin yol açtığı kamusal ve özel alan dengesindeki bozulmayla başlayarak, Lamartine'in Paris proletaryası üzerinde kurduğu denetimde tam anlamıyla sergilenen (Junius'un deyimiyle) insanın ölçülerden daha önemli olduğu mitolojisi, gerçekte politik pasifleştirme için bir reçete haline geliyor. Kişidışılık insani kaybın, insan ilişkilerinin toptan yok oluşunun tanımını yapıyor gibi görünmektedir. Ama tam da kişidışılığın, boşluğun kendisiyle eşitlenmesi, kaybı yaratan etkendir. Boşluk korkusuna yanıt olarak, politik alanı içinde kişiliğin çok güçlü bir şekilde ilan edildiği bir alan olarak algılıyor insanlar. Tabii sonra da onlara yaptığı işler yerine, tüketilmek üzere niyetlerini anlatan, duygularını açan birinin pasif izleyicileri durumuna geliyorlar. Ya da insanlar, politik alanı ortak, kolektif bir kişiliğin paylaşılması yoluyla birbirlerine açılma fırsatı olarak gördükçe, toplumsal koşulların değiştirilmesi için kendi kardeşlik duygularını kullanmaktan giderek uzaklaşıyorlar. Cemaatin varlığının

sürdürülmesi kendi içinde bir amaç oluyor. Cemaate ait olmayanların temizlenmesi cemaatin işidir artık. Toplumsal ilişkilerdeki kişidışılığı silmeye yönelik insancıl arzudan, müzakereyi reddetme ve yabancıları sürekli temizleme gerekçeleri doğar. Bu kişidışılık miti aynı ölçüde de özyıkıcıdır. Ortak çıkarların gözetilmesi ortak bir kimlik arayışı içinde tahrip edilir.

Kamusal bir yaşamın yokluğunda, insancıl oldukları varsayılan bu idcallerin hükmü geçerlidir. Kuşkusuz, bu hastalıklı görüşler kamusalın tükenmesiyle belirmemişti; bizzat kamusal yaşamın bunalımı geçen yüzyılda onlara hayat vermişti. 19. yüzyıl kamusal kültürünün Aydınlanma devri kamusal kültürü ile bağlı olması gibi, günümüzdeki kamusallığa inançsızlık da 19. yüzyılda bu alanın içine girdiği karmaşa ile bağlantılıdır. Bağlantı, iki yanlıdır.

Kamusal yaşamın sona ermesinden söz etmek, öncelikle geçen yüzyılın kültüründeki bir çelişkiden kaynaklanan bir sonuçtan söz etmektir. Kamu içinde kişilik, terimlerdeki bir çelişkiydi; en sonunda da kişisel, kamusal terimini yok etti. Örneğin, ister aktör ister politikacı olsun, aktif biçimde duygularını kamusal alanda sergileyebilen kişilerin özel ve üstün kişilikli olduklarını düşünmek mantıklı hale geldi. Bu kişiler karşılıklı ilişki kurmuyorlar, karşısına çıktıkları seyirciyi denetliyorlardı. Seyirci onları değerlendirme konusunda kendine duyduğu güveni giderek kaybetti; artık bir tanıktan çok birer izleyici haline geldi. Böylece seyirci, kendine ilişkin olarak aktif bir güç, bir "kamu" olma anlayışını yitirdi. Keza insanların duygularını başkalarına iradedışı açığa vurmakla korkutulmalarıyla, kamusal alandaki kişilik, kamusalı yıktı. Sonuç, ötekilerle temastan daha çok kaçınma, suskunluğa sığınma ve hatta duygularını belli etme kaygısıyla hiçbir şey hissetmemekti. Böylece, ifade şartları bir maskenin takdiminden, kişinin dünyada taktığı maskesi altındaki kişiliğinin yani yüzünün ortaya serilmesine doğru kaydıkça, kamu içinde ifade edici olmayı isteyen insanlar kamusal alanı boşalttı.

Kamusal yaşamın sonundan söz etmek, ikinci olarak, bir yadsımadan söz etmektir. Kamusal davranış ve kişilik karmaşası keskinleştikçe, Viktoryen dünyanın kendine dayattığı baskıcılığın da bir değer ya da aslında bir asalet olduğunu yadsıyoruz. Ama yine de kendimizi, kişilik koşullarını derinleştirerek, karşılıklı ilişkilerimiz-

de daha sahici, dolaysız ve açık olmaya çalışarak bu baskıdan "özgürleşmeye" çabalıyoruz, görünüşteki bu özgürleşme Viktoryenlerin duygusal düzen yaratmaya yönelik baskıcı çabalarında hissettiklerine yakın sıkıntılar doğurduğunda da kafamız karışıyor. Yine, insanlar arası iletişimde herhangi bir engel olması gerektiğini yadsıyoruz. 20. yüzyıl iletişim teknolojisinin tüm mantığı bu ifade açıklığına teslim edilmiştir. İletişim kolaylığı fikrini kutsasak bile, "medyanın" izleyiciler safında çok daha fazla pasiflik doğurması karşısında şaşırıp kalıyoruz. İzleyicinin pasif olduğu şartlar altında kişiliğin, özellikle de politik yaşam açısından, giderek havada bir konu durumuna gelmesine şaşırıyoruz. Mutlak iletişime olan inancımızla kitle iletişim araçlarından duyduğumuz korku arasında ilgi kurmuyoruz, çünkü bir zamanlar kamusal bir kültür oluşturmuş olan temel doğruyu yadsıyoruz. Aktif ifade insani çaba gerektirir ve bu çaba ancak insanların birbirlerine ifade ettikleri şeyleri sınırladıkları ölçüde başarılı olabilir. Aynı şekilde salt fiziksel terimlerle, şehir içindeki fiziksel harekete konan tüm sınırlamaları yadsırız; kişinin bu mutlak hareketini kolaylaştırsın diye bir ulaşım teknolojisi icat ederiz; sonra da, şehrin bir organizma olarak yaşamının feci bir biçimde sona ermesi karşısında şaşarız. Viktoryenler, sınırsız benlik fikri ile mücadele ettiler; bu düşünce kamusal ve özel alan karmaşasının yol açtığı hoşnutsuzluğun özüydü. Benlik üzerindeki sınırlamaları çok çeşitli yollarla hemen yadsıyoruz. Ne var ki, yadsımak ortadan kaldırmak anlamına gelmiyor; aslında göğüslenmedikleri için sorunlar daha da içinden çıkılmaz hale geliyor. Geçmişin kalıtı olan çelişkiler yoluyla ve geçmişi yadsıyarak 19. yüzyılın kültürel terimleri içine hapsolduk. Sonuç olarak, kamusal yaşama ilişkin inancın son bulması, 19. yüzyıl burjuva kültürü ile bir kopuş değil, aksine o kültürün şartlarının öne çıkarılmasıdır.

Mahrem bir toplum yapısı iki yanlıdır. Narsisizm toplumsal ilişkilerde etkilidir ve kişinin duygularını öteki insanlara açığa vurma deneyimi yıkıcı hale gelmiştir. Bu yapısal özelliklerin 19. yüzyıl ile de bağları vardır. Narsisizmin bir toplumda seferber edilebilmesi, insanların duygu ve güdülerin ele gelmeyen tonları üzerinde odaklaşmaları için grup egosuna uygun bir anlayışın askıya alınması gereklidir. Bu grup egosu bir anlamda, insanların o anki duygusal izlenimleri ne olursa olsun, gereksindikleri, istedikleri ve talep ettik-

leri şeyleri kapsar. Bu grup egosuna ilişkin bir anlayışı silmeye yönelik adımlar geçen yüzyılda atılmıştı. 1848 Devrimi, bir kişilik kültürünün, o zamanlar sınıf çıkarı biçiminde ifade edilen bu grup egosu çıkarları üzerinde kurduğu hâkimiyetin ilk kez ortaya çıkışıydı. Yıkıcı *gemeinschaft*'ın doğması için insanların duygularını birbirlerine belli ettikleri zaman bunu duygusal bir bağ kurmak için yaptıklarına inanmaları gerekir. Bu bağ karşılıklı ifşa yoluyla kurdukları kolektif bir kişilikten ibarettir. Kolektif bir kişiliği paylaşarak bir cemaat olma fantezisinin tohumları da 19. yüzyıl kültürü şartlarında ekilmiştir. O halde şimdi sorumuz şudur: Temellerine kafa tutmasak bile, etkilerini yadsıdığımız bir kültürün, geçmişin kölesi olmanın yaşamımız üzerindeki etkisi nedir?

Bunu en açık şekilde, mahrem toplum yapılarının her birinin 19. yüzyıldaki köklerinden nasıl geliştiğini görerek yanıtlayabiliriz. Ego çıkarlarının askıya alınması, toplumsal etkileşimleri bir güdülenim takıntısı üzerine yoğunlaştırarak, narsistçe özümlemenin sistematik bir teşvikine dönüştü. Benlik artık bir aktör ya da yapıcı insana ilgi duymaz; o niyetlerden ve olabilirliklerden ibaret bir benliktir. Mahrem toplum, Fielding'in övgü ve yerginin aktörlere değil eylemlere yapılabileceği düsturunu tamamen tersine çevirdi. Artık önemli olan ne yaptığınız değil, yaptıklarınız hakkında ne hissettiğinizdi. Kolektif kişilik özelliklerinin ortak hale gelmesi, bu kişiliği paylaşabilen cemaat daraldıkça sistemli bir şekilde yıkıcı bir sürece dönüştü. Dreyfus Davası'nda ulusal düzeyde bir cemaat hissinin oluşumunu gördük; çağdaş toplumlarda aynı cemaat oluşumu artık yerelcilikle bağlantılıdır. Modern toplumu avucunun içine alan bu kişidışılık korkusu, insanların cemaati giderek daha küçük bir ölçekte tahayyül etmesine neden olur. Benlik niyetlere indirgenmişse, bu benliğin ortak paylaşımı da sınıf, politika ya da tarz bakımından farklı olanların dışlanmasına varır. Yerelcilik ve güdülenim içinde özümleme: Bunlar, geçmişin bunalımları üzerinde inşa edilmiş bir kültürün yapılarıdır. Bunlar, aileyi, okulu ve çevreyi düzenler; şehri ve devleti düzensizleştirirler.

Bu iki yapının izini sürmek entelektüel açıdan anlaşılır bir tablo ortaya çıkaracak olsa bile, hüküm süren mahremiyetin modern toplumda yarattığı sarsıntıyı aktarabilmek için sanırım yetersiz kalacaktır. Çoğunlukla kendi bilgimiz hilafına, toplumsal varoluşun ta-

lepleri ile ancak mahrem psişik deneyimlerin aykırı tarzları yoluyla bir insan olarak geliştiğimiz inancı arasındaki savaşın ortasında kalıyoruz. Sosyologlar bu savaş durumu için istemeyerek bir dil yarattılar. Toplum içindeki yaşamdan bir tür araçsal görevler meselesi olarak söz ediyorlar; okula, işe gideriz, grev yaparız, toplantılara gideriz; çünkü bunlar yapılmalıdır. Bu işlere fazla zihnimizi yormamaya çalışırız; bunlar sıcak duygular için "uygunsuz" vasıtalardır; onların içindeki yaşantımızı bir "araç" durumuna getiririz; duygusal bağlılık gösterdiğimiz bir gerçeklik değil, yalnızca bir araçtır yaşam. Bu araçsal dünyanın karşısına sosyologlar, duygusal, bütünlükçü [holistic] ve tümleyici [integrative] deneyimleri koyuyorlar. Bu jargonun terimleri önemli; çünkü belli bir zihniyeti, bir inancı temsil ediyorlar. Bu inanca göre, insanlar gerçekten hissedebildikleri (duygusal), içinde bulundukları şimdiki ana duyarlı oldukları (bütünlükçü), kendilerini tam olarak açığa vurdukları (tümleyici) zaman; özetle bağlanmış oldukları zaman, genelde dünyadaki hayatta kalma, mücadele etme ve yükümlülük altına girme deneyimlerine zıt olan deneyimler yaşarlar. Doğal olarak, sosyologların bahsettiği bu duygusal yaşam sahneleri mahrem sahnelerdir: Aile, yakın çevre, arkadaşlar arasında geçirilen bir yaşam.

Narsisizm ve yıkıcı *gemeinschaft*'ın bu savaşı araçsal ve duygusal toplumsal ilişkilere bir biçim vererek örgütlediğini görmek şarttır. Fakat bu savaşın niteliğine, iki soru sorarak ve sorgulamamızı bu soruların yanıtları etrafında düzenleyerek somutluk kazandırabiliriz. Toplumsal gerçekliğin bütünüyle psikolojik terimlerle ölçülmesinden toplum nasıl zarar görüyor? *Medeniyeti* ondan çalınır. Anlamlı bir kişidışı yaşamdan uzaklaşan benlik nasıl zarar görüyor? Tüm insanları potansiyel olarak sahip oldukları ancak gerçekleşmeleri için benlik ile belli uzaklıkta bir ortama gerek duyan bir kısım yaratıcı güçlerini, oyun güçlerini, ifade etmekten yoksun kalır. Böylece mahrem toplum, bireyi *sanattan mahrum bir aktör* yapar. Güdülenim üzerine narsistçe odaklanma ve cemaat duygularının yerelleşmesi bu sorunların her birine bir biçim verir.

Modern yaşamda bir züppe ya da gerici gibi görünmeksizin medeniyetten söz etmek oldukça zordur. Bu terimin en eski anlamı "medeniyeti" yurttaşlık görevleriyle ilişkilendirir; bugün ise "medeniyet" ya da Cos-d'Estournel şarabının hangi yıl şişelendiğini bil-

mek ya da şamatalı ve yakışıksız politik gösterilerden kaçınmak anlamına gelir. Medeniyeti bu modası geçmiş anlamından kurtarmak ve onu kamusal yaşam çerçevesine sokabilmek için bu sözcüğü şu şekilde tanımlayacağım: Medeniyet, insanları birbirinden korumakla beraber, birini diğerinin eşliğinden hoşnut bırakan etkinliktir. Maske takmak medeniyetin esasıdır. Maskeler, takanın gücü, hastalığı ve kişisel duygularına bağlı olmaksızın katıksız toplumsallaşabilmeye izin verirler. Medeniyetin ereği, başkalarını kendilerinin yükü altında ezilmekten korumaktır. Dindar bir kişi eğer insanın dürtülerine göre yaşamasının günah olduğuna inanıyorsa ya da bir
340 başkası Freud'u ciddiye alıp insanın dürtüsel yaşamasının bir iç-savaşım olduğuna inanıyorsa, o zaman benin maskelenmesi ve öteki insanların da bir kişinin içsel yükünü taşımaktan kurtarılmaları elbette iyi bir şeydir. Fakat doğuştan gelen insan doğasına ilişkin hiçbir varsayım ya da inanca başvurulmasa bile, bundan bir buçuk asır önce ortaya çıkan kişilik kültürü nezakete aynı önemi ve önceliği verirdi.

"Şehir" ve "medeniyet" ["city" ve "civility"] etimolojik olarak ortak bir kökene sahiptir.* Medeniyet başkalarına yabancıymış gibi davranmak ve bu toplumsal uzaklığa uyan bir toplumsal bağ dokumaktır. Şehir yabancılarla karşılaşmanın kuvvetle muhtemel olduğu, insani yerleşim alanıdır. Bir şehrin kamusal coğrafyası kurumlaştırılmış medeniyettir. İnsanların artık medeni davranabilmek için toplumsal koşullarda muazzam bir dönüşümü ya da geçmişe tılsımlı bir geri dönüşü beklediklerini sanmıyorum. Dini ritüellerin ya da aşkın inançların var olmadığı bir dünyada hazır maskeler yoktur. Maskeler, onları takacak olanlar tarafından başkalarıyla yaşama zorunluluklarından değil, buna gönüllü olmaları nedeniyle denemeyanılma yöntemiyle yaratılmalıdır. Bu türden davranış biçimlendikçe şehir zihniyeti ve sevgisi de canlanacaktır.

Medeniyetsizlikten söz etmek medeniyetin tersinden söz etmektir. Kendisini başkalarına yüklemektir medeniyetsizlik; bu kişilik yükünün neden olduğu şey, toplumsallaşma yetisindeki düşüştür. Bu anlamda medeniyetten nasibini almamış bireyler gelir aklımıza: Bunlar başkalarına kendi yaşamlarının günlük sıkıntılarına göğüs

* Türkçe'ye Arapça'dan geçmiş olan "Medeni", "Medeniyet" kelimeleri de Medine'den (şehir) türetilmiştir. (ç.n.)

germek için ihtiyaç duyan ve başkalarına kendi itiraflarını boca edecekleri birer kulak olma sıfatları ötesinde pek az ilgi duyan şu bildiğimiz "arkadaşlardır". Ya da entelektüel ve okur yazar kesimin yaşamında aynı medeniyetsizliğin örneklerini düşünebiliriz; örneğin otobiyografi ve biyografiler: Sanki o kişinin sırlarını öğrenirsek yaşamını, yazılarını ya da eylemlerini daha iyi anlayacakmışız gibi bir kanıyla, söz konusu kişinin cinsel zevkleri, paraya düşkünlükleri ve karakter zayıflıklarıyla ilintili tüm ayrıntıları takıntılı bir biçimde açıklarlar. Ancak medeniyetsizlik modern toplumun kendi bünyesi içinde de gelişmiştir. Medeniyetsizliğin iki tür yapısı bizi ilgilendiriyor.

Bunların birisi modern politik liderlikteki, özellikle de karizmatik liderlerin yaptıkları işlerdeki medeniyetsizliktir. Modern karizmatik lider kendi duyguları ve itkileri ile izleyicilerininki arasındaki uzaklığı tamamen yok eder ve böylece, izleyicilerini kendi güdülenimleri üzerinde odaklandırarak kendisini edimleriyle ölçmelerini önler. Politikacı ve taraftarları arasındaki bu ilişki, 19. yüzyıl ortalarında bir sınıfın başka bir sınıfın lideri tarafından denetlenmesiyle ortaya çıktı. Liderin temsil ettiği insanlar tarafından yargılanmaktan korunmak zorunda olduğu şimdi ise bu ilişki yeni bir sınıfsal durumun ihtiyaçlarına denk düşüyor. Elektronik medya, liderin kişisel yaşamını aşırı derecede sergileyerek ve işi gereği yaptığı çalışmalarını gölgede bırakarak bu sapmada can alıcı bir rol oynuyor. Bu modern karizmatik şahsiyetin sergilediği medeniyetsizlik izleyicilerinin, onun iktidara geldiği zaman neler yapabileceğini anlaması için onu bir kişi olarak anlamaya mecbur bırakılmalarından gelmektedir; ve kişiliğin kendisi öyle bir şeydir ki izleyiciler onu anlamada asla başarılı olamazlar. Bir toplumun, yurttaşlarına bir liderin kendi güdülenimlerini dramatize edebildiği için inanılır olduğu duygusunu aşılaması medeniyetsizliktir. Bu anlamda liderlik, bir ayartma biçimidir. İnsanlar, sanki olayların gidişatını değiştirecekmiş izlenimi veren öfkeli politikacıların seçiminde rol aldıklarında tahakküm yapıları özellikle yerli yerinde kalır. Bu politikacılar, kişilik simyası aracılığıyla, öfkeli itkileri eyleme dönüştürmekten kurtulurlar.

Bizi ilgilendiren ikinci tür medeniyetsizlik, modern cemaat yaşamındaki kardeşliğin saptırılmasıdır. Kolektif kişilikle oluşturul-

muş bir cemaatin alanı daraldıkça, kardeşlik duygusu giderek yıkıcı hale gelir. Dışarlıklılar, tanınmayanlar ve farklı olanlar kaçınılacak yaratıklar olurlar. Cemaatin paylaştığı kişilik özellikleri hiç olmadığı kadar dışlayıcı olur; paylaşma edimi giderek kimin cemaate ait olup kimin olamayacağına ilişkin kararlarda merkezileşir. Modern çağlarda etnik köken, *quartier* ya da bölge temelli yeni tür kolektif imgeler adına sınıfsal dayanışmanın terk edilmesi, kardeşlik bağlarındaki daralmanın bir işaretidir. Kardeşlik, bölgesel halka içinde yer almayanların reddiyle seçilmiş bir grup insan için hissedilen duygudaşlığa dönüşmüştür. Bu reddediş, dış dünyadan özerk-

lik için talepler yaratır; bu dış dünyanın değişmesini talep etmekten çok o dünya tarafından yalnız bırakılma talebidir. Gelgelelim, ne kadar mahremleşirse, o ölçüde daha az sosyalleşebilmektedir. "Dışarlıklıların" dışlanmasıyla süren bu kardeşlik süreci asla sona ermez, çünkü "biz"e ilişkin kolektif imge asla sağlamlaşıp pekişmez. Gerçekten ait olan insan birimleri giderek küçüldüğü için bu kardeşliğin yegâne mantığı parçalanma ve iç bölünmedir. Kardeşliğin, kardeş katline yol açan bir uyarlamasıdır bu.

Psişe ve toplum arasındaki savaşın ikinci cephesi bireyin kendi içindedir. Rolünü oynaması için kendisine hiçbir kişidışı alan bırakılmayan bir toplumda, kişi rol yapma ve oyun oynama kapasitesini yitirir.

Klasik *theatrum mundi* geleneği toplumu tiyatro ile, günlük edimleri de rol yapma ile eşleştiriyordu. Bu gelenek toplumsal yaşamı estetik terimlerle ifade ederken tüm insanları oyuncu olarak görüyordu, çünkü tüm insanlar rol yapabilirlerdi. Bu imgelemin sorunu tarihsel olmamasıdır. 19. yüzyıl kamusal kültür tarihi, baştan sona kendi ifade güçlerine olan inançlarını giderek yitiren, sıradan insanların günlük yaşamda yapamadıklarını yapabilen ve kamusal alan içinde inandırıcı duygularını açıkça ve özgürce ifade eden kişi olarak oyuncuyu yücelten insanların tarihiydi.

Bunlara karşın, klasik *theatrum mundi* imgeleminde belirleyici olan estetik yaşam olarak toplumsal yaşam vizyonunda doğru bir yan vardır. Toplumsal ilişkiler, ortak bir kökten geldikleri için estetik ilişkiler olabilirler. Bu ortak köken, çocukluk dönemindeki oyun deneyimlerinde yatmaktadır. Oyun, sanat değildir; fakat belirli bir estetik etkinlik için belirli bir hazırlıktır. Bu estetik etkinlik, belirli

şartların varlığı halinde toplum içinde gerçekleşir. Basit bir önerme ileri sürmek için fazla çapraşık bir yöntem izlediğimiz düşünülebilir, ne var ki bu gereklidir; çünkü "yaratıcılığa" ilişkin psikolojik incelemelerin çoğu öylesine genelleştirilmiş terimlerle yürütüldüğü için, özgül yaratıcı çalışmayı bir yaşam tarihindeki özgül deneyimlerle bağlantılandırmak çok zordur. Oyun, çocuklara davranışa ilişkin görenekleri inandırıcı biçimde görmeyi öğreterek onları rol yapmaya hazırlar. Görenekler benliğin doğrudan arzularıyla aralarında belli bir mesafe olan davranış kurallarıdır. Çocuklar göreneklere inanmayı öğrendikleri zaman, bu göreneklerin niteliğini inceleme, değiştirme ve geliştirme yoluyla ifade üzerinde nitel çalışma yapmaya hazır duruma gelirler.

Çoğu toplumda, yetişkinler bu oyun güçlerini dinsel ritüeller aracılığıyla hayata geçirir ve geliştirirler. Ritüel, benliğin ifadesi değildir. Ritüel, anlamı doğrudan toplumsal yaşamın ötesine geçen ve tanrıların ezeli hakikatleriyle bağlantılı olan ifade eylemine katılmaktır. 18. yüzyıl kozmopolitlerinin kamusal davranışları dinsel ritüelin insanların rol yapmaları için tek yol olmadığını göstermektedir; şişinme, iğneleme, mübalağa insanların doğrudan sosyal niyetlerle birbirlerine rol yapabileceklerinin göstergeleridir. Ancak, bunu benlik ile araya belli bir mesafe koyarak yapmacık ifadelerle yaparlar; kendilerini ifade etmezler fakat ifade edici olmaya çalışırlar. Kişilik sorunlarının toplumsal ilişkilere tecavüzü insanların oyun güçlerinden yararlanmalarını giderek daha da zorlaştıran bir gücü harekete geçirir. Geçen yüzyılda gelişen bu tecavüz, başkalarına yönelik bir ifade jestine özbilinçli bir kuşkunun ağırlığını yükledi: Gösterdiğim gerçekten ben miyim? Benlik sanki, kişidışı durumlarda benliğin denetim gücünün ötesinde varlık buluyordu. Benlik ile aramızdaki mesafe kapanmaya yüz tutmuştu.

Kamusal alana duyulan inanç son bulduğuna göre, bir benlik mesafesi duyusunun zayıflaması, dolayısıyla da yetişkinlerin oyun oynamalarının güçlüğü bir adım daha ileri gitmiştir. Fakat bu önemli bir adımdır. Kişi, çevresiyle, toplumdaki konumuna ilişkin olgularla, başkalarının gözündeki görünümüyle oynamayı tahayyül edemez, çünkü bu koşullar artık kendisini meydana getiren esas şeylerdir. 19. yüzyılın sonundaki işçi sınıfı hareketlerinde orta sınıf ideologlarının sorunları benlik mesafesine sahip olmamaktan gelen bir

zorluktan doğuyordu; bu tür orta sınıf radikalleri, fikirlerinde olabilecek değişmeler yüzünden kendilerinin de değişebileceklerinden ya da meşruluklarını yitirebileceklerinden çekindikleri için konumları konusunda katı bir tavır benimsemeye yatkındılar. Oynayamıyorlardı.

Oyun oynama yeteneğini yitirmek, dünyevi koşulların şekil verilebilir şeyler olduğu anlayışını yitirmektir. Toplumsal yaşamla oynayabilmek, mahrem arzulardan, ihtiyaçtan ve kimlikten belli bir uzaklıkta, ayrı olan toplumsal bir boyutun varlığına dayanır. Modern insan için, sanattan mahrum bir aktör olmak, insanların evde

oda müziği dinlemek yerine plak dinlemeyi yeğlemeleri olgusundan çok daha ciddi bir sorundur. İfade yetisi temel bir düzeyde kesilmiştir; çünkü kişi, ifadenin sahiciliği sorunu ile etkili ifade sorununu birleştirmek üzere, dış görünüşünü kim olduğunun temsilcisi kılmaya çalışmaktadır. Bu şartlar altında her şey güdülemeye dönüşür: Hissettiğim gerçekten bu mu? Gerçekten bunu mu kastediyorum? Neysem o oluyor muyum? Güdülenimlerin benliği mahrem topluma, insanların duyguların nesnel, biçimlendirilmiş işaretler olarak takdimiyle oynamakta kendilerini özgür hissetmelerini engellemek için müdahale eder. İfade, sahici duyguya bağımlı kılınmıştır, ne var ki burada insan daima kendi duygularında sahici olanın ne olduğunu hiçbir zaman billurlaştıramamak gibi narsistçe bir soruna saplanmıştır.

Modern insanın sanatsız bir aktör olması narsisizmi oyunun karşısına koyar. Çalışmamızın sonuç bölümünde, bu karşıtlığı sınıfsal bakımdan ele almaya çalışacağız. Toplumsal sınıf insan niteliklerinin ve yeteneklerinin bir ürünü olarak görüldüğü sürece, sınıf koşullarını değiştirmenin kavranabilmesi çok zordur; bu koşullar kendiliklerinden değişeceklerdir. Bunun yerine, özellikle de proleter ya da burjuva olmayan ama ikisi arasında olanlar, içlerindeki kendilerini böyle tanımlanamaz ve kimliği belirsiz bir konuma getiren o şeyin ne olduğunu sorma eğilimindedirler. Kendine ait kuralları, hem de değiştirilebilir olan kurallarıyla toplumsal bir durum olan sınıf kavrayışı yitirilmiştir. Kişinin "yetenekleri" onun durduğu yeri belirler: Sınıfsal gerçeklerle oynamak zorlaşır; çünkü kişi, benliğin içsel doğasına çok yakın olan gerçeklerle oynuyor görünecektir.

Mahrem bir toplumun insanlar arasındaki medeniyetsiz davranışları nasıl körüklediğini ve bireyde oyun hissini nasıl kırdığını inceledikten sonra, kitabımızı şu soruyla bitirmek istiyorum: Mahremiyet hangi anlamda despotluktur? Faşist devlet, mahrem despotluğun bir biçimidir; geçim zorlukları, çocukların bakımı, çimlerin sulanması da öteki biçimidir. Fakat bunların hiçbiri kamusal bir yaşamdan yoksun bir kültürü sorgulamak için uygun değildir.

XII
Karizma medeniyetten kopuyor

Medeniyet, kişinin başkalarına yük olmamasıdır. "Karizma"nın Katolik öğretideki en eski kullanımlarından biri, bu medeniyeti dinsel terimlerle tanımlar. Rahipler kötü ahlâklı ya da zayıf insanlar olabilirlerdi; gerçek dogmalardan habersiz olabilirlerdi; kimi zaman dinsel görevlerini yerine getirmek isteyebilir, kimi zaman da kaygısız ya da kuşkucu olabilirlerdi. Rahip olarak güçleri ne tür kişiler olduklarına ya da belli bir anda kendilerini nasıl hissettiklerine bağlı olsaydı, cemaatlerinin, Tanrı ile düşünsel, duygusal bir bağ kurmak için kiliseye geldiklerinde rahibin kendini iyi hissetmemesi ya da öfkeli oluşu yüzünden Tanrı ile iletişim kuramayacaklarını öğrenmeleri durumunda rahipler onları ağır bir yük altına sokmuş olacaklardı. "Karizma" öğretisi bir anlamda bu sorun etrafında dolanıyor-

du. Rahip kutsal sözcükleri mırıldandığı zaman, "Tanrı'nın inayeti" ile dolardı. Böylece kişi olarak durumu ne olursa olsun yerine getirdiği ritüeller anlamlı kılınırdı. Karizma öğretisi ağırlıklı olarak medenileşmişti; insana özgü zayıflıklara hoşgörü ile yaklaşırken, aynı zamanda da dinsel hakikatin üstünlüğünü ilan ediyordu.

Karizma dinsel anlamını yitirirken, medeni bir güç olmaktan da çıktı. Seküler bir toplumda "karizma" güçlü bir lidere atfedilince liderin gücünün kaynağı dinsel bir toplumda olduğundan daha gizemli olur. Güçlü bir kişiliği güçlü kılan nedir? Geçen yüzyılın kişilik kültürü bu soruyu kişinin ne yaptığı değil, ne hissettiği üzerinde odaklanarak yanıtladı. Güdüler iyi ya da kötü olabilir kuşkusuz, fakat geçen yüzyılda insanlar artık onları bu şekilde görmüyorlardı. Kişinin içsel itkilerinin ifşası heyecan vermeye başlamıştı. Kişi, kamusal alan içinde kendini açığa vurabiliyor, ama buna karşın da kendini açığa vurma sürecini denetleyebiliyorsa, heyecan verici bir insan olarak görülüyordu. Onun güçlü olduğunu hissediyordunuz, fakat nedenini açıklayamıyordunuz. Bu seküler karizmadır: Psişik bir striptiz. İfşa olayının kendisiydi heyecan yaratan, yoksa ifşa edilen açık ya da somut bir şey yoktu. Güçlü bir kişiliğin tılsımı altındakiler pasifleşirler, etkilenerek duygulandıkça kendi gereksinimlerini unuturlar. Karizmatik lider böylece izleyicilerini Kilise'nin daha eski, incelikli tılsımı altında olduğundan daha iyi ve gizemli bir şekilde denetlemeye başladı.

1930'larda yaşamış olup, hem sol kanadı hem de faşist politikacıları gözlemlemiş herhangi bir kişi bu tür seküler bir karizmatik kişiliğin medeniyetsizliğine ilişkin sezgisel bir anlayışa sahiptir. Ama bu sezgisel anlayış yanıltıcı olabilir. Böyle bir anlayış karizmatik kişinin demagog ile aynı kişi olduğunu ima eder; demagogun kişiliği öyle güçlüdür ki izleyicilerini şiddete yönlendirebilir; kendileri şiddet uygulamasa bile lider ve yakın çevresi uyguladığında hoşgörürler. Bu sezgisel fikirde yanıltıcı olan, ortada şiddet yanlısı bir demagog yoksa politikadaki karizma gücünün de uykuya yatacağına bizi inandırmasıdır. Aslında liderin karizmatik olması için hiçbir olağanüstü, şeytanca ya da kahramanca niteliği olması gerekmez. Sıcak, sade ve tatlı olabilir, görmüş geçirmiş ve ince düşünceli olabilir. Fakat insanları kendi zevkleri, eşinin kamu içinde giyim tarzı, köpeklere olan sevgisi üzerinde odaklandırabilirse, onları şeytani

bir kişi kadar kendine bağlayabilir ve gözlerini kör edebilir. Sıradan bir aile ile bir akşam yemeği yiyerek kamuoyunda muazzam bir ilgi uyandırabilecek, bir gün sonra da ülkedeki işçileri yıkıma uğratan bir yasayı yürürlüğe koyacaktır; akşam yemeği haberinin heyecanı içinde asıl eylemi gözden kaçırılarak geçiştirilmiş olacaktır. Ünlü bir komedyen ile golf oynayacaktır ve milyonlarca yurttaşın emeklilik maaşından kesinti yapmış olması da gözden kaçırılacaktır. Karizma, geçen yüzyılda başlatılan kişilik politikasından doğan, günlük politik yaşamı istikrarlı kılmaya yönelik güçtür. Karizmatik lider politikanın, sorunlu meselelerden, ideolojinin bölücü sorunla-

rından kaçınarak sakin bir seyir izleyebilmesini sağlayan bir faildir.

Anlamak zorunda olduğumuz seküler karizma biçimi işte budur. Dramatik değildir, aşırı da değildir; ama bu haliyle neredeyse müstehcen bir şeydir.

Willy Brandt gibi başarılı bir politikacı somut ideolojik taahhütlerde bulunma talihsizliğine uğramışsa, kişisel görüşleri ve tavırları astları tarafından öylesine biçimlendirilecektir ki, televizyonda ve basında etkilerini ve dolayısıyla tehditkâr niteliklerini yitireceklerdir. Astları ise onun ne kadar iyi, dürüst bir insan olduğunu göstermek peşindedirler. Kendisi eğer iyiyse, savunduğu şeyler de iyi olmalıdır. Modern politikada, "Bilmeniz gereken yalnızca inancım ve gerçekleştireceğim programlardır, özel yaşamım sizi ilgilendirmez" görüşünde ısrar etmek, intihardır. İntihardan kaçınmak için, katıksız bir politik irade taşıdığı görüntüsü vermekteki zaafları yenmek gerekir. Politik görüşlerden güdülenime doğru bu sapma nasıl başarılmaktadır? Giscard ya da Kennedy'nin inceliği, Enoch Powell'ın hırsı ve Brandt'ın nezaketi örneklerinde olduğu gibi, dikkatimizi liderin itkilerine verdiğimizde, politikacı bu itkilere göre kendiliğinden davrandığı, ama kendi kontrolünü de kaybetmediği görüntüsü veren makul bir lider olur. Bu kontrollü kendiliğindenlik başarıldığı zaman itkiler gerçek görünür. Bu nedenle politikacı inanabildiğiniz bir kişi olur. Günlük yaşamda itki ve denetim çelişkili görünür. Söz konusu çelişki, geçen yüzyıldaki duyguların iradedışı, denetlenmeyen ifadesi inancından türemiştir. Böylelikle politikacı işgal ettiği mevkide hiçbir iş yapmasa bile aktif görünebilir.

Uyuşturucu karizmayı incelemenin en iyi yolu, bu yüzyılda etkili olan iki teoriyi de ele alarak işe başlamaktır; Weber ve Freud'un

teorilerini. Bu teoriler, özellikle modern bir sınıfın, küçük burjuvazinin geçirdiği karizmatik politika deneyimi üzerinde bir perspektif sağlar. Bu karizmanın elektronik teknolojisi ile ilişkisine bakmamız gerekir. Son olarak, seküler karizmayı anlayabilmek için, kitabımızdaki tarihsel incelemelerin teması olan, sokak ve sahne arasındaki kıyaslamaya bakmamız yararlı olacaktır. Modern karizmatik politikacı bir rock yıldızı ya da opera primadonnası mıdır?

A. KARİZMA KURAMLARI

Politikacıların kendi özel yaşamlarının çok önemsiz ayrıntılarıyla yarattıkları heyecanda tehlikeli bir şeyler olduğu anlayışı formel karizma çalışmalarının doğumuna yol açtı. Kişiliğin bu gücünden duyulan korku, "karizma" terimini soyutlayan ve toplumsal kökenlerinin çözümlemesini yapan ilk sosyolog olan Max Weber'in düşüncesini etkisi altına almıştı. Weber karizma konusuna *Ekonomi ve Toplum* adlı başyapıtını yazmakta olduğu 1899-1919 arasındaki yıllarda ağırlık vermişti. Kitap ilerledikçe, üçüncü bölümünün girişinde eksiksiz bir kuram oluşturana dek Weber, karizma fikrini tekrar tekrar tanımlayarak olgunlaştırdı.

"Karizma" terimi, Freud'un 1930'larda yazmış olduğu *Bir Yanılsamanın Geleceği* adlı yapıtında yer almadığı gibi Freud, Weber'in yapıtına gönderme de yapmaz. Freud'un karizma ile ilgilenmediğini söylemek yine de aptalca bir ukalalık olur. Freud'un ana konusu Weber'inki ile aynıdır: Herhangi bir kişi, nasıl olur da kalıtsal bir hak ile ya da bir bürokrasi içinde yükselerek değil de, kişilik gücüyle muktedir olabilir ve meşru bir yönetici olarak görünebilir?

Weber ve Freud, politik iktidar anlamında kişilik gücünün çözümlemesini yaparken, 19. yüzyılın ortalarında biçimlenen heyecan yaratabilen [electrifying] kişiliğin tarih boyunca görülen karizmatik kişinin modeli olduğunu varsaydılar. Heyecan yaratabilen kişilik, böyle olmayı kendi üzerine bir giz perdesi örterek başarır. Freud ve Weber'in karizmatik kişinin ördüğünü düşündükleri bu "yanılsama" ikisinin de paylaştığı derin bir kuşkudan kaynaklanır. Ne Freud ne de Weber, Tanrı'nın gerçekte inayetini dünyaya bağışladığına inanıyorlardı. Bu nedenle, herhangi bir kişi aşkın bir fail olarak or-

taya çıktığı zaman, onun kişisel gücü ancak dünyevi güçlerle ve dünyevi ihtiyaçlarla desteklenen bir yanılsama olabilirdi. Yani, her ikisi de bir toplumdaki aşkın inançlara kafa tutuyordu; her ikisi de bu inançları insanların inanmalarını sağlayacak seküler ihtiyaçlara dönüştürmenin yolunu arıyordu.

Kuşkusuz, dinsel bir toplumu çözümleyebilmek için kişinin Tanrı'ya inanması gerekmez. Freud da, Weber de dini kendi terimleriyle ele almak istemediklerinden, ikisi de kendi yarattıkları yanılsamalara kurban düştüler. İkisinin de yanılsaması karizmatik kişinin tebasının duygularını güçlü bir biçimde denetlediği ve ateşli tut-
350 kularla beslenen bir tahakküm yetisi olduğuna inanmalarından geliyordu. Dinsel inayetin hakikatle ilgili bir yanılsama olması nedeniyle, karizmatik kişi toplumda "irrasyonel" olanla temas halindeydi. Buna dayanarak, her ikisi de vahim bir dışlama yaptı: Toplumun rasyonel ve rutin alanında karizmatik bir kişi için duyduğu büyük isteği dışarıda bıraktı. İkisi de, düzeni sağlayarak ya da gücünü yitirerek rutinleşen karizmanın büyük iktidarını tahayyül edebiliyorlardı; ama karizmanın, duyguları derinleştirmekten çok sığlaştıran ve genelde rasyonel, tıkır tıkır işleyen bir dünyanın yağı olan bir güç olduğunu düşünmemişlerdi.

Freud ve Weber'in karizmayı sığlaştırıcı bir güç olarak görmeleri, çıkış noktaları göz önüne alındığında, belki de imkânsızdı. İkisi de karizmanın düzensizlik ve stres durumlarında ortaya çıktığını söyler. Ancak, "düzensizliğin" özel anlamı konusunda anlaşamazlar.

Weber'in kafasındaki düzensizlik, çözülemeyen grup çelişkisiydi. Bu sıralarda Weber, insanların bir kişinin tanrı gibi muktedir olduğu duygusuna kapıldıklarını düşünüyordu. Bu kişi, böylece, başkalarının üstesinden gelemediği meseleleri çözmek üzere gerekli otoriteye sahip oluyordu. Weber'in üstünde durduğu nokta, insanların neden liderin seçilmeye aday olmasını sağlayan kişilik unsurlarına değil de karizmatik bir şahsiyete inanma ihtiyacı duyduklarıydı. Weber'in, karizmatik şahsiyetlere karşı ihtiyatlı olmasının mantıksal kaynağı buydu; çünkü karizmatik kişilerin varlığı. toplumsal yaşamda insanların rasyonel olarak çözme umudunu yitirdikleri çalkantıların göstergesiydi.[1]

Weber düzensizlik anlarını gelip geçici görmesine karşın Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği* adlı yapıtında düzensizliği insan yığınlarının sürekli yöneldikleri doğa durumu olarak görür. Freud bunu etkili bir dille şöyle aktarıyordu:

> .....kitleler tembel ve hiç de zeki değiller, içgüdüsel feragatten hiç hoşlanmıyorlar, feragatin kaçınılmazlığına tartışma yoluyla da ikna olmuyorlar ve bireyler kural tanımazlıklarının etkili olması için birbirlerini destekliyorlar.

Rasyonel bir insan, çatışan ihtiyaçları olan kadın ve erkeklerle bir arada yaşamanın tek yolunun kendini yadsıma ve feragat olduğunu bilir. Kitlelerin kendi başlarına göremedikleri de budur.[2]

Bu nedenle kitleler bir azınlık ya da tek bir lider tarafından yönetilmeye ihtiyaç duyar:

> Kitleler ancak lider olarak kabul ettikleri ve bir örnek oluşturan bireylerin etkisiyle kültürün varlığını sağlayan çalışmaya ve feragatte bulunmaya razı edilebilirler.

Artık sorun, liderin onları tutkularından vazgeçmeye nasıl "ikna" ettiğidir. İşte bu noktada Freud işin içine karizmatik yanılsamayı sokuyor.[3]

Feragat dinin işidir. Din, toplumdaki adaletin ve yaşama ilişkin yasaların insanüstü bir kaynaktan doğduğu ve bu nedenle insan aklını aştığı, insan tarafından sorgulanamayacağı inancını yaratır. Doğa olaylarından gelen korkunun yerini tanrıların gazabı alır. Fakat tanrıların dünyadaki varlığı dolaysız hissedilmelidir. Onlar ancak kendilerini liderler, sıradışı kişiler yoluyla somutlaştırırlarsa inandırıcı olabilirler. Liderin sahip olduğu "inayet" ona yığınlar üzerinde bir duygu gücü bahşeder. İnsanlardan kötü tutkularından vazgeçmelerini, tek başına boyun eğmelerini değil de iyilikte bulunmalarını yalnızca inayet sahibi liderler isteyebilirler.

Freud'a göre, şu halde toplumda her zaman karizmatik liderler var olmalıdır; çünkü onlar olmazsa kitleler toplumu kaosa sürüklemeye her an hazırdırlar. Weber'e göre ise bu tür liderler yalnızca istisnai durumlarda ortaya çıkarlar, çünkü toplum yalnız belirli zamanlarda çözemeyeceğini sandığı bir düzensizliğe saplanır ve Yukarı'dan yardım umar. İki teori arasındaki bu farktan derin bir ayrı-

lık ortaya çıkıyor: Freud, karizmatik şahsiyetin düzeni oluşturan duygusal bir lider olduğuna inanır. Weber'e göre ise karizmatik lider bir kere sahneye çıkarsa, kaosu daha da derinleştirir. Weber'in İsa'sı anarşiktir. Örneğin, tüm grup çelişkilerini çok yüksek bir simgesel düzeye, aydınlatılmış olan ve olmayan gruplar arasındaki bir mücadeleye yükseltir. Bu sıcak ortamda, karizmatik liderin taraftarları her an onun aleyhine dönebilirler:

> Karizmatik otorite doğallıkla istikrarsızdır. Karizma sahibi karizmasını yitirebilir, "Tanrısı tarafından terk edildiği" duygusuna kapılabilir..... Taraftarları "güçlerinin onu bıraktığını" sanabilirler. Ardından misyonu son bulur ve yeni bir karizmatik kişinin ortaya çıkması umut edilir.[4]

Karizma neden kaçınılmaz bir şekilde tökezler? Bu soruyu yanıtlarken Weber yine yanılsama imgesine başvurur. Karizmatik liderin taraftarları onun kendilerine "refah getirmesini" umarlar. O ise niyetlerini refahı sağlayacak eylemlere dönüştüremez, çünkü onun yarattığı hava aslında yalnızca ortak bir yanılsamadır; bu nedenle, başarısızlığa ve bir sahtekâr olarak dışlanmaya mahkûmdur. Weber, bununla ilgili bir örnek olarak, sel baskınlarında tanrılara yakaran Çinli imparatorun öyküsünü anlatır. Sel sona ermeyince taraftarları onu kendilerinden farksız bir kişi olarak görürler ve iktidarı gasp etmiş bir sahtekâr olduğu için cezalandırırlar.

Bu, karizmatik yanılsamanın iç çelişkisidir; fakat Weber ekonomik rasyonalitenin yasalarının da karizmayı çelmelediğini öne sürer:

> Her karizma, ekonomik rasyonalite tanımayan çalkantılarla dolu, duygusal bir yaşamdan, maddi çıkarların ağırlığı altında boğularak ağır ağır ölüme doğru yol alır; var olduğu her saat onu bu sona daha da yaklaştırır.

Toplum, "günlük çalışmanın rutin kanallarına geri akınca", insanlar kendi işlerine ilahi bir müdahale olsun istemezler. Weber'in savunduğu görüş, can sıkıntısı ve tekdüzelik ruhunun karizmatik lidere olan isteği yok ettiğidir. Karizma insanları dünyevi görevlerden kurtaracak bir fantezi olarak ortaya çıkmaz.[5]

Weber argümanını şöyle sürdürüyor: Karizmatik bir lider yıkıldığı zaman karizma fenomeninin kendisi yok olmaz, "rutinleşir", yani karizmatik liderin bulunduğu konum ya da mevki, bir zaman-

lar kendisinin kişiliği ile ilişkilendirilmiş olan coşkunun bir yankısını kazanır. İşte ancak, düşmüş insandan mevkiye geçilen bu noktada, karizmanın istikrar sağlayıcı bir güç olduğu düşünülebilir; insanlar, büyük bir insanın bir zamanlar o mevkiyi doldurduğunu anımsayacakları için mevki bazı duygular yaratır ve böylelikle belli bir meşruluk kazanır. Ne var ki, bu "ölümden sonraki" karizma, lideri daha önce sarıp sarmalayan tutkunun zayıf bir yankısıdır ve lider daha hayattayken, karizmanın gücü bozucu ve anarşiktir.

Freud, toplum düzeni ile yanılsama ilişkisine Weber'de olmayan bir tarzda bakar. Freud'a göre:

353
F23

> Bir inancın güdüleniminde önde gelen faktör istek gerçekleştirimi olduğunda ve bu inançla gerçeklik arasında ilişkiler, tıpkı yanılsamanın kendisinde olduğu gibi dikkate alınmadığında o inanca yanılsama deriz.

Kitleler içgüdüsel tutkularının engellenmesini istemediklerine göre, karizmatik liderin onlar adına bir düzen arzusunu harekete geçirerek yanılsama yoluyla gerçekleştirdiği istek nedir?[6]

Freud bu soruyu sanki günümüzün tüm psikanaliz klişelerini tek bir klişede toparlayarak yanıtlar. Her çocuk, gelişiminin bir noktasında sevilen ilk ebeveyn olan anne yerine babayı koyar. Çocuk, bu yer değiştirme konusunda çelişik duygularla doludur; babasını ne kadar özler ve ona hayranlık duyarsa o kadar da ondan korkar. Babasını hâlâ tehlikeli ve dışarıdan biri, çocukla anne arasına zorla giren kişi olarak düşünür. Çocuk, bir yetişkin olup aile dışındaki düşman dünyaya adım attığı zaman babasında bulduğu bu özellikleri yeniden keşfeder;

> korku duyduğu, öfkesini yatıştırmaya çalıştığı; ama öte yandan da kendisini koruma görevini ellerine verdiği tanrılar yaratır kendine.

Bu yanılsama karizmatiktir: Babaya duyulan sevgi ile karışık korku, liderin gerçekleştirdiği istektir. Din, babalığın toplumsal örgütlenişidir.[7]

Bu tür yineleme ve yeniden keşfetme görüşleri öylesine tanındı ki, Freud'un yapıtının gücü çoğunlukla gölgede kaldı. Dinsel simgelerin çok derin bir biçimde kabul mü gördüğü, yoksa yalnızca kimsenin pek kulak asmadığı mükemmel kurgular olarak var olmalarına izin mi verildiği, yoksa açıktan açığa mahkûm mu edildiğine

bakmaksızın, Freud, her toplumda tanrılara inancın olduğuna inanmamızı ister. II. Philip'in İspanya'sı, Kennedy'nin Amerika'sı, Mao'nun Çin'i, bunların tümü dini toplumlardır, hem de aynı tarzda. Üçünde de çocuksu bir yer değiştirme hüküm sürer. Her üçünde de karizmatik liderler vardır. Weber, karizmayı tarihsel bir olay olarak ele almamızı isterken Freud ona yapısal ve işlevsel bir değişmez olarak bakmamızı ister. Freud için karizmatik devletin başarısı, liderin refah devleti sözü değil, çocuklukta olduğu gibi yeniden psikolojik olarak bağımlı olma şansı vermesidir.

354
F23

Onuncu bölümde irdelenen Savonarola'nın Floransalılar, Lamartine'in de Parisliler üzerinde kurduğu disiplin arasındaki karşıtlık, bu global yaklaşımların her birinde karanlıkta kalan unsurları akla getirir. Aşkın ya da içkin değerlere olan inanç, liderin toplumda yarattığı düzen açısından büyük farklara yol açar. Savonarola'yı izleyenler ona "bağımlı"ydılar, bu doğru, fakat onların bağımlılığının sonucunda eylem vardı; eylemin teatral bir biçimi vardı. Ona boyun eğerken, pasifleşmediler. Aşkın anlam terimlerinin egemen olduğu bir kültürde "feragat", kötü ya da yıkıcı davranıştan vazgeçmekten öte, seküler dünyanın sefaletini ve pisliğini aşan değerlerle uyumlu olan yeni tarzlarla davranmak demektir. Ayrıca, Savonarola'nın manevi baba olarak rolü bir efendininki gibi değildi. O yalnızca dünya dışında bir Güç'ün aracıydı, bu yüzden yönettiği insanlar üzerindeki egemenliği de tam değildi.

Weber'in kuramı, ne Savonarola'nın tebaasına enerji verebilme nedenini ne de Lamartine'in tebaasını pasifleştirebilme nedenini açıklayabiliyor. Rahip ve şair, her ikisi de karizmaları sayesinde yığın disiplinini kurabildiler, fakat bunlar zıt türde iki disiplindi. Görünüşte dinden söz etmesine karşın Freud'un karizmatik lider modeli, tam olarak Lamartine tarafından somutlaştırılan seküler karizma biçimindedir. Dışsal hakikat standartlarına bakmaksızın bağımlılık, utanç yüzünden bağımlılık, pasiflik üreten bağımlılık; dinsel baba örneğine ilişkin tüm bu göstergeler seküler karizmatik kişiliğin göstergeleridir. Yine de, böyle bir kişiliğe inanmanın etkisi, kötücül ve anarşik tutkuları dizginlemek ve bir yöne akıtmak değildi. Adaletsizliğe, sınıf çıkarlarının temsil edilmesine yönelik karşı çıkışları ele alıp ilgiyi baba-liderin itkisel yaşamına doğru saptırarak onları sıradanlaştırmaktır.

Her iki yazar da karizmanın Dionysosçu olduğunu düşler, oysa seküler bir toplumda, karizma çok daha uysal ve daha sapkın bir şeydir. Modern karizma, devletin değişime yönelik talepler doğurabilecek kişidışı yargı yetisine karşı iyi bir savunma silahıdır. Bu savunma, iktidarın liderlerin güdülenimlerini öne çıkararak gizlenmesi yoluyla yapılır; böylece, devlete ait günlük işlerin sürmesi sağlanır. Karizmanın ilkörneksel anı insanların öfkeli bir tanrı yaratmalarına neden olan bir mahşer ya da insanların bir baba-tanrı icat ettikleri bir feragat ritüeli değildir. Tanrılar öldüğünde, karizmatik deneyimin ilk örnek anı, politikasından hoşlanılmasa da, "çekici" bir politikacı için oy verme anıdır.

Seküler karizma, Dionysosçu deneyimden öylesine uzaktır ki, tümüyle kendisine ait bir kriz durumu yaratabilir. Yakın dönemde, televizyondaki biçimiyle karizma, kitleleri toplumsal sorunlara duyarlı olmaktan alıkoyar. Kişi kendini Başkanın sıradan bir aile ile golf oynamasına ya da akşam yemeği yemesine öylesine kaptırır ki, ancak sorunlar rasyonel olarak çözümlenme şansını yitirip de kriz noktasına ulaştığında onların farkına varır. İstikrar sağlayıcı birimler olarak işgören modern toplumun kurumlarını, toplumsal sorunları eninde sonunda rasyonel kontrolün hudutları dışına koyan kurumlar olarak tahayyül etmek zordur. Ama karizma, bürokrasi gibi, tam da böyle bir kurumdur. Dikkatleri politikadan politikacılara çeken seküler karizma, insanları dünyanın bir yerinde savaş çıkması, petrolün tükenmesi, şehir bütçesinin açık vermesi gibi tatsız olaylar için kaygılanmaktan kurtarır; tıpkı bu sorunların her birinin "uzman" birimler ve bakanlıkların eline bırakılmasının, onları zihinlerden uzaklaştırması gibi. Ancak savaş bir felakete dönüştüğünde, şehir çöktüğünde, benzin alınamayacak kadar pahalılaştığında, yani rasyonel yaklaşım için artık çok geç olduğunda akla gelebilir bu sorunlar.

Sanıyorum bu, karizma kuramlarındaki gerçek karışıklığın, Freud ve Weber'de olduğu gibi, düzensizliğe bir *karşılık* olarak bir karizma fikrinde yattığını gösteriyor. Modern karizma düzendir, hatta huzurlu bir düzendir; ve bu haliyle krizler yaratır. Tüm gerçek toplumsal kuramlar gibi, karizma üzerine yazan bu iki yazarın görüşleri de eleştiriye ve yeniden formülleştirilmeye çıkarılan bir davettir. Karizmatik kişiliği tutku ve yanılsama ile özdeşleştirerek ve

bunları rasyonelliğin karşısına koyarak bizlere gösterdikleri, rasyonelliğin kendisine ilişkin belli bir yanılsamadır. Yanılsama, rasyonelliğin, düzensizlik üretiminin antitezi olduğunun düşünülmesidir. Seküler karizma rasyoneldir; dolayımsız, içkin, ampirik düşünce ile yönetilen ve doğrudan tecrübe edilemeyen her şeyi varsayımsal, mistik ya da "modern öncesi" sayarak reddeden bir kültürde, politika üzerinde düşünmenin rasyonel bir yoludur. Bir politikacının duygularını dolaysız biçimde hissedebilirsiniz; ama politik uygulamalarının gelecekteki sonuçlarını dolaysız hissedemezsiniz. Bunun için, kendinizi gerçeklikle doğrudan "bağ kurmak"tan geri çekip,
356 buradan ve şimdi yaşanan andan belli uzaklıkta bir gerçeklik, benlikten belli bir uzaklıkta bir gerçeklik düşlemeniz gerekir. Haklı bir öfke ile dolu olan bir politikacı size kamusal ödeneklerden "refah dolandırıcılarını" çıkaracağını söylerse, refah yardımlarına muhtaç hale gelebileceğiniz bir dahaki krizde başınıza nelerin gelebileceğini düşünmeniz gerekir. Faşist rejim sırasında on yıl hapiste kalmış bir kişi, dışarı çıktıktan sonra iktidarı ele geçirmeye hazırsa ve proleter diktatörlüğünde tiranlık olmayacağını, çünkü her şeyin halkın çıkarına olacağını ilan ediyorsa, onun faşistlere karşı inançları uğruna nasıl cesurca direndiğini değil, dile getirdiği görüşlerini gerçekleştirirse neler olacağını düşünmeniz gerekir. Burnu havada ve hırslı bir sahtekârın yerine, sıcak ve dost canlısı ama aynı ölçüde de muhafazakâr bir kişi geçerse, kendinizi söz konusu andan koparıp işleyişte önemli bir değişikliğin olup olmadığına bakmanız gerekir. Bu eylemlerin tümü, dolaysız gerçekliğin belli ölçüde askıya alınmasını gerektirir; zihnin belli bir oyununu ve belli türde politik bir fanteziyi içerirler. Rasyonelliğin kendisi görebildikleriniz ve hissedebildiklerinize ilişkin ampirik doğru ile ölçüldüğünde, günlük yaşamda bunlar irrasyonelliğin birer biçimidirler.

B. KARİZMA VE HINÇ*

Bu şartlarda seküler karizma, belli türde bir politikacının belli bir sınıfın üyeleriyle baş etmekte yararlandığı bir şeydir. Mütevazı bir kökeni olan bu politikacı kamuoyunu düzene, yerleşik güçlere ve

* (Fr.) *Ressentiment*. (ç.n.)

eski topluma karşı yaptığı saldırılarla tahrik ederek kendine bir kariyer yapar. Amerikan tarzı bazı tezahürlerinde popülist emareler göstermesine karşın bunu bir ideolog olarak yapmamaktadır. Onunki, yeni bir düzen taahhüdü değil, daha çok var olan düzene karşı tam bir kırgınlık, hatta *hınç*'tır. Gönlünde yatan ise statü politikası, asaleti horgörme, adaleti okullardan dışlama politikasıdır. Hitap ettiği sınıf, ayrıcalıkları olanlara nefret duysa da, onun ayrıcalığın kendisini ortadan kaldırmaya ilişkin hiçbir fikri yoktur. Düzeni topa tutarak, duvarlarında herkesin tek başına sığabileceği bir yarık açmayı umarlar. *Hınç*, küçük burjuvazinin toplumda tuttuğu yeri işgal etmesinin nedenini açıklayan bir yarı doğru, yarı yanılsama üzerinde temellenir. Çünkü içeriden küçük ve kibirli bir grup, güç ve ayrıcalıkların iplerini ellerinde tutar; onlar yani küçük burjuvalar, hiçbir yere giremezler; buna karşın her nasılsa hayattaki iyi şeyleri haksızca istif edenler, küçük esnaf, kitapçı, ayakkabıcıyla yüz yüze geldikleri zaman –eğer gelirlerse– onları utandırırlar. Duyulan bu *hınçta*, eşitlik arayışına ilişkin hiçbir şey yoktur; statünün açtığı yaralar nedeniyle acı çeken insanları şans eseri bir kopuş ya da rastlantısal bir değişkenlik sonucunda kişisel olarak kurtulabilecekleri umuduyla yönlendirmek üzere utanç ve kıskançlık birleşmektedir. İşte politikacı, bu utanç ve kıskançlık üzerine oynar.

Hınç'tan tuhaf bir komplo teorisi türemektedir: Toplumun en tepesi ve en alt sıralarındakiler, ortadakileri yıkmak için gizli bir anlaşma içindedirler. Senatör McCarthy, komünist-anarşistlere arka çıkıyor diye Amerika'nın yerleşik kurumlarına saldırmıştı; Spiro Agnew, siyah protestonun sponsoru oldukları gerekçesiyle "içleri paralanan" zengin Amerikan banliyölerine saldırmıştı. II. Dünya Savaşı sonrası Fransız anti Semitizmi, kuşatılmış küçük burjuvaziyi yıkma amacıyla tepeden ve aşağıdan yürütülen komplo anlayışının tam bir örneğidir. Aşırı yüksek faiz uygulayan bankacı, Ortadoğu emperyalisti Yahudi ile komünist-suikastçı, dışarlıklı ve iyi Katolik ailelerini zaafa düşürmeyi kafasına koymuş cani Yahudi imgesi, hatta, Orleans'taki son anti Semitizm dalgasıyla Hıristiyan ailelerin çocuklarını öldürmeyi aklına koymuş cani Yahudi imgesi kaynaşıyor.

Tarihsel araştırmalarda, *hınç* politikasını tarihteki değişmez bir güç olarak görmek moda oldu. Eğer orta sınıflar aralıksız yükseli-

yor gibi görünüyorsa, ekonomik ve politik haklar için gürültü kopardıklarında statülerin aşağılanması karşısında gerçekten kaygıya kapılan eski düzeni öfkelendiriyor olmalıdırlar. *Hınç* politikasının toptan bir şekilde geriye, tarihe ihracının yarattığı sorun, beceriksizce bir odak kaybından çok daha fazlasıdır; statü düşüklüğünün yarattığı kırgınlık insanlığın evrensel bir vasfı olabilir, fakat *hınç* yalnızca gelişmiş sanayi toplumuna has modern iki özellik taşır.

İlki, küçük burjuvazinin kişilerin oluşturduğu bu düzeni kişidışı bir ekonomi içinde icat etmeye zorlanmasıdır. İktidar çokuluslu şirketlerde olduğu gibi bürokratikleşince, herhangi bir eylemden dolayı bir bireyin sorumluluğunu saptamak zorlaşır. Gelişmiş kapitalizmde güç görünmez olur; örgütler kendi yönetim yapılarının karmaşıklığı sayesinde hesap vermekten kaçarlar. Şimdi, gelişkin bir çözümleme, aslında bu yönetim düzeninin tepesinde küçük bir grup insanın iş görmekte olduğunu ve bu insanların kişisel olarak muazzam bir güç kullandığını gösterebilir. Fakat, *hınçtan* doğan öfkeyi büyüten şey güce ilişkin bu görüş değildir.

Kişilerin oluşturduğu düzen, daha çok soyut, gözle görünmez bir insanlar sınıfının haksız araçlarla aşağıdaki dünyayı dışlama konusunda uzlaştıkları düşüncesidir ve "haksız" terimi bu mitin anahtarıdır. Bir bürokraside sosyal mevki meziyetle belirlenmelidir; 18. yüzyıl sonlarında dile getirilen yetenekle kazanılan kariyer nosyonu, burada en önemli anlamını kazanmıştır. Fakat, tepedekiler arasında yeteneksizler vardır; bunlar aralarında birleşirler, yetenekli insanları dışlarlar ve böylece varlıklarını sürdürürler. Demek ki, eğer aşağıdan biri iseniz, statü eksikliğiniz sizin suçunuz değildir; onlar size ait olanı sizden çekip almışlardır. Mitin, kendi kendine hizmet eden bu özelliği *hınç* duygusunu bütünüyle tanımlamaz. Kişiler düzeninin geliştirmiş olduğu şey, bir tür kendine güven tarzıdır; onların kendileri için üzülmeye, görünür değerleri için kaygılanmaya ihtiyaçları yoktur, oysa küçük adam her zaman yolunu zorla açması gerektiği duygusunun ağırlığı altında ezilir. Münasip, yani meziyete dayalı hiyerarşinin bozulmuş olduğu hissini ve fazla zorladığı korkusunu içeren statü endişesinin, Fransız, İngiliz ve Amerikan meslek yapılanmasında aşağı beyaz yakalılar sektöründe benzer şekilde ve güçlü olarak hissedildiği biliniyor.

Gelişmiş kapitalist ülkelerde fiili iktidarın giderek artan görünmezliğinin olupbiteni açıklayabilmek için insanları bu miti icat etmeye zorladığı söylenebilir. Ayrıca bu ülkeler imalattan kişisel meziyet ve hizmet ekonomisine doğru yol aldıkça, toplumsal konumla bağlantılı olarak kişisel meziyet meselesi de güç kazanır. Her iki durumda da, *hınç* kendi zamanımıza özgüdür; insanlık tarihinin bütününe ihraç edilemeyecek bir şeydir.

Hınç'ın ikinci bir modern özelliği kent karşıtı önyargısıdır. 1920'lerde Alman küçük burjuvalar arasında *hınç* üzerine yapılan bir araştırmada, sıradan insana karşı tepedekiler ve aşağıdakilerin bir komplo içinde olduğu hissi ile bu kötülüklerin kaynağının büyük şehir olduğu hissi arasında karşılıklı bir ilişki olduğu gösterilmiştir. Amerikan *hıncının* kent karşıtı karakteri özellikle telaffuz edilmektedir; sözgelimi yakın dönemin bir başkan yardımcısı, "Eğer New York City denize açılıp gitseydi, Amerika saygın insanlar için daha 'sağlıklı' bir yer olacaktı" sözleriyle kendisini dinleyen bir grup asker emeklisinden bol alkış almıştı. Kent karşıtlığı mantıksal olarak komplo kuramından gelir; bir araya gelip komplo kurmak için, düzenin, hiç kimsenin öteki hakkında fazla bir şey bilmediği bir yere, gizlerin ve yabancıların bulunduğu bir yere ihtiyacı vardır. Şehir, mit için mükemmel bir yerdir.

Gelgelelim, *hınç* dalgasına binen bir politikacı kaçınılmaz olarak kendine yönelen bir tehdit ile karşı karşıya kalır. *Hıncı* ne denli iyi örgütlerse, o denli güçlü, zengin ve etkili olur. Peki sonra harekete geçirdiği insanları nasıl muhafaza edecektir? Salt güç kazanmış olmakla, çizgiyi aşmış ve kendisini düzene karşı koyması için bir mevkiye getirmiş olanlara ihanet etmiş olmuyor mu? İşte, kendisi de artık, onu destekleyenlerin *hınç* duydukları sistemin bir parçasıdır.

Politikacı, "inandırıcılığına" yönelen bu tehdit ile seküler anlamda karizmatik bir şahsiyet haline gelerek başa çıkabilir. Bu statü öfkesinin başarılı pratikçisi, aslında sürekli olarak insanların ilgisini kendi politik eylemlerinden ve tutumlarından uzaklaştırıp kendisinin ahlâki niyetleri içinde massetmelidir. Böylece var olan işleyiş huzur içinde uyumaya devam edecektir; çünkü onun düzene karşı öfkesi, gücüne dayanarak yaptıklarıyla değil, itkileri ve güdüleri ile algılanır. *Hınç*'ın politik lideri yönetim içinde daha yüksek-

lere tırmanmaya kararlıysa geçen yüzyıl ortalarında biçimlenen kişiliğe ilişkin tüm yaklaşımlardan ders almalıdır.

Hınç'ın gücünü kullanmaya çalışan politik bir aktör olarak Nixon incelenmeye değer bir şahsiyettir. İlk politik mücadelelerinden itibaren kendisini sürekli düzene karşı bir savaşçı olarak gösterdi ki, söz konusu düzen, komünistler ve vatan hainleriyle ortaklık içindeydi. Alger Hiss'e karşı giriştiği kavga, Doğu Kıyısı'nda Hiss'i güya kanatları altına alan eski tüfeklere karşıydı. Helen Gahagan Douglas'a karşı Kongre'ye seçilmek için yürüttüğü kampanya, komünistlere "yumuşak" davranan sosyete üyesi bir züppeye yönelik-

ti.

Gelgelelim Nixon işbaşına geçtikten çok kısa bir süre sonra, başarılı küçük burjuva lider sorunu ortaya çıktı. Nixon'ın kendi iktidarına ilişkin sorunla ilk karşılaşması 1952'deki kampanya skandalıyla su yüzüne çıktı. Zengin işadamları, politik amaçlar için kullanılmak üzere gizli bir "rüşvet fonundan" para vermişlerdi. Bu tür gizli fonlar, büyükşehir aygıtının işlerliği bakımından her Amerikalının yakından tanıdığı bir şeydir. Gerçekten de, 1940'ların sonlarında su yüzüne çıkan şehir politikacılarıyla ilgili bu tür skandallar ya hafife alınıyor ya da üstü kolayca örtülüyordu. Ne var ki gerçekte dolar olarak küçük bir miktar olan Nixon'ın aldığı gizli para büyük bir sorun oldu. Düzeni ele alan bu yasa ve düzen politikacısının tavrı, kişisel ve kindar denebilecek kadar ahlâkçıydı: Her şeyi temizleyecek ve cinayetten paçayı sıyıranları disiplini altına alacaktı. Ansızın bambaşka bir politikacı olmakla suçlanmıştı.

1952'deki tehdit karşısında Nixon'ın başarılı olan çözümü, *hıncı* kışkırtarak güç kazanan tüm politik şahsiyetlerin başvurmaları gereken çözümdür. Ünlü "Checkers Söylevi"nde Nixon kamuoyunun ilgisini duruma ilişkin olgulardan kendi mahrem güdülerine, düşüncelerinin niteliğine ve iyi niyetlerine kaydırdı. Milyonlarca televizyon izleyicisinin karşısında ağladı, fakat denetimini yitirmiş görünmemek için ağlamayı fazla uzatmadı. Gerçekten hissedebildiğini gösterecek kadar ağladı; o gerçek ve inanılabilir bir kişiydi. Karısının "devlet malı kumaştan" yapılmış mantosundan söz etti. Kamuya kendi köpeği Checkers'ı sevdiği gibi tüm köpekleri seven bir insan olduğunu söyledi. O iyi bir insandı ve bu yüzden insanlar artık parayı düşünmemeliydi.

Bellek yitiminin etkin kılınması seküler karizmanın kolayca başarabileceği bir iştir. Nixon kamuoyunun ilgisini itkisel yaşamı üzerinde odaklandırarak uyuşturma işini yürüttü ve dikkatleri özellikle de itkilerini apaçık sergileyebildiği gerçeğine çekti. Bu, onun gerçek adına orada olduğu anlamına geliyordu. Duygularının basmakalıp olması önemsizdi. Aslında basmakalıplık reçetenin bir bölümüydü; kamuoyunu politikacının eylemlerinden psikolojik motiflerine yöneltmek ancak kendiliğinden sıradanlık üstünde durarak olanaklıydı. Checkers Söylevi Lamartine'in Parisli işçiler karşısında gerçekleştirdiği Şubat söylevleri kadar büyük bir politik pasifleştirme edimiydi. Tek farkı; romantik sanatçı "kamusal şiir" adını verdiği kendi hissetme kapasitesinden bir simge oluşturmasına karşılık, aynı retorik tavır Nixon'da yalın bir psikolojik ifşa görünümündeydi. Checkers Söylevi'nden aldığı yanıt, Nixon'a yaklaşık yirmi beş yıl hizmet edecek bir ders verdi: *Hınç*'tan yararlanılabilir ve kamuoyu politikacının kişisel gücünü ve zenginliğini incelemekten saptırılabilir; yeter ki yabancıların önünde duygularını apaçık gösterebilsin.

Güdülere odaklanma tüm politikacılara açık bir tekniktir ve elbette mevcut tek retorik yaklaşım da bu değildir; ama *hınçtan* yararlanma girişiminde bulunan kişi için başarının zorunlu şartıdır. Yoksa onu o makama yerleştiren kamuoyu, düşmanlarından biri olarak daha sonra ona karşı cephe alacaktır. Seküler karizmanın ciddiyeti, politikacının söz konusu saptırma anlarına en az izleyicileri kadar "inanmasından" gelir.

Talleyrand ile sözgelimi Nixon arasındaki fark, Talleyrand'ın sırasıyla Autun Piskoposu, devrimci güç simsarı, Napolyoncu bakan, Napolyon karşıtı bakan, X. Charles'ın yaltakçısı, Burjuva Louis'nin uşağı olmak gibi oynadığı rollerin her biri ile kendisi arasında açık ve alaycı bir mesafe koymasına karşın, Nixon'ın canlandırdığı role gerçekten inanmasıydı. Bu inanç, temel fikir olan sekülerlikten kaynaklanır. Modern *hınç* politikacısı tek başına kamuoyunu saptırmak için görüntü yaratmakta uzman kişi olarak görülemez. Onun erdem maskeleri onun için gerçektir; iyi niyet ve güçlü duygularını dile getiren açıklamaları, bu açıklamalara pratikte bağlı kalmasa da ya da kendisini bu mevkiye getiren öfkeli esnaf ve zanaatkârın ihtiyaçlarını dikkate almasa da, onu aklamaktadır. Amerika Birleşik

Devletleri'nde Watergate skandalını bu denli ilgi çekici kılan, Başkan'ın kamu önünde yalan söylemesi değil, olaylarla ilintili her bir yalanın kişisel onuruna ve iyi niyetine ilişkin beyanlarla kuşatılmış olması ve bu beyanlara Başkan'ın kendisinin de gerçekten inanmasıydı. Bu itiraflar onu yalan söylediği gerçeğiyle yüzleşmekten alıkoydu; öyle ki yaklaşık bir yıl kadar duygusal "hasıraltı etme" işlemini başarıyla yerine getirdiler. Peron'un Buenos Airesli bir izleyici kitlesine Arjantin'den beş milyon dolar çıkarmakla suçlanmış olduğunu söylediği ünlü sahneyi ele alalım. Ansızın şehrin işçilerine büyük sevgisinden, zaman zaman Pampalara çıkmaktan duyduğu coşkudan ve "Arjantin ülküsü"ne olan bağlılığından söz etmeye başlayıp ardından da gözyaşlarına boğulur. O önemsiz beş milyon dolar meselesini yeniden ortaya atmanın lüzumu yoktu artık; fakat öte yandan gözyaşları gerçekti.

Genel olarak, bir kişilik politikası, eylem dünyası ile ilişkili olmayan niyetlerin ifşasını kapsar. Bir *hınç* politikacısının karizması karmaşıklık anlamında bir adım daha ilerdedir; zorunlu olarak bir yanılsama yaratır; yani politikacının günden güne artan gücü itiraf ettiği güdülerle gölgelenmektedir, fakat bu yanılsama etkisini dinleyicileri üzerinde olduğu kadar kendi üzerinde de göstermektedir.

Nixon, kişisel gücüne ilişkin gerçekleri gizlemek için kullanılan güç imgeleri açısından Poujade'in, Peron'un ve Wallace gibi Amerikalıların temsilcisiydi. Güç mücadeleleri, aşağılama savaşımlarına dönüşür. Bir yanda düzene karşı olan ve yaptıklarını değil, güdülenimlerini dramatikleştiren birisi var; düzeni aşağılıyor, her zaman bir dekor ve gösteriş ardına gizlendiği için kendi duyguları bomboş biri. Öbür yanda ise bu mitsel düzen küçük insana karşı aşağılayıcı bir tavır içinde, fakat bu düzen kişileri aslında bu özgüveni hak etmiyorlar; dahası, her nasılsa, tüm toplumu bölmek isteyen ayaktakımı ile birlikte bir komplo peşindeler.

19. yüzyılın işçilerle "ikna edici şekilde konuşabilen" muhafazakâr politikacısı, izleyicilerine bir an için bile olsa, orta sınıfın görgü kurallarının ağırlığını hissettiren bir kişiydi; işçi sınıfına duygularınızın ne kadar mükemmel olduğunu gösterin, bakın nasıl saygılı olacaklar. Statü peşindeki modern girişimcinin, izleyicilerine görgü dersleri vermesine gerek yoktur; onlara girişimcinin duygularının ne kadar iyi olduğunu gösterme tekniği unutmalarına hizmet

eder. Gerek 19. yüzyılın muhafazakâr yığınlarının denetimi gerekse modern *hınç* için geçerli olan şey, eylem ile kişisel itki arasındaki parçalanma ve ayrıca liderin dinleyicilerinin gözündeki kişisel itkiden doğan meşruluğudur.

Kültürel sürekliliği açıklayabilmek için, bir konuşmacının sokaktaki yabancılardan oluşan bir kalabalığa yaklaşımını belirleyen 19. yüzyıl şartlarını elektronik medyanın nasıl ele aldığını ve bu şartların bundan böyle kentsel kümelerle sınırlı olmayıp nasıl ulusal ve uluslararası ilişkilerde egemen olduğunu anlamamız gerekiyor.

C. ELEKTRONİK MEDYA GEÇMİŞİN SESSİZLİĞİNİ PEKİŞTİRİR

Medya seküler karizmayı teşvik eder; ama daha geniş bir bağlam içinde. Medyanın bizim çalışmamızın temel konusu ile yani kamusal yaşamın yükselişi ve çöküşü ile özel bir ilişkisi vardır. Elektronik iletişim kamusal yaşam fikrine son verilmesini sağlayan araçlardan biridir. Medya, toplumsal grupların birbirlerine ilişkin bilgi birikimlerini olağanüstü arttırırken, fiili bağ kurmayı gereksizleştirdi. Radyo, özellikle de televizyon, mahrem araçlardır. Onları çoğunlukla evde izlersiniz. Barlardaki televizyonlar kuşkusuz, fonu oluşturan dekordur ve hep birlikte izleyen insanlar izledikleri hakkında doğallıkla konuşurlar. Fakat televizyon izlemede ve özellikle dikkatini televizyona vermede yaygın olan tarz televizyonu kendi başımıza ya da ailemizle izlememizdir. "Medya" kamusallığın iki ilkesi olan çeşitlilik deneyimine ve toplumun mahrem halkadan belli bir uzaklığı olan bir bölgesinde yaşanan deneyime aykırıdır. Bunu söylerken, formülün kendine yeterli oluşundan rahatsızlık duyuyorum. Çünkü kamusal yaşamdan çekilmeye ilişkin itkiler bu aletlerin ortaya çıkışından çok önce başlamıştı; teknolojinin bir canavar olduğu şeklindeki alışılmış senaryodan yola çıkıp bunların da cehennem aygıtları olduğunu söylemek doğru değildir. Bunlar, insanların ihtiyaçlarını karşılamak için yine insanlarca bulunmuş aletlerdir. Elektronik medyanın karşıladığı ihtiyaçlar, geçen 150 yıl boyunca oluşmuş, kendini bir kişi olarak daha fazla bilmek ve hisse-

debilmek için toplumsal etkileşimlerden çekilme yönündeki kültürel itkilerdir. Bu aygıtlar, toplumsal etkileşimle kişisel deneyim arasındaki savaşımın silahlarından biridir.

Öncelikle elektronik medyanın en başta ele aldığımız boş kamusal alan paradoksunu yani yalıtım ve görülebilirlik paradoksunu ne şekilde somutlaştırdığını görelim.

Kitlesel medya, toplumda olupbitenler üzerine insanların sahip olduğu bilgiyi sonsuza dek arttırır ve onların bu bilgiyi politik eyleme dönüştürmelerini de sonsuza dek engeller. Televizyonunuza yanıt verme olanağınız yoktur. Yalnızca onu kapatabilirsiniz. Ancak, huysuz ve garip biriyseniz hemen arkadaşlarınızı telefonla arayıp televizyonda iğrenç bir politikacının konuştuğunu söyleyebilir ve televizyonlarını kapatmaları için onları da zorlayabilirsiniz; verdiğiniz her karşılık gözle görülmez bir eylemdir.

18. yüzyıl ortasının parlamento konuşmalarında, tiyatrodaki gibi, başarılı bir ifade, anlamlı bir cümle, izleyiciler tarafından "noktalanırdı"; yani istek üzerine tekrar edilebilirdi. Bu nedenle, İngiliz parlamento konuşmaları onları kayıtlardan okuyacak olan bir modern okurun tahmin edebileceğinden çok daha uzun sürerdi. Politik icranın modern koşullarında aynı etkiyi uyandırabilmek için, yerel istasyonunuza telefon edip böyle bir cümlenin yinelenmesini rica etmeniz gerekirdi. Konuşmasının sonunda bir mucize sonucu talihsiz politikacınız, tüm tekrar isteklerini alacak ve onları alt alta sıralayarak bir tür anında referandum gibi, 4. paragrafın tekrarı için 30.000 telefon aldığını, konuşmanın sonlarındaki ulusal onur kısmı için de 13.000 telefon aldığını söyleyecekti. Ama zaman sınırlaması yüzünden yalnızca ilk iki paragrafı yineleyebilecekti. Düş kırıklığına uğrattığı 13.000 kişiye de birkaç söz edemez miydi? Onların bu meseleye ne kadar önem verdiklerini iyi bilirdi...

Radyo ve televizyon izleyicinin müdahalesine izin vermez; yayın sürerken politikacıya tepki gösterecek olursanız, onun bir sonraki cümlesini kaçırabilirsiniz. Size onun bir şeyler anlatabilmesi için sessiz olmak zorundasınız. Olası tek yanıt verme yolu, bir yorumcunun yinelenecek ve tartışılabilecek olanları seçmesidir. Yorumcu, geçen yüzyılın sessiz izleyicileri için, seyirci kaldıkları etkinlikleri yorumlayan eleştirmenin işlevini tam olarak üstlenir, fakat yorumcunun daha eksiksiz bir denetimi vardır; çünkü anında

müdahale eder. Pasiflik bu teknolojinin "mantığıdır". Kitlesel medya, geçen yüzyılda tiyatrolarda ve konser salonlarında biçimlenmeye başlayan kalabalık halinde sessiz kalma tarzlarını pekiştirir; E.T.A.Hoffmann'ın şehrin sokaklarında gözlediği, zahiri bir seyirci, pasif bir tanık fikrini güçlendirir.

Hiçbir izleyici televizyondaki politik süreci; seyreden, aracı olarak politikacı, başka seyredenden oluşan bir üçlü olarak algılamaz. İlişki ikilidir ve politikacının dış görünüşü, yarattığı izlenim, maskenin niteliği seyredenin ilgi odağıdır. Her ikisi de televizyonda bir politikacıyı izleyen New York'taki bir kişi, Alabama'daki başka bir kişiye ilişkin nasıl daha fazla bilgi sahibi olabilir ki? Böylece politik kampanya çalışanları, politik komitelerin, seçmen kayıtlarının ve benzerlerinin örgütlenmesinde televizyonun zayıf bir araç olduğunu; etki alanı dar olsa da, kişisel örgütlenmelerden daha iyi sonuçlar alındığını anladılar.

Elektronik medya içinde yapılandırılan ikili ilişkiden ve pasiflik mantığından görünürlük ve yalıtılmışlık paradoksu doğar. Bu paradoksun terimleri modern yapı teknolojisiyle karşılaştırılabilir: Kişi daha çok şey görür ve daha az karşılıklı ilişkiye girer.

İletişimde var olan bu paradoksun ilk sonucu yayındaki politikacının izleyicilerine karşı çok özel eşitlik şartlarıyla yaklaşması gereğidir. 20 milyon insan bir kişiyi televizyonda konuşma yaparken izleyince, konuşmacı, onların tümüne tek bir kategoriye ait olarak, yurttaş olarak davranmak durumundadır. Herhangi bir endüstri ülkesinde, sınıf ve etnik gruplar mozaiği öylesine zengindir ki, televizyondaki politikacı bu çeşitli grupların tümüne en yalın terimlerle seslenecektir. "Otuz yaşın altındakilere şunu söylemek istiyorum..." gibi. Ancak, iyi bir izlenim bırakmak istiyorsa, açık ve somut olmalıdır; izleyici topluluğunun büyüklüğü ise tersine soyut terimlerle konuşması gerektiği anlamını taşır. Medya uzmanları bunun sonucunda aşırı özele inme tehlikesinden söz ediyorlar. Fakat aslında bunun bir tehlikesi yoktur. Bu şartlardaki eşitlik, politikacıyı programlarında somut ve özgün olmamaya teşvik eder. Bu da politikacının zaten hazır olduğu bir şeydir. İzleyicilerine eşit davranması, ideolojik sorunlardan kaçınma aracına dönüşür ve herkesi giderek politikacının kişiliğine herkesçe değerlendirilebilen ve paylaşılabilen bir şey olarak güdülerinin kavranmasına yöneltir. Yayın-

larda politik kişiliklere bu ölçüde dönüklük, sanki birkaç yönetmenin kaprisiymiş ve medya kendi "sorumluluğunun" farkında olan "ciddi" bir medya olsa ortadan kaldırılabilecek bir seçenekmiş gibi, kitlesel medyaya sürekli, yayına aldıkları politikacıların kişilikleri üzerinde çok fazla yoğunlaştıkları için saldırılmaktadır. Bu tür yorumlar yapısal sınırlamaları ve iletişimin bu biçimlerinin doğasında var olan güdülenim üzerinde "yoğunlaşma" olma gereğini gözden kaçırırlar.

TV haberciliğinin "kompulsif" bir biçimde kişiselliği öne çıkardığı, her zaman politikacının özel yaşamını ilgi odağı yaptığı iddiası yalnızca bir kompulsiyonun gerçek doğası kabul edildiği ölçüde doğrudur. Kompulsiyon bir yadsımadır, ama benzer şekilde yadsınmayan kişilere ya da kişiliklere yönelik abartılı bir ilgi üreten bir yadsıma. İzleyicinin yanıtlama olanağının elektronik medya tarafından bütünüyle baskı altında tutulması kişiliğe duyulan ilginin mantığını oluşturur. Loş bir odada, sessiz sedasız, gerçek insanları izlersiniz; bu sizden düş gücünüzü kullanmanızı bekleyen bir roman ya da bir eğlence değildir. Politikanın gerçekleri son derece sıkıcıdır; komiteler, bürokratlarla şiddetli tartışmalar ve benzerleri. Bu ağız dalaşlarını anlama sorunu izleyiciden aktif yorumlama talepleri yaratacaktır. Aradığınız gerçek yaşamdır; olayların oluşmasında rol oynayanın "nasıl bir kişi" olduğunu bilmek istersiniz. Televizyon, politikacının neler hissettiği üzerinde odaklanıp sizin tepki göstermeniz yönünde hiçbir talepte bulunmayarak bu tabloyu size sağlayacaktır.

İcracıların kişiliklerine yönelik kompulsif ilgi, sessizliğin saygın davranışın kuralı haline geldiği tiyatro ve konserlere giden yığınlarca kentli izleyici arasında, 19. yüzyılda gelişti. Modern medya, bu ilgiyi bir sınıfın, burjuva sınıfının, alanından çıkarıp, toplumsal mevkilerinden bağımsız olarak, tüm izleyenler için bir teknolojik sonuç durumuna getirdi. Algılayandan hiçbir talepte bulunmayan bir medyada, kişiliğin algılanması eşitlik mantığı gereğidir.

Öyleyse şu çok açıktır ki, bir kez güç elde ettiğinde *hınç* politikacısının dikkate alması gereken savunma zırhı için elektronik medya pekâlâ uygundur. Karma bir okulun kapısında durarak siyah çocukların girmesini engellemeye çalışan George Wallace'ın televizyondaki o meşhur görüntüsünü düşünün. Siyahlara karşı direni-

şin simgesi Wallace ile, her zaman "zenci severler"e duyulan daha güçlü bir nefret iç içe geçmişti; bunlar dışarlıklılar, Hükümet, zengin Kuzeylilerdi; bu yelpaze öyle genişti ki, net tespitler yapılamıyordu. Bu nedenle, haberler, bir kişi üzerinde odaklandığı zaman, bir kısır döngüye düşülmüş oluyordu: Hıncın gizli katlarını açığa çıkarmak için Wallace'ın kendisinin kişisel geçmişi, güdülenimi ve duyguları anlaşılmaya çalışılıyordu. Medya, fiili direniş açısından, protestonun anlamsız olduğunu giderek gözden kaçırıyordu; politikacı bir ilgi aktarımında başarılı oldu; öyle ki kişiliği, çözülmesi gereken bir kod haline geldi. Hem de o kişiliğin eylemde bulunma gücüne hiç başvurmaksızın. Gerçekten de, onun niyetlerini toplumdaki gizli güçlerin ete kemiğe bürünmesi diye yorumlayan medya, ne yaptığına bakmaksızın, dinlemeye değer bir insan olarak onu meşrulaştırmayı başardı. Bu şekilde, bir *hınç* girişimcisinin "simgesel" protestosu başkalaştırıldı; böylece niyetleri hiçbir zaman sonuçlarıyla, etkililiğiyle ve hatta ahlâka uygunluğuyla sınanmak zorunda kalmadı.

Elektronik medya tarafından geliştirilen kompulsif kişilik ilgisi ile başarılı bir *hınç* politikacısının saptırma gereksinimi birbirine denk düşüyor. Bir medya danışmanı, politikacılara şöyle söylüyor: "Wallace gibi tipleriniz medyanın iyi iş görmesini sağlıyor, şu kişidışı ve yapay görünümlü liberallerden çok daha iyi." Bu sözlerden, medya danışmanının söylemek istediğinden daha çok şey çıkaracağız, doğallıkla. Ne var ki, seküler karizmanın teknolojik olarak tesis edilmesi ile *hınç* politikacısı arasındaki mutlu evlilik de politikacı açısından umulmadık bir yıkım ile son bulabilir.

Tüm referanslar güdülenimle ilgili olduğundan, herhangi bir zayıflık, bir suç ya da ahlâki bir kusur, politikacının yaşamını tümüyle kuşkuya düşürür. Nixon belki de kendisini bu şekilde çarmıha geren liderlerin en iyi örneğidir. Sırf tartışmak için diyelim ki, o Rusya ile nükleer savaş ihtimalini ortadan kaldıran bir lider olsaydı, o zaman, birkaç milyon dolar rüşvet yemesine, yasal olmayan bir gasp yapmasına ve kamuya 10-12 yalan söylemesine izin verilmeyecek miydi? Ama bu, Nixon'ın kendisinin daha önce hiç kullanmadığı gerçekçi bir ölçü olurdu. Düzene olan öfkesi yoluyla tüm yaşamı boyunca meşruiyet peşinde koşan Nixon, kendisi yönetici olduğu zaman, kamunun kendisini bir anda bütünüyle farklı ve ken-

di politik rakiplerini yargılarken kullandıkları terimlerden daha gerçekçi terimlerle yargılayacağını zannetti.

Hınç politikacısına gerekli olan ve medya tarafından güçlendirilen güdülenim içinde özümlenme, bu şahsiyetlerin imtiyaz alanları için tek gerçek tehlikeyi oluşturur; devamlı olarak gayrimeşru duruma düşme tehlikesi içindedirler; çünkü yaşamlarının bir alanındaki başarısızlıkları kişiliklerinin baştan aşağı kötü oluşunun göstergesi sayılır. Nasıl ki kişilik politikası, kamusal ilginin kişisel karakteri etkili kamusal eylem bazında ölçmekten saptırılmasıysa, karakterin tüm unsurları herhangi bir gerçek referans olmaksızın simgeselleşince, her kusur ansızın özyıkımın bir aracı durumuna gelebilir.

Yine, eğer politikacıyı yalnızca suçüstü yakalanan bir numaracı olarak algılarsak bu fenomenin etkisi yitip gider. Çünkü politikacı her görünüm anının bir gerçek olduğuna inanır; taktığı her maske gerçek karakterinin bir işareti olduğu için, önemsiz sorunlarla hızlı bir şekilde kuşatılabilir; politikacı yıpranmaya başlayana dek bunun farkında olmayan kamuoyunun gözünde bu sorunlar büyük bunalımlara dönüşebilir. 1973'te İngiltere'de "toprak skandalları" adıyla bilinen şey, uzaktan ve tali olarak başbakanın çalışmaları üzerinde etkili olan olayların yol açtığı bu bütüncül tehdit duygusunun klasik bir örneğinden ibarettir.

Genel bir kural olarak, insanlar sorunların üstesinden gelmeleri beklenen liderlerin kişiliklerini daha çok önemsedikçe, içkin meziyetleri ve tehlikeleri yüzünden kamuoyunu giderek çok daha az sorunun harekete geçirdiği söylenebilir. Politik ilginin genelde daralması mantıksal olarak, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki *hıncın* belirgin daralmasına yol açmıştır.

1930'lardaki politik söylemin bütünüyle yaralanmış gurur diline dönüşümünün tersine, savaş sonrası *hınç* politikacıları giderek kendi kullanımlarına uygun daha az sorun bulabiliyorlardı. Dalgalanmakta olan devlet tahvilleri, enerji sorunları, ticaret açıkları, kamu sağlığı ya da güvenliği krize dönüşmeden somut olarak kolayca algılanmıyorsa, aynı zamanda bunların, toplumdaki dürüst kişilere acı çektirmek için ayaktakımı ile ortaklığa giren adaletsiz kişilerin bir komplosu olmadıkları da doğrudur. Artık *hınç* politikacıları için kullanılabilir manevra alanı neredeyse bütünüyle dışarıdakilere kar-

şı içeridekilerden ibarettir: İngiltere'de Asyalılar, Fransa'da *pieds noirs** ya da Yahudiler, varoşlardaki beyaz okullarında siyahlar.

Seküler karizmadan modern toplumda, toptan, bir sığlaştırıcı güç olarak söz etmek, karizmatik lidere duyulan açlığın kendisinin zayıf ve önemsiz bir istek olduğu anlamına gelmez. Tersine, verili modern kişilik terimleriyle inanılır bir kahraman arayışıdır, bu. *Kahramana Tapınma Yüzyılı* adlı yapıtında Eric Bentley, 19. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan inandırıcı kahramanlara duyulan açlığı çözümlemiştir ve modern toplumun göstergelerinden birinin de bu toplumda kahramanlar bulma uğraşının sürekli düş kırıklığına yol açan bir uğraş olduğu sonucunu çıkarmıştır. Bu arayışın sonuç vermemesinin bir nedeni, modern toplumdaki kişidışı kamusal yaşamın çökmesidir: Kahramanın albenisinin kaynağı güdüleri olunca kahramanlığın içeriği önemsizleşti. 369 F24

Politik söylemin içeriğinin daralması kendi başına önemlidir, ama aynı zamanda da kişiliği temelinde varlığını sürdüren bir politikacı ile kamusal bir kişilik olarak algılanan bir sanatçı arasındaki önemli bir ayrımı belirler.

D. STAR SİSTEMİ

Ancien régime'de sahne üzerinde inandırıcı olanla günlük yaşamda inandırıcı olan arasında bir köprü vardı. Kamusal bir şahsiyetin kişilik terimleriyle algılanmasının, sahne ve sokak arasında kurulan yeni tür bir köprü olduğu sanılabilir. Gerçekten de televizyonun politika üzerindeki etkisi, genellikle politikacının sanki bir aktörmüş gibi davranma zorunluluğu bağlamında incelenir. Bu klişe bir anlamda doğru iken bir başka açıdan da önemli yanlışlara yol açabilmektedir.

Bir kişilik olarak politikacıda inandırıcı olan özellikler, güdüleri, duyguları ve "dürüstlüğüdür". Tüm bunlarla, politikacının sahip olduğu güçle neler yapacağı ile ilgilenmeme pahasına ilgilenilir. Politikanın içeriği böylece politikada yer alan kişiliğin algılanmasıyla daralır. Söz konusu içerik daralması güçlü bir kişilik olarak benimsenen bir sanatçının icrasında ortaya çıkmaz. Mick Jagger ve

* Fr.: Kara kafalılar. (ç.n.)

Bruce Springsteen sahnede hipnotik kişilikler yansıtırlar, fakat bu onların çok iyi rockçı oldukları gerçeğini değiştirmez. Benzer şekilde Casals'ın büyük bir insan olarak algılanması, onun bir çello sanatçısı olmasını engellememiştir. Geçen yüzyılda beliren icracı ve sanatçı sorununu metin bağlamında incelerken, meselenin müziğin, dramanın ya da dansın "içeriği" pahasına kişilik meselesi olmadığını görmüştük. İcracının, bir kişilik olarak icracının doğrudan eseri yazılı metin karşısında öncelik kazandığında farklı türden bir dans, drama ya da müzik üretilmektedir. Oysa politikada kişiliğin mevcudiyeti politik içeriği "saf dışı bırakır".

370
F24

Kişilik politikasının gelişmesi bu yüzden etik temellerde suçlanabilir. Bu, insanları toplum içinde ne elde edebileceklerini ya da neyi değiştirebileceklerini düşünmekten uzaklaştıran medeniyetsiz bir ayartmadır. Sanatçı kişiliğine ilişkin benzer bir etik yargı yanlış bir yargı olurdu. İcra edilen bir sanatın içeriği, onu icra eden bir kişiliğin kavranılmasına bakılarak önemsizleştirilemez. Modern sahne ve sokak arasındaki kesintinin kaynağı bu süreksizliktedir. Bu her iki alanda da ifadenin özünde oluşan bir kopmadır.

Bununla beraber, toplumsal yapı bakımından bugün politika ile sanat arasında bir bağ vardır; doğrudan doğruya kişilik kültürü ile yaratılan bir bağ. Bağlantı her iki alandaki star sisteminin yol açtığı sonuçlarda yatmaktadır.

Her çağda ünlü, ünsüz icracılar gelip geçmiş, insanlar hep birincileri görmek istemişlerdir. "Star sistemi" ün ile ünsüzlük arasındaki mesafeyi en üst düzeye çıkaracak kârlara dayanır; öyle ki, insanlar karşılarında meşhur bir kişi göremeyince canlı bir gösteriyi izleme arzularını yitirirler. 20. yüzyıl boyunca ciddi müzisyen ve aktörler, kamunun ünlü olmayan kişileri canlı olarak izleme ve dinleme isteğini giderek azaltan koşullara lanet okudular; protestolar ve protestoların doğurduğu alternatif medya büyük oranda başarısız oldu. Gerçekten de 1960'larda rock müziğin burjuva kültürünün törelerine sözümona bir meydan okuyuş anlamında yükselişiyle, star sistemi ücretlerin demir yasası oldu. Star sisteminin nasıl çalıştığını anlayabilmek için, onu en az isteyenler üzerinde yoğunlaşacağız. Rock müzisyenlerine oranla bu sistemin ayartmalarına karşı daha "özgürleşmiş" olan, ne var ki, tüm çabalarına karşın star sisteminin ekonomik ağına takılan genç konser piyanistlerini ele alacağız.

Tahminlere göre, New York'ta konser kariyeri yapmaya çalışan 800 klasik piyanist ve "sözünü etmeye değer" beş konser salonu var. Bir yıl içinde 800 piyanistten 30-35'i bu salonlarda solo yaparlar. Otuzunun içinden en az yarısı öyle tanınmıştır ki, her yıl sahneye çıkar. Her yıl New York'ta yaklaşık 15 yeni piyanist salon için kendileri ödeme yaparak konser verirler. Onlar için Carnegie Hall'deki Resital Salonu gibi küçük bir salonu doldurmak bile çok güçtür. Akıllı piyanistler arkadaşlarının arkadaşlarına ve bildiği tüm akrabalarına parasız bilet dağıtırlar. *Times*'da bu yeni piyanistlere bir paragraf ayrılır ve "umut verici" ya da "başarılı" şeklinde yorumlar yapılır. Ardından da yeniden adları sanları duyulmaz olur, karanlığa gömülürler.[8]

Genç piyanistin böyle bir konserle kendini göstermesi *gerekir*; öncelikle bir gazete eleştirmeninin, sonra da dergi eleştirmeninin "umut verici" ve "başarılı" değerlendirmelerinin önemli bir ajansın ilgisini çekmesini umut etmelidir. Çünkü ancak bir ajans sayesinde başka kentlerle bağlantı kurup organizasyonlar yapması ve turnelere devam etmesi olanaklıdır. Turneler ona çok az bir gelir sağlayacaktır, fakat daha önemlisi kamu içinde sanatını sürekli icra edebilecektir. Ne yazık ki çok az şansı vardır. New York'taki konser salonlarının sayısı 1920'den beri sürekli azalmaktadır, 1950'den beri gazetelerin de sayısı hiç durmadan azalmaktadır; gazetelerde yeni sanatçıların konserlerinin yorumuna ayrılan yerler de giderek küçülmektedir. Ayrıca, artık daha az ajans vardır ve onlar da az sayıda ünlü isim üzerinden para kazanırlar. Dahası, şehirde iyi müzik dinlemeye gelenlerin sayısının toplam olarak artması aslında önemli salon ve sanatevlerinde bilet satışlarının artmasından ve bu salonların genişletilmesindendir. Yoksa Columbia Üniversitesi'ndeki MacMillan Tiyatrosu gibi daha önemsiz salonlarda seyirci sayısı genel olarak azalmaktadır.

Star sisteminin temel ilkesi, müzik "merkezinde" izleyicinin herhangi bir canlı müzik dinleme isteği ile müzisyenin şöhreti arasında doğrudan bir bağlantı olmasıdır. Turnelere çıkan müzisyenler bu bağlantıdan yararlanan azınlıktır. New York'un, bu ilkenin işlerlik gücü açısından, Paris ile Londra arasında bir yer alması gerekir. Tüm Avrupa başkentleri içinde, hevesli piyanist ya da kemancının, bedelini kendi karşılasa bile, basında tanıtılabileceği ve daha önem-

lisi, izleyicilerin ilgisini çekebileceği iyi bir konser salonu bulmakta en çok zorlanacağı yer Paris'tir. En az sorun Londra'da çıkar; yine de bir Londra salonunda konser vermek, Hull ya da Leeds'in önde gelen salonlarından daha masraflı olduğu için müzisyene çok ağır gelecektir. Long Beach, Leeds ya da Lyons'ta 1.500 kişilik bir seyirci topluluğu sosyoekonomik açıdan büyük bir çeşitlilik gösterirken, New York, Paris, Londra'daki izleyiciler sınıfsal açıdan daha homojen olup "sürekli gelenlerden" oluşmaktadır. Sistem öyle bir işler ki taşra bayileri ve menejerler onları müzik merkezlerine kanalize ederler. Batı Avrupa'da (Güney Almanya dışında) Amerika'da da olduğu gibi giderek daha fazla hevesli müzisyen, kendilerini hoş karşılayan bir kamuya devamlı konser verme fırsatlarını elde edebildikleri küçük kasabalara yerleşmekten vazgeçmektedir. Bunun yerine kavrayışlı bir kamu karşısında daha az konser fırsatı bulabilecekleri, ama uzun vadede şansları yardım ederse şöhreti yakalayabilecekleri başkentlere yerleşirler.

Konser piyanistleri için metropoliten izleyiciye ulaşabilmede en büyük zorluk, geçen yüzyılda biçimlenen bir inancın dolaysız sonucunda, yani sanatçının olağanüstü, insanları heyecana boğan bir kişilik olduğuna inanılmasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Piyanistin deneyimi, aynı şekilde öteki bireysel icracılar için de öğretici bir kılavuzdur. 18. yüzyılın sonlarında, piyanist, hamisini ya da hamilerini yitirdiği zaman müzik başkentlerinde yolunu çizebilmek için bir tür girişimci olmak zorunda kalmıştı. Orkestra üyesi olmak gibi çok az sayıda bürokratik fırsat vardı ve oda müziği icralarında ücretlerin bölünmesi, bu yolla geçinmeyi de çoğu insan için imkânsız kılıyordu.

Bu durumda saray ya da şatolardaki hamilerini yitiren yığınla piyanist, çalışmakta giderek daha çok zorlandı. Avusturya'daki durum istatistiksel olarak en belirginidir. 1830 ile 1870 arasında, ortalama Viyanalı piyano resitali izleyicilerinin sayısı yüzde 35 artarak mevcut salonları dolup taşırdı, fakat piyano konserlerinin sayısında hissedilir bir düşüş görüldü. Bir tahmine göre, tam gün çalarak yaşamlarını kazanan müzisyenlerin oranında bu yıllarda yarı yarıya düşüş oldu. Bu işsizliğe katkıda bulunan birden fazla etken olmakla beraber, hepsinin üzerinde olanı, müziğe gösterilen kamusal ilginin Viyana çapında tanınmış sanatçılardan uluslararası şöhretler olan piya-

nistlere doğru kaymasıydı. Bu piyanistler Paris, Londra ve Berlin'de de izleyici karşısına çıkıyorlardı. Sonuçta kitlesel düzeyde konser izleyicisine karşın, çalışan piyanistler giderek azaldı. Bu, New York piyanistlerinin günümüzdeki durumlarının rüşeym halidir.

Yeni icra kodunun özü, eşitsizliği arttırmasıydı: Eğer 500 kişinin hepsi ünlüyse, hiç kimse ünlü değildir ve bu durumda öne çıkan, tanınan bir kişiliği bulabilmek için en azından 490'ının arka plana itilmesi gerekir. Bu iyi niyetli bir ihmal değildir. 490 kişi en az diğer 10 kişinin ödüllendirilmesi ölçüsünde somut olarak ödülsüz bırakılmalıdır; az sayıda kişi, kabullenme kadar yadsıma yoluyla da tanınmış bireyler olarak öne çıkarılacaktır.

Büyük başkentlerin kamuoyu, icra yeteneğinin üstünlüğüyle kendini gösteren bir sanatçıyı gördüklerini düşünüyorlardı. Halbuki o, tepki verdikleri, para ödedikleri, hep ilgi gösterdikleri ve meşhur yaptıkları insandı. Yüz yıl önce gelişmeye başlayan sorunlar, insanlarda salt zevk için müzik dinleme isteğini azalttı. İcracının olağanüstü kalitesi, müzik dinlemeye gitmenin önşartı oldu. Viyanalı, Parisli ve daha az bir düzeyde de Londralı izleyicilerin müzik sanatına yaklaşımlarında özde bir değişim kendini gösterdi.

Paganini'nin kendisinden daha iyi müzisyenler üzerindeki etkisini incelerken onun çalmaya ilişkin fikirlerinin bencillikle elde edilen ödülleri aşan bir çekiciliği olduğunun altını çizmiştik. Bu çekicilik, müziğin, büyük bir sanatçının elinde, anlık ve dolaysız bir hal alması, müziğin birtakım işaretlerin okunmasından çok bir deneyime, neredeyse bir şoka dönüşmesiydi. İşte bu, içkin bir fenomen olarak müzik fikridir.

Yüzyılımızda bu düşünce şöyle olgunlaştı: İcra harikulade olmadıkça, bir müzik olgusundan söz edilemez. Müzik dinlemeye yönelik ilgilerini giderek yitiren büyük şehir izleyicilerinin arkasındaki icra ilkesi budur. Bu ilke, solo konser veren herkes üzerinde dayanılmaz baskı kurar. İcraları "olağanüstü" statüsüne erişmedikçe hiçbir şey ifade etmeyecektir. Genç piyanistlerin "harika çocuk" olarak gösterilmek için kıvranmalarını gözlemleyen anlayışlı bir izleyici sonunda, meselenin kişisel ilerlemenin ötesinde bir şey olduğu sonucuna varmak zorundadır. Bu, ya hep ya hiç oyunu tarzındaki başarı ekonomisine, çok özel olana dek bir hiç olduğu anlayışı eşlik eder.

İcranın elektronik kaydı bir anlamda star sisteminin mantığını müzik başkentlerinin ötesine taşıdı. Az sayıda solocunun repertuvarlarını kayıt etme şansını elde etmelerini kastetmiyorum; elektronik kayıt, sorunu çok daha esastan derinleştirmiştir.

Canlı icranın özü icracının hata yapsa da gösterisini kesmeyip devam etmesidir. Ancak büyük bir kamusal itibar görenler bir parçanın ortasında durup yeniden başlayabilirler. Yoksa bu bağışlanmaz bir günahtır. Gelgelelim, kayıtlar çok seyrek olarak tüm bir parçanın baştan sona okunması tarzında yapılır. Kısa bölümler kayıt edilir, kayıt tekrarlanır, sanatçının yanı sıra teknisyenler tarafından yayına hazırlanır, yani her kayıt işlemi mükemmel ayrıntılardan oluşturulmuş bir kolajdır. Çoğu müzisyen bu nedenle bir parçayı baştan sona çalma cesaretlerini ve yoğunlaşma yeteneklerini kaybettiğine inanmaktadır. Fakat eğer bir kayıptan söz edilebilirse, bu kayıp özel bir durumdur; Glenn Gould gibi artık yalnız kayıt yapan bir icracı bu yüzden suçlanamaz. Kayıtta asıl sorun, daha çok mükemmellik istenmesidir.

Bu elektronik araçlarla dinleyiciye canlı programlarda ancak bir avuç müzisyenin başarabileceği standartları sağlamak olanaklıdır. Kayıt endüstrisinde para kazanma ekonomisi canlı müzikte olduğundan çok daha çetin olduğu için yalnızca konserleriyle adını duyurma şansını elde edebilmiş sanatçılardan çok az bir kısmı sonunda kayıt yaptırabileceklerdir. Bir kayıt stüdyosunda, belki de en iyisinin de iyisi olan, bitmiş bir müzik parçasını sonuna kadar çalma şansını elde edebilir ki, konserlerinde bile buna eşit bir düzeyi çok seyrek tutturabilirler. Böylece kulaklar, evde, çok sıradan koşullarda, saç fırçalarken ya da bulmaca çözerken, alabildiğine kaliteli bir müzik dinlemeye alışıyor. Bu çok tuhaf bir durum: Bir Paganini'nin icra standartları, dinleyicinin olağanüstü bir müzik dinlediğini gösteren herhangi bir dikkati ya da çabası olmaksızın pekiştirilmektedir. Modern elektroniğin kolaj gücü sayesinde, harikulade icralar, bir fon parçası olarak mahrem rutin içinde özümlenir. Bu şekilde, harikulade icra sistemi güçlendiriliyor; yapılan kayıtlar, konser salonuna gidip dikkatini toplamaya çalışan dinleyiciyi sıradışı bir icra ile şok etmesi için icracıdan yeni taleplerde bulunuyor; çünkü dinleyici artık en gelişmişin standartlarını çok iyi tanıyor.

Özetle, sanat alanında star sistemi iki ilkeye dayanır. Maksimum kâr en az sayıda icracıya yatırım yapılarak üretilir; bunlar "starlar"dır. Starlar ancak sanatlarını gösteren çoğunluğun elenmesi sayesinde var olur. Politika ile bir paralellik kuracak olursak, politik sistem şu ilkelere dayanarak işleyecektir. Birincisi, politik adayların seçiminde büyük etkisi olan güç simsarları politik bir örgüt ya da aygıt kurma üzerinde değil, az sayıda politikacının öne çıkarılması üzerinde yoğunlaştıkları zaman, sahne gerisi politik güç en yüksek düzeyine erişecektir. Politik sponsor (şirket, kişi ya da çıkar grupları) başarılı bir modern yönetmenle aynı mahsulü biçer. Sponsorların tüm çabaları, dağıtım sisteminin kendisini yani partiyi inşa etmek ve denetlemek yerine, dağıtıma elverişli ve pazarlanabilir bir aday olan bir "ürün"de yoğunlaşır. Aynı şekilde, taşra salonlarını ve bilet satış yerlerini işletenlerin icra sanatlarından az bir kâr elde etmelerine de karışılmaz. Politik sistem bir star sistemi gibi işlediği zaman ikinci özellik, adayların kendilerinin en az şekilde kamu karşısına çıkarılarak en fazla gücün sağlanmasıdır. Yani ne kadar çok sayıda insanın karşısına ne kadar seyrek çıkarlarsa, o kadar fazla çekici olacaklardır. Van Cliburn Paris'te üst üste dört gece çalsaydı, toplam kârı yalnızca bir gece sahneye çıkması durumunda kazanacağından daha az olurdu; daha seyrek ve istisnai bir olay olursa, az sayıda insan, satın alacağı yerler için yüksek bedeller ödemeye hazır olacaktır. Benzer şekilde, aday kamu ile ne kadar az bağ kurarsa görüntüsü o denli özel bir durum oluşturacak ve daha "çekici" olacaktır. Politik strateji uzmanları bir politikacının karşılaşabileceği "yüzgöz olma" [overexposure] sorununu değerlendirirken böyle bir meseleye değinirler. Son olarak, sanat alanında ve politikada star sistemi arasında bir paralellik, ilk iki ilkenin birleştirilmesiyle eşitsizliğin en üst düzeye çıkarılması anlamına gelmektedir. Sistem sıfır toplamlı bir intikam oyununa dönüşür. Politik bir kişinin kendi kişiliğine ilgi çekmeyi başararak kazandığı güç, nasıl bir güç olursa olsun, kamunun öteki politikacılara gösterdiği ilgiyi azaltacaktır, böylece onların güç kazanmalarını da engelleyecektir.

Bu iki sistemin paralelliği ölçüsünde insanların dış görünüşünü belirleyen ciddiyet 1840'lardan başlayarak sapkın bir gerçekleşme noktasına erişmiştir. 19. yüzyıl kültürünün özü olan Mill'in bilimi, 20. yüzyıl politik yaşamının gidişatına ölü bir el uzatmaktadır. Bu

el çok güçlüdür çünkü bir politikacıyı inanılır ve heyecan verici kılan kuralların çoğu onun etkisi altında kalanların bilincinden gizlenmiştir.

Karizma bir güçten düşürme eylemidir; yani seküler bir kültürde "inayet lütfunun" ne hale dönüşeceğini göstermektedir. Politik yaşamda, bu karizmatik kişiler ne devler ne şeytanlardır; ne Weber'in antik kralları ne de Freud'un çocuklarının zaptedilmez tutkularını yatıştıran babasıdır. Artık öteki küçük insanların kahramanı olan küçük bir insandır o. O bir stardır; titizlikle ambalajlanmıştır, pek ortalarda görülmez ve hislerini hiç sakınmadan açığa vurur; belli bir alanda hâkimiyeti elinde tutar ve o alanda çözümsüz bir krize dönüşmeden hiçbir şey değişmez.

XIII

Cemaat medeniyetten kopuyor

Camillo Sitte'nin yüzyıl önceki çalışmasından beri şehir planlamacıları, toplumsal bir hedef olarak kendilerine şehir içinde cemaat sahasının inşasını ya da korunmasını seçtiler. Sitte, Baron Haussman'ın Paris üzerindeki çok geniş ölçekli planlamasına karşı çıkan ilk kuşak kentçilerin öncüsüydü. Sitte, şehirlerin Pre-Raphaelit sanatçısıydı ve ancak kent yaşamının ölçeği ve işlevlerinde geç dönem Ortaçağ'ın yalınlığına geri dönüş olduğu zaman insanların, şehri değerli bir ortam durumuna getiren karşılıklı dayanışma ve dolaysız ilişkileri tadabileceklerini savunuyordu. Bugün Ortaçağ şehrinin bu şekilde idealize edilmesini kaçışçı bir romans olarak gözardı edebiliriz. Yine de, ilk dönem Pre-Raphaelit kent vizyonuna ilişkin esasların modern kentçilerin tahayyüllerinde ağır basmış

olması son derece ilginçtir. Ya da küçük ölçekli cemaatler, daha önce hiç olmadığı kadar güçlü bir ideale dönüşmüştür. Sitte ya da onun benzeri olan İngiltere'deki "bahçeşehir" taraftarları, cemaat ilişkilerinin iyi tasarlanmış bir şehir içinde kendini göstereceğini düşünürken, günümüz planlamacıları genelde şehrin bir bütün olarak layıkıyla planlanacağı umudunu yitirmiştir, çünkü kendi bilgilerinin sınırlarının ve politik nüfuz sahibi olmadıklarının farkındadırlar. Buna karşın, cemaat düzeyinde çalışmayı kutsallaştırarak sürdürmüşlerdir; şehrin bütününün biçimlenişinde baskın olan parasal ve politik çıkarların tümüne karşı yürütülen bir çalışmadır bu.

Sitte'nin kuşağı cemaati şehirle bir arada algılıyordu; günümüz kentçileri cemaati şehre karşı olarak algılıyor.

Onuncu bölümde, toprak esasına dayanmayan cemaat fikrinin nasıl doğduğunu ve 19. yüzyıldaki kişilik kültürünün bu cemaat anlayışları üzerindeki etkilerini incelemiştik. Şimdi ise kolektif bir kişilik olarak cemaatçi ile modern şehirde cemaatin yerleştiği toprak parçası –*quartier*– arasındaki ilişki üzerinde duracağız.

Sitte'nin kuşağı ile bizim kuşağımız arasındaki bağ, şehirde yaşandığı haliyle, toprak esasına dayalı bir cemaat içindeki yüz yüze ilişkilerin son derece önemli görünmesini sağlayan kişidışılık hakkındaki bir varsayımdan ibarettir. Bu, kişidışılığın, sanayi kapitalizminin tüm kötülüklerinin toplamı, sonucu, somut etkisi olduğu varsayımıdır. Kişidışılığın kapitalizmin hastalıklarını açığa çıkardığı inancı genellikle kamusal alanda olduğu kadar kent planlamacıları arasında da yaygın olduğundan, bu görüşü bazı ayrıntılarıyla gözden geçirmek gerekir; zira garip bir sonuca yol açmaktadır.

Hepimizin bildiği gibi, sanayi kapitalizmi çalışan insanı yaptığı işten ayırmaktadır, çünkü insanın emeğini kontrol etmek yerine satması gerekir. Bu nedenle, kapitalizmin temel sorununun, yabancılaşma, duygudışı etkinlik gibi çeşitli biçimlerde adlandırılan bir kopma olduğunu biliyoruz; bölünme, ayrılma, yalıtımın da bu kötülüğü ifade eden imgeler olduğunu biliyoruz. Bu nedenle, insanların aralarına mesafe koyan herhangi bir durum doğrudan kapitalist ayrıştırma güçlerinden kaynaklanmıyorsa onları pekiştiriyor olmalıdır. Bilinmeyen fikri kapitalizmin bir problemi biçimine dönüştürülebilir; insanın yaptığı işten kopuk olunca çevresindeki kişilerden de kopması gibi. Bunun ilk örneği kalabalıklar olacaktır; kalabalık-

lar kötüdür, çünkü her insan birbiri için bilinmeyendir. Saf mantıksal açıdan olmasa da duygusal terimler açısından, bu dönüştürme bir kere yapılınca artık bilinmeyeni yenebilmek, insanlar arasındaki farklılıkları silebilmek, bir yanıyla kapitalizmin temel hastalığını yenebilmek gibidir. Bu yabancılığı yok edebilmek için, insani deneyim ölçeğini mahremleştirmeye ve yerelleştirmeye çalışırsınız; yani yerleştiğiniz bölgeyi manevi bakımdan kutsal kılarsınız. Bu, gettonun yüceltilmesidir.

Bu yüceltmede yitip giden, insanların ancak bilinmeyenle karşı karşıya kalarak olgunlaşabilecekleri fikridir. Yabancı nesneler ve kişiler aşina olduğumuz fikirleri ve kabul ettiğimiz hakikatleri alt üst edebilir; aşina olunmayan alan insan yaşamında pozitif bir işleve hizmet eder. İşlevi insanı risklere girmeye alıştırmaktır. Gettoya, özellikle de orta sınıf gettosuna duyulan sevgi kişiyi algılarını, bilgisini zenginleştirme, tüm insanlık derslerinin en değerlisi olan yaşamının kurulu düzenini sorgulama yetisini edinme şansından yoksun bırakır.

Kapitalist sistem insanı, tabii ki çalışmasının ürününden koparır. Ne ki, tüm diğer başka sistemler gibi bu sistemin de hangi yöntemlerle yalnızca taraftarlarının düşüncelerini denetlemekle kalmayıp, doğurduğu kötülüklere isyan edenlerin tahayyül gücünü biçimlendirdiğini görebilmek önemlidir. Çoğunlukla, toplumsal bir sistemle ilgili olarak "apaçık yanlış" olan ortadadır; çünkü yapılan eleştiri çok yerindedir ve bir bütün olarak sisteme kayda değer bir zarar vermez. Şu halde, teritoryal cemaatin, kişidışı kapitalist kentçiliğin kötülüklerine karşı yüceltilmesi sistemin bütünüyle tam bir uyum içindedir; çünkü dünyanın gidişatına toptan bir meydan okuyuş yerine, dış dünyaya karşı yerel bir savunma mantığını getirmektedir. Bir cemaat bu koşullarda bir şehir meclisi ile "kavgaya" oturduğunda, o politik sürecin kendisini değiştirmeyi değil, yalnız bırakılmayı, politik sürecin dışında tutulup ondan korunmayı istemektedir. Bu da, modern kapitalizmin kötülüklerine karşı bir direniş olarak başlayan cemaatin duygusal mantığının depolitize olmuş tuhaf bir geri çekilişle son bulmasının nedenidir; sistem olduğu gibi kalır, ama belki kendi çöplüğümüz de bize bırakılmıştır.

Ama, çok fazla idealistçe düşündüğüm söylenebilir: Acımasız bir dünyada tek başına hayatta kalmak bile bir erdemdir. Özellikle

büyük şehrin kamusal dünyası böylesine boş ve barınılmazken, insanlar ancak kendi yerel cemaatlerini savunabiliyorlarsa, bunu neden eleştirelim ki? İleriki sayfalarda yapmak istediğim, tek seçeneğimizin bu koca dünyayı yaşanabilir kılmamız olduğunu göstermektir. Nedeni şu: Modern dönemde gelişen kişilik şartlarında, mahrem bir cemaat toprağında öteki insanların kişilikleriyle ilgili deneyimler kendi başına yıkıcı bir süreçtir. Modern cemaat, ölü, düşmanca bir dünyada kardeşlik kurmayı içerir gibi görünmektedir, ama aslında çoğunlukla bir kardeş katli deneyimidir. Dahası, bir cemaatteki yüz yüze ilişkileri yönlendiren kişilik şartları, insanların

hiç tanımadıkları bir alanda ortaya çıkabilecek sarsıntıları yaşama isteklerini muhtemelen yok edecektir. Bu sarsıntılar bir insana, her medeni insanın sahip olması gereken inançlarının tecrübe edilebilirliği duygusunu vermesi bakımından gereklidir. Gettolardan oluşan bir şehrin yıkılması hem politik hem de psikolojik bir zorunluluktur.

Konuyu bu denli güçlü bir biçimde vurgulamamın nedeni belki de benim ve Yeni Sol'daki yazarların çoğunun geçen on yılda büyük bir hataya düşerek, yerel cemaatin yeniden inşasının politik olarak büyük toplumu yeniden kurmakta başlangıç noktası olduğuna inanmamızdı. Bu yaptığımıza "deneysel yanılgı" denebilirdi: Eğer dolaysız deneyimler içinde, düşünceler ve davranışlar radikal değişimlere uğruyorsa, bu yolla değişen insanlar da başkalarına ışık tutup onları değiştirerek, zamanla bu deneyimi kolektifleştireceklerdi.

Günümüzde, kişinin içindeki değişimlerin kişiler arasında da değişime yol açacağına duyulan bu inancın tepeden bakan ve üst-sınıfsal karakteri rahatsız edecek kadar açıktır. Hatta yeni mahrem yaşam biçimleri paylaşan bir cemaat inşa etmek fikrini ilk ortaya atan ya da sürdüren ezilen kesim olsaydı bile sanırım sonuçta aynı ölü doğumları görecektik. Çünkü dünyaya karşı bir cemaat kurma nosyonunda yanlış olan, mahrem yaşam koşullarının gerçekten insanların duyguların paylaşımına dayanan yeni bir tür sosyallik yaratmalarına izin vereceğini varsaymasıdır.

A. BİR CEMAAT ÇEVRESİNDE KURULAN BARİKATLAR

Farkında olmasalar da insanların bir parçası oldukları radikal cemaat örgütçülerinden oluşan büyük toplum, ilgisini iki yolla küçük ölçekli cemaat yaşamı üzerinde odaklandırmıştır. Bunu önce pratik olarak, sonra da ideolojik olarak yapmıştır.

Baron Haussmann'ın geçen yüzyıldaki gayrimenkul üzerine görüşleri homojenleştirmeye dayanıyordu. Şehirde oluşturulacak yeni bölgeler tek bir sınıfa ayrılmalı ve eski şehir merkezinde de zenginlerle yoksullar birbirlerinden yalıtılmalıydı. Bu, "tek işlevli" kent gelişiminin başlangıcıydı. Şehirdeki her bir yerin özel bir görevi vardır ve şehrin kendisi de atomlara ayrılmıştır. 1950'lerin Amerikan orta sınıf banliyölerinde tek işlevli planlama en uç örneğine ulaştı; bloklar halinde muazzam sayıda ev inşa edildi; bu evlerde oturan ailelere hizmet amacıyla başka yerlerde bir "cemaat merkezi", bir "eğitim parkı", bir alışveriş merkezi, bir hastane kampusu ve benzerleri kuruldu. Dünyanın öteki bölgelerindeki geniş ölçek planlamacıları banliyölere has bu boş, zevksiz tarzı taklit ederek benzer evler yapmakta gecikmediler. Brezilya'daki yeni Brasilia şehri, Levittown, Pennsylvania ve Londra'daki Euston Center gibi yerleşim bölgelerinde tek alan, tek işlev ilkesinin geçerli olduğu planlamanın sonuçlarını bulursunuz. Brasilia'da bu ayrım, binadan binaya şeklinde, Levittown'da bölgeden bölgeye, Euston Center'da ise ufuk çizgisinden ufuk çizgisine uzanır.

Bilinen bir niceliğe yapılan tek ve tutarlı bir yatırım olduğu için, söz konusu planlamanın uygulanması kârlı olabilse de, aslında kullanımı hiç pratik değildir. Bir kere; yerel bir sahanın işlevsel ihtiyaçları tarihsel olarak değişirse, alan bunu karşılayamaz; o alan ancak asli amacı için kullanılabilir ya da terk edilebilir ya da yıkılıp yeniden yapılabilir. Brasilia'nın bu anlamda karşılaştığı güçlükler çok iyi bilinir, ama oradaki sürecin başarısız olan tek işlevli planlarının yanı sıra çok daha geniş boyutları vardır. Örneğin, her sınıf ve ırk için yaşamak ve çalışmak üzere ayrı alanları olan bir atomlar şehrinde gerek eğitim gerekse de dinlence alanlarında ırksal ya da sınıfsal bütünleşme teşebbüslerinin ne ifade ettiğini bir düşünün: Gruplar arası muhtemel uzlaşmalarda yaşanan fiili durum yerinden

uzaklaştırma ve yerine tecavüz etme olmak durumundadır. Irkçı ve üst düzeyde sınıf ayrımcılığının yaşandığı toplumlarda bu kesimlerin karıştırılmasının iyi sonuç verip vermeyeceği de oldukça tartışmaya açıktır; önemli olan, tek işlevli, tek alanlı bir şehir haritasının tüm bu sorunları daha da içinden çıkılmaz hale getireceğidir.

Şehrin atomlarına ayrılması kamusal alanın olmazsa olmaz bileşenine pratik bir son verdi: Tek bir toprak parçasına o parça üzerinde yaşamı karmaşıklaştıracak işlevler yüklenmesi. Amerikalı kentleşme uzmanı Howard Saalmon, Haussmann'ın başlattığı planlama girişimlerinin kentsel görüntüye son verdiğini yazmıştı: Yani çalışma, çocuk bakımı, yetişkinlerin sosyal faaliyetleri ve ev içinde ve çevresinde kişidışı karşılaşmalardan oluşan zorunluluklar örgüsüne. Saalmon'un kafasından geçen ise, ikametgâhların, dükkânların ve ofislerin aynı binada yer aldığı endüstri öncesi kentsel haneydi; ama büyük şehre ilişkin sitemleri de yerindeydi. Buradaki çok işlevliliğin yıkılması ve alanların kullanımının onları kullananlar değişse bile değişmemek üzere tasarlanması yalnızca başlangıç yatırımı açısından rasyoneldir.

Kamusal alanın bu şekilde yıkıma uğratılmasında hesaplanması gereken nihai bedelin bir parçasını, yine kendisinin yarattığı cemaate yapılan paradoksal vurgu oluşturur. Zira, kentin atomlara ayrılması, diyelim ki, anne ve babaların çalışırlarken, oyun oynayan çocuklarını izlemelerini de güçleştirse bile, insan ilişkileri kurma açlığı duyulmasına yol açan da yine aynı boşluktur. Amerikan banliyölerinde bu açlık gönüllü birliktelikler oluşturularak giderilir; ortak bir görevin yerine getirilmesi ya da eşsiz bir deneyime girişmek adı altında insanlar, cemaatlerinin planlamacıları tarafından başlarına sarılan coğrafyanın belalarını defetme şansına kavuşurlar. Bu yüzden, banliyölerde araştırmacılara dinsiz olduğunu söyleyen insanlar arasında çok sayıda kilise müdavimi bulunmaktadır. Bu yüzden, II. Dünya Savaşı sonrasındaki bebek patlaması sona ermişken, artık yetişkin çocuklara sahip ana babaların büyük çoğunluğu okul aile birliklerindeki üyeliklerini hâlâ sürdürmektedirler. Amerikan kentleşme uzmanları arasında, banliyölerin "gerçek" cemaatler olup olmadığına ilişkin uzun ve sonu gelmez bir tartışma yirmi yıldır süregelmektedir. Böyle bir sorunun ortaya atılmasında asıl önemli olan nokta cemaatin insanların zihinlerinde bir sorun haline

gelmesidir. Çünkü modern kent gelişimine ilişkin koşullar, cemaat bağlantılarının kendisini şehrin toplumsal ölümüne bir yanıtmış gibi göstermektedir. Kent gelişiminin bu kalıpları şehri yeni bir imajla yeniden kurmaya yönelik bir istek uyandırmamıştır: Verilen yanıt, "alternatifler" yani kaçış olmuştur.

Kamusal yaşamın 19. yüzyıl tarihinden biliyoruz ki, bu alanda yaşanan düşüş karşıtı olan, psikolojik alandaki çelişkili ve sancılı gelişimle atbaşı gidiyordu. Birinin düşüşüne yol açan etkenler, ötekinin yükselişini teşvik etti. Şehirlerde cemaat oluşturma çabaları, psikolojik değerleri toplumsal ilişkilere aktarma çabalarıdır. Bu nedenle kişidışı ve psikolojik yaşamın dengesizliğinin cemaat ilişkilerinde nelere yol açtığını ölçmek için cemaat yaşamı arayışının bir mecburiyet haline gelmesi gerçeğinin ötesine, insanların aynı toprak parçasını paylaştıkları kişilerle yüz yüze, açık ve yakın ilişkilere nasıl özlem duyduklarına bakmalıyız.

Büyük toplum bu özlemleri pratik olduğu kadar ideolojik bir yolla da biçimlendirmiştir. Bunu kalabalık imgeleri yoluyla yapmıştır. Çünkü bu imgeler, insanların zihinlerinde cemaat imgesinden ayrılmaya başlamıştır; aslında cemaat ve kalabalık artık birbirine zıt görülmektedir. Kalabalığın içindeki burjuva, geçen yüzyılda kendi çevresinde bir sessizlik zırhı geliştirdi. Bunu korktuğu için yaptı. Bu korku, bir ölçüde sınıf sorunuydu, ama yalnızca o da değildi. Ne bekleyeceğini bilememek, kamu içinde bir saygısızlıkla karşılaşma kaygısı, kamusal ortamda olduğu zamanlarda kendisini sessizlik aracılığıyla yalıtmaya çalışmasına yol açtı. *Ancien régime*'deki, kendisi gibi kalabalık yaşam kaygısını çok iyi bilen muadili gibi kamu içinde sosyalliğini denetlemeye ve düzenlemeye kalkmadı; tersine silmeye çalıştı, öyle ki sokaktaki burjuva, bir kalabalığın içindeydi, ama kalabalıktan biri değildi.

Günümüzde yaygın olan kalabalık imgelemi ise bir anlamda 19. yüzyıla ait yalıtım fikrinin bir uzantısıdır. Lyn Lofland ve Erving Goffman'ın yapıtları, örneğin, tüm ayrıntılarıyla kalabalık sokaktaki yabancıların birbirlerine güvende olduklarının küçük ipuçlarını vermek için başvurdukları ritüellerin aynı zamanda nasıl onların yalıtlanmalarına yol açan bir araç olduğunu incelemiştir: Bir yabancıya güvenli olduğunuzu anlatabilmek için gözünüzü dikip bakmak yerine bakışlarınızı yere indirirsiniz; yaya olarak birbirinizin geçiş

yolunu açık bırakarak yol verirsiniz; bir yabancıyla konuşmanız gerekiyorsa, "affedersiniz" diye söze başlarsınız vb. Bu davranış tarzı spor olaylarındaki gevşemiş kalabalıkta ve politik mitinglerde bile gözlemlenebilir.

Fakat, bir başka açıdan da modern kalabalığın imgeleri 19. yüzyıldaki korkuyu öylesine genişletmiştir ki, kalabalıklara ilişkin düşünce ve yaklaşımlarda bütünüyle yeni bir ilke ortaya çıkmıştır. Buna göre kalabalık, insanın en hayasız tutkularının kendiliğinden ifade edildiği tarzdır; kalabalık iplerinden kurtulmuş bir hayvan-insandır. Bu kalabalık imgesi açık sınıfsal bir karakter içerir: Kalabalık içinde aktif olarak duygularını ifade edenler genellikle *lümpen proletarya*, alt sınıflar ya da tehlikeli toplumsal uyumsuzlar olarak görülürler. 1960'ların sonlarında Paris'teki kent ayaklanmalarında, aynı yıllarda Amerikan şehirlerindeki ayaklanmalarda olduğu gibi, muhafazakâr basın ve onun izleyicileri, "kötü" öğrencileri ve "kötü" siyahları kalabalıkları tahrik edenler şeklinde betimliyordu ve ilk örnekte, *Figaro*'nun deyimiyle, bunlar, "dağılmış yuvalardan ve sefaletten" gelenlerdi, ikinci örnekte ise Başkan Yardımcısı'nın deyimiyle, "ayyaş serserilerden başka bir şey değillerdi". Böylece aşağıdan gelen tehlike ile kalabalığın sesinden gelen tehlike birleşir; fakat bu birleşme kendi başına, bir kalabalığı bir canavara dönüştüren ipinden kurtulmuş kendiliğinden duygulara karşı duyulan korkuyu tam anlamıyla açıklayamayacaktır. Bu korkuları dile getiren saygın insanlar yalnızca daha başına buyruk olan yoksul kötü siyahlardan ırkçı bir şekilde söz etmiyorlar; Amerikan ayaklanmalarının ilk ortaya çıktığı zamanlarda, araştırmacılar, sıklıkla ayaktakımını yeren ve yergilerini bir kalabalığın içinde herkesin kontrolünü yitirebileceği yorumuyla bitiren insanlarla karşılaşmışlardı. Bu durumda kalabalık, kötücül bir sınıfın kendini ifade etme aracı olduğu kadar kötücül bir kendiliğindenliğin nedenidir.

Sosyal bilimler alanındaki yapıtlar, kendiliğinden kalabalıkların şiddetine karşı duyulan korkunun popüler duygulardan daha derin ama yine de aynı çerçevedeki örneklerini sunmaktadırlar. Sosyal psikoloji disiplini Gustave Le Bon'un yapıtlarına kadar uzanır; Gustave Le Bon yüzyılın başlarında, kalabalıkların bireylerin duygularında neden olduğu sıradan ve dürüst yurttaşı bir canavara çeviren dönüşümleri ele alıyordu. Başlıca örneği de bir insan "psiko-

lojisinin", insanın tek başına bir yaratık olarak mı, yoksa toplumsal bir grubun bir parçası olarak mı ele alınmasına bağlı olduğu üzerineydi. Kalabalık, normalde öteki insanlara karşı sergilediği tavrın aksine üyelerindeki kendiliğinden şiddet ve zorbalığın dizginlerini bırakıyordu. Le Bon görüşleri için hiçbir bilimsel dayanak öne sürmüyordu, ama hayvanlar üzerinde deney yapan benzer yaklaşımlara sahip başka bir grup insanın bilimsellik iddiası vardı. Farelerden yararlanan bu deneyciler, farelerde, laboratuvarda kalabalık halinde bir arada bulundukları zaman bir "davranış çöküntüsü" gözlemlendiğini söylüyorlardı. Her bir fare kendi bölgesini dışarıdan gelenlere karşı vahşice koruyordu, müthiş kötüleşiyorlardı; kalabalık, bir tür psikotik çılgınlığı teşvik ediyordu. Hayvanların davranışlarından insan davranışına ilişkin bir sonuç çıkarılabilsin ya da çıkarılamasın, bu bilimsel iddialar giderek bir saçmalığa dönüşür. Gün içinde psikotik olmalarına karşın, bu fareler gece birbirlerine sokularak uyurlar; ötekilere sokulamayıp ortalıkta dolaşanların ise ciddi uykusuzluk sorunları vardır. Öteki hayvanların çok azı kalabalığa aynı biçimde tepki verir; kafes fareleri kalabalığa normal ortamlarında olduğu gibi tepki vermezler; çünkü kalabalık onlar için aşina bir şeydir. Kalabalık hakkındaki "bilimsel" teoride önemli olan şey kusurları değil, araştırmacıları çok özel bir durumu, kalabalıkların psikolojik kötü eğilimleri gibi genel bir metafor getirmeye iten kültürel varsayımlardır. Üstü örtülü biçimde onaylanan, az sayıda bireysel ilişkiye yer veren, sınırları açıkça belirlenmiş, yalın bir mekânın düzeni ve disiplini sağladığıdır.

Modern kalabalık imgelerinin modern cemaat fikirlerine ilişkin sonuçları vardır. Daha yalın bir ortamda düzen kurulabilir, çünkü bireyler öteki bireyleri ve her birey de kendi yerini bilir. Gürültü patırtı kopardığınızda komşularınız sizi tanır ve bilirler, ama bir kalabalık içinde hiç kimse sizi tanımaz. Bir başka deyişle, cemaatin bir tür gözetim işlevi vardır. Fakat o cemaat aynı zamanda insanların birbirlerine açık ve özgür oldukları bir yer nasıl olabilir? Modern cemaat yaşamında insanların aynı anda hem duygusal olarak açık oldukları hem de birbirlerini kontrol etmeye çalıştıkları özel rolleri yaratan çelişki tam olarak budur. Bu çelişkinin sonucu, yerel cemaat yaşamının görünüşte düşmanca bir ortamda bir tür kardeşlik girişimi iken, çoğunlukla kardeş katline dönüşmesidir.

Kardeş katlinin iki anlamı vardır. İlk ve dolaysız anlamı kardeşlerin birbirine düşmeleridir. Birbirine açılırlar, bu özaçılım temelinde karşılıklı beklentileri vardır ve ikisi de birbirini eksik bulur. Kardeş katli ikinci olarak, bu zihniyetin dünyaya yönelmesidir. Biz bir cemaatiz; gerçeğiz; dış dünya bizim kim olduğumuzu bilerek bize tepki vermiyor; bu nedenle dış dünyada yanlış giden bir şeyler var; bizi atlıyor; öyle ise bizim de onunla bir ilgimiz olamaz. Aslında bu süreçler aynı açılma, düş kırıklığı ve kapanma ritmiyle işler.

Önceki yüzyılda bu cemaat ritmi duyulmaya başlandığı zamanlarda sanki hâlâ çok geniş bir salondaymış gibi yankı yapıyordu. 386 F25 Dreyfus Davası'ndaki çatışmaları, kimin gerçekten radikal soldan olduğu kavgasını, hâlâ gündemdeki büyük sorunlar yönlendiriyordu. Bir *gemeinschaft* cemaati mantığı onu zamanla kendi şartları içinde daha da yerel olmaya iteecktir. Son elli yılda olan budur. Cemaat hem toplumdan duygusal bir geri çekilme hem de şehir içinde toprak esaslı bir barikat oldu. Psişe ile toplum arasındaki savaş durumu, bir öncekini, kamu ile özel arasındaki davranış dengesini yerinden ederek, gerçek bir coğrafi ağırlık kazandı. Yeni coğrafya, kentsel olana karşı cemaatle ilgili olanı; kişidışı boşluk alanına karşı da sıcak duygular alanını kapsar.

B. İÇERİDEN YÜKSELTİLEN BARİKATLAR

Böyle bir sürecin gerçekleşmesini başlangıçta hiç kimsenin istemediği bir çevrede, dış dünyadan bu geri çekilişin bir örneğine göz atmak bilgilendirici olacaktır. Aklıma New York'taki Forest Hills tartışması geliyor ki bunu şehir dışında bilen çok azdır, fakat içindekiler için müthiş yıkıcı olmuştur. Forest Hills'te bir cemaat grubu yalnız politik hedefler için birleştiler ve giderek kendi içlerine kapandılar. Cemaattekiler arasındaki ilişkiler şehirde olup bitenlerle uğraşmaktan daha önemli olmaya başladı. Forest Hills davasının bir açıdan Dreyfus Davası ile doğrudan bir ilişkisi var; çünkü her ikisinde de cemaat aşama aşama, bakımı ve büyütülmesi cemaat içindeki insanların başlıca uğraşı haline gelen kolektif bir kişilik çevresinde biçimlendi. Ama bu modern cemaat mücadelesi, aynı zamanda da şehrin atomlarına ayrılışının toplam etkisini gösterir.

Forest Hills, Queens beldesi sınırları içinde, çoğunluğu Yahudilerden oluşan bir orta sınıf kesimidir. Birkaç yıl önce bir New York Belediyesi konut projesinin bu bölgede gerçekleştirilmesi planlandı; bölge siyah ailelerin akınına uğrama tehdidi altında kalmıştı. Şansımız var ki, arabulucu Mario Cuomo'nun tuttuğu günceler sayesinde, söz konusu konutlandırma tartışması boyunca yurttaşların her adımda bu olaya gösterdikleri tepkileri izleme olanağımız var. Forest Hills tartışmasının tarihi, civardaki bir cemaat olan Corona cemaatinde başladı. 1960'ların ortalarında, bu İtalyan işçi sınıfı kökenli semtte, belediyeye karşı sert bir mücadele verildi. Önce düşük gelirlilere hitap eden konut projesinin gerçekleştirilmesini önlemek için, daha sonra da belediyenin yapılmasını önerdiği bir okulun boyutlarının küçültülmesi için. Uzun vadede Corona sakinleri, avukatları Cuomo ile belediyeyi orijinal planlarından vazgeçmeye zorladı.

Forest Hills halkı bu mücadeleye pek sokulmadı. "O," yani yoksul siyah ve kültürü, kendi başlarına bela kesilecek gibi görünmüyordu. Onlar iyi eğitim görmüş liberal seçmenler ve medeni haklar hareketinden medet uman türden yurttaşlardı. Ama bir gün "o" Forest Hills'in de kapısını çaldı; müstakil evlerin ve küçük apartmanların bulunduğu bölgelerinin tam ortasında, yirmi dört katlı üç kule içine, 840 adet düşük gelirli konutu sığdırılacaktı.

İşte şimdi, orta sınıf Yahudiler de işçi sınıfı kökenli İtalyanların karşılaştığı şeyle karşılaşıyordu. Belediye toplantıları bir komediydi; örneğin birinde, orada bulunamayan bir kurul üyesi, oyunu kullanmak üzere yerine bir temsilci ile okunmak üzere cemaatin ortaya getirdiği meselelere ilişkin "tepkilerini" özetleyen bir bildirisini göndermişti. Bu davranış, Corona'yı olduğu kadar, Forest Hills'i de, politikacıların ve onların kurduğu komisyonların, durumdan etkilenen çevre halkının ne düşündüğünü hiç mi hiç önemsemediğine ikna etmişti.

Forest Hills halkı için, belediyenin onların itirazlarının meşruluğunu kabul etmesi çok önemliydi. Bağnaz ırkçılar olmadıklarını; ama kenar mahalle insanlarının suç oranının yüksek olduğunu, çocukları için kaygı duyduklarını ve semtlerinin fiziksel olarak yok edileceğini ısrarla anlattılar.

Forest Hills halkının olaya ilgisi arttıkça, belediyenin cemaat danışma mekanizması, Değerlendirme Kurulu ve benzerleri, bölge sa-

kinlerinin şikâyetlerine kulak asmaksızın, canla başla projeyi tamamlamaya çalıştılar. Sonunda yasal formaliteler bitirildi ve inşaat başladı. Semt sakinleri geri kalan tek çareye, medyaya başvurdular. Kamusal gösteriler yaptılar; Belediye Başkanı Lindsay'ı Demokrat Parti başkan adaylığı için kampanya yürüttüğü Florida'ya kadar izleyip konvoyunu taciz ettiler ve televizyon kameralarının çekim alanına girmeye çalıştılar.

Bu kamusal kampanya Belediye Meclisi'ni ürküttü. Şehir ile semt arasındaki çelişki giderek içinden çıkılmaz hale gelince, Başkan Lindsay, Mario Cuomo'yu bilirkişi ve bağımsız yargıç olarak atadı. Cuomo, insanların neler söylediklerini, nasıl davrandıklarını mümkün olduğunca kesin bir şekilde belirlemeye çalıştı. Belki de en değerli olan da böylece elde edilen kayıtlardı, çünkü olup bitenlere ilişkin herhangi bir teoriden bağımsız ve doğrudan bir yöntemdi bu.[9]

Cuomo'nun yaptığı bir anlamda basitti. Gözlemlerde bulundu, konuştu, tartıştı; Forest Hills'in lehine bir uzlaşma sağladı. Uzlaşma, Başkan tarafından ve ardından da sorumlu hükümet organı olan Değerlendirme Kurulu'nca gönülsüz de olsa benimsendi. Ama bu pratik kazanımlar o zaman cemaat için önemli bir şey olmaktan çıktı. Tıpkı Dreyfus savaşçılarının olayın boyutlarını politik bir drama olmaktan çıkarıp cemaat uğruna kavgaya tutuşmaya çevirmeleri gibi; bu ırksal-sınıfsal anlaşmazlık içindeki insanlar da o çizgiyi aştılar ve başlayan yeni dönemde normal politik kanallardan elde edilen sonuçlar onlara anlamsız gelmeye başladı. Cemaat her üyesinin faziletinin amansız bir savunucusu oldu. Politikacılara ve bürokrasiye aldırmadan meşruiyetlerini iddia ettiler; cemaatin yasal olarak vazgeçilmez hakları olduğunu savunmuyorlardı ama sanki acı çekmenin ne olduğunu yalnızca cemaat insanları, Forest Hills Yahudileri bilirmiş, yine yalnız onlar kamusal konutlandırmanın manevi değerini takdir edermiş gibi davranıyorlardı; cemaat insanlarına direnmek ahlâk dışı ve muhtemelen anti Semitik bir davranıştı.

Sosyal yardımlarla yaşayanlara atılan çamurun, ırksal temelleri kadar güçlü sınıfsal temelleri de vardır. Bu yüzden New York'taki Forest Hills konut projesi siyah cemaat içinden çok az kişiyi harekete geçirdi, çünkü orta sınıftan siyahların çoğu, çevrelerinde refah

devletinin eline bakan komşularının olması yönünde bir istek taşımıyorlardı. Forest Hills grubu bunun farkındaydı ve kendi durumlarının desteklenmesi için, yardımlarla yaşayanlara karşı işçi sınıfı üyesi siyahlardan yararlanmaktan geri kalmıyordu. Fakat projeyi aktif olarak destekleyenler, özellikle de yukarı sınıftan siyahlar ve beyazlar, bunu, cemaatin her şeyi eline yüzüne bulaştıran belediye yönetimine karşı duyduğu öfkeyi pekiştirecek şekilde yaptılar.

14 Haziran 1972'de, projeden yana olan şehir gruplarının ortak sözcüsü ile yaptığı bir konuşmada, Cuomo şunu kaydetti: "Bunlar cemaat sakinlerinden olmadıkları ve doğrudan etkilenmedikleri için ..... bu gruplar için meseleye ulvi 'ahlâk ilkeleri' temelinde yaklaşmak çok daha kolaydır." Projeyi destekleyenlerin, aşağı sınıftan işgalcileri tanımadan olayı ahlâk temelinde değerlendirenlerden oluştuğu anlaşılıyordu; onlar ne derse desin, söyledikleri yalandı; çünkü buradaki görüntünün gerçeklikle ilişkisi bariz şekilde aldatıcıydı. Böylelikle, acılar içindeki cemaat kendisini bir ahlâk adası olarak görmeye başladı. Cuomo'nun Forest Hills Yahudilerinde gördüğü, 1890'ların Paris'ini gözlemleyenlerin Drumont gibi anti Semitler arasında gördükleri şeydi: Tüm dünya çürüyüp körleşiyor ve önemli olan yalnızca bizleriz.[10]

Oysa çatışmanın başlangıç safhalarında yaşanan "kimse bizi anlamıyor" gibi duygular genellikle bilinçli olarak abartılıp manipüle edilen görünüşler takınmaktan ibaretti. Başlangıçta cemaat içindeki insanlar belli bir hedef düşünmekteydi; projeye son verebilmek. Ahlâki bir öfke duyma rolünü oynayarak belediyenin belirli ödünler vermesi için uğraşıyorlardı.

12 Temmuz 1972'de, Cuomo, Forest Hills liderlerinden Birbach ile bir toplantı yaptı; Birbach projenin kendi taleplerine uygun olarak değiştirilmemesi durumunda kendi evini de bir siyaha satacağını, ardından da beyazların yığınsal olarak göç etmelerini sağlayacağını, "tüm cemaati altüst edeceğini" ilan etti. Cuomo korktu mu? Pek sayılmaz, çünkü öfkeyle konuşan Birbach'ın aslında söylediklerini kastetmediğini biliyordu. "Nasıl tavır alacaklarını dikkatle planlamışlar," diye yazdı. "Birbach kavgaya sıkı başlayacaktı."[11]

14 Eylül'de Cuomo "kum torbaları dizme" hilesinin nasıl işlediğini kaydeder. Cemaatten bir grup, öncelikle Belediye Başkanı'nın bu işin başını çekmesi durumunda bir ödün vermeye yanaşacakları-

na dair Başkan'a söz vermişti. Hemen ardından da, gizlice, Başkan'ın yer aldığı kurulda bulunan öteki üyelerin bu ödün aleyhine oy vermeleri sağlanarak Başkan oyuna getirilmiş olacaktı. Kimsenin desteklemediği bir şeyi destekleyecek ve dışlanmış olacaktı. Cuomo'nun bundan çıkardığı sonuca göre, "bu klasik bir tezgâhtı, ama o zaman aktif olarak bu politik oyuna katılan herkes, bu tür taktikleri kaçınılmaz değilse bile izin verilebilir görüyordu." Cuomo bu söylediklerine şöyle bir açıklama getirir: "Böylesi bir cinfikirlilik umut kırıcı olsa da bunun başka türlü de olabileceğine inanmak giderek naiflik gibi görünür."[12]

Bu oyunlar eğer salt hile ve aldatmaca meselesi olarak kalsaydı, bir gözlemci, bilirkişinin de naifliğini yitirdiği sonucunu rahatlıkla çıkarırdı. Hile ve aldatma politik cephanenin klasik silahlarıdır. Gerçekten de, siyaset bilimcisi Norton Long tarafından geliştirilen kentsel yapıya ilişkin çağdaş bir teoride, bu tür oyunlar olmaksızın kent dokusunun parçalanacağı öne sürülmektedir. Norton Long, *Oyunların Ekolojisi Olarak Şehir* adlı yapıtında şöyle yazıyor: "Oyunlar ve oyuncuları istedikleri sonuçlara ulaşabilmek için kenetlenirler; teritoryal sistem doymuş ve düzen sağlanmıştır." Long, bu sözleriyle, Birbach gibi oyuncuların kendi hilelerinin iyi ve yararlı olduğunun bilincinde olduğunu kastetmiyor; kastettiği Hobbes'un bir zamanlar yazmış olduğu gibi, kendi çıkarını düşünmenin, insanları kişisel arzularının ötesinde yatanlara karşı körleştirdiğidir. Long'un oyunların ekolojisi kavramı bu gayri resmi hilelerin şehir içinde bir güç dengesi yarattığını öne sürer. Long, şehri çatışmaların ürettiği bir denge durumu olarak görür; şehir kavramı Locke'un genelde topluma bakışına benzer. Long, şehir sakinlerinin sınırlı alanlar içinde "rasyonel olduklarını ve bu alanlara ilişkin hedeflere ulaşmaya çalışarak toplumsal bakımdan işlevsel hedefleri başardıklarını" söylemektedir.[13]

Bu tür teoriler bir cemaat içindeki rol yapmayı cemaat dışındaki mevcut güçlerle ilişkisi bağlamında tanımlar. Ahlâki tavırlar, uzlaşmazlık maskeleri ve benzerleri cemaatin bu dünyadaki amaçlarına ulaşmada ne kadar uygun olduğunu anlamaya yararlar. Bununla birlikte, modern cemaat rollerine özgü olan şey, yalnızca güç aracı olduğu sanılan maskelerin, kendi içlerinde birer amaç durumuna gelmeleridir. Bunun nedeni, insanların, modern toplumu yönetme-

ye başlayan kişilik şartları yoluyla dış görünüşlerin mutlak gerçek olduğuna inanma eğilimleridir. Bir grup insan politik amaçlarla bir araya gelince kendilerine ortak duruş noktaları tayin ederler ve tayin ettikleri o duruş temelinde davranmaya başlayarak giderek o duruşa inanırlar, onu takıntı yaparlar ve savunurlar. Bu duruş, güç oyununda elde edilen yeni bir konum değil, kim olduklarının gerçek bir tanımına doğru atılan bir adımdır. New York Belediyesi gibi güçlü bir kuruma meydan okuyan güçsüz gruplar için, başlangıçta kullanabilecekleri tek maske ahlâki maskedir. Tabii ki, bu ahlâki öfke çığlıklarını samimiyetsiz olarak değerlendirmek doğru olmaz; önemli olan bu değil. Bu temelde kavgaya tutuşan çoğu cemaat grubu kendi hakiki ahlâki öfkelerini kendilerini meşru kılma yolu olarak kullanırlar. Burada olan şey, modern toplumda egemen olan inanç kodlarının onları giderek bu öfkenin asla ödün verilemeyecek, hatta gerçek eylemlerle dahi dinmeyecek kadar değerli olduğuna inandırmasıdır, çünkü artık kolektif bir kişi olarak onların kim olduklarının bir tanımı haline gelmiştir. Bu noktada, psikoloji, politikayı yerinden eder.

Bu olgu için retorik yoluyla yönetim, ideolojik bunama gibi pek çok başka isimler de var ve bu isimler daha çok grupların meşru taleplerini yerin dibine batırmak isteyenler tarafından kullanılan yergilerdir. Bu süreçte kötü olan politik talepler değil, kişiliğin kültürel şartlarının iddialı bir grubu ele geçirip, kendisini giderek duygusal bir kolektiflik olarak görmesine yol açmasıdır. Tam o noktada dünyaya bakan çehre sertleşir ve cemaat çok daha yıkıcı bir iç işleyişe sürüklenir.

Forest Hills olayında değişim üç aylık bir süreyi kapsadı. Eylül ortalarında, günce yazarının sözleriyle, insanlar "daha önceleri inanıyor gibi yaptıkları şeylere gerçekten inanmaya" başlıyorlardı. Dreyfus Davası'nın tersine, katalizör olarak hizmet eden tek bir olay ya da küçük küçük olaylar söz konusu değildi. Aynı öfkeyi paylaşmaları giderek daha çok insanı ister istemez, bu sergileme olayının birbirleriyle bir tür birlik içinde olduklarının göstergesi olarak düşünmeye alıştırmıştı. Aynı öfkeyi paylaşmak cemaat içinde konuşmanın bir yolu haline gelmişti ve bu duyguyu paylaşmayan herkes şüpheli kişiydi.

Konuyla ilgili olarak iki ayrı çift, Gordonlar ve Sternler 13 Haziran'da onu görmeye geldiler. Emekli bir öğretmen olan Gordon ders notları elinde, tam takım hazır gelmişti. "Başlangıçta tam profesyonel gibi soğukkanlılıkla konuşmaya çalışıyordu, ama çok geçmeden kendi korkularına yenildi ve sonunda bana bağırıp çağırmaya başladı." Cuomo şöyle aktarıyor: "Onun karşısında şeytanın avukatı rolünü oynamak mümkün değildi; kendi konumuna ters düşen herhangi bir soru sormak şeytanın ta kendisi olmak demekti..... Sözlerini sesinin en üst perdesiyle sona erdirdi: 'Karıma saldırıp ırzına geçecekler ve sen kalkmış bana makul olmamı söylüyorsun!'"[14]

Cuomo, Haziran'da, bu ortak hassasiyetin çerçevesini oluşturacak etnik şartlara da bir göz attı. 19 Haziran'da, cemaat kadınlarını temsilen bir delege Cuomo'yu ziyaret etti. Bilinen tekdüze konuyla söze başladılar: "Emek vermeyenler pahalı apartmanlarda oturmayı hak etmezler." Fakat sonraki çıkarımları daha çarpıcıydı. Cuomo'ya onların "Yahudi karşıtı bir başkan tarafından kendilerine karşı bir fesadın içine sokulduklarını; Coronalı İtalyanlara siyahları defettikleri için çok kızdıklarını" söylediler. Bir kez daha, Yahudilerin toplum kurbanı oldukları duygusuna kapılmışlardı.[15]

Yahudi paranoyası mı? Etnik yalıtım mı? Sorun, bunların ne anlama geldiğidir.

İnsanların yaşamlarının etnik boyutları, bir kolektif kişiliğin yansıtıldığı cemaat süreçlerine karşı özel olarak duyarlıdır. Geçmişte etnik kesimlerin ihtiyaçlarına gözlerini kapatan bir dünyaya çevrilen bir öfke maskesi katı bir maskeye dönüşür ve dayanışma ve ihanet sorunları acı bir biçimde birbirine karıştırılır. Batı Avrupalı ve Amerikan kentli topluluklarda etnik kökenin, grup yaşamına ilişkin sınıfsal ilkelerden daha yeni ve "anlamlı" bir ilke olarak keşfedilmekte olduğu bir gerçektir. Burjuva kesiminin dış dünyaya karşı etnik isyanları bu dünya ile daha kolayca bütünleşebilmektedir; katılan insanlar da öfkeli, acımasız ve tutarlı olurlar; sistem önceki gibi sürer. Etnik kökenin modern cemaat rolleri için bu denli mükemmel bir araç olmasının nedeni, etnik kökenin politik, demografik ve hepsinden önce dinsel çözümlerin iyileştiremediği bir şey ile; yaşamın duygusal anlamda iyileştirilmesi ile ilgili olmasıdır. Burjuva tipi etniklik, kültürün kendisinin değil, yitik bir kültürün kişilik özelliklerinin iyileştirilmesidir.

New York'un çoğu kesimleri gibi Forest Hills de oradaki insanların Yahudi olmaları ve bunun geçmişte de böyle olmuş olması nedeniyle bir Yahudi bölgesidir. İbranice artık hiç duyulmuyor ve İbranice gazeteler de giderek yok oldu. Birkaç *kosher* kasabı olabilir, çünkü *kosher* sığır etleri hâlâ kentte bulunabilecek en taze et olma özelliğini korumaktadır, ama böylesi dükkânların sayısı çok azdır. Elli yaşın altında çok az Yahudi kendi ana dilinde bir cümle konuşabilir ya da yazabilir; ama dualar ezberden okunur. Daha yaşlı New York Yahudileri arasında birkaç yıl öncesine kadar, kalıplaşmış Yahudi tiplemesinin aksine davranmak için büyük çabalar gösteriliyordu; yüksek sesle konuşmamak, "klancı" görünmemek, işte ya da okulda saldırganca davranmamak gibi bunların tümü de kalıplaşmış tiplemelerin ne denli ciddiye alındığını gösterir. İbranice bir kelime olan *yenta*, hem saldırganca kaba hem de budala bir insan anlamındaydı; şimdi yirmili yaşlarında olan Yahudiler arasında ise bu sözcük "Yahudi gibi" davrananlara yakıştırılmaktadır. Etniklikteki bu sterilizasyon yukarı doğru bir hareketliliğe sahip olsun olmasın, Amerika'daki etnik grupların çoğunun yaşadığı bir durumdur. Dil, beslenme tarzı, aile içi saygı görenekleri; bunların tümü, doğrudan utanç verici değilse bile, ikircikli duygular uyandırır.

Göç sırasında Avrupalı ve Asyalı göçmenlerin çoğu çok dindar köylüler ve çiftçiler olduğundan, yitirilen temel deneyim dinsel idi. Etnik bir grup şimdi kendisi hakkında yeni bir bilince ulaştığında, âdetler yeniden canlandırılabilir; fakat ortak ruh yok olmuştur. Bu inancı saran âdetlerden oluşan dış kabuk, öteki insanlarla kurulan çok özel ve sıcak bir ilişki ve birliktelik hissini tanımlayabilmek için yenilenmiştir. Amerika'da insanlar, Yahudiler, İtalyanlar ve Japonlar olarak aslında geçmişin töre ve âdetlerinin kaynaklandığı "aynı iç bakışı" yani dinsel inancı paylaşmazken, "aynı dış bakışı" paylaştıkları için kendilerini birbirlerine yakın hissederler.

Bu "dış bakış" ve algı ortaklığı, bu cemaat duygusu nasıl harekete geçirilecektir? En basit yolu, dışarıdan gelen saldırılara direnmektir; gerçekten de, bir gruba yapılan saldırı, grubun zihninde onun kültürüne yapılan bir saldırıya dönüştüğünde, insanlar yalnızca birbirlerine güvenebileceklerine inanırlar. Saldırı altındaki etnik bir cemaat neleri paylaşır? Forest Hills'tekiler, Yahudi olmaktan utanmayın, ayağa kalkın, kendinizi koruyun ve öfkeli olun, diyor-

lardı. Fakat etnik bir kimliği paylaşmak bir dürtüyü paylaşmaksa, bu kolektif kişi, bu öfkeli Yahudi kimdir? Öfkeli olmazsa, Yahudi olamaz mı? Bu saçma bir tekrara düşmek olur. İnancın merkezine dokunmadan etnik kabuğu yeniden canlandırmak durumunda, insanların paylaşmak zorunda oldukları şey, öteki insana ilişkin bir şey duyma arzularıdır. Bu şartlarda cemaat, inanmadan çok bir varlık durumudur. Kendisini yalnızca içsel tutkular ve dışsal geri çekilme ile sürdürür.

Demek ki, Cuomo'nun, daha işin başında, olaylara ilişkin çarpıtmaları düzeltmeye çalıştığı zaman, Forest Hills kadınlarının, li-

derleri ve erkekleri gibi, etnik bir tehdidin kokusunu alarak "bırakın inanmayı, söylediklerini bile dinlenmedikleri"ni not etmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Eğer Cuomo ile görüş alışverişine açık bir grup olsalardı, Yahudiler olarak saldırı altında olmaları sayesinde, birbirlerine bağlılık, kardeşlik, birlik ve saflık duygularından doğan o ana ilişkin güçlerini kaybederlerdi.

Cuomo, 21 Eylül'de katıldığı bir toplantıyı anlatırken, bu katılaşmanın iyi bir betimlemesini yapar:

> Forest Hills cemaati, son birkaç aydır olduğu gibi, şimdi de başlıca silahlarının şehrin ileri gelenlerini ve genelde kamuoyunu cemaatten hoşgörü ve kabullenme beklememeleri için ikna etmek olduğunu düşünüyor. Bunu yapabilmek için güçlerini ve dirençlerini abartıyorlar. *Ve başlangıçta kısmen yapmacık olan şey, kendi kendini iletip beslenir ve sonunda yanılsama gerçeğe dönüşür.* Dün, tepinerek bağırıp çağıran yüz kadar Forest Hills sakini, *daha önceden sadece inanıyor gibi göründükleri şeylere artık inanıyorlardı.*[16]

Eylül sonlarında, duygudaşlık içinde daha sıkı birlik olduklarında, Forest Hills sakinleri, Forest Hills dışındaki dünyaya tevekkülle yaklaşıyordu. "Bir mucize bekleyin" diyorlardı; geçmiş eylemlerin temize çıkacağı ve "hiçbir proje"nin kabul edilmeyeceği bir mucize. Bu arada da, fiili iktidar mekanizmalarının ipliğini pazara çıkarın. Bir şehirde gerçek güç, bir tür alışveriş meselesi olduğuna göre, hükümetten gelen fiili öneriler cemaate kokuşmuş ve kirli görünüyordu, çünkü bunlar yalnızca kısmi ödünlerdi. Cemaatin düşleyebileceği tek gerçek güç, bütünüyle tatmin olmaktı –her şey, müzakere edilemez bir taleptir– ve böyle bir tatmine asla ulaşılamaz. Cemaat doğallıkla iktidar araçlarına, komisyonlara, resmi oturumlara

vb. karşı duruma geldi; dünyaya onların sahteliklerini ve ahlâki açıdan sahici olmadıklarını göstererek bu mekanizmaları parçalamayı umuyordu. Onların sahteliğine inandıktan sonra, cemaatin onlarla yürütebileceği hiçbir şey olamazdı; aksi halde bu onların varlık nedenleriyle uzlaşmak anlamına gelirdi. Forest Hills davasının ironik sonucu, bürokratik yetersizliğin projeyi uzun zaman işlemez hale getirmesi ve Forest Hills halkının cemaat dışından biri olarak hiç güvenemedikleri belediyenin atadığı arabulucu Mario Cuomo'nun, onların çıkarlarının en etkili sözcüsü durumuna gelmesiydi.[17]

Cemaat içi dayanışmayı korumak için politikanın dolambaçlı yollarından kaçınılması halinde, dayanışma ile ihanet arasındaki çizgi kaçınılmaz olarak karışacaktır. Bu tikel cemaatte, bir kişinin herhangi bir ödün verilmesine karşı çıkması, onun Yahudi olmaktan utanmadığı şeklinde anlaşılıyordu. O dönemde cemaate yaptığım ziyaretlerde, sık sık İsrail'den yana olmakla yerel konut projesiyle ilgili hiçbir ödüne yanaşmamanın aynı şey olduğunu söyleyen insanların konuşmalarına tanık oldum. Toplantılar sırasında insanlar devamlı acımasızlık ve kararlılık sınavlarına tabi tutuluyordu ve konut inşasından yana eğilim gösterenler ahlâki bakımdan tehlikeli derecede bozulmuş bulunuyordu. Gerçekten de, Yahudi Savunma Birliği (bir militan grup) bu "ödün vericilerden" birinin işyerinin camına "Bir Daha Asla!" sözlerini karalamışlardı; bu, konut yapımından yana tavır takınmakla, hiç direnmeksizin Nazi ölüm kamplarına gitmenin özde aynı olduğu anlamına geliyordu.

Bu şirin, sessiz cemaat kendisini bir Yahudi gettosuna dönüştürdü, kendi duvarlarını ördü. Üyeleri ahlâki öfke piyasasında bir tezgâh kapmış gibi davranıyorlardı. Cemaat içindeki çatışmanın içeriği hiçbir şekilde Guesde ve onun partizanları arasında incelediğimiz ideolojik çatışma konularıyla benzerlik taşımıyor. Fakat bir tavır almanın giderek katı, simgesel bir kolektif benlik edinmeye dönüşmesi şeklindeki süreç aynıdır. 1960'ların, orta sınıfa meydan okuyan siyah cemaat hareketleri, yakın yer ve zamanlarda benzer duvarların örülmesiyle sonuçlandı, çünkü uzun erimli planlarda ya da taktiklerde anlaşmazlığa düşen fraksiyonların her biri kendisini "halkın" meşru sesi olarak görmeye başlamıştı. Dışarlıklılar, beyazlar gibi öteki siyahlar da uzak durmalıydılar.

Antropologlar toprak esasına dayalı, cemaat içi katılaşma için yalancı-türleşim (*pseudo-speciation*) terimini kullanıyorlar. Bu terimle, bir kabilenin gerçekten insani olan tek insan topluluğuymuş gibi davranması kastediliyor. Öteki kabileler onlar kadar insan değildir; ya da hiç insan değildir. Eğer modern cemaat süreçleri basitçe bu antropolojik çerçevede değerlendiriliyor olsaydı, sürecin esasına ilişkin bir şeylerin yitirilmesi kaçınılmazdı. Bu hoşgörüsüzlüğün giderek büyümesi aşırı gururun, küstahlığın ve grup içi özgüvenin
396 ürünü değildir. Bu, cemaatin ancak sürekli bir duygu körüklenmesiyle var olduğu, çok daha kırılgan ve özkuşkucu bir süreçtir. Bu histerinin nedeni ise insanın doğuştan gelen yıkıcılığının dayanışma eyleminde iplerinden boşalması meselesi olmayıp, kültürel şartların zorlama ve dürtme olmaksızın gerçek toplumsal bağların son derece yapay görünmesine yol açar hale gelmiş olması meselesidir.

Atomlarına ayrılmış toplumsal alanlardan oluşmuş bir toplumda insanlar hep birbirlerinden kopmaktan korkarlar. Bu kültürün insanlara öteki insanlarla "bağ kurabilmeleri" için sunduğu materyaller içgüdülere ve niyetlere ilişkin istikrarsız simgelerdir. Simgelerin karakterlerinin sorun teşkil etmesi nedeniyle, onları kullananların bir yandan da devamlı onların gücünü sınamak zorunda kalmaları kaçınılmazdır. Nereye kadar gidebilirsiniz, ne ölçüde bir cemaat duygusu taşıyabilirsiniz? İnsanlar gerçek duyguları uçlardaki duygularla eşitlemek zorunda kalacaklardır. Akıl Çağı'nda, insanlar kendilerini modern bir oyun salonunda ya da barda utanç verici bulunabilecek duygusal gösterilere verdiler. Oysa kim olursanız olun bir tiyatroda ağlamanın kendi içinde özel bir anlamı vardı. Modern bir kardeşlik grubunda yaşanan duygular, esas olarak sizin ne tür bir insan olduğunuzun ve kardeşinizin kim olduğunun ilanıdır. Böylece çarpıcı duygu gösterileri, öteki insanlar nezdinde, sizin "gerçek" olduğunuzun işaretleri haline gelir ve sizi de havaya sokup ateşleyerek "gerçek" olduğunuza inandırır.

Şimdi kent planlamacılarının, bir bütün olarak şehirde anlamlı kamusal alanlar ve kamusal yaşamı yeniden canlandırmak yerine, şehir içinde yerel düzeyde bir cemaat duygusu oluşturmaktan dem vururken, pervasızca oynadıkları ateşe bir bakalım.

Cemaat içi dayanışma uğruna verilen mücadelenin toplumdaki genel politik yapılar açısından istikrar sağlayıcı bir işlev gördüğünü kavramak için her an her yerde komplolar hazırlandığına inanan bir kişi olmak gerekmiyor. Tıpkı karizmatik deneyimin insanları, söz konusu politik yapılarla uğraşmaktan alıkoyması gibi, cemaat oluşturma çabaları da dikkatleri bu yapılardan başka yönlere çekiyor. Kardeş katli fırtınaları ve gerilimleri sistemin sürdürülmesine hizmet ediyor. Burada da, karizmatik deneyimde olduğu gibi, toplumdaki kişisel hırsların toplum düzenini bozmakla karıştırılması son derece kolaydır. Aslında olanlar tam tersidir; insanlar cemaat hırslarına kapıldıkça toplumsal düzenin temel kurumlarına dokunmaz olurlar. Karizmatik liderlikte olsun, cemaat duygularının temelinin oluşturulmasında olsun, politikada kişisel güdülenim meselelerinden baştan çıkarma olarak söz etmek, bir eğretilemeden değil sistematik bir yapısal olgudan söz etmektir. Bir cemaat olmak için mücadele veren insanlar, birbirlerinin duygularıyla daha önce hiç olmadığı kadar içli dışlı oldukça, "yerel katılım" ve "yerel müdahale"ye ne kadar istekliyseler, iktidar kurumlarına, kafa tutmayı bırakın, onları anlamaktan bile o kadar uzaklaşırlar.

Çoğu kişi tarafından ilerici görülen yerleşim yeri planlamalarında özel türde bir ademi merkeziyetçilik hedeflenmiştir. Yerel birimler, bahçeli banliyö evleri, kasaba ya da semt meclisleri oluşturulmuştur; kâğıt üzerinde yerel denetim güçleri amaçlanmaktadır, fakat aslında tüm bu yerel kuruluşlar hiçbir gerçek güce sahip değildir. Karşılıklı bağımlılığı had safhaya erişmiş bir ekonomide yerel sorunlarda yerel kararlar bir yanılsamadır. İyi niyetli ademi merkeziyet çabaları, Forest Hills bunalımındaki kadar aşırı uçlarda olmasa da yapısal açıdan bunaltıcı bir benzerlik taşıyan cemaat ritimleri doğurur. Cemaat içinde herhangi bir şeyi değiştirebilecek güce sahip olduklarını düşünen insanların, cemaatin gerçek sözcüsünün kim olduğu konusunda şiddetli mücadelelere girdikleri bu yerel kavgalara her kent planlamacısı tanık olacaktır. Söz konusu mücadeleler insanları cemaat içi kimlik, dayanışma, egemenlik konularında öylesine meşgul eder ki, gerçek güç müzakerelerinin yapılacağı an gelip çattığında ve cemaatin yüzünü, gerçek gücün sahibi olan daha geniş şehir yapılarına ve devlete çevirmesi gerektiğinde cemaat kendi içine o denli dalmıştır ki, dışarıya karşı sağırlaşmıştır, tükenmiştir ya da parçalanmıştır.

Kişidışılıktan ürken bir toplum, doğası gereği dar görüşlü kolektif yaşam fantezileri geliştirir. "Kim olduğumuz" meselesi ileri düzeyde seçici bir tahayyül eylemi olur: Kişinin yakın çevresi, işyerindeki çalışma arkadaşları, ailesi. Kişinin tanımadığı insanlarla, yabancı; ama onun etnik çıkarlarını, aile problemlerini ya da dinini paylaşabilecek insanlarla özdeşleşmesi zorlaşır. Kişidışı sınıfsal bağlar gibi, kişidışı etnik bağlar gerçek bağlar değildir; kişi onlarla ilişkisini tanımlarken "biz" diyebileceği insanları kişi olarak tanımak zorunda olduğunu hisseder. Tahayyül ne kadar yerel kalırsa, şu türden bir psikolojik mantığın yürütüldüğü toplumsal çıkar ve so-

runların sayısı da o denli artar: Bu işe karışmayacağız, bunun bize zarar vermesine izin vermeyeceğiz. Bu ilgisizlik değildir; reddetmedir, ortak benliğin izin verebileceği bir deneyim alanının iradi olarak daraltılmasıdır. Bu yerelleşmeyi dar politik terimlerle düşünmek olgunun kimi unsurlarını görmemek olur; mesele, en başta kişinin riske girmeye ne ölçüde gönüllü olduğudur. Başkalarıyla paylaşabileceği bir benlik duygusu ne denli yerelse riske girmeyi o denli az göze alır.

Dar bir çevrenin dışındaki gerçekliğe ilgi duymayı, bulaşmayı ya da o gerçeklikten yararlanmayı reddetmek bir bakıma, bilinmeyene duyulan basit bir korku anlamında evrensel insani bir arzudur. İtkilerin paylaşılması ile oluşan cemaat, klostrofobiyi bir etik ilkeye dönüştürerek bilinmeyene duyulan korkunun körüklenmesi şeklinde özel bir role sahiptir.

Gemeinschaft terimi, başlangıçta duyguların öteki insanlara tam olarak açılması demekti; tarih içinde de aynı zamanda insani cemaat anlamını edinmiştir. Bu ikisi bir arada alınınca, *gemeinschaft*, içinde kısmi, mekanik, duygusal düzeyde ilgisiz kişilerin var olduğu grupların tam aksine, apaçık duygusal ilişkilerin olanaklı olduğu özel bir toplumsal grup demektir. Her cemaat, belirttiğimiz gibi belli ölçüde fantezi üzerine kurulur. Modern *gemeinschaft* cemaatinde ayırt edici olan, insanların paylaştığı fantezinin, aynı itkilerle yaşadıkları, aynı güdülenim yapılarına sahip oldukları fantezisi olmasıdır. Örneğin, Forest Hills'te öfkeli davranmak, Yahudi olmaktan gurur duyduğunuzu gösterirdi.

İtki ile kolektif yaşam artık birleştiğine göre, kardeş katlinin yolu açılmıştır. İnsanların yeni itkileri olursa, cemaat çatırdar; artık

aynı duyguları paylaşmayacaklardır; değişen kişi cemaate "ihanet etmiş" olur; bireysel sapmalar bütünlüklerinin gücünü tehdit etmektedir; işte bu nedenlerle insanların izlenmeleri ve sınanmaları gereklidir. Birbiriyle bu denli çelişik şeylermiş gibi görünen güvensizlik ve dayanışma birleşmiştir. Cemaat dışı dünyanın yokluğu, cemaati yanlış anlaması ya da onu umursamaması aynı şekilde yorumlanır. Kardeşlik duyguları doğrudan ve çok güçlü bir şekilde hissedildiğine göre, ötekiler bizi nasıl anlayamıyorlar ve neden bize karşılık vermiyorlar? Dünya güçlü arzular karşısında neden boyun eğmiyor? Bu soruların tek yanıtı cemaat dışı dünyanın, içerideki yaşamdan daha az gerçek, daha az sahici olduğudur. Bu yanıtın sonucu da dışarıya bir meydan okuma olmayıp, onu reddetmektir; "anlayabilenlerle" sürekli birbirini sınamaya dayanan bir paylaşım ilişkisi kurmak için dışarıya sırtını dönmektir. Bu, seküler bir topluma özgü sekterliktir. Başkalarıyla bir şeyler paylaşmanın dolayımsız deneyimlerini toplumsal bir ilkeye dönüştürmenin sonucudur. Ne yazık ki, toplumdaki geniş ölçekli güçler psikolojik olarak belli bir mesafede tutulabilirler, fakat bu nedenle ortadan kalkmazlar.

Son olarak, modern *gemeinschaft* eylemden "daha büyük" olan bir hissetme durumudur. Cemaatin üstlendiği tek eylem, cemaatin duygusal gözetimidir; ötekilerle aynı duyguları taşımadıkları için oraya ait olmayanları çıkararak cemaati arılaştırmaktır. Cemaat içeri alıp özümleyemez, dışarıya doğru genişleyemez; çünkü o zaman arılığını yitirir. Böylece kolektif kişilikle sosyalliğin özü, yani değiş tokuş karşı karşıya konur ve psikolojik bir cemaat toplumsalın karmaşıklığı ile savaşa girer.

Kent planlamacılarının, muhafazakâr yazarların farkına vardıkları ama yanlış yorumladıkları, önemli bir gerçeği öğrenmeleri gerekiyor. O da şudur; insanlar ancak birbirlerine karşı korunabildikleri ölçüde sosyalleşebilirler; engeller, sınırlar, kişidışılığın gereği olan karşılıklı mesafe olmaksızın insanlar yıkıcıdırlar. Bu, "insan doğası"nın kötü oluşundan ileri gelmemektedir; böyle bir iddia muhafazakâr bir yanılgıya düşmek olur. Bunun nedeni insanların mahrem ilişkilerini toplumsal ilişkilerinin temeli olarak kullanmaları durumunda, modern kapitalizm ve sekülerizmin yeşerttiği kültürün etkisinin kardeş katlini mantıklı kılmasındandır.

Artık yerleşim yeri planlamasında asıl mesele ne yapılması gerektiği değil, neden kaçınılması gerektiğidir. Sosyal psikoloji laboratuvarlarından yükselen alarmlara karşın, insanoğlu, kalabalık koşullarda grup yaşamı sürebilmek için potansiyel olarak gerçek bir dehaya sahiptir. Meydanları planlama sanatı bir giz değildir; yüzyıllar boyunca alaylı mimarlar tarafından başarıyla uygulanmıştır. Tarihsel açıdan, Batılı burjuva toplumunu kasıp kavuran ölü kamusal yaşam ve sapkın komünal yaşam bir tür anomalidir. Asıl soru, bize özgü bu hastalığın belirtilerini nasıl tanıyabileceğimizdir. Bu belirtiler, insani ölçülerin ve sağlıklı bir cemaatin ne olduğuna ilişkin günümüz nosyonlarının yanında, yanlış olarak sorgusuz sualsiz ahlâki bir kötülük olarak gördüğümüz kişidışılık kavramıdır. Kısaca, yerleşim yeri planlamasıyla yaşam kalitesi daha fazla mahremiyet sağlanarak yükseltilmeye çalışılınca, planlamacının insanlık anlayışı, kaçınması gereken kısırlığın ta kendisini yaratacaktır.

XIV

Sanatından mahrum edilen aktör

Bu bölüme kamusal yaşam analizini sistematik bir şekilde ifade sorunuyla ilişkilendirerek girmek istiyorum. "Sanat" ve "toplum" bir arada ele alındığında, tartışmalar genellikle sanatçının yapıtını etkileyen toplumsal şartlar ya da bu şartların sanatçının yapıtında nasıl ifade edildiği üzerinde yoğunlaşır. Toplumun *içinde* bir sanatı, toplumsal süreçlerin kendilerine içkin olan estetik yapıtı tahayyül etmek oldukça güçtür.

Klasik *theatrum mundi* ideali estetik ve toplumsal gerçekliğin bir birliğini yansıtmaya çalışıyordu. Toplum bir tiyatrodur ve tüm insanlar da aktör. Bir ideal olarak, bu bakış açısı anlamsız değildir. Nicolas Evreinoff'un *Yaşamda Tiyatro* (1927) adlı yapıtında, *theatrum mundi* şu terimlerle savunulur:

> herhangi bir .....insan etkinliğini inceleyin..... Göreceksiniz ki krallar, devlet adamları, politikacılar, askerler, bankacılar, işadamları, rahipler, doktorlar, hepsi de günlük hayatlarında teatralliğe ayak uydurur, saygı duyarlar ve sahnede egemen olan ilkelere uyarlar.

Toplumsal Gerçekliğin Draması'nda (1975) Stanford Lyman ve Marvin Scott modern politikanın incelemesine şu sözlerle giriş yaparlar:

> Tüm yaşam tiyatrodur; politik yaşam da öyle. Tiyatroyla yönetim de "tiyatrokrasi" diye adlandırılabilir.[18]

402
F26 Bu idealde sorun, zamanın dışında kalmasıdır. 18. yüzyıl ortasında, tiyatro estetiğinin günlük yaşamdaki davranışlarla iç içe geçtiği toplumsal bir yaşam gerçekten var oldu. Ne var ki, günlük yaşamdaki bu estetik boyut giderek silindi. Onun yerini öyle bir toplum aldı ki, bu toplumda günlük yaşamda başarılması güç ya da olanaksız olan ifade görevlerini formel sanat yerine getiriyordu. *Theatrum mundi* imgesi toplumda neyin bir ifade potansiyeli taşıdığını gösterir; kamusal yaşamın erozyonu da, aslında modern toplumda bu potansiyelin ne hale geldiğini gösterir: Modern toplumda insanlar bir sanatı olmayan aktörler haline gelmiştir. Toplum ve toplumsal ilişkiler soyut olarak dramatik terimlerle tahayyül edilmeye devam edebilir, fakat insanlar artık icracı değillerdir.

Kamusal kimlikte oluşan tüm bu değişimleri ifadenin anlamındaki değişimler izledi. Kamusal dünyada ifade, duygularını takdim eden kişi kim olursa olsun, duygu durumlarının ve tonlarının içkin anlamlarıyla takdimidir; mahrem toplumda duygu durumlarının temsil edilmesi ise bir duygunun içeriğini o duyguyu yansıtan kişiye bağlı kılar. Duyguların takdimi kişidışıdır; tıpkı ölen kişi kim olursa olsun ölümün bir anlamı olmasında olduğu gibi. Kişinin kendisinde olanları bir başkasına aktarması özel bir durumdur; karşısındakine ailedeki bir ölüm olayını anlatırken, anlattığı hikâye dinleyeni ne denli etkilerse, olay onun için de o denli tesirli olmaya başlar. İnsan doğası inancından insan doğaları inancına doğru, yani doğal karakter fikrinden kişilik fikrine doğru gidilmiştir.

Duyguların takdimi ile temsili arasındaki farklılıklar, kendi başlarına, ifade edilenle edilemeyen farkı değildir. Bu farklılıklar daha çok insanların özel bir sanatın gücüne ihtiyaç duyabilecekleri duy-

gusal ilişkiler ile böylesi bir ihtiyaç duymayacakları duygusal ilişkiler arasındadır. Duyguyu takdim işi bir aktörün yaptığı işle ilişkilidir; bu, bir kez şekil verilince, bir anlam kazanacak olan bir duygu tonunun ya da durumunun öteki kişiye açıklanmasıdır. Bu duygu uzlaşımsal bir biçim kazanmış olduğundan tekrar tekrar ifade edilebilir; burada model, her gece aynı başarıyla oyununu sergilemeyi öğrenen profesyonel aktördür. Ama bir kişilik tahkikatında aktörün gücü öyle kolayca yakalanabilen bir şey değildir. Çünkü bu tahkikat, bir yaşamda özgül ve eşsiz olan şeye ilişkindir; bir andan ötekine anlam değişir ve kişinin enerjileri, hissettiklerini ötekilerin gözünde açık seçik kılmak ve onlara duyurmak yerine, hissettiklerinin neler olduğunu bulmaya yönelir.

Rol yapma sanatından mahrum edilen aktör, toplumda kamusal ifade koşullarının son derece aşınmış olması durumunda ortaya çıkar. Öylesine aşınmıştır ki, artık tiyatro ile toplumu, Fielding'in deyimiyle, "ayrılmaz bir biçimde" iç içe geçmiş olarak düşünmek olanaksızdır. Bu aktör, insan doğasının yaşanmasının yerini yaşam boyu benlik arayışının almasıyla ortaya çıkar.

Ancak, bu tipi böylesine geniş tarihsel terimlerle tanımlamak yanıltıcı olur. Günlük yaşamdaki bu sanatsız kalma olgusunun çok gerilerde kaldığı, bugün ise bunun sonuçlarını yaşıyor olmamıza karşın söz konusu sürece ilişkin hiçbir şey bilmediğimizi ima etmek olur bu. Aslında, insanların günümüzdeki yaşam döngüsü içinde, bu kayıp kendini minyatür de olsa gösterir. Çocuklukta gelişen rol yapma yeteneği yetişkinlerin kültürel koşullarında silinir. Yetişmekte olan insan, yetişkin kültürünü oluşturan endişe ve inançların içine sürüklendikçe çocuklukta edindiği bu gücü yitirir.

Oyun ve yetişkinlikte oyunun ne olduğu sorunu önemlidir, çünkü modern çağlarda kendine özgü bir kültürel evrimi vardır. Bir toplum için ritüel olan ya da ritüelleştirilmiş jestlere güven duymamak ve formel davranışı sahici bulmamak seyrek rastlanır bir durumdur. Çocukluk dönemindeki oyun enerjileri toplumların çoğunda ritüel olarak ve çoğunlukla dinin hizmetinde güçlendirilmekte ve sürdürülmektedir. Seküler, gelişmiş kapitalist toplumda bu enerjilere ihtiyaç duyulmadığı gibi karşı süreçler işbaşındadır.

"Oyunculuk" [playacting], "oynama" [playing] ve "oyun" [play] ortak bir dilsel kökenden gelir ki, bu bir rastlantı değildir. Ancak,

bunları ayrı tutabilmek önemlidir; çocukluk dönemi oyunları belli türde bir yetişkin estetik çalışmaya ön hazırlıktır, fakat yine de bu çalışma ile aynı şey değildir. Oyunun kültürel anlamıyla, günümüzde oyunun devrimci bir ilke olarak göklere çıkarılmasını ayırmak da eşit ölçüde önem taşıyor. Günümüzün bu yaklaşımı oyunu kendiliğindenlik ile özdeşleştirir ki, bu yanlıştır. Oyunda süregelen estetik eğitim unsuru, çocuğun, sonradan uydurulan kurallarla biçimlendiğinde, kişidışı davranışın ifade gücüne inanmaya alıştırılmasına bağlıdır. Çocuk için oyun, kendini olduğu gibi ifade etmenin antitezidir.

Çocukluk dönemine ilişkin oyun ile günümüzde onu giderek zayıflatan yetişkin kültürü arasındaki ilişki, iki psişik ilke arasında görülen bir çatışma biçiminde anlaşılabilir. Bunlardan bir tanesi çocukları, kurallarla belirlenen kişidışı bir durum için güçlü duygular beslemeye ve söz konusu durum içinde ifadeyi, daha çok haz vermesi ve başkalarıyla sosyal ilişkilerini arttırması için o kuralların yeniden oluşturulması ve mükemmelleştirilmesi olarak görmeye yönlendiren ilkedir. Bu, oyundur. Yetişkinleri, kendi eylemlerine ve ilişki kurdukları kişilere ait güdüleri büyük bir tutkuyla ortaya çıkarmaya yönlendiren yetişkin kültürüne hâkim olan ilke ile çelişir. Bu içsel nedenlerin ve sahici dürtülerin keşfi, insanlar soyut kurallarla daha az engellendikçe ya da kendilerini "klişelerle", "basmakalıp duygularla" ya da öteki göreneksel işaretlerle ifade etmeye daha az zorlandıkça, özgürleştirici bir şey olarak görülecektir. Bu soruşturmanın ciddiyetini gösteren şey bizzat böyle bir işe girişmenin güçlüğünden bellidir; meşruluğu verdiği zevkten değil acıdan gelir ve ortaya çıkardığı sonuç (çoğunlukla sıradan arkadaşlıkları feda etme pahasına) yüzeysel sosyallikten "daha derin" bir yaşama çekilmedir. Yetişkin kültürüne egemen olan bu psişik ilke narsisizmdir.

Sanatsız aktörün nasıl ortaya çıktığını araştırırken böylece, artık kültür tarafından seferber edilen ve insanın büyüyüp "gerçeklik"le tanışmadan önce, oyun gücünü yenilgiye uğratan narsisizm güçleri ile oyun arasında oluşan bir çelişki imgesine ulaşıyoruz.

A. OYUN, KAMUSAL İFADEYİ SAĞLAYAN ENERJİDİR

Oyun hakkındaki geniş literatürde başlıca iki okul vardır. Bunlardan birisi oyunu bilme faaliyetinin bir biçimi olarak değerlendirir; çocukların oyunlarında nasıl simgeler ürettiklerini ve yaşları büyüdükçe bu simgelerin giderek nasıl karmaşık bir hale geldiğini inceler. Öteki okul ise oyunu davranış olarak ele alır ve simgelerin oluşumuyla ilgilenmeyip daha çok çocukların birlikte oynadıkları oyunlar sırasında işbirliğini nasıl öğrendikleri, saldırganlığı nasıl ifade ettikleri ve yenilgi karşısında ne denli hoşgörülü olabildikleriyle ilgilenmektedir.

Bilme kampında yer alanlar yaratıcı çalışmayla oyun arasındaki ilişki üzerinde duruyorlar, fakat bu girişimleri iki bakımdan sıkıntıya düşer. Birincisi, çoğu yazarın oyunu ve "yaratıcı fiil"i neredeyse eşanlamlı olarak tanımlamış olmasıdır; ateşli Freud yandaşları bunu, böylesi duyguların taklidini öne çıkaran hocalarını izleyerek yapmışlardır:

> Yaratıcı yazarın yaptığı, oyun oynayan çocuğunkiyle aynıdır. O, çok ciddiye aldığı bir fantezi dünyası, yani gerçeklikten çok keskin bir biçimde ayırdığı, ama büyük miktarda duygu yüklediği bir dünya yaratır.....

Freud'u şu sonuca iten bir hükümdü bu:

> Oyunun zıddı ciddi olan değil, gerçek olandır.[19]

Oyun konusundaki araştırmalarıyla Freud'un bu oyun-yaratıcılık ile gerçekliği karşı karşıya koyuşunu sorgulama noktasına gelenler argümanlarını genelde, zıt değilse, eş anlamlı terimlerle ifade ederler. Oyun ve yaratıcılıktan, "gerçeklik üzerinde değil içinde iş görme", tümdengelim mantığının tikel süreçleriyle çıkarılamayan mantıksal bağlantıları çıkarma süreci vb. olarak söz edilir. Fakat oyun ve yaratıcılığın birbiriyle yer değiştirilebilecek denli durağan olduğu söylenir. Bu durumda, piyanonun siyah tuşlarına rastgele basan ve seslerin beş perdeli bir gam oluşturduğunu ansızın keşfeden bir çocukla, bir yaz günü parmaklarıyla egzersiz yaparken, çağcıllarının daha önce hiç farkına varmadıkları beş perdeli bir gam imkânını keşfeden Debussy arasındaki özgül nitel farkları ayırt et-

mek güçleşmektedir. İki etkinliğin benzer türde olduğunu ileri sürmek, onların "temelde" aynı oldukları tuzağına düşmeye neden olabilir, bu yüzden de her iki alanda da temel bir niteliğin üstü örtülmüş olur: Yargıda bulunma. Debussy "temelde" bir çocuk ile aynı tarzda oyun oynuyorsa, beş perdeli gam deneylerine ilişkin yargısının niteliği yok edilmiş olur; o halde, bunu "herhangi bir çocuk da yapabilirdi". Oysa mesele, bunu hiçbir çocuğun yapamayacak olmasıdır.

Oyun araştırmalarında bilme okulu bağlamında bir sorun da "yaratıcılık" terimidir. Arthur Koestler gibi, yaratıcılık olarak ad-

landırılabilecek genel bir biyolojik eğilim olduğunu söyleyip yine, onun yaptığı gibi, "bilimsel buluş, sanatsal özgünlük ve komik esinlenme"yi kaynaştıran bir birlikçi süreçten bahsedilebileceği teorik bir hat izlemek insana çekici geliyor. Sorun, sanatçıların en azından, "yaratıcı olmayışlarıdır". Sanatçılar özgül bir araçla, özgül bir çalışma yaparlar. Çoğunlukla, yaratıcılık ve oyun ilişkisini kuran teoriler, bir sanatçının yaptığında orijinal olanın ne olduğu ve bu yapıtın çocukların oyunlarında elde ettiği sonuçlarla nasıl benzerlik gösterdiğini açıklıyor açıklamasına da, sanatçının eserinde bu sonuca hangi adımlarla ulaşıldığını ve bu sürecin oyun oynayan çocuğun içsel aktiviteleriyle ilişkisini açıklamıyorlar.[20]

Oyun ve yaratıcı çalışmaya ilişkin teori geliştirmek önemlidir; fakat bu çabanın bir odağı olmalıdır. Sonuçların niteliği hakkında bir farklılık duygusunu korumak için, oyun faaliyetleri yaratıcı faaliyetlere hazırlık olarak görülmelidir. Oyundaki özgül eylemle yaratıcı çalışmanın özgül biçimleri arasında bağ kurulmalıdır. Bu yaklaşım bir bilme faaliyeti olarak görülen oyun ile davranış olarak görülen oyun arasındaki mesafeyi kapatacaktır. Ernst Kris'in hoş ifadesiyle, özgül oyun edimleri ile özgül sanat eylemleri arasındaki ilişki, bir "kimlik" meselesinden çok bir "ecdat" meselesidir.[21]

Çocuk oyununda arayacağımız icranın ecdadı, çocukların benlik mesafesine ilişkin öğrendikleridir; özellikle, benlik mesafesinin çocukların oynarken uydukları kuralların niteliği üzerinde çalışmalarına nasıl katkıda bulunduğudur. Johan Huizinga, *Homo Ludens* adlı oyun incelemesinde oyunun üç veçhesini tanımlar. Oyun, öncelikle tam bir gönüllü etkinliktir. Daha sonra, Huizinga'nın adlandırmasıyla "çıkar gözetmeyen" bir etkinliktir. Son olarak da oyun

yalıtılmış ve sınırlı bir etkinliktir, yani onu öteki etkinliklerden ayıran özel mekânları ve zaman dilimleri vardır.[22]

Yukarıda belirtilen üç durumdan ikincisi, çıkar gözetmeyen bir etkinlik olarak oyun, benlik mesafesi ile ilintilidir. Çıkar gözetmemek ilgisizlik anlamına gelmez. Spor yapan çocukların sıkıldıkları hemen hiç görülmez. Huizinga çıkar gözetmemeyi anlık isteklerden ya da doyumlardan uzak durmak anlamında kullanmıştır. Bu uzak durma sayesinde insanlar birlikte oyun oynayabilmektedirler. Çıkarsız oyun olgusu, nitekim, yaşam döngüsünde çocukların birbirleriyle formel oyunlar oynamalarından çok daha önce, ilk yılın son aylarında ortaya çıkar.

Jean Piaget'ye göre çıkar gözetmeyen ya da benlik mesafeli oyun, yaşamın üçüncü sensorimotor aşamasında başlar; yani, birinci yılın sonunda. Buna çok iyi bir örnek de verir: Küçük kızının karyolasının başında onu izlerken, yukardan sallanan oyuncaklarına yansıyan ışık demetine elleriyle uzanışını, ışık demetinin yitip gidişini ve yerine yeni bir ışık demetinin gelişini, az sonra ellerini yeniden uzatışını; tüm bunlardan çocuğun nasıl da mutlu olduğunu gözler.[23]

Bebeklerin sadece doymak bilmez arzuları olsaydı, zevk veren bir örnek yakaladığı anda bebek bir daha başka hiçbir şey yapmayıp zevki sürdürmeye çalışırdı. Ya da etrafındaki nesneleri hareket ettirmeyi sürdürdüğünde ona zevk veren örneğin kaybolması nedeniyle ağlardı. Böyle bir kayıpla karşılaşılmazsa, sürekli keyif alma durumu ertelenir ve bebeğin hareketini elde ettiği doyumdan daha karmaşık bir şey yönetir. Oluşturulduktan sonra istikrarlı biçimde muhafaza edilen örnek durum anlamında benliğin sahiplenişi gevşer ve bebek yeni bir örnek, ona zevk veren ya da vermeyen bir örnek duruma geçme riskini üstlenir. Piaget, bu tür durumlarda yakaladıkları yeni örneklerden hoşlanmadıkları zaman, bebeklerin ilk örneği yeniden oluşturmak yerine üçüncü bir alternatif denediklerini gözlemlemiştir. Bu çabalar da oyundur. Oyunda bebek, alıkoyma arzusuyla arasına bir mesafe koymaktadır. Bu anlamda da, benlik mesafeli faaliyette bulunmaktadır.

Benlik mesafesi çocukların birbirleriyle oyun oynamaya başladıkları noktada yeniden gelişir. Oyun, çocukların üzerinde anlaşıp bilinçli olarak benimsedikleri eylem ilkeleriyle bir araya gelerek

gerçekleştirdikleri bir etkinlik şeklinde tanımlanabilir. Oyunun toplumsal bir sözleşme olarak ortaya çıkması çocukların içinde yaşadıkları farklı kültürlere de bağlı olarak, farklı yaş dönemlerine rastlar; ama dört yaşına gelen çocuklar, tüm kültürlerde, bu tür sözleşmeler yaparlar.

Şimdi de dört buçuk, beş ve altı yaş çocuklarının misket oyunları sırasında benlik mesafesinin nasıl yaşama geçirildiğini görelim. (Bu gözlemler, yazarın birkaç yıl önce Chicago Üniversitesi Sosyal Psikoloji Laboratuvarı'nda yapmış olduğu çalışmadan elde edilmiştir.) Misket oyununda amaç öteki oyuncuların tüm misketlerini ele geçirmektir ya da başka tür kurallar geçerliyse, öteki oyuncuların tüm misketlerini oyun alanı dışına atmaktır. Yetişkin gözlemcinin oyunun kurallarını basitleştirme girişimi çocukların direnişiyle karşılaşır. Yapmak istedikleri, tam tersine oyunun kurallarını daha da karmaşıklaştırmaktır. Eğer oyun amaca giden yolda yalnızca bir araç olsaydı, davranışlarının bir anlamı olmazdı. Kazanmak, çocukların oynamasında bir nedendir, fakat oyunun kendisi için değildir; kuralların çocukların istediği biçimde karmaşıklaştırılması kazananı belli edecek sonu mümkün olduğunca geciktirir.

Çocuklar için salt oyun olsun diye oynamaktan zevk duymaları anlamında "serbest" oyunun olamayacağı da doğrudur. Çoğu Batılı oyunlarında olduğu gibi mutlaka bir son, kazanmaya ilişkin bir kural ve Çin oyunlarındaki gibi oyunu bitiren bir kural olmalıdır. Huizinga'nın sınırlı ve "yalıtılmış" bir şey olarak oyun tanımı akla geliyor; özel bir zaman ya da son duyusu, bu etkinliği oyun dışı davranıştan ayırır. Modern Amerikan ortamında çocuklar açısından misket oyununda oyun edimini meşru kılan şey kazanmaktır. Oysa oyun sırasındaki özel edimler hep kazanmayı ve oyunun sonunu geciktirmeye yöneliktir. Çocukların bu geciktirmeyi gerçekleştirme ve oyun durumunu muhafaza etme araçları oyunun kurallarıdır.

Misket oyunu, görüldüğü gibi karmaşık bir meseledir. Ancak kurallar koyarak, çocuklar dışarıdaki oyun dışı dünyadan kurtulurlar. Kurallar ne kadar karmaşıklaşırsa, çocuklar o kadar uzun süre özgür olurlar. Fakat sonsuz bir durum olarak özgürlük çocukların hedeflediği şey değildir; misket oyunu kuralları genellikle başlangıçta karışık olur, ama gösterişli bir ara dönemden sonra daima çok açık sonlandırıcı vuruşlar belirlenmiştir.

Bu kurallar iki nedenle benlik mesafesi edimleridir. Birincisi, başkaları karşısında üstünlük ertelenmiştir. Oyunculardan birinin hile yaptığı anlaşılınca çocukların nasıl öfkelendikleri buna çarpıcı bir örnektir. Çocuklardan biri, öteki çocuklara karşı, kurallara bağlı kalarak sağlayabileceğinden daha fazla bir üstünlük sağladığı zaman oyun her oyuncu açısından bozulmuş görünür. Böylece, her ne kadar oyunun oynanma gerekçesi üstünlük sağlamak ise de bir çocuk oyunundaki ortak kurallar, çocuğun ötekilere üstün gelmesiyle alacağı zevki belli bir mesafede tutar.

Kuralların benlik mesafesi fiillerine dönüştüğü ikinci durum, oyuncular arasındaki beceri eşitsizliklerinin denetimiyle ilgilidir. Örneğin, misket çok uzak bir noktada duruyorsa, misketi düz atıp hedefi vurabilmek için güçlü kaslara ihtiyaç vardır. Dört yaşında bir çocuk, burada altı yaşındakine göre fiziksel dezavantaja sahiptir. Küçük çocuklarla uzak mesafeli misket oynanması istenen daha büyük yaştaki çocuklar küçüklerin ilk elde elenmemeleri için hemen kuralları değiştirmeye karar verirler. Yaşı büyük olanlar bir "handikap" icat ederek oyuncular arasında eşitliği sağlarlar ve oyun da uzatılmış olur. İşte, bir kez daha kurallar çocukları kendilerini doğrudan öne sürmekten ve ilk elde üstünlük sağlamaktan alıkoymuştur. Benlik mesafesi burada da oyunun yapısını belirlemektedir.

Oyun oynanırken, kuralların yumuşaklığı toplumsal bir bağ oluşturur. Çocuk yuvasında altı yaşındaki çocuk dört yaşındaki başka bir çocuğun elindeki oyuncağı almak istediğinde onun kafasına vuruyor ve zorbalıkla istediğini alıyordu. Onunla uzak mesafe misket oynamak istediği zaman da ona karşı ezici bir zafer isteği taşımasına karşın, aralarındaki güç farkını ortadan kaldıran bir durum "uyduruyordu". Oynamak, benlikten özgürleşmeyi gerektirir; ne var ki bu özgürlük ancak oyuncular arasında daha başlangıçta güç eşitliği kurgusunu tesis edecek kurallarla yaratılabilir.

Bebek ve çocuk oyunu, farklı araçlarla aynı sonuca ulaşır. Bebek, beşiğinin üzerinde oluşan şekillere uzanıp onları dağıtarak, yani süregiden bir zevk anını erteleyerek benlik mesafesine ulaşır. Altı yaşındaki bir çocuk ise öteki çocuklarla oynarken, ilk anda onlar karşısındaki üstünlüğünü geciktiren ve ortak güçlerin kurgusal bir cemaatini yaratan örnek durumlar oluşturarak benlik mesafesine ulaşır.

Tamamlanmamış fiziksel ve duygusal gelişimleri nedeniyle çocukların kapıldığı hayal kırıklığı [frustration] ile çocuk oyunları arasında ne gibi bir ilişki var? Bebekler için, çevre ile her karşılaşma büyük risklerle yüklüdür; daha önce hiç yapmamış olduğu şeyleri yapacaktır ve bunların kendisini yaralama ya da eğlendirme olasılıklarından habersizdir. Oyun davranışı hayal kırıklığına uğrama korkusunun riske girme isteği tarafından yenilgiye uğratıldığı noktadır. Fakat riske girme de kolayca yenilgiye uğratılabilir. Piaget'nin çocuğu yukarıdan sallanan renkli oyuncaklarını döndürürken rastlantıyla güneş ışığı tam gözüne gelseydi, canı yanacak ve bebek o an için oyuncakların ipini elinden bırakacaktı. Konuşulabilecek düzeyde bir dile kavuşmak, önceden bilinmeyen deneyimlerin riskini azaltmada kritik bir dönemdir; çünkü bebek artık deneme-yanılma yöntemine ya da anne babalarca getirilen açıklanması güç yasaklamalara güvenmek yerine öteki insanlardan bu risklere ilişkin bilgiler edinebilir. Buna karşın, 4-6 yaş grubu oyunları riske girme niteliğini korumaktadır. Dört yaşındaki bir çocuk normal şartlarda altı yaşındaki çocuğun yapabileceği ve yapmak isteyeceği şeylerden uzak tutulacaktır. Oysa, oyunda, onunla eşit olma ve başka bir koşulda tanıyamayacağı bir sosyal durumu keşfetme şansına sahiptir.

Riske girme sorunu önemlidir, çünkü çocukların oyun sırasında öğrendikleri benlik mesafesinin yeni bir karmaşık boyutunu anlamamızı sağlayacak bir araçtır. Oyun üzerine Freudçu yapıtların büyük bölümü oyundan alınan zevki çocukların "gerçek" dünyada yaşadıkları hayal kırıklığı duygusunun ve sınırlamaların karşıtı olarak görmektedirler. Aslında oyundaki risk endişe yaratmaktadır ve sürekli yenilen çocuklar için de hayal kırıklığıdır oyun. Fakat sonuçta çocuklar yine de, Freud'un deyimiyle "sanki gerçeğe geri çağrılıyorlarmış gibi" oyunu bırakmazlar. Hayal kırıklıkları onları oyuna daha da fazla çeker. Özellikle bu özel alanda benlikle arada bir mesafe olduğu için, hayal kırıklığı yüzünden çekilme, hayal kırıklığının yarattığı tepkisizlik sendromları ortaya çıkmaz.

Bir duruma ilişkin hayal kırıklığını, o durumla ilgili gelişmelere sürekli ilgiyi ve o durumdan belli bir zevk almayı yalnızca oldukça sofistike yetişkinlerin aynı anda yaşayabileceklerini sanırız. Çocuklar da oyun sırasında bu karmaşıklığı yaşarlar, fakat çoğu yetişkin ilerideki yaşamında bunu yitirir; çünkü oyuna devam etmesini sağ-

layacak bu dengeli, sofistik şartlar çok az yetişkinin yaşamında vardır. Oyun oynama fikrinde birleştikleri zaman çocukların benimsedikleri sosyal anlaşma risk, hayal kırıklığı ve doyum sağlamanın incelikli bir karışımını içerir. Çocuklar hayal kırıklıklarını, ilgilerini durumun kendisi üzerinde yoğunlaştırarak, oyunun kurallarını gerçeğin kendisi gibi görerek hafifletirler. Örneğin, bir çocuk misket oyununda devamlı kaybediyorsa, yaşadığı üzüntü başka bir oyun oynamayı önermesiyle hafiflemez. Oysa oyunun amacı "gerçekliğin" verdiği hayal kırıklığı hissinden kaçmayı sağlamak olsaydı, bunu önermek yapılacak en mantıklı şey olurdu. Bunun yerine, herkesin kazanma şansının eşit olması için öteki oyuncularla oyunun kurallarının değiştirilmesi yönünde anlaşma zemini arayacaktır. Bu anlaşma arayışı sırasında, her oyuncu kuralların oldukça soyut bir düzeyde tartışıldığı geçici bir erteleme içine girer. Hayal kırıklığı hissi benlik mesafesini ve Lionel Festinger'in deyimiyle, "duruma bağlılığı" körükler.[24]

Oyunun kurallarının niteliği üzerinde yapılan çalışma, estetik-öncesi çalışmadır. Bu çalışma, varılan bir uzlaşımın ifade edici niteliği üzerinde durur ve bir çocuğa uzlaşılan bu kurallara inanmasını öğretir. Onu belli türde bir estetik çalışmaya, icra etmeye hazırlar; çünkü çocuk kendini bir "metnin" ifade ettiği içeriğe yöneltmeyi öğrenir. Oyun çocuğa, hemen o an doyuma ulaşma isteğini ertelediği ve bunun yerine kuralların içeriğiyle ilgilendiği zaman, ifade ettiği şeyler üzerinde bir denetleme ve manipülasyon yeteneği kazanmayı öğretir. Oyun sırasındaki anlık bir zevk ya da acı hesabından ne denli uzaklaşırsa, bir durumun denetimine ilişkin eylemler de o denli gösterişli olur. Müzisyenler "üçüncü kulağı" geliştirmekten söz ederler. Bu bir kendini duyma yetisidir ki bu yetiyi kazandığınızda pratik yaparken aynı kalıpları üst üste tekrarlamazsınız; bu, kişinin kendisi ile eylemleri arasına benlik mesafesi koymasıdır ki, sanki bir başkasının icrasını duyuyormuş gibi olur ve kişi bir çizginin neyi yansıtmasını bekliyorsa onu yansıtana dek o çizgiyi adım adım yeniden biçimlendirir. Çocuklukta oyun, "üçüncü kulak" inancının ve ilk deneyimlerinin geliştirilmesiyle, yetişkinlik dönemi estetik çalışmasına bir hazırlıktır. Oyun kuralları eylemi nesnelleştirmek, ona belli bir mesafe koymak ve onu niteliksel değişime uğratmak için ilk şanstır.

Oyun, "üçüncü kulak" inancını geliştirmenin yanında, bir başka şekilde de icraya hazırlar. Çocukları, ifadenin yinelenebileceği fikrine alıştırır. Laboratuvar ortamında çocuklara oynadıkları oyundan söz etmeleri istenip oyunun "başıboş ortalıkta gezinmekten" ne gibi farkları olduğu sorulunca, alacağınız tek yanıt "bir oyunda, her şeye yeniden başlamak zorunluğu yoktur" olacaktır. Bence bu sözleriyle, oyunlarını oynarken yinelenebilir nitelikte etkinliklerin var olduğunu anlatıyorlar, oysa ortalıkta başıboş gezinirken birbirleriyle her türlü deneme-yanılma ilişkisini yaşamaları gerekmektedir (altı yaşındakiler için hangi oyuncakların ya da eşyaların kimin de-

netimi altında olduğu çoğunlukla bir deneme-yanılma sorunudur). Oyunun o an ortaya çıkan bir anlamı vardır, çünkü belli kuralları vardır. Bununla birlikte, bir iki hafta içinde kuralları değişime uğramış oyunlarda en son belirlenen kurallara "vâkıf olan" çocuklar, aralarına yeni katılan çocuklara kuralların geçirdiği değişimlerin tarihini aktardıktan sonra onları oyuna başlatmaktadırlar; böylece yeni gelenler geçerli olan kuralların neyi ifade ettiğini bilirler; kurallar mutlak veriler değil sonradan üretilmiş olduklarından, çocuklar üretimin nasıl olduğunu açıklayarak birbirleriyle sosyal ilişkiler geliştirirler. Bu bir kere olduğunda artık kural yinelenebilir.

Diderot'nun ifade teorisinde iki iddia öne sürülür: İlki, estetik ifadeler yinelenebilir ifadelerdir; ikincisi, birey, üzerlerinde çalışabilmesi, düzeltebilmesi ve geliştirebilmesi için ifadeleriyle araya yeterli bir mesafe koyar. Bu estetik çalışmanın kökeni, çocukluk dönemi oyunlarında benlik mesafesinin öğrenilmesinde yatar. Benlik mesafesi oyunları yoluyla çocuk kuralları yineleyerek işletebileceğini ve kuralların değiştirilemez doğrular olmayıp, kendi denetimi altındaki uzlaşımlar olduğunu öğrenir. Duyguların takdiminin kökleri aileden öğrenilenlerde değil, oynanan oyunlardadır. Annebabalar kurallara uymayı öğretirler; oyun ise kuralların biçimlendirilebilir olduğunu ve ifadenin kurallar koyulduğu ya da değiştirildiği zaman ortaya çıktığını öğretir. Dolaysız haz, dolaysız alıkoyma ve dolaysız üstünlük askıya alınmıştır.

Benlik mesafesi ifadeye ilişkin belirli bir tavır oluşturur; aynı şekilde öteki insanlara yönelik de belirli bir tavır oluşturur. Çocuklar oyunda birliktelik ilişkisinin kuralları birlikte koymaya dayandığını öğrenirler. Örneğin, bir labirent oyununda normal olarak bir-

birlerine karşı saldırgan tutum içinde olan çocuklar oyunu değiştirmeleri gerektiği anda birden aralarında rekabet yokmuş gibi birbirlerine yakınlaştılar. Sosyalleşme yeteneği ve kural oluşturma arasındaki ilişki, altı yaşındaki çocuk ile dört yaşındakinin aralarında oyun oynarken de ortaya çıkar; altı yaşındaki çocuk oyunu eşit koşullarda oynayabilmeleri için kendine uygun bir "handikap" icat eder.

Davranış bilimcilerinin iddia ettikleri gibi, oyun, çocuğun çevre ile baş edebilmedeki genel güçsüzlüğüne bağlı olarak, onun dünyadaki hayal kırıklıklarına bir yanıttır: Çocuk oyunda denetlenen bir çevre yaratır. Fakat bu çevre ancak kurallara uymak için kendinden bir özveride bulunarak yaşatılabilmektedir. Çocuklardan biri kendiliğinden, diyelim ki, kolay bir hedef koyarak, kendisine doğrudan bir doyum sağlaması için, kuralları değiştirirse oyunu bozar. Oyunda çocuk, böylelikle, genelleştirilmiş hayal kırıklığı hissinin yerine, bu hissin daha sınırlı ve belirli bir biçimini, geciktirmeyi koyar ki bu da oyunun yapısını belirler ve oyuna iç gerilimini, yani "drama"sını sağlar. Gerilimin kendisi oyunda çocuğun ilgisini canlı tutar, besler.

Çocukluk dönemi oyununun içeriği ironik bir şekilde yetişkin oyunlarından çok daha radikal bir soyutluk taşır. Çocuk oyun oynarken oyun alanı dışındaki dünyaya kapılarını kapatır; Huizinga'nın deyimiyle, onu "yalıtır." Çocukların oyunda oyuncaklarını ve diğer nesneleri olduğundan başka şeyler gibi görmelerinin nedeni budur. Oyun oynayan bir yetişkinin ise oyunda alternatif bir dünyada gibi davranması gerekmez; oyun dışı dünyada var olan aynı simgeler ve anlamlar kalabilir, yalnızca yeniden tanımlanmaya konu olurlar. Örneğin, kahvehanede kullanılan özenli konuşma kalıpları daha farklı toplumsal ortamlardaki konuşma kalıplarına alternatif olmaktan çok eşit mevkilerde olmayan insanlar arasındaki söylemin serbestçe akışına zemin sağlamak gibi özel bir amaca hizmet ediyordu. Sonuç toplumsal bir kurguydu; insanlar, o an için, aralarındaki farklılıklar hiç yokmuş "gibi" davranıyorlardı.

Beşinci bölümde görmüş olduğumuz gibi, *ancien régime*'de çocuğun oyun dünyası yetişkinlerin oyun dünyasından ayrılmaya başlamıştı. Elinde oyuncaklarıyla çocuk, artık kendine has oyunları olan yetişkin insandan ayrılmıştı. Rol yapmaya ve duyguların tak-

dimine ilişkin *ancien régime* ilkeleri yetişkin toplum içinde giderek yok oldu; yaşam döngüsü içinde yeni bir ritm doğdu. Çocuk yetişkin kültürünün ciddi işlerine bulaştıkça, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, oyun alışkanlığının yitirilmesine dönüştü. Huizinga'nın altını çizdiği gibi, yetişkin dönemimizde başkalarını oyun oynarken izlemeyi "gevşetici" buluruz, spora tutkun da olabiliriz, fakat bu tür gevşemeleri büyük ciddiyet taşıyan "gerçekliğin" uzağında duran bir dünyada yaşarız. Gerçeklikte oyun duygusunun yitirilmesi, bu bölümün başında Freud'un ifadeleriyle de somutlaştırıldığı gibi, bir kayıp ya da daha kesin olarak bastırmadır; çocukluktaki sosyalleşebilme ve aynı zamanda da ifadenin niteliğiyle ilgilenebilme güçlerinin bastırılmasıdır.

Çocuğun içine itildiği kültür bu meziyeti nasıl baskı altına almaktadır? Kişidışı bir alanın tarihsel kaybı, oyun güçleriyle baş edebilmek için ne tür psişik güçleri seferber eder?

B. NARSİSİZM BU ENERJİYİ ZAYIFLATIR

Histeri, 19. yüzyılda ruh doktorlarının karşılaştıkları en yaygın sorundu. Histerinin yaygın ve hafif olan biçimi, insanların, özellikle de burjuva kadınlarının bastırmayı başaramadıkları gerilimlerinin fiziksel dışavurumu olan çeşitli "şikâyetler"den oluşuyordu. Bu sinirsel düzensizliklerin varlık nedeni Viktoryen cinsel iffetinin de ötesinde bir şeydir; bu dönemin kültürel ortamında aile içindeki durağan görünümlerin korunması yönünde büyük bir baskı olduğunu görmekteyiz; öyle ki, kaos içindeki toplumda ailenin kendisi başlı başına bir düzen ilkesiydi. Bu görünümler düzenlemesinin karşısında ise duyguların iradedışı dışavurulmasına dair korku ve inanç yer alıyordu. Özetle, histerik düzensizlikler, kamusal ve özel yaşam arasındaki farklılıklardaki ve her ikisinin istikrarındaki, bir krizin, evet abartmıyorum bir krizin, semptomlarıydı.

Psikanalitik teorinin temelleri bu histerik semptomların incelemesine dayandırılıyordu ve mantıken de öyle olmalıydı. Gizli, iradedışı ve denetim dışı olana uzanan bir teori, doğallıkla bir denetim ve düzen yüzeyinin altından püsküren klinik verilerle işe başlayabilir. Bilinçdışı teorisinin orijinali Freud'a ait değildi; bu düşünce da-

ha gerilere, Herakleitos'a kadar gider. Orijinal olan, onun, bilinçdışı psişik süreçler teorisini bir yanda bastırmaya öte yanda da cinselliğe bağlamasıydı. Freud bilinç yokluğunun iki boyutlu psişik bir fenomen olduğunu, günlük yaşamda elde edilemeyen şeyleri bir tür bastırma yöntemi olduğunu ve yaşamın, var olmak için bilinçli bir eklemlenmeye ihtiyacı olmayan bir biçimi (libidinal enerji) olduğunu görebilen ilk kişiydi.

Yüzyılımızda, psikanalizin kuruluşunda temel alınan klinik veriler giderek azalmıştır. Histeriler ve histerik oluşumlar elbette hâlâ görülmektedir, ne var ki artık sıkıntı semptomları arasında önde gelen bir sınıfı oluşturmuyorlar. "Şikâyetlerin" artık rutin şekilde gelmeyişinin basit bir yorumu geçen yüzyılın cinsel korkularının ve bilgisizliğinin artık etkisini yitirdiğidir. Bu, bir nokta dışında oldukça esinlendirici bir açıklamadır; cinsel korkular hâlâ ortadan kalkmamıştır, kısmen "karakter bozuklukları" olarak adlandırılan yeni biçimlere bürünmüşlerdir. Bununla anlatılmak istenen, söz konusu kişiyi acı çeken, sıkıntısını somut bir simgeye dönüştüren bir kişi olarak açıkça belli eden bir davranışla kendini göstermeyen psişik sıkıntıdır. Sıkıntı kelimenin tam anlamıyla biçimsizlik halidir: Bir bağlantısızlık ya da dağılma, eylemlilikten kopma duygusu ki bunun aşırısı şizofrenik dili doğurur; rutin tarzında ise eylemliliğin tam ortasında bir anlamsızlık hissi vardır. Boşlukta olma, hissedememe durumu mekanik bastırma nosyonlarıyla kolay kolay kavranamaz. Semptomolojideki bu değişim psikanalitik düşünceyi yeni bir tanı dili bulmaya ve psikanalizin ilk yıllarında üzerinde durulmayan terimleri genişletmeye zorladı; çünkü o zamanki sıkıntı ile ilgili geçerli klinik deneyimler bunların eklemlenmesini talep etmiyordu.

Bağlantısızlık ve boşluk hissi gibi karakter bozukluklarında belli bir yaklaşım sağlamak için bir grup psikanalist daha önceki teoride ikincil önemde rolü olan narsisizm nosyonlarını genişletmeye çalıştılar. Freud'un 1914'te konuyu ilk kez resmi olarak ele alışı erken dönem çalışmalarının ilginç bir bölümünü kapsamaktadır. Bu çalışma Freud'un Jung'la yürüttüğü tartışma çerçevesinde kaleme alınmış ve Jungcu teorinin ilksel süreçteki arketipik imgelerine karşı narsisizm teorisinin bir silah olarak kullanıldığı gizli bir gündemle sınırlı kalan Freud bu imgelerin var olamayacağını göstermek istemiştir.[25]

Narsisizme ilişkin yeni yaklaşımın ne olduğu üzerine bir fikrimiz olması bakımından, daha gerilere, ona temel oluşturan eski mite dönmemizde yarar var. Narkissos bir su birikintisi üzerine eğildiğinde suya yansıyan görüntüsünün güzelliği ile kendinden geçer. Ona dikkatli olmasını söylerler, ama o hiç kimseye ve hiçbir şeye aldırış etmez. Bir gün kendi imgesini okşamak için iyice eğilir ve düşüp boğulur. Bu mit, kendini sevmenin kötülüklerinden daha başka bir anlam taşıyor; bu, yansıtmanın, bir gerçeklik olduğu halde benlik imgeleri yoluyla kavranabilen dünyaya tepki verilmesinin tehlikesidir. Narkissos mitinin iki yanlı bir anlamı var: Kendine dönüklüğü kendinin ne olduğuna ve ne olmadığına ilişkin bilgi edinmesini engellemektedir; bu kendine dönüklük kendine dönen kişiyi de yok etmektedir. Sudaki yansımasını gören Narkissos suyun öteki olduğunu ve kendinin dışında olduğunu unutur, onun tehlikelerini göremez.

Bir karakter bozukluğu olarak narsisizm güçlü bir benlik sevgisinin tam zıttıdır. Kendine kapanma doyum sağlamaz, benliğe zarar verir; benlik ile öteki arasındaki sınırın silinmesi yeni ve "başka" olan hiçbir şeyin hiçbir zaman benliğe girememesi anlamına gelir; benlik silinip süpürülmüştür ve kişinin ötekinde kendini gördüğünü düşündüğü an'a kadar dönüşüme uğramıştır, ardından da anlamsız hale gelmiştir. Narsisizmin klinik profilinin aktif bir etkinlik olmayıp pasif bir davranış şekli olmasının nedeni budur. İlişkiler kadar, sınırlar, limitler ve zaman biçimleri de silinir. Narsis kişi deneyimlere aç değildir, deneyime açtır. O deneyimde hep kendi kendisinin bir ifadesinin ya da yansımasının peşinden koşar, her bir özel ilişkiyi ya da anı değerden düşürür, çünkü kendisinin kim olduğu sorusuna asla yeterli yanıtı alamayacaktır. Narkissos miti tam olarak şunu yakalar: Kişi benliğinde boğulur; bu entropik bir durumdur.

Narsisizm fikrine yeni anlamlar kazandırma çabası en fazla Heinz Kohut'un yazılarında görülür. Heinz Kohut'un, narsistik karakter bozukluğunun giderek daha fazla öne çıkması gibi bir fenomeni tanımlamak için yeni bir dil bulma uğraşının böylesine ufuk açıcı olması, geniş toplumsal süreçlerin işin içine ne ölçüde katıldığı ve uzun erimli kültürel evrimin sonuçlarını açıklamada bir dil olarak ne ölçüde uygun düştüğü ile ilgilidir. Narsisizm üzerine yazılanla-

rın büyük bölümü sosyolojik betimlemelerdir; fakat bunların yazarları bu olgunun ayrımında olmaksızın sanki sadece psişik yaşamın daha önce yeterince ele alınmamış olan bir boyutunu meydana çıkarıp açıklıyorlarmış gibi yazarlar.

"Büyüklenmeci benliğin" dünyadaki "nesnelerle" (bununla kastettiği hem kişiler hem de fiziksel nesnelerdir) ilişkisi üzerine yürüttüğü tartışmada Kohut, böyle bir kişilik yapısının benliği, "yetişkin birinin başkalarıyla ilişkisi ve başkaları üzerindeki denetiminden çok, kendi bedeni ve aklı üzerinde olmasını beklediği denetime" göre dünyayı görmeye yönlendireceğini öne sürer. Sonuç, benliğe göre dünya yorumunun insanı "genellikle böylesi narsistik 'aşk'ın nesnesinin, öznenin beklentileri ve talepleri karşısında ezildiği ve köleleştiği sonucuna götürdüğüdür". Büyüklenmeci benliğin nesnelerle olan bu aynı ilişkisinin bir başka boyutu terapide "ayna" aktarımı ve daha genel olarak da Öteki'nin, benliğin bir aynası olduğu bir gerçeklik anlayışı halini alır.[26] 417 F27

Bu şartlarda biçimlenen benlik, bizi hep ilgilendirmiş olan kişilik ve kültür tarihine uyum göstermeye başlar; bu, öyle bir benliktir ki, onun için anlamın sınırları ancak aynanın yansıttıkları ölçüsünde genişleyebilir; yansıtmada tereddüt ve duraksama oluine klinik veri analizlerinin büyük bölümü eylemlilik ile itki arasındaki bölünme üzerinde odaklanmıştır. "Gerçek duygularım nelerdir?" sorusu, bu kişilik profilinde, kendini giderek ayırır ve "Ne yapıyorum?" sorusunu hükümsüz kılar. Otto Kernberg tarafından derlenen tanı profili, eyleme negatif bir değer verilen ve duygu tonlarının çok önemli olduğu bir kişilik türünü betimler. Başkalarının güdülerinin sorgulanması benzer şekilde onların eylemlerinin değerli bulunmamasını getirir; çünkü önemli olan onların ne yaptığı değil, fakat onlar şunu ya da bunu yaparken neler hissettiklerine ilişkin kişinin fantezileridir. Gerçek böylece "gayrimeşrulaştırılmaktadır" ve sonuç olarak, başkalarını fantezi güdülere göre algılarken, kişinin onlarla yaşadığı gerçek ilişkiler duygusuz ya da renksiz olur.[27]

Bu da bize hiç yabancı değildir. Bu, güdülenim olarak Ben'dir; eylemleriyle değil itkileriyle ölçülen bir benlik, geçen yüzyıl ortasında sınıf mücadelesinin bir anında politik biçimiyle belirmeye başladı ve şimdi de politik meşruluğun çok daha genel bir kaidesi

olarak hizmet ediyor. Ortak eylemliliğin ardına düşmek yerine itkilerin paylaşılması, yüzyılın sonlarında kendine özgü bir cemaat anlayışı geliştirmeye başladı ve şimdi de, kişi ancak benliğin aynasında yansıdığı oranda paylaşabildiğinden, artık cemaatin yerelleşmesine bağlı hale gelmiştir.

Bununla birlikte, psikanalitik açıklamalarda bizzat "gerçekliğin" narsis normlara tabi olması durumunda neler olduğu sorulmuyor. Bu toplumdaki inanç kaidelerine göre, toplumsal gerçeklikleri benliğin imgesine ayna tuttuklarında anlamlı bulmak, mantıklı bir "gerçeklik" görüşü sayılmaktadır. Narsis karakter bozukluklarında-
418 ki klinik artış veri alınırsa, analistlerin, şimdi narsisizmi algılayabi-
F27 liyor olmaları yanında, benliğin içinde hareket etmekte olduğu toplumun, bu semptomların öne çıkmasını körükleyip körüklemediğini sormamaları şaşırtıcıdır. (Bu sözlerimi dengelemek için psikanalizin kendine özgü tanımlarına o kadar bağımlı olmayan D.W.Winnicott gibi psikologların bu türden soruları sormakta daha istekli olduklarını belirtmeliyim.)[28]

Nasıl ki geçen yüzyılda kamusal ve özel yaşam krizine düşen bir kültür toplumsal ilişkilerde histeriyi seferber etmişse, şimdi de kamusal olana güven duymayan ve gerçekliğin anlamının bir ölçüsü olarak mahrem duygunun yön verdiği bir kültür, toplumsal ilişkilerde narsisizmi seferber etmektedir. Sınıf, etniklik ve güç kullanımı gibi sorunlar bu ölçüye uymadığı zaman, yani ayna olma işlevini yitirdikleri zaman, ilgi uyandırmazlar ya da tutku yaratmazlar. Gerçekliğin narsistik bir uyarlamasının sonucu, yetişkinlerin ifade güçlerinin azalmasıdır. Yetişkinler gerçeklikle oynayamazlar, çünkü onlar için gerçeklik ancak bir biçimde mahrem ihtiyaçların aynası olmayı vaat edebildiği sürece önemlidir. Çocukluk döneminde oyun deneyimiyle benlik mesafesinin ve neyin aynı anda hem ifade hem de sosyalleşmeye elverişli olduğunun öğrenilmesi, yetişkinlikte zıt bir psişik ilkenin kültürel canlandırılmasıyla aşırı düzeyde güç kazanır.

Klasik analist için bu, terimlerinin karmakarışık edilmesidir adeta; yetişkinlik ve benlik mesafeli bilgi ona çocukluğun arkaik narsistik enerjilerinin aşılması olarak görünecektir. Ben de tam onun terimlerini karmakarışık yapmak istiyorum, çünkü analistin toplumsal ve tarihsel gerçeklik anlayışı yeterli değildir. Modern

toplumsal yaşamda yetişkinlerin toplum normlarına uygun davranabilmeleri için narsis olmaları gerekir. Çünkü gerçeklik öylesine yapılanmıştır ki, ancak onun yapıları içinde davranıp çalışan insanların toplumsal yapıları benliğin aynaları olarak görmeleri ve bu yapıları kişiliklerden bağımsız anlamları olan biçimler şeklinde incelemekten vazgeçmeleri ölçüsünde düzen, istikrar ve ödül ortaya çıkar.

Narsistik kaygı ve sıkıntının toplumsal kurumlarca yaratılması genel bir süreç olarak iki çizgide gelişir. Öncelikle kişinin kurum içindeki eylemleriyle kurumun onun doğuştan sahip olduğu yetenekler, karakter gücü ve benzerlerine ilişkin, değer yargıları arasındaki sınırlar silinir. Yaptığı şeyleri ne tür insan olduğunu göstermek için yapıyor göründüğünden, kişinin benlikten belli bir uzaklığı olan eylemlere inanması güçleştirilmektedir. Narsisizmin seferber edildiği ikinci durum, benliğin doğuştan niteliklerine odaklanmanın başarılan belirli eylemlerden çok eylem potansiyellerine dönük olmasıyla ortaya çıkıyor. Yani, değer yargıları, kişinin şu anda yapmakta olduğu ya da şu ana kadar yapmış olduğu şeylere göre değil, neler vaat ettiğine göre oluşturuluyor. Bu şekilde yargılanan kişi, bunu ciddiye alması ölçüsünde, yalnız kendisiyle ilgilenecek ve dünyayı nesneleri farklılaştırmama [non-differentation of objects] ve gerçekleştirilmemiş eylem içinde özümleme açısından yorumlayacaktır: Bunlar analistin bireysel bir karakter bozukluğu olarak görme eğiliminde olacağı özelliklerdir.

Söz konusu toplumsal normların bir örneği olarak, şimdi de sınıfsal alanda, özellikle de 20. yüzyılın teknolojik bürokrasilerinde yeni bir orta sınıfın belirmesi sürecinde narsistik kaygının nasıl körüklendiğini daha yakından görelim.

C. NARSİSİZMİN SEFERBER EDİLMESİ VE YENİ BİR SINIFIN DOĞUŞU

20. yüzyıl, kol emeğine dayanmayan, bürokratik emek çağı olarak anılır. Endüstrileşmiş ülkelerin çoğunda kol emeğinin endüstriyel işgücü içindeki yüzdelerinin düştüğü doğrudur. Bürokratik yapının alt kademelerinde beyaz yakalıların çalışmalarının yaygınlaştığı da

doğrudur. Kol emeğinin ortadan kalkması şeklinde görülen şey, gerçekte kol emeğinin sekreterlik, dosyalama ya da benzeri hizmetlere dönüşümüdür.

Kimi yazarlar bu değişimi burjuva sınıfların orta sınıflara, *classes moyennes*'e dönüşümü şeklinde tasvir ediyorlar. Aynı sınıf içinde muhasebeciden bankacıya kadar uzanan yelpazeden ton farklılıkları olarak söz edilemeyeceğinin altını çizerken, bürolardaki idari kadrolarla rutin işleri yürüten kadrolar arasındaki uçurumun büyüdüğünü belirtiyorlar. Beyaz yakalılar dünyasını kendi iç proletaryası, zanaatkârı, küçük burjuvazisi ve idari sınıfı ile düşünmek gerektiğini söylüyorlar.[29]

Beyaz yakalılar dünyasındaki bu işbölümü ile yeni bir sınıf ortaya çıktı. Bu sınıf, yarı teknik, yarı gündelik işler yapanlardan oluşuyor: bilgisayar programcıları, mali analistler, borsalarda denetçilik, simsarlık yapan alt kademede çalışanlar ve benzerleri. Ne kendi becerilerini kendileri için kullanabilen ne de sokaktaki herkesin yapabileceği türden işleri yerine getiren özel bir kategori olan *classes moyennes* üyelerinin hiçbir grup kimliği olmadığı gibi, kendilerini betimleyebilecekleri bir sınıf kültürüne de sahip değiller. Onlar, yeni gelenler [arrivals] sınıfıdır. Aynı zamanda da, Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da işgücünün en hızlı genişleyen kesimidir.[30]

Bu sınıfın üyeleri, büyük ölçüde kişiliklerinin de kurumsal bir tanımı olan, işlerinin kurumsal tanımına tabidirler. Bu kurumsal süreç karşısında aynı ölçüde güçlü olan çok az geleneğe, ya da zanaat standardına sahiptirler; bu yeni gelenler sınıfı kendileri ile ilgili bu kurumsal tanımları geçerli kabul ederek, sınıfsal koşullarla kişiliğin böylesi sıkı ittifak içinde olduğu bir durumda anlam ve savunma modellerini oluşturmaya çalışırlar. Şirketler beyaz yakalı teknik işçilerine, narsistik özümlemenin her iki normu da ortaya çıkacak şekilde davranırlar; benlik ile dünya arasındaki sınırlar silinir; çünkü işteki konumları kişisel gücün bir aynasıdır; bununla beraber, söz konusu gücün doğası eylemde değil, potansiyelde yatar. Yaşamlarında narsisizmin bu şekilde seferber edilmesi sonucu, teknik emekçilerin, içinde yer aldıkları sınıfa hükmeden disiplin ve tahakküm kurallarına karşı koyma yetenekleri yok olmuştur. Sınıf, istedikleri gibi oynayamayacakları, kendilerinden bir parçadır. Narsisizmin bir kurum tarafından seferber edilmesi ifade edici oyun, ya-

ni eylemleri yöneten kişidışı kuralların değiştirilmesi ve yeniden oluşturulması unsurunu güçten düşürmeyi başarmıştır.

Benlik ile çalışma arasındaki sınırlar her şeyden önce şirket içindeki yer değiştirme kalıpları tarafından silinir. Beyaz yakalıların işlerinin yaygınlaşması ve hızla çoğalması işlevsel zorunluluktan çok yeni terfi, tenzil kanalları yaratma ve sahneye çıkan bir organizma olarak beyaz yakalılar bürokrasisi için iş yaratmayla yakından bağlantılıdır. Bürokratik genişlemenin kendi iç mantığının temelinde, yeni işin eskisiyle ilişkisinin olmaması ya da eskisine benzememesi yatar; böylelikle, terfi etme, iyi başardığınız bir iş için maddi olarak ödüllendirilmeniz değil, işin fiilen yerine getirilmesini bırakıp o işi yapanların başına geçmek demektir. Tenzil ise önceden yaptığınız bir işi daha iyi bir şekilde yapana kadar o işte kalmanız değil, her şeye yeniden başlayacağınız yepyeni bir işte çalışmaya koyulmanızdır. Teknolojik yeniliklerin bürokratik genişlemeyle ilginç bir ilişkisi vardır. Örneğin, bir Amerikan şehrinde hastane kayıtlarının bilgisayara geçirilmesi üzerine yürütülen bir çalışma, bilgisayarlara geçişin hastanede kesilen ve ödenen faturalardaki verimliliği sürekli düşürdüğünü ortaya çıkarmıştır. Bilgisayarların yerleştirilmeleri ve işletilmeleri öyle pahalıya patlamıştır ki, bunların bakımı ve gözetimi için yeni kadro oluşturulmuş, dolayısıyla hastanenin büyük bir fon arttırma kampanyasına girmesi gerekmiş, büyük miktarlarda yeni bağışlar toplanmış ve en sonunda da hastaneye yeni bir ek bina yapılması zorunlu olmuştur. Bürokrasi için yapılan harcamalar bir bütün olarak arttıkça artarken, beyaz yakalıların alanının genişlemesi ve yeni alt birimlere ayrılması yetkililerin bilgisayar sayesinde hastanenin "modernize edildiğine" inanmalarını sağlıyordu. Keynes'in yarım yüzyıl öncesinde kestirmiş olduğu gibi, modern bürokrasinin özünde yatan şey, sermayenin, personelin ya da çıktının arttırılmasına gidilmeksizin düzenli kâr getiren istikrarlı, dengeli bir sistemin işletmecileri için ürkütücü olabilmesi ve toplum geneli tarafından da "ölü" bir faaliyet olarak görülmesidir.[31]

İşlevsel zorunluluk söz konusu değilken salt büyüme amacıyla bürokratik genişlemenin bu sınıf üzerinde özel bir etkisi olmuştur. Yaptıkları işlerden teknik beceriler kazanmışlardır, fakat profesyonel becerileri yoktur; bu tür beceriler öyle özel ya da az bulunmaktadır ki, işletmenin iç yapısı yeni alt birimlere ayrıldıkça ve genişle-

dikçe işletme içinde yer değiştirmeye karşı direnebilirler. Buna karşın, her kalıba girebilmeye müsait bir çalışma tarzları vardır. Her yer değiştirmelerinde yeni beceriler kazanarak işletme içinde görevden göreve koşarlar ya da resmi olarak bir konumları vardır, fakat bu konuma ait işin muhtevası, işletme yapısı ayrıntılandırıldıkça değişir. Programcı ansızın kendini, aynı makinesinde çalışsa da, aslında bir tür defter tutma işi yapar bulabilir; ya da büroya yeni bir bilgisayar getirilebilir ve orada bulunan kişi yeni dilde programlamayı bilmediği için üstleri ona basım işini verebilirler ki bu iş, makinenin çalışmasını sağlayan işlerin aşamasıyla değil, sonuçların derlenmesi aşamasıyla ilgilidir. Ya da satış bölümünde teknik mallar satışıyla görevli bir kişi, yeni türde bir mal geldiğinde daha önceden o malı tanımadığı için işletmenin başka bir bölümüne kaydırılabilir.[32]

Bu işlemler sonucunda bürokrasi içindeki konumunu koruma yeteneği belli bir işi ne kadar iyi becerebildiğiyle değil, kimilerini henüz daha öğrenmemiş olduğu pek çok iş becerisine sahip olmayla ilgilidir. Her işi yapma becerisine vurgu aynı zamanda bir insan olarak kişiler arası işbirliği, duygudaşlık ve alışveriş becerileri yanında işçinin "doğuştan" gelen yeteneğine de yapılan bir vurgudur. İronik bir şekilde, kişinin yeri uzmanlık becerisine (sözcüğü en geniş anlamıyla kullanıyoruz) ne denli az bağlı hale gelirse yetenek ve sosyalliğine de o denli değer biçilir.

İster devlet sektöründe isterse özel teşebbüste olsun, geniş bürokrasilerde mevki değişimlerini reddetmek bir intihar sayılır. Bu, kişinin inisiyatifsiz olduğunu, daha da kötüsü "katılımcı" olmadığını gösterir. "Değerli" bir eleman nasıl ki bir dizi işin icrasında yeteneklilik gösteren işçi demekse, ekibin bir parçası olmak, katılımcı ve uysal olmak da bürokratik yapı için değerli olan uygun kişilerarası beceriler taşımak demektir. "Esneklik" bu değere takılan pozitif isimdir; ve işbaşındaki kişinin işlevsel olarak kendi maddi koşulları ile arasında hiçbir mesafenin kalmamış olduğu anlamına gelir. İnsan olarak doğası, yani "potansiyeli" göz önünde tutularak yargılanmaktadır.

Bu şekilde değerlendirilen bir kişi, kişilik ve sınıfsal konum arasındaki mesafenin silinmesini nasıl algılar? 1946'daki ünlü makalesiyle C.Wright Mills bu soruyu yanıtlamaya soyunan ilk kişiydi. "Orta Büyüklükteki Şehirlerde Orta Sınıflar" adlı makalesinde, in-

sanların sınıfsal olguları kişiliklerine bağladıkça, sınıfsal adaletsizlikler karşısında politik olarak daha az harekete geçtiklerini, hatta daha az öfkelendiklerini öne sürüyordu. Analizi özellikle bürokratik emekçiler ve öteki orta düzey çalışanlar üzerinde odaklanıyordu ve eğitim, iş, hatta gelirin kişiliğin öğeleri olarak görülmesiyle insanların eğitimlerinde ya da işlerinde farkına vardıkları haksızlıklara isyan etmelerinin de güçleştiğini gözlemliyordu. Mills'e göre, sınıf olgusu kişiliğin süzgecinden geçince, ortaya çıkan şey, insanların "birbirleriyle geçinmelerine" ilişkin problemlerdi. Sınıf sorunları insanlarla ilgili bilmecelere dönüştü. Mills, özellikle insanları örgütsel ve kişidışı hedefler gözetmekten caydıran şeyin eylemlerin tam orta yerinde, başkalarının ne hissettikleri, dürtülerinin ne olduğu konularına gömülmeleri olduğunu fark etmişti.[33]

Savaş sonrası dönemin emek örgütçüleri, bürokrasilerdeki aşağı orta mevkileri, örgütlenmesi en güç kesim; nakit para, yarar ve karşılıklı yardımlaşma meselelerinden örgüt içindeki kişisel "statü" meselelerine en kolay sapabilen kesim olarak betimlemişlerdir. İlk akla gelen kesim olan sekreterlerin durumunda olduğu gibi, kol emeğine dayanan iş gruplarına kıyasla çok daha kötü koşullardaki işlere katlanmaya gönüllü olanlar hep vardır; çünkü bu alt düzeydeki beyaz yakalılara ait işler "saygın"dırlar, saygın oldukları için de "kişisel"dirler. Bir İngiliz işçi kesimi örgütçüsünün sözleriyle, "saygın bir kişi olmayı saygın işin ölçüsü görmek büro emekçilerinin yaşamlarını kurumsal terimlerle değerlendirmek istememelerine yol açıyor." Bunun yerini, grup çıkarlarını gözetmekte isteksizlik, ancak örgütleyenin yoğun çabalarıyla kırılabilen bir kişisel yalıtlanma anlayışı alıyor.

Yeni sınıflar üzerine yazan yazarlar arasında, insanların toplumsal konumlarının benliklerinin aynası olduğuna inanmasına "yanlış bilinç" olarak yaklaşmak kanıksanır oldu. Belki de kişinin değişken ve istikrarsız işinin kişiliğinin ifadesi olduğu fikri belli bir bürokratik işleyişin yarattığı bilinçtir; yani bu işleyişin bizzat işçinin bilincinde yansımasıdır. İş içindeki konumun sabit olmayan hiçbir şeyi yansıtmayan bir ayna olan benliğin aynası olduğuna ilişkin bu imge sınıf sisteminden çıkan narsistik duygunun vardığı ilk sonuçtur.

Fakat, benlik ile mevki arasındaki mesafenin silinmesi, tek başına, bu karakter bozukluğunda kendini gösteren dağılma hissinin

özel bir işareti olan duyguyu, yani kişinin eylemlerinde asla kendini bulamadığı duygusunu ve ilişkilerdeki pasifliği yaratamazdı. İşin tuhafı, teknolojik *classes moyennes* içinde, bu pasiflik; işlerinin başındayken kendilerini gösteren çıplak ışık karşısında kendileri için psikolojik bir zırh yaratmaya çabaladıkları zaman ortaya çıkar. Dili manipüle ederek direnirler ki bu dil, büyük firmaların hizmet sektöründe çalışan kol emekçilerinin yanı sıra bizzat beyaz yakalı bürokratlar üzerinde yapılan incelemelerde görülen, işbaşındaki benliği betimlemede kullanılan bir modeldir. İşbaşındaki benlik "Ben" [I] ve "Bana" [me] olarak ikiye bölünür. Birinci tekil şahıs "Ben",
424 yani aktif benlik kurumun yargıladığı benlik değildir; "Ben", emekçinin güdülerinin, duygularının ve itkilerinin benliğidir. Paradoksal olarak, başarı gösteren ve ödüllendirilen benlik, başa gelen, "bana" olan olaylarla ilintili olarak, pasif dil ile betimlenir. Onları başaran "Ben" değildir.[34]

Böylece, Amerika'da bu tür emekçiler üzerine yapılan bir incelemeye göre, işçiler terfi olayından "onlar"ın "bana" verdikleri bir şey olarak, soyut bir biçimde söz ederler; "Ben X ve Y'yi yaptım" ve bir terfiyi "hak ettim"şeklinde konuştukları çok seyrek duyulur. Orta düzey işlerde çalışan emekçiler işlerinden söz ederken "Ben" öznesini kullandığında öteki emekçilere ilişkin kardeşçe ilişkilere ve duygulara açıktır. İşin muhtevası dışında, aktif bir "Ben" mevcuttur; işin muhtevası içinde ise, pasif bir "bana" benliği sarar.

Pasif davranış işlevsel bir amaca hizmet eder. Kişi ve işçiyi eşitleyen maddi bir durumda biz herhangi bir şeye yol açmamışız da o başımıza gelmiş gibi davranmak korunmacılıktır. Buna karşın, aktif "Ben"in yargılanan, ödüllendirilen ya da eleştirilen aktörden koparılmasındaki güçlük, işin kendisinin kişinin yeteneklerinin kullanılmasının bir sonucu olması durumunda, kişinin şöyle bir çelişkiye düşmesidir: Bir yanda mevki kişiliğin bir ürünü olur; öte yanda ise kişi işyerindeki deneyimlerini sanki orada kişiliği bürokratik işlerliğin pasif bir alıcısıymış gibi görerek kendini korur.

Benliğin "Ben" ve "bana" şeklinde bölünmesi, kökeni genel inanç kültüründe yatan şartlardan gelmektedir. Gerçek benlik güdüler ve itkilerin benliğidir; aktif benliktir. Ne ki, toplum içinde aktif değildir; orada pasif "bana" vardır. Bu savunma, insanları Mills ve

işçi sınıfı örgütçülerinin yukarıdaki satırlarda duygusuz olarak niteledikleri şekilde davranmaya hazırlar. Bu bölünmede, endüstriyel psikologların "kayıtsız işçi"yi tahlil ederken yaptıkları karakter bozukluğu edebiyatında açıkladıkları gibi, uyum bozukluğu ya da normal olmayan bir şey yoktur. Mantığı insanların kendi kendine yetme sorunlarıyla meşgul etmek olan bir toplumda hissedebilmenin mantıklı bir yoludur; çalışma ve öteki toplumsal eşitsizlik sorunları bu imge etrafında yapılanır.

Sınıfsal mevkinin kişidışı ya da dayatılmış göründüğü toplumlarda tanımlanamaz bir mevkide olmak kişisel bir utanç kaynağı değildir; kişinin bir işçi olarak işgal ettiği mevkiin iyileştirilmesi kolaylıkla, bir sınıf olarak, öteki kişilerin de konumlarını iyileştirmekle bağlantılı görülebilir. Oysa sınıf kişisel yeteneklerin yansıması olursa, özsaygının mantığı yukarı doğru hareketliliktir; hareketli olamamak, kurumsal olasılıkların buna engel olduğu bilinse bile, bir şekilde o kişinin kişiliğini ve kişisel yeteneklerini geliştirmedeki başarısızlığına bağlı görünür. Böylelikle sınıfsal mevki kaygısı ve özellikle de bir sınıftan ötekine sıçrama kaygısı, gerçek ve gelişmiş bir kişilik için yeterli olma konusunda duyulan kaygı ile birleşir. Böyle bir düşüncenin var olması durumunda benzer mevkide olan başkalarıyla özdeşleşmek güçtür; genelde soyut bir kişi ortak çıkarları kabullenebilir, fakat çıkarların karşılıklı benimsenmesiyle bu çıkarlar için harekete geçen grup arasına bir kişisel yeterlilik kıyaslaması girer. Kişi gerçekten kendi yeteneklerini kullansaydı o zaman başkalarıyla birlikte girdiği kişidışı eylemlerle "kendini küçültmek" durumunda kalmazdı. Buna karşın, kişinin yetenekleri hiçbir zaman somutlaşmaz ve açığa vurulmaz.

Teknik işçiler, benlik ile toplumsal sınıfın iç içe geçtiğine inanılan bir kültür içinde yaşıyorlar; çünkü herhangi bir kurum içindeki yaşam ancak benliği yansıttığı ölçüde bir anlam taşıyor. Bilgisayar programcıları üzerine Fransa'da yapılan bir inceleme bunun için açık bir formül getirir; insanlar kurumda "yabancılaşmayı" değil kurumla "zoraki bağlanmayı" yaşarlar, öyle ki işletmeye ait en sıradan etkinlik bile onların içtenlikle paylaştıkları çıkarlar haline gelir. Sonuç, insanların toplum içinde sahip oldukları özsaygının derinden sarsılmasıdır. Açıkça dışlanmazlar, ama açıkça kabul de edilmezler; gerçekte benliğe yönelik tutarlı hiçbir sınır getirmeyen bir

gerçeklik içinde geçerlik kazanabilmek için durmaksızın kendilerini sınarlar. Her kalıba girebilen bu benliğin inanılırlığı nedeniyle, her kalıba girebilen teknolojik emekçilerden oluşan yeni bir sınıfın yaratılması mümkün hale gelir. Fakat aynı şekilde, benliğin ve mevkinin birbirini yansıtan imgeler olduğuna inanılması, iktidar sisteminin ihtiyaçlarının mekanik bir türevi değildir. Üçüncü bölümde analiz ettiğimiz makine üretimi ve emtiaya "fetiş" olarak inanma isteği arasında var olan ilişkiyi, her kalıba giren işçilere olan kurumsal ihtiyaç ile emekçilerin her kalıba giren bir benliğe duydukları inanç arasında da görüyoruz. Bunlar tek bir kültürel sürecin iki boyutudur. İkisi birlikte, çalışmadaki pasifliğin belirtilerini ortaya çıkarırlar; narsisizmin psişik enerjilerini harekete geçiren de bir inanç kültürüyle birleşmiş haldeki bu sınıf yapısıdır.

Narsisizmin enerjileriyle oyun enerjilerinin çelişik olduğundan söz ettik. Oyun kavramının "zoraki bağlanma" fenomeni ile dolaysız bir ilgisi vardır. Bu pasif durumdaki insanlar işletmenin kurallarına karşı koymayı ya da onlarla oynamayı düşünmezler; işletme, yeteneklerini kullanarak içinde yol almaları gereken mutlak ve statik bir gerçekliktir. Mesele, işletme yapısından hoşlanıp hoşlanmadıkları değil, onu veri olarak benimsemeleridir. Benimsedikleri ölçüde de onun kurallarını "sorunsallaştıramazlar." Halbuki oyunda başarısızlık halinde yapılan budur.

Oyun, kuralların niteliği üzerinde çalışma zevki verir. Narsisizm ise aksine çileci [ascetic] bir etkinliktir. Bunun neden böyle olduğunu anlamak ve çileciliğin etkisi altındaki kişilerin ifade güçlerini nasıl aşındırdığını görebilmek için, kavramı psikiyatristlerin elinden çekip alarak yeniden toplumsal ve tarihsel ortam içine yerleştirmemiz gerekiyor.

D. NARSİSİZM MODERN ÇAĞLARIN PROTESTAN AHLÂKIDIR

Dünyada saldırgan bir tutumla zevk peşinde koşan, sahip olduklarından ve kendisinden hoşnut olan, istediğini nasıl elde edebileceğini bilen egoist bir kişinin narsisizmin klinik profili içinde olmadığının daha önce altını çizmiştik. Bu paradoks, yine de analitik teori-

nin benzersiz bir buluşu değildir. Çünkü Weber'in *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu* adlı klasik yapıtında kullandığı formülün aynısıdır; Weber, egoizm ile "dünyevi çileciliği" karşı karşıya getirmiştir. Weber'in dünyevi çilecilik analizi ile şimdiki görünümüyle "yeni" olan bir psikiyatrik fenomen arasındaki paralellik öylesine güçlü ki, bu benzerliğin yalnızca tesadüf eseri mi, mutlu bir imgesel rastlantı mı olduğunu düşünmeye zorlanıyoruz. Yoksa, bu narsist kendine dönüklüğü ortaya çıkaran kültürel etkenler bir şekilde yeni şartlarda Protestan ahlâkının canlandırılmış hali midir?

Protestan ahlâkı, Weber'in tüm görüşleri arasında en tanınan ve en yanlış anlaşılandır. Söz konusu yanlış anlaşılmanın sorumluluğu okurlarına olduğu kadar kendisine de aittir. Pek çok eleştirmenin dikkat çektiği gibi, dili son derece karmaşıktır, öyle ki zaman zaman Protestanlık onun için kapitalizmin kökeni iken, zaman zaman da değildir; çalışmasının gerçek bir tarih mi, yoksa tarihsel kayıtlardan alınan belli başlı genel fikirlerin entelektüel bir soyutlaması mı olduğunu belirlemekte kararsızdır. Fakat eğer bu çalışmayı bir tür ahlâkla ilgili hikâye olarak okursak, ki kanımca okumalıyız, yapıt en iyi ve en ateşli bölümlerinin gücünü kazanır. Nedir Weber'in miti? Ritüel bir dinin (Katoliklik) yitirilmesi ve kapitalizmin yükselişi genel bir sonuca doğru gider: Benliği geçerli kılmak amacıyla doyumun yadsınması. Bu "dünyevi çileciliktir". Somut yaşantılardan zevk almayı yadsıyarak, insan, gerçek bir kişi olduğunu gösteriyor. Haz duymayı erteleyebilme yeteneği, güçlü bir kişiliğin göstergesi sayılıyor. Protestan terimlerle, bu, kendini ritüel zevklerinden arındırma, günahların affıdır; kapitalist terimlerle, parasını başkalarına ait bir işletmede kullanma yoluyla kendisi için bedensel haz duymayı yadsımadır. Dünyevi çilecilik böylece ritüel ya da harcama yoluyla sosyalliği yok etmektedir. İtki daha içe dönükleşmiştir. Kendine dünyevi zevki yasaklamak, kendine ve ötekilere ne tür biri olduğuna ilişkin bir bildirimde bulunmaktır. Weber çileciliğin doğasına değil, seküler bir ethosun doğasına ulaşıyor. Çekildiği inzivada Tanrı huzurunda kendini cezalandıran bir rahip başkalarının gözündeki görünümünü düşünmez; onunki, benliğin yok olması türünden bir çileciliktir. Weber'in Calvin'i ya da Ben Franklin'i bu dünyada kişi olarak bir değerleri olduğunu göstermek isteyen çilecilerdir.

Çilecilik ve narsisizmin pek çok ortak yanı var: Her ikisinde de "Ne hissediyorum?" takıntısı vardır. Her ikisinde de ötekilere kendi hissettiklerine ilişkin denetimleri ve dürtülerini göstermek, benliğin bir değeri olduğunu göstermektir. Yine, ikisi için de kişinin denetimi dışında dünyevi deneyime katılmak değil, benliğin dünyaya yansıması söz konusudur.

Weber'in neden bir Protestan ahlâkı fikrini geliştirdiğini soracak olursak, olası yanıtlardan biri bunun Weber'in, sekülerizm ve kapitalizmin psişe üzerindeki bileşik sonuçlarını gösterme yöntemi olduğudur; bu iki etkeni seçmiş olması da rastlantı değildir. Bunlar
428 benlik dışındaki deneyimlere duyulan inancın aşınmasına neden olurlar. İki etken birleşerek, saldırgan, kendine güvenen bir güç olarak benliği yok etmekle kalmamış, değerini takıntısal endişenin nesnesi haline getirmişlerdir. Her ikisi birlikte kamusal yaşamı aşındırmışlardır.

Weber'in seçtiği çileci dürtüler, kendini haklılaştırma gayesi taşıyan çileci davranış, narsis enerjilerin nasıl kişilerarası deneyime dönüştürülebileceğinin anlaşılmasında önemli verilerdir. Narsis itki çileci kendini haklılaştırmaya göre formüle edilerek toplumsallaşır. Kişinin işinde yeteneklerini gösterme arzusu taşıması gibi, bu kendini haklılaştırma itkilerinin sonucu, başkalarından uzak durmak, hatta ilgiyi benlikten uzaklaştıracak bir eylem türü olduğundan başkalarıyla birlikte yürütülen faaliyetlere katılmamaktır. Bu çekilmenin sonucu da, bizzat eylem fikrinin, yaşamın bir dizi uzlaşılardan ibaret olduğu kavrayışının son bulmasıdır.

Yanılma olasılığı en yüksek kılavuz olan sağduyu, bizlere kendine dönüklükle çileciliğin birbirine karşıt olduklarını söylediğinden nerede iç içe geçtikleri üzerine somut örnekler vermek yararlı olabilir. Geçen yüzyılın erotik korkuları çileciliğin en yüksek noktası olsa gerek. Ne var ki, bir kadının iffetliliğinden dolayı gizli bir gurur duyduğunu, bekâretini "kendisi için reklam" şeklinde gördüğünü düşünmek de büyük bir yanılgı olurdu. 19. yüzyıl erotizmi bu terimlerle betimlenseydi, tehlikeli görünen tüm cinsel korkular, kendinden iğrenme sona ererdi. Bu terimler aynı zamanda Weber'in dünyevi çileciliğini açıklar; bunlar ilgiyi benlik üzerine çekmeye çalışan birer özyadsımadır. Günümüzde egemen olan cinsellik anlayışı ve görünüşte daha liberal çağımız ise aksine gerçekte ben-

liğin önceliğine ilişkin bir iddia olan zevklerin sürekli yadsınmasına varmaktadır. Kadınların orgazm olamama korkusu ya da erkeklerin yeterince boşalma sağlayamama korkusunun, 1960'ların sonlarında New York'ta yürütülen bir çalışmaya göre, kişinin partnerini tatmin edememe endişesi ile pek fazla ilgisi yoktur. Daha fazla orgazm ve boşalım olsun diye cinsel davranış değiştirilirse, ne kadarının yeterli olacağı hakkındaki beklenti düzeyi de buna koşut olarak yükseltilir; bu durumda kişi hâlâ cinsel davranışının gerçekten "tatmin edici" ve "anlamlı", vs. olması için gereken "yeterlilik" düzeyine ulaşamaz. Kohut'un narsisizmin ezici talepleri olarak betimlediği, Weber'in zihninde ise çilecilik olarak biçimlenen şey bu tür bir özyadsıma idi. Kişi gerçekleşmemiş olduğundan, enerjileri kendisi üzerinde odaklanır.

Modern toplumda seferber edilmiş olan narsisizmin çileci karakteri, klinik literatürde ortaya çıkan iki duygu durumuyla sonuçlanır. Biri kapanma korkusu, öteki de boşluk.

Beklentilerin, mevcut davranış biçiminin asla tatmin edici olmamasını sağlayacak birime sürekli yükselmesi bir "kapanma" yokluğu doğurur. Bir hedefe ulaşma duygusundan kaçınılır, çünkü o zaman deneyimler nesneleşmiş olur; belli bir şekil, bir biçim alacak ve böylece kişiden bağımsız varlık bulacaktır. Sınırsızlığı yaşamak için, kişi çileciliğin bir biçimini yaşamalıdır ya da Weber'in, Calvin'in dindarca ritüellere karşı duyduğu korku hakkında yazarken belirttiği gibi, somutlaştırılmış gerçeklik kuşku uyandırmalıdır. Benlik, ancak sürekliyse gerçektir; yine ancak sürekli özyadsıma ile sürekli kılınır. Kapanma gerçekleştiği zaman deneyimler benlikten kopar ve bu durumdaki kişi bir kaybolma tehdidi altında gibidir. Narsistik bir itkinin niteliği, sürekli öznel bir durum olması gerekliliğidir.

Çileciliğin rol oynadığı narsisizmin ikinci özelliği boşluktur. "Keşke hissedebilseydim" formülasyonunda özyadsıma ve kendine dönüklük sapkın bir gerçekleşmeye ulaşırlar. Hissedemediğim bir şey gerçek değildir; fakat hiçbir şey de hissedemiyorum. Benlik dışı alanda gerçek olabilecek herhangi bir şeyin varlığına karşı savunma mükemmel hale getirilmiştir; çünkü boş olduğuma göre benim dışımda hiçbir şey canlı değildir. Terapi sırasında hasta ilgisini toplayamadığı için kendisini suçlar, fakat görünürde müthiş bir ken-

dinden iğrenme taşıyan bu suçlama gerçekte dışarıya yöneltilmektedir. Asıl formül, hiçbir şeyin benim hissetmemi sağlamaya yetmeyeceğidir. Boşluk peçesi altında, ben istemedikçe hiçbir şey benim hissetmemi sağlayamaz şeklindeki daha da çocuksu bir şikâyet yatar. Ayrıca, her zaman çok arzuladıklarını sandıkları bir şey olan bir kişi ya da bir etkinlik karşısında boş kalmaktan gerçekten acı çekenlerin karakterlerinde ise, öteki insanların ya da olduğu haliyle şeylerin asla yeterince iyi olamayacaklarına ilişkin itiraf edilmeyen, gizli bir inanç yatar.

Narsisizmin çileci nitelikleri bu psişik durumu belirli ifade türlerine karşıt kılmada önemli unsurlardır. Bir kişinin neler hissettiğini başkalarına ifadesi aynı zamanda hem çok önemli hem de çok şekilsiz görünür; ifadeye şekil ve nesnellik kazandırmak ifade edilen duygulardan sahiciliklerinin çalınmasıymış gibi görünür. Yani, narsisizm duyguların şekillendirilmiş takdiminden çok, duyguların başkalarına temsil edilmesi olarak adlandırdığımız iletişim biçimi için gereken psikolojik akıl yürütmedir. Narsisizm, kişinin bir şey hissetmesi durumunda o duyguların mutlak açıklanması gerektiği yanılsamasını yaratır; çünkü her şey bir yana, "içerisi" mutlak bir gerçekliktir. Duyma biçimi, yalnızca duyma itkisinin türevidir.

İtkilerin somutlaşmasından ve işaretler üretmekten korkan kişi, yaşamındaki ifadeleri öyle kurar ki kendinde var olanı başkaları karşısında temsil etmekten acizdir ve bu başarısızlığı için de başkalarını suçlar. Öteki insanlar onun bir şeyler hissetmekte olduğunu anlayabilirler, buna karşın, duygularını somutlaştırma korkusu ötekilerin onun ne hissettiğinin farkına varamayacakları anlamını taşır. Duygusal açıklığın bir tehdit unsuru oluşturması nedeniyle narsis durumlarda duygusal belirsizlik ortaya çıkar. Fakat somutlaştırmayı reddeden kişi için, istese de anlatamadığı bu itki hakikidir. Başkalarına kendinden söz etme itkisi gerçekse ve çok güçlü ise, onların buna yanıt vermemeleri kendileriyle ilgili bir sorun olarak görülmelidir: Bir kişi içten davranıyor, onlarsa anlamıyorlar, onun güvenini boşa çıkarıyor ve onun ihtiyaçları karşısında yetersiz kalıyorlar. Böylelikle kişinin itkilerinin güvenilir yegâne gerçeklik olduğu inancı güçlendiriliyor. Kişinin ne hissettiğini ortaya çıkarabilmek, kendini arayışı haline gelir; bu arayışı öteki insanların gözünde anlamlı kılmak için özen gösterildiği de söylenemez.

Onlara kişinin arayış içinde olduğu söylenirse bunu kesinlikle anlamak durumundadırlar.

Üçüncü bölümde duyguların temsil edilmesi inancının, geçen yüzyılda duyguların iradedışı dışavurulması fikriyle nasıl bağlantılı hale geldiğini görmüştük. Darwin'in kuralını anımsayın: Kişi ne yaparsa yapsın hissettiklerini gösterir. Narsisizm, karakterin irade dışı ifade edilmesi fikrini mantıki uçlarına taşımaktadır.

Özetle, bir toplumda narsisizm seferber edildiği ölçüde oyunun ifade ilkesine tamamen zıt bir ifade ilkesi güçlendirilmektedir. Böyle bir toplumda meziyetin ve göreneklerin kuşkulu görünmesi tabii ki doğaldır. Böyle bir toplumun mantığı kültür araçlarının yıkımını getirecektir. Bu yıkımı insanlar arasındaki engellerin ortadan kaldırılması, insanların birbirlerine yakınlaştırılmaları adına gerçekleştirecektir, fakat sonuçta ancak toplumdaki tahakküm yapılarının psikolojik terimler içinde yeniden inşasında başarılı olacaktır.

Sonuç:
Mahremiyetin despotlukları

Mahrem despotluklarla ilintili olarak ilk akla gelen iki imge vardır. Çocuklar, evin banka borçları, eş ile münakaşalar, veterinere, diş hekimine gitmeler, her sabah aynı saatte kalkıp aynı trene yetişmeler, eve dönüşler, günde iki tek martini ile sekiz sigara sınırını aşmamakla ve faturalar için duyulan kaygılarla sınırlı bir yaşam bunların ilkidir. Ev içindeki rutinlerin listesi çok geçmeden mahrem despotluğun bir imgesini üretir; bu klostrofobidir. Mahrem despotluk, kişinin tüm etkinliklerinin, arkadaşlarının ve düşüncelerinin hükümet denetiminden geçirildiği bir tür politik felaket anlamına da gelir. Bu mahrem baskı, hemen hapse girmesine yol açabilecek görüşlerine ihanet etmesine, çocuklarının okulda boşboğazlık edebileceklerine ve devletin devamlı listesini kabarttığı devlete karşı

suçlardan birini farkında olmadan işleyebileceğine ilişkin korkuları kapsar. *Madam Bovary* mahrem despotluğun ilk türünün bir simgesidir; yanlış yolda giden ana babasını gizli polise teslim eden Stalinist küçük komünist efsanesi de ikinci tür için iyi bir simgedir.

Bu imgelerin her ikisi de aslında yetersiz kalıyor. Ev içi yükümlülükler, günümüzde çok sayıda insanı canından bezdiren klostrofobinin tanımlanmasında eksik kalıyor. Faşist gözetleme de yanlış yorumlanmaya açıktır; faşizm yokken mahrem politik denetimlerin hafifletildiğini düşünmek kolay görünür, oysa gerçekte biçim değiştirirler. İmgelerin her ikisinin de yetersiz kalmalarının nedeni ikisinin de zorbalığa dayanan despotluklar oluşundandır. Fakat despotluğun kendisi, kendini belli etmeyecek incelikte olabilir.

Politik düşüncede "despotluk" sözcüğünün en eski kullanımlarından biri de egemenlikle eşanlamlıydı. Tüm meselelerde bir tek ortak ve egemen ilkeye ya da kişiye gönderme yapılıyorsa, toplum yaşamında o ilke ya da kişinin despotluğu söz konusudur. Alışkanlıkların ve eylemlerin tek bir egemen otorite kaynağından yönetiminin mutlaka zorba bir baskı rejiminden doğması gerekmez; bir ayartmayla da gerçekleşebilir, böylece insanlar kendilerinin üstünde olan tek bir otorite tarafından yönetilmeyi isteyebilirler. Bu ayartmanın bir tek despot kişiyle olması da şart değildir. Herhangi bir kurum tek başına bir otorite olarak yönetebilir; bir inanç da gerçekliğin tek standardı olabilir.

Mahremiyet bu sonuncu türün gündelik hayattaki despotluğudur. Zorlama olmaksızın, karmaşık toplumsal gerçekliği ölçmede tek bir doğruluk standardına inanılmasıdır. Yani toplumun psikolojik terimlerle ölçülmesidir. Bu ayartıcı despotluk ne ölçüde başarılı olursa, toplumun kendisi de o ölçüde bozulur. Bu kitapta, entelektüel açıdan kurumları ve olayları ancak ve ancak kişiliklerin sergilenmesiyle anlamakta olduğumuzu söylemeye çalışmadım, kaldı ki böyle olmadığı apaçıktır; aksine ancak içlerinde faaliyet yürüten ve somutlayan kişilikleri ayırt edebilirsek bu kurumların ve olayların farkına vardığımızı anlatmaya çalıştım.

Mahremiyet bir görüş biçimi ve insan ilişkilerinde bir beklentidir. İnsani deneyimin yerelleştirilmesidir; öyle ki, yaşamın dolaysız şartlarına yakın olan, en yüce olandır. Bu yerelleşme ne denli hüküm sürerse, insanlar da içtenliğin ve karşılıklı açıklığın karşısına

çıkan görenek, tavır, jest engellerini yıkmak için o kadar çok çalışır, birbirlerine o denli çok baskı yaparlar. Beklentileri ilişkilerin yakınlaştıkça sıcaklaşmasıdır; insanların mahrem bağların önüne çıkan engellerden kurtulma çabalarıyla bulmak istedikleri yoğun bir sosyalliktir. Ne var ki, bu beklenti eylem tarafından yenilgiye uğratılmaktadır. İnsanlar birbirlerine yakınlaştıkça sosyalliklerini yitiriyorlar, ilişkilerinde de daha sancılı ve kardeş katline daha eğilimli oluyorlar.

Muhafazakârlar mahremiyet deneyiminin insanların mahrem ilişkiden beklentilerini boşa çıkardığını öne sürerler; çünkü "insan doğası" kendi içinde öylesine hastalıklı ve yıkıcıdır ki, insanlar birbirlerine açıldıklarında gösterdikleri şey, deneyimlerinin daha az duygu yüklü biçimlerinde güvenle gizlenen özel küçük korkulardır. Benim düşünceme göre, mahrem ilişkinin sosyalliğe yenik düşmesi insan doğasına ilişkin terimlerin, "kişilik" diye adlandırdığımız o bireysel, istikrarsız ve kendine dönük fenomene dönüştüğü uzun tarihsel sürecin sonucudur.

Bu tarih, toplumu ayakta tutan nazik bir dengenin seküler ve kapitalist varoluşun ilk dalgalarında yitirilişinin tarihidir. Bu denge, kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki dengeydi; insanların tutkunun bir türünü besledikleri kişidışı bir alan ile, tutkunun başka bir türünü besledikleri kişisel bir alan arasındaki dengeydi. Bu toplum coğrafyasına doğal bir insan karakteri fikrinde temellenen insan doğası imgesi egemendi; bu karakter yaşam boyu edinilen deneyimlerden doğmayıp, bu deneyimlerde ifade ediliyordu. Doğaya aitti ve insanda yansıtılıyordu. Hem sekülerlik hem de kapitalizm geçen yüzyıl içinde farklı biçimlere ulaşınca, bu aşkın doğa fikri giderek anlamını yitirdi. İnsanlar kendi karakterlerinin yazarları olduklarına, yaşamlarındaki her olayın kendilerini tanımlamak bakımından bir anlamı olduğuna ve fakat yaşamlarının istikrarsızlıklarının ve çelişkilerinin bu anlamın ne olduğunu söylebilmelerini çok güçleştirdiğine inanmak durumunda kaldılar. Bununla birlikte, insanların kişilik sorunlarına duydukları ilgi hiç olmadığı kadar gelişti. Gizemli, tehlikeli bir güç olan benlik, adım adım toplumsal ilişkileri tanımlamaya başladı. Toplumsal bir ilke oldu. Bu noktada da, kişidışı anlamları kapsayan kamusal alan ve kişidışı eylem zayıflamaya başladı.

Bugün içinde yaşadığımız toplum bu tarihin sonuçlarına katlanmaktadır; yani, toplumsal anlamların birey olarak insanların duygularıyla yaratıldığı inancıyla *res publica*'nın silinmesinin. Bu değişim toplumsal yaşamın iki alanını bizim açımızdan karanlıkta bıraktı. Bunların ilki iktidar alanı, ikincisi de içinde yaşadığımız yerleşim alanı.

İktidarın ulusal ve uluslararası çıkarlar, sınıf ve etnik grup oyunları, bölgelerarası ya da dini çelişkiler sorunu olduğunu anlıyoruz. Fakat bu anlayışa göre hareket etmiyoruz. Bu kişilik kültürü inançları kontrol ettiği ölçüde, inanılır, dürüst ve özdenetimli adayları seçiyoruz. Bu kişilikler geniş bir yelpazenin çıkarlarına hitap edebilirler, bize göre. Sınıf politikası sınıfın kendisiyle birlikte zayıflamıştır, özellikle yüzyılımızda oluşmakta olan yeni sınıflar arasında sınıf politikası daha çok doğuştan gelen kişisel yeteneklerin ifadesi olarak görünür olmuştur. Mahremiyet geliştikçe güç ilişkileri deneyimi daha insani bir anlam kazansa da, hatta gerçek iktidar yapıları daha da uluslararası bir sisteme doğru gelişse de yerelcilik ve yerel özerklik yaygınlaşan bir inanç haline geliyor. Cemaat, kişidışılığı artık en büyük günahı olarak görülen topluma karşı büyük bir silah oluyor. Fakat istikrara uluslararası ölçekli ekonomik denetim yapıları aracılığıyla adım adım ulaşan endüstrileşmiş Batı ya da benzeri bir toplumda, iktidara dayalı bir cemaat yalnızca bir yanılsama olabilir. Özetle, dolaysız insan ilişkilerine mahrem bir düzeyde inanmamız, iktidarın gerçeklerine ilişkin anlayışımızı kendi politik davranışımız için bir rehbere dönüştürmemize engel oldu. Sonuçta tahakküm ve eşitsizlik güçleri tehdit bile edilmeden duruyor.

Gerçek insan ilişkilerinin kişiliklerin öteki kişiliklere ifşa edilişi olduğu inancı, ikinci olarak, şehrin amaçlarına ilişkin anlayışımızı çarpıttı. Şehir, kişidışı yaşamın aracıdır; içinde toplumsal deneyimler olarak çeşitli ve anlaşılmaz kişilerin, çıkarların ve zevklerin mevcut olduğu bir kalıptır. Kişidışılık korkusu bu kalıbı kırıyor. Güzel, bakımlı bahçelerinde oturan insanlar Londra ya da New York'tan ürktüklerini söylüyorlar burada; Highgate ya da Scarsdale'da herkes komşusunu tanıyor; doğru, pek hareket yok fakat hiç olmazsa güvenli, huzurlu bir yaşam var. Bu, ilkel kabile düzenine geri dönüştür. "Kentli" ve "medeni" sözcükleri artık çok dar bir sınıfın artık seyrek yaşanan deneyimlerini çağrıştırıyor ve züppece

sızlanma izleri taşıyor. Medeni varoluş nosyonunu kişidışı yaşama duyulan korku, mahrem ilişkilere biçilen büyük değer oluşturmaktadır; ki bu, yaşamsal çeşitlilikten dolayı insanların kendilerini rahat hissettikleri ve gerçekten tüm ihtiyaçlarını karşılayabildikleri bir varoluştur ve yalnızca zengin ve hali vakti yerinde olanlar için var olan bir fırsattır. Bu anlamda, mahrem ilişkiler içine hapsolma medenileşmemiş bir toplumun göstergesidir.

Mahremiyetin bu iki despotluğunun, gerçekliğin ve kişidışı yaşamın değerinin bu iki yadsınma tarzının hem ortak hem aykırı bir yanı vardır. İlk olarak 19. yüzyılda hızlanan ve günümüzde bir inanca dönüşen şehrin yenilenmesi, yerellik zincirlerinin fırlatılıp atılması aynı zamanda bir politik davranış ilkesinin de yenilenmesidir. İnsanlar toplum içinde çıkarlarının peşine saldırganca düşebilmeyi öğrendikleri ölçüde kişidışı hareket edebilmeyi de öğrenmiş oluyorlar. Şehir, bu eylemin ve öteki kişilerle onların birer kişi olduklarını bilme zorunluluğunu duymadan bir araya gelmenin anlamlı olduğu forumun öğretmeni olmak durumundadır. Bunun saçma bir rüya olduğunu sanmıyorum; şehir, hemen tüm uygarlık tarihi sürecinde aktif toplumsal yaşamın, çıkar oyunları ve çelişkilerinin, insani imkân deneyiminin odağı olarak hizmet etmiştir. Ne yazık ki bu uygar imkân günümüzde uykuya yatmıştır.

Dipnotlar ve kaynakça

Kaynakça ile ilgili notlar belli konuları, özellikle de tarihsel içerikli konuları araştıran öğrencilerin yararlanması için düzenlenmiştir. Orada adı geçen kitaplar kitapçılarda bulunabileceği için 1. Bölüm'de not verilmemiştir; 4. Bölümde de tartışılan konuların özel kaynaklara dayandığı yerler dışında çok az dipnot verilmiştir. Kendi başına "Darwinci teori" ya da bir "Freudçu yaklaşım" anlamsız olduğundan, başka bir yazarın teorisindeki argümanı çözümlerken her bir fikir için özgül pasajları aldım.

İKİNCİ BÖLÜM

1. Bu iki *ancien régime* şehriyle ilgili iyi bir tartışma için bkz. Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life* (New York: Harper & Row, 1973), s. 430.

2. A.g.y., s. 431.

3. Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes,* İng. çev. Frank Jellinek (New York: Howard Fertig, 1973), s. 176; Alfred Cobban, *A History of Modern France* (3. basım. Londra: Penguin, 1963), I, 48; Pierre Goubert, "Recent Theories and Research in French Population Between 1500 and 1700," D.V. Glass and D.E.C. Eversley, (der.) *Population in History* (Chicago: Aldine, 1965), s. 473.

4. Bkz. H. J. Habakkuk, "English Population in the 18th Century," *Economic History Review*, 2. dizi, VI (1953), 117; Robert Mandrou, *La France aux XVII et XVIII Siècles* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), s. 130; Comte de Buffon'dan aktaran, Chevalier, *a.g.y.,* s. 178.

5. Bkz. E.A. Wrigley, "A Simple Model of London's Importance in Changing English Society and Economy, 1650-1750," *Past and Present,* No. 37, s. 44; C.T. Smith, harita *The Geographical Journal*'da, Haziran 1951, s. 206.

6. Louis Henry, "The Population of France in the 18th Century," Glass and Eversley içinde, *a.g.y.*, s. 434.

7. Daniel Defoe, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* (Londra: Penguin, 1971; ilk basım 1724), s. 308.

8. S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge: Harvard University Press, 4. bas. 1963), s. 141-42.

9. Ancak, Haussmann, sonraki yüzyıl içinde bu geniş boşlukların kural tanımaz kalabalıklar tarafından çabucak doldurulacağını fark etti, bu yüzden de 18. yüzyıldaki kalabalık karşıtı planlama 19. yüzyılda isyankâr oluşumlara zemin hazırlayan bir yaklaşım olarak görüldü.

10. Paul Zucker, *Town and Square: From the Agora to Village Green* (New York: Columbia University Press, 1959).

11. E.A. Gutkind, *Urban Development in France* (New York: Free Press, 1970), s. 252.

12. Giedion, a.g.y., s. 619.

13. *A.g.y.,* s. 620.

14. E.A. Gutkind, *Urban Development in Western Europe: The Netherlands and Great Britain* (New York: Free Press, 1971), s. 259.

15. Defoe, *a.g.y.*, s. 287.

16. *A.g.y.*, s. 295; ayrıca Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973), özellikle pastoral karşıtı bölümler.

17. Christopher Hill, *Reformation to Industrial Britain* (Baltimore: Penguin, 1969), s. 226.

18. Jeffry Kaplow, *The Names of Kings* (New York: Basic Books, 1972), s. 7.

19. Karl Polanyi, *The Great Transformation* (Boston: Beacon Press, 1964), sonuç. [*Büyük Dönüşüm*, çev. A.Buğra, Alan Y., 1986]

20. Bkz. Jane Jacobs, *The Economy of Cities* (New York: Random House, 1969).

21. Kaplow, *a.g.y.*, s. 36.

22. Williams, *a.g.y.*, s. 147; 19. yüzyılda bu artığı meydana getiren şey hakkında daha genel bir teori için bkz. H.J. Habakkuk, *American and British Technology in the 19th Century*
 (Cambridge: Cambridge University Press, 1962)

23. J.H. Plumb, *The Origins of Political Stability: England 1675-1725* (Boston: Houghton Mifflin, 1967), çeşitli yerlerde. Özel değişiklikler için bak. Alfred Franklin, *La Vie Privée d'Autrefois* (Paris: Plon, 1887), I, 259-82.

24. Bkz. Saint-Simon, *Memoirs* (Paris: Boston, 1899). H. Baudrillart, *Histoire du Luxe Privé et Public* (Paris: Hachette, 1880), C. I, s. 194-95 içinde çok ilginç sahne sözleri vardır. Ayrıca Pepys'in günlüklerinde arkadaşların içerken şerefe kadeh kaldırma anlarını anlatan bölümlere bkz.

25. W.H. Lewis, *The Splendid Century* (New York: Morrow, 1971), s. 41-48.

26. Lord Chesterfield, *Letters* (Londra: Dent-Dutton, 1969 ilk baskı 1774), s. 80; Voltaire'in mektuplarındaki komplimanlarla ilginç paralellikler vardır; aynı sözcüklerle çok farklı insanlara hitap edilmiştir, bazı yanıtlar tıpa tıp aynıdır; öyle ki komplimanların kişidışı oluşu "nezaketlerini" hiçbir şekilde azaltmaz.

27. Marivaux, *La Vie de Marianne*, in *Romans, Récits, Contes et Nouvelles,* texte présenté et préfacé par Marcel Arland (Tours: Bibliothèque de la Pléïade, 1949), s. 247-48.

28. Chesterfield, *a.g.y.*, .80.

29. *A.g.y.*, s. 32.

30. *A.g.y.*, s. 34.

31. États-Généraux [Fransa'da Devrim öncesi dönemde toplumsal zümrelerin temsilcilerinden oluşan genel meclis. Meclis soyluların, ruhbanın ve bunlar dışındaki hak katmanlarının (tiers état) temsilcilerini kapsıyordu.-ç.n.) 1789'da toplandığında, meclis başkanı, eski yasalara dayanarak tiers état üyelerinin mücevher, yüzük, kurdele veya parlak renkli başka aksesuvarlar takmalarına izin verilmediğini ilan etmişti. Mirabeau buna öfkelenip parlak konuşmalarından birini yapmıştı. Bkz. R. Broby-Johansen, *Body and Clothes: An Illustrated History of Costume* (New York: Reinhold, 1968), "18th Century."

32. Mükemmel bir özet için, bkz. James Laver, *A Concise History of Costume and Fashion* (New York: Abrams, In., tarihsiz),

33. Geoffrey Squire, *Dress and Society, 1560-1970* (New York: Viking, 1974), s. 110.

34. Braudel, *a.g.y.*, s. 236.

35. François Boucher, *20.000 Years of Fashion* (New York: Abrams, tarihsiz), s. 318-19.

36. Max von Boehn, *Dolls*, İng. çev. Josephine Nicoll (New York: Dover, 1972), s. 134-53.

37. Norah Waugh, *The Cut of Women's Clothes, 1600-1930* (New York: Theatre Arts Books, 1968), s. 123.

38. Johan Huizinga'dan yapılan alıntılar için bkz., *Homo Ludens* (Boston: Beacon Press, 1955), s. 211. [*Homo Ludens*, çev. M.A. Kılıçbay, Ayrıntı Y., 1995]. Elizabeth Burris-Meyer, *This Is Fashion* (New York: Harper, 1943), s. 328; R. Turner Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress* (New York: Scribner's, 1959), s. 145-46.

39. Lester and Kerr, *Historic Costume* (Peoria, Ill.: Chas. A. Bennett, 1967), s. 147-48;

a.g.y., s. 148-49.

40. Burris-Meyer, *a.g.y.*, s. 328.

41. Maggie Angeloglou, *A History of Makeup* (Londra: Studio Vista, 1970), s. 73-74.

42. A.g.y., s. 79, 84; Lucy Barton, *Historic Costume for the Stage* (Boston: W.A. Baker, 1935), s. 333; Burris-Meyer, a.g.y., s. 328.

43. Wilcox, *The Mode in Footwear* (New York: Scribner's, 1948), Bl. 15 için çizelgeler sayfası.

44. Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress,* s. 145; Iris Brooke, *Western European Costumes, 17th to Mid-19th Centuries, and Its Relation to the Theatre* (Londra: George Harrap & Co. Ltd., 1940), s. 76.

45. James Laver, *Drama, Its Costume and Decor* (Londra: The Studio Ltd., 1951), s. 154; Brooke, a.g.y., s. 74.

46. Library for the Performing Arts, Lincoln Center, New York, Research Division, Lecompte Folder in 18th Century Costume section, plates 77 ve 104; plate 78.

47. Laver, *Drama*, s. 155.

48. John Lough, *Paris Theatre Audiences in the 17th and 18th Centuries* (Londra: Oxford University Press, 1957), s. 172; Charles Beecher Hogan, *The London Stage, 1776-1800* (Carbondale, Ill.: University of Southern Illinois Press, 1968), s. ccx; Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, (New York: Columbia University Press, 1941), Bl. 2.

49. Frederick C. Green, *Eighteenth-century France* (New York: Ungar, 1964), s. 169; Lough, a.g.y., s. 180-84, 226; George W. Stone, Jr., *The London Stage, 1747-1776* (Carbondale, Ill.: University of Southern Illinois Press, 1968), *a.g.y.*, s. cxci; Lough, *a.g.y.*, s. 177.

50. Stone, *a.g.y.*, s. cxci; Louigh, *a.g.y.*, s. 229-30. Ayrıca bkz. Marmontel, *Oeuvres* (Paris, 1819-20), IV, 863.

51. Phyllis Hartnoll, *The Concise History of Theatre* (New York: Abrams, tarihsiz.), s. 154; Hogan'dan aktaran, *a.g.y.*, s. cxci.

52. Hogan, a.g.y., s. cxiii.

53. John Bernard, *Retrospections of the Stage* (Londra: Colburn and Bentley, 1830), II, s. 74-75.

54. Greene, *a.g.y.*, s. 173; Stone, *a.g.y.*, s. clxxxiv.

55. Bak. W.H. Lewis, *The Splendid Century* (New York: Anchor, 1957); Hartnoll, *a.g.y.*, s. 156.

56. Jean Duvignaud, *L'Acteur* (Paris: Gallimard, 1965), s. 68-69.

57. A.g.y., s. 69-70.

58. Henry Raynor, *A Social History of Music* (New York: Schocken, 1972), s. 246, 252, 259.

59. Duvignaud, *a.g.y.*, s. 74.

60. A.g.y., s. 75; tiyatronun profesyonelleşmesi üzerine ayrıca bkz. Richard Southern, *The Seven Ages of Theatre* (New York: Hill & Wang, 1963), Southern bunun Fransa'dan önce İngiltere'de olduğunu belirtir, ancak Duvignaud kadar özgün değildir.

61. Bu simge anlayışı Cassirer ve Chomsky gibi farklı dil filozoflarını birleştirir.

62. Bu bağlamda Massillon üzerine bir tartışma için, bkz. R. Fargher, *Life and Letters in France: The 18th Century* (New York: Scribner's, 1970), s. 19.

63. Green, *a.g.y.*, s. 166; Hartnoll, *a.g.y.*, s. 154-55; Collé, *Diary*'den aktaran, Green, *a.g.y.*, s. 166-67'de.

64. Aytoun Ellis, *The Penny Universities* (Londra: Secker and Warburg, 1956), s. 223; şehirdeki kahvehanelerin şahane bir anlatımı için, Bl. 9'a bkz.

65. Lewis A. Coser, *Men of Ideas* (New York: Free Press, 1965), s. 19; R.J. Mitchell and M.D.R. Leys, *A History of London Life* (Londra: Longmans, Green & Co., tarihsiz), s. 176-79.

66. Ellis, *a.g.y.*, s. 238.

67. Jean Moura ve Paul Louvet, "Le Café Procope," *Revue Hebdomadaire*, Année 38, Tome II, s. 316-48, bu kafeye dair en ciddi çalışmadır.

68. Henry B. Wheatley, *Hogarth's London* (New York: Button and Co., 1909), s. 301; A.S. Turberville, *Johnson's England* (Oxford: Clarendon Press, 1933), I, 180-81.

69. James Boswell, *Life of Samuel Johnson*, aktaran Ellis, *a.g.y.*, s. 229.

70. Coser, *a.g.y.*, s.24; Wheatley, *a.g.y.*, s. 272.

71. Aktaran Ellis, *a.g.y.*, s. 230.

72. Turberville, *a.g.y.*, s. 182.

73. Emily Anderson (der. ve İng. çev.), *Letters of W.A. Mozart and His Family*, C. I (Londra: Macmillan and Co., 1938).

74. Louvre'daki Institut de Chalcographie koleksiyonundan bir tablo Seine ve Tuileries'deki iş yoğunluğunu çok güzel anlatır. Bahçeler nehirden dağılan trafiğin geçiş ve düzenleniş noktalarıdır.

75. Philippe Ariès, *Centuries of Childhood*, İng. çev. Robert Baldick (New York: Vintage Books, 1965), s. 87-88.

76. *A.g.y.*, s. 97-98.

77. Bkz. Bogna Lorence, "Parents and Children in 18th Century Europe," *History of Childhood Quarterly*, II. No. 1 (1974), 1-30.

78. Aktaran *a.g.y.*, s. 23.

79. Bu yüzden Aydınlanma psikoloji teorisini en iyi anlayanlar felsefe tarihçileridir. Bu ikili karakteristikler için, bkz., örn., Carl Becker, *The Heavenly City of the 18th Century Philosophers* (New Haven: Yale University Press, 1932), s. 63-70; bkz. Arthur Wilson, *Diderot* (New York: Oxford University Press, 1972), Becker'in yaklaşımına bir örnek olarak, s. 250-51 (Landois'ye mektup). Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (Boston: Beacon, 1955), s. 105-8, 123.

80. Richard Sennett ve Jonathan Cobb, *The Hidden Injuries of Class* (New York: Knopf, 1972), s. 251-56.

81. Başlıca biyografileri, George Rude, *Wilkes and Liberty* (Oxford: Oxford University Press, 1962); Raymond Postgate, *"That Devil Wilkes"* (Londra: Constable, 1930); William Treloar, *Wilkes and the City* (Londra: Murray, 1917)'dir. Ayrıca güzel bir anlatım için bkz. Peter Quennell, *The Profane Virtues* (New York: Viking, 1945), s. 173-220.

82. Bkz. Joseph Grego, *A History of Parliamentary Elections and Electioneering from the Stuarts to Queen Victoria* (Londra: Chatto and Windus, 1892), Bl. VI, "John Wilkes as Popular Representative."

83. Quennell, *a.g.y.*, s. 181-82.

84. Wilkes Postgate'de yeniden basılan bir mektupta bu düelloyu anlatır, *a.g.y.*, s. 45-50.

85. Rude, *a.g.y.*, s. 17-73 en kavrayışlı anlatımdır; Treloar, *a.g.y.*, s. 51-79, biraz naif olmasına rağmen konuyla ilgili temel materyalleri verir.

86. Quennell, *a.g.y.*, s. 177; ayrıca Sterne'nin cinsel ilişki görüşü için, bak. *a.g.y.*, s. 169-70; Fransa için, özellikle bkz. J.J. Servais and J.P. Laurend, *Histoire et Dossier de la Prostitution* (Paris: Éditions Planète, 1965).

87. *A.g.y.*, s. xiii-xiv.

88. Postgate, a.g.y., s. 150-68.

89. Rude, *a.g.y.*, s. 866-89; Postgate, *a.g.y.*, s. 141-42; Bernard Bailyn, *Ideological Origins of the American Revolution* ile karşılaştırın (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

90. Postgate, *a.g.y.*, s.251-58, iyi bir anlatımdır.

91. James Boulton, *The Language of Politics* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1963), s. 24.

92. Boulton, *a.g.y.*, s. 36.

93. Henry Fielding, *Tom Jones* (Londra: Penguin, 1966; I. basım 1749), s. 299. [*Tom Jones*, çev. M. Urgan, İletişim Y., 1990]

94. *A.g.y.*, s. 302.

95. Lee Strasberg, "An Introduction to Diderot," Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, İng. çev. W.H. Pollack (New York: Hill & Wang, 1957) içinde s.x; Arthur M. Wilson, *Dide-*

rot (New York: Oxford University Press, 1972), s. 414-16; Felix Vexler, *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism* (New York: doktora tezi, Columbia University, 1922).

96. Diderot, *Paradox*, s. 14.

97. *A.g.y.*, s. 25.

98. Aktaran *a.g.y.*, s. 20; *a.g.y.*, s. 23.

99. *A.g.y.*, s. 25.

100. *A.g.y.*, s. 15.

101. Aktaran *a.g.y.*, s. 25.

102. *A.g.y.*, s. 32-33, italikler bize aittir.

103. T. Cole ve H. Chinoy, *Actors on Acting* (gözden geçirilmiş baskı; New York: Crown, 1970), s. 160-61.

104. Diderot, *a.g.y.*, s. 52; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times* (Londra: Duckworth & Co., 1903-21), V. 277-78.

105. Tarih sırası şöyledir: D'Alembert Cenevre dışındaki malikânesinde Voltaire'i ziyaret eder; Voltaire malikâneye 1755'de taşınmıştı; makale 1757'de yazılır ve Rousseau'nun yanıtı 1758'de gelir. Rousseau, *Politics and the Arts: The Letter to M. d'Alembert*, İng. çev. A. Bloom (Ithaca: Cornell University Press, 1968), s. xv. *Politics and the Arts* 'Mektup'un İngilizce çevirisi için benimsenen başlıktır; bundan böyle doğru başlık referans gösterilecektir: *Letter to M. d'Alembert*. Alıntı d'Alembert'ten a.g.y., s. 4.

106. Cenevre'nin ahlâki ve dinsel yaşamı hakkında d'Alembert'in anlatımını ilk elden çürütürken Rousseau'nun, şehirde sürdürülecek militan çileci bir dine ilişkin değerler hakkında kendisiyle tartışmakta olduğuna inanmak için nedenler çoktur. Bkz. Ernst Cassirer, *The Question of Jean Jacques Rousseau*, İng. çev. ve der. Peter Gay (New York: Columbia University Press, 1954), s. 73-76, Rousseau'nun dinsel düşüncelerini içerir.

107. Bkz. "Translator's Notes," Rousseau, *a.g.y.*, s. 149, not 3.

108. *A.g.y.*, s. xxx, 16.

109. *A.g.y.*, s. 16.

110. Johan Huizinga, *Homo Ludens* (Boston: Beacon, 1955), s. 1, 6, 8-9.

111. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), s. 64.

112. Rousseau, *a.g.y.*, s. 18.

113. Bu tam da d'Alembert'in makalesindeki görüştür. Son beş paragrafta dini ele alış biçimi iyi bir örnektir. Rousseau, *a.g.y.*, s. 147-48'de ek olarak verilmiştir.

114. *A.g.y.*, s. 58.

115. *A.g.y.*, s. 58-59.

116. *Émile*'deki tüm nasihatleri maksatlı olmadığı gibi, *İtiraflar*'da kaydedilen olaylar da "fayda" temelli resmi bir merkezi plana göre düzenlenmemiştir.

117. Aktaran M. Berman, *The Politics of Authenticity* (New York: Atheneum, 1970), s. 116.

118. Cassirer, *Question*, s. 43; Rousseau, *a.g.y.*

119. Berman, *a.g.y.*, s. 114-15; Berman'ın işaret ettiği gibi yaratılmış bir anlam olarak şöhret fikri Montesquieu ile başlamıştır; Rousseau'nun yeni, daha olumsuz bir anlam imgesi vardır.

120. Rousseau, *a.g.y.*, s. 59-61.

121. *A.g.y.*, s. 60.

122. *A.g.y.*

123. *A.g.y.*

124. *A.g.y.*, s. 65-75.

1. Joanna Richardson, *La Vie Parisienne, 1852-1870* (New York: Viking, 1971), s. 766-77.

2. Maxime du Camp., *a.g.y.*, s. 77.

3. Bkz. Charles Tilly, *An Urban World* (Boston: Little, Brown & Co., 1974).

4. Bu iki tablo Adna Ferrin Weber, *The Growth of Cities in the 19th Century* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1963; İlk baskı 1899), s. 73. Alternatif veri: Louis Chevalier, *La Formation de la Population Parisienne au XIX Siècle* (Paris: Institut National d'Études Démographiques, Cahier No. 10, 1950), s. 284.

5. Alıntılar için bkz. Asa Briggs, *Victorian Cities* (New York: Harper & Row, 1963), s. 324.

6. A.F. Weber, *a.g.y.*, s. 46.

7. Richard Sennett, *Families Against the City*, Joint Center for Urban Studies of Harvard
 and M.I.T. için veri kayıtlarında, "sınıf ve ikamet süresi" karşılaştırması.

8. David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), s. 6-9.

9. Aktaran *a.g.y.*, s. 17; Wirth için bkz. Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life," *Classic Essays on the Culture of Cities* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1969) içinde, der. Richard Sennett, s. 143-64; Park için bkz. Robert Park, "The City...." *a.g.y.*, s. 91-130.

10. J.H. Clapham, *Economic Development of France and Germany, 1815-1914* (4. basım: Londra: Cambridge University Press, 1968), s. 70-71.

11. Bkz Richard Sennett, *Families Against the City* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970), "orta sınıf" tanımının sorunlarının tam bir tartışması için bkz. 5 ve 11. bölümler. Roy Lewis and Angus Maude, *The English Middle Classes* (Londra: Phoenix House, 1949), Kısım I, Bölüm. 3, İngiltere'nin farklı ortamlarında orta sınıfların gücü hakkında nicel verilere dayanmasa da mükemmel bir tartışma içerir. 1867 verileri için, bkz. J. Burnett, *Plenty and Want* (Londra: Pelican, 1968), s. 77.

12. S.G. Checkland, *The Rise of Industrial Society in England, 1815-1885* (New York: St. Martin's Press, 1966), s. 425-26.

13. H. Pasdermadjian, *The Department Store: Its Origins, Evolution, and Economics* (Londra: Newman, 1954), s. 3-4.

14. Bertrand Gille, "Recherches sur l'Origines des Grands Magasins Parisiens," *Paris et Île de France* (Paris, 1955), VII, 260-61 içinde; Martin Saint-Léon, *Le Petit Commerce Français* (Paris, 1911), s. 520-21.

15. Bkz. Clifford Geertz, *Peddlers and Princes* (Chicago: University of Chicago Press, 1963), passim.

16. Pasdermadjian, *a.g.y.*, s. 4, 12.

17. C. Wright Mills, *White Collar* (New York: Oxford University Press, 1957), s. 178.

18. Pasdermadjian, *a.g.y.*, s. 2, not 4; Sennett, *Families Against the City*, Bl. 2.

19. G. D'Avenel, "Les Grand Magasins," *Revue des Deux Mondes*, Temmuz 15, 1894.

20. Émile Zola'dan aktaran Pasdermadjian, *a.g.y.*, s. 12.

21. Gille, *a.g.y.*, s. 252-53.

22. Pasdermadjian, *a.g.y.*, s. 32.

23. Karl Marx, *Capital*, İng. çev. Samuel Moore ve Edward Aveling (New York: Modern Library; ilk baskı 1906), s. 82-85 [*Kapital I-II-III*, çev. A.Bilgi, Sol Y., 1986, 1990, 1992]

24. Charles Fegdal, *Choses et Gens des Halles* (Paris: Athéna, 1922), s. 211-20; M. Baurit, *Les Halles de Paris dès Romans à Nos Jours* (Paris: M. Baurit, 1956), s. 46-48.

25. Jean Martineau, *Les Halles de Paris dès Origines à 1789* (Paris: Mondarestier, tarihsiz.), s. 214-15.

26. Paul Maynard, *Les Modes de Vente des Fruits et Légumes aux Halles Centrales de Paris* (Paris: Sirez, 1942), s. 35.

27. Fegdal, *a.g.y.*, s. 123; Martineau, *a.g.y.*, s. 242-43.

28. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus. English Prose of the Victorian Era* içinde yeniden basıldı. Harrold ve Templeman, der. (Oxford: Oxford University Press, 1938), s. 94.

29. Henry James'den aktaran Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), p. 30; Honoré (de) Balzac'dan alıntı için bkz. *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (Paris: Edition de Béguin, 1947-53), s. 137. İngilizce çevirisi için hem Fanger, *a.g.y.*, s. 42, hem de V.S. Pritchett, *Balzac* (New York: Knopf, 1973), s. 165'ten yararlanılmıştır.

30. Honoré (de) Balzac, *Père Goriot* (Paris: Éditions du Pléïade, tarihsiz), II, 884'ten alıntı. İngilizce tercümesi Peter Brooks, "Melodrama" (elyazması), s. 44. [*Goriot Baba*, çev. N.Altınova, Remzi K.,1986]

31. Aktaran, Charles Lalo, *L'Art et la Vie* (Paris, 1947), III, 86.

32. Honoré (de) Balzac, *Scènes de la Vie Parisienne* (Paris: Édition de Béguin), XV, 110. İngilizce tercümesi, Fanger, *a.g.y.*, s. 37-38.

33. Yorum için bkz. Fanger, *a.g.y.*, s. 28-64. Lukacs'dan alıntı için bkz. s. 17

34. Yorum için bkz. Brooks, *Melodrama*, s. 1-64.

35. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, İng. çev. Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1968), s. 469.

36. Balzac, *a.g.y.*, s. 470'ten alıntı; Auerbach, s. 471'den alıntı.

37. Rebecca Folkman Mazières, "Le Vêtement et la Mode chez Balzac" (elyazması), s. 3.

38. Squire'den aktaran , *a.g.y.*, s. 159.

39. Boucher, *a.g.y.*, s. 408; Burris-Meyer, *a.g.y.*, s. 273; Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress*, s. 213; Wilcox, *The Mode in Footwear*, s. 131.

40. Bkz. Boehn, *a.g.y.*, s. 10 ve 11.

41. Boucher, *a.g.y.*, s. 385-86.

42. Burris-Meyer, *a.g.y.*, s. 139; Fairfax Proudfit Walkup, *Dressing the Part: A History of Costume for the Theatre* (New York: Appleton-Century-Grofts, 1938), s. 244.

43. Barton, *a.g.y.*, s. 424, 445.

44. Angeloglou, *a.g.y.*, s. 89.

45. Barton, *a.g.y.*, s. 425, 444, 395; Burris,-Meyer, *a.g.y.*, s. 273.

46. Aktaran Steven Marcus, *The Other Victorians* (New York: Random House, 1964), s. 5-6

47. Angeloglou, *a.g.y.*, s. 96.

48. A. Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes* (Garden City, N.Y.,: Doubleday, 1930), s. 96

49. Balzac'dan aktaran Pritchett, *a.g.y.*, s. 166'dan alıntı.

50. Carlyle'dan aktaran, *a.g.y.*, s. 89; sonraki tema I. Kitap'ın 10. Bölümünde genişletilmiştir.

51. Philip Rosenberg, *The Seventh Hero* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), s. 46'dan alıntı. Bu yazarın müthiş tartışması için bkz. s. 45-55.

52. Bu çözümlemede kullanılan basım, Charles Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, Cilt. X, *The Works of Charles Darwin* (New York: Appleton, 1896; AMS tarafından yeniden basıldı).

53. *A.g.y.*, s. 178.

54. *A.g.y.*, s. 179-83.

55. *A.g.y.*, s. 188-89.

56. *A.g.y.*, s. 353'ten alıntı; son nokta s. 183-84'te tartışılmaktadır.

57. Laver, *Drama*, s. 155; Smith in Souther, *a.g.y.*, s. 257'den alıntı.

58. Laver, *Drama*, s. 209.

59. *Galerie Dramatique*, klişeler New York Public Library, Théâtre de la Porte St-Martin bölümü, ana bölüm, 131. ve 132. klişelerden alınmıştır.

60. Alan Davidson'ın *Mediterranean Seafood* (Londra: Penguin, 1972) kitabının Catalogue of Fish bölümündeki çizimlerle karşılaştırılarak oluşturuldu.

61. *Galerie Dramatique*, plates 37, 38. 41; Dabney, a.g.y., s. 39: bkz. "Costumes: English Clippings," Envelope C, the Library for the Performing Arts, Lincoln Center'de melodramatik hareketlerle ilgili çizimler.; Carlos Fischer'den aktaran Laver, *Drama*, s. 155.

62. P.I. Sorokin, *Cultural and Social Mobility* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1959), s. 270: Talcott Parsons ve E.F. Bales, *Family* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1954) ve Parson'un aile konusundaki yazılarının bibliyografyası için bkz. Sennett, *Families Against the City*.

63. Sennett, *Families Against the City;* Juliet Mitchell, *Woman's Estate* (New York: Pantheon, 1971); Ariès *a.g.y.*, sonuç.

64. Allan Janik ve Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon and Schuster, 1973), s. 42-43.

65. T.G. Hatchard, *Hints for the Improvement of Early Education and Nursery Discipline* (Londra, 1853), çeşitli yerlerde.

66. Daniel Patrick Moynihan, *Report on the American Negro Family* (Washington, D.C.: U.S. Dept. of Labor, 1965), çeşitli yerlerde.

67. Joseph Hawes, *Children in Urban Society* (New York: Oxford University Press, 1971), çeşitli yerlerde.

68. Anthony Trollope, *The Way We Live Now* (Londra: Oxford University Press, 1957; ilk defa 1874-1875 yıllarında tefrika olarak basıldı), s. 391.

69. Burris-Meyer, *a.g.y.*, s. 91; Squire, *a.g.y.*, s. 135'ten alıntı.

70. Bu yorum Squire, s. 135'teki yorumdan farklıdır.

71. 1790'da Fransa'daki en soğuk kışlardan biri yaşandığı için bu davranış bir hayli sıradışıdır.

72. Boucher, *a.g.y.*, s. 343; Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress*, s. 188-89.

73. *A.g.y.*, s. 189.

74. Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre* (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), s. 238.

75. Burris-Meyer, *a.g.y.*, s. 90.

76. Boucher, *a.g.y.*, s. 343-44.

77. Barton, *a.g.y.*, s. 461; *Eternal Masquerade* (New York Public Library Collection, tarihsiz), s. 230; Borton. *a.g.y.*, s. 343-44.

78. Nevil Truman Pitman, *Historic Costuming* (Londra: A.I. Pitman & Sons, 1967), s. 109: Broby-Johansen, *a.g.y.*, s. 195.

79. Aktaran Barton, *a.g.y.*, s. 498.

80. Aktaran Angeloglou, *a.g.y.*, s. 103.

81. *Eternal Masquerade*, s. 209; Wilcox, *The Mode in Hats and Headdress*, s. 266.

82. Helena Rubenstein'dan aktaran Angeloglou, *a.g.y.*, s. 107 Gwen Raverat, Period Piece (Londra: Faber and Faber, 1952), 105. Bu anı, söz konusu alanın şahane bir anlatımıdır.

83. Broby-Johansen, *a.g.y.*, s. 200.

84. Laver, *Concise History of Fashion*, s. 216.

85. Bunlar Cornelia Otis Skinner'in Bernhart konusundaki kitabı *Madame Sarah* (Cambridge, Mass.: Riverside Press, 1967)'da kötü bir biçimde basılmışlardır. Orijinal klişeler Harvard Theatre Collection, Harvard College Library'de.

86. Yakın dönemlerde Bakst kostümlerinin bir müzayedesi bahar 1972'de Londra'da yapıldı; burada giysiler çok güzel sergilenmişti; ama şimdi, ne yazık ki, özel koleksiyonlara dağıldılar. Boris Kotchno, *Diaghilev and the Ballets, Russes*, İng. çev. Adrienne Foulke (New York: Harper & Row, 1970); *The Drawings of Léon Bakst* (New York: Dover Publications, 1972).

87. Richard Buckle, *Nijinsky* (New York: Simon and Schuster, 1971).

88. Aktaran Fanger, *a.g.y.*, s. 261-62.

89. Bu konular geniş olarak David Barnett, *The Performance of Music* (New York: Universe, 1972)'de tartışılmıştır.

90. Okura Bach ve Beethoven'ın Peters baskıları öneriliyor ki ikisi de *Urtext*'e yakındır; International ya da Schirmer gibi basımlarda modern editörler çok sayıda kendi işaretlerini eklemiştir.

91. Bkz., örneğin, Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (New York: Norton, 1947), s. 124'te ki Mendelssohn tartışması.

92. Liszt'ten aktaran Eleanor Perenyi, *Liszt: The Artist as Romantic Hero* (Boston: Atlantic Monthly Press, Little, Brown & Co., 1974), s. 49.

93. Aktaran, Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (New York: Harper & Row, 1966), s. 44.

94. Franz Liszt alıntısı için bkz. "Paganini," *Gazette Musicale*, Paris, 23 Ağustos, 1830.

95. Bu antiklerin eleştirel olmasa da, en eksiksiz anlatımı Renée de Saussine'in, *Paganini* biyografisinde bulunur. (New York: McGraw-Hill, 1954), s. 20.

96. Bkz. Walter Beckett, *Liszt* (New York: Farrar, Straus, and Cudahy, 1956), s. 10.

97. Robert Schumann'dan aktaran Carl Dorian, *The History of Music in Performance* (New York: Norton, 1971), s. 224.

98. Liszt'den aktaran Beckett, *a.g.y.*, s. 10.

99. Robert Schumann, *On Music and Musicians*, İng. çev. Paul Rosenfeld (New York, 1946), s. 150.

100. Robert Baldick, *The Life and Times of Frédérick Lemaître* (Fair Lawn, N.J.: Essential Books, Oxford University Press, 1959), özellikle s. 52-54.

101. Gautier'den aktaran *a.g.y.*, s. 141.

102. Bkz. Ernest Newman, *The Man Liszt* (New York: Cassell, 1934), s. 283; Sacheverell Sitwell, *Liszt* (New York: Dover, 1967), s. 136.

103. Pierre Véron, *Paris S'Amuse* (Paris: Levey Frères, 1874), s. 36.

104. Hogan, *a.g.y.*, s. xcii. Kısıtlanmış alkışa tarih koymak zordur. Bazı şehirlerde farklı müziğe farklı alkış tutulurdu. Mesela 1870'ler Viyanası'nda bir senfoninin bölümleri arasında alkışlamak görgüsüzlük iken, bir konçertonun bölümleri arasında alkışa izin verilirdi.

105. Green, *a.g.y.*, s. 168; Simon Tidworth, *Theatres: An Architectural and Cultural History* (New York: Praeger, 1973), s. 173.

106. Bkz, örneğin, Duvignaud, *L'Acteur*. 1913'te *Le Sacré du Printemps* üzerinde kopan fırtına son noktaya iyi bir örnektir. Garrick'in zamanında bu özel olay, sıradan bir iş gibi görülebilirdi.

107. S. Joseph, *The Story of the Playhouse in England* (Londra: Barrie & Rockcliff, 1963), B. 7.

108. Tidworth, *a.g.y.*, s. 158.

109. Garnier'den aktaran *a.g.y.*, s. 161.

110. Richard Wagner'den aktaran *a.g.y.*, s. 172.

111. Bkz. Jacques Barzun, *Darwin, Marx, Wagner* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958); birkaç yerde müzikal hatalar taşısa da Wagner'in niyetlerini en iyi anlatan kitaptır bu.

112. Carl Schorske, "Politics and Psyche in Fin-de-Siècle Vienna," *American Historical Review*, Temmuz 1961, s. 935.

113. Arthur Young, *The Concert Tradition* (New York: Ray, 1965), s. 211, 203.

114. 18. yüzyıl program duyurusu için bkz. Hogan, *a.g.y.*, s. lxxv.

115. Einstein, *a.g.y.*, s. 37-40.

116. Hoş bir örnek için bkz. Hector Berlioz, *Memoirs*, İng. çev. David Cairns (New York: Knopf, 1969), s. 230-31.

117. Young, *a.g.y.*, s. 236-48.

118. Richardson, *a.g.y.*, s. 142.

119. Bkz. Walter Benjamin, *Illuminations*, der. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), "Baudelaire."

120. *A.g.y.*, s. 173.

121. Cacérès, *a.g.y.*, s. 173.

122. Brian Harrison'un H.J. Dyos ve Michael Wolff (der.), *The Victorian* City, C. I (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973) içindeki "Pubs" adlı yazısı pub yaşamının en iyi güncel anlatımını verir. Brian Harrison, *Drink and the Victorians* (Londra: Faber and Faber, 1971), s. 45.

123. John Woode, *Clubs* (Londra: 1900), çeşitli yerlerde.

124. *A.g.y.*

125. Richardson, *a.g.y.*, s. 128; bkz David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), s. 73'teki harita; Raymond Rudorff, *The Belle Epoque: Paris in the Nineties* (New York: Saturday Review Press, 1973), s. 32, 149-50.

126. Leroy-Beaulieu, *La Question Ouvrière au XIX Siècle*'den aktaran Richardson, *a.g.y.*, s. 88; oturup edebiyat adamlarını seyreden insanların ve bundan gocunmayan edebiyatçıların güzel bir anlatımı için bkz. Henri d'Almeras, "La Littérature au Café sous le Second Empire," *Les Oeuvres Libres*, No. 135 (Eylül 1932).

127. Roger Shattuck, *The Banquet Years*, Bl. I.

128. Kalabalıktaki çeşitlilik konusunda bkz. Ernest Labrousse, *Le Mouvement Ouvrier et les Idées Sociales an France de 1815 à la Fin du XIX Siècle* (Paris, 1948), s. 90; David Pinckney, *The French Revolution of 1830* (Princeton: Princeton University Press, 1972), s. 252-58.

129. T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973), s. 19.

130. *A.g.y.*, s. 9-30.

131. Priscilla Robertson, *The Revolutions of 1848: A Social History* (Princeton: Princeton University Press, 1967), s. 19-23.

132. Aktaran Georges Duveau, *1848: The Making of a Revolution*, İng. çev. Anne Carter (New York: Pantheon, 1967), s. xix; ayrıca bkz. Karl Marx, *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte;* çevirmeni belli değil (New York: International Publishers, 1963), s. 21. [*Louis Bonapart'ın 18 Brumaire'i*, çev. S. Belli, Sol Y., 1990]

133. Şekiller, Duveau, *a.g.y.*, s. xxi'de.

134. Theodore Zeldin, *France 1848-1945* (Oxford: Clarendon Press, 1973), s. 484.

135. Duveau, *a.g.y.*, s. 33-52.

136. H.R. Whitehouse, *The Life of Lamartine* (Boston: Houghton Mifflin, 1918), II, 240.

137. Elias Regnault, *Histoire du Gouvernement Provisoire* (Paris, tarihsiz), s. 130. (Kitap özel olarak basılmıştır; mevcut kopyalar, Paris'teki the Bibliothèque Nationale, Paris, ve New York Public Library'de.)

138. Lamartine, *Mémoires Politiques* (Paris, tarihsiz), II, 373'ten aktaran L. Barthou, *Lamartine Orateur* (Paris: Hachette, 1926), s. 305-09.

139. Bkz. Whitehouse, *a.g.y.*, s. 242-45; Regnault'den aktaran *a.g.y.*, s. 130; Whitehouse, *a.g.y.*, s. 241; Alexis de Tocqueville, *Recollections*, İng. çev. Stuart de Mattos (Londra: Harvill Press, 1948), s. 126.

140. A.g.y., s. 124.

141. William Langer, *Political and Social Upheaval, 1832-1852* (New York, Harper & Row, 1969), s. 337-38.

142. *A.g.y.*, 343-44.

143. Donald Weinstein, *Savanarola and Florence* (Princeton University Press, 1970), s. 74-75.

144. Marsilio Ficino'dan aktaran Ferdinand Schevill, *Medieval and Renaissance Florence*, ilk baskı *A History of Florence* (New York: Harper Torchbook, 1936 ve 1963), II, 416; Rucelli'den aktaran *a.g.y.*.

145. Robert S. Lopez, "Hard Times and the Investment in Culture," *The Renaissance, Six Essays*, (der.) Wallace Ferguson (New York: Harper Torchbook, 1954) içinde, s. 45; Eugenio Garin, *La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano* (Florence, 1961), çeşitli yerlerde; Richard Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image," *Studies in the Renaissance*, XIX (1972), 440-41.

146. Richard Sennett, "The Demographic History of Renaissance Florence" (hazırlık aşamasındaki makale).

147. Felix Gilbert, "The Venetian Constitution in Florentine Political Thought," Nicolai Rubinstein, der., *Florentine Studies* (Londra: Faber and Faber, 1968) içinde, s. 478.

148. Pasquale Villari, *The Life and Times of Girolamo Savanarola*, İng. çev. L. Villari (Londra: T. Fisher Unwin, 1888), I, 106.

149. Bkz. G. Savanarola, *Prediche sopra Ezechiele*, der. R. Ridolfi, C. I (Roma, 1955).

150. Bu gösteri dünyasının şahane bir anlatımı için bkz. Ralph Roeder. *The Man of the Renaissance.*

151. Savanarola, *a.g.y.*, s. 168.

152. Bkz. Geraldine Pelles, *Art, Artist and Society* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963).

153. Roderick Kedward, *The Dreyfus Affair* (Londra: Longmans, Green, 1969), s. 8.

154. Olayın bu kısmının en yalın anlatım için bkz. Douglas Johnson, *France and the Dreyfus Affair* (New York: Walker, 1967); ayrıca bkz. Guy Chapman, *The Dreyfus Affair*. Bu konuda yazılanlar, kuşkusuz, çok fazla. Olaya bizzat karışmış olmasına rağmen Joseph Reinach'ın muazzam çalışması hâlâ temel kaynaktır. Buradaki anlatım Johnson, Chapman ve Kedward'den alınmıştır.

155. Mauriac'den aktaran *a.g.y.*, önsöz; belki de, olayın hassasiyetini korurken üst orta sınıf tutumunu yansıtan, taraflı da olsa, en ilginç çalışma Marcel Proust'un *Jean Santeuil*'üdür.

156. Edouard Drumont, "L. Âme de Capt. Dreyfus," *La Libre Parole*, 26 Aralık 1894; kısaltılmış bir çevirisi için bkz. Louis Snyder, *The Dreyfus Case* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1973), s. 96.

157. *A.g.y.*

158. Arsènne de Marloque, *Mémoires* (Paris: özel basım, tarihsiz), Bibliothèque Nationale, İng. çev. R.S.

159. Johnson, *a.g.y.*, s. 119; tüm metin bu kitapta mevcut olduğu ve tüm alıntılar belli paragraflara gönderme yaptığı için, alıntılar tek tek verilmemiştir.

160. Aktaran Zeldin, *a.g.y.*, s. 750-51.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1. Max Weber, *Economy and Society*, der. Guenther Roth ve Claus Wittich (New York: Bedminster Press, 1968), III, 1112.

2. Sigmund Freud, *The Future of an Illusion* (New York: Anchor, 1957), s. 7. [*Bir Yanılsamanın Geleceği*, çev. M.Z. Kars, Kaynak Y., 1985].

3. *A.g.y.*

4. Weber, *a.g.y.*, s. 1114.

5. *A.g.y.*, s. 1120-21.

6. Freud, *a.g.y.*, s. 54.

7. *A.g.y.*, s. 40.

8. Bu sistemin daha detaylı bir incelemesi için, bkz. Richard Sennett, "The Artist and the University," *Deadalus* (Güz 1974).

9. Jimmy Breslin'in önsözü ve Richard Sennett'in sonuç yazısıyla basılmıştır. Mario Cuomo, *Forest Hills Diary*, (New York: Random House, 1974). İzleyen çözümlemeler o kitaptaki sonuç yazısından çıkarılmıştır.

10. *A.g.y.*, s. 61.

11. *A.g.y.*, s. 103.

12. *A.g.y.*, s. 128-29.

13. Norton Long, "The Local Community as an Ecology of Games," der. Edward Banfield, *Urban Government* (Yeni baskı; New York: Free Press, 1969), s. 469.

14. Cuomo, *a.g.y.*, s. 56.

15. *A.g.y.*, s. 67.

16. *A.g.y.*, s. 134.

17. *A.g.y.*, s. 147-49.

18. Evreinoff'dan aktaranlar Stanford Lyman ve Marvin Scott, *The Drama of Social Reality* (New York: Oxford University Press, 1975), s. 112 bu iki yazardan yapılan doğrudan alıntılar s. 111'de.

19. Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming," *The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud*, IX (Londra: Hogarth, 1959), 144.

20. Bkz. Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York: Macmillan, 1964), çeşitli yerlerde.

21. Bkz. Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York: Schocken, 1964), çocuk oyununda karikatürün psişik ecdadıyla ilgili bir tartışma için için özellikle bkz. s. 173-203.

22. Huizinga, *a.g.y.*, s. 7-9.

23. Jean Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood* (Londra: Heinemann, 1951),
 çeşitli yerlerde, özellikle Bl. I.

24. Psikolog, oyundaki hayal kırıklığının bu analizinin Festinger'in idrak uyuşmazlığındaki durum takviyesi fikrine yakın olduğunu anlayacaktır. Bkz. Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1957); also "The Psychological Effects of Insufficient Rewards," *American Psychologist*, 1961, C. 16, No. 1, s. 1-11.

25. Sigmund Freud, *On Narcissism* (Londra: Hogarth, 1957; ilk baskı 1914).

26. Heinz Kohut, *The Analysis of the Self* (New York: International Universities Press, 1971), s. 33-34.

27. Otto Kernberg, "Structural Derivatives of Object Relationships," *International Journal of Psychoanalysis*, C. 47, 1966, s. 236-53; Kernberg, "Factors in the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personalities," *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 1970, C. 18, No. 1, s. 51-85; Kohut, *a.g.y.*, s. 22-23.

28. D.W. Winnicott, "Transitional Objects and Transitional Phenomena," *International Journal of Psychoanalysis*, 1953, C. 34, s. 89-97.

29. Bu görüş Daniel Bell (*The Coming of Post-Industrial Society*) ve Alain Touraine (*La Production de la Société*) gibi farklı yazarlarda ya da André Gorz ve Serge Mallet gibi farklı stratejistlerde görülür.

30. Amerika Birleşik Devletleri'nde, kendilerini işçi sınıfından çıkmış, ancak bürokratik kayıtlarda hâlâ işçi kalan kişiler olarak gören mavi yakalı işçi gruplarına sıklıkla rastlanır. Bu konuda özellikle Blauner'in teknolojik işçilerle ilgili çalışmasına bkz.: Robert Blauner, *Alienation and Freedom: The Factory and Its Industry* (Chicago: Universy of Chicago Press, 1967).

31. Jane Veline, "Bureaucratic Imperatives for Institutional Growth: A Case Study" (elyazması).

32. "Çok yönlü çalışma" terimi R.J. Lifton'ın "Protean Man," *Partisan Review*, C. 35, No. 1 (Kış. 1968), s. 13-27'den alınmıştır. Çok yönlü çalışmanın en iyi anlatımı Mills, a.g.y.'de; bu tür çalışmanın getirdiği eğitsel/teknolojik beceri sorunu en iyi çözümlemesi için bkz. Christopher Jencks ve David Riesman, *The Academic Revolution* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968).

33. C. Wright Mills, "The Middle Classes in Middle-Sized Cities," *American Sociological Review*, C. II, No. 5 (Ekim 1946), s. 520-29.

34. Bkz. Sennett ve Cobb, *a.g.y.*, s. 193-97.

Ek

"Suçluyorum!"*

Sayın Cumhurbaşkanı M. Felix Faure'a Açık Mektup

Sayın Başkan,

Daha önce beni kabul etmiş olma inceliğinizden dolayı size teşekkür borçluyum. Onurunuzun ve şu ana dek hep yükselen başarınızın bir daha hiç silinmeyecek, utanç verici bir leke tehdidi ile karşı karşıya olduğunu söylememe izin verin.

En alçakça iftiralardan alnınızın akıyla çıkarak gönüllerde taht kurdunuz. Rusya ile yapılan ittifakın Fransa'da yarattığı bayram havasına öncülük etmekten mutlu görünüyorsunuz ve emek, hakikat ve özgürlük yüzyılı olan büyük yüzyılımızı taçlandıracak Evrensel Sergi'nin görkemli zaferine başkanlık etmeye hazırlanıyorsunuz.

* *L'Aurore*, 13 Ocak 1898. *Émile Zola Davası* adlı kitaptan. (New York: Benjamin R. Tucker, 1898), s. 3-14.

Fakat, bu iğrenç Dreyfus olayı adınıza, –yönetiminize diyecektim– sürülmek istenen ne kara bir lekedir! Adalete ve gerçeğe son bir darbe daha vurularak, bir savaş konseyi emirlere uyduğu gerekçesiyle Esterhazy'i suçsuz bulma cesaretini gösterdi. Sonunda bu da yapıldı! Fransa'nın alnına bir leke sürüldü; bu toplumsal cinayetin sizin yönetiminiz altında işlendiği tarihe geçecektir.

Onlar her şeye cesaret edebildiklerine göre, ben de edeceğim. Mahkeme olayı tüm açıklığıyla ve eksiksiz olarak ortaya koymazsa, daha önceden söz verdiğim gibi, gerçeği söyleyeceğim. Konuşmak görevimdir; suç ortağı olmayacağım. Yoksa, gecelerim, uzak-
452 larda bir yerde, işlemediği bir suç yüzünden en korkunç işkencelere maruz kalan suçsuz bir insanın hayaliyle karabasana dönüşecek.

Ve, Sayın Başkanım, size bu gerçeği isyan halindeki dürüst bir insan olarak tüm gücümle haykıracağım. Sizin gibi onurlu bir insanın bu gerçeği bilmediğine inanıyorum. Öyleyse, gerçek suçlular çetesini ülkenin en yüce makamı olan size değilse, kime anlatabilirdim?

Önce, Dreyfus'un yargılanması ve suçlu bulunmasına ilişkin gerçeği gözden geçirelim.

Her şey baştan sona, uğursuz bir adamın başının altından çıkmıştır; o zamanlar binbaşı olan Yarbay Paty du Clam. Tüm Dreyfus olayına o neden olmuştur. Dürüst bir araştırma ile eylemleri ve sorumlulukları açıklanmadıkça bunun anlaşılması mümkün değildir. Anlaşılması güç, delişmen bir zihniyeti olan bu adam, okuduğu günlük gazete tefrikalarından etkilenerek çalınmış belgelerden, isimsiz mektuplardan, gizli buluşmalardan, geceleri çarpıcı dedikodular yaymaya çalışan gizemli kadınlardan hoşlanır. Dreyfus'a *bordereau*'yu dikte etme fikri ona aittir. *Bordereau*'yu aynalarla kaplanmış bir odada incelemeyi hayal eden de odur. Binbaşı Forzinetti onun elinde fenerle uyumakta olan sanığın yanına girmek için izin verilmesini istediğinden söz etti. Aslında amacı sanığın yüzüne ansızın ışık tutarak uyku sersemliğiyle suçunu itiraf etmesini sağlamaktı. Her şeyi anlatmanı gerekmez; eğer biraz araştırılırsa her şey açığa kavuşturulacaktır. Yalnızca şunu açıklamalıyım: Dreyfus olayını mahkemeye götürmekle görevli bir askeri savcı olan Binbaşı Paty du Clam, tarih ve sorumluluk sırasına göre, işlenen korkunç adli hatanın en önde gelen suçlusudur.

Bordereau bir süredir, genel felç nedeniyle ölen İstihbarat Daire Başkanı Albay Sandherr'in elinde bulunuyordu. Elbette, bugün olduğu gibi o zaman da belgeler kaybolmuş, "uçmuştu". *Bordereau*'nun yazarı araştırılırken, *a priori* olarak bu kişinin ancak Genelkurmay'dan ve bir topçu subayı olabileceği sonucuna varıldı; *bordereau*'nun ne denli yüzeysel incelendiğinin göstergesi olan ikili bir yanılgıydı bu; çünkü yapılacak etraflı bir inceleme ile söz konusu kişinin Kara Kuvvetleri'nden bir subay olduğu kanıtlanır. Onlar araştırmalarını kendi çatıları altında yaptılar; yazıları incelediler; sanki bir tür aile içi sorunmuş gibi. Karargâhta baskına uğratılacaktı bu hain ve oradan defedilecekti. Bir kısmı bilinen bir öyküyü yinelemek istemiyorum. Dreyfus'tan kuşkulanıldığı anda Binbaşı Paty du Clam sahneye çıktı. O andan itibaren Dreyfus'u keşfeden Binbaşı Clam olmuştur. Dava onun davası olmuştur, haini şaşırtıp yenilgiye uğratmak ve itiraflara zorlamak için elinden geleni yapmıştır. Kuşkusuz ki, istihbaratı hiç yeterli görünmeyen General Mercier, kendini kilise işlerine kaptırmış olan Genelkurmay Başkanı General Boisdeffre ve vicdanını susturarak birçok olaya karışan Genelkurmay Başkan Yardımcısı General Gonse da işin içindedir. Ama bunların hepsini yöneten, suyun başını tutan ve hipnotizma ederek onları uyutan Binbaşı Paty du Clam'dır. Binbaşı ispiritizmayla, büyücülük ve ruhlarla ilgilenmektedir. Talihsiz Dreyfus üzerinde bu adamın ne gibi deneyler yaptığı, onu hangi tuzaklara düşürmeye çalıştığı, hangi çılgın soruşturmalara tabi tuttuğu, baştan sona işkenceye dayanan canavarca fantezilerini ona nasıl uyguladığını kimse bilemez.

Ah! İşin başında olup bitenleri gerçek ayrıntılarıyla bilenler kâbus geçirdiklerini sanırlar. Binbaşı Paty du Clam, Dreyfus'u tutuklayıp hücreye kapatıyor. Hiç zaman yitirmeden koşup Bayan Dreyfus'a bir şey söylememesi için gözdağı veriyor; yoksa kocasının işi bitmiş olacaktır. Bu arada Dreyfus yırtınıyor, masumiyetini haykırıyor. Ardından sorgulama, bir onbeşinci yüzyıl tarihçesi gibi, bir giz perdesi altında, ilkel yöntemlerle yapılıyor. Bunların tümü de tek bir çocuksu kanıta dayandırılıyor, o da yalnızca bayağı bir ihanet değil, utanmasızca bir dolandırıcılık olan şu *bordereau* saçması. Saçma, çünkü verildiği öne sürülen sırların hemen tümü değersiz şeylerdi. Bu konuda eğer ısrar ediyorsam, bunun nedeni daha

ileride bu yumurtadan, Fransa'nın hasta düşmesine yol açacak olan korkunç adaletsizlik, gerçek bir suç çıkacak olmasındandır. Adli yanılgının nasıl gerçekleştiğini, Binbaşı Paty du Clam'ın tezgâhlarının buna nasıl yardımcı olduğunu, General Mercier'nin, General Boisdeffre ve General Gonse'un nasıl aldanabildiklerini, bu hatanın sorumluluğunu adım adım nasıl üstlendiklerini, sonraki aşamada bu yanılgıyı tartışma götürmez kutsal bir gerçek olarak kabul ettirmek gereğine nasıl inandıklarını tüm ayrıntılarıyla göstermek isterdim. Yani, başlangıçta savsaklama ve kavrayış noksanlığından başka bir şey yoktu. En kötüsü, çevrelerinin dinsel tutkularına ve mesleki ön-

yargılara yenik düşmüşlerdi. İşin yürümesi için budalalıklara ses çıkarmıyorlardı.

Sonunda Dreyfus savaş konseyinin huzuruna çıkarıldı. Kayıtsız şartsız gizlilik talep edildi. Bir hain, sınırı düşmana açarak Alman İmparatoru'nun Notre Dame'a girmesini sağlayacaktı da onlar daha etkili sessizlik ve gizlilik önlemleri alamayacaklardı. Olacak iş değil! Fransız ulusu şaşkınlık içindeydi. Korkunç şeyler fısıldaşılıyor, tarih adına iğrenç ihanetler ağızlarda dolaşıyor ve ulus çaresiz, boyun eğiyor. Öyle ağır bir ceza da yok. Suçlunun rütbesinin kamu önünde sökülüşü alkışlanacaktır, pişmanlık içinde bu lekeyi taşıyarak yaşaması istenecektir. Peki, Avrupa'yı ateşe atabilecek denli tehlikeli olan ve söylenemeyen, karanlıkta bırakılan şeyler gerçek miydi? Hayır! Bütün kurgu yalnızca Binbaşı Paty du Clam'ın çılgın hayal gücüne dayanıyordu. Her şey en gülünç türden günlük gazete tefrikalarını gizlemek içindi. Bunu anlamak için yalnızca savaş konseyi huzurunda okunan iddianameyi incelemek yeterlidir.

Ah! Böylesi bomboş bir iddianameyle bir insanın suçlanabilmesi bir adaletsizlik abidesidir. Dürüst bir insanın bu suçlamayı, Şeytan Adası'nda ödenen ölçüsüz bedeli düşünerek, çileden çıkmadan ve isyan etmeden kabullenebilmesi olanaksızdır. Dreyfus'un birden fazla dil bilmesi suçtur; evindeki aramada tehlikeli bir belgenin bulunamamış olması suçtur; arada bir doğduğu ülkeye gitmesi de suçtur. Çalışkan olması, öğrenmeye istekli olması suçtur. Kafasının karışması suçtur, karışmaması da suçtur. Ya iddianamedeki ayakları yere basmayan biçimsel iddialar! Suçlamanın on dört ana başlıktan oluştuğu söylenmişti, oysa *bordereau* maddesinden başka bir şey bulamıyoruz. Dahası, bilirkişilerin de birbirleriyle anlaşamadıkları-

nı öğreniyoruz. Aralarından biri, Bay Gobert, istenilen karara varmadığı için askeri tarzda azarlanmış. Bir de Dreyfus'a karşı tanıklığa gelen 23 subay vardı. Onların sorgusuna ilişkin bir bilgimiz yok. Hiç değilse tümünün de aleyhte tanıklık etmediğinden eminiz ve bunların Genelkurmay mensupları olduklarının altını çizmeliyiz. Bu bir aile davasıdır; orada hepsi kendi evlerindedirler ve unutulmamalıdır ki, bu davayı Genelkurmay istemiştir, sanığı suçlu bulmuştur, şimdi de ikinci kez cezalandırmaktadır.

Evet, eldeki tek kanıt *bordereau*'ydu ve bilirkişiler de onunla ilgili fikir birliğine varamamışlardı. Konsey oturumunda yargıçların ister istemez beraat vereceklerinden söz edilir. Bu nedenle, umutsuz bir inatla, hüküm giydirmeyi haklı çıkaracak gizli, karşı koyulmaz bir belge ortaya atılıyor. Ama bu belge açıkça gösterilmiyor. Bu her şeyi meşru kılan, önünde eğileceğimiz, görünmez ve bilinmez bir tanrı. Bu belgeyi tüm gücümle reddediyorum. Belki de küçük kadınların söz konusu olduğu ve bir yerinde herhangi bir D....'den ya da karısı için çok düşük bir bedel ödendiğini düşünen bir eşten söz edilen bir belge! Hani, ulusal savunma çıkarlarını zedeleyen, gelecekte bir savaşa yol açabilecek belge nerede? Hayır, hayır, bu bir yalan, hem de iğrenç ve ahlâksızca bir yalan; çünkü dokunulmazlık zırhı altında yalan söylüyorlar, öyle ki kimse onları suçlayamıyor. Fransa'yı ayaklandırıyorlar, sonra da meşru duygu selinin ardına gizleniyorlar. Yürekleri sızlatarak, kafaları karıştırarak ağızları kapatıyorlar! Daha büyük bir yurttaşlık suçu olabilir mi?

Bunlar, Sayın Başkan, adli bir hatanın nasıl yapıldığını gösteren olgulardır. Manevi kanıtlar, zengin bir adam olarak Dreyfus'un durumu, bir saik yokluğu, ardı arkası kesilmeyen bir masumiyet çığlığı, onun, Binbaşı Paty du Clam'ın sıradışı hayal gücünün, dini ortamın ve çağımızın yüz karası "Yahudi avının" kurbanı olduğu gerçeğini aydınlatmaktadır.

Şimdi de sıra Esterhazy olayında. Aradan üç yıl geçti; derin bir vicdan rahatsızlığı içinde çoğu kişi kaygı duyarak araştırdılar, sonunda Dreyfus'un suçsuz olduğu kanısına vardılar.

Bay Scheurer-Kestner'in önce kuşkulanıp daha sonra kesin yargılara ulaşmasının tarihçesini vermeyeceğim. Fakat Kestner kendi araştırmasını sürdürürken Genelkurmay'da da bazı şeyler oluyordu. Albay Sandherr ölmüştü, onun yerine İstihbarat Dairesi'nin başına

Albay Picquart getirilmişti. Picquart görev başındayken eline bir mektup-telgraf geçer. Bu mektup yabancı bir gücün ajanı tarafından Binbaşı Esterhazy'e gönderilmiştir. Picquart soruşturma açmak zorundaydı. Besbelli ki, daha önce üstlerinin emri dışında hiçbir zaman bir eylemde bulunmamıştır. Bu nedenle kuşkularını üstlerine, yani General Gonse'a, General Boisdeffre'e ve General Mercier'in yerine Savaş Bakanlığı'na getirilen General Billot'ya iletir. Çok sözü edilen ünlü Picquart belgeleri, Billot belgelerinden başkası değildir; demek istediğim, bir astın Bakanı için toplamış olduğu bu belgeleri ihtiva eden bu dosyanın bugün de Savaş Bakanlığı'nda
456 bulunması gerekir. Araştırmalar 1896 yılının Mayıs ayından Eylül ayına dek sürdü. General Gonse, Esterhazy'nin suçlu olduğuna inanmıştı. General Boisdeffre ile General Billot da *bordereau*'daki el yazısının Esterhazy'nin yazısı olduğundan kuşku duymuyorlardı. Albay Picquart'ın soruşturması bu gerçeğin ortaya çıkarılmasıyla sonuçlanmıştır. Doğallıkla, bu durum büyük bir çalkantı yaratmıştı, çünkü Esterhazy suçlu bulunursa Dreyfus davasının yeniden incelenmesi kaçınılmaz olacaktı. Oysa Genelkurmay Başkanlığı bunu hiçbir şekilde istemiyordu.

Daha sonra acı veren psikolojik bir dönem yaşanmış olmalı. Dikkatinizi çekerim ki General Billot uzlaşmada yoktu; meseleye yeni bulaşmıştı. Gerçeği ortaya çıkarabilirdi. Ne yazık ki kamuoyundan ve elbette General Boisdeffre, General Gonse gibi mesai arkadaşlarına, ve tabii astlarına ihanet etmekten korktuğu için bunu göze alamadı. Sonra, vicdanı ile ordunun çıkarı olarak gördüğü şey arasında bir dakikalık bir çatışma oldu. İşte, bu dakika geçtiğinde, her şey bitmişti. Artık işin içine karışmış, uzlaşmıştı. Bunu yaparak öteki kişilerin suçunu üstüne almış, onlar kadar, hatta onlardan daha fazla suçlu duruma düşmüştü. Çünkü adaleti gerçekleştirebilme gücüne sahip iken, bunu yapmamıştı. Her şey çok açık! General Billot, General Gonse ve General Boisdeffre Dreyfus'un suçsuz olduğunu bir yıldan beri biliyorlar. Buna karşın gerçeği gizliyorlar. Geceleri rahat uyuyabiliyorlar ve çok sevdikleri karıları ve çocukları var!

Albay Picquart dürüst bir insan olarak görevini yerine getirmişti. Üstleri karşısında adalet adına direniyordu. Hatta onlara yalvarıyordu; yaklaşan ve gerçek öğrenildiği zaman kopacak korkunç fırtınaya bakarak, yaptıklarının ne kadar akılsızca olduğunu söylüyor-

du. Daha sonraları Bay Scheurer-Kestner de General Billot'ya aynı şeyleri söylüyor ve sorunun toplumsal bir yıkıma neden olacak düzeye getirilmemesi için ona bir vatansever olarak yalvarıyordu. Ne var ki bir kez suç işlenmişti ve Genelkurmay suçunu itiraf edemiyordu. Böylece Albay Picquart başka bir göreve atanarak mümkün olduğu kadar uzağa, Tunus'a gönderildi. Böylece, ona Mores Markisi'nin öldürüldüğü bölgede görev verilerek bir gün kendisinin de görevi sırasında mutlaka kılıçtan geçirileceği ve yiğitliğinden dolayı onurlandırılacağı bile hesaplandı. Şerefine hiçbir leke sürülmemişti. General Gonse onunla dostça mektuplaşıyordu. Açığa vurulması felaket olacak sırlar saklı tutularak tabii ki.

Paris'te gerçek karşı konulmaz bir güçle yol alıyordu ve beklenen fırtına koptu. Bay Mathieu Dreyfus, Binbaşı Esterhazy'i *bordereau*'nun gerçek yazarı olarak suçladı. O sırada Bay Scheurer-Kestner davanın yeniden incelenmesi konusunda Adalet Bakanı'na dilekçe vermek üzereydi. İşte o günlerde Binbaşı Esterhazy ortaya çıktı. İlk önce çılgın gibiydi. Kendini yok etmeye ya da kaçmaya hazırdı. Ama ansızın kafa tutmaya başlar, Paris'i şaşkına çevirir. Demek ki yardımına koşanlar olmuştur. Ona döndürülen dolapları ve düşmanlarını bildiren imzasız bir mektup gönderilmiştir. Hatta bir gece gizemli bir kadın kendisine Genelkurmay'dan çalınmış bir belge verme zahmetine katlanmıştır. Onu kurtarabilecek olan belgedir bu. Ve burada yine Yarbay Paty du Clam'ın parmağını gördüğümü söylemeliyim. Onun hayal gücünün ürettiği çareler hemen belli oluyor. Dreyfus'un suçlanması Yarbay Clam'ın eseriydi ve şimdi bu eser tehlikedeyken hiçbir şey yapmadan duramazdı; doğallıkla yapıtını savunmalıydı. Davanın yeniden incelenmesi de ne demekti? Şeytan Adası'nda trajik bir biçimde son bulan o olağanüstü tefrikanın yıkılışına izin mi verecekti? Asla! Bundan sonra Albay Picquart ile Yarbay Paty du Clam arasında düello başlayacaktır. Birisi açıkça, öteki maskeli olarak meydan okuyacaktır. Çok geçmeden her ikisini de sivil mahkemenin karşısında göreceğiz. Aslında, tüm bu olanlar Genelkurmay'ın kendini savunmasından, işlediği suçu, her saat iğrençliği büyüyen suçu itiraf etmekten kaçınmasından başka bir şey değildi.

Herkes Binbaşı Esterhazy'i kimin koruduğunu merak ediyordu. Onu koruyan, en başta, her türlü numarayı çeviren, ama komik yön-

temleriyle her şeyi yüzüne gözüne bulaştıran Yarbay Paty du Clam'dı. Sonra General Boisdeffre, General Gonse ve özellikle de General Billot. Dreyfus'un suçsuzluğunun kabul edilmemesi gerekliydi ki, Binbaşı aklansın. Dreyfus aklanırsa, Savaş Bakanlığı subayları halkın nefreti altında ezilirdi. Ve bu şaşılacak durumun garip sonucu, görevini yerine getirmeye çalışan tek dürüst insan olan Albay Picquart'ın kurban edilmesi, hor görülmesi, cezalandırılmasıydı. Ey adalet! Yüreğimizi ne büyük bir umutsuzluk sarıyor! Esterhazy'i mahvetmek için telgraf kâğıdını onun uydurduğunu, dolayısıyla bir sahtekâr olduğunu söyleyecek kadar ileri gittiler. Fakat
458 Tanrı aşkına, neden? Ne amaçla? Bir tek neden gösterin. Onu da mı Yahudiler satın almıştı? Hikâyenin ilginç yanı, onun bir Yahudi düşmanı olmasıdır. Ne alçak bir görünüm! Tertemiz yaşamıyla bir insan yıkıma uğratılırken, borçlar ve suçlara batmış insanların masumiyet ilanları. Bu noktaya gelen bir toplum çürümeye yüz tutmuştur.

İşte, Esterhazy olayı budur, Sayın Başkan; ortada aklanan bir suçlu var. Neredeyse iki aydan beri bu maharetle kotarılan işi saati saatine izleyebiliyoruz. Günün birinde dehşetli anları uzun uzun yazılacak olan bir öyküyü özetliyorum. General Pellieux ve Binbaşı Ravary'nin yaptıkları acımasız soruşturmalardan alçaklar yücelerek, masumlar da lekelenmiş olarak çıktılar. Sonra da savaş konseyi toplantıya çağrıldı.

Bir savaş konseyinin yaptığını öteki savaş konseyinin bozabileceği nasıl umulmuştu?

Yargıçların her zaman olası seçimlerinden hiç söz etmiyorum. Askerlerin kanına işleyen üstün disiplin ideali onların adaleti yerine getirme gücünü yok etmeye yetmez mi? Disiplin, itaat etmektir. Savaş Bakanı, büyük şef, ulusun temsilcilerinin alkışları arasında açık açık verilmiş bir mahkeme kararının mutlak otoritesini teyit ederken, bir savaş konseyinden onu resmi olarak yalanlaması beklenebilir mi? Hiyerarşik olarak bu olanaksızdır. General Billot, yaptığı açıklama ile yargıçlara telkinde bulunmuştur. Onlar da ateşe atılırcasına, düşünmeden karar vermişlerdir. Şu düşünceye dayanıyorlar: "Bir savaş konseyi, ihanet suçundan dolayı Dreyfus'a hüküm giydirmiştir, öyleyse Dreyfus suçludur. Şimdi, bir savaş konseyi olarak onu biz aklayamayız. Çünkü biliyoruz ki Esterhazy'i suçlu

bulmak, Dreyfus'u aklamaktır." Savaş konseyi bu saplantıdan asla kurtulamazdı.

Bu kişiler sonsuza dek savaş konseylerimizin kamburu olarak kalacak ve bundan böyle bu konseylerin kararlarını her zaman kuşku altında bırakacak haksız bir karar vermişlerdir. İlk savaş konseyi kavrayış noksanlığı göstermiştir. İkincisi "zorunlu" olarak ağır suç işlemiştir. Yineliyorum: İkincisinin özrü, daha önceki mahkeme kararının dokunulmazlığını açıklamasıydı ve astlar bunun tersini öne süremezlerdi. Ordunun şerefinden söz ediliyor, onu sevmemiz, saymamız isteniyor. Ah! Evet, elbette! Bir tehlike karşısında Fransız toprağını savunacak olan orduyu tabii ki sevip sayıyoruz. Ordu bütün halktır ve böyle bir ordu için saygı ve sevgiden başka bir şey gelmez elimizden. Ama sorun ordu değildir. Onun şerefini ve saygınlığını düşündüğümüz için adalet istiyoruz. Burada asıl sorun kılıçtır, belki de yarın bir gün başımıza efendi kesilecek olan kılıç! Bu kılıcın kabzasını ikiyüzlüce öpmek mi? Asla!

Şunu da kanıtladım: Dreyfus davası subayların, muvazzafların davasıdır. Genelkurmay'dan bir subay, yine Genelkurmay'daki arkadaşları tarafından ihbar ediliyor ve Genelkurmay ileri gelenlerinin baskısıyla cezalandırılıyor. Tekrar ediyorum, tüm personel suçlu duruma düşmeksizin Dreyfus'un suçsuz çıkması olanaksızdır. Bu yüzden, subay takımı akla gelen her türlü çareye başvurarak; basın kampanyalarıyla, bildirilerle, nüfuzlarını kullanarak Esterhazy'i Dreyfus'u ikinci kere mahvetmek pahasına korumuşlardır. Cumhuriyet hükümeti, General Billot'nun bile düzenbaz çetesi diye adlandırdığı bu kimseleri temizlese ne güzel olurdu! Her şeyi baştan başa düzeltmeyi ve yenilemeyi göze alacak olan gerçekten güçlü, akıllı, vatansever bakan nerede? Ulusal savunmanın kimlerin elinde olduğunu bildikleri için büyük kaygılar duyan nice kişi tanıyorum. Ülkenin alınyazısı üzerine karar verilen o kutsal sığınak ne aşağılık oyunların, dedikoduların yuvası olmuştur! Dreyfus davasıyla orduya tutulan ışık altında gördüklerimiz, bu talihsiz, bu "Pis Yahudi" sözü ile kurban edilen insan bizi dehşete düşürüyor. O saygınlıktan uzak ve yalancı *devletin varlık nedeni* bahanesi ardında nasıl da çılgınlığın ve ahmaklığın bir karışımı, sıradan polisiye dümenler, engizisyona yakışır despotça gelenekler dönüp duruyor ve postalları ulusun ensesinde olan bir avuç altın kordonlu subayın zevki için

gerçek ve adalet çığlıkları nasıl da gerisin geri ülkenin ağzına tıkılıyor!

Suçlarından biri de kirli basının desteğini kabul ederek Paris'teki tüm düzenbazların kendilerini alkışlamasına izin vermeleriydi. Öyle ki, şimdi düzenbazların hak ve dürüstlüğün ayaklar altına alınmasıyla pervasız zaferine tanık oluyoruz. Bu büyük yanılgıyı sürdürmek için tüm dünya karşısında alçakça bir oyun sergilerken, Fransa'yı ferah, özgür ve adil ulusların başında görmek isteyenleri Fransa'ya mesele çıkarmakla suçlamak da suçtur. Kamuoyunu şaşırtmak, çılgınlık noktasına sürükledikleri bu kamuoyuna bir ölüm
460 fermanı imzalatmak ağır bir suçtur. Sıradan ve mütevazı insanları zehirlemek, gericilik ve hoşgörüsüzlüğü Yahudi düşmanlığına sığınarak körüklemek daha da ağır bir suçtur. Eğer bu hastalık iyileştirilmezse insan haklarının özgürlükçü büyük Fransası yıkılacaktır. Vatanseverliği kin ve düşmanlık için sömürmek bir cinayettir. Son olarak, tüm insanlık bilimi geleceğin hakikat ve adalet tapınağını oluşturmaya çalışırken, kılıcı çağdaş Tanrı kabul etmek de büyük bir cinayettir.

Derin bir tutkuyla arzuladığımız gerçeğin ve adaletin hiçe sayıldığını, ayaklar altına alındığını ve karanlıkta bırakıldığını görmek ne büyük bir yıkımdır! Bay Scheuner-Kestner'in ruhunda bir çöküntü olabileceğinden kuşkulanıyorum. Sanıyorum ki, sonunda Bay Kestner senatodaki gensoru sırasında bir devrimci gibi davranıp içini dökmediği, her şeyi yıkmadığı için pişman olacaktır. O büyük ve dürüst insan, doğruluk içinde geçen yaşamının insanı olarak kalmıştır. Gerçeğin kendi kendine yeterli olduğuna, özellikle her şeyin gün gibi açık göründüğü bir sırada başka türlü düşünülemeyeceğine inanmıştır. Yakında güneş parlayacağına göre, ne diye her şeyi tersyüz etsindi? İşte bu güven dolu serinkanlılığı yüzündendir ki, Kestner korkunç biçimde cezalanmıştır. Aynı şeyi Albay Picquart için de söyleyebiliriz. O ki, ağırbaşlılığı ve yüksek onuru uğruna General Gonse'un mektuplarını yayımlamak istememiştir. Üstlerinin kendisine çamur attığı, en umulmadık ve en onur kırıcı biçimde mahkemeye verdikleri zaman bile gösterdiği titizlik ve disiplin aşkı onu daha da değerli kılmaktadır. Şeytan boş durmayıp kötülükler peşinde koşarken, işleri Tanrı'ya bırakan temiz yürekli ve cesur iki kurban işte size. Yarbay Picquart'ın davasında şu şerefsiz-

liği bile görüyoruz: Bir Fransız mahkemesi, bir tanığın kamu önünde savcı tarafından suçlanmasının ardından, bu tanık açıklama yapmak ve kendini savunmak isteyince duruşmayı gizli sürdürmüştür. Bu, kamu vicdanını ayaklandıracak nitelikte çok ağır bir suçtur. Ne yazık ki, askeri mahkemelerin adalet konusunda tuhaf düşünceleri vardır.

İşte, yalın ve korkunç gerçek budur, Sayın Başkan. Bu başkanlığınız adına bir leke olarak kalacaktır. Bu davada hiçbir yetkinizin bulunmadığı, çevrenizin ve anayasanın tutsağı olduğunuz kanısında değilim. Hiç değilse bir insanlık ödeviniz vardır. Bunu düşünecek ve yerine getireceksiniz. Bu davanın zaferle sonuçlanacağından asla kuşkum yok. Şimdi daha büyük bir kesinlikle yineliyorum: Gerçek ilerliyor ve hiçbir şey onu durduramayacaktır. Herkesin durumu bugün açıkça belli olduğuna göre dava ancak bugün başlamıştır. Bir yanda gerçeğin aydınlanmasını istemeyen suçlular, öte yanda da gerçeğin ortaya çıkması için yaşamlarını feda etmeye hazır adaletperverler. Daha önce söyledim, şimdi de söylüyorum: Gerçeği toprağa gömerseniz, orada birikir ve öylesine güçlenir ki, patladığı anda kendisiyle birlikte her şeyi havaya uçurur. Yaklaşmakta olan felaketin sonuçlarına hazır olup olmadıklarını göreceğiz.

Mektubum çok uzadı, Sayın Başkan; bir sonuca varmak gerekiyor.

Yarbay Paty du Clam'ı adli hatanın şeytani işçisi olarak suçluyorum. Sonra da uğursuz eserini, üç yıldan beri en şaşırtıcı ve baştan sona suç olan dalaverelere başvurarak savunmakla suçluyorum onu.

General Mercier'yi, düşüncesizliği yüzünden, çağımızın en büyük haksızlığında suç ortağı olmakla suçluyorum.

General Billot'yu, Dreyfus'un masumiyetine ilişkin elindeki kesin kanıtları saklamakla, şerefleri tehlikeye düşen subayları siyasal bir amaçla kurtarmak için, insanlığa ve adalete karşı ihanetle suçluyorum.

General Boisdeffre'i ve General Gonse'u aynı suçun ortakları olarak suçluyorum. Birisi, hiç kuşkusuz dinsel hırsı yüzünden, öteki ise belki, ordu personelini dokunulmaz sayacak kadar mesleğe bağlılığından, suça ortak olmuşlardır.

General Pellieux ile Binbaşı Ravary'yi, vicdansızca soruşturma yapmakla suçluyorum; yani soruşturma acımasızca taraf tutularak

yapılmıştır; ki, ikincinin raporu, naif bir küstahlığın muhteşem bir abidesi olarak elimizdedir.

Üç yazı uzmanı, Belhomme, Varinard ve Couard'ı uydurma ve düzmece raporlar düzenlemekle suçluyorum. Yapılacak tıbbi muayene sonunda bu kişilerin görme ve zihin özürlü oldukları saptanmazsa suçlamadan kurtulamazlar.

Savaş dairesi subaylarını, basında özellikle *L'Eclair* [Şimşek] ve *L'Echo de Paris* [Paris'in Yankısı] gazetelerinde, kamuoyunu şaşırtmak ve işledikleri suçu örtbas etmek için iğrenç bir kampanya yürütmekle suçluyorum.

462 Son olarak, Birinci Savaş Konseyi'ni, gizli kalan bir belgeye dayanarak bir sanığa hüküm giydirdiği için hukuku çiğnemekle suçluyorum. İkinci Savaş Konseyi'ni de yukarıdan gelen emre uyarak, bir suçluyu, suçunu bile bile aklayarak ağır adli suç işlemekle, böylece Birinci Konsey'in yasaya aykırı davranışını örtbas etmekle suçluyorum.

Bu suçlamalarda bulunurken, 29 Temmuz 1881 günlü basın yasasının 30. ve 31. maddelerine karşı gelindiğini, bu yasanın iftira suçlarına ceza belirlediğini bilmiyor değilim. İsteyerek kendimi tehlikeye atıyorum.

Suçladığım kişilere gelince, onları tanımıyorum ve hiç görmedim. Onlara karşı hiçbir kinim yok. Onlar benim için topluma kötülük eden kişilerdir. Benim burada yaptığım, gerçeğin ortaya çıkmasını ve adaletin gerçekleşmesini hızlandırmak için devrimci bir araca başvurmaktan başka bir şey değildir.

Bir tek tutkum var: Bunca acılar çeken ve mutluluğu hak eden insanlık adına duyduğum aydınlık tutkusu. Coşkulu protestom yüreğimden kopan bir çığlıktır. Cesaretleri varsa beni ağır ceza mahkemesine çıkarsınlar ve herkesin önünde soruşturma açılsın!

Bekliyorum.

Sayın Başkan, derin saygılarımı kabulünüz umuduyla.

ÉMİLE ZOLA

Dizin

1750'ler 66, 67
1830 Devrimi 292, 293, 294, 300
1840'lar ve 1890'lar 66, 67
1848 Devrimi 44, 291, 292-297, 300, 307, 327, 338
1960'lar kuşağı 51

A
à la victime 244
a priori 39, 40, 46
Acton, Doktor 220
açık hava pazarları 86
Addison 132
Addison ve Steele 117
ademi merkeziyetçilik 397
adil tiranlık 159
Adorno, Theodor 53, *Satıcılığın Dili* 50
Agnew, Spiro 357
ahlâk dışı [immoral] 41
ahlâk ihlalleri 41
ahlâk kuralları 165
ahlâkçılar 50
ahlâki kaygılar 57
ahlâki kıstas 37
ahlâki maske 391
ahlâki mutlaklar 207
aile 16, 35, 37, 38, 41, 53, 87, 128, 129, 132, 133, 135, 136, 159, 188, 198, 202, 232-238, 256, 282, 286, 334, 338, 339, 398, 414
aile bağları 88
aile düzeni 240
aile grupları 79
aile ilişkileri 134
aile ortamının benzeri 130
aile yaşamı 240
Akıl Çağı 396
aktif benlik 425
aktör 96, 111, 150, 153-157, 159, 161, 162, 165, 258, 264, 267, 401, 403
aktör ve müzisyenler 46
aktör ve seyirci 111, 113
aktör ve yabancı 65
aktör-insan 67, 150, 151, 152, 171, 255
aktörler 95, 109, 110, 269, 307, 402
aktörler ailesi 228
alan fikri 29
Alembert, Jean d' *Encyclopédie* 159
Alençon, Emilie d' 248
algılayan ve algılanan 40
alışveriş merkezi 381
alkışlama 269
alkolizm 279, 280
Almanya 90
amblemler 219
Amerika 174, 354, 424
Amerikalılar 291
Amerikan ayaklanmaları 384
Amerikan banliyöleri 382
Amerikan kentleri 79
Amerikan toplumu 18
Amour dans l'Eglé 106
ampirik 67, 68
ana babalar 133, 134, 136, 236, 237, 353
ancien regime 32, 35, 36, 38, 41, 42, 46, 66, 73, 74, 89, 98, 107, 112, 139, 149, 150, 166, 169, 170, 171, 172, 177, 180, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 196, 214, 221, 234, 239, 240, 241, 242, 246, 255, 256, 264, 294, 296, 369, 383, 413, 414
anormallik 249
anti Semitizm 314, 315, 316, 357, 388, 389
anti-simgesel 124
Antoine 250, 251
antropoloji 61
araç mesajdır 61
araçsal dünya 339
araştırmacı 68
Ariès, Philippe 131, 234, *Çocukluğun Tarihi* 130
arınma 291
aristokrat 75, 102
Aristoteles 232
Arjantin 174, 362
arkadaşlık 16, 339, 398
Armstrong, George 133
Arnold, Matthew 60
artık sermaye 162
Aryanlar 291
arzu 27, 240

Ashley, Lord 238
askeri yasalar 17
aşırı miktarda cemaat 165
aşkınlık 39
Atget, Eugène 282
atlarla çekilen arabalar 192
atomlarına ayrılmış toplumsal alan 396
Auerbach, Erich 32, 33, 211, *Mimesis* 210
Augustus çağı 15, 17, 74
avcılık ve toplayıcılık 31
Avenel, G. d' 193
avukatlar 97
Avusturya 372
ayakkabılar 215
Aydınlanma 37, 128, 129, 134, 202, 203, 336
Aydınlanma ailesi 240
aydınlanmış özçıkar 287
aylak 162
ayna aktarımı 417
ayrıcalıklı 32

B

baba-lider 354
Bach, Johann Sebastian 275, *Viyola da Gamba, Continuo* 259
bağımlılık ilişkileri 161, 164
bağımlılık nosyonu 276
bağlantısızlık 415
bahçeşehir 378
Bakst, Léon 252
Bakunin, Mikhail 229
bal des pendus 244
bale 108, 259
Balıklar Krallığı 231
Balzac 46, 64, 169, 170, 171, 195, 199, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 213, 218, 223, 253, 254, *Goriot Baba* 206, 209, 212
Balzac, *Goriot Baba, İnsanlık Komedyası* 57, 206, 207, *Özel Yaşam Manzaraları, Taşra Yaşamı Manzaraları, Paris Yaşamından Manzaralar* 207, *Kibar Fahişeler* 205, *Le Nègre: Mélodrame en Trois Actes* 209, *Sönmüş Hayaller* 42, 212, *Tılsımlı Deri* 211
banliyöler 382
barok şehir 121
Barry, Spranger 104
Barthou, L. 298
Barton, Lucy 246
baskı ve korku 20
basmakalıp duygular 404
başkaldırı 241, 249
baştan çıkarma 21
Bath, England 270, 281
Batı Avrupa 18
Batılı burjuva toplumu 400
Batılı oyunlar 408
Baudelaire, 57, 170, "Modern Yaşamın Ressamı" 277
bayrak 297
Bayreuth Opera Binası 269, 271, 272
Bayreuth'ta Wagner Operası 270
Beaumarchais, Pierre de 106, 115
bebekler 407, 409, 410
Beccaria, Cesare 137, *Suçlar ve Cezalar Hakkında* 135
beden 23, 61, 64, 96, 99, 100, 103, 106, 114, 171, 226, 228, 229, 231, 243-245, 249, 251, 252
bedenin dili 241
bedenin imgeleri 67
bedenin nesneleştirilmesi 102
bedensel jestler 43
bedensel özsu 128
Bedford, W. Russell 83
Beethoven, Luding van *opus 69, Çello, Piyano Sonatı* 259
beğeni muamması 216
bel canto 263
belagat 304
Belhomme 462
Belle, Jardiniére 190
ben ve bana 424
Benjamin, Walter 175, 277
benler 103
benliğin ifşası 20, 25
benlik 17, 124, 141, 161, 164, 203, 204, 229, 285, 287, 326, 330, 338, 339, 343, 403, 416-418, 420, 421, 423-426, 428, 429, 434
benlik maskeleri 31
benlik mesafesi 407, 408, 409, 410, 411, 412
benlik saplantısı 49
benlik sorunları 26
benlik takıntısı 47
Bensman, Margaret 234
Bentley, Eric *Kahramana Tapınma Yüzyılı* 369
Berhnardt, Sarah 251
Berlin 373
Berlioz, Hector 263, 265, *Anılar* 275
Bernhardt, Sarah 276
Bernini, Giovanni 81, 83
Bertillon ölçümleri 43, 228
Bertillon, Alphonse 196
besteciler 260, 263
beyaz hastalık 239
beyaz yakalılar 420, 421, 423, 424
beyefendi 218, 219
beylik 92
bilgisayar programcıları 425
bilgisayarlar 421
bilim 202
bilim öncesi 57
bilinç 203
bilinçdışı 43, 415
bilinmeyen 378, 379, 398
Billot, General 321, 456, 457, 458, 459, 461
bir sahne olarak dünya 151
Birbach, Jerry 389, 390
birey 127, 435
bireycilik 18, 171, 233
bireysel karakter farkları 138
bireysel kişilik 147, 149, 171

bireysel özgürlük şampiyonları 139
bireysel sahicilik dili 50, 166
bireysellik 217
Birinci Enternasyonal 328
Birleşik Cephe 291
Birmingham 184, 189, 217
biyografiler 341
biz ve onlar 76
Bizet, Georges 260
Black Mass 139
Blanqui, Auguste 300
Bloomingdale's 193
Bloomsbury 83
Blum, Léon 313
bluzlar 241
boire un litre (bir litre şarap içmek) 279
Boisdeffre, General 313, 321, 322, 453, 454, 456, 458, 461
bolluk 160
Bon Marché 190
bon ton (yeni moda) 216
Bordeaux 270
bordereau 311, 312, 319, 320, 323, 452-457
borsa 186, 187
Bossuet, Piskopos 157, 158, 304
Boston 79
Boswell, James *Samuel Johnson'un Yaşamı* 120
boş zaman 160, 162
boş zaman ve kötülük 160
boşluk 429, 429, 430
boşluk hissi 415
Botticelli, Sandro 302, 305
Boucher, François 216
Boucicault, Aristide 190. 191, 193, 194, 195
Boulanger, General 314
Boulevard du Crime 267
Boulton, James 146
bölgecilik 183
Brahms, Johannes 260, 273
Brandt, Willy 348
Brasilia 381
Breuer, Dr. Josef 239
Brezilya 174, 381
Briggs, Asa 178
British East India Company 118
Briton 140
Brooks, Peter 209
Brummell, Beau 216, 269
Budapeşte Dörtlüsü 266
Buffon, George 78
buluşma alanı 84
Bunshaft, Gordon 27
Burckhardt, Jakob 60, 303, *İtalya'da Rönesans Uygarlığı* 302
burjuva 34, 44, 185, 186, 292, 294, 344, 366, 383
burjuva aile 235, 25, 37, 233
burjuva devrimi 293
burjuva entelektüelleri 327
burjuva kent yaşantısı 184
burjuva kozmopolitenliği 213
burjuva kültürü 330, 337
burjuva sınıfları 420
burjuva tipi etniklik 392
burjuva toplumu 36
burjuva yaşam tarzı 46, 241
burjuvazi 20, 33, 40, 41, 66, 73, 74, 75, 86, 97, 170, 175, 185, 188, 190, 212, 231, 279, 282
burjuvazinin gelişmesi 85
burjuvazinin yükselişi 75
Burke, Edmund 142, 146
Burt 191
Butler, Alban; *Sermons* 32
buyurganlık 287
bürokrasi 73, 192, 422
bürokratik emek 419
bürokratik emekçiler 423
bürokratik genişleme 421
bürokratik yapı 420
bürokratlar 188
bütünlükçü [holistic] 339
büyücülük 453
büyük burjuva 102
büyük şehir 162, 164, 166, 174-176, 189, 195, 380
büyük şehir ekonomisi 171
büyüklenmeci benlik 417
büyüme 77

C-Ç

Café Anglais 282
Café de la Comédie 123
Café de la Paix 282
Café de Paris 282
Café Procope 119, 281
Café Voltaire 282
Calmato 259
Calvin, John 160, 165, 427, 429
Camelots du, Roi 323
can sıkıntısı 352
canlandırma 113, 153
canlı icra 374
canlı müzik 371
Cape Town 75
Carlyle, Thomas 195, 224, 226, 229, *Sartor Resartus* 196, 204, 225
Carnegie Hall 'deki Resital Salonu 371
Casals, Pablo 370
Cassirer, Ernst 163
Cehennem Ateşi kulübü 139
cemaat 26, 172, 288, 290, 291, 310, 323, 324, 330, 335, 336, 338, 342, 377-380, 382, 383, 386, 388-392, 395, 397-400, 418, 435
cemaat dili 291, 310, 315, 325
cemaat ilişkileri 17
cemaat merkezi 381
Cenevre 159, 160, 164, 165
centilmen 219
Central Park 181
chambrelans 88
Champ de Mars 169
Charles, II. 90

Checkers Söylevi 361
chemise de la reine 101
Chesterfield 100
Chesterfield, Lord 92, 93
chi ya da gamma ölçümleri 67
Chicago 68, 180, 182, 191, 192, 234
Chicago Kentsel Araştırmalar Okulu 184
Chicago Üniversitesi Sosyal Psikoloji Laboratuvarı 408
Churchill, Charles 142
cinsel baskı 21, 241
cinsel ifade 20
cinsel ilişki 23
cinsel korkular 415, 428
cinsel mesaj 247
cinsel özgürlük 22
cinsel statü 218
cinsellik 20, 21, 26, 222, 229, 429
cinsiyet 242
City ile Westminster 81
city, bkz: şehir
Clairon, Madam 157
Clam, Paty du 319, 321, 323, 324, 452-455, 457, 458, 461
Clapham, J.H. 184
Clark, T.J. *Mutlak Burjuva* 293
classes moyennes 420, 424
Clemenceau, Georges 329
Clerkenwell 139
Cliburn, Van 375
Collé, Charles 115, 116
Colonne, Edouard 275
comédie 57, 199, 211
Comédie de la Foire 112
Comédie Française 108, 109, 115, 119, 152, 271, 281
comédie humaine 254
Comédie Italienne 112
commedia dell'arte 107
Conan Doyle, *Sherlock Holmes* 223
Congreve, W. 132
Coppée, *Le Passant* 251
Coriolanus 63
Corona cemaati 387
Couard 462
coup d'etat 314
Covent Garden 83, 86, 108
Crédit Foncier 188
Cuomo, Mario 387-390, 392, 394, 395
çalışma 159, 160
çay 118
çekirdek aile 233, 234, 237, 238, 239, 253
çevre 338
çıkar gözetmeyen 406, 407
çileci [ascetic] 426, 428
Çin 242, 354
Çin oyunları 408
çıplaklık 242
çocuğun savunmasızlığı 133
çocuk oyunu 409, 410, 413
çocuklar 130-133, 137, 236-238, 343, 405, 409, 411-413
çocukluk 129, 134, 403, 404, 414
çözülme 40

D

Dabney, Edith 231
dadı 133
dağılmış yuva 237
dans figürleri 259
dans salonu 244
Darwin 43, 201, 228, 229, 431
Darwin, *İnsan ve Hayvanlarda Duygunun İfadesi* 196, 226
Darwinciler 325
Daumier 213
Daumier, *Ayaklanma. Barikatlardaki Aile* 294
davranış 64, 204, 405
davranış biçiminin bütünü 159
davranış çöküntüsü 385
davranış ile bilinç 222
davranışlar 76, 238, 309
dayanışma ve ihanet 395
De Gaulle 299
Debussy 260, 405, 406
dedektiflik 222
dedikodu 91, 92, 187
Defoe 79, 84
Degas 257
Degas, "Apsent İçen Kadın" 282
değer 55, 56
değer yargıları 419
değer yönlendirme 159
değerler sistemi 56
değişim 40
değişim teorisi 172, 173
Delacroix 294, 310
Delacroix, *Halka Öncülük Eden Özgürlük* 293
demagog 347
Demet, Frederic 238
demiryolları 187
demograf 84
demografik 85
Demos, John 130
dengeli hareketler 58
despotluk 345, 433, 436
devlet 324, 338, 355
devletle ilişkiler 16
devrim 40, 295, 300
devrimci 245, 327, 328, 329
devrimci dogmalar 330
devrimci giyim 242
devrimci mücadeleler 311
devrimler 36, 294, 297
Dickens 254
Dickens, *Little Dorrit* 189
Diderot 156, 157, 158, 226, 257, 412, *Paradoks* 155, *Encyclopédie* 135, 157, *Rol Yapmanın Paradoksu* 152
Diderot 86, 150, 153, 154, 155

dikiş makinesi 215
dikizciler 257, 258
dikizcilik 205
dikizleme 286
diksiyon 118
dil sürçmeleri 43
dil ve inanç 123
din 201, 302, 303, 305, 350, 351, 353, 354, 393, 403
din adamları 303
dini toplumlar 354
dinin inanılırlığı 163
dinleme tarzı 63
dinsel inançlar 19
Dionysos 109
Dionysosçu 355
disiplin 134
dış bakış 393
dış fuayeler 116
dış görünüm 98, 269, 310
dış görünüş 97, 100, 105, 114, 163, 195, 196, 203-205, 212, 214, 218, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 238, 253, 278, 283, 290, 309, 324, 328, 330, 344, 375, 391
dışarlıklı 75, 79, 342
dışavurıma korkusu 239
dışsal tiyatro 305
diyalektik 330
diyalektik bilinç 326
diyatro 221
dogmatik 327
doğa 201, 244
doğa durumu 133
doğa düzeni 38, 39, 134, 200
doğa ve kültür 127, 128
doğa ve kültür molekülü 139
doğal alan 127
doğal hak 136, 138
doğal ifade 137
doğal karakter 202, 203, 204, 237, 242, 402
doğal ölçülülük 138
doğal özgürlük 138
doğal sempati 128, 138, 237
doğal sempati düzeni 146
doğal sempatiler 156
doğal taksonomi 128
Dominikenler 303
Dormoy, Jean 328
Dorval, Marie 266
Douglas 360
Doyle, A. Conan, *Sherlock Holmes* 223
doyum 411
doyum arayışı 25
dönüm noktası 40
dramatis personae 45
Dreyfus Davası 291, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 324, 325, 330, 338, 386, 391
Dreyfus, Alfred 311-316, 318, 319, 322, 388, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459
Dreyfus, Mathieu 457
Dreyfusçular 317, 323, 324
Drumont 316, 320, 389
Drumont, Edouard 315, "Yüzbaşı Dreyfus'un Ruhu" 322
Duchesse de X 195
Dumesnil, Madam 157
Dumont, Louis 201
duruma özgü davranış 57
Duse, Eleonora 276
Duvignaud, Jean 112, 244
Duyarlılık ve Hesaplılık 157
duygu 39, 65, 93, 227, 229
duygu teorisi 156
duygudışı etkinlik 378
duyguların sahiciliği 53
duyguların takdimi 149, 150, 402, 412, 414
duyguların temsili 402
duygularına hâkim olmak 269
duygunun kaynağı 228
duygusal 107, 114, 339
duygusal ilişki 52
duyguyu takdim 403
dünya görüşleri 56
dünyevi çilecilik 427
dünyevilik 303
düşük kâr-yüksek satış 191
düşünümsel 202
düzen 60, 96, 97, 99, 106, 385, 419
düzensiz 96, 350, 351, 355, 356

E

East India Company 87
ecdat 406
efendi 219
ego çıkarı 301, 306
egoizm 427
eğitim parkı 381
Einstein, Alfred 273
ekoloji 171
ekonomi 53
ekonomik karışıklık 236
el emeği 87
el sanatları 61
elbiseler 216
Eliot, George *Middlemarch* 189
elit kesim 119
Elizabeth çağı 152
emekçi sınıf 270
en uygunun hayatta kalması 171
endüstri 183, 187
endüstriyel bürokrasi 191
endüstriyel kapitalizm 66
Engels, F. 198
entelektüel dürüstlük 68
entropik 21
erdem ve kötülük 165
erdem/çalışma 164
Erikson, Erik 148, 263
Erikson, Kai 250
erişkinlik 131

erkek giysileri 247
erkekler kulübü 116, 120
Eros 23
erotik 25, 428
erotik yaşam 21
erotizm 20, 23
eskatalojik 303
eski düzen 74, bkz. ancien regime
esnaf loncaları 87, 99
Esterhazy, Binbaşı 312, 313, 316, 317, 320, 321, 452, 455, 456, 457, 458, 459
estetik 261
estetik etkinlik 342
eşitlik 136
eşitlik koşulları 52
eşitlik ve kardeşlik 127
etekler 103, 216, 246
etholoji 196, 224, 226, 230, 274, 292
ethos 198
etnik bir kimlik 394
etnik gruplar 393
etnik köken 342, 392
etnik önyargılar 79
etnik şehir 75
etniklik 418
Euston Center 381
ev 181, 182, 255
ev kıyafeti 130
ev-iş-kilise 164
evlilik 21
evlilik dışı cinsel kaçamaklar 142
evlilik dışı ilişkiler 38, 42
Evreinoff, Nicolas *Yaşamda Tiyatro* 401
evrim teorisi 201, 227, 229
eylem 26, 329, 362, 363, 419
eylemlilik ile itki 417

F

fabrikalar 184, 189, 191, 192
Fanger, Donald 208, 254
fantezi 290
farklı olanlar 342
fars 108
faşist devlet 345
faşizm 433
faun 252
Faure, Félix 260, 317, 451
Favart, Madam 105, 114, 115, 203, 230, 264
feodal ayrıcalık 73, 74
feragat 351, 354
Fermiers Généraux Suru 181
Ferry Yasaları 323
Festinger, Lionel 411
festival ve gösteriler 197
feuilleton 273
Ficino, Marsilio 302
Fielding, Henry 95, 159, 196, 229, 254, 338, 403, *Tom Jones* 151
Figaro 384
Fischer, Carlos 231
fiziksel aşk 20, 21, 23
fiziksel terimlerle ifade 227
flâneur 170, 277, 278, 290
Flaubert, G. 223, *Madame Bovary* 433
Floransa 301, 302, 303
foire 197
Forest Hills 386-389, 393-395, 397
Forte, Paul 251
Forzinetti 452
Fourier, C. 325
François Premier 282
Frankfurt Okulu 53, 54
Franklin, B. 142, 427
Fransa 90, 127, 140, 178, 179, 183, 184, 186, 187, 188, 279, 292, 313, 314, 316, 318, 322, 323, 324, 328, 329
Fransa'da *pieds noirs* 368
Fransa-Prusya savaşı 314
frenoloji 43, 224, 228
Freud, S. 22, 57, 228, 240, 340, 348, 350, 352-355, 376, 405, 410, 414, 415, 416, *Bir Yanılsamanın Geleceği* 349, 351
Fronde 90
fuarlar 86
fuaye 113
füg 173

G

Gabriel, Jacques Ange 81
Gahagan, Helen 360
Galler 179
Garnier, C. 271, 282
Garnier's Opéra 270
Garrick, David 104, 115, 152, 155, 156, 298
gastronomi 205
Gautier, T. 267
gazete 117, 215, 296, 371
geçirgen duvar 30
gelişmiş kapitalizm 358
gemeinschaft 286, 288, 289, 308, 309, 310, 338, 339, 386, 398, 399
gemicilik 99
genç konser piyanistleri 370, 371
geniş aile 233, 238
gerçek anlam 116
gerçek devrimci 291
gerçek dünya 251
gerçek ilişkiler 286
gerçek yaşam 115, 250
gerçekdışılık 115
gerçeklik 157, 417, 418
geri 79
geri çekilerek savunma 47
gesellschaft 288
getto 379, 380
gezinti 121
gezinti parkları 116
gezinti yerleri 161
Gibbon, E. 133
Giedion, S. 28

Gilbert, Felix 303
Gille, Bertrand 194
girişimcilik 205
Giscard 348
giyim 35, 43, 98, 99, 135, 214, 218, 221, 229, 241, 245, 247, 248, 249, 256
giyim kodları 101
giyim kuşam 36
giyim tarzı 130, 141, 156, 214, 219, 242, 253
giyimde seri üretim 37
giyimde sıradışılık 216
giysi felsefesi 224, 225
giysiler 63, 118, 131, 197, 204, 215, 217, 224, 225, 290
gizlilik 198, 199
Glasgow 281
Goebbels 308
Goffman, Erving 58, 59, 383
Goldsmith, Oliver 120
Gonse 321
Gonse, General 321, 453-458, 460, 461
Gordon Ayaklanmaları 144
Goubaux, *Trente Ans* 266
Goubert, Pierre 77
Gould, Glenn 374
göç eden aileler 180
göçler 78
göçmenler 79, 180, 189
göğüsler 103, 243
gönüllü etkinlik 406
görenek 59, 60, 124, 135, 136, 137, 146, 166, 203, 239, 343, 434
görgü kuralları 31, 89, 170, 188, 256
görme sanatının ilkeleri 278
görünürlüğün ortasında yalıtılmışlık 28
görünürlük 365
görünürlük ve yalıtım 31, 46
gövde 104, 105
göze batmak 277
gözetim 30
gözün gastronomisi 46, 212, 213
Grand Café 282
grand geste 267
grands boulevards 182, 192, 281
Gras, Mardi 244
grev 339
Griffith, Talbot 77
Grimm, F. 157
Grove, George 272, 273
grup egosu 290, 337, 338
Guesde, Jules 328, 329, 395
Guys, Constantin 277
güç kullanımı 418
güç mücadeleleri 362
günlük yaşam 95
günlük yaşam tiyatrosu 252
güvenilir 17, 44
güvensizlik ve dayanışma 399

H

Habakkuk, H.J. 77
Habermas, Jurgen 53
hafifmeşrep 218, 220, 221
hâkim karakter 264
hâkim kişilik 263
Halifax, Lord 141
halk 16, 293, 294
halk sanatı 61
halkın arasına karışmak 32
Hall, E. *Chronicle* 32
halletme 109, 110, 119, 257
Hamelin, Madam 243
hami 111, 112, 113
Hamlet 104
hanlar 120, 132
Hanslick, Eduard 273
hapishane 136, 212
Harbage, A. 108
Hardouin-Mansard, J. 83
hareket 29, 30, 63
Harrison, Brian 280
Harvard Tiyatro Koleksiyonu 251
hastane kampusu 381
Hatchard, T.G. 238, *Çocuk Eğitiminin ve Bakıcılık Disiplininin İyileştirilmesi Hakkında Düşünceler* 236
Haussmann, Baron 181, 182, 188, 280, 281, 377, 381, 382
hayal kırıklığı [frustration] 410, 411, 413
Hegel 53
Henry, H.J. 313, 322, 323, 324
Henry, Louis 78
Herakleitos 415
Herder, J. 217
Hervey, Lord 222
heyecan yaratabilen [electrifying] kişilik 349
Highgate 435
Hill, John 156
hınç 356-363, 366, 367
hınç politikacısı 368
hipnotizma 324
Hıristiyanlık 16, 56, 152
Hiss, Alger 360
histeri 239, 240, 396, 414, 415, 418
hiyerarşi 85, 137, 288
hiyeroglifler 236
hizmetkârlar 97, 105, 123, 276
Hobbes, T. 390
Hoffmann, E.T.A 365
Hoffmann, E.T.A. "Kuzenin Köşe Penceresi" 277
Hogan, C.B. 108
Hogarth, W. 140
homojen 214, 250
Hordouin-Mansard, 81, 82
horizantale (fahişe) 248
Horkheimer, Max 53
Hotel de Ville 296, 298
Hounoeus, A.M. 216
Howell, *Mektuplar* 33

Huizinga, Johan 102, 160, 407, 408, 413, 414, *Homo Ludens* 406
Hunt, David 130
hükmetme 257

I-İ

Ibsen, H. 259
icra 263
icracı 259, 260, 268, 276, 307, 370
icracı sanatçı 261
iç etekler 247, 248
iç ve dış 40
iç yönelimli bir toplum 51
içerikliler ve dışarlıklılar 76
içi boş kişidışılık 330
içki 279
içkin inanç 202
içkin kişilik 256
içkinlik 39
içsel tören 305
iç-yönelimlilik 18
id, ego ve süper ego 228
ideolog 327, 328
ideoloji 55, 56, 309, 326, 334
idrak 55
ifade 54, 62, 65, 66, 115, 136, 149, 150, 154, 156, 197, 257, 266, 272, 344, 401-404, 412, 414, 418
ifade araçlarının nesnelliği 66
ifade dili 259
ifade etme 50, 60
ifade hareketleri 228
ifade özgürlüğü 252
ifade tarzı 19
ifade teorisi 19, 149, 412
ifadeler 155
ifadenin kendiliğindenliği 204
ifadesiz yalnızlık 52
iffet 242, 428
ifşaat 24, 26
ihtiyatsız içtenlik 93
ikincil ego işlevi 287
iktidar alanı 435
iktidar kurumları 397
Île de la Cité 85
iletişim teknolojisi 337
ilişkiler 21, 22, 23, 24, 25, 35, 92
iltifat 91, 92, 142, 156
imgeler 224
in esse aşkınlığı 137
inancın eylemle ilişkisi 56
inancın kurallarındaki süreklilik 62
inanç 35, 38, 39, 42, 54, 56, 57, 202, 326, 330, 334
inanç kodları 95, 96, 250
inanç ve davranış kodları 55, 66
inandırıcı 76
inanılır 44
inanma 76, 201
inayet 306, 351
inayet lütfu 376
incroyable 243, 249
İngiltere 90, 127, 140, 141, 178, 179, 183, 184, 186, 188, 270, 279, 378
İngiltere'de Asyalılar 368
İngiltere'de toprak skandalları 368
insan ahlâkı 58
insan davranışı 58
insan doğası 57, 399, 402, 403, 434
insan hakları 127, 138
insan ilişkileri 22, 41, 202, 205, 235, 271, 435
insan onuru 136
insan yaratımı 138
insanlık durumu 58, 138
irade 27, 162, 189
iradedışı 43, 45, 46, 173, 199, 203, 204, 212, 222, 227, 228, 240, 253, 414
iradedışı dışavurum 229
irrasyonel 350, 356
İspanya 354
ispiritizma 319, 453
istekler 135
istenç ve yapıntı 138
iş 339
iş çevrimi 187
iş dengesi 85
işaret 114, 115, 116, 118, 123, 135, 138, 153, 155
işbaşındaki benlik 424
işbölümü 182, 288, 289, 420
işçi sınıfı 231, 280, 294, 299, 300, 308, 327, 343, 362
işçi sınıfı semtleri 184
işçiler 97, 212, 279, 292, 294
işgücü 420
İtalya 90
İtalyanlar 392, 393
itibar 163, 164
itki 253, 398, 399, 425
iyi huylu 186
iyi ve kötü 165
iyi yetiştirilmiş 186
izleyici 255, 256, 257, 264, 268, 269, 270, 272, 274, 276, 277, 336, 337, 341, 373
izleyicinin yalıtımı 274

J

Jacobs, Jane *Şehirlerin Ekonomisi* 87
Jagger, Mick 369
James, Henry 205
Japonlar 393
Jardin des Plantes 169
Jardin Turc 169
jest 45, 63, 64, 65, 135, 149, 155, 220, 221, 434
jestler kodu 141
jeu d'esprit 225
Joachim, J. 260
Johnson, Samuel 140, 146, 280
Jones, Inigo 83
journaux de travail 294
Jung, C. 415
Junius 335

K

Kabala 303
kadenzler 262
kadın bedeni 220, 242, 246
kadın giyimi 214, 248
kafeler 83, 116, 119, 132, 160, 161, 185, 245, 279, 280, 281, 282, 283, 290
Kafka 89
kahve 118, 221
kahvehane sohbetleri 117, 118
kahvehaneler 34, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 132, 289, 413
kalabalık 301, 378, 383, 384, 385
Kalvinist 159
kamu 32, 33, 34, 41, 52, 53, 256, 289, 336
kamu alanı 96
kamu düzeni 37
kamu yaşamı 18
kamu yaşamının aşınması 20
kamu, kadınlar ve erkekler 41
kamuoyu yoklamaları 55
kamusal 32, 33, 124, 161, 336
kamusal aktör 148, 149, 257
kamusal alan 17, 22, 27, 29, 30, 31, 33, 37, 66, 125, 129, 135, 138, 170, 171, 189, 194, 198, 204, 230, 233, 255, 264, 268, 272, 286, 287, 378, 382, 434
kamusal alanda olma 185
kamusal alanda sessiz kalma 46
kamusal bir kişilik 274, 277
kamusal coğrafya 62, 64, 65, 66, 76, 256, 340
kamusal davranış 46, 124, 326, 329, 336
kamusal deneyim 42, 74
kamusal düzen 36
kamusal ekonomi 171
kamusal görünüşler 224
kamusal icracı 272, 292
kamusal ifade 19, 254, 278
kamusal ifade sistemi 44
kamusal ifade teorileri 67
kamusal iletişim 145
kamusal ilişkiler 19, 49
kamusal inanç 172
kamusal insan 148, 256, 277
kamusal insanın kimliği 255
kamusal kimlik 264, 402
kamusal kişilik 172, 172, 257, 265, 307, 308, 319
kamusal konuşma 119, 173
kamusal kültür 137, 253, 284, 333, 334
kamusal mahremiyet 283
kamusal olay 308
kamusal pasiflik 280
kamusal roller 49, 54, 66
kamusal sorunlar 18
kamusal şahsiyetler 45
kamusal şiir 361
kamusal terimler 128
kamusal ticaret 177
kamusal ve göreneksel 107
kamusal ve özel 36, 126, 128, 138
kamusal ve özel alan 199, 232
kamusal ve özel imgelem 46
kamusal ve özel yaşam 229, 414
kamusal yaşam 15, 16, 19, 35, 39, 59, 60, 130, 137, 149, 164, 166, 169, 171, 173, 190, 229, 238, 240, 255, 256, 290, 336, 363, 383, 402
kamusal ziyafetler 283
kamusal/kültür 129
kamusal/özel 282
kamusallığa inançsızlık 336
kamuya çıkan 33
kamuya çıkmak 32
kanaatler 55
kanıt 67, 68
kapanma korkusu 429
kapitalist 32, 434
kapitalist metropol 41
kapitalist toplum 403
kapitalizm 19, 36, 38, 201, 213, 288, 334, 378, 379, 427, 428
kapitalizm ve kamusal kültür 195
kapitalizm ve modernizm 41
kapitalizm ve sekülerlik 46
Kaplow, J. 88
karakter 26, 43, 45, 46, 58, 59, 91, 103, 106, 128, 140, 144, 145, 165, 196, 208, 209, 211, 214, 226, 228, 241, 245, 248, 309, 321, 324
karakter bozukluğu 416, 415, 418, 419, 424
karakter ve politika 144
karakteri örtme 103
karakterin okunması 196
karakterler 104, 162, 212, 224
karakterleri okuma 223
karamsarlık 303
karartılmış salonlar 269
kardeş katli 385, 386, 397, 398, 400
kardeşlik 342, 380, 385, 396, 399
karizma 263, 306, 346-349, 353, 355, 376
karizmatik 44, 264, 276, 341, 350, 352
karizmatik liderler 351, 354, 397
karizmatik yanılsama 351
karşı kültür 241
kasvetli 214, 216, 264
Katolik 151, 427
kayıt endüstrisi 374
Kean, Charles 230, 269
Kean, Edmund 270
keder 226, 227
keder kasları 227, 228
kederli 264
Kemble, John 104
kendiliğinden kalabalıklar 384
kendiliğindenlik 107, 110, 111, 113, 116, 203, 242, 250, 252, 253, 269, 404
kendine dönüklük 26, 27
kendini ifşa 50
kendini özgürce ifade etme 249
Kennedy, J.F. 348
kent ayaklanmaları 384
kent ekonomisi 87

kent karşıtı önyargı 359
kent kültürü 40
kent pazarı 34, 86
kent planlamacıları 396, 399
kent sokakları 30
kentin atomlara ayrılması 382
kentin maddi koşulları 67
kentleşme 174
kentli 435
kentli kültür 32
kentsel 173, 174, 311
kentsel devrim 176
kentsel mekânlar 82
kentsel negatif özgürlük dönemleri 244
kentsel sanayi devrimi 41
Kernberg, Otto 417
Keynes, J.M. 421
kılık kıyafet kanunu 97, 98
kılıksız 79
kilise 303
kimliğe bürünme 98
kimlik 75, 76, 107, 148, 258, 406
kimliklerinden emin olma 75
kısıtlamalar 138
kişidışı 127, 128, 285, 286, 402, 404, 436
kişidışı kamusal yaşam 369
kişidışı karakter 136
kişidışı şeyler 40
kişidışılık 138, 281, 330, 334, 335, 336, 338, 378, 398, 400, 435
kişiliğin doğası 310
kişiliğin içkinliği 212
kişiliğin iradedışı açığa vurulması 212
kişiliğin istikrarsızlığı 212
kişiliğin kamusal alana girmesi 286
kişilik 43, 107, 171, 200-205, 208, 222, 236-239, 246, 253, 255, 256, 266, 276, 290, 299, 301, 307, 328, 335, 370, 391, 402, 403, 417, 422, 434
kişilik arayışı 19
kişilik kültürü 258, 340
kişilik oluşumu 42
kişilik otoritesi 274
kişilik politikası 362, 368, 370
kişiliksizleşme 54
kişinin üslubu 159
kişisel 32
kişisel duygular 18
kişisel dürüstlük 330
kişisel içtenlik dili 50
kişisel ilişkiler 20
kişisel itki 363
kişisel karakter 198
kişisel ve kamusal yaşam tarzları 31
klancı 393
klişeler 404
klostrofobi 432, 433
Knights, Peter 180
Koestler, Arthur 406
Kohut, Heinz 416, 417, 429
kol emeği 419, 420
kol saatleri 215, 219
kolektif benlik 290, 395
kolektif kişi 309, 324
kolektif kişilik 310, 325, 338, 341, 399
kolektif kişilik cemaatleri 291
kolektif yaşam 398
komplo 324, 359
komplo teorisi 357
kompulsif 367
kompulsif ilgi 366
konser salonu 274, 371
konuşma 35, 43, 63, 64, 96, 107, 111, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 130, 135, 156, 204, 283
konuşma biçimleri 121
konuşma işaretleri 149
konuşma kodları 122
konuşma modelleri 67
konuşmak 114
konuşmalar 290
Kopenhag Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi 216
koreografi 259
korseler 241
korunma hakları 133
kosher 393
kostüm 45, 106, 214, 252
kostümler 98-101, 104, 211, 212, 230, 231, 251, 264
kozmetikler 248, 249
kozmopolis 34, 35, 60
kozmopolit 33, 37, 64, 93, 98, 107, 158, 184, 185, 186, 217, 233, 270, 286
kozmopolit burjuvazi 186
kozmopolit kamu 283
kozmopolit kültür 330
kozmopolit şehir 161, 163, 217, 232
kozmopolit yaşam 150, 152, 189
kozmopoliten 159
kozmopoliten burjuvazi 214
kozmopolitenler 212, 218, 343
kölelik 20, 170
kötülük/boş zaman 164
köylü ve çiftçi 174
köylüler 180
kravatlar 216, 219, 222
kriminal tip 196
kriminoloji 43
Kris, Ernst 406
kukuletalı başlıklar 221
kulüpler 119, 120, 130, 132, 280, 281
kumpanyalar 111
kurallar 60, 408, 409, 411, 412, 413
kurban edilme dili 53
kurgu 157
kuşkulu 79
Kuzey İtalya 127
Kuzeydoğu Amerika 127
küçük burjuvalar 219, 328, 357, 358
küçük kasaba 150, 159
küçük şehir 160, 161, 164, 165

kültür devrimi 241, 245
kültür düşmanı 274
kültürel zihniyetler 56
kültürlü olma kaygısı 273
küpeler 247

L

L'Atelier 294, 327
L'Echo de Paris [Paris'in Yankısı] 462
L'Eclair [Şimşek] 462
La Belle Poule 102
la cour et la ville 86
La Diorama 218
la nature spontanée 242
La Porte St. Martin Tiyatrosu 268
la ville 33, 66
Lacy, Matmazel 105
Lady's Magazine 101
Lalo, Charles 206
Lamartine, A. de 295, 297-308, 321, 325, 335, 354, 361, *Histoire des Girondins* 296, 298,
Lamoureux, Charles 275
Langer, William 300
Latin Quarter 282
Laver, James 106, 230
Le Bon, Gustave 384, 385
Le Compte 230
Le Père de Famille 86
le public 32
Ledru-Rollin, A. 307
Leeds, E. 372
Lefebvre, Henri 185
Lekain 106
Lemaître, F. 266, 267, 268, 307
Leonardo da Vinci 303
Leroy-Beaulieu, *Question Ouvrière au XIX Siècle* 282
Les Halles 197, 198
Lester 103
Lévi-Strauss, C. 201
Levittown 381
Lewis, W.H. 91
libidinal enerji 415
Libre Parole La 315
lider 274, 299, 301, 302, 329, 341, 351, 353
liderlik 172, 285, 328
Lille 178, 189, 270
liman kentleri 85
Lindsay, J.V. 388
Liszt, Franz 260, 262, 264, 265, 267, 273, 307, *Études* 265
Lloyd's of London 117
Locke, John 138, 390
Lofland, Lyn 383
lokanta 116, 283
lonca 88
Londra 77, 81, 83-93, 97, 100, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 116-118, 120, 122, 133, 139, 141, 143, 144, 151, 161, 175, 178-181, 183, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 195, 215, 222, 230, 237, 246, 270, 279-281, 283, 371, 372, 381, 435
Londra, Bloomsbury, Brunswick Centre 28, 29
Long Beach 372
Long, Norton *Oyunların Ekolojisi Olarak Şehir* 390
Lopez, Robert 303
Louis, XIV. 81, 90, 105, 110
Louis, XV. 90, 103
Ludwig, Carl 239
Lukacs, George 208, 209
Luther 263
lümpen proletarya 384
Lyman, Stanford ve Scott, Marvin *Toplumsal Gerçekliğin Draması* 402
Lyon 217
Lyons, F. 189, 372

M

macaroni 243
Machiavelli, N. 206, 303
MacMillan Tiyatrosu 371
maddi koşullar 190, 326
maddi yaşam koşulları 96
mağazalar 191, 192, 193, 197, 278
mahalle 182, 184
mahrem 337
mahrem alan 20, 52
mahrem bir toplum 345
mahrem despotluk 432, 433
mahrem dil 119
mahrem ilişkiler 19, 24, 27, 60, 399, 436
mahrem ilişkiler alanı 31
mahrem toplum 286, 338, 339
mahrem ve doğal 107
mahremiyet 17, 18, 22, 37, 47, 52, 282, 334, 345, 433-436
mahremiyet ideolojisi 334
mahremiyet mübadelesi 24
mahzenler 280
makine toplumu 217
makineler 37
makyaj 248
Mallarmé, Stéphane 251
Malory, T. 32
Manchester 184, 189, 281
manken bebekler 215
manken olarak beden 124
Mann, Thomas 25, 57
Manuel, Frank 129
Marcus, Steven *Öteki Viktoryenler* 220
Marivaux, P. d 64, 199, *La Vie de Marianne* 92, 79, *Le Paysan Parvenu* 79
Marksist 327, 328, 329
Marksist hareketler 325
Marksist ortodoksi 53
Marksist tarihsel diyalektik 325
Marksizm 328
Marmontel, J. 157
Martin ve Boquet 105

Marx ve Engels 327
Marx, K. 25, 38, 53, 187, 196, 208, 218, 295, 296, 299, 326, 327, 328, *Kapital* 194
maske 57, 97, 103, 196, 212, 283, 289, 299, 310, 324, 328, 330, 336, 340, 390
mastürbasyon 228
Mauriac, François 313
Maurras, Charles 323
Maxime du Camp 170
Mayfair 183
McCarthy, J. 357
meçhul 75, 84, 88
meçhul kişiler 76
meçhul yığınlar 79, 80, 92
medeni 435, 436
medeniyet 339, 340, 346
medeniyetsizlik 340, 341
Medine 340
medya 61, 337, 341, 363-367, 370
Mektup 164
melodram 208, 209, 266, 324
menu peuple 294
Mercier, General 321, 453, 454, 456, 461
Mercier, *Paris'in Sırları* 231
merhamet 149, 150
merkantil 86
merkantil işgücü 87
merkantil meslek 99
merkantilist burjuvazi 75, 76
merveilleuse 243, 249
mesafe 92
mesleki yer 88
meşru 17
meta fetişizmi 38, 42, 194, 195
metamorphose 211
metin 259, 288, 308, 411
metnin aşkınlığı 307
metropol 166, 281
Metropolitan Opera House 108
mevki 90, 97, 99, 101, 112, 424, 426
mevkilerin miras bırakılabilmesi 88
meydan 81, 82, 83, 84, 88, 181, 183, 400
Michelangelo, B. 303
Mill, John Stuart 196, 224, 375
Mills, C.Wright 423, 425, *Beyaz Yakalılar* 191
Mills, John 187
mimarlar 27
minyatürleştirme 219, 220, 232
Mirandola, Pico della 303
mise en scéne 276
misket oyunu 408, 411
mistifikasyon 197, 308, 319
Mitchell, Juliette 234
moda 100, 101, 106, 215-217, 222, 241, 243, 247
moda sayfaları 215
moda tarihçileri 216
modern 174
modern aile 233
modern bürokrasi 421
modern cemaat 341, 380, 385, 396
modern cemaat rolleri 390
modern çağ 16
modern kalabalık 385
modern kapitalizm 399
modern karizma 355
modern kent kültürü 150
modern kişilik 240
modern psikoloji 18
modern toplum 19, 402
modern ulaşım teknolojisi 30
modern yaşam 333
moeurs 160, 161, 162, 163
Moliére 104
molto tranquillo 259
monolog 283
Monsieur l'avocat 91
Monsieur le Marquis 91
Montesquieu, *İran Mektubu* 152
moueurs 159
Moynihan Raporu 237
Mozart 260
Mozart, *Fa Majör kıvarteti* 266
Mozart, Leopold 122
muhasebeciler 97
Munito 169
Murphy, Arthur 140
muteber bir fikir 56
mutluluk 137
mülkiyetçilik 287
mülteci kişilik 335
müslin giysiler 243
müslin kombinezonlar 245
müzakere 324
müzakereyi reddetme 336
müziğin dili 260
müzik 260, 271-273, 370-374
müzik direktörü 275
müzik otoritesi 275
müzisyenler 110, 285, 411
mystiche Abgrund 271

N

Nadar 169, 170
Napolyon, I. 321
Napolyon, III. 307
Narkissos 416
narsisizm 22, 23, 25, 50, 51, 286, 287, 337, 344, 404, 415-421, 426-431
narsistik karakter bozuklukları 22
Nelson, James 133
nesneleri farklılaştırma 419
nesneleştirme 289
nesnellik 205
New York 75, 79, 89, 175, 193, 231, 370-373, 386-388, 391, 393, 429, 435
New York City 359
New York, Park Avenue, Lever House 27, 28, 29
nezaket 31, 92
Nijinsky, W. 252
Nixon, "Checkers Söylevi" 360

Nixon, R. 299, 360, 361, 362, 367
nokta 114, 116, 123
noktalama 119, 257, 364
noktalar 109, 110
North Briton 140, 141, 145
notasyon 258, 259, 260
nouveautés (yenilik) 194
nüfus 78, 171, 174, 176, 177, 180, 183, 185, 188
nüfus artışı 80
nüfus oluşumu 79

O-Ö

oburluk 205
octroi 181
ofis planlamacıları 30, 31
okul 338, 339
olay örgüsü 58
opera 107, 111, 112, 114, 269-272, 282, 283
orkestra şefleri 274, 275
Orsay, Comte A. d' 216
Orta Büyüklükteki Şehirlerde Orta Sınıflar 423
orta sınıf ailesi 198
orta sınıflar 74, 75, 186, 231, 270, 294, 327, 357, 362, 420
Ortaçağ Benare'si 74
Ortaçağ şehri 377
Otero, La Belle 248
Othello 104
otobiyografi 341
otomobil 29, 30
otorite 275, 276, 292, 350, 433
otoriter 328
oynama [playing] 403
oyun [play] 403
oyun 49, 112, 115, 116, 160, 165, 342-344, 403-410, 412, 413
oyun davranışı 410
oyun tarzları 130
oyun ve yaratıcılığı 405
oyun, poz ve rol 59
oyuncak askerler 131
oyuncak bebekler 100, 101, 130
oyuncu 250, 269, 342
oyuncu ile seyirci 109
oyunculuk [playacting] 111, 403
oyunculuk sanatı 57
oyunlar 267
oyunun kuralları 411
oyunun zıddı 405
ölü kamusal alanlar 31
ölü kamusal yaşam 400
örtünmek 221
öteki yönelimli toplum 51
öteki-yönelimlilik 18
övgüler 90, 91
özbilinç 203, 204, 240, 249, 250, 253
özel 32, 53
özel alan 41, 138, 198
özel meseleler 93
özel yaşam 15, 16, 17, 35, 282, 334
özel yaşam alanı 40
özel/doğa 129
özelleşme 42, 53
özgürleşme 337
özgürlük 127, 138, 145, 146, 147, 159, 249
özgürlük alanı 41
özgürlük ve adalet 56
özgürlük ve mutluluk arayışı 127
özkuşku 288
özne ve nesne 40
öznellik 50

P

Paganini, N. 262, 263, 264, 265, 268, 373, 374
Palmer, Potter 191, 193
Panama Olayı 187
pantolonlar 103, 219, 241, 245, 246
Paris 81-84, 86-92, 97, 99, 101, 105-109, 111, 112, 114, 116, 118-120, 122, 133, 141, 158, 162-164, 169, 170, 173, 175, 177, 178-181, 183-188, 190-192, 195, 198, 199, 204-207, 211, 212, 215, 217, 218, 222, 230, 237, 242, 244-246, 250, 251, 254, 266, 267, 270, 272, 275, 276, 280, 281, 283, 293, 295, 296, 300, 316, 371, 372, 384, 389
Paris modası 217
Paris stili 217
Paris ve Londra 73, 75, 78, 80, 93, 95, 121
Paris'e Rus baletlerin gelişi 252
Paris'te Garnier Operası 270
Parissot 190
Park, Robert 182, 242
parklar 34, 83, 121
Parsons, Talcott 233
pasif 256
pasif davranış 424
pasif izleyiciler 335
pasif sessizlik 277
Pasifik 364
pasiflik 212, 253, 279, 288, 298, 337
pastoralizm 107
pazar 197
pazar kıyafeti 216
pazar yerleri 191
pazarlık etmek 191
peçeler 221
pediatristler 236, 238
pejmürde 242
Pekin 214
Pelles, Geraldine 307
Pellieux, General 321, 458, 461
Pennsylvania 381
perakende ticaret 190, 192, 194, 196, 198, 199, 213
perakendeciler 195
perdeler 245
Peron, J. 362
peruk 102, 103, 204, 243
petit bleu 312
Petronius, *Satyricon* 56

phédre 251
Piaget, Jean 407, 310
Piazza Obliqua 81
Picquart, Albay 312, 316, 317, 321, 456-458, 460, 461
pikaresk 267
Pinckney, David 182
piyanist 371, 372, 373
piyano bacakları 220, 221
piyasa mübadelesi 25
Place de la Concorde 81
Place des Invalides 81
Place des Victoires 81
Place Vendome 81
Platon, 64, *Yasalar* 56
Plessner, Helmut 53
Poe, E.A. "Kalabalıkların Adamı" 277
Poiret, Paul 241
Polanyi, Karl 197
polisiye ve gerilim romanları 222
politik broşür ve konuşma metinleri 140
politik cemaat 309, 311
politik çatışmalar 285
politik davranışlar 141
politik dil 309, 311
politik kişilik 140, 288
politik liderlik 341
politik melodram 324
politik pasifleştirme 335
politik sponsor 375
politik tahakküm 277
politik tiranlık 159, 166
politik uygulama 16
politik yaşam 402
politika 265, 308, 311
politika dili 146
politika ile sanat 370
politikacı 256, 257, 288, 292, 299, 307, 356, 362, 364, 366, 369, 375, 349
Pope, A. *İnsan Üzerine Deneme* 143
posthole 172
postholing 67
pouf au sentiment 102, 103, 106, 114, 156, 204
Poujade 362
Powell, Enoch 348
pozitivist bilim 278
pozivitizm 201
Pre-Raphaelit 377
proletarya 186, 294
proleter 344
proleter devrimleri çağı 308
Protestan ahlâkı 26, 427, 428
Protestan kültürü 51
Protestanlar 160
Proust, M. 253
psikanalitik 43, 414
psikanaliz 18, 415
psikolog 278
psikoloji 25, 39, 128, 201, 278
psikolojik imgelem 44
psikolojik simgeler 210
psikoz 22
psişe 17, 136, 207
psişe ile toplum 386
psişik arzu 137
psişik belirtileri 196
psişik haklar 127
psişik illetler 52
psişik simgeler 209
psişik tatmin 127
psişik yaşam 16, 17
publar 116, 132, 280
Purdy, William 187
putperestlik 202
Püriten 26, 90, 151, 329

Q-R

quartier 183, 184, 192, 342, 378
quartiers 182
Rachel 276
radikal 327, 328, 329, 330
radikal öznellik çağı 40
radikal politika 325, 327
radyo 363, 304, 305, 306, 354
rahipler 153, 278, 346
Raspail, F. 300
rasyonel toplum 17
Ravary, Binbaşı 458, 461
Raverat, Gwen 249
redingotlar 245
Régence dönemi 99
Regnault, Elias 297
reklamcılık 197
renkler 219
res publica 16, 171, 172, 435
Restorasyon 95
retorik 153, 299, 302, 321
rezalet 41
Riccoboni. *L'Art du Théâtre* 157
Richelieu, Cardinal 77
Riesman, David *Yalnız Kalabalık* 18, 51
rıhtım ve antrepo 85
risk 411
riske girme 410
ritüel 343, 403
Robert Macaire 267
Robespierre, M. 244
Rochefort, Comte de 315
Rochester, Lord 142
rock 370
rol 54, 57, 101
rol tanımı 159
rol yapma 158, 159, 163, 266, 342, 414
rol yapma sanatı 403
rol yapmanın paradoksu 153
roller 49, 54, 55, 56, 58, 59, 152
Roma 83, 111, 121, 139, 179
Roma İmparatorluğu 15
Romalılar 15, 16, 17
romantik 19, 107

romantik başkaldırı 267
romantik çağ 264
romantik gerçekçilik 208, 210
romantik icracı 257, 265, 266, 274
romantik icracılar çağı 308
romantik müzisyen 273
romantik sanatçı 269
romantik yıldızlar 275
romantizm 261
Rosenberg. Philip 225
Rossini, G. 274
Rousseau, J.J. 95, 137, 150, 158, 159, 160, 162, 166, 283, 327, *D'Alembert'e Mektup* 159, *Émile* 163, 164, *İtiraflar, Julie* 163, *Mektup* 161, 163, 165
Rönesans 128, 206, 301, 303
Rönesans Platoncuları 152
Rönesans şehir-devletleri 302
Rönesans: Floransa 291
rubato 261
Rubenstein. Helena 248
Rude, George 143
ruhlar 453
rutin 352

S-Ş

Saalmon, Howard 382
sabit fiyatlar 190, 191, 192, 198
saç 103, 247
saç modası 102
saf [pure] bir karakter tipi 266
sahicilik 44, 159
sahicilik dili 26
sahne 230, 271, 272
sahne kostümleri 104, 105
sahne oyunculuğu 112
sahne sanatçıları 110
sahne sanatları 61, 111, 259
sahne ve görüntü 151
sahne ve oyunculuk 266
sahne ve sokak 60, 62, 64, 95, 98, 106, 116, 151, 158, 214, 229, 232, 284, 369, 370
sahneler 58
Sahte Alarm 146
Sainte-Albine, Remond de 157, *Le Comédien* 156
Saint-Saëns, C. 260
Saint-Simon 91, 325
San Giorgio 301
San Marco 303
sanat 49, 60, 61, 65, 265, 268, 284, 308, 342
sanat kamusu 288
sanat ve doğa 156
sanat ve toplum 401
sanat yapıtları 164
sanatçı 261, 277, 287, 288, 307, 406
sanatın yaşamı yansıtması 104
sanatkârca 261
sanatsal 261
sanattan mahrum bir aktör 339
sanayi kapitalizmi 36-38, 40, 172, 186, 189, 200, 204, 253, 378
sanayi şehri 176
Sandherr, Albay 453, 455
sansür 165
sapkın konunal yaşam 400
sapkınlık 249, 250
saprna 249, 250
saray 111
saray egemenliği 91
saray toplumu 92
saray ve kent 33
saray yaşamı 90
Sartor Resartus 224
Sartre, J.P. 50
satıcı ve alıcı 215
Satie, E. 260
satış mağazaları 177, 213
Savonarola, G. 301, 302, 303, 304, 306, 354
savunma mekanizmaları 45
saygın aileler 187
saygın sessizlik 269
saygınlık 25, 188
Scarsdale 435
Scheurer-Kestner, A. 455, 457, 460, 312
Schorske, Carl 273
Schumann, Robert 260, 263, 265, 272, *Kinderszenen* 260
Seine 85
seküler 32, 38, 42, 60, 158, 172, 200, 201, 204, 205, 206, 213, 253, 256, 305, 306, 328, 333, 334, 347, 350, 354, 355, 359, 376, 399, 403, 427, 434
seküler aşkınlık 201
seküler içkinlik 201
seküler karizma 348, 349, 354, 355, 356, 360, 361, 363, 367, 369
seküler şehirler 302
sekülerizm 36, 39, 205, 301, 399, 428
selamlaşma 90, 91, 92
Sélect Latin 282
semboller 65
sempati 134, 135, 154
semptomoloji 415
semt 182
Sennett, R., *Şehre Karşı Aileler*, 68, 234, *Düzensizliğin Yararları* 69, *Sınıfın Gizli Yaraları* 69
seri üretim malları 192
ses tonu 118
sessiz 365
sessiz izleyici 258, 282
sessizlik 46, 47, 270, 282, 284, 306, 383
sessizlik disiplini 278, 292
Sévigne, Madam de 122, 136
Sévigne, Madam de 93
seyirci 62, 63, 64, 65, 66, 76, 85, 89, 96, 97, 109, 112, 113, 115, 250, 336
seyirciyle oyuncu 110
seyirlik 170
Shakespeare 109, 259, *Macbeth, VIII. Henry, III.*

Richard, Kış Masalı 230, *Kral Lear* 206
sigortacılık 117
sıkıntı 303
simge 23, 114, 115
simgeci 251
simgeler 123, 396, 405
Singer, I. 215
sınıf 17, 74, 285, 288, 292, 344, 418, 420, 424, 425, 426
sınıf bilinci 292
sınıf kimliği 86
sınıf kültürü 213, 420
sınıf mücadelesi 299, 418
sınıf politikası 435
sınıf savaşı 45, 290
sınıf uzlaşmazlığı 327
sınıf ve cinsiyet 218, 221
sınıflar arasında sosyalleşme 121
sınıfsal değişim 75
sınıfsal konum 422
sınıfsal mevki 425
sınırsız benlik 337
Sitte, Camillo 377, 378
Sixtus, V. 121
siyah cemaat hareketleri 395
Smith, C.T. 78
Smith, Moyr 230, 232
sofistike olma 186
Sofokles 227
soğukluk 334
sokak 34, 82, 89, 97-101, 124, 128, 185, 232, 242, 245, 274, 278, 279
sokak giyimi 104, 106, 251
sokak tiyatroları 269
sokak ve sahne 104, 171, 349
sokakta gezinmek 121
sol 308
Soleil d'Or 282
Sombart, W. 88
Sorokin, P.I. 233, 234
sosyal [sociable] cemaat 289
sosyal bir hiyeroglif 218
Sosyal Darwinciler 42
sosyal gelenekler 17
sosyal ilişkiler 412
sosyal psikoloji 384, 400
sosyal romantikler 289
sosyalist hareket 40, 328
sosyalistler 40
sosyalleşme 31, 93, 96, 162, 413, 414
sosyallik 161, 170, 256, 380, 399, 404, 427, 434
sosyopsikolojik bir dil 51
Southampton 83
Southern, Richard 232
soytarı 79
Sönmüş Hayaller 205
söz 96
sözel kamusal ifade 130
spekülasyon 186
Springsteen, Bruce 369
Squire, G. 99, 214
St. James Parkı 121, 122, 123, 183
St. Laurent ve St. Germain fuarları 107
St. Michel Bulvarı 282
St.-Girmain-des-Prés 82
Stalinist küçük komünist 433
Stalinizm 329
star 376
star sistemi 370, 374, 375
statü 358
Steele, Sir R. 32, 132
Stern, Daniel 298
Sticotti 156
Strachey, Lytton 229
stres 350
Stuart, Louise 243
style du pendu 244
suçlular 162
suflör ve aktör 110
sui generis 18
suskun izleyici 268
suskunluk 269, 274
süs 102
süsleme 96
süslenme 43, 103
sütannelik 133
Swift, J. 32, *Mütevazı Bir Öneri* 133
şair 261, 304, 354
şairane 299
şans 188, 189, 205, 206
şans oyunları 131
şapkalar 102, 215, 219
şehir 16, 27, 34, 60, 62, 63, 75, 79, 80, 158, 164, 174, 199, 206, 207, 212, 330, 338, 340, 359, 378, 381, 390, 435, 436
şehir hakkı 185
şehir kültürü 217
şehir proletaryası 213
şehir romancıları 254
şehir ve kasaba 175
şehrin atomlarına ayrılışı 386
şehrin çökmesi 150
şehrin eleştirilmesi 207
şeyler ve insanlar 38
şifre çözme [decoding] 308, 309
şiir 295, 297, 298, 300
şişirme 220
şizofrenik dil 415
şok etme 274
şok taktikleri 268

T

tabldot yemek 283
tahakküm 435
tahayyül gücü 65
takdim 236
takdimden temsile 66
taklit 76
Talbot, Lord William 140
Talbot, W. 141

talih 206
Talleyrand, C. de 133, 361
Tallien, Madam 243
tanıma 76
tanınmayanlar 342
tarafsızlaştırılma 59
tasfiye 291
taşra 218
taşralı 64
taşralı gafı 270
taşraya özgü 217
Tatler 32
tavernalar 120, 280
tavır 434
teatrallik 60, 402
tek işlevli kent 381
tek renk 218
tek renkli giysiler 250
tek tip 214
tek tip giyim 195
tekdüzelik 352
teknik işçiler 425
tekrar 110
tekrar edilebilir toplumsal fiiller 156
televizyon 363, 364, 365, 369
temsil ile takdim 165
teokrasi 160
terapi 172, 240
tevazu 135
Thackeray, W. 41, 223, 224
Thames 85
Théâtre d'Art 251, 252
Théâtre de l'Oeuvre 251
Théâtre de la Portre St. Martin 231
Théâtre Italien 107, 110
Théâtre-Libre 250
theatrum mundi 56- 59, 64, 95, 96, 150-152, 254, 342, 401, 402
Thermidor 242, 244, 246, 247, 249
Thermidoryen Paris 245
Thermidoryenler 250, 252
Thernstrom, Stephan 180
Thomist 305
Tidworth, Richard 270
Tilly, Charles 174
Times 371
tiyatro 59, 60, 63, 76, 83, 95, 104, 105, 107, 108, 110-113, 115, 116, 119, 123, 124, 128, 131, 150, 151, 156, 157, 161, 165, 230-232, 251, 263, 266, 269, 270, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 289, 299, 342, 401, 402
tiyatro izleyicileri 33
tiyatro kafeleri 121
tiyatro kostümleri 250
tiyatro sahnesi 56, 57, 64
tiyatro seyircileri 112
tiyatro ve opera salonları 34
tiyatro ve toplum 66
tiyatroda kostümler 45
tiyatrokrasi 402
Tocqueville, Alexis de 53, 73, 299, *Amerika'da Demokrasi* 52, *Anılar* 42
toplantı 279
toplu taşımacılık 192
toplum 17, 56, 57, 59, 173, 401
toplumbilimciler 54
toplumsal değerler 56
toplumsal düzenin oluşumu 42
toplumsal etkenler 209
toplumsal eylem 26, 27
toplumsal farklar 37
toplumsal hiyerarşi 97
toplumsal hiyeroglif 194
toplumsal ifade 62
toplumsal ilişkiler 21, 22, 26, 31, 36, 46, 61, 161, 162, 236, 283, 310, 342, 399
toplumsal katılımın azalması 26
toplumsal koşullar 49
toplumsal kuralları ihlal 21
toplumsal merkezler 48
toplumsal mevki 221
toplumsal uyumsuzlar 384
toplumsal yaşam 18, 344
toplumun anlamını yitirmesi 283
toptan satış 198
tozluklar 103
Tönnies, Ferdinand 288, 289
Trilling, Lionel 51, 52, 161, *İçtenlik ve Sahicilik* 50
Trollope, A. *Böyle Yaşıyoruz Artık* 239
Tuileries 90, 122
Turgot, A. 132
Turk's Head Kulübü 120, 123
tutuklunun insanca muamele görmesi 136
tüccarlar 97
tümleyici [integrative] 339
Türkiye 230
TV haberciliği 366

U-Ü

Uluslararası Okul 27, 28
unvanlar 91
uşaklar 88
uyarım 193, 194
Uygulamalı Sanatlar Lincoln Merkez Kütüphanesi 231
uygun 76
uzlaşım 96
üçüncü kulak 411, 412
üst ile ünsüzlük 370
üniformalar 242
üslup 160

V-W

Vandermonde, A. *İnsan Türünü Mükemmelleştirme Araçları Üzerine Deneme* 132
Varinard 462
varlıklı burjuvazi 119
verem 243

Véron, M. Pierre *Paris S'Amuse* 268
Versay 81, 82, 90, 91, 110
vie du quartier 185
Viktorya çağı 20, 42, 43, 45, 221, 334
Viktorya tarzı 222, 241
Viktorya tarzı iffet 220, 229, 414
Viktoryen 21, 171, 242, 246, 249, 336, 337
virtüözlük 265, 268
vitrin 194, 195
Viyana 100, 235, 372
volonté 162
Voltaire, 92, 115, 137, 273, *Sémiramis* 115
Wagner, Richard 269, 271, 272
Wallace, George 362, 366, 367
Walpole, Horace 142
Watergate 361
Weber, A.F. 177
Weber, Max, 25, 263, 348, 350, 351, 352, 353, 355, 376, 428, 429, *Ekonomi ve Toplum* 349, *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu* 427
Weltschmerz, Dr. 324
Whig ya da Tory 103
Whitehouse, H.R. 297
Wichern, Johann 238
Wieck, Clara 260
Wilde, Oscar 249, 250
Wilkes ve Özgürlük sloganı 143
Wilkes, J. 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 166, 257, 293, *Kadın Üzerine Deneme* 143
Wilkesçi 166, 171, 335
Williams, Raymond *Kültür ve Toplum* 261
Winnicott, D.W. 418
Wirth, Louis 182
Wollstonecraft, Mary 134
Worth L. 215
Wren, Christopher 83
Wrigley, E.A. 78
Wycherley, W. 132

Y

yabancı 75, 87, 88, 89, 383, 384
yabancı akını 79
yabancılar 37, 41, 42, 46, 49, 60, 62, 75, 76, 84, 94, 106, 116, 124, 174, 189, 218, 340, 359
yabancılaşma 40, 54, 217, 334, 378
yabanıl 129, 136
Yahudi avı 455
Yahudiler 314-316, 323, 324, 357, 369, 387-389, 392-395, 398, 458, 459, 460
yakın çevre 339, 398
yakın ilişkileri 31
yakınlık 334
yalancı-türleşim (*pseudo-speciation*) 396
yalınlık 135, 136
yalıtılmışlık 205, 256, 282, 284, 292, 365, 408
yalıtım 30, 235, 378, 383
yalıtım ve görülebilirlik 364
yalnız kalabalık 283
yanılsama 115, 352, 353, 356, 362
yanılsama çağı 232
yanlış bilinç 423
yansıtma 290
yapıntı 123, 154
yapmacıklık 107, 116, 239
yaratıcı fiil 405, 406
yasaklar 244
yaşam hakkı 127, 134
yaşama öyküleri 18
yatırım 187
yatırımcı sınıf 187
yatıştırılma 59
yelekler 102
yeni gelenler [arrivals] sınıfı 420
Yeni Gine 74
yeni sınıflar 423
Yeni Sol 380
yenta 393
yerel katılım 397
yerel müdahale 397
yerel özerklik 435
yerelcilik 435
yerleşim alanı 435
yerlicilik [nativism] 217
yeşil hastalık 239
yetişkin 130, 132, 273, 343, 403, 410, 411, 414, 418, 419
yetişkin kültürü 404
yetişkin oyunları 413
yıkıcı *gemeinschaft* 291
yıldız kişilikler 63
yoksulların ahlâki bozulmaları 237
Young, G.M.S. 222
Youngman 135
yukarıdakiler ve aşağıdakiler 76
yurttaşlık 159, 339
yüz 103, 212, 227, 330
yüzgöz olma [overexposure] 375

Z

Zefir ve Eros 230, 231
Zeldin, Theodore 296
Zola, E. 193, 318-324, "Suçluyorum" (*J'Accuse!*) 291, *J'Accuse* 312, 317, 318, 320-322, *Nana* 282
zoraki bağlanma 426
zorunlu yanılsama 230, 232
Zucker, Arnold 82

Kendi alanlarında çığır açan, onlarla hesaplaşmadan yeni bir şey söylemenin zor olduğu kitaplar vardır. Richard Sennett'in düşünce tarihinin başyapıtlarından biri olan *Kamusal İnsanın Çöküşü* böylesi bir kitaptır: Tarihten sosyolojiye, psikolojiden antropolojiye entelektüel bir şölendir.

Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nde özgünlük ve entelektüel derinlikle kamusal hayat ve özel hayat arasındaki dengesizliğin nedenlerini ve bu dengesizliğin yol açtığı sorunları inceliyor. Ona göre, hayatın, aile ve yakın dostlar dışındaki parçası olan "kamusal hayat" bir zamanlar "hayat dolu"ydu ve kişiler için çok önemliydi. "Yabancı"larla duygusal bağlar kurarak insanın oyun yeteneğini çoğaltan, toplumsallaşmasını/medenileşmesini sağlayan bir kamusallık vardı. Bütünlüklü ifadesini 18. yüzyıl Avrupa şehirlerinde bulan bu kamusallık zamanla ağırlığını yitirerek yerini "özel hayat"a bıraktı. Kamusal hayat artık özel hayatın gerektirdiği oranda önemli olmaya başladı. Sennett, bugün, tanımadığımız ama aynı şehirde yaşadığımız insanlarla kurulacak çok boyutlu ilişki ve hazlardan yoksun kaldığımızı söylüyor ve şu soruları soruyor: Yabancı, nasıl tehdit edici bir unsura dönüştü? Sessiz kalarak seyretme, kamusal hayatın tek yolu haline nasıl geldi? Yalnız kalma, bir hak olarak nasıl oluştu? Özel hayat ilgi odağı haline nasıl geldi? Politikacıları neden yaptıklarına ve programlarına bakarak değil de kişisel özelliklerine göre değerlendiriyoruz? Evlerimize özen gösterdiğimiz halde sokaklarımız neden pis?

Sennett, kamusal alanların yaşanan mekânlar olmaktan çıkıp gelip geçilen yerlere dönüşmesiyle yüreklerimizi sevgili ve dostlarımızın dışında kimseye açamadığımızı, özel hayatına kapanan kişiliklerimizin giderek güdükleştiğini, başka insanlarla oyun oynama yeteneğimizi yitirmemizin bizi nasıl eksilttiğini tarihsel/toplumsal bir perspektifle işliyor. Bu süreci Balzac ve Diderot'nun yazılarına, Paganini ve Liszt'in müziğine, tiyatro ve izleyicinin davranışlarına, mimariye, Dreyfus Davası'na ve Richard Nixon'ın kariyerine, özel ve kamusal hayatın konuşma ve giyim biçimleri gibi gündelik örneklerine bakarak anlatıyor. Modernlikle birlikte özel hayatına tutsak olan insanın kamudaki sessizliğini, yalnızlığını, yaşayan değil seyreden bir insan haline gelme tarihini inceliyor.

Sennett, bütün bunlara rağmen umutsuzluğa kapılmıyor. Yitik bir kamusal cenneti hayal etmek yerine, kişilerin yakın dostları arasındaki kadar rahat ve güvenli olduğu, oyuna önem verdiği, nezaketi elden bırakmadığı bir ortamda, şüpheyi en aza indirerek "ötekini tanıma"nın imkânlarını araştırıyor. Sokakta "öteki"ne "merhaba" demek isteyenler için...

AYRINTI YAYINLARI • "AĞIR" KİTAP
ISBN: 978-975-539-105-2
9 789755 391052

0466239
AYP