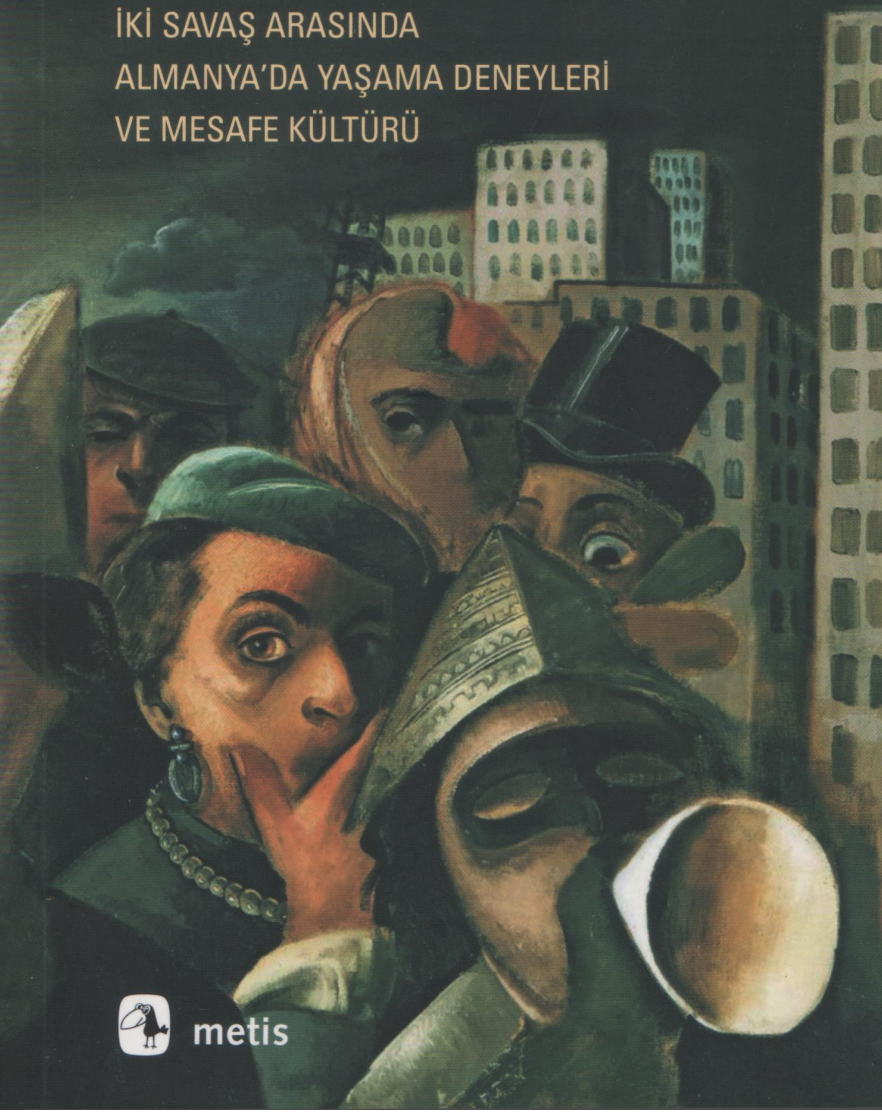
Helmut Lethen

Soğuk Temas

İKİ SAVAŞ ARASINDA
ALMANYA'DA YAŞAMA DENEYLERİ
VE MESAFE KÜLTÜRÜ



metis

Helmut Lethen

Soğuk Temas

İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü

Kültür eleştirmeni Lethen 1939'da Almanya'da doğdu. Bonn ve Amsterdam Üniversiteleri ile Berlin Özgür Üniversite'de edebiyat, sosyoloji ve din felsefesi eğitimi gördü. Doktora tezini "yeni nesnellik" üstüne yazdı. 1971-76'da Berlin Özgür Üniversite'de çalıştı, 1977-95'te Utrecht Üniversitesi'nde dersler verdi. 1996-2004'te Rostock Üniversitesi'nin Çağdaş Alman Edebiyatı bölümünde çalışmalarına devam etti. Misafir öğretim görevlisi olarak Chicago, Kalifornia (UCLA), Indiana Üniversitelerinde bulundu. 2007'den beri Viyana'daki Kültürel Çalışmalar İçin Uluslararası Araştırma Merkezi'nin (IFK) başkanlığını yapıyor.

Soğuk Temas (1994) ve *Der Sound der Väter: Gottfried Benn und seine Zeit* (Babaların Sesi: Gottfried Benn ve Zamanı, 2006) kitaplarıyla daha geniş çevrelerce tanınan Lethen'in diğer önemli eserleri ise şunlar: *Neue Sachlichkeit 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weißen Sozialismus"* (Yeni Nesnellik 1924-1932: "Beyaz Sosyalizm" Üstüne Araştırmalar, 1970); *Unheimliche Nachbarschaften: Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert* (Tekinsiz Komşular: 20. Yüzyılda Soğukluk Öğretisi ve Felsefi Antropolojinin Nisyanı Üstüne Denemeler, 2009); *Suche nach dem Handorakel: Ein Bericht* (Keramet Kılavuzu Üstüne: Bir Rapor, 2012); *Bertolt Brechts "Hauspostille": Text und kollektives Lesen* (Bertolt Brecht'in "Ev Vaazları": Metin ve Kolektif Okuma, 1978; Lehman ile birlikte). Lethen ayrıca 2014'te *Der Schatten des Fotografen: Bilder und ihre Wirklichkeit* (Fotoğrafçının Gölgesi: Görüntüler ve Gerçeklikleri) kitabıyla Edebiyatdışı/Deneme kategorisinde Leipzig Kitap Fuarı Ödülü'nü kazandı.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Soğuk Temas
İki Savaş Arasında Almanya'da
Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü
Helmut Lethen

Almanca Basımı:
Verhaltenslehren der Kälte
Lebensversuche zwischen den Kriegen
Suhrkamp Verlag, 1994

İngilizce Basımı:
Cool Conduct
The Culture of Distance in Weimar Germany
University of California Press, 2002

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994
Bütün hakları Suhrkamp Verlag, Berlin
tarafından korunmaktadır.
© Metis Yayınları, 2013
Çeviri Eser © Tuncay Birkan, 2017

İlk Basım: Ekim 2017

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Resmi: Felix Nussbaum, "Maskeli Balo", 1939

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-095-3

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Helmut Lethen

Soğuk Temas

İKİ SAVAŞ ARASINDA
ALMANYA'DA YAŞAMA DENEYLERİ
VE MESAFE KÜLTÜRÜ

Çeviren:
Tuncay Birkan



metis

İçindekiler

Teşekkür 9
Amerikan Basımına Önsöz 11

I. UTANCI SAVUŞTURMAK: NESNELLİK HABİTUSU 17

1. Kuzey İstasyonu 17
2. Rezaletin Dramaturjisi 25
3. Vicdan Kültüründen Vazgeçmek 28
4. Davranış Kodları 37

II. DOLAŞIM COŞKUSU VE ŞEMATİZM 41

1. Kutuplaşma: Persona'ya Karşı Mahluk 43
2. Bir Algı Modeli Olarak Trafik 47
3. Yüzey Psikolojisi 53

III. SOĞUK PERSONA'NIN DAVRANIŞ KODU 56

1. Gracián'ın Soğuk Personası'nın Dönüşü 57
   A. Mahkûmun Hareketliliği Öğretisi 57
   B. Persona Kavramının Modernliği 63
   C. Nesnelliğin Davranış Kodları 67
   D. Düşman İmgesi 71
2. Yirminci Yüzyılda On Yedinci Yüzyıl Antropolojisi 74
3. Helmuth Plessner'in Antropolojisi:
   Esrarengiz Yeni Nesnellik Üslubu 79
4. Yeni Nesnellik Döneminde Alternatif İnsan İmgeleri 99
5. "İfade"nin İtibarsızlaşması ve Beden Retoriğine Dönüş 106
   A. Bühler'in Eyleme Dayalı İfade Teorisi 107
   B. Plessner'in İfadeyi Dışlaması 114
   C. Acı Uzlaşımları 118
6. Plessner-Schmitt: Birleşme ve Ayrışma 122
7. Davranış Kodları İçin Tarihsel Bir Bağlam 130

IV. YENİ NESNELLİK EDEBİYATINDA SOĞUK PERSONA; YA DA DÜŞÜRDÜKLERİ GÖLGELERİN YUTTUĞU FİGÜRLER 137

1. Egemenin Altını Oymak 137
2. Çerçeve Hikâyeler 145
3. Portreler 149
A. *Talleyrand oder der Zynismus* 149
B. Serner'in *Handbrevier für Hochstapler*'i 154
C. Bir Bauhaus Apartmanında İki Piyade 169
D. Brecht'in Kent Sakinleri İçin Keramet Kılavuzu 175
E. *Die Mehlreisende Frieda Geier* 185
F. Ginster – *Son Performans* 190
G. Jünger'in Kristale Düşüşü 192
1. Siluetler 192
2. Soğuk Persona ve Acı Hissi 204
3. Farklı Bir Perspektiften Zırh 208
4. Leviathan'a Elektrikli Kanatlar 211
H. Soğuk Persona – Balığın Midesinde 220
1. Günlük 220
2. Schmitt'in Utanç Kültürü 223
3. Fonomani ve Mahluk 228

V. RADAR TİPİ 240

VI. MAHLUK 249

1. Harp Malulü 250
2. Mahluk Söylemi: Teolojiden Hayvan Davranışları Araştırmalarına 252
3. Grischa Orduda 256
4. Angerstein Davası 261
5. Bronnen'in *O.S.* Romanı 266

VII. SONSÖZ 273

Notlar 275
Dizin 298

Teşekkür

Helga Geyer-Ryan, Hortense von Heppe ve Heinz-Dieter Kittsteiner'in sohbetlerimizdeki dostça önerileri ve eleştirileri olmasa bu eser asla tamamlanamazdı. Ayrıca taslak metinler üzerinde yorumlarda bulunan Inka Mülder-Bach, Regina Busch ve Ulrike Baureithel ile daha sonra çeşitli tartışmalar yaptığımız Carl Wege, Richard Faber, Rüdiger Safranski, Hans-Thies Lehmann, Joachim von der Thüsen ve Bernd Weyergraf'a da çok teşekkür ederim. Carrie Lee Asman, Friedbert Aspetsberger, Teja Bach, Susanne van Briemen, Jean-Luc Evard, Joachim Fischer, Dieter Hensing, Tony Kaes, Volker Kaiser, Reinhard Kapp, Martin Lindner, Crystal Mazur, Helga Moser, Manfred Moser, Peter Oesterreich, Klaus Rathschiller, Friedrich Rothe, Georg Scherer, Renate Schlesier, Nicolaus Sombart, Caroline Sommerfeld, Frank Trommler, Renate Voris, Waltraud Wende, Hannes Wendt, Ernest Wichner, Hubert Winkels, Heinz Wismann, Temilo van Zantwijk ve Carsten Zelle'nin tavsiye ve itirazları bu kitapta çok işime yaradı. Karl-Heinz Barck incelik gösterip eski Akademie der Wissenschaften bünyesinde bulunan Werner-Krauss Archiv'e ulaşmamı sağladı; burada, Horst F. Müller ve Karin Preisigke bana yardımcı oldular. Bu kitabı mümkün kılmaya yardım ettikleri için meslektaşlarım Jattie Enklaar, Gregor Laschen ve Peter Wessels'e çok teşekkür ediyorum.

Herbert Wiesner'in davetiyle fikirlerimin bir kısmını Literaturhaus Berlin'de sunma imkânı buldum. Winfried Menninghaus da beni bunları yayımlamaya teşvik etti.

Bu eser Utrecht Üniversitesi'ndeki Onderzoekinstitut voor Geschiedenis en Cultuur'un araştırma programının himayesiyle yazılabildi ve Lilo Roskams'ın dikkate değer yardımları olmadan asla bitirilemezdi.

Burada adı geçen neredeyse herkes son söze ciddi itirazlar yöneltti; dolayısıyla sadece benim sorumluluğumda olacak kadar kısa tek bölüm de bu.

ÇEVİRENİN NOTU

Bu güzel kitap İngilizceden çevrildi. Çevirirken beni rahatsız eden, aklıma yatmayan kayda değer miktarda cümle ortaya çıkınca bunları Almancacı bir bilene danışmalı diye düşünmüştüm. Bunlara dikkatli redaktörüm, sevgili arkadaşım Özge Çelik de yeni cümleler ekleyince hepsini birden toplayıp Kracauer'in o nefis *Kitle Süsü*'nde memnun mesut birlikte çalıştığımız Orhan Kılıç'ın kapısını çalmak farz oldu. Kendisi sorunlu yerlere çok güzel öneriler getirmenin ötesinde, İngilizce çeviride her nedense atlanmış yerlere de dikkat çekti, başka cümleler için de tadilatlar önerdi, kimi kavram meselelerine dikkatimi çekti, kitabın başlığı ve altbaşlığı da esasen onun önerisi sayılmalı. Çok sevdiği bu kitabın çevirisine çok önemli katkılarda bulundu; kendisine çok teşekkür ediyorum. Söylemeye gerek yok ama söylemeden de olmaz: Çevirinin son halinde görülebilecek bütün kusurların kabahati elbette bana aittir; Orhan'la Özge'nin bütün önerilerini de uygulamadım çünkü.

Tuncay Birkan

Amerikan Basımına Önsöz

İNSANLARIN toplumsal mekânları içinde birbirlerine mesafe ve yakınlıkları, kültür bilimlerinin temel meselelerinden biridir. Arthur Schopenhauer bu sorunu çözme zorunluluğunu ünlü üşüyen kirpiler meseliyle formüle etmiştir. Soğuk bir kış gününde bir grup kirpinin birbirleri arasında uygun bir mesafe kurmaları gerekmektedir. Fazla yakınlaşırlarsa oklarıyla birbirlerini yaralayabilirler; fazla uzaklaşırlarsa da soğuktan donarak ölebilirler. Kirpiler, diye yazar Schopenhauer, tahammül edebilecekleri orta derece bir sıcaklıkta bir karara varana kadar yakınlık ile uzaklık arasında gidip gelirler.

Bu kitap da kültür tarihinin bir kurgusu olan "uygun mesafe" hakkında. Tarihsel ortamı, otuz yıllık bir savaş dönemi olan 1914 ile 1945 arası. Kitapta 1918'deki yenilgi sonrası yaşanan travmatik durum tasvir ediliyor. Wilhelm İmparatorluğu'nun aşina ufukları kaybolup gitmiştir. Otorite sisteminin kaybolmasının ardından insanlar modernlikle yaşanan dolaysız karşılaşmayı dondurucu bir şok gibi deneyimlemektedirler. Buna tepki olarak da sanayileşmiş sivil toplumun soğukluğunun yerine sıcak bir topluluk/cemaat ideali geçmektedir.

Felsefi antropolog Helmuth Plessner, ölümcül siyasi sonuçlar doğuran bu cemaat tapınması durumuna soğukluk hakkında bir manifesto niteliğindeki *Grenzen der Gemeinschaft: Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (Cemaatin Sınırları: Toplumsal Radikalizmin Eleştirisi) adlı kitabıyla müdahale etmiştir. Mesafe kültürüne dair bir belge niteliğindeki bu kitap son derece kıymetli ve nadirattandır,

çünkü Alman kültür tarihi mesafeyi hiçbir zaman gereğince değerlendirebilmiş değildir.

Plessner entelijansiyanın medeniyetle ilgili geleneksel görüşlerinden uzak durarak, kamusal varoluşun isimsizliğinde açık imkânlarla dolu bir ufuk keşfeder. *Grenzen*, Richard Sennett'in elli yıl sonra "samimiyetin tiranlığı" adını vereceği şeye karşı erken bir manifestodur. Plessner 1924'te şöyle der: "Bir kılavuz ilke olarak [denebilir ki] yabancılar için sahicilik doğru değildir... Ani bir çarpışmanın ardından yabancılar arasına dış mekânın soğukluğu çökmelidir."

Plessner'in manifestosu bugün bizi komüniteryanizm/cemaatçilik tartışmalarında su yüzüne çıkan sorunlarla tekinsiz bir biçimde bağıntılı olduğu için ilgilendiriyor. Plessner *Gemeinschaft* (cemaat, topluluk) tapınmasına karşı sert bir polemiğe girerek komüniteryan ideolojinin karanlık tarafını vurgular. Cemaat özlemine, başkalarından ayrılmaktan kaçınma isteği olduğu sürece, saygı duyar. Ama eleştirisi bu kavrayışın eksiklerini hedef alır. Alman cemaat ideolojisi bir cemaat içindeki şiddet ve nefreti örtbas eder; güvensizlik alanlarına duyulan gerekliliği ve böyle alanlara sahip olma hakkını görmezden gelir. Toplumsal çerçevenin sadece bir parçası olduğunu, liberal topluma yönelttiği eleştirinin bu toplumun temel ilkelerinden yararlandığını unutur. Ve son olarak bünyesindeki köktencilikle bireyin bedeninin sınırlarını savunmasız bırakır, kişisel alanını yok eder; savunduğu sahicilik kültü ile terörün hükümranlığı akrabadır.

Plessner, cemaatin ortakyaşarlığa dayalı bir yoldaşlık olarak çizilen resminin karşısına cennetvari özellikleri olmayan bir toplum fikrini çıkartır. Basbayağı yabancılardan oluşan açık bir sistemdir bu. Bu toplumun, insanların sadece kişiler olarak görüldüğü alanını soyut hukuki normlar yönetir. İnsanların bu toplumun yasalarına göre iş görebilmeleri için asli cemaat bağlarını unutmaları, "kendimizi hâlâ sıcak tuttuğumuz" güven alanlarıyla aralarına mesafe koymaları gerekir. Bu toplumun kamusal alanına damgasını değerlerin yokluğu vurur, ortak ahlaki idealler değil. Kamusal alan eğitim, devlet ve ekonomi alanlarından meydana gelir. Altalanların ahlaki değerleri kamusal alanı etkilememelidir.

Her insani etkileşim alanında gerçekleştirilebilir düzen fikri saf değerler yasasına göre öncelikli olmalıdır. Bunun nedeni de insan varoluşunda aşinalık ile nesnellik arasındaki kesin uyuşmazlığın, değerlerin saf ışığını karartıp kırınıma uğratmasıdır.

Kamusal alan eşit, bağlantısız kişilerden oluşur, "*birbirlerine* eşit olduklarından değil, *birbirleri için* eşit olduklarından ötürü". Plessner bireylerin kendilerini aşina oldukları güven alanından kurtarmak için güç kullanmaları gerektiğini ve "toplumun soğukluğu" içinde sürdürülen hayatın sürekli bir dengeleme çabasını içerdiğini bilir.

Yabancılaşma içinde bir hayat sürmek bir sanattır. Bunu yapabilmek için insanların bu toplumsal oyunun "birbirlerini taciz etmeden yakınlaşmalarını, yaralamadan ayrılmalarını" sağlayacak kurallarını geliştirmeleri gerekir. Toplumsal ritüeller bu dengeleme çabasını rahatlatır: tören, diplomasi, ortama göre davranma becerisi. Bireyler bunlarla donandıklarında zarafet ve güç elde edebilirler. Plessner bu düşünceleri geliştirirken elli yıl sonra komüniteryanizm tartışmalarında yeniden gündeme gelecek olan meselelere temas etmiştir. Ama Plessner bir toplumsal kişi antropolojisi inşa ederek bütün sorunları bir batında halletmiş olduğuna inanır.

Komüniteryan açıdan bakıldığında John Rawls'un *Bir Adalet Teorisi* kitabında temsil edildiği haliyle liberalizm kavrayışı, bir topluma mensup olmanın bir cemaate mensup olmaya galebe çaldığı noktada başlar. Bu kavrayış bireylerin toplum içerisindeki hukuki açıdan gerçek kişiler olarak kendilerini kanıtlayabilmek için cemaatin aşina ahlaki değerlerini bırakmalarını gerektirir. Komüniteryanlar bir soğukluk figürü olarak gördükleri Rawls'un "engelsiz benlik"ine saldırmışlardır. Ralf Dahrendorf liberalizmin kendisine "soğuk bir proje" adını vermiştir.

Aslında bu kavrayış topluluk varoluşundan şiddetle soyutlanmayla ilgili, Rawls'un cevaplayamadığı geniş çaplı sorunları gündeme getirir:

Aşina bağlardan zorunlu ayrılış hangi tutkular, açlıklar, özlemler, hangi eros üzerine kurulacaktır? Ayrılma sanatının gerekçesini hangi çıkar oluşturabilir?

Bir cemaat varlığını hukuki açıdan gerçek kişi haline getirebilmek için soyutlama uygulanacak kuvvet ne kadar şiddetli olmalıdır? Bu kuvvet nasıl kurumsallaştırılabilir? Kurumsallaşmış iktidar insan ruhunda kök salacak bir yer bulabilir mi?

Plessner bu soruları ele alırken Thomas Hobbes'un insanları toplumsal normlara biat ettirme planını izlemez. Plessner bunun yerine bireylerin şiddete dayalı bir kamusal hayatta kendi iç doğalarını sonuna kadar geliştirdiklerini varsayar. Bunun nedeni de –onun paradoksal bakış açısına göre– "insanın doğası gereği yapay" olmasıdır. Medeniyetin şiddete dayalı yapaylığı hayatın has mecrasıdır! Bu antropolojinin başlıca ilkeleri çok açıktır: İnsan, doğduğunda, çevresiyle "egzantrik" bir ilişki içindedir. Bir ikinci doğanın yapaylığına, hayatta kalabilmek için kendi etrafında dokuyacağı bir kültürel bağlama ihtiyacı vardır. İnsan doğal olarak kültürel bir varlıktır; hayatını sevk ve idare etmek zorundadır.

"Eylemdeki, düşüncedeki ve rüyalardaki yapaylık, insanın doğal bir varlık olarak kendisiyle yüzleşmesini sağlayan içsel araçtır." İnsan ruhunun bütün ifadeleri simgesel düzenin yasalarındaki dalgalanmalara tabidir. Bu dâhiyane fikir Alman kültür tarihinin bir kusurunu telafi etmeye yöneliktir. Ama Plessner'in eserinin birçok formülasyonunda projenin şiddetinin izleri görülür.

Elinizdeki kitap, "insan doğası gereği yapaydır" şeklindeki antropolojik ilkenin ilginç boyutlarını inceliyor. Bu ilkenin tarihsel arka planını, hem Nietzscheci estetizmle bağını hem de Avrupa avangardının beyanlarıyla arasındaki yakınlığı yeniden inşa ediyor. Bu düşünme tarzının hukuk teorisyeni Carl Schmitt'inkiyle kurmuş olabileceği geçici ittifakı sorguluyor. Schmitt, Plessner'in 1920'lerde yazdığı metinlerde kendi dost-düşman formülü için antropolojik bir temel bulmuştur. Plessner de siyasal konularda Schmitt'e atıflarda bulunmuştur. İkisinden biri Üçüncü Reich'ın en önemli hukukçusu olurken, diğeri bir sürgün olarak Hollanda'ya iltica etmiştir. Mesafeli davranış kodları Hitler öncesi Almanya'daki çeşitli siyasi kampların gizli kesişme noktasını oluşturur. Siyasal farkların altında akla hayale sığmaz ittifaklar gelişmiştir: Bir anda Ernst Jünger ile Bertolt Brecht arasında üstü kapalı bir bağ olduğunu, Walter

Benjamin'in Carl Schmitt'le yazıştığını, direniş savaşçısı Werner Krauss'un dadacı Walter Serner'le temas kurduğunu görürüz.

Bütün bu olmadık komşuluklarda on yedinci yüzyıla ait bir davranış koduna, 1647'de İspanyol Cizvit Baltasar Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı* kitabına –işte bu kitabın gizli merkezi– gösterilen bir hürmet söz konusudur.

Soğuk Temas'ta aslında Almanya'nın klasik modernliğinin bu safhasının siyasi retorik ötesinde ortak bir radikal çekirdeği olup olmadığını bulma amacıyla bir tür "sınır sörfü" denemesi yapılıyor. Bizi onca zaman büyüsü altında tutan bir felaket devrinden, bütün acayipliğiyle bu çekirdeği tarif ettikten sonra daha kolay kurtulabileceğimizi düşünüyorum.

Rostock, 22 Mayıs 1998

I

Utancı Savuşturmak: Nesnellik Habitusu

1. Kuzey İstasyonu

1918 Kasımı'nın birinci veya ikinci gününde, sabah saat 11:00 civarında, on üç yaşında bir oğlan Viyana'nın Kuzey İstasyonu'nda babasının cepheden dönmesini bekliyordu. Rayların üzerinden gelen buz gibi soğuk rüzgâra tahammül ederek birkaç saattir bekliyordu. Oğlan onyıllar sonra, tren en nihayet vardığında, inmeye başlayan yolcular arasında emirerine bağırarak hızlanmasını isteyen bir subayı hatırlayacaktı. Habsburg imparatorluk ordusunun bu tür emirerleri için kullandığı tabirle söylersek, *Putzfleck*'in eli kolu eşya doluydu, havanın soğukluğuna rağmen ter içindeydi, başını bile zar zor kaldırabiliyordu. Yine de bir yandan yürürken bir yandan da "Emredersiniz komutanım, başüstüne komutanım" diye mırıldanıyordu.

Birden genç bir asker yolunu kesti. "Yoldaş," dedi asker, "ne koşuyorsun? Dünya kadar zaman var. Dünya kadar zamanımız var." Emirerinin elinden bavulları almaya başladı. Emireri ses çıkarmadan başıyla "subay burada" işareti yaptı; zaten subay da bu isyana uygun bir cevap vermeye hazırlanıyordu. Ama subay yaklaşınca askerin kepindeki imparatorluk armasının yerine Polonya bayrağının renklerini taşıyan bir şeridin konmuş olduğunu fark etti. Tereddüde düştü, o arada da etrafının ona düşman gibi bakan başka insanlar tarafından çevrildiğini gördü, onlardan biri başındaki şapkaya vurup yere düşürdü. Subay kılıcına uzandı, ama *Putzfleck* elindeki yükün

geri kalanını yere fırlatıp dikelmişti. Şimdi subaydan daha uzun boylu olduğu anlaşılıyordu ve subayın her iki kulağına da sert birer şamar indirdi. Subay artık, hikâyeyi anlatan kişinin sözleriyle, "bir tuhaflık" olduğunu gayet iyi anlamış vaziyetteydi. Etrafındaki bütün astlar birdenbire "bir kâbustaki canavarlar" kadar öngörülemez hale gelmişlerdi. Ona gülüyorlardı. Rayların üzerinden atlayarak oradan kaçtı.[1]

Viyana tren istasyonundaki bu şimşek hızındaki dönüşümün hikâyesine, *natura facit saltus* (doğada sıçramalar vardır) ibaresini eklemek geliyor insanın içinden. Ama bu hikâye bize Manès Sperber'in siyasal şiddet hakkındaki düşüncelerini, tarihsel süreci hızlandırmaya çalışan stratejilere karşı geliştirdiği düşünceleri içeren *Sieben Fragen zur Gewalt* (Şiddete Dair Yedi Soru) kitabının giriş bölümünün bir parçası olarak anlatılmıştır. Dolayısıyla Sperber yavaş evrimsel gelişmenin zorunluluğunu vurgulamaktadır. Aradan altmış yıl geçtikten sonra olayı hatırlarken başına *natura non facit saltus* (doğada sıçramalar yoktur) ibaresini koyuyordur.

Kuzey İstasyonu'ndaki sahne Sperber'in hafızasında bütün bu zaman boyunca kalarak düşünme tarzını şekillendiren mitik bir imge işlevi görecektir: Bütün kurumları, bir tüyden fazla ağırlığı olmayan, camdan bir ev kadar kırılgan şeyler olarak görmeye başlayacaktır. Çocuk, babasının az çok bir kahraman kılığında dönmesini beklerken onun yerine bu skandalı yaşamıştır. Bu da izini bırakır elbette. Sperber hikâyenin sahiciliğini sorgulamaz. Hatta, Habsburg monarşisinin şaibeli konumunu göz önünde bulundurarak ona belli bir tarihsel meşruiyet bile yükler. Ama daha genelde, sahneyi bir tür telafi edici hülya biçimine dökerek hatırlamaktadır. Bir özne kendini birdenbire yerçekimi yasasının hükümsüzleştiği bir mekânı işgal ederken bulmuştur. Geleneksel olarak karmaşık ilişki ve durumlar öyle basitleştirilmiştir ki yok olmanın eşiğine gelmişlerdir. Bir kölenin sırtındaki çanta gibi ağırlık yapan kesif geçmiş kolayca bir tarafa fırlatılıverir, bir kenarda bırakılmış bavullar gibi unutuluverir. Sperber burada kişinin kendi zihniyetinin çekim kuvvetinden kurtulma arzusunun askerlerin jargonunda bile ifade bulduğu bir dönemi anlatmaktadır.[2]

Bu tür ani dönüşüm edimlerini birkaç perspektiften tarif edebiliriz. Tarih, teoloji, sahne sanatları ve nihayet sosyoloji Kuzey İstasyonu'ndaki olayı kendilerine göre açıklayacaklardır. Tarihçiler Fransız *annales* okulunun teşvikiyle, "uzun" faaliyetler, zaman içinde art arda tekrar edilen olaylar ile sadece bir veya birkaç kere olan "kısa" faaliyetler arasında ayrım yaparlar.[3] Bu tarihsel perspektiften bakıldığında bu ikinci türden faaliyetler tipik değil egzotiktir, dolayısıyla da bilgi olarak pek bir değere sahip değildir. Uzun vadeli veya konjonktürel süreçlerin yapısı ilgiye daha çok layıktır. Kaldı ki bir tren istasyonu –Pireneler gibi veya Loire Nehri'ndeki bir dönemeç gibi– zamanla değişmeyen türden bir bağlam değildir.

Yine de "tarihsel an" kategorisi, Kuzey İstasyonu'ndaki olayı anlamamıza yardımcı olacak bir tarihsel kategoridir. Tarihçiler bu tür anları, bilincin, üzerine bir duraklama işareti çizdiği birer "boş alan" olarak görürler. Tarihsel an, bir gözlemcinin bilincinde ortaya çıktığı haliyle, "iki bilardo topunun çarpışmasına" benzer; "kendisinin maddi bir yanı yoktur, daha çok etrafında devam eden karmaşık fiziksel süreçlerin sonucudur."[4]

Ama Kuzey İstasyonu'ndaki olay oğlanın bilincinin menziline girdiğinde, çoktan bir tekrar haline gelmiştir. Hafızası onu yeniden biçimlendirene kadar olay çoktan dramatik bir biçime bürünmüştür. Böyle olmasa, istasyonda hazır bulunanlar olayın içerdiği fars unsurunu hep birlikte fark edemezlerdi (zaten subayla dalga geçmelerinin koşulu da budur).

Burada fars kavramının, *On Sekiz Brumaire*'de Bonaparte hakkında yazan Marx'tan geldiğini not etmekle yetineceğiz. Bir farsın konusu her zaman gözlemcinin dışındaki biri olduğu için, Marx'ın genelde pek itiraz görmemiş az sayıdaki iddiasından biridir bu. Ama burada daha önemli nokta, fiziksel analojinin telkin ettiği tarihsel olay kavrayışının, kritik bir unsuru örtbas etmesidir. İki bilardo topu –çarpışmalarıyla tarihsel ânı oluşturan ve ani dönüşümün öznesi olan iki top– analizimizin menzili dışında kalmaktadır. Bir kere çarpıştıktan sonra etki-tepki diliyle tarif edebileceğimiz bir seyir izlerler izlemesine, ama biz de bu tarifi ancak hareketlerin iç yapısını analiz dışı bırakma pahasına yapabiliriz.

Tren istasyonu sahnesi, ayrıntılı incelendiğinde, bilardo topu benzetmesinin telkin ettiğinden daha fazla ayrışmıştır. İstasyondaki gözlemcilerin tepkilerinin tutarlı ve kolektif olması, onların bu tepkiyi verirken yüksek derecede bir ortak farkındalık yaşadıklarını ima eder. Ama Sperber hikâyeyi anlatırken bu ayrışmayı sadece subaya atfeder. Subay protokolün sırça mahfazasından "hayvani" isyan "âlemi"ne doğrudan bir bakış atar atmaz sahnenin içerdiği "tuhaflığa" feci hassas bir hale gelir. Durumun dehşetli veçhesi, babasını bekleyen oğlan hariç, oradaki kaba saba ahalinin gözünden kaçar. Ama subayın bilincindeki bu nüans sezebilme kabiliyetine rağmen bile, ne o ne de emireri, Hegel'in efendi-köle diyalektiğinden bildiğimiz türden kurnazlıktan (ne idüğü belirsiz süreçlere psikolojik bir yönelim atfetmenin ürünü olan kurnazlıktan) nasiplerini almışlardır. Bireyler eylemde bulunurlar ve bunu yaparken de tamamen gerçekçidirler, dünya tini için ellerini taşın altına sokmak gibi bir düşünce akıllarından bile geçmez.

Bir tarihsel an teorisi dramatik anları netleştirmeye yardımcı olabilse de, aktörlerin doğasını daha derinden araştırmak istediğimiz anda bizi eksiklerimizle baş başa bırakır. Kuzey İstasyonu'ndaki sahne, ancak aktörlerin psikolojik eğilimleri hakkında hikâyenin bize anlattığından daha fazlasını biliyorsak cevaplayabileceğimiz soruları gündeme getirir. Örneğin, dönüşüm geri çevrilebilir mi? Asi tekrar *Putzfleck* olabilir mi? Bu tür sorulara cevap bulabilmek için başka yerlere bakmamız gerekir.

Sosyal bilimler bireysel davranışla ilgili psikolojik teorileri kılavuz edinmek istediklerinde, istisnai durumlardaki davranışları açıklama konusunda sorunlarla karşılaşırlar. "Hukuk bilimi için istisnai durumun/olağanüstü halin anlamı teoloji için mucizenin anlamına benzer" diyen Carl Schmitt alternatif bir yaklaşım önerir.[5] Gelgelelim teoloji dönüşümü ani bir uyanış olarak tasavvur eder. Teolojik vahyin ışığı bireye dışarıdan, "insani yasa yapma sanatlarının krize girdiği" bir anda "bir şimşek çakması" gibi gelir.[6] Nitekim bu tür değişimlerin belli bir yönde gerçekleşiyor olması, *Putzfleck*'in birdenbire canlandığı zaman gördüklerimize aykırıdır. Teo-

lojik bir yaklaşım bireysel egemenliğin başarısızlığını öngerektirdiği için, vahiy modelini Kuzey İstasyonu'na ancak bir şekilde uygulayabiliriz ki o da *Putzfleck*'e isyan ruhuyla birdenbire aydınlanan örnek bir proleter etiketini vurarak olur.

Bizim sorumuz, kişisel yönelimde ani değişimler olmasıyla ilgili teolojik varsayıma cevaz veren temel antropolojinin doğasıyla daha çok bağlantılıdır. Burada, *Reallexikon für Antike und Christentum*'un (Antik Çağ ve Hıristiyanlık Ansiklopedisi) tanıklığına göre, yüzyıllar boyu bir bireyin kanaatleri ve mizacındaki radikal değişiklikleri ağırlıklı olarak bir kıyafet değiştirme imgesiyle anlatma işlevi görmüş olan kılık kavramına geliyoruz. İhtida eden Pavlus'a dair bir tasvirde "zulümden soyunup Havariler'e katıldıktan sonra" dendiğini okuyoruz. Ya da yeniden doğma bağlamında şöyle şeyler deniyor: "asker kılığını çıkarıp sofist kılığını kuşanmak"; "karanlığın erguvani giysilerini çıkarmak ve yeni bir insan kılığına bürünmek".[7] 1920'lerdeki yeni nesnellik kuşağı arasında yaygın olan estetiğin bunun tam tersini tercih ettiğini göreceğiz. Bu estetik, dışavurumcuların yeni insan kıyafetini çıkarıp İblisin pelerinini kuşanmaktan hoşlanıyordu.

On sekizinci yüzyıl gibi geç bir tarihte bile Pietist din adamlarının orkestrasyonunu yaptığı bu tür kişilik değişimlerinin burjuva sınıflarınca kuşkuyla karşılanmış olması, modern vicdanın kültürel tarihinin bir parçasıdır. Sorun, salt dışsal bir tavır değişikliği olasılığını devre dışı bırakamamaktan kaynaklanıyordu.[8] Bizlerin "uzun vadeli vicdan"ımızın öncüleri olan Pietistler kendiliğinden uyanış emarelerini hoş karşılıyorlardı ama bir dönüşümü uzun vadede nasıl muhafaza etmek gerektiği meselesiyle kendilerine eziyet etmeden de duramıyorlardı. İçsel motivasyonu kayda değer oranda vurguluyorlardı, öyle ki darağacına gidecek alt sınıftan tipleri dine dönmeye zorlarken aşırı hızlı değişimle ilgili her türlü emareye güvensizlikle yaklaşıyorlardı. Günahkârları motive eden şeyin, idama ihtida etmişlerin beyaz kisveleriyle gitme ihtimali olduğu yönündeki kuşkularını bütün bütüne susturamıyorlardı. Bireysel psikolojinin bir parçası olan karmaşık bir kendi kendini yönlendirme mekanizması –David Riesman'ın dışsal uyarımların yarattığı her türlü

ani doğrultu değişimine direnen iç pusulası–, burjuva modernliğinin son dönemlerinin bir ürünü, arkaik bünyenin üzerine yüzeysel olarak kaplansa da alt sınıflardan asla çok rağbet görmemiş bir ürünüdür.

Burjuva-öncesi bir "rasyonel tip" –kişisel davranışlarını dışsal etkilere hiçbir suçluluk duymaksızın uyarlayabilen kişi– fenomeni, 1930'larda bir dizi tarihsel antropoloğun aynı anda yaptığı bir keşifti. Ortaçağdan çeşitli savaş sahnelerini betimleyen Norbert Elias psikolojik özdenetim aygıtının pek gelişmemiş olduğunu anlatır. "Daha ziyade ani dönüşümler"in yaygın olduğunu ve disiplin altına girme duygulanımlarına her zaman fiziksel güç kullanma tehditlerinin eşlik ettiğini bulgular.[9] Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra askeri bir toplumu yeniden inşa etmek için ortaçağa geri uzanmak pek gerekmemiştir tabii ki. Ordu ve Freikorps gibi kurumların oluşturduğu (Sigmund Freud'un tabiriyle) "yapay gruplar" her yerde bariz biçimde görülüyordu ki bu gruplarda ani kişilik değişikliklerinin hiçbir olağanüstü yanı yoktu.

Askerlerde hızlı yön değişimlerinin gerçekleştiğine dair kanıtlar bulmak, Kuzey İstasyonu'nda geçen sahnemizde daha farklılaşmış rol biçilen karakterin, yani subayın davranışına geri götürüyor bizi.[10] Vicdani veya asabi zaaflar genellikle kitlelere atfediliyor olabilir, ama burada karşılaştığımız münhasıran alt sınıflara özgü bir fenomen değil. Adabı muaşeret kurallarına önem verdikleri halde birden barbarlığa savruluveren liderlerin de takımlarındakinden farkı yoktu; aslında subaylardan tam da bu kaymayı ustaca yapabilmelerinin beklendiğini söylemek daha yerinde olacaktır.

Bu tür ani dönüşümlerle ilgili psikanalitik açıklamalar, ordu kurumunun, sanayi toplumunun ortasında, "soğuk kültür"ü temsil ettiğini varsayarlar.[11] Ordu, psikolojik olarak kendi kendini yönlendirmekten sorumlu olan egoyu kış uykusuna geçmeye teşvik eder. Tutarlılık, denge ve sürekliliğin teminatı olduğu varsayılan ego yönünü kaybettiğinde, ani hareket dönüşüm ve süreksizlikleri mümkün hale gelir. Ordunun aşırı hızlı değişen durumlara hızla uyum sağlamada uzmanlaşmış insanlara ihtiyacı vardır.

"Dehşet"in estetik cazibesine kapılmış subayların kendilerinde (günümüz terimlerinden birini kullanacak olursak) bir "davranış bozukluğu" olduğunu anlattıkları kapsamlı bir literatür vardır. Bunu temsil edecek araç ararken burjuva-öncesi kaynaklara uzanmaları gerekmemiştir; on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların korku edebiyatında, tekinsiz sonuçlar yaratmaya bütünüyle müsait, daha arkaik bir benlik yapısına dair imgeler, üst sınıfta bu tür kişilik değişimlerinin nasıl gerçekleştiği konusunda nispeten bilgi sahibi olmamızı sağlayan imgeler kolayca bulunabiliyordu.[12]

Ama o zamanın proleter edebiyatına döndüğümüzde, beklentilerimizi karşılayamayız. Proleter edebiyatının karakterleri çoğunlukla ortak bir zihniyete ait kavrayışlara sıkı sıkıya bağlı oldukları için bulduğumuz az sayıda çabuk değişim de daha çok ihanet imgesiyle bağıntılıdır veya marjinal grupların anarşizmine atfedilir. Oysa memur, dışa yönelik tipler arasında olsa da, uzun vadeli duygulanımsal istikrara dair numunelik bir model sunar bizlere: Memur denen kişinin politika değişikliklerini değişiklik filan yokmuş gibi icra etme pratiğini geliştirmesi gerekir.

Yine de bulgularımız avangard edebiyatında nihayet gerçekten zenginleşir. İlk fütürist manifesto ile Ernst Jünger'in *Der Arbeiter*'i (İşçi, 1932) arasında geçen yıllarda avangard, burjuva-öncesi bir öznel yapının bütün temel unsurlarını sergileyen bir tipe biçim verir.[13] Bunun ardında da avangardı, Robert Musil, Thomas Mann veya Hugo von Hofmannsthal gibi modernistlerden ayıran (bu yazarların girift denecek ölçüde zor özneleri, tarihsel hızlanma sürecine sadece sağlıklı bir mesafede durarak tahammül edebilmektedirler) "kompleks-altı" özne vardır. Burjuva-öncesi öznenin sanatçı figürü ordunun cazibesine adeta mıknatıslanmış gibi, bir aydınlanma arayışıyla değil bir tür "uyan!" çağrısına uyarcasına kapılıyordu. Burada "içlerinde dur durak bilmeden çalan bir elektrikli zil" (Ernst Jünger) olanlardan İtalyan *pittura metafisica*'sının resimlerindeki mekanik insanlara ve Proletkult'un kurgularına kadar geniş bir menzile yayılan karakterler buluruz.

Bu noktada tartışmamıza, Karl Heinz Bohrer'in avangardın kararcılık takıntısını aydınlatmak için kullandığı "anilik" estetiğini

dahil etmek geliyor içimden.[14] Anilik, Bohrer'e göre, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru özel bir dramatiklik kazandı. Nietzsche okurlarından oluşan bir nesil için, zamansal farkındalık "tehlikeli an" üzerinde yoğunlaşmıştı: "akıldışının patlak verişi"nin artık herhangi bir nedensel açıklama içine dahil edilmeyen estetik bir fenomen haline geldiği andı bu.

Ama Bohrer'in anilik teorisini kolayca tren istasyonunda geçen sahnemize aktarmak, o sahnede sert bir değişiklik yaratırdı. Evrime dayalı tarihsel değişimin teorisyeni Sperber bu sahneyi bir panorama olarak tasarlamıştır. Hikâyeyi dehşet estetiğinin tarihine ait bir belgeye çevirmek için anlatıyı münhasıran subayın algılarıyla sınırlamamız gerekecektir. Bakışın hâlâ kendi kalesinin kralı olduğuna inanan tek bir figür içinde kapalı tutulması, isyan fenomeninde "gerçeklik ilkesinin korkunç bir iptali"ni görmeyi mümkün kılar. Ama bu anlatım subayın kapıldığı ve farsın sadece bir unsurunu oluşturan dehşetin benzersizliğini dışarıda bırakır, oysa bizim düşünce mecramız işlevini gören şey farsın bütünüdür.

Nitekim bu olayı anilik teorisine doğrudan doğruya karşıt bir biçimde de çerçeveleyebiliriz; sonuçta teori anlattığı kendinden emin aktörlerin perspektiflerini ikiler/tekrar eder sadece. Ama Bohrer'in açısından bakarak, Sperber'in sahneyi hafızasından yola çıkarak hatırlama tarzına da bir itiraz yöneltebiliriz: Sperber'in hatırlama tarzı olaya o sıralarda kendi gözleriyle tanık olanların yaşadığı şoktan bütünüyle kopuk, epik bir egemenlik varsaymakta, dramatik ilgi konusu olacak şeyleri düzenli ahlaki kategoriler içerisine yerleştirilmiş malzemelere indirgemektedir.

Gelgelelim burada amacımıza en iyi hizmet edecek olan şey, asi genç askerin ifadesine daha yakından bakmak olacaktır. Dönemin karakteristik sürat fetişi göz önünde bulundurulduğunda onun müdahalesi ani olabilir, ama ağırlık noktası sanki zamanın hacmi varmış da parçalara ayrılabilirmiş gibi bir his veren "Dünya kadar zamanımız var" cümlesi değildir. Marx'a göre devrimler tarihi hızlandıran lokomotiflerdi, ama asker "acele niye?" diye sormaktadır. Avangardın tersine askerin kendi eylemini zaman okunun ileriyi gösteren ucuna bağlamak gibi bir takıntısı yoktur. O daha ziyade

çokuluslu bir *mekânı* göz önünde bulundurarak hareket ediyordur ve yaptığı yıkıcı eylemin modernleşmenin hızlandırıcı yönelimiyle uyumluluk gibi bir iddiası yoktur. Daha kapsamlı ulusaşırı siyasi mekânın çözülmesiyle birlikte ulusal mekân etkeni kritik bir rol oynamaya başlar.

Bugün başat ilgi alanları tekrar ve mekân kategorileri olan tarih disiplini, tarihsel sıçrama anlatılarına salt romansal bir nitelik atfetmektedir. Fernand Braudel barbarların Avrupa üzerindeki etkisi "miti"ni elinin tersiyle bir kenara itiverir; yüksek kültür evinin kapısında, der, uzun süre oyalanmıştır barbarlar, içeri girmelerine izin verilene kadar aralıksız kapıyı çalmışlardır. "Kazandıkları zafer kısa vadeli oldu ve fethettiklerini zannettikleri mekânlara hızla yeni baştan massedildiler." Sonrasında da, der özetle, "fethedilen evin kapısı tekrar çarpılarak kapatıldı."[15]

1910 ile 1930 arasındaki dönemde Avrupa avangardı da aynı kadere mi maruz kaldı? Braudel'in kullandığı mekânsal kategorilerin burjuva modernliği için herhangi bir geçerliği kalmış mıdır? Bugün daha geniş mekânı, bizatihi kendisinin ürettiği ötekini tekrar kendine dahil eden şey dünya piyasasıymış gibi görünüyor.

2. Rezaletin Dramaturjisi

Utanç yalıtır. "Kişinin haysiyetinin yaralanmış olduğu hissinin üzerine mahcup bir sessizliğin çöktüğü, hayatın karanlık tarafı"nda işler.[16] Subayın deneyimlemiş olması gereken keskin izzetinefis zedelenmesi onu, bazıları düşmanca, bazıları da kayıtsız bir biçimde davranan bir kalabalığın odağı haline getirir. Utanç sosyolojisi, subayın o andaki haletiruhiyesinin ikisi de korkutucu derecede kesin iki eşanlı hisle, bir yanda kendisine karşı ayrımcılık yapılmakta olduğu hissi, öbür yanda da aynı ölçüde acımasız bir biçimde açıkta kalmış olma hissiyle yoğrulduğunu söyler bize. Utanç başkalarının gözünde itibarsızlaşma algısına verilen bir tepkidir. Yüzbaşı, ait olduğu savaşçı kastının diliyle, "rezil" olmuştur.

Sperber'in sahnesinde bir rezalet teatralliğinin bütün unsurları görünür. Rezil olma alametleri eylem halindeki bedenlere bağlan-

mış vaziyette olduğundan ifade edilmesi için pek fazla söze ihtiyaç yoktur.[17] "Utanca dayalı bir kültürde özne hiç bitmeyen bir dram, bir yansıtma, aksettirme ve tekrar aksettirme sahnesi içindedir" ve bu sahne "suçluluğa dayalı bir kültürün mahkemeyi andıran özelliklerinin teatral biçiminden temelden farklıdır".[18] İstasyondaki utanç sahnesinde tavırlar, jestler ve motor tepkiler karşıtlıklar içinde düzenlenir: aşırılık ve ihtiyat, saldırganlık ve kaçış, kılıç ve el, panik ve sükûnet, egemenlik ve tabiyet – ara tonlar yoktur, zaten gerekmez de; tavırlar birdenbire değişiverir, boyun eğme ile dik durma arasında, gizlenme ile açığa çıkma arasında hiçbir geçiş safhası yoktur. Neredeyse dilsiz iktidar dağılımı, tıpkı bir gravür gibi, statiktir.

Ama anlatıcının perspektifinden bakıldığında bu sahne en esaslı damgayı istikrarsızlığın vurduğu bir türe aittir. "Ham" kamunun açısından bir farstır bu: Yüzbaşının kaçışına gökleri tutan kahkahalar eşlik eder. Subayın ve onunla sempati kuranların bakış açısından bakıldığındaysa olayların trajik bir niteliği vardır; gelgelelim, platformda bekleyen oğlana düşen his felç edici dehşettir. Her rezalet kendi türünü arar ki bu türlerin en tutulanı farstır.

Utanç sosyolojisi Kuzey İstasyonu'ndaki sahneyi toplumsal davranışların dışsal düzenleyicilerinin iş görme tarzının tipik bir örneği gibi görebilir. Etkileşimin mekaniği pürüzsüz işler; davranışın içsel rehberleri algılanamaz, ama gizli olmaları sahneyi anlamaya hiçbir surette mani olmaz. Kritik anda hasımlar arasında hiçbir yanlış anlama yoktur. İstisnai durumlardaki bu tür iletişim subay için olduğu kadar emireri için de aşina olmadığı bir şeydir; ama her ikisi de kendi konumlarının gerektirdiği jestlerle otomatik tepki verirler. Yüzbaşı kılıcına uzanır, astı tokat atar. *Putzfleck*, daha istikrarlı zamanlarda subayın, onu memnun etmekte yetersiz kalan birinin saygısızlığını cezalandırmak için başvuracağı bir eylemle cevap verir. Okkalı bir şamar indirerek iktidar konumlarındaki ani yer değişikliğini gözler önüne seriyordur emireri.

Subayın rezil olması, küçük düşmesinden, tam da uygulamakta olduğu komuta yetkisini aniden kaybedivermesinden gelir. Ve oradaki halk huzurunda yaralanmış onurunu onaracak hiçbir ritüel dü-

şünülemez. Buradaki kent kalabalığının dağınık hali tesadüfi ve şekilden yoksun olduğu kadar tipiktir de; yine de gülüşü o kalabalığa birdenbire bir homojenlik görüntüsü kazandırır. Sadece gülme mümkün kılar bir kolektif özneden, asilerden bahsetmeyi.

Subay, trenin geldiği âna kadar tahakkümü sürdürmektedir: Kitleleri bir kar küreme aracı gibi iki yana ayırmaktadır. Tam da o anda kepaze edilince en yüksek dereceden bir utancın kurbanı olur. Sayısız tanığın algısı onu bozgunu içinde bir sele kapılmış gibi sürükler. Habitusu –hal ve tavrı; bu örnekte attığı adımların durdurulamayan ivmesi, kalabalığa yönelttiği müteyakkız bakışlar– altüst olur, ihlal edilir: Bir aşağılama sahnesinin nesnesi olur çıkar. Onun yerine oğlanın yüzü kızarır belki, ama kaçma refleksine boyun eğen subay kendisini bu sahneden esirgemiş olur.

Bildiğimiz gibi, bu sahne bütünüyle farklı çaptaki bir rezaletin zararsız bir peşrevidir. Rezalet (*Blamage*) savaş-sonrasındaki çalkantılı dönemin kilit kelimelerinden biridir, subayların intikamı da pek gecikmemiştir. Yeniden boyun eğdirme sistemi ilk baştaki dönüşümden daha yavaş işlese de, *Putzfleck*'in anlık başkalaşımının tersine çevrilebileceği anlaşılmıştır. 1919'da Berlin gazeteciler bölgesinde gerçekleşen silahlı çatışmalardan 1933'te diktatörlük yasalarının çıktığı Reichstag oturumuna kadar dehşet verici utanç ve rezalet sahneleri görürüz. Mağdur olanlar utançlarının üstesinden gelebilmek için yeni siyasal hareketlerin maskelerine bürünmüşlerdir. "Aslında," der Léon Wurmser büyük perhiz arifesinde düzenlenen alaylar hakkında, "maskeli çetelerin hiçbir cezaya çarptırılmayacaklarını bilerek başvurdukları aşağılamalar bin bir çeşitti".[19] Son kertede bu alaylar faşist bir karnaval gibi bir şeye karşılık geliyorlardı.

Sosyolojiden "statü tutarsızlıklarının toplumsal utancın seraları" olduğunu öğreniyoruz.[20] Eğer bu doğruysa Weimar Cumhuriyeti'nde belirgin sınır çizgilerine yönelik sürekli tehdit epey ısı yaratmış demektir. Utancın sıcaklığından kaçmaya, kendilerini ondan ayrı bir yere koymaya çalışan insanlar "soğukluk"larının damga vurduğu çeşitli tavırlar takınmışlardı. Bunu yaparken de soğuk davranmaya ilişkin incelikli doktrinler geliştirmek durumunda kaldılar.

Entelijansiyanın mensupları –bizim sahnemizde Sperber'in yaptığı gibi– kendilerini rezalet mekanizmasının dışına, gözlemci haline gelerek çıkarmaya çalıştılar. Bunda başarılı olmaları da büyük ölçüde kendi benlik-imgelerini kitleler hakkında inşa ettikleri korkutucu imgeden ayırabilmelerine bağlıydı.[21] Kuzey İstasyonu'nda görürüz bunu. Askerin isyan eylemi kalabalığı devrimci bir güruha değil, "kaba saba" zevklere hitap eden teatral bir olayın seyircilerine dönüştürür. Karl Jaspers 1931'de "kitleler" için "varlık değil, jest" diyecek ve kitlelerin bu medeniyetsizliğinde temel bir özelliklerini saptayacaktı.[22] Sera kültürünün kendi kendilerini soğutmayı becermiş sakinleri, kendileri ile çevrelerinde her yanda gördükleri görülür jest dili arasındaki ayrımın altını belirgin bir horgörüyle çizmek için her fırsatı kullanacaklardı. "Varoluştan ziyade deneyim, sonsuz taklit" – Jaspers'in kitlelerin varoluşuna yönelttiği eleştiri buydu.[23] Bu kitleler, kendilerine tren garında sunulan jestler oyununda paralarının karşılığını alırlar. Gustave Le Bon'un kitle psikolojisi hakkındaki 1895 tarihli incelemesinin okurları ise, tıpkı oradaki subay gibi, emirerinde sadece, kendine ait bir iradesi olmayan, bayağı dürtülerle yıkıcı bir enerjinin hükmü altındaki bir otomat görmeyi öğreneceklerdir.[24] Ve –hümanist bir mizaçları var ise– şanlı babasını beklerken farkında olmadan ilkel bir utandırma ayinine girişmiş vahşileri gözlemleyen bir etnograf rolünü üstlenmiş oğlanla özdeşleşeceklerdir.[25]

3. Vicdan Kültüründen Vazgeçmek

Birinci Dünya Savaşı'ndaki şoke edici katliam deneyimine verilen tepkinin ayırt edici özelliklerinden biri de, suçluluğa dayalı bir kültürün ritüellerinden olan mahkemelerin yokluğudur. Medeni milletlerin bunca dehşet verici şeyler yapabilmiş, bireylerin askeri harekâtlar uğruna vicdanı askıya alabilmiş olmaları ne içebakışı teşvik etmiş ne de itiraflar yaratmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kolektif bakışın bir suçluluk kültürünün belirlediği meseleler kompleksinden "gözlerini kaçırdığı"nı söylemek çok daha isabetli olacaktır.

Bakışın böyle kaçırılması bakımından, dadacılık gibi marjinal bir sanat hareketi, sıradan bir piyade erinin savaş-sonrası haletiruhiyesiyle örtüşmektedir belki de. Kıyıda kalmış bir akım denebilecek dadacılığın, bir suçluluk kültürünün içselleştirilmiş kırbacıyla kendi kendini dövmeyi artık istemeyen yaygın bir hissiyata ifade kazandırdığı yolunda gittikçe daha çok işaret ortaya çıkıyor yapılan araştırmalarla. Walter Serner'in 1920 tarihli dadacı manifestosunda şunları okuruz: "Bir vicdan azabının (ding!), suçluluk hissinin (dong!) kızarma, sararma, kekeleme, gözlerini kaçırma, ifşa edici kelimeyi illaki söyleme takıntısı vb. bütün semptomları – *per procura*, saçmalık."[26] Helmuth Plessner bir başka açıdan vicdan üzerindeki aşırı vurgunun ahlakın kendisi için yaratabileceği ölümcül sonuçlar konusunda uyarıda bulunur.[27] Brecht'in *Hauspostille*'deki (Ev Vaazları) "Bir Kene Üzerine Rapor" şiiri, Hıristiyan dininin yarattığı içselleştirilmiş suçlu vicdanın verdiği ezayı tasvir eder:

1

Elma ağaçlarıyla çevrili
Süt beyaz yataktaki
Çocukluk düşlerimize
Dadanırdı morlar içindeki adam.

2

Tozun içinde uzanıp yanında
Seyrederdik oturuşunu. Aylak aylak.
Ve güvercinini okşayışını
Ve güneşlenmesini patika kenarında.

3

Kan emer kene gibi
Ufacık bir hediyeyle mest olur
Alır senin olan her şeyi
Sana da kala kala bir tek o kalır.

4

Onun uğruna vazgeçtin
Kendi neşenden, vazgeçirdin elâlemi de
İki seksen yatıyorsun yerde, perperişan şimdi
O ise tanımıyor, tanımaz seni.

5

Amma da güzel olurdu ha,
Diye düşünür, tükürmek suratının ortasına
Pusuda bekler durur
Hatanı yakalayacak ya!

6

Karanlık basınca, dikilip
Pencerenin başında, dikizler seni
Homurdana homurdana çekip gider
Hatırlayıp bütün gülümsemelerini.

7

Sevinç duyarsan eğer
Ve gülersen kısık sesle de olsa
Kederli bir ezgi çalar hemen
O küçük orguyla.

8

Alay ederse onla biri çıkıp da
Saklanıverir göklerin maviliklerine
Gerçi kendi suretinde
Yaratmıştır ektiklerini de.

9

Oturmayı en sevdiği başucu
Ölüm yatağınınkidir.
Son hummalarımıza da o dadanır
O morlar içindeki adam.[28]

Vicdan buhranı, bir utanç kültürünün dışsallıklarına yönelik bir özlem üretir. Bu yeni bir motif değildir, Friedrich Nietzsche'nin bu motifi hep vurguladığı, elbette, uzun zamandır malumdur. Ama artık –suçluluk kültürünün dünya savaşında çöküşünün ardından– bu motif artık özellikle elverişli bir zemin bulmuş olur. On dokuzuncu yüzyıl psikolojisinin öznenin imgesini iyiden iyiye iç içe geçirdiği "suçlu kişiliğin yarattığı muazzam komplikasyon"u[29] fırlatıp atma arzusu yeni nesnellik akımının yazılarında da ifade bulur. Yeni nesnelliğin imgelerinde bireyler hareket makinelerinden öte bir şey değildirler, duygular motor reflekslerden ibarettir, karakter de hangi maskenin takıldığı meselesidir. Bireysel davranışı dışsal yargılar ve kurallar yönlendirir ve başkalarının algılarından oluşan ağa verilen tepki benliği tanımlamayı sağlar. Sokağın gürültüsü ruhun evine nüfuz eder. Benjamin 1921'de şöyle der:

> Bir dış dünya kavramını etki üreten birey gibi sınırlı bir kavramla yan yana tanımlamak mümkün değildir. Etkileşim birey ile dış dünya arasındaki her şeye damgasını vurur; iç ile dış arasındaki faaliyet alanları birbirinin içine girer... Eyleyen bireyin bulduğu dış, ne derece isteniyorsa o kadar içe, iç de ne derece isteniyorsa o kadar dışa geri götürülebilir ilkesel olarak.[30]

O dönemlerde yaşayan eleştirel kafalar normlardaki bu değişimi çeşitli etkenlere bağlarlar. Freud 1915'te *Savaş ve Ölüm Üzerine Düşünceler* adlı metninde medeni devletlerin yüce ahlaki normlarının bir gecede geçerliliklerini yitirdiğini görme, insanların o kültürel gelişim düzeyindeki ülkeler için mümkün olabileceği düşünülemeyecek "zalim, kötü, hain ve gaddar eylemler"de bulunmaya muktedir olduğunu öğrenme deneyiminin yol açtığı büyü bozumundan bahsetmiştir.[31] Böyle bir gözlemden yola çıkarak şu sonuca varmak daha da kolay olmuştu: Vicdan varlığını dışsal güce ve toplumsal endişeye borçludur, sözde ahlaki çerçevesi toplumsal konjonktürdeki bir değişiklikle "bir palto gibi" çıkarılıp atılabilir ve zulüm eğilimi insan dürtülerinin en temellerinden biridir: "Savaş bizdeki ilksel benliğin tekrar görünürleşmesine neden olur."[32]

Gelgelelim vicdan şedit bir dış otoritenin içselleştirilmesinden başka bir şey değilse, saldırganlığı kontrol altında tutması beklenen

süperego askeri komuta gibi dışsal otoriteler lehine yargılama yetisini askıya almaya muktedirse, kişisel "suçluluk" hissinin kaynağını bir vicdan kültüründe aramanın manası yoktur. Bakış dışarı yönelir; dikkatler ahlaki normların kökenlerine ve şiddet dolu bir toplumda bu normları denetleyen aygıt işlevi gören vicdanın doğuşuna çevrilir.

Freud 1915'te bu metinde (ve 1930'da *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda daha geniş kapsamlı olarak, bir kez daha) bir suçluluk kültüründe içsel düzenleyici işlevi edinen vicdanın aslında sadece uygarlığın tarihindeki ileri bir safhada geliştiğini ileri sürer. Dışsal otoritelerin geç bir dönemde içselleştirildiği yönündeki bu içgörü iki dünya savaşı arası yıllardaki kültürel antropolojiye ilham vermişti.[33] Freud'un bu fikri etnologların algılarını keskinleştirdi. Hâlâ daha önceki bir evrim aşamasında bulunan, katı bir süperego ile ona tabi bir ego arasındaki gerilimin sonucu olan bireysel suçluluk bilincinin henüz şekillenmemiş olduğu toplum örnekleri bulma arayışlarına kılavuzluk etti. Amerikalı antropologlar Margaret Mead ve Ruth Benedict yaptıkları saha araştırmalarında bu tip kültürler bulup onlara "utanç kültürleri" adını verdiler.

İkinci Dünya Savaşı'ndan beri yapılan araştırmalar ampirik verilere bakıldığında suçluluk kültürleri ile utanç kültürleri arasında bu tür katı bir kutuplaşma olduğu tespitinin yapılamayacağını göstermişlerse de, bu kutuplaşma bizim amaçlarımız açısından tarihsel bir model olarak öğretici olmayı sürdürmektedir. Bu kutuplaşmanın kendisi bir mit olarak, bir eleştirel entelektüeller kuşağını ikna eden bir istek yansıtımının gerçekliği olarak ilginçtir. Bu karşıtlığın saf haliyle kuruluşu Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemin belli kültürel veçhelerini yeni bir gözle görmemizi sağlayacaktır. Bu veçhelere Weimar döneminin diğer hâkim ikili karşıtlığı olan kültür-medeniyet karşıtlığıyla birlikte baktığımızda bir kayma görürüz.[34] Yeni nesnellik entelijansiyasının tek bir ortak özelliği varsa o da medeniyet kavramı lehindeki provokatif karardır.

Alman geleneğinde geliştirildiği haliyle kültür kavramı, ekonomi ve teknoloji alanıyla arasında keskin bir ayrım olduğu düşünülen düşünce, din ve ahlak alanını kapsar. İngiliz ve Fransız gelenekle-

rinde yeğlenen medeniyet kavramı ise teknolojiyi, bilimi ve daha yaygın dünya görüşlerini kapsar. Medeniyet kavramı bu kolektif insani kazanımların yanı sıra davranışı da içerir. Savaş sırasında, birbirinin karşısına yerleştirilen "sinyal kavramlar" olan kültür ve medeniyetin, ulusal kolektifin özbilincine istikrar kazandırdığı varsayılırdı;[35] Thomas Mann'ın apolitik bir adam ağzından dile getirdiği düşünceler medeniyet kavramına karşı çıkan semptomatik metinler arasında sayılmalıdır. Kültür perspektifinden bakıldığında "salt medeni davranışlar" –ve onunla yetinir gibi görünen toplumlar– eksik görülüyordu. Bir kültürel ideal olarak medeniyet, içselliği, sahiciliği ve davranışla dışavurulmayan hakikat inceliklerini olumsuzluyor gibiydi.

Bu yeni nesnelliğin hüküm sürdüğü onyılda, yani 1920-30 arasında, entelijansiyanın savaşa muktedir bir kültürün gayrimedeni doğasını vurgulayan eleştirisine damgasını vuran şey savaş halindeki bir kültürün neden olduğu hayal kırıklığıdır. İdeolojik alanda bu eleştiri kültürün barbarlığa ne derece izin verdiğini ve varlığını şiddete borçlu olduğunu teşhir ederken, bilgi sosyolojisi alanında dikkati kültürel değerlerin medeniyet içindeki işlevsel kazanımlarına odaklar.

Yeni nesnelliğin süperegoya odaklanan bir kültür kavramından davranışa ayarlı medeniyete dönüşü de kutuplar arasındaki gerilimden kaçamaz; medeniyete gösterilen abartılı buyur etme tavrı bizatihi Alman kültür kompleksinin mevcudiyetindeki sürekliliğin kırılmamış olduğunu açığa vurur. Gerilimin devam ettiğinin bir başka ifadesi de yeni nesnellik jargonunun, tipik formülasyonları kültürü bariz biçimde ıskartaya çıkarsa bile, her iki kutbun hâlâ çekim gücünü koruduğunu gösteren melez yapısıdır:[36]

> Radyo, Marconigram ve telefoto bizi ulusal yalıtılmışlıktan kurtararak dünya topluluğu içine sokuyor. Oturduğumuz yerler artık hiç olmadıkları kadar seyyar olacak: Apartman kompleksi, uyku vagonu, bot-ev ve transatlantikler yerli *Heimat* kavramımızın altını oymakta.[37]

> Emil Fischer'in üzüm şekeri sentezlerken açığa çıkardığı özgül enerji en müthiş insani başarılarla başa çıkacak nitelikte [1924].[38]

Karakter ile endokrin arasındaki bağa dair en süfli olgu bile ruhu, beş katlı bir idealist sistemden daha iyi görmeyi sağlar [1923].[39]

Bir gazetenin haklı olduğunun kanıtı birilerinin onu satın almasıdır [1926].[40]

Bir insanın hareket etme tarzı hayatının anlamının aynasıdır [1930].[41]

Bugünün karakteristik bakışıdır, tüccarın şeylerin kalbine nüfuz eden bakışıdır reklam [1928].[42]

Bir medeni davranış kodu geliştirme yönelimine suçluluk ve utanç kültürleri arasındaki şematik bir kutuplaşma açısından bakarak, savaş-sonrası Alman düşüncesinin, dikkatleri medeniyete odaklanmış uygulayıcılarının o kadar da farkında olmadıkları yönlerini fark edebiliriz. Onların kökleri utançta bulunan bir dışsallık kültürünü abartılı biçimde olumlamaları, varlığını sürdürmekte olan içselleştirilmiş suçluluk kültürünün yol açtığı sonuçları hükümsüzleştiremez. O dönem antropologlarının tanımladığı haliyle, bir utanç kültürü, davranışı yönlendiren dışsal zorlamaların görünür hale geldiği saydam bir uzlaşımlar kompleksine karşılık geliyordu.[43] Birey başkalarının kendi şahsına saygı duymalarını teminat altına alma amaçlı, kendi kendine sahnelenen bir dramaturjiyi takip eder. Burada anahtar kelime haysiyettir. Kişinin kendisi hakkındaki bilgisinin yerini başkalarının görünür davranış ve tepkilerinin değerlendirilmesi alır; olumsuz olduğu zaman bireyi derin bir utanç hissine gömen kamusal yargılama söz konusu olduğunda öznel saiklerin pek veya hiç ağırlığı yoktur.

İki savaş arası yıllarda eleştirel kafalar bir utanç kültürünün farklı varyantlarını bir dizi nedenle zihin çelici bulmuşlardı. İçsel otoritenin kökenini toplumsal şiddete sabitleyen bir utanç kültürü, bir suçluluk kültürü kavramının parçası olan kendi kendini yaratan birey kurgusunu yıkma olanağını sağlıyordu onlara; dahası, hızlı modernleşmenin burjuva bireyin omuzlarına yıktığı muazzam baskılara daha fazla tahammül edebilen bir benlik inşa edecek bir bağlam sunuyordu.

Bugün mitik bir istek yansıtımı olarak tarif edeceğimiz şey, hem yıkıcı unsurlardan hem de modernleşmeye uyma gereğinin belli

veçhelerinden oluşuyordu. Bir vicdan kültürünün ötesine geçmiş bir toplum imgesi, yeni nesnellik yanlısı entelektüellere, toplumsal medeniliğin gerçekleştirilebileceği imasının yaygın ve dikkate değer cazibesiyle hitap ediyordu. Nitekim kültür antropologlarının kutuplaşma şematiği ile Peter Suhrkamp ve Bertolt Brecht'in epik tiyatronun temeli olduğunu iddia ettikleri kutupsallık arasında şaşırtıcı mütekabiliyetler görürüz.[44] Brecht'in, bizatihi kültürel bir utanç geleneğinden kaynaklanan klasik Japon No tiyatrosuna gösterdiği ilgi de kıymetli bir ipucudur. Her ikisinde dikkatler, yapaylığını belli etme erdemine sahip olan ve değiştirilmeye açık uzlaşımların yarattığı dışsal etkiye yönelmiştir.

Utanca dayalı bir kültürde "algılanan varlık" (Pierre Bourdieu) diğer olası varlık kurgularına galebe çalar. İç işaretler bedendeki zeminlerine göndermede bulunurlar; duygular fiziksel jestler yoluyla ifade edilir. Benliğin başkalarının algılarının nesnesi gibi görünmesine neden olan "utanç, kendini beden yoluyla belgeler".[45] Bu tür nitelikleri bir utanç kültürünü yeni medyaya elverişli hale getirir:

> Aslında filmin gerektirdiği şey dışsal eylemdir, içebakış psikolojisiyle bağlantılı herhangi bir şey değil... Dışarıdan bakmaktır filme uygun düşen ve onu önemli kılan... Eğer birey bir nesne olarak görünüyorsa, nedensel ilişkiler tayin edici hale gelir. Büyük Amerikan komedileri de bireyi bir nesne olarak sunarlar, öyle ki izleyici kitleleri bütünüyle refleksbilimcilerden oluşabilirdi pekâlâ.[46]

Bu "görülür birey" (Béla Balázs) fotoğraflanabildiğine göre, sinema kendi alanını, ruhun bir zamanlar karanlık olan arşivinin kendisini jest yoluyla sahnelemesi olarak tesis edebilir. Bir utanç kültürü bağlamında sanatlar "algılanan varlık"ın anlamıyla ilgili tartışmalara doğrudan pratik düzeyinde girebilirler.

Medenileştirilmiş utanç kültürünün yansıtmaları yalıtılmış bir gözlemcinin dışlayıcılığına meyilli olmakla birlikte, nispeten daha az endişeyle incelenebilen kitle toplumunun mekanizmalarına ilişkin bir içgörü sunmak gibi olumlu bir yanı vardır bu kültürün. Karl Jaspers'in kitleler hakkındaki ürkütücü imgesi ("varlık değil, jest") belli bir değer kazanır. Yeni nesnellik yanlısı sanatçıların gözünde

kitlelerin hiç değilse varlık şifrelerinin kolay çözülebilir olması gibi bir avantajı vardır, kitleler onlara jestlerden oluşan bir açık kitap statüsünde görünür.

Ama bu noktada fikirler arasında ayrışmalar başlar. Alman bağlamında ortaya çıkan utanç kültürü imgeleri, George Herbert Mead, David Riesman ve Erving Goffmann gibi Amerikan sosyologlarının kitlesel toplumsal fenomenleri itidalli bir biçimde kayda geçirmeleri ile kıyaslandığında görülür ki Alman yazarları, kural olarak, utanç kültürünü kahramanlara ait bir dünyada modern davranışın modeli olarak sunar ve bu dünyanın sakinlerini ya burjuva-öncesi antropoloji bağlamında ya da fütüristik bir makine-insan beklentisiyle tasavvur ederler. 1920'lerde Amerikan sosyologlarının başarısı, bir yandan kitle toplumuna ait fenomenleri öznenin kaybına yazıklanmadan veya kahramanlara ait bir geçmiş veya geleceğe atıfta bulunmadan algılarken, bir yandan da toplumun ahlaki normlarının toplumsal zordan türediğine dair bilinci ayakta tutmalarından gelir.

Almanların tipik kahramanlık düşkünlüğünün iki açıklaması vardır. Bunlardan birincisi kahramanlık âleminde iş gören Nietzscheci iradedir: Müstakbel insanlık, medeniyete ulaşabilmek için evrim merdiveninde cesaretle bir adım geri atan "barbarlar"dan meydana gelecektir. İkincisi de kahramanlığın zorunlu olduğu yönündeki hissiyattır: Tarihin ileri ve pozitif olarak hareket edeceği yönündeki umutlar sona erince, yarım önlemlerle hiçbir şey yapılamaz.[47] Neticede şu söylenebilir: Yeni nesnellik, yenilginin hatırlanmasından kaynaklanan, bir suçluluk kültürü içine gömülmüş çalkantılı bir içsel kayıp deneyimi olarak gördüğü dışavurumculuğun ardından ortaya çıkmıştır. Kahramanlaştırıcı bir utanç kültürünün damgasını taşır. Bu bağlamda, *Mahagonny* operasında şematik bir kutuplaşma içinde okunabilecek olan favori slogan, *natura facit saltus*'tur.[48]

Gelgelelim yeni nesnellik düşünürlerinin duygusal jargonu ne yârdan geçer ne serden; bu bakımdan da bütün o dobralıklarıyla suçluluk kültürünün üzerine ince bir peçe geçirmekten öte bir şey yapamadıkları açıkça görülür.[49]

4. Davranış Kodları

İmparatorluğun otoriteleri yok olduktan sonra Weimar Cumhuriyeti'nde nasıl bir davranış düzenlemesine gidilecekti? Durum, bir "utanç kültürü" lanse etmeye elverişsiz değil miydi? Aşırı bir istikrarsızlığın yaşandığı, statü belirsizliğinin hızla arttığı ve muhalefet gerilimlerinin dramatik denecek ölçüde yükseldiği bir dönem olan Weimar Cumhuriyeti, manidar bir biçimde, utanç odaklı kültürlerin son derece yapay verimleri için bereketli bir zemin sunmuştur. Toplumsal kurumların sorgusuz kabul edilegelen meşruiyetlerini kaybetmesi, norm dönüşümü zamanlarında genelde çok sayıda üretilen davranış kodlarının çoğalmasıyla telafi edilmiştir. Toplumsal kriz ortamı oluştuğunda, bireylerin kulak verdiği dış sesler artık açık seçik duyulamaz hale gelir ve içsel yargılama makamına da artık itibar edilmez. Bu tür ortamlarda davranış kodları bireysel davranışlara kılavuzluk edecek dışsal talimatların yazılı haznesi olarak işlerler. Bu kodlar çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkar: bilimsel tavrın nesnelliğine düzülen mersiyeler veya nasıl evlenmek gerekir konulu kitaplar olarak; şu veya bu siyasi kampın ilmihali olarak veya Walter Serner'in üçkâğıtçının kılavuz kitabı niteliğindeki *Handbrevier für Hochstapler*'i (*Üçkâğıtçının Elkitabı*) olarak; mimarların veya şehir plancıların pedagojik öğretileri olarak; antropoloji teorisi veya Brecht'in lirik *Hauspostille* kitabı yahut da hukuk felsefesinin ilkeleri biçiminde. Bu davranış kurallarındaki dinamik unsur, utanç tehdidini beraberinde getiren durumlarda insana bir korunma imkânı veren maske takma ve gizlenme arzusudur:

> Maske, utandırıcı bir vaziyette teşhir edilmiş bir kişiyi utanmaz bir icracıya dönüştürür; zayıf görünmekten korkan birini güçlü görünen ve gücünden korkulan birine çevirir.[50]

Savaş-sonrası toplumun başa çıkılamayan karmaşıklığı içinde, ekonomik güvensizlik ve toplumsal mevkilerin belirsizleşmesi ortamında, davranış kodlarıyla kayda geçirilen kurallar temel ayrımları çizme işini görürler: kişinin kendisine ait olanla başkasına ait olan

arasında; iç ile dış, erkek ile kadın arasında. Ayrı alanların sınır çizgilerini çekerler; ifade biçimlerini düzenler, benliğin dengesini tahakkuk ettirirler. Şiddet dolu bir dünya karşısında taklit tekniklerine başvurmayı tavsiye eder ve bu teknikleri tarif ederler, her şeyi bireyin savunmasız nesnelliğinin korunmasına tabi kılarlar. Yaralanabilirliği azaltmayı vaat eder, insanları kolektifin onları maruz bıraktığı utanca bağışık hale getirecek önlemler önerirler.

Modern davranış kodları insanları kendilerini stratejik olarak sahnelemek için ihtiyaç duydukları becerileri edinmeye teşvik ederler; amaç işlevsel bir egonun yetiştirilmesidir. Kodlar toplumsal ayrımların sonuçlarını bireyin şahsına yönlendirme yolunda bir girişimi temsil eder, şenlikli ayırma ve birleştirme sanatlarını öğrenilebilir tekniklere dönüştürürler. Bunu yaparken de nesnelliğin ikili doğasının tipik örnekleri olan iki paradoks yaratırlar. Kodlar bir yandan bireyin nesne statüsünü kabul etmeyi ima eder; öte yandan da bu aynı bireyi kendi kaderinin efendisi haline getirmenin mümkün olduğunda diretirler. Bu kodların olumlanması, yeni nesnellik kuşağının dış etkilerin işleyişine müdahale edebilme yolları arayarak *kendisine bir faillik hissini* geri verme yönünde ümitsiz bir girişimini temsil eder. Burada hedef, taviz verme kurnazlığı sayesinde, tarihsel süreci yönlendiren kuvvetler arasına katılmaktır.

Gelgelelim ayrımları teminat altına alma amacını taşıyan kurallara sıkı sıkıya uymak, zorunlu olarak, bireyin kumanda kollarının kontrolünü kaybetmesine neden olur. Vicdan kültürünün esası, insanların dışsal yaptırım tehdidi bile olmadan normlara uygun davranacağı beklentisinden ibaret olduğu için, yeni davranış kuralları bilinci ötekinin denetleyici bakışının kesintisiz mevcudiyeti karşısında teyakkuzda tutmalıdır (bkz. Resim 1). Kuralların insanı kendi kendisinin yönlendireceği sorumluluktan kurtarma vaadi yerini kolayca mutlak teyakkuz buyruğuna bırakır; göreceğimiz gibi, dönemin davranış kodları çoğu durumda bir "kronik teyakkuz" atmosferi yaratır. Utanç kültürleri hiçbir zaman bireylerin işine yaramak üzere ortaya çıkmaz; doğal olarak bir sonraki adıma, yani bir kurum içinde massedilmeye geçerler: Dışsal kurumlar olan davranış kodları pek bir şey yapmazlar. Bütün kodlar bireyin toplumsal iktidar



1. Ötekinin denetleyici bakışının kesintisiz mevcudiyeti

Herbert Bayer, *Einsamer Großstädter*/Büyük Şehir Sakini, Tek Başına, 1932. Bonn, VG Bild-Kunst ve Berlin Bauhaus Arşivi'nin izniyle.

mücadelesine (kuralların dolayımıyla) başarıyla müdahale etmesinin mümkün olduğunu ima etseler de, aslında çoğunlukla bir hayat tarzının kendi kendini ifade etmesine vesile olurlar. Dolayısıyla davranış kodları yeni nesnellik yanlısı yaratıcılarının en çok kaçınmak istedikleri şey olur çıkar, nesnelliğin ifade edilebilirliğinin belgeleri haline gelirler.[51]

1930'larda toplumsal mücadelenin müthiş utandırma tiyatrosunun tasviri edebi olarak en yüksek noktasına çıkar. Elias Canetti'nin *Kitle ve İktidar*'ı dilsiz iktidar kümelenmelerine dair panoramik bir tasvir sunar. 1920'lerin yazarlarının yaptığı utanç kültürü tariflerinden yola çıkarak beden pozisyonları hakkında kapsamlı bir yorumlayıcı analiz görürüz bu kitapta.[52] Canetti boyun eğme ve tabiyetin işaret dilini deşifre eder. Başkalarıyla temastan korkan bireyler kitlelere kaçar ve orada utanca karşı korunma imkânı bulurlar. Böylece kendileriyle olup biten her şey arasına mesafe koymanın gerektirdiği disiplinden kurtulmuş olurlar; güven alanlarını ötekilik alanlarından ayırabilmek için kişisel ayırma teknikleri uygulamaya gerek kalmaz, çünkü bu görev, aynı zamanda bireysel kişiliğin sınırlarını muazzam miktarda genişletme vaadinde de bulunan kitle oluşumunun kendisi tarafından devralınır. Canetti kitle davranışının çeşitli biçimlerini betimler, ama yaptığı gözlemler ordu veya parti aygıtı gibi "yapay gruplar"ın (Freud) takip ettiği mekanizmalara çok daha uygun düşer. Jestler hakkındaki kitabı aslında doğa tarihine bir katkı haline gelir. Bedenlerine şematik olarak kaydedilmiş emirlerden kaçmayı başaramayan mahluklar gösterir bizlere Canetti.

Soğuk persona'nın tarihin özbilinç sahibi bir faili olma yönündeki temel hırsı, mahluk imgesinde, yozlaşıp karşıtına dönüşür. Burada büyü yapmayı andıran düşünme tarzının temel saiki, o bastırılmış kör talihe tabi kalma hissidir. Elinizdeki kitap bu iki imgenin birbirine ne denli tekinsiz biçimde yakın olduğunu gösteriyor: iç savaş manzarasını arşınlayıp buraya ait sloganları –*natura facit saltus* ve *distinguo, ergo sum* (Ayırt ediyorum, öyleyse varım)– bayrak edinen kendine güvenli özneye ait kahramanca imgeler ile algı ve davranış menzilini bedensel varoluşunun belirlediği mahluk imgeleri.

II

Dolaşım Coşkusu ve Şematizm

Güzellik ya bir güçler paralelogramının
sonucudur ya da yoktur.

THEODOR W. ADORNO
Funktionalismus heute / Günümüzde İşlevselcilik

11 MART 1932'de, *Frankfurter Zeitung*'da Siegfried Kracauer'in Berlin'deki Charlettenburg İstasyonu yakınlarındaki kasvetli bir demiryolu altgeçidi hakkındaki bir eskizi yayımlandı. Sayılamayacak kadar çok perçinli demir kirişle inşa edilmiş olan tavan, yazara, yavaş yavaş toprağa gömülüyormuş gibi gelmiş, bu yüzden de kâbus benzetmesi yapmış. Tünelden geçen yayalar kalıcı bir huzursuzluğun pençesinde gibilermiş. Oranın az sayıda müdavimi –beyazlara bürünmüş bir ekmekçi, mızıkalı bir dilenci, yaşlı bir kadın– isli tuğla duvarlar üzerindeki birer kabartma derekesine inmiş, altgeçidin işlevselliği içine gömülmüş durumda iken, her biri kendi yolunda giden ve bir kalabalığın amaçlılığından yoksun diğerleri ise adımlarını hızlandırıyorlarmış.[1] Tuğla, demir ve betondan inşa edilmiş bu mahzenvari geçit, işe yaradığı kesin olsa da, gözlemciyi niye dehşete düşürür peki? Kracauer şöyle bir spekülasyon yapıyor: "Dehşet hissini muhtemelen kapalı, hareketsiz inşa sistemi ile akışkan insani kaos arasındaki çelişki yaratıyor." Ona çarpıcı gelen sıkı dokulu işlevsel yapı ile parçalı kalabalığın, ölü malzemenin sistematikliği ile yaşayan kaosun bir araya gelmesi, altgeçidin kendisinin içinden geçen kuşakların gelip geçiciliğinin tersine sahip olduğu dayanıklılık, kalıcılık iddiasıdır. Bu geçit, Stuttgarter Platz'a yapılacak kü-

çük bir geziyle teyit edilebileceği gibi, altmış beş yıl sonra hâlâ oradadır.

Eskizde felsefi bir unsur da bulunmasaydı Kracauer'in hassasiyeti fena bir klostrofobi vakasını işaret etmekle kalırdı. "Gerçek tarihin kendi anlamlandırma mantığının talepleri karşısındaki hâkimane kayıtsızlığı"nın (Max Scheler, 1926) simgesi olarak altgeçit, ince ayarı diyalektiğe göre yapılmış bir entelijansiyanın tarihin diyalektik olmayan kabalığıyla karşılaşınca kapıldığı endişeyi yansıtır. Tarihsel sürecin diyalektiğine güvenen insanlar, olayların seyri bozulup işlevsel "sistem" ile rasgele anarşiden oluşan manasız bir bulamaca dönüştüğü zaman dehşete kapıldıklarını görürler.

Yine de sırf mahzen gibi bir geçitten geçiliyor diye anlatılan türden çocukça korkulara dalmak, yazarın kapıldığı dehşet için pek yeterli bir gerekçe gibi görünmüyor. Kracauer'in huzursuzluğu daha çok, kentsel fenomenlere ilişkin algısının, daha önce şehrin hayatının nabzı imgesiyle bir araya getirmeyi başardığı "yapı" ve "kaos" arasında birdenbire bölünmesi deneyiminden kaynaklanır. Kracauer'in felsefi dirimselcilikle hesaplaşırken çok önceleri aşmış olduğunu zannettiği bir kutupsallık, bu sefer dışarıdan, nesne dünyasının çürütülemeyen gücü şeklinde, yeni baştan karşısına çıkmaktadır.

Kracauer'in eskizindeki kaba kutuplaşma 1932 yılındaki özgül düşünce rengini yansıtır. Eskizi belli bir vizyon şekillendirir. Kracauer "daha güzel yapılar" inşa edilmesi çağrısında bulunur; dahası bunların aynı zamanda "bir ölçüde de insanlardan" yapılmasını talep eder. Ama bununla ne kastetmiş olabilir? Kristal evler midir kastı, bir yüzyıl önceki Fransız ütopistlerinin ruhunu yâd edecek falansterler mi? Yürüyen sütunlar mı? Tarihin içinden endişesizce geçmeyi vaat edecek ve anlaşıldığı kadarıyla metal sistemler ile canlı anlamın sergilediği kayıtsızlığı aşacak olan nasıl bir kitle süsü tasarlamış olabilir?

1. Kutuplaşma: Persona'ya Karşı Mahluk

1920'lerde Berlin "toplumsal düzensizliğin odak noktası"ydı.[2] Wilhelm dönemi toplumsal yöneliminin güvenilir şemaları olağanüstü bir dayanıklılık sınavına tabi tutuluyordu. Eğer bir iktidar yapısı toplumsal değişmeyle sarsıntı geçiriyorsa ve bunun sonucu olarak yerleşik yaşama şemalarının uyumu teşvik eden baskısı birdenbire azalıyorsa, bir tür geri tepme yaşanacaktır. Uzlaşımların dışsal dayanakları gevşediğinde, bildik sınırlar, roller ve ideolojik gruplaşmaların bulanıklaşması korku uyandırdığında, ideolojik istikrar ve şematizm unsurları daha güçlü bir biçimde oyuna dahil olurlar.[3] O dönem toplumsal alanın bir sınıflandırma manisine kapılan gözlemcileri beden tipinden ahlaki karaktere, elyazısından ırka her çeşit fenomeni kategorileştirmişlerdir.

Nitekim 1920'ler hem toplumsal hareketliliğin aşırı hararetlendiği, sınıfsal ayrımların bulanıklaştığı ve eskilere kılavuzluk eden değerlerin abartılı biçimde yeniden öne sürüldüğü bir dönemmiş gibi, hem de dost ile düşman arasındaki, karşıt cepheler arasındaki ayrımların çok net çizildiği bir dönemmiş gibi geliyor bize.

Edebiyatın bu tür zamanlarda kamusal söylemin şematizminden kaçmayı başarabildiği yönünde ümitlerimiz vardıysa eğer, yeni nesnelliğin edebiyatı bu ümitleri çabucak kırar. Yeni nesnelliğin sanatları, içinde bulundukları döneme paradoksal bir manevrayla cevap verirler. Bir yandan şematizme, hâlâ kendisine uygun düşen simgesel temsilini bulamamış olan sanayi dünyasındaki hayatın geçici gerçekliğini olumlayarak tepki verirler. Sanatlar eski simgesel düzenin katılığı karşısındaki muhalefetlerini, toplumsal düzensizleşme güçlerini (özellikle de kapitalist piyasa biçimine büründükleri her seferinde) öykünerek sahiplenme suretiyle formüle ederler. Öte yandan, popüler sınıflandırma manyaklığını bile gölgede bırakıp şematizmi ölü katılık eşiğine kadar çıkaran bir mantık formüle ederek cevap verirler. Böyle yaparak da bu manevranın ne kadar şaibeli olduğunu gözler önüne sermiş olurlar.

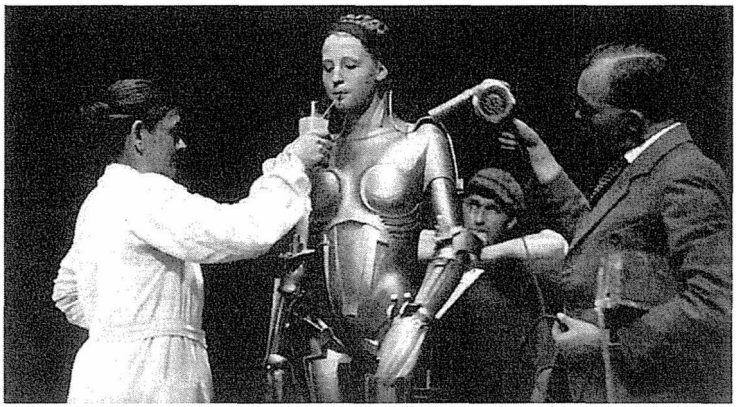
Kutuplaşma iklimi yeni nesnellik burcundaki insan imgelerine

damgasını vurmuştur. Bunun tersi de doğrudur: Yeni nesnellik imgeleri de kutuplaşmaya ivme kazandırır. Bu dönem edebiyatının çizdiği "çıplak çağdaşımız" resmi uç kutuplar arasında gidip gelir: zırh kuşanma ile teşhir arasında; gem vurulmamış faillik fantazileri ile acınası mahlukluk arasında. İnsanlığın, medya idolleri ve yeryüzü ruhları biçiminde, yalıtılmış ahlakçılar veya vicdanlarını toplumsal gruplarda rahatlatan kolektif varlıklar olarak temsil edildiğini görürüz. *Flaneur*'ler gibi egzantrikliklerini kalabalıklar içinde sergilerler, sosyolojik bir tipin isimsizliğinde kaybolmuş gibidirler. "Modernliğin fotoğraf yüzleri" de (Inka Mülder-Bach) yeni nesnellik döneminde ortaya çıkar; bunlarda bireyselliğin imzası teknik yeniden üretimin homojenleştirici koşullarına tabi kılınmıştır.

Zırha bürünmüş ego ikonları resmigeçide çıkar (bkz. Resim 2). Buna yeni bir tip, beyaz yakalı çalışan da katılır. Bu figürler, sosyolojik inşa modelleri olarak, bir reklam panosu basitliği içinde ve incelikli diyalektik imgelerle öne çıkarlar: Hepsinde özne kendini zırhlara bürünmüş halde gösterir, ama korunacak tek şey olarak boşluk kalmıştır geriye. Bu temsil manevrası, öznenin merkezsizleşmesine karşı bir savunma niteliğinde olduğu gibi, bu merkezsizleşmenin bir arzu nesnesi de olduğuna işaret eder aynı anda.

Bu kutuplaşma iklimi ile dönemin entelektüelleri arasında yaygın olan *Lebensphilosophie* (hayat felsefesi) ideolojisi arasında karmaşık bir ilişki vardır.[4] Burada varsayım şudur: Yüzeyde sadece süreksiz ve çelişkili katılaşmış formları görüyor olsak bile, yeterli derinliğe inerek bakıldığında her türlü hayat akımına mutlak bir süreklilik damgasını vurmuştur. Bu anlamda hayatın kutuplu bir yapısı vardır ve burada kutupluluk ne mekanik ayrımı ne de ikiciliği ima eder. Daha çok manyetik alanlarda görülen ve tam da kutuplulukları sayesinde ayrılmaz bir bütün oluşturan karşı kutuplara benzetilebilir.[5] Felix Weltsch'in 1913-14 tarihli *Weiße Blätter* (Beyaz Sayfalar) eserinde yazdığı gibi:

> Bireyin asli varlığı en temelde kutupludur: ikilik ile birlik arzusu: çelişkinin gerilimi ile gerilimi aşma özlemi... Bu iki kutup arasındaki gerilim insan ruhunun etrafındaki ortamla ilişkisinde zaman zaman ortaya çıkan o dehşet verici uçurumu doğurur, nesnenin o tekinsiz tuhaflığına, dünyanın



2. Zırha bürünmüş ego ikonları resmigeçide çıkar

Metropolis filminden bir tanıtım karesi.

"başka bir şey" olduğunun deneyimlenmesine yol açar –ki bu deneyim de, kutuplar arasındaki en yüksek seviyesine çıkarılmış gerilimin bir tarafı olarak, gerilimin bir şekilde aşılmasının yolunu da açar.[6]

Dışavurumculuk döneminden gelen bu tanıklık hayatın iki kutup arasındaki bir salınım olarak sahip olduğu dinamizm hissini tespit etmemizi sağlar. Ama yeni nesnellik döneminde, "kutuplaşmış düşünme tarzının" (Theodor Lessing) gerçekten de en yüksek noktasına ulaştığı zamanda, sarkaç hareketinin iki uç arasında bir yerlerde fena halde sıkışıp kalabileceğini öğreniriz. Soğuk kişinin habitusu'nun temel özelliklerinden biri alanlar arasındaki sınırları işaret etmesi ve böylece kutuplar arasındaki çekimin yüzeyin altında gizliden gizliye işlemesine neden olmasıdır. Yeni nesnellik kurgusundan önce, kutuplaşma hayat akımının yüzeyde kalan bir veçhesi idi; oysa şimdi, kutupluluk, ya kavramın tedrici gelişimi ya da dünya savaşının şokunun yarattığı beklenmedik bir etkinin sonucu olarak, hayatın kendisinin içine işlemiş, onu ikiye bölmüştür. Birlik içinde bir hayat fikrinden yeni nesnellik sanatlarında geriye kaldıysa çok az şey kalmıştır ve bunun da öyle az bir kuvveti vardır ki her türlü sentez şansı veya iki kutup arasındaki salınımdan herhangi bir

haz alabilme imkânı artık devre dışıdır.

Dahası, bütünlük fikrine tamamen zıt radikal ayrılmanın yarattığı fenomenler artık müthiş bir estetik cazibeyi haizdirler. Edebi karakterler kendi karşı kutuplarının gölgelerini yanlarında taşırlar: "Buz gibi soğuk" memur, geleneksel işçi sınıfı kültürünün "sıcaklığı"nın karşıtı olarak öne çıkar; sıcaklığa muhtaç mahluk medeniyetin "buzul" tiplerinin karşısında var olur. Karmaşık bir adam bir kadınlar galerisi içindeki kaçışı üzerinden betimlenir. Kıpır kıpır sokak şairinin etrafı yerleşik sürülerle çevrilidir. Kutuplaştırma baskısı karakterleri, soğuk sistemin seyyar sakinleri ile hâlâ dünyada yaşayanlar arasında, ayırma sanatının uygulayıcıları ile kendi varlıklarına gömülmüş diğerleri arasında, arayış halindeki "centilmenler" ile [hayatlarına] sıkı sıkıya tutunan masumlar arasında böler. Yeni nesnellik sanatçılarının bir araya getirdiği insan imgeleri cephanesi karşıtlıkla yaşar:

> Bir yanda cam – diğer yanda kan. Bir yanda yorgunluk – diğer yanda kayakçının tepeden tepeye atlaması. Bir yanda arkaik olan – diğer yanda şapkası Bond Street'ten, inci kravat iğnesi rue de la Paix'den, çağdaş olan.[7]

Modern edebiyatın burada Gottfried Benn tarafından tanımlanan "fenotipi" kendi içinde çelişki barındırıyorsa –üst üste binen kuvvet alanlarının eylemini karakterdeki çatlaklar yoluyla açığa vuruyorsa da– yeni nesnelliğin edebi sakinleri yaralarını hâlâ göstermekle birlikte sanki o yarılmayı aşmış gibi davranırlar. Bir karakter, kurala aykırı olarak, bölünmüş ve sorunlu bir birey gibi görünüyorsa, anlatı onun kaçınılmaz çöküşünü temsil edecektir. Hayatta kalmayı başarmış kişiler olarak tasarlanan karakterler her türlü bireysellik emaresini kaybeder.

Bunun sonucu da estetik figürlerin, "soğuk persona"nın (bkz. Üçüncü Bölüm) ve David Riesman'ın yirmi yıl sonra vereceği isimle (bkz. Beşinci Bölüm) başkasına yönelik "radar tipi"nin tasvir edilmesidir. Bu iki imgede göreceğimiz şey, insanları modernleşme sürecinin yarattığı endişelerden kurtarmak, onlar için yeni özgür hareket alanları açmak üzere tasarlanmış simgesel elçabukluklarıdır.

Endişe soğuk persona figüründen uzaklaşır uzaklaşmasına ama *Kreatur* figüründe geri dönmek üzere. Mahluk imgesi zaten ilksel kaynaklardan bilindiği için kolayca yeniden kullanıma sokulabiliyordu. Ortada kurumsallaşmış ıslah yolları (hatta sosyal güvenlik veya terapi bile) olmayınca bu imgeyi yeni baştan düşünmek yeni bir meydan okuma anlamına geliyordu. Nesnellik alameti altında hâkim karakterin *homo faber*'in bir varyantı olduğu bu onyılda (1920'lerde) mahlukla ilgili şeylerin tuhaf bir biçimde olumlu bir gözle yeniden değerlendirilmesi "tarihten çıkmak için bir koridor" açmayı sağlar.[8] Birden "doğal karakterler" ortaya çıkarak dikkatleri tarihsel sürecin karanlık tarafından uzaklaştırırlar.

2. Bir Algı Modeli Olarak Trafik

Aşırı kutuplaşma dolayısıyla, yeni nesnelliğin ihtilafları sergilemek için tasarladığı sahne şaşırtıcı gelebilir. Yeni nesnellik edebiyatının merkezi *topos*'u, avangardın hareket anlayışını dönüştüren "trafik" tir (*Verkehr*). İlerlemenin oku artık kendi üzerine katlanıp bir çemberi tarif eder hale gelir. Yeni topos savaş seferberliğini sivil hatlara yönlendirir; istikrar ve tarafsızlık dönemi seyrini tamamladığında, trafik akışı tekrar askerileşecektir.

Ama o dönem için, cumhuriyetin orta safhalarındaki barışçıl yıllarda, trafik lafı akla, işlevselci algı ve sistem fikrini davranış kodlarının yeniden değerlendirilmesiyle ve kentteki dolaşımdan alınan keyifle harmanlayan sivil duyarlılığı getirir. Helmuth Plessner 1924'te bir topluluktaki yalıtılmışlık havasının karşısına toplumun "birbiriyle bağlantısız bireyler arasındaki açık trafik sistemi" ni çıkarır.[9] Bu kamusal mecrada köktenci değerlerin bireylere dayattığı aşırı talepler güçlerini kaybeder:

> Trafik sisteminin her veçhesinde, saf değerlerin kurallılığı, bütünüyle gerçekleştirilebilir bir düzen fikrine kurban edilmelidir. Net ışığıyla hem dikkatleri dağıtan hem de ortalığı bulandıran bu mecra, bir yanda aşinalıkla öbür yanda nesnellikle çevrili varoluş alanında iş gören bireyler arasındaki kaçınılmaz kopukluktur.[10]

Öznelerarası trafik sistemleri mekanik olabilir ama mesafeyi, yani hareket özgürlüğünü teminat altına alırlar. Trafiğin işlevsel *topos*'u savaş-sonrası yılların karşıtlıklara dayalı kümeleşmesinin yarattığı harareti kısmen de olsa azaltmayı vaat eder.

Trafik imgesi ne bariz ne de kendinden menkul bir imgedir; Ezra Pound'un *Querschnitt* dergisinin Ocak 1925 sayısında yayımlanan "Tanımlar" metninin gösterdiği gibi, Fordizmin provokatif cazibesiyle ittifak içinde ortaya çıkar:

1. İyi bir devlet yurttaşlarının faaliyetlerine en az karışan devlettir.
2. Devletin işlevi trafiği, yani malların, havanın, suyun, ısının, (siyah veya beyaz) kömürün, enerjinin ve hatta düşüncenin dolaşımını kolaylaştırmaktır; ve yurttaşların birbirlerinin alanına tecavüzünü engellemektir.[11]

Bu *topos*'un kayda değer sonuçları vardır: Trafik ahlakı nesnelliğe dönüştürüp işleve uygun şekilde davranmayı gerektirir. Trafiğin parçası olmak geçici bir statüdür; önceden tayin edilmiş akıma dahil olan birey ondan bir özgürlük hissi çıkarır. Kök salınacak bir yer değildir orası. Dahası, dışavurumcu davranış sadece jest oyunu olarak ilgiye değerdir. Trafikte her işaretin harekete kılavuzluk eden (durduran, sıkıştıran, sıkışıklıktan çıkaran, düzenleyen) bir sinyal olduğu bir alan belirlenir. Dinlenme noktaları geçicidir: bekleme odası, fuaye, kompartıman, metro, asansör, otobüs durağı, yükleme deposu, planlama bürosu. Rahatsızlık yaratan, akışın aniden kesilmesi, bezdirici trafik sıkışıklıklarının ortaya çıkmasıdır. Ama bu tür blokajlar da teknik araçlarla giderilebilecek birer rahatsızlık gibi gösterilebilir. Trafiğin boş bir merkez etrafında dolaşmasında sorun yoktur, dikkat dağıtmaz. Aksine, bir merkezin kaybedilmesi canlılık verir; duyuların dolaşımın kendisine odaklanmasını sağlar.

> Bu bağlamda yer almak demek, her şeyden önce, ritmik süreçlerin dört bir yandan nüfuzuna açılmak demektir, bunun neticesinde ortaya çıkan değişiklikler de yüksek hızlara çıkmayı sağlıyor. Daha şimdiden çok önemli alanlarda eylemlerimiz gittikçe salınım karakterine bürünüyor, refleksleşiyor; bu özellikle de trafik için geçerli.[12]

Kracauer 1926'da trafik işaretlerinde hayret verici çeşitlilikte iletişim biçimi gözlemler. Mesela, taksi şoförleri ile trafik polisinin se-

lamlaşırken yapıverdikleri basit jest devlet memurları ile özel kişiler arasındaki ilişkileri tasvir ederken genellikle kullandığımız bildik kategorileri aşar.

> Selamlaşmanın kaşla göz arasında gerçekleştiği zamanı ölçmek mümkün değildir. Polis, katı standart talimatlara bağlanmış güç kol hareketleriyle meşguldür. Şoför ise, gelin kendisine A. diyelim, dikkatini direksiyonla polisin kol hareketleri arasında bölüştürmek zorundadır.

Bu selamlaşmada ne hiyerarşik bir ilişki vardır ne de bir iş arkadaşlığı ilişkisi; Kracauer'in derdi de daha ziyade karşılaşmanın sistem tarafından tayin edilen bağlamını vurgulamaktır:

> Şoförü trafik polisine bağlayan şey, yolların sürekli olarak trafiğin genelliği uğruna kullanılmasıdır. Bu iki iş kategorisi akışı muhafaza etmeye başka bütün etkenlerden daha çok katkıda bulunur.

1920'lerin ortalarında trafik korku saçan bir imge değildir; dolaşımın verdiği eşitlikçi keyifler ("Her şey diğer her şeyle bir trafiğin içindedir; bütün bariyerler kalkmıştır"), Wilhelm dönemi katılığının verdiği dehşetin sona ermesinden duyulan rahatlamayı yankılar.[13]

Yeni nesnellik yazarları trafiği müphem bir sırıtmayla gözlemlerler hep; işlevselci bakışlarından hiçbir şey kaçmamalıdır. Nitekim *Verkehrsroman* (trafik romanı) terimi o dönem nesrinin önemli bir kısmına uygun düşer, öyle ki hem Kästner'in *Fabian*'ına hem de Bronnen'in *O. S.* metnine bu kategorinin perspektifinden bakılabilir. *Verkehrsdramen* (trafik tiyatrosu) tabiri de yeni nesnellik döneminin sahnesine ışık tutar; Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer ve Bertolt Brecht'in oyunlarında iletişim trafik paradigmasının gereklerine tabi tutulmuştur.

Yeni nesnelliğin düsturu –"İfade değil sinyal, töz değil hareket!"– trafikte hem bir muhit hem de hareket için zorunlu genişliği bulur. Davranışların, hatta koca hayat tarzlarının uygun olup olmadığı trafik modeline göre hükme bağlanır. "Anayola sokma" (*streamlining*) "direnci zarif bir biçimde, zorlamayı artırarak değil de direncin doğasına hafif hafif uyum sağlayarak aşmayı" mümkün kı-

lar.[14] Önemli şehir meydanlarından oturma odalarına yapılacak düzenlemeler işlevsel bir "hareketler sistemi" (Hannes Meyer) olarak görülen trafik paradigmasına uydurulur. Burada işlevselci betimleme dağarcığının alternatifine yer yoktur. Berlinli şehir plancısı Martin Wagner Alexanderplatz'ı yeniden inşa etme tasarımını savunurken, yeni nesnelci konuşmayı mükemmelen gerçekleştirir:

> Büyükşehir meydanı neredeyse sürekli dolu bir trafik kanalıdır, birincil önemdeki caddelerden oluşan arterler ağının "temizlenme" noktasıdır... Bir meydanın trafiği taşıma kapasitesi de meydana giren ve ondan çıkan caddelerin trafik kapasitesinin bir fonksiyonudur... Meydanda trafik akışının karşısına "işlemeyen trafik" çıkarılmalıdır, çünkü işlemeyen trafik meydandan geçen insan kitlelerinin tüketim gücüne hitap eder (dükkanlar, barlar, mağazalar, bürolar vb.)... Bir büyükşehrin meydanı hem bir mola noktası hem de trafiğin aktığı bir kanaldır.[15]

Masa, ocak ve büfe arasında etkin hareket örüntüleri de hareket diyagramlarıyla belirlenir. İşi kolaylaştırmak hızı artırmakla eşdeğerdir.

Trafik, katılımcılarını kahramanca bir duruş takınmaya zorlamaz: "Başarılı insanın yüzü hareketsiz kalmalıdır," tavsiyesi verilmektedir 1932'de. "Modern gülümsemenin, diğer işlevleri yanında bir işlevi de her türlü içsel gerilimi gizlemesidir. Bir arabanın direksiyonundaki hanımefendi her an zarafetini korumalı, onun zorlanmayla lekelenmesine izin vermemelidir."[16] Avangardlar hedefin algı ve davranışların otomatiklikten arındırılması olduğunu ilan ederken, bir topos olarak trafiğin seçilmesi refleks-güdümlü davranışlar isteyen bir bağlam belirler. Refleksin kabulü bir başka içgörüyle el eledir: "İnsan akışını da alışkanlık yönlendirir. Alışkanlığın uyguladığı güç büyük devrimlerinkinden fazladır."[17] Trafik modeli davranış formlarını yönlendiren bireyüstü sistemin üstünlüğünü getirir akla. Bir trafik sinyaline dair basit bir gözlem nüfuz edici içgörülere yol açar:

> Bildiğimiz gibi, Berlin'deki en önemli kavşaklardan birinde trafiği renkli sinyal ışıkları yönlendirir. Gelgelelim kırmızı renkli dur ışığı, yol hakkını işaret eden yeşile hemen geçmez, önce canlı bir sarı olur. Sarı be-

lirli bir durumdan bir başkasına geçişin sinyalidir. Yayalarla şoförleri dikkat göstermeleri için ikaz eder ve onları ani bir sinyal değişimi olsaydı şart haline gelecek bir gereklilikten, insanları ve araçları düşünme gerekliliğinden kurtarır. Bir geçiş ışığının kullanılması, bir dereceye kadar, düşünmeyi nesnelleştirir ve inisiyatifi insanların elinden alır.[18]

Artık egemenliğin taşıyıcıları olmayan polisler "trafik memurları"na dönüşür; herhangi bir tramvayda açıkça görüleceği üzere gazetelerin içeriği ve tipografisi trafik tarafından belirlenir; işaret ve simge piyasası kendini trafiğe uyarlar; insanlar "yayalar" ve "şoförler" şeklinde ayrılır ve akışa karşı tek başına hareket eden şahsa o özel *flaneur* statüsü verilir. Genelde mühendisin ötesinde, özellikle trafik mühendisi öne çıkan bir şahsiyet haline gelir.

Trafik merkezi topos haline geldiğinde, kök salmak isteyen varlıkların işi zorlaşır: Modern trafik sisteminin icabı olan asfalt caddeler sorgusuz sualsiz kabul edilmeye başlar. "Sokak şiiri", bir yandan hareketli tipi icat eden, bir yandan da bu hareket sistemi içinde bir bireyin ne ölçüde rahatsızlık etkeni olabileceğini araştıran bir mecradır. Cumhuriyetin orta döneminin sivil trafik toposu'nun, bir bakıma, ılımlılaştırıcı bir etkisi olmuştur: Ne çok fazla zırh kuşanmak ne de tam bir merkezsizlik uygundur trafik şartlarına.

Tarafsız bir trafik mekânı olarak cumhuriyet fikrine saldırı iki yandan gelir. Carl Schmitt, Rathenau'nun kültür eleştirisi geleneğini sürdürerek, "trafik çağı"nda toplumun fabrika modeliyle, "bir tesis, sefil ve manasız bir amaca yönelik olarak işleyen devasa bir araç" olarak, bireyleri "artık hükümsüzleştirildiklerini bile hissedemeyecek" ölçüde tahrip eden bir sistem olarak tasarlandığından şikâyet eder.[19] Toplumsal üretim ve mübadele koşullarının bütününe *Verkehrsform** adını veren Marksistler ise trafik paradigmasını öncelikle bütün fikirlerin ilk olarak işlevsel bakımdan sınanabileceği bir perspektifi teşvik ettiği için kullanırlar. Keza dil ile "başka insanlarla birlikte iş yapma** zorunluluğu"na dayandırırlar; "pratik, ve başka

* Düz çevirisi "trafik biçimi" olan bu kelimenin mübadele, iletişim, dolaşım, alışveriş gibi birçok anlamı vardır. – *İng. ç.n.*

** Düz çeviri ile: trafik içinde bulunma. – *ç.n.*

insanların nezdinde var olan bilinçtir dil". İnsan kendi güçlerini trafik biçimleri içinde gerçekleştirmeye zorlanır. Marksistler aynı zamanda –özellikle de Gyorgy Lukács'ın Marx'ın yazılarını *Lebensphilosophie* biçiminde güncellemesinin etkisiyle– toplumsal trafik/ilişki biçimlerinin insani hayati talepler karşısındaki kayıtsızlığından derinden etkilenmiştir. "Nesnel ilişkilerin" birey üzerindeki "tahakkümü" karşısında uyarıda bulunur ve özel mülkiyetin tahakkümü altındaki bir toplumda Verkehr'in modern biçimlerinin zorunlu olarak "yıkıcı güçler" olacağı sonucuna varırlar.

1930'ların başlarına gelindiğinde yeni nesnellik yazarlarının kendileri de trafik paradigmasının karanlık yüzünü keşfediyorlardır. Rasyonelleştirilmiş trafik kümelenmeleri arasından nabız gibi atan hayata dair, 1920'lerin ortalarındaki sunumlarında birlik ve tutarlılık içinde resmedilen imgeler artık yine dağılmaktadır. *Lebensphilosophie*'nin dinamik akış ideali, metaların, bir anlığına pürüzsüz bir biçimde kaynaşmış olan işgücünün ve paranın dolaşımı olarak medeniyet hissi artık geri dönülmez biçimde çatlamıştır. Yarılmayı başlatan da Kracauer'in altgeçit imgesidir.

Agonistik kutuplaşma, zırh kuşanma ve şematizm imgelerinin simgesel ön planı işgal ettiği modernleşmenin arka planını trafik toposu mu oluşturur? Cumhuriyetin bu on yıllık dönemi homojen imgelerin bir şekilde ortaya çıkabildiği sınırlanmış bir ufuk sunmaz. Daha ziyade bir karıştırma tarzı üretir. Yeni nesnellik edebiyatında –gerçekten de tarafsız olduğu gibi aynı zamanda sivil de olan– dolaşımın uzak yapısı tarihsel bir an için ön plana gelir. Edebiyat "dolaşım cinneti" (Klaus Heinrich) içerisinde zırh kuşanma ve kutuplaşma imgelerinin birbirine karıştırılabildiği ve simgesel düzenin şematizminin istikrarını kaybettiği bir yeri temsil eder. 1930'ların başlarında trafik paradigması militerleşmeye başlar. Arnold Bronnen'in 1930'da dediği gibi,

> Savaşçı tabiatları bunun hırs, meydan okumaya düşkünlük, tamahkâr tacirlik ve ölümü küçümseme gibi bütün mutasyonlarını kucaklayan Almanlar trafikte, öncelikle, savaşa benzer bir durum görür.

Ve şöyle devam eder:

Almanlar metroya ve tramvaylara sanki bunlar cepheye giden nakliye trenleriymiş gibi binerler. Ânında misillemede bulunabilmek için yoldan geçen herkeste şüpheli düşmanlık emareleri ararlar.[20]

Bir felaket olur ve Kracauer'in beklediği insanlar-trafik yapıları sentezini diktatörlük gerçekleştirir.

Ama bu noktaya gelmeden önce bile, cumhuriyetin orta safhasında –Peter Sloterdijk'ın tabiriyle, "mübadele sinizmi" zamanında– olası insan imgelerinin modeli sivil trafik toposu'dur. Dikkati, anlaşılabilir biçimde, gözle görülür davranışın dışsallıkları çeker. Alana yüzey psikolojisi hâkim olmaya başlar.

3. Yüzey Psikolojisi

Dışavurumculuğun birey portresinde, sanki merkezi bir uyarımdan yayılan enerjinin gücüyle bedenin yüzeyi paramparça oluyormuş gibi dış hatlar parçalanır. Yeni nesnellik modelinde ise dış hatlar dayanıklıdır. Gözler kendilerine kalkanlık eden kaşların altında spot ışığı gibi mekânı tarar; beden (sosyolojik rütbe tespiti işini çabucak halletmek için genellikle bir üniformaya bürünmüş olur) başkalarının bakışına mesleki ve sınıfsal mevkiini takdim eder: Keza o başkaları da daha başkaları için aynı sunma ve sorgulama işini yapıyorlardır. Perspektif değişiminin yolunu dadacılar açmışlardı. Dışavurum enerjilerinin kafaya depolandığı dışavurumcu temsili bir yana bırakarak kafatasını açmış ve içine gazeteleri yerleştirmişlerdi; beyinler ile matbu ve elektronik medyadan gelen işaretler arasında bir şebeke kurmuşlardı. Yeni nesnelliğin onyılında, dışavurum boyutu artık ilgi konusu olmayan, şapkası gözlerinin önüne çekilmiş bir figür devreye girer. İnfial pozu –figürün huzursuzluğunu dışavuran/ifade eden kaldırılmış baş ve dik bakış– Nuh Nebi'den kalma bir şey, bir parodi nesnesi haline gelir.

Şapkasını arkaya kaykıltmış, salına salına geçti caddeden
Gözünün içine baktı herkesin, baş selamı verdi
Bütün vitrinlerin önünde durdu
(Herkes farkında, kaybetmiş yolunu).

Duymalıydınız anlattıklarını
Hasmına söyleyecek bir çift sözü varmışmış daha
Ev sahibinin ses tonu gitmemişmiş hoşuna
Cadde süpürülmemişmiş doğru dürüst
(Dostları terk etmiş çoktan onu).

Gelgelelim bir ev kurmakmış niyeti hâlâ
Gelgelelim, diyor hâlâ, sabah ola hayrola
Gelgelelim aceleye getirmemek lazımmış işi, öyle diyor valla
(Çoktan kaybetmiş yolunu, eyvah, hiçbir şey yok arkasında).

(Buydu eskiden insanlardan duyduğum.)[21]

Yeni nesnelliğe ait bağlamlarda birey öncelikle bir fail olarak ortaya çıkar. Edebi temsilin karakterlerinin modeli toplumsal etkileşim kategorisidir. "İnsan," Plessner'in antropolojisinin tanımına göre, "yaşayabilmek için eylemelidir. Tek bir eylem yetmez; daimi faaliyetinin huzursuzluğu gerekir."[22] Bu enerjiyi münasip yollara kanalize edilmiş halde tutmak için cumhuriyetin o onyılında davranış kodları ortaya çıkmıştır. Kodların şematizmi insanların dolaşımın cinneti içerisinde kaybolup gitmelerini önler.

Yeni nesnellik literatüründe mükerrer hareket süreçlerinin gözlemlenmesi ve eylem menzillerinin tespit edilmesi öne çıkar: saldırı ve savunma; çöküş ve yükseliş; dolaşım ve mübadele; sınır ihlalleri ve bu ihlallere çekilen setler. Düstur artık içebakış değil harekettir. Herkes biliyordur artık, "İnsanın hareket etme tarzı hayatının anlamının aynasıdır."[23]

"İbadeti inceleyin – imanı değil" (Bronislaw Malinowski); edebi söyleme modern etnoloğun metodolojisi vurur damgasını; bu metodoloji, alışkanlık haline gelmiş davranışları gözlemlemenin, karakterlerin zihniyeti konusunda, inandıkları şeyleri incelemekten daha derin içgörüler sunacağını varsayar. Yeni mecra film de burada izini sürdüğümüz kaymayı yoğunlaştırır. Film gerçekliğe, matbu mecrada yok olmanın eşiğindeymiş gibi görünen "görünürlüğü" iade etmeyi vaat eder.[24] Ruhun karanlık ailevi tortularından kopup insan eyleminin dışsallıklarına geçiş, psikoloji (ki eleştirmenleri de-

rinlik psikolojisinden bilişsel yaklaşımlara her şeyi bu kapsamda ele alırlar) aleyhindeki polemiklerle ilerler. Onların tabiriyle "psikoloji yaygarası" dikkati bütünüyle masseder ve fiziksel ortamı görünmez hale getirmeyi neredeyse başarır.[25]

Tartışmada inceliğe yer yoktur: "Kişinin kaderi, kişiliğin kişiye özel yönelimi önemsizdir. Psikoloji korkaklıktır. İçe dönüş dışa dönüş haline gelmiştir."[26] Bu kaba formül kaymanın temel veçhesini gizler neredeyse: Bilinçdışı id içeriden dışarı çıkmıştır. Dış dünyanın yönlendirici mekanizmalarının araştırılması, psikanalizin tersine çevrilmesi olarak ortaya çıkar. Ruhun evinden bir sokak geçirilmiştir.

Bu dönem hakkındaki incelememiz insanların doğasına ilişkin soruşturmaya cevaplar bulmak yerine manidar bir hüsrana götürüyor bizi. Ortada bulunacak bir antropoloji yok; bunun yerine, davranış kodları var.

III

Soğuk Persona'nın Davranış Kodu

Dışarıdan bir kont, içeriden parya.

GOTTFRIED BENN

1910-30 YILLARININ tarihsel avangardı basit konturları olan karakterlere düşkündür. Derin psikolojik yapıların karmaşıklığından azade olan bu karakterler, organik zaaflardan muaf "metalleşmiş bedenler" şeklinde ortaya çıkarlar. Zırhlanmış olduklarından "yıkıcı akımların oluşturduğu kuvvet alanı"na dayanabiliyorlardır.[1] Mümkün olduğunca hareket isterler ve "adeta içlerinde sürekli çalan bir elektrikli zil varmışçasına" devamlı teyakkuzdadırlar.[2] Aleni duygu gösterilerinden uzak dururlar. Olur a yorulurlarsa, Brecht'in *Ozeanflug*'ündeki (Transatlantik Uçuş) Charles Lindbergh gibi, sadece "beni karanlık bir hangara götürün ki kimse zayıflığımı görmesin" derler.[3] Walter Serner *Handbrevier*'de bunu veciz bir biçimde tamamlar: "İşler senin için iyi gitmiyorsa, bunu gizlemeye gayret et."[4]

Basit konturları olan karakterler sahiden de "karmaşık-altı" (*subcomplex*) olabilirler ama karar verebilmek gibi bir erdemleri vardır. Neye karar verdikleri ilk planda soyut kalır; hareketlilik mecburiyeti yaratan bir süreçte hareketin içinde olmaktır istedikleri. Avangard edebiyat bu imgenin içini doldurur, beden tarafından tanımlanan organik dünyada nasıl işleyeceğini sınar.

1. Gracián'ın Soğuk Personası'nın Dönüşü

A. Mahkûmun Hareketliliği Öğretisi

"İnsanın bir amacı vardır: hayat, yani, hareket etmek," diye yazar Latin edebiyatları uzmanı Werner Krauss. Yıl 1943'tür; Plötzensee Hapishanesi'nde idam edilmeyi beklemektedir.[5] "Kendimi eşi benzeri olmayan bir durumda buldum," diye yazacaktır Krauss daha sonra, "bu durumun gerçek veya muhayyel bir kamu üzerindeki etkisini filan hiç düşünmeden hayatımın tamamını sözün mevcudiyeti içinde yakalamaya çalışıyordum. Sonuçta da [Baltasar] Gracián'ın hayat ilkeleri üzerine, benim için birçok korkunç saati kısaltan akademik bir çalışmaya başladım."[6] Yani kör olmak filan şöyle dursun (Krauss burada Gracián'ı alıntılamaktadır) "bir vaşağın gözleri"ne (75) sahip olan ve düşüncenin cazibesiyle harekete geçirilebilen Kader tarafından hapishaneye bir hayalet yerleştirilmiştir.

Şimdiki meselemiz, Grácian'ın on yedinci yüzyıl ortalarında yazdığı *Akıllı Yaşama Sanatı* adlı davranış kodu metnine, Krauss'un hapisteki hücresinin müthiş yalıtılmışlığı içinde yeniden inşa ederek gösterdiği ilgi olacak. Krauss, bu Cizvit yazarın ahlaki öğretilerinde "hümanizm ile barbarlık arasındaki sınır bölge"de bir düşünsel hesaplaşma çağrısı bulur. Grácian her adımın dikkatle atılması gereken mayınlı bölgede nasıl davranmak gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunan biri gibi geliyordur Krauss'a. Böyle bir durumda ahlak elinde tuttuğun bir pusula değildir. Krauss Gracián'dan şunu öğrenmiştir: Eğer dört bir yandan tehdit yağıyorsa "ahlakın tümü taktik kurallara indirgenir". Grácian'ın kitabı, varoluşun "inanılmaz" bir hale getirildiği ve "şiddetli bir gribin bütün emareleri" nden (83) muzdarip, hakikatin uzak bir köşeye çekildiği durumlar için kılavuzluk eder.

Krauss'un *Lebenslehre* (Hayat Dersleri, 1947) adlı metninden alınmış bu birkaç söz direniş savaşçısının İspanyol Cizvite neden ilgi duyduğunu anlamamızı sağlayacaktır. İstanbul'da sürgünde yaşayan Erich Auerbach'a yazdığı 26 Mart 1946 tarihli mektupta da hapse atılmasının nedenlerini veciz bir biçimde özetler:

Benden kurtulmak isteyen eski Dekan Träger'in [Marburg Üniversitesi'ndeki Felsefe Fakültesi'nin dekanı] kışkırtmasıyla 1940'ta askere alındım. Sonrasında da onbaşılığa kadar yükseldim. Ama bu parlak kariyerim, 1942 sonlarında Harnack-Schulze-Boysen komplosuna karışma iddiasıyla tutuklandığım zaman birdenbire sona eriverdi. Ocak 1943'te Reich savaş mahkemesi sayısız başka kişiyle birlikte beni de ölüme mahkûm etti. Mayıs'ta hüküm onaylandıktan sonra infaz için Plötzensee'ye getirildim... Bir nakil ayarlamak ve mahkeme hâkimlerinden (20 Temmuz 1944'ün ardından intihar eden) birinin yardımıyla psikiyatrik muayeneye girmek mümkün oldu. Bir hapishaneden diğerine taşınıp durdum. Ölüm cezası ancak 1944 sonunda bir cezaevinde hücre hapsine çevrildi. Yeni bir tehlike çıktı, Gestapo beni askeri hükümlü kapsamından çıkarıp Buchenwald'e göndermek istiyordu. Targau kalesinin alelacele boşaltılması benim kurtuluşum oldu, kargaşadan faydalanıp bir hastane treniyle kaçtım.[7]

Gracián hakkındaki tefsir işte bu bağlamda şekillenmişti.

Akıllı Yaşama Sanatı'ndaki üç yüz davranış ilkesi arasından çıkarılacak on dört maddelik bir liste, Krauss'a neyin cazip geldiğini netleştirmeye yardımcı olacaktır. Buradaki seçim ölçütü 1920'lerde yaygın olan ilkelerle şaşırtıcı ölçüde örtüşmeleridir:

Umut müthiş bir hakikat sahtecisidir; ona karşı ustalıkla, olgunlaşmanın arzudan fazla olduğunu teminat altına alarak önlem almak gerekir. (No 19)

Geri çekilmeyi bil. Hayatın verdiği en müthiş derslerden biri inkâr etmeyi bilmektir, hem olaylar hem de kişiler karşısında kendini inkâr etmeyi bilmek daha da müthiştir. (No 33)

Azınlıkta kalanlar gibi düşün, çoğunluktakiler gibi konuş. Akıntıya karşı yüzerek hatayı ortadan kaldırmak imkânsız, tehlikeye düşmek kolaydır. (No 43)

Asla mahcup duruma düşme. Basiretin en büyük amaçlarından biri asla mahcup olmamaktır. Gerçek bir insan olmanın, soylu bir kalbin belirtisidir bu; çünkü alicenaplık asla kolayca ortadan kaldırılamaz. İhtiraslar ruhun kaprisidir ve bunlardaki her aşırılık basireti zayıflatır; eğer ağızdan taşacak hale gelirlerse, şanın tehlikede demektir. (No 52)

Gözlem ve yargılama. İnsan şeyleri bunlarla yönetir, şeyler onu değil. Bir anda en derin sulara [bunlar sayesinde] dalar; fizyonomi yoluyla frenolog olur. (No 49)

Herkesin zayıf karnını bul. Onların iradelerini harekete geçirme sanatıdır bu... Genellikle kişinin tabiatının her zaman en yüksekte değil, aksine çoğunlukla en alçak yerlerinde bulunan temel itici güçlerinden medet um. (No 26)

İş işten geçene kadar bekleme. Bilgenin düsturu bir şeyi o seni bırakmadan bırakmaktır. Nihayetinde maksat zaferi yakalayabilmektir. (No 110)

Tanıdıklarının başarısızlıklarına alış, tıpkı çirkin yüzlere alıştığın gibi. Vazgeçilmez önemde olan şey, onların bize bağımlı olmasıdır, bizim onlara değil. Öyle sefil karakterler vardır ki onlarla da yaşayamazsın onlarsız da. (No 115)

Asla şikâyet etme. Şikâyet etmek daima itibarsızlığı getirir. Başkalarının merhametinin nesnesi olacağına onların ihtirasları karşısında bir kendine yeterlilik modeli olmak evladır. Çünkü şikâyet, anlatıldığı kişiye şikâyet ettiğimiz şeye giden yolu açar ve bir hakareti ifşa etmek bir başka hakarete bahane olur çıkar. (No 129)

Kaybedecek şeyi olmayan biriyle asla mücadele etme; çünkü böyle yaparsan eşitsiz bir çatışmaya girmiş olursun. Öteki mücadeleye endişesiz girer; utanma hissi dahil her şeyi kaybetmiş olduğundan artık başka bir şey kaybetme korkusu yoktur. (No 172)

İleride bir Ödül olacak şeyi önceden bir Yükümlülük haline getir. İleride sadece bir ödül olacak yetenek önceden bir yükümlülüktür. (No 236)

Bir İhtirasa kapılma sanatı. Kaba arsızlığa mümkünse basiretli düşünerek karşı çık; gerçekten basiretli biri için zor olmayacaktır bu. Bir ihtirasa kapılma yolundaki ilk adım bir ihtirasınız olduğunu beyan etmektir. Bu sayede çatışmaya kendi mizacınız üzerinde hâkimiyet kurarak girersiniz, zira insan ihtirasını tam zorunlu olduğu noktaya kadar (daha fazla değil) düzenlemek zorundadır. (No 155)

Bir insanı en çok değersizleştiren şey, herkes gibi biri olduğunu göstermesidir. İhtiyatlı kimseler nasıl [sıradan] insandan daha yüksek görülürse, uçarı olanlar da daha alçak görülürler. (No 289)

Unutmaya kadir ol. Bu beceriden çok şans işidir. En iyi hatırladığımız şeyler unutulması daha iyi olanlardır. Hafıza, en çok ihtiyaç duyulduğu zaman bizi yüzüstü bırakan başına buyruk bir şey olmakla kalmaz, burnunu en istenmediği yerlere sokan aptal bir şeydir de. (No 262)[8]

1920'lerin nesnellik kültünün bütün temel fikirleri mevcuttur burada: ritüel haline gelmiş şikâyetin yasaklanması, duyguların disiplin

altına alınması, manipülasyon hüneri, uyum gösterme kurnazlığı, egonun zırha bürünmesi, fizyonomiden hareketle yargılama pratiği, ve davranışın bir güçler paralelogramı içerisinde düşünülmesi.

Tavsiyelerin çoğuna nüfuz etmek güçtür. "Ellerim kelepçeli vaziyette bu işin başına oturduğumda," diye hatırlayacaktır Krauss daha sonraları, "yaptığım işin bir paradoks içerdiğini anladım."[9] Başlangıçta mahpusumuz sadece, Gracián'ın kendini dizginlemenin (*retentiva*) erdemi ve umut etme (*espera*) sanatı kavrayışıyla ilgilenmektedir – tabii bir de sorgulanması sırasında ihtiyaç duyduğu ve bu elkitabının hakkında çeşitli tavsiyelerde bulunduğu kurnazlıkla. "Bir oyuncu asla rakibinin beklediği kartı oynamaz," der Gracián şunu da ekleyerek: "Hele rakibinin onun oynamasını isteyeceği kartı hiç oynamaz elbette."

Krauss'un Gracián'a dönüşü, daha önce de ima ettiğim gibi, münferit bir olay değildir. İki savaş arası yılların "siper cemaatleri" (Marc Bloch) sırasında Avrupa avangardının daha geniş kapsamlı bir eğilimine, yani Gracián'ın da temelden sorguladığı her türlü "organik kişilik kültürü fantazisi"[10] karşısında duyulan, Nietzsche'den mülhem şüpheciliğe tekabül eder. Krauss'un günlüğünün başlarından 12 Kasım 1932 tarihli şu parça, bu biliminsanının yanar döner hırsının onu Gracián okumasına nasıl meyilli hale getirdiğini gösterir:

> Ne değilsen o ol. Böylece insan, varoluşu değişim şartına bağlamak yerine, değişimi kendi egosu içine çekmiş, kendini sadece kendisi için geçerli değişim yasaları tarafından belirlenen bir monad haline getirmiş, bu süreçte de dış dünyayı bir kişisel gelişim mekânı haline getirmiş olur. Nietzsche'nin o güzel küfrüyle söylersek, oluşun masumiyetidir, suçsuzluğudur bu.[11]

Burada bizi ilgilendiren, Krauss'un özneyi saraylıların davranış kodlarıyla yorumlaması. Onun bu kurgusuyla 1920'lerin felsefi antropolojisi arasında bir köprü kurmak, sonra da söz konusu kodların yeni nesnellik anlatılarında ne hale geldiğinin izini sürmek istiyorum. Krauss ve çağdaşları için mesele, modern özne kavramını psikolojiden *arındırma* yönündeki deneysel bir girişimden başka bir şey değildi.

Krauss'un Gracián'ın kodunda aşinalık kurduğu özne, hayatı tehdit eden topraklara girdiğinde medet umacağı bir iç pusulaya sahip değildir. İç düzenleyici, yani vicdan, tam da Cizvit düşünürün hareket özgürlüğünü kısıtladığı için özneden çıkarıp attığı şeydir. Gracián'ın öznesi yönlendirilmek için dışsal bir ses gerektiren bir öznedir. Kodun sunduğu persona ne burjuvazinin "dünyasız içselliği"ni tanır ne de onun Protestan varyantı olan vicdanı. Persona vicdanın yönlendirmesinden ne kadar uzaksa içebakışa da o kadar uzaktır, bu da kimliğini nasıl tesis edebildiği sorusunu gündeme getirir.

Bu noktada Krauss Gracián'ın davranış kodunda, George Herbert Mead ile Helmuth Plessner'in yüzyılın ilk yirmi yılında "perspektif karşılıklılığı" olarak tanımladıkları bir yöntem keşfeder. Persona, kimliğini ego ile alter ego'nun perspektiflerini birleştirerek bulur. Gracián'ın personası sürekli bir rekabet içinde olduğu başkalarının algılarını okuyarak kendisine dair araçsal bir imge edinir. Yansımanın/düşünümün gerçekleştiği ortak dünya "her zaman acımasız" olduğu ve bahis konusu olan şey hayatta kalmak olduğu için, personanın orada yansımış gördüğü kendi imgesi tamamen gerçekçi bir benlik bilgisine tekabül eder. Hareketliliğin tek garantisi gergin bir teyakkuz ve her an bağları koparmaya hazır olma halidir. Demek ki tamamlanmış bir persona asla başkalarının kendisine sabit bir karakteristik yapıştırmasına izin vermemelidir. Karakteristiklerden bütünüyle yoksun olmak eylem menzilini genişletir.

Gracián'ın personası ayrım yapma sanatında ustadır. Bu (erkek) özneyi ihtirasın hilelerine açık hale getiren her türlü "masal"dan, onun tabiriyle "tuzak" gibi görülerek uzak durulmalıdır; pastoral sesler sinirleri harap eder; fazla mülk "kaçışı zora sokar", diyordur Gracián, Krauss'a göre; çünkü "insanın tek ama tek bir muradı vardır, o da hareket etmektir."

Gracián'ın "aşırı bireyleşme"yi (113) tavsiye etmeyeceği bellidir. Bu kadar çetin olmayan zamanlarda kişiye bir sahicilik katan bir özellik hem temizlik, saflık hem de imtiyaz, hatta prestij kazandırabilir. Ama bir mayın tarlasında kesinlikle hatadır, Gracián da

aleyhinde konuşur: "Bireyleşme sağlıksız dikkatleri çekmekten başka bir şeye yaramaz!" *Akıllı Yaşama Sanatı* metninin bir topyekûn seferberlik dönemine uygun görülmüş olması boşuna değildir.

Saraylı hareketlilik öğretisinin Krauss tarafından yeniden kurgulanan düsturları 1920'lerin edebiyatında gerçekten de yeniden zuhur eder. O dönemde kodun en aşırı versiyonu Brecht'tedir:

> Ne söylersen söyle, iki kere söyleme
> Başka biri de söylerse senin fikirlerini, reddet onları
> Hiçbir şey imzalamamışsın, hiç resim bırakmamışsın
> Orada bulunmamış, hiçbir şey söylememişsin
> Ama yine de yakalayacaklar seni, olacak şey mi?
> Ört izlerini.[12]

Bu cüretin neden işe yaradığı, 1950'de *Romanische Forschung* dergisinde Krauss'un kitabı hakkında çıkan bir tanıtım yazısından da anlaşılır. "Hayat bir savaşsa," diye bağlar sözlerini, kitaptan aynı oranda etkilenmiş ve kafası karışmış olan tanıtıcı, "o zaman ahlak zafere giden en başarılı yolu seçmektir."[13] Cizvit maneviyatının sırrı, Krauss'a göre, ana strateji olarak hayat tasavvurudur: Hedef ruha herhangi bir zarar vermeden bütün dünyayı kazanmaktır. Ama Hıristiyan gayesi aydınlatma gücünü kaybetmeye başladığında, vicdan pekâlâ çift girişli bir muhasebe defteri tutabilir. Zira hedefe giden bütün siyasi yollar meşruysa, amaçlarla araçlar arasında hiçbir zorunlu bağ yoktur. "Uzak bir sunağa konmuş" Hıristiyan gayesi artık yöntemin iç yasalarına karışmazken siyasetin radikal metodolojisi galebe çalar. Böylece gayeler de değişken bir hale gelir ki bunun hesaplanamayan sonuçları olacaktır.

> Gracián'ı okumak bir Marksist için keyif verici bir şey elbette, çünkü Gracián'ın bazı formülasyonları onu hayat öğretisinin mistik ambalajını yırtıp atmaya ve kurucu dehanın Hegel'in diyalektiğiyle yaptığı gibi bu öğretinin değerli içeriğini gözler önüne sermeye davet eder.[14]

Gracián'ı bu şekilde kullanabilme imkânı, İsa'nın kötülük dolu dünyaya yapılan etik bir müdahaleyi değil de erdem öğretisinin "en üstün kazanımı"nı temsil ettiğini düşünen Cizvit teolojisine bağlıdır doğal olarak.

B. Persona Kavramının Modernliği

Krauss'un Gracián'ın persona kavramına dair modern analizleri bugün daha da büyük bir meydan okumayı temsil ediyor: "Gracián' ın personası, düşman ve rekabetçi bir dünyada 'biri olmak' şeklindeki bitimsiz görevle karşı karşıyadır," diye yazar, kitabın günümüzle bağını vurgulamak isteyen Amerikalı bir eleştirmen 1949' da.[15] Krauss'un persona fikri hakkındaki düşünceleri egonun bir yanılsama olduğu deneyimini yansıtır.[16]

1938'de Marcel Mauss, dini piyeslerdeki maskeli balolardan ahlaki bakımdan kıymetli birey figürüne kadar temel "kişi" kategorisinin izini sürerken, aynı gelişmenin tersten de sağlanabileceği olasılığını devre dışı bırakmamıştı. "En üstün iyiyi savunmakla görevliyiz," diye uyarıda bulunuyordu Mauss konferansının sonunda; "bizimle birlikte birey fikrinin ortadan kalkması mümkündür."[17] Bir "bölünmez, bireysel töz" –ahlaki bir bilinci olan özerk bir varlık– fikri burada tedavi edilmeye başlayana kadar muhtelif akademik disiplinler bu fikri incelemiş ve yerine konulacak bir şey önermeden altını oymuşlardı bile. Yirminci yüzyılın ilk üç çeyreğinde Avrupa avangardının en cazip bulduğu oyunlardan biri de bireyin ahlaki kavrayışının şeceresini, aşama aşama geriye, ta (iştirakçilerinin kendi kişiliklerini ritüeller içinde imal ettikleri) "maske medeniyeti"ne[18] kadar giderek çıkarmak olmuştur. Birçok yazar *persona*'yı *personare*'den türeten (şaibeli) etimolojiyi benimsemiştir: Aktörün sesi bir peçenin ardından gelir; ego ancak dışarıya görünen şeyin bilincine vararak özerk olur.

Krauss, Gracián'ın persona kavramını serimlerken, kendini yeni nesnelliğin akıntısıyla sürüklenmeye bırakır: Bir kimlik muhafaza etme prosedürü olarak kendi hakkında bilgi sahibi olmanın, vicdandan ve pişmanlık imkânından medet ummanın pek faydası yoktur. Sağlam bir benliğe giden anayol başkalarının o benliği anlama tarzlarıdır; zira, yeni nesnellik ilmihallerinin dili bu konuda hiçbir şüphe bırakmaz; "bilginin yolu dışarıdan içeriye gider". Krauss persona'yla ilgili olarak, hem bireyin hem de topluluğun kullanımına

müsait bir kişisel varlık kavramı arayan hocası Karl Vossler'in 1925'te geliştirdiği "vurgulu imge"yi ödünç alır: "[Persona kavramı] maske veya görüntüden, beden veya yüzden, kısacası bireyin dışsallıklarından yola çıkarak başkasına devredilemeyen en içsel benliğimize ulaşmayı amaçlar. İnsan kendisine roller ve bu rollerin gerçekleştirilmesi yoluyla varma konusundaki başarısı ölçüsünde kişi olur."

Vossler'in personasına bir başka atfı, Karl Löwith'in 1928 tarihli *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* kitabında görürüz. Löwith burada bireyi "varoluşsal 'persona'" kategorisiyle, temel varoluşu toplumsal rollerin ürünü olan, "kendisini temel olarak ve resmen başkalarıyla örtüşme yoluyla kuran" sınırlı varlık olarak tarif eder.[19] Başkalarının algılarının sunduğu tanıklık, Krauss'un duygusal gelişmenin gerçekleşebileceği tek mecra olarak gördüğü kişisel çevre tasavvurunun da kaynağıdır. Bir persona biçimine bürünen varoluş, bireyin başkaları karşısındaki tepkisel karakterini ve bağımlı statüsünü tespit eder:

> Gracián kişiyi, yüzmeyi boğulma tehdidi yüzünden öğrenmiş birine benzetir. Harekete geçirici bir uyaran zorunludur – çünkü bir insanın değer kazanabilmesinin tek yolu dünyaya girmesidir. Ve bu değerin dışında bir varoluş yoktur. Bir kişinin varoluşu koşullanmamış toplumsal davranış süreçlerinde temellenir. (107)

Hem 1920'lerin Scheler ve Plessner'inden yankılar işitebileceğimiz hem de Vossler, Heidegger ve Löwith'ten ödünç alınmış kavramlarla karşılaşabileceğimiz bu antropoloji kavrayışı, militerleşmiş bir ortamda her an patlayıcı bir etki yaratabilir. Eğer savaşın neticesi, hatırlayacağımız üzere, "daima uzlaşılmaz olan" toplumsal dünyada belli oluyorsa, o zaman birey dikkatini kendini temsil etme meselelerine odaklamaya mecburdur. İnsan yönelimini –şeytani bir tavsiyedir bu– toplumsal itibar ve kabulün bağımlı olduğu değer yargılarına göre belirlemelidir. Bunun persona için ciddi sonuçları vardır: Bu koşullarda, var olma ile görünme birbirinden ayrılan bir zıtlar çifti oluşturmaz ve aralarındaki fark bütün bütüne önemsizleşebilir – başarıp başaramama meselesi haline gelebilir. Krauss bu fikri mantıksal uç noktasına götürür:

> Varlığın görünüşe ihtiyacı vardır. Görünmeyen tanınamaz. Görünürlükteki artış varlığı azaltmaz; aksine, tözünü iki katına çıkarır. (111)

Olasılık (*Wahrscheinlichkeit*) yasalarına göre davranmak artık hakikate (*Wahrheit*) itibar/tanınırlık kazandırmak için görünüşü (*Schein*) kullanmak anlamına gelir. Bu durumda da doğal olarak nesnellik galebe çalar; çünkü hayatta basiretli olmak genellikle personanın bir işadamı gibi, piyasadaki malların değerini hesap ederek davranmasını gerektirir (113).

1900'de doğan ve yeni nesnelliğin öne çıktığı onyıl içinde eğitim gören herkesin aşina olduğu bu motifin yanı sıra, Krauss'un siyaset kavramını da Gracián üzerinden bir yeniden-değerlendirmeye tabi tutması ve bu değerlendirmenin de 1920'lerin fikirlerine tekabül etmesi dikkate değer. Krauss, Gracián'ın davranış kodunun İspanyol sarayı çevresinde yaşama kurallarıyla sınırlı bir soylu ilmihalinden öte bir şey olduğu iddiasını özellikle vurgulayarak dile getirir. Gracián'a göre saray sadece bir modeldir, aynı anda hem "hayatın tehlikeli mahluklarının toplanma yeri" hem de "baştan çıkarıcı bir laboratuvar"dır (119). Sarayda işler hayatın en kapsamlı yasasına, saldırı veya savunma durumlarına özgü karşılıklı yükümlülük biçimlerine göre ilerler. Krauss Carl Schmitt'in teolojik tarzını takip ederek şu sonuca varır: Gracián siyasal kavramını devlet yönetimi uzmanlarına mahsus özerk bir alan olmaktan çıkararak siyaseti ayırt etme, sınırlar çizme, ayarlamalar yapma sanatına dönüştürür – ki savaşa giren herkesin yapması gereken de budur (80).

Siyasal persona kahramanlaştırıcı bir tutum olmadan yapamaz; göreceğimiz gibi, on yedinci yüzyılda yaşamış Cizvit'in günümüz için hâlâ önemini koruduğunu telkin eden bir diğer fikir de budur. Saray ortamında kendini tüketene kadar etrafını bariyerlerle çevirmekle meşgul olan persona kendini renkli halk eğlencelerine veya tarih yapan türden kitle hareketlerine filan katılarak yenileyemez. Kendini diğerlerinden ayırması gerekir. Gracián halktan korkar; entelektüel duruşunda halka yönelik örtük bir sempati emaresi bile yoktur. "Halk kavrayış yoksunluğuyla yol üzerindeki bir engel, zararlı bir güç gibi geliyordu ona" (79 vd.). Krauss'un kahraman persona'dan yaptığı kurgu tekinsiz nitelikler edinmeye başlar. Gra-

cián'ın kahramanı rekabetle yoğrulmuş bir aristokrasi içerisinde kendi yolunu kendi çizmek zorundadır; anlamlı bir ilerleme perspektifinden bakıp onun yapıp ettiklerine değer verecek bir tarih felsefesine sığınma yolu filan yoktur; halk hareketleri içinde kaybolma diye bir şey de. On yedinci yüzyılın uzak aynasında birdenbire yirminci yüzyıldaki bir kahramanlık tavrının temel özellikleri beliriverir: Tarih felsefesinin kurguları harabeye dönmüştür; grup dayanışması veya özerk tarihsel süreçler olmadığından parti biçimine bürünmüş yapay aygıtlar oluşmaktadır; halka güven olmaz.

İyimserlik için bir şekilde bir neden sunabilmiş tarihsel güçlerden bütünüyle kopuk olan Cizvit yazar teolojinin önemini keşfeder. Kahraman bireyin numunelik duruşu "varoluşun asli gücü"nde temellenmekten çıktığından beri, teolojiye dönüş kaçınılmazlaşmıştır. Kahramanlık duruşu "halkla arasındaki mesafesini koruyabilmek için aşkınlığa, doğaüstü güçlerin ışımasına ihtiyaç duyar" (79 vd.). Aşkınlık artık ışımaz olduğunda kahramanlıktan geriye ne kalır?

Rote Kapelle direniş grubunun üyesi olarak ölüme mahkûm edilmiş Krauss bu fikirleri formüle ederken, çoktan bir "halk cephesi" stratejisi çerçevesinde düşünmeye başlamıştır; gerçi bir afiş kampanyasıyla ilgili raporundaki şu satırlardan yola çıkarak, tutuklandığı sıralarda halkın tavrına epey şüpheyle baktığı söylenebilir:

> Sch.-B. [Schulze-Boysen] kendisinin siyaseten pek de önemli görmediği bir eyleme girişmenin grubun bir arada kalmasını sağlamak için zorunlu olduğunu düşünüyordu. Mesele bir propaganda etkisi yaratmak için slogan kullanma meselesi değildi elbette, ama muhtemelen halka hâlâ yaşadığımız ve içeride seferberlik için hazır bir gücün olduğu hissini vermekle ilgiliydi. İlk tartışmalara oy hakkı olmayan bir gözlemci sıfatıyla KPD' den [Alman Komünist Partisi] bir temsilci davet edilmişti. Rittmeister toplantıdan haberdar bile edilmemişti, zira daha en baştan onun bu fikri reddedeceği tahmin edilebiliyordu. Mesleki yükümlülüklerim yüzünden ben tartışmalara katılamadım, o yüzden Thiel'e benzer bir olumsuz konumu temsil etmesi için Ursula Goetze'yi gönderdim. Rusların yaz aylarında büyük bir saldırıya geçmeyi kararlaştırdıkları ve en başlarda belli başarılar beklenilebileceği düşünüldüğünde bu işin zamanlamasının kötü olduğunu düşünüyordum. Harcanacak gayretin çok fazla ve salt simgesel bir eylem için

çok riskli olduğu şeklindeki bir başka itirazım da, afişlerin çoktan basıldığı şeklindeki sözlerle dikkate alınmadı. Şimdi eylemi iptal etmek grubun moralini tamamen bozardı. Mesele bu şekilde karara bağlandığında, böyle bir durum için daha önce sözleştiğimiz üzere, Ursula grup disiplinine uyup eylemde yer alacağımızı beyan etti.

Afişleri dağıtma işini Thiel üzerine aldı. 17 Mayıs 1942 gecesi çok sayıda afişi Sachsendamm civarında duvarlara yapıştırdık. Olay Berlin'de büyük çalkantı yarattı, ama polisin failleri bulma yolundaki bütün çabaları boşa çıktı. Çoğumuz askerler arasında gizleniyorduk.[20]

C. Nesnelliğin Davranış Kodları

Yönelinen ufkun çöktüğü ve insanın hareket alanının aşırı hasmane bir gerilimle dolu olduğu tarihsel bir durumda, davranış düzenlemesinin vakti gelmiş demektir. Alfred Döblin Weimar Cumhuriyeti'ne "kullanım kılavuzu olmayan bir cumhuriyet" demişti. Aslında bu dönemde mimariden felsefi antropolojiye, cinsellikten tiyatroya birçok alanda davranışa kılavuzluk edecek çok sayıda kod ortaya çıkmıştı. Her siyasi kampın kendi ilmihali vardı. Yolunu şaşırmış öznenin, ona nereye gideceğini ve ne yapacağını söyleyecek bir dış sese ihtiyacı olduğu açıktı.

İşte bu ortamda Max Weber aynı anda hem yeni nesnelliğe davranış kodları getiren hem de bunların bünyelerindeki açmazı açığa çıkaran 1919 tarihli ünlü konuşmasında, onun *Akıllı Yaşama Sanatı* diyebileceğimiz "Meslek Olarak Bilim"i teklif ediyordu.[21] Çünkü bu etkileyici belgede sonradan epey tartışmanın kıyılcımını çakan şey, büyü bozma diyalektiği ve değerler alanının çoktanrıcılığı fikrinden ziyade, her ne kadar olgu/şey (*Sache*) gelip geçici olsa, bir parçası haline geldiği ilerleme zinciri "anlamsız" olsa ve nihai değerlendirilmesi kadere düşse bile "sırf olguya hizmet etmek" isteyen kişinin kapalı habitus'u fikriydi. Weber'in öğüdü, meydan okuyucu/muhalif bir bilinçle "büyü bozma" yükümlülüğü koyar, muhtelif rasyonel bilim disiplinlerinin ürünlerinin kaderin daimonik gücünü aşmaya muktedir olmadığını söyler. Tavsiye ettiği düşünce üslubu belli bir habitus içerisinde şekillenir; artık evrim sürecine ümit bağlanamayacağı için meydan okuyucu tavırlar anlamsızlıkla karşı

karşıya gelmek zorundadır; ikonları ise Nietzsche'nin öngördüğü üzere, Kuzey Kutbu kâşifidir (bkz. Resim 3). Weber bu imgeye, "Meslek Olarak Siyaset"te farazi kurtarıcıların iğvası karşısında ikazlarda bulunup toplumu günün zorunluluklarının hakkını vermeye çağırdığı zaman da başvurur:

> Çiçekler içinde yaz günleri değil, şu sıralarda dışsal olarak hangi grup zafer kazanırsa kazansın buz gibi karanlık ve kaskatı bir kutup gecesi var önümüzde.[22]

Weber'in bilimsel tipteki soğuk personası, bütün ilkelerin göreli, bütün gelişimlerin de son tahlilde tesadüf meselesi olduğu katı nesnel olgu dünyasını kabullenişinde de tezahür eder.[23] Kilit sözcük "yanılsamalarından kurtulmuş gerçekçilik"tir. Karl Mannheim meselelere böyle bakmanın zemininde de korku olduğuna işaret eder.[24]

Weber'de yeni nesnelliğin imzasını buluruz: "İçinde yaşanılan dönemle ilgili bütün yanılsamaları bir yana bırakmak ama bu döneme kayıtsız şartsız bağlı olmak" (Benjamin). Bilim loncasında tek bir etik yasa geçerlidir ve o da değişken değerlendirmelerin göreciliğidir. Ama bu etik yasa biliminsanlarının daha gevşek bir tutum benimsemesini sağlamak yerine, onları etik kanaatlerin kendi bilim pratiklerine herhangi bir biçimde girmesi karşısında gergin bir teyakkuz haline sokar ve olumsuzluk platformunda meydan okuyucu bir tavır takınmaya istekli hale getirir.

1920'ler davranış kodlarının patlama yaptığı bir dönemdir. Ama etkin oldukları menzil ya bizatihi yeni nesnelliğin muhtelif ifadeleriyle kısıtlıdır ya da etraftaki kurum, parti ve siyasi kampların yarattığı ve kendilerinin azaltmayı vaat ettikleri bir yığın kuralın içine gömülmüş durumdadır. Burada Sorel, Nietzsche, Marx, Le Bon ve Kierkegaard okumalarına savaş deneyimleri, işçi ayaklanmalarının bastırılması ve enflasyonun damgasını vurduğu bir entelektüeller kuşağıyla karşılaşırız. Bütün yasal kurumlarda hukukun kurucu şiddetinin gizli gizli var olduğu, örtük gayrimeşru güçlerin parlamento binalarında yuvalandığı fikrine son derece aşinaydı bu kuşak. Anayasal devlet mekanizması içinden "çıplak" şiddetin –yasallık nişan-



3. Çiçekler içinde yaz günleri yok önümüzde

Adolf Erik Nordenskjöld. Fotoğraf: Graf Georg von Rosen. Bremerhaven, Archiv Deutsches Schiffahrtmuseum'un izniyle.

larıyla süslenmemiş şiddetin– çıkması için talih çarkının hafifçe dönmesi yeter de artardı bile.

Cumhuriyeti işte bu entelektüel bağlamda "deprem bölgesi" olarak görebilir ve on yedinci yüzyılın vahşi dünyası içinde tasarlanmış davranış kodlarına yapılan atıfları yine bu bağlamda açığa çıkarabiliriz. Krauss'un formülasyonuyla "varoluşun savaşa benzeyen karakterini sistematik olarak derinlemesine araştırmayı" (120) vaat eden bir metodolojiye yönelik bir talep vardı. Gözlemciler Gracián'ın soğuk personasında psikolojik derinliği olmayan, ahlaki

müdahaleyle veya vicdanın sesiyle engellenmeyen bir eylem menzili olan seyyar bir özne figürü buluyorlardı. Bu figür ister Nietzsche'nin "düşünsel göçebe" idealiyle veya on dokuzuncu yüzyıl züppe figürüyle kaynaşsın, ister –Weimar entelijansiyasının elçabukluklarından biridir bu– asker, işçi ya da Komünist hücre mensubu üniformasına bürünsün, soğuk persona herkesin dikkatini çekmişti.

Krauss Gracián'ın davranış kodunu yeniden kurarken, ahlaki bağlanmanın ve onun dışavurumcu evladının radikalizminin reddinde tayin edici rol oynayan üç motif öne çıkar:

– Radikal dışavurum da, ifşa, itiraf ve samimiyet içeren bütün söylemsel törenler de yeni nesnelliğe aptalca gelir; bu formlar benliği silahsız bırakır ve Gracián'ın belirttiği gibi, tek işlevleri de düşmanda örtük olarak bulunan kötülüğü tahrik etmektir. İktidarsızlık, daha önceleri sahip olduğu gizli çekiciliği 1920'lerde kaybeder. Schmitt'in ifadesiyle, "savunmasız bir halkın sadece dostları olduğuna inanmak gülünç olur, direniş göstermemenin düşmanın yüreğine dokunacağını varsaymak da aptalca bir hesap hatası".[25]

– Gracián'ınki gibi davranış kodlarında -mış gibi yapma (*dissimulatio*) ve "maske takma, on yedinci yüzyıldaki Lutherci ortodoksiye direnme" biçimleriydi. Lutherciliğin sahici kişisel selamet formülü yürekten gelen tövbeye, acının serbestçe ifadesine ve vicdanın etkinliğine bağlıydı. Basiret ve diplomasi sanatları, ayrıca da Gracián kumaşından Cizvitlerin yabancı kültürleri özümseme biçimi "şeytani" şeylerdi ve bir görünüşler dünyasına uygun araçlardı. Yeni nesnellik savunucuları dışavurumculukta ve çığlık kültünde Lutherci sahicilik geleneğini görürler. Onlarsa bunun yerine Cizvit stratejilerine meyleder, bunlarda melez züppe-asker tipine gösterilen düşkünlüğü araştırırlar. Gracián'ın "görünüş medenileştirir" sloganını, bir yanda kişisel selamet kültürleri ile öte yanda kamusal kötülük arasındaki geleneksel işbölümünü aşma çabasının bir parçası olarak kabul ederler.

– Gracián "daha sahici" bir cemaatin kaybedilmesi konusunda ahlanıp vahlanmaları bir yana bırakır. *Akıllı Yaşama Sanatı*'nda insanların şu ya da bu kökenden yabancılaşmalarıyla ilgili hiçbir sızlanma bulunmaz. Persona'sının "büsbütün yabancılaşmış" hareket

alanını kaçınılmaz bir koşul olarak kabul eder. Gracián'ın sözleriyle:

> Zaman kökeninden uzaklaşmıştır. İnsanın yaşamak istediği gibi değil de yaşayabileceği gibi yaşamasından başka yapacak bir şey kalmamıştır. Kaderin bize bahşettiklerini bizden esirgediklerinden üstün görmek zorunludur. (86 vd.)

Krauss, Plötzensee'de bu düsturu kabul eder. Krauss'un dili yanmıştır, çünkü Nasyonal Sosyalist hareketin köken mitleriyle ilgili doğrudan deneyimleri olmuştur. O da, bu tür köktenciliğin hilafına, kendi personasını özsavunmanın zorunluluğu üzerinden oluşturur. Bu personanın başlıca erdemleri "mutlak teyakkuz" ve kurnazlıktır. Krauss, Gracián'ın davranış öğretisi ile her türlü irrasyonalizm ve "cemaat" ayartısı akıntısı arasına bir çizgi çeker. Aralarında ayırt etme sanatında tam bir usta olan bir aktör durmaktadır. Ayırt etmenin somut etkisi soğukluktur.

D. Düşman İmgesi

Soğuk persona figürüne bugün dönüp baktığımızda şansının pek de açık olmadığı görülüyor. Son yirmi-otuz yıl içinde bilim ne zaman dikkatini zırha bürünmüş özneye odaklasa inceleme hızla bir mahkemeye dönüşür. Kullandığım "soğuk persona" terimi zamanın uygunsuzluğunu yansıtıyor zaten. Çünkü siyasi-retorik persona kavramı teknik olarak daha ziyade nötr bir kendi kendini ve başkalarını gözlemleme mercii ifade etse de, soğuk sıfatı bu figürün bugün dostça bir karşılığa güvenerek ortaya atılmadığını açığa vurur. Bir içtenlik kültürü perspektifinden bakıldığında, sunduğumuz bu persona gülünç bir izlenim yaratır. Bu olumsuz yargı özgüvenini uzun bir gelenekten alır; tonu Rousseau'cudur:

> Soğuk mizaçlar ve soğuk yürekler, sadece beyinden hareketle yapay ve düşünülmüş duygulara yönelen bir komedyen gibi davranırlar.[26]

Soğuk persona'lar *froids posés*'leriyle tanınırlar: Yürekten gelen feryat tınılarına sağır, sahici olan her şeye karşı hissizdirler. En kuvvetli noktaları kendi seslerini *cri de la nature*'e (doğanın çığlığı)

katmayı müthiş bir ustalıkla reddetmeleridir:

> Uygun vakit geldiğinde, soğuk bir edayla planlı olarak, daima kendi iradelerine uyarak hareket edip, kendi menfaatlerini ne garantiye alacaksa onu devreye sokarlar.[27]

Günümüz ikliminde soğuk personaya gösterilebilecek tek meşru ilgi bir antikacı ilgisidir. Krauss daha 1943'te Gracián'ın kodundaki iki bariz kusura dikkat çekip tam da 1920'lerde uç noktalara vardırılan ve bu kodu bugün bütünüyle devre dışı bırakacak olan noktaları saptar: Gracián'ın ilkeleri toplumsal cinsiyet kutuplaşmasının kadın sesini fiilen susturduğu bütünüyle eril bir dünya kurar; insanlar burada sadece, bireye her zaman düşman olan "büyük bir gücün teçhizatı" içerisinde zuhur ederler. Kural şudur "her zaman zırhlı ol, asla karnavala katılma."

Hüküm vermek kolaydır: Soğuk persona "şiddetli narsisizm içeren bir maskeli balo"yu çağrıştırır.[28] Sahiden insani olan bütün nitelikler –bunların zorunlu olarak kişinin yaralanmaya açık oluşunu da gerektirdiği iddia edilebilir– zırha bürünmüş bir ego içinde körelir.[29] Gracián ile Krauss'un yeni nesnellik tipini günümüzde o kadar çok kolay suçlama kuşatmaktadır ki pek yaşama şansı yoktur. Soğuk persona hakkında yapılan ve artık yirmi-otuz yıllık bir döneme yayıldığı söylenebilecek teşrih işlemleri meşum sonuçlar üretmiştir. Bu çalışmalar arasında Klaus Theweleit'ın *soldateska* hakkındaki psikogramı ile Michael Rohrwasser'in memur teşhisi veya Nicolaus Sombart'ın Schmitt sendromunu aydınlatması da vardır, Carl Pietzcker'in Brecht'in kalp nevrozunu teşhiri ile Peter Sloterdijk'ın zırha bürünmüş egonun esasen depresif olduğunu keşfetmesi de.[30]

Feminist araştırmalar bu yargıları hem çoğaltmış hem de daha net bir hale getirmiştir. Bu araştırmalar soğukluk zırhında eril benlik-düşüncesinin bir varyantını, nesnellik ve soğukluk kültünde nihai karar verici konumundaki babanın kaybını, ketumluk kodunda da ataerkil bir işbölümü tespit ederler (Ulrike Bauereithel); buna göre ev civarındaki bütün işleri kadının yapması beklenirken erkeklerin belli bir mesafede çalışmayı tercih etmelerine izin verilir (Claudia Szcesny-Friedmann).[31]

Otto Rank daha 1923'te, Weimar entelektüelleri arasında tanık olduğu kayda değer soğukluk kültünün, ortakyaşar topluluğun aniden kaybedilmesinden kaynaklanan doğum travmasının "kahramanca bir telafisi"nden ibaret olduğu tahmininde bulunuyordu. Soğuk personanın bütün varyantlarının dürtü yapısında şu ya da bu türden zorlantılı davranışlar bulanlar da vardı. Devlet takıntısının veya kolektifin fetişleştirilmesinin ardında, bir yazarın sözleriyle "erkeğin dişiden duyduğu" ve kaosu veya akışkanlığı ima eden fenomenleri sınırlamaya yönelik zorlantılı bir girişimi tetikleyen "derinlere kök salmış korku" gizliydi.[32] Soğukluğun övülmesi, yabancılaşmanın kabulü, mesafe kültü, karar verme cesareti: Freudcu nevroz öğretisine göre soğuk personanın bütün bu özellikleri patolojik semptomlar olarak ortaya çıkar. Üstelik bu semptomlar bireysel varlıkların deforme edilmesinden daha fazla şey içerir. Zırhlara bürünme, özerklik fikrini duygulanımların disiplin altına alınıp "soğutulmasına" bağlayan bir medenileşme sürecinin sonucudur. Ego'nun kontrol altına alınması, der Theweleit, Norbert Elias'ı izleyerek, devlet iktidarının merkezileşmesiyle el ele gider, o kadar ki özerk ego "minyatür halde bir merkezi devlet iktidarı" gibi bir şey haline gelir.

Bugün zırha bürünmüş benlik, metalik ego, sığınak kişiliği vb. üzerinde verilen yargıların içerdiği benlik imgesi meselesini takip ettiğimizde "gevşeme", "militerlikten arındırma", "meditasyon" gibi kod kelimeler buluruz. Bu modele göre ideal bireyler ölçülü dürtüleriyle uyum içinde yaşarlar, her türlü "suç yanılsaması"nı bir kenara atmışlardır ve bedensel sınırları veya ihtiyat bölgelerini işaretlemeye ihtiyaçları yoktur. Bir "aktif eylemsizlik" politikası takip ederler.

Böylece Sinoplu Diyojen de istemeden Weimar Cumhuriyeti'nin iç savaş senaryosuna dahil olur. Organlarının işleyişinden zevk alan Diyojen şöyle mırıldanır:

> Hiçbir şey yapmadığımızda, ortalığa salınmış, paçayı sıyırması zor kaplanlar da olmaz etrafta. Bir şeylere karışmamayı bilenler kontrolsüz projelerle sürüklenmez; perhiz yapanlar gemi azıya almış aktivizmlerin otomatik kendini-çoğaltma işlemine kapılmazlar.[33]

Bu imgenin sıcakkanlı insana bahşettiği "yabancılaşmamış bedenlilik"in koruma altındaki bölgesinde toplumun iktidar oyunları bir müddet durur mu? Bu serbest alanda, insanın ruhsal terkibi "kaplansız" mıdır?

2. Yirminci Yüzyılda On Yedinci Yüzyıl Antropolojisi

1970'lerle 1980'lerin terapi-eğilimli antropolojisi açısından bakıldığında, soğukluk kodunun leitmotifi kulaklara biraz tiz gelir, hele Brecht'in popüler şarkısı "İnsani Planlamanın Yetersizliği Baladı" nın taklit edilemeyecek ölçüde incelikli şu dizelerine uyarlandığında:

İnsan işe yaramaz
O halde bas kıçına tekmeyi
Basarsan kıçına tekmeyi
O zaman işe yarar belki.[34]

Dadacıların ilk broşürlerinden ("İnsan işe yaramaz; canavarın tekidir" – George Grosz) Brecht'in *Flüchtlingsgespräche*'sine (Mülteci Diyalogları; "İnsan iyidir, dana eti leziz") cumhuriyetin bütün salonları, yeni nesnellik entelektüellerinin doğuştan gelen iyilik fikrine duydukları aşağılamanın sesiyle dolar; sözgelimi Leonhard Frank' ın çok başarılı olmuş, 1919 tarihli öykü derlemesi *Der Mensch ist gut*'un (İnsan İyidir) başlığında da yankılanır bu. İyiliği işlevselcilik ışığı altında inceleyen Robert Musil şu sonuca varır: "Çünkü iyi bir insan dünyayı en ufak bir şekilde bile iyi kılmaz. Onun üzerinde hiç ama hiç etkisi yoktur; sadece kendini ondan ayırır."[35]

Carl Schmitt'e bakılırsa, insanın zararsız olduğu görüşü, ya saf dil bir antropolojinin acayip bir çeşnisidir ya da dışavurumculuk veya ona benzer bir başka radikalizm gibi bir çocukluk hastalığının semptomu. Max Scheler kurtuluşun sadece çileciliği güçlü bir biçimde kucaklamakta yattığını düşünür; bu çileciliğin yıkıcı dürtüleri bastırıp yüceltmeye yardım edebileceğini umar.[36] Helmuth Plessner insanlardaki "bünyevi aşağılıklık" konusunda uyarıda bulunur.[37] Sigmund Freud yıkıcı dürtülerin her yerde olduğunu inkâr

eden iyi tiplerden ironik bir biçimde bahseder: "Ne zaman insanın 'kötülüğe', saldırganlık ve yıkıcılığa ve dolayısıyla zalimliğe doğuştan gelen bir eğilimi olduğundan bahsedilse, 'küçük çocukların hoşuna gitmeyecek' denir."[38] Yine Carl Schmitt'te, her türlü "has" siyaset teorisinin ve her türlü "has" siyasal antropolojinin daha en baştan insanın doğası gereği tehlikeli, "riskli bir varlık" olduğunu varsayması gerektiği düsturunu buluruz.[39] Ernst Jünger de "doğanın, onu ahlaka tabi gösteren fikirle alay eden korkunç gülüşü"ne dikkat çeker.[40]

İnsani dürtülerin yıkıcı potansiyelini ve bunları ehlileştirmek için kotarılan çareleri vurgulayan on yedinci yüzyıl fikirleri, dönemin her sıfattan avangard yazarında öne çıkar.[41] İster sahnede ister akademik araştırmalarda sunulsun siyaset teorisinde "on yedinci yüzyıla yapılan kaplan sıçrayışı"na odaklanılır. Uçlar mantığının inkâr edilemeyecek bir cazibesi vardır. Din savaşları arasında ortaya çıkan kaba saba "kurt adam" figürü, filizlenmekte olan devlet mekanizmasının dehşet verici eylemleri kadar ilgi çekici bulunur. Burada radikal entelijansiyaya cazip gelen şey üstü kapalı "yapaylık halesi"dir, çünkü ne tür bir şiddeti beraberinde getirirse getirsin insanın doğal itkilerini kontrol altında tutmayı vaat eder.[42] Buna tekabül eden bir imge de ortaya çıkar: bu haleyle yıkanan, vicdandan yoksun, kılavuzluk için dış seslere bağımlı özne figürü.

Walter Benjamin on yedinci yüzyılın "felaket manzarası"nı, savaştan sonraki entelektüel durumu tanımlayan kategorilerle tarif eder:

> Dünyadan en küçük bir esinti bile içeren her şey öte taraf'tan tahliye edilir ve barok, biçimlendirmeye hiç gelmeyen bir yığın şey elde eder ondan; zirvesindeyken, son cenneti de boşaltmak ve günün birinde vakum olarak felaket bir şiddetle dünyayı kendi içinde yok edecek hale getirmek için onları güçlü bir biçimle gün yüzüne çıkarır.[43]

Bu nihilistçe manzaranın perspektifinden bakmak yirminci yüzyıl diyalektiği için kritik önem taşıdığı anlaşılacak olan bir negatif teolojinin kavramsal imgesini sunmayı mümkün kılar. Selamet/kurtuluş yolunun önü aşkınlık sapağında kesilmiş olduğu için,

Alman tragedyası kendini dünyevi durumunun teselli kabul etmezliği içine gömmüştür. Bildiği tek bir kurtuluş vardır ki onun da kökleri ilahi bir selamet senaryosunun tamamına ermesinde değil bu vahim gelişmenin kendisinin derinliklerinde yatar.[44]

On yedinci yüzyılda felsefi söylem, teolojinin içselleştirilmiş bir yargılama ve denetleme makamı olduğu varsayımının altını oymuş, bundan çıkan şu bariz sonuca dikkat çekmiştir: Şu ya da bu ölçüde bir ahlak üretebilecek tek şey toplumsal denetim mekanizmalarının dışsal gücü ve onunla birlikte duygulanımların karşılıklı olarak nötrleştirilmesidir.[45] John Locke işe, insan ruhunun iyilik yönünde veya karanlık itkileri etkili bir biçimde denetleyebilen muhakeme yönünde hiçbir doğal yönelimi olmadığı varsayımıyla başlamıştı. Doğal itkiler babında sahip oldukları da, diyordu, ahlakı teşvik etmektense yıkma eğilimindeydi. Ahlak yasasının işitilebilmesini sağlayacak tek şey, dışsal teşvik ve caydırma mekanizmaları olan ödüllendirme ve cezalandırmaydı. Denetim işini devlete kaydıran Thomas Hobbes da içsel itkilere veya öznenin devlet rasyonalitesini öngörerek eylemde bulunabileceğine güvenmiyordu. Hobbes'a atıfta bulunan Carl Schmitt, on yedinci yüzyılın kara antropolojisinin geri kazanılmasının, egzotizmle veya zulüm iştihasıyla filan ilgisi olmadığını vurgular. Ona göre bu antropoloji yirminci yüzyılda "varlığın gerçek doğası"na çok daha fazla uymaktadır. "Barbarlık dönemlerinin atacı kalıntılarına" dönüş olarak görülüp eleştirilebilir ama savaş-sonrası gerçeklik başka bir alternatif bırakmaz.[46]

"Doğuştan gelen iyilik" şeklindeki sabit fikre karşı polemiğe girişen Schmitt meselenin tehlikeli bir veçhesini açığa çıkarıp bizi başka bir yola çeker. Schmitt'in perspektifinden bakıldığında, her türlü iyilik bahsi bir naiflik ve dindarca hümanizm alameti –liberalizmin şiarı– olmakla kalmaz, çok daha korkutucu bir şeyin, iyilikten sapmanın kabahatini devlete yıkan anarşizmin göstergesidir. Schmitt hem liberalizmde hem de anarşizmde devlet aleyhine işleyen yıkıcı güçler görür: Biri devleti salt piyasanın aracına indirgeyip mücadelenin yerine bitmek bilmez liberal "palavra"ları koyar; diğeri ise devleti bütünüyle lağvedip kurumsal kısıtlamaları terk ederek kaosa düşer.

Lorenz von Stein'a bakılırsa, en büyük tehdit siyasal liberalizmden, parlamentodaki görüş alışverişi aracıyla "düşman unsurlar arasındaki sınırları bulandırmasından", "karşı güçleri iç içe geçirmesinden" gelmektedir. Bu tehlike karşısında, zırha bürünmüş ego da tercihini meydan okumaktan yana kullanır (gerçi Schmitt, bir nevi "otoriter liberalizm" yoluyla sanayi sermayesiyle sıkı fıkı olmaya isteklidir).

Bir felaket yüzyılında konjonktür sunmuş basiret kurallarının dikkate değer dönüşü de on yedinci yüzyılın negatif antropolojisinin Modern Çağ'ın Otuz Yıl Savaşı'nda (1914-1945) canlandırılmasıyla bağlantılıdır. Dışsal bir metafiziğin palamarını kaybeden insanlar geleneksel oryantasyon sistemlerinin yıkıntılarının üstünde bir hayat tarzı kodeksiyle kendi istikrarlarını sağlamaya çalışırlar. Hobbes'un rasyonalite ilkeleri modern çeşitlemeleriyle geri döner:

1. Daima, hayata geçirildikleri takdirde sana en çok kişisel avantaj elde etmeyi vaat eden kurallar sistemini takip et.
2. Bir kuralı ihlal etmenin ona uymaktan daha çok kişisel avantaj sağlamayı vaat ettiği durumlarda bile bu kuralları izle.
3. Kurala uymama tavrının genelleşmesi, genelde uyma halinde geçerli olacak en avantajlılık durumunu en avantajsızlığa dönüştürdüğü zaman, bu kurallar sistemini takip etmeyi sürdürmek makul olmaktan çıkar.[47]

Şiddet dolu bir dünyada temel hak, -mış gibi yapma hakkıdır. "Açıkyüreklilik", dışavurumculukla geçen onyılın sonunda nihayet öğrenildiği gibi, şaşmaz bir kendi kendini teslim etme emaresidir. O dönemin siyasi-pragmatik davranış kodları türü ve onunla bağlantılı -mış gibi yapma retoriği için neden bu denli elverişli olduğunu da açıklar bu. Yeni nesnelliğin serpildiği onyıl içinde, "iletişimin dolayımını, göstergelerin çokdeğerliliğini ve ilişkilerin opaklığını yansıttığı için"[48] on yedinci yüzyıl retoriğinin on sekizinci yüzyılın eleştirel kavramlarına göre çok daha gelişkin olduğu fikri yükselir. Bu keşif, on sekizinci yüzyılın modernliğinin, özellikle de tarih "keşfi"nin öneminin fena halde görmezden gelinmesiyle el ele gider.

Yeni nesnellik, tehlikeli dürtülerini dizginlemek için dışsal kuvvet, istikrarı teşvik etmek için de bir dizi davranış rolü kullanmanın yanı sıra, on sekizinci yüzyıl düşünce dünyasından üçüncü bir unsura daha sahip çıkmıştır. Bu unsur da Hobbes'un fiziği etiğin bilimsel temeli olarak kurgulaması ve insanı bir hareket-makinesi olarak tasavvur etmesidir.[49] Osip Mandelstam Dante hakkında 1930'da yazdığı tefsirde bize şunu hatırlatır: "Soğukluk, bir eğilim olarak, ahlak fikrine fiziğin girmesinden kaynaklanır."[50] Hobbes'un gerçeklik algısının fizikalist bir tınısı vardır: dünya hareketli cisimlerden/bedenlerden ibarettir; zihinsel süreçler de bu hareket sisteminin birer unsurudurlar. "Şeyler arasında bir şey" olarak gördüğü öznellik davranışın düşünümselliğindeki bir artışın sonucudur. Akıl bireyin hareket sistemindeki bir tür telafi aygıtıdır; kişisel dürtülerin dinamiklerini devlet iktidarıyla uyumlu hale getirir.

Avangardlar, on dokuzuncu yüzyılın psikoloji kültünün yükü altında ezilmekte olan bir antropolojinin bu cephelerini iştahla benimsemiş; Hobbes'un antropolojisinin içine gömüldüğü son hümanizm kalıntılarını da filtrelemişlerdir. Hobbes'un toplumsal eylemi "araçsallaştırmanın yansımaya dayalı karşılıklılığı"na (K.O. Apel) indirgemiş olduğunu bugün çok az kişi iddia edeceği için, bu bakış açısında örtük olarak bulunan davranışsal özgürleşmenin 1920'lerde sahip olduğu estetik cazibeyi hayal etmekte zorlanıyoruz.[51] Bütün aktörlerin, başkalarını kendi özel amaçlarının hizmetine koşmayı tıpkı kendileri gibi muadillerinin de istediğinin farkında oldukları fikri, Serner'in gangster dünyasına dair senaryolarına ilham vermiş, Brecht'in birkaç oyununa da damgasını vurmuştur. Hobbes dışa kapalı bireylerin güçlerini artırmak için birbirleriyle rekabet ettikleri ve onları "o kişiye özel opaklıktan" hiçbir şeyin, ne mutabakata dayalı anlayışın ne de konuşma tedavisinin çıkaramayacağı bir dünya görüyordu. On dokuzuncu yüzyıl psikolojisinin insanı iktidarsızlık ve felce yönlendirmekten başka bir şey yapmadığını düşünen bir avangard kuşağı için hoş bir ortamdı bu.

3. Helmuth Plessner'in Antropolojisi: Esrarengiz Yeni Nesnellik Üslubu

"Weimar semptomu, modernliğin bu radikal düşüncesi," der Peter Sloterdijk sinizm analizini bağlarken,

> benlik kutbunda boşluğun, dünya kutbunda da başkalığın olduğunu açığa çıkarır; ama bir boşluğun nasıl olup da bir başkalıkta "kendini" tanıyabileceği, aklımızın, ne kadar iyi niyetli olursa olsun, hayal edemeyeceği bir şeydir.[52]

Helmuth Plessner 1920'lerin başlarında, Sloterdijk'ın kastettiği içebakış yolunu özellikle tercih etmeyen bir kendini bilme biçimi tahayyül edebiliyordu pekâlâ. Plessner'in düşünsel durum hakkındaki değerlendirmesi Sloterdijk'ın kanaatiyle uyumludur: Metafiziğin gökleri, dünya savaşının ardından, "soğuk ve boştur". "Vakum", o sıralarda bu durumu adlandırmak için kullanılan popüler bir bilim terimiydi; hatta 1918 devrimine de "vakum temizleyici"* deniyordu. Plessner yanılsamalardan kurtulmayı birçok çağdaşının altına imzasını atacağı bir cümleyle yakalar: "Bir kemerden beklenebilecek tek şey, çökmesidir."[53]

Gökler bireyin üzerinde artık koruyucu bir kemer gibi uzanmadığında, modern toplumun "sonsuz soğuması" korku uyandırdığında, Kracauer'in tabiriyle "cemaatin sıcak parıltısı" ideal bir sığınak gibi belirir.[54] Ama o da Plessner gibi panikle güvenliğe kaçmanın aleyhindedir. Plessner "toplumun soğukluğu"na (II-133) uygun bir davranış kodu taslağı hazırlar. *Grenzen der Gemeinschaft: Eine Kritik des sozialen Radikalismus* kitabı 1924'te çıkmıştır.

Tek bir başlıkta "cemaat" ve "radikalizm" kavramlarını birleştiren Plessner Alman ideolojisinin temel veçhelerinden birini ele alır. Cemaat (*Gemeinschaft*), 1920'lerde toplum (*Gesellschaft*) kavramına zıt bir polemik terimiydi ve Ferdinand Tönnies'in daha 1886'da medeniyetin dağılmışlığı ve parçalanmışlığının karşıtı olarak for-

* Biz buna elektrikli süpürge deriz elbette, ama kelime oyununu korumak için düz çeviri yaptım. – *ç.n.*

müle ettiği kaybedilmiş bir "özgün ve doğal birlik durumu"na dönmeyi ima ediyordu.[55] 1920'lerin sosyologları bu ayrıma dikkate değer bir analitik itibar da veriyorlardı. Theodor Gegier cemaatte düzenleyici bir fikir, ortakyaşarlığa dayalı o efsanevi "ben'im başkalarından ayrı olmadığımın farkında olduğum varlık tarzı" fikrini görüyordu.[56]

Plessner "radikalizm" terimiyle "varoluşun köklerine dönmekten" herhangi bir hayır geleceği kanaatine dayalı dünya görüşlerine saldırır. Plessner, "ilksel birlik" ve radikal terapiler gibi istek yansıtımlarının karşısına kendi davranışsal mesafe öğretisini çıkarır ve bu öğretiyi her insanın, doğum ânından itibaren tamamlanmamış bir varoluş sürdüğü şeklindeki antropolojik ilkeye dayandırır. "Bu yüzden de insan 'doğası gereği' yapaydır ve asla dengede değildir."[57]

Plessner'in metni kutupsal şemasını, cemaat imgelerini sıcak kutup, toplum imgelerini de soğuk kutupla ilişkilendiren uzun bir ikonografik gelenekten alır; bu ikici modelde toplum kalıcı bir ayrılma alanıdır.[58] Plessner toplum denen "buzula kendi yolundan" (Theodor Lessing) girmeye kararlıdır. Bu buzul alanda, önemli olan zevahiri kurtarmaktır.

Plessner insanların kendilerini "ısıtıcı bir güven alanı"na gömmeyi istemelerinin nedenlerini anlar anlamasına ama komüniteryan-cemaatçi ideolojide hayati kusurlar olduğuna inandığı şeyler görmektedir.

Cemaat fikri, bünyesindeki şiddeti aşabileceği yanılsamasını besler. Bireyler arasındaki farkların hayat kurtarıcı işlevini maskeler, iç düşmanlıkları ve dışarı yansıttığı güvensizlik alanlarının zorunluluğunu örtbas eder. Cemaat, zorunlu olarak teknolojik toplumsal etkileşim biçimleri içerisinde işlediğini ve ancak kendini başkalarından ayırarak ortaya çıktığını çok kolay unutur.

Cemaat kavramının bünyesinde bulunan köktencilik birey üzerinde harap edici bir etki yaratır. Değerler sisteminin "pürizmi" bireyin bedensel sınırlarını yıkıp geçer. "İçtenlik kültü" terörün yakın akrabasıdır; "sahicilik" talebi, var olmadığı bariz bir tözden medet umar.

Cemaatin kaygılarının merkezine yerleştirdiği "özcülük" kültü bir hayalettir; bir davranış kodunun ışığında dağılır gider.

Plessner sık sık, özellikle de etrafta, geliştirdiği davranış kodunun dolaysız hedefi durumundaki içtenlik kültünün varlığını sezdiği zamanlarda, döneminin sanatsal ve edebi tartışmalarından bahseder:

İnce düşünce yoksunluğunun mübadele biçimi sanayicilik, sanat biçimi dışavurumculuk, etiği de toplumsal radikalizmdir. Tepesinde bir ışık, duvarlarda da karo olmasıyla yetinen fiziksel hijyen feryadı, şeylerin özüne, hem kendine hem de başkalarına acı vermenin ilkesel olarak kabul edildiği pervasız bir içtenlik ahlakına ulaşmadan durmayan bir sanatın kusursuz eşlikçisidir. (110)

Plessner çağdaş tasarım alanında da –söz konusu olan ister Bauhaus mimarisinin yeni nesnellik anlayışına uygun "tepesinde bir ışık, duvarlarında da karo" olan iç mekânları, ister dışavurumcu sahne tasarımları olsun– "çıplak dürüstlüğe" veya "sahicilik püskürmesi"ne dayalı mizansenleri hoş görmez. Ona göre hijyen soğuk kutuptadır, "pervasız içtenlik" sıcak olanında. Her türlü dolayımsız doğrudanlığı hedef almaktadır, orta hararet ve dolaylı ışıklandırmadan yanadır, düzenleyici mesafe koyma pratiği lehine mahrem ifşaatlardan el çeken türden bir sanat ve edebiyattan yanadır o.

Plessner burada Georg Simmel'in sosyolojisinden bazı motifleri benimsemekle ve Max Weber'in "kişisel kanaat etiği" karşısındaki muhalefetine katılmakla kalmaz. Avangard manifestolardan hararetli komüniteryan ideolojinin kendisine –hepsi de olumsuz savaş deneyimlerine ve eski düzenin çökmesine tepki göstermiş olan– başkalarının sesiyle de buluşturur kendi sesini. Macar estetik kuramcısı Ernö Kallai 1923 tarihli bir manifestoda şöyle yazar:

Konstrüktivizm etik-dışıdır... Son tahlilde bizleri sürekli olarak başkalarının iç hayatlarıyla çarpışmaktan korumaya yönelik özel ve etkili önlemler alan bir hümanizmden daha akıllıca bir hümanizm yoktur... Bizim çabalarımızı, kendisini en yakınındakilerle en sevdiklerinden ayırabilmesi için gereken özgür alanı her bireye garanti etmeye adamamız daha iyi olacaktır. Bu da herkes için daha fazla temiz hava, daha fazla hareketlilik, önyargısız açıklık ve –çok şükür ki– daha az anıtsallık, kahramanlık ve trajik ethos demektir.[59]

Gelgelelim avangardın tersine Plessner, Kallai'nin metnine çok şey kazandıran kahramanlık karşıtı duruştan uzak durur. Bunun yerine, 1931 tarihli *Macht und menschliche Natur* (İktidar ve İnsan Doğası) adlı metninde tehlikeli bir biçime bürünen bir hamle yaparak, kendi mesafe öğretisinde varoluşsal bir pathos'un dayanaklarını bulur.

Yukarıdaki pasajı alıntıladığımız daha önceki yazısı, 1924 tarihli *Grenzen der Gemeinschaft*, Almanya'da burjuva kültürü tarihinde pek nüfuz kazanamamış olan mesafe kültürünün eşine az rastlanır ve değerli bir belgesidir. Plessner, Amerikalı sosyolog Richard Sennett'in elli yıl sonra aşırı mahremiyete saldırırken verdiği adla "mahremiyetin despotluğu"na hücum eder.[60] Plessner sahicilik kültünden duyduğu nefreti, katıksız dürüstlüğün biçimden yoksunluğunda "olgusal ve ahlaki olarak savunulamayacak bir beklenti" gören ve "hudut tanımadan her-şeyi-söyleme" eğilimine, bakımlı diplomat tipiyle karşılaştırdığı "dışsal olarak da katışık (vejetaryen tipte)" kişilerde sık rastlandığı yargısında bulunan Walter Benjamin'le de paylaşır.[61] Plessner'in denemesi –Lionel Trilling'inki gibi– tarihsel çeşitliliklerini vurguladığı sahicilik formüllerinin yapaylığının tarihine bir katkıdır.[62]

Sennett gibi Plessner de sahici ifade/dışavurum kültünün, giderdiğinden daha fazla ızdırap yarattığını ileri sürer:

> İçtenlik yabancılar arasında nasıl davranılacağı konusunda güvenilir bir rehber sunmaz... Kısa bir çarpışmanın ardından zorunlu olarak dünyevi soğukluğun geri dönüşü gelecektir. (107)

Ancak, kamusal alanda sıcaklığın kaybedilmesinin yasını tutan ve bu sıcaklığı ihya etmek isteyen Sennett'in tersine, Plessner kamusal soğukluğu sınırları canlandırmayı kabullenen bir mecraya çevirmeye çalışır. Sennett on sekizinci yüzyılın kamusal diyaloğunu ararken, Plessner'in teorisi on yedinci yüzyıl Fransız klasizminin havasını solur.

Plessner aşırı ısınmış kapalı cemaat ve ayrımlaşmamış birlik imgelerinin karşısına, içerisinde birbiriyle tanışmayan bireylerin bulunduğu "açık bir trafik biçimleri sistemi" şeklinde tanımladığı

bir toplum imgesi yerleştirir. Bu görüşte toplumu niteleyen şey, değer bakımından nötr oluşudur; şiddet ve düşmanlık üzerine kurulmuş olsa da bireyin katılımını giderek daha fazla mümkün kılan bir imkân menzili vardır. Bireyler Plessner'in sisteminde asla ham biçimleriyle ortaya çıkmazlar; daima belli rolleri vardır, kendilerini başkalarıyla etkileşimleri içinde tanımlarlar. Bu süreçte, insanların güven ve güvensizlik alanları arasında kendileri için işleyen bir denge yaratmaları, –hepsi de mesafe ve yakınlık, nesnellik ve aşinalık oranlarını düzenlemeyi sağlayan– mutat törenler, prestij, diplomasi ve ortama göre davranma araçlarından yararlanmaları gerekir. Plessner'e göre toplumsal etkileşim, "insanları bir araya gelmeden birbirlerine yaklaştıran, karşısındakileri rahatsız etmeden araya mesafe koymalarını sağlayan formlar" ile bir virtüöz rahatlığıyla oynamayı gerektirir (80). Plessner burada, Schopenhauer'in meşhur üşüyen kirpiler kıssasını hatırlatırcasına, uygun mesafeyi muhafaza etmeyi amaçlamaktadır.[63]

Güçlü insanlar, oyunun kurallarına (toplumun tek "ahlak yasası" budur) vâkıf olup formlarının yapaylığına teslim olanlardır Plessner'e göre. Nitekim mahremiyetten mesafeye gitmeyi sağlayan her türlü teknik, birey için rahatlamayı temsil eder. Güçlüler, özel alanda ortama göre davranarak, kamusal alanda da diplomasi tekniğini uygulayarak kişisel güçlerini daha da artırırlar.

Tam anlamıyla virtüöz olanlar son kertede oyun oynama konusunda bir tür aristokratik zarafete ulaşırlar ki Gracián'ın soğuk personasının da önemli bir veçhesidir bu.

> İnsanlar arasında zorunlu olarak var olan ayrılık mesafe mertebesine çıkarılır; burada nezaket, saygı ve incelik, ortak bir mekânda iç içe yaşayan insanların hakaretamiz kayıtsızlığını, soğukluğunu ve hissizliğini etkisiz kılar. (80)

Plessner'in 1924'teki antropolojik ilkelerine ancak *Grenzen*'i böyle bir davranış kodu olarak okuduktan sonra döndük, çünkü bu okumanın ışığında görüyoruz ki ilkeler belli bir habitus'u yansıtıyor gibiler. Plessner muhtemelen kendi kodunu bireyin bünyesinde bilimsel temelleri olan bir şey olarak sunabilmek için zooloji, tıp ve pa-

leontolojiye atıflarda bulunsa da, verdiği talimatlar doğa bilimine dayanan bir antropolojinin sonucu değildir illaki. Bu varsayımımızda yanılmıyorsak, Plessner'in en iddialı eseri olan *Die Stufen des Organischen und der Mensch*'te (Organik Yapının ve İnsanın Evreleri) egzantrik bir davranış kodunun doğallaştırılmasıyla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

1924'teki antropolojisinin ilkeleri şöyle özetlenebilir: İnsan doğası gereği yapaydır. Dünyaya ayrıksı, egzantrik bir konumda gelir ve yaşayabilmesi için etrafındaki kültürel bağlamda bulabileceği ikinci bir doğanın yapaylığına muhtaçtır. Tarih, insanların sürekli olarak nesnel yapılar geliştirmekle meşgul oldukları ve bu yapıları kendi varoluşlarının mecrası ve ölçüsü olarak ibraz ettikleri bir süreç haline gelir.[64] İnsan varoluşunun yapay koşul ve biçimlerinin bu şekilde tanınmasının antropolojinin gelişimi konusunda çok geniş kapsamlı etkileri olacaktır; Arnold Gehlen sonraları kendi kurumlar kuramını insanların doğası gereği kültürel varlıklar oldukları ilkesi üzerine kuracaktır.[65] Ama Plessner'in ilk eserlerinde, Nietzscheci motiflerden teknoloji kültüne, yapaylık aksiyomunu oluşturan unsurları birbirlerinden ayırıp tek tek inceleyebiliriz. Yapaylık aksiyomunun *Lebensphilosophie*'nin kutupluluk düşüncesine ne kadar çok şey borçlu olduğunu görebiliriz[66] – ama burada *Lebensphilosophie*'nin soğuk yabancılaşma öcüsü aniden olumlu bir değer kazanmıştır. Bu geçişi, büyük dolaylayıcı figür konumundaki Georg Simmel'e kısaca bir göz atarak daha iyi anlayabiliriz.

Simmel en baştan beri hayatta temel ve trajik bir çelişki olduğunu varsayar:

> Hayat kendi yaratıcılığı içinde sürekli olarak, bizatihi hayat olmayan bir şey, onu her zaman durma noktasına getiren bir şey, kendi yasal haklarını talep eden bir şey üretir. Bu şey de kendisini ancak bağımsız anlamlar taşıyan, kendisinden başka formlarla ifade edebilir. Bu çelişki kültürün gerçek ve yaygın trajedisidir.[67]

Simmel'in buradaki sözlerinde iç dürtüler ile toplumsal zorlama arasında, hayatın yaratıcılığı ile ifade uzlaşımları arasında, yabancılaşmamış varlık ile şeyleşme arasında gergin kutupsal karşıtlıklar

kuran bir çağın düşünsel yapısını buluruz. Plessner trajik bir çelişkiyi, bu çelişkinin kutupsallaşmış ifadesine şaşırtıcı bir yön kazandırarak aşmaya çalışan düşünürlerdendir: Dürtülerin insani bir biçimde gelişmesini sağlayan tek şey toplumsal zorlama mecrasıdır; insani ifadeyi sadece uzlaşımlar/teamüller mümkün kılar. Özgürlük toplumun yabancılaşmış mekânı içerisinde serpilmek durumundadır. Plessner için önemli olan, geliştirilmiş ticari, şenlikli ve kentli etkileşim biçimlerini bütün insani haysiyetleri içinde kabul etmektir.[68]

Plessner dört yıl sonra yapaylık ilkesini, Scheler'in en önemli eserindeki klasik formülü ödünç alarak tekrarlar: "Dolayısıyla insan sadece bir hayat yaşadığında yaşıyordur." İnsan kendisini, varoluşunun doğal mecrasını oluşturan toplumsal biçimler içinde gerçekleştirir. Yuvadan çok çabuk atıldığı için hayatta kalması tam da açıkça bu amaçla kotarılmış bir ortamın varlığına bağlıdır:

> Varoluşsal olarak muhtaç, içsel olarak parçalanmış ve çıplak olan insan yapaylıkta kendi doğasının ona mükemmelen uyan ifadesini bulur. Yapaylık insanın yan yola sapıp, gerçek yurdu içinde tam manasıyla kök saldığı ikinci bir anavatana egzantrik bir seyahat yapmasını sağlar. Yersiz, zamansız, hiçliğe bırakılmış egzantrik hayat formu kendi zeminini yaratır. Bu form, onu kendisi yarattığından sadece kendisinindir; onu ancak o taşıyabilir. Yapma, düşünme ve düşlemede yapaylık, insanın doğal bir canlı varlık olarak kendisiyle uyum kurmasını sağlayan içsel araçtır.[69]

Böyle bir önermeden ruhun bütün temel koşullarını çıkarmak mümkündür. Her türlü psikolojik ifade yapaylığın sistematik kurallılığına (ya da günümüz terimleriyle, simgesel düzene, kamusal alana ve kurumlara) tabidir; insanın nasibine düşen "dolayımlanmış dolaysızlık"tır. İnsanın kendine gelebilmesi için önce kendi varlığının psikolojik yanını yabancı bir mecra içinde serbest bırakması gerekir.

Plessner'in eylem kavramına pürüzsüzce eklemlenen ve geliştirdiği mesafe kodunun örtük birer parçası olan bu ilkeler, onun antropolojisinin merkezinde yer alır: Cemaat ideolojisinin insan benliğinden talep ettiği dolaysızlık ve sahicilik insanın doğasına aykırıdır: "Tak-

lit edilemeyecek şekilde insani olan şey, dolaylılıktadır." Ruh, içerisinde serpilebileceği korunaklı bir mesafe alanı yaratmak için şiddet içeren araçlara bağımlıdır. Sınırlar düşünümsel serbestliği genişletir. "İnsanın özgürlüğü kendisini en saf biçimde kendisi ile arasına koyduğu mesafede gösterir" (106).

Plessner'in kodu, bir yandan kişiler arasında mesafe talep ederken, bir yandan da cemaat özlemi çeken bedensel güçleri dengelemeye çalışan daha genç kuşağın yeni nesnelliğine tanıklık eden belgelerin en kolay ulaşılabilinenlerinden biridir. *Grenzen* eseri de Alman kültür tarihinin, ihtilaflı bir meseleyi, yani canlı bir bedenin zorunlu koşulu olarak sınır meselesini gündeme getiren, nadir bulunur medeni ve medenileştirici bir belgedir.

Bugün geri dönüp bakıldığında ne kadar açık seçik görünürse görünsün, sınır ilkesi 1924'te tam olarak tanımlanmamıştı. O onyılın birçok başka entelektüeli –Siegfried Kracauer, Bertolt Brecht, Herbert Jhering, Erich Engels, Walter Benjamin, Ernö Kallai, Paul Tillich, Karl Mannheim– gibi Plessner de daha çok, hayatın içerdiği bütün başkalık ve aşinalık tonlarıyla içinde salınımlar yaptığı zorunlu bir mecra olarak kamusal alanın anonimliğini vurgular. Plessner kamusal alanı tarif ederken dikkate değer bir biçimde –belki de ortak Kierkegaard, *Lebensphilosophie* ya da kültürel eleştiri geleneğinin mirası sayesinde– Heidegger'in sahiciliksizlikle özdeşleştirdiği ama zıt değerler yüklediği özellikleri sıralar: uzaklık, varlıktaki hafiflik, huzursuzluk, dikkat çelinmesi, köksüzlük.

Plessner, sıralanan bütün bu fenomenlerde, varoluşa damgasını vuran açık potansiyel ufkunu bağrına basar. Uzlaşımsal formların düşünümsel yanının vurgulanması, bireyler arasındaki toplumsal mübadeleyi köktenci beklentilerden kurtarır. "Tahkim edilmiş içsellik" (Thomas Mann) kompleksinden uzaklaşıp temaşacı bir esenlik peşinde koşulan özel alan ile çetin birer sınav mahiyetindeki fiillerin bulunduğu kamusal alan arasındaki ayrımın ötesine geçmek, insanın özünün eyleme yeteneğinin ufkuyla tanımlandığı yeni bir bölüm açar. Plessner insan bilimlerinin nesnelliğine dayalı yeni bir sahicilik formülü getirmektedir şüphesiz. Bu formül, dışavurulan "sa-

mimiyet" ölçütünü, daha önceleri içerisine yerleştirdiği –güçsüzlük, pişmanlık, bilinçsizlik ve felç gibi– kısıtlayıcı koşullardan çıkarır ve bunların yerine davranışın gerçeklikteki etkililiği fikrine bağlar.

Ama Plessner'in kişi kavramındaki derin çatlaklar ve argüman ve siyasi anıştırmalarındaki yetersizlikler, önerdiği yapının önceden var olan herhangi bir kültürel geleneğe dayanmadığını, bunun da söz konusu yapının ayrıntılı bir felsefi serimlemeden çok enerjik bir iddianın ürünüymüş gibi görünmesine neden olduğunu hatırlatır. Plessner'in "Alman idealizminin düşünümsel figürlerini beden temeline yerleştirir"ken[70] bazen düpedüz zora başvurması dikkat çekicidir. Bunu yaparken korkunun temel insani saiklerden biri olduğunu ortaya çıkarır ve antropolojik ilkelerin temeline estetik mülahazaları yerleştirir ki bu da Plessner'in biliminin en temelde hâlâ ne kadar derin bir biçimde babalarının düşüncesinde temellendiğini; gençlik hareketinin –babaların unutmak istedikleri– *Lebensphilosophie*'sini defetme gayretini sürdürdüğünü gösterir. 1920'lerde Plessner'in siyasal kavramının tipik manevralarından biri, (1924 ve 1931 tarihli her iki metinde de) ideolojik tartışmalara müdahil olurken aşina olan ile yabancı olan arasında kurduğu kutuplaşmayı birdenbire keskinleştirmesidir. Merkezi sınır kavramı artık bir mübadele alanını adlandırmaz. Onun yerine sahneye, fiziksel varlığın bilinçsizliğinden katı bir biçimde ayrılan bir ego etrafında içsel olarak örgütlenmiş olan, düşünümsellik düzeyi yüksek birey çıkar. Bedene bürünmüş varlığı doğru bir şekilde canlandırmak, bedeni unutmak için bu zorunlu gibidir. Sınırlarını sürekli denetleyen ego daimi bir alarm durumunda var olur.

Başkalarının da belirttiği gibi, Plessner'in egzantrik konum aksiyomu sınır kavramına dayanır.[71] Plessner'in personasının egemenliği bütün insan bireylerinin doğal donanımlarından kaynaklanan şartların sürekli meydan okumasıyla kuşatılmıştır; insanlar kendilerini sürekli "sınır durumlarda" bulurlar ve bu durumları bir sınır koyma hüneri sergilemeden aşmalarının mümkün olmadığı açıktır.[72] Plessner'in sahnesi rakiplerin yüz yüze baktığı, parlak ışıklarla aydınla-

tılmış bir eskrim salonunu andırır. Salon kapalıdır; dürtülerin daha karanlık dünyasının (veya ekonominin ham mümessillerinin) içeri girebileceği bir açıklık yoktur. Ama bu imge çarpıktır da. Temel tehlike dışarıdan veya rakiplerden değil, eskrimcilerin kendilerinden gelir. Düşünümsel davranış mekânı ne kadar parlak ışıklarla aydınlatılırsa öznenin dış hatlarının düşürdüğü gölgeler de o kadar sert olacaktır. "Nerede narsisizm hakkında bir sürü gürültü çıkarıyorsa," der Léon Wurmser, "orada utanç her zaman sessizce yerini almıştır."[73]

Soru şudur: Bireylerin kamusal arenaya, bu ataerkil mekâna girmek için neden uygun silahlarla donanmış olmaları gerekiyordur? Plessner bu soruyu imrendirici bir netlikle cevaplar: "Ruh kendini ne zaman çıplak olarak ortaya koysa," der, "gülünç görünme riskine girer" (70). Riski seven bir insanın bile göze almaması gereken bir risktir bu işte. Çünkü işin ucunda haysiyet vardır ve haysiyet *ancak* zırh kuşanarak teminat altına alınabilir. Bu argüman şaibeli bir biçimde eril narsisizmin maske takmış halini andırır. Ama Plessner zaten maske takmayı kamusal alandaki hayatın özü olarak görüp benimsemektedir; narsisizm egonun başkalarının aynasındaki yansımasının farkında oluşunun zorunlu ve karşılıklı bir unsurudur. Plessner kendisi ile dışavurumcu gençlik hareketi arasına bir sınır çekerek kendi erilliğini pekiştirir. Ve bu zarif yan çizme hamleleriyle, kaybedilmiş savaşın yarattığı bozgunla kendisi arasına da mesafe koymuş olur.

Tabii bir de itirazları kabullenerek herhangi bir bilgi edinilebilir mi sorusu söz konusudur. Şu anki eğilim teşhire eleştirel üstünlük göstergesi olarak bakmaktır; Freudcu nevroz teorisi erkek öznelliğindeki ikiciliğin maskesini cümle cümle indirmemizi sağlar. Gelgelelim teşhir edilme korkusunun iç mantığını izlemek daha verimli olabilir. Bu mantığa da Plessner'in temel tezinin, yani insanın doğası gereği yapay olduğu iddiasının dört farklı okumasını ele alarak ulaşabiliriz.

Plessner, antropolojisinin etrafında döndüğü beden-zihin ikiciliğini "gülünçlüğün krizi"ni inceleyerek serimler. İlk bakışta, "insan doğası gereği yapaydır" ilkesi ikicilik sorununu tek bir zekice

hamleyle çözmüş gibi görünebilir: Bedenin doğal bir veçhesi yoktur çünkü insanın içgüdüselliği bilişsel olanın parantezi içerisine alınmıştır ve duyu algısı bütünüyle yapay bir refleks ürünüdür; "duyular bizatihi zihin tarafından yapılanır".[74] Ama Plessner'in davranış kodu bağlamında bu geçerli değildir. Burada savunduğu ilke bir emir biçimine bürünmüştür: İnsan, doğası gereği yapay olmalıdır! Dikkatli bir ilk okuma Plessner'in antropolojisinin temel önermesinde bir buyruk olduğunu açığa çıkaracaktır.

Plessner adeta ip üzerinde yürüyormuşçasına karşı kefelerdeki psikolojik itkileri dengelemesi gereken bir özne kurar: Açığa çıkarma ve teşhir etme eğilimi, utanma ve gizlenme eğilimini sürekli olarak dengelemelidir. Bu manevra ne zaman başarısız olup "denetimsiz duygulanım ifadesi"ne yol açsa, ruh (simgesel düzende kayıtlı ve mutabakata dayalı koruma teamüllerini ihlal ederek) kamuda "çıplak" bir biçimde ortaya serilmiş olur. Bunun cezası da başkalarının acımasız gülüşüdür; personanın haysiyetini inciten bu gülüş utanç üretir. Plessner bir kişisel kanaat etiği ile dışavurumcu siyasetin başarısızlıklarından şunu öğrenir: Burjuva kamusu, öznenin bütün mahluklara özgü güçsüzlüğüyle hiçbir zarar görmeksizin kendini teslim edebileceği sekülerleşmiş bir insaflı yargılama mercii değildir. "Benliği kendiliğinden dışavuruma hiçbir ketleme olmaksızın teslim etmek" belli koşullarda ölümcül olabilir; ama her durumda gülünçtür. Plessner bunun nedenlerini çeşitli düzlemlerde arar. Ketleme olmayışı, bu bakımdan, zorunlu olarak bir dezavantaj yaratır:

> Bir itkinin çekimine kapılmış özne için, kendiliğinden dışavurum uç noktada bir olağanüstü hal yaratır, oysa mutat formlar uygun hayvani algı durumunu korur. Üstelik, bu tür karşı konamayan dışavurum itkileri için (ki bu itkilerden biri de "kitsch" yaratanıdır) simgesel düzende klişeleşmiş sözlü teamüller vardır. Plessner'e göre biriciklik iddiası ile klişe arasındaki orantısızlık gülünçlüğün nahoş "gıdıklaması"nı doğurur.
>
> Bütün ihtiraslara eşlik eden güçlülük fantazileri ihtiraslı öznenin mutlak savunmasızlığı ile komik bir karşıtlık oluşturur.
>
> Her türden ihtiras, taşıyıcısının kamuda, cümle âlem karşısında iyi bir görüntü çizebilmesi için formun disiplinine ihtiyaç duyar.

Plessner'in yapaylık vaaz etmesindeki maksat mahcubiyeti savuşturmaktır. Gelgelelim Plessner'in antropolojisi gülünçlüğe karşı bir savunma hattı oluşturayım derken, aslında Weimar Cumhuriyeti' nin en baştan beri uzak durmaya çalıştığı utandırma tiyatrosunun içine geri çekilir.

Léon Wurmser, Plessner'in antropolojisinde temel tehlike olarak dikkatimize sunulan utanç korkusuna dair fenomenolojik bir tanım önerir. "Aniden ifşa olmanın yarattığı, horgörülerek reddedilme tehlikesini işaret eden bir korku"dur bu. "Bütün gözler utanca gömülmüş kişinin üzerinde sabitlenip ona bıçak yarası misali nüfuz eder gibidir." Verilen tepkiler, akıbetin ne olacağına dair belli belirsiz beklentilerden panik hissine kadar çeşitlilik gösterebilir, çünkü kişi ifşanın ardından muhtelif aşağılama prosedürleriyle cezalandırılacağını bilir. İfşayı boşa çıkarmak için mahremiyetin sınırlarını kollaması beklenen önleyici utanç bu sınır durumda yetersiz kalmış, kimliğin çekirdeğini koruması gerekirken işe yaramamıştır. Bunun da ağır sonuçları olur; çünkü "gülünç olma korkusu ve dehşeti" daha derinde "terk edilme korkusu"dur.[75]

Bu gülünç duruma düşme korkusunda Plessner'in antropolojisindeki iki karşıt uğrak birleşir. Birincisi, düşünen tekil varlığın kimliğinin çekirdeğinin hasar görmemesi için, ifşa olma tehlikesinin önlenmesi gerekir; ancak aynı zamanda bu yalıtılmış varlığın o çok zorlayıcı ifşa yasağının himayesine girmesi, insan kolektifiyle tanışması ve kendini orada, despotluk koşulları altında koruması da gerekmektedir. Gülünç duruma düşme korkusu "ilkel halklar"[76] arasındaki en önemli istikrar sağlayıcı etkenlerden biridir; kurumların kalıcılığını garanti eden şeydir.

Plessner'in *Grenzen*'den büyük ölçüde çıkardığı iki etken, terk edilme korkusu konusunda güçlü bir biçimde ön plana çıkar. "Doğal yapaylık" kavramında yeri olmayan öznelerarasılık ve kurumlar ansızın şaşaalı bir edayla zuhur eder. Bunların kavramda öngörülemediği ancak utanç verici bir yalıtılmışlık durumunda fark edilir. Etkisi de o nispette korkunçtur.

Yapaylık aksiyomunun ikinci okuması ise hem geriye yönelik veçhesini hem de cüretli yenilik veçhesini vurgular. Plessner *Gren-*

zen yazısı ile dışavurumcu gençliğin mahremiyet kültü için bir dönüm noktası belirlemiştir. Plessner Nietzsche'ye ve yüzyıl başı estetizminin unsurlarına bir *geri dönüş* yaparak gençlik hareketinin uzlaşılarından kopar.[77] Plessner, Nietzsche'den "soylu" kişiler arasında geçerli olduğu düşünülen ayırt etme sanatını alır:

> En dışsal şeylere dikkat et, zira bu dikkat bir sınır oluşturur, mesafeyi korur, kafa karışıklığını önler.
>
> Söz, kıyafet ve tavırlardaki uçarılık görüntüsü sayesinde metanetli bir sertlik ve özdenetim kendisini her türlü haddini bilmez meraklılığa karşı korur...
>
> Kılık kıyafetine daima dikkat et: İnsan ne kadar yüksek tiptense tebdili kıyafete duyduğu ihtiyaç da o kadar artar. Tanrı var olsaydı, sırf terbiye icabı, kendini dünyaya sadece insan olarak göstermek zorunda kalırdı...
>
> Biçimlerden alınan haz; biçimsel olan her şeyi koruma altına alma, kibarlığın en yüksek erdemlerden olduğu kanaati; her türlü basın ve düşünce özgürlüğü dahil kendini tek bir yöne bırakma karşısındaki güvensizlik, çünkü ruh bunların altında rahatlayıp ahmaklaşır ve uzuvlarını gevşetir.[78]

Plessner'in rollerin koruyucu birer mecra olduğu şeklindeki sosyolojik keşfinin ilhamı Nietzsche'nin her derin ruhun bir maskeye ihtiyacı olduğu iddiasıdır; antropolojisi bu paradoks üzerine kurulur: "İnsan ancak maske taktığında bütünüyle gerçektir."[79] Oscar Wilde'ın düsturu –"İnsan en az kendi adına konuştuğu zaman kendisi olur. Ona bir maske verin doğruyu söyleyecektir"– Plessner'in mesafe kodunda yankı bulur. Züppenin üstlendiği yükümlülük, "hayatta mümkün olduğunca yapay olma" yükümlülüğü, Plessner'in ellerinde antropolojinin temel unsurlarından biri haline gelir. Dolayısıyla şu iki sonuçtan birini çıkarabiliriz: Ya estetizm modernliğin varoluşsal koşullarına derinlemesine nüfuz etmiştir ya da 1920'lerin önemli bir felsefi antropoloji eseri hâlâ bilinçsizce yüzyıl sonu teamüllerine uymaktadır.

Grenzen'de ifade edilen maske teorisi –tıpkı gülünç olma korkusu gibi– Plessner'in antropolojisinin kalbindeki ikilemi yansıtır. Bir yandan daha en baştan insanın özünün doğası gereği "dolayımlı bir dolaysızlık"tan ibaret olduğunu varsayar; öte yandan, sürekli dolaysızlığa geri düşme tehlikesini vurgular. Sonuç olarak, Pless-

ner'in maske teorisinin iki veçhesi vardır: Birincisi maskeleri toplumsal hayatı daha en başta mümkün kılan yapay araçlar arasında sayar; ikincisi de maskenin bireyi ifşa olunmaktan koruduğunu, seçilmiş bir azınlığa soyluluk kattığını söyler. Maskelerin ilk versiyonu daha sonraları sosyolojide roller adıyla kendisine bir yer bulacaktır. Bunun temeli 1924'te *Grenzen*'de çoktan mevcuttur: Her türlü toplumsal etkileşim insanlar arasındaki mesafeyi ayarlamak için "yapay bir araç" (40) gerektirir. Maskeler kamusal alanın jest dilinin birer parçasıdırlar; tören ve prestijden ayrı tutulamazlar.

> Birey kendini bir maske sayesinde genelleştirip nesnelleştirir; maskenin ardında bir dereceye kadar görünmezleşir, üstelik bu bir kişi olarak bütünüyle ortadan kaybolmasına yol açmaz. (82)

Benliklerini kamusal alanda gerçekleştirecek olanlar, kendi tekil işlevlerini niteleyen sonuçları üretebilmek için "oyunu oynamak zorunda"dırlar. Oyun da bir maske gerektirir. Gelgelelim, "kamusal bireyin maskeliliği" (94) biçimsel bir toplumsal etkileşim tekniği olmakla kalmaz, kamusal alanda korunmasız olarak ortalığa salıverilmemesi gereken netameli bir iç töze de barınak olur.

"Zırha bürünen birey," der Plessner, "etrafını bariyerlerle çevirmek ister. İnsanı saldırılamaz hale getiren bir formun daima iki yanı vardır: İçe yönelik olarak korur, dışa yönelik olaraksa sonuçlar/efektler yaratır" (82). Maske formu, içe yönelik olarak, "kendi teşhir etme eğilimi"ni ketler; dışa yönelik olarak da "resmi fizyonomi" efektleri üretir (85). Kamunun önünde rezil olma tehlikesiyle flört eden "püskürmeye meyilli sahiciliği" dışavuracak unsurları gizler. Plessner maskenin bu ikili rolünü memnuniyetle karşılar, çünkü maske diplomasinin soğuk havasını soluma şansı verir. İnsanın yapaylık alanındaki özgürlüğünü sadece maske gösterir.

Burada antropolojinin bulgularının, bir davranış kodunun ahlaki kaidelerinin ve yirminci yüzyıl başı estetizminden bazı unsurların Plessner'in argümanında nasıl harmanlandığını görüyoruz: "Toplumsal ethos'un temel karakterinin bir parçası da... ardında dolaysızlığın gözden kaybolduğu maskeleri arzulamaktır" (209). Plessner'in yapaylık aksiyomu, aynı zamanda, antropolojiyi kültürel ka-

ramsarlığın pençesinden kurtarıp yeni nesnelliğin hızlı modernleşmeye gösterdiği takıntılı ilginin menzili içine sokar. Yapaylık alanı artık teknolojiye ve yeni medyaya kayar: Düello eden özne mühendis haline gelirken teknoloji kültü yapaylık alanını işgal eder ve bireyleri bariyerlerle çevrili alanlarından çıkıp elektronik medyanın uğultusunun, rotatiflerin gürültüsünün, modern trafik sisteminin sinyallerinin ve iktidar entrikalarının işgal ettiği bir mekâna girmeye zorlar.

Yapaylık aksiyomu yeni nesnelliğin imge dünyasında acayip yan yanalıklar yaratır. Brecht'in *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* (Egoist Johann Fatzer'in Çöküşü) fragmanlarında şunu okuruz: "Tankta ikinciye doğarız"; *Adam Adamdır*'ın Hauptmann elyazmasında "ana-babası olmadığı için" büyük şehre ulaşmak amacıyla kömür taşıyan bir şilebe yüzerek çıkmayı planlayan bir karakter vardır; Bronnen'in *Ostpolzug*'unda (Doğu Kutbu Treni) "yedinci katta doğup konsantre sütle beslenen" biri vardır. Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı daha yazılmadan sahneye çıkmaya başlamıştır.

Plessner'in ele aldığı bütün teşhir olma sahnelerine damgasını vuran şey, bir sınırı doğru dürüst koruma konusundaki başarısızlıktır. Savunmasız nesnellik derekesine indirilen insanlar birdenbire başkalarının bakışına maruz kalırlar; "iktidarsız" oldukları için mahluk olarak sürdürdükleri varoluş dışında kamuya sunacakları bir şeyleri yoktur. Ama Plessner'e göre, bu da "anlamlı" değildir. Çünkü Plessner "anlam"ı münhasıran, bir kavga durumunda kapalı benliğin tahkim edilmesine atfeder. Bütün dikkati "anlamsızlığın" –ketlenmemiş duygulanımın dışavurumunun– cereyan ettiği durumlardan kaçınmakla meşguldür. Savunmasızlığı ilan eden bu tür dışavurumlar bireyi sadece zayıflatabilir. Plessner teşhir olmaktan kaçınmaya odaklanır; dışavurumcular arasında varlığını teşhis ettiği söylemsel günah çıkarma/itiraf ritüellerinde, haklı olarak, kendi geliştirdiği davranış koduna birer engel görür.

Silahlanmış vaziyette ortalığa çıkmanın istemdışı komik bir etki yarattığı –ve askeri kılık kıyafetin anlamsız kahramanlaştırma dav-

ranışının göstergesi haline geldiği– durumlar anlamlı olmayı sürdürdüklerinden Plessner'in dikkatinden kaçar. Ama zırhlara bürünmüş egoların gülünç duruma düşmekten kaçmaları dışında hiçbir şey olmayan durumlara gösterilen takıntı, Weimar'ın yeni nesnellik yanlısı entelijansiyasının semptomlarındandır (ve Plessner'in Schmitt'le kavramsal bir temas kurduğu noktadır).

Çarpışmak üzere silahlanmış yerinden edilmiş insan imgesi dadaistlerin rezalet deneylerinin ve Magnus Hirschfeld'in psikanalitik utanç ansiklopedisi *Sittengeschichte des Weltkriegs*'inin (Dünya Savaşı'ndan Ahlak Hikâyeleri) malzemesi haline gelir. Zaman zaman bu türden komik bir savaş kahramanı tiyatroda da görülür. Burada, aslında sınırlarının nazikçe ihlal edilmesini ve dokunulmayı başka hiçbir şeyi istemediği kadar ateşli bir biçimde istediği halde mutlak saldırılmazlığa tamamen alışmış bir adam buluruz. Hoffmannsthal'in *Der Schwierige*'sinde (Çetin Ceviz) olduğu gibi bir kadın onu silahsızlandırma inisiyatifini üzerine almazsa, tek başına kalıp o demirden mesafe kodu üzerine düşüncelere dalar.[80] Zırha bürünmüş ego ne zaman samimi olmaya karar verse, kaçınılmaz olarak duygusallaşır. İşte tam da bu duygusallıktır, yeni nesnelliğin kendine özgü melodisi haline gelen.

Plessner'i soğuk persona hakkında komik bir perspektif benimsemekten alıkoyanın ne olduğu sorusu da bizi onun ilkesinin üçüncü okumasına götürüyor. Plessner'in, yapaylık aksiyomunun temel unsurları Johann Gottfried Herder'in dilin kökeni hakkındaki incelemesinde çoktan bulunuyor olmasına rağmen, 1920'lerdeki eserlerinde Herder'in felsefi antropolojisine hiçbir atıfta bulunmaması şaşırtıcıdır. "İçgüdülerden yoksun çıplak bir hayvan gözüyle bakıldığında insan bütün varlıkların en sefilidir" diye yazar Herder 1772 tarihli *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*'de (Dilin Kökenine Dair İnceleme):

> Hiçbir içgüdüsü olmayan, doğanın kucağından atılmış bu sefil mahluk, daha ilk dakikalarında bile, başka yolu olmadığı için kendini geliştirmeye mecbur, kendini özgürce ifade eden ve rasyonel bir mahluktur. Bir hayvan olarak bütün yetersizlikleri ve ihtiyaçları, elinin altındaki bütün güçlerle birlikte, onu acilen insan olarak kendini kanıtlamaya zorlar.[81]

Herder'in eseri hem Jakob von Uexküll'ün geliştireceği çevre teorisinin hem de insanın doğası gereği kendini insan olarak gerçekleştirmek zorunda olduğu yapay alan öğretisinin öncüsüdür. Bu zavallı "terk edilmiş" insan, bir "düşünce alanı" olarak yarattığı dünyayla ilişkisinde huzuru, (hayvan ekonomisi ölçütüyle değerlendirildiğinde ortaya çıkan) "bütün o yetersizlikleri" arasında bulacaktır.[82]

Arnold Gehlen en iddialı eseri olan *Der Mensch: Seine Natur und seine Stellung in der Welt*'te (İnsan: Doğası ve Dünyadaki Yeri, 1940) Herder'in öncü konumunu teslim eder. Felsefi antropolojinin "Herder'den beri bir adım bile ilerlemediği" sonucuna varır. Zaten ilerlemesine de gerek yoktur, diye ekler, çünkü "hakikat budur".[83] Oysa Plessner burada tartışılan eserlerinde Herder'den bahsetmez.[84] Bu ihmalin nedeni her ne olursa olsun, Herder'e yapabileceği kapsamlı atıflar Plessner'i teorisine zarar veren bariz yetersizlik, kabalık ve ikiciliklerin bazılarından kurtarabilirdi. En baştan beri teorinin yapaylık alanı hem toplumun –insani alandaki temel gereklilik olarak zırhlanma çağrısında bulunan– kavgacı karakterini vurgular hem de –disiplin gerektiren– insani dürtülerin gemi azıya alması tehlikesi karşısında uyarıda bulunur. Bu unsurlar Plessner'in teorisini on yedinci yüzyılın olumsuz antropolojisinin doğrultusuna dahil eder ve 1920'lerdeki on sekizinci yüzyıl modernliğini azımsama eğilimini yansıtır.

On yedinci yüzyılın tiyatro edebiyatı bize Plessner'in tipini, "hiçbir insani zaafı veya tutarsızlığı olmayan, sürekli teyakkuzda, sürekli rasyonel, serinkanlı biçimde önceden tasarlanmış, kendi rolüne uygun planı sebatla takip eden"[85] bir insanı gösterir. Erich Auerbach, Molière'in komedilerindeki bu tipin saçma olduğuna dikkat çeker. Molière bu karakterdeki içgüdüsel, ketlenmemiş ve sadistçe özelliklerin peşine düşerse de bunu sadece onları gülünç ve gayritabii göstermek uğruna yapar. On yedinci yüzyıl Fransası'nın saraylı çevresi ve nezih zümresi için doğallık, hâkim teamüllerle özel bir çaba harcamaksızın tam manasıyla barışık olmak demektir; bu barışıklık da bireyler arasındaki etkileşimi düzenleyen, mesafeyi muhafaza eden ve personanın zarar görmemesini teminat altına alan "kültür ve terbiye"nin ürünüdür.[86]

Plessner'in düellocusunda soylu personanın bu şekilde kurulduğunu görürüz. Bu persona, Plessner'in gülünçlüğe tahsis ettiği halka ait içgüdülerden son derece uzak bir yerde gelişir ve ahlaki yanlışla kuracağı bir ittifak da onun soyluluğunu sadece artırır. Trajedi kahramanı gibi, modern özne ne pahasına olursa olsun bedensel olarak sağlam kalır. Her türlü fiziksel ve hayvansal zayıflık izinden sıyrılmış olan bu özne ölümde bir pathos ve bir ulvi üslup vesilesi bulur. Fakat on yedinci yüzyıl seyircisi soylu persona'da sağlıklı bir insan anlayışı ve doğal olan ile muhtemel olan arasında sahici bir mütekabiliyet görürken, modern eleştirmen zorunlu olarak egzantrik bir karakter görür. Bu iddia, şüphesiz, söz konusu personanın, sözgelimi Ernst Jünger'in *In Stahlgewittern*'indeki (Çelik Fırtına) fırtına birlikleri komutanı karakterinin, Freud'un bahsettiği "yapay gruplar"dan birinin üyesi olarak sahnede görünmesi olasılığını devre dışı bırakmaz.

Plessner'de komedi seçeneği yoktur. Plessner'in düello eden özne fantazisi, "kadınsı" çözüme yer bırakmayan tarihsel modellerin etkisi altında kalmaya devam eder. Bu nokta da bizi Plessner'in aksiyomunun dördüncü bir okumasına götürüyor. Yere göğe koyamadığı riskleri göze almaya hazır, karar ânındaki ahlakdışılığı şeytani bir cazibeye sahip olan ve burjuva diline duyduğu küçümsemeyi paylaştığı Bismarck onun idolüdür. Plessner'in gözünde Bismarck, –demokratik siyasetçi tipinin tam karşıtı olarak– "bir rantiyenin uyumlu vicdanı gibi bir lüksü" hiçbir zaman yaşamamış, birinci sınıf bir kararcıdır. Spengler'in de daha önceden Prens Bismarck'ı "son İspanyol siyasetçi" diyerek övdüğünü biliyoruz. Prens, Plessner için her türlü siyasi infiale karşı bir koruyucu rolünü oynar: " 'Silahsızlanma siyasi bir kavram değildir,' diye yazar bir dosyanın kenarına Bismarck, bu konuda sızlanan bir devlet memuruna hitaben" – Plessner de bu sözü bütünüyle katılarak alıntılar (78 vd.).

O halde Plessner'in daha bu eserin yayımlandığı 1924 gibi erken bir tarihte bile Carl Schmitt'e atıfta bulunması şaşırtıcı değildir. Plessner, Schmitt'in siyasi teolojisinden egemenlik kavramını ödünç alıp (Schmitt'in perspektifinden bakıldığında, onu "romantikleştirme" pahasına) bireye aktarır. Schmitt onu kanaate dayalı bir

etiğe ve her türlü köktenciliğe karşı savlarla da donatır. Plessner *Grenzen*'ini dünyaya bir tür kullanma kılavuzu ve bir davranış kodu olarak gönderir. Ama hitap etmeyi amaçladığı okur kitlesi kentli entelektüel göçebeler olmadığı gibi, –benim kitabı bir yeni nesnellik manifestosu olarak okumamın akla getirebileceği üzere– kitleler hiç değildir. Verdiği öğütler "yöneticilerle liderlerin ethos'unu" tahkim etme maksadını güder. Plessner kamunun geri kalanını karanlık ezilme şemasına havale eder: "Çoğunluk bilinçsiz kalır; hizmet etmelerinin nedeni de budur" (78-79).

Plessner'in kavramı, eskrim salonunun ve kamuya yaptığı kalleşliğin menzilinin ötesine geçen bir yeri açık bırakır. Özel bir alandır burası ve buradaki huzur soğuk personaya da savaşçıya da herhangi bir şey borçlu değildir. Kaynağında da Plessner'in antropoloji arenasında daha önce hiç görülmemiş olan bir figür vardır. Kadındır bu figür. Kadının sevgisini "bahşetmesi" sayesinde bir erkek, istisnai bir durum olarak, kendini bırakabilir. Plessner bu bir an dışında kadına sadece bir kez daha ortaya çıkma izni verir, o da kodun tek bir satırı olarak. Onu gücün/iktidarın yönettiği hayat alanının dışına yerleştirir ve kadının "romantiklerden öğrendiğimiz gibi, kendisiyle barışık doğa" olduğunu söylemekle yetinir (76). On sekizinci yüzyılda olduğu gibi yapaylık dünyasından esirgenen kadın hâlâ ilk doğanın koruyucusudur (bkz. Resim 4), çünkü simgesel düzenin "ikinci anavatanı"nda bir kimlik gerçekleştirmekten âcizdir.[87]

Bu dışlayıcı cümlecik aksiyomun dördüncü okumasını hatırlatıyor bize: İnsan doğası gereği yapaydır. Plessner akademik hatıratında oğlan bebeği babasının önüne küçük organik bir bohça şeklinde yerleştirir, ama bu da Plessner'in ilkesinin mantığına uyar. Annesi ortalıkta görünmez. En baştan beri namevcuttur – bu da sahne dışında bekleyip yorgun savaşçının hayati ihtiyaçlarını karşılayan bir kadın bulunması imkânını engeller.[88] Bu noktada Plessner'in eseri ile Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı* arasındaki belirgin benzerliği açıklamak kolaylaşır. Her iki metni Fransız epigramlarıyla veya on yedinci yüzyıldaki İngiliz davranış kitaplarıyla ya da hatta John Donne'ın ağıtlarıyla karşılaştırdığımızda Almanlardaki eksiklik hemen göze çarpar.



4. Kadın hâlâ ilk doğanın koruyucusudur

Karl Hubbuch, *Martha mit Bauhaustischchen* / Küçük Bauhaus Masası ile Martha, yaklaşık 1927. Myriam Hubbuch'un izniyle.

1910 ila 1930 döneminin entelektüel avangardı burjuva-öncesi ve burjuva-olmayan kültürlere atıfta bulunmaya bayılıyordu. Nitekim Plessner'in *Grenzen*'inde utanca dayalı bir kültürün esrarengiz hikâyesiyle karşılaşırız. Burada ego "başkalarının oluşturduğu kolektifi kartal gözlü müfettişler" olarak deneyimler; müteyakkız bir kamu kendini bireyin içinin derinliklerine kazımıştır. Plessner'in personası sürekli kendi muhayyilesindeki bir tiyatro içindeki rekabetin kuşatması altındadır. Nihai yargının kaynağı olarak ceza veren şey vicdan değil kamudur.[89] Plessner'in insan haysiyeti için bir "emniyet faktörü" olarak maskelere duyulan arzuyu bu denli takıntı haline getirmesinin nedeni de budur. Maskeler bir insanın utanca dayalı bir kültür sahnesinde kuvvetini toplayabilmesinin tek yoludur.

Grenzen'i yeni nesnelliğin bir manifestosu olarak okumak Peter Gay'in Weimar kültürü analizinde geliştirdiği bir tezi doğruluyor gibi. Gay yeni nesnellikte babaların geri dönüşünü tespit eder; nesnellik kültünde babasızlığın bir telafisini gören bazı feminist araştırmaların da pekiştirdiği bir bulgudur bu.[90] Gelgelelim bu yargının, bazı program niteliğindeki ifadelere uygulanabilse bile, birçok önemli eserin hatırlanan patriyarkla kastettiği şeyi yanlış anladığını göreceğiz. Babalar kuşağının karanlık yüzünün yeniden aktive edilmesi ve o kuşakla gençlik hareketinin dolaysızlık çağrısı arasındaki kıyaslamalar edebiyat metinlerinde yapılır, ki biz de artık dikkatimizi onlara yönelteceğiz.

4. Yeni Nesnellik Döneminde Alternatif İnsan İmgeleri

Alfred Döblin, 1931'de idealist eğilimleri olan bir öğrenciye, Hocke'ye "fizikte Leidenfrost fenomeni denen şeyi bilir misiniz?" diye sorar. Bir su damlasının kızgın bir tabağın yüzeyi üzerinde yaptığı danstır bu. Su damlası bu konuda düşünebilecek olsa, der materyalist, kendini özgür görürdü – tıpkı senin gibi. Muhteşem yeteneğiyle kütleçekimi yasasını yenip dans ettiği şarkıları söylerdi gururla.[91]

Döblin fiziğin bu küçük mucizesine atıfta bulunarak aynı anda hem zamanın materyalizmini hicvetmekte hem de iradenin özerkli-

ği üzerinde ısrar eden öğrencinin safdilliğini ıslah etmeye çalışmaktadır:

Ekonominin gücünün, sınıf mücadelelerinin varlığının farkındayım. Benim kabul etmediğim, bu ekonomik ve siyasi fenomenlerin insanlığın menzilinin ötesinde bulunan fizik yasalarına göre işlediği. Bu fenomenlere insanlar da dahil olur, bizim gibi insanlar, aktör olarak ve tabiri caizse birilerini güder veya birileri tarafından güdülürken dahil olur. İnsanlar bunlara iştirak etmekle kalmazlar. Yo, hayır, sınıf ve sınıf mücadelesi insan denen toplumsal varlık tarafından var edilen canlı fenomenlerdir. Herkes bütün o soyut iktisadi teorileri inceleyebilecek durumda değildir belki... ama insana dair, bireysel varlığına dair, toplumsal varlığına dair o kadar da az şey bilinmiyor aslında. Örneğin: Değerlerle, yargılarla, tevarüs edilmiş kavramlarla iş gördüğümüzü, arka planda daha temel içgüdülerin hep öyle durduğunu biliriz. Bu mülahazalar ekonomiye, ama ondan da çok, daima hoş ama sıkıcı bir edebiyat gibi görünmüş olan zihinselliğe farklı bir çehre kazandırır birdenbire. Bu çehrenin dişleri vardır. Hatta ısırıyordur. Orada durmaktadır, tıpkı bizim kendimizin orada durduğumuz gibi. İktisatçı "ampirik koşullar" ile "salt irade"yi müthiş bir disiplin ve kesinlikle yan yana getirir, ama iradenin de ampirik koşulların parçası olduğu gerçeğini bulandırır. Ekonomide olup bitenlerin yasayı andıran bir veçhesi olabilir –bugün bu veçhe kriz döngüsüdür, süreci yönlendiren şeyin kriz olmasıdır– ama insanların tepki verme, yargıda bulunma biçimleri, toplumsal olarak kendilerine özgü değerlere sahip olma, bu değerleri bir şeylere uyarlama ve uygulama biçimleri de ekonomik süreçlerin yasayı andıran sistematikliğinin bir parçasıdır – ekonomik yasanın içsel bir unsurudur. Ne numaralar! Kaba Marksist ekonomiyi bir *fetişe, "kader" gibi bir şeye çevirir; karşısında herkesin korkup bayılmaya* başladığı bir şeye. Halbuki insanları bayıltan bizatihi kendileridir. Burada kaderleri söz konusu olan varlıklar bizlerizdir. İmgeler, kişileştirmeler ve kelime fetişleri insanları işte böyle böyle felç ediyor.[92]

Döblin çağdaşlarının kesinlikle uzlaştırılamaz gördüğü etkenleri dengelemeye çalışmaktadır. Bir sınıf mücadelesi teorisini biyolojiyle birleştirir, değerden bağımsız bilimsel araştırmayı siyasal karar alma ile harmanlar, tek tek pozitivist disiplinlerden –mesela anatomi, tıp ve hayvan davranışları araştırmalarından– çıkan sonuçları toplumsal projelere uygular. Kısacası, siyasal stratejileri "İnsan nasıl bir şeydir?" şeklindeki antropolojik soruya bağlamaya çalışır. İnsan denen varlıklardan ne tür bir siyaset beklenebilir? Mo-

dernleşme projesi hangi biyolojik temel üzerinde yoluna devam edebilir? Mevcut zihniyetlerin atalet üreten gücü istenen girişimleri nasıl deforme eder? İktisadi mekanizmalar insan dürtülerine nasıl bağlanır? Döblin, döneminin felsefi antropolojisinin bulgularına uyarak, bu alanlarda netleşmeye ancak hâkim zihin-beden ikiciliğinin aşılması yoluyla ulaşılabileceği kanaatindedir.

Dönemin felsefi ikiciliğinin oluşturduğu bu arka plan sayesinde, yeni nesnellikte insanın benlik imgesinin özgül ağırlığını daha belirgin çizgilerle tanımlamak ve kompleks-altı özneye ait sanatçı figürüne yeni bir ışık düşürmek mümkün hale gelir.

Şu âna kadar dürtüleri insanın özüyle özdeşleştiren antropoloji akımlarını ihmal edip, psikanalizin 1920'lerde dikkate değer bir nüfuz mevkiine yükselişini gözardı ettik. Psikanalizin kurumsal bir gücü yoktu ama yol açtığı skandal sayesinde "kompleks", "bastırma" ve "Freudyen sürçme" gibi kilit terimleri yeni nesnellik jargonuna da girmişti.[93] Tiyatro alanında psikanalizin popülerleştirilmiş versiyonu işlevi gören Ferdinand Bruckner'inki gibi oyunlar çok rağbet görüyordu.

Yine de yeni nesnellik dönemi yazarlarının çoğunluğu psikanalize aktif bir biçimde direnmiş, bu yeni bilimin sunduğu teknik ruh tanımlarını bile reddetmişlerdir. Freud'un ruhu, yükleri özümseyerek rüyalar ve saldırganlık tepkilerinde serbest bırakan, buharlı makine dinamiğinde olduğu gibi enerji parçacıkları depolayan bir düzenleme aygıtı olarak sunduğu imgeler o dönemin literatüründe yer almaz. Yazarlar bunun yerine daha eski mekanik saat modeline uzanırlar – ama bu imgeyi en yeni bilimsel modellerden bir başkasından, yani elektrik alanından ödünç aldıkları bir imgeyle birleştirirler.

Yeni nesnellik literatürüne "dışarıdan psikoloji" hâkimdir. İçe yönelik ve dışa yönelik açıklama modelleri arasındaki ayrım Weber'den gelir: Bir girişimcinin gözünün doymadığından bahsediyorsak bunu ancak "içeriden"; bir ihtirası, bir menfaati veya başka bir ruhsal gücü belli bir tarihle özdeşleştirerek yapabiliriz. Halbuki, dışarıdan bakıldığında gözün doymaması "rekabet koşullarında bir

ekonomik teşebbüsün çıkarlarını korumak adına sorumlu bir biçimde davranmaya çalışan herkes için elzem olan bir yönelimdir."[94]

Yeni nesnellik literatüründe bu perspektiflerin her ikisi de içeriden bölünmüştür. Dikkatlerin insan eyleminin hareket ve işlevle ilgili yönlerine kaydırmak yazarların – tabii eğer doğrudan bir kara kutu açıklamasına başvurmuyorlarsa– Nietzsche'nin barbarlığa yeniden değer yüklemesine benzer bir biçimde meşrulaştırdıkları içgüdü kavramlarına dönmesine neden olur. Marksist "karakter maskesi" terimi ise, ilgili özneye etki eden ekonomik dürtü güçlerini vurgular.

Döblin psikanalize belirgin bir direnç göstermez. Savunduğu argüman, bazı bakımlardan Max Scheler'in 1928'de *İnsanın Kosmostaki Yeri*'nde geliştirdiği görüşlere benzer.[95] Scheler bu kitapta materyalistlerden çok (özellikle materyalistler arasında yer alan Marksistlerin olumlu anlamda idealist bir insan anlayışı olduğunu düşünür) dekadans/inkırazın modern varyantları ile polemiğe girer. Scheler'in kendi görüşleri biyoloji, paleontoloji ve hayvan davranışları araştırmaları alanlarındaki en yeni bulgularla ve bunlardan çıkan "iç karartıcı" sonuçların kabulüyle biçimlenmiştir: Hayvan dünyasıyla kıyaslandığında insana zayıf içgüdüler, fazladan dürtüler ve ilkel bir organ gelişimi damgasını vurmuştur. Scheler ve Plessner insanın özel konumu hakkındaki görüşlerini işte bu bulgulara dayandırırlar ki bu konum da insanın dünyaya açıklığından ibarettir.

Jakob von Uexküll'ün yaptığı araştırmalar, hayvanların zorunlu olarak türe özgü bir çevrede ikamet ettiklerini ve çevreden gelen sinyallerin harekete geçirdiği doğuştan gelen içgüdüsel şemalara göre davrandıklarını deneysel olarak kanıtlamışsa da, Scheler buradan insanın –elinin altında akıl olduğu için– kendisini bedensel şemalardan ayırabildiği sonucunu çıkarır. Davranış çevreden bağımsız olabilir. Bir yandan da, akıl çıplak dürtülere fikirler yoluyla etki edebilir; bu fikirleri hayatla yoğurabilmek ve dünyada gerçekleştirilmelerini sağlamak için bir tür "yem" gibi dürtülerin arasında sallandırır. Akla "ruhun hasmı" (Ludwig Klages) olarak bakan bir başka güçlü düşünce akımının hilafına, Scheler yüceltme kavramını

vurgular. Akıl "dürtülerden esaslı bir biçimde feragat ederek" modern fizyoloji ve biyolojinin saptadığı bütün insani zaafları telafi edebilir. İnsanı mevcut haline getiren, yani toplumsal varlık yapan şey aklıdır.

Bu teorik eskiz fizyolojik etkenlerin bireyin insani varoluşunu ne derece koşullandırdığına işaret eder. Daha da önemlisi, doğal bir şey olarak insanın nasıl olup da son saniyede olumsuzlama gücüyle, Max Weber'in kurgusunda modernleşmenin motoru olduğu saptanan iradi çilecilikle donatıldığını gösterir. Bu antropolojiyi benimseyen Thomas Mann *Mario ile Sihirbaz* novella'sında Romalı beyefendiyi tasvir ederken insanın direnme güçlerinin sınırlı olduğunu vurgular. Bir kitlesel psikoz çağında iradi çilecilik iktidarsızlıktan da beterdir; tarihin mantığı öyledir ki gönüllü olumsuzlamadan medet uman her kim olursa olsun mahvoluşu kendine bir mıknatıs gibi çeker. Doğru mudur bu? Scheler'in antropolojisi aynı zamanda bir davranış kodu mudur?

Max Scheler 1928'de öldü. O yıl bir başka önemli genel antropoloji metni, Helmuth Plessner'in (yukarıda ele aldığımız) *Stufen des Organischen und der Mensch*'i yayımlandı. Plessner bugüne kadar Scheler'in gölgesinde kalmışsa da onun eseri yeni nesnelliğin karakteristik ilişkiselciliğine daha fazla yakınlık sergiler. Yeni nesnelliğin o dönemki beylik sözleri arasında doğrudan Plessner'den gelen –"insan bir işlevler toplamıdır" veya "insan doğası gereği yapaydır" gibi– önermeler vardı ve bir kez tedavüle çıktıktan sonra, bu önermelerin çürük oldukları kadar kışkırtıcı ölçüde şımarıkça da oldukları anlaşılıyordu. Plessner o yüzer-gezer soğuk persona kurgusuna antropolojik bir temel atar. İnsanın kendine dair imgesini hem o yaygın, hümanist değerler ufku içerisinde iş gören içe yönelik özne anlayışından, hem de bütünüyle dürtülerin etkisi altında olan bir varlıktan dem vuran nitelemelerden kurtarır. Plessner'in yapısal analizinde, bireyin hayatının egzantrik yapısı bilginin anahtarı haline gelir:

> Temel bir denge eksikliğidir kültürün "neden"i... kökeni itibarıyla normal ve bir zamanlar uyumlu olan (ileride yine uyumlu olabilecek olan) bir hayat sisteminin ileri akışı değil.[96]

"Doğaya ait bir şey olarak insan"la ilgili Scheler'in de alıntıladığı aynı ciddi bilimsel araştırmanın sonuçlarından yola çıkan Plessner, insanın kendisini eyleme geçerek yarattığı neticesine varır: İnsan ancak bir hayat kurarak (*conduct a life*) yaşayabilir. Plessner'in buradaki düşünceleri yeni nesnelliğe özgü motiflerle had safhada uyumludur: Birey kendini, varoluşunun mecrasını oluşturan toplumsal konfigürasyonlar içerisinde gerçekleştirir. İnsan kendisini, ona dışarıdan, "temel denge eksikliği" tarafından dayatılan mecburi bir dengeleme eylemiyle "medenileştirir".

Bu yeni nesnellik antropolojisi o sıralar dekadans anlatısında çok yaygın olan köken mitlerine meydan okumakla kalmaz; yüceltimi-*bozma*'nın (*desublimation*) toplumun yapaylığının ötesine geçip hayat enerjilerini yeniden ele geçirmenin aracı olduğu tezine de karşı çıkar. Soğuk personanın usta işi dengeleme ediminde ve radar tipinin yapay medyayı hiç zorlanmadan kullanışında yeni nesnellik antropolojisinin yansımalarını görürüz. Bu antropoloji eski tarz kültürel eleştiriden yararlanarak sahici bir köken hayaleti bulmaya yönelik bir kazıdan ziyade medeniyet trafiğine hızla dahil olma çağrısı yapar sessizce. Kaldı ki söz konusu hayaleti bizatihi kitle iletişim araçlarının kendileri yaymaktadır yapay olarak.

Yeni nesnellik literatürü, insan eylemine, davranış kodlarına ve (cemaate değil de onun karşıtı olarak) medeniyete yeniden yüklediği olumlu değere gösterdiği özenle, Plessner'in düşünümsel tipe ayrıcalık tanıyıp insanın mahluk yanına dair her türlü farkındalığı bastıran antropolojisi ile kayda değer mütekabiliyetler sunar. Dolayısıyla medeniyete yeniden olumlu bir değer yüklemekle uğraşan yeni nesnellik yazınının sayfaları soğuk persona ve radar tipi ile dolar. Pekâlâ yapaylık aksiyomundan kaynaklanmış olabilecek egzantrik hayat hikâyeleri ve tuhaf efsaneler göze çarpar. Brecht ile Benjamin, Komünist pedagojinin davranışçı eğilimlerine uyum göstererek, bir süre "soğuk çocuk" mitini işlemişlerdir; burjuva aile ideolojisinin güvenli ambalajı olmayınca proleter çocuk sınıf mücadelesinin soğuk mekânını daha doğmadan bile önce deneyimliyordur. Rahimdeki hayatın bile güvenlikten yoksun olduğu kavrayışı da çocuğu sınıf bilincine önceden hazırlamış olur. Böyle bir varlık için

sıcaklık ancak, o da mümkünse, kolektif içerisinde ulaşılabilir hale gelir. Bu efsanede de insan bireyinin –aslında doğası gereği de değil toplumsal güçler yüzünden– egzantrik olduğu yolundaki yeni nesnellik içgörüsünü görüyoruz.

Yeni nesnellik antropolojisinin feminist eleştirisi, bu antropolojiyi biçimlendirmiş olan erkek tapınması unsurunu net bir biçimde açığa çıkarır. Eril nesnellik, ortakyaşam-sonrası durumlarda zorunlu ayrılma ve özbilinçli davranış ânını vurguladığı ölçüde, anne imgesi ya tarihsizliğe batma ya da doğal mahluk-oluş tarafından yutuluverme riski altındadır. Brecht'in *Lob der Vergesslichkeit*'ta (Unutkanlığa Övgü) dediği gibi:

Unutmak iyidir!
Yoksa nasıl olur da
Oğul kendisine bakan anasını bırakırdı?

Plessner'in kodunun gerektirdiği gibi, kendilerini ancak ikinci anavatanının yapaylığı içinde egemenmiş gibi görebilen insanlar gerçek kökenlerini unutmaya mecburdurlar. Ancak kurumsal bir kriz ikinci anavatanı yok etme tehdidini yarattığı zaman özleyeceklerdir annedeki köklerinin hayaletinin verdiği teminatı. Nitekim cumhuriyetin sonlarına doğru yazılan yeni nesnellik romanları, hayatları artık nesne dünyasının sistematik mantığının hükmü altında olan bir zamanların kendinden emin erkeklerinin kadınlara dönüşlerini gösterir bize; zaten kadınlar da doğanın tarihdışılığına irca etmişlerdir.[97] Kendi bekaları uğruna kendileri de egzantrikliğe meyleden kadın karakterleri gözlerimizin önüne serme işi yeni nesnelliğin kadın yazarlarına düşmüştür. Yeni nesnellik erkeğinin telafi edici yansıtma mekanizmalarını –ikinci anavatanın kadın imgesinin yansımalarını– sorunsallaştıran kadın edebiyatı dikkate değer bir düşmanlık yaratmıştır. Marieluise Fleisser bize bu senaryoyu gösterir.

5. "İfade"nin İtibarsızlaşması ve Beden Retoriğine Dönüş

> Bildiğimiz gibi, Rodin bir gün kafası olmayan bir adam yapmıştı: yürüyen bir adam... Bununla ilgili olarak söyleyebileceğimiz en basit şey, Rodin'in bedene uyan, onunla beraber yürüyecek bir kafa hayal etmekten âciz olduğudur. Her halükârda basitlik bundan ileri götürülemez. Yürüyen kişiden herhangi bir ifade de gelmeyecektir. ... Sadece savaşa katılan insanları düşünmemiz yeterli: Her birinin gökteki bulutlar kadar çeşitli ve değişken saikleri vardı; ama saikleri ne olursa olsun, bedenleri çoktan hareket haline geçmişti.
>
> ALAIN, *Spielregeln der Kunst* / Sanatın Kaideleri, 1921

Dikkatlerin davranışın gözlemlenmesine kaymasının 1920'lerdeki psikoloji için geniş kapsamlı sonuçları oldu.[98] Bir iç deneyim biçimi olarak ifade/dışavurum kategorisi çarpıcı bir yeniden değerlendirmeye maruz kaldı. "Ötekinin gözleri" benliğin kimliğini teminat altına almasına yarayan merci haline geldiğinde, bilimsel olarak kavranabilir olguyu sadece en az iki gözlemci tarafından gözlenebilen ve dolayısıyla kayda, hatta filme alınabilen veri olarak gören yöntemler yeniden değer kazandı. Ruhsal bir uyarımın dışavurumu olarak ifadenin çöküşü, Alman kültürüne on sekizinci yüzyıldan beri hâkim olan sahicilik idealini sona erdirdi. Yeni nesnellik döneminde gözlenebilir davranış, fizyonomi ve pathonomi retoriğine dönüldü.[99]

Davranış bilimleri arasında etoloji ve sosyal psikoloji Alman sahnesine biraz ayak sürüyerek, genellikle de Amerikan davranışçılığı veya Rus-Sovyet refleksolojisi (Pavlov ve Behterev) bayrağı altında ulaştı. Burada ve Max Weber kaynaklı sosyolojik eylem teorilerinde ampirik olarak teyide muhtaç bir olgular alanı, toplumsal aktörlerin gizli saiklerini veya sadece içebakış yoluyla ulaşılabilen her ne varsa onları devre dışı bırakmıştır. Scheler bile, elbette davranışçılığın fizyolojik indirgemeciliğiyle arasına mesafe koyarak da olsa, davranış araştırmaları kavramını benimser. Davranışı, sosyal bilimlerin artık çalışmalarını dayandırması gereken ara gözlem alanını tanımlayan "psikofizyolojik bakımdan nötr kavram" olarak gö-

rür.[100] Scheler'e göre, sosyal bilimciler bu hamleyi yaparak öznel içebakışın kısıtlamalarından kaçmış ve eylem alanını uyarım-tepki şemasına indirgemekten kaçınmış olacaklardır.

Öznel motivasyon ancak gözlemlenebilir davranıştan çıkarsanacaksa, o zaman "ifade" olarak görülen fenomenler ya paranteze alınarak bilimsel analizin dışına çıkarılmalı ya da bir tür davranış olarak yeniden tanımlanmalıdırlar. Çeşitli bilimsel disiplinlerde, mesela psikolog ve dil kuramcısı Karl Bühler'in geliştirdiği ifade teorisinde, buna uygun olarak ifadenin eylem ve jest alanına dahil edildiğini görürüz.[101] Arnold Gehlen'inki gibi münhasıran eyleme yönelik antropolojilerde artık "saf" ifade edici jestlere yer yoktur.[102] İfadenin sürgün edilmesi, müphemliği aşma çabalarını da sona erdirir. Trafik toposunun yükselişiyle birlikte, her türlü ifade sinyal olur çıkar.

A. Bühler'in Eyleme Dayalı İfade Teorisi

> İnsanı uydurma, maske takma ve rol kesme ihtiyacının bütün biçimlerinden vazgeçirmek mümkün olsa geriye ifade edilecek ne kalırdı kim bilir.
>
> KARL BÜHLER, *Ausdruckstheorie*

Plessner'in *Grenzen*'i içselliğe dayalı burjuva kültür anlayışına alışık olanları şoka uğratmıştı. Onun 1924'te davranış bilimine sıçrayışını, Bühler'in 1933'te yayımlanan *Ausdruckstheorie: Das System an der Geschichte aufgezeigt* kitabıyla karşılaştırmak, Plessner'in ifade tapıncına karşı girdiği polemiğin daha net hatlarla görülmesini sağlayacaktır.

Karl Bühler'in kitabı beden retoriğinin bir parçasıdır: sinemanın jest dili üzerine gözlemlerle başlar ve Quintilian'ın öykünme ve jestin retorikte gördüğü işlevlerle ilgili tartışmasını yeniden ele alarak sona erer. Bühler tarihe dönüp bakarak Lavater, Goethe ve Lichtenberg'in fizyoloji ve pathonomisinden Wilhelm Wundt'un psikofiziğine, on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyılların ifadeci-dışavurumcu hareketlerine dair söylemsel ve fizyolojik açıklamaların

bir panaromasını çıkarır. Bühler'in yaptığı bu taramanın ön cephesinde, ifade teorisinin gramerini açığa çıkarma işinde kendisine yardımcı olan teorik unsurlar bulunur.

Bühler, sonraları yeni nesnellik döneminin klişelerinden biri haline gelecek olan bir ilkeden yola çıkar:

> Bir canlı organizmanın ne şekilde ve hangi amacı peyleyerek hareket ettiğini anlayabilmek için onu içinde hareket ettiği mekânda görmemiz şarttır. ... Bir davranışçı bunu bir hayvan veya bir çocuğun verili bir deney durumundaki tepkilerini gözlemleyerek yapabilir; bunu biz de hayvanları ve türdaşlarımızı anlayışlı bir bakışla takip ettiğimiz doğal hayat durumlarında yapabiliriz. Görülen şeyi *kendine özgü* bilimsel diliyle tekellüfsüz ve basit bir biçimde sabitleyemeyen ya da en azından bunda çok zorlanan yalnızca biri vardır; o da aslında ancak dışa yönelik (fiziksel) gözlerle görülebilecek deneyimi içe bakarak çözmeye çalışan içe bakışçıdır. (163)

Johann Jakob Engel'in 1785-86'da *Ideen zur einer Mimik* (Mimiğe Dair Fikirler) başlığıyla yayımladığı tiyatro öğretisi, eylem açısından, Bühler'in tarihsel araştırmasının merkezine yerleşir, çünkü bu metin her türlü ifadeyi "eylem itkisi" olarak anlar ve kendi kendini sahneye koyma biçiminde serimler.

İşin şaşırtıcı yanı şudur ki Bühler kitabının en kapsamlı bölümünü içe yönelik gözlemci imgesine ayırır; iş deneyimi analiz etmeye geldiğinde ise bilimsel açıdan şaibeli bu işlemin temsilcisi Ludwig Klages'e çok saygı duyduğunu belirtir ve onu bir grafolog olarak metheder. Bühler Klages'e odaklanarak hem davranışçı indirgemeciliğe kendi eleştirisini hem de Wundt'un psikofizyolojisine yönelik temel itirazlarını dile getirme fırsatını bulur. Deneysel psikolojideki bazı eğilimlerin aksine ("Deneğin soluk alıp vermeyi ölçen aletlerle donanmış bir halde koltukta oturduğu laboratuvarda üretildiğinde, ifade abartılı bir hal alır"), Bühler, Klages'in bütünü asla gözden kaçırmadığını vurgular. Bühler Klages'in eserini "kesin" bilimlerin bakış açısından "gerici" olarak görüp küçümseyenleri onun meydan okumasını ciddiye almaya çağırır; Klages'i "ifadeye dair ilk tutarlı görelilik kuramcısı" olarak adlandırır (137), zira gözden en çok kaçabilecek ifade jestini bile bütünle ilişkili olarak açıklamaktadır.

Gelgelelim Bühler'in Klages'in ifade teorisine itirazları o kadar temellidir ki methiyesi fena halde gölgede kalır. Sorun şudur ki Klages dış kaynaklı uyarım gibi fizyolojik süreçlerden bağımsız olarak ortaya çıkabilecek "saf duygusal dışavurum" olarak tahrif edilmemiş ifadenin var olduğunu varsaymaktadır: Öfke yok etme itkisinin ifadesidir; korku kaçışın ifadesi; merak yön bulma ihtiyacını ifade eder. Eylem daima tek bir hedef bağlamında ortaya çıkarken, duygulanımsal ifadeyle ilintilendirilen beden hareketleri de genel bir hedefe sahiptir: "Mesela bir düşmanı, duvardaki bir sineği ya da bir kurumu yok etmek isteyebilirim; ama öfkenin bünyesinde salt yıkmaya yönelik genel eğilim de vardır" (153).

Klages, saf ifadeyi açığa çıkarabilmek için onu üç dışsal unsurdan kurtarmak zorundadır:

> Klages bilinçten geçen ve düşünüm yoluyla hedeflenen bir amacın aracı haline gelen her ne varsa saf ifade alanından dışlar.
>
> Tarihsel veya kültürel olarak belirlenmiş göreneklere bağlı, dolayısıyla değişken ifade hareketlerine halis dışavurumlar gözüyle bakılamaz.
>
> Belli bir maksat gözeten iletişime hizmet veren jestler ifade statüsüne ne kadar ait sayılabilirse, aslında bir öğrenme sürecinin ürünü olan veya sadece dışsal bir uyarıma verilen bir refleks tepkisi olarak gerçekleşen "kendiliğinden" hareketler de o kadar ait sayılabilir.

İrade Klages'e bakılırsa ifadenin kökeninin tanınabilmesi için ifade edici hareketten kesip çıkarılması gereken bir "evrensel ketleyici"yi temsil eder. Klages bunu şu örnekle gösterir:

> Yıkıcı itki bir yumruk atma eylemiyle boşaltıldığında ne masaya ne de başka bir şeye yöneliktir, bir mukavemet izlenimini hedef alır, çünkü kırma, yıkma ya da alt etme ancak hissedilir mukavemet ortamında *deneyimlenebilir*. Öfkenin koşulu, yıkıcı dürtü mukavemetin kırılmasıyla gerçekleşir ve ona kurban düşen benlik bu hareketi adeta buna itilmiş gibi, yani ona vesile olan şeyi hiç mi hiç düşünmeden icra eder. Mürekkep şişesinin yere düşmesine de neden olan masaya vurma örneğinin de gösterdiği gibi ifade edici hareket her zaman kasıtsızdır. Bunu duygusal ifade itkisini *kör* addetmenin nedenlerinden biri olarak görsek bile yine de böyle olduğu için daha az *anlamlı* hale gelmediğini gözden kaçıramayız. Bu şerhi göz önünde bulundurarak şöyle bir formül üretebiliriz: Nedensiz hareket evvelden beri

güdülmekte olan bir maksadı tamamlar; ifade edici hareket ise bir izlenimin verdiği uyarımı takip eder.[103]

Ludwig Klages iradeyi ifadeden "saf bir bıçak darbesi" ile ayırır. Onun terimleriyle söylersek, bütün nedensiz hareketler irade tarafından kısıtlanmış hareketlerdir: "Bir keskin nişancının nişan alması, çoktan başlamış bir hareketin tam zamanında durdurulması, kol ve beden hareketlerinin kısıtlanması değil de nedir?" Bütün ifade edici hareketler, nesnellik gözüyle bakıldığında, nedensiz hareket karakterine bürünürler; onlara damgasını vuran şey genel bir "taşma"nın ketlenmesidir, çünkü onlarda eylemin maksatlılığı hâkim durumdadır. Bunu daha yeni yürümeye başlayan bir çocuğun bakkala giderken yolundan sayısız kere çıktığı saf ifade hareketine –hedefe giden yolu daha "kanalize edilmemiş"tir– veya tasması çözülen bir köpeğin hareketlerine –sahibi aşina olduğu yoldan şaşmazken o her yere koşar– benzetebiliriz. Hayvan "ifade edici hareketten boğulmaz mı, diye sorar Klages. Dolayısıyla, saf ifade edici hareket Klages'e göre "amaçsızca salınmaktan" ibarettir, diye bağlar sözünü Bühler ve alaycı bir edayla şunu ekler: "sağa sola salınma bittiğinde, hiçbir şey elde edilmemiştir; her şey daha önce nasılsa öyle kalır" (166, 179).

Bununla Plessner'in ifade karşısındaki tavrı arasında kayda değer bir zıtlık vardır, göreceğimiz gibi. Ama Ludwig Klages'in ifade teorisi ile yapılacak bir karşılaştırma Plessner'in hesaba katmadığı araçsalcı olmayan oyunculluk boyutundan haberdar olmamızı sağlarken, Klages'in kendi kendini sahneye koymayla ilgili her türlü teatral unsuru ve maskeleri devre dışı bırakması tahrif edilmemiş his ve saf ifadenin onun fena halde dışlayıcı fundamentalizminin birer parçası olarak kaldığını, onları da her halükârda uç noktada bir biçimsel disipline tabi tuttuğunu hatırlatır bizlere.

Bühler'in Klages'in ifade teorisine yönelttiği eleştiri serinkanlı bir biçimde kurulur ve Rus-Sovyet refleksologların bulguları ile hayvan davranışı alanındaki son araştırmaların sonuçlarıyla biçimlendirilmiştir. Öfke konusunda şunları söyler soğuk soğuk:

Öfkeden tepesi atmış biri bazen masaya sırf öfkesini boşaltmak için vurur, doğrudur. Hayvan dünyasında da benzer şeyler oluyor olabilir; ama hayvan davranışının esasını mürekkep şişesinin devrilmesine yol açan insani taşmaya koşut bir şey gibi görmek yanlıştır. Çünkü, birincisi, hayvan ortamlarında mürekkep şişelerinin insanlar arasında olduğu kadar mutat bir biçimde tam da öfkeli varlık için en elverişsiz noktaya konmuş olması bana pek olacak şeymiş gibi gelmiyor. İkincisi, bu tür vakaların damgasını vurduğu ciddi aksaklıklar birike birike her türlü canlının hayatta kalma kabiliyetini mutlaka fena halde sakatlardı. Burada sunduğumuz birinci ve ikinci neden birbirleriyle içsel olarak bağlantılıdır; hayvan hayatı hakkında yapılan araştırmalar bunların nasıl bağlantılı olduğunu, hayvanların kendilerini ciddi sakatlıklara maruz bırakmaktan kaçınmayı nasıl öğrendiklerini göstermiştir. Aslında Klages, stoacıların çok önceleri ortaya koydukları o eski formülü, bu tür taşmaların ardından hayvanların davranışlarının kör olsa da "daha az anlamlı" olmadığını savunan formülü benimsemiştir; ama öznel bakımdan anlamlı olan şey ile hayatın nesnel gerekleri arasındaki uyumu gerçekte nasıl tahayyül ettiğini tahmin etme işini bütünüyle bizlere bırakmıştır. (175)

Bühler'in nesnel gerekler hakkındaki ölçütü, yeni nesnellik döneminde bilime ve daha genelde sanatlara kılavuzluk etmiş olan perspektifi getirir akla. Bühler, Klages'in tersine, ifadenin sözel uzlaşımlardan ayrılamazlığını, fizyolojiye ve toplumsallaşma etkenlerine bağımlılığını vurgular, ama insan ifadesinde yaratıcılığa ayrılan payı ortadan kaldırıyor değildir. Eski bir hekim sıfatıyla, saf ifadenin öğrenilmiş davranış olmadığı teorisinin altını oymak için fizyoloji, anatomi ve refleksoloji alanındaki bulgulara şevkle atıflarda bulunur. Klages halis ifadenin, diyet değiştirildiğinde fiziksel hazım süreçlerinde meydana gelen değişimler kadar dolaysız bir şekilde ortayı çıktığını ileri sürüyor olabilir; ama Bühler eğitimli hayvanlarla yapılan Pavlov deneylerinin fizyolojik salgı ve hazım işlemlerinin ne ölçüde koşullandırılmış olduğunu kanıtladığını belirtir.

Salya da glandüler salgılar da koşullanmaya tabidir. Klages'in kendisinin yaptığı kıyaslama dikkate alınacak olursa, taklit amaçlı ifadenin de, tam olarak saptanması gerekecek bir derecede, koşullanmaya tabi olduğu varsayılabilir. (158)

Gelecekte, diye umuyordur Bühler, ampirik bilimler duygulanımların sinir ve hormonlarla düzenlenmesi konusunda daha büyük bir netliğe ulaşacaktır. Bühler'in Klages'in ifade teorisine insan bilimlerinin bir kalıntısı gibi muamele etmesine neden olan modern bağlam, yanılsamalarından kurtulmuş bir gerçekçilik iklimi tarafından şekillendirilmiştir: Klages saf taşma-dışavurma teorisini fizyolojik olarak bulandırmaktan kaçınmak için doğa bilimlerinin keşiflerini görmezden gelmektedir. Bu teori sahiden de bütüne dair bir farkındalığı temsil ediyor olabilir, ama yine de arkaiktir.

Gelgelelim Bühler bunun devamında şuna dikkat çeker: Hem sinema ve tiyatroda hem de çağdaşı aydınların yaşam tarzında, patetik ifade edici hareketler yerlerini dizginlenmiş jestlere, dolaylı işaretlere ve kısık seslere bırakmaktadır. Çağdaş yaşam tarzının – Amerika'ya yaptığı bir gezi bu yaşam tarzını incelerken ona şüphesiz yardımcı olmuştur– "saf ifade edici amaçlarla yapılan ve dolayısıyla nesnel eylemden ve nesnel temsile yönelik konuşmadan uzak" her türlü jest gösterisini bir kenara bıraktığını iddia eder. Böylece bir iletişim aracı olarak öykünme hareketlerinin toplumsal işlevini ön plana çıkarır. Kültürün bütün kesimlerini jestler etkilemeye başlamıştır – şöyle ya da böyle olmak değil, jestler (Karl Jaspers'in kitlelerin varoluş biçimi hakkında söylediklerini hatırlayalım). Bühler dikkatini ifade edici hareketlerin toplumsal trafikteki işlevine odaklar; geliştirdiği "duygulanımlar semiyotiği" ile öykünme hareketlerinin, karşılıklı hitap ve cevap süreçlerinin oluşturduğu öznelerarası "oyun"u inceler (50, 22, 136). Gündelik hayat durumlarının çoğunda en gelip geçici ifade fenomeni bile, "temas edilen kişinin uzuvları"nı taklit etmeyi kapsayan "dramatik anlar" içerir.

Tıp veya psikofizyoloji alanlarından gelen ve tiyatroyu şaibeli görmeyi sürdüren ifade teorisyenlerinin tersine Bühler "yanılsama jestleri"nin meydana getirdiği grameri bilimsel bakımdan çok önemli görür. İletişimdeki kendi kendini sahneye koyma ânına değer verir ve bu ânı analiz edebilmek için sahnedeki aktörleri inceler. İnsanlık tarihinin başlarında maskelere her yerde rastlanması büyüye dayalı bir zihniyete işaret etmekle kalmaz; Bühler'i "bir aktörün/failin özellikler envanterinin dayandığı esaslardan biri olarak

hareketsiz maskenin anlamını, neler getirip neleri dışarıda bıraktığını" incelemeye yöneltir.

> Getirdikleri o sırada değerli olmuş olmalı, dışarıda bıraktıkları ise peşine düşmeye değer görülmemiş olmalıdır; çünkü maskenin tarihsel bir kalıntıdan başka bir şey olmaması ve dışlanan şeyin bütünüyle meçhul olması a priori ihtimaldışıdır. (16)

Bühler'in, Plessner'in tersine öznelerarası işlevi vurgulamasına rağmen, maske hakkındaki olumlu değerlendirmesi Plessner'in davranış kodu ile tam manasıyla örtüşür.

Bühler daha sonra Ernst Jünger'in algı teorisi bağlamında tartışacağımız bir problematiği daha ele alır. Yeni teknolojik medyanın yükselişi ve deneysel bir ifade psikolojisinde bu medyanın kullanılma biçimiyle ilgili sorunsaldır burada kastedilen. Bühler, Philipp Lersch'in 1932 tarihli kitabı *Gesicht der Seele*'de (Ruhun Yüzü) anlattığı deneylerde sinemadan numunelik bir biçimde yararlandığına inanmaktadır. Lersch kişilik testlerine giren denekleri haberleri olmadan filme almış, gözkapağı koordinatları, görüş açısı ve göz hareketleri gibi göz davranışlarını analiz etmiştir. Lersch fotogramlar –ışığa duyarlı kâğıt üzerindeki gölgeye benzeyen görüntüler– sayesinde "göz çukurunun koordinat sistemi içinde göz yuvarlağının konumu"na dair net ölçümler yapabilmiş ve "gözkapağı hareketinin ifade edici değerler"ini öznenin genel habitusu ile kıyaslayabilmiştir. Gelgelelim bu yöntem genelde yeni medyanın kullanımıyla ilintilendirilen sorundan muzdariptir: Fenomenleri yalıtır. Bühler'in kendisinin de işaret ettiği üzere, yalıtma "bilim evi"nde kabul gören yöntemlerden biridir. Ama bilim aynı zamanda ele aldığı nesneyi bilimsel kesinliği sağlamak üzere tasarlanan yöntemlerle karıştırma tehlikesi içindedir. Lersch makaslardan çok yararlanır: Film şeritlerinden özellikle anlamlı bulduğu çerçeveler keser; yine gözleri ve çevrelerindeki alanı burun ve ağızdan ayırmak için makas kullanır. Bühler bu örnekte yalıtma işlemini başarılı bulur, çünkü yapılan seçme çehre oyunlarının "verimli anları"nı içermekte; bu anlar, ayrıca, ifade edici hareketin "müteakip biçimleri"ni temsil etmektedir (81). Nitekim belli durumlarda gözkapaklarının fizyolojik olarak

daraltılmasını temel ifade değerleriyle (sözgelimi bir meseleyle aktif olarak başa çıkma ile) tasnif etmek mümkün görünmektedir.

Fiziksel retorik, artık Quintilian'ın jestlerin ve yüz ifadelerinin kullanım biçimlerini ele alırken kastettiği şeye tekabül etmeyen teknolojikleşmiş bir mekân içerisinde kaybolur. Walter Serner ile Ernst Jünger'in yazılarında ifade hareketlerini kaydetmek üzere tasarlanan teknolojik aygıtlar aslında bu hareketleri koşullandırmaya başlar.

B. Plessner'in İfadeyi Dışlaması

Plessner'in 1924'te kendini ifadecilikle/dışavurumculukla savaşmak zorunda hissettiğini görmüştük. Plessner bu terimle, bazen sahiciliğe tapan ve Max Weber'in eleştirdiği kanaat etiğini savunan radikal hareketlerin fundamentalizmini, bazen de gençlik hareketinin sıradışı hal ve hareketlerini kasteder. Kavramın bu farklı çeşitlemelerini yenilginin hatırlanmasından kaynaklanan içsel bir iktidarsızlık, kafa karışıklığı ve cinnet deneyiminin göstergeleri olarak ele alır. Dışavurumculuk bu deneyimin semptomudur.

Plessner bu değerlendirmeyi yapan tek kişi değildir. Walter Benjamin'in bir yerde şunları yazdığını görüyoruz: "Dışavurumculuk tepkisi temelde eleştirel olmaktan çok patolojik bir tepkiydi. Kendisini doğuran zamanı, kendini onun ifadesi haline getirerek aşmaya çalışıyordu."[104] Plessner tespit ettiği bütün dışavurumculuklarda bir kendi kendini silahsız bırakma jesti yüzünden neredeyse "gülünç" denebilecek, bedenin hiç savunma gayreti gösterilmeden kendisine saldıran kişiye teslim edildiği ve ifadeye/dışavuruma biçilen bedelin kendini bırakmak olduğu bir mıntıkaya tehlikeli bir biçimde yaklaşır. Dolayısıyla kesintisiz ifade itkisi Plessner'in antropolojisinde bir anlamlılık girişimini işaret ediyor olamaz; Plessner bu kategoriyi daha çok hayvanlar âlemini insan dünyasından ayırmak için kullanır:

> Hayvanlar son kertede ifade bakımından da dolaysız ve halistirler. Her şey ifadeden ibaret olsaydı, doğa en ilkel varlıklar düzeyinde kalır, kendini insanın dolaylılığından sakınırdı. (106)

Bu yüzden –diye gider mantık– "halis ifade"yi kült statüsüne çıkaranlar insan ile hayvan arasındaki sınırları bulandırmakta, kendilerini mesafenin korumasından mahrum bırakmakta ve çok geçmeden de gülünçlüğe kurban düşmektedirler.

Plessner, 1924 tarihli yeni nesnellik antropolojisinde, "ifadeye yönelik her şeye, her türlü dışarı taşan samimiyet biçimine" karşı militan bir cephe kurma çağrısında bulunur (107). Geliştirdiği davranış kodu insanı koruyan hakikatsizliğin yaralayan hakikatten iyi olduğunu ilan eder. İnsan yapaylığa olan bağımlılığından ayrılamıyorsa, psikolojik bir durumun her türlü dışsallaştırılması zorunlu olarak simgesel düzen aracılığıyla gerçekleşiyorsa, o zaman psikolojik olan her şeyin "kendini gerçekleştirmesi" için kültürün dolayımına ihtiyacı vardır. Cemaat ideolojisi üyelerinden psikolojik dolaysızlık ister, ama Plessner'e göre cemaat tam da sahiciliğin gerçekleştirilebileceği yer *değildir*. "Ruh cemaatin talep ettiği ifade dolaysızlığına katlanamaz" (26). Kalp bile mesafeye hasrettir, diye buyurur Plessner bir saraylı kodu ilan edercesine ve Nietzsche'nin aktör hakkındaki düşüncelerini bir adım ileri taşır: İçsel varlık "kamusal alanın mantığı ile, diplomasinin soğuk havası olmadıkça" soluk bile alamaz (112).

Plessner'in medeni bir "ruh hijyeni" (87) çağrısı dürtülerin ham enerjisini yönlendirmek için şiddete başvurmayı gerektirir. Ama insan "doğası gereği yapay" ise "ham" ruhun ifadeye en az direnme yolunu izlemesini önlemek için güç kullanmak neden peki? Zihin ile fiziksel dürtüler arasındaki ikicilik, kendiliğindenlik riski üzerinden, Plessner'in antropolojisine gerisin geri sızıyordur. Aynı olgular kümesini kayda geçiren Scheler ise buradan yüceltim ihtiyacını çıkarsar.

Plessner'in dolaysız ifade itkisini yolundan çıkarmak için başvurduğu şiddet araçları şunlardır: taktik manevralar, klasik maskeler, diplomatik denge – yani kendisinin *Verhaltenheit* (kendini tutma, dizginleme) başlığı altında özetlediği bir dizi strateji. Terimin kendisi kişinin kendi davranışları üzerine düşünmesinin psikolojik dışsallaştırma için bir tür kılavuz rolü oynayabileceğini ima eder. Terimin geniş anlamları arasında işleri yavaşlatma, tatmini ertele-

me, hatta kendine zarar vererek nefesini tutmaya (Diyojen'in hayatına kendi iradesiyle son verebilmek için bu tekniği kullandığı rivayet edilir) yönelik bir dizi teknik de yer alır. "Taşkın" hislerin önünü kesmekten, nefessizlikten boğulmaya kadar, *Verhaltenheit* tam da Plessner'in "pratik vesileciler"inden talep ettiği şeyi, yani bir zihinsel farkındalık edimini ima eder. *Verhaltenheit*'ın jesti gülümsemedir; bu sayede "duygulanımsal olarak aşırı yüklü surat ekşitme ucuna" savrulmaktan kaçınmış olur.[105] Yarattığı etki hoştur: Plessner'in eskrim salonunda sesler boğuktur (sürülerin kükremesi uzaklardan işitilir).

Verhaltenheit kavramı Plessner'in düşüncesinde, yine kadınlara yüklediği özel statü ile ilgili kayda değer bir yarık açar. "İfadede bütünüyle kaybolmak iyi değildir," der bir kez daha, bu görüşü geliştirdiği bütün yapaylık teorisini geri alan bir kıyaslama yaparak – ama bu sefer bu kıyaslamayı on sekizinci yüzyıl ruhuna uygun bir biçimde, gençlik hareketine atıfla yapar:

> Korsesiz bir elbise giyme çığlığı ancak endamı çok iyi olanlarda yankılanmayı hak eder. Psikolojik alanda neden başka türlü olsun ki?[106]

Halbuki Plessner, psikolojide, sadece ve sadece yapaylığa bağlı olduğu varsayılan doğal olarak "iyi bir endam" olabileceği fikrini, daha önce geliştirdiği erkek davranışı öğretisinde kesin bir dille inkâr etmişti.

Grenzen'in yayımlanmasından sadece bir yıl sonra Plessner'in "Deutung des mimischen Ausdrucks" (Mimik İfadenin Yorumu) adlı kısa denemesinde daha ölçülü bir tutum görürüz, ifade teorisinin ileriki gelişiminde geniş kapsamlı sonuçları olacak bir tutum.[107] İkicilik bulanıklaşır, dışavurumculuğun/ifadeciliğin tehlikeleri üzerinde eskisi kadar ateşli bir biçimde durmaz. Bu pragmatik dönüşü belki de (kitabın diğer yazarı olduğu belirtilen) Hollandalı zoolog Buytendijk'e borçludur. Buytendijk'in kaplumbağalarla yaptığı deneyler bir dolu yeni mülahazayı gündeme getirir ve son kertede Klages'in ifade teorisine uzanır. Artık Plessner'in meselesi bütünüyle hareket imgesidir: İfadede değişen iç durumlar ile yapılaşmış bir alan olarak kavranan dış ortam arasındaki ilişkiyi görür.

"Toplumsal dünya"nın meydana getirdiği "ara alan"ın kişilerarası ilişkilerdeki "işlevler oyunu"nun görünürlük kazandığı bir ifade mekânı olduğunu keşfeder. Bu davranış katmanı, yani "bedenlerin karşılıklılığı" alanı, ruhun biçimsel dilinin geliştiği yerdir. Bu katmanın kökeni Klages'in ileri sürdüğü gibi "öykünmeci bir kök-alfabe" olmadığı gibi, araçsal faaliyet kategorilerine de sokuşturulamaz. Daha çok, öznelerarası ortak-varoluşun bir unsurudur. Plessner'in bu metindeki vurgusu *Grenzen*'de olduğundan çok daha fazla dışa yöneliktir ama her türlü dramatizasyondan kaçınır. "Psikolojik olanın içsel olarak bedene yerleştirilmesi anlamsız görülür" diye kesip atar. İfade hareketleri biçimsel davranış dilinin parçasıdır; onları anlaşılır kılan da içinde gerçekleştikleri duruma dair bilgidir. *Grenzen*'de iç savaş atmosferi bariz bir biçimde görülürken, yeni deneme üçüncü bir alana, gevşek kişilerarası davranışlar alanına odaklanır.

Scheler'in 1928 tarihli *İnsanın Kosmostaki Yeri* metni ise, tersine, doğal ifadenin değerini genelde artırma eğilimindedir. İfadede "atacı araçsal eylemlerin özü"nü, iletişimsel anlamını kaybetmiş pratik bir jestin kalıntısını gören Darwin'in tersine, Scheler ifadeye hayatın kök-fenomenlerinden biri statüsünü verir.[108] İfade bitkilerin hayatında bile vardır ama sadece hayvanlar ile insanlar arasında anlama işlevini kazanır. İnsani ifadenin içgüdüsel bir yanı yoktur; onu fiziksel şemalar belirlemez. İfadeye dürtüler enerji katıyorsa da ifade en baştan beri bir yandan bedene zihinsel bir unsuru bağlarken, bir yandan da insanın dünyayla arasına mesafe koyma kabiliyetini belgeler. Sonuçta dürtülerden kaynaklanan ifade ile fizyolojik koşullar arasında basit bir bağ yoktur. Tıpkı dürtülerden kaynaklanan eylemin Scheler'e göre –dürtüler sık sık manasızca aşırı olabildikleri için– içgüdüsel davranışın mutlak zıddı olması gibi, haz ilkesi de hiçbir surette köken mahiyetinde sayılamaz, "çağrışımsal zekâ"nın sonucudur, dürtülerin içgüdüsel hayatta kalma davranışından tecrit edilebildiklerinin göstergesidir. Nitekim Scheler (Nietzsche'yi takip ederek) "Dionysosçu" adı verilen durumun ilksel vahşilikle hiçbir alakası olmadığı, aksine karmaşık, iradi bir yüceltimden arındırma tekniğine dayalı olduğu sonucuna varır. İnsan ifadesinde

örtülü bazı anlar, kuralları hükümsüz kılabilme anları vardır. İfadede "bilinç koridoru", "dışsal uyarım koridoru" ile kesişir; bu anahtar noktanın enerjisi de dürtülerden gelir.[109]

Dolayısıyla Scheler'in anlayışında ifadenin –dolaysızlık anlamında– "sahiciliği" meselesi gündeme gelmez. Plessner'in katı davranış ikazına, yani ifadede kendini dizginlememenin "gülünç olma felaketi"ni getirebileceği ikazına da katılmaz. Scheler'in tavsiyesi gülünç olma riskini göze almaktır. Spinoza'nın etiğinde önerdiği kötülüğe direnmeme öğretisinden yana tavır alır, çünkü dürtüler ancak ifade haline geldikleri zaman şekillendirilebilen şeylerdir. Dürtülerin militanca olumsuzlanmasının ancak insanın niyetinin tam zıddı sonuca yol açacağını bilir; ona göre, Plessner'in yaptığı gibi "taşkın" ifadeyi yasaklamam sadece makul olmamakla kalmaz, verimsizdir de. Akıl, –yüceltim sayesinde– bizatihi bir ihtiras haline gelmedikçe ihtirası düzenlemekten âcizdir.[110]

C. Acı Uzlaşımları

> Kendini savunma gayretiyle ellerini, dirsekleri dışa gelecek şekilde beline dayamış bir adamın aynı anda yüksek sesle haykırmak için ağzını açması, o kol hareketlerinin nefesin basıncıyla gerilmiş bir göğsü gerektirmesi gibi basit bir nedenden dolayı imkânsızdır.
>
> CHARLES BELL, Laokoon muamması üstüne, 1906

İfadenin eleştirisi sadece davranışçılığın etkisini, gözlemlenebilir davranışa odaklanmayı ve psikolojizme karşı verilen genel mücadeleyi değil, Nietzsche'de bulunan bir fikri de yansıtır. Eleştirinin hedefi neredeyse münhasıran acının ifadesidir. Savaş deneyimi acıya odaklı aşırı ve çelişkili ifade hareketlerini açığa çıkarmıştı: Haysiyet ve katılık adına soğukluk maskesi geliştirmek, ızdırabın anlamına getirilen metafizik yorum, ve acının sadece acı olarak kaldığı dolaysız "naif acı ve ızdırap ifadeleri".[111]

1916'da kendi soğukluk zırhını aniden terk eden Scheler bu durumdan insani bir çıkış yolu bulmuştu. Artık, zırha bürünmüş egonun hemen yanı başında, savunmasız mahluk figürü de revaç bulu-

yordu: "Mahlukun onca zamandır dizginlenen çığlığı bir kez daha evrende serbestçe, buruk buruk yankılanmakta."[112] Plessner savaşçı ikonu ile mahluk ikonu arasındaki ayrımı, Scheler'in bıraktığı *Verhaltenheit* disiplinini bir kez daha ideal statüsüne çıkararak lağvedecekti; Plessner mahluk ikonunu üzerine bir perde çekip kamunun görüş alanından çıkarır.

Yeni nesnellik bayrağı altında, 1920'lerin yazarları acılı ifade uzlaşımını ve gördüğü toplumsal işlevi araştırmışlardır. Nietzsche' nin fikri güncellik kazanır. "Izdırap çeken herkes içgüdüsel olarak ızdırabının nedenini araştırır, daha doğrusu bir suçlu arar," diye yazmıştır Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü*'nde. Her halükârda araştırma bedenin içinde değil onun dışındaki dünyada başlar. Evrimsel perspektiften bakıldığında, bu arayış "rasyonel" bir davranıştır: Son kertede, çektiği acıları öncelikle dışsal ızdırap kaynaklarının göstergeleri olarak kavrayıp olası içsel nedenlere ancak daha sonra dönen tür hayatta kalma konusunda bir avantaj kazanacaktır.[113]

Yeni nesnellik yazarları dikkatlerini acının ortaya çıktığı toplumsal duruma odaklarlar. "Saf taşma" biçimine bürünmüş ızdırabın kendine uygun bir edebi biçim bulabileceği fikri Brecht'e alay etme ilhamı veren bir fikirdir:

> İnsanlar bir de şu ya da bu yazarın başından kötü bir tecrübe geçmiş, ama ızdırabına güzel bir ifade kazandırmış, o yüzden de o tecrübeye minnettar olabilir, diyorlar: Acılardan bir şey çıkmışmış; insanı ifade ediyormuş bu acılar. Hem, dile getirilince, kısmen şifa da buluyormuş. Acı geçer, şiir kalır, diyorlar, ellerini akıllı akıllı ovuşturarak. İyi ama ya acı geçmediğinde ne olacak? Orada –şiir düzebilen olmasa da düzemeyenler için– öylece kaldığında?[114]

Acı ifadeye her zaman uzlaşım çerçevesi içerisinde gelir, öyle ki acının sahici ifadesini hangi biçimde bulduğunu söylemek güçtür. Karl Bühler acı karşısındaki iki tavrı, ikisinden hangisinin sahicilik damgasını hak ettiğine karar veremeden karşılaştırır:

> Acı ve üzüntü çeken ilkel denen insan yüksek sesle yakınır, elbiselerini yırtar ve kendi eliyle kendisini yaralar; bütün bunları günümüz insanının sessiz kalıp, koluna yas kurdelasını takarak işine gücüne koyulduğu durumlardan esasen farksız durumlarda yapar. (166)

İfade kültünü katı bir biçimde reddeden, program niteliğindeki edebi önermelerde genelde üç sav sunulur. Birincisi, mahlukun çığlığının daima, ister evrende olsun ister cumhuriyette, bir yargı makamı tarafından işitilmeye bel bağladığıdır. 1920 yılında dışavurumcu Rudolf Leonhard okurlarına şöyle sesleniyordu:

> Çünkü kelime bir bilgi aktarma aracı değil, daha çok bir ifade/dışavurum aracıdır, ifadenin ta kendisidir... Tecridin derinlerinden çıkıp gelen bir sestir ve iletişimin mucizesi ağızda değil kulaktadır. En kutsal gizem işitilip anlaşılıyor olmamızdır.[115]

Acının ifadesi bir çağrı niteliğindedir, dolayısıyla da bilgi iletmez; kendini bir tekbencilik edimiymiş gibi göstermeye çalışsa da öyle değildir. "Tövbe haccı" göreneğine yerleştirilebilecek bu ifade göklerden inayet veya yeryüzünde insaflı bir dinleyici kitlesi bekler.

Dışavurumcu mahlukun çığlığı toposunda mesele, yazı mecrasının kendisidir. Yazının uzlaşımları çığlığı değiştirmeden çoğaltamayacağı için, dışavurumcular bir yan yolu, bir yandan asli sözceye bir yol açmak, bir yandan da yapay göstergelerin uygunsuzluğunu yansıtabilmek için biçim yolunu izlemişlerdir.

Yeni nesnellik dönemi daha eski bir ifade mecrası olarak yazının bünyesinde içerdiği açmazın ötesine geçebilmek için fizyonomik bakış tekniklerinden yararlanma imkânını gündeme getirdi. Fotoğraf mecrası, kameranın gözü, dolaysızlığın en nihayet teknolojide nötr bir mecra bulduğu anlamına geliyordu. Çığlık atanın fizyonomisi artık fotoğraflanabilecekti; yazılmamış çığlık radyodan aracısız olarak –tıpkı müzik gibi– geliyordu.

İfade kültüne yönelik eleştiri lehine ikinci savda ise her ifadedeki performatif veçhe üzerinde ısrar edilir:

> Bankerler veya siyasetçiler kendilerini birbirlerine ifade ederken, aynı zamanda rol yaptıklarını biliriz; hasta bir insan acısını ifade ettiği zaman bile, bir yandan da doktora veya etrafında toplanan başkalarına bunu elleriyle işaret eder, o da rol yapar. Ama şairler söz konusu olduğunda insanlar onların sadece saf ifade ürettiklerine inanırlar, öyle ki eylemleri sadece ifadeden ibarettir, niyetleri de ancak kendilerini ifade etmek olabilir.[116]

Brecht epik tiyatroda ifade kategorisinin yerine jest kategorisini geçirir ve jesti –Plessner'in yaptığı gibi– "bir eylem ışığı altındaki ifade" diye tanımlar. Jest iletişimin soyut göstergelerini tekrar bedene bağlar. Gösterge bedenin dışlanmasıyla var olurken, jest bedeni sahnenin ortasına ve üretiliş ânına geri getirir (Carrie Asman). Gelgelelim, bu yeniden bağlantı kurma girişimi, göstergenin bedene galebe çalıp geriye alegorik bir anlam yüklenmiş bir enkazdan başka bir şey bırakmaması tehlikesini de içerir.

İfade kültünün reddi lehine üçüncü sav ise, duygular hakkındaki reçeteye bağlanmış, ritüelleşmiş ifade uzlaşımlarının dikkatlerin odağı haline gelmesiyle ilgilidir. Fizyolojik hareketlerin duygu üretebileceği, ağlamanın üzüntüden kaynaklanmakla kalmayıp ona vesile de olabileceği şeklindeki daha erken tarihli psikolojik bulgu, yeni nesnellik döneminde davranışçılığın etkisiyle yeniden rağbet bulur.[117] Mekanik yollarla duygulanım üretme tekniği tiyatrodan pazaryerine, reklamcılıktan da tekrar tiyatroya geçer. Yeni bir felsefi ve sosyolojik düşünme alanı açılır; ifadenin tarihsel olarak değişebilen çekirdeğini açığa çıkarmak için bir ifade mecrası olarak simgesel etkileşimin uzlaşımlarını tasvir eden araştırmalar yapılmaya başlar. İfadenin eleştirisi ideoloji eleştirisini ifadenin ardındaki gizli güç merkezini bulmaya yönelik bir arayışla birleştirir. Benjamin alegorinin şiirsel göstergelerinde sadece ifade uzlaşımını değil uzlaşımın ifadesini de bulur; kendisinin barok dönem için yaptığı formülasyona göre uzlaşımın ifadesi, "bu yüzden de kökenlerinin haysiyetine yaraşır biçimde gizli ve geçerlilik alanıyla uyumlu olarak da kamusal olan otoritenin ifadesidir".[118] Modern dönem için, hiçbir otorite bir "köken" haysiyetine sahip olduğunu iddia edemez elbette.

Yeni nesnellik ifadeyi işlevselci bakışa tabi tutar ve varoluşsal ağırlığında buna tekabül eden bir indirgeme yapar. İnsan "eyleme hazır bir varlık" (Plessner) olarak kavranıyorsa da, bütün dikkatleri üzerine toplayan ifade jestlerinin pragmatik veçhesidir. Bunun sonucunda ifadenin "düzleşip yavanlaşacağı"ndan korkanlara, eylemin mekânsal genişliğinde elde edilen kazanca işaret eder yeni nesnelliğin işlevselciliği. Psikolojik derinlik fikri, eylem alanını ille de

küçültüp küçültmediği konusunda sorguya çekilir. Yeni nesnelliğin odaklandığı seyyar özne geleneksel perspektiften bakıldığında dümdüz/yavan görünebilir ama eylem mekânının derinliklerini öyle bir şekilde açar ki acının derinliğinin dışavurumcu dünyasını ortadan kaldırır. İfade aleyhindeki "barbarca" kampanyanın derinliklerinde, izini sürmesi kolay olmayan, pek dikkat çekmeyen insani bir yıkıcı unsur bulunur.

İfadenin eleştirisi simgesel biçimlere odaklı yeni bir sosyolojik düşünme alanı açar. İfade artık, Klages'in iddia ettiği gibi, bir uyarım merkezinin filtresiz bir tezahürü değildir. Scheler kendiliğinden olandaki düşünsel unsuru vurgular; Plessner her ifadenin, ortaya çıkar çıkmaz, simgesel düzenin düzenliliklerine tabi hale geldiğini belirtir. Karl Bühler ifadeyi fizyolojik durumlar ile iletişimsel eylem alanındaki dışsal uyarımlar arasında koşullanıyor olmasıyla tarif eder. Kracauer donmuş jestte bilinçdışı olarak var olan doğal temeli görünür hale getirebilmek için, kameranın ifade sanatlarının uzlaşımlarını tahrip etme yeteneğini öne çıkarır. Brecht, kendi kendini ifadenin, öznelerarası anlamlılık karakterini fark edip bundan uzun erimli sonuçlar çıkarır. İletişim göstergeleri uzlaşımlara bağlıdır; sınıf, kamu alanı, medya ve piyasanın düzenliliklerinin altında da bu uzlaşımlar yatar. Uzlaşımlar ifade niyeti aynasının isimsiz karanlık yüzünü –şeyleşmiş doğasını ve meta karakterini– temsil ederler ama bu felaket demek değildir. Yeni nesnellik döneminin sanat ve bilimleri şeyleşmenin karanlığına biraz ışık düşürme yeteneklerine güvenirler. Bu özgüven hissi onları kısa bir süre sonra acının sahiciliği için yeni formüller talep edecek olan bir tarihsel sürecin parçası kılar. 1930'larda dikkatler ifade aynasının öbür yüzünün doğal tarihine çevrilecektir.

6. Plessner-Schmitt: Birleşme ve Ayrışma

Helmuth Plessner cumhuriyetin son döneminde teorisinin siyasal unsurlarını radikalleştirir.[119] 1924'te verdiği öğüde kıvamını veren *Verhaltenheit* eğilimi gitmiştir. Artık kararlar üzerindeki vurgu antropolojisine pratik bir boyut vermektedir. Bir zamanlar "oyun

mantığı yerine kaba kuvvet kullanmayı bir suç" olarak görürken, artık savunduğu davranış kodu ("siyasal" konusunda kavramsal açıklığa ulaşma uğruna) geçici olarak da olsa, ötekinin fiziksel olarak öldürülmesini de içeren bir siyasal antropoloji alanına açılmaktadır.

Her halükârda, 1931 tarihli *Macht und menschliche Natur* adlı kitabında Carl Schmitt'in *Siyasal Kavramı* (1927) kitabına yaslanmakta bir beis görmez; zaten Schmitt de kitabın ikinci basımında (1932) Plessner'in çalışmasına, kendi teorisi için yeterli antropolojik temeli sunduğunu söyleyerek atıfta bulunur.[120] Plessner'in 1931 tarihli –ve 1924'teki denge, telafi, oyun, ölçü, *Verhaltenheit* ve diplomasi gibi kavramları bir kenara bırakan– metni ile Schmitt'in siyaset hakkındaki incelemesi arasındaki yakınlıklar neredeyse hayret verici düzeydedir. Aradan geçen dönemde Plessner "diktatörlüğün canlı bir güç haline geldiği bir çağda" siyaset hakkında klasik liberalizmin kategorileri içerisinde kalarak düşünmeye devam etmenin imkânsızlaştığı fikrinin saflarına geçmiştir. Siyaset, demektedir Plessner artık, bir iktidar mücadelesi demektir, antropoloğun görevi de bu iktidar istencinin ne ölçüde insanın özü olduğunu keşfetmektir.

Plessner artık, hasımların karşı karşıya geldiği (*agonistic*) siyasal alanın insana dışsal tesadüfi bir fiziksel-varoluşsal durum olmadığını, aksine "kurucu dost-düşman ilişkisi"nin insanın temel antropolojik koşulları arasında sayılması gerektiğini fark etmiştir.[121] "Sahici" insana dair imgeler uydurmakla suçladığı Max Scheler ile Martin Heidegger'in hilafına, Plessner kendi antropolojisinde bireyi şiddet dolu dünyadaki "hesap verebilir özne" (*Zurechnungssubjekt*) olarak kavramaya çalışıyordur. Tıpkı bu iki rakibi gibi, felsefi antropolojiyi iki kutup arasında, bir yanda sahiciliğe sıçrama, öbür yanda da *das Man*'ın varlığının unutulmuşluğu kutupları arasında çekiştirenler sadece Luther'in özel bir selamet alanı ile kamusal bir şiddet alanı arasında yarattığı ayrılığı güncelleştirmiş oluyorlardır.[122] Plessner ise doğum ânından itibaren yapaylığa tevdi edilen bir varlık olarak bireyin kendisini ancak "insanlar" âleminde gerçekleştirebileceğinde ısrarlıdır. Sahiciliğe takmış bu varoluş öğretilerinin aslında siyasal kayıtsızlığı besledikleri ve şiddetin asıl teş-

vikçileri oldukları şüphesini dile getirir. Bu yüzden de antropolojinin siyasallaştırılmasını talep eder; ona göre bu, siyasetin antropolojiye pusu kurmasını önleyecektir.

Plessner ile Schmitt arasındaki teorik ittifak, görüş ve onaylayan atıf alışverişi bir onyıl kadar devam etmiştir – 1933'ten sonra ise Plessner bu epizodu gözlerden ırak tutmuştur; 1945'ten sonraki dönemde, Weimar entelijansiyasının kaderini daha derinden kavramaya vesile olabilecek bu irtibatın peşine düşülmemiştir. Bu dönemde Walter Benjamin ile Carl Schmitt arasındaki yazışmalar kapsamlı araştırmalara konu olurken, Plessner'in erken dönem eserleri ile Schmitt'in devlet teorisi arasındaki yakınlıkları araştırma işi kıyıda köşede çalışmalarını sürdüren genç akademisyenlere has bir alan olarak kalmıştır.

Bu üç ismin, Plessner, Benjamin ve Schmitt'in üçünün de barok dönemin cazibesine kapılmış olmaları kayda değer ve manidar bir şeydir. "On yedinci yüzyılda siyasal eylemde bulunanların oluşturduğu sahne ve teatral hava", anlaşılan, karşılarına temsilin aşırı bir örneğini çıkarıyor ve meraklarını uyandırıyordu.[123] Yeni nesnelliğe özgü eylem kavramını kötülüğün estetize edilişiyle birleştirmeleri de aynı ölçüde dikkat çekicidir. "*You must give the Devil his due* / Şeytana hakkını vermek gerek," diye yazar Plessner; 1924 tarihli *Grenzen* eserinin girişinin en başında kullandığı düsturdur bu. Bir yerde laf arasında, kararlı insanların "şeytani" bir cazibeye sahip olduklarını kaydedip geçer. Şeytanla kumar motifi, doğrudan doğruya, yeni nesnelliğin on yedinci yüzyılın siyasal davranış kodlarıyla paylaştığı bir ilkeye açılır. Dini selamet umudu ortadan kalkar kalkmaz, siyasal özne şiddet mekanizmasına müdahale etmeye çalışır. Kötülük kültü selamet anlatısının tersine çevrilmesidir.[124] Ta 1649' da bile şunları okuruz: "Tilkilerle kurtların arasında yaşayan/ onlarla beraber ulumalıdır da."[125]

Gençlik hareketinin tutkulu sabırsızlığıyla arasına mesafe koyan Max Weber bu ilkeyi şu vecizeyle anlatır: "Dikkatinizi çekerim, ihtiyardır şeytan; onu anlamak için ihtiyarlamak gerek."[126] Weber insanın onunla savaşarak veya ondan kaçarak düşmanın gücünü artırmak yerine, onun kafasındaki varsayımlara ve sahip olduğu

özelliklere dalıp bunları iyice incelemesi ve değerlendirmesi gerekliliğine işaret eder. Plessner *Grenzen*'de bu fikri desteklerken, yeni nesnelliğin sloganını da uydurmuş olur: "Gerçeklikle uğraşmak şeytanla uğraşmak demektir" (126). Benjamin, insana cazip gelen kötülüğe dair sabırlı bir incelemenin onun zaaflarını da gün ışığına çıkaracağını vurgular: "Şeytan güzeldir... Güzel olan da kendinde eksik olanın nihai bütünlük olduğunu getirir ifade düzlemine."[127] Schmitt, Plessner ve Benjamin –ve de o dönemin avangardı– yasasız alanlarda gezinen, tarafsızlığın güvenlik odaklılığına karşı çıkan ve tehlike bilincini işleyen ahlakdışı bir hareketlilik düşlerler. Kierkegaard ve Sorel, Nietzsche ve Lenin, Schopenhauer ve Hobbes okumaları kafalarında acayip biçimlerde harmanlanır. Farklı farklı siyasi kampları kateden kayda değer mütekabiliyetler söz konusudur.

Ayırt edici ortak simgeleri Şeytan –göklerden yıldırım gibi düşen ve karanlıklar prensi sıfatıyla ışığı getirdiğini iddia eden melek– olabilir.[128] Plessner ve Schmitt gibi düşünürler iktidar fikriyle bir şekilde anlaşmaya varsalar da aydınlanmanın parçası olarak kalmak isterler. Bu anlayışın Alman kültür geleneği içinde pek emsali yoktur.

1932'de Schmitt, Plessner'in antropolojisinin, insanı riskli bir varlık olarak inşa ederken sergilediği "gözüpek" gerçekçiliği ve "tehlikeye yaptığı olumlu atıf" nedeniyle, "iyilikten çok 'kötülüğe' yakınlaşmış" olabileceğini teslim eder.[129] İki düşünür için de her şey "dayanak alacak hiçbir şey olmadan" karar alma ânına bağlıdır. Doğada sağlam bir temeli ya da üstünü örtüp onu esirgeyen bir metafiziği olmayan birey aktif bir hayat sürmek ve böylece kimliğini teminat altına alabilmek için sonsuz bir dizi karar alır. Kabul etmek gerekir ki Schmitt son derece istikrarlı demirler atmıştır. Onun metafizik sığınağı Katolikliktir; aldığı kararlar da "güçlü bir devlet içindeki sağlıklı bir ekonomi" sütunları üzerinde yükselir. Max Weber gibi o da liberal çağın itirazsız kabul edilegelen dogmasına, yani etiğin veya belli bir dünya görüşünün, hele hele siyasetin hiçbir şekilde yol göstermediği ayrı ayrı üretim ve tüketim, fiyat-koyma ve piyasa alanları olduğu dogmasına bağlı kalmayı sürdürür.[130]

Plessner'in *Grenzen*'i bile Schmitt'in 1927 tarihli dost-düşman formülüyle kolayca harmanlanan kavramlar içerir. *Macht und menschliche Natur*'de ise Plessner bireyin merkezsiz konumu tezini genişletip siyasi bir antropoloji doğrultusunda geliştirir. Ama Plessner'in bireyi, Schmitt'inkinin tersine, kurumlar kendisinden hiçbir şey alamasın diye kendi ihtiyaçlarını kendi karşılamak zorundadır; kendi yerli alanlarını (ki doğduğu sırada bu alanlar onun değildir, kendi "açık yabancılığı"nı durmak bilmeksizin tekrar tekrar kurar) sürekli yeniden inşa etmek zorundadır. Nitekim yerlilik mıntıkası ile düşman yabancılığın "tekinsiz gerçekliği" arasındaki bir alanı devralır.[131] Aşina olunan çevre ile aşina olunmayan ötekilik arasına sınır hattının çizildiği –bir düellocunun meçiyle çizilen bir sınırdır bu– psikofizyolojik dinamikte, Plessner insanın özünün kökende kuruluşunu görür bir anlığına da olsa.

Aşinalık alanının doğal sınırları olmadığı için her an tekinsiz güçler tarafından sömürgeleştirme tehdidi altındadır. Plessner'e bakılırsa, bu alanı korumayı teklif eden insani bir kavram yoktur. Bu durumda ne olur o zaman? Plessner'in Schmitt'e yaptığı atıf, bu bağlamda, şiddetin zorunluluğu (ki o da sınır hatları çizmeyi zorunlu kılar) konusunda ikisinin hemfikir olduğu anlamına gelir. Somut olarak var olan bazı durumlarda, ötekilik "kişinin kendi varoluş biçimi"nin olumsuzlanmasını ima edebilir ve bu durumda, diye yazar Schmitt, "fiziksel olarak öldürme şeklindeki gerçek olasılık" dost-düşman kavramının anlamının parçası haline gelir.[132]

Schmitt'in 1927 tarihli metninde sınır durumunu işaretleyen bu uç nokta, iki teorinin örtüştüğü nokta gibi görünebilir ama bu ikisinin birbirlerinden bir kez daha ayrıştığı nokta gibi de kabul edilebilir. Aşinalık alanlarının Plessner'in vurguladığı göreliliği, kültürel kavimmerkezciliği yıkıp geçme arzusu ve cemaatin doğal bir aşinalık alanı olarak stilizasyonuna duyduğu tiksinti, geriye dönüp bakıldığında, fikir ayrılığı ihtimalini fark etmeyi kolaylaştırır. (Plessner'in, kendisinin de uzunca bir süre bağlandığı Schmitt'in kararcılığının cemaat ideolojisiyle ne denli rahat –kaba ama etkili bir biçimde– harmanlanabildiğini kabul etmek zorunda kaldığı dönem olan diktatörlüğün ilk safhasında Plessner'in tepkisini anlayabil-

mek için o sıralar "gecikmiş millet" / *verspätete Nation* hakkında verdiği seminer dizisinden daha fazlasını bilmek isterdik.) Gelgelelim bu uç durum dikkate alınmadığında, aradaki yakınlıklardan meydana gelen dinamik karışımı, daha soyut bir düzeyde Schmitt' in bu tanımında görmek mümkündür: "Dost-düşman ayrımı", diye yazar Schmitt 1927'de, "bir birlik veya ayrılmanın, bir birleşme veya ayrışmanın sahip olduğu en yüksek yoğunluk derecesini içerir." Siyasal düşman olumsuz bir biçimde, ahlaki, estetik veya iktisadi bir çerçevede tasarlanmamalıdır. "O sadece başkadır, yabancıdır ve onun varlığı söz konusu olduğunda, özellikle yoğun bir anlamda, başka ve yabancı bir şey olması yeterlidir."[133] Bu soyutlama düzeyi Plessner'in antropolojisinde yankı bulur.

Ayrılıktaki yoğunluk derecelerinin Weimar entelijansiyası için soğukluğunkine eşit bir estetik cazibesi vardı. Plessner'in personası potansiyel düşman olarak ötekinin aynasından sürekli o gerçekliğe elverişli bir benlik imgesi çıkarır (kimlik oluşumunun ayna evresinde bulunan bir figür daima akış halindedir). Schmitt'in teorisi tecridin etkisinden kaçıp ayırt edilmiş olan şeylere ait alanı terk ederek devlet düzeyinde siyasi alaka alanına girme imkânı sağlar. Artık Plessner, daha geniş bir kamunun huzurunda, alınması zorunlu kararları antropolojik olarak çerçevelemek istemektedir.

Schmitt'in tersine Plessner'in bu girişimde başarısız olması salt dışsal koşulların sonucu değildir. Bugüne kadar bu vakayla ilgilenen tek kapsamlı çalışma, Schmitt'in devlet teorisinin, Plessner'in antropolojisinin "kafa dengi tamamlayıcısı" olduğu neticesine varır. Schmitt'in siyasal teorisini "Plessner'in bugüne dair antropolojik analizinin ölçülebilir hale getirilmesi" diye adlandırır.[134] Başka olasılıkları karanlıkta bırakan bu yargıya katılmam mümkün değil. Ama bu iki eseri kendi siyasi bağlamlarında tek bir metin olarak okursak, bu farazi özdeşliği her iki düşünürü de aralarındaki geçici bağ etrafındaki entelektüel tabudan kurtarmak için kullanabiliriz. Ayrıca bu sayede tek tek teorilerin anahatlarını daha kolay yeniden kurabilir, ayrışma noktalarının haritasını çıkarabiliriz. Çünkü Plessner'in teorisi birey mitine dayalıyken, Schmitt'in kavramları devlete odaklanır.

Her iki düşünür de 1932'de, geliştirdikleri teorilerin tarihsel sahnede birbiriyle çatışacağı ihtimalini şiddetle inkâr ederlerdi belki. Muhtemelen birbirlerinin eserlerini aşırı seçmeci bir biçimde okumuşlardı. Aslında çatışmanın tohumu daha 1931'de, Plessner'in Dilthey'ın tarihselciliğine yönelmesiyle ve psikanalizin bazı veçhelerini derinlemesine kavrayışıyla atılmıştı. Plessner, Freud'a atıfla öteki'ni "aşina, kişinin kendisinin el altından dışsallaştırılmış hali, dolayısıyla da tekinsiz olan şey" diye tanımlar.[135] Schmitt bu tanıma ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Theodor Däubler'in "Düşman kendi sorumuzun büründüğü biçimdir" formülünü hatırlayarak varmıştır. Schmitt'in içi boş dost-düşman ilişkisi matrisi, istediği zaman, keyfine göre yeni unsurları devreye sokarken, Plessner'in öteki tanımı biyolojik belirlenimi kategorik olarak dışlar. Her türlü sınır işaretinin göreliliği anlayışını tarihselcilikten devralır Plessner:

> Kültür tarihi tekinsiz olanın ufkunun ve bununla bağlantılı olarak dostane aşinalık alanının fasılasız yer değiştirmesine sahne olur, öyle ki dost-düşman ilişkisinin biçimsel dönüşümü ancak tarihsel olarak araştırılabilir.[136]

Plessner'in o aşina halk (*Volk*) alanını mutlak olarak kurmasını önleyen şey, Dilthey'ın göreciliği miydi? Yoksa hukukçu devlet teorisyenlerinin araçsallaştırmaya çalıştıkları cemaate duyduğu tiksinti miydi? Plessner sınır çizgilerini ontolojik olarak değil iktidar oyunu içinde değişecek şekilde çizme anlayışından yola çıktığı için, Schmitt 1933'te dost ölçütü olarak matrisine [ırksal] "türdeşliği" kesin olarak dahil ettiğinde onu takip etmesi teorik nedenlerle zaten mümkün değildi. Schmitt'in 1920'lerde anayasa öğretisi hakkında yaptığı bütün yorumlara antisemitik bir eğilim –sözgelimi Yahudiliğin tanımlayıcı karakteri olarak "yasa kavramına duyulan nefret"i (Raphael Gross) zikretmesi– damgasını vurur.[137] Türdeşlik artık geri dönülmez biçimde, Schmitt'in bağlılık alanının, iktidar tarafından zenginleştirilen tözü olup çıkmıştır; ırksal siyasetin sonucu olarak, bu alan Plessner için bir güvensizlik alanı haline gelir zorunlu olarak.

Plessner ile Schmitt'in her ikisinin de *Karamazov Kardeşler*'de-

ki Büyük Engizisyoncu karakterine duydukları hayranlık, daha 1924'te bile aralarındaki uyuşma ve farklılaşmaların bir diğer göstergesi olmuştur.[138] Dostoyevski'nin bu karakterine, daha on dokuzuncu yüzyılda bile Machiavelliciliğin ve dolayısıyla bir "cizvit siyaseti"nin timsali gözüyle bakılıyordu. Ama Cizvitin siyasi semantikteki anlamı, kademe kademe kayarak Yahudinin anlamı haline gelmiştir.[139] Bu noktada soğuk persona'nın yolu daha önce oynanan tanımlamalar oyununda öngörülmeyen bir biçimde bölünür. Schmitt –"Üçüncü Reich'ın zirvedeki hukukçusu"– bir süre cizvit olarak kalır. Ama diktatörlüğün ırksal siyasetinde artık sınır çizmek için biyoloji kullanıldığı için, Plessner düşman alanına düşer. Türkiye üzerinden Hollanda'ya göçmek zorunda kalır. Hayatlarının seyrinin bu denli keskin biçimde ayrışması, önceki yakınlıklarını gölgede bırakır.

Plessner 1959'da *Die verspätete Nation* (Gecikmiş Ulus) kitabının yeni basımını yayımlarken, Schmitt'in kararcılığıyla Heidegger'in antropolojisini aynı kefeye koyup her ikisine de, Benjamin'in formülasyonuna göre, faşizme ivme kazandırmış olan "siyaseti estetize etme" özelliği atfetmiştir.[140] Plessner'in öğrencisi Christian Graf von Krockow, bir yıl önce, Schmitt, Heidegger ve Jünger'deki kararcılık hakkındaki ilk ikna edici çalışmayı yayımlamıştı. *Grenzen*'den (1924) cemaatçi radikalizmin eleştirisini, *Macht und menschliche Natur*'dan (İktidar ve İnsan Doğası, 1931) tarihselliğin "şifresinin çözülemezliği ilkesi"ni alıntılayan von Krockow Plessner'in ve Schmitt'in kavramsallaştırmaları arasındaki karşılıklı bağlardan bahsetmez. İkisi arasında ne tür farklar gördüğünü yazdığı sunuştan biz, dolaylı olarak çıkarsıyoruz. Von Krockow'a göre Nietzsche'nin ardından bütün aşkın normları bir yana atarak kendi aldığı kararların riskini göze alan bir birey hayal etmek sadece mümkün değil tutarlı bir şey de olmuştur. Bu normları fırlatıp atan birey varoluşun yükünü en aşırı dereceye çıkarır. "Çünkü birey, bütün muteber bağları reddettikten sonra etrafının, normatif olarak, 'hiçlik'le kuşatıldığını görecektir." Von Krockow, Plessner'in 1924'te yaşadığı düşünsel durumu özetlerken kararcılığı hümanizm bakımından kurtarma imkânını açık bırakan bir fikri gündeme getirir:

Bireyin insanlığına işaret eden şey bir kararın ortasında olması olduğuna göre, atılacak en son adım bir hayat biçimi olarak insanlık gibi bir şey üretmektir belki de – ama böyle bir hayat biçiminin katlanılabilecek, hatta mümkün bir şey olup olmadığı zor bir soru olarak kalır.[141]

Bu noktaya kadar hümanist bir ufuk dahilinde Plessner, Heidegger ve Schmitt arasında özgür bir görüş alışverişi hâlâ mümkündü; sıradaki adımımızsa bu düşünürler arasındaki zorunlu ayrılıkları ortaya koyacak. Von Krockow "varoluş yükü"nden dem vururken, sürekli karar verme baskısı altında yapısal olarak ezilen "insanın" *rahatlama* yolu aradığını ima ediyordu. Schmitt ve Heidegger bunun imkânını kendilerinden bağımsız biçimde kendileri için hükmedilen bir karara tutunmakta ve böylelikle "hiçten" hareketle karar verme yükünden kaçmakta görmüştür.

Helmuth Plessner ise sürgünün mahrumiyet dolu tehlikeli yollarında karar kılmıştı. Ama bu bir karar falan değildi tabii.

7. Davranış Kodları İçin Tarihsel Bir Bağlam

Plessner'in davranış kodu tekil bireyin mevcut iktidar yapılarına katılmasını sağlamayı amaçlar. Yüksek derecede bir düşünümsel teyakkuz haline girerek, kendi kimliğini fizikselliğine çizilen sınır, cemaat özlemini askıya alma ve düşman alanından ayrışma arasında tutturacağı bir dengede bulduğu farz edilen bir birey tasvir eder. Weimar Cumhuriyeti'nde böyle bir kavramın toplumsal taşıyıcısını nerede bulabiliriz peki? Bellibaşlı siyasi kamplar arasında bulmak zor olacaktır.

Akla otomatikman edebi örnekler geliyor – mesela Walter Serner'in *Handbreiver für Hochstapler*'indeki üçkâğıtçı karakteri veya Ernst Jünger'in tasarladığı fırtına birliği komutanı imgesi. Jünger'in kurgusunda Plessner'in talep ettiği gergin teyakkuz halini buluruz. Adeta "içinde sürekli çalan bir elektrikli zil" varmışçasına entelektüel farkındalığı hiç kösteklenmeyen metalik bir özne imgesidir buradaki. Bu *maschino* figüründe estetizm, kendini sürüden ayırma, hiçten hareketle karar alma pathosu, "soğuk" gökler altında ötekine karşı kendini savunma veya onu sömürgeleştirme gibi unsurlar –

esasen militer varyantlarıyla– harmanlanırlar.

Jünger'in figüründe de toplumsal kurumların yönlendirici mekanizmaları zayıflamış ve toplumsal kolektiflere katılım asgariye inmiştir. Ekonomik saikler, Jünger'in sahnesinde de Plessner'inkinde olduğu gibi yokluklarıyla parıl parıl parlarlar. Spot ışığı nadir bir numune üzerindedir: soğukkanlılığını bir çekişmeli durumlar zinciriyle sınayan – ama ekonominin belirleyicileri tarafından ne kadar dolayımlandığı ve dürtülerinin boyunduruk altına alındığına dair bir bilince sahip olmayan bağımsız özne üzerinde. Bu şahane birey figürü Weimar kamuoyunu efsunlayan muhayyilenin kilit figürüydü bariz bir biçimde. İyi de bu figürün kurumsal palamarları neredeydi? Siyaset arenasına hangi üniformayla giriyordu? Hem sağın hem de solun cemaatçi ideolojileri, soğuk idolün zırhıyla beraber kuluçkadan çıktığı sıcak alanları meydana getiriyordu.

İktidarın öznesi hakkındaki antropolojik incelemesini *Fachshriften zur Politik und staatsbürgerlichen Erziehung*'da (Siyaset ve Uygar Eğitim Üzerine) yayımlayan Plessner, fikirlerinin devlet kurumları içindekiler tarafından işitilmesini sağlamaya çalışıyordu, ama bu fikirleri kendi iktidar teorisine dahil eden Carl Schmitt bu karmaşık metnin dallanıp budaklanmalarını anlayan tek kişiydi muhtemelen. Gelgelelim sınırdaki öznenin davranış kodunun hiçbir toplumsal taşıyıcısı olmadığı anlaşıldıktan sonra ondan geriye karakteroloji dışında pek bir şey kalmaz. Son tahlilde, kod bir iktidar tarzı olarak tasarlanan bir hayat tarzına karşılık geliyordur.

Weimar döneminin güncelleştirdiği saraylılara özgü mesafe kodları nihayetinde kararcılığa çıkan bu ölümcül güzergâhta sona ermiş değildir. Bu kodların farklı bir toplumsal tabakadaki kayda değer dönüşümlerini ileride radar tipi hakkındaki bölümde izleyeceğiz. Ama kahramanlık biçimine bürünen kodların modernleşmesi 1920'lerin sonuna gelindiğinde seyrini tamamlamış gibi görünmektedir.

1930'larda modernleşmenin gerçekleştiği fiili gelişme mekânından siyaseten koparılmış olan sürgün entelektüeller saraylı davranış kodu için tarihsel bir bağlamı yeniden inşa etmeye başladılar. İsviçre, Fransa ve İngiltere'ye kaçan Norbert Elias kültür tarihi ça-

lışmalarını bir başka özne tipi arayışıyla sürdürür. Halefleri lehine –mesleki burjuva *ratio*'su ve Protestan ahlakının içe yönelik öznesi lehine– bir kenara itilen bir "rasyonel tip" saptar. Elias on dokuzuncu yüzyılın psikolojikleştirme kültürel enkazının altında saray toplumundaki bu "mesafeli varoluş" örneğini bulur.[142]

Güvenlikten yoksun bir dünyada burjuva-öncesi rasyonel tip yönünü ona yakınlık ve mesafe derecelerini ayarlamayı öğreten bir dizi davranış kuralıyla bulur. Her türlü "dizginsiz duygu"nun toplumsal çöküş veya tenzil-i rütbe ile cezalandırıldığı bir zeminde hareket etmesi gerekmektedir. Elias'ın saraylı davranışlarını kurgulayışında, Plessner'i hatırlatan bariz bir dışavurumculuk karşıtı itki göze çarpar:

> Bir duygu boşalımının dozajını hesap etmek zordur. Ölçülmediği için de söz konusu kişinin gerçek hislerini zararlı olabilecek derecede teşhir eder; itibar veya prestij için verilen mücadelede bir rakibe koz vermek anlamına gelebilir. Son tahlilde ve öncelikle bir aşağılık göstergesidir ki bir saray mensubunun en çok korktuğu durum da budur. Nitekim saray hayatının rekabetçi mücadelesi, toplumsal ilişkilerde tam manasıyla hesaplı ve son derece nüanslı bir tutum takınabilmek adına duyguların kısıtlanmasını mecbur kılar.[143]

Bu eleştiri 1930'ların tarihsel kurgusu üzerindeki kısıtlamalarla şekillenmiştir. Gerçekliğin rasyonel tipi dengesizleştirerek ona sadece direniş seçeneğini bırakmış olduğu gerçekliğinin özeleştirel bir biçimde kabulü, bu tipin gelişim süreci içinde silinip gitmiş insani imkânların izlerini bulma arayışını başlatır. Elias medeniyeti tasvip ettiğini belli eder –Weimar entelijansiyasının tanımlayıcı özelliğidir bu zaten– ama medenileşme sürecinin psikososyal bedellerini de ayrıntılı olarak anlatır: "Bu sürecin seyri boyunca," diye uyarıda bulunur, "bilinç dürtülere, dürtüler de bilince gittikçe daha az tabi hale gelmiştir."[144] Medenileşme sürecinin öbür yüzünde, (David Riesman'ın da daha sonraları betimleyeceği) kronik psikososyal endişenin bulunduğunu gözlemler.[145] Max Horkheimer ile Theodor Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabındaki benzer bir argümanda da medeniyet ile barbarlık arasındaki zorunlu yapısal bağlantı vurgulanır.

Cumhuriyetin son devrindeki dramatik kararlardan uzak ve etkili seferberlik kuvvetlerinin dışında kalan Werner Krauss, Norbert Elias, Erich Auerbach ve saraylı toplumunu araştıran diğer akademisyenler, davranış kodlarının bastırılmış boyutunu gün yüzüne çıkarırlar. Graciàn'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'nda, iyilik ve erdemin ölçülü bir karışımını (avangardın damgasını vurduğu önceki 20-30 yıl içinde pek görünmeyen bir karışımdı bu) meydana getirmeyi sağlamış hümanizm ufukları keşfederler. Almanya'da rasyonel tipin gelişimine elverişli bir siyasi manzara bulamayınca tarihte tam da bu imkâna tanıklık eden bir metinsel alan açarlar.[146]

Alman düşünce tarihinin dehşetli veçhelerinden biri de avangard düşünürlerin, tam da sürgün onları eylem imkânından yoksun bıraktığı bir zamanda hümanizmin gömülü potansiyelini eşelemeye başlamalarıdır. 1920'ler ve 1930'lar boyunca on sekizinci yüzyılın modernliğini fark edememeleri kendi zararlarına olmuştu. Bu patetik yüzyıl başının hayalet düşmanı, büyük rakibi tarihselciliğe bir kez daha hümanist ilkeleri hatırlama mecrası olarak ihtiyaç duyuluyordu. Artık okurlar Gracián'ın tadını bütün boyutlarıyla çıkarabiliyor, ruhun dostane asaleti ve cömertliğine, zamanında yapılan içe bakışın erdemine ve sadakatin değerine gösterdiği dikkati övüyorlardı. Krauss, Plötzensee ve Torgau hapishanelerindeyken Cizvit düşünürün işte bu yönlerini öne çıkarıyordu.

Krauss'un Frankfurt'ta yayımlanmasından hemen sonra kendisine gönderdiği *Graciáns Lebenslehre* (Gracián'ın Hayat Öğretisi) kitabıyla ilgili olarak Ekim 1947'de yazdığı mektupta, Erich Auerbach kitabın şimdiye kadar değinmediğimiz bir erdeminden bahseder:

> [Amerika'ya] yaptığım okyanus yolculuğunun başlarında kitaplarını okurken çıkardığım notların bulunduğu bir sayfaya denk geldim geçenlerde. Yanılmıyorsam sana bununla ilgili bir şey yazmamıştım. Benim hafızamda... Gracián kitabıyla kıyaslandığında her şey soluklaşıyor; kitabın yoğunluğu ve zenginliği hep aklımda. Sadece Gracián figürünün kendisi değil, açığa çıkardığın ve bir araya getirdiğin bütün ilişki ve bağlantılar, mesela saray alanıyla veya ölçü kavramıyla ilgili olanlar da; bunlar benim için son derece ilginç şeyler ve çalışmalarım için de faydalı olacaklar.[147]

1930'lardaki hümanizme dönüş atmosferi Gracián'ın "ölçü kavramı"nı konu alan bölümde özellikle barizdir. Krauss burada vasati erdemin kıymetini vurgular. Bu orta değer, bir ortalama veya ortasını bulma değildir. "Bir araya toparlanmış zihinsel güçlerin sıradışı kudreti"ni gerektirir; çünkü aşırılıklar bu orta değerde kaybolmaz, onunla dolayımlanırlar. Bu orta yerde riskli denge edimleri gerçekleşir ve fanatik ruhlara paradoks gibi görünebilecek kudretler talep edilir kişiden: Kişi hem cüretkâr olmalı hem de riayet etmeyi bilmeli, hem atılgan olmalı hem de ileriyi düşünüp görmeli (149). Elbette ancak *sıradışı mizaçlar*, uç bir duygulanımı ne "stoacı-çileci" gibi söndürmek (108) ne de dizginsizce mahmuzlamak, daha ziyade başka bir tutku aracılığıyla nötrleştirmek gerektiğini bilenler, denge sanatında başarılı olabilirler. Duygulanımların inatçı yabaniliğini ehlileştirmez bu, şiddetini başka bir yöne çevirir. Tutkuların bu şekilde dengelenmesi bir ortalama değer değil; siyasal, iktisadi ve ahlaki bakımdan muhtemelen muayyen olan özel bir çıkara hizmet eden bir denge tutkusu yaratır.[148]

Ernst Jünger'in İkinci Dünya Savaşı boyunca tuttuğu günlüklerde aşırılık mantığından ölçü erdemine bu tür bir dönüş görülür. Bu zorlu tefekkür sürecinde Jünger'in seferberlik fantazisininin rahmi olan tarih felsefesinin büyüsü kalkar, Jünger'in insani olarak mümkün olana duyduğu ilgi artar. Fransız ahlakçıları geleneğine yakınlaşmaya başlayan Jünger'in aklına, tam da bilinçli olarak sorgulandıkları bir dönemde, bazı kalıcı insani içgörüler gelir.[149] *Kaukasische Aufzeichnungen*'e (Kafkasya Notları) 1 Ocak 1943 tarihinde üç not düşer:

> İlk olarak, "ölçülü yaşa", çünkü hayatımdaki neredeyse bütün güçlükler ölçüyü ihlal etmemden kaynaklandı [bkz. Resim 5].
>
> İkincisi, "talihsizleri hep göz önünde tut". İnsanın sahici talihsizliği algılamama yönünde doğuştan gelen bir eğilimi var; hatta bundan da ötesi: Gözlerini ondan uzaklaştırıyor. Merhamet geri planda kalıyor.
>
> Son olarak olası felaketler girdabında, bireysel selameti düşünmekten kurtulmak istiyorum. Haysiyetli davranmak daha önemli. Bizden saklı bir bütünün yüzeyine ait noktalara tutunuyoruz sadece ve sonumuzu getirebilecek olan şey tam da tasarladığımız kaçış.[150]



5. Ölçülü yaşa

Ernst Jünger, Teğmen von Krienitz ile birlikte Regniéville'de, 1917. Schiller-Ulusal Müzesi, Marbach Alman Edebiyat Arşivi'nin izniyle.

Krauss ayrıca Gracián'ın dünyevi sanatlarını Fransız ahlakçılarıyla karşılaştırarak Gracián'ın sınırlarını netleştirir. Bu sanatlar Gracián'ı, düşman gözüyle baktığı ve ancak bütünüyle silahlanarak, persona'nın "erkeklere özgü" tecridiyle yaklaştığı *Volk*'tan uzaklaştırır. Ama cinsiyet psikolojisi onun ele aldığı temalardan biri değildir; "ihtiras hadiseleri"ni kendi mülahazaları arasından çıkarır – Krauss, "kadın partnerin rolünü sürekli göz önünde bulundurarak şekillenen" (157) Fransız ahlakçılarından çıkan erkek modeli ile en keskin karşıtlığı burada bulur.

Yine de Krauss kendi döneminin fanatik tutumlarının hilafına, Gracián'ın kodunda ölçülü olma erdeminin kazanımlarını vurgular. Soğuk persona'nın, iyi tanıdığı riskli parlaklığını Gracián'ın 266 nolu öğüdünün yanına koyar:

> Aşırı iyilik yüzünden kötü olmamalı: Hiç kızmayan birinin payına düşen şeydir bu. Bu duyarsız tipler insan (persona) denmeyi pek de hak etmezler. İçinde bulundukları durum her zaman miskinlikten kaynaklanmaz, aksine beceriksizlikten kaynaklanır. Duyarlılık, uygun vesile olduğunda, bir kişilik eylemidir: Kuşlar korkulukla genellikle alay eder.

IV

Yeni Nesnellik Edebiyatında Soğuk Persona ya da Düşürdükleri Gölgelerin Yuttuğu Figürler

1. Egemenin Altını Oymak

Birinci cumhuriyet dönemi –iki estetik büyülenme kaynağı olan– ayrılık acısı ile kaynaşma arzusunu karşı kutuplara yerleştirir.[1] Nüanslarla karma mizaçlara dayalı bir burjuva kültürü yerini estetik tecride, hayat alanlarının kutuplaşmasına ve açık seçik sınırlarla net dış hatların cazibesine bırakır. Akışkan sınır fenomenleri estetikte olduğu kadar siyasette de şaibeli bir hale bürünür. Feci basitleştirme sanatı çekicileşir, hem de sadece bir rahatlama sunduğu için değil feci olduğu için. Statü tutarsızlıklarının iyice gemi azıya almasının sonucunda ortaya çıkan sera ikliminde ayrımları kaydetmeyi soğukluk üzerine yapılan çeşitlemeler mümkün kılar;[2] ayrılık kültü metropolün aşırı ısınmış yığışım merkezlerinde soğuk hareketlilik alanları ayrıştırmaya hizmet eder. Bu alanlar arasında göçebeliğin göklere çıkarılması, toplumun üzerini kaplamış toplumsal "buz çağı"nın olumlu değerlendirilmesi, bir şeylerin gizemini istatistiklerle arındırmaya düşkünlük, bir unutma belagati ve algı davranışçılığı sayılabilir. Soğukluğun ritüel, eylem ve hayat-tarzları, hayali birleşme mekânlarının oluşturduğu dünyanın içine kendilerini ayrılık izleri olarak kaydederler: Doğum anıları, hayat döngüsünün tamamlanmışlığına duyulan inanç, güven alanlarına duyulan özlem, sıcak bölgelerin övülmesi, köken mitlerine karşı bir zaaf.

Normalde kolektif deneyim olacak bir şeyin acı ve kaynaşma gibi iki uca bölünmesi kulakta meşum bir tını bırakır. Siyasi kamplar bu iki kutup etrafında şekillenip aralarındaki karşıtlığı perçinlerler. Ayrılık uzmanları sola hamle ederek ayrılık mitlerinin de köken mitleri kadar kudretli olabildiğini kanıtlarlar. Birleşme, kaynaşma taraftarları sağ kanatta toplanır. Ancak öne çıkan entelektüel figürlerin çok küçük bir kısmı, sözgelimi daha eski kuşaktan modernist yazarlar –avangardın saldırdığı Thomas Mann ve Robert Musil– bu ikisinin karması saiklere sahip olduğunu kabul eder. Cumhuriyette, yabancılaşma hissine şerh düşecek kökenlere dair yenilenmiş bir farkındalık veya bir bütünlük isteği bulmak kadar, bir ıslah edici işlevi gören belli bir miktar ayrılığı kabul eden gevşetici bir görecilik hissine denk gelmek de çok nadiren olan şeylerdir. Aksine, avangardın edebiyatına aşırılıklar/uçlar mantığı hükmeder.

Kutuplaşmanın siyasi içerimlerine bakıldığında kurduğu tek boyutlu birey imgeleri açığa çıkacaktır. Karşıt alanlara bölünme, aynı zamanda, bunların karşılıklı birbirlerine bağımlılıklarını gizler; hem ayrılık senaryosu hem de birleşme dramı karşılıklı olumsuzlamadan enerji elde eder ve bir diğerinde evreni yerli yerinde tutan bir tekinsizlik ufku bulur.

Hayal âleminde teskin edici bir naifliğe sahip tek boyutlu figürler radikal ayrımın kristalleşme noktaları olarak özel bir cazibe yayarlar ama kurumlar kendilerini ayrımları feshetmeye adamışlardır. Ayrılma arzusunu kaynaşma arzusuyla birleştirmeyi vaat ederler. Carl Schmitt, dost-düşman formülüyle, aşinalık ile yabancılık alanlarını birleştirmeye yönelik usta işi bir anahtar bulur. Dost-düşman formülünün yaydığı *distinguo, ergo sum* (Ayırt ediyorum, öyleyse varım) pathosu, tecrit edilmiş birey mitine halel gelmemesini sağlarken, formülün sonucu onu dostun-kolektifin devlet çatısı altına çekip kurtarır. Ayrılık arzusu ile kaynaşma özleminin iç içe geçtiği ve Nasyonal Sosyalist hareketin mecrasını bulduğu bu dinamiği Paul Tillich 1932'de formüle etmiştir. *Die sozialistische Entscheidung* (Sosyalist Karar) kitabında, "Topluluk/cemaat çağrısı," der Tillich, "hem annenin oğlundan yaratılmasını hem de babanın hiçlikten çağrılmasını gerektirir."[3]

Soğuk personaya dair teorik kurgular hakkındaki incelememiz, "babayı hiçlikten çağırma" girişiminin sayısız çeşitlemesiyle tanıştırmıştır bizleri. Figürler sadece bu slogana bağlı kalsalar edebiyatta epeyce tekboyutlu figür bulmayı bekleyebilirdik, ama annenin de yaratılmasına yönelik pek de gizlenmeyen arzu onlara her halükârda belli bir plastiklik kazandırır. Figürler alây-ı vâlâyla ilan ettikleri programı silme tehlikesini beraberinde getiren gölgeler yaratırlar.

"Nesnelliğin" epik karakterini beden alanına geri bağlayan estetik alanında çok sayıda özbilinç tavrı gömülüdür. Cumhuriyetin utanç tiyatrosunu kararcılık (*der Dezisionismus*) da terk etmemiştir. Bunu Walter Benjamin'in *Trauerspiel* kitabındaki egemenlik düşüncesinin kaderini takip ederek göreceğiz.

Plessner, Schmitt'in *Siyasi İlahiyat*'ındaki egemenlik fikrini bireye taşıyıp kendi düellocu öznesini inşa ederken, Walter Benjamin barok trajedinin manzarasını kadirimutlaklık iddiasını açıklığa kavuşturmak ve sahnenin parlak spot ışığı altında prensi "zavallı insan varlığı" içinde sunmak için kullanır.[4] Benjamin tiranın mahluk-oluşunun yanı sıra "karar alma aczi"ne de dikkat çeker; tiran sahiden de kendi egemenliğini "çilekeş tabirler"le vurguluyor olabilir ama "her an yön değiştirebilen duygusal rüzgârların ani kaprisleri"ne tabi olduğu için kendini şehit rolünde yeniden keşfeder ister istemez.[5] Bunun sonucu da "eli kanlı da olsa son tahlilde etkisiz tiran ile ondan daha verimli olmayan şehit arasında bölünen egemenin dağılmasıdır."

Trajedinin dünyasına egemenlik fikrinin dahil edilmesi, Büchner'in *Danton'un Ölümü* oyununda tutsak Mercier'nin yürüttüğü şu mantığı takip ettiği söylenebilecek bu hüsrana yol açmaz sadece: "Bir kere olsun ete kemiğe bürünecekleri noktaya kadar söylediğin cümlelerin arkasında dur." Benjamin'in meramı daha korkunçtur. Barok trajedinin, soğuk persona'nın bütün nitelikleriyle –"tam bir kavrayış ve eksiksiz bir irade" ile– donanmış olduğu için kaderin anahtarını elinde tutan bir karakterini teşrih masasına yatırır. Karar bu karakterin işidir: Başkalarını kontrolünde tutan ve kendileri aslında kontrol edilemeyen ihtiras mekanizmalarını ele geçirebilmek için stratejik hesaplar yapan düzenbazdır o.

Schmitt'in egemenlik kavramının izini sürerek Benjamin'in barok trajedi hakkındaki kitabına ulaşırken karar alıcıların ihtişamının darmadağın oluşunu seyrederiz, geriye kala kala bir hilebaz kalmıştır. Benjamin çağdaşlarının siyasal antropolojisinin aşırılıkçılığını kaydeder, ama onların özgüvenini ele aldığı trajedinin eğri büğrü düzlemine yerleştirir.[6] Sağlam bir dayanak yanılsamasından mahrum kalınca baş dönmesine kapılır, bodoslamadan –diğer tahakküm alametlerinin yanı sıra– felakete koşarlar.

Plessner'in kurgusunda bedenin oynadığı rol tecrit edilmiş düellocu figürünü estetik imgelemde de takip etmemizi sağlar.[7] Plessner'in düşünümlü bireyi, daha önce de gördüğümüz gibi, fiziksel varlığın bilinçsizliğine taban tabana zıt biçimde var olan bir benliğe sahip olmaktan haz duyar. Benlik toplum içinde fiziksel form bakımından zarif bir sunum yapabilmek için bedeni unutmalıdır. Benliğin kendi kimliğini korumak için iç sınır üzerinde tuttuğu dikkatli nöbet onu kronik bir endişe durumuna sürükler. Gözetleme başarısız olursa, suçlanma tehdidi baş gösterir. Benjamin'in estetiği bu tehdide maruz kalmaz. Utanç kültürü ve bu kültürün mesafe ve onur meselelerine yönelik bariz ilgisi ona da hitap eder, ama onun yazılarında bunu dengelemeye yönelik bir çaba, "vecit halindeki benliğin katılığını gevşetme" çabası görülür.[8] Benjamin edebiyatı, egemen benliğin nafile unutuşa teslim olmak istediği mıntıkaları bir anlığına da olsa görmek için araştırır.

> Gelgelelim en çok unutulan öteki, beden –kendi bedenimiz– olduğu için Kafka'nın içinden yükselen öksürüğe "hayvan" demesini anlarız. Büyük sürünün en uç karakoludur [beden].[9]

Schmitt'in ve Plessner'in egemenlik öğretileri son tahlilde babaların dünyasından koparılamaz. Her ikisi de karar numunelerini ataların onaylanmış mekânı içinde ararlar. Plessner Bismarck'a hayrandır; gençlik hareketine karşı onu sopa olarak sallar. Schmitt "babanın yokluğu"na iç geçirir. "Hukuki pozitivizm," diye yakınmaktan hâlâ keyif duymaktadır Schmitt İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, "babasını öldürür ve çocuklarını yer."[10] Freud'un Musa ile ilgili incelemesini okuyunca aklına gelen düşünce, "Yehova dininin bir

babayı yiyip bitirme mitolojisi" içerdiğidir (311). Nerede baba figürüne saldırıldığını görse, babanın yerinin nerede boş olduğunu fark etse, anarşizmin eli kulağındadır ona göre.

Benjamin'in yazılarında karar alıcı babalara ayrılmış bir şeref makamı bulunmaz. İlk denemelerinden "Metaphysik der Jugend" den (Gençliğin Metafiziği) Kafka hakkındaki incelemelerine, babanın dünyasının yıkılmasına yönelik bir hasret hissedilir onda. İlk metinde bu şöyle ortaya çıkar:

> Her allahın günü ölçüsüz güç harcıyoruz, uyuyan biri gibi. Yaptığımız ve düşündüğümüz şeyler babalarımızla atalarımızın varlığıyla dolu. Kavranmamış bir simgecilik, törensiz müsameresiz, esir ediyor bizi.

Aynı şeyi, Kafka'nın muktedirleri anlatma tarzına atfen de görüyoruz:

> Hiçbir yerde, en derin yıkıntıların arasından, babaların arasından çıkıp geldikleri yerdeki kadar korkunç değillerdir.[11]

Benjamin'in ilgisini çeken zırhlı figürler Plessner'in yahut Schmitt'in idolleri, egemenliğin ihtişamının tadını çıkaran adamlar değil, "her an yön değiştirebilen duygusal rüzgârların ani kaprisleri" ne tabi olan ve kendilerine entelektüel özgüveni değil "fiziksel itkiler"i kılavuz aldıklarından "rüzgârda dalgalanan, lime lime olmuş bayraklar gibi yükselen"lerdir.[12] Benjamin'in sahnesinde soğuk persona eğri büğrü düzlemde yürür.

Topyekûn seferberlik hissinin etkisi altındaki yeni nesnellik edebiyatında muhtelif soğuk persona imgeleri su yüzüne çıkar. Sanatçılar kendilerini en çok bu pozda canlandırmayı severler. Otoportrelerde Nietzsche'nin Kuzey Kutbu kâşifi pozunu verip tuvalden acımasızca tetkik eden bakışlar fırlatırlar. Nietzsche'nin okurlarından Otto Dix'i bu pozda görürüz; George Grosz kendi "buz kalıbı karakteri"ni metheder. Başkaları da algının tam doğru olabilmesi için ahlaki ölçütleri "buza" yatırmak gerektiğini ilan ederler; Gottfried Benn'in dediği gibi bilginin "senli benli" olmaması için "soğuk" olması icap eder. Bu tür düsturlar soğuk persona habitus'undan yayılan cazibenin nasıl bir şey olduğuna dair bir izlenim veriyorlar.

Gelgelelim o döneme özgü yanılsamalardan kurtulma gerçekçiliği, bedenin o kahramanca soğukluk habitus'una sızıp müphemliğini teşhir ettiği anlamına gelir. Karl Bühler'in *Ausdruckstheorie* kitabı soğukluğun temelinde yatan fizyolojiyi çözümleyip deneysel inceleme amacıyla tecrit eder. Philipp Lersch soğuk bakışın fizyolojisini –alındaki dikey kırışık, sabit bakış açısı, kısılmış gözler– tasvir eder. Sayısız fotoğrafta bu bakışı yakalayıp fenomenolojik bir yoruma tabi tutar.[13]

Alındaki dikey çizgiler ifade teorisyenlerini antik Yunan döneminden beri meşgul etmiştir, diye yazar Bühler, çünkü bunlar muhtelif şekillerde öfke, husumet veya odaklanmanın belirtileri olarak anlaşılabilirler.[14] Tasvirde daha çok kesinlik peşinde olan Lersch alındaki kırışıkları Darwinci bir tarzda daha ilksel düzeyde açıklayarak gözleri parlak ışıktan koruma işlevinden bahseder ve kırışıkları beyindeki kan basıncı değişmelerine bağlar. Psikolojiye ancak bunları belirttikten sonra geçip bu kırışıkların "göz etrafındaki kasları" harekete geçiren "aktif bir husumetin gerilimi"nin sonucu olduğunu ilan eder:

> Alında dikey bir kırışık yaratan mimik edimin kendisini veya bu tür bir edimin son mimik izlerini gözlemlediğimiz her yerde, fenomenolojik perspektifin bize, bireyin hayati niyetlerine uyum sağlama anlamında, psikolojik enerjinin bir tür duyu veya zihin nesnesini işleme üzerinde böyle yoğunlaşmasını sunduğunu veri olarak almalıyız.[15]

Bühler bundan, her nerede dikey bir alın kırışığına rastlasak, orada bir psikolojik enerji yoğunlaşması olduğu sonucuna varmayı makul bulur.

Bakış açısı ve gözkapağı hareketi de ifade bütünlüğünün parçasıdır. Çünkü gözyuvarı, alın kırışığının altında şu veya bu doğrultuda oluşuna bağlı olarak, gözkapaklarının belli bir şekilde ayarlanmasını ve kaşların belli bir biçimde hareket etmesini gerektirir. Soğuk bakış örneğinde, göz kaslarının odaklanma hareketine bir ilgi yön verir. Gözleri kısma itkisi aynı anda hem üst gözkapaklarını indiren ve alt gözkapaklarını kaldıran kaslara ve yine gözleri açan kaslara iletilir. Dar bir yarık açık kalır, bu da o bildik neredeyse kapalı gözkapakları arasından bakan gözler imgesine yol açar.

Lersch'i takip eden Bühler bu fizyolojik itkiye "temel bir ifade değeri" atfeder:

> Neredeyse kapalı gözün psikolojik yorumuna gelince, daha fazla akıl yürütmeye başvurmaksızın, gözkapağı kaldırıcı kasları harekete geçirme eğiliminde, çevreyle tamalgısal teması koruma iradesinin işbaşında olduğu sonucuna varmak makul olacaktır.[16]

İki insanın yüz yüze geldiği, göz göze temasın meydana geldiği durumlarda, gözkapaklarının hafifçe daraltılması ötekinin bakışının nüfuz etmesini önleme işlevi görür. Ortada başka bir insan yokken daraltılmış gözler yoluyla odaklanmış bakış görülüyorsa, burada da varsayım bakan kişinin bakış nesnesine hâkim olmayı arzu ettiği şeklindedir. Optik odaklanmaya yol açan durumlar kişiyi, davranışçı deneylerdeki bir hayvan gibi, saldırı moduna yerleştirir. Bühler buna uygun metaforu bulmuştur: "Bakış devriyesi ya ileri gider ya da geri döner; önce baş hareket eder; birlikler, yani 'gövde' ancak ondan sonra harekete geçer."[17]

Keskin bakış eyleme hazır olunduğunu işaret eder. Çevreyi kasıtlı olarak yoklar, hâkim olmak istediği şeyi ölçer ve hesaplarken aynı anda da öznelerarası müdahaleleri savuşturur. Gözlerin "şeyler üzerinde dinlendiği", gözlerin şeylerin dış hatlarının muğlaklığının hakkını verdiği temaşa habitus'unun tersine, saldırı habitus'unun keskin bakışı çevreyi taramadan geçirir, algı nesnesini adeta tüketilmeye hazırlar. Dolayısıyla soğuk bakış bir fatihin, yani hem bir şeyle uğraşan hem de aynı zamanda kendini temas kurmaktan alıkoyan adamın habitus'una aittir.

Soğuk persona'nın izlerini sanatçıların otoportrelerinde, algı keskinliği ve karakterolojiye dair teorilerinde görmek kolay olmasına rağmen, bu izler eserlerindeki üçüncü kişilerde daha nadir ortaya çıkar. Bu orantısızlığın nedenleri Weimar Cumhuriyeti'nin böyle bir figürün gelişebileceği toplumsal yapılardan yoksun oluşunu yansıtır. Soğuk persona sanatsal ve edebi üretimin marjinal mekânı içinde ifade edici bir figür olarak serpilmiştir. Ama kıyı köşelerde – iktidar mekanizmalarından uzakta– estetik bir fenomen olarak kalır ve sanatçının iktidar merkezlerine nüfuz etme ihtirasıyla alay eder. Bu yüzden de sanatçılar neredeyse çılgınca toplumun "soğuk aygı-

tı" ile temas kurma noktaları arayışına girer ve bu noktaları Komünist Partisi'nde, orduda, Freikorps'ta bulur. Katolik Kilisesi'nde de durum benzerdir: Babalar/Pederler kilise ana adına hareket ederler. Hiçlikten çağrılmalarına gerek yoktur; zira cumhuriyeti çoktan kuşatmışlardır.

Marksistler ise zaten en baştan beri (soğuk persona dahil) burjuva kahramanlarının bireysel özelliklerinin sadece, toplumun kahramanlar için bile gizli kalan ekonomik yönlendirici güçlerinin üzerindeki maskeler olduğunu varsayarlar. Bu tür karakter maskeleri sahnede veya edebiyat alanında belirdiğinde, Marksistleri ilgilendiren figürlerin seyrini yönlendiren sınıfsal kodlarıdır. Ama soğuk persona parti görevlisi tipinde zuhur ettiğinde, doğrudan parti komuta merkezine bağlı bir figür olarak ele alınır.

Edebiyatta Plessner'in ikili kişiliğini, negatif antropolojisini ve mesafe koymaya dayalı davranış kodunu kendi bünyesinde kaynaştırmış tipi aradığımızda çok farklı kökenleri olan figürlerle karşılaşırız. Bu dilek yansıtımının, yurttaş-yurtsevere duyulan aristokratik bir hınçla pleblerin burjuvaziye duyduğu nefreti harmanladığını da belirtmemiz gerek. Nitekim soğuk persona çok çeşitli karmalar içinde ortaya çıkar.

Soğuk personanın habitusu'nun bugün hâlâ yankıları olup olmadığı estetik görüşümüze bağlıdır. Edebiyata teröpatik iddialar yükleyen 1970'lerle 1980'lerin perspektifinden bakıldığında zırhlı özne üzerindeki bütün çeşitlemeler yıkıcı eleştirilere açıktır. Şuna şüphe yok ki savunucularından bazıları, mesela Ernst Jünger gibi yüz yaşını geçene kadar yaşamış olsalar da, soğuk persona habitusu'nun itici, hatta sağlıksız bir yanı vardır.

Bu kitap ilişkiyi –egonun gücü ile üretken geri çekilme arasında, mesafe koyma sanatları ile kaynaşmanın geçici biçimleri arasında, geçici zırh kuşanma ile zırhın teslim edilmesi arasında, net ve bulanık sınırlar arasında ilişkiyi– teşvik eden bir kültürden, farka mim koyan ve yayılmayı hoş gören bir kültürden yana olduğu için, aşağıdaki sekiz portreye kitabın dostane şüpheciliğiyle yaklaşacağız.

Özgüven sahibi soğuk persona'dan terk edilmiş mahluka geçmek bir derece kişisel katılım gerektirir ama bizi illaki bir "gülünç-

lük felaketi"ne (Plessner) batırması gerekmez. Tarih figürlerimizi komik bir kalıba dökmemiş olsa bile, grotesk olduklarında yine öğretici olabilirler bunlar.

2. Çerçeve Hikâyeler

Tip, ikon ve karakter maskesi gibi kavramlar dikkati bir portrenin statik dış hatlarına yönlendirir. Oysa edebiyat insan imgelerini, dönemin üslubunda, montaj veya demontaj olarak adlandırılan ve aşağıdaki örneğin aksine çok nadiren komik olan deneyler çerçevesinde tasarlar:

Bahsetme tehlikeden!
Tank geçmez adam geçecek delikten:
Elmecbur çıkacaksın.
Bırakacaksın kıymetlini
Sen kendin çıkmaya bakacaksın.
Para lazım sana elbette
Nerden nasıl bulursun, sormayacağım
Ama bulamazsan hiç zahmet etme gitmeye.
Velakin burada da kalamazsın, abicim.
Tanıyorlar burada seni
Doğru anladımsa dediklerini
Bir-iki biftek yiyeyim bari diyorsun
Yarışı bırakmadan önce.
Kadını bırak olduğu yerde
İki kolu var nasılsa
İki de bacağı, elbette
(Bunlar, bayım, sizi artık ilgilendirmemekte)
Sen kendin çıkmaya bak.
Varsa daha diyeceklerin
Bana söyle, unuturum ben.
Görünüşü kurtarman gerekmiyor bundan böyle:
Burada kimse yok artık seni gözlemleyen.
Çıkarsan eğer
Fazlasını yapmış olacaksın

Beklenenden herkesten
Lafı bile olmaz.[18]

Öznenin hayatta kalabilmek için kuşandığı zırh, bir an sonra, tehlikeli bir yük haline gelebilir. Brecht'in *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'nda karşılaştığımız öğütler paradoksal görünüyor; ama her şey –metnin mantığı budur– paradoksal öğütlerin bizi felç etmesine izin vermemeye dayalı. Buradaki sloganla azim değil kıvraklık çağrısında bulunuluyor, Brecht'in varsaydığı radar tipi de militan olanı dahil her türlü "duruş"tan vazgeçmeye hazırdır.

Okuma Kitabı'nın dünyası iç yönelimi mümkün kıldığı varsayılan toplumsal koşulları imha eder: Sözleşme sistemleri artık geçerli değildir; şiddet toplum düzeninin kenarlarında bekliyor filan değildir, aksine günlük hayatın tınısını belirler; adil rekabetten bahsedilemez, tüketim için para bulunmaz, akran grupları yoktur. Asgariye indirgenince, bir mahluk olarak var olma arzusu bile giderilemez. Bir dizi ardışık indirgeme sonunda ortada bütün tipolojilerden kayıp giden bedenden başka bir şey kalmaz. "İzlerini Ört" şiirinde olduğu gibi, bir an soyut bir hareket ilkesi, herhangi bir diyalektiği beslemeyen bir olumsuzlama enerjisi parçacığı gibi ortaya çıkar; geri kalan olsa olsa bir hayvan davranışı araştırması nesnesidir. Bütün özü gittikten sonra kalan şeyi Brecht tarih felsefesiyle yükler. Ama bu şey sahneye proleter olarak çıkmadan önce bir güldürü figürü olarak eğlendirir bizi.

Bu dönemin edebiyatı, eski bir karakter tipinin medeniyetin sert itişine kapıldığını hissettiğinde ortaya çıkan korkuyu işlemek için bu tür varoluşsal körelme safhalarını baştan sona kateder. Bu verimli süreç sessiz sedasız ilerlemez. Yeni nesnellik sloganları bu köklü değişim alanının üzerinde neon ışıkları gibi parlar:

Süreç kitle süsünün merkezine doğru işlemektedir, ondan geriye doğru değil (Kracauer).

Birey insanlığını kitlelerin dışına çıkarak değil, aralarına karışarak geri kazanır (Brecht).

Şeyler bedenin dünyasında –mahvolma, dümdüz olma, zorla uyma veya yalıtılma hikâyelerinde– gözler önüne serilirken korku

yaratırlar. Joseph Roth şöyle der:

> Gelecekte dünya muazzam boyutlu bir kavşak olacaktır. Yeryüzü doğa yasaları doğrultusunda çeşitli dönüşümlerden geçmiştir. Şimdi de kurucu, bilinçli, ama böyle olduğu için asliliğine halel gelmeyen bir yasa doğrultusunda yeni bir dönüşümden geçmektedir. Yok olup gitmekte olan eski formlar için yas tutmak, Nuh Nebi'den kalma birinin tarihöncesi koşulların ortadan kalkmasından acı duymasına benzetilebilir.[19]

Böyle bakınca, montaj sürecini, Brecht'in *Adam Adamdır*'da yapmaya çalıştığı gibi, pervasızca sunmak daha da önemli görünüyor. Nitekim oyun üzerindeki gözden geçirmelerin tarihine bakıldığında, yazarın yeni montajladığı kahramanlarına doğru kolektifle kurulmuş bağlar tedarik etme konusunda canla başla gayret ettiği anlaşılır.

Yeni nesnellik döneminde hikâye anlatmak isteyen biri modernleşmeyle ilgili, kaba ama buna rağmen işe yarar yöntem biçimleri olarak el altında bulunan bir dizi çerçeve hikâyeyle karşılaşır. Max Weber'in büyünün bozulması anlatısı bunlardan biridir; bu anlatıda dünyada rasyonel uygulanabilirliğin artması fikri gittikçe artan bir iktidarsızlık hissine bağlanır. Yeni hikâyeler geri dönüşsüz yabancılaşma sürecini kabullendiklerini beyan eden, modernleşmenin hızlanmasını savunan ve bireyin bu sürece bir şekilde dayanıp dayanamayacağı sorusunu araştıran hikâyelerdir. Bu tür hikâyeler, gösterişli olsalar da, cumhuriyetin marjinal fenomenler kategorisine aittirler. Dadacılardan, Brecht çevresinden, Bauhaus mimarlarından, *Asphaltliteraten*'den (asfalt aydınları, ya da sağcıların terminolojisiyle, *Kulturbolschewisten*/kültür Bolşevikleri'nden), Bronnen ve Jünger'den duymayı bekleyebileceğimiz hikâyelerdir bunlar.

Topluluğun büyüsünün tedricen bozulmasında, köken sahnelerinin "sıcak" manzaralarından medeniyet "buzul"una giden "kesin ölüm yolunun birbirini takip eden safhaları"nı[20] bulan dekadans anlatısı bu onyılda çok daha etkili olmuştur. Medenileştirici yenilikler bu perspektiften bakıldığında hayatiyet kaybının göstergeleri olarak görülür.

1920'lerin ortalarında ise aksine, der Max Scheler, sporun kültleştirilmesinin, dürtü psikolojisinin, çocukluğa yeniden değer yük-

lenmesinin ve "ilkel bir mitolojik zihniyet arzusu"nun işaret ettiği bir "yüceltimden *arındırma*"[21] süreci söz konusudur. Scheler bir zamanlar Avrupa kültürünün lehtarı olan halklarda "geriye yönelik bir ahlaki hareket", "barbarlıkların" yüceltilmesine yol açan bir "karşı-sömürgeleşme" olduğunu kaydeder. "Daha önceki yüceltimlere isyan eden" gençlik hareketi babalarının çileci çalışma ve sahiplenme ahlakına darbe indirmiştir; Birinci Dünya Savaşı da böyle bir başkaldırıyı temsil etmiştir.

Scheler şüpheci bir gözlemcidir. Dekadans hareketi aklı reddetmeye devam ettiği müddetçe yüceltimden arındırmanın bu hareketin canalıcı veçhelerinden biri olarak kalmasını bekler. Yüceltimden arındırma –tıpkı ilkellere, çocuksuluğa, kaybedilmiş bir saflığa duyulan özlem gibi– her nerede ortaya çıkarsa çıksın ve ne tür fikir ve değerlendirmeler içeriyor olursa olsun, başlıbaşına bir yaşlılık ve "hayatiyetin yorgun düşmesi" alametidir. Yüceltimin azli Scheler'e göre Jugendstil'den faşist harekete kadarki dönemi kapsayan bir süreçtir. Yeni nesnelliğin kültür endüstrisini, bir içe yönelik döneminde geliştirilmiş olan yüceltim tekniklerine karşı isyanın ayrılmaz bir unsuru olarak kavrar.

Büyünün bozulması, dekadans ve yüceltimden arınma: Toplumsal gelişme anlatılarına verilen üç isimdir ki bunlara bir dördüncü olarak *ilerleme*'yi de eklemek gerekir. İlerleme anlatıları sağlam dayanaklarını işçi sınıfının siyasal örgütlerinde buluyorlardı.

Bu dört isim, hikâye anlatıcıya sunulan çerçeve modellere karşılık gelir. Yeni nesnellik anlatıları büyünün bozulması ile yüceltimden arınmayı birlikte ele alır. Ahlaki gerileme ilerleme imkânının müjdecisidir. Dekadans şablonunda "hayat kaçakları" diye küçümsenen "asfalt insanları" göçebeler olarak değer kazanırlar. Bu değerlenme sancısız gerçekleşmez – bu yılların komedisi (*Adam Adamdır*) bile savaşsız yapamaz. Yeni nesnellik tipine komedide verilen yeni yapıya bile "kesin ölüm yolu" olarak büyüyü bozma efsanesi eşlik eder. Savaş, kireç kuyusu, suikast, intihar, toplumsal yozluk, metalaşma – bütün bunlar Alman öznesinin modernleşmesinin içinde gerçekleştiği senaryodan ayrılamaz. Horváth tutulan oyunlarından birini bedenini anatomi derslerinde kullanılması için

bağışlayan bir kadınla başlatır. Kadın mal ve beden dolaşımına ancak bir ceset olarak kabul edilmektedir. Christopher Isherwood'un yeni nesnel karakteri Sally Bowles, Almanya'nın ölüm gölgeleri arasında yabancı bir Anglosakson beden olarak kaybolur gider.

Büyünün bozulması, dekadans, yüceltimden arındırma, ilerleme – geri dönüp bakınca gördüğümüz tarihsel süreci, bu anlatıların toplamı bile veremez. Çünkü bu anlatıların hiçbiri kendilerini gerçekleştirdikleri farz edilen 1930'lar ve 1940'ların zaman-mekânıyla örtüşen bir gelecek inşa etmez. Dolayısıyla yeni nesnelliğin son entelektüellerinin kendilerini gerçekliğin gerisinde kalmış hissetmeleri boşuna değildir. Bunun sonucunda ortaya çıkan burukluk hissi, 1930'ların sonlarında büyünün bozulması ve dekadans, yüceltimden arınma ve ilerleme anlatılarını kavramsal paradoks figürlerinde birleştiren "aydınlanmanın diyalektiği"nin neden cazip olduğunu da açıklar.

3. Portreler

A. Talleyrand oder der Zynismus

Franz Blei'ın, 1932 tarihli romanı *Talleyrand oder der Zynismus*'u (Talleyrand veya Sinizm) gençliğinin bohem günlerinden Katolik arkadaşına ithaf etmesi, o arkadaşı ileride ünlü bir anayasa hukukçusu olup (1932'de) şansölyenin Sosyal Demokrat hükümeti görevden almasının yasal dayanağını formüle etmiş olmasaydı tarihsel bir ilginçlikten ibaret gibi görünebilirdi. Şöyle diyordu Blei ithafında: "Carl Schmitt'e, dostluk ve saygıyla."[22]

Ama bu ithafta bir ironi imasından daha fazlası vardır, çünkü Blei'ın sinizm hakkındaki romanı müstakbel Rusya devletinin bir memurunun kusurlarını teşhir eder. Talleyrand'ı "dört dörtlük siyasetçinin numunelik örneği" (345) olarak kabul eden romanda yeni Machiavelli'nin başarısızlıkları üzerinde durulur: Fransız devlet adamı "sonradan yükselmemiş, kendi mevkiine doğmuş"tu (15), yurttaş-yurtseverlere duyduğu aristokratik hınç hep vardı. Schmitt'in bir karar alma aygıtı olarak siyasal öznesinde bastırdığı ihtiras ve dürtüler Blei'ın Talleyrand'ında geri döner. "*He is not exactly of a*

criminal disposition / Tam manasıyla suçlu mizacı değil ondaki," der Blei'ın tekrar tekrar alıntıladığı Amerikalı elçi, "*though certainly indifferent between virtue and vice* / ama iyilik ile kötülük arasında tercih yapmayacak kadar umursamaz biri kesinlikle" (12).

Romana şöyle bir göz atıldığında bile 1920'lerin siyasal antropolojisinin yaygınlaştırdığı bazı sloganlar ile roman arasındaki mütekabiliyetler görülebiliyor. Hobbes'un *Leviathan* kitabının aksiyomları Bertrand Russell'ın yeni nesnellik diliyle bile olsa sahne üzerinde levhalar gibi asılı dururlar: "İnsanlar iyilik yapmaya zorlandıkları ölçüde iyilik, kötülük yapmalarını hiçbir güç engellemediği sürece kötülük yaparlar" (344). Talleyrand siyasal eylemin başarısının "dürtülerle kötülüklerin akıllıca yönlendirilmesi"ne bağımlı olduğunu biliyordur (10). Yazar "doğuştan gelen iyilik" fikrine gülüp geçer. Bu fikri siyasal romantizmin bir unsurundan ibaret görür ve Schmitt'i izleyerek "tartışan sınıf" burjuvaziye atfeder. Burjuvazi parlamentoda sonu gelmez palavralarını duyuracak bir forum bulmuş olabilir; ama diktatörce önlemleri cazip bulan gerçek bir siyasetçi için bu kararsız burjuvazi sinir bozucudur. O yüzden de, Schmitt'in parlamentarizm eleştirisinin ruhunu sürdüren Blei'a göre, gerçek iktidar adamı "bu tür tartışmalar için elde olan süre aşıldığında kapıyı çekip çıkar" (12). Blei program niteliğindeki Schmittçi fikirlerinin çoğunu sunuşa havale etmiş olsa da kahramanının, Schmitt'in programının ana hatlarından nadiren saptığını göreceğiz.

Blei'ın kahramanı bütünüyle Schmitt'in ruhuyla çizilmiş kişisel özellikler sergiler: Talleyrand'ın ahlaki yargıyı siyasal mülahazalar arasından lakayt bir edayla çıkarması; Schmitt'in hümanizmle terörün evliliği gözüyle bakarak şüpheyle yaklaştığı her türlü köktenciliğe duyduğu tiksinti. Blei için de "siyasal"ın "herhangi bir tözle" ilgisi yoktur; "koşullu olan"ın alanında gerçekleşir ve "fiili-gerçek olan"ın bütün alanlarından kalıcı olarak kopmuştur (7). "Ahlaki doğru ve yalan kavramı siyasalın kurgusal inşasında görelileşir". Yazar, Balzac'ın *Goriot Baba*'daki prens karakterine verdiği özellikleri olumlayarak aktarır: "İlke diye bir şey yoktur, sadece sonuçlar vardır; yasa yoktur, sadece koşullar vardır" (330).

Siyasal tözel değerlerden türetilemediğinde, eyleme yön veren tek şey sonuç olup ilkeler işlevsel değerlerden öte bir anlam ifade etmediğinde –insanın ayağının altında bir "zemin" olmadığında– istikrarlı davranış kodlarına bağlı hale gelir. Talleyrand örneğinde de öyle olur. Talleyrand'ın hayat yörüngesi depremlerle altüst olmuş toplumsal tarihsel bir manzara üzerinde kemer oluşturur; bu kemer istikrarını Piskopos Talleyrand'ın inanılmaz esnekliğinden ve –bununla hiçbir şekilde çelişmeyen– riskli durumlarda da bağlı kaldığı nispeten katı davranış kodlarından alır.

Bütün romana Talleyrand'ın "keramet kılavuzu"ndan çeşitli düsturlar serpiştirilmiştir. Blei, Talleyrand'ın "genel davranış donanımı"ndan bahseder (34); belli hazları teminat altına alırken bile kendiliğindenlik ihtiyacını lüzumsuzlaştıran bir donanımdır bu. Düzenleyici sistem özgün değildir; Talleyrand, Machiavelli ve bazı *il cortigiano* (saraylı davranış kodu) modelleriyle aynı saftadır; Fransız ahlakçılarını ve Gracián'ın öğretilerini bilir:

> Sana salt mecburiyet getireceğini bildiğin herhangi bir şey talep etmekten kaçın.
>
> Gerekli olsa da telaş belirtisi gösterme, ama başkalarında bu hissi yarat.
>
> Kritik anlarda kayıtsızlık havasına bürün. (34)

Talleyrand, XVI. Louis, İdare Meclisi, Napolyon, Viyana Kongresi ve XVIII. Louis ile ilişkilerini bu kurallara başvurarak yürütür. Davranış kodunun sağladığı donanım etkili bir biçimde vicdanın yerine geçer, devrim ve restorasyon dönemlerinin depremleri ortasında, her bakımdan, sözgelimi finans burjuvazisinin öncülüğünü takip etmek kadar güvenilir bir pusula olduğunu kanıtlar. Bu noktaya kadar Schmitt'in siyasal romantizm aleyhindeki polemiği ile Plessner'in mesafe kodu ve Blei'ın Piskopos Talleyrand imgesi arasındaki yankılar hâlâ duyulabiliyor ama Blei'ın kahramanının saiklerini açıklaması gerekir gerekmez kesiliyor. Kararcı bir kurgunun karanlıkta bıraktığı saikler "kadın düşkünlüğü" ve olağandışı parasal açgözlülük. Schmitt'in geliştirdiği karar alma makinesi teorisinin dışında tutmaya çalıştığı şeyler –ekonomi ve her türlü tamah-

kârlık– birdenbire sahnenin ortasında tekrar beliriyor. Blei'ın sunumunda, kadın Talleyrand'ın hayat iksiri olmanın yanı sıra diplomatik başarısının da sırrı konumunda. Talleyrand'ın arkadaşı Germaine de Staël'in onu bir romanında kadın olarak tasvir etmesi piskoposu rahatsız etmemiştir. Diplomasi ile aşk maceraları arasındaki sınırlar akışkandır; "varlığındaki feminizm" (287) kariyerini olumlu etkiler ve nüktedanlık tarzı sakat ayağını bile önemsizleştirir.

1920'lerin zırhlı benlik perspektifinden bakıldığında böyle bir dönüş mucize gibi bir şeydir. Burada silahlarını indirdiği anda haysiyetini kaybetmiş gibi görüneceğinden korkmayan bir siyasal özne, Gracián'la paylaştığı "güzel icra edilen bir geri çekilme de kayda değer bir şeydir" (123) bilgisi sayesinde korkaklık suçlamalarına omuz silkip geçen bir özneyle karşılaşırız. Bir başka deyişle, Blei'ın romanında kararcıların siyasal anlayışına göre imkânsız bir karakter çıkıyordur karşımıza. Alman kültüründe gösterişli siyaset adamına yer yoktu; dönek siyasetçi figürü gülünç olma korkusuna da kurban düştüğünden, bu siyasetçinin sadece "demir" varyantları ilginç olabiliyordu. Plessner'in düellocusu ile Schmitt'in karar alıcısı ekonomik çıkardan yoksun varlıklardır, oysa Blei'ın parayı "manevi bir güç" olarak gören Talleyrand'ı "dizginsiz bir para hırsına" teslim olur (175). Borsadan ve piyasadan haz duyar, aşk maceralarında bulduğu kadar temel bir haz. Blei'ın Talleyrand'ının ikincil erdemler konusunda fena halde eksikli olduğunu düşününce –tembelliğiyle meşhurdu, öğlen saatlerine kadar *levée*'sinde kalmaya alışıktı ve yavaşlığa başlıca siyasal erdemlerden biri olarak bakıyordu– onun karakterolojik yüzeyinin ardından bir başka siyasal öznenin klişe imajının çıktığını görürüz; Schmitt'in bir sevgi-nefret ilişkisi beslediği Disraeli'yi model alan Yahudi siyasetçi suretine dökülmüş bir imajdır bu.[23]

Bu figürü Jünger veya Plessner'in hayal ettiği –kolektife hizmet ederken bile yalnız savaşçı pathosu'ndan asla kaçmayan– siyasal özne ile karşılaştıracak olursak, Talleyrand'ın militan öznenin asli unsurlarından birinden yoksun olduğunu fark ederiz. Bir kararın belli bir zaman dilimi boyunca yürürlükte tutulması anlamında "tavır", militan kurgu için temel önemde olmakla kalmaz, daha genel-

de cumhuriyetin sona ermesine yönelik büyülü bir kelime haline gelir. Talleyrand'ın sinizmi, hayatta kalmanın tavırdan daha fazlasını gerektirdiğini öğretir.

Talleyrand'ın katettiği tarihsel dönemde saniyenin binde birinde kararlar alabilen, ânın hiçliğinden birdenbire ortaya çıkıveren "daha hızlı" siyasetçilerin kaderi neydi peki? Franz Blei'ın "Üçüncü Reich'ın [müstakbel] en tepedeki hukukçusu"nu iğnelediği açıktır: Napolyon "devrimin kazanımlarının çöküşünü bir total devlet formuyla aşmaya" çalışan bir adam olarak tasvir edilir (235). Blei, Schmitt'in terminolojisini hızlı hareket eden Napolyon'a irtibatlar: Bu kavram bir süre işe yaramış olabilir belki, ama günleri daima sayılıdır.

Üçüncü Reich'ın arifesinde Blei total devlet fikrini hızlı tempolu bir mizacın fiyaskosuna bağlamaktadır. Onun sahnesinde bir figüran karakter maskesini giyip o maskenin ardında müstakbel terörü hayata geçirecektir. "Patavatsız Fouché" sadece eylemin gerçekleştiği yerin kıyı köşe bir yerlerinde ortaya çıkıp ahlaki katılık ile zalimliğin küçük-burjuva kumaşının kaçınılmaz unsurları olduğunu gösterir. Yine de bu tip "devlet aklı/hikmet-i hükümet denen, resmi siyasetin o hortlaksı soyutlaması"yla daha çok ülfet kuran biri olarak çizilir (137); dolayısıyla da onun sunduğu hizmetler modern bürokrasiye uygundur.

Fouché, Talleyrand'ı model alan soğuk persona'nın pırıltısından sahiden de yoksun olabilir –o daha ziyade çok daha kolay kurumlaşabilen kötülüğün sıradanlığını temsil eder– ama gelecek onundur. Stefan Zweig 1929'da Fouché'nin fizyonomisini bir gaz lambası ışığında, ten rengi uçup gitmiş, polis şefinin sahip olduğu "sürüngen" unvanını teyit eder bir halde çizer. Loyola okulunda yetişmiş siyasetçinin Zweig tarafından çizilen portresinde soğuk persona'nın korkutucu özellikleri huşunetle ortaya konur:

> Ne sinirleri hükmeder ona ne de duyuları baştan çıkarır; bütün ihtirası alnının nüfuz edilmez duvarı ardında yüklenip boşalır. Sahip olduğu güçleri seferber eder, daima başkalarının hatalarını gözler; başkalarının ihtiraslarına tam tekmil kapılmalarına izin verir, onlar tükenene veya özdenetim yoksunluğundan ifşa olana kadar sabırla bekler: Ve ondan sonra vurur. Bu

asap tanımayan sabrın üstünlüğü korkunçtur; böylesine saklanarak bekleyebilen biri en becerikli insanı bile maskaraya çevirebilir... Nitekim Fouché'nin asıl dehası kanının soğukluğudur. Bedeni onu ne kısıtlar ne de alıp götürür.[24]

Franz Blei'ın üç bin kopya basılan romanının yayımlanmasının ardından çok da uzun bir süre geçmeden Blei'ın ithafının nesnesi olan Schmitt'in bir müddet rakibi Fouché'nin hukuk felsefecisi suflörü haline geleceği bir siyasi yapılanma ortaya çıkacaktır.

B. Serner'in Handbrevier für Hochstapler*'i*

Soğuk persona'nın aristokratik tipinin karşı kefesinde üçkâğıtçı vardır. Onun toplumsal talepleri kökenleriyle örtüşmez; sahih nesebi keşfedilecek olsa toplumsal varlığı sona erer. O yüzden de geçmişinin gerçekliğinin kurduğu tuzaklarla mayınlanmış bir arazide hareket eder. Tek ölümcül günahın dikkatinin gevşemesine izin vermek olduğu bir dünyada dolaşır. Sahtekârın hayatı "-mış gibi" varoluşun mükemmel numunesidir; burada başarı yabancı bir sınıfın davranış kodlarını virtüözce uygulamaya bağlıdır. "Medeni görün" tavsiyesinde bulunmuştu Gracián. Düzenbaz bunu amentüsü haline getirir: Görünüş, zevahir kârlıdır. Walter Serner saraylı davranış kodlarına uyarak şunu beyan eder: "Kim olursan ol, kendine şunu söyle: ETRAFIMDA OLUP BİTEN HER ŞEY SAHTE DE OLABİLİR. O zaman sıhhatli kalırsın, yeryüzünde her şey senin için iyi gider" (Düstur no. 422). Düstur no. 325 ise Serner'in *Handbrevier*'inin aslında içtenlik tapınmasına karşı bir manifesto olduğunu açıkça gösterir:

> Virtüözce rol yapma ile sahihlik arasındaki ayrım ölçülemeyecek kadar azdır. Bunlardan ilki ancak yoğun pratik yoluyla elde edilebilir ki bu sayede sahihliği tanıma yeteneğini de geliştirmiş olursun. Ama ara sıra oynayacağın rol yeteneklerini aşacak olursa, rol kesmeyi (o müthiş mahvediciyi!) bırakıp yapmak zorunda olmadığın şeyleri söyle.

Sahiciliği yapaylıktan ayıran hattın "şeytanca" ihlali, Serner'in yazısının karakteristik hareketidir. Bunu, *Handbrevier*'de vaaz ettiğini polisiye hikâyelerinde uygulamaya geçirir: En asli duygular bile "işe yarar bir uydurma" olasılığını ortadan kaldırmaz.[25] 1925'te

Serner'in polisiye hikâyeleri hakkında yazan Theodor Lessing, yazarın başarısının ihtirasları, okurun son tahlilde karakterlerin kendi kendilerini mi aldattığını yoksa "gerçekten birbirlerini mi deneyimledikleri"ni ayırt edemeyeceği bir şekilde anlatmasından geldiğini vurgular. Lessing Serner'in teşhisçi bakışının keskinliğini "gerçek duygusal akış ve sıçramalarla uydurma ve sahte duyumların iç içe geçişi"ni gizlemesine, burada yarattığı nüfuz edilmez karanlığa bağlar. Bilinçdışı "ilkel" taşmalar ile "iradi" eylemler arasında açık seçik bir ayrım olduğu varsayımı Serner'in gangsterleri ile onlara takılan kadınlar karşısında işe yaramaz.

> Duygusal hayatın hakikatinin nerede bitip performansının nerede başladığının [izini sürmek imkânsızdır]. Arada doğal bir şey su yüzüne çıkmayı başardığında da ânında soğuk mu soğuk hayat oyunlarıyla yorumlanıp istismar edilir. Karakterin aşırılıkları genellikle soğuk riyadan ibarettir; ama yine de gerçek bir bilinçdışı aşırılığın baskısı altında kalırlar; bazen de kokainle felç olmuş ruhtan nihai önemde bir şeyler kopar.[26]

Serner Plessner'in antropolojisini üçkâğıtçıyla örneklemeye çalışmış gibidir adeta; çekirdek benlik diye bir şey yoktur; takılan çeşitli maskeler bir töz konumundaki benliği belli bir duruma oportünist bir biçimde uyarlama işlevini görmekle kalmaz, aynı zamanda "oynanan rollerin hepsinin dışında, hepsinden başka" olma imkânını da verir.[27]

> Aslına bakılırsa, kimsen o olma üzerinde ısrar etmek, elbette arzulanır bir şey olsa da, tek bir rol halinde taşlaşacak olursa, sadece beraberinde getirdiği sınırlama yüzünden değil rol değiştirme imkânını ortadan kaldırdığı için de ölümcül olurdu.[28]

Bir tip olarak üçkâğıtçının dipsiz bir şey olarak deneyimlenen bir durumda neden cazip olabileceğini anlamak kolaydır; üçkâğıtçılar her yerde görülür, tiyatroda, sinemada, dedektif romanlarında ve anaakım basında. Egzantrik karakter paranın büyük tesviyeci rolü oynadığı ve piyasanın her şeyden çok kişinin tavrının eğilip bükülebilirliğine değer verdiği bir toplumda temayüz etme stratejilerinin ne kadar kırılgan olduğunu gözler önüne serer. Sahtekârda kişisel özerklik ideali sadece maske değiştirme virtüözlüğü biçiminde or-

taya çıkar. Başkalarına ne olarak görünüyorsa o olmak ister, ama kendisine bunu yapma izni verirse, sadece o fark enleminde var olan özerkliğinin geri kalanını da kaybeder.

Üçkâğıtçı, bazı özellikleri bakımından, sosyolojide tarif edilen kendi kendini yetiştirmiş kişiye benzer: Kendine ait az bir kültürel sermayesi vardır, modellerden öğrenir ve ne olduğu anlaşılacak diye endişelenir.[29] Kamunun geneli, onun seçkinlerin imtiyazlarını karmakarışık edebilmesini sağlayan tekniklerinden pek hoşlanır. Gelgelelim akıllara bugünden yarına toplumsal basamakların dibine düşme tehlikesini de getirir.

Handbrevier für Hochstapler'in uygulama bölümü 1927'de çıktı.[30] Burada dadanın kayıtsızlık kültü ile Nietzsche'nin maskeler teorisi, yeni nesnelliğin eylem buyruğuna ironik bir atıf yapılarak harmanlanır. Kitabın biçimi, dönemin eleştirmenlerinin de farkında olduğu gibi,[31] Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'ndan alınmıştır. Serner'in elkitabı on üç bölüme ayrılmış 591 kural içerir. 338 no'lu kural tonlamayla ilgilidir:

> Zaman kazanmak istiyorsan ilke gözeterek değil âdetlere uyarak, güç kazanmak istiyorsan bilgi verir gibi değil de sohbeteder gibi konuşmak daha iyidir.

Düsturlar Buster Keaton'ı hatırlatır bir tarzda, duygusuzca aktarılır; kitap zaten mahvolmuş olanlara kılavuzluk iddiasındadır. "İnsanlar sana mahvedilemeyeceğin için tahammül ederler" no. 116'nın teselli edici öğüdüdür. *Handbrevier*, dada geleneğine uygun olarak, "cinayet, şiddet ve hırsızlık uçurumu üzerinde denge sağlama" (Raoul Hausmann)[32] kılavuzudur.

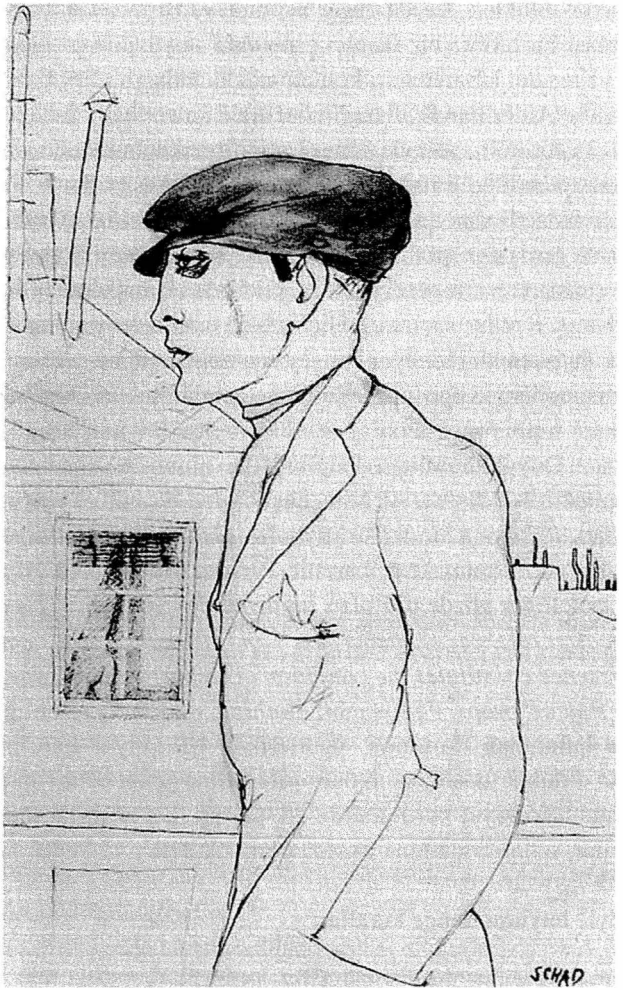
Handbrevier'de tavsiye edilen habitus dikkatimizi soğuk persona geleneğindeki önemli bir halka olan züppe (*dandy*) figürüne çeker. On dokuzuncu yüzyıla ait bu tip bir yaşama sanatı olarak yabancılaşmayı yere göğe sığdıramazdı. Bu tipte duygusal kontrol fetişizmi, doğayla dürtülere mekanik sistemler muamelesi yapma tavrı ve ilişki tuzaklarından titizlikle kaçınmanın yanı sıra vicdansızlık ve ihtiyat da mevcuttu.[33] Züppe figürü tek başına yirminci yüzyıl gözlemcilerine anakronik görünüyordu görünmesine ama habitusu'

nun bazı özellikleri, kayda değer biçimde ve Birinci Dünya Savaşı gibi erken bir tarihte bir sanatçı grubunda su yüzüne çıkmıştı. Bir utanç ve rezalet laboratuvarı konumundaki dadacılık kayıtsızlık tavırlarını –"Amerikan Budizmi"– özellikle icra ediyor; dadacılar da bir titiz teşhir kültü yoluyla özneyi utandırmak için uygulanan iktidara karşı kendilerini bağışık hale getirmeye çalışıyorlardı. Serner, Berlinli dadacılardan da önce kendi kendini rezil etme ayinini dilin kendisine genişletmişti ("'Her kelime bir *Blamage*'dır"); özbilincin tek bir şansı vardı ona göre: Kendini çoktan suçlamış olmalıydı. "Feci suçlamış. Rezilce suçlamış. Hiçbir ölçü tanımadan suçlamış. Öyle korkunç suçlamış ki diğer her şey suçlamanın içine çekilmiş."[34]

Ama modern züppe için koşullar netamelidir. Aristokrasinin daha yüksek toplumsal mevkiine asimile olması davranışlarını kolaylaştırmaz. Duygulanımların disiplin altına alınması kesintisiz "eğitim" gerektirir ki Serner de buna başlıbaşına bir bölüm ayırır. Persona mesafe koyma stratejileri uygular. Habitusu bugün diyeceğimiz gibi "cool" kalmaktan ibarettir. Persona'nın talep ettiği yasa – yeni nesnelliğin gözde dili olan İngilizce ile– şöyledir: "*First one must master all those elements of self and situation whose unmastered presence constitutes the condition of embarrassment. These include spaces, props, equipment, clothing, and body* / Benliğin ve içinde bulunulan durumun, üzerlerinde hâkimiyet kurulmadan mevcut olduklarında utancın önkoşulu haline gelen bütün unsurları üzerinde hâkimiyet kurulmalıdır ilk olarak. Bu unsurlar arasında mekânlar, sahne donanımı, aksesuarlar, kıyafetler ve beden sayılabilir."[35]

Şöyle buyurur denge kuralları:

> Zaman zaman aşırılık elzemdir [Bkz. Resim 6]. Kesintisiz düzenlilikle geçen iki ayın sonunda beden düzenlilikten bıkar. Ona kısa ama şiddetli bir fırtına izni ver. (no. 320)
>
> Nefretini asla gösterme. (Gizli nefret bir güç kaynağıdır.) Düşmanlarının sayısı çok artarsa, horgörünü göster; nefretleri aslında hasetten ibaret olanların senin nefretini uyandırmanın tehlikeli bir şey olacağını düşünmelerine yol açacaktır bu. Ama nefretini göstermen gerektiğinde, ardından uygun düşen fiili de yap. (no. 337)



6. Zaman zaman aşırılık elzemdir

Christian Schad, *Der Pfiff um die Ecke*/Köşeyi Dönerken Bir Islık, 1927. Christian Schad, G. A. Richter izniyle, Rottach-Egern.

Övgü ve eleştiri karşısındaki lakaytlığın ne kadar tamamlanmış olursa olsun, gevşeme tehlikesi her zaman vardır. (no. 349)

Birden kendini yalan söyleme gücünden mahrum bulacak olursan, o zaman hiç değilse zalim ol. (no. 344)

Handbrevier'in dünyasında sahiciliğin hiçbir formülü geçerli değildir. Aynalarla dolu bu salonda önemli olan "izlenim yönetimi"dir (Erving Goffman); yani, amaç başkalarının gözünde sahicilik izlenimi bırakmaktır. Bir suçluluk kültürünün mensupları için bu fikir ne kadar rahatsız edici ve vicdansızca olursa olsun, bir utanç kültürünün sakinleri için bir zorunluluk haline gelmiştir. "Utanç söz konusu olduğunda", diye yazar Agnes Heller, "otorite, başkasının gözünün temsil ettiği toplumsal âdettir – ritüel, alışkanlıklar, davranış kodları veya listeleridir."[36]

Serner'in üçkâğıtçısı tam da bu durumu, başkasının bakışının nesnesi olma durumunu istismar eder ve açık bulduğu çeşitli olasılıkları dener. Özerkliğin ego idealinin fiyaskodan korktuğu nokta, kendi kendini sahneleme dramasına başladığı noktadır. Bir önlem olarak yanında her zaman küçük bir el aynası taşır ki kullanmadan önce yüz ifadelerini sınayabilsin. Ara ara "bir ifadeyi denemek" için hızla bir tuvalete gitmek faydalı olabilir (no. 328). Her şeyin hareket halinde olduğu bu zeminde -mış gibi yapma ile sahihlik arasındaki ayrım ölçülemeyecek kadar az olduğundan, bir ifadenin sahici sayılıp sayılmayacağını belirleyecek olan şey öngörülebilir etkisidir.

Öncelikle gözlerinin yaratacağı etkiyi her gün bir aynanın karşısına geçerek dene. Bakışın bir başkasının üzerinde kımıltısız ve ağır durmayı, kendini çabucak örtmeyi, iğnelemeyi, itham etmeyi öğrenmelidir. Ya da muhatabını şok edip sana elini uzatmasına yol açacak kadar tecrübe ve bilgi saçmayı. (no. 323)

Ayna kendini inceleyen aktöre hizmet eder. Burada gerekli olan kendine dair algı tipi barok düellocunun davranış kodunda zaten gördüğümüz tiptir: "Aynada kendi fizyonomisine yönelen bakış başkalarının bakışını kendi içinde varsaymış bakıştır."[37] Öte yandan bir suçluluk kültürünün, üyelerinden, sahne dışındayken kul-

lanmalarını istediği vicdan aynası aktörün hiç işine yaramaz. Serner'in öznesi, soğuk persona'ya yakışacağı üzere, psikanalizi küçümser. Onun yerine diyet kuralları vardır: "Az et ye (asla yağlı olmasın), ama bol meyve salatası ve yeşil sebze ye. Sık sık derin nefes al; haftada sadece iki kere yıkan (on dakika, ılık suyla)" (no. 316).

Serner melankolik ruh halleri için *teremtete* gibi tekerlemeler söylemeyi tavsiye eder – dadacıların kelime oyunları ruhun zeminine göç ediyor gibidir. Silahsız, askerce bir fizyonomiden yoksun züppe personası yeni nesnelliğin dünyasına taşındığında ortalıkta gerçek yüzünü göstermemelidir: "Gerçek benliğindeki kayıtsızlık canavarını dışarı gösterebilseydin, on dakikalık bir yürüyüş sonunda ölmüş olurdun. Kimse sana bir saniye bile tahammül edemez, iki yumruğuyla da üzerine saldırırdı" (no. 108).

Werner Krauss, Gracián'ın davranış kodunu "Habsburgların güneşinin battığı muazzam alan" içinde yeniden inşa ederken "üçkâğıtçı ahlakı"nın çoğunlukla bir tür "maişet ahlakı", bir beka stratejisi olarak ortaya çıktığını keşfeder.[38] Serner'in *Handbrevier*'ini kılavuz edinen persona üçüncü dereceden bir alanda hareket eder. Otellerdeki, tren istasyonlarındaki, postanelerdeki, toplu taşıma araçlarındaki ve özel sohbetlerdeki durumlarla başa çıkmaya hazırdır. Bütün bu ortamlarda tek bir temel kural vardır: "Boş bulunup da yanlış bir görünüşe bürünürsen, kendini bir başka yanlış görünüşe büründürerek mücadele et onunla" (no. 245). Gracián aynı öğüdün daha dolambaçlı bir versiyonunu çoktan vermiştir: "Bugünlerde onsuz yaşamak mümkün olmasa da kimse rol yapan biri gibi görülmek istemez." Serner'in verdiği 591 öğüt İspanyol Cizvit'in kavgacı imajını benimser ve onu yeni medya dünyasında başarıyla dolaşmanın modern gerekleriyle donatır:

> Bir otel odasında veya salonda yapılan telefon konuşmalarının işitilmediğini zannetme. (no. 132)
>
> Şifreli olmasa da öyleymiş gibi (ve tersi, şifreliyse de değilmiş gibi) görünecek şekilde telgraf çekmeyi öğren. (no. 558)
>
> Üzerine özel işaretler çizilmiş banknotları kabul etme, hemen değiştir. (no. 576)

Masaj yaptırmak istesen bile masöze gitme. Aksi takdirde görülebilirsin, fotoğrafın çekilebilir. (no. 433)

Duyma menzili içindeki bütün kulaklara düşman kulağı gözüyle bak (no. 444) – Otel odalarında önemli işleri çok sessiz ve perdeleri çekerek gör. (no. 452)

Vitrinlerin önünde durmayı alışkanlık edin. Bu sayede arkanda neler olduğunu belli etmeden gözlemleyebilirsin. (no. 478)

Serner'in *Handbrevier*'i ve Brecht'in *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı* şehir edebiyatında yeni bir bölüm açar. Kent dekoru, yerel renkler, dış cepheler, meydanlar, yapı kompleksleri ya da sesler gözümüzün önünde sadece yönlendirici işlevleriyle belirir. Şehir çok daha belirli bir davranış alanıdır.[39] Göz olası engelleri değerlendirir; bir taktik organı ve eğitim görmüş bir fizyonomdur. Kulak alarm işlevi görür; sesin hacmini denetlemek (ve gerektiğinde fısıltıya indirmek) gibi özel bir görevi vardır. Algının odağı bütünüyle dışa yöneliktir. Telefon, telgraf ve borsadaki kayıt şeridi gibi yeni iletişim araçları Serner'in karakterine gerekli bilgiyi iletir. Dil düşman toprağındaki öncü kol karakterine bürünüp örtülü kalan kişi için hareket imkânlarını tespit eder.

Şurası açık ki Serner'in centilmeni ayrılma sanatında bir virtüözdür. Ne türden olursa olsun (geçici olanlar da dahil) ortakyaşarlık ilişkileri bir tuzağı temsil eder. Yükümlülükte son kerte, Serner'in argo bir tabirle "çorba" dediği "serbest evlilik"tir. Burada da mesafe öğütler: "Sevgilinle asla birlikte yaşama. En fazla aynı binada bulun" (no. 213). Aile bir toplumsallaşma ve üreme biçimi olarak uygunsuz ilan edilmekle kalmaz, 359 no'lu öğütte olduğu gibi, köken yeri olma sıfatı da ortadan kaldırılır: "Kan bağları uydurmadır. Hem de bundan sadece anne emin olabildiği için değil. Göbek bağı kesilince, iş bitmiştir."

Serner'in üçkâğıtçısı Plessner'in karar adamından karşılaştırılamayacak ölçüde daha esnek olsa da, *Handbrevier* ona gülünç görünme tehlikesini dikkatle hesaplama tavsiyesinde bulunur. Alay edilmeye sadece tek bir yerde, tek bir kişiyleyken izin verebilir:

Her şey gülünçleştirilebilir. Ama bu zevki sadece sevgilinle yaşa; onun sana tutkusunu artırır. (Her kadın gizli bir anarşisttir.) Erkekler arasında

bunu yapmaktan kaçın: Hemcinslerini paralize eder, müttefiklerin de kısa bir süre sonra seni gülünç bulmaya başlarlar. (no. 102)

Plessner etrafına bariyerler dikmekten yorgun düşen benliğin tazelenebileceği bir "mağfiret" alanı ararken, Serner kadın anarşistin (düellocunun evreninde korkutucu bir imgedir bu) yanında rahattır – zaten kadın da bir anarşistten çok daha fazlasını temsil etmektedir.

Serner'in temrinleri vicdanımızı yoklamakta bize yardım etmez, ama fırsatlardan optimal olarak yararlanmayı amaçlayan taktik beceriler hakkında ipuçları sunar. Geç dışavurumculuğun gözdelerinden olan söylemsel itiraf ritüeli, ancak insana belli bir alan kazandıracağı kesinse tavsiye edilir; suçluluk hisleri bütünüyle bir kenara atılır. Özbilgi sehven, yani kastedilmeden elde edilebilir, ama hiçbir zaman bireyin ruhunun derinliklerini kurcalamanın veya sırlar bulmak için aile mahzenini altüst etmenin sonucu olamaz; ancak ötekinin değerlendirici algısının aynasında doğabilir. Birey kendini birçok bakışla kuşatılmış görür ve düşmanca algının odak noktasında kendi kimliği hakkında bilgi sahibi olmak için gözetlemenin bütün avantajlarını kullanır. Bu pratik insanı çabucak bitkinleştirebilecek derecede bir zihinsel farkındalık talep eder ki bu bitkinlik de bir üçkâğıtçıyı bile melankoliye sürükleyebilir. Ama bu durumlarda okur no. 357'deki emre yönlendirilir: "Hastalanırsan saklan. Bu sayede daha çabuk iyileşirsin."

Handbrevier'deki direktiflerin çoğu –ikisi de estetizme özgü motiflerden de yola çıktığı için– Plessner'in mesafe öğretisine tekabül etse de ikisi arasında dünya kadar fark vardır. Daha net konuşursak, iki metni birbirinden ayıran şey Serner'in yeraltını araştırmasıdır.

Serner vicdansız personası'nı komediye özgü bir havaya büründürür; zırhlı egoya savaş çizmeleriyle pek de matah icra edemeyeceği danslar öğretir; en önemlisi, bir hayat memat meselesiyle karşılaştığında karakterine korkaklık izni verir (no. 33). Plessner'le Schmitt'in talep ettikleri tavır Serner'e göre safradır, fazladan bir ağırlıktır. Yine de bu komedi havası kesik kesiktir: Sonuç itibarıyla,

Serner'in *Handbrevier*'indeki havai birey de diğerleri kadar, adeta peşine görünmez gözetleyiciler takılmışçasına endişelidir. O da kronik bir alarm durumundadır: "Takip eden kişiyi atlatmak, takip edilmekten kaçmaktan daha kolaydır" (no. 470).

Ulaşılabilir tek sığınak kodun kendisidir, ki burada da koşullar netamelidir, çünkü görünüşü tahrip etmek dilin doğasında vardır. Serner okura sahte bir güvenlik hissi vermektense, 1920 tarihli "dadacı manifesto" *Letzte Lockerung*'un (Son Gevşeme) biraz değiştirilmiş 1. Kısım'ını *Handbrevier*'in başına koyar. Dünyaya davranış kodu açısından bakmanın bile "kelimelerin bir araya getirilmesi" nden[40] başka bir şey olmadığı konusunda yapılan bir uyarıdır bu.

> Her kelime bir yüz karasıdır, iyi not edin. Asma köprüler (ya da bitkiler, kanyonlar, yataklar) üzerinde yapılan sirk numaralarına benzer laflar üfürür insan sadece.[41]

Dil kuşkucusunun bu müdahalesi apayrı bir durumdan, dünyevi ve semavi hâkimiyetteki gizli hedefini kaybetmiş bir davranış öğretisi çıkarır. Serner'in *Handbrevier*'i tavsiye ettiği rol yapma komedisinin bizatihi, "bu çöp ve muamma kaosunun üzerinde kurtarıcı bir gökyüzü imal etmeye" yarayan bir söz söyleme tarzından ibaret olduğunu bir an bile unutmaz.[42] Ama persona daima –dilin kendisinin çoktan asli rol yapma biçimi olduğu yerde– ancak sahte olmayan bir sahiciliğe ulaşılamayacağının farkında olarak davrandığı için, mesele anlamlandırma teamüllerini yapaylıklarının bilincinde olarak, ifadeyi de şematik bir yapısı olduğunu bilerek kullanma meselesi haline gelir. Dolayısıyla davranış kodunun buyrukları "görünüşlerin içerisinde" (Nietzsche) yaşama imkânını sunmaktadır.[43]

Ama Serner'in hiç sahicilik olmadan idare etmeyi başarıp başaramadığı sorusu gündeme geliyor burada. *Der elfte Finger* (Onbirinci Parmak), *Zum blauen Affen* (Mavi Maymun), *Der Pfiff um die Ecke* (Köşedeki Islık) ve *Die Tigerin* (Dişi Kaplan) başlıklı kitaplarında bir araya getirdiği polisiye hikâyeleri bizi, yeraltı âleminin "cool" versiyonunda sahiciliğin gerçekten var olduğunu umduğu yerlere götürür. Burada şaşırtıcı ölçüde rasyonel kodlara, Gracián ve Plessner'in modelleri üzerine yüksek derecede özdüşünüme rast-

lar ki bunu besleyen şey içsellik filan değildir; aynı anda birkaç oyun birden oynayan bir satranç ustasının zihin durumudur bunu belirleyen. Çoktandır kaybolmuş sahihliği asli doğa haline gelmiş bir aldatma hali içinde bulur. Saraylı davranış kodlarının en önemli noktalarından biri olan "ötekini rol yaparak, aldatarak gözetleme"yi unutmaksızın, bütün aktörlerin elde etmeye çalıştığı o yoğunlaşmayı, rol yapma üzerinde ustaca yoğunlaşmayı da bulur burada.[44] Yüreğe ait bir dil umudu suçluların yeraltı âleminden geçer.

Der Pfiff um die Ecke'deki hikâyelerden birinde uluslararası bir kalpazan, davaya atanan Scotland Yard uzmanıyla bir anlaşma yapmak ister. Bir an uzlaşır gibi olurlar: "Bizim gibi üst düzeyde uzmanlar arasında güvenle ilgili meselelerin emniyetle konuşulabileceği tek yer başdöndürücü bir uçurum kenarıdır."[45] Yine de güven her türlü iletişim gibi sinik hesaplara tabi bir taktik hamle olarak kalır. "Ermordung der Marchese de Brignole-Sale" (Marchese de Brignole-Sale Cinayeti) hikâyesi bir erkek gangsterin haydut bir kadınla kurduğu teması anlatır. Kahramanlarımız burada da bir an gönül ve fikir birliğine varırlar:

> "Güvenden, en azından küçücük bir parça güvenden vazgeçmeden bir anlayış birliğine varmak özellikle zor, neredeyse imkânsız. İyi bir oyuncunun zayıf bir oyuncu karşısında bir şeylerden vazgeçebilmesi gibi."
>
> "Ama esasında ben bunu başardığımda hep şaşırıyorum. En net güvensizlik kaynaklarından biri de bu."
>
> Kadın bunu dedikten sonra sustu. Yüzünde belli belirsiz bir gülümseme varmış gibi geldi Sorhul'a.
>
> "Belki sadece acayip bir kumar olarak mümkündür konuşmak."
>
> "Emin değilim. Bazen tek yapılması gereken hasmın amacını anlamak için konuşmaktır. Fiilen ne dendiğinin hiçbir önemi yoktur."[46]

Sonrasında her ikisi de dosdoğru birbirleri için kurdukları tuzaklara dönerler.

Serner için içselliğe ulaşmanın başka bir yolu yokmuş gibidir ve sonraları bu tipi de mahkûm etmesi şaşırtıcı değildir: Faşizm-öncesi dönemin entelektüel uzamında buna demir katılığı ile intihar eğilimleri arasında gidip gelen "soğuk romantizm" der. Serner'in *Handbrevier*'i bugüne kadar "diktatörlük arifesinde sinik bir gösteri"[47]

olarak kalmıştır. Bu yargı, ahlakdışı bir karakterin insanı silahsız bırakmasından kaynaklanır; bu öyle bir karakterdir ki mahlukluğu konusunda hiçbir şey emniyetle tespit edilemez.

Bu tipin verdiği sıkıntı ayrıca yaratıcısının kişiliği hakkında, metinlerinden çıkarabildiklerimiz ötesinde belirgin bir şeyler saptayabilmek konusunda çekilen güçlükten de kaynaklanır. Serner polisiye hikâyelerine anılar diyerek yaşadığı sırada bile kendisine efsanevi bir kimlik yaratmıştı. Thomas Milch yazarı, bir hikâyede Floransa' da geçen "unutulmaz bir konuşma"yı analiz eden kişiye benzetir. Karakter "Kimsin sen?" sorusuna kumlara işeyip adını okunaksız bir biçimde yazarak cevap verdikten sonra karanlığa karışır. Kimliği bir tahtaya tebeşirle yazılıp gösteriden sonra silinen dadacı bir sanat eseriyle aynı kumaştandır.[48] Serner centilmen cani ya da "dada askerleri arasındaki baron" (Hans Richter), koşullar ne olursa olsun parlaklığını kaybetmeyen kozmopolit veya pezevenk gibi maskeleri ince ince işlemiştir.[49] Yazar Walter Serner'in "sahici" hayatı hakkında bilgi edinmek için yıllar süren araştırmalar sırasında toplanmış az sayıda belgeden medet ummamız gerekir: resmi kayıtlar, doğum belgesi, üniversite dosyaları, polis raporları ve otel kayıtları – ve de Theresienstadt toplama kampına gönderilenlerin listesi.[50]

Yanılsamalardan kurtulmanın yarattığı kaçınılmaz öfke, kendiliğindenliğin son kalıntısı gibi görünen bilinçdışının bile "gayrisahiciliğe batmış" olduğunu keşfedenlere yönelene kadar sona ermez içtenlik kültü.[51] Aslında bu keşfin kendisi duygusal sahihliğin kaybedildiğini –bir bakıma pek de isteksizce denemeyecek bir biçimde– kabullenmekten ibaret gibi görünen bir sinizm biçimidir. Sinik kişilik için konan teşhis fena halde meşumdur:

> Bir aktör samimi iletişim tavrını en baştan reddederse, dramaturjik yönelimini iç dünyasının ifadesi değil dış dünyanın manipülasyonu belirler.[52]

"Sahici ifade" (ve bunun gerçekleşebildiği simgesel düzenin iç dünyaya saydam, başka kılığa büründürülemeyecek bir biçimde bakma imkânı sunduğu varsayımı) fırsatını ziyan edenlerin, bunun karşılığında yenilgi hissi yaşamaları şaşırtıcı değildir.

Kendi kendini sahnelemeye dayalı bir dramaturjinin zorunlulu-

ğunu vurgulayan Erving Goffman gibi Amerikalı araştırmacıları eleştiren Sighard Neckel bu tür "yapay" davranışların kaçınılmaz olarak sarpa saracağını savunur:

> Goffman'ın "izlenim yönetimi" her nerede toplumsal bir norm haline gelirse orada konumlandırma açmazı da hemen ortaya çıkıverir. Bireyler arasındaki kamusal etkileşimin törensel bir tınısı olduğu yerlerde özellikle ciddileşen örtük bir tehlikedir bu.[53]

Törensel iletişim kodlarını manipüle etme girişimleri her zaman kötü sonuçlar üretir:

> Törensel davranışa katılanlar... "kendilerinin buna dahil olmadığı yanılsaması"nı her ne pahasına olursa olsun... muhafaza etmeye ne kadar güçlü bir biçimde zorlanırlarsa, olaylarla aralarına koydukları estetik mesafeyi kaybetme, performansı berbat etme, ufak çaplı bir kişilerarası felaketten muzdarip olma korkuları da o kadar artabilir. Kural olarak korku insanın utanca maruz kalma şansını sadece artırabilir ki soğukluğun azaltması beklenen şey tam da budur.[54]

Daha Plessner için bile mesele felaketten kaçınmaktı. Hem onun hem de haleflerinin gözünde tehlike, ya o - ya bu tavrını bir bırakabilseler, durum icap ettirdiğinde, törensel davranış sanatı ile şekilsizliğin kamusal formaliteyle alakası olmayan bir durumu hiç de daha sahici hale getirmediği düşüncesini bir birleştirebilseler, yarı yarıya azalacaktır.

"İçtenliğin sonu" sorunsalını *Handbrevier* –hem de insani mecazi etkileşim imkânını suçlular âlemine havale eden, üçkâğıtçılara yönelik bir elkitabı– mecrası içinde ele almak zorunda kalınması, Alman kültür tarihinin garip vakalarından biridir. Serner'in *Handbrevier*'i bu hazin durum üzerinde komedi türü yoluyla odaklanır; bir utanç kültürünün kendi insanlığını sergileme yoludur bu. Serner'in 47 no'lu düsturunda dendiği gibi: "Dünya komedinin hükmündedir ve ZAFER ANCAK BU BURÇ ALTINDA KAZANILACAKTIR. Bu yüzden, asla bir şey için savaşma. Onun için OYNA."

Serner'in 1927'den sonra yaşadıkları, Alman kültür geleneğinin, –Fransızların veya İngilizlerle Amerikalılarınkinin tersine– bünyesindeki entelektüellere iş görebilecekleri bir deney alanı sunmadı-

ğını gözler önüne serer. Az sayıdaki eseri Paul Steegemann tarafından ortalıktan çekilmiş, bu da hikâyelerinde anlattığı ortama karıştığı efsanelerine yol açmıştı. Bugünse Serner'in kayboluşu akıllara "bu müthiş siniğin 1927'den sonra kaidesinden inip evli bir erkeğin tipik zarif burjuva hayatını sürdüğü... klişesini" getirmektedir.[55] Serner'in huzursuz hayatını aynen devam ettirdiğine, ama 1933'ten sonra Alman hayatından uzak durduğuna işaret eden Thomas Milch bu tükenme masalını çürütmeye çalışır. Serner 1938'de Prag'da bir daire kiralayıp uzun dönemdir sevgilisi olan Dorothea Herz'le evlenmiş. Nazi işgalinin ardından Şanghay'a vize alma girişimleri başarısız olmuş.

Dönemin resmi belgelerinde Walter Eduard Israel Serner dil öğretmeni, Dorothea Sara Serner de ev kadını olarak zikredilir; Prag Yahudi cemaatine 36213 ve 36212 numaralarıyla kaydedilmişlerdir. 10 Ağustos 1942'de Transport Ba aracıyla (toplam 1460 kişi arasında 253 ve 1338 numaralarıyla) Theresienstadt gettosuna, 20 Ağustos'ta da Transport Bb aracıyla "Doğu" adı verilen bir yere nakledilmişlerdir. Son yolculuklarının varış yeri bilinmiyor.[56]

1920'lerin "seraplarından birine bütün o berbat sisin arasından" dikkatle bakıp o dönemin insanlığını, Benjamin'in dediği gibi, "dünyanın büyüden kurtulmuş müstakbel bir hali"[57] içerisinde gösterecek kırılmalarda tanımak için araştırmalarımızın teleskobunu kullanmamızı önleyen nedir? Bugünlerde yapılan yeniden kurgulamalar diktatörlüğü ve yol açtığı dehşetleri bir telos haline çıkarma eğiliminde, ki bu da o dönemki bütün süreç ve entelektüel motiflere yanlış bir sona varan nesnel bir işlev yüklenmesine neden oluyor. Ama Serner'in çapraşık durumunda, Almanya'dan uzakta ve korku yaşamayan bir yerde daha somut bir biçime bürünen o serapları bir an için olsun görebiliyoruz. Aslında bu algının kendisi de tabu gibi bir şeydir, zira o uzak diyar Amerika, bahsi geçen yer de Hollywood'du.

Ernst Lubitsch'in 1930'larda göçmen olarak yaptığı filmler üçkâğıtçılar, hainler ve yalancılarla dolup taşar. Onlardan bir satranç üstadının zihinsel farkındalığı da talep edilir, ama bu talep onları 1920'lerde Almanya'daki öncülerinin acısını çektiği kronik bir alarm durumuna sokmaz. Lubitsch'in filmlerinde kesintisiz komedi



7. Görünüş medenileştirir

Ernst Lubitsch. Berlin, Stüddeutscher Verlag izniyle.

ışığı altına yerleştirilmiş "Görünüş medenileştirir" (bkz. Resim 7) sloganını görürüz. Sahicilik kültünün esamisi okunmaz; maske indirme diye bir mesele yoktur.[58] Lubitsch maskelerin, gevşek bir hayat, puslu niyetler ve kendi kendine eziyet etmekten kaçınmayı içinde barındıran bir tasarrufun parçası olduklarında, bir yüze ne kadar yakışabileceklerini gösterir. Maskeler imkânların gün ışığına çıkmasını sağlar, bireyin içinde gizlenmiş filan olmayan, ona dışarıdan getirilen imkânların.[59]

Bu imkânlar, Almanya'da gelişemeden kalır, çünkü Alman kültür eleştirisi müessesi tarafından aforoz tehdidi altında yaşayan bir yerde ortaya çıkmışlardır.

C. Bir Bauhaus Apartmanında İki Piyade

Bertolt Brecht 1926'da, savaş sırasında sıkışık hendekleri paylaştıktan sonra cumhuriyet döneminde bir Bauhaus apartmanında tekrar buluşan iki erkeğin hikâyesini anlatır. Apartman denen yer gülünç düşme felaketinin (bildiğimiz gibi bütün davranış kodlarının amacı da bu felaketten kaçmaktır) yaşandığı yer olmasa anlatacak hikâye de olmazdı.

> Kasım-Aralık 1918'de terbiyeleri biraz bozulan çok sayıda erkeğin bu alışkanlıklarıyla birlikte evlerine dönüp uğruna savaştıkları insanların sinirlerine dokundukları çoktandır herkesin kabul ettiği bir gerçek.[60]

Brecht hikâyesine bu cümleyle başlar ve Bauhaus estetiğinin *cazibesini* piyade erlerinin hendeklerdeki deneyimlerinden çıkarır. Gelgelelim kısa sürede, bir Bauhaus apartmanı gibi rasyonel bir meskenin aynı zamanda "dipsiz" bir kaos "arzusu" da yarattığı anlaşılır. Müller diye bir mühendis o biraz terbiyesi bozulanlardan biridir. Bir başka mühendis olan arkadaşı Kampert'in tek arzusu, Arras ve Ypres'in çamur ve balçığında ölmeyip sağ kaldıktan sonra, hayatını fayansla döşeli bir banyoda sürdürmektir (bkz. Resim 8). Ernst Bloch da işlevselci meskenlerin "bir sağlık tesisinin cazibesi"nden bir şeyler içerdiğini belirtmiştir; hikâyenin giriş paragrafında da geri dönen askerlerin hijyen ritüellerine duyduğu özlem –Brecht'ten pek de beklemeyeceğimiz bir şekilde yarı psikanalitik bir biçimde– açıklanır:

> Bu tiplere, hayatlarının birkaç yılını çamurlu hendeklerde yuvarlanarak geçirdikten sonra onları fayans döşeli banyolarından çıkacak kadar cezbedebilecek bir şey söylemek mümkün değildir.

Drama, yoldaş Müller'in, hendeklerden bir diğer mühendis olan az ama öz konuşan anlatıcıyla birlikte Kampert'in evine davet edilmesiyle başlar. Ev yeni nesnellik tasarımının bütün kurallarına uyularak döşenmiştir: kıyafet dolabında siyah lake kancalar; basit beyaz badanalı oturma odasındaki Amerikan tarzı *yatar koltuklar*; eğik atölye penceresinin önünde tente gibi asılmış bir Japon hasırı;



8. Tek arzusu hayatını fayansla döşeli bir banyoda sürdürmektir

Batı Cephesi'nde siperde öldürülen askerler, 1917. Fotoğraf: Ernest Brook. Londra, İmparatorluk Savaş Müzesi izniyle.

kontrpuan oluşturması için kırmızı maun bir dolap; döner bir demir merdivenle çıkılan, demir karyolası ve basit emaye bir lavabosu bulunan sade bir yatak odası ve yatak odasından sadece basma bir perdeyle ayrılan, içinde sadece raflar, bir çam masa, bir de sert, alçak bir şezlong bulunan aşırı sade çalışma odası.

Yeni nesnellik zevkine uygun bu odalarda gezdirildikten sonra suçluluk hissiyle şöyle mırıldanır Müller: "Aslında bir domuz gibi yaşamak bu." Hiçbir şey şansa bırakılmadığında bir kaza her zaman ufak çaplı bir felakete vesile olur. Şimdi gözler önüne serilmeye başlayan dramada, hendek savaşçılarının nesnellik sahnesine dönüşleri sergilenir; ya da tersinden söylersek, apartmanla sakinlerinin üsluplarındaki katılık, her üç kahramanın da Arras'ın çeri çöpü içindeyken küçümsedikleri kahramanlığın dönüşünü temsil eder. Kampert'in Bauhaus tasarımının soğuk iç mekânında sürdürdüğü inziva, kahramanlık zırhının sivillerce de kuşanılmasıdır bir nevi.

Hikâyenin hiciv yönü, Bruno Taut'un yeni mekânları savunuşu bağlamında daha kolay anlaşılabilir. Taut'un *Die neue Wohnung* (Yeni Ev) adlı kitabı 1924 ile 1928 arasında beş baskı yaparak 26 binlik satış rakamına ulaşmıştı. Okurlar Taut'tan yeni iç mekândan "rahatlatıcı bir banyo" etkisini beklemeyi öğrenmişlerdi. Duvarlara asılan resimler, Kampert'in dairesindeki gibi, perdelerle donatılıyordu: Sanat eserleri yemek yemek ve hazmetmek gibi banal ihtiyaçlara tanık olmamalıydı. "Bedensel hijyen artık zihinsel hijyenle birleşmeli" talebinde bulunuyordu. Öte yandan "sohbeti tertipli bir ortam içine kapamaya gerek yok"tu ki bu da yemek odasını cam duvarlarla çevrelemenin gerekçesini oluşturuyordu.[61]

Taut'un leitmotifi, sadece *Gründerzeit* apartmanlarının "şatafatlı Şark"ının kalıntılarında değil, "insanın evinde tartışılmaz efendi" olması amacını sekteye uğratan bütün içbükeylikler ve işlevsiz unsurlarda bulunduğundan şüphelendiği "atacılıkları elemek"tir. Taut Plessner'in eskrim salonunu inşa ediyordur! Gayet mantıklı bir biçimde soğuk iç mekânındaki şezlongu da kutup ayısı kürkü ile kaplar: "Kürk burada, ardına kadar açık ağızlar ve pençeler gibi herhangi bir barbar uygulama olmadan saf malzeme olarak kullanılmaktadır."[62] Wilhelm döneminde süsleme hâlâ barbarlığa yer veriyordu; artık bu gitmişti.

"Ama," diye devam eder hikâyeye Brecht'in anlatıcısı, "Müller'in bu kasıtlı uyum ve reformist faydalılığa daha fazla tahammül edebileceğini zannetmiyorum." Okur yaklaşan felakete böyle meşum bir biçimde hazırlanmış olur. Müller bir "harp planı" geliştirir ve sonunda mahvolmuş mobilyalar üzerinde hüküm süren o olur.

Bu hikâyede sıcak-soğuk kutupsallığının çeşitli varyantları işbaşındadır. Sıcak kutupta bütün o kahramanlık karşıtı eğilimleri, kendiliğindenlikleri ve asimetri ihtiyaçlarıyla eşitlikçi "sürüler" kamp kurmuştur. Soğuk kutupta ise duygulanımların disiplin altına alınması, şeffaflık arzusu, ihtiyat ve simetri yasasını görürüz.

Hikâyeyi Bauhaus ideolojisinin hicvedilmesi olarak okumak onu basitleştirir sahiden de. Ama işin irkiltici yanı, "uygunsuz" bir mobilya parçasının bile apartmanın genel dekoratif şeması içinde hassasiyetle ayarlanmış bir yere sahip olmasıdır; misafirler soğuk

sanayi işlevselciliğinin tek tek zanaatkârlar tarafından işlenmiş parçalarda sunulma biçiminden de hazzetmezler. Hikâye Bauhaus'un sanayi üretiminin zanaatlara bağlı reform hareketine ilk darbelerini indirdiği sıralarda geçer. Ama Brecht'in bütün oyunlarında, rasyonel yapılar arasında cinnet geçiren Dionysosçu piyadeler görebiliriz. Onun temsil ettiği dünyada kaosun kalıntıları üzerinde savaşlar verilir ve bu kalıntılar insanlığın son numunelerini içerir. Ama yine bu dünyada kaotik mizaçlar tuzaklar kurmaktan hoşlanıyorlardır. Brecht "insan hatadır" beyanında bulunurken, yaptıkları yeni konutlara insanlar taşındıktan birkaç ay sonra neler olduğunu gören yeni nesnellik mimarlarıyla aynı şekilde sıkıntılı sıkıntılı iç çekmektedir.

Brecht'in 1926 tarihli hikâyesi, mimarinin bireyi eğitmenin aracı olabileceği yanılsamasını hâlâ besleyen savaş-öncesi dönem mimarlarının estetizmle reform hareketini harmanlayışlarının savaş-sonrasında işitilen küçümseyici bir yankısıdır da. Modern mimari itikatı, reforme edilmiş meskenlerin karakter üzerinde olumlu ahlaki etkiler yaratmasını, bir davranış kodunu üç boyutta temsil etmesini bekliyorlardı. Brecht'in hikâyesi mimarinin bu iddiasının karşısına piyadelerle kaos tacirlerinin kaba saba mizacını çıkarır.

Brecht'in bu anlatısı akla, reform hareketi ile modern mimarinin öncülerinden birinin yaşadığı acılı bir olayı getiriyor. Henri van de Velde 1894 yılında Ruskin ve Morris'in etkisiyle Belçika'da bir model kompleks, Bloemenwerf inşa etmişti.[63] De Velde anılarında bu komplekste ortaya çıkan hassas bir durumu –biraz da memnun bir edayla– anlatır. Neredeyse felakete yol açacak olan bu durum, ona bakılırsa, zevkli yapının yarattığı "ahlaki" etki olmasa, bunu başaracakmış. Van de Velde'nin evinde uyum o derecedeymiş ki evin hanımı Maria Sèthe'nin giydiği elbiselerin rengi bile evin renk şemasıyla hassas bir biçimde bütünleşiyormuş. Özel durumlarda, ne renkte yiyecekler sunulacağına bile iç mekândaki renklere göre karar verilebildiği oluyormuş.

1986 yılının Toulouse-Lautrec'in Bloemenwerf'e konuk olduğu bir şubat günü de öyle yapmışlar. Çilek rengi bir elbise giyen sarı saçlı Maria sunmuş yemeği: renkleri antredeki duvar kâğıdının mor

ve yeşil yıldızçiçeği desenine uyan tabaklarda sarı yumurtalarla kırmızı fasulyeler. Bu uyum aşırılığı Parisli misafirin alaycı damarını harekete geçirmiş. Hafiften de kafayı bulmuş olduğundan masanın üstüne fırlayıp evsahibinin tiksinti duygularını da uyandırarak, her an "edepsizleşebilecek" bir konuşma yapmaya başlamış. "Ama" diye yazar van de Velde anılarında "o kadar ileri gitmedi. Evimizin atmosferi etkisini göstermekte gecikmedi ve Toulouse-Lautrec'in sözleri şükran ifade eden kelimelerle sona erdi. Aynı anda hem normal hem de olağanüstü olan evimizin kendine özgü atmosferi onu da etkilemişti."

Brecht'in hikâyesi böyle iyi bir sona bağlanmaz. Modernist amentünün ahlakçılığı, mühendis Müller'de hafif bir suçluluk hissi uyandıracak kadar (ama davranışını değiştirecek kadar değil) güçlü kalır. Kaba bir aforizma şekline dökerek söyleyelim: Burada modernizmin postmodern koyverişi/gevşemesi söz konusudur ki burada "post-" öneki sadece bastırılanın geri dönüşüne işaret etmeye yarar. Piyadenin utancı bir komedi nesnesi haline gelmiştir. Dört yıl sonra Brecht –cumhuriyetin son safhasının uyguladığı muazzam bağlılık beyan etme baskısı altında– kendiliğindenlik ile soğuk yapı arasındaki aynı çatışmalara kimsenin gülmediği öğretici oyunlar yazacaktır. Artık disiplin kurallarını ölümcül sonuçlara varana dek takip etmektedir. Eski piyade mühendis Müller Komünist Partisi okulunun davranış ıslahı usulü gereği öldürülüp cesedi kireç çukuruna atılır.

Avangardlar burjuva-öncesi kültürlerde duygusal disiplin, daimi ihtiyat ve ahlaki kaygıları paranteze alma yeteneğinin damgasını vurduğu bir tip keşfetmişlerdi. Ama aslında böyle bir tip bulmak için başka bir yere gitmeye gerek yoktu, zira bir iç pusuladan yararlanmaksızın hareket eden zırhlı özneye dair bir dolu hazır imge vardı el altında.[64] Ordu o dönemin Weimar toplumunda bir soğuk kültür altsistemi kurmuştu ve uzak zamanlardaki olağandışı kültürler gibi, saat gibi mekanik bir biçimde işliyor ve tarihsel değişimi donduruyordu.[65] Yeni nesnellik dönemi asker imgesini bir ikon statüsüne çıkarır: askerin güçlü profilini, nüfuz edici bakışını ve sert çenesini

taçlandıran miğfer. Yeni nesnelliğin züppesinden Bolşevik memura, mühendisten aşırı doğalcı ressama, teslim olmayı reddeden gezgin tip imgelerini besler.

Ordu milyonlarca insan için davranışların ölüm tehlikesi baskısı altında şekillendiği bir yerdi; Brecht'in *Adam Adamdır*'ında orduya "anne" denir; *Fatzer* fragmanında "tankta" doğarız.[66] Orduda vicdanın içeriden yönlendirilmesi ihtiyacı ortadan kalkar; bu işi dışarıdan gelen emir sesi devralır. En önemli erdemler, verilen görevi yerine getirme ve çabuk tepki verme yeteneğidir. Persona'nın duygu denetiminden şuurunu kaybetmeye, yol yordam gözetmekten saldırgan bir cinnete hızla dönüşmesi, cephede olağan şeylerdendir.

Asker ikonunu yeni nesnelliğin tipolojisinden ayırmak zordur. Ne soğuk persona ne de radar tip askeri bir gölge olmaksızın var olabilir: Sosyoloji beyaz yakalı çalışanlardan oluşan "gri ordu"yu (Theodor Geiger) bulur tüketim alanının ortasında. Mahluk (3. tip) bile genellikle sadece madalyonun öbür tarafından ibarettir. Jünger'in işçi kurgusu persona tipi ile demirden asker figürünü harmanlar. Bu karışım sanayi işçisine metalleşmiş bir beden olarak bakan geleneğin bir parçasıydı.

Joseph Roth gibi Jünger'in hassasiyetlerine taban tabana zıt bir yazar bile, demiryolları sisteminin oluşturduğu demir arka plan önünde işçileri gözlemlerken, onu askerce niteliklerle donatır:

> Orada üniformalı bir adam, ufacık, kafa karıştırıcı bir demiryolları sistemi arasında gezinip duruyor; bu bağlamda birey sadece bir mekanizma olarak önem taşıyor. Önemi bir manivelanınkinden daha fazla değil; etkisi bir düğmeninkinden güçlü değil. Bu dünyada insani ifade yeteneğinin bütün potansiyeli bir aracın mekanik iletişimine indirgenmiş durumda. Burada manivela koldan, sinyal göz kırpmasından daha önemli. Burada göz değil fener, çığlık değil açık bir menfez işe yarar. Burada ihtirasın değil, düzenlemelerin, yasanın hükmü geçer.[67]

Bu onyılın işçi edebiyatında soğuk persona'yı Komünist kadro mensubunda yeniden keşfederiz: Onun *Akıllı Yaşama Sanatı* Leninizmdir. Pathos'unu tanımlayan şey belli bir mesafeden yaşamaktır ve ahlak genel bir tehdit ortamı ortasında hayatta kalmayı sağlayan taktik kurallarla ifade edilir. Onu geleneği önemseyen Sosyal De-

mokrat toplulukların bulunduğu sıcak bölgelerden ayıran nitelik soğukluktur. Brecht'in 1925 ve 1926'da, *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'ndaki şiirlerde ortaya koyduğu davranış kodunda ona da çoktan bir rol ayrılmıştır.

D. Brecht'in Kent Sakinleri İçin Keramet Kılavuzu

Cumhuriyetin sonlarına doğru, tavır –uzun vadeye yönelik olarak alınan karar– siyasal etikte merkezi yeri işgal etmeye başlar. "Tavır" –diye iç çeker Benjamin, Ernst Jünger'in derlediği *Krieg und Krieger* (Savaş ve Savaşçı) antolojisi hakkında yazdığı bir kitap eleştirisi yazısında– "onun bütün konuşmalarındaki üçüncü kelimedir."[68] Aslında güçlü kurumların yönlendirmesine teslim olmuş olanlar bir kararlılık tavrı sergileyerek kendi yollarını kendilerinin çizdiğini göstermeye çalışıyorlardır.

Tavır bir temel değer haline geldiğinde, zarar verilemez gibi görünen canavarlar doğurur. Ama bir kural olarak, canavarlar sahiden riskli bir adım atmadan önce tükenip kalsınlar diye bütün kaynaklar o elzem çelikten zevahiri korumaya harcanır. Rezalet korkusu onları mahveder. Bir rezalet estetiğinden azami derecede yararlanan dadacılık küçük düşmeyi kabullenme işini rafine etmiştir. Serner'in yeni nesnel *Handbrevier*'inde, "korkaklık", Gracián'ın "güzel icra edilen ricat" anlayışı ve minimalist hayatta kalma sanatı hâlâ karaktere odaklanır. Brecht'in kent sakinleri için verdiği öğütlerde ise karakter çıpası terk edilir.

Çelik gibi bir tavır alma konusunda uzmanlaşan karakter, daha önce gördüğümüz gibi, bir açmazla karşılaşır:

> Bahsetme tehlikeden!
> Tank geçmez adam geçecek delikten:
> Elmecbur çıkacaksın.
> Bırakacaksın kıymetlini
> Sen kendin çıkmaya bakacaksın.[69]

"Deprem manzarası" toposu Brecht'in *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'nda ileri bir safhadadır. Dekor olarak harebeler bile yoktur,

kolektif belleğe pusula hizmeti görecek bir şey kalmamıştır. Bu toplumsal mekânı Gracián, Plessner ve Serner'de görmüştük: Çatışmacı gerilimle yoğrulmuş, pusulası olmadan oradan geçmek zorunda olan, o yüzden de dış seslere bağımlı kalan kişilerin bulunduğu bir mekân. Bu sesler de şunları telkin eder: mesafe yarat, sığınağa geçici gözüyle bak; kendini içinde bulunduğun topluluktan ayır; aile bağlarını kopar; abartılı bireyleşmeden kaçın; şapkanı kaşlarının üzerine iyice çek; bütün sıcaklık kaynaklarından uzaklaş. Ama *Okuma Kitabı* varoluşsal göçebeye yönelik bu tüyolarda kalmaz. Öznesini "topyekûn seferberliğin" son tahlilde adların silinmesini talep ettiğini göreceği bir mekâna yollar Brecht:

İstasyonda ayrıl dostlarından
Palton ilikli, sabahleyin gir şehre
Bir oda ara ve arkadaşın çaldığında kapını:
Sakın, aman sakın, açma kapıyı
Sil izlerini!

Hamburg'da yahut başka bir yerde görürsen ananı babanı
Yabancı gibi geç yanlarından, dön bir köşeye, görme onları
Verdikleri şapkayı çek yüzüne, ve
Sakın, aman sakın, gösterme yüzünü
Sil izlerini.

Et buldun mu ye. Pintilik edip mahrum bırakma kendini.
Yağmur yağınca herhangi bir eve gir, otur herhangi bir sandalyeye
Ama çok oturma. Şapkanı da unutma.
Diyorum ya:
Sil izlerini.

Ne söylersen söyle, iki kere söyleme
Başka biri de söylerse senin fikirlerini, reddet onları
Hiçbir şey imzalamamışsın, hiç resim bırakmamışsın
Orada bulunmamış, hiçbir şey söylememişsin
Ama yine de yakalayacaklar seni, olacak şey mi?
Sil izlerini.

Ölümü düşünmeye başladığında dikkat et de
Mezartaşı dikip açık etmesinler yattığın yeri
Açık açık yazıp da ifşa etmesinler seni
Ölüm yılını söyleyip ele vermesinler cümle âleme.
Bir daha söylüyorum:
Sil izlerini.
(Buydu bana da öğrettikleri.)[70]

Bu davranış kodu da ayrılma uzmanlarını gerektirir. Neyden ayrılmaları gerektiği açıktır, ama bunun neden veya ne amaçla yapılacağı belli değildir

Anonim bir sesin davranış buyruklarına sıkı sıkıya uymak kronik bir alarm durumunun ötesinde geçici bile olsa bir rahatlama noktası garanti etmiyorsa Brecht'in "kerameti" başka ne vaat eder?

Brecht'in emirlerini takip eden kişi bunun karşılığında, mezartaşında bir kimliğe atıfta bulunacak hiçbir kayıt olmayacağı konusundaki kesinliğin ötesinde, hiçbir şey almaz. Nitekim yeni nesnelliğin davranış öğretileri nihayetinde azami hareketlilik vadettikleri, olsa olsa mezar taşının üstündeki bir silinme izinin kaybolanın hızını göstereceği bir sıfır noktasına gelip dayanırlar.[71]

"İzlerini sil!" buyruğu kafa karıştırmayı sürdürmektedir, elbette. Bunda "gerçekliğin kendisi"nin verdiği bir emir görmek standart yorum haline gelmiştir. Brecht'in bu serinin onuncu şiirinde verdiği,

Soğuk soğuk ve gayrişahsi
Konuştuğumda seninle
.....
Gerçekliğin kendisi gibi
Konuşuyorumdur sadece ..[72]

tüyosunu minnetle takip ederek muammanın pedagojik çözümünü bu kendini ihbar etmede buluruz. Burada konuşan, Heidegger'in dediği gibi, "gündelikliğin öznesi" olarak "insan"dır. Anonim ses, yabancılaşmanın mantığının kendi kendine çözülmeye yol açacağını gösterebilmek amacıyla retorik olarak yabancılaşma rolü yapıl-

masını tavsiye eder. Ama aksilik yaratmayı sürdüren bir şey vardır ki o da –Rudolf Arnheim'ın belirttiği gibi– "gerçekliğin" asla soğuk soğuk ve genel bir biçimde değil, her zaman bireysel olarak ve sıcaklık vaatleriyle "konuşuyor" olmasıdır.[73] Ve kişisel olanın anonimleştiği süreç, kimsenin onu zorlamasına gerek kalmadan, amansız bir biçimde ilerler. Brecht'in personasından talep ettiği aşma mantığında bir olumsuzlama taklidi unsurundan çok bireyin izlerini silme yeteneği olduğu varsayımı işbaşındadır. Dolayısıyla da öznenin kaybolduğu "sıfır noktası" gibi görünen şey öznenin muktedirleşmesinin dayanağı/dönüm noktası olarak okunabilir; kent sakininin ortadan kaybolmasına ne toplumsal kurumlar ne de karanlık tarihsel süreçler neden olur – ölümün beklediği geleceğe egonun kendisi kaçıyordur.

Gracián'ın personası tekrar görüş alanına girer; Plessner'in düellocu öznesi ile Serner'in üçkağıtçısı da katılırlar; sürülerden kaçar ve düşmanla kumar oynarlar... Ama ne uğruna? Hangi sihirli gözün altında? Hangi ödül için? İçinde estetizmin onlara hâlâ doyum vaat ettiği maskeleri indirirler nihayetinde. Peki, bu kendi kendini silmeyi nasıl kavramalı?

Burada Macar Marksist Béla Balázs öğretici bir müdahalede bulunup bunun gibi şiirlerin "Dionysosçu kendi kendini inkâr cinneti"nin özellikle sapkın bir biçimini belgelediğini ortaya koyar.[74] Sanatçının Marksist maskesinin ardından Nietzsche'nin sesi geliyordur; ama bu yorumun bize bir şey kazandırıp kazandırmadığı tartışmalıdır.

Brecht'in kendi kendine çözülme şiiri bizatihi silinmez bir imzadır ki bu da koca bir dizi analizi teşvik etmiştir. Kişinin izlerini örtmesiyle ilgili şiir sadece ve sadece izlerle ilgiliymiş gibi görünmeye başlamıştır. Brecht'in şiirine verilen bu tepkilerde dikkat çeken şey, bir öznenin keskin hatlarını, bizatihi bu hatları bulanıklaştırdığı varsayılan bir metne gittikçe fazla taşımalarıdır.

Eleştirmenler şiirde "neşeli barbar"dan "robot"a çok çeşitli karakterler bulmuşlardır.[75] Şiir çıkar çıkmaz, Benjamin onda "yıkıcı karakter"den izler görmüş, kastını netleştirmek için Reich'ın kredi kurumunun müdürünün de inşasını hiçlik üstüne kurduğundan bah-

setmiştir. Kısa bir süre sonra, ama epey bir mesafeden (1933'ten sonra), Arnold Zweig şiirde kendilerini yabancı şehirlerde kaybetmek isteyen göçmenlere yönelik talimatlar bulurken, metne tekrar dönen Benjamin, sebatlı keskin duyarlılığıyla, onda tarihe karışmış cumhuriyetin yeraltında illegal faaliyetler yürüten Komünist kadrolar görür.[76] Şiir Benjamin'de takıntı olmuştur; her siyasi yön değişimini bizzat kendisinin herhangi bir hafızaya sahip olduğunu kabul etmediği bu metne kaydeder. "Yıkıcı karakter", çıkarımında bulunur Benjamin 1930'da, "bir sinyaldir. Trigonometrik bir levha nasıl dört bir yandan rüzgâra açıksa yıkıcı karakter de dört bir yandan gevezeliğe maruz kalır."[77] 1940'ta günlüğüne düştüğü bir notta, şiirde Rus gizli polisi GPU'nun ruhu ve şeklinin belirdiğini yazar.[78] Bundan da sonra Franco Buono şiirde "şehir gerillası"nı bulur ("işgal edilmiş şehirlerde yeraltı savaşçıları için davranış kuralları").[79] 1970'lerin psikanalitik iklimi şiirdeki sadomazoşist unsurları öne çıkarır; 1980'lerde şiirin iletişim teorisiyle ilgili içerimleri rağbet görür.[80] 1990'larda ise okurlar şiirde, yapıbozum teorilerine kolay eklemlenen ufak bir unutma makinesi keşfederler.

Bu liste istendiği kadar uzatılabilir. Yorum zırhlı ego ve sınırsız benlik uçları arasında gidip gelir. Şiirin değer bakımından sergilediği nötrlük, muktedir özneyle ilgili muhtelif anlayışlara eklemlenmesini kolaylaştırır; yıkıcılık yönündeki kavramsal gelişimi ise aynı zamanda bu muktedirleşmeyi geri almayı da mümkün kılar.

Bu dış ses persona'yı olası bütün yönlere gönderirken, diye sorabiliriz, Gracián'ın koduyla başlayan eski geleneği güncelleştirmenin yararı nedir? Ya da son safhalarındaki kodun ahlaki boşluğu, katı davranış direktiflerini anlamla birleştirmeyi vaat eden topluluklar içinde erime arzusunu kışkırtırken? "Arzuladığımız unutuşu en sonunda ölüm bize getirdiğinde," der Nietzsche, talep ettiği şey yalnızca "'olan'ın sadece kesintisiz bir 'olmuş olan' olduğunun, kendi kendini inkâr ederek, yıkarak ve kendiyle çelişerek yaşayan bir şey olduğunun ikrarıdır".[81]

Ama Nietzsche insanın "unutmayı öğrenme"[82] yeteneksizliğini kayda geçirirken, Brecht'in şiiri unutmayı öznenin önüne ödev olarak koyar. Şiiri, içinde Nietzscheci motiflerle saraylı düstur parça-

larının rengârenk balıklar gibi yüzdüğü bir akvaryum gibi görmek anlamlı mıdır? Buna kolayca başka yüzen bedenler de ekleyebiliriz, mesela Amerikan sessiz filmlerinden komik figürler ve Walter Serner'in *Handbrevier*'inin kişilerini. Şiirin, daralıp katı davranış kurallarını kimlik çözülmesinin dehşetiyle birleştiren paradokslara dönüşen davranış kılavuzları geleneğine anıştırmada bulunduğunu belirleyebiliriz. Yahut Nietzsche'nin şen bir inkâra gömülü özne motifini, bir davranış kuralının sağlam binası içine yerleştirdiğini keşfedebiliriz. Şiire verilen tepkiler bütün bu düğümleri yarıp geçmiştir. Pedagojik çözüm daha baştan paradokslar tarafından kötürümleştirilmeyi istemez. Serinin onuncu şiirinde Arşimet noktasını bulur; çünkü bu son şiirde, bir yoruma bakılacak olursa, "şair gizlendiği yerden" sahte davranışları "teşhir" etmek için çıkmıştır.[83]

Bu yorumla şiir, bildiğimiz gibi Gracián'ın davranış öğretisi "sahte davranış"tan şüphe etmeye karşı çıktığı için kısaca değinmemiz gereken bir retorik ironi geleneğinin içine çekilir. Retorik ironiye göre iki davranış biçimi vardır; *simulatio* ve *dissimulatio*. *Dissimulatio* konuşmacının aslında kastettiği şeyi gizlediği menfi edimidir; aslında öyle olmadığı halde bir şeyi müspetmiş gibi göstermekse *simulatio*'nun tanımıdır.

Retoriğin temellerine dair bir araştırmada şunları okuruz: "Simülasyona dayalı ironi açıkça karşıt bir bakış açısını benimsemiş gibi yapmaktan, dissimülasyona dayalı ironi ise kişinin kendi kanaatini fark edilir biçimde gizlemesinden ibarettir." Burada özel çifte olumsuzlama yeteneği sayesinde iletişimin tekdüzeliğinin üzerine çıkabilen ve sınırlar koyabilen egemen bir özne varsayılmaktadır. Karmaşık simülasyon sürecinde, konuşmada göze çarpan çifte olumsuzlama figürü ile veciz dilin sadeliği, şiirin ayrı ayrı işlediği ayrılık senaryolarını, "başka türlü olabilir"in kendi kara renkli *mundus retoricus* imgeleriyle kendi kendini imha noktasına kadar giden çok yönlü bir benlik geliştirmek için kullanan bir bireye atfedilen eşsiz bir "sahici kişisel üslup" ortaya çıkarır.[84]

Retoriğin öğrenme mecrası tekrar, haznesi de hafızadır. Peki ya hafızanın depoları gibi, sözlü aktarımın haznesi olarak retoriğin de imha edilmesi gerekiyorsa? Şiir muktedirleşen özneyi paradoksa

sürüklemek için akıllıca bir pedagojik hamleyle kurtulma fikrini teşvik eder. Peki konuşma mercii nereye "gizlenmiş"tir ve *Okuma Kitabı*'nın bütün bir çevrimi içinde benliğin kaderi ne olur? Brecht' in niyeti konuşma merciinin pikap olmasıydı; şiirleri plağa kaydedilecek metinler olarak tasarlamıştı. Okurlar şiirler arasında şu uyarıyı görürler: "(Bu kaydın bir kereden fazla çalınması gerekir.)"[85]

Konuşmacının yerini bulma arayışı, şiirin alımlanma tarihine gayet uygun bir biçimde, kaçınamayacağımız bir komplikasyona dikkat çeker. Bu ilk şiirin son dizesindeki parantezler –eylem imkânlarını kurallara bağlayan sesin kaynağına yapılan felsefi bir göndermede olduğu gibi– okurları konuşmanın geldiği mekâna yönlendirebilir. Yazılı metnin parantezlerini, davranış kurallarıyla birlikte, ânında algılayabilirler ama kaydedilmiş ses "simülasyon"un açığa vurulmasını son dizeye kadar erteler. Peki "Buydu dedikleri (1926) / Bana öğrettikleri (1938)" cümlelerinin etrafına konan parantezler neyi açığa çıkarır? Hitap ettiği kişiye asimile olmuş, kökenini ancak şiirin son dizesinde ve sırf nezaket icabı paylaşan, bir dış ses mi? Verilen öğütlerde yazara ait bir dizi saik –ayrılma ve unutkanlığa övgü, "ifade"nin tasfiyesi ve "dünyanın evini boşaltan demir çeneli yiyici" imgesi (Benjamin)– bulunduğu için parantez içinde konuşan benliği yazarın sesinin mecrası olarak belirlemek salık verilmiştir. Yine de, davranış kurallarının "benliği" içinde çoktan uzaklaşmış olan bu parantez içi "benliğin" dış sese direnç gösterip gösteremeyeceği açık değildir.

Serinin ikinci şiirinde emperyal bir "biz", aynı anda hem dışlamakla tehdit eden hem de "Arkadaşlarından ayrıl" emrinin yanına bir "kalış" koyan kolektif bir kerte konuşmaktadır – içinde bulunduğun topluluğun misillemesidir bu; dış ses ile özne arasındaki ilişki agonisttir. Üçüncü şiirde, kayıp oğul kendisinin "duman gibi yok olması"nı isteyen babaların sesini taklit eder. Babaların sesi ilk şiirdeki sese şüphe uyandıracak kadar uyumludur. Dördüncü şiirde, bir dereceye kadar bir öznenin varsayıldığını görürüz: "Ben" kelimesi on üç kere geçer. Genç bir kadın kendi kimliğini bir düşmanlık ortamındaki yansıması sayesinde bulmaya ve aynı zamanda rahatlamaya çalışmaktadır –tıpkı Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'nda tav-

siye edildiği gibi; kadın kendini boş yere aşırı yorar. Beşinci şiir başkasının yabancılığını, garipliğini vurgular ("Buydu bir kadından duyduğum"). Burada geleneksel olarak eril davranış kodlarının nesnesi olan kadın salt malzemeye indirgenir. Bu indirgeme düzeyinde, tarihsel-felsefi bir yük de kazanır: "Rüzgâr/dolduruyor yelkenimi." Küllerinden doğma anlamında "harabelerden çıkma" ilkesi ilk olarak bir kadının bedeni üzerinde denenir. Altıncı şiirde, yeni nesnelliğin davranış kodunu umursamadan o eski tarz gençlik infiali, patavatsızlık ve tövbe haccı havasıyla yapacaklarını ilan eden, bunu yaparak çökmeye mahkûm olduklarının farkına varmayan dışavurumcu oğulların utanç verici gösterisi hakkında bir rapor sunulur ("Buydu eskiden insanlardan duyduğum"). Dış ses kullanılmayan yedinci şiirde seçkin, zırhlı bir özne bir komedi figürü olarak sunulur. Sekizinci şiirde, silahsızlanma ve zırha bürünmenin iki parodisinin ardından, bütün burjuva davranış kodlarından arınmış bir ortamın manzarası resmedilir: Bir "hendek cemaati"nin (Marc Bloch) yasa tanımaz uzamıdır burası; yeni nesnelliğin davranış kuralları da bu cemaat için tasarlanır: "(Bu kimsenin cesaretini kırmamalı elbette.)" "Farklı Çevrelerden Bir Adama Dört Davet"te (dokuzuncu şiirde) ilk şiirdeki indirgeme şeması tekrar edilerek bize dostluğu geçici bir önlem olarak görmek öğretilir (burada parantez yoktur). Ve sonra, serinin onuncu şiirinde yazar gizlendiği yerden en nihayet çıkar. Ama nasıl bir sestir bu?

Seri boyunca yazarın sesi huzursuz huzursuz gezinir, onu özümsemekle tehdit eden farklı kerteler arasında dağılır. Sahici bir "ben" ile gayrişahsi "kişi" arasındaki sınırlar kaybolmuştur; altıncı şiirde şikâyet tonu ve şikâyetin teskini o eski parodi tarzıyla aktarılır. Sahiciliğin kışın saklanacağı bir yer yoktur. İronik retoriğin temeli tahrip edilir.

"Ört izlerini " talimatı ironik retoriği sağlam bir öznedeki temelinden mahrum bırakır. Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı* özneyi bulunduğu yerden kaldırıp bir paradoksa dönüştürmüştür. Nietzsche'nin özneyi canlı bir biçimde oyuna dahil etme anlayışı (Brecht'in ilk şiirleri bu anlayışla biçimlendirilmiştir) insanın önünde ya kurtuluş olasılığını bayrak gibi sallayan ya da onu yok olmakla tehdit

eden kurumların etkisi altına girer. Burada yazısı yazılmamış bir mezartaşı gibi görünmeyi sürdüren şey, çabucak, ölçümlerini haritaya geçiren mühendislerin çizim masasına dönüşecektir. Onların sesleri kent sakinlerinin dünyasına müdahale etmeye başlamıştır bile. "Ben" "onlar" içinde çözülmeye başlar ki gündelik varoluş dünyasının bu öznesine iştirak ederek eylem (ama ne amaçla bilinmez) mümkün hale gelebilsin. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında olduğu gibi, bilinçdışının "o"su "onlar"ın dış dünyasına kaymıştır;[86] eylem sistemleri içinde "Ben" kendini bir özne zanneder; halbuki "onlar" öznenin bir zamanlar kurduğu insani ufku çoktan ortadan kaldırmıştır.

Persona'nın içinde çözülmesi tehdidi baş gösteren bu genel "onlar" nötr bir mecra değildir. Babaların yasası altında var olur. Brecht'in metnindeki itici bir şey bu mukadder vaziyete dikkat çeker. Unutma senaryolarının unutmadığı tek nesnedir bu: şapka.[87]

Şapka iki kere devreye girer. Birincisinde, gözlerin üzerine kadar çekilip yüzü gizlemeye yarar, öyle ki ebeveyn oğlunu tanıyamaz. Bir kere de üçüncü şiirde ortaya çıkar; burada göçebe okura şapkasını unutmaması talimatı veriliyordur. Şiirdeki kişiye bir iyelik zamiriyle bağlanan her ne varsa –"[senin] anan-baban/yüzün/fikirlerin/ölümün" programatik olarak unutma usullerine tabi tutulur; tek istisna "şapkan"dır. Bu nesne o kişiye bütün indirgenme safhalarında eşlik eder.

1920'lerin ortalarında yüzü gizleyen şapka yeni nesnellik portrelerinin göze çarpan bir alamet-i farikasıdır: Anton Räderscheidt, George Grosz ve Christian Schad'ın yeni nesnellik dönemi resimlerinin karakteristik bir özelliğidir; Hans Richter *Vormittagsspuk*/*Sabah Gelen Hortlak* filminde şapkaları dans ettirir. Dışavurumcu resimlerde yüzler içsel uyarıma açık ifade yüzeyleri olarak kalırdı; artık başın dış hatları bu yüzeyi kapatır. Karakterlerin içleri opaklaşır; yüzün üstüne indirilen şapka ifadenin görüntüye girmesini engeller. Brecht'in serisindeki altıncı şiir bize son, anakronik bir öfke ifadesi sunar. Usulüne uygun bir öfke habitusu, burada dikkatler özel isyanın bireysel göstergelerine (Brecht bunları pratik bir karar alınırken yaşanan tereddütle irtibatlandırır) çekilebilsin diye şapkanın "arka-

ya kaykıltılması"nı gerektirir. Babalarının malı olarak kalan şiddetin alfabesini asla öğrenememiş dışavurumcu "oğullar"ın tarzına uyan bir isyandır buradaki.

Bu noktaya kadar şapkanın kökeninden bahsedilmiş değil; şiirde "[sana] verdikleri şapka" deniyor. Buradaki buyruk anneyle babanın verdikleri hediyeyi (belki de korunaklı bir büyüme sürecinin anısıdır) asla unutma, şeklinde. Bütün talimatları takip eden herkes, şapka hediyesi sayesinde, ayrılmak istediklerine bağlı kalır.

Anne-babadan radikal bir ayrılış (krş. Serner'in 358 no'lu düsturu) kent sakininin erginlik ayinlerinden biridir. *Adam Adamdır*'ın ilk taslaklarından birinde şunu okuruz:

> Bir gün / bu buharlı gemilerden biriyle / gidecek büyük şehre / tam adamı bu işin / anası da yok babası da.[88]

Buharlı gemideki adam, *Okuma Kitabı*'ndaki imgeye dönersek, ana-babasının verdiği şapka başında yapmaktadır seyahatini.

Şapkadan böyle ayrılamamak, Jürgen Manthey'in Brecht'in bütün metinlerinde işbaşında olduğunu gördüğü "ebeveyn ilgisinin devam ettirilmesi" arzusunun bir işareti midir?[89] Yoksa şapka persona'nın kendisini neden kronik bir alarm durumunda bulduğunu mu işaret ediyordur? Susanne Winnacker'in iddia ettiği gibi, okuru potlaç fikrine, bir sonraki kuşaktaki rakipleri ortadan kaldırması amaçlanan armağan fikrine mi götürmektedir? Ya da Hans-Thies Lehmann'ın varsaydığı gibi, bir borcun –örneğin oğulun sırf var olmasının getirdiği borcun– getirdiği köklü yükü, dolayısıyla arzulanan unutuşu ancak ölümün getirebileceğini mi telkin eder?

Talimatları saçmalıklarını da kabullenecek ölçüde katı bir biçimde takip edenler kaçmak istedikleri baba yasasının efsunundan asla kurtulamazlar. Şapkalarımızı yüzlerimize indirdiğimizde, denir üçüncü şiirde, "babalarımıza konuşuruz". Babalarımızla konuşmak, yeni nesnellik neslinin kendini rezil olmuş dışavurumcu oğullar neslinden ayırmak için başvurduğu temel fiillerdendir.[90] Ama her kim babasının sözlerini yankılıyorsa sadece babanın "*Olamazdın*" düsturunu tekrar ediyordur. Walter Benjamin, günlüğünün son bölümlerinde düştüğü bir notta, üçüncü şiirin bu mantığında sadizm

görecektir: Gençliğin dinamiği babaların yasasını uygular.

Babaların yasasına yapılan bu gönderme midir avangard unutma eyleminde açığa çıkarılan sır? "Daha önce gelen herhangi bir şey ne kadar köklü bir biçimde reddedilirse, geçmişe bağımlılık o kadar artar" mı gerçekten?[91] Brecht'in şiiri avangard eylemin bu meşum okumalarını tuhaf bir şey, bir şapka kullanarak devreye sokar. Şapka babanın yasasını metnin eğri düzlemine taşır ve babaların intikamını komedi ışığında görelileştirir.[92]

Nitekim en beklemediğimiz metinlerde baba yasasının bir anısı zuhur eder. Bu zuhurun ne kadar çileden çıkarıcı olabildiğini Paul Tillich'in yukarıda da aktardığımız şu formülü iyi ifade ediyor galiba: Topluluk talebi "anneyi oğuldan yaratma ve babayı hiçlikten çağırma" talebini içerir.[93] Medeni ayrılma dünyasını ortakyaşarlık lehine aşabilmek, anneyi yeniden inşa edebilmek ve bu sayede "kökeni" gizleyebilmek için babanın devlet otoritesiyle birlikte ortaya çıktığı varsayılır. Bu "üstbaba" açıkça, aldığı buz gibi soğuk önlemler sayesinde "topluluğun, cemaatin" ana sıcaklığını yeniden yaratabilecek ve onu sürekli gözetim altında tutabilecek bir konumdadır – üstesinden gelinmesi zor, paradoksal bir iştir bu. "Dolayısıyla siyasal romantizm en sert büyük bozumunu bu noktada yaşar," der Tillich; "arzu ile gerçeklik arasındaki çelişki hiçbir yerde buradaki kadar acıyla hissedilmez."

Brecht'in şiiri hüsranı tuhaf bir nesne yoluyla sahneleyebilmek için babayı hiçlikten geri çağırma arzusunu hatırlatır bize. Mizahi bir dokunuşla *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'na musallat olur bu arzu. Gelgelelim kısa bir süre sonra, babaların yasası öğrenme oyunlarında artık oyuncul bir biçimde değil, amansız bir ısrarla, bir kolektif adına ortaya çıkacaktır.

E. Die Mehlreisende Frieda Geier

Yeni nesnellik "kimliklerini kaybetmiş bir erkekler kuşağı için toplumsal ve [psikolojik] telafi işlevi"ni yerine getirmişse, Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'yla silahlanmış bir kadının ortaya çıkması olacak şey gibi görünmez.[94] Marieluise Fleißer, *Die Mehlreisende*

Frieda Geier romanında bu örneği sınar.[95] Bir otomobile binip nispeten seyyar bir hale bürünmüş ve üzerine de bir deri ceket veya bir erkek paltosu geçirmiş (ve ayrıca aynı anda hem kırdaki hem kentteki müşterilere hitap edebilmek için seçilmiş karma bir kıyafet içindeki) Frieda Geier'e göre yeni nesnellik normları sizin uydurduğunuz bir oyunun kuralları değil bedene kazınmış buyruklardır.

Başka biriyle iş yapan birinin en üst buyruğu kendini asla öbürünün yerine koymamasıdır. Merhametten maraz doğar.[96]

Ötekinin var olma hakkını kabul etmek kendi özünüzü kaçınılmaz olarak azaltır. Sizin el koymadığınız her ne varsa başka biri tarafından zulalanacaktır.

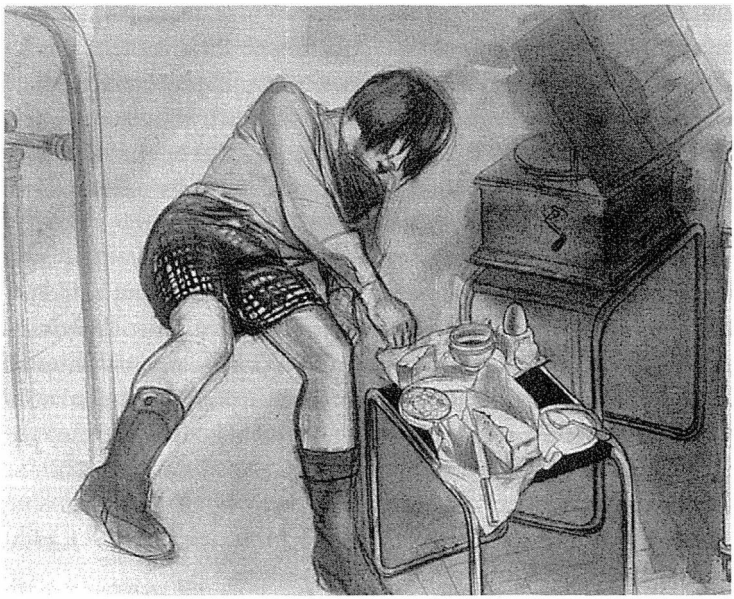
İnsanlar yabancı gördükleri herkes için ekmek sepetini biraz daha yukarı asmaya pek heveslidir. Bu da sonunda diş geçirecek tek şey olarak elinizde masanın kalması demektir.[97]

İş gezileri ve seks Frieda Geier için giyip çıkardığı birer eldiven gibidir; bunlar onda hep karışık hisler uyandırır çünkü başkaları daima onun hareketliliğini kısıtlamaya niyetlidir. Çok sevilen bir sporcu olan (taşranın "damızlık malzemesi" arasından seçilmiş) sevgilisi bu "çifte varlık"la baş edemez: Aynı anda hem "tensel hisler uyandıran dişi" hem de "kısa saçlı çileci" olan biriyle bir ortakyaşarlık ilişkisi kuramaz.

Bu huzursuz mahluku bütün lifleriyle tutman, ona bütün kuvvetinle tutunman gerekiyor.[98]

Son tahlilde kasabalılara işadamının işini bozan, atletin hayatiyetini kurutan bir vampir gibi görünür. Etrafı bir erkekler grubu tarafından kuşatılan kadın kahramanımız, sevgilisi hem sporculuk hem de iş hayatında yaşadığı krizi atlatabilsin diye ortadan kaybolmaya zorlanır. Son bir kez daha ortaya çıktığında ise sporcunun arkadaşları onu –Yahudi mezarlığında– pusuda bekliyorlardır.

Bireyler ayağa kalkıp toplumun dışına itilme deneyimini ilk elden yaşamalı ve o narin benlikleriyle yaygın kanaat çalılarını ezip geçmeli.[99]



9. Özgürlüğün buzlarıydı bunlar

Karl Hubbuch, *Improvisiertes Frühstück*/Doğaçlama Kahvaltı.
Myriam Hubbuch'un izniyle.

Bir kadın suretine bürünen soğuk persona bir fahişe olarak kullanılamıyorsa, "cadı" olarak avlanmaktadır.

Marieluise Fleißer'in romanı yeni nesnellik leitmotiflerinin kendi kendini tahrip eden veçhelerini teşhir eden bir araçtır. Anonimlik, bilinmezlik veya minimalist beka teknikleri sayesinde hareketlilik kazanma –bunu da bir askerin zihniyetiyle ya da bir züppenin tavrıyla yoğurma– temalarının bir kadına aktarılması (ürpertici) bir *Angst* tınısı uyandırır. İster saray toplumunun ister yeni nesnelliğin perspektifinden yazılmış olsun, elkitaplarında kadın, işin kaidelerine uyarak muamele/suistimal edilecek bir nesneydi. Ortakyaşamın sıcaklığının özü veya bir merhamet kertesi olarak soğukluk düşkünlerinin muhayyilesinde merkezi bir yer işgal ediyordu; erkeğin hareketliliğini kısıtlama tehdidini getirdiği için muhayyileye havale

edilmesi gerekiyordu. Soğuk mesafenin savunucuları aynı zamanda sıcaklık kaynaklarına muazzam bir ihtiyaç duyuyorlardı ama – Plessner'in *Grenzen*'inin gösterdiği gibi– bu kaynakları mücadele alanının kendisinin dışına çıkarıyorlardı. *Die Mehlreisende Frieda Geier* özerklik ve cinsel arzuyu, daha önce ne Plessner'in ne de topluluk fanatiklerinin öngördüğü ekonomik meselelerin delik deşik ettiği bir zeminde gerçekleştirme girişimini temsil eder.

Fleißer bir kadının Plessner'in düellocusu türünden erkeklerle deneyimlerini, 1929'da çıkan *Ein Pfund Orangen* (Yarım Kilo Portakal) adlı hikâye kitabında kelimelere dökmüştü zaten. "Erkekleri tanıma fırsatı buldu", der karakterlerinden biri, "hepsi de birbirine benziyordu, kadınlar için birer sistemleri vardı, ama insafları yoktu."[100] Bu sistemle mesafeye dayalı davranış kodlarında karşılaşmıştık; Fleißer bu sisteme dışarıdan biri gözüyle bakıp sarsılmaz kuralını kayda geçirir: "Mesafeyi erkek belirler."[101] Ve sistem öbür cinse de bir yer tahsis eder: "Sıcaklıktı o, bir kişi değildi."[102] Kadınlara bir ders olarak, eril mesafe kodunu önerir:

> Özgürlüğün buzlarıydı bunlar [bkz. Resim 9]; donmayı öğrenmek zorundaydı. Kimse kimseden medet ummaz.[103]

Ama Fleißer'in metinlerindeki kadın karakterler kendilerine ait başka bir ders, bir kararcılık dersi çıkarırlar. Yazar onları davranış kodları sisteminin içine yollar, onlar da orada "doğal düşmanın kendi kendileri"[104] olduğunu öğrenirler dehşetle.

Burada belki de Schmitt'in *Siyasal Kavramı*'nın cinsiyetler arasındaki savaşa düşürdüğü gölgeyi görüyoruzdur. Ya da bu teorinin içinden geliştiği daha derin zemin tam da budur belki. Schmitt'in tanımını hatırlayalım:

> Dost ve düşman ayrımının işlevi, bir bağın ya da ayrılığın, bir birleşme ya da ayrışmanın en uç yoğunluk derecesini ifade etmektir.[105]

Bu kavramsal sistemde "düşman" her zaman "öteki"dir ve "özellikle yoğun bir biçimde varoluşsal olarak farklı ve yabancı bir şey olması, doğası"[nı tanımlamak] için yeterlidir. Kadın karakterlerin ilk elden öğrendikleri bu tür bir bilgi onlara ne öbür cinsle başa çıkar-

ken başvuracakları bir bakış açısı ne de onları sınır çizmeye teşvik edecek bir kendi kaderini kendi tayin etme hissi sunar. Burada alacakları ders onlara dayatılmaktadır. Bir süreliğine savaşçıların eskrim salonuna girmelerini sağlayacak bir erginlik ayini içerisindeki sınır çizme ilkelerini özümsemiş gibi görünürler. "Olgunlaşmak demek insanlar arasında hüküm süren düşmanlık hususunda bir ışığın belirmesi demekti."[106] Ama kadınlar güven alanı içindeki ilk yabancılaşmayı temsil etmek zorunda oldukları için, kendi öznel yapaylıkları üzerindeki hak iddiaları kendini birdenbire ayrışma alanı içinde buluverir; burada cisimleştirdikleri ayrılma yoğunluğu, ayrılma uzmanlarına bile fazla gelir. "Özgürlük buzları" hakkında vaaz verenler, der Brecht, nihayetinde onun etkilerinden uzak duruyorlardır.

Güvensizlik alanında iş gören Frieda Geier düşman davranış kurallarını öğrenir:

> "Erkekleri mahvetmek gerek, yoksa onlar seni mahveder," demişti bir kadın arkadaşım. Birden aklıma bir düşünce geldi – bilgi beni canevimden vurdu.[107]

Mesele, bunun içine oturuyor olmasıdır. Bu teknikleri tasvir ederken kadın yazarımızın kahramanını düşman topraklarına bırakacak –yüzme, kösteklemeye çalıştığı sporcu kahramanın alanı olmasa, onun "serbestçe yüzme"sine izin verecek, derdim– belli bir mazoşizme ihtiyacı vardır.

Béla Balázs, *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'ndaki soğukluk öğretisini hedef alan polemik mahiyetinde bir saptama yaparak, Brecht'in "kurtlarla beraber uluma" gayretini kurt sürüsünü aldatma yolu olarak zikreder; şurası açık ki Balázs sürünün faydasını göremiyor. Fleißer'in kadın kahramanı düşmanın davranış koduyla deneyler yapar. Onun mesken tuttuğu toplumsal yapıda, bu manevra gerçek hayattaki özünü kaybetme pahasına yapılabilir. "O kurtlarla beraber uluyamaz."

Plessner, Schmitt, Serner, Brecht ve Jünger soğuk persona üzerine çeşitlemeler sunarlar. Fleißer'in sonradan bu avangard tipe vereceği adla söylersek, "bekçi köpeği" düellocu öznenin çizdiği sını-

ra bekçilik eder.[108] Onun aynı anda hem merkezsizleşmeye direnç göstermesi hem de merkezsizleşmeyi arzulamasından bir paradoks doğar ki o da şudur: Musil'in "egonun zırhını çıkarması" (sahiden modernist bir itkidir bu) adını verdiği şey bir "zırhlı özne" (bu da kararcı avangardın motiflerindendir) olma iradesini baltalar. Marieluise Fleißer'in romanları bu erkek narsisizmi arbedesinin içine çekilmeye razı olan kadının canevinden vurulacağını gösterir bize. Bundan haz duyulabilmesi Fleißer'in metinlerinin tekinsiz boyutuna tanıklık eder.

F. Ginster – Son Performans

Siegfried Kracauer'in 1928'de çıkan *Ginster: Von ihm selbst geschrieben* (Ginster: Kendi Kaleminden) romanı kendinden emin özne açmazını komedinin ışığında ele alır.[109] Nesnelliğin fetişleri Kracauer'in elinde uydumculuğun ayakbağları haline gelir. Romanın, yeni nesnel egosuz kahramanı Ginster, 1914-18 arasındaki genel seferberlikte bocalar. Burada ele alınan diğer karakterler gibi o da anonim hayatı sever; hatta savaş ve devrim gibi nahoşluklardan kaçıktan sonra "Ne güzel, ne düzgün otel" diye iç geçirdiğine dikkat çekilip, hisleri "Yarından itibaren yine kendi evinde uyumaya dönmek zorunda olduğuna üzülüyordu" diye tarif edildiğinde, Serner'in *Handbrevier*'inin düsturlarını içselleştirme işini yarılamış gibi görünür. Bu tavır da nesnellik ruhundan çekip çıkardığı diğerleri de onu başarısızlığa uğratır, hem de bunları koşullara uyarlamak için bayağı bir uğraştığı halde. Nitekim Ginster Brecht'in yeni nesnellikçi minimalizminin faydacı değerini bilir. Cepheye çağrılacağı bir celp gelme tehdidi baş gösterince mümkün olduğunca az yiyerek hayatta kalma şansını artırmaya çalışır: "Bir deri bir kemik kaldıkça, bir hedef olarak kendisini küçültmüş oluyordu."[110] Ginster'in önemli tarihsel anlarda hazır olmayı başaramamaktan şikâyeti de yoktur. Bunları kaçırma konusunda özel bir yetenek geliştirmiştir:

> Ginster'in kamusal olaylarda şansı hep kötü giderdi. Ya çok geç gelir ya da şaşırtıcı derecede mükemmel bir koltuk bulurdu ama onun da yanlış yöne baktığı için boş olduğunu keşfetmesi pek uzun sürmezdi.[111]

Ginster bir süre Köln'deki piyade alayında topçu olarak bulunur ve kahramanlık söylemine taklit yoluyla uyum sağlamaya çabalar. Ama, Inka Mülder-Bach'ın dediği gibi, "doğru tınıyı her zaman bariz bir nüansla kaçırır":

> Bir takdir lafı da ben etsem iyi olur diye düşünen Ginster, günlük raporların üslubu da çok hoş, dedi.[112]

Joseph Roth, kahramanın militan nesnellik söylemini kendinin kılmayı beceremememesinde cumhuriyetin daha aydınlık veçhelerinden birini görerek, –"bal gibi de sivil" dediği– Ginster'i ordunun genelinden ayırır. 1928'de, savaş edebiyatındaki patlamanın başladığı sıralarda *Ginster*'in çıkışı, kolaylıkla gözardı edilse de ufak çaplı bir sansasyon yaratmıştı. Askeri çapulcu figürleri arasında bu çekilmez sivil Amerikan *slapstick* komedilerinden doğmuş gibi görünüyordu; Kracauer'in kahramanı zamanın eleştirmenlerince "sosyolojik bir Chaplin" diye selamlanıyordu.

Serner'in karakterleri gibi gözü hep yollara düşmekte olan Ginster'de onların zorlantılı melankolik ritüelleri yoktur. O, uçmak yerine düşe kalka gider. Onu halk kitlesine bağlayan hiçbir şey olmadığı için aslan asker Şvayk'tan farklıdır; herkes hızlı tepki verirken, onun miskin miskin düşünmesi yıkıcı bir etki yaratır. Kışladaki konuşmaların "gramer"i üzerine tefekküre dalıp üniformalı insanın eşyavari karakterini keşfeder ama eşya, şey kategorisinden kendini de muaf tutmaz.[113] Askeri hiyerarşi onu göstergebilimin güçlendirdiği başka sorunlarla karşı karşıya getirir:

> Kışlada, koridorlarda, sokakta üstleri gözünün önünden bir peri masalındaki çitin nüfuz edilmezliğiyle geçiyorlardı. Çitin açılması için ona özel bir işaret yapması gerekiyordu. Aniden bir duvar gibi kaskatı kesiliyor, üstündeki bitki örtüsü ölüyor, gözleri iki delikten ibaret kalıyordu...
>
> Ginster ise subaya ona tam manasıyla bakmadan veya görüntüsünün herhangi bir düşünce uyandırmasına izin vermeden gözlerini dikmek zorunda kalıyordu; böylece gözleri subayın içine emirleri dökebileceği açıklıklar haline geliyordu. Mezarlardaki vazolar gibi, herkesin külüne uygun.[114]

Beceriksiz kahramanı dönemin kahramanlık tavırlarının karşı kutbuna yerleştiren şey, esasen başkalarına yönelik oluşudur. Mül-

der-Bach'ın dikkat çektiği gibi, Ginster eylemde bulunmaz –"davranır". Ginster cumhuriyetin kıt sivil edebiyatında ancak muğlak hatlarla ortaya çıkan ve radar tipi hakkındaki bölümde daha ayrıntılı tarif edeceğimiz bir tipi çağrıştırır.

G. Jünger'in Kristale Düşüşü

1. Siluetler

Soğuk persona'nın habitusu algı keskinliği iddiası tarafından belirlenir. Ernst Jünger, *Der Arbeiter*'e yazdığı önsözde, yeni gerçekliği anlamanın bütünüyle "eksiksiz ve önyargısız görme gücü olan gözler gerektiren tarif kesinliği"ne[115] dayandığını öne sürer. Ne zaman geleneksel bir yorum çerçevesi çöküşe girse algı keskinliği arzuları güçlenir. Bu tür durumlar "salt gerçekler"in "katıksız" algısını yeniden kazanma çağrıları yaratır. Kurallaştırılmış söylem asalağının tükettiği algı, kendini anlamsız şeylere odaklanarak tazeler.

Gelgelelim algıyı ıslah etmeyi amaçlayan programlar nesne ve olayların pasif bir biçimde kaydedilmesini teşvik etmekten öte bir şey yaparlar. Bu girişimin temel mizacını saldırganlık belirler; tınısında belli bir sadizm de sezilir. Keskin gözlü persona kendini cerraha benzetmekten hoşlanır; algı keskinliği habitusu ise öznenin ahlaki sınırları aşmasını gerektirir. Ahlaki bir normun olumsuzlanmasının keskinliği bir yeni nesnellik habitusuna ifade kazandırmakla kalmaz onun ampirik bilimlerin kesinliğine sahip olma iddiasını da pekiştirir. Algıdan ahlaki yargıyı çekip çıkarmak gözlemlenen nesneyi zorunlu olarak psikolojikliğinden *arındırır*, onu fizyolojik veya ekonomik verilerde bulunan temeline indirgeyip doğa bilimi söyleminin kuralları içinde masseder. Böylece davetsiz, izinsiz bakış bir katıksız algı aracı haline gelir.

Bir nesneyi "keskin bir biçimde" görmenin önkoşulunun onu kendi ortamındaki her türlü ahlaki yükten arındırmak olduğu tespiti avangard sanatçılar arasında bir klişe haline gelmiştir.[116] Sanatsal bakış nesnenin ahlaki, pragmatik ve atmosferik kabuklarını soyarak onu ustura keskinliğinde konturlar halinde tecrit eder. Eğer gözlem nesnesi insanlarsa, keskin bakış onları mekanik yasalara tabi fizik-

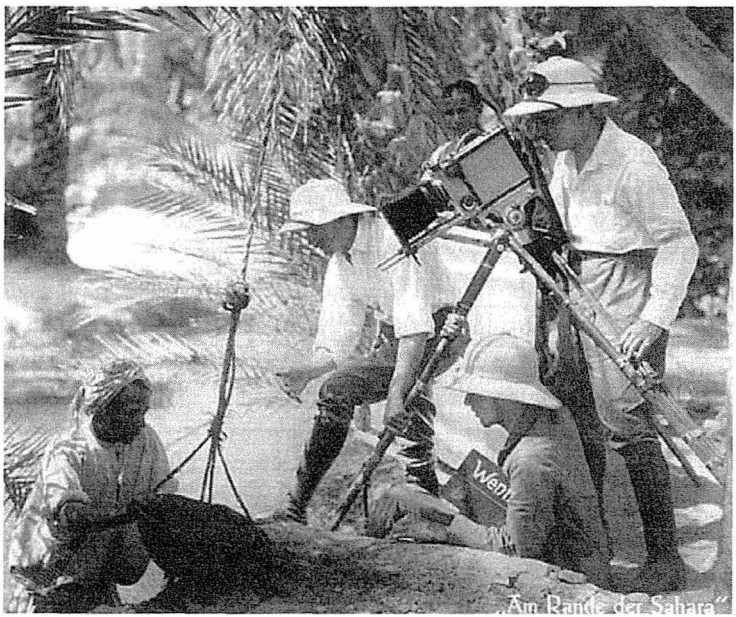
sel nesnelere dönüştürerek çalışır. Duygusal soğukluk efekti bu dönüştürme ediminden kaynaklanır. "Bir eğilim olarak soğukluk," der Osip Mandelstam 1930'da, "ahlak fikrine fiziğin girmesinden kaynaklanır."[117] Walter Benjamin'in de aynı sıralarda, hassas gözlemin ancak "ahlaki kişilik buza yatırıldığında" mümkün olduğunu yazdığını görürüz.[118]

Jünger 1930 başlarında kaleme aldığı "Über den Schmerz" (Acıya Dair) adlı denemesinde insanlara acılarını, tutkularını veya şikâyetlerini dikkate almadan yabancı nesneler olarak bakmayı önerir.[119] Bilimlerin söylemleri, Jünger'e göre, algının böyle soğutulmasını kolaylaştırır ve edebiyata taşındığında, "sıfırın altında sıcaklıklar" üretmeye muktedirdirler.

"Bu tür sıcaklıklarda," diyecektir Jünger daha sonraları *Strahlungen* (Işınımlar, 1949) kitabında, "ten ve erotik temas da parıltısını kaybeder; fiziksel koşulları ön plana çıkar."[120] Algı keskinliği insanları fiziksel nesneler olarak anlayan bir antropoloji gerektirir; bir sonraki bariz adım ise on yedinci yüzyıla ait antropolojik kavrayış tarzlarının canlandırılmasıdır. Keza, hayvan davranışları araştırmaları, psikoteknik ve sosyometri gibi yeni bilimsel söylemlerin edebi yazılara dahil edilmesi de cazip hale gelir.

Gelgelelim bilimsel düşünce üsluplarıyla bu örtüşme alanlarını saptadıktan sonra, soğuk bakış savunucularının on dokuzuncu yüzyıl züppesinden devraldıkları "kötülük kültü"ne verdikleri değeri de vurgulamamız gerek. Züppe bir "dezenfeksiyon ve tecrit aygıtı" olarak kendi algı keskinliğini burjuva ahlaki teamüllerinin karşısına yerleştirir.[121] Züppenin halefi kendini teknolojik medyanın ilerlemesinin dönüştürdüğü bir dünyada bulur. Fotoğraf makinesi ve kamera, teknolojik aygıtlar olarak, o önemsenen algı keskinliği niteliğine sahipmiş gibi görünürler. Jünger kameraya soğuk persona'dan beklediği duygularını açığa vurmama niteliğinin aynısını atfeder.

> Fotoğraf duygusal alanın dışında var olur [bkz. Resim 10], bu da ona teleskobik bir karakter kazandırır; olup bitenin duygusal olmayan ve yaralanma bilmez bir göz tarafından görülmüş olduğuna dikkat çekilir. Fotoğraf bir insanın bir patlamayla paramparça olduğu ânı da bir topun havada uçuşu kadar kolayca yakalayabilir.[122]



10. Fotoğraf duygusal alanın dışında var olur

At the Rim of the Sahara Desert/ Sahra Çölünün Kıyısında filminden bir kare. Bonn, VG Bild-Kunst'un izniyle.

"Korkunç görüntü"nün aygıtlar dünyasına taşınması ona bir teknik normun değerden bağımsızlığını kazandırır; bu mekanik ehliyetin tekrar insan algısına nakledilmesi de onu ahlakın taleplerinden kurtarır.

1920'lerin sonlarına gelindiğinde kamera göz ideolojisine karşı çıkan kavramsal gerçekçilerin sert eleştirisi, "romantikleştirici" "katıksız" algı tavrını küçümser. Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* metninin ünlü satırları bu değişimi belgeler: "Krupp veya AEG fabrikalarının bir fotoğrafı bu kurumlar hakkında hemen hiçbir bilgi vermez. Gerçek gerçeklik işlevsel olana geçmiştir."[123] Kracauer'in beyaz yakalı işçiler hakkındaki çalışmasının ilk bölümündeki polemik mahiyetindeki şu sözleri benzer biçimde akıl yürütür: "Bir fabrikada yapılan yüz röportaj fabrikanın gerçekliğine bir şey eklemez,

sonsuza kadar fabrika hakkındaki yüz görüş olarak kalır. Gerçeklik bir kurgudur."[124] Her iki yazar da 1930'ların başlarında, daha önceleri cazip buldukları algı keskinliği pathosu ile aralarına mesafe koyarlar.

Musil birkaç yıl önce geliştirdiği formülde bilişsel psikoloji ve fenomenolojinin bulgularına başvurur:

> Malum, ne biliyorsak onu görürüz: şifreler, işaretler, kısaltmalar, kavramın ana nitelikleri; hepsi de tamamen bir biçimde baskın gelmiş anlamlı tekil/biricik izlenimler ve daha bir yığın şey tarafından nüfuz edilip taşınır.[125]

Musil, şifrelerle görmenin "pratik yönelimin zorunluluğu"na tekabül ettiği kanısındadır. Formüle edilebilirlik sadece kavramların değil, "birkaç tekrardan sonra kelimelere bağlanmış tahayyül süreçlerimiz gibi keskinleşen jestlerimiz ve duyu izlenimlerimiz"in de tipik özelliğidir.

Brecht'te ve ayrıca Jünger'le Schmitt'te gözlemlediğimiz, 1920'lerin kavramsal gerçekçiliği algı keskinliği iddiasını kavramın farazi kesinliğine aktarır. Keskinlik onların düşünme tarzlarına, ahlaki yargıyı askıya almanın insanları fiziksel nesneler olarak görülür kılma amacını gütmesini sağlayan manevrayla aynı şekilde etki eder. Kavramsal gerçekçilerin algı hakkındaki konumları –ki günümüzde rasyonalist algı teorilerinde bulmaya devam ettiğimiz bir konumdur bu[126]– şöyledir: Göz, biyolojik yapısı yüzünden, önyargısız olamaz. "Katıksız/saf" görüş bir kurmacadır. Her türlü görsel algı, çevreyi düzenlilikler bulmak için taramayı içeren, amaca yönelik bir eylemdir; gözlem bir beklentiler kompleksinin kılavuzluk ettiği bir sorun çözme etkinliğidir. Görsel algı organizmaya yöneltilmiş bir spot ışığı gibidir.[127] Belli bir menzil içindeki fenomenleri aydınlatarak bir amaç gözeten bir inceleme yapılmasını sağlar. Algının keskin olabilmesi için, algının amacında örtük olarak bulunan ölçütlerin algının alanını da belirlemesi gerekir.

Fenomenolog Alfred Schütz, günlük hayatı dolduran formül tekrarları akışını kesen bir "maksatlı düşünme ışını" olduğunu varsayar: Yoğunlaştırılmış bir ışık demeti ortamdaki bir daireyi aydın-

latır ve daire bilinçsizce deneyimlenen şemaların karanlığıyla dolar. Ama fenomenoloğa göre yönelinen dışındaki algı mekânının geneli refleksler, anonim sesler, dokunma hisleri ve kokuların oluşturduğu bir sisle dolu olarak kalır. Görsel yoklama altındaki çekirdek bölgeyi çevreleyen ufuk, içine nüfuz edilebilir ve "yumuşak" tır.[128]

Halbuki kavramsal gerçekçilerin sınır çizgisi "sert" ve nüfuz edilemezdir. 1920'lerin sanatçıları arasındaki kavramsal gerçekçiler fenomenlerin yumuşak köşelerini kesip atmak, akışkan hareketi sabit kareler içinde durdurma ve müphemliklerden kurtulma amacıyla algı mekânına müdahale ederler. Görsel alanı tarayıp yalıtılmış parsellere odaklanır ve onlardan inceleme amacıyla bir "numune" alırlar.[129] En sonunda ortaya "saf, katıksız" fenomenler çıkıncaya kadar figürler birbirlerinden ayrılır. Aslında bu fenomenlere dair herhangi elle tutulur bir deneyime sahip olmak artık mümkün olmasa da, kavramsal gerçekçilik, tıpkı Jünger'in işçi kurgusunda olduğu gibi, bunların algı keskinliğinin en uç haline götürülmesinin sonucu olduğu iddiasını korur.

Keskin hatlar üzerindeki odağın o dönemdeki estetik cazibesi küçümsenmemeli. İzlenimcilerin sınırları bulandırıp öznenin birliğini gevşetmesinin hilafına, algıya yapılan bu cerrahi müdahalelerin sonucu olan kavramsal siluetlerin "almanakvari nesnelliği" soğuk bakışın savunucularına hitap eder, çünkü tekinsizlik etkisi yaratmayı amaçlasa da yarı-bilimsel bir usulden yararlanır: "Yalnızlığın şeffaf parlaklığında da her şey netleşir ve büyür, ama öncelikle daha ilksel ve şeytani bir hal alır."[130]

Carl Schmitt'in dost-düşman teorisi liberal toplumun şekilsiz bedenlerine bir algı kalıbı dayatır. Yarı-karanlık alanları aydınlatır ve her türlü bocalama ve tereddüdü ihanet kategorisine havale eder. Soğuk persona'nın işi karışmış öğeleri yalıtmak, sloganı da *distinguo ergo sum*'dur (bkz. Resim 11).[131]

Bu tavır da bir algı keskinliği iddiası içerdiği için, kavramsal gerçekçilerin etrafta boyunlarında bir fotoğraf makinesiyle gezmeleri şaşırtıcı değildir: İdeogramların fotoğrafı çekilebiliyordur anlaşılan. Eleştirmenler, Jünger'in *Arbeiter*'inin *universalia in re*'nin (şeydeki evrenseller) şipşak resimlerini sunduğunu ileri sürerler.



11. *Distinguo ergo sum*

August Sander, *Künstlerehepaar*/Sanatçı Çift, Köln, 1925.
Köln, Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur,
August Sander Arşivi ve Bonn, VG Bild-Kunst'un izniyle.

Jünger'in kendisi keskin gözlü bakışının asıl hasmını, liberalizm çağı ile bağdaştırdığı "izlenimci" görüş olarak belirler. On dokuzuncu yüzyıl sanatı, der devamında da, toplumsal fizyonominin bozuluşunu hatları dağıtarak mimetik bir biçimde yeniden üretmiş ve teşvik etmiştir:

> Burada ister tek başına ister bir grup içinde, garip bir şekilde gevşek ve dışarıya göndermesi olmayan bir tavra bürünmüş bireyle, bahane bulmak için alacakaranlığa ihtiyaç duyan bireyle karşılaşırız. Çin fenerlerinin kızıl ışığında bahçeler, ilk gazlı sokak lambalarının yapay ışığında bulvarlar, alacakaranlıkta veya güneş ışığının yumuşak ve titrek ışığında sis manzaraları gibi motiflere duyulan sevgi de buradan gelir. (122)

İzlenimcilik önemli nesnelerin ortamdan ve atmosferden net bir şekilde ayrılmasının ötesine geçmişti. Onun gözlemi "anlamsız"ı "anlamlı" ile aynı değerde gibi gösteriyordu; dikkati yüzeye yaydığı için artık merkezi anlam alanı tesis etmiyordu. Jünger izlenimci görme ekolünün bu başarısını "çözülme sürecindeki" bir an, zorunlu olarak nihilizmde son bulan "klinik bir çöküş istasyonu" olarak görür. Alacakaranlık, sis ve titrek günışığı mekânlarının karşısına "sanatsal gözün soğuk ve tutkusuz bakışı"nı çıkarır. Kamera ya da fotoğraf makinesi, Jünger'e göre, kendi ürettiği karelerden anlamsız olanı sürgün edip saf tiplerin kavranmasına imkân veriyordu. Tipin fizyonomisi eşsiz olmak şöyle dursun sonsuzca yeniden üretilebildiği için fotoğraf ve filmlerde yakalanabiliyordu.

Jünger'in fotoğraf karşısındaki tavrı Vilém Flusser'in yarım yüzyıl önce tarif ettiği motiflere dayanır.[132] Jünger avlanma metaforları kullanarak dikkatimizi, salt görsel algı ile "gözcülük etme" arasındaki ayrıma yüklediği öneme çeker. Arthur Schopenhauer bu ikisi arasındaki farkı bakmanın tersine gözcülük etmenin iradeye tabi bir görme edimi olduğu açıklamasını yapmıştı.[133] Flusser fotoğrafı "tetikte durup fırsat kollamak"la ilintilendirir:

> Tundradaki Paleolitik avcının tarihöncesi iz sürme pozudur bu. Fotoğrafçı kendi avının peşine açık arazide değil, kültürel nesnelerin oluşturduğu çalılık içerisinde düşer yalnızca; onun izlediği gizli yolları bu yapay tayga belirler.[134]

Fotoğrafçının çalılığı, "kasten yerleştirilmiş" kültürel nesnelerden oluşur:

> Bu nesnelerin her biri fotoğrafçının avına bakışını engeller. Onların içinde yatan gizli maksatları şaşırtmak için etraflarından dolanır. Kendini içinde bulunduğu kültürel durumdan kurtarmaya, avını ne pahasına olursa olsun ele geçirmeye uğraşır.[135]

Jünger'e göre fotoğrafik bakışı engelleme tehdidini beraberinde getiren "kasten yerleştirilmiş" kültürel nesneler öncelikle "modern insanlığın" bulutsu eşyalarından ibaret olduğu için, şayet amaç gerçekliğin bir şipşak fotoğrafını elde etmekse, ilk yapılması gereken şey bunları yoldan kaldırmaktır. Ancak Flusser bu bağlamda fotoğ-

rafçının kendini aygıta ait kategorilere büyük ölçüde teslim etmesinden bahseder. Ayrıca fotoğrafın "tasarlanmış olanın bir imgesi" ni verdiği sonucuna da ulaşır, ama Flusser'in başvurduğu kavramlar öyle kavramlardır ki fotoğrafçı aygıtı tarafından bunlar için programlanmaktadır. Jünger fotoğrafçının habitusu'nu, soğuk persona'nın fotoğraf makinesini nesneleri simgesel anlamlarını değiştirmek amacıyla içinde bulundukları kültürel koşullardan "amansızca" koparmak için kullanma tavrına bağlarken, aynı aygıta fotoğrafçıyı bir aksesuar gibi peşi sıra sürükleyen bir "makine" muamelesi yapar.[136]

Jünger fotoğraf hakkında fikir yürütürken çeşitli düşünce alanlarından geçer; kâh aygıtın "yırtıcı tabiatı"na işaret eder,[137] kâh fotoğrafçının dünyayı kategorik bir aygıt yoluyla gözlemleme, görsel alanları ayırma ve ayrı ayrı bir dizi resim kaydetme konusundaki felsefi kapasitesini vurgular;[138] ama bir yerde de fotoğrafçıyı "aygıt memuru" yapar çıkar.[139] Her halükârda bu teknolojik araç hatları keskin çizgilerle belirlenmiş resimler sunar (122). Jünger bu anlayışıyla kendini Kracauer'in fotoğraf teorisinin karşı kutbuna konumlar provokatif bir biçimde.

Siegfried Kracauer 1927'de bir bireyin hikâyesinin "bir fotoğrafın altına bir kar yığınının altına gömülmüş gibi gömüldüğü"nden şikâyet etmişti.[140] Şimdiyse Jünger fotoğraf makinesinin görsel olanı göstergenin dolambaçsızlığı içinde dondurmasına övgüler yağdırmaktadır. Jünger, Kracauer'in denemesini okumuştur anlaşılan; fotoğraf makinesinin tam da Kracauer'in eleştirdiği veçhelerini överken yine Kracauer'in fotoğrafın on dokuzuncu yüzyıla özgü özel başarısı olarak övdüğü kazanımlarını değersizleştirmesi bir yanıyla provokatif bir jesttir de. Kracauer fotoğraf makinesinin anlamlı enkazı –hiçbir teorinin veya resim geleneğinin henüz yakalayamadığı ıskartaya çıkarılmış malzemeyi– kaydetme yeteneğini keşfetmişti. Bu yeni teknolojik araç, toplumun mevcut gösterge sistemleri içinde kayda geçirilmemiş, "bugüne kadar görülmemiş olan doğal temeli"ni; kavramların henüz nüfuz etmediği görsellik dökümünü, görsel açıdan bilinçdışı olan optik gürültünün mekânını kuşatıyordu: "Fotoğrafik arşiv, surette, anlama yabancılaşmış doğa-

nın son unsurlarını bir araya getirir."[141] Tipler kavramının görsel envanterindeki her şeye damgasını vurduğunu düşünen kavramsal gerçekçi Jünger'e göre ise bu kurtarma operasyonu gerçekleşmez.

1920'ler kavramsal gerçekçilik için elverişli bir iklim sunar. Bu gerçekçiliğin uygulayıcıları algıyı "keskinleştirecek" araç bâbından sayısız teori geliştirirler: fizyonomi ve mimik teorileri; "içe yönelik"i "dışa yönelik"ten ayıran işlevsel psikolojinin tipografileri; insanları toplumsal roller (sekreter, vergi memuru, pastacı vs.) içinde kategorileştiren sosyolojik teoriler. Bunların muhtemelen en popüler ve en akılda kalıcısı, Ernst Kretschmer'in karakter çeşitlerini ölçülebilir fiziksel özelliklerle bağıntılandıran bünye psikolojisidir. Kretschmer orta boylu, küçük, çukur gözlü sıradan birinde, belli bir oranda iyi kalpli olsa da kesinlikle teorik sistematikliğe gelemeyen "siklotimik piknik tipi" görmeyi mümkün kılar; kalın kaslı kolları ve kemikli elleri olan ince biri ise kolayca ajite olan ve içebakma eğilimli "lepto-şizotimik tip"tendir.

Tipolojiler bedeni okunabilecek bir şeye çevirir. Cazip yanları nihayetsizdir: Tipolojiler yüklem-öncesi deneyimin getirdiği stresi pas geçip ötekinin yönelimini müphemliğinden arındırır; yargıda bulunmayı kolaylaştırır, karşıtlık hatlarını netleştirir ve karar verme sürecini hızlandırırlar. Nitekim kararcılık için ideal çerçeve koşullarını sağlarlar. "Fizyonomik bakış"ın Ursula Geitner'in şu formülle anlattığı ölümcül eğilimini devralırlar: "Dışa yönelik eğilim olarak sınıflandırma endişesini beraberinde getiren dışa kapalı mahremiyet."[142]

Bu dönemin insan bilimlerine tipolojik düşünme tarzı hâkimdir; Max Weber'de olduğu gibi, tipler hayatın ulaşılmaz katmanlarından ayrı bir eleştirel epistemolojinin ürünü olarak kalsalardı bunda kaygı verici bir şey olmazdı. Martin Lindner bu yıllarda "bulgulayıcı tipolojinin ontolojiye çevrildiği"ne dikkat çeker.[143] Artık her bireysel tip hayatın genel yapısı üzerine bir çeşitleme haline gelir. Bireysel varlıkların bireyci psikolojik açıklamalarının defterini düren "mitik" insan imgesini –mesela Jünger'in işçisini– ancak böyle ontolojik bir çerçeve açıklayabilir. Kretschmer'in *Körperbau und Charak-*

ter (Beden Yapısı ve Karakter, 1921) adlı kitabı tipolojik düşünmenin bu ontolojik yöneliminin göstergelerindendir. Bu yönelim, 1930'ların başlarında olduğu gibi yeni bir tarihsel metafizikle birleştiğinde ölümcül bir hale bürünür.

"Tip", denir 1934 tarihli *Philosophisches Wörterbuch*'da (Felsefe Sözlüğü), aynı zamanda "ilksel biçim" anlamına da gelir.

> Tip'in kendisi hayatın nesnel bir yapısını temsil ediyorsa, belli bir insan tipinin (betimleyici anlamda) billurlaşıp başka bir tipe galebe çalıyormuş gibi göründüğü bir tarihsel durumda özel bir anlama bürünür. 1920'lerde birçok gözlemci tam da buna muktedir hissetmişlerdi kendilerini: Kolektif tip burjuva tipine galebe çalıyordu. *Lebensphilosophie* ideolojisinin tarih anlayışına göre, "hayat"ın yeni "tip"in arkasında olduğunu göstermeye tek başına bu süreç bile yeterliydi.[144]

Jünger'in *Arbeiter*'inin yanı sıra, tipolojik düşünme tarzı, tarihsel metafizik ve estetiği harmanlayan bu ontolojik yönelimin en uç edebi örneklerinden biri, Gottfried Benn'in 1934 tarihli "Dorische Welt" denemesidir. Benn burada yeni bir antropolojinin sınır çizgilerini çıkarma iddiasındadır:

> Devlet, iktidar bireyi arıtır, asabiliğini filtreler, onu kübikleştirir, yüzeylerle donatır, sanata ehil hale getirir. Evet, böyle söylemek lazım galiba: Devlet bireyi sanata ehil kılar.[145]

Ontolojik tipolojilerin ortak yanı, görsel fenomenleri, süreçleri ve davranış kalıplarını vurgulamaları ve içebakış psikolojisine gösterdikleri dirençtir. Jünger *Der Arbeiter*'de şunları söylerken Malinowski'nin etnolojik "imanı değil ibadeti incele" sloganını benimser:

> Birinin bir gazeteyi açma jesti dünyanın bütün başyazılarından daha bilgilendiricidir; bir caddenin köşesinde çeyrek saat dikilmek kadar eğitici bir şey de yoktur. (132)

Jünger'in burada gözlemlediği trafiğin otomatizmi, ona göre, insanların "sessiz ve görünmez komutlara" uyarak gizli bir merkez etrafında hareket ettiklerinin bir işaretidir. Jünger'in etnolojik bakışı bedene işaretler bağlıyor ama bunun yaratacağı etkiyi aynı anda fi-

ziksel olanı çözündürerek dengeliyor gibidir; anlamı alnın çatına öyle sağlamına yapıştırır ki beden işaretin ardında ortadan kayboluverir. Jünger, canı istediğinde, etrafında sadece kendi hareketlilik teorisinin alegorilerini görebilmektedir.

Düzenleyici yazı sistemi modelini bedenin kelamının muğlaklığında temellendirmek tipolojilerin ölümcül eğilimidir; üstelik bu teknolojik olarak üretilen imgelerin yazının tekelini sorguladığı bir tarihsel dönemde olmaktadır. Tipolojiler bir süre Robert Musil gibi bir yazarı da baştan çıkartmıştı: "Bugün 'astenik, şizotimik tip'teki üç kelime uzun bir bireysel tasvirden daha çok şey söylüyor bana."[146]

1920'lerde tipolojilerin her yerde bulunuşu kavramsal gerçekçiliğin geliştirilmesinde bir arka plan ve bir mecra rolü oynamıştır. Her siyasi kamp kendi tipolojisine sahip çıkmış, insanların ırksal ve sınıfsal fizyonomileri düzenlemeyi öğrendikleri ürkütücü algı ekolleri oluşturmuştur. Ayrımlar çizme yeteneği korkutucu bir "keskinlik" kazanır: İnsanlar fizyonomi ve davranışa bakarak, işçi aristokratlarını proleterlerden, lümpen proleterleri Sosyal Demokratlardan, Troçkistleri sosyal faşistlerden, beyaz yakalı çalışanları burjuvalardan, Yahudileri Ari ırktan olanlardan, dostu düşmandan ayırmayı öğrenirler.

Beden-rolleri görünürleşmeye öylesine zorlanır ki August Sander gibi bir fotoğrafçı bunların fotoğraflarını çekebilmiştir. Bu "burjuva" zanaatkâr, kavramsal gerçekçilerin standartlarını tam tamına karşılayamaz elbette; eleştirmenler onu çok fazla şeyi gölgede bıraktığı, alanlara kavramın bütünüyle nüfuz etmesine izin vermediği, izlenimciliğin hamlıklarının ötesine adım atamadığı için suçlarlar. Mesela Ren bölgesinden bir konstrüktivist olan Franz W. Seifert, Sander'in *Antlitz der Zeit* (Zamanın Çehresi) eserini şöyle eleştirir:

> Bizim Sander'in eserinin kendisi hakkındaki konumumuz bütünüyle olumlu olsa da, sınıflandırma konusunda keşke daha keskin ve daha net bir sosyolojik formül olsaydı demekten kendimizi alamıyoruz. Burada amaç, deyim yerindeyse, insan varoluşunun bir herbaryumunu kurmak olmalı: bakış açısı, yıl, faaliyet, Marx'ın tanımındaki anlamıyla sınıf bağı: "Ama

burada kişilerle sadece ekonomik kategorilerin kişileşmiş halleri, belli sınıf ilişkileri ve çıkarlarının taşıyıcıları oldukları sürece ilgileniyoruz."[147]

Burada "anlamsız" görsel izlenimler sunan yeni bir mecranın, Jünger'in *Der Arbeiter*'de ayrımlar yapma yeteneğiyle tarif ettiği, dile yeniden bağlanmasıyla karşı karşıyayız. Jünger daha sonraları o zamanlar hayatı önceden belirlenmiş bir kalıba göre kesmek için "kavram makası"nı kullanmak gibi bir eğilimi olduğunu teslim eder.[148] Tipin sunduğu siluetler pratiktir: Üzerinizden yük alırlar, yönlendirirler, kararı kolaylaştırırlar. Züppe-askerin elinde "kötülük kültü"nün parçası olurlar.

Jünger'in cumhuriyetin sonlarına doğru yazdığı denemelerde, algı keskinliği özlemi kavramsal gerçekçilikle gözalıcı bir biçimde birleşir. Gelgelelim yazdıkları aynı zamanda, kavramların gerçek varoluşuna duyduğu inancın şeylerin sabit sınırlarını ister istemez koşullandırdığını da gösterir. Benjamin Fransız gerçeküstücüleriyle bağlantılı olarak, "kavramın mantıksal alanından kelimelerin büyülü alanına" kaymanın ne kadar kolay olduğunu gösterir.[149] Dadacıların "tutkuyla oynadıkları fonetik ve grafik dönüştürme oyunları" ndan bahseder. *Das abenteuerliche Herz*'de (Maceraperest Yürek) Jünger de büyünün alanına adım atar. Ama bu tür bir büyü onun sınıflandırma çılgınlığının öbür, karanlık yüzünden ibaret değil midir?

Jünger'in büyüsünde bulduğumuz şey Arnold Gehlen'in büyüsel düşünme tarzının alameti olarak adlandırdığı şeyden çok daha fazlasıdır: Doğadaki düzene öyle aşırı bir değer yüklenir ki gece çırpılan herhangi bir kanadı, çeliğin bir parıltısını, bir rüya veya jesti gizli bir merkez yönlendiriyor ve yorumluyordur. Bu büyülü düzen Jünger'in sözel kurgusunun biçimsel eksiksizliğini de açıklar. Onun eseri Jünger'in neslinden diğer yazarların gramer yapılarını bozmuş olan çarpıtıcı amaca, yani bütünüyle yabancı belirlenmişliği özerk özne varsayımıyla dolayımlama amacına tabi olmamıştır.[150]

2. Soğuk Persona ve Acı Hissi

Jünger'in sorunu yüzyılın sorunudur: Daha kadınlarla bir tecrübesi olmadan, savaş tecrübesi olmuştur.

HEINER MULLER, *Krieg ohne Schlacht* / Muharebesiz Savaş

Jünger'in "Über den Schmerz" denemesiyle *Der Arbeiter*'i yan yana koymak, algı keskinliği çağrısı ile gözlem nesnesinin soğuk persona'nın davranış kodu içerisinde inşasının birbirlerini karşılıklı olarak koşulladığını gösterir. Her iki metinde de aynı paralel süreçle karşılaşırız: Algının ahlaktan *arındırılması*, gözlemlenen nesnenin psikolojiden *arındırılması* (bu işlemden sonra gözlem nesnesi fiziksel bir cisim gibi davranacaktır) el ele gider. Bu nesne ahlaki bir perspektifin görüş alanının dışına çıkmakla kalmaz, bunu yaparak organik niteliğini de kaybeder. Bu şekilde bedensizleşen gözlem nesnesinin töz bakımından kazançlı çıktığı varsayılır.

"Über den Schmerz"de algı ile nesnenin inşasının birbirlerini koşullaması özellikle elle tutulur bir hal alır. "Her zaman," der burada Jünger;

> Üniforma bir zırh kuşanma edimi, özellikle acının saldırısına karşı özel bir biçimde korunma talebi içerir. Zaten üniformalı bir cesedi, mesela bir sokak kavgasında ölen bir sivilden daha soğuk bir edayla gözlemlemenin mümkün olması da bunu gösterir.[151]

Bakışın zırha bürünmesi, bakışının nesnesinin bir kalkan olarak üniformayı talep etmesini sağlar.

Jünger'in çağına koyduğu teşhisin, herkesten muhatabını organik ve ahlaki bir varlıktan fiziksel bir nesneye dönüştürmek üzere güç uygulamasını talep eden soğuk persona davranış koduyla uyuşması sürpriz değildir. Soğuk persona, "bedene nesne muamelesi yapmayı" öğrenmelidir:

> Bu işlem, kabul etmek gerekir ki, bir yüksek komuta merkezi gerektirir; buranın perspektifinden bakıldığında beden bireyin çok uzaktan bile muharebeye ve fedakârlık yapmaya gönderebileceği bir ileri karakol olarak görülür.[152]

Brecht ile Serner'in tersine Jünger klasik *Akıllı Yaşama Sanatı*'nın "izlerini örter". Yine de denemesinden şu ilkeleri çıkarmak zor değildir:

> Ahlakın sisli kıyılarına nüfuz edebilen, merhametin puslu etkisi ile araya mesafe koyabilen, bu sayede de şeylerin bir kez daha korkunç ve şeytani görülebilmesini ve dolayısıyla emir-komutaya tabi kılınmasını mümkün kılacak münasip soğuklukta bir bakış benimse.
>
> Kendini acılı bir hayata hazırla, ama bunun ifadeye dökülmesine izin verme.
>
> Acının bilgisini bilincinden uzaklaştıran hümanizm uyuşturucusundan medet ummaktan sakın.
>
> Disiplini acının bilincindeki mevcudiyetini gidermeye muktedir bir biçim olarak kabullenmeyi öğren. Kendini bir nesne olarak görmeni sağlayacak "daha soğuk bilinç"i ancak o zaman geliştirebilirsin.

"Über den Schmerz" denemesinin asıl meselesi algının koşullarını saptamak değildir. Jünger öncelikle, cumhuriyette sürmekte olan iç savaşlarda gözlemlediği acıya dirençli kişilere dair bir tipoloji kurmakla ilgilenmektedir: lümpen proleter, partizan ve işçi-asker. Bu saptamalar şaşırtıcıdır, çünkü Jünger daha bariz biçimde soğuk adayların toplandığı toplumsal mekânı dikkate almaz. Rönesans prensleri, sahra komutanları veya generaller, şehitler ya da münzeviler elzem ideal şartlardan yoksundur. Jünger istisna aramıyordur. Burjuva dünyasında ihlal fenotipini bulmak için emek alanına bakıyordur. Jünger'in bu tipin ötekiliğini ölçmekte kullandığı ölçüt, acıyla ilişkisidir.

Dışavurumcu acı kültüne yönelik, Plessner'in ilk dönem antropolojik metninde de karşılaştığımız eleştiri Jünger'in denemesinde en radikal biçimine bürünür. Plessner'in davranış kodunun "taşkın ifade"yi hayvanlar âlemine geri dönüş olarak görüp yasağa tabi tutmasını onaylamakla kalmaz, bu yasağı işçi dünyasını burjuva toplumundan ayıran keskin bir sınır çizmek için kullanır. Burjuvazinin "duygusallık dünyası" bedeni başlıbaşına bir değer olarak görür ve "insani" muamelenin ilkelerini merkezi yeri işgal eden bedenin-ihlal-edilemezliği fikrinden çıkarır. Ama Jünger, burjuvazinin acı

karşısında müphem bir tavrı olduğuna işaret eder.

Burjuvazinin acıdan kaçınma stratejileri işbölümünün kılık değiştirmiş bir biçimini yaratır. Acıda uzmanlaşmış, daima uygulanmasını bekleyen bir tip duygusal toplumların kıyı köşe yerlerinde, kışlalarda, kliniklerde, manastırlarda kapatılmış haldedir. Şiddetsiz ara bölgelerdeyse birey etrafını kuşatan acı dünyasını bastırabilir ya da –arada maruz kaldığı zamanlarda– yüksek sesle ve kendini ifade edecek şekilde sızlanabilir. Kendini acıdan kaçma ekonomisine adar, sadece medyanın dağınık ışığının doldurduğu boşluğu ara sıra "psikolojik acı"ya dönerek telafi eder. Böyle bir birey, bir yandan medyadan "düşsü, acısız ve tuhaf bir biçimde odaksız memnuniyet hissi"nin ayrılmaz parçaları olan ve "havayı bir uyuşturucu gibi dolduran" acı imgeleri tedarikini alırken bile acının ortadan kaldırıldığı bir hayatın yapay konforunun keyfini çıkarır. Jünger'in keskin bakışı bu durumun ikili yapısını teşhir eder: uyuşturulmuş insanlık adaları ile onların etrafını kuşatan, gözetleyen veya imha etmekle tehdit eden sürekli göreve hazır acı uzmanları.

Jünger bunlar yerine toplumun merkezinde "acılı bir hayat" kurmuş ve bu hayata âdet haline geldiği üzere şikâyet ifadeleriyle yaratılan bir hava deliği filan açmayan bir tip aramaktadır. İç savaş ortamında arzulanan tipin iki tekinsiz cisimleşmesini bulur: lümpen proleter ve partizan. Bu iki vahşi tip de dağınık, kolayca sarsılan kitlelerin oluşturduğu fon üzerinde, acıya bağışık gibi göründükleri için öne çıkarlar; hep tekinsiz kalırlar, zira asıl kuvvetleri kritik anlarda "kitlelerin amorf bedeni" içinde tekrar kaybolabilme yeteneklerinden gelir. Schmitt'in siluetvari tasvirinde olduğu gibi, dış düşmanın açık seçik tanımlanmış hatları yoktur onlarda. Devletin bünyesine sızar, zamanları geldiğinde zırhlı bir şekilde zuhur eder, ama her ne zaman yenilme riskleri baş gösterse gözden kaybolurlar. Lümpen proletarya bütün modernleştirici dönüşüm durumlarında önemli bir rol üstlenir, Jünger'in gözlemlediği gibi, Weimar Cumhuriyeti'nin bir ucunda bir "yeraltı rezervi" oluşturur. Jünger, göz ucuyla Nasyonal Sosyalist harekete de bakarak, modern bir siyasi hareketin temel güç ölçütünün, "eziyetin zevklerine aşina" bu tür insanları ne kadar içerdiği olduğunu belirtir.

Bir tip olarak partizanın tanımlayıcı etkinliği, yine düzenli yasallık alanının dışında gerçekleşir. Bu etkinlik dost-düşman ayrımının getirdiği kurallara da bağlı kalmaz; dış hatları kentli nüfus denizi içinde kaybolur gider. Yasadışı çalışan Komünist kurmay figürü, Jünger'in eserinde partizan maskesini takmış olarak görülür ki bu figür de Brecht'in *Kent Sakinleri İçin Okuma Kitabı*'ndaki karakterine şaşırtıcı bir benzerlik gösterir. "Sil izlerini" ayrım yapma sanatçısını deliliğe sürükleyebilecek bir düsturdur. Jünger'de partizan burjuva kimliğini söndürmeli, aynı anda da üniformalı askerin şeref kodunun dışına çıkmalıdır:

> Partizanın siperi yoktur: Yakalanır yakalanmaz yok sayılır. Üniformasız bir savaşta, iç savaşta görevlendirildiği için, eyleme geçmeden önce parti kartını iade eder. Dolayısıyla partizanın neye bağlı olduğu hep belirsiz kalır. Ajan mı karşı-ajan mı, bu partiye mi yoksa ona muhalif olana mı, polise mi çetelere mi yoksa hepsine birden mi ait olduğu –hatta herhangi biri adına mı davrandığı yoksa sadece kendi şahsi suçlarını mı işlediği– asla belirlenemez. Bu alacakaranlık onun işinin doğasının bir parçasıdır.[153]

Hatların böyle bulanması soğuk persona'ya provokasyonmuş gibi gelir – ki devlet aygıtının ve "kitlelerin şekilsiz bedeni"nin içinde ortaya çıkıp pazar ve tatil günlerinin keşmekeşi, caddelerin hayhuyu ya da "terhis edilenlerin gri sürüsü" içinde "çürütücü bir maya" (110) olarak göze çarpar hale geldiğinde gerçekten öyledir de.

Jünger'in partizanlarla lümpen proleterlerin yanına yerleştirdiği işçi-asker tipinin hatları asla bulanmaz. Onlar savaşın "ölüm mıntıkası"nda tavlanmışlardır. Bu tip nerede ortaya çıkarsa bütün bildik ırk, sınıf, zümre ayrımları ortadan kalkar. Modern bir insan türü olan bu tip organizma ile teknik aygıtın senkronizasyonu rüyasını gerçekleştirir. Varlığı teknolojiye entegre olmuştur. "Zırhlı bir hücre"nin içine kapatılmıştır, bir merminin zekâsı vardır onda; merkezi sinir sisteminin yerine elektrikli bir makine geçmiştir. Jünger bu tipi kentaurusu andıran imgelerle, beden ile makinenin "organik" bir yapı oluşturacak biçimde iç içe geçmesi şeklinde sunar. Jünger'in bu elektrikli insan kabuklusu hakkında çizdiği imgeler kahramanca gerçekçilik idealine denk düşer: Bu figürü Alexanderplatz'da zırhlı

bir polis aracına kapanıp –bir "insan denizi"ni andıran" protestocu kalabalıkları yarıp geçen birliklerde karşılaşırız– savaş makinelerinin kontrollerini nasıl "göze çarpmadan" yaptığını ya da "maskesini takıp koruyucu kabuklarına bürünerek, gözyaşartıcı gaz bulutları arasında yürüdüğünü" (98) görürüz; bir Japon torpidosunu yönlendiren odur;[154] ya da "düşmekte olan bir savaş uçağının alevli girdabı ortasında, denizin dibine batmış bir denizaltının hava cebi içinde" (107) oturan da. Radyo sinyalleri metal kabuğun içinde hâlâ bir varlığın gizlendiğini bildirir bize. Yoksa radyo böyle bir şey varmış gibi mi yapıyordur?

Algı soğuk persona'ya uygun nesneyi yaratmıştır. Onun bakışına kayıtsız gözlerle karşılık veren nesneyi.

3. Farklı Bir Perspektiften Zırh

Organik yapılı metal kabuğuna sıkışmış persona'yı öne çıkaran bu militer bakışın yerine yeni nesnelliğin sivil hayata dair imgelerini geçirmek belli bir rahatlamayı beraberinde getirir. Ama burada karşımıza çıkan habitus'un savaşla hiç alakası olmadığı söylenemez. "Artık yaralanmamalı" – askerin travması sivilleri de zırhlarını kuşanmaya teşvik eder:

> Yeni nesnelliğin ressamları bireyi tamamen giyinik, mümkün olduğunca çok kılıfa girmiş halde temsil etmeyi tercih ederler. Takım elbiseler, yelekler, kravatlar, deri ceketler, paltolarla, eldivenler, şapkalar ve berelerle korunan insanları resmederler. Räderscheidt, doğrudan Giogio de Chirico'nun *pittura metafisica*'sından alınıp modern dünyaya taşındığı anlaşılan geometrik olarak standart bir mimari fonun önündeki dev bir meydanda tek başına dikilen sarı eldivenli, melon şapkalı, siyah takım elbiseli bir genç adam gösterir bize. Adam üstüne sıkı sıkı yapışan elbiseleri zırh gibi kuşanıp korkudan ve soğuktan korunmaktadır, ama tam da bu yüzden etrafından tecridi de, yalnızlığı da artmıştır.[155]

Plessner'de toplumsal rol koruyucu bir kalkan oluşturur, mesafeyi muhafaza eder, ifadeyi filtreler, sürtüşmeyi azaltır. Jünger'de ise maskeler günlük hayatta insanları koruyup "erkekler için metalik, kadınlar için kozmetik bir izlenim" (171) yaratır. Dış tehlikeye ya

da iç çözülmeye ve gündelik rezaletlere karşı nüfuz edilmez bir zırh arzusuna her yerde rastlarız.

Zırh, kalkan ve tank anlamına gelen *panzer* kelimesi cumhuriyetin erkeklik kültünün büyülü kelimelerinden biridir. Bu kelime bir yandan ancak maddi üstünlükle alt edilebilmiş yenik savaşçı efsanelerini akla getirirken, bir yandan da saldırganın araçlarını benimseyen bir direniş tarzının zorunluluğunu kabul eder. Bu şekilde mitolojikleştirilen zırh, cumhuriyetin onu gizeminden arındırmaya çalışan aydınlanma söyleminin de merkez sahnesine girmiş olur.

Psikanalistlere göre, "soğuk zırh"ın oluşumu ya çok erken, doğum travmasına (Otto Rank) bir tepki olarak başlar ya da Wilhelm'in otoritesinin çöküşünün ardından babasız kalan bir toplumun "kolektif nevrozu"nun bir unsuru olarak cereyan eder.[156] Cumhuriyetin sonlarına doğru Wilhelm Reich kendi karakter analizi teorisini tartışırken "egonun zırha bürünmesi"nden dış dünyanın uyarımlarına karşı operasyon başlatma ve id'in libidinal ihlallerini kesme amaçlı bir savunma aygıtı olarak bahseder.[157] Zırhta nevrotik bir unsur vardır ona göre, çünkü onu muhafaza etme işine korku sürekli karışır. Tek işlevi olan "utancı" savuşturma ego zırhını, soğuk persona'nın ne pahasına olursa olsun kaçınmaya çalıştığı ve şiddeti nevroz tezahürlerine yol açabilecek "gülünç düşme felaketi"ne iter.

Gelgelelim bireysel psikolojinin, zırhlı egonun üstünlük habitusu'nun organik bir aşağılıklığın telafisini içerdiğini söyleyen bir bulgusu, Reich'ın nevroz açıklamalarından daha popülerdi. Alfred Adler'de aşağılık hissi deneyimi insanın evriminde kültürel kazanımlardan sorumlu temel bir güç haline gelir. Birey doğduğu andan itibaren diğer türden mahlukları kendisinden daha güçlü kılan şeyden yoksundur. "İklimin etkisi kendini soğuktan korumak için daha iyi korunan hayvanlardan malzeme almaya zorlar onu. Organizması yapay bir kılıfa ihtiyaç duymaktadır."[158] Sigmund Freud ise aşağılık kompleksini organik kusurlardan çıkarmayı reddeder ve (özetleyerek ifade edecek olursak) bu hissin gücünü sevgiden mahrum kalma deneyimlerine ve iğdiş edilme korkusuna bağlar.

Psikanalitik içgörüleri ikna edici bir biçimde kullanarak soğuk persona'ya dair portre galerimizdeki bazı tipleri açıklayan başkaları

da vardır.[159] Ben burada bu yaklaşımı esasen, üstünlük kompleksi ile ilgili bir açıklamadan organik yapı hakkında bir hiciv metni çıkaran bir hikâyeyi sunmak için özetliyorum. Jünger "Über den Schmerz"de şöyle der:

> Sırf bireyin yalpalaya yalpalaya ilerleyen araçlar içine kapanmış olması bile ona dokunulmazlığı artmış gibi bir görüntü kazandırır ki bu saldırılanlar üzerinde de etki yaratmaktan geri kalmaz.[160]

Musil "Der Riese Agoag" (1936) adlı hikâyesinde Jünger'in o kahramanlık telkin eden "canlı torpido" kavramını günlük hayatın banal psikolojisine taşır.[161] Hikâyenin sıska vücuduyla kadınlara pek de cazip gelmeyen kahramanı bunu önce boks haberleri okuyarak sonra da kendini sabahtan gecenin bir saatine kadar vücut geliştirmeye adayarak telafi eder. Günlerini bütünüyle bu şekilde geçirdikten sonra daima yatmaya gider, önce

> aynı anda bütün kaslarını olabildiğince gerer, sonra kendi kasları içinde bir kartalın pençelerine düşmüş yabancı bir et parçası gibi yatar, en nihayet yorgunluk ağır basıp kasları gevşeyince ânında uykuya dalar.

Kartalın pençesindeki Ganimedes imgesi (Adler) kahramanımızın saldırganlık bâbında daha katedecek yolunun kaldığını ve (yırtıcı kuş bahsiyle sadece Adler'in telafi teorisine gönderme yapılmıyorsa) kadının karşısına çıkmaktansa homofilinin kanatları altına gömülmekle ilgili güvenli fanteziler kurduğunu ima eder. Her halükârda vücut geliştiricimizin kısa bir süre sonra "fıçıdan farksız biri"nden dayak yemesi şaşırtıcı değildir; bu yüzden bir kere daha kadınların gözünden düşer. "Organik yapı"nın sağladığı avantajı takdir edebilecek konuma ancak şimdi gelmiştir. Bir gün tesadüfen bir şehir otobüsünün bir atleti ezdiği bir kazaya tanık olunca, kahramanımız fırsatı kaçırmayıp "hemen galibe biner" (bu arada Berlin toplu taşıma sistemi ABOAG kısaltmasını kullanıyordu). Artık "güç aygıtı" onu "yenilmez" kılmıştır. Başka kahramanlar zırhlarını (*Panzer*) kuşanıyorlarsa, o neden bir otobüsü kuşanmasındır ki? Üst kattaki komuta konumundan caddedeki kitleleri "serçeler" gibi kaçıştırabilecek güçte hisseder kendini. Ama bir biniş kartı de edinerek optimize ettiği rüyasını gerçekleştirmeden önce, organik bir yapı-

nın unsuru haline gelmeye yüklediği dayanılmaz cazibeyi aslında elde edememiş olduğunu ister istemez fark eder. Zırhından çıktığında, iğdiş edilmiş gibidir. Kadının "bilişsel cüreti daha az" olduğundan zırhtan onu giyene gereken kavramsal sıçramayı yapmaktan aciz olduğunu fark ettikten sonra kaderine razı olur – ama şöyle muzafferane bir özet yapmadan da duramaz: "Güçlüler en çok kendi başlarınayken güçlü oluyorlar."

4. Leviathan'a Elektrikli Kanatlar

Helmuth Plessner'in düellocu kurgusunu Ernst Jünger'in işçi kurgusundan ayıran nedir? Jünger'in "elektromanyetik kuvvet alanları" manzarası ile Walter Benjamin'in 1928 tarihli *Tek Yön* kitabının son parçası olan "Planetaryuma Gider" eskizi arasındaki mesafe, felaket ile refah arasındaki mesafe midir?[162]

Jünger'in *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (İşçi: Efendilik ve Gestalt) kitabında soğuk personanın gestalt'i savaşçı ikonunun efsunu altındadır. Savaşçının --çelik bir miğferin veya kaskın altındaki– fizyonomisi metaliktir, "adeta galvanizli"dir. Eğitimini şeyleri yüksek hız koşullarında gözlemlemekten almış bakış sabit ve odaklıdır" (107). Bu ikon sağcı okurlara hitap ediyordu ama teşhisteki modernizmden hoşlanmıyorlardı. Jünger'in planlamaya duyduğu sempatiyi ve yarı-Marksist kendiliğindenlik teorisini kaydeden solcu okurlarsa onunla ne yapacaklarını bilmiyorlardı. Son olarak, Jünger'in kitabının bir modernleşme aracı olarak savaş ile teknik iletişim araçları üzerindeki tahakküm arasındaki ilişkiyi açığa çıkarma tarzına hayranlık duyan teorisyenler ise, onun başvurduğu korkutucu "kahraman gerçekçiliği" imgelerini o günün havasına uygun laflar statüsüne havale edip onlarla aralarına mesafe koyma eğilimi sergiliyorlardı.[163] Kitabın kolay bir av olduğu ideoloji-eleştirisi ona hiçbir teşhis kıymeti yüklemez yüklemesine, ama kitabın bulguları Günther Anders'in *Antiquiertheit des Menschen*'ine (İnsanın Köhneliği) ve Horkheimer ile Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin "kültür endüstrisi" hakkındaki bölümüne yakındır.

Kitabın Temmuz 1932 tarihli önsözü bir yeni nesnellik davranış

kodundan bekleyegeldiğimiz bütün unsurları zikreder. Jünger iktidarın kritik veçhelerini ("Leviathan'ın kanatları"nı [7]) görülür hale getirdiği varsayılan algı keskinliği talebini, askerin ona içgüdüsel bir eylem emniyeti terbiyesi vermek üzere tasarlanan manevi egzersizlerinin biçimine bağlar.

Jünger'in kitabı, diğer davranış kodları gibi, bir hayat tarzı amaçlar. Kodların temel motifiyle, yani bedenle araya mesafe koymayla bir kez daha karşılaşırız. Jünger'in manevi egzersizi ölüm bölgesindeki uç durumlarda "bedene saf bir araç muamelesi yapmaya, ondan zorla kendini-korumanın sınırları içine sığmayan bir dizi karmaşık iş çıkarmaya" teşvik eden "metalik" bir bilinç "soğukluğu"na ulaşmayı amaçlar (107). Kitap keskin bakış habitusu konusunda talimatlar sunarken "zihne ihanet"i "zamanımızın korkunç hazları" arasında sayar (39). Bütün davranış kodları gibi Jünger'in eseri de bir maskeler teorisiyle işler, dolayısıyla kitaptan bir dizi kaide çıkarmak mümkündür:

> Toplumun sertliğinin üstesinden hangi biçimiyle olursa olsun düzenbazlıkla değil, sertlikle gelinebilir (28).
>
> Bir hayat... ne kadar sinik veya süsten arınmış, ne kadar Prusyalı veya Bolşevik olabilirse, o kadar iyi olur (201).
>
> Gerçeklik ahlaki kaidelerle değil yasalarla belirlenir. Dolayısıyla sorulması gereken tayin edici soru şudur: Belli bir aracı kullanıp kullanmamaya yetkinlikle karar verilebilecek bir nokta var mıdır? (191).
>
> Kaçış yoktur, yan hamle, geri hamle yoktur; mesele öfkeyi ve içine yakalandığımız süreçlerin süratini çok daha fazla artırmaktır (194).
>
> Değişim kadar değişmez bir şey yoktur... Huzursuzluk kesildiğinde, her an, Asyagil bir değişmezliğin başlangıç noktası haline gelir (172 vd.).

Der Arbeiter'i burada ele aldığımız davranış kodları arasında sayarak kitabın yeniliğini gölgede bırakma riskine giriyoruz. Jünger'in incelemesi, diğerleri gibi, bir "aristokrasi"nin ve bir "zümre"nin eğitimine hizmet eder. Ama asabi bakışı bu kodun başlangıç formunu tank ve denizaltı mürettebatlarında, bir siyasi hareket veya kadronun güvenlik birlikleri saflarında –bireysel olarak öne çıkan düellocu öznede değil, kitlesel olarak çoğaltılabilen bir tipte– keş-

feder. Bu tipin habitusu metafizik "damga"sına (*Gestalt*) tekabül eder. Sanat sahnesinin soğuk personası görüş alanına girdiğinde Jünger onu kendi yarattığı tipin alaylarına maruz bırakır; bu tip eski tarz düellocunun teknik medya ortamında sergilediği hantal görüntüyle eğlenir:

> Bir yarı-aristokrat veya yarı-ruhani lider kılığına bürünmüş modern bireyin, gayet genelleşmiş bir alkış sesi eşliğinde, talim edilmiş ölümcül hamleyi verili bütün kurallara uyarak yaptığı özel bir tören gelişmiştir. Varoluşsal niceliklerin iki uçlu kavramlar haline geldiğini savunan bir oyundur bu. Tramvay kondüktörünün zilini çalarken yaptığı el hareketi bize daha önemli geliyor. (229)

Bu kitabın açtığı dünyada geride bırakılmış rezervler, "tehlikeli bir şey"in "ilginçlik" olsun diye saklanan "son parçaları" filan yoktur (52). Sanatçının faaliyetleri romantik mekânın çeperinden iktidar alanına kayar. Jünger'e bakılırsa, "ilksel" olanı deneyimlemek ancak burada mümkündür.

"Üst üste binen akımlar"dan oluşan bir "şebeke"deki "arakesit" olarak birey – bu bakış açısı herhangi bir kültürel karamsarlık şerhi düşülmeksizin ilk defa Jünger tarafından kayda geçirilmiştir. Birey sisteme şifreli bir kodla çengellenir:

> Enerji, trafik ve haber hizmeti, üzerinde bireyin bir nokta olarak belirlenebileceği bir koordinat sistemine sahip bir alan olarak görünür. Otomatik bir telefonu kurarak ona ulaşabilirsiniz örneğin. Böyle bir aracın işlevsel değeri, bağlanan insanların sayısıyla birlikte artar – ama bu sayı asla eski anlamda bir kitle olarak görünmez, her an kesin sayılarla ifade edilebilecek bir büyüklüktür daima. (139)

Modern medya ortamında basılı malzemeye "gömülü" kalan birini, der Jünger ironik bir edayla, genel güç devrelerinde yine de bulunmaya devam eden bağlantılardan haberdar etmek gerekecektir. Gazete okuru, Jünger'in gözlemine göre, gömülme anlamında anlaşılmaması gereken "farklı bir tür okuma" peşindedir.

> Okuru sırf elinde gazete bulunmasının bile zaten işe gitmek anlamına geldiği durumlarda, özellikle de toplu taşıma durumlarında gözlemleme fırsatı bulunduğunda açıkça görülür bu. Burada gözlemci aynı anda hem

müteyakkız hem de içgüdüsel bir atmosfer kaydedecektir; kesinlik ve süratı azamiye çıkmış bir haber hizmeti de bu atmosfere uygun düşmektedir. İnsan burada okuma esnasında dünyanın değişmiş olduğu izlenimini bulmak ister, ama pencerelerin dışında uçuşan renkli sinyallerin biteviye değişmesi anlamında bu değişim zaten sabittir. İçinde olup bitenin her bir atomu elektrik hızıyla etkileyen bir varlıkla öne çıktığı alan işte bu haberlerin alanıdır. (264)

Jünger kesinlik övgüsünü teknik araç için yapar. Haberin kendisinin (mesela bir açılış, bir madencilik kazası ya da bir motosiklet yarışı) ve medyanın dikkatini yönelttiği yerin özel bir önemi yoktur. Dikkat merkezini birdenbire işgal eden şey bireyin etkisinden uzaktır. Haber hizmetinin alışılmış hareket kalıbının işlevsel bir eşlikçisinden ibaret olmasına daha pek de alışamamış olan birey ara sıra şok geçirir; devre o olmazsa sekteye uğrayacaktır. Okuma malzemesinin içerdiği hiçbir şey kendini içinde gazetesini okuduğu toplu taşıma sisteminden kopartmaya itemez okuru. Medyanın yarattığı her şeyi kuşatan rüyanın sabit bir odak noktası yoktur. Gazete okurunun dikkati, tıpkı aynı anda birkaç kişiyle oynayan satranç ustasınınki gibi, her zaman işbaşındadır:

> Bu mekânın şu ya da bu parçası –ister tehdit altındaki bir bölge, ister büyük bir dava, bir spor olayı, bir doğa felaketi olsun, ister okyanusu aşmakta olan bir uçağın kabini– birdenbire ilgi merkezini ve aynı zamanda içinde bulunulan ânı işgal ettiğinde ve etrafını yoğun bir yapay göz ve kulak halkası sardığında, bir trafik sinyalinin donuk pırıltısını hatırlatan, endişe yaratıcı bir şeyler olur. (256)

Jünger'in şebeke hatları imgesini üretmesini sağlayan üslup hamlesine bakacak olursak, basit olduğu kadar şaşırtıcı bir manevrayla karşılaşırız: Merkezi teknik metaforu değiştirmektedir. Jünger toplumsal analizin merkezine elektrik devresi modelini yerleştiren ilk yazarlardan biridir. Psikolojik yönelimli bir edebiyata model olan buhar makinesinin yerini, kuvvet alanı, şebekesi ve bağlantılarıyla elektrik alır onda. Ne zaman bir fenomenin sistematik niteliğini öne çıkarsa, hâkim imge elektriktir. İçten yanmalı motor dinamik niteliği vurgulama konusunda daha iyidir, ama mekânın bütünündeki tek bir unsurun açıklama gerektirdiği durumlarda elektrik toposu öne

çıkar: "Dolayısıyla atomların düzenlenişi, elektromanyetik kuvvet alanında görülen türden bir belirlilik kazanır" (266). Jünger elektrikli araçlara özel bir statü yükler; bunlar eski teknik aygıtlar kuşağında olduğu gibi sadece kas gücünün değil merkezi sinir sisteminin işlevlerinin de yerine geçen makineler olma niteliğini haizdir. Jünger, elektrikten türetilen bu niteliklerin yanı sıra, bu araçları kendi sistematik düşünme tarzının merkezi metaforu düzeyine çıkarmak için ilave bir neden daha bulur: Elektrik şebekesi, bütün bağlantıları kontrol eden ve her kullanıcıyı bir "enerji kurumu"na entegre eden devletin idari otoritesi altındadır (215). Birey bir "organik yapı" statüsünü otomatik olarak edinir (275).

Bu arada, elektromanyetik kuvvet alanı metaforu Walter Benjamin, Bertolt Brecht ve Joseph Roth'un eserlerine de girer. Fizikteki soyut, deneysel-olmayan, betimleyici ve açıklayıcı kuvvet alanı modeli kavramının yüzyıl başında Viyana'da yapılan epistemolojik tartışmalar üzerinde ne denli etkili olduğundan araştırmalar sayesinde haberdar olduk:

> Sözgelimi daha önce kaotik bir biçimde dağılmış olan demir parçacıkları yığınını aynı yönde toparlayan görünmez elektromanyetik kuvvet alanı, içerik bakımından, bireyüstü düzeyde iş gören enerjilerin de benzer biçimde, tıpkı kitlelerden yapılı topluluklar oluşmasında olduğu gibi, toparlanması imkânını açmıştır.[164]

Elektrik metaforlarının felsefe ve edebiyata nüfuzu, başka türlü tarif edilemeyen *élan vital* niteliğine ifade kazandırmasından kaynaklanır. Kuvvet alanı metaforunun çekirdeğinde bir imge vardır:

> İki zıt kutup arasında enerji geriliminin varlığı. Bu veri klasik Roma'nın kutuplaşmış düşüncesini yoğun bir hayatın ancak iki uç arasında gerçekleşebileceği şeklindeki *Lebensphilosophie*'ye özgü fikre bağlamak için kullanılabilirdi.[165]

Jünger bu *Lebensphilosophie* fikrini yerinden ederek elektrik metaforunu sadece işçi toplumunun tekboyutlu, sistemsel niteliğini belirtmek için kullanır.

Elektrik, Jünger'e göre, bir eşzamanlılık endeksidir. Bir elektrik ışığının altında oturup doğaya dönmeyi tartışanlar (223), İsa'nın be-

denini bir mikrofonun yanına koyanlar ya da radyodan papanın bir genelgesini yayınlayanlar (73) modernleşme şebekesinin ağına takılmışlardır. Muhtelif zihniyetlerin en yüksek teknolojik düzeyle (bu düzey bir yandan kıyasıya sorgulanırken bile) senkronize edilmesi çoktan bir oldubitti olup çıkmıştır. Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* eserinde toplumu yorumlarken söylediği şu meşhur cümleyi hatırladığında Marksist çağdaşları gibi Jünger'in de aklına –bir kamu tesisindeki hattan sarkan– ampul gelir: "İçine tüm diğer renklerin batırıldığı, hepsinin özgüllüklerini değiştiren genel bir ışıktır o" (98).

Yeni medya, yeni iletişim araçları leviathan devletin elektrikli kanatlarıdır. En uç durumlarda –okyanus zeminindeki bir denizaltının hava balonunda, çarpışan bir savaş uçağının kokpitinde– bile elektrikli iletişim araçları her şeyi kuşatan şebekeye bağlı kalır; birey bu şebekeyle teması ancak yok olma tehdidine maruz kalma pahasına kesebilir.

Böyle bir mekânın "elektromanyetik kuvvet alanı"nda soğuk persona'yı yönlendiren nedir peki? Şebekeye bağlı, içinden devreler geçer vaziyetteki persona soluğu hiçlikte alabilir. Ama kaba bir tahminden başka bir şey değildir bu. Soğuk persona'yı bizatihi kendisinin ürettiği hiçlik imgeleri kadar canlandıran bir şey yoktur. Dolayısıyla sistemin şu anki uğrağı soğuk persona'ya da aittir.

Elektrikli medya ortamında "telefon çınlaması ve haber aygıtı zırlaması eşliğinde kâğıtlarının üstüne eğilmiş"[166] bir adam olarak görülür soğuk persona. Dikkatini dağıtacak şeylere karşı direnir, bir satranç ustasının farkındalığını geliştirir; aslında soğuk persona kolayca deşifre edilebilen her türlü sesi, her türlü amorf akustik sinyali duymazdan gelir. Ama teknik kanalların beyaz gürültüsü daimi bir huzursuzluk halini tetikler. Muharebe meydanında persona en önemsiz sesleri bile anlam bulmak için deşelemek zorunda kalır. Birinci Dünya Savaşı'nda askerlerin düşman topçu yerleşimlerini yirmi mil uzaktan saptamalarını sağlayan, dev antenlerle insan kulağının duyamadığı frekans aralıklarına çıkabilen ses tespit aygıtları kullanıldığı anlatılır.[167]

Yeni iletişim araçları yeni imkânlar açar. Yazının yaptığı gibi simgesel düzen perdesinin içeri girmesine izin verdiği her şeyi elekten geçirmezler, onlar otomatikman "gerçeğin gümbürtüsü"nün birer parçasıdırlar.[168] Bunların savaşta kullanılması yazının düzenleyici işlevini pekiştirir sadece. Geriye anlamsız çer çöp, optik çöp veya akustik anlam kabilinden herhangi bir anlam atığı kalmaz: Medya her şeyi kaydeder. Algı alanının henüz anlam tarafından işgal edilmemiş son köşeleri –terk edilmiş bir ormanlık alan, bir gazete sayfasının hışırtısı, bilinmeyen bir ses frekansı, bir krater ortamındaki düzensizlikler– açığa çıkar. Düzenliliği bozan "anlamsız" parazitlerin özellikle deşifre edilmesi gerekir zira düşman istilasının başladığını gösteriyor olabilirler pekâlâ.

Elektrikli iletişim araçlarının yardımı sayesinde, simgeselin eleği daha hassas, algıyı anlama ortamı daha hermetik bir hal alır. Jünger'in sisteminde bütün sesler anlamın yüksek voltajı altındadır. Bir Amerikalının yazdığı bir incelemede Jünger'in "faşist modernizmi"nin "muhayyileyi simgesel düzenin Jakoben tiranlığından kurtarma"yı vaat ettiği iddia edilir;[169] ama 1932'de Jünger elektrikli iletişim araçlarını yazıya bağlayarak simgesel düzenin her-yerdeliğini daha çok pekiştirmekteydi.

Jünger'in soğuk personası Schmitt'in *distinguo ergo sum*'unun yankılandığı gerçeklik alanına adım attığında, bulanık hatlar birden netleşir. Her şey gizli bir merkeze işaret eden birer tüyo olur. Yeni medya ayrım gücünü büyütür. Musil'in bilmecemsi bir hikâyesinin sonunda sarf edilen bir cümle –"ama işittiğinin ıslık mı hışırtı mı olduğunu ayırt edememek gibi"[170]– soğuk persona'yı muhtemelen çok rahatsız edecektir. O net ve mümkünse keskin ifade talep etmektedir. Sesler düşmanın yerini açık edecekse, işitilir ve iletiyi çarpıtabilecek fon gürültüsü veya teknik distorsiyonlardan etkilenmemiş olmalıdır. "Elektrik," diyecektir Marshall McLuhan *Der Arbeiter*'den otuz yıl sonra, "bilinç sürecinin kendisinin dünya ölçeğinde ve hiç ama hiçbir sözelleştirme olmaksızın genişlemesinin yolunu işaret eder."[171]

Jünger işçinin hükümranlığında sözelleştirme olmadan yapamaz. Yine de onun eserinde dil konusunda ikili bir hareket sapta-

mak mümkündür: Yeni medyaya bugünkü medya teorisinin yazıya atfettiği bütün kısıtlayıcı özellikleri yükler; bunu da işitsel olanın (gizli merkezden gelen sese endişeyle kulak kabartmanın) öncelik kazandığı bir arkaik iletişim biçimini geleceğin müziği olarak sunmak için yapar. Jünger'in işçi imparatorluğunun işlemesi için zorunlu bir "işinin ehli ümmiler stoğu" (203) arzusu anlaşılır bir şeydir. Mürekkep yalamış yöneticiler tabakasının buyruklarına, diye umar, ancak ümmiler mutlak biçimde itaat eder.

Jünger'in sistemine kabul ettiği dil sözel atıfların açıklığını, anlam ve anlamların istikrarsızlığını, ifadelerin müphemliğini, eşdeğerlilikler labirentini, kısacası konuşmanın olası menzilinin tamamını, dolayısıyla dilsel hayatın simgesi olan her şeyi fesheder. Dil sadece işaret edip uyarma, talimat ve buyruk verme işlevini elinde tutar; daima göndergeli bir dildir, "emniyetli ve kapalı bir biçimler dünyası"nın bir unsurudur. "Sonu gelmez diyalektik konuşma"dan (227) korkan Jünger konuşmayı güçsüzleştirmeye çalışır. Muğlaklık içeren bütün metinler karşısında güvensizdir: "Kesinlikle hiç şüphe yoktur ki bugün bir ders kitabının, burjuva romanının benzersiz deneyimleri son işleyişinden daha çok anlamı vardır," der (141).

Jünger bir bireyin hafıza sistemini oluşturan kitaplara atılması gereken safralar gözüyle baktığı için kendi kitabına bu bakışa uygun bir biçim verir. Kütüphane kitaplarından alınmış sayısız bulgu içerse de okura yabancı, garip ya da klasik etkileri hatırlatabilecek hiçbir referansa, hiçbir isme yer vermez.[172] Böylelikle kitap, gestalt'i de tanımlayacak metafizik bir mührün izi olduğunu ima eder. Kitabın özgün bireysel karakterini, yazarın elyazısını oluşturan işte budur.

Jünger'in "total sanat eseri"nin teorik bileşenlerinden birini avangard harekette görmüştük. Dünya çözülmüş ve geriye birbirinden anlamsızca ayrı düşmüş bileşenler, göze batan eşzamansızlıklar, köhne alacakaranlık mekânları, kraterler, çöp ve büyü kalmıştır ve onlar da –bu algıyı modernleşme devresine bağlayan avangard düşünürlerin gözüpek hamlesiyle– "ışığın buzlu geometrisi" içinde birer kristal gibi ışıldamaktadır (166). Önce dünya ve onu dolduran karakterler her türlü anlamdan şiddetle mahrum edilir, çünkü he-

men ardından modern aygıtlar ve medya ile metafizik bir gökyüzü dekorunda yapay bir güneşi aşağı indirir gibi anlam/duyu merkezini aşağı çekeceklerdir.

Jünger'in bir deprem manzarası olarak modernlik toposu –burada "harabeler her sabah terk edilen geçici yerleşim yerlerinden daha önemli görünür" (83)[173]– bir başka avangard düşünür Walter Benjamin'in aynı sıralarda tasarladığı barok trajedi manzarasıyla bazı benzerlikler gösterir: çürüyen ortamlar, hem terk edilmiş hem aşırı kalabalık meydanlar, hepsinin üzerinde soğuk gökler; bu kahır dolu dünya devletinden kaçmayı sağlayamayan isyan. "Yeryüzünün üzeri," der Jünger, "ufalanmış imgelerin çer çöpüyle örtülü. Ancak jeolojik felaketlerle kıyaslanabilecek seyirlik bir çöküşte rol alıyoruz" (74). Nesillerin arkalarında "ne tasarruf ne de anıt, sadece belli bir sahne, seferberliğin sel izini" (165) bırakarak geçtikleri ıssız bir yer. Gelgelelim Jünger bu imgeleri, bir merkezin "kesintisiz ışık kaynağı"na bağlı *laterna magica*'sıyla aydınlatır aydınlatmaz her şey anlamlı hale gelir. Her şey "kristal"in total yapıt mekânının rengini alır. Her şarapnel parçası bir stratejik anlam alegorisi olur çıkar; bütün beden hareketleri seferberliğin hizmetine girer; ne kadar çarpıtılmış olursa olsun yayın sinyali, keskin gözlemci için, şifreli bir atıf içerir.

"Kristalin eksenel yöneliminden daha düzenli bir şey yoktur," (220) denir *Der Arbeiter*'de. Carl Schmitt 1927 tarihli devlet felsefesi çalışmasında inşa edilen hermetik sisteme "Hobbes kristali" adını verir. Jakob von Uexhüll 1930'da hayatın bir "kristal oluşumu" gibi geliştiğini varsayar.[174] Arnold Gehlen'e göre tarihin duraklamasının tanımlayıcı veçhesi bir "kristal yapısı"nın gelişmesidir.[175] Modern biyolojiden bu tür bütüncül bir simetrinin –estetik olarak ne kadar hoş olursa olsun– canlı organizmaların dünyasında ölüm anlamına geldiğini öğreniriz. Zaten Ernst Jünger asla "avangardın masumiyeti miti"ni savunan biri olmamıştır.[176]

H. Soğuk Persona – Balığın Midesinde

Soğuk persona'nın şeytani ihtişam hissini "kötülüğün sıradanlığı" kadar hiçbir şey tehdit etmez. Soğuk persona'nın habitusu diktatörlükte, soykırımda ve savaşta nasıl hayatta kalabilmiştir? Deneyim uğruna tavrın riske atılması gereken bir nokta gelir mi, yoksa böyle bir noktaya odaklanmak bir ifade/dışavurum arzusunu mu yansıtır? Dahası, soğuk persona'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yas tutmayı reddetmesi Birinci Dünya Savaşı'nın ardından kamusal alanda gittikçe daha çok yankı bulan bir tavrın zorlantılı bir yinelemesi midir? Soğuk persona'nın nihai tavrını, enkaz arasında, Carl Schmitt'in *Glossarium*'unda (Açıklamalı Sözlük) görürüz.

Nesnelliğin alametifarikası denebilecek rolü –şeytanla kumarı– 1920'lerin entelektüelleri arasından Carl Schmitt kadar tutarlı bir biçimde oynayan başka biri çıkmamıştır. Devletin yüce düzlemi üzerinde ahlaki kötüyle böyle bir ittifak kurmayı kimse becerememiştir. Şimdiki sorumuz, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu şeytani figürden geriye ne kaldığıyla ilgili. Atlantik üzerindeki uçuşunun ardından tükenmiş Lindbergh'in yaptığı gibi "kimse zayıflığımı görmesin diye karanlık bir hangara" götürülmek istemiş midir?

1. Günlük

Schmitt'in 1991'de yayımlanan günlüğü bir Amerikan enterne kampından salınmasından sonra başlar. 1947 yazının sonlarından 1951 Ağustosu'na kadar tutulmuştur. Soğuk Savaş'ın acı düşmanlık atmosferini bütün tartışmalara yaymaya başladığı dönemde yazmıştır günlüğü; uluslararası husumeti teorik düşüncenin kalkış noktası alma üzerindeki tabudan alaycı bir edayla bahsetmesi şaşırtıcı değildir. Bu tabudan "adil savaş"la ilgili zevksiz konuşmalara uzanan düz bir hat çizer Schmitt; ona göre bu "adil savaş"ta köktencilik düzene oturtulmamış insan katliyle harmanlanmaktadır. Düşünceleri ısrarla şu soruya döner: Düşmanlığın siyasi tanımını sona erdirmek iç savaş ve ona düzenli olarak eşlik eden katliam ihtimalini artırmaz mı? Ayrıca mağlupları suçlu sıfatıyla duruşma ve yargılamalara

maruz bırakmak için düşman statüsünden mahrum etme sorunu üzerine kafa yorar, ki zaten bunu yapmaması da beklenemezdi.

Günlüğün çıkması hümanist Schmitt araştırmacılarının 1938'de *Der Leviathan in der Staatslehre von Thomas Hobbes* (Thomas Hobbes'un Devlet Öğretisinde Leviathan) kitabının yayımlanmasıyla birlikte bir dönüş yaşandığı yolundaki varsayımlarını baltaladı. Bu varsayıma kulak verilecek olursa, Schmitt 1919'dan kalma devlet fetişizmiyle cilveleşmeyi bu kitapla kesmiş, sonra da 1942 tarihli *Land und Meer* (Toprak ve Deniz) metniyle bir tür "yas tutma" gerçekleştirmişti.[177] Günlük beklentileri karşılamamış, Schmitt'in 1916'da Theodor Däubler'in *Nordlicht*'ine (Kuzey Işığı) düzdüğü övgülerden 1920'lerdeki düşman formülüne, dilsel büyü hakkında arkadaşı Hugo Ball'den devralarak geliştirdiği düşüncelerden 1930'lardaki antisemitik feveranlarına bütün teorik motiflerinin canlılığının hiç azalmadığını göstermiştir. Düşüncesinin sürekliliğindeki her türlü kopuş, ona göre, "zihni rahatsızlık"tan başka bir şeyi işaret etmez (105). Bir günlük düşünmenin "palimpsest karakterinin fotokopilerini" üretir zorunlu olarak, der Schmitt ve düşüncenin ardışık katmanlarından hangisinin temel olanı olduğuna onun karar vermesini sağlayan bir savunma stratejisinin parçası olmasaydı kullanabileceğimiz bir tanım sunar.

Birçok kişinin günlüğün yayımlanması üzerine kaleme aldıkları yazılarda sergiledikleri infial uğradıkları hüsranın yansımasıdır. Onlar suçluluk kültürüne ait bir belge beklerken tövbe filan etmeyen bir yüzsüzlükle karşılaşmışlardı. Bu yazarların ahlaki infiali şüphesiz haklı olmakla birlikte, günlükte ifade edilen fikirlere daha dikkatli baksalar canları da yanmazdı. Bu fikirler saplantılı bir biçimde *nullum crimen, nulla poena, sine lege* (Kanun olmadan suç da ceza da olmaz – Schmitt'in 1945'te hektografla çoğalttığı bir mahkeme kararının başlığıdır bu) ilkesi etrafında döner. Günlükte döneme uygun vecizelerden bir derleme de var. Rezilce vecizeler de eğitici olabiliyor:

> Yargıçların çabuklaştırdığı bir vicdan rahatlığı en kötüsüdür. (90)
>
> Çoğu insan sahte bir sakalı çıkarmanın bir metamorfoz olduğunu zannediyor. (107)

Olması gerekenden birkaç yıl erken haklı olan kim varsa haksızdır. (144)

Akademik çilecilik ahlaki bir artıdır, ama teorik bir başarı haline gelemez. (113)

Kitabı tarihsel açıdan okuduğumuzda, Helmuth Plessner ile Ernst Jünger, Gottfried Benn ile Walter Benjamin, E. R. Curtius ile Bertolt Brecht gibi apayrı kafaları efsunu altında tutmuş olan kötülük kültüne İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ne olduğunu sorabiliriz. Bu bağlamda en ilgi çekici olan, kendi kendini sahneye koyma, takınaklı bir biçimde düşüncelere dalma ve şikâyet etme bileşimidir ki bu bileşim *Glossarium*'un burnu havada soğuk persona figürünü her zaman çocuksu bir vantriloğa çevirir. Schmitt'in günlüğü soğuk persona ile mahlukun tekinsiz ikizler olduğunu da gösterir: "Nedir ki insan! Bir ham hayalin ışığıyla yoğrulmuş kan dolaşımı" (314).

Eski avangardın bazı temel motifleri karakışı atlatıp günlükte filizlenir: Schmitt'in solcu entelektüellerle paylaştığı, ölümcül süreçleri "hızlandırmanın sevinci" (31); devlette "dürtülerin terörü"nü (20) denetim altında tutacak muhteşem bir makine bulan on yedinci yüzyıl antropolojisine dönüş; yasaya duyulan inancı "çökmeye mahkûm bir canlının içgüdüsüzlüğü" (23, 50, 301) olarak görüp küçümsemesi (bu konuda Brecht, Lukács ve Lenin'le hemfikir olduğunu belirtir);[178] ve "şeytani" (5) bir üne sahip olmaktan gelen haz. Bu notlarda yeni nesnellik jargonunun yaşamaya devam ettiği sloganlar buluruz (mesela "İlkel insan tözlerle, medeni insan işlevlerle düşünür" [161]). Yeni nesnelliğin mekanik insanının etrafını kuşatan yaralanmazlık ve seferberlik pathosu da yine yürürlüğe sokulur: "En iyisi, bana ateş eden düşmanın bir saniye önce durduğum noktayı vurmasıdır" (190).

Soğuk persona'nın klasik özellikleri 1947 ila 1951 yıllarında da görülür; kamu önünde böbürlenir, büyüleyicidir, özel notlarında ise dingin. Zira günlük Benjamin'in Cizvitlerin manevi temrinlerinde gördüğü o "takıntılı düşünceye dalma" tavrının dikkate değer özelliklerini taşır:

Entelektüel bilincin çektiği bu eziyet tözden bütünüyle yoksun olduğundan otoriter yönetime yazgılıdır. Bireysel varlığın özüyle her türlü ilişkiyi kaybetmiştir ve nasıl bakılmak istendiğine bağlı olarak ya mistik ya da mekanik bir biçimde, bir ayin gibi bağışlanma imkânı sunmaktadır. Tamamen saf niyet alanına taşınan tövbe ezasının gerilimi, aynı zamanda, ahlaki hayatı da belli bir hissizlik halinde bırakır; bu haldeyken de artık kendi itkilerine değil daha çok manevi otoritenin dikkatle tartılmış ve düşünülmüş uyarımlarına tepki vermektedir.[179]

Ahlakta hiçbir temeli olmadan manevi temrinleri yerine getiren habitus, tahmin edileceği üzere, dilenci mahlukun tavrıyla örtüşür. Gracián'ın 129 no'lu "Asla şikâyet etme" düsturunu bir kenara atan *Glossarium* sızlanmayla dolu bir söylem ritüeli geliştirir: "Zaten benim talihime hep adaletsizlik düştü" (252).

Benjamin'in Alman tragedyası hakkındaki kitabının açısından bakıldığında, Schmitt'in günlükteki portresi süngüsü düşmüş ama melankolik rolünü benimsemeyi kararlılıkla reddeden bir devrik entrikacı portresidir. Schmitt kapsamlı okumalarında bulduğu bütün ricacı mahluk maskelerini takar: Kaspar Hauser'den Kafka'nın *Dava*'daki avukatına, seri cinayet kurbanlarından balinanın içindeki Yunus peygambere:

> Üç kere balinanın midesine indim. İş savaşın başarısızlığını, enflasyon ve deflasyonu, devrim ve restorasyonu, rejim değişimlerini ve patlayan boruları, müfredat reformunu, hava bombardımanlarını ve sorgulamaları; kampları ve dikenli telleri, açlığı ve soğuğu, lime lime giysilerle iğrenç sığınakları tattım. (81)

2. Schmitt'in Utanç Kültürü

Schmitt 1945'ten sonra Birinci Dünya Savaşı sonrası *zeitgeist*'ına (zamanın ruhu) tekabül eden bir tavrı yineler: Suçluluk kültürüne ait unsurları –vicdan azabı, pişmanlık– bir kenara atıp kahramanlara özgü bir utanç kültürünün yapay âlemini tekrar kurar. Göze acı vererek batan fark şuradadır ki İkinci Dünya Savaşı sonrası bir utanç kültürü fikri, kendisine tekabül eden ve içinde serpilebileceği hiçbir söylemsel alanı olmayan bir fantazidir elbette. Nürnberg yargılamaları, Protestan kilisesinin beyanatı ve Nazilikten arındırma

bağlamında suçluluk kültürü bir resmi talimat meselesi haline gelmiş olduğundan Schmitt'in utanç kültürünün kendini kamu alanının dışında ifade etmesi gerekiyordu.

Utanç kültürünün kilit kavramları onur ve rezalettir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra mesele imparatorluğun çökmesi "rezaleti"ydi ki, erkek birliği ve dayanışması kurallarına göre bunun geri çevrilmesi elzemdi. Şimdiyse Schmitt için mesele mağlup düşman sıfatıyla mahrum bırakıldığı "onur"du. Schmitt hapisliği ve sonrasında Müttefiklerin kendisine yaptıkları her şeyi bir utandırma ritüeli olarak deneyimlemiştir; yoldaşlarından tecrit edilip ayrımcılığa maruz bırakılarak aniden düşmanın hınç dolu bakışına terk edilmiş bir halde olsa da zırhlarına bürünmesini gerektiren bir ritüel olarak. Bir Amerikan kampının hücresinde kalışını bir teşhir gibi yaşamıştır. "İnsan en çıplak haline soyulup giyinik bir başka insanın karşısında dikilmek zorunda bırakıldığında ulaşıyor," diye yazar 1947 Nisanı'nda "Weisheit der Zelle"sinde (Hücrenin Bilgeliği). "Bana bırakılan kıyafetler," diye devam eder, "sadece nesnel çıplaklığımı teyit ediyor."[180] Bir utanç kültüründe etkili olan faktör bireysel vicdanın uyarıları değil, başkalarının kamusal rezalet biçiminde sahnelenen aşağılamalarıdır. Schmitt, Nürnberg hapishanesinden salınıp Amerikan denetimindeki bölgeye çıktığında kendisini horgörecek insanların bulunduğu Berlin'e dönmek yerine, rezalete karşı bağışık olduğuna inandığı Plattenberg'e gider. Buradan Protestanların suçluluk kültürünü mahkûm eden salvolar fırlatıp bu kültürün "tövbe vaizleri arasındaki dalaşma"dan (30) uzak durmaya çalışır. Ahlaki infial pathosu "midesini bulandırır" ve insanlar "benden anıtlarına kazımak için günah çıkarma üslubunda tavsiyeler" beklediklerinden kapıldığı "depresyon" nöbetlerinden bahseder. Daha ileride "Der Fall Jaspers"te (Jaspers Vakası) şu alaycı şiir vardır:

Tövbeleri nasıl da asabımı bozmuş
Sövmek geliyor içimden o kokmuş balıklarına
Nihayet olması gereken yere gelip kurulmuş
Der Spiegel denen aynayla Alman tele-yıkama-vizyonuna (104)[181]

"Bir hukukçu," diye akıl yürütür Schmitt hâlâ Amerikalıların enterne kampında bulunduğu 1946 yazında, "kendi kendini psikolojik olarak tasvir etmekten uzak durur. Jean-Jacques Rousseau ve zavallı August Strindberg gibi çirkin örnekler edebi bir itirafta bulunma isteğini benim adıma çoktan söndürdüler."[182] Schmitt alenen "kendine eziyet edenler"den değildir. "Günah çıkarmak istiyorsan, git bir papaz bulup orada çıkar" (77).

Avangardın ve militan Katolik Léon Bloy'un taşıdığı o eski "Tout ce qui arrive est adorable!" (8) bayrağını bir kez daha sallar; ama günlüğüne yazdığı sloganın kendi başına gelenlerle pek ilgisi yoktur muhtemelen. Çünkü onun "onuru lekelenmişti". Carl Schmitt teselliyi Thomas Hobbes'un "her şeyi aşan nesnelliği"nde (119) arar ve kendini aklanmış hisseder: "Hobbes olsa şöyle derdi: Kişi insanlar arasında onurunu koruduğu sürece... bu hayatı harika bulacaktır" (44).

Ama Schmitt'in gördüğü muamele statüsüne hiçbir şekilde uygun değildir; söyleyecekleri mutabakata dayalı anlaşma mekânından dışlanmış olduğu için "ses çıkarmadan" çığlık atmaktadır. Pişmanlığa hazır olmadığı için yazdıklarını yayımlama izni alamaz. Tanımlama gücünü kamusal olarak icra edeceği bir yerden yoksundur; daha da beteri, bu gücü "düşman"a kaptırmıştır. O da ayrım yapabilme tekeli sayesinde Schmitt'in 1933'ten sonraki faaliyetlerini suç saymıştır ki Schmitt'e bakılırsa ciddi bir mantıksal hatadır bu.

Tanımlama gücü Schmitt'in yaşam iksiri, egemen bilincinin ekseni olagelmişti. *Glossarium*'unun merkezinde Weimar döneminin solcu entelektüellerinin de amentüsü olan şu düsturu görürüz:

> Seni pençesine almak isteyen gücü anla; onun karşısına aynı seviyede karşı-tedbirlerle çıkma; sen daha çok o güce karşı kendi anlama gücünü sına. Ayrıca senin anlayışını da kavramaya çalışacaktır. Bırak çalışsın. Pençeleri kesilsin. (145)

Plattenburg'daki inzivası sırasında mektuplarla "tehlikeli tanımlar" yaymaya da direnememiştir. Hâlâ kendini "av" (174) rolüne koyup avcılarını sınıflandırmak istemektedir. Zaman zaman görüşlerini – gümrükten kaçak mal geçirircesine– işgal güçlerinin onayladığı bir

yayın organında yayımlatmayı başarır. Sonra da kaçak malının, yeni nesnellik tarzına tam uyacak şekilde, bir metanın üzerine binmesine izin verilmiş olmasına sevinir:

> Haftalık *Christ und Welt* dergisinde Nivea kremi reklamı sayesinde küçük hoş bir tefsir çalışmam yayımlandı. Böyle olması iyi. Çar döneminde Rus nihilistleri bombalarını saksılara saklarlardı. Ben de benzer dertlerimi niye Nivea kremi ile çerçevelemeyeyim ki? Ya da tersinden söylersek, zalimleri kışkırtmamak için kendi ortaya çıkışımı Nivea kreminin çerçevesi haline getirmeyeyim ki? (111)

Schmitt dikkatini savaş-sonrası toplumun emniyetsiz ortamına yöneltir ve 1920'lerde olduğu gibi şimdi de (der): Yol gösterici parametreler çöktüğünde, davranış kurallarının zamanı gelmiş demektir.

Carl Schmitt 1 Mayıs 1948'de Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'nın bildik modelini izleyerek, yedi düstur kaleme alır (ileride birkaç tane daha ekleyecektir). Hatırlayacağımız üzere, İspanyol Cizvit iç düzenleyici vicdanın yerine bir dış ses –bir davranış kodu– geçirmişti. Schmitt'in versiyonunda bu taktik kurallardan üçü şöyledir:

> Kendini çığlık çığlığa haykıran bir koroda bulursan, sen de o metni elinden geldiğince çığlık çığlığa haykırarak okumalısın. Başka türlüsü kesin çirkin bir biçimde ölmen anlamına gelirdi. Kendini içeriden herkesle birlikte haykırarak savunmamış olsaydın kulağın ve beynin dışarıdan paramparça edilirdi; kendini ses dalgalarıyla yok olmaya karşı korumak için ancak tamamen fiziksel bir yol bulmanı tavsiye edebilirim yalnızca. (144)
>
> Sinyal geldiğinde sığınağa git; emrettiklerinde ellerini kaldır; korunma ile itaat arasındaki ilişkinin artık kesin ve apaçık olmadığını unutma; sığınak gaz odası olabilir. (144)
>
> Bütün megafonlardan sakın; sesini sahte kamu alanına ileten bütün mikrofonlardan sakın [bkz. Resim 12]. Her türlü megafon bir anlam kalpazanıdır... Ama yeraltı mezarlarının yan yollarında duyulan sahte yankıdan sakın. (172)

Thomas Hobbes'un devlet teorisinden yola çıkan Schmitt en baştan beri korunma ile itaat arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu varsayar. Nasıl koruyan itaat talep edebiliyorsa, itaat edenin de korunma hakkı vardır. Bu düzenleme nerede ihlal edilirse davranışlar



12. Bütün mikrofonlardan sakın!

Carl Schmitt. Berlin, Ullstein Bilderdienst'in izniyle.

artık korunmayı teminat altına alan bir şekilde yönlendirilemez olur. Sonuç, herkesin koşullar karşısında savunmasız kalmasıdır. İşte Schmitt kendi perspektifinden bakıldığında artık düzenlemeye tabi olmayan durumlar için kurallar formüle eder. Bu düsturları buruk bir edayla, *ad absurdum* geliştirir; çünkü geçerlilikleri onur temelli toplumsal gruplarla sınırlıdır. Koyduğu kuralların saçmalığının sorumluluğunu zafer kazanmış onursuz güçlere yükler.

3. Fonomani ve Mahluk

Schmitt'in davranış kuralları seferberlik dünyasını akustik bir mekân olarak yeniden yaratır. Hayatta kalmayı garantilediği varsayılan salt fiziksel savunma mekanizmaları tavsiye eder; verilen buyruğun içeriğinin veya söylenen şarkının metninin önemi yoktur. Nitekim Schmitt'in günlüğü kaydadeğer bir sesmerkezcilik biçimini belgeler. Yasa kavramına gösterdiği direnişi yansıtan ve "babanın sesi" üzerindeki çocukça takıntısını berraklaştıran bir şeydir bu.

Günlüğün üç yüz yirmi sayfası boyunca görsel bir izlenimin aktarılmasıyla çok nadiren karşılaşırız. Günlük bizi akustik fenomenlerden oluşan bir dünyaya, yankılanan seslerle dolu bir laboratuvara götürür. Son kertede, dost-düşman teorisi fonetik bir temel kazanır. Yakın dostlar bile günlükte sima özellikleri belirtilmeden geçer; Jünger örneğinde Schmitt "acıklı gırtlağı"ndan (104) bahseder mesela; Max Stirner gibi tarihsel açıdan daha uzak bir yoldaşı için ara sıra "toy bir çocuk gaklaması"ndan (36) dem vurur. Schmitt'in dünyasının işitsel mekânında Hitler "içi boş bir hoparlör"dür (111); ego bir "yankı" figürü (17); günümüz dünyasının en berbat özelliği ise "sağırlığı"dır. Schmitt etrafının "kulak kabartmış gayrihukukçular" ve dinlemeyen hukukçularla kuşatılmış olduğu gibi bir his içindedir (85); en kuvvetli duygusu "yasa" kelimesini duyunca tutulduğu "titreme ve infial"dir (23). "Zamanında susmak" onun klasik erdemler arasında saydığı bir erdemdir. Hayatın hayhuyu içinde onun en çok oynamak istediği rol "kör müjdeci" rolüdür (152; krş. 16). İdolü ise ne narsisizmin ayartmalarına ne de görsel tezahürlerin yanılsamalarına teslim olmayıp "dinleyen", acı çeken ve işitileceğini umarak konuşan "soylu kör adam" (Jürgen Manthey) figürüdür.

Schmitt herhangi bir biçimde görünüşe dayalı her türlü akıl yürütmeye tuhaf bir biçimde, adeta sinirlenmiş ve sabrını yitirmiş gibi tepki verir. Sinemanın o dehşet verici tanıklığının savaştan sonra onun kendi sesinin ikna ediciliğini ortadan kaldırabileceğini yazmak ona acı verir, şaşkınlıktan küçükdilini yutar (204). Yeni Bavyera anayasasının "Etrafımızdaki enkaza bakıldığında" kelimeleriyle

başladığını okuduğunda sövgüleri arşı alaya çıkar (235). Görsel tezahürleri kanıt olarak kabul edenler göz yanılgısını anayasal ilkelerin temeli haline getiriyorlardır.

Amaç hukuk ilkelerine ulaşmaksa bir ahlaki yargı organı olarak göz bertaraf edilmelidir. Görsel olguların (yargı erkinin kendisinin, Schmitt'e göre hukukun "tözünü" oluşturan "görünürlüğü" hariç [235]) argüman statüsü olmadığı halde, akla gelebilecek her türlü işitsel sinyal düşünceyi kışkırtır. Hiçbir gerekçe önemsiz değildir. 19 Şubat 1948'de şöyle yazar:

> Duyduğum (sabahları altıda, karanlıkta, hâlâ yarı-uyur vaziyetteyken) bir fabrika sirenine dev bir balığın sonuna kadar açık ağzının bir görüntüsü eşlik ediyor. İşitsel bir izlenimin dolaysız kendiliğindenliğini görsel bir imgeyle takip etmek isterdim. Muhtemelen radar sorununu araştırmaktan daha verimli olurdu bu. İç duyularımızı bir anlığına da olsa görebilme imkânı sunardı. Kilise çanları yerine sadece fabrika sirenlerini işiten insanların kiliselerde tapılan Tanrı'ya inandıkları zannediliyor. Demir sertliğinde bir Molok'a inanmaları daha muhtemel halbuki. (110)[183]

Schmitt'in kendi işitsel mekân anlayışını tasvir ederken öne çıkarttığı nokta, tebanın kulaklarına araç tarafından çarpıtılmaksızın ulaştığı varsayılan egemenin sesidir. Mesele yasaların, bu sesi çarpıtan, masseden veya söndüren, onun ulaşması istenen kulaklara – yani kendilerini hâkim kanaatlerin teknik bakımdan tarafsız analizlerini üretmekle meşgul eden "dinlemeyen hukukçular"ın kulaklarına– ancak dağınık, belirsiz bir biçimde ulaşmasına neden olan sorunlu yazılı mecrasıdır. Schmitt devletin akustik, işitsel mekânını inşa ederken, düşünceleri sık sık egemen sesi yeniden elde etme ve hukuki pozitivizmi bertaraf etme yollarına döner. Gelgelelim aslında, Sombart'ın şüphelendiği üzere, asıl mesele tınıyı belirleyen anayasa hukuku uzmanının sesinin yöneticinin kulağına engelsiz ulaşmasıdır.[184]

Schmitt 23 Mayıs 1948'de egemenin kadirimutlaklığı ve sefil iktidarsızlığı hakkındaki düşüncelerini kâğıda dökerken barok trajediden dosdoğru Soğuk Savaş'a göç etmiş gibi görünen hazin bir yönetici tablosu çizer: "Yolu bekleme odası ve kendi kurmay heyeti tarafından kesilen egemen, son kertede, kendi kadirimutlaklığının

buz gibi yalnızlığı içinde oturmaktadır" (152). Schmitt'in burada izini sürdüğü şey, haksız yere görevden alınmış yalnız suflörün aynadaki imgesidir. Çünkü egemenin yalnızlığı bekleme odalarını dolduran yeteneksizlerin onu en iyi danışmanlarından uzak tutmalarının sonucudur.

Schmitt'in egemen imgesi, Puşkin'den hem Ernst Bloch'un (*Spuren*, yani İzler'de) hem de Walter Benjamin'in (Kafka tefsirinde) anlattıkları, egemen yönetimin şartlarını açıklayan anekdotu akla getiriyor. Benjamin'in versiyonunda, Majesteleri II. Katerina'nın genel valisi ve en yüksek rütbeli subayı Potemkin (1906 tarihli *Meyers Enzyklopädie*'ye göre, "kurnazlıkla eski tarz Rus gaddarlığını birleştiren *ama* her türlü soylu ahlaki fikre bütünüyle yabancı" yetenekli bir saray adamı) ağır depresyon nöbetlerinden muzdaripmiş; o sıralarda da odasına girmek kesinlikle yasakmış. Dışarıda imzalanmamış dosya yığınlarının kaygı verici yüksekliklere ulaştığı bir gün, idari işlere bakan önemsiz bir bürokratın yolu, devlet şurası üyelerinin sıkıntıdan ellerini ovuşturarak dikildiği bekleme odasına düşmüş tesadüfen. Oradakilere "nasılsınız, Ekselansları?" diye sorup sorusunun cevabını almayı bile beklemeden dosyaları toplamış, sonra da bu yığını kolunun altına sıkıştırıp bir dolu galeri ve koridordan geçerek Potemkin'in yatak odasına varmış, kapı tokmağını çevirerek içeri dalmış.

Potemkin'i lime lime olmuş bir gecelikle, tırnaklarını yerken ve yatakta büzüşmüş vaziyette bulunca, –"tek kelime israf etmeden"– Potemkin'in tüy kalemini mürekkebe daldırmış ve dosyaları teker teker adamın dizlerinin üstüne yerleştirmiş. Beriki sanki hâlâ uyuyormuşçasına, hepsine gerekli imzaları atmış. Bürokrat zafer kazanmış bir edayla, dosyaları elinde sallayarak şura üyelerinin yanına dönmüş. Şura üyeleri adamın elinden hevesle bekledikleri kâğıtları koparırcasına alıp şöyle bir göz attıktan sonra dehşetle adama bakakalmışlar. Küçük adam da ancak o zaman imzalara bakmayı akıl edip imza yerlerinde Potemkin'in değil, kendi adının yazılı olduğunu fark etmiş.[185]

Bu Schmitt'in başına gelemezdi çünkü o yöneticinin kulağını kazanmak gerektiğini bilirdi. Hikâyedeki bürokrat, onun için, elya-

zısına kafayı takmış "dinlemeyen hukukçu"nun tipik bir örneği olurdu. Bununla Schmitt'in kulak ve ses değerlendirmesinin merkezi motifine gelmiş oluyoruz: "Hukuk"a düşünmeden, tabiri caizse iç organlarıyla verdiği tepki.

Schmitt 19 Ocak 1948 tarihli bir mektubun taslağında şunları yazar:

> Şu anda, gerçeküstücü bir açıklıkla söylemek isterim ki "hukuk" kelimesi ve (bunu ilk defa doğru düzgün söyleyeceğim) kavramı bende her bakımdan –kavramsal, teorik, çağrışımsal-psikolojik ve *last not least**, fonetik bakımlardan– ürperme ve infial hisleri uyandırıyor. Yerleştirenlerin kökeninin ve yerleştirmelerin yerleştirilmesinin infiali yani. (185)

Raphael Gross'un gösterdiği gibi, "hukuk kavramından duyulan bir nefret" Schmitt'in ilk yazılarından sonuncusuna bütün eserlerini kateder.[186] Daha 1912'de, hukuk hakkındaki ikinci çalışmasında "Hukuk her zaman boşluklarla doludur. Bu da adalet ve yargı için bir şanstır."[187] Talihsizliğimiz, Schmitt'e bakılacak olursa, hukuk pozitivistlerinin tabiriyle "hukukun egemenliği" tarafından yönetilmemizden gelir ki ona göre "hukukun egemenliği" asla gerçek egemenin "namevcudiyetinin aşırı derecede telafi"sinden öte bir şey olamaz.

Hukuki işlevin böyle rezil biçimde yasanın lafzıyla sınırlanmasından kimin sorumlu olduğu sorusu bizi doğrudan doğruya Schmitt'in antisemitizmi sorununa götürür, çünkü bu hukuk kavrayışı, ona göre, Yahudi halkının zihniyetinin bir ürünüdür.[188] Schmitt'e bakılacak olursa, bu anlayışta hukuk her şeye muktedir leviathanı kısıtlamanın, kesip parçalara ayırmanın ve tüketmenin teknik bir aracı haline gelir. Schmitt'in hem Weimar döneminde hem de İkinci Dünya Savaşı sonrasında işgal altındaki Almanya'da etrafını pozitivist hukuk teknisyenleriyle kuşatılmış gibi hissetmesi, ona Yahudilerin asimilasyonunun başarılı olduğunun kanıtı gibi görünür; çünkü bir köyde tek bir Yahudi asimile edildiyse o köy Yahudileşmiştir.

* Taslağın orijinalinde İngilizce olarak geçen bu ifade "yine bir o kadar önemlisi" diye çevrilebilir. –*ç.n.*

Ama, diye devam eder Schmitt, hukuki pozitivizmde örneğini bulan Yahudi zaferi ancak geçici olabilir, zira hukuka duyulan inanç "çökmeye mahkûm bir hayat tarzının içgüdüsüzlüğü" nün bir parçasıdır (23).

Yöneticinin kulağı ve hukukun rolü – bunlar Schmitt'in kendi fonetik takıntıları üzerinde düşünürken ilginç bir biçimde dikkatinden kaçan sesmerkezciliğinin iki önemli veçhesidir şüphesiz. Schmitt'in kendi düşünceleri daha ziyade kendi akustik mekânını inşa etme sürecinin diğer üç önemli unsuru, yani emir-komuta, kavramsal gerçekçilik ve konuşma büyüsü etrafında döner.

Potemkin, melankoli nöbetine kapılmışken emirler verecek durumda değildi; küçük bürokratın ondan almayı başardığı elyazısı, işgal ettikleri makam yüzünden kafayı yazıyla bozmuş olanlardan intikam alıyordu. Schmitt'in akustik mekânının merkezinde ise emri buluruz. Sözlü bir emir, veren ile alan arasında doğrudan bağlantı kuran bir dil biçimidir. Yazılı dil biçimlerine damgasını vuran ihtimal, konuşmayı konuşan özne ile konuşmanın öznesi arasında bölme ihtimali, emirde dışarıda bırakılır. Bir emirde sözel isteğin eyleme tercümesine sorunsuz ya da en azından mümkün bir şey gözüyle bakılır. Schmitt'in emri bu denli takdir etmesi Thomas Hobbes'un devlet teorisinden gelir; Hobbes emrin "dilin en büyük iyiliği" olduğu fikrindedir, "çünkü o olmasa insanlar arasında bir topluluk, barış ve bunların sonucu olarak disiplin değil, önce vahşilik, sonra da yalnızlık; yaşayacak yerler yerine de saklanacak yerler olurdu".[189] Schmitt elbette aynı fikirdedir: "Dünyadaki en iyi şey bir emirdir, yasa değil; emir doğrudan konuşmaktır" (274). Hegel'in efendi-köle diyalektiğini kaba bularak eleştirir ve konuşmayla işitmeye bağlanan emir verme - itaat etme diyalektiğinin ondan sonsuz kere daha incelikli olduğunu söyler (159). Schmitt'in arkadaşı Jünger de *Der Arbeiter*'de itaatin incelikleri hakkında eksiksiz bir analiz sunmuştu çoktan: "İtaat, yani dinleme sanatı ve düzen demek, yıldırım gibi ağacın tepesinden köklere inen söze hazır olmak, emre hazır olmak demektir" (13).

Schmitt'in kavramsal gerçekçiliği akustik mekânının bir diğer kurucu unsurudur. Schmitt gerçekçilik teriminin ortaçağdaki anlamını benimseyerek, konuşulan sözün içerdiği hakikatin imlediği şeyde bulunmadığını varsayar (116). Sadece konuşmanın namevcut öznesinin mevcut olduğu yanılsamasını üretme yeteneğinin nitelediği yazmanın tersine, konuşulan söz konuşma halinden ayrılamaz. Söz bedensel gerçekliğine ancak seste bürünür; ancak seste mekân yaratır. Schmitt daha sonra kendini bir "kavram balistikçisi" (*Begriffs-Ballistiker*) diye adlandırdığında kendi tanımına bir merminin ya da roketin maddi niteliğini atfediyordur.

Schmitt'in kavramsal gerçekçilik anlayışı tekinsiz boyutuna konuşma büyüsü hakkındaki düşünceleriyle birlikte ulaşır. Her kelime "kendini hafızaya hipnotik bir kuvvetle kazıyan," der günlüğünde, "fonetik bir hiyeroglif", "asal dünyaların bir yankısı"dır (159). Dolayısıyla mesele, temel bir deneyimi dile getiren –*Dezision* (karar), *Raum* (alan, mekân) veya *Feind* (düşman) gibi– ve onları hafızaya işleyen fonetik nitelikleri olan anahtar kelimeler bulmaktır. Saf fonetik nitelikler silinmez. Schmitt kendi kilit kavramlarının böyle bir etki yarattıklarına kanidir: *Dezision*'da göbekbağının kesilişi vardır; *Raum*'da babanın savunduğu, annenin baktığı, denizle çevrili kadim yurt algılanır; *Feind*'da ise, sırf fonetik düzeyde, kişinin ötekinden ayrılığını bütün yoğunluğuyla işitmektedir (16).[190]

Schmitt'in kelimelerin tınısına karşı artan hassasiyeti (76), konuşmanın fonetik niteliklerine yönelik dikkati, Theodor Däubler ve dadacı Hugo Ball ile arkadaşlık ettiği zamandan gelir. Ball de Birinci Dünya Savaşı sırasında Zürih'teki Cabaret Voltaire'de ses şiirleriyle gerçekleştirdiği ünlü performansından bahsederken, kelimelerin sadece sesine teslim olur olmaz sesinin "bir rahibin ağıtının kadim ritmine... ayin sırasında söylenen, doğunun ve batının Katolik kiliselerinde hüzünlü hüzünlü yankılanan bir şarkının üslubuna" büründüğünü söyler.[191] Schmitt'in dilin işitsel niteliklerine yönelik kayda değer hassasiyeti şüphesiz dadaizmden öncelere gider, hatta Katoliklikle ilgili çocukluk deneyimlerinden kaynaklanıyor da olabilir pekâlâ.

Schmitt'in akustik mekânını yeniden kurma girişimimizden çıkan geçici sonuçlar, sözmerkezciliğinin taşkınlığını emir yapısının yatıştırdığını ve kelimenin büyüsünü (mümkün olduğu zamanlarda) ayinlerin devraldığını gösterir. Akustik mekân gayet istikrarlı bir kurgu gibi görünür – ama *değildir*. Schmitt'e göre bu mekân iki yandan gelen tehditlere açıktır: teknolojiden ve bedenden.

Schmitt günlükte en sevdiği şiarı *–distinguo ergo sum* (69)– durmadan tekrarlar ama bunun ima ettiği kesinliğin yanılsama olduğunu da bilir. Her alan veya mekân –hatta ifadenin eşiğindeki, ağızdaki alan bile– her zaman başka ses dalgalarıyla çaprazlama kesilmektedir (60, 63). Akustik performansta "fena halde yabancı bir şey", kelimeyi eğip bükerek anlamı çarpıtan bir "kütle" daima işbaşındadır (52). "Mikrofizik ses uyarımı" ile "makrofizik ses yükseltimi" arasında teknolojik dünya felaketi vardır. Davranış kurallarından birinde zikredilen "mikrofondan kaçın" tavsiyesinin nedeni de budur.

Burada doğal olarak kültürel eleştirinin bu noktada öncelikle Schmitt'i belli bir sorumluluktan kurtarmaya hizmet ettiği şüphesi doğar. Hitler'i bir "ses yükseltici", Nasyonal Sosyalist diktatörlüğü de her sözü zorunlu olarak çarpıtan bir teknokrasi sayar Schmitt. Ayrıca ulusal hukuk derneğinde bir grup öğretmene mezuniyet konuşması yapmak için ister istemez mikrofon kullandığından konuşma zorunlu olarak Yahudi hukukçuların dernekten tasfiye edilmesi çağrısı niteliğine bürünmüştür. Bu bakımdan, günlüğüyle olan diyaloğu (teknik bir mecra olarak yazı sorunsalı aklına sadece hukukla bağlantılı olarak gelir) söz için ideal bir zemin sunar.

Yine de Schmitt'in tam da bu sığınakta, kendi özerklik anlayışını baltalayan bir kuvvetin araya girmiş olduğunu hissettiği anlaşılır; dilin ifadeye dökülmesi üzerinde, hatta kendi tanımlama gücü üzerinde bedensel etkilerin söz konusu olduğunu fark eder (16 vd.).

Helmuth Plessner'in antropolojisinde, egosu bedensel varlığın bilinçsizliğinden keskin bir biçimde ayırt edilen, düşünümsellik düzeyi yüksek düellocu özne olarak soğuk persona ile karşılaşmıştık. Kendini fiziksel bir form olarak doğru düzgün sunabilmesi için be-

denini unutması gerektiğine dikkat çekmiştik. Egonun kendi kimliğini teyit etmesini sağlayan görev, yani bilinçdışı sınırını gözetleme görevi özneyi kronik bir teyakkuz durumuna yerleştirir. Plessner'in parlak ışıklarla aydınlatılmış eskrim salonu imgesini Schmitt'in *Glossarium*'una nakledecek olursak, *distinguo ergo sum* temelde düellocunun flöreyle yaptığı jeste eşitlenebilir. Kararcı, *distinguo* ilkesini kullanarak başa çıkabilecekleriyle çıkamayacaklarının bulunduğu alanları gösteren çizgiyi çeker.

Bu yüzyılda kavramsal bir tip olarak kararcıyla deneyimlerimiz, mekânın etrafını ne kadar kesin bir biçimde çizerse bedenin amorf durumuna duyduğu özlemin o kadar arttığı hissini veriyor bize. Schmitt 22 Haziran 1948'de şöyle yazar:

> İyi tanımlar yapabilme yeteneğinin temel önkoşulu nadir bulunan bir yetenektir: etrafı kuşatılamayanı sınırlayıp dışlama yeteneği... Bütün ayrımların ilki budur, tıpkı stoacı için her türlü erdemin kendi güç alanımızı güçsüz olduğumuz alandan ayıran çizgiyi çekmekle başlaması gibi. (169)

Adeta önceki kesinliği yankılayan kaçınılmaz yorum bir ay sonra gelir:

> Bilincime nelerin girdiğini ve benim için bilinçsiz kalan şeyleri denetleyemiyorum... Dolayısıyla, stoacıların diyeceği gibi, gücümün yettiklerini yetmediklerinden ayırt etmekten ve bu ayrıma dayanarak biri üzerinde hâkimiyet kurup diğerini kabullenmekten âcizim. (180)

Bilince nelerin girdiğini somatik akımlar, bedensel itkiler ve ifadenin fizyolojik koşulları belirler ki bunlar da tek bir kelimenin – mesela *Dezision* veya *Feind*'ın– ifade edilmesiyle birlikte devreye girerler. Bu açıdan bakıldığında emniyetli ego sadece bir "bataklık ışığı"dır; Schmitt ikide bir o alaycı *Cogito ergo sum, summ, summ, summ, Bienchen summ herum* dizelerini zikrederken bir yapıbozumcuyu memnun edecek şekilde özgürleşmiş gösterenden duyduğu şüpheyi açığa vurmaktadır: Emrin çelik yapısındaki ve Schmitt'in akustik mekânının rutin yapısındaki zayıf noktayı: dilin şifresi çözülemeyen sese dönüştüğü ve emrin çöktüğü noktayı bulduğumuz anlaşılıyor. Schmitt'in kendi tanımlama söyleminde Nietzsche'nin verdiği "beden kılavuzu" yoluyla delikler açmayı başardı-

ğını söyleyebiliriz; edebi avangarda bir dönüşle ya da en azından bir yaşlılık anarşizmi vakasıyla karşı karşıya geliriz burada.

Ama Hugo Ball'in kelime deneyleriyle aradaki bağ iki yönlü çalışır. Ball'de sesin mitik-bedensel işlevi, anlamsız sesler çıkaran mahluka kilisenin o muhteşem, yankılı mimari alanını sunan bir ayine gömülü kalır. Kelimelere bağlı toplumsal sözleşmeyi her şeyi kuşatan bir organizmanın –(üstün bir düzenleyici güç statüsü bariz olduğu için sözleşmeye filan ihtiyaç duymayan) aşiretin, ailenin veya kilisenin– verdiği rahatlık hissiyle takas eden ses işitsel şebekenin ilkselliğine, McLuhan'ın "akustik ve oral mekân arasındaki eşzamanlı bağlantıların sihirli tınılar çıkaran dünya"sına yerleşir.[192]

Vilém Flusser, Schmitt'in kastettiği tür işitsel iletişim için "piramidal söylem" terimini uydurmuştu. Bu söylem, işitse de cevap vermesi beklenmeyen toplumlarda işbaşındadır:

> Gönderici ile alıcı arasındaki röle işte bu nedenle çevrilir. Gönderici, alıcı için erişilemez hale gelir. Bu model, uzaklardaki bir Tanrının mesajlarının alıcılara otoriteler tarafından iletildiği ruhbanlık gibi piramidal hiyerarşiler gerektirir. Aracının ikili bir işlevi vardır: Mesajları parazitten arındırmak ve alıcının mesajların müellifine ulaşmasını önlemek.[193]

Burada şaşırtıcı olabilecek bir husus söz konusudur: Schmitt'in fonomanisi piramidal bir söylem bağlamında vuku bulduğu için iki savaş arası dönemin teknolojik iletişim paradigması olan radyoya ait bir şey olarak kalır. Bu noktanın teyidi başka bir yönden gelir: İnsan sözünü mutlaklaştırmak, diye okuruz Horkheimer ile Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, "sahte bir emirdir" ki sahte emirler de "radyonun içkin eğilimi"nin birer parçasıdır.[194]

Schmitt'in Kafkası. İnsanlar ya kral ya da ulak olma kararı almak zorunda kalırlarsa, "çocuklar gibi", der Kafka, "hepsi de ulak olmak ister." Dolayısıyla dünya sağa sola koşup verecekleri haberleri birbirlerine bağıra bağıra anlatan ulaklarla doludur. Ama ortada bir kral olmayınca verdikleri haberlerin manası yoktur. Kafka'nın mekânı budur işte, ulakların seslerinin oluşturduğu uğultu üzerine kurulu bir mekândır.[195]

Schmitt'in emir ekseni etrafında dönen işitsel mekânına Kafka'nın bu dünyası kadar uzak bir şey olabilir mi? Yine de Schmitt, ulakların işlerine ancak emir verenlerin –tabii hiç ortaya çıktılarsa– ölmelerinden sonra başlayabildikleri, saray koridorlarının labirentlerinde veya loş ışıklı çatı katlarında kayboldukları, mesajların asıl alıcılarının doğru sözün ne olduğunu bulma şansından sonsuza dek mahrum oldukları veya mesajları kendi düşlerinde görmek zorunda kaldıkları bir dünyanın manyetik çekimini hisseder. Kafka'nın *Şato*'da şöyle anlattığı türden bir tahakküm sisteminin telekomünikasyon işleriyle Schmitt'in ne alakası olabilir?

> Şatoda telefonlar besbelli mükemmel işliyor; bana anlattıklarına göre, aralıksız telefonla konuşuyorlarmış şatoda, bu da işlerin görüşülmesini kuşkusuz pek hızlandırıyor. Şatodaki sürekli telefon konuşmaları, bizim buranın telefonlarında hışırtılar ve şarkı türküler gibi geliyor kulağımıza, bunu mutlaka işitmişsinizdir. Ne var ki, söz konusu hışırtılar ve şarkı türküler, buradaki telefonların bize ilettiği tek doğru ve güvenilir şeylerdir, geri kalan ne varsa yanıltıcıdır hepsi. Öyle belli bir telefon bağlantımız yoktur şatoyla, telefon konuşmalarımızı alıp ileriye ileten bir santral yoktur; bizim buradan şatodaki birine telefon edildi mi, şatonun en alt kademe bürolarındaki tüm aygıtların zilleri çalar. Daha doğrusu, kesinlikle bildiğime göre, hemen bütünündeki zil tertibatı çalışmaz duruma sokulmamış olsa, hepsinin çalardı zili. Ancak sağda solda pek yorgun düşmüş memurun biri, özellikle akşam vakti ya da geceleyin şöyle biraz oyalanmak gereksinmesini duyarak zil tertibatını çalıştırır da, o zaman işte bir cevap alırız. Şüphesiz bu öyle bir cevaptır *ki*, bir lâtifeden kalır yeri yoktur.[196]

Anayasal ulusun temelden yoksunluğunu ölçen, Yahudileşmenin özü olarak gördüğü daimi bir "bekleme hali" hissi yaratan romanlar büyüler Schmitt'i (37). Hiçbir şeye dayanmadan alınan kararların anlatımı onu rahatsız eder – Kafka'da ise, o çok tezahürat yapılan "karar" bir jestten, küçük parmağın bir kaşın üzerinden geçmesinden ibarettir.

Bu iki anti-dünya arasındaki zıtlık Schmitt'in büyülenmesini açıklayabilir. Ama temelinde, zıtların birbirini çekmesi modelinin ima ettiğinden daha uğursuz bir şey vardır. Schmitt 29 Ağustos 1950'de günlüğüne şöyle yazar:

> Ama ben (Heidegger'in tersine) bir çocuk gibi her şeyi adlı adınca, yüksek sesle söylüyorum, o yüzden de alınyazımda, Kafka'nın *Dava*'daki avukatı gibi, bir öldürme ayinine kurban düşmek var. (309)

Schmitt yasa makinesinin dişlileri arasına düştüğü inancındadır; bu makine sadece geleneksel öldürme ayinini gerçekleştiremeyecek kadar yıpranmış olduğu içindir ki onun öyle ot gibi yaşamasına izin veriyordur.

Schmitt günlükte yedi yerde Kafka'nın romanlarında anayasal ulusun örf ve âdetleri konusunun peşine düşer. Kafka'nın yazdıkları ona göre babanın nihai yargısının kasten hükümsüz kılındığı, o yüzden de insanların o varmış gibi yapmaktan başka seçeneklerinin kalmadığı bir dünya halini örnekler. Yasaya duyulan inancın bireyin yasadaki boşlukları fark etmesini önlediği bir dünyadır bu; –babanın sesiyle– her türlü iyiliğin beklenebileceği ve –babanın sesi duyulabilseydi– oğuldan kendi kendini tasfiye etmesi dışında bir şeyin istenmeyeceği bir dünya. Schmitt *Şato*'da nihayetinde "bütün köyün dilinin dolaşması"na yol açan asimilasyon dramasını görür. Schmitt duyduğu hayranlığı rasyonalist terimlerle, Kafka'nın yazdıklarındaki "hiciv" sayesinde kendisini bu dünyadan kurtarmış olduğu yargısıyla gerekçelendirir. Herman Melville'in aynı adlı hikâyesinin çok sevdiği kahramanı Benito Cereno Kafkaesk bir yargılamaya maruz tutulsaydı şeklindeki –ona göre– korkunç fikirle oynar; varoluşçuluğu içinde bulunduğu açmazdan bir batında kurtarmayı umduğu verimli bir düşünce deneyine girişir:

> Franz Kafka DÜŞMAN diye bir roman yazabilirdi. O zaman asıl korku yaratan şeyin düşmanın belirsizliği olduğu açığa çıkardı (bundan başka korku yoktur ve bu korkunun özü belirsiz bir düşman hissetmektir); halbuki düşmanı tanımlamak (ki bu her zaman aynı anda kendini tanımlamayı da beraberinde getirir) bir akıl (ve bu anlamda bir yüksek siyaset) meselesidir ve bu tanımla birlikte korku son bulur; geriye de, en fazla, bir ürkme kalır.

Ama nasıl –diye iç geçirir Schmitt– "ortak bir kavramımız yoksa" belirsizlikten bir şeyleri nasıl çekip alacağız ki? (148) Ortak kavramların olmamasının nedeni de Schmitt'in varoluşsal ötekinin sınırlarını çizen düşman tanımını başka kimsenin kullanmamasıdır.

Schmitt'e göre insanlığın artık bir baba otoritesi tanımaması ve babanın yerini yasanın, hukukun "nesnelliği"nin alması her türlü kötülüğün kaynağıdır. Kasım Devrimi'nin rezilliği ve Weimar Cumhuriyeti'nin hukuk âlimlerinin çoğunun başarısızlığı buradan gelir ona bakılırsa. "Hukuki pozitivizm", diye beyan eder günlükte, "babasını öldürür ve evlatlarını yer." Ama "baba yeme"nin en beter biçimini, önce Weimar Cumhuriyeti'nin yeni nesnellik dönemindeki, sonra da savaştan sonra Federal Cumhuriyet'teki "Amerikancılık" ta bulur (148).

Bu Amerikancılığın evlatları olarak otuz yıldır, Paul Tillich'in formülasyonuyla, "anneyi oğuldan yaratıp babayı hiçlikten geri çağırıyor"muş gibi görünen bir siyasal romantizme göğüs germeye çalışıyoruz. Babaya yönelik çağrının akustik şartlarının ömrümüz boyunca epey kötü kalmasının üzüntüye yol açmamasının nedeni de bu.

Bu arada, Kafka düşman hakkında kısa bir metin yazmıştır; "Der Bau" (Yuva) adlı bu metinde yeraltında yaşayan ve sessizliği seven bir hayvan gösterilir bize. Siegfried Kracauer'in yorumuyla, "aslında, bu hayvanın ışık görmeyen yuvasında hüküm süren veya sürmesi istenen sessizlik aynı zamanda hakiki söze karşı da yegâne panzehirdir."[197]

V

Radar Tipi

YİRMİNCİ YÜZYILIN ortasında sosyolog David Riesman Amerikan şehirlerinde yeni bir karakter tipi gözlemlemişti. 1950 yılında "başkasına yönelik karakter"den bahsederken bunu tanımlamanın ne kadar güç olduğuna dikkat çekiyordu.[1] Alman geleneği içinde ise bildik tarihsel varsayımlar ve kültürel antipati bu figürü algılamayı daha da güçleştiriyordu: 1920'lerde beyaz yakalı çalışanlardan oluşan gri sürüler hakkındaki araştırmaları, 1930'lardaki "otoriter karakter" incelemelerini, 1940'larla 1950'lerdeki kurum teorisini ve 1960'lardaki "tek boyutlu insan" kurgularını düşünün. Yeni nesnellik kuşağı bir "başkasına yönelik" figür saptayıp ona özerklik potansiyeli yüklemişti. Bugün de onu postmodern tipten tanıyoruz.

Bu figürü teleolojik bir perspektife sokmaktan kaçınmanın bir yolu olarak tartışmayı Riesman'ın modeli üzerinden düzenliyoruz. Buna göre, "piyasa karakteri" gibi yeni karakterleriyle kitle toplumu faşizmin hazırlayıcısıdır ve zorunlu olarak diktatörlüğe yol açar. Sanki demokrasi bu tür yaşam biçimleri için olası hiçbir geleceği temsil etmiyordur. Riesman yeni tipin "içe yönelik" daha eski bir figüre karşı verilen mücadele içinde doğduğunu düşünür. Bu eski tipte Max Weber Protestan ahlakının cisimleşmiş halini, Freud ise süperegosunun etkisi altındaki bireyin normal halini görmüşken, Riesman ölmekte olan bir tip görür. Riesman bu iki tipi ayırmak için teknik metaforlara başvurur: İçe yönelik birey içinde bir jiroskop varmış gibi davranır; başkasına yönelik tip ise davranışını adeta

bir radar aygıtıyla yönlendirir. İçe yönelik kişinin yönlendirme sisteminin sınırlı bir manevra kabiliyeti vardır, ama psikolojik bir radar aygıtının başkasının davranışlarını, özellikle de işaret etme davranışlarını kaydedebilmek için belli bir yöne bakması gerekmez.[2] Başkasına yönelik bir aygıt birçok yayıncının bulunduğu ve programların sık sık değiştiği bir ortamda yakından ve uzaktan sinyaller alır. İçteki pusula kılavuzluk edebilecek kadar hızlı değildir. İki figürün etrafı da yeni kitle iletişim araçlarıyla kuşatılmıştır; içe yönelik tip haber hercümercini, ahlaki açıdan yargılayabilmek için, tek bir mercekten birleştirmeye çalışır, oysa dışa yönelik tip davranış kalıplarını enformasyon kullanarak yönlendirir ve bunu uygun habitusu belirlemek, öğrenmek ve tüketmek – işe yaradığında da bir kayıtsızlık tavrına bürünmek için yapar.

Yeni tip gerçekten de "kronik bir teyakkuz durumu" içindedir, ama bir düşman gücüne karşı seferber olma veya bir kolektifle bütünleşme anlamında değil; burada bu tetikte olma hali ilişkilerarası hareketliliği sağlama almakla, "adil rekabet" içinde rakipleri gözlemekle, moda rüzgârlarını ve başkalarının tüketim davranışlarını kaydetmekle ilgili bir şeydir daha çok. Zira gerçek sahnesi üretim alanı veya bir kolektifin cephe hattı değil, tüketim ve işgücünü eğlendirme stratejilerinin bulunduğu üçüncü sektördür. Eğitimli burjuvaziye göre, içe yönelik tipin kendini gerçekleştirme arayışına kılavuzluk eden işe dalma tavrının ötesinde kalan gayrisahicilik alanıdır bu. İçsel yönlendirmeden yoksun olan radar tipi belki "bir vicdandan" da yoksundur; yine de soğuk persona'dan tanıdığımız ahlakdışılık gösterilerine girmez. Yorulmak bilmeden malumat toplamakla, bir adamsendecilik ve "eğlence ahlakı" kültüyle meşguldür. Radar tipi kurumlarla sinik, türdaşlarıyla duygusal bir biçimde ilişki kurar.

Riesman radar tipinin tehlikeli kolektif heyecanlara düşkünlüğünün farkındadır elbette. Ama onun kurgusunda özerk hareket imkânları içe yönelim modeline dayanmaz; Riesman bunun yerine zırhlı özne figürüne başvurmadan başkasına yönelimi ve kişisel özerkliği bir arada düşünme cüreti sergiler. Radar tipinin özerkliği hiçbir zaman ya hep ya hiç meselesi değildir; çeşitli konformizm-

lerle verilen büyük ölçüde görünmez bir mücadelenin sonucudur. Bu tür bir özerklik asla kahraman üretmez.[3]

Yeni tip neredeyse hiçbir zaman kendi adına konuşmaz (Irmgard Keun'un romanları özel bir durum gibi görünüyor). İçe yönelik ahlakçıya (o da sadece pusulasıyla donanmış vaziyette hâlâ yolunu bulamamaktadır) adanan dramatik yozlaşma hikâyeleri içinde yeni tip yoldan geçip giden yan rollerde görünmektedir. Yeni karakter kültürel eleştirinin bakışı altına geldiğinde de politikleşmiş –ve kapkara– bir antropoloji onda manipülatörlerin elinde şekillendirilmeye açık bir plastiklikten başka bir şey görmez. Şehir plancıları da yeni kitle iletişim araçlarının çevresinde, dağınık kent halkı arasında ya da bir yozlaşma sürecinin nahoş ışığı altında hep bu figürü görürler:

> Şüphesiz sadece podyumda kalsaydı sağlayacağından çok daha fazla fayda sağlayarak uygulamaya konan yeteneklerinin yanı sıra, toplum konusundaki uzmanlığı da barizdir ve mevcut somut meselelere yönelik olarak yaşamaktan çok ilişkileriyle yaşadığına maalesef şüphe yoktur. Bugünlerde etrafta dolaşırken gördüğümüz birçok kişiden biridir. Bunlar en çok fırsat bulunabilecek büyük şehirlerde serpilir, kendilerini en az uğraştıracak noktalar ararlar.[4]

Radar tipinin ortaya çıkışına verilen tepkileri –polemiklerin hedefi olarak mı, yoksa hoş karşılanıp kendisi için evler tasarlanan, şehirler planlanan, tiyatrolar yaratılan yeni bir fenomen olarak mı görülüyordu?– sınıflandırmaya başladığımızda, dikkate alınması gereken bariz soru şudur: 1923'teki enflasyondan 1929'un ekonomik buhranına son derece istikrarsız bir seyir arz eden üçüncü sektör zemininde nasıl var olabilmişlerdir?

1920'lerde radar tipinin hoş hatlara bürünmesinin bir dizi nedeni vardır: Savaş içe yönelimin hakkından iradeyle gelinebildiğini göstermişti. Ya da başka türlü söylersek, savaş sırasında içe yönelik tiplerin çoğunluğunun pusulalarının aynı yönü gösterdiği anlaşılmıştı. Savaş-sonrasında "ruh" ve "burjuva psişesi" aleyhinde verilen yargıların çoğu içe yönelikliğin "başarısızlığı"na verilen –entelektüellerin de Nietzsche okuyarak iyi hazırlandıkları– tepkilermiş gibi görünür. Dikkatler itibarını kaybeden içsel düzenlemeden ka-

musal davranış kurallarına döner. Sohbetlerin bireyi "çekirdeksizleştirme"ye ve davranışçılık övgülerine dönmesi;[5] parolanın "insan tözlerde değil ilişkilerde yaşar" olması; tınıyı belirleyenin tavır olması, beden tipinden karakterin çıkarılabilmesi ve "beden kültürü"nün yeniden yükselişe geçmesi – işte bütün bu işaretler içe yönelimin sağlam bir yönlendirme aracından ziyade on dokuzuncu yüzyıl Alman *Bildungsroman*'ın hoş bir uydurması olduğu şeklindeki değerlendirmenin yansımalarıdır.

Geçen devrin ikincil gösterileri konumundaki sefa ve tüketim sahnenin merkezini ele geçirir. Tüketimci tavrı hâkim tepki biçimi haline gelir; yeni tip bu tavrı siyasete karşı da geliştirir. Bu tavrın, ehillerini "sahih" siyasal bağlanmanın heyecanından mahrum bıraksa da, onları siyasal yanılsamalar karşısında şüpheci kılmak gibi bir erdemi vardır. Yeni nesnelliğin radar tipi belli bir hazcılığa meyilli olduğu için bütün uzman kültür koruyucuları tarafından adamakıllı eleştirileceği kesindir. Elinde maddi kaynak bâbından pek bir şey olmasa da kıtlık hissi bu yeni tipe yabancı kalır. İnsanlar para veya eşya biriktirmezler; parayı tüketmek için, moda rekabetine katılmak için, yaşam tarzı geliştirmek için harcarlar (yeni nesnellik jargonu bu yeni tüketici tipinin farkındadır, hatta bu tiple ilgili birkaç sulu slogan bile çıkarmıştır). Eski kültür tipi yeni medyayı endişelenmeden bağrına basabilen karakterlerin varlığını belli bir şok hissiyle kaydeder; bu karakterler fonograf ve radyo başında ve sinemada evlerinde gibidirler. 1920'lerin ortalarında bu gevşek varlık tarzını adlandırmak için, Kracauer eski olumsuz oyalanma kavramını rehabilite eder.[6] Brecht ile Benjamin de aynı fikirdedir:

> Bir çeşit toplumsal davranış olan oyalanma burjuvazinin yozlaşmasıyla asosyal davranış okulu haline gelen düşünmeye karşı koyar.[7]

"Oyalanan kitleler" dikkat ile alışkanlığın birbirini dışlamadığı bir biçim olarak baktıkları avangard mimariden bile yararlanmaya başlarken, "dokunarak alımlama" olumlu değer kazanır:

> Oyalanan kişi de alışkanlıklar oluşturabilir. Dahası, bazı işleri bir oyalanma halinde bile yapabilmeleri bu işleri halletmenin bir alışkanlık meselesi haline geldiğini kanıtlar.[8]

Negatif bir imge olarak radar tipinin keskin biçimde tanımlanmış hatları vardır. Spengler'in *Batının Çöküşü*'nün ikinci cildindeki tasvirden Horkheimer ile Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki "kültür endüstrisi" bölümüne, bu "göçebe" tip acınacak ölçüde göz önündedir, kitle iletişim araçlarıyla modanın sinyaller âleminde dolaşmaktadır. Bu eleştiriler radarla yön bulmaya odaklanarak bu tipin uyum baskısı ile uyumsuzluk arasında kendi için bir yer açabilmesi olasılığını inkâr ederler. Horkheimer ile Adorno'nun Amerikan şehirleri hakkındaki incelemeleri, on dokuzuncu yüzyılın modernleşme karşıtı metinlerinden ödünç alınmış o eski tekboyutluluk umacısını şehir sakinlerine yansıtırlar:

> Burada bir kişinin ekonomik kaderi ile o kişinin kendisi arasında hiçbir ayrım yapılmaz. Kimse servetinden, gelirinden, konumundan, şanslarından başka bir şey değildir. Ekonomik karakter maskeleri ile bu maskelerin ardındakiler, söz konusu kişiler için de, en küçük kırışığa kadar birbiriyle örtüşür.[9]

Oysa mimarlarla yazarlardan bize kalan çok sayıda belgede radar tipi kendi yaptıkları binaların ideal sakini olarak ya da tam da yazdıkları revü, film ve operaların hitap ettiği kitle olarak tasvir edilir. Bu "müstereddit kitle"de verdiği paranın hakkını alması gereken "kozmopolit bir izleyici tabakası" görürler; yoldan gelip geçenlerde, hareketlerine büyük bir kent meydanının sinyal sistemini rahatlıkla dahil edebilen kişiler görürler; rotatif makinesi, telgraf, telefon, radyo ve haftalık haber filmleri ile baş eden radar tipinin bir satranç ustasının bilincini geliştirdiğini keşfederler.[10] Fotoğraf makinesi insanın daha rasyonel algılama kapasitesini artıracak gibi görünmektedir. Moholy-Nagy fotoğraf makinesinin bir "eşzamanlılık bilinci" geliştirdiği görüşündedir:

> Dünyanın yeni hızlı ve gerçek yansıtıcısı fotoğraf, dünyayı bütün bakış açılarından gösterecek şekilde çalışmalı, bütün açılardan görme hassasını geliştirmelidir... Çokkatlı binaları, atölyeleri, fabrikaları vesaireyle modern şehir, alışveriş bölgelerindeki iki-üç kat vitrinler, tramvaylar, otomobiller, üçboyutlu elektrikli reklam panoları, transatlantikler, uçaklar – bütün bunlar geleneksel algılama psikolojisini zorunlu olarak belli ölçüde değiştirmişlerdir.[11]

Mimarlar göçebe mobilyaları tasarlar:

> Hayatının birçok saatini düzenli olarak trende, tramvayda, otomobilde veya bisiklet üzerinde geçiren, kırda çiftçilik yapan bir halkın (hem dar hem de geniş anlamıyla) "oturmuş" hayatından epey uzaklaşmış günümüz bireyinin hareketliliğine uygun mobilyalardır bunlar.[12]

Yeni nesnellik mobilyasının timsali, Marcel Breuer'in tasarladığı, daha sonra da Mies van der Rohe'nin geliştirdiği çelik sandalyedir. Sandalye, davranışçı öğretiye uygun bir biçimde, dikkati çelinmiş kentli insanın hem yansıması hem de ona yönelik bir uyarım olma kapasitesine sahiptir:

> Bu sandalyede kendini rahat hissedebilecek tek insan tipinin, modern hayat ile sıkı yüksek hızlı enerji hissi arasındaki daimi gerilime dinlenirken bile ihtiyaç duyan, bu gerilimi kendi hayat hissinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiş insan tipi olduğu söylenebilir belki de.[13]

Yeni usul mimarlar mesafeli yaşamanın ritim ve rasyonalitesini, sunduğu eylem çeşitliliğini belgelemek için okkalı şiirlerden medet umarlar:

> ... araştırır, tanımlar ve düzenler
> Bireylerin, ailenin ve toplumun kuvvet alanlarını
> temelinde yaşama mekânının kavranması vardır
> ve bilgisi yaşama mekânının dönemselliğinin
> metrelerle ölçülen açıklıklar kadar
> psikolojik mesafe de önemlidir onda.
> kurucu araçları –bilinçle uygulanan–
> bulgularıdır biyolojik araştırmaların.
> çünkü sadıktır bu öğreti hayata
> değişir devamlı tezleri;
> çünkü ancak hayat içinde gerçekleşir
> hayatın kendisi gibi,
> "zengin olmak her şeydir."[14]

O zamanki birçok yeni proje, plan ve alet edevatı göz önünde bulundurduğumuzda, 1920'lerin mimarlarının hâlâ uygun kent sakini tipinin toplu halde doğmasını beklemekte oldukları şüphesini ko-

layca bir kenara atamayız. Yeni nesnellik manifestolarında radar tipi görülür. Onun yaşam tarzına iyice bir bakarız; kullandığı aletleri görürüz. Ama bu literatür, tipin kendisini bir türlü kavrayamıyor gibidir: Hâlâ bir tür ve uygun bir teknik mecra arayan bir karakterdir karşımızdaki. Onun söylemi kimliklerini basılı sözde arayanların sırtlarını döndükleri yerde tesis edilir. Radar tipi, ayrıca, metinsel izler yerine, arkasında sadece kendisini tip olarak kavrayan, istersek fotoğrafını çekebileceğimiz görünüşler bırakır. *Bildungsroman*'ın naklettiği o olumsuz öznenin yıpranması imgesi işte böyle oluşur. Profili elektrikli iletişim araçlarının kraterlerinde kaybolur gider. Eğitimli sınıfların edebiyatı sıkı sıkıya içe yönelik tipin elinde kaldığı için, yeni, Anglo-Sakson tip marjinal bir fenomen olarak kalır. Bu tip piyasaya açık daha eğlencelik türlere, kabarelere, polisiye romanlara, magazin hikâyelerine ve revülere girer. Kurt Tucholsky' nin mesafe ile ihtirası komik bir ışık altında gösteren ve 1930'ların Hollywood filmlerindeki radar tipini de aydınlatacak olan romantik romanı *Schloß Gripsholm*'üne (Gripsholm Şatosu) bu tipin hissiyatı hâkimdir.[15] Walter Mehring bu tipte aynı anda algılama, kurumlar karşısında sinizm ve bir nevi kentli hazcılığı kapasitesi olduğunu kayda geçirir.

Radar tipinin hayatının ahlakçının bakış açısıyla anlatıldığı romanlar en göze çarpanlardır. Bu romanların, pusulaları artık onlara yön göstermeyen ve kendi yön bulma becerilerini yeni davranış tipinin becerilerine uyarlamayı utanç verici gören kahramanları o kaybedilmiş içe yönelim kalesini elde tutma çabasını sürdürürler. Kahraman radar tipinin birkaç tavrını deneyebilir, ama eylemlerini yönlendirecek bir kılavuz kitabı olmadığı için, endişeli teyakkuz yeteneği ve hiç değilse meta dolaşımına katılmasını sağlayabilecek parası olmadığı için, içindeki sese kulak verir, kılavuzluk için aralarından seçme yapma amacıyla aydınlanmış burjuvazinin geleneklerine başvurur, annesine geri döner ve boğulur.

Erich Kästner'in *Fabian* ve Martin Kessel'in *Brechers Fiasko* romanları yeni tüketici tavrının neden olduğu kargaşaları formülleştirirler. Kästner radar tipinin adamsendeciliğini *Herz auf Taille* (Bel Üstünde Kalp, 1928) ve *Lärm im Spiegel* (Aynadaki Gürültü,

1929) adlı ilk kitaplarında şiire sokmuştu. Romanında ise adamsendeciliğin karanlık yüzüne işaret eder: Kitle iletişim araçları karşısında kayıtsızlık, haber, meta, beden dolaşımına teslimiyet, herkesi genel ilgisizlikten kurtaracağı varsayılan bir tüketim malı olarak cinsellik anlayışı. "Seks," diyecektir ileride Riesman piyasa karakteriyle ilintili olarak, "topyekûn hissizlik tehdidine karşı bir tür savunma sağlar."[16]

Kästner'in perspektifinden radar tipinin ilk ortaya çıkış tarzı zorunlu olarak ahlakdışıdır. Üçüncü sektörde pusula olmaksızın seyretmenin ne demek olduğunu gösterenler kadınlar olduğu için buradaki tahrik daha da belirginleşir (bu bağlamda "seyretme" tabirinin kullanılması erkek "pusula"sının ne anlama geldiğini fark etmemizi sağlar). Irmgard Keun'un *Gilgi: Eine von uns* (Gilgi: İçimizden Biri, 1930) ve *Das kunstseidene Mädchen* (1932) romanlarının kadın kahramanları silah olarak başkasına yönelikliğin taklitçiliğini kullanırlar. Kendilerini sürekli başkalarının algı aynasında tanımlayan, yakınlık ve uzaklığı kendi hareket serbestliklerine göre değerlendiren ve yol gösterici levha ve tabela olarak modalara başvuran insanlardır bunlar – talihsiz satranç oyuncuları. Bu kadın kahramanların konuştukları jargon, yozlaşıp duygusallığa dönüşmemesi için dilin nasıl zorlanması gerektiğini gösterir. Ama mahlukun ya da proletaryanın varlığına teslim olmazlar. Kendilerini soğuk tren garının bekleme salonlarında veya başka geçici varış yerlerinde bulduklarında, hareket halinde kalmak istiyorlarsa –kendilerine emniyet hissi vermese bile– formasyonlarından vazgeçemeyeceklerini bilirler.[17] Zaten Riesman da güllük gülistanlık bir teşhis koyuyor değildir. Yeni tipin psikolojisi yaygın bir endişeye dayalıdır; kronik teyakkuz hissini besler ve bakışımızın huzursuz nesnesini hareket halinde tutar. Demagoji paniğe dönüşebilir.

Yazarlar, sosyologlar, siyasetçiler ve kültür teorisyenleri radar tipi fenomenini gözlemlerken tepki de vermişlerdir. Ve olaylar ani bir ileri sıçrama yaparken, ezilip geçildiklerini hisseden bireyler olarak tepki vermişlerdir.[18] Karşılaştıkları açmazın özünde, hiçbirinin bu yeni fenomeni başlı başına, belli bir kıymeti olan bir şey olarak gör-

memesi vardı. Hepsi de geçici olduğunu düşünüyordu. Gevşek dokulu bir oluşumdu, dolayısıyla da çökmesi mukadderdi. Kimileri çöküşten sonra bu formasyonun yuvasını proletaryada bulacağını öngörüyordu; kimileri ise umutlarını içe yönelimin (şüphesiz, belli ölçüde bir özdisiplini varsayan) geliştirilmiş bir biçiminin bulunacağı vaadine bağlamışlardı. Bu yeni tiplerin sadece kendileri oldukları düşünülmüyordu; "töz" daima başka bir yerdeydi.

Nazi rejimi radar tipine çökertme tehdidinde bulunmadı, onun numunelerinden gerekeni yapmalarını talep etmedi. Benjamin'in sözleriyle, onların "ifadelerini" kazanmasına yardım etti. Onları kitle süsleri olarak örgütledi. Bir oluşum olarak kendilerinden haz almalarına izin verdi; cumhuriyetin dikkat dağınıklığına tanıdığı serbestliği kademe kademe kaldırdı ve böylece radar tipinin özerklik geliştirebileceği koşulları ortadan kaldırmış oldu. 1930'ların eleştirel sosyologları yeni tipi, hak ettiği kadere fırlatarak alelacele bir "otoriter karakter"le donattılar ve böylece yeni nesnelliğin bu tipe atfettiği potansiyeli kapatmış oldular.

Riesman kavramı iki sürgün Alman akademisyenin çalışmalarından yola çıkarak geliştirmişti. Erich Fromm'un *Erdem ve Mutluluk*'undan "piyasa karakteri" fikrini devralmış, Karl Wittfogel'den de radar takımı metaforunu alıp uyarlamıştı. Birçok Weimar entelektüelinin eserinde olduğu gibi onun eserinde de Georg Simmel'in eğlence sosyolojisi hakkındaki gözlemlerinin de belli bir yeri vardı.

VI

Mahluk

MAHLUK modern bilincin öbür yüzünü aydınlatır. Radar tipi karşısındaki muhalefet, kitle iletişim araçlarına yönelik eğilimlerinde görüldüğü üzere, son haddine gelmişti. Radar tipi kitle iletişim araçları arasında suda balık gibi hareket ederken, mahluk kendini ezilmiş hisseder. Sinyalleri kendi işine yarayacak şekilde deşifre edemeyen mahluk nüfuz edemediği bir yazgıyla karşı karşıyadır.

Soğuk persona'nın davranış kodlarıyla başlayıp mahlukla biten bir kitabın mantığı, bu son figürün maskesi indirilmiş özün hülasası gibi ortaya çıkacağı beklentisini besler. Zırha bürünmüş egodan, diplomatın kostümlü oyunlarından ve çarpıtılmış seslerinden başlayan yolun öznenin en nihayet maskesiz hareket edip sahici tınısıyla konuşacağı bir noktaya varacağını ima eder.

Her türlü sahici mahluk kavrayışını fırlatıp atmak yerine, araya söylemsel maske kavramını koymamız gerekir. Soğuk persona örneğinde olduğu gibi maske de bir imkânlar yelpazesi açar: Mahlukun maskesi, yapay bir araç olarak, yakınlık ve uzaklığı da ayarlar: Fizyonomisi bir toplumsal durumu yansıtır, çıplaklığı örter, utancı alt eder, ölümcül korku veya *daimon* sahibi olma hırsına karşı savunmacı bir tepkidir; etrafını kuşatanlar arasında sert bir poz takınır.

Modern çağda güçlü bir ikonografik geleneğin parçası olan mahluk 1920'lerde ilahiyat, psikanaliz ve hayvan davranışı araştırmaları söylemlerine dahil oldu. Güncel bir Katolik sözlüğünde şu tanımı buluyoruz:

Mahluk halk edilme, yaratılma yoluyla var olan şeye verilen addır; dolayısıyla anlamı kendisinden üstün, ölümlü, tehdit altında ve Tanrıya açık ve Onun elinde olan (bkz. *Potentia oboedientialis*) her şeye karşılık gelir; Tanrının elinde olması da mahluk mevkiinde olanın, Tanrının kendini tecelli ettirmesini (bkz. *doğa* ve *lütuf*) kabul ederek ulaştığı inayet sayesinde kendini aşmasını sağlar.[1]

1. Harp Malulü

1920'lerde soğuk bakışa yakalanıp davranışçı gözlem nesnesine çevrilmeden önce, mahlukun saf ifadenin mecrası olmasına, hayat damarı olmasına izin verilmişti. Dışavurumun/ifadenin işlevselliğini yitirmesiyle ilgili tartışmamızda gördüğümüz gibi, "mahlukun çığlığı" 1920'lerin başlarında hararetli polemikleri tahrik etmişti. Eleştirmenlerin itirazları farklı farklıydı. Plessner hayvan âleminin sınırlarına adım atmaktan korktuğu için çığlığı medeni ve diplomatik davranışlar arasından çıkartıyordu; Brecht ise bu kendiliğindenlik biçiminde burjuva hukuku ve teolojisinin teamüllerinin bulunduğunu sezdiği için hor görüyordu bunu.

Yeni nesnelliğin dışavurumculuktaki mahluka saldırıları ona hakkını vermemiş olabilir, ama bu figürün 1910 ila 1920 dönemi edebiyatında işgal ettiği belirgin konumu haklı olarak işaret etmiştir. Anlaşılan bu figür dışavurumcuların persona'nın nitelikleri gibi "saflık bozucu arızi özellikler"den arınmış bir "özsel ego" olduğu fikrinin gerçekleşmiş halidir.[2] Fakat yeni nesnel eleştirmenlerin hedef aldıkları şey, dışavurumcu yazının dilenciler, orospular ve yetimler gibi (dışarlıklı sıfatıyla toplumun olumsuz etkilerine bağışık olup onun dışında bütünüyle farklı bir hayat süren) marjinal tiplere odaklanmaları değildir. Onların hedefinde, birkaç dışavurumcu yazarın kendilerine ilişkin çizdikleri *poeta dolorosus* imgesi, mahluk imgesi vardır. Onun çığlıklarını şekillendiren şey ne edebi uzlaşımlar ne de toplumsal koşullardır.

Bu eskizin kendisinin kabalığının da gösterdiği gibi yeni nesnelliğin olumsuz imgesi dışavurumculuğu yeterince temsil edemediği için –"Ve baba herkesin horgördüğü oğlundan utanır"[3]– biz dikkatimizi dışavurumcu mahlukun özgül bir varyantı olan harp malulü-

ne çevireceğiz. Onunki özellikle netameli bir durumdur: O asker personası'nın soğuk zırhından kalanlara sahiptir ve mahlukun zırhın koruması beklenen ama yaralanmış organik cevherinin ete kemiğe bürünmüş halidir. Onun zuhur etmesi, sağ kalanları utanç ve mahcubiyet hislerine gark eden bir durumu akla getirir ister istemez. Nitekim toplum da onu gizlemeye çalışır; Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda 2,7 milyon engellinin var olmasının zorunlu kıldığı bu strateji sakatların kendilerini de mevcudiyetlerini tahammül edilir hale getirmek için "itidale" (*Verhaltenheit*) zorlar.[4] Mahcubiyet yaratacak durumlardan, mümkün olduğunca kaçınılmalıdır. "Hiçbir Berlin otelinde takma elli garson yok. Bir yemeğe on beş mark ödeyen sosyetik müşteriler el protezi görünce iştahlarının kaçtığı fikrindeler." "Bebek arabasındaki bir çocuk gibi" tekerlekli sandalyede gezdirilen takma el veya bacaklı kişiler de hoş bir görüntü addedilmez.[5]

Her iki imgeyi de Leonhard Frank'ın 1918'de Zürih'te basılan ve yeni nesnel yazarların bütün polemiklerinde atıfta bulundukları hikâye kitabı *Der Mensch ist gut*'tan aldık. Onları eleştiriye kışkırtan şey, kitabın naif bir antropoloji ve tarih teorisi ile Hıristiyanlık ruhundan oluşturduğu karışımdı: Mesela bir garson yazara, "insanın içindeki iyilik artı sınırsız miktarda korkunç ızdırap neden olacak [devrime]" der. Yeni nesnellik yazarları bunun kadar dışavurumcu oğulların rezillikten enerji yaratma isteklerini de tahammül edilmez bulurlar.

Frank, mahlukun, zırhlı egonun açısından bakıldığında acı verici olan iki veçhesini açığa çıkarır ve deşer: çığlığı ve maskesiz çehresini. Frank'ın kurbanın ampütasyon odasında attığı çığlığı anlatmak için geliştirdiği yoğun formül, umarsız bir rahatlama çabasıyla yazı uzlaşımlarının altını üstüne getirir:

> Alfabeyi katetti. *E* işine yaramadı. *İ* işine yaramadı. Sadece *U*. Ciğerlerindeki bütün güçle haykırdı, "Uu!"[6]

Acı, kelimelerin tek değerinin beraberinde getirdikleri fizyolojik çabaya bağlı olduğu bir semantik alan oluşturur. Frank bir başka harp malulünün yüzünü, yani dışavurumun, ifadenin alışılmış ma-

hallini betimler: "Her şey gitmişti. Burnun olduğu yerde iki delik. Ağzın olduğu yerde küçük, dudaksız, şekilsiz, yaralı, eğri büğrü bir delik."[7] Frank geleneksel ifade aracından mahrum kalmış bir adamdan –personel doktorunun yönlendirmesiyle– savaşa karşı isyan başlatan devrimci bir "duygu fırtınası"nın taşıyıcısını çıkarır. Yeni nesnellik döneminde ortaya çıkacak mahluk imgeleri bu yanılsamayı baltalayacaktır.

2. Mahluk Söylemi: Teolojiden Hayvan Davranışları Araştırmalarına

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatında mahlukun, ona rasyonel tipte eksik olan bir derinlik verdiği varsayılan burjuva-öncesi bir yapısı vardı. Toplumsal modeller veya kategorilerden ayrı bir yerde duruyordu: ya "soylu vahşi" oluyordu ya lümpen proletarya, ya tarım işçisi ya da nakliye işçisi, ya hizmetçi ya da orospu. Asosyalliğe meylettiği gibi anarşist bir damarı da vardı.[8]

Yirminci yüzyılın toplumsal şemalarında mahluk pek de tanımlanmaz. Ama artık bağsız serserinin veya bireysel vicdanın son sığınağı anarşistin tersine, çok uzaktan kontrol edilen bir figür olarak görülmektedir. Hiçbir içsel düzenleyici yoktur. Yirminci yüzyıl mahluku, kural olarak, dürtülerini kaba güç yoluyla veya bir tür tımarhanede yüceltime uğratmak zorunda bırakılır. O ancak ordu gibi istikrarlı ortamlarda disiplin kazanır. Rasyonalite kapasitesi büyüden medet umarak, imgelerle düşünme eğilimi yüzünden ciddi bir biçimde kısıtlanmıştır.

Bu "dışa yönelik" figürün bir büyü bozumu sürecinden geçmekte olan bir kamuoyunu büyülemesini anlamak kolaydır. Dışsal kontrol ve dayatmalara tabi bir varlık olarak mahluk kendi kendini belirleme söylemlerindeki özerk egonun ters imgesini teşhir eder. Tarihin faili olma hırsına kaçınılmaz kader hissiyle cevap verilir. Yeni nesnellik döneminin önde gelen mahlukları arasında Brecht'in çocuk katili Marie Farrar'ı ile baba katili Jakob Apfelböck'ü, Döblin'in Franz Biberkopf'u, Arnold Zweig'ın Çavuş Grischa'sı, Joseph Roth'un Hiob'u, Robert Musil'in Moosbrugger'i ve Ludwig Tu-

rek'in daha mahluk statüsünü bile kazanamadan beşiğinde ölen Rudolf Kardeş'i sayılabilir.[9] Bu yılların proleter edebiyatının büyük başarısı işçinin imgesini, işçiyi soğuk persona'ya daha yakın hale getirme pahasına da olsa, mahluk imgesinden koparmaktı.

Dua Kitabı'ndaki Marie Farrar davranışçı bir hayvan araştırmacısının uyaran-tepki şemasını örnekler. Brecht bu refleksler yığınının hukuki ve teolojik söylemlerin nesnesi olduğunu gösterir.[10]

Bebek Katili Marie Farrar'a Dair

1

Marie Farrar: doğduğu ay, Nisan
Küçükten beri öksüz; raşitik; doğum lekesi yok; daha önce
İyi huylu bilinir, kabul ediyor öldürdüğünü
Kendi evladını, aşağıda özetle anlatıldığı şekilde.
Bir kadına gitmiş, bir bodrum katına
İkinci ayında hamileliğinin
İki iğne yapmış kadın
Canı yanmış ama düşmemiş çocuk.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

2

Yine de vermiş parasını konuşulduğu üzere,
Sonra da bir korse almış kendine
Sek alkol içmiş, hem biberlemiş de
Ama kusturmaya yaramış bu sade.
Artık başlamış şişmeye göbeği, belli oluyormuş
Ağrıyormuş da bulaşıkları yıkarken.
Daha kendi de büyüme yaşındaymış.
Dua etmiş Meryem'e, ümidi çokmuş.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

3

Anlaşılan kabul olmamış duaları
Çok şey istemiş herhalde. Büyümüş göbeği. Ayinde
Başı dönmüş, soğuk terler boşalmış
Çöküvermiş Haç'ın önüne.
Hep gizlemeye çalışmış gerçek durumunu
Doğum saati geldiğinde bile
Öyle çirkinmiş ki hayal edemezmiş kimse
Bir erkeğin onu ayartmak isteyeceğini.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

4

O günün sabahı ovarken merdivenleri
Bir şey bir pençe atmış içinde
Onu iyice bir sarsıp gitmiş.
Başarmış acısını gizlemeyi ve bağırmamayı.
Kafa patlatmış epey, sonra anlamış dehşetle
Doğuracakmış. Ossaat ezici bir ağırlık
Çökmüş yüreğine. Çıkmamış yukarı geceyarısına dek.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

5

Ama tam uzanmış ki çağırmışlar yine
Yeni karlar yağmış, süpürülmesi lazımmış.
Uzun bir gün olmuş. Onlara kadar çalışmış.
Hane halkı uyuyana kadar rahatça doğuramamış.
Ha, oğlanmış karnındaki.
Bütün anaların oğulları gibiymiş de oğlan
O diğer analar gibi değilmiş filan –
Yo hayır, alay falan etmiyorum onunla ben.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

6

Bırakalım da bitirsin artık hikâyesini
Anlatsın ne olduğunu karnındaki oğlana
(Yokmuş saklayacak bir şeyi)
Görsünmüş insanlar ben neymişim, neymişsiniz siz.
Tam yatağa çıkmış ki, feci bulanmış
Midesi. Bilememiş ne yapacağını,
Mücadele etmiş kendi kendine, susturayım diye
Çığlıklarını, susturmuş da. Sessizmiş oda.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

7

Buz gibiymiş oda, o da toplamış
Son kalan kuvvetini, sürüklemiş kendini
Dışardaki helaya ve işte orada, gün ağarırken
Teklifsizce, doğurmuş karnındakini
(Bilmiyor tam zamanını). Sonra
Karman çorman vaziyette kafası, kendisi yarı donmuş
Bakmış ki tutamıyormuş bile çocuğu
Hizmetçi helasına giriyormuş çünkü kar çok yağdığında.
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

8

Hizmetçi helasından dönerken yatağına (bir şey
olmamış o zamana kadar), çocuk başlayınca
Ağlamaya, öyle bozulmuş ki asabı
Vurmuş çocuğa, yumruk yağdırmış hatta,
Durmamış, nihayet susana kadar.
Bebeğin cesediyle girmiş yatağa
Gece boyunca tutmuş kucağında
Çamaşırhaneye saklamış sabah olunca da
Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

9

Marie Farrar: doğduğu ay, Nisan
Öldü Meissen hapishanesinde
Mahkemesi görülmüş bu evlenmemiş ana
Gösterecek size: her canlı pamuk ipliğiyle bağlıdır hayata.
Oğullarını ak pak çarşaflar üzerinde doğuran
Ve hamileliklerine "kutsal bir şey" diyenler, sizler
Beddua etmeyin kimsesizlerle garibanlara asla:
Ağırdı günahı, ama büyüktü ızdırabı da.
O yüzden, rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

Burjuva hukuku mahluku sorumlu özne maskesiyle donatır; teoloji de uzaklardaki bir inayet makamının aynası haline getirir. Burjuva ceza muhakeme usulü güçler ayrılığına riayet eder. Sorumlu hukuki özneyi tasfiye etme görevini üstlenmiş cellata, ahlaksız mahluku Allahın inayetine havale eden papaz eşlik eder. Brecht diliyle her iki söylemin de mahluk etrafında oluşturduğu haleyi hem tasvir etmeye hem de dağıtmaya çalışır.

Brecht sorumlu özne kurmacasını gözler önüne serer. Burjuva toplumu bir mahlukun kendi kendini belirleme nitelikleri geliştirme şansını paramparça ederek onu fiziksel eziyetlere maruz bırakır; ama sonra tam da kabul gören teamüller gereği onu öldürmesi gerektiği anda onu tam sorumluluk yükleyerek onurlandırır. Ayrıca burjuva hukukuyla teolojik dilin ideolojik içerimleri ortadan kayboldu̇ğunda geriye ne kaldığını gözler önüne serer Brecht. Eziyet çeken bu varlık, başka türlü potansiyellerle –mesela isyanla– donatılmadan önce onu mahluk olarak şekillendiren dünya görüşleri ağından çıkarılmalıdır.

Arnold Zweig'ın mahluk tipini *Grischa* romanının kahramanı olarak sunması Brecht'i rahatsız eder.[11] Brecht bu kahramanda mihenk taşının merhamet haline getirilmiş olduğunu düşünür ki bu da sadece sefaleti uzatır. Brecht tam aksine –Nietzscheci bir edayla– kendini ölüme mahkûm edilmiş bir adamın ruhuna yerleştirmeye çalışmanın ne kadar anlamsız olduğunu vurgular.[12] Ona bakılırsa

Zweig'ın romanı –teolojik neviinden olmadıkları sürece– yasal bir yanılsamadan başka bir şey olmayan otoritelere yönelik bir merhamet çağrısı mantığına sahiptir. Brecht bu yargıyı vererek, tragedyada ölüme karşı bir itiraz, bir protesto olarak "mahlukun davası" sonuçta "ancak yarıya kadar görülür ve rafa kaldırılır," diyen Walter Benjamin'le[13] aynı fikirde olduğunu gösterir. Bu davayı yirminci yüzyılda yeniden açma ümitleri bütünüyle ortadan kalkmıştır.

3. Grischa Orduda

Zweig'ın Grischa karakteri Brecht'in yarattığı karakterlerle olabilecek en zıtta yer alır. Onun gelişimi, Brecht'in *Adam Adamdır*'ındaki balyacı Galy Gay'in gelişiminin taban tabana zıddı bir yönde ilerler. Grischa kendisini muharebeye hevesli bir askerden bir uysallık timsaline, ordu makinesindeki bir dişliden ölüm hücresindeki değersiz bir organik yığına dönüştürür. Zweig'ın kahramanı, bunlar yetmezmiş gibi, insani haysiyetini direnmekten gönüllü olarak vazgeçerek yeniden kazanmayı umarak, bir kaçma fırsatından da yararlanmaz. Artık kaçma içgüdüsü sağlam kalmış bir mahkûm olmaktan bile çıkarak bir *amor fati* (kaderini sev) taraftarı haline gelir. Ama bu karakter bireyleşmeye çabalarken kendini ne kadar silahsız bırakırsa o kadar başkalarının kontrolüne girer. Zweig bu mukadderatı marangoz Täwje'nin anlattığı bir Hasidik meseliyle açıklar:

> İki insan zar atıyorlar. Çıkacak sonuç biri veya öbürü için önemlidir, ama zar için değil.

Başkalarının da gözlemlediği üzere, mahluk Grischa 1920'lerde birçok entelektüeli büyüleyen doğulu Yahudi kültünün düşünümsel bir formudur. İyi huylu Grischa efsanesi bu tür bir popülizmden kaynaklanan "felsefi fizyonomiler"in bir parçası olmuştur.[14]

Zweig'ın romanı aynı zamanda, mahlukun ordu denen "yapay grup" (Freud) içinde işleme tarzının kurum teorisi ve hayvan davranışı araştırmalarının bir karışımı ile açıklandığı şoke edici bir modernliğe dair imgeler de sunar. İnfaz timi, Grischa'yı ortasına alarak, çakıl ocağına doğru yürümektedir. Yazıda bir organizmanın rit-

mik hareketleri ürpertici bir biçimde canlandırılır:

Gemlerin pıtırtısı, deriye çarpan zincirler; daha da soğuk karı nizami aralıklarla kıran on altı çift bağcıklı bot. Tabancalar düzenli bir ritimle baldırlara çarpıyor, zaman zaman miğferlere çarpan tüfekler bir hışırtı ve çatırtıyla havaya dikilip omuzlara alınıyor.[15]

Zweig bu "yürüyüş halindeki bedenler"i tasvir ederken fizyolojik unsurları vurgular. Grup ruhunun savaşçı mizacının işaretleri –davranışçı bir biçimde– askerlerin miğfer kayışlarının tenlerini kesmesiyle görülür. Zweig at sırtında iki çavuşun oluşturduğu öncü birliği anlatır. Öndeki zarif, koyu kahve renkli ata binmiş olanı sinik bir bilinci temsil eder; şişko, uysal bir kısrağın üzerindeki ise daha sıkıntılı düşüncelere dalmıştır. At sırtındaki bu iki karakter de, karlı tarlanın kayıtsızlığı önünde "solgun sarı ve beyaz" renkleriyle temayüz eden ölüm mangasının işlek organizmasına aittir. Kurban da temasın hâkim duyu olduğu "yürüyüş halindeki beden"e dahildir. Grischa bu formasyondaki konumunu taktığı sıkı kemer sayesinde koruyabilmektedir.

Zweig'ın bir organizasyonun düzgün işlemesinin nedenlerini ritimlerle ve fizyoloji terimleriyle serimlediği bu kısım romanın olağanüstü bir yenilikçilik sergilediği bölümleridir ki bunu da fizyoloji türüne geri dönerek yapmıştır. Zweig romanı yazmadan kısa bir süre önce Georg Büchner'in *Woyzeck* oyununu incelemiştir.

Arnold Gehlen'in kurumlar teorisi Zweig'ın infaz timini ve ritüellerini temsil etme tarzıyla ilginç bir karşıtlık oluşturur. Zweig bir aygıtın hiçbir meşrulaştırma çabası gerektirmeksizin pürüzsüz bir biçimde çalışmasını onun işleyişine dışsal kalan anlamlara başvurarak açıklar. Gehlen ise daha sonraları kaleme aldığı "Über die Geburt der Freiheit aus dem Geist der Entfremdung" (Özgürlüğün Yabancılaşma Ruhundan Doğması Üzerine) adlı denemesinde insan kurumlarını şöyle över:

İnsanlar kendileri ve diğer insanlarla kalıcı bir ilişkiyi ancak dolaylı olarak muhafaza edebilirler; kendilerini ifade ederken kendi kendilerine ancak yan yollara saparak gelebilirler ki oralarda da kurumlar bulunur. Marx'ın doğru biçimde gördüğü üzere, o muazzam zenginliği ve pathosu ile bizati-

hi dalgalı bir malzeme olan ruhun malzemesinin nesneleşmesi, eşyanın seyrine dahil olması ve dayanıklı hale gelmesi ancak bu insan yapımı formlar içinde mümkün olur. Nitekim insanlar en azından, hayvanlar gibi ham doğa tarafından değil, kendi yaratımları tarafından yakılır ve yutulurlar. Kurumlar, bireyler olarak bizlerden çok daha uzun yaşayan ve insanların göz göre göre kendilerini bir parçası haline getirdikleri büyük koruyucu ve yutucu düzenler ve yazgılardır. Kurumlara girme cüreti gösterenler, Fichte'nin kendi kendini belirleyen egosunun veya onun modern üvey kardeşi Erich Fromm'un "kendini yaratan insan"ının kapalılığı içinde bulunacak olandan daha yüksek bir özgürlük elde ederler.[16]

Zweig'ın romanındaki Merwinsk'li öğretmen Sascha bu teoriye geliştirdiği argüman üzerinden itiraz eder. İşadamı Weressejew aşağıda papazları beklerken ve infaz treni ocağa yaklaşırken, Sascha kurumların doğal tarihi hakkında kendi görüşünü, insanların "kendilerinin yapmadığı ama dikkatsizce kuşaktan kuşağa büyümesine izin verdikleri" düzenlemeler olarak formüle eder.[17] Merwinsk'li öğretmen, Gehlen'in ham doğa güçlerinden kurtulma olarak övdüğü şeyi doğaya tahsis etmektedir. Sascha bir yere kadar haklıdır. Ama argümanı, "dikkatsizlik"e odaklandığı için zayıftır. Marksist denemez.

Zweig'ın çizdiği imgenin analitik keskinliği daha fazladır. Yürüyüş halindeki bedenin nasıl işlediğini gözler önüne serer, çünkü ordu gibi bir kurum bireyin içsel düzenleyici aygıtlarını, bilincin fizyolojik ritimlerle massedilmesini sağlayacak kadar bastırır. Kurum aynı zamanda, bir "ikinci doğa", büyümüş bir şey karakterine de bürünür elbette. Gehlen insan kaderini muzaffer bir edayla hayvan âleminin dışına çıkarır. "Nitekim insanlar en azından," diye beyan eder, "hayvanlar gibi ham doğa tarafından değil, kendi yaratımları tarafından yakılır ve yutulurlar." Zweig bu tür bir pathos'u, ordu gibi kurumlarda olup bitenlere ve ruha dair yeterli bir teoriyi, davranışçı bir hayvan araştırmacısının gözüyle, mahlukun hareketlerini kayda geçirmek suretiyle geliştirerek darmadağın eder. Zweig'ın imgelerinin mantığı, orduda ve o tür başka kurumlarda insan ile hayvan arasındaki kritik farkların kaybolup gittiğini öğretir. Zweig bu noktayı vurgulamak için infaz mangasının yürüyüş halindeki be-

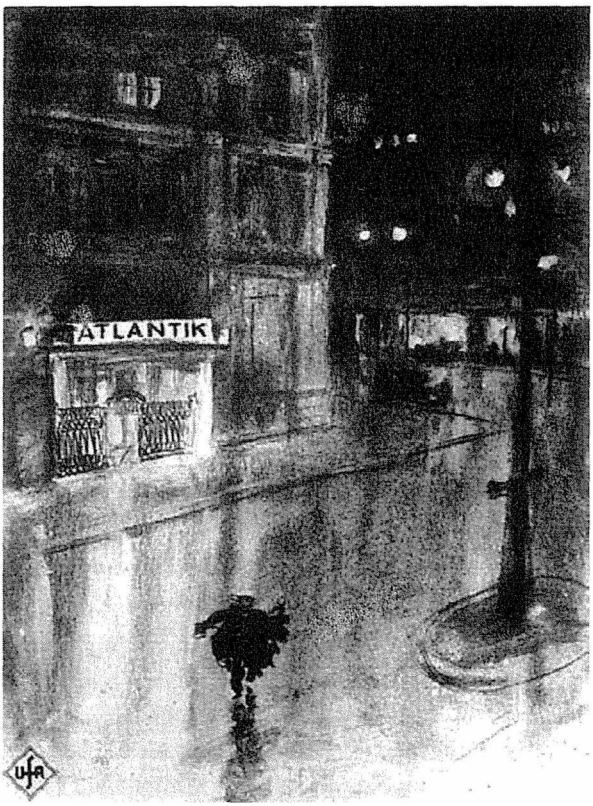
denine bir veçhe daha katar. Miğfer kayışları, üniformalar ve ritimlerle bir araya getirilen grup ruhu içinde bir varlık itidalini kaybeder: sırtında sıkıntılı bilinci taşımakta olan tembel kısrak. Hayvan kontrolünü kaybeder ve kötü eğitilmiş attaki –safları bozan tek canlıdaki– bu özdisiplin çöküşü yüzünden manga öyle bariz bir "infiale" kapılır ki mahluku artçılar arasına gönderirler.

Ama rica ederim, binmeyin hemen küplere
Zira muhtaçtır her canlı diğerlerine.

Cumhuriyetin ilk onyılında envai çeşit mahluk resmigeçit yapar. Bastırılan, fotoğraflık bir sansasyon olarak geri döner. Harp malullerinden mültecilere, kamunun karşısına toplumun ilgisine muhtaç nesneler olarak çıkarlar. Sesleri, biraz egzotik biraz merhamet uyandırıcı görünüşleri ve mekanik hareketleri kadar önemli değildir. Onların ortaya çıkışı, antropolojinin "İnsan ne tür bir şeydir?" sorusuna aşırı iyimser cevaplar verilmesini önler.

Sanat, edebiyat ve sinemada mahluk bir hayat hikâyesinin son durağı olarak ortaya çıkar; zırhını kaybetmiş asker olarak; Freikorps güruhunun bir duvar dibinde kıstırdığı savunmasız bir işçi olarak, bürokrasinin insafına kalmış bir zavallı olarak, Grand Hotel'in kendini tuvalet sorumlusu olarak bulan eski kapıcısı olarak (bkz. Resim 13) ve "tabii ki" –Plessner'in antropolojisinde gördüğümüz gibi, yapaylık alanından menedilen– gazı açan, hayata bir orospu olarak tahammül eden, çocuğunu öldüren kadın olarak. Mahluk, yaratıcı ulaşılması imkânsız bir mesafeye çekildiği, burjuva kurumları da bunu telafi edemedikleri için merhamet kaynağı bulamayan bir dönemde merhamete muhtaç bir varlık rolündedir daima. Topyekûn seferberlik imgelerinde bu varlık görülmez. Seferberlik metalik karakterleri celbeder;[18] mahluklar organik tözlerini aşamazlar.

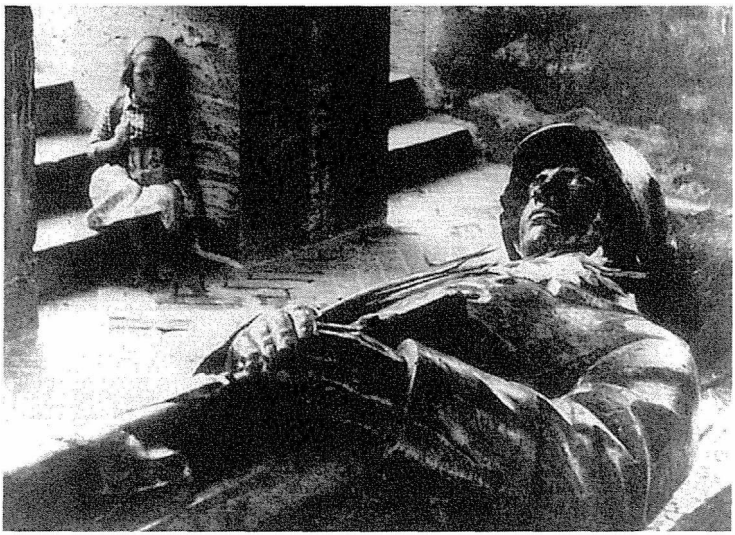
Bizim tipolojimiz açısından bakıldığında yeni nesnellik edebiyatı iki uç arasında, asker veya züppe olarak zırha bürünmüş özgüvenli özne ile organik bir refleksler yığını olarak ölümcül denecek ölçüde muhtaç vaziyetteki canlı arasında gidip gelir (bkz. Resim



13. Grand Hotel'in kendini tuvalet sorumlusu olarak bulan eski kapıcısı

The Last Man/ Son İnsan'dan bir kare.

14). Zırhlı özneye düzülen şarkılar ve merhamete muhtaç mahluklarla ilgili efsaneler doldurur modernliğin mekânını. Anlatıda sıklıkla zırhlı öznenin acınası mahluka dönüşmesi ve bunun ne büyük "rezalet" olduğu kaydedilir. Kozmopolit bir kamuoyu mahluklardan bahseden efsane ve şarkılara düşkünlüğe teslim olur. Bu hikâyelerde kendi kronik teyakkuz halinin, o daimi toplumsal yozlaşmaya kurban düşme tehdidinin onaylanmasını bulur. O yaygın en-



14. Terk edilme korkusu her zaman vardır bir utanç kültüründe

Bernhard Bleeker'in meçhul asker anıtı, 1925.
Stadtarchiv München'in izniyle.

dişesi başkalarının başına gelenlerde nesneleşmiş gibi görünür. 1920'lerde kamu rolündeyken hazır ve nazır bir merhamet kaynağı sayılmazdı sayılmasına, ama *Volk* rolüne büründüğü 1930'larda bu kaynak kimbilir ne kadar küçülmüştür?

4. Angerstein Davası

Persona kavramının içerdiği emniyet hissi mahluk imgesinde dağılır. Persona'da (maske sayesinde) dışarıdan ne olarak görüldüğünün bilincinin özerkleştirdiği bir ego söz konusuyken, mahluk ancak personanın yapay alet edevatı paramparça olduktan sonra görünürlük kazanır. Bu yıkım gösterisinin tercih edilen ortamı mahkemeymiş gibi görünüyor, çünkü davalar bireyin burjuva toplumunda gayet emniyetli bir konumu olan ahlaki sorumluluğu ile mahlukun hukuki ehliyetsizliğini karşı karşıya getirir. 1920'lerde bu tür davalar,

sanığı mahkeme formunda kurumsallaşmış suçluluk kültürünün kıskacından kurtarmaya çalışan psikanalizin dikkatini çeker. Bu gayret muktedir özne kurmacasını çözmesi bakımından başarılıdır. Ama psikanaliz aynı anda özneyi çocukluk sahnesine tabi kılarak, yeni nesnellik kuşağının şiddetle reddettiği çekirdek ailenin geri dönüşüne vesile olur.

Siegfried Kracauer 1925 Temmuzu'nda sekiz kişiyi öldürmekle suçlanan Fritz Angerstein'ın yargılanmasını "Tat ohne Täter" (Failsiz Eylem) başlığıyla haberleştirmişti. Dava onun için, insanlar arasındaki ilişkilerin toplumsal rollerin oynadığı işlevsel oyun tarafından yönlendirildiği bir "nesnellik" dünyasının beraberinde getirdiği riskin simgesi haline gelmişti.

> Çünkü insanlar arasındaki ilişkiler ne kadar nesneleşirse ve insanların şeyleri ele geçirip onları insanileştirmesi yerine özgürleşen şeyler insanlar üzerinde güç kazanırsa, bastırılıp bilinçsizliğin en derin kuytularına itilmiş şekilsiz insanlığın şeyler dünyasında çirkin biçimiyle yeniden zuhur etmesi o kadar kolay ve kaçınılmaz olacaktır.[19]

Psikanalizin id olarak temsil ettiği şey, maskesini mahlukta bulur. "Yetkili fail" formuna bürünmüş persona şapkadan son kez, burjuvazinin hesap verebilir özne yanılsamasını çıkarır; küçük burjuva veya idareci gibi toplumsal kategorilerin hüküm alanı olarak kalır. Angerstein duruşması kişi ile kişiye gösterilen muamele arasındaki onmaz uyuşmazlığı gözler önüne serer:

> Failsiz bir fiil – Angerstein davasının provokatif, anlaşılmaz yanı bu işte. Fiil akıl almaz bir şey: balta darbeleri, kundaklama, tam bir cümbüş. Sırf büyüklüğüyle bile göz korkutan bu suç bildik kanunların sınırlarını ancak doğal bir afetin yapabileceği gibi patlatıyor. Ona öyle bakakalmaktan öte bir şey yapmak imkânsız; mevcut kategorilerin hiçbirine yerleştirilemiyor. Yine de durum böyle, bu yadsınamaz gerçeği şöyle ya da böyle kaydetmek gerekiyor.
>
> Peki ama fiile ait fail nerede? Angerstein mı? Hal ve tavırları mütevazı, sesi zayıf, hayal gücü budanmış, şu ufak tefek, emir kulu adam mı? [Arthur] Schnitzler'in *Der grüne Kakadu* oyununda, gerçek bir katil, Paris demimonde'unun işleyebileceği çeşitli suçları üstlenmek üzere kiralanabileceğini söyleyerek bu insanların takıldığı bir mekâna başvurur. Ama mekânın sahibi, kana susamış biri izlenimini yeterince vermediğini söyleyerek

adamı reddeder. Haiger'li sözde fail de bu adama benziyor. Temelde bir küçük burjuvadan başka bir şey olmayan Angerstein habis bir görüntüyle ancak fazla heyecanlı gazeteciler tarafından, geriye yönelik olarak donatılıyor. İnsan bu suçtan önce onunla sokakta karşılaşmış olsa, bir ateş ister, çehresini de hemen unuturdu.

Bugün bile ya da bugün yine doğuştan gelen bir vasatlığın dar sınırlarına cuk oturuyor gibi görünüyor. Duruşma sırasındaki davranışları her bakımdan asgari düzeydeydi. Bu adamla yaptığı şey arasında bir bağlantı kurmamıza yardım edecek ani patlamalar, örtük bir şeytaniliği ima edecek feveranlar filan olmadığı gibi olup bitenlere tekabül edebilecek türden bir sessizlik de olmadı. Bunlar yerine, kendini fasa fiso şeylere, davasına hiç ama hiç uygun olmayan donuk bir şok haline, kendisinin de anlamadığı şeyleri karman çorman kabullenmeye çekti.

Profesör Herbertz'in olaylara ilişkin tasvirinde fiili Angerstein işlememiş, fiil onun başına gelmiştir. Vuku bulduktan sonra da kendini ondan ayırmıştır ve artık doğru dürüst bir nedeni olmayan tamamen yalıtılmış bir olgu olarak var olmaktadır. Cinayetler esnasında öyle durup dururken, onunla bağlantısı olmayan, ortalık yerdeki korkunç bir "o/id" misali ortaya çıkıvermiştir. Çorba yanmamış olsaydı –böyle fasa fiso şeyler dışsal nedenselik zinciri içinde birer halka haline gelir– Angerstein'in kurbanları yaşamaya devam edecek, adını da Haiger'deki hemşerileri dışında kimse duymamış olacaktı. Suç devasa bir şey olarak onun üzerine çökmüş; o da bu suçun gölgesi altında kaybolmuştur.

Sorgulamalar ve tanık ifadeleriyle, üretilecek ne bilgi varsa üretilmiştir. Artık meçhul ayrıntılar gereksizleşmiş; bin tane ifadeden kaba bir bütün inşa edilmiştir. Çıkan resim yanlış değildir, ama doğru da değildir. Bu resim geri dönülmez biçimde karanlığa karışmış şeyleri gün ışığına çıkarmış, onu özgürleştirici olduğu gibi yetersiz de kalan bir biçime sokarak, yargının ölçümüne sunmuştur.

Diğer binlercesinden farksız bir küçük burjuva beceriksizce vahşete dalmıştır. Erken evlenmiş, çalışa çalışa yükselmiş, hatta idareci olmuş. Sıradanın sıradanı ve saygın, tek laf ziyan etmeye değmez. Sıkıntı alametleri olağanüstü olmasa da ciddiymiş: ergenlikten kalma endişeler, lokal tüberküloz, mali yardıma muhtaç bir aile, alil bir eşle geçen bir ömür. Bu zayıf, kolayca telaşlanan kadını severmiş – komşuları ve misafirleri evliliklerini övüyor. Kadın peş peşe düşük yapmış; erotik hayatlarını Metodist dindarlığının ilkelerine tabi kılmış. Kiliseye adanmış bu hayat adam için kolay değilmiş. Ama tek bir kaçamak sayılmazsa karısına sadıkmış, bu aşırı hassas mahlukun ihtiyaçlarını önceden tahmin edip karşılarmış. Marazi önsezilerin dindar ruhuna eziyet ettiği bu kadıncağız ızdırap çeker, sızlanırmış.

Şimdi, 1924 kışında bu olay durup dururken olmuş. Öncesinde ufak tefek yasal sorunlar, nedenini nasılını kimselerin bilmediği kafa karıştırıcı bir dolandırıcılık meselesi çıkmış. Cinnet geçirince anlaşılan bütün yüklerine bir de doktor gözetimi karışmış. Eskiden derli toplu sınırları olan dünyası parmakları arasından kayıyormuş. Takıntı haline getirdiği kadın onu kendisiyle beraber bir ölüm özlemine, her şeyi sona erdirme özlemine çekmiş. Adam onu bıçaklarken intiharı düşünüyor olabilir – peki ama avcı bıçağı ve baltayla geçirdiği cinnet neden, alakasız başka insanların kafalarını manasızca parçalamak niçin? Bu adamı, alt kademe idareciyi bir gün ve gece boyunca kasıp kavurucu bir şiddet kasırgası içine çeken ne?

Psikiyatrik raporlar fail ile aslında ona yabancı fiil arasında irtibat kurmamışlar, zaten aramamışlar da. Onlar klinik bulguları takip eder, daha ötesini yapmak onların işi değildir. Bilinçdışının derin katmanlarından yukarı ve dışarı çıkan yolları bir tek derinlik psikoloğu ve tarafsız yabancı Profesör Herbertz belirliyor.

Ona göre ne olmuştur peki? Görünüşte uysal bir mizacı olan küçük burjuva Angerstein dağlar kadar tatminsizlik ve kaygıyı bastırmak zorunda kalmış olmalıdır. Hayal etmesi kolay: korunmak ve bakılmak isteyen, İncil'den çıkma karanlık fantazi ve kompleksleri olan histerik eş; bunları gizli tutma gereği. Psişik dinamit, içinde tutulduğu kap sağlam göründüğü müddetçe biriktikçe birikir. Bir gün hikâye güm diye patlar; itkiler ketlemeleri yıkar geçer. Hayvani içgüdüler, çocukluktan beri beslenen karanlık arzular, bilinçdışı nefret: Ruhun alt taraflarındaki bütün patlayıcı malzeme bir volkan gibi boşalmak üzere yüzeye doğru fırlar. Doğru olsa gerek, Profesör Herbertz'in iddia ettiği gibi Angerstein o felaket sırasında aklını bütünüyle kaybetmiş olsa gerek. Vahşeti başka insanların gözünden saklamak istediği kesin; peki bu amaçla gayet çetrefil araçlara başvurmasına normal ve alışılmış bir şey denebilir mi? Beş insanın kafasını sadece ihbarda bulunmasınlar diye kırması aklının başında olduğuna mı tanıklık ediyor? Bu mantık mantıksızdır; ağırbaşlı işadamı Angerstein'la da hiç alakası yoktur.

Birçok ayrıntı, sakin idarecinin içindeki meçhul bir şey tarafından gafil avlandığını teyit ediyor. Bu devasa olayın kendisinden çıkmış olmasını kendisinin de anlayamadığını, aklının almadığını kabul ediyor. Başlardaki inkâr girişimleri gülünç denecek ölçüde küçük burjuvacaydı. Failin kendisi olduğunu kabul ettikten sonra başkalarının onun suçu olarak adlandırdığı şeye gözlerini sabitlemiş bir halde bakıyor. Bundan böyle verdiği kaçamak cevaplar arızi şeylerle, mazeretleri de sadece ayrıntılarla ilgili olabilir. Fiili kötülükleri, üzerinde fırlatıp atamadığı bir kurşun blok gibi ağırlık yapıyor.

Bilinçli olduğunda uykuya kaçıyor, her zamankinden iki kat fazla uyuyor, çünkü hafızası yok olmak istiyor. Dışarıda öylece duran ve inkâr edile-

mez biçimde onunla bağlantılı olan olgu fena halde ezici; onu tatmak veya hissetmek istemiyor. İntihar da artık bir noktaya daralmış ufkunun sınırlarının ötesinde. Okuduğu şey de İncil; onu dolambaçlı yollardan karısıyla temasa geçiriyordur belki de İncil okumak.

Failsiz bir fiilin, adları halkın hafızasında yaşamaya devam eden insanların işlediği o büyük suçlarla ortak hiç ama hiçbir yanı yoktur. O suçlar, ne kadar yanlış yönlendirilmiş olsa da, bir iradenin tezahürleriydi; gem vurulmamış mizaçların, çarpık zihinlerin fışkırmaları, çok büyük dürtü ve tutkuların ifadeleriydi. Suçludaki bir yerden kaynaklanıyorlardı; onun yanında bir yerde, mekânda varoluyor değillerdi.

Artık Angerstein'ın adını taşıyan fiiller kişisel bir atıf noktasından yoksundur, ama bu akıl hastalığından doğdukları anlamına gelmez. Bunları eza verici bir bulmacaya çeviren, onlara salt olguların tekinsiz mesafesini veren şey, failin bilincinde bunlar için yeterli bir neden olmamasıdır. Derinlik psikolojisi bunların bilinçdışı ruhsal hayatın kraterlerinden gün ışığına çıktıklarını iddia etmekte haklı olabilir; ama böyle bir şeyin nasıl mümkün olduğu bulmacasını çözememiştir.

Kracauer'in perspektifinden bakıldığında mahkemedeki dava süreci, utancın özellikleri olan anilik ve tecridin hükmü altındadır. Kamunun bakışına batmış "suçlu" kendini mahluk olarak temsil etmektedir. Bunu yaparak kendini her türlü onursuzluğa da açar, ama bu yaklaşım hayatını koruma ihtimali olan tek yaklaşımdır da. Mahluk, ölüm tehdidini savuşturmak için medet umulması gereken maskedir. Kracauer'in aynı zamanda, mahluk imgesini inandırıcı bir biçimde aktarabilmek için, Angerstein'ı kendini stratejik olarak sahneleme konusunda her türlü yetenekten mahrum bırakması da gerekiyordur, zira idamdan kaçma şansı olabilmesi için sanık kendi oynadığı rol üzerinde düşünme yeteneğine sahip olmamalıdır. Kracauer'in haberi, böyle bir etki yaratmak için, Angerstein'ın personasının artık maskeli bir performansın mümkün olamayacağı ölçüde ilksel bir alana düşmüş olduğunu sürekli tekrarlar. Kracauer'in çizgilerinde sanığın psikolojik topografisi, Freud'un ruh aygıtı hakkındaki ilk dönem tasvirinden bazı unsurlar alır ama genel analizine hiçbir suretle bağlı kalmaz. Kracauer'in metaforları, bir yandan, medeni alanla ilksel alanın birbirinden adamakıllı ayrılmasını talep eder: Ruhun "alt tarafları"nda "psişik dinamit" biriktikçe birikmiş-

tir; medeniyetin kendisinin görünürdeki sakinliği patlayıcı, "volkanik" bir hal almış, dış kabuğu bir "doğal afet" tarafından paramparça edilmiştir. Öte yandan, Kracauer Angerstein'ı suçlu haline getiren doğal gücün o kadar da ilksel olmadığını, aksine bilinçdışına rehin düştüğünü de teslim eder; bilinçdışı toplumsal bağlamın sahiciliksizliği içinde mücadele etmektedir – maktul eşin "histeri"si de bu bağlam göz önünde bulundurularak veri kabul edilir.

Kracauer haber metninin son kısmında davanın, "bilinçdışı psişik hayat kraterleri"nin içeriklerinin gün ışığına çıktığı "şeytani" veçhesinden uzaklaşır. Herhangi bir bağlayıcı geçiş yapmadan *Lebensphilosophie* felsefesinden, mahlukun deformasyonlarından medeniyet dünyasının şeyleşmesini sorumlu tutan bir motife atlar. Angerstein davası hakkındaki yazısını bitirdiği iddia da yine anlaşılmaz bir biçimde bodoslama bir iddiadır: "Fiilin ancak insani bir dünyada faili vardır."

5. *Bronnen'in* O. S. *Romanı*

Kracauer Angerstein hakkındaki yazısında, laf arasında, benzer biçimde ilksel hukuk ihlallerinden de bahseder; aradaki fark şudur ki halkın muhayyilesi bu vakalarda failleri muhteşem suçlular olarak över. Bu tür caniler hayranlık kazanır, çünkü, Walter Benjamin'in *Zur Kritik der Gewalt*'te (*Şiddetin Eleştirisi Üzerine*) işaret ettiği gibi, bunların yasadışı eylemleri bize hukukun üstünlüğünün köklerinde şiddet olduğunu ve şiddet olmadan hiçbir yeni hukuk düzeni yaratılamayacağını hatırlatır.[20]

Arnold Bronnen'in *O. S.* romanı, savaş-sonrası dönemin Freikorps haydutları için tam da bu tür bir hayranlık yaratmaya çalışır. Ama anlattığı kahramanlar sistemi ortadan kaldırmak isteyen büyük mücrimler ile Freud'un bahsettiği, Freikorps gibi gevşek bir birliğin bile temsil ettiği "yapay gruplar"ın çehresiz üyeleri arasında bir ara konum işgal eder. Kracauer büyük suçluların "başka bakımlardan bastırılmış bir iradenin habercileri" olduğunda ısrar etse de, iradeyle bireyleşme tam da askeri oluşumların aştığı şeydir. Freud'un belirttiği gibi, bu tür gruplar sivil hayatı yöneten bütün

ketlemeleri hükümsüzleştirerek "bireylerde ilkel bir çağın kalıntıları şeklinde uykuda olan bütün zalim, gaddar ve yıkıcı içgüdüleri" harekete geçirirler.[21]

Bronnen'in *O. S.* romanı 1929'da çıkar. Kitabın kapağında Yukarı Silezya'nın askeri bir haritası vardır; içinde de 1921 yılında Alman cumhuriyetinden birlikler, Fransız işgal birlikleri ve Polonyalı "asi"ler tarafından kuşatılan yalıtılmış bir grup adamın mücadelesi anlatılır. Ernst Jünger romanı, "barbarlığın medeniyetin zorunlu bir sonucu olarak korunduğunu" net bir biçimde gösterdiğini iddia ederek över.[22] Romanda yalnızca İtalyan cephesinde kendini "sadece uzaktan insana benzeyen bu kabilenin 138 evladını" ton balığı konserveleriyle kıymalarını ele geçirmek için öldürmeye adamış Tyrol bölgesinden Sterzing'li bir yol işçisi olan Johann Schramm gibi mahluklar anlatılmaz. Schramm, Freikorps'un Roßbach birliğiyle, Polonyalıları yok etme içgüdüsünü hayata geçirmeye gelmiştir Yukarı Silezya'ya:

> Ama Polonyalı maalesef titremeye devam edince tüfeğiyle kafasını kırıverdi. Bu iyi geldi. Bu sayede tekrar toparlanıp kendi gölgesinden başka hiçbir yoldaşı olmadan hırıldaya hırıldaya tepeyi tırmandı... Onları tek tek şaşırtıp ... yavaş yavaş parçalanmaya başlayan dipçiğiyle öldürdü.[23]

Tyrol sınır bölgesinden gelen kurtadam imgesi, Alman muhafazakârlarının romanın "utanmazlığı"ndan infiale kapılmalarının nedenini açıklamaya yardımcı olsa da, kitabın yarattığı olağandışı atmosferi aktarmaya yeterli değildir. Zira romanın merkezi tipi şehrin dinamizminin ürünüdür.

Romanın açtığı hareket alanı iletişim ve toplu taşıma sistemlerinin en modernlerini içerir: kara, demir ve hava yollarıyla seyahat; gazeteler, hava basınçlı mesaj iletim sistemleri, telefonlar ve telgraflar. Modern iletişim araçlarıyla arkaik "içgüdü"nün alışılmadık bileşimi milli muhafazakâr kampı şoke ederken, Ernst Jünger gibi okurların hoşuna gitti. Goebbels'in hemşerisi Bronnen'in yazı tarzı, kırsal yapılarda varlığını sürdüren sağlıklı topluluk imgeleri sunmaktan hoşlanan dönemin popüler sınır bölgesi edebiyatına hiç mi hiç uymuyordu.

Bronnen'in *O. S.*'si bir trafik romanıdır zira. Roman 29 Nisan 1921'de saat tam sabahın 11'inde, Berlin'de Linden ve Charlotten caddelerinin kesiştiği köşedeki bir sokak lambasının şalter kutusunda çalışmakta olan kamu işçisi Krenek'in yanında bir taksinin durup onu almasıyla başlar. Sonra sahne değişip D-241 ekspres treninin yeni kalktığı Friedrichstraße tren istasyonuna geçilir. Treni bir sonraki istasyonda da yakalayamazlar. Çeşitli istasyonlarda tekrar Yukarı Silezya'da karşılaşacağımız yeni karakterler ortaya çıkar:

> Leipzig'deki ana istasyonda bulunan yirmi saatin yirmisinin de yelkovanları 11:00'e zıplayınca, sendika temsilcisi Scholz kuşkulu hareketlerle 3 no'lu kontrol kulesinden raylara, oradan da Münih-Breslau seferini yapan D-treninin nemli, kara vagonlarının taze buharının oluşturduğu beyaz bulutlar ardında beklemekte olduğu 10. Platform'a geçti. (7 vd.)

On yedi sayfa sonra üç karakter daha sahneye girer:

> Köln-Breslau D-treni on biri yirmi geçe Dresden'e varacaktı; ama dakikliğe pek de düşkün olmasa gerek ki o anda hâlâ Saksonya bahçeleri arasından geçmekteydi. Rüzgârlık giymiş, endişeli görünen üç genç adam trenin önüne bakan bir yerde dikilip yük vagonuna bakınıyorlardı. (24)

Saat 11:20'de Krenek'in D-241'e zamanında binemeyeceği kesinleşir. Şoför, pek de uzun boylu kafa yormadan çalıntı taksisiyle, gizemli müşterisini 200 mark karşılığında Yukarı Silezya'ya kadar 500 kilometre götürmeye karar verir.

Okur arkaik mücadelelerin fütürist bir açıdan sunulduğu anlatı mekânına çekilir. Muharebe alanından da trafik şebekeleri geçmektedir. Romanın farklı anlatı hatları düğüm noktalarında bir araya gelir: yük istasyonları, kontrol kuleleri, yükleme rampaları, manevra hatları. Paralı askerler buralarda buluşur, sonra ayrılırlar. Telgraflar, motorlu kuryeler ve telefon görüşmeleri siyasal sinir sistemini meydana getirir. Komünistlerin "linç partisi"nden panik içinde kaçan Krenek'in bir telefon kulübesine sığınması sahnesi mahlukun uğradığı ihanetin simgesi haline gelir. Peşine düşenler onu camın arkasından görür:

> İçeride, ölü telefonun üstüne eğilmiş halde Krenek vardı; ama ışık yanmıyordu, karanlıktı. Baş dönmesine maruz kalan Krenek için daha da ka-

ranlıktı. Kesik kesik nefes alan ciğerleri havayı ağır ağır tüketiyordu. Titriyordu. (358)

Telefon ölüdür, kahraman da aracı sinyaller dünyasından onmaz biçimde kopmuştur. "Sistem partileri"nin ihanetinin son safhası başlayabilir.

Bronnen'in romanı, yeni nesnelliğin "ifade yerine sinyaller, töz yerine hareket" düsturuna tuhaf bir ışık düşürür. Dil *O. S.*'de bir çizgi romandaki gibi işlev görür; her beyan eylemi ileri doğru taşır. Pleb karakterlerin telgraf gibi konuşmaları eylemi hızlandırırken, otoritelerin (kendileri yerine makineli tüfeklerini konuşturmadıklarında) zahmetli sözel üslupları sadece yavaşlatır. Kahramanların konuşmaları eyleme sevk etme ve zincirleme tepkime başlatma işlevi görür. Kahramanlardan Bergerhoff'a hızlı karar vermemesi tembih edildiğinde –"Ağzından cesaretin sesi çıkıyor, ama dikkatsizliğin sesi de geliyor"– şu cevabı verir:

> Benim içimde konuşan bir tek ses tellerim var, Bay Ulitza, tabii dişlerimin yardımıyla. Yoksa istediğiniz her şey hakkında konuşabiliriz, yavaşlamayalım yeter. (280)

Burada psikolojik süreçler ile silahlar iç içe geçirilmektedir. Bergerhoff'un dile dair kısa dersinde avangardın dil teorisinin rezil edildiğini görüyoruz, demek geliyor insanın içinden. Paralı asker şüpheye mahal bırakmaz: İfade boyutunun yorumbilgisine, konuşma seslerine değer yüklenmesine, dile getirmenin gizemlerini çözmeye zaman yoktur, beyler! Konuşma yetileri silahların konuşması gibi işler. Ses, ifadeye dönüşsün dönüşmesin, saldırganlık ilettiği sürece ihtiyaç duyduğumuz tek sinyaldir.

Bu noktada dünyalar ayrılır. Mübadele ve olası mutabakat alanı düşmanın ellerindedir. Krenek'in öğrenmesi gereken şey budur. Başlangıç sahnelerinde onun milliyetçi sloganlara bir *Rote Fahne** okurunun şüpheciliğiyle yaklaştığını görürüz. Ama sonrasında Komünist gazetelerle muhalif argümanlar âleminden toplu taşıma sis-

* Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'un 1918'de çıkarmaya başladıkları gazete. – *ç.n.*

teminin izin verdiğince hızla uzaklaşacak ve sonunda kendini fizyolojik refleksler düzleminde hareket ederken bulacaktır. Mahvolur Krenek; mahlukun bulunduğu "organik yapı" (Jünger) mertebesine çıkışı da bu şekilde olur.

Bronnen'in romanında iç içe geçmiş halde kaldığı sistemsel dünyaya, demiryolu patronlarıyla telgraf memurlarının dünyasına sınır bölgesinden bir ışık düşer. Bu dünya artık, Schmitt'in terimiyle, "ayrışma *intensum*'u", dolayısıyla da düşman toprağı haline gelir. Ama iç içe geçmişlik mekaniği karakterlere dışsal bir şey değildir. Bronnen duygulanımların mekanik özünü, arasında bulunduğu diğer paralı askerlere kıyasla, üzerine kesinlikle daha çok kafa yorulmuş bir figür olan Bergerhoff karakteriyle vurgular. Bergerhoff kimliğini, "hayvani hisler"in etkisiyle bakışı bir köylü kadın figürüne takılıp kaldığı zaman açık eder; kadında "nefes kesici, azgın bir üreme mekanizması" (376) görüp bu mekanizmanın bir parçası olmak ister. (Theweleit'ın ilk Freikorps romanlarında teşhis ettiği "erkek fantazileri" burada, cumhuriyetin orta dönemindeki teknoloji kültünün de damgasını vurduğu bir biçimde yeniden ortaya çıkmıştır.)

Bronnen'in kahramanlarını Jünger'in *Stahlgewitter*'deki fırtına birliği komutanı gibi soğuk personaları ile kıyasladığımızda dış hatları keskinleşir. Bronnen karakterlerine düşünme molası tanımaz (Jünger'in günlükçüleri bu molayı klasikleri okumaya ayırır); Bronnen'in kurtadamları yalnız figürlerdir, ama mesafeli değil; amaçları geriye uzanıp kan kardeşliği bağlarını kurmaktır, ama içgüdüleri düzenleyecek hiçbir teamül veya davranış kuralı yoktur. Carl Schmitt düşmanı "yabancı"nın bilinçli olarak yoğunlaştırılması şeklinde tanımlarken, Bronnen'in kahramanları için düşman hiçbir zaman bilişsel bir işlemin sonucu veya analitik bir kategori gibi bir şey değildir. Düşman, memleket toprağında görünür görünmez imha edilmesi gereken bir başka ırktır. Bu da dost-düşman tanımının teorik düzeyinin altında kalıyormuş gibi görünüyor kuşkusuz. Ama Schmitt kendi düşman tanımından çeşitli fasılalarla ahlaki, iktisadi ve estetik ölçütleri çıkardığı için, boşalan matrise bunların kaba bir biyolojizm biçiminde yeniden sokulması kolaydır; Schmitt

bunun ne kadar kolay olduğunu 1933 ila 1936 döneminde yazdığı kırk yazıyla göstermiştir.

Davranış kodlarında saptadığımız kurallar bu biyolojiye dayalı romanda mevcut mudur? Bronnen'in kahramanı bunları belli belirsiz hatırlar:

> Bergerhoff tek başına çömelip yaklaşan yangının şavkını seyrede seyrede düşüncelere daldı. Alman askerleri, cesetlerin o tuhaf halesiyle ormanın dört bir tarafına dağılmıştı. Önünde, havuzun yanında, sıkıştırılmış tek bir beden gibi, kalan son güçleriyle suya uzanıyormuş gibi yatıyordu bir grup mahpus. Hayranlık verici bir biçimde vurulmuşlardı, mezbahadaki sığırlar gibi. Onlara hissiz gözlerle, pişmanlık duymadan, tanımadığı bir adalet biçimi üzerinde bir an bile düşünmeden baktı; mesele daha çok kurallara uygun oynayıp oynamadığı meselesiydi. Ama bu soru burada ve onun tarafından karara bağlanabilir miydi ki? (333)

Soğuk persona, radar tipi, mahluk. "Dışarıdan psikoloji"nin (Gehlen) tasarladığı üç yapay figürle tanıştık. Bu figürleri sosyolojinin ideal tiplerine nasıl bağlayacağımız meselesi ve –son olarak– soğuk persona, radar tipi ve mahluk kavrayışlarının, içe yönelik vicdanlı tipin kriz zamanlarında yöneldiği özeleştirinin fizyonomik gölgelerinden mi ibaret olduğu sorusu ortada duruyor. Her halükârda tam da, kültürel eleştiri metinlerinde böylesine numunelik biçimde parlayan bu içe yönelik tipi ampirik olarak kanıtlamak zor.[24] On dokuzuncu yüzyılda halkın romanlarda bu tipi, telafi edici bir yönlendirici değer gibi, bu derece bayıla bayıla tüketmesinin nedeni de buydu. Bireyin burjuva romanında kendi kendini içe yönelik özne olarak üsluplaştırmasıyla ilgili sayısız belge, içe yönelikliğin bir işleyiş tarzı olarak hep var olmuş olduğu çıkarımını otomatikman doğrulamaz. Vicdanın kültürel tarihinde, burjuvazinin bu kendinden emin varsayımını sorgulamayı sağlayacak çok sayıda belge açığa çıkarılmıştır. Şunu varsaymak en makulü olacaktır muhtemelen: Başkasına yöneliklik, belli dönemlerde *sanki* birey "içeriden" yönlendiriliyormuş gibi görünecek şekilde değiştirilse de, kabaca sabittir. Her halükârda iç dünyanın makinevari özünün keşfi iç ve dış dünyalar arasındaki ayrımı çökertir.

VII

Sonsöz

1930'LARDA VE 1940'LARDA eyleme dayalı denge teorileri –yeni nesnellik bireyinin "temel denge eksikliği"ni telafi etmesine yardımcı olacak davranış kodları ve elkitapları– çok sert sınavlara maruz kaldı. Düellocunun gözde sloganı *distinguo ergo sum* devlet kurumları tarafından devralındı. Soğuk persona'nın kendisine izin verdiği birkaç mani'den biri olan ayırt etme coşkusu bütün siyasi kampların "arındırılması" biçimine büründü. Diktatörlüğün gölgesinde sahici kararların olası tek zemini vicdan olabilirdi. Sürgündeki entelektüeller bu duruma, davranış kurallarını hümanizmin değerini yeniden ortaya koymalarına izin verecek şekilde yeniden biçimlendirerek cevap verdiler.

Werner Krauss 1943'te hapishanede, dengeli bir hayatın Balthasar Gracián'ın *Akıllı Yaşama Sanatı*'nda bulduğu temel kurallarını yeniden inşa eder. O uç durumda, hapsedilmişlik durumunda bulunan bilgin soğuk persona'ya düşkünlük gösterir, bu da ona hümanizm ilkesini bir direniş biçimi olarak yeniden kurma cesareti verir.

1930'ların sonlarında Bertolt Brecht Otuz Yıl Savaşı'nın bir kroniğini yazar. Burada Cesaret Ana, yeni nesnelliğin, soğuk yabancılaşma havası içinde hayatta kalma tekniği olarak işlev gören örtük kurallarından ne anlıyorsa ona göre hareket etmektedir. Brecht'in burada öğrettiği şey, davranış kodlarının, neşeli ruhun kaybedilmesi pahasına da olsa, salt hayatta kalmayı sahiden de garantileyebileceğidir. Cesaret Ana'nın çocukları tam da bu mesele yüzünden yaka-

lanıp öldürülürler. On yedinci yüzyıldaki savaşın uzak bakış açısı, erkeklerin yeni nesnellik idolünü, göçebeliklerini ve cumhuriyet zemininde bir kadın formunda tasavvur edilen mülteci varoluşuna düzdükleri övgüleri yansıtır.

Cesaret Ana'nın terk edilmişliği yeni nesnelliğin sonudur da.

Terk edilme korkusu her zaman vardır bir utanç kültüründe.[1] Bir terk edilme heykeli olarak Cesaret Ana tavır dışında her şeyin kaybedildiği bir anda bir tipin var olmasının imkânsızlığına tanıklık eder.

Totalitarizm altında sürdürülen hayatın temel deneyimi, diye yazmıştır Hannah Arendt, yalnızlık değil terk edilmişliktir.[2] Bu kitapta tasvir edilen soğuk persona'ya da daha iyi bir yazgı sunulmuş değildir. Daha da beteri, soğuk persona'nın oynadığı rol tam da bu sürece destek olmuştur.

Onun ardından hava saldırısı gözcüleri ile şüphecilerin oluşturduğu nesil geldi. Onların da ardından gelen 1960'lar nesli için babasız bir toplumdan iyisi olamazmış gibiydi. Bu nesil aynı zamanda kutuplaşma yolunu izleyip 1970'lerde çözülerek karşı-kültür haline geldi ve bu karşı-kültür babaları olumsuzlama yoluyla sahicilik kültünü ve kendilerini bir süre paramiliter siyasi oluşum içinde kaybeden marjinal grupları yeniden canlandırdı.

Burada da Gracián'ın denenmiş ve sınanmış davranış kuralları bir kez daha işimize yarıyor:

> Basiretli erdemin sağlam ortayolu bu iki akıldışılık ucu arasında bulunur ki o da, genellikle şansın da yardım ettiği ihtiyatlı bir gözüpeklikten ibarettir.[3]

—

Notlar

I. Utancı Savuşturmak: Nesnellik Habitusu

1. Manès Sperber, *Sieben Fragen zur Gewalt: Leben in dieser Zeit* (Münih, 1978), 9-10. Bu vakayı şu yazımda yorumlamıştım: "Blitzschnelle Metamorphosen: 7 Überlegungen zu einem Putzfleck", *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit* içinde, haz. H. Eggert, U. Profitlich ve K. Scherpe (Stuttgart, 1990), 242-49.
2. Bkz. Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (1932), 4. basım (Hamburg, 1941), 198.
3. Peter Hüttenberger, "Der historische Augenblick", *Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften* içinde, haz. Thomsen ve Holländer (Darmstadt, 1984), 222-33.
4. *A.g.y.*
5. Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 2. Basım (Münih, 1934), 49; Türkçesi: *Siyasi İlahiyat*, çev. Emre Zeybekoğlu, Dost, 2002.
6. Michael Weinrich, "Macht unsere Augen hell", *Augenblick und Zeitpunkt* içinde, haz. Thomsen ve Holländer (Darmstadt, 1984), 143-44.
7. *Reallexikon für Antike und Christentum* (Stuttgart, 1978), 10:945-1025.
8. Heinz-Dieter Kittsteiner, *Die Enstehung des modernen Gewissens* (Frankfurt am Main, 1991).
9. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation* (Frankfurt am Main, 1976); Türkçesi: *Uygarlık Süreci 1*, çev. Ender Ateşman, İletişim, 2000; *Uygarlık Süreci 2*, çev. Erol Özbek, İletişim, 2002.
10. Bkz. Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, İng. çev. Stephan Conway (Minneapolis, 1987), Cilt 2.
11. Mario Erdheim, "'Heiße' Gesellschaft – 'kaltes' Militär", *Kursbuch* 67 (1982): 59-72.
12. Bkz. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* (Münih, 1978).
13. Bkz. Helga Geyer-Ryan ve Helmut Lethen, "The Rhetoric of Forgetting", *Convention and Innovation* içinde, haz. D'Haen, Grübel ve Lethen (Amsterdam, 1989); ayrıca bkz. Helmut Lethen, "Kältemaschinen der Intelligenz: Attitüden der Sachlichkeit", *Industriegebiet der Intelligenz* içinde, haz. E. Wichner ve H.Wiesner (Berlin, 1990), 118-53.

14. Karl Heinz Bohrer, haz., *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Frankfurt am Main, 1981).
15. Fernand Braudel, *Sozialgeschichte des 15-18 Jahrhunderts: Der Alltag*, 93.
16. Sighard Neckel, *Status und Scham: Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit* (Frankfurt am Main, 1991), 17, 22. Bundan sonraki paragraflarda Neckel'in utanç sosyolojisi ve Kittsteiner'in vicdanın kültürel tarihi girişimi kılavuz alınıyor. Ama burada ve Plessner ile Serner hakkındaki bölümde görüldüğü gibi, benim vardığım sonuçlar Neckel'inkilerden farklı.
17. Bkz. Carrie Asman, "Brecht and Kafka", *Cross-Illuminations* (Minneapolis, 1994).
18. Hans-Thies Lehmann, "Das Welttheater der Scham: Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung", *Merkur* 45, no. 10 (Ekim 1991).
19. Léon Wurmser, *Die Maske der Scham* (Berlin, 1990), 447.
20. Neckel, *Status und Scham*, 93.
21. Helmut Berking, *Masse und Geist: Studien zur Soziologie in der Weimarer Republik* (Berlin, 1984), 65-89.
22. Karl Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (Berlin, 1931), 78; krş. Berking, *Masse und Geist*, 62.
23. Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit*, 78.
24. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (Paris, 1895); Türkçesi: *Kitleler Psikolojisi*, çev. Hasan Can, Tutku, 2014.
25. Savaş-sonrası edebiyatındaki, utandırmaya karşı zırh kuşanma ve kolektif güçenmişlik manzarası şu çok önemli iki eserde betimlenip çözümlenmiştir: Theweleit, *Male Fantasies* ve Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt am Main, 1983).
26. Walter Serner, *Letzte Lockerung manifest dada* (1920), *Letzte Lockerung: Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* içinde (1927) (Münih, 1981), 31.
27. Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft: Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), *Gesammelte Schriften*, Cilt 5 (Frankfurt am Main, 1982), 111.
28. *Bertolt Brecht Poems, 1913-1956*, haz. John Willett ve Ralph Manheim (New York, 1976), 34-35.
29. Walter Benjamin, "Schicksal und Character", *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* içinde, Herbert Marcuse'nin sonsözüyle (Frankfurt am Main, 1965), 76. Burada Benjamin'e başvurma önerisini Patrick Primavesi'ye borçluyum. Primavesi'nin 1992 Haziranı'nda Osnabrück'te düzenlenen Uluslararası Walter Benjamin Kongresi'nde sunduğu "Die Scham bei Benjamin" yazısına bakılabilir.
30. *A.g.y.*, 63 vd.
31. Sigmund Freud, *Reflections on War and Death* (1915).
32. *A.g.y.*
33. Bkz. Neckel, *Status und Scham*, 41-59.
34. Bu karşıt kavramların bizim bağlamımızdaki en önemli analizi Elias'ın *Über*

den Prozess der Zivilisation kitabında bulunur. Bu kitaba dair faydalı bir genel değerlendirme için bkz. Hans Joachim Krüger, "Aspekte der Zivilisationsanalyse von Norbert Elias", *Kultur: Bestimmungen im 20. Jahrhundert* içinde, haz. H. Brackert ve F. Wefelmeyer (Frankfurt am Main, 1990), 317-43.

35. Krüger, "Aspekte der Zivilisationsanalyse", 322.
36. Bkz. Helmut Lethen, "Der Jargon der Neuen Sachlichkeit", *Germanica 9* (1991).
37. Hannes Meyer, *Die neue Welt* (1926), *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Prospekte* içinde (Dresden, 1980), 27.
38. Alfred Döblin, "Der Geist der naturalistischen Zeitalters", *Die Neue Rundschau* (1924); yeniden basımı *Aufsätze zur Literatur* (Freiburg, 1963), 70.
39. Robert Musil, *Die Zeit der Tatsache* (1923), *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* içinde, haz. Adolf Frisé (Hamburg, 1955), 8:1384.
40. Hermann von Wedderkop, "Wandlungen des Geschmacks", *Der Querschnitt: Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte*, Temmuz 1926.
41. Alfred Adler, "Körperform, Bewegung und Charakter", *Der Querschnitt*, Eylül 1930, 342.
42. Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (Berlin, 1928), 63; Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, YKY, 1999.
43. *A.g.y.*, 47 vd.
44. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater, 1918-1933* (Frankfurt am Main, 1963), 116 vd.
45. Neckel, *Status und Scham*, 51.
46. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt am Main, 1967), 18:180 vd.
47. Kittsteiner'in kültür tarihi hakkındaki muhtelif yorumlarında bu fikir vurgulanır.
48. Brecht, *Gesammelte Werke*, 18:117.
49. Bkz. Lethen, "Jargon der Neuen Sachlichkeit".
50. Wurmser, *Maske der Scham*, 230.
51. Ulrike Baureithel bu noktayı vurgular; bkz. "Masken der Virilität", *Die Philosophin* 8 (1993): 24-35.
52. Neckel, *Status und Scham*, 151.

II. Dolaşım Coşkusu ve Şematizm

1. Siegfried Kracauer, "Die Unterführung", *Aufsätze 1932-1935*, *Schriften*, Cilt 5, Kitap 3 içinde, haz. Inka Mülder-Bach, (Frankfurt am Main, 1990), 40-42. *Unterführung* hakkında bkz. Inka Mülder-Bach, "Schlupflöcher: Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauer", *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen* içinde, haz. M. Kessler ve T. Levin (Tübingen, 1990), 253 vd.
2. Cümlenin başı şöyle: "tam da o noktada kendini modern toplumun kalıcı bir özelliği gibi sunmaya başlayan toplumsal düzensizliğin" (René König, *Leben*

im Widerspruch: Versuch einer intellektuellen Autobiographie [Frankfurt am Main, 1984], 62).

3. Bkz. Jean-Luc Evard, *Einrichtungen der Angst, Klagenfurter Beiträge zur Philosophie* içinde, haz. K. Ratschiller ve C. Subik (Viyana, 1991). Bu bölümdeki bazı kritik fikirleri Evard'a borçluyum.
4. Bu konuda şu kitaptaki bulgulara bkz. Martin Lindner, *Leben in der Krise: Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne* (Stuttgart, 1994), 119-42. Lindner'in araştırması yeni nesnellik dönemine dair yepyeni içgörüler sunar; bu dönemin kutupluluğa dayalı düşünme tarzı *Lebensphilosophie* felsefesinin derinlerine gömülü kalmış gibi görünmektedir. Bu kitaptan kendi çalışmam sona ermek üzereyken haberdar olduğum için bulgularını sadece bir dereceye kadar ve belli noktalarla bağlantılı olarak kullanabiliyorum.
5. Philipp Lersch, *Aufbau des Charakters* (1942), 100; aktaran *a.g.y.*, 169.
6. Felix Weltsch'ten aktaran Thomas Anz, *Literatur der Existenz* (1988), 66; Anz'dan aktaran, 169.
7. Gottfried Benn, "Roman des Phänotyp: Landsberger Fragment 1944", *Der Ptolemäer* (Stuttgart, 1988), 42.
8. Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus: Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse* (Köln, 1987), 38 vd.
9. Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft: Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), *Gesammelte Schriften*, Cilt 5 (Frankfurt am Main, 1982), 80.
10. *A.g.y.*, 95.
11. Ezra Pound, "Definitions etc.", *Der Querschnitt: Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte* içinde, haz. Christian Ferber (yeni basım, Berlin, 1981), 29.
12. Ernst Jünger, *Das Abenteuerliche Herz: Figuren und Capriccios* (Stuttgart, 1979), 173.
13. Siegfried Kracauer, *Aufsätze 1927-1931, Schriften*, Cilt 5, Kitap 1 içinde, haz. Inka Mülder- Bach, (Frankfurt am Main, 1990), 376 vd.
14. Broder Christiansen, *Das Geschichte unserer Zeit* (Buchenbach in Baden, 1930).
15. Martin Wagner, *Das Formproblem eines Weltstadtplatzes* (1929); aktaran *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15. Avrupa Sanat Sergisi (Berlin, 1977), Katalog 2/105.
16. Christiansen, *Das Geschichte unserer Zeit*, 40.
17. Siegfried Kracauer, "Stadterscheinungen" (*Frankfurter Zeitung*, 6 Ağustos 1932), *Schriften*, Cilt 5, Kitap 3, 93.
18. Siegfried Kracauer, "Kleine Signale", *Schriften*, Cilt 5, Kitap 2, 234-36.
19. Carl Schmitt, "Theodor Däublers *Nordlicht*" (1916); aktaran Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt: Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen* (Münih, 1989), 84.
20. Arnold Bronnen, "Moral und Verkehr", *Sabotage der Jugend: Kleine Arbeiten, 1922-1934* içinde, haz. F. Aspetsberger (Innsbruck, 1989), 127.
21. Bertolt Brecht, "Ten Poems from *A Reader for Those Who Live in Cities*",

Bertolt Brecht Poems, 1913-1956 içinde, haz. John Willett ve Ralph Manheim (New York, 1976), 137.

22. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928; Berlin, 1965), 320.
23. Alfred Adler, "Körperform, Bewegung und Charakter", *Der Querschnitt*, Eylül 1930, 338.
24. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Leipzig, 1924), 23.
25. Siegfried Kracauer, "Der blaue Engel", *Die Neue Rundschau* (1930); bu yazı şu kitaba da alınmıştır: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, 1947; Türkçesi: *Caligari'den Hitler'e*, çev. Ertan Yılmaz, De Ki, 2011). Şu yazıda psikanalize gösterilen dirençle ilgili çok bilgi var: Carl Pietzcker, "Brechts Verhältnis zur Psychoanalyse", *Psychoanalyse und Literatur* içinde, haz. W. Schönau (Amsterdam, 1984), 275-317. Davranışçılığın nasıl alımlandığı konusunda bkz. Jan Knopf, *Bertolt Brecht: Ein Forschungsbericht* (Frankfurt am Main, 1974), 80-90; Hans Jürgen Rosenbauer, *Brecht und der Behaviorismus* (Bad Homburg, 1970); Heinrich Berenberg-Gossler, Hans-Harald Müller ve Joachim Stosch, "Das Lehrstück – Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?", *Brechtdiskussion* içinde, haz. J. Dyck vd. (Kronberg, 1974), 121 vd.
26. Herbert Jhering, "Die Kreatur: Bruckner in der Komödie" (11 Mart 1930), *Von Reinhardt bis Brecht* (Berlin, 1961), 3:48-50.

III. Soğuk Persona'nın Davranış Kodu

1. Walter Benjamin, "Erfahrung und Armut", *Illuminationen: Ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main, 1961), 314.
2. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern* (Berlin, 1942).
3. Bertolt Brecht, *Ozeanflug* (1929), *Gesammelte Werke* (Frankfurt am Main, 1967), 2:584.
4. Walter Serner, *Letzte Lockerung: Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* (1927) (Münih, 1981), 69.
5. Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre* (Frankfurt am Main, 1947), 86. [Bu bölümde bu kitaba yapılacak göndermeler sayfa numarasıyla belirtilecektir – *İng. ç.n.*] Bkz. Werner Krauss, *Lendemains* 18, no. 69-70 (1993).
6. Werner Krauss, "Bericht über meine Beteiligung and der Aktion Schulze-Boysen", Beglaubigte Abschrift des eigenhändigen Berichts (Werner-Krauss-Archiv, Berlin), 16. Krauss'un yine hapisteyken üzerinde çalıştığı *PLN: Die Passionen der halkyonischen Seele* adlı romanı 1946'da Frankfurt'ta Vittorio Klostermann tarafından yayımlanmıştır.
7. Karlheinz Barck, "Eine unveröffentliche Korrespondenz: Erich Auerbach / Werner Krauss", *Beiträge zur Romanischen Philologie* 26, no. 2 (1987): 312.
8. Baltasar Gracián, *The Art of Worldly Wisdom*, İng. çev. Joseph Jacobs (New York, 1943).

9. Krauss, "Bericht über meine Beteiligung", 17.
10. Hans Robert Jauss, "Ein Kronezeuge unseres Jahrhunderts: Werner Krauss in seinen nachgelassenen Tagebüchern", *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14, no. 3-4 (1990): 421.
11. *A.g.y.*
12. Bertolt Brecht, "Ten Poems from *A Reader for Those Who Live in Cities*", *Bertolt Brecht Poems, 1913-1956* içinde, haz. John Willett ve Ralph Manheim (New York, 1976), 131.
13. Ludwig Flachskamp, *Graciáns Lebenslehre* hakkındaki tanıtım yazısı, *Romanische Forschung* 62, no. 2-3 (1950): 263.
14. *A.g.y.*
15. *A.g.y.*, 264.
16. Arnold G. Reichenberger, *Graciáns Lebenslehre* hakkındaki tanıtım yazısı, *Hispanic Review* 17 (1949): 171. Krauss arşivindeki dosyada bulunan üçüncü yazıda da bu kavramın konumu vurgulanır: bkz. H. Kunz, *Graciáns Lebenslehre* hakkındaki tanıtım yazısı, *Studia Philosophie* (1949): 189. Ama Erich Auerbach, 13 Ekim 1947 tarihli mektubunda, Gracián'ın "ölçü kavramı" hakkındaki bölümü vurgular (bkz. Barck, "Eine unveröffentliche Korrespondenz"). Hümanist değerlendirmedeki bu kaymayı aşağıda, davranış kodlarının tarihsel bağlamını tartışırken ele alacağım.
17. Marcel Mauss, "Eine Kategorie des menschlichen Geists...", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 68 (1938) [1938'deki Huxley'i Anma Konferansı]; yeniden basım *Soziologie und Anthropologie* (Frankfurt am Main, 1978), 2:238.
18. *A.g.y.*, 252.
19. Karl Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache* (1925) (Münih, 1960), 16; Karl Löwith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (Münih, 1928). Her iki kitap da Werner Krauss'un kütüphanesinde vardı; René König'in "Freiheit und Selbstentfremdung in soziologischer Sicht" (1962) adlı, *Studien zur Soziologie* (Frankfurt am Main, 1971) kitabında bulunan denemesine de bu kitaplar sayesinde ulaştım.
20. Krauss, "Bericht über meine Beteiligung", 16.
21. Max Weber, "Science as a Vocation", *From Max Weber: Essays in Sociology*, İng. çev. H. H. Gerth ve C. Wright Mills (New York, 1946); Türkçesi: "Meslek Olarak Bilim", *Sosyoloji Yazıları*, çev. Taha Parla, İletişim, 1996.
22. Max Weber, "Politics as a Vocation", *a.g.y.*, 128; Türkçesi: "Meslek Olarak Siyaset", *Sosyoloji Yazıları*, çev. Taha Parla, İletişim, 1996.
23. Bkz. Gary L. Ulmen, *Politischer Mehrwert: Eine Studie über Max Weber und Carl Schmitt* (Weinheim, 1991), 124.
24. Karl Mannheim, *Konservativismus: Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens*, haz. David Kettler vd. (Frankfurt am Main, 1984), 214. Bkz. Pierre Vaydat, "Neue Sachlichkeit als ethische Haltung", *Germanica 9* (1991): 37-54.
25. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen* (1927; Berlin, 1963), 53; Türkçesi: *Siyasal Kavramı*, çev. Ece Göztepe, Metis, 2006.

26. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung: Studium zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert* (Tübingen, 1992), 221.
27. *A.g.y.*, 220.
28. Helga Geyer-Ryan, "Zur Geschichte des weiblichen Vernunftverbots", *Konstellationen der Moderne: Rationalität-Weiblichkeit-Wissenschaft* içinde, haz. Chr. Kulke ve E. Scheich (Freiburg, 1992), 7. Bkz. Helga Geyer-Ryan, *Fables of Desire: Studies in the Ethics of Art and Gender* (Cambridge, 1994).
29. Bkz. Andreas Kuhlmann, "Souverän im Ausdruck: Helmuth Plessner und die 'neue Anthropologie'", *Merkur* 45, no. 8 (Ağustos 1991).
30. Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, İng. çev. Stephan Conway (Minneapolis, 1987). Michael Rohrwasser, *Saubere Mädel, starke Genossen: Proletarische Massenliteratur?* (Frankfurt am Main, 1975); bkz. Michael Rohrwasser, *Der Weg nach oben: Johannes R. Becher, Politics of Writing* (Basel, 1980); Michael Rohrwasser, *Der Stalinismus und die Renegaten: Die Literatur der Exkommunisten* (Stuttgart, 1991). Nicolaus Sombart, *Die deutschen Männer und ihre Feinde, Carl Schmitt: Ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos* (Münih, 1991). Carl Pietzcker, *Ich kommandiere mein Herz* (Würzburg, 1988). Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt am Main, 1983).
31. Ulrike Bauereithel bu tespitleri birçok metninde yapmıştır; en yakın tarihlisi için bkz. in "Kollectivneurose moderner Männer: Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlust – Sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung", *Germanica 9* (1991): 123-45; ayrıca bkz. Bauereithel, *Masken;* ve Peter Gay, "The Revenge of the Father: Rise and Fall of Objectivity", *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York, 1968), 119-45. Claudia Szcesny-Friedmann, *Die kühle Gesellschaft* (Münih, 1991).
32. Sombart, *Deutschen Männer*, 80.
33. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 940. Bkz. Helmut Lethen, "Von Geheimagenten und Virtuosen: Peter Sloterdijks Schulbeispiele des Zynisimus aus der Literatur der Weimarer Republik", *Peter Sloterdijks "Kritik der zynischen Vernunft"* içinde (Frankfurt am Main, 1987), 324-55.
34. Bertolt Brecht, *Songs der Dreigroschenoper, Gesammelte Werke* (Frankfurt am Main, 1967), 11:146.
35. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hamburg, 1952), 780; Türkçesi: *Niteliksiz Adam I ve II*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1999 ve 2009.
36. Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928) (Bonn, 1991), 55 vd; Türkçesi: *İnsanın Kosmostaki Yeri*, çev. Harun Tepe, BilgeSu, 2012.
37. Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft: Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), *Gesammelte Schriften*, Cilt 5 (Frankfurt am Main, 1982), 127. [Bu bölümde Grenzen'e bundan böyle yapılacak atıflar ana metin içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir – *İng. ç.n.*].
38. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (1930), İng. çev. James Strachey (New York, 1961), 67; Türkçesi: *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis, 1999.

39. Schmitt, *Begriff des Politischen*, 59.
40. Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (1932), 4. basım (Hamburg, 1941), 18.
41. Bkz. Albert O. Hirschman, *Leidenschaften und Interessen* (Frankfurt am Main, 1980), 17-19; Türkçesi: *Tutkular ve Çıkarlar*, çev. Barış Cezar, Metis, 2008.
42. Jacob Taubes, "Leviathan als sterblicher Gott", *Der Fürst dieser Welt: Carl Schmitt und die Folgen* içinde, haz. J. Taubes (Münih, 1985), 12.
43. Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main, 1963), 56.
44. *A.g.y.*, 75.
45. Bu meselelerde şu metni izliyorum: Heinz-Dieter Kittsteiner, *Die Enstehung des modernen Gewissens* (Frankfurt arn Main, 1991), 229-44.
46. Schmitt, *Begriff des Politischen*, 28.
47. Hobbes'un akıl ilkelerindeki paradoksu açığa çıkaran bu formül Wolfgang Kersting'in *Thomas Hobbes* kitabına (Hamburg, 1922, 127) yazdığı öğretici sunuştan geliyor.
48. Geitner, *Sprache der Verstellung*, 6.
49. Bu nitelemeyi yaparken bazı ayrıntılarda Kersting'i (Hobbes, 59/98) izliyorum ama yorumunu illaki benimsemiyorum.
50. Osip Mandelstam, "Gespräch über Dante", *Gesammelte Essays 1925-35* (Reinbek, 1990), 160.
51. Kersting, *Hobbes*, 78 vd.
52. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 935
53. Helmuth Plessner, *Macht und menschliche Natur: Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (1931), *Gesammelte Schriften*, Cilt 5 (Frankfurt am Main, 1982), 147.
54. Siegfried Kracauer, *Philosophie der Gemeinschaft, Aufsätze 1927-1931*, *Schriften* içinde, haz. Inka Mülder-Bach, Cilt 5, Kitap 1 (Frankfurt arn Main, 1990), 269.
55. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie* (Darmstadt, 1979).
56. René König, "Gemeinschaft", *Fischer Enzyklopädie des Wissens, "Soziologie"* (Frankfurt am Main, 1958), 83-88.
57. Plessner, *Macht und menschliche Natur*, 199.
58. Helmut Lethen, "Lob der Kälte: Ein Motiv der historischen Avantgarden", *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne* içinde, haz. D. Kamper ve W. van Reijen (Frankfurt am Main, 1987).
59. Akt. Andreas Haus, *Moholy-Nagy, Fotos und Fotogramme* (Münih, 1978), 64.
60. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York, 1976); Türkçesi: *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Abdullah Yılmaz ve Serpil Durak, Ayrıntı, 1996.
61. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt arn Main, 1991), 6:62.
62. Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Münih, 1980; özgün metin *Sincerity and Authenticity* [Cambridge, 1971]).

63. Schopenhauer'in *Parerga und Paralipomena* kitabındaki bu alegoriyi, Freud da şu kitabında kullanır: *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, İng. çev. James Strachey (New York, 1960), 41; Türkçesi: *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi*, çev. Büşra Yücel, Alter, 2012.
64. Günther Dux, "Helmuth Plessners philosophische Anthropologie im Prospekt", Helmuth Plessner'in *Philosophische Anthropologie* eserine sonsöz (Frankfurt am Main, 1970), 275.
65. Arnold Gehlen, *Der Mensch: Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940) (Wiesbaden, 1986), 80; bkz. Karl Siegbert Rehberg, "Zurück zur Kultur? Arnold Gehlens anthropologische Grundlegung der Kulturwissenschaften", *Kultur: Bestimmungen im 20. Jahrhundert* içinde, haz. H. Brackert ve F. Wefelmeyer (Frankfurt am Main, 1990), 276-316.
66. Bkz. Martin Lindner, *Leben in der Krise: Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne* (Stuttgart, 1994). Lindner, düşünceyi kutuplaşmanın biçimlendirdiği 1890 ila 1955'teki *Lebensphilosophie* çağına dair şaşırtıcı bir profil sunar.
67. Georg Simmel, "Die Krisis der Kultur", *Expressionismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920* içinde, haz. T. Anz ve M. Stark (Stuttgart, 1982), 206.
68. Joachim Fischer, "Plessner und die politische Philosophie der zwanziger Jahre", *Politisches Denken, Jahrbuch 1992* içinde, haz. V. Gerhardt, H. Ottmann ve M. P. Thompson (Stuttgart, 1992), 61.
69. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928) (Berlin, 1965), 316 vd.
70. Joachim Fischer, "Spricht die Seele", *FAZ*, 37.
71. *A.g.y.*, Dux, "Plessners philosophische Anthropologie", 308.
72. Bkz. Dux, *a.g.y.*, 309
73. Léon Wurmser, *Die Maske der Scham* (Berlin, 1990), 453.
74. Dux, "Plessners philosophische Anthropologie", 305.
75. Wurmser, *Maske der Scham*, 78.
76. *A.g.y.*, 86 vd.
77. Bundan sonraki alıntılar, Trilling'in *Ende der Aufrichtigkeit* kitabından, özelikle de toplum ve sahicilik hakkındaki bölümden, 106-33. Yapaylığın teknolojik boyutuna dikkatimi 25 Kasım 1991'de yaptığımız bir konuşmada Carl Wege çekti.
78. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale (New York, 1968), 496-97; Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, Say, 2010.
79. Nietzsche, *Werke in drei Bände* (Münih, 1963), 2:604.
80. Bu konuda bkz. Hans-Thies Lehmann, "Das Welttheater der Scham: Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung", *Merkur* 45, no. 10 (Ekim 1991): 836.
81. Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (Stuttgart, 1962), 80 vd.

82. *A.g.y.*, 26.
83. Gehlen, *Der Mensch*, 84.
84. Hans Dietrich Irmscher'in de Herder'in *Abhandlung*'unun 1962 tarihli basımına yazdığı önsözde (174) teyit ettiği bu nokta, Plessner'in yüksek doktora dersinin konusunun Herder olduğu düşünüldüğünde iyice hayret verici bir hal alır.
85. Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, İng. çev. Willard R. Trask (Princeton, 1968), 360. Burada Renate Schlesier'in dikkatimi çektiği bir göndermeyi takip ediyorum.
86. *A.g.y.*, bkz. "The Faux Dévot", 359-95.
87. Sigrid Weigel, "Zum Verhältnis von 'Wilden' und 'Frauen' im Diskurs der Aufklärung", *Topographien* (Hamburg, 1990), 118-42. Bkz. Geitner, *Sprache der Verstellung*, 295 vd.
88. *Philosophie in Selbstdarstellungen*, haz. Ludwig I. Pongratz (Hamburg, 1975), 1:269-307.
89. Lehmann, "Welttheater des Schams", 827 vd.
90. Gay, *Weimar Culture*. Ulrike Baureithel bu tezi şu metninde pekiştirir: "... in dieser Welt von Männern erdacht" (master tezi, Karlsruhe Üniversitesi, 1987).
91. Alfred Döblin, *Wissen und Verändern: Offene Briefe an einen jungen Menschen* (Berlin, 1931), 35 vd.
92. *A.g.y.*, 36 vd.
93. Bertolt Brecht de bunları kullanmaktan çekinmiyordu. Bkz. Carl Pietzcker, "Brechts Verhältnis zur Psychoanalyse", *Psychoanalyse und Literatur* içinde, haz. W. Schönau (Amsterdam, 1984).
94. Arnold Gehlen, *Anthropologische Forschung: Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen* (Reinbek, 1961), 56.
95. Burada yirmili yıllarda antropolojinin durumuyla ilgili olarak Habermas'ın yaptığı genel değerlendirmeyi takip edeceğim büyük ölçüde: Jürgen Habermas, "Anthropologie", *Das Fischer Lexicon, Philosophie* içinde, haz. A. Diener ve I. Frenzel (Frankfurt am Main, 1958), 18-35.
96. Plessner, *Stufen des Organischen*, 316 vd.
97. Bu bağlamda bkz. Baureithel, "... in dieser Welt von Männern erdacht".
98. Bkz. Jürgen Habermas, *On the Logic of the Social Sciences*, İng. çev. Shierry Weber Nicholsen ve Jerry A. Stark (Cambridge, Mass., 1988), 117 vd.
99. Geitner, *Sprache der Verstellung*.
100. Scheler, *Stellung des Menschen*, 18.
101. Karl Bühler, *Ausdruckstheorie: Das System an der Geschichte aufgezeigt* (1933), 2. basım, Albert Wellek'in sunuşuyla (Stuttgart, 1968). [Bu bölümde bu kitaba yapılacak göndermeler metin içinde sayfa numarasıyla belirtilecektir. – *İng. ç.n.*]
102. Bkz. Habermas, "Anthropologie", 29.
103. Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, 3 ve 4. basımlar (1923), 47 vd.; aktaran Bühler, *Ausdruckstheorie*, 165.

104. Walter Benjamin, *Fragmente: Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main, 1991), 6:177.
105. Helmuth Plessner, "Das Lächeln" (1950), *Philosophische Anthropologie* (Frankfurt am Main, 1970), 176.
106. *A.g.y.*, 91.
107. Helmuth Plessner, "Die Deutung des mimischen Ausdrucks: Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs" (1925), *Gesammelte Schriften* içinde (Frankfurt am Main, 1982), 7:67-130.
108. Scheler, *Stellung des Menschen*, 15.
109. *A.g.y.*, 77.
110. *A.g.y.*, 69.
111. Max Scheler, *Vom Sinn des Leidens*, 64 vd.; aktaran Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 828.
112. *A.g.y.*
113. Peter Heintel ve Thomas H. Macho, "Der soziale Körper: Zynismus und Organisation", aktaran *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt am Main, 1983), 828.
114. Bertolt Brecht, "Lyrik als Ausdruck", *Schriften zur Literatur und Kunst, 1920-1932* (Frankfurt am Main, 1967), 74 vd.
115. Rudolf Leonhard, *Alles und Nichts!* (1920); aktaran *Expressionismus: Literatur und Kunst 1910-1923*, Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums, katalog no. 7 (Münih, 1960), 216.
116. Brecht, "Lyrik als Ausdruck", 75. Jest teorisi hakkında bkz. Carrie Asman, "Die Rückbindung des Zeichens an den Körper", 1992 Haziranı'nda Osnabrück'te düzenlenen Walter Benjamin Kongresi'nde sunulan bildiri.
117. Heinrich Berenberg-Gossler, Hans-Harald Müller ve Joachim Stosch, "Das Lehrstück – Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?" *Brechtdiskussion* içinde, haz. J. Dyck ve diğ. (Kronberg, 1974), 121-71.
118. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 194.
119. Rüdiger Kramme Plessner ile Schmitt'in teorileri arasındaki mütekabiliyetleri ayrıntılı olarak incelemiştir. Çıkardığı sonuçları paylaşmasam da burada geliştirdiğim birçok önermeyi onun bu çalışmasına borçluyum. Bkz. Rüdiger Kramme, *Helmuth Plessner und Carl Schmitt: Eine historische Fallstudie von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre* (Berlin, 1989).
120. Schmitt, *Begriff des Politischen*, 143
121. Plessner, *Macht und menschliche Natur*, 143.
122. *A.g.y.*, 155, 148, 234.
123. Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt: Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen* (Münih, 1989), 90.
124. Bkz. Eckhard Nordhofen, "Vor der Bundeslade des Bösen", *Die Zeit*, 9 Nisan 1993, 61.
125. Geitner, *Sprache der Verstellung*, 111.

126. Weber, "Science as a Vocation", 152.
127. Aktaran Bolz, *Auszug*, 13.
128. Ernst Jünger'e de "Şeytan" deniyordu. Bkz. Heinz-Dieter Kittsteiner ve Helmut Lethen, "'Jetzt zieht Leutnant Jünger seinen Mantel aus ...', Überlegungen zur 'Ästhetik des Schreckens'", *Berliner Hefte: Zeitschrift für Kultur und Politik*, no. 11 (Mayıs 1979): 20-50.
129. Schmitt, *Begriff des Politischen*, 60.
130. Bkz. Ulmen, *Politischer Mehrwert*, 42.
131. Plessner, *Macht und menschliche Natur*, 192.
132. Schmitt, *Begriff des Politischen*, 27, 33.
133. *A.g.y.*
134. Kramme, *Helmuth Plessner und Carl Schmitt*, 7, 208.
135. Plessner, *Macht und menschliche Natur*, 192.
136. *A.g.y.*, 194.
137. Raphael Gross, "Carl Schmitts 'Nomos' und die 'Juden'", *Merkur* (1993).
138. Plessner, *Macht und menschlicher Natur*, 126.
139. Léon Poliakow'un bu gözlemini Ulrich Raulff şu yazısında aktarır: "Die Libido des Polizeistaats", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 Ağustos 1991, 25. Büyük Engizisyoncu figürünün yirmilerin entelektüellerini ne denli etkilediği konusunda bkz. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 344-69.
140. Helmuth Plessner, *Die verspätete Nation* (Frankfurt am Main, 1989), 189.
141. Plessner, *Macht und menschliche Natur*, 192.
142. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Darmstadt, 1969)
143. *A.g.y.*, 171.
144. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation* (Frankfurt am Main, 1976), 390.
145. Hans Joachim Krüger, "Aspekte der Zivilisationsanalyse von Norbert Elias", *Kultur: Bestimmungen im 20. Jahrhundert* içinde, haz. H. Brackert ve F. Wefelmeyer (Frankfurt am Main, 1990), 338.
146. Hem Kantorowicz'in *The King's Two Bodies* kitabı referansını hem de "metinsel alan" fikrini Renate Schlesier'e borçluyum.
147. Barck, "Eine unveröffentliche Korrespondenz", 169.
148. Bu ilişkiler şu kitapta daha ayrıntılı olarak tasvir ediliyor: Hirschmann, *Leidenschaften und Interessen*, 28-51.
149. Martin Meyer, *Ernst Jünger* (Münih, 1990), 337.
150. Ernst Jünger, *Strahlungen* (Stuttgart, 1980), 1:474 vd.

IV. Yeni Nesnellik Edebiyatında Soğuk Persona

1. Bu fikri Hortense von Heppe ve Heinz Wismann'la yaptığım konuşmalar sırasında geliştirdim.
2. Bkz. Sighard Neckel, *Status und Scham: Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit* (Frankfurt am Main, 1991), 93.
3. Paul Tillich, *Die sozialistische Entscheidung* (Berlin, 1980), 38.

4. Bkz. Klaus Garber, "Baroque und Moderne im Werk Benjamins", *Literaturmagazin* 29 (1992).
5. Burada geliştirdiğim akıl yürütmede kılavuzum Aralık 1991'de Utrech'te sunulan şu bildiri: Samuel Weber, "Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt". Weber'e (o sıralar tamamlanmamış olan) bu metnin bir kopyasını bana verdiği için teşekkür borçluyum. Bu yazı daha sonra şurada yayımlandı: *Enlightenments: Encounters between Critical Theory and Contemporary Thought*, haz. H. Kunnemann ve H. De Vries (Kampen, 1993), 141-62.
6. Edebiyat metninin program niteliğindeki fikrin "eğri büğrü zemini" haline gelebileceği fikrini şu yazıdan aldım: Carrie Asman, "Brecht and Kafka", *Cross-Illuminations* (Minneapolis, 1994).
7. Aradaki fark hakkında birazdan değineceğim noktalara dikkatimi 1992'de Osnabrück'te düzenlenen uluslararası Benjamin kongresindeki bir tartışmada Sigrid Weigel, Renate Schleiser, Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi ve Richard Faber çekmişti.
8. Walter Benjamin, "Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", *Angelus Novus*, 202.
9. Walter Benjamin, "Franz Kafka" (1934), *a.g.y.*, 261.
10. Carl Schmitt, *Glossarium: Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951* (Berlin, 1991), 234. [Bu bölümde bu kitaba yapılan soraki göndermeler sayfa numarasıyla belirtilecektir – *İng. ç.n.*]
11. Benjamin, "Franz Kafka", 250.
12. S. Weber, "Taking Exception".
13. Philipp Lersch, *Gesicht und Seele* (1932), aktaran Karl Bühler, *Ausdruckstheorie: Das System an der Geschichte aufgezeigt* (1933), 2. basım, Albert Wellek'in sunuşuyla (Stuttgart, 1968), 87 vd., 206 vd.
14. *A.g.y.*, 86,
15. Lersch, aktaran *a.g.y.*, 87
16. *A.g.y.*, 210. 17. *A.g.y.*, 207.
18. Bertolt Brecht, "Ten Poems from *A Reader for Those Who Live in Cities*", *Bertolt Brecht Poems, 1913-1956* içinde, haz. John Willett ve Ralph Manheim (New York, 1976), 138 vd.
19. Joseph Roth, "Bekenntnisse zum Gleisdreieck" (1924), yeniden basım *Werke: Das journalistische Werk, 1924-1928*, haz. Klaus Westermann (Köln, 1990), 221.
20. Max Scheler'in dekadans felsefesini nasıl nitelediğini görmek için bkz. "Der Mensch und die Geschichte" (1926), *Philosophische Weltanschauung* (Bern, 1954), 82.
21. Max Scheler, "Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs" (1927), *a.g.y.*, 101-5.
22. Franz Blei, *Talleyrand oder der Zynismus* (Münih, 1984). Bu referansı Klaus Ratschiller'e (Klagenfurt) borçluyum. [Bu bölümde bu kitaba diğer göndermeler sayfa numarasıyla yapılacaktır. – *İng. ç.n.*] Blei'ın romanıyla ilgili yorumum şu kitabı okuduktan sonra şekillendi: Nicolaus Sombart, *Die deutsc-*

hen Männer und ihre Feinde (Münih, 1991).
23. Sombart, *Deutschen Männer*, 286 vd.
24. Stefan Zweig, *Joseph Fouché: Bildnis eines politischen Menschen* (Frankfurt am Main, 1991), 22 vd.
25. Bkz. Wolfgang Iser, *Das Fictive und das Imaginäre: Perspektiven literarische Anthropologie* (Frankfurt am Main, 1991), 226-61.
26. Theodor Lessing, "Der Maupassant der Kriminalistik" (1925); aktaran Walter Serner, *Der Abreiser: Materialien zu Leben und Werk*, haz. Thomas Milch (Münih, 1984), 81-84.
27. Plessner'in sahneleme antropolojisi hakkında Iser'in fikirleri için bkz. *Das Fiktive und das Imaginäre*, 148.
28. *A.g.y.*, 150.
29. Bkz. Neckel, *Status und Scham*, 240. Neckel şuraya atıfta bulunur: Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (Frankfurt am Main, 1982), 500 vd.; Türkçesi: *Ayrım*, çev. Derya Fırat ve Ayşe Günce Berkkurt, Heretik, 2015.
30. Walter Serner, *Letzte Lockerung: Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* (1927) (Münih, 1981).
31. Ernst Fuhrmann'ın *Letzte Lockerung* hakkındaki eleştiri yazısı, aktaran Serner, *Der Abreiser*, 156.
32. Raoul Hausmann'dan aktaran Hanne Bergius, "Der Da-Dandy – Ein 'Narrenspiel aus dem Nichts'", *Tendenzen der Zwanziger Jahre* içinde (Berlin, 1977), 3/12-3/29.
33. Bkz. Hiltrud Gnüg, *Kult der Kälte: Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur* (Stuttgart, 1988).
34. Serner, *Der Abreiser*, 19.
35. S. Lyman ve M. Scott, *Coolness in Everyday Life* (1968), aktaran Neckel, *Status und Scham*, 267.
36. Agnes Heller, *The Power of Shame* (1985), aktaran Neckel, *Status und Scham*, 53.
37. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung: Studium zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert* (Tübingen, 1992), 98.
38. Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre* (Frankfurt am Main, 1947), 20.
39. Walter Benjamin, "Kommentar zu dem 'Lesebuch für Städtebewohner'", *Versuche über Brecht* (Frankfurt am Main, 1966), 68.
40. Serner, *Handbrevier für Hochstapler*, 16.
41. *A.g.y.*, 19.
42. *A.g.y.*, 17.
43. Burada Geitner'in *Sprache der Verstellung*'da Nietzsche'nin davranış öğretileri hakkında sunduğu gerekçelendirmeyi takip ediyorum.
44. *A.g.y.*, 12.
45. Walter Serner, *Der Pfiff um die Ecke* (Münih, 1982), 51.
46. Walter Serner, *Der isabelle Hengst* (Münih, 1983), 7 vd.
47. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt am Main, 1983), 725-28.

48. Thomas Milch, "'Ein gewaltiger metaphysischer Rülpser': Randbemerkungen zum Stand der Serner-Forschung", *dr. walter serner 1889-1942: Ausstellungsbuch* içinde, haz. Herbert Wiesner (Berlin, 1989), 64.
49. *A.g.y.*, 65.
50. *A.g.y.* Bütün bu malzemeler şu kitapta toplanmıştır: Serner, *Der Abreiser.*
51. Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit* (Münih, 1980), 144.
52. Neckel, *Status und Scham*, 115.
53. *A.g.y.*, 116.
54. *A.g.y.*
55. Milch, "Ein gewaltiger metaphysischer Rülpser", 70.
56. Serner, *Der Abreiser*, 167.
57. Walter Benjamin, *Briefe*, haz. Gershom Scholem ve Theodor Adorno (Frankfurt am Main, 1966), 2:698.
58. Bkz. Kraft Wetzel, "Lug und Trug: Zum 100. Geburtstag von Ernst Lubitsch", *Freitag*, 24 Ocak 1992, 9.
59. Bkz. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main, 1991), 6:187.
60. Bertolt Brecht, "Nordseekrabben", *Gesammelte Werke: Prosa* (Frankfurt am Main, 1967), 1:135. Ayrıca bkz. Klaus-Detlef Müller, *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa* (Münih, 1980), 79 vd.
61. Bruno Taut, *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*, 5. Basım (Leipzig, 1928), 46, 60, 50.
62. *A.g.y.*, 11, 51 vd.
63. Burada şu metni takip ediyorum: Nancy J. Troy, *The Totally Harmonious Interior: Paradise or Prison?* (Lahey, 1985). Brecht, eleştirisinde, Adolf Loos'un 1900'de anlattığı bir hikâyeyi izler: "Von einem armen reichen Mann", *Ins Leere gesprochen, 1897-1900* içinde (Viyana, 1962), 201-7. Bu atıf için Regina Busch'a teşekkür ederim.
64. Klaus Theweleit bu imge rezervini şu kitapta açığa çıkarıp analiz etmiştir: *Male Fantasies*, İng. çev. Stephan Conway (Minneapolis, 1987).
65. Mario Erdheim, "'Heiße' Gesellschaft – 'kaltes' Militär", *Kursbuch* 67 (1982): 59-72; Helmut Lethen, "Blitzschnelle Metamorphosen: 7 Überlegungen zu einem Putzfleck", *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit* içinde, haz. H. Eggert, U. Profitlich ve K. Scherpe (Stuttgart, 1990), 242-49.
66. Carl Wege, "Gleisdreieck, Tank und Motor: Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit", *Deutsche Vierteljahreszeitschrift* (1994).
67. Roth, "Bekenntnis zum Gleisdreieck", 218-21.
68. Walter Benjamin, "Theorien des deutschen Faschismus: Zu der Sammelschrift *Krieg und Krieger*", *Das Argument* 6, no. 30 (1964): 133.
69. Brecht, "Ten Poems from *A Reader*", 137.
70. *A.g.y.*, 131-2.
71. Bkz. Helga Geyer-Ryan ve Helmut Lethen, "The Rhetoric of Forgetting",

Convention and Innovation içinde, haz. D'Haen, Grübel ve Lethen (Amsterdam, 1989), 305-48.

72. Brecht, "Ten Poems from *A Reader*", 140.
73. Rudolf Arnheim, *Die Weltbühne*, 14 Haziran 1932.
74. Béla Balázs, "Sachlichkeit und Sozialismus", *Die Weltbühne*, 18 Aralık 1928.
75. Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter", *Illuminationen: Ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main, 1961), 310-12. Benjamin, "Erfahrung und Armut", *a.g.y.*, 313-18. Şiirin alımlanma tarihi konusunda daha fazla bilgi için şuradaki çalışmama bkz. *The Other Brecht: Brecht Yearbook 17*, haz. H.-T. Lehmann ve R. Voris (Madison, 1992), 77-100.
76. Benjamin, *Versuche über Brecht*, 67-68. Bu arada Hollanda direnişi bağlamında, 1944'te Koos Schuur'un *Berijmd Verzet* adlı, sayfaları çıkarılıp takılabilen kitabında yer alan şiiri, Brecht'in yasadışı koşullarda davranış kurallarından doğrudan alıntılar yapıyormuş. Bu gönderme için Els Andringa'ya teşekkür ediyorum.
77. Benjamin, "Der destruktive Charakter", 311.
78. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 6:540.
79. Bertolt Brecht, *Gedichte für Stadtbewohner*, hazırlayan ve sunan Franco Buono (Frankfurt am Main, 1980), 153.
80. Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts: Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität* (Frankfurt am Main, 1984), 168-73.
81. Friedrich Nietzsche, *The Use and Abuse of History*, İng. çev. Adrian Collins (Indianapolis, 1957), 6; Türkçesi: *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, çev. Nejat Bozkurt, Say, 2003.
82. *A.g.y.*, 5.
83. Licher, *Zur Lyrik Brechts*, 172 vd.
84. Peter L. Oesterreich, *Fundamentalrhetorik: Untersuchung zu Person und Rede in der Öffentlichkeit* (Hamburg, 1990), 139, 137.
85. "Ten Poems from *A Reader*", 146. Bkz. Licher, *Zur Lyrik Brechts*, 172 vd.
86. Bu düşünceyi 18 Kasım 1991'de Rüdiger Safranski ile yaptığım bir konuşmaya borçluyum.
87. Bu nesneye dikkatimi 1991'de Augsburg'da yapılan Uluslararası Brecht Sempozyumu'nda Hans-Thies Lehmann ve Susanne Winnacker çektiler. Bkz. Hans-Thies Lehmann, "Schlaglichter auf den anderen Brecht", *The Brecht Yearbook 17* (Madison, 1992), 1-13. Lehmann'ın Brecht'in ilk dönem şiirleri hakkındaki derinlikli gözlemlerine çok şey borçluyum.
88. "Mann ist Mann, Hauptmann-Manuskript", *Brechts Mann ist Mann* içinde, haz. Carl Wege (Frankfurt am Main, 1982), 282. Bu referans için Carl Wege'ye teşekkürler.
89. Jürgen Manthey, "Staatsdichter im Kinderland", *Die Zeit*, 6 Mart 1992, 77-78.
90. Ulrike Baureithel'in (yukarıda ve aşağıda alıntılanan) yayınlarına bkz.
91. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Londra, 1983), 161; Türkçesi: *Körlük ve İçgörü*, çev. Tuncay Birkan ve Bülent Doğan, Metis, 2008.

92. Bu bağlamda Carl Schmitt'in daha ileride hukuki pozitivizm ile "babaları yeme" diyalektiği hakkında fikir yürüttüğü pasajlar manidardır: *Glossarium*, 26, 148 ve 234.
93. Tillich, *Die sozialistische Entscheidung*, 38.
94. Ulrike Baureithel, "... in dieser Welt von Männern erdacht" (master tezi, Universität Karlsruhe, 1987), 140. Ayrıca bkz. Ulrike Baureithel, "Die letzte tolle Karte im Männerspiel", *Literatur für Leser*, 3, no. 90 (1990): 141-54.
95. Marieluise Fleißer, *Mehlreisende Frieda Geier: Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* (Berlin, 1931).
96. *A.g.y.*, 52. 97. *A.g.y.*, 310. 98. *A.g.y.*, 170. 99. *A.g.y.*, 311.
100. Marieluise Fleißer, *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt* (1929) (Frankfurt am Main, 1984), 80.
101. Marieluise Fleißer, *Avantgarde: Erzählungen* (Münih, 1963), 11.
102. Fleißer, *Ein Pfund Orangen*, 80.
103. Fleißer, *Avantgarde*, 11. Bkz. Gisela von Wysocki, *Die Fröste der Freiheit: Aufbruchphantasien* (Frankfurt am Main, 1980). Weimar Cumhuriyeti'nde cinsiyetler arasındaki ilişkiler için şu yazıdaki kaynakçaya bkz. Ulrike Baureithel ve Ursula Krechel, "Linksseitig, Kunstseidig: Dame, Girl, und Frau", *Industriegebiet der Intelligenz* içinde, haz. E. Wichner ve H. Wiesner (Berlin, 1990), 96-117. Ayrıca bkz. Sissi Tax, *marieluise fleißer – schreiben, überleben: Ein biographischer versuch* (Frankfurt am Main, 1984).
104. Fleißer, *Ein Pfund Orangen*, 80.
105. Carl Schmitt, *Siyasal Kavramı*, çev. Ece Göztepe, Metis, 2006, 47.
106. Fleißer, *Ein Pfund Orangen*, 83.
107. Fleißer, *Mehlreisende*, 57.
108. Fleißer, *Avantgarde*, 10.
109. Siegfried Kracauer, *Ginster: Von ihm selbst geschrieben* (Berlin, 1928). Burada Inka Mülder-Bach'ın şuradaki yorumundan yola çıkıyorum: *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur* (Stuttgart, 1985), 125-45.
110. Kracauer, *Ginster*, 226 vd.
111. *A.g.y.*, 334. 112. *A.g.y.* 113. *A.g.y.*, 216.
114. *A.g.y.*, 221 vd.
115. Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (1932), 4. basım (Hamburg, 1941), 7. [Bu bölümde bundan sonraki *Der Arbeiter* atıfları parantez içinde sayfa numaraları verilerek yapılacaktır. – *İng. ç.n.*]
116. Robert Musil, "Triëdere", *Nachlaß zu Lebzeiten* (Hamburg, 1957), 82. Keskin görüşlü züppenin tavrı hakkında bkz. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* (Münih, 1978).
117. Ossip Mandelstam, "Gespräche über Dante", *Gesammelte Essays 1925-35* (Reinbek, 1990), 160.
118. Walter Benjamin, "Programm eines proletarischen Kindertheaters" (1928), *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, Kitap 2 (Frankfurt am Main, 1977), 766.

119. Ernst Jünger, "Über den Schmerz" (1934), *Sämtliche Werke* (Stuttgart, 1986), 7:143-95.
120. Ernst Jünger, *Strahlungen* (Stuttgart, 1980), 2:131.
121. Benjamin, "Der Surrealismus", 210.
122. Jünger, "Über den Schmerz", 182.
123. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß, Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente* içinde, haz. S. Unseld (Frankfurt am Main, 1960), 93.
124. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten: Eine Schrift vom Ende der Weimarer Republik* (Allensbach, 1959), 9.
125. Robert Musil, "Ansätze zu neuer Ästhetik", *Gesammelte Werke*, 8:1146.
126. Bkz. Helmut Lethen, "Eckfenster der Moderne: Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E. T. A. Hoffmann", *Musil-Studien* içinde, haz. Josef Strutz (Münih, 1987), 15:195-229.
127. Karl Popper, *Ausgangspunkte* (Hamburg, 1979), 68 vd.
128. Bkz. Bernhard Waldenfels, "Wahrnehmung", *Handbuch philosophischer Grundbegriffe* içinde (Münih, 1974), 6:1669-78.
129. Wolfgang Kaempfer, *Ernst Jünger* (Stuttgart, 1981), 111.
130. Musil, "Triëdere", 82.
131. Carl Schmitt, *Glossarium*; bunu birazdan tartışacağız.
132. Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotographie* (Göttingen, 1983), 122 vd. Bu metne dikkatimi Carl Wege çekti.
133. Bu referansı 1991 Kasımı'ndaki bir sohbetimizde Rüdiger Safranski'den aldım.
134. Flusser, *Für eine Philosophie*, 31.
135. *A.g.y.* 136. *A.g.y.*, 34, 26. 137. *A.g.y.*, 20.
138. Vilém Flusser, *Gesten: Versuch einer Phänomenologie* (Düsseldorf ve Bensheim, 1991), 140.
139. Flusser, *Für eine Philosophie*, 26.
140. Siegfried Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, Metis, 2011, 23-39.
141. *A.g.y.*, 38.
142. Geitner, *Sprache der Verstellung*, 255.
143. Martin Lindner, *Leben in der Krise: Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne* (Stuttgart, 1994). Heinrich Schmidt'in *Philosophisches Wörterbuch*, 9. Basım (Leipzig, 1934), 677'deki formülasyonunu Lindner'den aldım.
144. Lindner, "'Krise' und 'Leben'", 173.
145. Gottfried Benn, "Dorische Welt: Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht", *Essays und Reden* içinde, haz. Bruno Hillebrand (Frankfurt am Main, 1989), 305.
146. Robert Musil, *Gesammelte Schriften*, 8:1404.
147. Aktaran H. G. Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit: Malerei und Fotografie* (Köln, 1980), 71. Resim ve fotoğrafta tipler yalıtma eğilimine dair bilgilen-

dirici bir çalışma için bkz. Jost Hermand ve Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik* (Münih, 1978), 396- 401.

148. Jünger, *Strahlungen*, 2:139 f.
149. Benjamin, "Der Surrealismus", 290.
150. Bkz. Marcus Paul Bullock, *The Violent Eye: Ernst Jünger's Visions and Revisions on the European Right* (Detroit, 1992), 25.
151. Jünger, "Über den Schmerz", 160.
152. *A.g.y.*, 158. 153. *A.g.y.*, 170. 154. *A.g.y.*, 160.
155. Wieland Schmied, "Die Neue Sachlichkeit: Malerei der Weimarer Zeit", *Germanica 9* (1991): 222.
156. Bu konuda bkz. Baureithel, "Die letzte tolle Karte", 141-54.
157. Wilhelm Reich, *Charakteranalyse* (Viyana, 1933); Türkçesi: *Kişilik Çözümlemesi*, çev. Bertan Onaran, Payel, 1995.
158. Alfred Adler, *Studie über die Minderwertigkeit von Organen* (Münih, 1927). Adler'in şurada yaptığı özete bkz. "Der Minderwertigkeitskomplex", *Der Sinn des Lebens* (1933) (Frankfurt am Main, 1973), 67-79, özellikle 69; Türkçesi: *Yaşamın Anlamı*, çev. Hasan Can, Tutku, 2014.
159. Bkz. Klaus Theweleit, Nicolaus Sombart ve Ulrike Baureithel'in yukarıda zikredilen çalışmaları.
160. Jünger, "Über den Schmerz", 175.
161. Robert Musil, "Der Riese Agoag" (1936), *Nachlaß zu Lebzeiten* içinde (Hamburg, 1957), 101-5.
162. Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (Berlin, 1928), 80 vd.
163. Bu meselenin bir analizi için bkz. Martin Meyer, *Ernst Jünger* (Münih, 1990), 163-214.
164. Lindner, "'Krise' und 'Leben'", 148. 165. *A.g.y.*, 150.
166. Bu örnek, Ernst Bloch'un *Zamanımızın Mirası* kitabında geliştirdiği eşzamansızlık teorisine karşı temel bir argüman olarak ileri sürülmüş. Bkz. Hans Günther, "Erbschaft dieser Zeit", *Internationale Literatur* 6, no. 3 (1936): 91.
167. Bu örnek şuradan: Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin, 1986), 154.
168. *A.g.y.*, 26. Ses teorisi konusunda ayrıca bkz. Helmut Lethen, "Sichtbarkeit: Kracauers Liebeslehre", *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen* içinde, haz. M. Kessler ve T. Levin (Tübingen, 1990), 195-228.
169. Russell A. Berman, "Written Right across Their Faces: Ernst Jünger's Fascist Modernism", *Modernity and the Text: Revision of German Modernism* içinde, haz. A. Huyssen ve D. Bathrik (New York, 1989), 68.
170. Robert Musil, "Die Amsel", in *Nachlaß zu Lebzeiten* (Hamburg, 1957)
171. Marshall McLuhan, *Understanding Media* (New York, 1964), 83.
172. 1981 basımına yapılan ek, Goethe'nin ilk bitkilerin hayatına ilişkin teorisi, Marx'ın sanayileşme analizi ve Leibniz'in monadolojisi gibi klasik isim ve kaynaklardan bahseden mektuplardan alıntılar içerir.
173. Bkz. Helmut Lethen, "Ernst Jünger, Bertolt Brecht e il concetto di 'moder-

nizzazione' nella republica di Weimar", *Ernst Jünger: Un convegno internazionale* içinde, Mart 1983 (Napoli, 1987), 55-71. Ayrıca şu yakın tarihli çalışmaya bkz. Uwe-K. Ketelsen, "Ernst Jüngers *Der Arbeiter* – Ein faschistisches Modernitätskonzept", *Kultur: Bestimmungen im 20. Jahrhundert* içinde, 219-54.

174. Lindner, "'Krise' und 'Leben'", 185.
175. Arnold Gehlen, "Über kulturelle Kristallisation", *Studien zur Anthropologie und Soziologie* (Neuwied, 1962).
176. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (Münih, 1988), 12.
177. Sombart, *Deutschen Männer*, 240, 245, 323.
178. Ayrıca bkz. Raphael Gross, "Carl Schmitts 'Nomos' und die 'Juden'", *Merkur* (1993).
179. Walter Benjamin, "Zu Ignatius von Loyola", *Fragmente: Autobiographische Schriften, Gesammelte Schriften* içinde (Frankfurt am Main, 1991), 4:71 vd.
180. Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus: Erfahrungen der Zeit 1945-47* (Köln, 1950), 79 vd.
181. Bu manzume yeni biyografiden alınmıştır: Paul Noack, *Carl Schmitt* (Berlin, 1993), 282.
182. Schmitt, *Ex Captivitate Salus*, 76.
183. Carl Schmitt'in hayatının son yıllarında işitsel halüsinasyonlardan muzdarip olduğu bilgisi için Gerd Giesler'e teşekkür ederim. Giesler, Schmitt'in deneyimini şu sözlerle anlatan Ernst Hüsmert'i zikreder ("Die letzen Jahren von Carl Schmitt", *Schmittiana* içinde, haz. P. Tommissen [Brüksel, 1988], 1:46): "Eve dört bir yandan ses dalgaları nüfuz etmişti. Bütün elektrikli aletlerden yüzlerce mil öteden duyulabilecek kadar aşırı netlikte sesler çıkıyordu. Evin her yerine dinleme cihazları yerleştirilmişti."
184. Sombart, *Deutschen Männer*.
185. Benjamin, "Franz Kafka", 248 vd. Bu referansı, Puşkin anekdotunu Kafka ve Brech'te jest meselesini tartışmak için kullanan Carrie Asman'a borçluyum: "Die Rückbindung des Zeichens an den Körper", Uluslararası Walter Benjamin Kongresi, Osnabrück, Haziran 1992.
186. Gross, "Carl Schmitts 'Nomos'".
187. Carl Schmitt, *Gesetz und Urteil*, aktaran Gross, "Carl Schmitts 'Nomos'".
188. *A.g.y.* bu hususa dair bol bol belge sunmakta.
189. Aktaran Wolfgang Kersting, *Thomas Hobbes* (Hamburg, 1922), 75.
190. Bkz. Carl Schmitt, "Raum und Rom", *Universitas* 6, no. 1 (1951): 963-67. Ayrıca bkz. Ernst Jünger, "Lob der Vokale", *Sämtliche Werke*, Cilt 8 (Stuttgart, 1986).
191. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (Zürich, 1992), 100. Bu atıf için Mariusz Kieruij'e teşekkür ederim.
192. McLuhan, *Understanding Media*, 83.
193. Vilém Flusser, *Nachgeschichten*, haz. Volker Rapsch (Düsseldorf, 1990), 90 vd.

194. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main, 1971), 143; Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı, 2010.
195. Franz Kafka, "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg", *Franz Kafka* içinde (Frankfurt am Main, 1965), 199.
196. Franz Kafka, *Şato*, çev. Kamuran Şipal, Cem, 2000.
197. Siegfried Kracauer, "Franz Kafka" (1931), *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, Metis, 2011, s. 232.

V. Radar Tipi

1. David Riesman'ın *Lonely Crowd* (New Haven, 1950; Türkçesi: *Yalnız Kalabalık*, çev. Yeşim Erdem, Heretik, 2016) kitabı Almancada 1958'de yayımlandı. Helmut Schelsky bu basıma yazdığı sunuş yazısında Alman sosyolojisi için "başkasına yönelikl }" karakteri bir yandan Nasyonal Sosyalist rejimin "kolektivizmi"nden, öte yandan burjuvazinin ideal tipinden ayırmanın ne denli güç olacağını gösterir: "Biz Almanya'da keyif almaya adanmış bir hayatın materyalizmini... siyasal bağlanmanın hayal kırıklığına uğramış idealizmine karşı bir gerileme ve maddi yoksunluk döneminin bir sonucu olarak deneyimleriz" (*Die einsame Masse: Eine Untersuchung des amerikanischen Charakters* [Reinbek, 1958], 13).
2. Riesman, *The Lonely Crowd*, 74. 3. *A.g.y.*, 250.
4. Siegfried Kracauer, "Der Sklarek-Prozeß", *Aufsätze 1932-1935, Schriften* içinde, haz. Inka Mülder-Bach, Cilt 5, Kitap 3 (Frankfurt am Main, 1990), 11-15.
5. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 18:171 vd.
6. Siegfried Kracauer, "Kitle Süsü" (1931), *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, Metis: İstanbul, 2011.
7. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, İng. çev. Harry Zohn (New York, 1969), 238; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1993.
8. *A.g.y.*, 240.
9. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main, 1971), 220.
10. Ernst Jünger, *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*, 4. basım (Hamburg, 1941), 267.
11. Aktaran Karin Hirdina, *Pathos der Sachlichkeit: Traditionen materialistischer Ästhetik* (Berlin, 1981), 49 vd.
12., 13. Albert Sigrist [Albert Schwab], *Das Buch vom Bauen* (1930), 135; aktaran Hirdina, *Pathos der Sachlichkeit*, 50 vd.
14. Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Prospekte* (Dresden, 1980), 52.
15. Friedrich Rothe'nin şu kitapta Tucholsky hakkında yaptığı yoruma bkz. *Gesc-*

hichte der deutschen Literatur, haz. Saalfeldt, Kreidt ve Rothe (Münih, 1989), 576.

16. Riesman, *The Lonely Crowd*, 146.
17. Bkz. Ulrike Baureithel, "Reisende durch viele Leben: Wiederbegegnung mit Irmgard Keun", *Freitag*, 5 Temmuz 1991, 20.
18. Bkz. Heinz Dieter Kittsteiner, "Max Weber und die schöne neue Welt", *Kultursoziologie – Symptom des Zeitgeistes?* içinde, haz. Helmut Berking ve Richard Farber (Würzburg, 1989), 116-39.

VI. Mahluk

1. Karl Rahner ve Herbert Vorgrimmler, *Kleines Theologisches Wörterbuch* (Freiburg, 1962), 215.
2. Bkz. Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus* (Münih, tarihsiz), 73.
3. Leonhard Frank, *Die Räuberbande* (1914), 291; aktaran *a.g.y.*, 84.
4. Bkz. Peter Sloterdijk, "Prothesen – vom Geist der Technik: Funktionalistische Zynismen II", *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt am Main, 1983), 2:791-807.
5. Leonhard Frank, *Der Mensch ist gut* (Zürich, 1919), 182, 143.
6. *A.g.y.*, 153. 7. *A.g.y.*, 166.
8. Heinz-Dieter Kittsteiner ve Helmut Lethen, "Ich-Losigkeit, Entbürgerlichung und Zeiterfahrung: Über die Gleichgültigkeit zur 'Geschichte' in Büchners *Woyzeck*", *Georg Büchner Jahrbuch 3* (1983): 240-70.
9. Ludwig Turek, "Leben und Tod meines Bruders Rudolf", *30 neue Erzähler des neuen Deutschlands* içinde, haz. Wieland Herzfelde (Berlin, 1932), 17-28.
10. Burada Hans-Thies Lehmann'ın şuradaki yorumunu takip ediyorum: "Der Schrei der Hilfslosen", *Bertolt Brechts "Hauspostille": Text und kollektives Lesen* içinde, haz. Hans-Thies Lehmann ve Helmut Lethen (Stuttgart, 1978), 74-99.
11. Arnold Zweig, *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (Berlin, 1929). Brecht'in yorumu için bkz. *Gesammelte Werke*, 18:52-53.
12. Bkz. Helmut Lethen, "Zynismen der Avantgarde und Arnold Zweigs Roman *Der Streit um den Sergeanten Grischa*", *Arnold Zweig – Poetik, Judentum und Politik, Jahrbücher für internationale Germanistik* içinde, 25 (1989).
13. Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main, 1963), 148.
14. Gert Mattenklott, "Ostjuden in Berlin", *Reise nach Berlin* içinde (Berlin, 1987), 210-16. Arthur Tilo Alt, "Zu Arnold Zweigs *Das ostjüdische Antlitz*, *Arnold Zweig – Poetik, Judentum und Politik, Jahrbücher für internationale Germanistik* içinde, 25 (1989): 171-86.
15. Zweig, *Streit um den Sergeanten Grischa*, 527.
16. Arnold Gehlen, "Über die Geburt der Freiheit aus dem Geist der Entfremdung" (1952).

17. Zweig, *Streit um den Sergeanten Grischa*, 493.
18. Joseph Roth, "Bekenntnisse zum Gleisdreieck" (1924), yeniden basım *Werke: Das journalistische Werk, 1924-1928* içinde, haz. Klaus Westermann (Köln, 1990), 2:218-21.
19. Siegfried Kracauer, *Aufsätze 1927-1931*, *Schriften* içinde, haz. Inka Mülder-Bach, Cilt 5, Kitap 1 (Frankfurt am Main, 1990), 321 vd.
20. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* (Frankfurt am Main, 1965), 39, 56.
21. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, İng. çev. James Strachey (New York, 1960), 15.
22. Ernst Jünger, *O. S.* hakkındaki tanıtım yazısı, *Der Scheinwerfer* 3 (1929): 29-30.
23. Arnold Bronnen, *O. S.* (Berlin, 1929), 311. [Bölümün devamında bu kitaba yapılan atıflar sayfa numarasıyla belirtilecektir – *İng. ç.n.*]
24. Bu fikri Heinz-Dieter Kittsteiner'le yaptığımız sohbetlere borçluyum.

Sonsöz

1. Léon Wurmser, *Die Maske der Scham* (1990); aktaran Hans-Thies Lehmann, "Das Welttheater der Scham: Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung", *Merkur* 45, no. 10 (Ekim 1991): 825.
2. Hannah Arendt, *Elemente totaler Herrschaft* (Frankfurt am Main, 1958), 277.
3. Baltasar Gracián, *El Discreto*, aktaran Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre* (Frankfurt am Main, 1947), 149.

İsim Dizini

Adler, Alfred, 209-10
Adorno, Theodor W., 41, 132, 211, 244
Alain (Émile-Auguste Chartier), 106
Anders, Günther, 211
Angerstein, Fritz, 8, 262-67
Apel, K. O., 78
Arendt, Hannah, 274
Arnheim, Rudolf, 178
Asman, Carrie, 9, 121
Auerbach, Erich, 57, 95, 133
Aziz Pavlus, 21

Balázs, Béla, 35, 189
Ball, Hugo, 221, 233, 236
Balzac, Honoré de, 150
Bauereithel, Ulrike, 72
Behterev, V. M., 106
Bell, Charles, 118
Benedict, Ruth, 32
Benjamin, Walter, 15, 31, 68, 75, 82, 86, 104, 114, 121, 124-25, 129, 139-41, 167, 175, 178-79, 181, 184, 193, 203, 211, 215, 222-23, 230, 243, 248, 257, 267
Benn, Gottfried, 46, 141, 201-2
Bismarck, Otto von, 96, 140
Blei, Franz, 149-54
Bloch, Ernst, 169, 230
Bloch, Marc, 60, 182
Bloy, Léon, 225
Bohrer, Karl Heinz, 23-24
Bourdieu, Pierre, 35
Braudel, Fernand, 25
Brecht, Bertolt, 8, 14, 29, 35, 37, 49, 56, 62, 72, 74, 78, 86, 93, 104-5, 119, 121-22, 146-47, 161, 169, 171-79, 181-85, 189-90, 194-95, 205, 207, 215, 222, 243, 250, 252-53, 256-57, 273
Bronnen, Arnold, 8, 49, 93, 147, 267-72
Buono, Franco, 179
Buytendijk, F. J. J., 116
Büchner, Georg, 258
Bühler, Karl, 7, 107-13, 119, 122, 142-43

Canetti, Elias, 40
Chaplin, Charles, 191
Curtius, E. R., 222

Darwin, Charles, 117
Däubler, Theodor, 128, 221, 233
Dilthey, Wilhelm, 128
Disraeli, Benjamin, 152
Dix, Otto, 141
Diyojen, 73, 116
Donne, John, 97
Dostoyevski, F. M., 129
Döblin, Alfred, 67, 99-102, 252

Elias, Norbert, 22, 73, 131-33
Engel, Johann Jakob, 108
Engels, Erich, 86

Fleißer, Marieluise, 187, 190
Flusser, Vilém, 198-99, 236
Fouché, Joseph, 153-54
Frank, Leonhard, 74, 251-52
Freud, Sigmund, 22, 31-32, 40, 74, 96, 101, 128, 140, 209, 240, 257, 266-67
Fromm, Erich, 248, 259

Gay, Peter, 99
Gehlen, Arnold, 84, 95, 107, 203, 219, 258-59, 272
Geiger, Theodor, 174
Geitner, Ursula, 200
Goebbels, Joseph, 268
Goethe, Johann Wolfgang von, 107
Goffman, Erving, 159, 166
Gracian, Balthasar, 15, 57-58, 61-65, 70, 133-34, 156, 160, 176, 180, 182, 226, 274
Gracián, Balthasar, 60
Gross, Raphael, 128, 231
Grosz, George, 74, 141, 183

Hausmann, Raoul, 156
Hegel, G. W. F., 20, 62, 232
Heidegger, Martin, 64, 86, 123, 129-30, 177, 183, 238
Heinrich, Klaus, 52
Heller, Agnes, 159
Herder, Johann Gottfried, 94-95
Hirschfeld, Magnus, 94
Hitler, Adolf, 228
Hobbes, Thomas, 14, 76-78, 125, 150, 219, 221, 225-26, 232
Hofmannsthal, Hugo von, 23, 94
Horkheimer, Max, 132, 211, 236, 244
Horváth, Ödön von, 49, 148
Huxley, Aldous, 93

Isherwood, Christopher, 149

Jaspers, Karl, 28, 35, 112
Jhering, Herbert, 86
Jünger, Ernst, 8, 14, 23, 75, 96, 113-14, 129-31, 134-35, 144, 147, 152, 174-75, 189, 192-93, 195-208, 210-19, 222, 228, 232, 268, 271

Kafka, Franz, 140-41, 223, 230, 236-39
Kallai, Ernö, 81-82, 86
Kästner, Erich, 49, 246-47
Keaton, Buster, 156
Kessel, Martin, 246
Keun, Irmgard, 242, 247
Kierkegaard, Søren, 68, 86, 125
Klages, Ludwig, 102, 108-12, 116-17, 122
Kracauer, Siegfried, 41-42, 48-49, 52-53, 79, 86, 122, 146, 190-91, 194, 199, 239, 243, 263, 266-67
Krauss, Werner, 9, 15, 57, 58, 60-66, 69-72, 133-34, 136, 160, 273
Kretschmer, Ernst, 200
Krockow, Christian Graf von, 129-30

Lavater, Johann Kaspar, 107
Le Bon, Gustave, 28, 68
Lehmann, Hans-Thies, 9, 184
Lenin, V. I., 125, 222
Leonhard, Rudolf, 120
Lersch, Philipp, 45, 80, 113, 142-43, 155
Lichtenberg, Georg Christoph, 107
Lindner, Martin, 9, 200
Locke, John, 76
Löwith, Karl, 64
Lubitsch, Ernst, 167-68
Lukács, Gyorgy, 52, 222
Luther, Martin, 123

Malinowski, Bronislaw, 54
Mandelstam, Osip, 78, 193
Mann, Thomas, 23, 33, 86, 103, 138
Mannheim, Karl, 68
Manthey, Jürgen, 184
Marx, Karl, 19, 24, 52, 68, 202, 216, 258
Mauss, Marcel, 63
McLuhan, Marshall, 217, 236
Mead, George Herbert, 36, 61
Mead, Margaret, 32
Mehring, Walter, 246
Melville, Herman, 238
Meyer, Hannes, 50
Milch, Thomas, 165, 167
Moholy-Nagy, László, 244
Molière, 95
Musil, Robert, 23, 74, 138, 190, 195, 202, 210, 252
Mülder-Bach, Inka, 9, 44, 191
Müller, Heiner, 204

Neckel, Sighard, 166
Nietzsche, Friedrich, 24, 31, 60, 68, 91, 102, 115, 117-19, 125, 129, 141, 156, 163, 178-80, 242

Pavlov, Ivan, 106, 111
Pietzcker, Carl, 72
Plessner, Helmuth, 7, 11-14, 29, 54, 61, 64, 79-97, 99, 102-5, 107, 110, 113-16, 118-19, 121-32, 139-41, 144-45, 151-52, 155, 161-63, 166, 171, 176, 178, 188-89, 205, 208, 211, 222, 234-35, 250, 260
Potemkin, Grigori Aleksandroviç, 230, 232
Pound, Ezra, 48

Quintilian, 107, 114

Räderscheidt, Anton, 183, 208
Rank, Otto, 73, 209
Rathenau, Walther, 51
Reich, Wilhelm, 209
Richter, Hans, 165, 183
Riesman, David, 21, 36, 46, 132, 240-41, 247-48
Rohrwasser, Michael, 72
Roth, Joseph, 147, 174, 191, 215, 252
Rousseau, Jean-Jacques, 71, 225
Russell, Bertrand, 150

Sander, August, 197, 202
Schad, Christian, 158, 183
Scheler, Max, 42, 64, 74, 85, 102-4, 106-7, 115, 117-19, 122-23, 147-48
Schmitt, Carl, 7-8, 14-15, 20, 51, 65, 70, 72, 74-77, 96, 122-31, 138-41, 149-54, 162, 188-89, 195-96, 206, 217, 219-39, 271
Schopenhauer, Arthur, 11, 83, 125, 198
Schütz, Alfred, 195
Seifert, Franz W., 202
Sennett, Richard, 12, 82
Serner, Walter, 8, 15, 29, 37, 56, 78, 154, 157, 159-67, 175-76, 178, 184, 189-91, 205
Simmel, Georg, 81, 84, 248
Sloterdijk, Peter, 53, 72, 79
Sombart, Nicolaus, 72, 229
Sorel, Georges, 68, 125
Spengler, Oswald, 96, 244
Sperber, Manès, 18, 20, 24-25, 28
Spinoza, Baruch, 118
Staël, Madame de, 152
Stirner, Max, 228
Suhrkamp, Peter, 35
Szcesny-Friedmann, Claudia, 72

Talleyrand, Charles Maurice de, 8, 149-53
Taut, Bruno, 171
Theweleit, Klaus, 72-73, 271
Tillich, Paul, 86, 138, 185, 239
Toulouse-Lautrec, Henri de, 172-73
Tönnies, Ferdinand, 79

Trilling, Lionel, 82
Tucholsky, Kurt, 246
Turek, Ludwig, 252
Uexküll, Jakob von, 95, 102

Velde, Henri van de, 172-73
Vossler, Karl, 64

Wagner, Martin, 50
Weber, Max, 67-68, 81, 103, 106, 114, 124-25, 147, 200, 240
Weltsch, Felix, 44
Wilde, Oscar, 91
Winnacker, Susanne, 184
Wittfogel, Karl, 248
Wundt, Wilhelm, 107-8
Wurmser, Léon, 27, 88, 90

Zweig, Arnold, 179, 252, 256-59
Zweig, Stefan, 153

Helmut Lethen
Soğuk Temas

Kültür tarihinin bir kurgusu olan "uygun mesafe" hakkında bir kitap bu. Tarihsel ortamı, otuz yıllık bir savaş dönemi olan 1914 ile 1945 arası. 1918'deki yenilgi sonrası Alman kültüründe yaşanan travmayı tasvir ediyor: Wilhelm İmparatorluğu'nun aşina ufukları kaybolup gitmiştir. Otorite sisteminin çözülmesinin ardından, insanlar modernlikle yaşanan dolaysız karşılaşmayı dondurucu bir şok gibi deneyimlemektedir. Buna tepki olarak da sanayileşmiş sivil toplumun soğukluğunun yerine sıcak bir cemaat / topluluk ideali geçmektedir.

Felsefi antropolog Helmuth Plessner, ölümcül siyasi sonuçlar doğuran bu cemaat tapınması durumuna, soğukluğu savunan bir manifesto niteliğindeki *Cemaatin Sınırları* kitabıyla müdahale eder. Plessner'in manifestosu bugün bizi komüniteryanizm tartışmalarında su yüzüne çıkan sorunlarla tekinsiz bir biçimde bağıntılı olduğu için ilgilendiriyor. Ortakyaşarlığa dayalı bir yoldaşlık olarak cemaat fikrinin karşısına cennetvari özellikler taşımayan bir toplum fikri çıkartır Plessner. Basbayağı yabancılardan oluşan açık bir sistemdir bu. İnsanların bu toplumun yasalarına göre iş görebilmeleri için "kendilerini hâlâ sıcak tuttukları" güven alanlarıyla aralarına mesafe koymaları gerekir.

Soğuk Temas, "insan doğası gereği yapaydır" şeklindeki antropolojik ilkenin ilginç boyutlarını inceliyor. Bu ilkenin tarihsel arka planını, hem Nietzscheci estetizmle bağını hem de Brecht'ten Kracauer ve Benjamin'e sol, Carl Schmitt'ten Jünger'e sağ cenahta Avrupa avangardının beyanlarıyla arasındaki yakınlığı yeniden inşa ediyor. Bizi onca zaman büyüsü altında tutan bir felaket devrinden, bütün acayipliğiyle bu çekirdeği tarif ettikten sonra daha kolay kurtulabileceğimizi düşünüyor Lethen.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-095-3





Metis Yayınları
www.metiskitap.com