DEVRİMCİ ROMANTİZM

Editör: Max Blechman
Çeviri: Bilal Çölgeçen



DEVRİMCİ ROMANTİZM

Editör:
Max Blechman

versus

versus



düşünce

Bilal Çölgeçen

1959, Antalya doğumlu. İstanbul'da yaşıyor. Kitap Çevirmenliği Meslek Birliğinin (ÇEVBİR) oluşumunda aktif rol aldı. Daha önce yaptığı bazı çeviriler: *Bilgeliğin Yedi Sütunu* - T. E. Lawrence, 2005, Çiviyazıları; *Küreselleş-me: Küreselleşme Karşıtları Ne İstiyor?* - Derleme, 2001, Yenihayat; *Türkiye'nin Yeniden Doğuşu* - Clair Price, 2003, Yenihayat; *Küresel Ekonomi ve Demokrasi* - Kevin Danaher, 2004, Metis; *Teknolojinin Başyapıtları* - E. E. Lewis, 2005, Güncel.

Devrimci Romantizm

Editör
Max Blechman

Çeviri
Bilal Çölgeçen

versus

Versus Kitap **(44)**

Devrimci Romantizm
Editör: Max Blechman

Özgün Künye
Revolutionary Romanticism
Ed. Max Blechman
City Lights Books, 1999

Simone Debout'nun "Charles Fourier, à l'écart absolu"; Paul Sereni'nin "Marx romantique?"; Arno Münster'in "Ernst Bloch et le romantisme révolutionnaire"; Ernst Bloch'un "Idéologie, droit et morale" başlıklı metinleri Europe dergisinin Nisan 2004 tarihli "Le Romantisme Revolutionnaire" başlıklı sayısından alınıp, Fransızca'dan Işık Ergüden tarafından çevrilmiştir.

Yayına Hazırlayan
Işık Ergüden - Özgür Deniz - Ekim Savran

Çeviri
Bilal Çölgeçen

Kapak Tasarımı
Bülent Arslan

Sayfa Düzeni
Bülent Arslan

Baskı
Can Matbaacılık
0212 613 10 77

ISBN: 978-9944-989-43-5

VERSUS KİTAP Ekim 2007
© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.
Benson İş Merkezi No:21/2
Kadıköy / İstanbul 34710
Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
versuskitap@versuskitap.com

İçindekiler

Önsöz 3
"Soylu Savımız Budur Bizim"

Editörün Teşekkürleri 5

Katkıda Bulunanlar 7

Erken Alman Romantizminin Devrimci Düşü 11
Max Blechman

Romantik Kadınlara Dair 47
Annie Le Brun

William Blake: Devrimci Romantik 51
Peter Marshall

İsyan Eden Dil: Devrim Çağında İngiliz Romantikler 81
Maurice Hindle

Romantizm ve Devrim: Jules Michelet'in Vizyonu 99
Arthur Mitzman

Harabeler ve Temel Taşları:
Paris Komünü ve Vendôme Sütunu'nun Yıkılması 119
Christopher Winks

Mutlak Mesafede; Charles Fourier:
Duyarlı Kendiliğinden Bileşimlerden Toplumsal Başkalaşıma 141
Simone Debout

Marx Romantik mi?: Roma Komününden Özgür İnsanlar Birliğine 165
Paul Sereni

William Morris: Romans Politikası 183
Miguel Abensour

Ernst Bloch ve Devrimci Romantizm 221
Arno Münster

İdeoloji, Hukuk ve Ahlak:
Tarihsel Belirlenmişlikleri, Miras Alabileceklerimiz 233
Ernst Bloch

Hakikat Dağı 251
Martin Green

Erich Mühsam: Edebi Yüksek İhanetin Savunusu 269
Christopher Winks

Geleceğin Devletinde Sanatçı 277
Erich Mühsam

Sürrealizm ve Romantizm 287
Marie-Dominique Massoni

Romantizm Yıldızı Altında:
Walter Benjamin ve Herbert Marcuse 293
Michael Löwy

Tamamlanmamış Tarihten Bir Bölüm:
Sürrealizm Ve Haiti'de 1946 Devrimi 309
Michael Richardson

Çağıldayan Zaman Şelalesinde Debord 317
Daniel Blanchard

Devrimci Romantizm Üzerine Düşünceler 333
Max Blechman

Dipnotlar ve Kaynakçalar 349

Devrimci Romantizm

Önsöz

"Soylu Savımız Budur Bizim"

Ve işte kaynaşmış kudretle
meydana getirdikleri Yaratı
(daha aşağı bir isim verilemez ona)
Soylu savımız budur bizim.

Wordsworth

Sonunda fırtına dindiğinde anahtarlarımı bulmak için dairemin her yanını aceleyle karıştırdım, üzerime bir yağmurluk giyip hemen kendimi bulvara attım. Père-Lachaise'in kapıları birkaç saat sonra kapanacaktı ve mezarların arasında dolaşıp derin düşüncelere dalmak istiyordum. Paris Kanalı'ndan geçerken ayaklarımın üstünde kendimi olağanüstü emin hissediyordum. Her nedense –sanki caddelerden bir melek geçmiş de etrafa alegorik ışık serpiştirmiş gibi– her şey anlam yüklüydü. Père-Lachaise'de kurumuş solgun yapraklar, sürekli iç çeker gibi hışırdayan bir renk cümbüşü oluşturarak uyum içinde fısıldaşıyordu. Ancak bu iç çekiş, tamamen kendimi –orada bulunma, sonbaharda derin düşüncelere dalma, düşüncelerimi sonbahar yeline bırakma, ölümün içinde yaşamın değerini takdir etme, yaşam içinde ölümün yüceliğini kavrama, yosunlu taşlar altındaki şairleri, sarmaşıklı duvarların altındaki Komüncüleri, felsefenin yıkıntılarını, Dire-

niş efsanelerini, umutsuz ütopyaları, zaferleri, ihanetleri, sevgiyi ve nefreti hatırlama nedenimi– açığa vuruyordu.

Beklenmedik bir durum düşüncelerimi dağıttı. Arkadan gelen düzensiz ayak sesleri bende bir tereddüt duygusu uyandırdı. Döndüğümde genç bir kadının benimkinden ayrılan bir yolu tercih ettiğini gördüm. Kızıl saçları kalçalarına kadar dalga dalga iniyordu, ince deri eldivenleri müzikal bir inceliği akla getiriyordu ve mor elbisesinin mağrur meydan okuyuşu merakımı uyandırdı. Bir maceraya girmeye pek hevesli değildim. Fakat başka bir yolun onun tercih ettiği yolla birazdan kesişeceğini görünce kaderime razı oldum. Mezarlıktan uzak olmayan bir kafede oturmak için anlaştık. Yürürken konuşmaya başladı. "Devrimci romantizm mi?" diye güldü ve bir Gauloise yaktı. "Bu bir totolojidir – romantizm zaten devrimcidir."

Gizemli kadın aslında elbette ki haklıydı. Romantikler, modernlik akımına karşı çıkarak önemli bir soru ortaya atmışlardı: "İyi yaşam nedir?" İster kutsal kitapları, Doğu söylencelerini, Dionysoscu Eros'u, şövalyelerin destanlarını, Atinalıların *agora*'sını, isterse de Ortaçağ loncalarını yeniden canlandırmış olsunlar, romantiklerin geçmişe yaptıkları tamamen farklı yolculuklar, *hiçbir yerden haberler** vermenin ortak aciliyetini iletir. Romantik kavrayış sanayiciliğin ve piyasa ekonomisinin kazançlarının ardında yitenleri gördü ve melankolik bakışları tam da ilerleme kavramını paramparça edecek derecede devrimci kaldı. Michelet'nin yeni kurtuluş dinini aklımızda tutuyorsak, Blake'in 1789 olaylarını alkışladığı metafizik bakış açısını önemsiyorsak, *Athenaeum* çevresinin mitolojik panteizmini tümüyle anlıyorsak, doğayla uyum içinde yaşayacak kurtulmuş bir insanlığa ilişkin romantik idealin kendi tutku dolu koşullarında devrimci ruhla nasıl benzeştiğini kavrayabiliriz.

Bununla birlikte bu kitabın başlığı, onu bir totoloji olmaktan çok daha ötelere götüren temel bir gerekçeye sahiptir. Romantik

---

*Yazar, William Morris'in özgür bir toplum ütopyasını tasvir ettiği 1890 yılında yayınlanan eseri "News from Nowhere"e (Hiçbiryerden Haberler, çev.: B.Sina Şener-Kerem Karaerkek, Kaos Yayınları, 2002) göndermede bulunuyor. (h.n.)

nostalji pek çok defa kendi devrimci köklerinden kopan eğilimlere yol açtığı halde, romantizm kapsamı içindeki devrimci hareketler romantik dünya görüşünün asıl anlamıyla yorumlanmasını sağlayarak, kapitalizm-öncesi yaşam tarzlarına duyulan özlemi özgürlük projesine doğru sürekli yeniden yönlendirmiştir. Modernlik içindeki sentetik bir güç olarak devrimci romantizm, doğayla yeni bir ilişki arayışını aydınlanmanın özgürlük arayışıyla uyumlu hale getirdi. Burada organik topluluğa ilişkin romantik görüş tamamlanmamış politik devrim görüşüyle birleşir ve devrimci eşitlik ve kardeşlik ilkeleri, yeri geldiğinde *yaşamın şiirini* talep eden romantik buyruk tarafından desteklenir. Devrimci romantikler, feminizm, ekoloji, gerçekten anlamlı bir kültür, topluluk amaçlı ekonomi ve radikal politik özgürlük uğruna sürdürülen mücadelelerin öncüsüdür. Romantik fantezilerine rağmen değil, fantezilerinin karmaşık uzantıları olarak aydın devrimcilerdir.

Bu seçkiyi, devrimci romantizmin ne olduğu ve ne olabileceğine ilişkin belirli bir bakış açısını göz önüne alarak yayına hazırladım. *Devrimci Romantizm*'in gücü, tek tek denemelerin niteliğinde olduğu kadar perspektifinin gücünde de bulunmaktadır. Parçaları bütünleyip birleştiren bir fikir vardır ve okurun, devrimci romantik idealizmin "kaynaşmış kudretinin" özetini veren en sonuncu deneme olan "Devrimci Romantizm Üzerine Düşünceler"e gelinceye kadar bölümden bölüme geçerken gerçek uyumu keşfedeceğini ve yeni binyılda devrimci romantik mücadelelerin yeniden canlanmasını sabırsızlıkla bekleyeceğini umut ediyorum.

1970'lerin sonlarında devrimci romantizm Althusserci "bilimsel bilginin alternatif sahası" tarafından "ahlaki paternalizm" (yoksa "burjuva duygusallığı" mıydı?) olarak suçlandığında E. P. Thompson şöyle bir uyarı yapmıştı:

> Dönüşen romantik gelenekle bağımızın sürdüğünü kabul eden bizlerin başka bir yere ait olduğumuza, basitçe entelektüel soldan ihraç edilmiş olabileceğimize dair bir fikir bir zamanlar insanların aklından geçmiş olabilir. Ancak bu girişim başarısız olmuştur. Biz hâlâ buradayız. Gitmeye niyetimiz yok.

Biz hâlâ buradayız ve solun şu anki kargaşası düşünüldüğünde, zamanımızın belki de şimdi geldiğini söyleyebilirim. Gerçek dünya, romantikleri düşlerinden ötürü uzun bir süre sanık sehpasına oturttu. Ancak henüz sona ermemiş olan modernlik oyununda kimin yanılsamaya neden olduğuna yalnızca tarih mahkemesi karar verebilir.

Max Blechman
Paris, Mart 1999

Editörün Teşekkürleri

Erken Alman romantikleri üzerine denemem, 23 Mart 1996 tarihinde Pierre Mendès Fransa Üniversitesi konferansında "Özgürlükçü Kültür" üzerine yapılan bir konuşmaya dayanmaktadır. Annie Le Brun'ün denemesi, daha önceden 6 Haziran 1978 tarihinde Michael Le Bris'nin Fransız Kültüründe Romantizm konulu radyo yayını sırasında okundu. Peter Marshall'ın denemesi, *Visionary Anarchist* (London: Freedom Press, 1994, İkinci baskı) adlı kitabı üzerine romantik bir gezintidir. Arthur Mitzman, ilk olarak 1996 Aralığında *Journal of the History of Ideas*'da yayınlanan denemesini radikalleştirdi – aslında canlandırdı. Miguel Abensour, *L'Imaginaire Subversif*'de (Paris: Atelier de Création Libertaire, 1982) yayınlanan denemesine romantik bir hava kazandırdı. Christopher Wink'in "Erich Mühsam: Yüksek Edebi İhanetin Savunusu" adlı denemesiyle Erich Mühsam'ın "Geleceğin Devletinde Sanatçı" adlı eserinin çevirisinin ilk versiyonları, ilk olarak *Soup* 3'de (1983) yayınlandılar. Erich Mühsam'ın eserinin Almanca orijinali, "Die Künster in Zufunktsstaat", ilk olarak *Die Fackel* 8'de (1906) yayınlandı ve editörlüğünü Kurt Kreiler'in yaptığı *Fanal: Aufsatze und Gedichte 1905-1932*'de (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach) yeniden basıldı. Martin Green, *Moun-*

tain of Truth: The Counterculture Begins adlı denemesine romantik bir dönüşte bulundu.

Jim Fleming ve Peter Lamborn Wilson, başından itibaren bu tasarıyı desteklediler. André Bernard, bu yapıtın ilk hali için gerekli koşulların sağlanmasında çok önemli bir rol oynadı. Arthur Mitzman ve René Moerland'ın dikkatli yorum ve uyarıları için teşekkür borçluyum. Michael Löwy temel eleştiri ve yönlendirmelerde bulundu. C.I.R.A kütüphanesinden Marie-Christine ve Marianne Enckell, romantik dönemle ilgili araştırma yapma arzumu büyüleyici bir şekilde desteklediler. Nicholas Blechman, kritik dönemlerde Apollonvari tarafım oldu. Daniel Blanchard ve Helen Arnold, gecenin geç saatlerinde kadeh kadeh içilen enfes şarapların eşliğinde yaptığımız sohbetlerle bu kitabın konusunu teşvik ettiler. Lawrence Ferlinghetti ve Nancy J. Peters'e, sarhoşluğun ortasında göze çarpan bir zekâya sahip olduklarından ve ayrıca City Lights yayınevindeki editörüm James Brook'a, başından sonuna kadar temel önerilerde bulunduğu ve önemli düzeltmeler yaptığından dolayı çok minnettarım. Son olarak R.O. Blechman'ın ve Philippe Brugnon'un birlikte destekleri olmasaydı, *Drunken Boat Seçkilerinin* üçüncü kitabını oluşturan *Devrimci Romantizm* asla gerçekleşmeyecekti.

Katkıda Bulunanlar

Miguel Abensour, L'Université de Paris-XII'de felsefe ve siyaset bilimi dersleri vermektedir ve 1985'ten 1987'ye kadar Collège International de Philosophie'nin başkanlığını yapmıştır. Ütopya, politik kahramanlık ve modern siyaset felsefesi konularında pek çok makale yazmıştır. *La Démocratie contre l'Etat: Marx et le moment machiavélien* adlı eseri Türkçede (Devlete Karşı Demokrasi: Marx ve Makyevel Momenti, çev.: Nami Başer-Zeynep Gambetti, Epos Yayınları, 2002) yayınlanmıştır.

Daniel Blanchard, Socialisme ou Barbarie'nin (Ya Sosyalizm Ya Barbarlık) eski üyesi, birçok şiir kitabının ve iki romanın –*Halte sur la Rive Orientale du lac Champlain* ile *Vermont and Fugitif*– yazarıdır.

Max Blechman, *Drunken Boat* seçkilerinin politika ve sanat editörüdür. 1994 yılından beri Fransa'da yaşayan Blechman, Sorbonne'da felsefe doktorası için çalışmaktadır.

Martin Green, Tufts Üniversitesinde İngilizce profesörüdür. Kültürel tarih üzerine yazdığı kitapları arasında *The Von Richtofen Sisters*, *Children of the Sun*, *The Mountain of Truth: The Counterculture Begins* vardır.

Maurice Hindle, Açık Üniversitede edebiyat dersi vermektedir. Yayınlanmış eserleri arasında *Mary Shelley, Frankenstein* adlı

bir incelemesi bulunmaktadır ve ayrıca *Frankenstein*'ı, Godwin'in *Caleb Williams*'ını ve Stoker'in *Dracula*'sını yayına hazırlamıştır. Şu an Humprey Davy'nin şiiri ve düzyazısı üzerine çalışmaktadır.

Annie Le Brun, bir şair ve aynı zamanda sürrealizm, romantik edebiyat ve kültürel politika konularında kitapları ve makaleleri olan verimli bir yazardır. Eserleri arasında *A Distance*, *Les Châteaux de la Subversion* ve *Sade: A Sudden Abyss* vardır.

Michael Löwy, CNRS'de araştırma müdürüdür ve Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'de ders vermektedir. Kitapları arasında *Georg Lukâs: From Romanticism to Bolshevism*, *Redemption and Utopia: Libertarian Judaism in Central Europe* ve *Révolte et Mélancolie: Le Romantisme à Contre-courant de la Modernité* (İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm, çev.: Işık Ergüden, Versus Kitap, 2007) vardır.

Peter Marshall, diğer kitaplarının yanı sıra *William Blake: Visionary Anarchist* (Bir Anarşist Olarak William Blake, çev.: Rahmi G. Öğdül, Altıkırkbeş Yayın, 1997), *Nature's Web: Rethinking Our Place on Earth* ve *Riding the Wind: A New Philosophy for A New Era* adlı kitapları vardır.

Marie-Dominique Massoni, Paris Sürrealist Grubunun bir üyesidir ve içlerinde *Tout Filet Perdu* ve *Toujours à Retardement* adlı kitapların da bulunduğu birkaç şiir derlemesini yayına hazırlamıştır.

Arthur Mitzman, 1971 ve 1996 yılları arasında on dokuzuncu yüzyıl kültür tarihi dersleri verdiği Amsterdam Üniversitesi'nde Onursal Emeklilik hakkını kazanmış tarih profesörüdür. Modernist kültür ve politika üzerine yazdığı pek çok eseri arasında yer alan *The Iron Cage*, Max Weber üzerine tarihsel bir yorumdur. *Michelet ou la Subversion du Passé* adlı eseri yakınlarda yayınlanmıştır.

Michael Richardson, bir çevirmendir ve ayrıca içlerinde *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean* adlı eserin de bulunduğu birkaç derlemeyi yayına hazırlamıştır.

Christopher Winks, Afrika Birliğini savunan bir kültür ve politika dergisi olan *Black Renaissance/Renaissance Noire*'ın editör-

lüğünü yürütmektedir. New York Üniversitesi'nde ve New York City Üniversitesi'nde Karayip, Afro-Amerikan, Afrika edebiyatı ve diğer edebiyatlar üzerine ders vermektedir. Şu an Karayip edebiyatında ütopyalar ve distopyalar konusu üzerine bir çalışma yapmaktadır.

Simone Debout: CNRS'de araştırma görevlisi, hayatının otuz yılını Charles Fourier'nin bütün eserlerini yayına hazırlamaya adadı ve 12 ciltlik bir külliyat yayımlamanın dışında, karanlıkta kalmış elyazmalarını da ortaya çıkardı. Kendisinin de Fourier üzerine eseri vardır.

Paul Sereni (1968), felsefe alanındaki doktora tezini E.Balibar yönetiminde vermiş olup, Marx üzerine yayımlanmış yazıları ve "Marx, la personne et la chose" adlı bir eseri vardır.

Arno Münster (1942), felsefe doktoru, tezini Ernst Bloch'un gençlik eserleri üzerine yaptı. Bloch üzerine editoryal çalışmaları ve yayımlanmış eserleri vardır.

Ernst **Bloch (1885-1977)** ortodoks olmayan Marksist çizgide Alman filozofu. İlk eseri olan*Geist der Utopie* ile (Ütopya Ruhu) Hegelci-Marksist gelenek ışığında ütopya kavramının önde gelen teorisyenlerinden olmuştur. *Erbschaft dieser Zeit* (Bu Zamanın Mirası) adlı anti-Nazi eserinin yayımlanmasından sonra (1935), Almanya'yı terk edip New York'a gitmek zorunda kaldı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Leipzig'de Karl Marx Üniversitesi'nde bir kürsüyü kabul etti (1949) ve o dönemde temel eseri olan *Das Prinzip Hoffnung*'u (Umut İlkesi) yazdı (3 cilt, 1954-1959).

Erken Alman Romantizminin Devrimci Düşü

Max Blechman



Caspar David Friedrich'in Bulut Denizi Üstündeki Gezgin (1818) tablosuna atfen Knickerbocker tarafından yapılmış bir kolaj çalışması

Yalnız bir adam sarp bir kayalığın kenarında durmuş bir bulut denizini seyretmektedir. Caspar David Friedrich'in tablosundaki gezgin, yiğitçe duruşuyla önünde uzanan manzara sanki kendi öz varlık alanıymış gibi varoluşsal bir cesaret telkin ediyor. Dalgalar halinde dağların zirvelerine ulaşan bulutlar, yalnız seyirci için doğal bir oyun, onun kendi durumu hakkında bir öykü hazırlıyormuş gibi görünüyor. Üzerini örttükleri uçurumu kâh açıp

kâh kapatarak hem her şeye kadir bir görkem hem de bölük pörçük bir sınırlayıcılık hissi uyandırırlarken durmadan zirveleri aşıp geri çekiliyorlar. Tablodaki hareket, hem dışa doğru hem de içe doğrudur: Serbest düşüş sırasında her yandan akıp giden azametli deniz, yücelik duygusu uyandıran manzaranın aydınlığından ön plandaki şahsı kuşatan karanlığa kadar adeta bir ayna gibi gezginin bilinç okyanusunu yansıtmaktadır. Gezgini, idealizme özgü doğa ve aklın evliliğinin bir sembolü, belki de eski Freya'nın* hem yeryüzü hem de özgürlük tanrıçası olduğunu hatırlarken samimi ve gururlu bir bakışla doğayı seyreden özgür bir insan olarak dünyayı dolaşan bir adamın hayali bir portresi gibi görmek insana çekici gelebilir. Ancak Friedrich'in romantik kahramanının melankolik, neredeyse trajik bir havası vardır. Gerçekten de kolaylıkla Nietzsche'yle birlikte "Uçuruma çok uzun süre bakarsanız, uçurum da size bakar"[1] diyebilecek bir peygamber olabilirdi.

Friedrich'in tablosu, Max Weber'in, "büyü bozumu süreci"[2] olarak adlandıracağı bir duruma karşı romantik tepkinin ideal bir örneğini temsil etmektedir. Aydınlanma düşüncesinin temel eleştirisinde –Friedrich'in yapıtının hazırlandığı ortama karşıt bir entelektüel ortamda– aklın çözümlemesi karşısında duramayan bir ilke irrasyonel dogma olarak görülüyordu ve bunun sonucu olarak da gerçek rasyonel düşünceyi sınırlayan dogmatik illüzyondan kurtuluyordu. Friedrich'in yapıtı, aksine, deneyimin rasyonelleştirilmesine ters düşen bir düşünce biçimiyle iletişim kurmaya çalışır. Gizemlilikle örtülmüş bir dünyayı temsil eder ve eleştirel aklın ilerlemesiyle gizemlerinden arındırılan bir doğada tekrar kendini evinde hissetme arzusu uyandırır.

Romantikleri bu kadar endişeye düşüren deneyimin rasyonelleştirilmesi nedir ve bu aydınlanmayla nasıl ilişkilenir? Max Weber'e göre "*entelektüel rasyonelleştirme*", "hesaplanamayan gizemli güçlerin işin içine karışmadığı, insanın ilkesel olarak hesaplama yoluyla her şeyin üstesinden gelebileceği"[3] anlamına gelir. Basit bir kıyas yapacak olursak, Weber'in rasyonelleştirme ta-

*Eski İskandinav tanrıçası.(ç.n.)

nımını Christoph Martin Wieland'ın aydınlanma tanımıyla karşılaştırmak öğretici olur:

> Doğru yanlıştan ayrıldığı, karmakarışık olan açılıp düzenlendiği, karmaşık olan basit öğelerine kadar ayrıştırıldığı, basit olanın kökenine inildiği ve her şeyden önce insanlar tarafından doğru olarak kabul edilen hiçbir iddia ya da tasarım sınırsız irdelemeden muaf tutulmadığı takdirde insanların tasarımları aydınlanmış olur.[4]

Basitçe söylenecek olursa, aydınlanma felsefesinin bilimsel rasyonalizmi kartezyen bir ilkeye dayanmaktadır: Tüm deneyimin yapısöküme tabi tutulması ve tüm önyargılar bir kenara atıldıktan sonra geride kalanlara dayanan yeniden inşası.

İlk Alman romantiklerinin tartıştıkları ve Max Horkheimer'in de yüzyılımızda yeniden tartışacağı gibi, bu ilkenin paradoksu, yeni bir önyargı oluşturmuş olmasıdır: "Doğa, kendine ait tüm değerleri, hayati bağımsız varlığının her zerresini kaybetti. Cansız bir madde, bir nesneler yığını haline geldi."[5] Üstelik genç Hegel gibi erken romantikler de Alman aydınlanmasının eleştirel felsefesinin kartezyen bilgi ilkesini cansız bir etiğe dönüştürmesinden endişe ediyordu: Tıpkı kartezyen aklın sadece esasında cansız ve mekanik olan bir doğayı bilebilmesi gibi, Kant'ın insan özgürlüğü anlayışı da rasyonel ahlak ilkelerinin dürtü ve tutkular üzerindeki egemenliğini olumlayarak özgürlüğü düzenleyici soyut bir fikir haline getirdi. Fakat kendiliğinden duygu ve eylemin tüm biçimleri sadece hata vesilesi oluyorsa, her belirsizlikte yargıyı askıya alan, tüm doğal eğilimlerden bağımsızlığını koruyan yanılsamayı reddetme yetisine sahip bir hesaplayıcı tözden başka insan özgürlüğüne kalan nedir?

Erken Alman romantikleri aydınlanmanın insan özgürlüğü anlayışını, onun doğayla ilişkisini yeniden düşünerek genişletmek istediler. Modern büyü bozumu sürecine karşın insan özgürlüğünün rasyonel bağımsızlıktan nasıl daha öte bir şey olabileceğini, özerkliğin nasıl doğal dünyaya ait olmayı da ifade edebileceğini kafalarında canlandırmaya çalıştılar. Almanya, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar tam bir sanayi ekonomisine sa-

hip olamadıysa da, serbest ticaret ve kentleşmeden kaynaklanan sorunların pek çoğu on sekizinci yüzyılın sonuna kadar çoktan görünür hale gelmişti. Romantiklerin, insanları mekanikleştiren yeni üretim yöntemlerini ve toplumdaki bireylerin bağlayıcı kurallardan yoksun oluşunu (anomie) modern sivil toplumun bir yan etkisi olarak görmemeleri dikkat çekicidir. Bunun daha çok, rasyonelleştirmeye, ekonomik bencilliğe ve salt araçsal doğa görüşüne dayalı bir modern ideolojinin sonucu olduğuna inandılar.

Fransız Devrimi'nin eksik ve kusurları, erken Alman romantiklerini toplumsal değişimle ilgili çok önemli sorular sormaya zorladı. Merkezi otorite uğruna halkı siyasete kattıklarından ve topluluğu zayıflattıklarından dolayı mutlakıyetçi ve liberal gelenekleri eleştirirlerken, bu dinamiğin devrimin kendisinde yeniden su yüzüne çıktığına ve bu yüzden de devrim fikrinin yeniden düşünülmesi gerektiğine inanıyorlardı. Romantikler, her ne kadar Fransız Devrimi'nin ateşli izleyicileri oldular ve gerçek topluluğun bir cumhuriyetin özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerine dayandığına inandılarsa da en sonunda Terör dönemi ardından Jakobenizmden uzaklaştılar ve Schiller'in *Aesthetische Briefe*'sinde olduğu gibi özgürlüğün kültürel formasyon (*Bildung*) aracılığıyla pozitif gelişimine ve dönüştürücü eşitlikçi yaratı olarak organik kültüre duyulan ihtiyacı vurgulayarak kendi düşüncelerini oluşturdular.

Erken Alman romantiklerine göre aydınlanmanın krizi bu yüzden aklın gücü ve sınırları sorunundan daha fazlasıydı ve yaşadıkları dönemin törelerinin geniş bir eleştirisini de içerimliyordu. Görüleceği gibi, politikayla ilgisiz görünen din ve estetik alanları bile romantikler tarafından organik bir topluluk ve doğayla toplum arasında yeni bir ilişki talepleri bağlamında yeniden formüle edildi. Erken Alman romantikleri, hem politik sahaya ilişkin estetik bir kuram geliştirerek modern sivil toplum eleştirisinin öncüsü oldular hem de demokratik toplumsal örgütlenme fikrini organik bir doğa felsefesiyle (*Naturphilosophie*) ilişkilendirerek modern ekolojik hareketi öngördüler. O halde, Almanya'da ilk ortaya çıktığı biçimiyle politik romantizmin kökenini yeniden düşünmek demek, modernliğin bütününe karşı er-

ken bir eleştirel tepkiyi –radikalliğini bugün de koruyan temel politik sorunları içeren bir tepki– yeniden incelemek anlamına geliyor.

Politik Romantizm ve Politik Romantizme Yöneltilen Eleştiriler

> İlk öpücük, felsefenin ilkesi, yeni bir dünyanın temeli, mutlak kronolojinin başlangıcıdır. Başlangıcı ilk öpücük olan bir felsefeyi kim istemez ki?[6]
>
> *Novalis*

> Ayan beyan ortada olan aptallık gerçekten de budalalıktır ve bu düşündüğünüzden çok daha yaygındır. Budalalık son derece hatalı bir eğilim, tam bir tarihsel kavrayış yokluğudur.[7]
>
> *Friedrich Schlegel*

Burada ele alınan başlıca romantik düşünürler, çoğunlukla Novalis takma ismiyle bilinen Friedrich von Hardenberg, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel ve romantik gruba tam dâhil olmasa da onların görüşlerinin pek çoğunu paylaşan şair Friedrich Hölderlin'dir. Tarihte Romantik (*Frühromantik* sözcüğünün tam karşılığı, "ilk saat" romantizmi ya da erken romantizmdir) adıyla anılan ilk hareketin edebi ve felsefi çalışması, 1796 ve 1801 arasında Jena ve Berlin'de gerçekleşti. Daha sonra romantiklerin kolektif yazılardan oluşan dergisi *Athenaeum*'un aldığı bir karar sonucu ilk baştaki topluluk dağıldı. Daha geç Alman romantizmleri (*Hochromantik* ve *Spätromantik*: tam karşılığı "yüksek romantizm" ve "geç romantizm") yazıları bu gerçeği karanlıkta bırakacaklarsa da erken romantik yazarlar, aydınlanma felsefesini hoşgörüsüzce reddetmediler. Aksine, eleştirinin kendi faaliyetini değerlendirmesini sağlayarak aydınlanma düşüncesini radikalleştirmek istediler. İlk romantik çevrenin geriye dönük olmaktan uzak dinsel ve estetik düşüncesi, eleştirel akıl tarafından yaratılan boşluğun yine onun tarafından doldurulamayacağının kabulüydü. *Frühromantik*, eleştirel aklı özgürleştiri-

ci modern bir güç olarak gördüğü için estetiği ve dini eleştirinin yıkıcı gücünün yaratıcı bir dengi –Fransız Devrimi'yle birlikte doğan evrensel eşitlik ve özgürlük çağrısına olumlu biçimde cevap verebilecek bir denk– olarak kabul ediyordu. Erken romantiklerin estetik ve dinsel görüşü, eleştirel felsefeyi olumlu ikizini kucaklamaya zorlama, özgürlüğün metafizik ve yapıcı gücünü vurgulayacak bir dünya görüşünü ayrıntılandırma isteğinden doğdu. İlk romantik çevre, (yirminci) yüzyılın onlu yıllarının Alman ekspresyonistleri ya da 1960'ların Fransız situasyonistleri gibi, şiirsel faaliyetin kendiliğinden oluşumunu ruhsal yenilenme ve politik değişim için uygun bir metafor olarak düşünen ilk avangart gruptu. Erken romantikler, ülkelerinde politik ihtilale inandıklarından dolayı değil –aralarında sadece Hölderlin'in ihtilalci gruplarla doğrudan bağı vardı– ama kamusal ifade üzerinden ilerlemenin anlamını yeniden tanımlamayı ve modern uygarlığın değerlerini devrimcileştirmeyi umduklarından dolayı devrimciydiler. Friedrich Schlegel'in etkileyici bir şekilde ifade ettiği gibi: "Tanrının krallığını yeryüzünde gerçekleştirmeye yönelik devrimci istek, ilerici uygarlığın esnek noktası ve modern tarihin başlangıcıdır."[8]

O halde, politik romantizm tarihçiler ve eleştirmenler tarafından neden politikaya ilgisiz ya da gerici olarak görülmüştür? Almanya'da romantizm (Fransa'da ve İngiltere'de olduğu gibi) çok yönlü, değişken tabiatlı bir hareketti ve harekete biçim veren romantiklerin yazıları geç romantiklerin yazılarıyla –ki içlerinden bazıları çeşitli muhafazakârlık biçimleri adına erken romantiklerin idealizmiyle bağlarını kesmişlerdi– çelişiyordu. Bununla birlikte, erken romantik düşünürlerin kendi aralarında da önemli politik belirsizlikler ve farklılıklar vardı. Erken romantiklerin pek çoğu, Antik Yunanistan'da demokrasinin keşfinden esinlenirken –örneğin Schlegel, antik cumhuriyetlerle ciddi bir şekilde ilgileniyordu– ve Fransız Devrimi bağlamında demokrasi fikrini yeniden düşünmek isterken, bu devrimci Helenizmin aslında ne olduğu çeşitlilik göstermekteydi. Hölderlin devlet biçiminin ortadan kaldırılması gereken modası geçmiş bir egemenlik mekanizması olduğuna inanmasına karşın, Novalis için bu olumsuzla-

ma hareketi "şiirsel devlet" adını verdiği baskıcı olmayan ideal devleti gerçekleştirmek için iyi bir yol değildi. Hölderlin yazısında devlet-karşıtı duyguları keskin bir şekilde ifade ederken, Novalis cumhuriyetçiliğin nihayetinde ıslah edilmiş bir monarşiyle nasıl bağdaşabileceği üzerine karmaşık bir teori geliştirdi. Dahası Schlegel, erken romantik dönemde Novalis'in ıslah edilmiş monarşi inancını paylaşmaya başladı. 1801 gibi geç bir döneme kadar Schlegel, devletsiz toplum (*anarşi*) idealine götürecek bir araç olarak politik özerkliği savunmaya devam etmesine karşın, onun daha önceki monarşi değerlendirmesi, erken (devrimci) ve geç (muhafazakâr) romantik düşünce arasındaki katı ikiliği sorunsallaştırmaktadır.

Bununla birlikte, romantizmde devrimci ve muhafazakâr eğilimler arasında yine de bir ayrım yapılabilir, zira erken romantikler kendi demokratizm (Demokratismus) ilkelerini muhafazakâr sınırlar boyunca yeniden yorumladıkları ölçüde *Hochromantik* dönemdeki antidemokratik milliyetçilik hareketinin önünü açmışlardır.[9] Eleştirmenlerin, Heinrich Heine'nin *Die Romantische Schule*'sinden itibaren erken romantik okula ait olmayan fikirleri özensiz biçimde erken romantik okula atfetmelerine, onların devrimci inançlarını görmezden gelmelerine ya da küçümsemelerine ve anakronik genellemeler yapmalarına yol açan da işte bu devrimci düşünceden tutucu düşünceye geçişin karmaşıklığıdır. Farklı saikleri olmasına karşın *Frühromantik* eleştirmenlerinin çoğunda ortak olan şey, estetik ve demokratik politikanın 1790'larda formüle edilen romantik sentezini kabul etmemeleri ya da görmezden gelmeleridir.

Politik romantizmin en ciddi modern eleştirmenleri arasında yer alan Carl Schmitt, *Politische Romantik* adlı eserinde romantizmin politikaya ilgisiz olduğunu ileri sürmüştür.[10] Schmitt'e göre romantizm, ana yönelimi estetik olduğundan dolayı esasında apolitiktir. Politik bağlılığın sanatsal esin dışında hiçbir anlamının olmadığı ideal bir hayal dünyasına öznelci bir geri çekilmedir. Romantik politik bağlılığın esas olarak estetik doğası, romantiklerin politik saltolarını açıklamakta ve devrim fikrinin hayal güçlerini ne kadar çok harekete geçirdiğine bağlı olarak nasıl

devrim yanlısı ya da karşıtı olabildiklerini göstermektedir. Bu bakımdan romantik ironi, sahici bir bağlılığa duyulan korkudan, Schmitt'den önce Kierkegaard'ın ileri sürdüğü gibi, muhtaç oldukları dürtüler kadar istikrarsız olan estetik tutuma içkin bir korkudan pek de farklı bir şey değildir.

Schmitt'in görmezden geldiği şey, romantiklerin ironi fikrinin politik bağlılıktan kaçınan estetik bir mutlak olmak bir yana, politik idealizmden esinlenmiş olmasıdır. Romantiklerin, sanatsal yaratıcılığın özgül sınırları olduğuna ilişkin inançları, yaratım üzerinden ulaşılmaya çalışılan ideal toplumsal uyum konusunda sanatsal faaliyetin yetersizliğinin bir kabulüydü ve romantik yaratıcılıkta ironiyi oluşturan şey bu sınırlılığın kabulüdür. 1930'lara gelindiğinde Nazi ideolojisinin önde gelen kuramcılarından biri olan Schmitt –kendisi gibi liberal devlet anlayışına eleştirel yaklaşan– romantizmde kendi hegemonik Nasyonal Sosyalist felsefe hedefine yönelik teorik bir rakip gördü. Schmitt'in başka bir yerde manidar bir şekilde belirttiği gibi, politik bir hareketin apolitik olduğunu ilan etmek hareketi politikaya ilgisiz kılmanın en iyi yoludur.[11]

Buna alternatif olarak birçok Nazi düşünür, politik meşruluk kazanma çabalarında romantik fikirleri kendilerine mal ettiler. Politik romantizmin politikaya bütünüyle ilgisiz olduğunu vurgulamaktan çok, çökmekte olan erken romantizmi ("öznel" romantizm) daha sonraki ve gerçekten Alman olan romantizmden ("nesnel" romantizm) ayırt ederek onu Nasyonal Sosyalist öğretiye uygun hale getirdiler ve bu ikinci romantizme "gerçek romantizm" adını verdiler. Nazi yanlısı *Zeitschrift für Deutschkunde*'nin editörü Walter Linden'a göre Alman romantizmi, Alman organik ruhunun önemli bir atılımı, liberal Yahudiler tarafından yayılan akılcı aydınlanmanın uzun zamandan beri beklenen alt edilişidir. Linden, temsilcisi olarak Schlegel'i gördüğü romantizmin liberal yorumlarına saldırıyor ve organik topluma dair erken demokratik düşüncenin, geç dönem romantiği Adam Müller tarafından geliştirilen gerçek romantik "organik devlet" teorisinin olgunlaşmamış hali olduğuna inanıyordu.[12] Müller'in organik devlet kavramı göreceğimiz gibi erken romantik teoriyle çelişme-

sine karşın, romantik organik kuramın Naziler tarafından ne kadar başarılı bir şekilde kullanıldığı, Nasyonal Sosyalizmle romantizmin modern düşünürler tarafından hâlâ ilişkilendirilmesine bakılarak ölçülebilir.

Estetik olarak politika: Bu, Nazizmin sentezi değil midir? Nazizmin görkemini besteleyen Wagner ve Nazi politikasını "plastik devlet sanatı" olarak tanımlayan rezil Goebbels değil miydi? Philippe Lacoue-Labarthe'ın ikna edici bir şekilde ileri sürdüğü gibi, "politikanın estetikleştirilmesi Nasyonal Sosyalizmin programı" değil miydi? Romantik "politik organiklik" ideali, ulus (ya da dil topluluğu) yerine ırkın ikâme edilebileceği bir "biyolojizm"e dönüşme ihtimali taşımıyor mu? "Physis* 'bilim' otoritesine dayanarak bios** olarak yorumlanmaya başlandığı zaman" ortaya çıkan şeyin bu olduğunu görmedik mi? Bunlar olumlu yanıtlamamız gereken gerçek sorular olmakla birlikte Lacoue-Labarthe'ın, bu "sadece politik olanın organik yorumunun bir sonucudur" ve "ırkçılık –ve özellikle Yahudi karşıtlığı– her şeyden önce ve temel olarak bir estetizmdir"[13] çıkarımlarına itiraz edebiliriz. Bu çıkarımlar çağdaş politik felsefede alışılmadık değildir ve erken romantik düşüncenin (politik) uygunluğunu değerlendirirken ne üzerinden konuştuğumuzun belirtilmesi ihtiyacını açıkça göstermektedir.[14]

Birinci olarak, romantiklere göre estetik, bilinmeyenin duyumsal alanıdır; hem aklın ötekisidir hem de akıldan ayrılmaz niteliktedir. Oysa ırkçılık bilinmeyene karşı irrasyonel korku ve nefrettir ve romantik düşüncenin estetik anlayışıyla hiçbir ilgisi yoktur. Faşistlerin ve Nazilerin romantik düşüncenin estetik anlayışından yararlanarak ve duyumsal hisleri manipüle ederek güç kazanmaları, gerçekten de politikada estetiğin önemini ve tehlikeli potansiyelini anlamamız gerektiğini göstermektedir. Bununla birlikte, pek açık olmasa da romantiklerin Eros üzerinde durarak, bütünü sadece sevginin meydana getirdiğini savunarak, sevginin estetik görünmezle görünürü birbirine bağlayan, organik varlıkları ken-

*Eski Yunan'ca Doğa. (h.n.)

**Eski Yunan'ca yaşam. Canlı doğayı belirtmek için de kullanılır. (h.n.)

di farklı varlık kiplerinde birleştiren "sihir" ilkesi olduğunda ısrar ederek, Freud'un öğelerimizin birleşmesini sağlayanın sevgi olduğuna dair düşüncesini çok daha önceleri dile getirerek başardıkları şey, buydu. Erken romantizm bağlamında ırkçılığın, Schlegel'in deyişiyle "felsefede ve gerçeklikteki kötülük ilkesi"[15] olan mekanikçiliğe kıyasla estetikle pek bir ilgisi yoktur.

İkinci olarak, Schleiermacher gibi romantikler tüm yerli kültürlerin yeniden canlandırılmasına, belirli kültürlerin başka kültürlerin gelenekleri üzerinden zenginleştirilip kuvvetlendirilmesine inanıyorlardı ve romantikler, tıpkı Herder gibi, dünyanın üçte ikisini fethetmiş bir politikaya destek veren ikiyüzlü aydınlanma şovenizmini eleştiriyordu.[16] Romantiklerin ırkçılık ve totaliterlik için bir basamak taşı olmaktan uzak, aslında politik çoğulculuk anlayışlarını haber veren organik teorisi işte budur. Romantikler, Alman köklülüğünün aydınlatılacak olursa tüm kültürlerin köklülüğüne kapı açacağına inanıyordu. Bugünkü politik düşüncede çok kültürlülükten ve toplumsal çeşitlilikten bahsettiğimizde, erken romantik kuşak için karakteristik olan ifade biçimlerine dönüyoruz.

Üçüncü olarak, romantikler tarafından savunulan *Bildung* kuramı, hem bilimin sözde nesnelliğine hem de Prometheus'a özgü bir *techne**'nin yıkıcı potansiyeline karşı meydan okur. Hitler, yeni bir Alman maneviyatının yükselişini Alman teknolojisinin ilerlemesine bağladığı halde romantikler, bilim ve teknolojinin, öznenin duyarlığı ya da ön kabullerini yansıttığına ve herhangi bir nesnelliğe sahipmiş ya da kendi başına herhangi bir ilerlemeye neden olabilirmiş gibi düşünülmemesi gerektiğine inanıyordu.[17]

Dördüncü olarak, Faşist ve Nazi ideolojisinin temel örgütlenme ilkesinin aksine erken romantik düşüncenin önemli bir boyutu, devlet oluşumunun gayrişahsî hiyerarşisine karşıydı ve politik egemenliğin eninde sonunda tamamen ortadan kaldırılarak yerine başka bir şeyin konulması gerektiğine inanıyordu. Bu, sa-

*Eski Yunanca'da kelimesi kelimesine çevrilecek olursa "hüner gerektiren iş, zanaat" anlamına gelen bu sözcük, günümüzde sıklıkla kullanılan teknik sözcüğüne köken teşkil etmektedir (h.n.)

natla politikanın romantik sentezi araçsal bir politika modeliyle ilişkilendirildiğinde ve "politik organiklik" *prima facie** sözde organik devlet olarak anlaşıldığında kolayca görmezden gelinen bir konudur.[18]

Bu tarihsel tartışmaların ötesinde (ve bu konuyu olabileceği kadar basit bir şekilde ifade etmek gerekirse), bazı kişiler tarafından verili bir bağlamda geliştirilen her kavram ve göstergenin başkalarının zihninde başka bir bağlamda zıt anlama sahip olabileceğini göz önünde bulundurmak önemlidir. Bu, dil denilen aracın doğasından gelen belirsizlik değil midir? Dil göstergelerinin aldatıcı potansiyelleri, herhangi bir kavram ya da göstergenin başına gelebileceklerden korkan romantikler tarafından fark edildi; şiirin özerkliğine çok değer vermeleri ve tüm politikanın zorunlu olarak estetik olduğu, politikanın estetik üzerinde bir önceliği olmadığı, politikanın insanlar arasındaki duyumsal ilişkilerden daha az rasyonel bir kurum olduğu konularında ısrar etmelerinin nedeni buydu. Bu aynı zamanda, geleneğin ve pozitif anlamın zorunlu bir tamamlayıcısı olarak farklılık, ironi, bireysellik ve yorum üzerine vurgu yapmalarına sebep olan bir etkendi de. Bu, "*Tek'e, tek ülkeye, tek gerçeğe, tek yola karşı duyulan tutku,*" Hölderlin'in "*tüm kötülüklerin kaynağı*" (*Wurzel alles übels*) olarak adlandırdığı[19] kesin bir kurguyu dayatma cüretidir. Romantiklerin gösterge ve göstergenin ifade etmeye çalıştığı anlam arasında kaçınılmaz bir farklılık olduğuna dair inançları, göstergelerin onlara atfedilen anlama göre edilgence kabul edilmeyeceği, bunun yerine Schleirmacher'in gençlik döneminde yazdığı *Monologen*'de ateşli bir şekilde ifade ettiği gibi bireysel araştırma ve yaratının nesnesi olacaklarına dair umutlarının tamamlayıcı bir parçasıdır:

> Ruh, güvenilir bir gösterge bulmadan önce bu aşırı sözcük bolluğu içinde uzun süre araştırma yapmalıdır ki bu sonunda bulduğu güvenilir göstergenin himayesinde en derindeki düşüncelerini iletebilsin. Gerçi düşman, göstergeyi hemen bu anlamdan koparark

*ilk bakışta – ç.n.

ona yabancı bir anlam yükler ve böylelikle dinleyen göstergenin kaynağı konusunda kuşkuya düşer. Yalnız ruha muhtemelen uzaktan pek çok cevap gelecektir, fakat onların anlamını sorgulamalıdır... İşte büyük mücadele budur.[20]

Romantiklerin (tıpkı kültürü ve politikayı olduğu gibi) dili de kırılgan bir ortak anlam dünyası olarak görmeleri, romantik anlayışa bir teleoloji atfetmenin ya da *Frühromantik*'lerin fikirlerinde Nasyonal Sosyalist ideolojinin başlangıcını görmenin sorunlu olduğunu gösterir. Romantikler için dilbilimsel faaliyet bir dünyanın şiirsel keşfini, dilin göstergelerinin göndermede bulunduğu bir anlam dünyasının yaratılmasını içerir. Bu, göstergelerin ilk baştaki anlamlarına uygun olarak kuşaktan kuşağa yaşamalarının *a fortiori* mümkün olmadığı anlamına gelir. Aksine, bu gibi göstergeler, onları biçimlendiren aktif oluşum ve kuruluş sürecinin sürekli olarak yeniden yorumlanmaya ihtiyaç duyan bir iskeletidir. Manfrend Frank, romantik düşünceyle ilgili olarak anlamın bu yaratıcı yönü üzerinde ısrarla durmuştur:

> Dilin toplumsal boyutu ilk başta bireysel olan inisiyatifleri sadece kayda geçirir ve yerleşmesini sağlar. Anlam, toplumsal dilde dolaşıma girmeden önce, çeşitliliği kendi tekil deneyimlerinde yorumlayan bireyler tarafından üretiliyordu ve bu eylem yaratıcı bir işlemdi... Bir kuşağın, bir sonraki kuşak için kendiliğinden belli bir anlama sahip olacak göstergeler aracılığıyla iletişim kuruyor olması yeterli değildir. Bundan ziyade, anlamın sürekli olarak bu göstergelere atfedilmesi gerekir. Bu, gösterilen anlamın kendisinin yeniden yorumlanması anlamına gelir.[21]

Romantik felsefede aynı şey, genelde zihinsel hayatta uygulanır: Akıl, sadece norm olarak yerleşmiş fikirlere yön verilerek, bu yönlendirmelerde biçimlenir. Kavramlar konumlandırmalardır; deneyimin çeşitliliğini belirli bir seçme kriterine göre temsili bir birlikte (unity) toplayan sentetik bir işleme dayanır ve bu toplama esas itibariyle yaratıcıdır.

Bu yüzden, romantizmin kültürel aidiyet ve estetik politika

nosyonlarıyla Auschwitz arasında doğrudan bağ kuran –çağdaş siyaset felsefesinde hâlâ geçerli– neredeyse rasyonel bir menşe argümanıyla karşılaşıldığında, anlamın romantik eleştirisi hatırlanılmalıdır. Politik romantizmin kökten yeniden değerlendirilmesi, ilk baştaki romantik fikirlerin tarihsel belirlenimlerinin gölgesinden kurtarılmasını ve ilk oluşumlarının ışığında, yani, *Frühromantik* bağlamında anlaşılmasını gerektirir. Erken romantik düşünceyi motive eden ruha yeni bir bakış, romantizmin Alman kültürünün salt geriye dönük ya da gerici bir eğilimi olarak görülmesinin nasıl ciddi bir tarihsel ve entelektüel hata olduğunu gösterebilir. Şimdi açıkça görülüyor ki, bu denemenin tezi bunun tam karşıtıdır: Erken Alman romantizmi, evrensel özgürlük ve eşitlik şeklindeki kozmopolit ideale daha büyük bir derinlik ve anlam kazandırmayı arzu eden aslında ütopik bir hareketti ve Thomas Mann'ın inandığı gibi, "romantizm, Alman ruhunun en devrimci ve en radikal hareketi olarak görülebilir."[22]

Romantizm ve Dünyanın Yeniden Büyülenmesi

> Yalnızca idrak gücüyle felsefe yapılamaz. Çünkü felsefe, var olana dair sınırlı kavrayıştan daha öte bir şeydir.[23]
>
> *Friedrich Hölderlin*

> Felsefe, aslında sıla özlemidir; her yerde evde olabilme arzusudur.[24]
>
> *Novalis*

> Bununla birlikte, er geç eskiyi kül edip yeniyi yaratacak olan o gizli ateşin tek bir kıvılcımını ne zaman görsem, onu uzaklardaki sılamın bir işareti sayarak sevgi ve umutla ona doğru çekilirim. [25]
>
> *Friedrich Schleiermacher*

Schlegel, 1796 yılında, "cumhuriyetçilik, zorunlu olarak demokratiktir" diye ilan ettiği zaman sadece Kant'ın cumhuriyetçiliğinin anti-demokratik perspektifine karşı tavır almadı, aynı zamanda iki yıl sonra kuracağı edebiyat ve felsefe grubunun radi-

kal ve tutkulu karakterini de üstü kapalı bir şekilde açıklamış oldu.[26] Schlegel'in önderliğindeki *Athenaeum* çevresi, toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin dönüştürülmesini amaçlıyordu. Erken Alman romantikleri, aydınlanmanın özerklik idealini zenginleştirmek ve radikalleştirmek, insanların kendi kültürlerini, kendi duyarlılıklarını ve dünyaya aidiyetlerini özgürce ifade etme yeteneği anlamına gelen bir cumhuriyetçiliği kafalarda canlandırmak ve böylece modernliğin kendi bakış açılarınca gerçek bir yabancılaşma hareketine dönüşmüş olan yönlerini dengelemek için mücadele ettiler.

Athenaeum, birçok bakımdan bir muhalefet gazetesiydi. Schlegel, görebildiği kadarıyla, giderek doğanın ölçülemezliğini egemenliği altına alacak, geleneksel kültürlerin farklılıklarını yok edecek ve rasyonel düşünümün yasa koyucu gücünün ve ilerlemesinin dışında kalan tüm gizem, sanat ve tutkuyu ortadan kaldıracak olan mekanik bilime ve modern felsefeye karşı çıktı. Schlegel'e göre burjuva kültürünün ortaya çıkışı, insanın örgütlenmesinde, yapısında ve düşüncesinde kendisinden önce gelen her şeyle tam bir karşıtlık halinde bulunan eşi benzeri görülmedik bir sıçramaydı. Ekonomik faaliyetin sivil toplum tarafından soyut olarak örgütlenmesine taraftar olmadı ve aydınlanmanın daha az soyut olmayan yeryüzü ve insan özgürlüğü anlayışını, insani niteliklerden yoksunlaşma olarak gördü. Burjuva toplumunun gelişmesiyle birlikte insanların toplumsal örgütlenme mekanizmasının önemsiz dişlileri haline getirildiklerini ileri sürdü. Sadece işçiler endüstriyel üretim zincirinin dişlileri haline gelmekle kalmadılar, aynı zamanda sivil toplumdaki refahın karakteri de ilerleme sağlamaktan çok çoğunlukla yaşam kalitesini kötüleştirdi. Schlegel'in burjuva ahlakıyla ilgili özlü tanımlamasına göre, "ilk önce uyum sağlayan ve makineye dönüşen burjuvadır. O, politik toplamda sadece bir sayı haline gelse bile mutludur ve kendisini bir kişiden bir rakama dönüştürdüğünde bile her bakımdan kusursuz olarak adlandırılmaya layıktır."[27]

Frühromantik'in daha açık sözlü üyeleri de, tıpkı Schlegel gibi, politik özgürlüğün evrensel bağımsızlık ve rasyonel yargı olarak tek boyutlu biçimde tanımlandığı, ekonomik yaşamın sistematik

işbölümü ve bireyin çok yönlü yeteneklerinin yalıtılması anlamına geldiği ve topluluk ve doğaya duyulan tinsel aidiyet nosyonunun irrasyonel mitolojinin aydınlanmamış kalıntıları olarak görüldüğü koşullarda, kolektif yaşamın atomize olmuş bireylerin anlamsız bir ilişkisine dönüşeceğinden korkuyorlardı. Romantikler modernliği, kurtarıcı bir yeni özgürlük için tarihsel bir olanak olarak görmekle beraber, onun aynı zamanda insanlığın en derin belirlenimlerinden bir sapmayı, köleliğin yeni bir biçimini ilan ettiğine de inanıyorlardı. Aydınlanmanın kartezyenciliğiyle Locke gibi düşünürlerin epistemolojik ampirizminin, gerçek olmayan, insanlığın içinde sadece yapaylığı keşfedebileceği, sevgi, sanat ve onur olmaksızın gerçekleştirilen kuşku ve basmakalıplıktan ibaret bir yaşama mahkûm olduğu yaşamdan yoksun bir dünya yaratan politik ve ekonomik güçleri yansıttığından korkuyorlardı. Böylesi bir evren, insanlığın anlam ve gizem yüklü evi olamazdı; kültürel paylaşım ve bireysel macerayı, doğal aidiyet ve hayalgücüne dayalı keşfi içeren bütünüyle insani arzuya karşı ancak tek biçimli, donuk ve kayıtsız olabilirdi.

Modern rasyonelliğin eleştirisi, özellikle Novalis'in yazılarında mevcuttur. Novalis öznelliği, kendi kendini kuran akıldan daha önemli gördü; ona göre bilinç, bilinci aşan tine göre ikincildir. İnsan eylemini bilinç ve iradeyle sınırlayan modernliğin öznelliğine karşı bilinç dünyasının, kendisinin dışına taşan daha yüksek bir dünyaya işlendiğine inanıyordu. Novalis'e göre tüm bilinç bilinçdışıyla delik deşik edilir, "görünür olan her şey görünmeyene, ...düşünülebilir olan düşünülemeyene sıkıca bağlıdır"; başka bir deyişle öznellik, her zaman ondan önce gelen ve onu atlayan tinsel bir doğaya bağımlıdır.[28] Novalis'e göre insan doğasının estetiğe bağlı olmasının nedenlerinden biri budur. Tüm insanların sanatçı olduğuna inanıyordu, zira insanlar da sanatçılar gibi sadece rasyonel bakımdan özerk olamazlar; hiçbir zaman tamamen görünür olmayan bir güç tarafından harekete geçirilir, esinlenirler. İnsanlar sadece kendi temellerinden ibaret olmadıklarından insan yaratıcılığı salt olarak irade ya da bilinçle sınırlanamaz –doğanın varlıkla aşkın ve kurucu ilişkisinden dolayı düşünce ve eylemin açıklanamayan bir kökeni daima vardır. Novalis, özgür-

lüğü kesinlik ve inşa ile özdeşleştirip bu aşkınlığı örtbas etmeye ya da görmezden gelmeye çalışan modern dünyanın, doğa ve duyumsalı bütünüyle maddeye indirgemesinden dolayı gittikçe absürtleştiğini ileri sürdü. Modern çağda her şey, sanki insan aklı her nasılsa dünyanın yukarısında ya da esrarengiz yaşam gücünün dışında duruyormuş gibi –dünyanın yaşam dinamizminin iktisat disiplini tarafından belirlenen amaçlardan başka bir amacı ya da analitik bilim tarafından saptanan kesinliklerden başka bir hakikati yokmuş gibi– çalışır.

Novalis, estetik deneyimin açıklama ve anlama arasındaki ayrıma nasıl işaret ettiğini göstererek bu modern önyargıya meydan okudu. Modern bilim dünyadaki çeşitli olguları açıklayabilir, fakat bu çeşitli olguları ya da dünyadaki varlığımızı anlamlandıramaz. Aksine, işlevsel açıklamanın mantığı dünyaya atfedilen anlamları reddederek onu anlaşılamaz hale getirir. Bilimsel açıklama bütünüyle geçersiz değildir, fakat modern bilim bilimsel aklı hakikatin tek kriteri olarak koymak ve kendiliğinden algılayıp anladığımız şeyin bir illüzyon olduğunu öne sürmek suretiyle duyarlığın değerini düşürüp hakikati tamamen analitik alan içine yerleştirerek insan deneyimini ikiye bölmektedir. Novalis'e göre matematikçi, dünyayı "bir mucidin yaratısının düzeneğini bildiği gibi" bilebilir, çünkü o, "doğayla dev bir enstrüman çalan biri gibi" oynamaktadır. Bununla birlikte, matematikçi "doğayı anlamayacaktır" çünkü doğayı anlama onun sorunu değildir; bu, onun metodolojisine yabancıdır.[29]

Benzer şekilde Schleiermacher, duyumsal deneyimin rasyonel düşünüm üzerindeki önceliğini olumlayarak, kültür çeşitliliğini ve geleneklerin kökenlerini dünyayı tikel kavrayışlarında bulan meşruluğunu savunmaya çalıştı. Aydınlanmanın diğer pek çok önyargısı gibi yaklaştığı, tikel yaşam tarzlarını evrensel özerklik idealine tabi kılmak yerine Schleiermacher, evrensel özerkliği farklı tezahürler gösteren insanlığın özerk gelişimi olarak anlıyordu. Ancak bu şekilde evrensel özerklik idealinin bir anlamı olur, çünkü ancak kültürlerin yaşayan çeşitliliğinin dikkate alınması bu ideali boş bir soyutlama olmanın ötesine geçirir. Schleiermacher'in ifade ettiği gibi, "her kişi, öğelerinin kendine has

karışımıyla, kendi biricik tarzıyla insanlığı temsil eder, böylelikle insanlık kendisini olası her biçimde ortaya sermiş olur ve farklı olan her şey kendisini sonsuzluğun tamlığı içinde gerçekleştirir."[30] Böylesi bir evrenselliğe, kültürel çeşitliliğe rağmen değil, onun sayesinde ulaşılır ve bu evrensellik, insanlığın doğal farklılaşma süreci üzerinden ifade edilir.

Kültüre yapılan vurgu, romantiklerin hem doğal hem de tinsel bir varlık olarak insanın bütünsel gelişiminin ancak geleneğin bir yandan korunurken bir yandan da yenilenmesi tarafından sağlanacağına duydukları inançtan beslendi. Gelenek, doğanın ve insan dünyasının meşruiyetleri arasında bir dolayımdır; gelenek, insan yaşamının içinden doğduğu –ve gizem ve güzellik gelenekleriyle ifade etmeye çabaladığı– doğal yaşamın tiniyle süreklilik içinde var olmasını sağlayan şeydir. Yaşayan bir geleneğin özünü ifade eden şiir, bu bağlantının "estetik meşruiyeti"dir; insanlara konuşan ve bu konuşmasıyla onları gerçekten insan kılan asli duyumun tinsel dünyasına doğru bir açılımdır. Geleneğin yerel önyargıların tahakkümü, belirli normların zalimce dayatılması ve özerkliğin sonu olduğu biçimindeki görüşlere karşılık romantikler, geleneğin bir halkın kendi kültürünün ruhuna açılımı olduğunu ve bu ruhun gelenek aracılığıyla sürekli ifade edildiğini düşünüyorlardı. Gelenek bu nedenle kolektif bir keşiftir; dünya, üzerinde her hiyeroglifin yeni bir ifade biçimi beklediği geniş bir metinmiş gibi, insan yaşamını evrenle olan ilişkisinde tekrar tekrar canlandırma mücadelesidir. Romantiklere göre otantik gelenek mutlak otorite iddialarını desteklemekten çok zayıflatmaktadır, zira insanların kültürel ifade biçimlerinin ve yaşama ve doğaya karşı hislerinin akışını içerebilecek ya da yönetebilecek herhangi bir otorite bulunmamaktadır.

Romantikler, topluluğu bir çeşit "estetik yaratı" olarak gördüklerinden politikanın kültür ve topluluk yaşamını nasıl kaynaştırabileceğini ve böylece toplumun gayrişahsî politik hiyerarşiler tarafından soyut belirlenimine karşı bir seçeneğin nasıl somutlaştırabileceğini zihinlerinde canlandırmaya çalıştılar. Hölderlin, özgür bir topluluk fikrini anarşizme varacak denli sonuna götürerek, rasyonel devletin kuruluşunu özgür bir insanlığın

en yüksek hedefi olarak gören temel aydınlanma görüşüne katılmayı reddetti. Hölderlin bunun yerine, politikanın insanların "ilham"ını ve münazaralarını doğrudan topluluk içerisine yansıtacağını umuyordu. *Hyperion* adlı romanı bu ütopyacı görüşlerle doludur:

> Sevgiden ve tinden zorla bir şey elde edilemez. Devlet, her zaman onu cennet yapmak isteyen insanların kusurları tarafından bir cehenneme çevrilmiştir. Devlet, yaşam tohumu etrafındaki kalın bir kabuktan, insanın meyve ve çiçekleri etrafındaki bir duvardan başka bir şey değildir. Fakat bahçenin toprakları kavrulurken duvarın ne yararı olur?
>
> ...Ey ilham! Halkların baharını bize yeniden getireceksin. Devlet senin mevcudiyetine hükmedemez, seni engellemediği takdirde, geleceksin.[31]

Schlegel'in "yücenin sonlu üzerindeki kendiliğinden etkisinin" kavranması olarak tanımladığı "fantezi" kavramında Hölderlin'in "ilham" düşüncesinin bir eşdeğeri bulunabilir. Schelegel, Hölderlin'in ilhamın gerçek özgürlüğün zorunlu temeli olduğuna dair inancına paralel bir biçimde fantezinin, özgürlüğün pozitif ifadesi olabileceğini ve akılla o kadar da bağdaşmaz olmadığını ileri sürdü. Schelegel, Hölderlin gibi benzer ütopik sonuçlara vararak, fanteziyi rasyonel yargı ve özgür iradeyle uyumlu bir şekilde birleştiren bir topluluğu şöyle tasvir etti:

> Anarşi: ona Tanrının krallığı ya da altın çağ da denilebilir. Esas önemli olan ise, bunun her zaman anarşi olacağıdır. Bu özgürlük insanın yeteneğidir: herkesin son hedefidir. En yüksek iyidir, ama ancak kestirimle bulunabilecek bir idealdir. Bu durum, bir karşıtlık –mutlak değil ama göreceli bir karşıtlık– doğurur. Yani özgürlük bir idealdir, biz ona yasallık aracılığıyla yaklaşırız. Fakat bu yasallık, özgürlükle çatışmaz mı? Yasallık özgürlük tarafından kararlaştırıldığında çelişki çözülür ki bunun sonucunda göreceli bir özgürlük doğar. Kendi yasalarını kendi belirleyen herkes özgürdür. Ve işte bu, kestirim durumudur.[32]

Fantezinin ve ilhamın özerklik için uygun ve hatta zorunlu olduğu fikri, Kant'ın pratik felsefesinden radikal bir kopuşa işaret eder. Hölderlin ve Schlegel'de örtük biçimde bulunan ortak proje, Kant'ın ilk iki eleştirisinde belirttiği doğa ve özgürlük arasındaki temel düalizmin üzerinden geçilmesiydi. Kant, dünyanın duyu verileri aracılığıyla öznel olarak bize göründüğü kadar bilinebileceğini açıkça belirtmişti. Doğa, hakikatin bir nesnesi olarak ancak ve ancak onu algılayan bilincin yapısı içinde yer alabilir. Sonuç olarak algı, bilincin öznelliğiyle sınırlıdır. Kendinde var olan dünya, bilinçten bağımsız var olan dünya asla bilinemez. Kant, radikal kartezyen bir hamleyle, bilişin nesneyi izlemediğini fakat bu haliyle nesnenin daha çok onu bilincinde kuran özne tarafından belirlendiğini öne sürdü. Kendinde nesneler ve görünüşleri arasında yapılan bu ayrımdaki temel husus, bunun Kant'ın kendi sistemine yerleştirmeye çalıştığı ahlaki eylem için gerekli alanı sağlamış olmasıdır. Doğa yasaları "kendinde" nesne dünyasının nitelikleri olsaydı, bu yasalar doğal varlıklar olan bizleri mekanik olarak belirlerdi. Bu durumda tamamen doğal nedensellik tarafından belirlenirdik ve özerk eylem olanağı olmazdı.

Ortaya çıkan kaçınılmaz sorun, doğa ve özgürlük arasında varolan bu uçurumun üstesinden nasıl gelineceğidir. Özgürlük zorunlu olarak doğal eğilimle karşıtlık halindeyse, o halde nasıl gerçekleştirilebilir? Kant'ın düalizmi, insan iradesini doğal belirlenimden kurtararak özerklik için bir alan açmış olabilir, ancak bu özerklik insan doğasının aleyhinedir. Kantçı özerklik, temelinde tutku ve dürtülerden bağımsızlığı ifade ediyorsa ve insan eylemi duyumsal belirlenimden asla tamamen ayrılmıyorsa, bu özerklik insan etkinliğiyle nasıl uyuşacaktır?

Romantikler, Kantçı organizma kavramını benimseyip yeniden formüle etmek ve bu kavramı insan özgürlüğünü temsil eden bir analoji olarak kullanmak suretiyle bu probleme bir çözüm buldu. Hölderlin ve Schlegel gibi romantikler, organizmanın nedenselliğinin yasaya benzer karakterinde, dışsal gücü ve yasal devlet mekanizmasını geçersiz kılabilecek ve özgürlüğün soyut belirleniminden daha fazlasına olanak sağlayabilecek kendi kendine örgütlenebilen toplum idealine uygun bir politik ben-

zerlik gördüler. Kant, Fransız Devrimi'nden esinlenerek *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserindeki "Teleolojik Yargının Analitiği" kısmına eklediği dipnotta, doğal organizmayı politik özgürlüğü temsil eden bir analoji olarak kullanmayı önermişti:

> Büyük bir halkın bir devlete doğru yakın zamanlardaki bütünsel dönüşümü sırasında, yargı yetki alanlarının, vb.nin ve hatta tüm politik gövdenin düzenlenmesi hususunda organizma sözcüğü sıklıkla ve uygun olarak kullanılmıştır. Çünkü böyle bir bütünün her üyesi kesinlikle bir amaç olduğu kadar bir araçtır da ve bütüne katkıda bulunurken herkes, bütün İdea'sı tarafından kendi yer ve işlevlerine göre belirlenir.[33]

Hölderlin ve Schlegel analojide Kant'tan daha ileri gitmek istiyordu. Onların bütünden anladığı anarşi olduğundan, aracın bütünle ("özgürlük tarafından kararlaştırılan yasallık") uyumlu olması gerekir. Bu, devlet aygıtının kendisinin doğal olarak –hukuki mekanizmaları bütünle uyumsuz olduğundan– bu anlayışla karşıtlık halinde olması anlamına geliyordu. Özgürlük tarafından kararlaştırılan yasallığı (özerklik) dışladığı ve yasanın topluluk üyelerinin ifadesi olmasını sağlamaktansa yasayı dayatan politik bir bağımlılık olduğu için devlet, ister mutlak ister göreceli olarak anlaşılsın, varlığını ancak özgürlüğün zararına sürdürebilir. Kant'ın monarşik yönetimi değirmen taşına benzettiği yerde Hölderlin, Fransız Devrimi devletinin estirdiği terörde aslında –ister monarşik olsun ister devrimci– devletin dile getirilmeyen gerçeğini gördü.[34] Kantçı organizma kuramının daha geniş kapsamlı bir yorum için neler sunduğunun anlaşılması için organizmayla estetik ilişkisi incelenmelidir.

Kant, organizmayı kendi kendini düzenleyen varlık, parçaların bütünle –her bir üyenin faaliyetinin ortak bir amacın gerçekleştirilmesine dayanan özgül bir amaçlılığa sahip olduğu– ilişkisi olarak tanımladı. Doğanın nedenselliği özgül olarak teleolojiktir; temelinde ise idrak gücünün göremeyeceği fakat transandantal yargının –ilkesi doğanın amaçlılığı (erekselliği) olan yargı– tasarımlayabileceği ereksel nedenleri vardır. Doğa, ereksel nedenler ışı-

ğında tasarımlanırsa ona amaçlılığını veren bir İdea'nın sonucuymuş, tüm parçaları sahip oldukları ereğin İdea'sı tarafından harekete geçiriliyormuş gibi görünür. Diğer bir ifadeyle, transandantal perspektiften bakıldığında doğanın ereği, her etkin nedenin ereksel nedenler aracılığıyla bir sonuç olduğu haliyle doğadaki varlıkların bütününe özgüldür. Kant'a göre böyle bir perspektif, neden her tür parçanın bir saatte ya da diğer herhangi bir mekanizmada olduğu gibi diğer parçalar sayesinde çalışmayıp, kimi parçaların –mucizevî biçimde bireyoluşsal (ontogenetically) bir şekilde düzenlenmiş ve kendi kendini düzenleyen bir varlık (içkin amaçlılık ihsan edilmiş bir varlık) olarak– karşılıklı olarak birbirini üreten organlar şeklinde çalıştığını açıklayabilir. Doğadan farklı olarak, bir makinenin parçaları kendi kendini çoğaltan türden üretken bir güçten yoksun olduklarından, bir saat çarkı diğer çarkları üretemez ya da değişen koşullara uyum sağlayamaz. Bir makinenin gücü harekete sıkı sıkıya bağlı bir güçtür, makine içindeki her parça parçaların hareketini dışarıdan sağlayan harici bir güç yardımıyla çalışır. Makine parçası, kendinden önce neyin geldiği ya da sonra neyin geleceğiyle ilişki kuramayan bir parçadır; doğal bir organizmanın öğeleri gibi kendi hareketinin hem nedeni hem de sonucu olamaz. Aslında Kant'a göre, "doğanın organizasyonu bildiğimiz hiçbir şeye benzemez."[35]

Bununla birlikte, doğanın amaçlılığı kendinde zorunlu olarak bizim açımızdan bir gizem oluştursa bile, Kant'ın postulatı, doğanın güzelliğinden zevk aldığımızda doğanın bize kendi amaçlılığını bildirdiğini ileri sürdü. Kant, romantik doğa felsefesi açısından kilit önemde bir fikir içeren bir pasajda şöyle tahminler yürüttü:

> Doğanın yararlı olanın yanı sıra güzellik ve cazibeyle dolup taşması, insana lütfu olarak görülebilir ve bu yüzden doğa sevilebilir (*und sie des halb lieben*)...sanki doğa, muhteşem sahnesini bunu göz önüne alarak meydana getirmiş ve donatmış gibidir.[36]

Kant'ın doğanın teleolojisine dair düşüncelerinde sevgi eğiliminin ortaya çıkmış olması, yargı gücü yetisinde ya da *Natur* (Doğa) ve *Freiheit* (Özgürlük) alanları arasında bir geçiş oluştu-

rulmasında sevginin belirleyici bir rol oynamadığı göz önünde tutulursa şaşırtıcıdır. Yine de Kant'ın satır arasına düştüğü bir nottan bir kavram geliştiren romantiklerin doğa ve özgürlüğü ayıran uçurum üzerine bir köprü kurmaya çalışmaları, kesinlikle bir sevgi felsefesi aracılığıyla olur. Romantiklere göre Kant'ın tasvir ettiği mekanik örgütlülüğün dıştan gelen (extrinsic) gücü devletin yabancılaşmasına örnek teşkil ediyordu ve alternatif olarak doğanın örgütlülüğü, her üyenin kamusal yaşama bütünüyle katılımını sağlayarak kendisinin biçimlenmesine katkıda bulunan politikasıyla "organik topluluk"a duyulan sevgiyi sembolize ediyordu. Novalis, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin yayınlanmasından dört yıl sonra, "şairleri abartmakla suçluyoruz, fakat bana öyle geliyor ki şairler abartırken çok çekingen davranıyor, doğa dilinin mucizelerini belirsiz biçimde sezdiriyorlar" diye yazdı. Novalis, "doğanın bereketinin gerçekten düşünülmesi" diye devam eder, hatta "doğanın tarihsel oluşumunun hissedilmesi" insanlığın varoluşunun ilk anlamına geri dönüşten, "içsel bir öz-kavrayış", "seninle benim aramda yeni bir bağ" yaratabilen "sevgi ruhunun yeni bir tecellisinden"[37] (*eine neue Offenbarung des Genius der Liebe*) başka bir şey değildir.

Özgürlük ve Sevginin Nedenselliği

> Büyüklüğe olan tüm inancınızı kaybettiniz. O zaman mahkûmsunuz demektir; inancınız bilinmeyen göklerden bir kuyruklu yıldız gibi geri dönmedikçe, yok olmaya mahkûmsunuz.[38]
>
> *Friedrich Hölderlin*

> Bütün tasarımlar, mevcut olmayanın mevcut kılınmasına dayanır – işte kurgunun harika gücü. Benim inancım ve sevgim tasarıma duyulan inanca dayanır.[39]
>
> *Novalis*

> Nihai kökenlerinde tüm yaşam doğal değil, ilahi ve insanidir. Çünkü tıpkı tin olmaksızın zekâ olamayacağı gibi, yaşam da sevgiden fışkırmalıdır.[40]
>
> *Friedrich Schlegel*

Romantik sevgi felsefesinin toplumsal boyutu, en açık şekilde Schlegel'in *Lectures on Transcendental Philosophy* (Transandantal Felsefe Üzerine Dersler) adlı eserinde açıklanmaktadır. Schlegel, doğal organizmanın gizemli nedenselliğinin nesnel olarak bildiğimiz herhangi bir nedenselliğe benzemediği konusunda Kant'la aynı görüşü paylaşmakla birlikte, onun, öznel olarak bildiğimiz, aynı ölçüde gizemli bir nedenselliğe, sevgiye benzer olduğunu ileri sürdü. Schlegel'e göre "özgürlük mekanizmanın karşıtıdır" çünkü özgürlüğün nedenselliği daha yüksek bir güçten kaynaklanıp bireyi topluluğa, topluluğu ise doğaya tek başına bağlayabilecek bir sevgiye ulaşır.[41] Tıpkı, gizemli bir ilkeyle hareket eden doğanın organik olarak tüm parçalarını uyum içinde bir arada tutma amacına ulaşmaya çalışması gibi, Schlegel'e göre insan dünyasında da "sevginin en yüksek iyiyle bağlantısı vardır" ve "en yüksek iyi, özgürlüktür."

Kantçı felsefeyi benimserken bir yandan da alt üst eden Schlegel, doğanın en yüksek ereğiyle insanlığın en yüksek ereğinin, sevgiden kaynaklanan ve sevgiyi üreterek ruhumuzu soylulaştıran bir haz duygusu olan insanın güzellik duygusunda bir birlik noktası bulacağına inanıyordu. Schlegel'e göre örgütlenmiş doğanın güzelliğinin arkasındaki gizemli nedensellik, benzer biçimde, "sevginin nedenselliği" olarak bizde bulunur. Doğadaki formlardan estetik zevk alırken bu formların güzelliği hakkında yargıda bulunmaya ve onları sevmeye şevkleniriz ve doğa güzelliği sevgisi, insan özgürlüğünün bir sembolüdür. Schlegel'e göre sevgi, "doğadan ödünç alınmış bir düsturdur ve bu düstur buyurur ki: doğayı takip edin." Peki, insan doğayı nasıl takip eder? "Doğayı takip etmek demek, tıpkı doğanın örgütlendiği gibi kendinizi örgütleyin demektir." Tıpkı doğadaki her öğenin bütünlüğe ulaşmaya çalışması gibi kendi kendini açığa vuran özgürlük olarak anlaşılan sevgi, "kendimizin özüdür", doğadaki organik oluşum ilkesine benzeyen insani bir ilkedir.

Bu fikir ilk başta idealist görünmekle birlikte, sevginin "özü" anlamına gelen şey, Kantçı ahlaki özerkliğin soyutlamalarını duyumsal olarak temellendirilmiş bir etik lehine terk ederek Schlegel'in felsefesini bireyci bir bağlam içine yerleştirir. Paradoksal

olarak, romantik ahlaksal evrenselcilik, Schlegel'in söylediği gibi, "insanın evrensel bir görevi yoktur, çünkü her şahsın kendi ideali vardır ve sadece bu ideale ulaşmak için çalışması onu ahlaklı kılacaktır" biçiminde ifade edilebilen bir inançtır. Romantik felsefe, aydınlanma felsefesi gibi evrenselcidir; "evrenle ve bu yüzden de birlikle ilgilidir." Felsefe eğer hakikate duyulan sevgiyse, tüm felsefe birlikle, şeyleri gerçek kılan hakikatin birliğiyle ilgilidir. Bununla birlikte, romantikler fenomenal görünüşlerin çokluğunu hakikatten ayırmaktan çok, hakikatin sınırlı biçimlerin çokluğu içinde hakikat olabileceğini ileri sürdüler ve bu yüzden ahlak ve politika felsefelerini, biçim farklılıklarının göründükleri hallerle hakikati oluşturabileceğine duydukları inançla tutarlı kılmaya çalıştılar. Romantiklere göre hakikatin çoğalıp saçılması, ahlaksal yaşamdaki birliğin doğal dünyadaki gibi gerçek temelidir. Uyumlu bir bütünü meydana getiren şey, Kantçı ahlak felsefesindeki gibi belirleyici bir ilke değildir, çünkü bu ilke, şeylerin doğasına dair tüm hakikatin kendisini farklılık ve istisnalarla göstereceği kuralına ters düşer. Politik olarak ifade etmek gerekirse, bu, toplumsal birliğin bu birliği oluşturanların uyduğu önceden tasarlanmış bir kalıp olmaması, ama "bütün"ün (politikanın ereği) bireylerin sevgisinden doğması gerektiği ve böylelikle farklı bir tarzda bütünün her bireyde ortaya çıkması anlamına gelir. Schlegel'e göre, politika bilimi tüm insanların daha iyi yaşaması temelinde kurulmalıdır ve bu "bütün ereklerin ereği", tek bir şahısta "bütünle bağlantı kuran öznel bir şey olarak, sevgi olarak" belirir.

Schlegel'in sevgi etiğinin başlıca hedeflerinden biri, bireysel özgürlüğü olduğu kadar topluluğun önemini de vurgulamaktı. Schlegel, siyaset teorisinde insan doğasını esasında asosyal olarak gören ve politik özgürlüğün temelinin kendi çıkarlarını düşünen insanlar arasında yapılacak bir sözleşme olduğuna inanan sözleşmeci geleneğe karşı, politik hayvanlar olarak tüm insanların, "bütün"e dair kendi fikirlerini doğal bir şekilde diğerlerine yaymak istediğini savunuyordu. Schlegel'e göre bir kişi, diğerlerine karşı "bütün"ü ifade etmedikçe bir kişi değildir; öyle ki "bütün"ün her üyesi, diğer üyeleri insan yapar: "Bir kişi, ancak diğer

insanlar arasında bir kişi olabilir"; bir kişi, "bütün"ün farklı üyelerine etkin bir biçimde bağlanarak kişi olabilir. Eğer toplum kavramı, "dolaysız olarak topluluk kavramında ve özgürlük kavramında bulunuyorsa", organik toplum, "çoklukta birlik ve birlikte çokluksa" bu, her farklı idealin, her farklı kişinin "ilhamının bütünle bağlantı kuran insanlığın daha yüksek sonsuz yaşamını" ifade etmenin bir yolu olmasındandır. Her bir insanı bağımsız bir kişi kıldığı gibi bir topluluğu da özgür kılan şey, ideallerin çokluğu, sevginin farklı biçimleri ve farklı sunumlarıdır. Bir topluluktaki özgürlük, her kişinin ideallerinin insanileştirilmesi sürecinin, farklı sunumlar aracılığıyla görünür kılınan "ilhamın" bir sonucudur. Dolayısıyla topluluktaki sevgiyle Kantçı organizmadaki ereksel nedenlerin yarattığı sonuç arasında bir benzerlik kurulabilir. Sevginin nedenselliği, aynı zamanda özgürlüğün de nedenselliğidir.

Bu yüzden Schlegel'in özgür topluluk ideali hem estetik hem de organiktir. Bir topluluğun her üyesi, sonsuz bir şiirdeki tek bir şiire benzer; zira tıpkı bütünün anlamının üyelerinin özerkliğine bağlı olması ve farklı üyeler tarafından farklı biçimlerde ifade edilmesi gibi, her üye parçası olduğu bütünün anlamını ifade ederken aynı zamanda kendi özerk anlamını da ifade eder. Nitekim Schlegel'e göre insanlığın görevi her şeyden önce bir keşiftir; ideal olarak bir birlik ortaya çıkartabilecek önceden kestirilemeyen bir hareketlilik tarafından karakterize edilir:

> Lessing'in kehanette bulunduğu gibi yeni Gospel* kutsal bir kitap olarak ortaya çıkacaktır, ama alışıldığı üzere tek bir kitap olarak değil. Kutsal Kitap adını verdiğimiz şey bile bir kitaplar sistemidir. Ve bu ihtiyari bir kullanım değildir! Sonsuz bir kitap fikrini alelade bir kitaptan ayırt etmek için "Kutsal Kitap"tan, mesela "Kitap"tan, "mutlak kitap"tan başka bir sözcük var mıdır? Bir kitabın

*Gospel esasında Aşani Rabbani'de okunan İncil'lerden biri ya da bu "İncil'lerden alınan bir bölüm" anlamına gelmektedir fakat "dini bir öğreti" ve "uyulması gereken kurallar" gibi yan anlamlar da kazanmıştır; ifade etiği bu yan anlamlar nedeniyle sözcük orijinal haliyle bırakılmıştır. (h.n.)

bir amaca hizmet eden araç olmasında ya da bağımsız bir çalışma, tamamen bireysel, kişiselleşmiş bir fikir olmasında kesinlikle sonsuz, hatta pratik bir fark vardır. Bir kitap ancak kutsallıkla böyle bir statüye erişir ve burada bizim ezoterik kavramımız, egzoterikle uyum içindedir. Dahası hiçbir fikir yalıtılmamakta, ama yalnızca diğer fikirlerin arasındaki bir fikir olarak kalmaktadır. Ne demek istediğimi bir örnekle açıklayayın. Tüm klasik şiirler, organik bir bütün oluşturacak biçimde birbirlerine bağlıdırlar ve birbirlerinden ayrılamazlar, doğru biçimde bakıldığında, nazımın kusursuz olarak göründüğü tek bir şiirdirler. Benzer bir biçimde, kusursuz bir edebiyatta tüm kitaplar tek bir kitap olmalıdır ve sonsuza kadar gelişecek bu kitapta insanlığın ve kültürün Gospel'i açığa çıkacaktır.[42]

Bu ünlü ve kolaylıkla yanlış yorumlanan *Athenaeum* fragmanını anlamak için erken romantik düşüncenin organik toplum hususundaki karmaşıklığını göz önünde bulundurmak önemlidir. Parçanın üstü kapalı olarak ifade ettiği sorun, sadece uyumsuzluğa ve mekanizmaya karşı kültürel köklülüğün ve birliğin nasıl gerçekleşebileceği değil, ama daha temel olarak böyle organik bir birliğin, bireyin görevinin indirgenemez özerkliğiyle nasıl bağdaşabileceğidir. Kant'ın gerçek ahlaksal eylemin o eylemin kendi ereği olduğuna dair düşüncesini yeniden formüle eden bir parçada Schlegel, tinsel bireyciliğin her kişinin kendi görevinde içkin olduğunu vurguladı: "Kendi fikirleriniz doğrultusunda yaşayabildiğiniz kadar yaşarsınız. İlkeleriniz sadece amacını kendisinde belirleyeceğiniz araçlardır."[43] Bununla birlikte Schlegel, bu *Athenaeum* parçasının hemen ardından bireysel görevin, sadece bireyin kendi fikirleri tarafından değil, ama her şeyden önce fikirlerin arkasındaki aşkın tutku tarafından tanımlandığı yönünde bir açıklama yapar: "Ancak ve ancak sevgi ve sevginin farkındalığı sayesinde insan insan olur."[44] Bu yüzden sevgi, tikel (bireysel görev) ve tümelin (insanlığın görevi) tam ortasında bulunurken aynı zamanda ikisi arasındaki hareketli bağlantıdır. Bireyi, topluluk içindeki görevini gerçekleştirmeye çeken şey sevgidir; bir topluluğu, özgür olma görevini gerçekleştirmeye iten de sevgidir. Schlegel'in mantığını izlersek, belki de anlamsız tekrarları bi-

reyselleşmiş ifadelere dönüştüren şey de gerçek iletişim –"mutlak", "sonsuz" ve "kutsal" kitabın, "insanlığın Gospel'inin" koşulu– olmasından dolayı sadece sevgidir.

Estetik ve Yeni Bir Dünya Mitolojisi

> Geçmişte her şey tinin bir görünüşüydü. Şimdi ise anlamadığımız sıkıcı tekrarlardan başka bir şey görmüyoruz.[45]
>
> *Novalis*

> Şiir yoksa gerçeklik de yoktur. Tıpkı tüm duyularımıza karşın, hayalgücü olmadan dış dünyanın olmayacağı gibi; bu yüzden ne kadar duyu olursa olsun, hissiyat olmadıkça tinsel dünya da yoktur.[46]
>
> *Friedrich Schlegel*

> Din için en büyük engel hepimizin kölelere dönüşmüş olmamızdır; bir köle, ruhsuz bir gücün yapabileceği şeyi yapmak zorunda olan kimsedir.[47]
>
> *Friedrich Schleiermacher*

Frühromantik'in ayrıntılandırdığı sanat ve politika arasındaki simbiyotik ilişki, sadece kültürün insan duyarlığını yeniden biçimlendireceği ve sadece yeni bir duyarlığın özgürlüğü politik bir gerçeklik haline getirebileceği varsayımına dayanır. Fransız Devrimi'nin romantiklerin toplumsal değişimle ilgili görüşleri üzerinde kesin bir etkisi oldu. Sevginin insanları özgür bir toplulukta birleştiren aşkın bir itki olduğunu sürekli savunurlarken, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru, ideallerin kamu yaşamının ayrılmaz bir parçası olmasına izin veren bir kültür olmadığı takdirde, ilk iş olarak toplulukta sevgiyi geliştirmeyen hiçbir toplumsal değişim girişiminin politik özgürlük üretemeyeceğini ileri sürdüler. Fransız Devrimi'nin müthiş başarısızlığı, özgürlüğü bir erdem ve radikal politik özgürlüğü bir olasılık haline getiren gerçek devrimin insanlık durumunda bir değişim olduğuna dair romantiklerin temel "soylu tezleri"nin mükemmel bir kanıtı oldu.

Gerçekten de sanatsal faaliyetin devrimci bir ilke olarak ortaya konulmasının nedeni işte budur. Sanat, güzellik sevgisinin bilincine varmalarını sağlayarak ve bu sevgiyi toplu olarak aramaları için teşvik ederek insanları eğitir. İnsanlar, kendi güzellik sevgilerinin farkına vararak güzelliği yaratmak, onu kendi toplulukları içinde gerçekleştirmek için çaba gösterirler ve topluluk da böylece özerkleşir; herkesin sahiplenebileceği sevgi toplumu bu şekilde oluşur.

Sanatsal faaliyet, özgürlüğün farkına varılmasını ve bir topluluğun özerkliğini nasıl sağlar? Bunu basitçe ifade etmek gerekirse özerklik, güzelliğe duyulan sanatsal özlemin ilkesidir; aynı şekilde özerklik, kendi güzelliğini kendi örgütleyen doğanın da ilkesidir. Tıpkı doğal güzelliğin güzel olduğundan dolayı kendinde bir erek olması gibi, sanat da güzelliğinden dolayı kendinde bir erektir. Sanat, Schlegel'in belirttiği gibi, "kirpi gibi kendinde bir bütün olmalıdır."[48] İnsanlar, özerk yaratıcılar olarak kendilerinin bilincine vararak, güzellik sevgilerini fark ederek ve güzellik ereğini kendisi için yaratarak özerklik ilkesini gerçekleştirirler. Romantiklerin *Bildung* ya da kültürel formasyon teorisi, Kant'ın saf sanat (özerk sanat) ve uygulamalı sanat (araçsal sanat) arasındaki ayrımını izleyerek, farklı güzellik biçimleri arasına sürekli yeni yaratılar ve yeni ilişkiler sokmak suretiyle tüm uygulamalı sanatları saf sanata, tüm araçsal eylemleri özerk eylemlere, tüm ikincil derecede olanları yaratılara ve tüm statik yaratıları hareketli yaratılara dönüştürmeye çalıştı. Romantik güzellik ideali, insan eyleminin tüm biçimlerinin estetik bir *praksis*, güzellik faaliyeti olarak gerçekleşecek özerk bir faaliyet olması zorunluluğudur. Bu yüzden özerklik, sanatsal faaliyeti tanımlıyorsa dili, dili tanımlıyorsa toplumsal ilişkileri ya da toplumsal ilişkileri tanımlıyorsa toplum ve doğa arasındaki ilişkiyi de tanımlar. Eylem kendiliğinden asla özerk olmadığından, kendi bütünlüğü içindeki eylem güzelliğin bilinçli gelişimi, bilinçli özgürlük, yani sanat aracılığıyla bilinçsiz özgürlüğün yok edilmesi olmalıdır. Sanat, eleştirel aklın hem iyi hem de kötü yanları yüzünden yitirilenleri yeniden oluşturur; özgürlüğün insan yapımıyla doğal güzellik arasındaki karşıtlığı nasıl aşabileceğini gösterir.

Sanat sayesinde özerklik, bağımsızlıktan daha önemli olur; sanat aynı zamanda bir aidiyetin ifadesidir, insan yaşamına doğal güzellik ilkesini getirerek doğal yaşamın güzelliğini yeniden canlandırır. Güzelliğin ifade edilmesi, topluluğu insanların doğal evi ,ve doğayı da topluluğun tinsel evi haline getirir. Doğa, kendiliğinden güçlerin yarattığı güzelliğin bütünlüğüyse, sanat da bu bütünlüğün politik özgürlük ve kültür için anlamlı kılınması olabilir.[49]

Modern dönemde sanatın bir eğlence biçimine indirgenmesi, romantiklere göre sivil toplumun faydacılığının, işbölümüne ve kâr arayışına dayanan modern ekonominin kaçınılmaz bir sonucudur. Güzel eserler yaratarak, emek harcayarak insanlığımızı tam olarak gerçekleştirmek yerine, modern çalışma ahlakı üretimi ve toplumsal ilişkileri ekonomik çıkara bağımlı kılarak alçaltır; çalışma kendinde amaç olmak yerine karşılıklı fayda ve çıkarın aracı haline gelir. Benzer bir şekilde, Fransız Devrimi'nin özgür bir cumhuriyet yaratma konusundaki başarısızlığı özerk yaratının önemini ihmal etmesinin sonucudur. Devrim, gizli komiteler aracılığıyla topluluk ruhunu bozarak ve insanları bağımsız kardeşlikle bir arada tutan sembolik kurumları yok ederek, insanları sadece kendi ideallerini gerçekleştirmek konusunda hayal kırıklığına uğrattı. Devrim, insanların kendi yaratıcı yeteneklerine duydukları güven olmak yerine, modern sanayi teknolojisi kadar gayrişahsî ve insanların hayalgücüyle hiçbir ilgisi olmayan şeytani bir makine haline geldi.

Romantiklerin *Bildung* teorisi, hem sivil toplumun hem de modern devrimin sorunlarının stratejik bir alternatifiydi. Romantikler, sanat kavramını radikalleştirerek, tüm tarihin bir yaratı olduğunu ve insanların bu yaratıyı bilinçli ve katılımcı hale getirmeleri gerektiğini ileri sürerek yeni bir siyaset felsefesi yarattılar. Novalis, sanatın yabancılaşılan bir günün sonundaki bir boş zaman geçirme biçimi olması yerine, devrimci politikanın kendi kendini atayan politikacıların elit yönetimi olması yerine, "her insan bir sanatçı olmalıdır?[50] düşüncesinde ısrar etti. Schlegel'e göre bu, her insanın hem bağımsız hem de angaje olmasını zorunlu kılar. "Hiçbir sanatçı tek, sanatçılar arasındaki biricik

sanatçı, merkezi bir kişi, diğer herkesin yöneticisi olmamalıdır; daha ziyade, bütün sanatçılar bu şeylerin hepsi birden olmalıdırlar, ama herkes kendi bakış açısından yola çıkarak bunu yapmalıdır."[51] Gerçekten de "sanatçı hizmet etmeyi ne kadar az istiyorsa yönetmeyi de o kadar az istemelidir."[52] Tüm sanatçılar bir kirpi kadar özerk olmalıdır, bütünle bağlarını kendi bakış açılarından kurmalıdırlar ve herkes, kendi bireysel idealinin peşinden bir sanatçı gibi gitmesi gerektiğinden dolayı bütüne katılmalıdır. Romantik kültür, eşitlikçi katılım ve liberal hoşgörü aracılığıyla politik yaşamın demokratikleştirilmesidir. Bu, "her yönde ve her taraftan özgür olmanın neredeyse hiç farkına varılmaması, insanlığın bütünüyle yaşanması, bir insanın her ne ise, gücü ölçüsünde her ne yapıyor ya da geliştiriyorsa bunu kutsal olarak görmesi, yaşamın tüm yönlerine katılınması ve sınırlı tercihlerle baştan çıkartılmaya izin verilmemesi anlamına gelir."[53] *Bildung*'un ideali, tüm insanlığın yeteneklerinin bir topluluk içinde uyumlu gelişmesidir. Bu topluluk içinde her kişi kendi yeteneklerini farklı bir biçimde ifade eder ve topluluğa kendi yeteneği doğrultusunda diğerlerinden ayrı ve bireysel olarak katılır. Böyle bir topluluğun en önemli yanı, üyelerinin biricikliği aracılığıyla güzelliği evrensel kılmasıdır; her bireyin kendi tarzına uygun olarak "güzel sevgisini" görünür kılma çabasıdır. Bu nedenle romantik sanatın amacı, modern ekonomide hayatta kalmak için mücadele ederken zayıflayan topluluk duygusunu yeniden canlandırmak ve sanatsal faaliyetle ulaşılabilecek özerklik duygusunu güçlendirmektir.

Dünyanın sanatla yeniden büyülenmesi, tanrının yaratılanların güzelliğinin her yerinde bulunduğu ve onlara içkin olduğuna inanan panteistik bir din olan romantik "görünmez kilise"nin politik boyutudur.[54] Hölderlin'e göre sanat, "ilahi Güzelliğin ilk çocuğudur" ve "Güzelliğin ikinci kızı, dindir."[55] Kolektif güzel sevgisi romantiklerin yeni halk dini idealini, kültürü bireylerin kendi yüksek ruhlarının eseri olarak tanıyacakları ortak bir yaratıya dönüştürecek bir tinsel Rönesans umudunu tanımlar. Din *Bildung*'un yerini almaz, ona tabi de olmaz; bundan ziyade din, *Bildung* aracılığıyla ifade edilen sevgidir. "Din, kültürün bir parçası,

insanlığın bir kolu değildir" diye yazan Schlegel, "O, her şeyin merkezidir; her zaman en önemlidir, aslında o, per se (kendinde) özgünlüktür."[56] diye devam eder. Din, bilince çıkartılan sevgiden daha önemlidir; o, özgürlüğün bilincidir. Akıldan ayrılması mümkün olmayan hayalgücünü etkinleştirerek dönüştürücü bir güç haline getirir ki böylece akıl, artık salt teorik bir faaliyet değil, ama daha iyi yaşamı gerçekleştirecek pratik bir faaliyet olur. Rahipler de şairler gibi dünyadaki sevginin görünmezliğini, yaşamdaki sıradanlığı hayalgücü idealine yükselterek ve dünyadaki olaylara inanç üzerinden daha yüksek bir anlam atfederek görünür bir görünmezlik haline getirir. Sanatsal güzelliğin farklı biçimleri, gerçekleşmiş ideallerin pek çok farklı biçimidir ve insan, gerçek bir rahibin kendisini tanrıya adadığı mutlak bir tinsel bağımsızlıkla kendisini bunlara adayabilir. Schlegel'in "Ne kadar ideal varsa o kadar tanrı vardır"[57] düşüncesi buradan gelmektedir. Sanatı esinleyen ideale karşı duyulan inanç, Tanrı'ya karşı duyulan aynı dinsel inançtır; Tanrı, bireysel özgürlüğü ve böylelikle de yeni tanrıların çok çeşitli biçimlerde gerçeklemesini esinleyen evrensel özgürlük tinidir. Romantiklerin insancıl panteizmleri, *hen kei pan* (ya da "tek ve tüm") olarak tanrısallık kavramları şu inanca dayanır: Şayet Tanrı kendi yaratısına içkinse, herkeste aynı biçimde mevcuttur. Novalis'in manidar olarak *Politika* başlığını taşıyan fragmanında yazdığı gibi: "Tanrı, sadece panteistik anlayışta bir bütün olarak ortaya çıkar ve sadece panteizmde Tanrı bir bütün olarak her yerdedir, her bireydedir."[58]

Romantiklerin panteistik inançları, sanatın ve dinin temel olarak nasıl bir ve aynı faaliyet olduğunu gösterir. Zira sanat, idealdeki gerçeği görme, gerçeğin arkasındaki ideali canlandırma ve bilinçsiz idealizmi bilinçli idealizme dönüştürme arzusu değil midir ve bu arzu, ideale karşı duyulan inanç sayesinde gerçekleştirilmiyor mu? Hepsinden önemlisi, sanat deneyimi ideali, gerçekleştiren özgürlük deneyimi değil midir, gerçekteki ideal deneyimi, gerçekliğini göstermek için sadece inanca ihtiyaç duyan ideal değil midir? Din, bu yüzden sadece güzel sevgisi değil, ama özgürlüğün inançla keşfedilmesidir. Din, özgürlüğün kendi kendini açığa vurması, sıradan olanı ideale yükselten gücün keşfedil-

mesidir. Güzelin gerçekleştirilmesine duyulan inancın kaynağı güzele inanmaktır, bu inanç daha yüce bir yaşamın gerçekleştiği bir süreçten başka bir şey değildir. Sanatçının inancı öyledir ki, insanın koyduğu hiçbir yasa sanatçının inancını gerektiren ilhamın manevi yasasından daha meşru değildir ve Schlegel'e göre "kendisinin üstünde hiçbir yasaya katlanamayan" kişi olan sanatçının dik başlı uzlaşmazlığını açıklayan işte bu radikal inançtır.[59] Sanatçının övüncü başlı başına güzel şeylere duyulan sevgi değil, ama güzelliği gerçekleştirecek özgürlüğü sanatçıya hissettiren ilhamdır. Öyleyse bu bağlamda romantiklerin amacı aslında güzelliğin sürekli olarak yeniden yaratılması değil, ama esas olarak insanlığın güzelliği yaratma yeteneğine duyulan inancın yeniden canlandırılmasıdır: Bu, özgürlük sevgisidir, dünyanın güzelliğinde eyleme dönüşmüş özgürlüğün güzelliğini gören sevgidir.

Panteist inancın politik önemi, herkesin bir sanatçı kadar özgür ve angaje olabilmesi için politik ideallerle bireysel ifade arasındaki boşluğa bir köprü kurma ihtiyacına dayanır. Romantiklere göre bu, ortak bir mitolojiyi, bireysel idealizmi ortak bir idealizmle birleştirirken her bireyi ideallerinin bağımsız failleri olması yönünde esinleyen ortak sembolik bir kaynağı gerektirir. Bir sanat eserinin güzelliğine duyulan sevgi tikel bir ifade olduğu ölçüde bireyselken, mitoloji sanatı esinleyen güzelliğin, genel bir biçimle hem yüreğe hem de hayalgücüne hitap etmesini sağlayabilir; genel ve kolay ulaşılabilir imgeleri kullanarak inancı radikal ideallerin pratik gerçekliği konusunda esinleyebilir. Sorun bunun ışığında görüldüğü takdirde, romantiklerin yeni bir mitoloji çağrısı, devrimin yüksek ideallerini herkesin demokratik idealizmi haline getirme girişiminden pek de farklı değildir. Romantikler, yeni bir mitolojinin yeni bir dünya inancını ortak kültürün tamamlayıcı bir parçası haline getireceğini ileri sürdü; yeni bir mitoloji bireylere ideallerinin doğru ve gerçek olduğu duygusunu yeniden kazandırabilir ve böylece duyumsalı ve politiği birleştirecek devrimci bir sürecin evrensel özgürlük amacına doğru ilerlemesini kolaylaştırabilirdi.

Böyle bir yeni mitoloji neye benzerdi? Her şeyden önce, romantikler belirsiz olanın belirlenmemesi konusunda son derece

katıydı. Yeni bir mitoloji, kesinlikle bir insanlık mitolojisi olacağından, sadece hayalgücü ve –sonsuz sayıda biçimi benimseyen ve farklı halkların gelenekleriyle birleşen– gelecek kuşakların idealleri tarafından gerçekleştirilebilir. Schlegel, ünlü mitoloji okumasında mitolojiyi dünyanın güzelliğinin fantezi ve sevgi tarafından dönüştürülen anlaşılması güç ifadesi olarak tanımladı.[60] Schlegel'in yeni mitoloji nosyonunun arkasındaki düşünce, aydınlanma kuramının belirlenmiş sınırlarının ötesine eleştirel bir adım atmak ve sadece münzevi şairlerin temas etmeyi başardıkları ideal ve gerçek arasındaki uyumu bulmaya çalışmaktır. Bir halk şiiri olarak mitoloji, doğa ile özgürlüğün özdeşliğinin halk dilindeki sunumu olacağından, devrimci idealler de kültürün parçası olabilir. Schlegel tüm düşüncenin bir sezi olduğunu ileri sürer; yeni bir mitoloji ise yaşama manevi bir anlam ve amaç yükleyerek, eleştirel düşünceyi hissiyatla ve iç vicdanın sesiyle birleştirerek düşüncenin bu yaratıcı özünü bilinçli olmaya itecektir. Yeni mitoloji geçmişin mitolojilerinden yaratılabilir, ama Schlegel'in gördüğü gibi, daha da önemli olan şey, yaşayan bir mitolojinin bugünün ideallerini canlandıracak olması ve onların henüz düşünülmemiş yollardan gerçekleşeceğidir.

Romantik yeni mitolojiyle ilgili en hoşgörülü çağdaş yorumlar onu cazip bir ütopyacılık olarak görürken, romantiklerin özgürleştirici olabilecek fikirlerle uğraştığını görmek için 1970'lerde Latin Amerika'da kurtuluş teolojisinin doğuşunun ya da yakın zamanlarda Zapatistalar'ın Maya gelenekleriyle demokratik hümanizmi sentezlemesinin düşünülmesi yeterli olacaktır. Yeni mitolojinin amacı, ideal özgürlüğün herkesin kendi özgürlüğü olabilmesini mümkün kılmak ya da özerk olarak kendilerini gerçekleştirebilecek idealler ortaya koymak ve mekanik bir sembolizmden ziyade –her şahsın özgürlük mücadelesinin aynı zamanda en bireysel özgürlük mücadelesi olduğu– ifade edilebilir bir sembolizm sağlamaktır. Mekanikçi örgütlenmeyi ve analitik bilgiyi es geçme arzusu, romantiklerin idealleri demokratikleştirme amacıyla eşdeğerdir. Erken Alman romantik düşüncesinin yeni mitoloji anlayışı, mitolojiyi aklı tamamlayıcı bir öğe, devrimci değerlerin estetik bir biçime genişlemesi ve bu biçimle yayılması ola-

rak kavramak suretiyle kendisini diğer tüm mitolojilerden ayırır. Bununla birlikte politikayla estetiğin böyle bir sentezinin, bugün "gerçekçi" ya da "angaje" sanat diyebileceğimiz olguyla pek bir ilgisi yoktur. Romantik düşüncenin estetik ve mitoloji anlayışı, dinin kapsadığı estetik alandan vazgeçilmesi perspektifiyle formüle edildi; bu anlayış özgül bir didaktik içerikten çok, kolektif biçimin olabilirliğiyle ilgiliydi. Erken romantik ve idealist dönemin yeni mitolojisi hakkında Andrew Bowie'nin ileri sürdüğü gibi:

> İhtiyaç duyulan mitoloji bir akıl mitolojisidir: Amaç, bize uygun bir mitoloji yaratmaktır... Radikal demokratik politika adına estetiğin ve aklın sentezi... toplumun kolektif teolojik hedefinin çözündüğü bir dünyada sanatın önemiyle uzlaşması gereken Marksist kuramın gelecekte karşılaşacağı güçlüklere işaret eder.[61]

Gerçekten de iç dünyayla dış dünya arasında inanç üzerinden bağlantı kurmaya yönelik tinsel ihtiyacın dinle birlikte tarihe karışıp karışmayacağı açık bir soru olarak kalmaktadır. Modernist akımların sanatta ve edebiyatta yeni bir imgelem dünyası yaratma çabaları ya da "iki açık örneği anmak gerekirse" yalıtılmış benliğin varoluşsal krizi ve psikanalizin yaygın kurumsallaşması, kişisel olarak toplumla bağlantı kurma ve dünyaya anlam atfetmeye yönelik "romantik" isteğin yakıcı bir sorun olmaya devam ettiğini göstermektedir.

Hölderlin, doğa ve özgürlük arasındaki büyüyen bölünmeye –akıl eleştirelliğini kendi ilerlemesine yöneltmedikçe kaçınılmaz olarak derinleşecek tinsel çatlak– göndermede bulunurken "uçurumun karanlığı" (*die Nacht des Abgrunds*) tabirini kullandı.[62] Aklın romantik bağlamda yeniden tanımlanması, teorik faaliyete sınır çekmek değil, sahici özgürleşmeye ve kendini bilmeye olanak sağlayacak bir özgürlük anlayışına doğru aklı yeniden yönlendirmek anlamına geliyordu. Romantikler, aydınlanmanın feodal ideolojiye yönelik başarılı eleştirisine hayranlık duymalarına rağmen Schleiermacher'le birlikte "yasalar, görevler, tekdüze eylem"le ilgili yeni aydınlanma fetişinin, eylemin tüm metafizik boyutunu yok edecek ve özgürlüğün kendisinin tinsel ihtiyaç ve

olanaklarını görmezden gelecek kadar ileri gideceklerinden korktular.[63] Romantiklerin, insani özelliklerini yitirmiş bir özgürlüğe kaybettiği büyüsünü estetik ve mitoloji aracılığıyla yeniden kazandırmak, politik faaliyete irrasyonelleşmeden bir amaç kazandıracak metafizik bir boyut yaratmak üzere kimi zaman Donkişotvari olarak adlandırılabilecek çabaları işte bundan kaynaklanmaktadır. Politik yaşama metafizik bir boyut: yani, insanın özgürlüğünde bir anlam dünyası –Hölderlin'in iyimser olarak "şimdiye kadar bildiğimiz her şeyi gölgesinde bırakacak, düşündüğümüz, hissettiğimiz ve düşlediğimiz gibi bir devrim yaklaşıyor."[64] şeklinde tasvir ettiği bireysel eğilimin rasyonel değerlerle özgür ve bilinçli bir biçimde gelişimi– kurabilme yeteneği gören politik faaliyet. Bugün estetik yaşam giderek reklâmcılık ve şirket kültürü tarafından tanımlanırken ve demokrasi halkın hayalgücünün iktidarından çok özel çıkarların iktidarıyla ilgili bir kavram haline gelirken, estetiğin özgürleştirici boyutu ve radikal demokrasi üzerindeki romantik ısrar, yeni bir politik özgürlük tasarlamaya yönelik çağdaş çabalar için çok önemli olduğunu ortaya koyabilir.

Romantik Kadınlara Dair

Annie Le Brun



Fotoğraf, Anne Sauser-Hall.

Kadın romantiklerden bahsedilmiş ve hâlâ bahsediliyor olması kadınların romantizme yakıştırılmasındandır, zira aslında "romantik kadın" diye bir karakter yoktur. Üstelik öyle sanıyorum ki, Rimbaud'nun zorlamasından önce de aşkı nasıl yeniden keşfedeceğini bilen bu bir avuç genç kadının çekici tarafı da budur.

Bizi ilk etkileyen şey karakterlerinin çeşitliliği, davranışlarındaki farklılıklar olduğundan Bettina'nın ele avuca sığmazlığı, Su-

zette Gontard'ın tutkusu, Caroline Schlegel'in neşesi, Caroline von Günderode'un umutsuzluğu, Sophie von Kühn'ün masumiyeti ve Henriette Vogel'in gözüpekliği arasında herhangi bir benzerlik bulmak gerçekten olanaksızdır... Bununla birlikte, ne kadar birbirinden farklı olsalar da bu genç kadınların hepsinde ortak olan şey, rol yapıyor gibi görünmeye hiç gerek duymamalarıdır. Bu, kendini geride tutma sorunu da değildir ve buna en iyi örnek Bettina'dır. İşte Rilke'nin, onun hakkında yazdıkları:

> Şu tuhaf Bettina, bütün mektupları boyunca bir mekân, büyütülmüş boyutlardaki dünyaya benzer bir mekân yarattı. Daha başından itibaren, sanki yarın ölecekmiş gibi her işe hararetle girişti. Derinlemesine yerleştiği her yerin bir parçası oldu ve başına gelen her şey ezelden beri doğada yer almaktaydı...

Bettina'nın anısına çok iyi uyan bu pasaj, paradoksal olarak, tüm kadın romantiklere, hiçbiri kendisi olmaktan gocunmadığı ölçüde az çok uyar. Ve onlar samimice, masumca, arsızca, çılgınca, rezilcesine, trajikçe ama her zaman, her zaman kusursuzca kendileri *olurlar*.

Ve her şeyden önce, değişik entelektüel maceralarda genellikle kadınlara ayrılan ve özellikle ayrılacak olan ikincil rollerden bu anlamda tamamen kaçınırlar. Onlar romantizmin *yüreğidirler* ve *yüreğindedirler*, tıpkı dostları, âşıkları ve erkek kardeşleri gibi... Kadınların özgürleşmesinin kargaşayla dolu umutsuz tarihinde bu kadar özgürce hareket edebilen başka kişiler görmüyorum. Sanki bu kadınlarda ancak özgürlüğün ardından ortaya çıkabilecek bir parça *ağırlıksızlık* durumu söz konusudur. Sağduyunun hemen zayıflık olarak karikatürize edeceği türden bir ağırlıksızlık. Romantik genç kadın klişesini hepimiz biliriz, donuk, silik –bu genç kadınların gerçekte olduğunun tam tersi. Zira bu ağırlıksızlık, aşırılığın, ölene kadar oynanan oyunun, ânın yoğunluğunun, yaşama arzusunun ağırlıksızlığıdır... Kendisini alıkoyandan, ayırandan kurtularak kendine geri dönen yaşamın ağırlıksızlığıdır. Bettina buna "sanki baktığım her şeye saplanıyormuşum gibi" diyecektir.

Ve burada iki soru ortaya çıkar:

(1) Feminist düşünce güçlükle var olmaya başladığı dönemde, ne oldu da birkaç genç kadın kendini oldukları şey olmanın dehşete düşürücü özgürlüğünde yaşamlarını tehlikeye atarken buldular?

(2) Öncellerini bulmaya hep istekli olan çağdaş feministler, şimdiye kadar neden bu kadın romantiklerin varlığını kelimenin tam anlamıyla sansürledi?

İki soru, aslında birbirleriyle bağlantılıdır. "Dik başlı düşlerini" itiraf eden Bettina'nın tavrıyla eleştirileri bir yana, daha kendi itirazını doğrulamakla meşgul bir çağdaş feministin tavrının bile uzlaşmazlığı göz önüne alındığında, romantik kadınlar hakkındaki bu sessizlik bana gayet doğal görünüyor. İki cins arasındaki aşılmaz farklara dayanan bir ideolojiyi yaratma sürecinde olan insanlar, gerçekten nasıl olur da *aşk arayışında* kazanma ya da kaybetmeye endekslenmiş bir yaşamda kendilerini tanımlarlar? Bu, uyuşmaz, ama daha da çok uzlaşmaz bir tercih sorunu değil midir? Ve her militan ideoloji, bireyliğin derinliklerinde işleyen "huzur bozucu tuhaflığı" doğası gereği savuşturmak istemez mi? Bu, kâr politikasını ve ideolojik verimliliği yaşamın şiirsel savurganlığı karşısına dikmek değil midir? Böylece ayrım çok açık hale gelir: Bu, Ötekine açılmaya direnen Aynının geri çekilmesidir ya da başka bir deyişle, boyun eğmeyen bir *içe kaçışa* –Ren kıyısında kendini bıçaklamadan bir süre önce, "ne istediğini bilmeyen bir nostaljiyle dolup taşıyor ve aradığım şeyi daima arıyor, ama asla bulamıyordum" diye yazan Caroline von Günderode'un mutlak isyanına varan bir içe kaçışa– karşı çıkan feminist ya da başka türden tek biçimli bir düşüncenin safını tutmaktır.

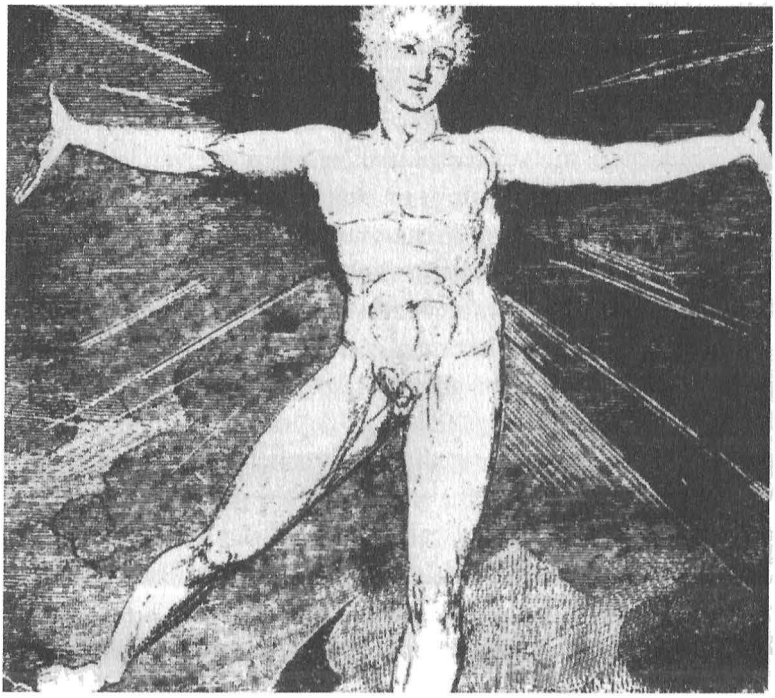
Bu isyan olmasaydı, özgürlük fikri yalnızca sosyo-ekonomik gelişimin bir aracına, sevgiyse bireysel bir zaafa indirgenirdi; bu isyandan, mutlağa karşı duyulan bu tutkudan çağdaş feminist söylemde tek bir sözcük bile duymayız ve bence bu, beni ilgilendiren tarafıyla, kesinlikle kınanması gereken bir durumdur. Zira öyle sanıyorum ki, romantizmin kadınları birkaç genç adamla paylaştıkları bu mutlak isyan ve bayağılığın şiddetli reddiyesi sayesinde özgürlüklerini nasıl yaratacaklarını biliyordu.

Üstelik "iki cins arasında kayırdığı taraf için ölümcül olacak bir hak eşitsizliği yaratan önyargıların tamamen yok edilmesini" uman Friedrich Schlegel'in eşitlik sorununa dair bu tutumunu –radikal olduğu kadar da doğal bir biçimde– ortaya çıkartanın da –tam da ortak bir isyan olması sebebiyle– bu ortak isyan olduğu kanısındayım. Fakat aynı zamanda, onları sevgiye bireyin benliğinin ötesinde yaptığı bu umutsuz arayışın ayrıcalıklı yollarından biri gibi bakmaya kışkırtan da bu ortak isyandır.

İşte bu yüzden romantizmin kadınları her şeye rağmen ve her şeye karşın aşkı yeniden keşfetme ayrıcalığına layıktır, çünkü onlar kadınların daha önce hiç aramadıkları bir şeyi –bilgiye dönüşen sevgiyi ve sevgiye dönüşen bilgiyi– aramıştır.

William Blake
Devrimci Romantik

Peter Marshall



William Blake'in Albion Rising (Albion'un Yükselişi) tablosuna atfen Art Hughes tarafından yapılan bir kolaj çalışması

Çağdaşlarının pek çoğu tarafından deli olduğu düşünülen, ömrü boyunca hep ihmal edilen William Blake, kolayca kafese kapatılamayacak kudretli bir kartaldır. Toplumsal köklerine ve politik bağlantılarına vurgu yapanlar da, metafizik ve psikolojik sezgilerine hayranlık duyarak onun ezeli hikmetini göklere çıkaranlar da olmuştur. Mistik, peygamber, idealist, materyalist, hü-

manist ve anarşist olarak görülmüştür; Çiçek Çocukları'nın aşırı incelmiş ve "saykodelik" gurularının soylu yabanisi olmuştur. Politik sağ ve sol, onun muhteşem şiiri "Kudüs"ü istedikleri yöne çekmişlerdir. Yine de o, kendi hayalgücünün rüzgârlarına binerek, "algının kapılarını" temizleyerek ve "yaşayan her şeyin kutsal" olduğunu görerek eleştirmen ve yorumcularının çok ötesinde yükseklerde süzülmeye devam ediyor.

Blake'in toplumsal ve tinsel yönünün ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği, bu denemenin ana tezidir. Bu, onun gücü ve cazibesidir. Çocukluğunda bir yandan ağaç üzerinde melekler görüp "Cennet Müjdecileri"nin seslerine kulak verirken, öte yandan ayakları on sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başı İngiltere'sine sağlamca basıyordu. İşte onun eşsiz cazibesi de tam olarak toplumsal ve tinseli bugün ekolojik diyebileceğimiz biçimde birleştirmiş olmasında yatmaktadır.

Blake, devrimci bir romantik olarak çağına köklü bir şekilde bağlı olsa da, Ortaçağ'ın gnostik sapkınlıklarından beslendi ve modern anarşizm ile özgürlükçü ekolojinin öncüsü oldu.[1] Fransız Devrimi'nin başarısızlığına rağmen gençlik dönemi radikalizminden vazgeçmedi ve daha sonraki kehanetimsi yazılarında görülen sarp ve puslu araziye çekilmedi.[2] Güçlüklerle dolu yaşamı boyunca "Özgürlük Çocuğu", ister devlet ve kral, ister kilise ve tanrı, isterse de efendi ve hırs kisvesi altında olsun her zaman otoriteye isyan etti.[3] Tüm insanların, "aklın sahte kelepçe"lerinden kurtulabilmesi, "İmgelemin İlahi Sanatlarını" icra edebilmesi ve kendi kendilerinin rahibi, kralı ve sanatçısı olabilmesi için toplumsal ve tinsel özgürlüğü araştırdı. Doğrusu, kişisel özgürlüğü de sınırlamadı: "Kendi kanatlarıyla süzülen hiçbir kuş, çok fazla yükselmez."[4]

Muhalefet Geleneği

Blake'in dünya görüşü üzerindeki en önemli etki, onun Protestan geçmişiydi. Bu, Püritenliğin baskıcı yönlerini reddeden radikal özgürlükçü bir Protestanlıktı. Kilise ve devletin kamu yaşamından mahrum bıraktığı Blake'in zamanındaki Dissenter'lar,* ayrı bir düşüncenin etrafında toplanarak sürekli bir toplumsal eleştiri akımı meydana getirdi. Bilindiği gibi, The Dissenting Interest (Muhalif Grup), bireyciliği ve kendini sorgulamayı destekler ve otoritenin her türlüsüne karşı içgüdüsel bir kuşku besler.[5] Yerleşmiş inançlar ve kabul edilmiş düşüncelere karşı kişisel yargı hakkını koyar. Dissenter'ların kültürü, Fransız Devrimi'nin patlak vermesi karşısında Blake'le aynı coşkuyu duyan Thomas Paine, Richard Price, Joseph Priestley ve William Godwin gibi büyük radikal düşünürler yetiştirmiştir.

Bununla birlikte Blake, rasyonel Dissenter'ların özgürlükçü kabullerini paylaşırken aynı zamanda komünar ve mesihçi yönde düşüncelerini etkileyen sapkın bir yeraltı mezhep geleneğiyle de temas halindeydi. Bu geleneğin kökleri, binyılcı tarikatların, özellikle de Ortaçağ'daki Brethren of the Free Spirit'in (Özgür Ruhun Kardeşleri) mistik anarşistlerinde bulunmaktaydı[6] ve gelenek, Tanrı'nın krallığını yeryüzünde kurarak tam bir özgürlük ve eşitlik içinde yaşamak isteyen Anabaptistler, Ranter'lar ve İngiliz Devrimi'nin Digger'ları arasındaki aşırı sol içinde yeniden ortaya çıktı.[7] Blake'in gençliği sırasında Londra'da varlığını sürdüren Muggletoncular** ve Taskite'lar gibi tarikatlar içinde varlığını sürdürdü.[8] Bu, toplumsal özlemlerini İncil diliyle ifade eden, varolan kilisenin ve devletin "Babil"i yerine insanların karşılıklı yardımlaşma ve bağışlama Ebedi Gospel'ine göre yaşayacakları özgür bir topluluk olan Kudüs'ün geçmesini isteyen bir gelenekti. Gerçekte Blake, 1790'lardaki radikal Dissenter'lar ara-

---

*Türkçe'de muhalif anlamına gelen dissenter, o dönemde Anglikan Kilisesi'ni fazla Katolik ve muhafazakâr bularak ona karşı çıkan radikal Protestanlara verilen addır. Muhalefet anlamına gelen "dissent" sözcüğü de bu Protestan muhalefetine göndermede bulunur (h.n.)

**1657 yılında vahiy aldığını iddia eden terzi Ludovic Muggleton adına kurulan bir tarikat. (ç.n.)

sında Deccal'ın hükümdarlığını tartışan, binyıla umut bağlayan ve devrimci özlemlerini ifade etmek için Vahiy* imgesinden yararlanan tek kişi değildi.[9]

William Blake, bu radikal Dissenter geleneğe ezoterik Kabala ve Simya gelenekleriyle Swendenborg ve Boehme'nin mistik yazılarında keşfettiklerini ekleyince gerçekten sarhoş edici ve devrimci bir karışım ortaya çıktı. Fakat genç Blake, üzerindeki etkiler her ne olursa olsun, onlardan kendisine has bir düşünce üretmeyi bildi. Yaratıcı hayalgücünü kullanarak kendi ayrı dünya görüşünü oluşturdu: "Bir sistem yaratmalıyım" diye yazdı, "yoksa bir başkasının sisteminin kölesi olurum./ Muhakeme ve mukayese yapmayacağım: Benim işim yaratmaktır." Velhasıl, Godwin Dissent içindeki rasyonel eğilimi anarşist sonuçlara doğru geliştirirken Blake aynı sonuca mistik hat üzerinden vardı.

Karşıtlık Hakiki Dostluktur

Çok farklı bir Katolik ve monarşik gelenek içinde yer alan T. S. Eliot, Blake'in düşüncesindeki "kültür yoksulluğu" üzerine yorum yapar ve küçümseyici biçimde onun felsefesini, "ev yapımı bir mobilya takımının ustaca yapılmış parçası"na[10] benzetir. Blake, büyük ölçüde kendi kendini eğitmiş bir düşünür ve öncelikle bir ressam ve şair olmasına karşın, tuhaf ve ezoterik bilgi parçalarını yamayarak bir araya getiren felsefi bir Robinson Crusoe'dan daha fazlasıdır. Felsefesi gıcırdayıp sallanmaz; sağlam, yekpare ve organik bir bütünlüğe sahiptir. Kaba saba bir aletten çok bir Henry Moore heykelini andırır. Üstelik sadece ahlak ve siyaset felsefesinin birçok temel kanısını sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda Batı uygarlığının materyalist ve rasyonalist öncüllerine de saldırır.

Blake'in düşüncesinin en çarpıcı ve belirleyici yönü onun diyalektik doğasıdır. Üniversitelere ve okullara egemen olan mekanik ve materyalist felsefeyi reddeder. Lao-Tse gibi gerçekliği bir akış süreci olarak görür ve değişimi oluşturanın karşıt güçlerin dinamik etkileşimi olduğuna inanır. Her maddenin

---

*İncilin son cüzüne atıfta bulunuluyor. (ç.n.)

doğasında Blake'in "karşıtlıklar" adını verdiği iki nitelik bulunmaktadır:

> Karşıtlar olmaksızın ilerleme olmaz. Çekim ve İtim, Akıl ve Enerji, Aşk ve Nefret, İnsan varoluşu için gereklidir.
>
> Bu karşıtlıklardan dinin İyi ve Kötü dedikleri şey doğar. İyi, akla itaat eden edilgendir. Kötü, enerjiden doğan etkendir.
>
> İyi cennettir. Kötü cehennem.

Her şeyin kökeninde bulunan karşıtlıklar arasındaki bu çatışma sadece kaçınılmaz değil, yararlıdır da; gerçekten "Karşıtlık Hakiki Dostluktur." Ayrıca daha yüksek bilgelik sentezi ancak masumiyet ile deneyim, iyi ile kötü, özgürlük ile otorite arasındaki çatışmadan doğabilir. Zihinsel ve bedensel savaş bu yüzden gerçekliğin bütünleyici bir parçasıdır. Şeylere diyalektik bakan bu yöntem, Blake'in düşüncesinin esas özünü oluşturur. İkonoklastik notlarının gösterdiği gibi, okuduğu yazarlarla bile diyalektik polemiğe girişmiştir.

Bununla birlikte, Blake sonunda yeni Kudüs toplumunda ortaya çıkacak daha yüksek bir sentezi önceden görmektedir. Kişisel ve tarihsel anlamda cennet ile cehennem arasında bir evlilik; yani zihin ile beden, hayalgücü ile akıl, vicdan ile arzu, zengin ile yoksul, insanlık ile doğanın barışması gerçekleşecektir. Blake, Marx'ın komünist toplumunda olduğu gibi, tarihin sonunda insan ile insan ve insan ile doğa arasında artık uzlaşmaz bir çelişki olmayacağına inanıyordu.

Blake'in metafiziği en iyi şekilde bir tür panteistik idealizm olarak tanımlanabilir. Dış dünyayı evrensel yasaların yönettiği hareket halinde madde olarak gösteren Newton'un rasyonalizmini, Bacon'ın ampirizmini ve Locke'un sansüalizmini (duyumsalcılık) reddeder. Onlara göre dünya, tartılabilen, ölçülebilen ve sınıflandırılabilen sonlu bir nicelikten ibaretti. Blake, zamanın egemen dünya görüşünü biçimlendiren mekanik felsefenin, algılayan zihni algı nesnesinden, gözlemciyi gözlenenden ayırmakla büyük bir hata yaptığı kanısını taşıyordu.

Öte yandan, Blake dünyanın maddeden değil organik ruhtan

yaratıldığına inanan felsefi bir idealistti. Duyularımıza sunulan görünürdeki süreğen ve istikrarlı dünya ise bir yanılsamadır, tinsel ve gönül gözüyle görülecek bir hayal değildir:

> Bir ruh ya da bir içgörü, modern felsefenin ileri sürdüğü gibi bulutsu bir buhar ya da bir hiç değildir: onlar ölümlü ve çürüyen doğanın üretebileceği her şeyin ötesinde titizlikle birbirine eklemlenip örgütlenmiştir. Çürümekte olan ölümlü gözünün görebileceğinden daha iyi ve daha güçlü ışıkta, daha iyi ve daha güçlü çizgilerle hayal edemeyen kişi, hayal etmiyor demektir.

Blake'e göre bütün her şey imgelemde var olduğu için gözlemciyle gözlenen arasında bir fark yoktur. "Benim için bu Dünya tek bir İçgörü, Hayal veya İmgelemdir." Tüm doğa fenomenleri sadece bilinçte var olduğuna göre insanın algıladıklarını belirleyen şey algı aygıtı olacaktır: "İnsan neyse onu görür."

Blake, aynı zamanda fiziksel dünyanın bağımsız ve ayrı varlığının sonuçta bir aldanış olduğuna inanmaktadır. Çağdaşı Platoncu Thomas Taylor gibi, Blake de duyularımıza sunulan fani zaman ve mekân dünyası ile hayalgücü tarafından algılanan ebedi ve değişmez dünya arasında ayrım yapar: "İlinek her zaman değişir, Töz ise asla ne değişime uğrar, ne de bozulur." Blake'in tabiriyle bu "Bitkisel Evren", bu yüzden gerçek ve ebedi dünyanın "zayıf bir gölgesidir." Blake sanatçının amacının ise "İmgelemin İlahi Sanatlarını" kullanarak bu gerçek dünyayı, ölümlü gözün algıladıklarından daha saf biçimleri betimlemek olduğuna inanır.

Blake aynı zamanda bir adcıdır; tikeller haricinde tümellerin ya da genel terimlerin var olmadığına inanır: "Her sınıf bireyseldir." Bu yaklaşımın onun sanat, ahlak ve politika anlayışında önemli sonuçları vardır. Her şeyden önce, Joshua Reynolds'un resmetmeyi denediği genelleştirilmiş doğa çeşidinden nefret eder ve bir ressamın doğayı çok küçük tikellere göre görmesi gerektiğinde ısrar eder: "Genelleştirmek Aptallıktır. Tikelleştirmek Erdemin Tek Üstünlüğüdür." Bu yaklaşım Blake'in dünyayı görme

yönteminin temelidir. En güzel resimlerinin bir kısmı doğadaki çok küçük nesnelere –yabani kekik, kır çiçekleri, çakıl taşı, kil topağı, karınca ve çekirge– aittir. Ayrıca Blake'in adcılığı, etik ve politika alanında onu anarşist sonuçlara ulaştırır. Godwin gibi, her durumun tek başına bir kural olarak değerlendirilmesi gerektiğine inanır. Sonuç olarak bütün ahlak kurallarını ve insan yapımı yasaları reddetme noktasına kadar ilerler.

Doğanın Kendisi İmgelem

Blake'in doğa kavramı onun diyalektik ve idealist konumundan kaynaklanır. Bir yandan "Doğa bize Tinsel Yaşamı Değil sadece Doğal Yaşamı Öğretir" diye vurgular. Sadece doğayı inceleyen bilim bu yüzden "ölüm ağacıdır." Fakat Blake burada sadece Newton'un doğasından, hareket halindeki maddenin doğasından bahsetmektedir. "Doğanın kendisinin İmgelem olduğunu" kabul edersek o zaman gerçek bilginin "tatlı bilimi" mümkün olur. Blake, doğanın iç bağımlılığını, çeşitlilik içinde birliğini ve organik gelişimini vurgulayarak modern ekolojistler gibi doğa hakkında bütünsel bir yaklaşım benimsedi. Eğer beş duyumuzun ötesine geçersek, eğer algının kapıları temizlenirse, o zaman "yaşayan her şeyin kutsal" olduğunu göreceğiz.

İnsan özne ve nesne olarak doğadan ayrı değil, onun bütünleyici bir parçasıdır. Maalesef, faydacı ve sömürücü insan doğanın iyi huylu seyrine müdahale etmiştir. Blake, "İncil, Tanrı'nın doğayı kusursuz biçimlendirdiğini ama İnsan'ın Doğa Düzeni'ni bozduğunu, o zamandan beri de Elementlerin Kötülük Prensi'yle dolduğunu söyler" diye yazar. Bu durumda günahkâr insan, esasında saf olan doğal düzene kişisel çıkarları ve zalimliği sokmuştur. Ancak bu, bütün insanlar için geçerli değildir. Blake gibileri diğer türlere acımasızca yaklaşılması karşısında dehşete kapılmaktadır. *Auguries of Innocence*'da (Masumiyet Alametleri) en dokunaklı hayvan hakları savunularından biri olarak ortaya çıkar:

Kafesteki kızıl ardıç kuşu
Öfkelendirir bütün Cenneti
Güvercin ve kumrularla dolan bir kuş evi
Titretir baştan aşağı Cehennemi
Sahibinin kapısında açlıktan ölen bir köpek
Ulur Devletin yıkımına dair bir kehanet.
Bir At Yolda eziyet gördüğünde
Çağırır Cenneti insan kanı dökmeye
Vurulan yaban tavşanının her çığlığı
Bir lif kopartır beyinden
Kanadından yaralandığında bir tarlakuşu
Bir Melek şarkı söylemeyi bırakır
Kavga için kırkılıp hazırlanan bir dövüş horozu
Dehşete düşürür doğan güneşi
Kurdun ya da aslanın her uluması
Cehennemden kaldırır insan ruhunu
Gezinen yabani bir geyik şurada burada
Uzak tutar İnsan ruhunu kaygıdan
Eziyet gören kuzu kavgalara neden olur
Ve yine de kasabın bıçağını bağışlar.

Bundan başka Blake, varlık zinciri boyunca bitkileri ve nesneleri, ruhsal ve estetik bir niteliğe sahip olarak görür. Onun şiirlerinde çamur topakları ve çakıllar konuşur, çiçekler hisseder. Blake'in derin ekolojik duyarlılığı, "Bir metelik Güneşten daha güzeldir, Para taşımaktan eskimiş bir kesenin boyu Üzümlerle dolu bir Bağdan daha güzeldir. Bazılarında sevinç gözyaşları akıtan ağaç, diğerlerinin gözünde sadece yolda dikilip duran yeşil bir şeydir," diye düşünen bir cimrinin parasının egemen olduğu bu günahkâr dünyaya hüzünlendiği mektuplarında da görülür. Blake, bir ormanın sadece ekonomik bir birim olarak görülemeyeceğini, ormanın insan ruhunu olduğu kadar hayvan yaşamını da besleyen dünyanın ekosisteminin bütünleyici bir parçası olarak görülmesi gerektiğini ileri süren modern ekolojistlere seslenmektedir. Güneş yükseldiği zaman Blake, bir meteliğe benzeyen yuvarlak bir disk değil, "Her şeye kadir Tanrı mübarektir' diye

haykıran sayısız ilahi varlıktan oluşan bir topluluk" görür. Bir kum tanesinde koca bir dünya görebilen insanlardan biridir:

Bir Kum Tanesinde bir Dünya görmek
Ve cenneti yabani bir çiçekte
Avuçlarında Sınırsızlığı tutmak
Ve Ebediyeti bir vakitte.

İlahi İmge

İnsan türü doğanın organik dünyası içinde kendisine yer bulur, ama o en önemli türdür: "İnsanın olmadığı yerde doğa çoraktır." İnsanlık eşsizdir, çünkü Tanrının imgesinden, "İlahi imgeden" yaratılmıştır. Blake, Hıristiyan anarşist Tolstoy gibi tanrının krallığının içimizde olduğuna inanır: "Bütün tanrılar insanın gönlünde yaşar." Yaratan ve yaratılan arasında bir fark yoktur: "Tanrı insandır ve İçimizde var olur ve biz de Onda var oluruz." Bu yüzden insan öncelikle tinsel bir varlıktır ve fiziksel bedeniyle sınırlandırılamaz: "Ruhlar organik insanlardır." Blake bu tinsel insani öze "İmgelem" ya da "Şiirsel Deha" adını verir ve "Şiirsel Dehanın gerçek insan olduğunu ve insanın bedeni ya da dış biçiminin Şiirsel Dehadan türetildiği"ni belirtir. Aynı zamanda, Blake zihinle bedeni ayırıp birini yüceltirken ötekini kötüleyen geleneksel düalizme düşmez. Tam bir monist idealist olarak kalır. Beden ve zihin ortak tinin iki yönüdür. Beden sadece örgütlü ruh değil, aynı zamanda yaratıcı enerjinin kaynağıdır:

1– İnsanın Ruhundan ayrı bir Bedeni yoktur; çünkü Beden olarak adlandırılan şey, Beş Duyuyla algılanan Ruhun bir parçasıdır. Bu duyular ise, bu çağda Ruhun kapılarıdır.
2– Enerji yegâne yaşamdır ve Bedenden kaynaklanır; Akıl ise Enerjinin sınırı ya da dış çemberidir.
3– Enerji sonsuz Hazdır.

Böylelikle Blake yaradılışımızın bilinçdışı ve içgüdüsel yanını olumlu bir itici güç olarak görür. İradeyi anlığın son edimi ola-

rak tanımlayan Godwin gibi Blake de ısrarla "Düşünce harekettir" fikri üzerinde durur.

Blake, insan özüne "imgelem" adını verir; ayrıca imgelemi içimizdeki en önemli yaratıcı yeti olarak yüceltir. İlhamı hafızanın karşıtı olarak aldığı imgelem teorisi Coleridge'in imgelemle hayal arasındaki ayrımını hatırlatmaktadır. Blake, aynı zamanda akıl yetisine karşı da son derece eleştirel bir tutuma sahiptir: "İnsan, muhakeme gücüyle daha önce algılamış olduğu şeyleri sadece karşılaştırabilir ve haklarında yargı oluşturabilir." Fakat buradan Blake'in irrasyonel ve entelektüel-karşıtı olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olacaktır. Aklı reddederken aceleci davranmaz, sadece tutkuları denetleyen ve kişisel çıkara hizmet eden akıl türünü reddeder: "Sadece Ratio*'yu gören kişi sadece kendisini görür." Blake'in mitolojisinde Akıl, Urizen'e (uluk) dönüşür ve sıkıntılı, güç durumda kalmış neşesiz bir zorba olarak gösterilir. Blake, mercek altına aldığını yok edebilen ve amaçların araçları haklı kılabileceğini iddia eden araçsal ve analitik akıl türünden nefret eder. "Her şeyi Olumsuzlayan Soyut bir karşı güç" olarak hareket eden akıldan tiksinir. Tek başına çıplak akıl sadece engeller, yönetir ve yok eder:

> Kuşku Hayaleti** insandaki Muhakeme Gücüdür ve
> İmgelemden ayrıldığı ve kendini çeliğin içine kapattığı gibi Bellekteki Şeylerinin Oranı içine kapattığında
> Oluşturur Yasa ve Ahlakı
> Şehitlik mertebeleri ve Savaşlar yoluyla, İmgelemi, Kutsal Bedeni yok etmek için.

Fakat Blake burada sadece analitik ve araçsal akıldan söz etmektedir. Çıplak aklın görevi kendini tamamen yok etmek değil,

---

*Latince "hesaplama" anlamına gelen "ratio" sözcüğü "oran" demek olup, Aklın muhakemede bulunan yönüne göndermede bulunmaktadır.(h.n.)

**Blake'in kendine özgü terminolojisinde rasyonel kuşkuyu ve bencilliği temsil eden, imgelemin karşıtı olan "spectre" kavramını "Kuşku Hayaleti" olarak çevirmeyi tercih ettim.(ç.n.)

kendi yetersizliğini kabul etmektir. Üstelik Blake akıl ve tutkular arasında kaba bir ayrım yapmaz, zira "Gözyaşı" duygusal bir olay olduğu kadar "zihinsel de bir olaydır." Akıl tutkulara gem vurmak yerine onları cesaretlendirirse, "Cennetin Hazineleri, Zihnin Gerçeklikleri" olabilir.

Blake'in psikolojisinde tam bir insan, dört zoa adını verdiği dört temel bileşenden oluşur: Beden (Tharmas), akıl (Urizen), duygu (Luvah) ve tin (Urthona). Blake diğerleri olmadan birinin var olamayacağını ileri sürer. Örneğin aşk bedensel, zihinsel ve duygusal halleri içerir, ancak gerçek cinsellikte tinselin fiziksel olanı kusursuzlaştırması gerekir. Ayrıca yüksek bir bilinç durumuna ulaşmak, tam bir içgörü farkındalığı elde etmek için enerji, akıl, duygu ve ruhu uzlaştırmak gereklidir. Blake nesneler şemasında buna "dörtlü görüntü" adını verir.

Bilincin ilk düzeyinde mekanik akıl karanlıkta salınır durur (Blake buna cennet adını verir). Ateşin eşlik ettiği ikinci düzey enerji bölgesidir (cehennem). Üçüncüsü, Blake'in *Marriage of Heaven and Hell* (Cennet ve Cehennemin Evliliği) isimli düzyazı şiirinde ifade ettiği gibi ilk ikisini birleştiren bir ışık durumudur. Dörtlü görüntü, bilincin diğer bütün düzeylerini bir araya getiren, esinlenilmiş tam bir ışık durumudur:

Şimdi dörtlü bir görüntü gözümün önünde
Dörtlü bir vizyon bahşedildi bana
En yüksek hazda dörtlüdür
Yumuşak bir Beaulah* gecesinde üçlü
Ve daima ikili. Tanrı bizi korusun
Tekli görüntüden ve Newton'un uykusundan!

Blake, çağdaşı olan diğer radikallerden farklı olarak doğuştan gelen fikirlere inanıyordu. Reynolds'a karşı yazılarında ideal bir güzellik ve ahlaki bir bilinçle doğduğumuzu iddia etti: "Doğuş-

*Beaulah, hacıların oradan baktıklarında aradıkları kenti görebilecekleri Bünyan'daki bölgedir. Blake'in kendine özgü terminolojisinde ise esinin kaynağıdır. (ç.n.)

tan gelen Fikirler her İnsanın içindedir, onlarla Doğar; bu fikirler gerçekten kişinin Kendisidir." Godwin ve Paine bizlerin kendi koşullarımızın ürünü olduğumuzu ileri sürerken, Blake zihnin kalıtsal olduğu üzerinde ısrarla durdu. "Dehanın doğuştan olmadığını, Öğretildiğini söyleyen Kişi Düzenbazdır." Gerçekten kişi kendi için önemli hiçbir şeyi sonradan öğrenemez, zira sahip olduğu her şeyi yanında getirmiştir: "İnsan ekilip dikilmeye hazır bir bahçe gibi doğar."

Maalesef, büyüyen çocuk beş duyunun mağarasında yolunu kaybettiği için sahip olduğu doğal bilgiyi unutabilir. Dış dünyaya gömülen yetişkin doğal evrensel zemininden kolaylıkla kopar. Bu nedenle Blake içgörüleri duyumsal kendini beğenmişlik ve dünyasal çıkarlara bulanmamış çocukların onun içgörüsünü daha çok anlayıp açıklayabileceklerine inanıyordu.

"Tanrının sesi" olarak güvenebileceğimiz doğal bir ahlak duygusuna ya da vicdana sahip olmamıza karşın, doğru eylem tarzını benimsemek kolay bir görev değildir. Hepimizin içinde iyi ve kötü yanımız, Türüm ile Kuşku Hayaleti arasında sürekli bir mücadele vardır. Blake'e göre Kuşku Hayaleti dünyadaki olumsuz olan her şeyi –zorbalık, imparatorluk, yanlış akıl, geleneksel din ve bencillik– temsil eder. Eski Ahit'in Tanrı'sı Yehova'yla ilgilidir. Öte yandan Türüm olumlu olan her şeyi –yaratıcı enerji, imgelem, bağışlama ve İsa– temsil eder. İki güç arasındaki mücadele bedensel ve zihinsel savaş biçimini alır:

Gece ve gündüz etrafımda dolaşan Kuşku Hayaleti'm
Yabani bir yaratık gibidir yolumu gözleyen
En derinlerde Türüm'üm
Sürekli gözyaşı döker günahlarım için.

Bununla beraber, iyi ve kötü güçler arasındaki çatışma Manici evrende olduğu gibi sonsuz değildir. İyi kötüye karşı zafer kazanabilir; birey ilahi potansiyelini kavradığında, Türüm Kuşku Hayaleti'ni yenilgiye uğratabilir:

Herkes kendi Kuşku Hayaletinin gücü içinde
İnsanlığı uyanıp da
Kuşku hayaletini göle fırlatıp atacağı
O saat gelinceye kadar

Kuşku Hayaleti ve Türüm arasındaki diyalektik mücadeleden tüm karşıt güçleri uzlaştıracak daha yüksek bir İlahi İnsanlık sentezi doğacaktır. Blake'in içgörüye dayalı hümanizminin nihai amacı budur: "Tanrıya ibadet, herkesin diğer insanlardaki tanrı vergisine kendi dehası ölçüsünde saygı göstermesi ve en yüce insanları en çok sevmektir. Yüce insanları çekemeyenler ya da onları karalayanlar Tanrı'dan nefret ederler. Çünkü başka Tanrı yoktur."

Blake'in çağdaşı olan Paine ve Godwin gibi radikaller, toplumsal adaletsizlikleri aklamak için kullanılabileceğine inandıklarından dolayı doğuştan gelen fikir nosyonunu reddediyordu. Fakat Blake tanrı vergisi zekâ inancının toplumsal ayrım için hiçbir gerekçe sunmadığı kanısındaydı. Herkes dahi olarak doğmaz, ama Blake'e göre herkes ilahi imgeden eşit oranda yaratılmıştır ve ilahi bir potansiyele sahiptir. Bu düşünce, Blake'i yerel farklılıkları kabul ederek Evrensel İnsanlık adına konuşmaya iter: "Bütün insanlar ve Bütün dinler –sonsuz çeşitliliğe karşın– benzer olduklarından tek bir kaynağa sahiptir."

Fransız Devrimi'nin savunucuları politik hakları sadece mülkiyet sahibi beyaz erkekleri kapsayacak biçimde genişletmeye hazırlanmışken, Blake ırk ve cinsiyet eşitliğinin ateşli bir savunusunu yapar. Köleliğe karşıdır ve zulmünden haberdardır. Kölecilik-karşıtı dostu Stedman için köle ticaretinin dehşetini resmeder ve *A Negro on the Rack* (Istırap içinde bir Zenci, 1796) adlı resminden resmi imzalamadan bırakacak denli dehşete kapılır. Afrikalının tinsel aydınlanma ve toplumsal özgürlük açısından Avrupalı kadar yetenekli olduğunu düşünür. *A Song of Liberty*'de (Bir Özgürlük Şarkısı) Blake Londra halkına "Desteğini artır!" diye seslenir ve "Ey Afrikalı! Kara Afrikalı! (Git, kanatlı düşünce, genişlet onun alnını)" diye haykırır. Blake, *Little Black Boy*'da (Küçük Siyah Oğlan) başlangıçta iyi ve kötü meleklerle siyah ve

beyaz çocukları ilişkilendiriyormuş gibi görünür, ancak siyah çocuğu beyaz çocuğa ders verirken göstererek bu ahlaksal düalizmin çok ötesine geçer:

O beyaz buluttan ben siyahtan kurtulunca
Neşe saçarız Tanrının çadırının etrafında kuzular gibi.

Onu sıcaktan ben koruyacağım, ta ti
O babamızın dizine neşeyle çökene dek,
Sonra durup o gümüş saçlarını okşayacağım,
Ona benzediğim için o da beni sevecek.

Bu yüzden renk yüzeysel ve önemsizdir: Siyah ve beyaz tenler, sonunda çocukların bulutlar gibi gözden kaybolacak olan fiziksel bedenlerinin sadece dış görünüşleridir.[11]

Cinsel eşitliğe gelindiğinde Blake'in konumu ilk bakışta belirsiz görünebilir. Dostu Mary Wollstonecraft gibi Blake de evlilik kurumunda kadınların plantasyonlardaki köleler gibi olduğunu ve sevgisiz evliliğin fahişelikten farklı olmadığını kabul ediyordu. Blake ve Wollstonecraft birlikte çalışmalarının yanı sıra –Blake Wollstonecraft'ın *Original Stories from Real Life* (Gerçek Hayattan Sahici Öyküler, 1788) adlı eserine desenler çizmişti– iki yakın dosttu. Wollstonecraft'ın *Mary* romanının sonunda kadın kahraman, "ne evlenmenin ne de evliliğe teslimiyetin olmadığı bir dünya"ya[12] dâhil olma özlemini dile getirir. Yıllar sonra Blake Wollstonecraft'ın duygularını *Jerusalem* (Kudüs) adlı eserinde Albion'un Vala'ya* "Sonsuzlukta onlar ne evlenir ne de evliliğe teslim olur" (660) dediği yerde yansıtır. *Visions of the Daughters of Albion*'da (İngiltere Kızlarının Görüntüleri, 1793) sevgisiz evliliğin ve zoraki namusun zalim saçmalığını mahkûm eder:

*Blake'in kendine özgü terminolojisinde Albion İngiltere'yi; Vala baştan çıkarıcı doğa tanrıçasını temsil eder.(ç.n.)

Gençliğiyle yanıp tutuşan ve tayin edilmiş bir kader tanımayan kadın,
Yasanın sihirli sözleriyle nefret ettiği birine bağlanmalı ve yaşam zincirini
Bezgin bir şehvetle çekmeyi sürdürmeli ve ebedi baharının berrak Göğünü
Ürpertici ve tahammül edilmesi güç Düşünceler karartmalı mıdır?
Salgın gibi yaşayan, meteor gibi ölen, ve rahmini
İnsan Biçiminde meleklerin iğrenç doğumlarına uyandıran
Aldatıcı arzu ve özlemlerin çarkını döndürmesi
İnsanı çıldırtan zalim bir Dehşetin soğuk öfkesine katlanmak için
Gün ve gece Büzülmüş omuzlarında
Bir değnek mi tutmalıdır?

Blake, bu gidişe son vermek için ataerkil sahiplenmeye bir son verilmesi çağrısında bulunur ve kendini gerçekleştirmenin tamamlanması için kadın haklarını savunur.

Bununla birlikte Blake, "Aşk! Aşk! Aşk! Mutlu Aşk! Dağlardaki rüzgâr kadar özgür ol!" diyerek aşkı savunurken böyle bir özgürlüğü, "yumuşak huylu gümüş kızları ya da ateşli altın kızları" yakalamak için "*Oothoon** elmas gibi ipeksi ağlar ve sert tuzaklar kuracaktır" gibi bir kısıtlamanın koşullarında tasvir ettiğinde bir ölçüde belirsizlik doğar.[13] Blake, Oothoon'un kendisi bir kenarda onların "mutlu çiftleşmelerini" seyrederken "bu özgürce doğan haz"dan keyif alsın diye sevgilisine kız bulmasını mı önermektedir; yoksa, birbirlerini dışlamaması gereken içgüdülere sembolik bir gönderme mi yapmaktadır? Diğer taraftan Blake, açıkça eşi Catherine'i büyük bir aşkla sevmesine karşın, kadın, esas rolü onun destekçisi ve hizmetçisi olmakmış gibi davranıyordu.

Blake, kehanetimsi bir dille yazdığı kitaplarında kadın figürü-

*Oothoon: Blake'in *Visions of the Daughters of Albion* şiirindeki kadın kahramanın ismidir. Tecavüze uğraması yüzünden kendisine sırt çeviren sevgilisini yeniden kazanmak için kendisini köleleştiren kadını ve buna benzer siyasi, ekonomik, kültürel, vs. ilişkileri temsil eder.(ç.n.)

nü geleneksel hilekâr dişi şeytan ya da tutkulu bir yıkıcı olarak gösterir. Los'un Enitharmon görünümündeki dişi Türüm'ü* tutkuların hem hoş görülmesini hem de bastırılmasını somut olarak temsil ederek imgelemin karşısında yer alır. Kadın Los'u rahat ettirir, ama aynı zamanda onu –hadım ederek– güçsüz bırakır. Fakat bu öykünün sadece yarısıdır. Daha sonra Albion'un türümü olan Kudüs görünümündeki kadın özgürlüğü, İsa'yla birleşme arzusunu temsil eder ve Albion'la birleşir.

Blake, aslında erkek ve dişi ilkelerin ayrı olmadıklarını, farklı cinslerin bedenlerinde barındıklarını, ama hepimizin içinde bulunduklarını düşünüyordu. Örneğin Enitharmon Los'tan ayrılınca insan bölünür ve kıskançlık ortaya çıkar. Sonuçta Blake cinsiyetin sadece bölünmüş zaman ve mekân dünyasına ait olduğuna inanıyordu: Gerçek "insanlık cinsiyet bilmez" ve "İnsanlık çok yukarısındadır / Cinsel düzenlemenin."

Oldukları gibi Şeyler

Blake'in politikası tutarlı bir sistem olarak ya da tutarlı bir biçimde sunulamaz. Özel mülkiyetin koruyucusu olarak hükümeti savunmasıyla egemen Whig** ideolojisi haline gelen John Locke'un mekanik ve faydacı zihniyetiyle bağlantılı gördüğü geleneksel siyaset felsefesine pek değer vermez. Hatta Blake Avrupa'daki sanatların acınacak durumunu doğrudan doğruya "Bilimlerin Bilimi olan Siyaset Biliminin acınacak durumuna" bağlar.

Blake'in yüzyılın başında halkı isyana teşvik etmekten dolayı yargılandıktan sonra politikadan ümidini kestiği ileri sürülmüştür.[14] 1810 yılı dolaylarında kesin olarak "yurttaşlarımın politikayla başını derde sokmasını görmekten dolayı gerçekten üzüntü duyuyorum" diye yazar. Fakat Blake, sadece geleneksel anlamda –iktidarı ele geçirmek için mücadele eden partilerin ve hiziplerin yürüttüğü– politikadan ümidini kesti. Politika sadece dar anlamıyla hükümet sanatı olarak tanımlanırsa, onun konu-

---

* Blake'in kendine özgü terminolojisinde Los, şiirin yaratıcı hayalgücünün kişiselleştirilmiş halidir; Enitharmon Los'tan türeyen ruhsal güzelliktir. (ç.n.)

**İngiliz Liberal Parti taraftarlarına verilen ad. (ç.n.)

mu politika-karşıtı olarak adlandırılabilir. Blake politikadan korkmuyordu, fakat hükümetler biçimindeki geleneksel politikanın yaşamın bir inkârı ve insan özgürlüğü önünde aşılması güç bir engel olduğu yönünde anarşist bir sonuca ulaştı.

Blake, daha geniş anlamda –toplumdaki insanlar arasındaki ilişkiler– politikayı asla reddetmedi. Dinsel düşüncesinin ayrılmaz bir parçasını oluşturduğundan dolayı politik görüşlerinden yalnız başına söz edilemez. "Din ve Politika Aynı Şey değil midir?" diye sormasının ardından "Kardeşlik Dindir" diye eklemişti. Politik ve dinsel inançlarının iç içe geçerek birbirine kenetlenmesi gibi, her iki görüşü de ona özgü doğa, toplum ve benlik görüşüne dayanır.

Blake'in politikasında eleştirel ve yapıcı bir boyut vardır. Hem mevcut toplumun çarpıcı bir eleştirisini sunar, hem de alternatif bir özgür toplum vizyonu ortaya koyar. Gelecekteki yeni Kudüs toplumunda yaşayan dönüşmüş insanlığı tasvir ederken gizemli geçmişten esinlenir. Blake, pek çok açıdan benzediği Brethren of the Free Spirit, Digger'lar ve Ranter'lar gibi insanlığı başlangıçtaki haline getirmek istiyordu. Onlar gibi Blake de Cennet Bahçesinde erkek ve kadının özel mülkiyet, sınıf ayrımları ve insan otoritesi olmadan bir masumiyet ve bütünlük içerisinde yaşadığını farz ediyordu. "Âdem'in toprağı bellediği ve Havva'nın ip eğirdiği devirde, Soylu kimdi o halde?" Gerçekten Blake, "İnsanın en baştaki Durumunun Bilgelik, Sanat ve Bilim" olduğunu hisseder görünmektedir. Düşüşten* sonra erkekler ve kadınlar zahmet, yoksulluk ve acı çekmeye mahkûm edildi. Kurumların ağırlığı altında ezildiler, Kilise ve Devlet tarafından parçalandılar, Lord ve Kralların zulmüne uğradılar: "Zorba" der Blake, "en Kötü hastalıktır ve diğer tüm hastalıkların Kaynağıdır." Özel mülkiyet gelişir ve devlet onu korumak için tesis edilirken insanlar birbirlerine karşı bölünür ve sınıflar doğrudan çatışma durumuna gelir. İnsan masumiyetinin yitirilmesiyle birlikte, deneyim, insan ile doğa, devlet ile toplum, kilise ile Hıristiyanlık arasında bir çelişkiler dünyası yaratır.

---

*Adem ve Havva'nın günah işleyip cennetten kovulmaları kastediliyor.(ç.n.)

Blake'de her zaman psikoloji ve politika arasında yakın bir paralellik vardır: bireyin durumu içinde yaşadığı devletin durumunu yansıtır. İnsanın kendi içinde akıl ile imgelem, vicdan ile arzu, beden ile ruh arasında bir çatışma vardır. Uyuyan ruh, "Yılanı* takip ederek Cennetten ayrılınca ölümcül İyi ve Kötü düşlerini gördü." Ama olayların böyle seyretmesi kaçınılmaz değildir. Devrimci enerji bireyde de faal durumdadır ve tarihsel nesneler bir zamanlar oldukları hale dönüştürebilir.

Blake, zamanın başlangıcında var olduğunu farz ettiği kayıp masumiyet ve özgürlük çağını yeniden yaratmayı amacı olarak görüyordu. "Eserimin doğası içgörüye dayalı ya da imgeseldir" diye yazar. "Bu, Eskilerin Altın Çağ adını verdikleri dönemi Yeniden Yaratma Çabasıdır." Fakat günahkâr deneyim dünyasında başlangıçtaki masumiyetin durumuna dönmek olanaksızdır. Tek yol, masumiyet ve deneyimin daha yüksek bir sentezini gerçekleştirecek yeni bir toplumda bütünsel kişiliği yaratmaktır. Blake, *The Book of Thel*'de (Thel'in Kitabı, 1789) kendi beş duyusunun onu maruz bırakacağı tehlikelerden haberdar olan bakire Thel'in deneyim dünyasından korkup geri çekilmesinin hata olduğunu ima eder. Dünya bilgisi tarafından sınanmamış sahici bir masumiyet olamaz, zira "Masumiyet bilgelikle birlikte yaşar ama Cehaletle asla."

Blake, bir devrim çağında yaşadı ve radikal arkadaşlarından pek çoğu gibi umut ve hayal kırıklığının uç noktalarında gezindi. İngiltere'de ulusal devletin gerek içerde gerekse de Hindistan ve Amerika'daki sömürgelerinde insanları ezdiği ve sömürdüğü bir zamanda yaşadı. Sadece bir oymacı olarak zanaatını tehdit etmeyen, ama aynı zamanda İngiltere'nin yeşil ve hoş topraklarını karanlık şeytansı fabrikalardan ibaret kirli bir çöle dönüştüren sanayi devrimine tanık oldu. Yeni kentlerde "Dumanları şirin bahçeleri mahveden ve sürekli akan lağımları parlak nehirleri tıkayan / irili ufaklı kuleler ve kubbeler" görüyordu. İngiltere'nin yeni fabrikaları duman ve ateşlerini kuzeye doğru savurup işçileri tüketirken güneyden devrimci savaşın gürültüsü ve Avrupa sa-

*Adem ve Havva'ya yasak Meyve'yi yemeleri konusunda telkinde bulunan yılan görünümündeki İblis. (h.n.)

vaş meydanlarında çürüyen cesetlerin kokusu geliyordu.

Blake, henüz bir çocukken Amerikan Devrimi'nin haberleriyle heyecanlanmış ve genç biriyken yeryüzünde yeni bir barış, refah ve özgürlük çağını başlatacağına inandığı Fransız Devrimi'ni çılgınca bir coşkuyla selamlamıştı. Devrim, teröre saplanarak yozlaşınca büyük bir hayal kırıklığına uğrar ve İngiltere Fransa'yla savaşa girince dehşete kapılır. 1800 yılında, kendi yaşamında tanık olduğu "kudretli ve korkunç değişimin" dünyayı nasıl tehdit ettiğini ve savaşla sonuçlanması karşısındaki ümitsizliğini saklamıyordu:

Amerikan Savaşı başladı. Savaşın tüm karanlık korkuları,
Gözlerimin önünden
Atlantik'i aşıp Fransa'ya geçtiler
Derken Fransız Devrimi başladı, yoğun bulutların içinde..
Ve Meleklerim bana böyle görüntüler görerek
Yeryüzünde yaşayamayacağımı söylediler...

Fakat Blake, en karanlık anlarında bile iki devrimin esinlediği özgür toplum vizyonunu asla yitirmez. Çağdaşı olan radikallerin pek çoğu gericilere dönüşür ya da vazgeçerken Blake özgürlükçü ve eşitlikçi ideallere sadık kalır. O her zaman, "Hükümete Saygının kaybolması, ona Saygı duyulmasından iyidir." düşüncesine bağlıdır.

Altın Çağın Yeniden Yaratılması

Yaşadığı dünyaya yönelik yıkıcı eleştirilerine karşın, Blake umutsuzluğa kapılmamıştır. Alternatif bir değerler sistemi önerir ve hem özgür hem de tatmin edici yeni bir toplum yaratmanın olanaklı olduğuna inanır. Yapılması gereken ilk iş baskıcı dinden, sevgisiz evlilikten ve savaştan kurtulmaktır. "Eski Bir Atasözü"nde dediği gibi:

Defet rezilleşen kiliseyi:
Defet evlilik tabutunu:
Defet kana bulanmış adamı:
Eski laneti de defetmiş olacaksın.

Blake kapsamlı ve katı bir ahlak yasası geliştirmez. Brethren of the Free Spirit gibi Blake de İlahi İnsanlığın günahsız olduğunu göstermek için geleneksel iyi ve kötü tanımlarının ötesine geçer.[15] Bir antinomist* ve bir özgürlükçü olarak, ahlak ilkelerini reddettiği ve On Emri çiğnediği için kesinlikle İsa'ya hayranlık duyuyordu. Bununla birlikte, Blake'in temel değerleri yazılarında ortaya çıkar. Bu değerler kişinin zengin, mevki sahibi ya da zeki olmasına bakmaksızın her insanın anlayabileceği hem basit hem de yüce değerlerdir.

İsa, Blake'in en çok değer verdiği şeylerin –bağışlama, enerji ve yaratıcılık– vücut bulmuş halidir. Blake İsa'yı kendi yıkıcı ve devrimci amaçlarına uygun olarak biçimlendirir ve tüm hiyerarşileri ve zorbalıkları reddettiğini ileri sürer: "Cennet Krallığı, Dünyevi Egemenliğin doğrudan olumsuzlanmasıdır." Komşunu sev altın kuralıyla ifade edilen İsa'nın öğretisinin özeti bile haddinden fazla katı bir şekilde uygulanabilir: Blake, "Altın Kurala uydu, sonunda Altın Budala oldu," diye yazar. Blake'e göre Hıristiyanlığın temeli ceza tehdidinde değil, bağışlamada bulunur: "İncil Günahların Bağışlanmasıdır ve Hiçbir Ahlaki kuralı yoktur."

Blake, yaşama stoacı ya da baskıcı yaklaşımlara tamamen karşıydı. Lavater'in kitabına düştüğü bir dipnotta "gerçek Hıristiyan felsefesinin en rafine Epikürcülüğü" ve azami zevk almayı öğrettiğini ileri sürer. Blake hem tensel hem de zihinsel hazzın isteklerini kabul etmekle birlikte en yüksek zevk derecesinin yaratıcı enerjiden kaynaklandığına inanır: "Enerji Ebedi Zevktir." "İmgelemin ilahi sanatlarını uygulamak için hem bedenin hem de zihnin özgürlüğünden" başka bir Hıristiyanlık ve başka bir İncil tanımaz.

Blake katı bir ahlak yasası geliştirmeyi reddettiği gibi özgür bir toplumun biçimsel taslağını da geliştirmeyi reddeder. Bununla birlikte, özgür bir toplumun hangi doğrultuda ilerleyebileceğini önerir. Yaşamının ilk yıllarında Amerikan ve Fransız Devrimleri deneyimi ona umut vermişti. *Masumiyet Şarkıları*'nda (Songs of

*İncil'e göre Hıristiyanların ahlak kurallarından muaf olduğunu savunan kişi. (ç.n.)

Innocence, 1789) ileride neler olabileceğine dair kabataslak bir tablo çizmişti: Yankılanan çayırlarda oynayan çocuklara şefkatli büyükler göz kulak olur; baca temizleyicisi çocuklar güneş altında kahkahalar atarak hoplayıp zıplar; siyah ve beyaz çocuklar birbirlerini sayar ve sever; binlerce küçük kız ve erkek çocuk hep birlikte akıllı gözetmelerin eşliğinde şarkılar söyler. Her şey çocukça bir neşe içindedir. Blake, "Kutsal Görüntü"nün insanlık sayesinde parlayacağına inanır:

İnsaf insanın yüreğindedir,
Merhamet ise kişinin yüzüdür,
Aşk insanın kutsal suretidir,
Barış ise giydiği giysidir.

Yani insan nerde olursa olsun,
Dua eder başı derde girince,
İnsafa, Merhamete, Barışa ve Aşka

Blake, iki yıl sonra yazdığı *French Revolution*'da (Fransız Devrimi, 1791) yeryüzü cennetinin gerçekleşmesini sabırsızlıkla bekliyordu:

"O zaman Fransa'nın vadileri askerlere seslenecek:
'Fırlatıp atın kılıçlarınızı ve tüfeklerinizi
Koşup kucaklaşın uysal köylülerle' Fransa'nın soyluları işitecek ve gözyaşı dökecekler
Ve dehşetin kızıl cübbesini, zulmün tacını ve hor görmenin pabuçlarını çıkaracaklar
Ve harabeye dönmüş dünyadan savaşın kemerini çözecekler;
Sonra gürleyen fırtına bulutlarının üstünde bir papaz
Yeryüzüne eğilip vadileri kucaklarken göz yaşlarını tutamayacak ve
Elini bir sabana koyarak
Diyecektir ki 'Artık sizi lanetlemeyecek, hepinizi
Kutsayacağım'."

Fransa'da devrim teröre dönüşerek yozlaşırken bile Blake,

Marriage of Heaven and Hell'i devrimin ateşli ruhunun doğduğu "*A Song of Liberty*"yle bitirebiliyordu. Kıskanç kralı devirip "taşlaşmış katı yasaları" ezip toza dönüştürürken "İMPARATORLUK YOK ARTIK! ASLAN VE KURT ÇEKİP GİDECEK" diye haykırır. Koro cinsel ve toplumsal özgürlük zamanının habercisidir:

> Ölümcül karalara bürünmüş kısık sesli şafağın kuzguni rahiplerinin, hazzın oğullarına lanet okumasına artık izin vermeyin. Ne onun kabul görmüş kardeşliği –ki ancak zorba özgür der ona– bir sınır örsün, bir çatı çaksın. Ne de dinin solgun şehveti arzulayan ama eylemeyen bekâreti çağırsın.
>
> Çünkü yaşayan her şey Kutsaldır.

Otorite ve zorbalık sembolü huysuz ve sıkıntılı Urizen'in yerine, "fabrikada kölelerle birlikte çalıştığı yerden" çıkıp sevinç ve özgürlükle kollarını açmış çırılçıplak dans edecek Albion gelecektir.

Blake, *Visions of the Daughters of Albion*'da katı ataerkil yasanın, beden ile zihni ayıran, kadınları ve çocukları sahip olunacak nesnelere dönüştüren "hatalı şeytan"ın işine son verecek politik ve cinsel bir devrim çağrısı yapar. Özgürce gerçekleşen aşkı ve yaratılışın tamlığının "sonsuz sevinç"e tanık olmasını çok ister. Blake aynı yıl bir deftere özgürlük aşkını ve yaşamın olumlamasını şöyle özetledi:

> Kendisini bir keyfe bağlayan kişi,
> Yok eder kanatlı yaşamı
> Ama keyfi uçarken öpen
> Yaşar sonsuzluğun gündoğumunda.

Maalesef, tarihsel gelişmeler Blake'in yakında gerçekleşecek devrim inancının yanlışlığını kanıtlayacaktı. İngiltere devrim yapan Fransa'ya savaş ilan edince Kilise ve Devlet partisi zafer kazandı. Yüzyılın sonunda Blake ve Godwin özgürlükle aynı mezara girmişlerdi. Blake *Songs of Experience*'ta (Deneyim Şarkıları, 1789-1794) korkunç şeylerin nasıl olduğunu gayet canlı olarak tasvir eder. Fakat Blake yaşamı daha trajik olarak görmeye başla-

masına karşın hâlâ Kudüs'ü yeniden inşa etmek ve insanlık ile toplum arasındaki bölünmelere son vermek umuduyla yaşıyordu. Karanlık ve çekişmenin hüküm sürdüğü zamanlarda İlahi İmgeye sıkıca sarılır. Devrimler çağında doğması nedeniyle Blake, masumiyet ile deneyim, özgürlük ile otorite, akıl ile imgelem diyalektiğinden özgür bir toplumdaki bütünsel insanın daha yüksek bir sentezinin doğacağına dair inancını asla kaybetmez.

Fransa'yla savaşın çıkmasından kısa bir süre sonra parlamentoya sunulan Pitt'in "Ağız Tıkama Yasaları"* yanı sıra Kiliseye ve Krala bağlı serseri çetelerinin en ılımlı radikallerin bile peşine düşmeye can atmaları ardından Blake, "1798 yılında Kutsal Kitabı savunmak bir insanın canına mal olur" diye yazdı ve ekledi: "(Devletin)canavarı ve (Kilisenin)fahişesinin başlarına buyruk hüküm sürdüğü bir zamandı." Fakat Blake sessiz kalmaz. Bunun yerine ihtiyatlı ve gizli propaganda yürütmek için gizli bir dil geliştiren İngiliz Devrimi sırasında zulüm görmüş Ranter'larla aynı yolu seçer.[16] Paine'nin "sözcüğün Bastille'i" adını verdiği sabit anlamlı dilin zorbalığını biliyordu ve düşüncelerini kendi sembolleriyle açıklayabileceği özel anlamlı bir dil geliştirmeyi denedi.[17] Bu nedenle sansürü ve cellâdı atlatabilmek için devrimci ve özgürlükçü mesajlarını kâhince alegorilerin arkasında gizledi. Dil ve mitolojisinin anahtarını bulmak için çaba göstermeye hazır olanlar açısından onun mesajı yeterince açıktı. Kâhince yazılarının tüm karmaşık sembolizmine ve puslu retoriğine karşın Blake'in Kudüs'ü dinsel bir fantezi ya da politik bir ütopya değil, dünyada bir gün gerçekleşeceğine inandığı özgür topluma dair bir içgörüdür.

Blake, *The Book of Urizen*'de (Urizen'in Kitabı, 1794) Yaratıcının Akıl Tanrısı Urizen olduğu maddi dünya ve insanlığın yaratılışına dair kendi mitini ilk kez geliştirir. Bu kitap İnsanın Düşüşünün en yalın öyküsünü sunar. Blake'in düşüncesinde mer-

---

*Gagging Acts: 1794 yılında Britanya Başbakanı William Pitt'in girişimiyle çıkarılan yasalarla bir sanığın yargıç önüne çıkarılmadan tutuklanmasını yasaklayan Habeas Corpus (ihzar emri) yasası askıya alındı ve halkı isyana teşvik edici nitelikte yayınların yayınlanması yasaklandı. (ç.n.)

kezi figürü oluşturan Şiirsel deha ya da imgelemi temsil eden Los da Yaratılış'ta yer alır. Los'tan onun dişil karşılığı olan Türüm, yani Enitharmon doğar. Ama dünya, insanlığı dinin ağlarıyla bağlamak isteyen zorba Urizen'in sonsuz egemenliği altında kalmaz, zira Los ve Enitharmon'un evladı isyanın ruhu Orc'tur. *The Book of Los*'da (Los'un Kitabı, 1795) Urizen'i maddi dünyayı yaratmaya ve böylece alt edilebilmesi için onu kendisini sınırlamaya zorlayan Los'la mite devam edilir. *The Book of Ahania*'nda (Ahanya'nın Kitabı, 1795) Urizen kendi Türüm'ünü yani Hazzı kovarak uzaklaştırır. Aynı tema dünya üzerinde egemenliğini zorla kabul ettiren Enitharmon tarafından ilan edilen İngiltere ve Fransa arasındaki savaşı konu alan *Europe: A Prophecy*'de (Avrupa: Bir Kehanet, 1794) devam eder. Ancak yaman Orc yine de yaklaşan devrimi hazır beklemektedir: "Ve kızıl Fransa'nın üzüm bağlarında onun öfkesinin ışığı gözüktü."

Blake, kendisini giderek daha fazla kehanetimsi yazılarının anlaşılması güç alegorileriyle ifade etmesine karşın özgürlükçü içgörüsü önceki kadar parlak bir şekilde parıldıyordu. Süslü retoriğiyle Kudüs'te Sonsuz İncil'i meydana getirecek Kıyamet Günü ile ilgili, Gnostik tarikatların vahye benzer diliyle devrimi sunmuş olabilir, ama ahlaki, cinsel ve toplumsal özgürlüğün yüceltilmesi her zamanki kadar coşkulu ve canlıdır. 1795 ve 1804 yılları arasında kaleme alınan *Vala or Four Zoas* (Vala ya da Dört Zoa) kehanetimsi bir kasvetle doludur, ancak sonunda Los ve Enitharmon Kudüs'ü inşa eder. Kıyamet borazanının sesiyle:

> Kralların tahtları sarsılır, kaftanlarını ve taçlarını kaybederler
> Yoksullar zorbaları cezalandırır, hasata kalkarlar
> Çıplak savaşçılar, deniz kıyısına koşarlar
> Artık özgür kalan köle kalabalıkların önünde titreyerek:
> Kış sürüleri gibi, yaprakları dökülmüş ormanlar gibidirler
> Ezilenler rüzgar gibi peşlerinde kaçacak delik yok.[18]

Blake cennet ile cehennem, masumiyet ile deneyim, zihinsel ile fiziksel arasındaki kaçınılmaz kavgadan Kudüs'ün –Kudüs kentinin içinde ya da dışında– inşa edilebileceği kanısındadır. İn-

giltere'de politik umutların en düşük olduğu 1804 ve 1808 yılları arasında kaleme aldığı *Milton*'a yazdığı önsözde Blake şöyle seslenir:

Uyanın! Yeni çağın genç insanları,
Cahil uşaklara kafa tutun!
Çünkü Kışlada, Mahkemede ve Üniversitede
Gelse ellerinden, bastırıp zihinsel savaşı
Maddi savaşı sonsuza dek sürdürecek paralı uşaklarımız var.

Düşünsel ve toplumsal mücadeleye kendisini yeniden adar:

Bırakmayacağım zihinsel kavgayı
Ne de elimde uyuyacak kılıcım
İngiltere'nin yeşil ve güzel topraklarında
Kudüs'ü kuruncaya dek.

Milton Kudüs'ün çocuklarının kölelikten korunacağı kehanetinde bulunur. Onlar, doğal dinin ve tutkulara gem vuran ahlak yasalarının yaratıcısı "Şeytanın-Bencilliğin" zorba yasalarından özgür kılınacaktır. Fakat "Ebedi İnsan"ın özgür kılınması için insanın önce öz-sınamayla "Muhakeme Gücünün Olumsuzlanması"nı ortadan kaldırması gerekir. Blake'in diyalektiğinde olumsuzlamayı olumsuzlamak zorunludur. Esinlenmiş insan Milton, şöyle söyler:

"Bir olumsuzlama var ve bir de karşıtlık:
Karşıtlıkları kurtarmak için olumsuzlamayı ortadan kaldırmak gerek
Olumsuzlama Kuşku Hayaleti'dir, İnsandaki Muhakeme gücü
O, hatalı bir beden ve ölümsüz ruhumu kaplayan bir kabuk,
Reddedilip yok edilmesi gereken bir Bencillik.
Öz sınamayla ruhumun yüzünü temizlemek
Yaşam sularında yıkanmak, insan olmayandan arınmak için
Benliğin yıkımına ve ilhamın görkemine ulaşırım.
Kurtarıcıya inanarak Rasyonel gösteriyi reddetmek
İlhamın yardımıyla Hafızanın çürümüş paçavralarını fırlatıp atmak

Albion'un sığınağından Bacon'u, Locke'u ve Newton'u kovmak
Kirli süslerini çıkarıp onları İmgelemle kuşatmak
İlham olmayan her şeyi şiirden defetmek
Ki Delilik diye iftira atıp dalga geçemesinler
Değersiz Lekelerin, belirsiz yahut değersiz Kafiyenin, değersiz Armonilerin
Elmayı oyan kurt gibi sessizce Hükümete sızmış
Evcil perdahçısı
Musallat etti Esinlenenlere bu Deliliği

Blake'in, 1820'de tamamladığı doruk noktasını oluşturan muhteşem eseri *Kudüs*'te, kilisenin ve devletin baskısı sonunda reddedilir. İnsanlık ilahi potansiyelini gerçekleştirerek barış ve sevgi içinde yaşar. Bir lanet gibi zorla dayatılan ahlak yasası artık geçerli değildir. Cinsler arasındaki ayrım sona erer ve İlahi İmgenin mührünü taşıyan Sonsuz İnsan, Amazonlardan Sibirya'ya kadar yürür. Blake her insanın içinde Kudüs'ün olduğunda ısrarcıdır:

Büyük sonsuzlukta her tekil form, kendine ait ışığı açığa vurur ya da yayar
Form, İlahi Görüntüdür ve Işık onun giysisidir
Bu, her insandaki Kudüs'tür, karşılıklı bağışlamanın bir otağı ya da tapınağı,
Erkek ve Dişi giysileridir
Ve Kudüs, Albion'un çocukları arasında Özgürlük diye anılır.

Yaşlılık döneminde Blake'in devrimci görüşleri onu kaçınılmaz biçimde toplum dışına iter. Tory İngiltere'sinde* bir cumhuriyetçi ve bir anarşist olarak kendisini pek evinde gibi hissetmez. Godwin ve Hazlitt'in dışında kuşağının neredeyse tüm radikalleri ya ölmüş ya da yoldan çıkmıştır. 1827 yılında bir arkadaşına, "Fransız Devrimi'nden beri İngilizler Birbirinden pek de farklı olmayan İnsanlar oldu, bu benim kabul edemeyeceğim bir mut-

*Muhafazakarların yönetimindeki İngiltere. (ç.n.)

lu Anlaşma durumu" diye yazar. Blake aynı yıl Thornton'un *New Translation of the Lord's Prayer* adlı kitabına düştüğü notlarda kendi ayin kitabını önerir. İmgesel dünyasının tüm karmaşıklığına ve gündelik yaşamdan yabancılaşmasının derinliğine karşın, bu notlar onun hâlâ yeryüzünde gerçekleşecek bir ekonomik adalet ve toplumsal özgürlük istediğini göstermektedir. Kapitalist sömürünün (Fiyat), baskıcı ahlakın (Şeytan) ve politik otoritenin (Sezar) son bulması için dua etmeyi sürdürür. Tanrıya değil, İsa'ya dua ederken şöyle der:

> Parayı ve Vergiyi, Değeri ya da Fiyatı kaldırarak Ekmek hakkımız için bu sonsuz günü bize bağışla, zira bizim aramızda her şey ortaktır. Her şeyin, insanın hizmetkârı Tanrı kadar sonsuz yaşam hakkı vardır. Onun hükmü bağışlama olacaktır ki kendi utancıyla yanıp yok olabilsin.
>
> Bizi tamahkârlık içinde, Şeytanın krallığında bırakma. Bizi Doğal insan ve (*sözcükler okunamıyor*) krallığından kurtar. Krallık, iktidar, şan senindir; Sezar ya da Şeytan'ın değil. Amin.

Blake'in kehanetimsi içgörüsü sadece tinsel bir Yeni Çağ içgörüsü değildir. Onun cennet görüşü köklerini on sekizinci yüzyıl Londra yaşamının "aydınlık tarafında" olduğu kadar Sussex sahilinin denizinde, tepelerinde ve gökyüzünde bulur.[19] Hiç kuşkusuz o bir hayalciydi, ama mistisizmi toplumsal radikalizm ve sağduyuyla birleştirdi. Her şeyden çok ekmeğe, müziğe ve çocukların gülüşüne değer verdi. İdeal güzelliğin tasviri için makul bir fiyat talep etti. Kendinden önceki Brethren of the Free Spirit ve Ranter'lar ile kendi çağında yaşayan Godwin gibi Blake'in içgörüsü de geleneksel politikayı ve iktidar mücadelesini aşan, her bireyin "kendi kendilerinin Kral ya da Rahibi" olmasını sağlayan özgür bir toplumla ilgiliydi. Bu, "Kardeşlik Dindir" dediğinden karşılıklı yardımlaşmaya ve "Evrensel Hoşgörü olmaksızın Özgürlüğün ne anlamı olur?" diye sorduğundan tam bir hoşgörüye dayanan, gönüllü işbirliğini kişisel özerklikle birleştirerek komünal bireyselliğin gelişmesine olanak sağlayan bir toplumdur. Erkek ve kadın cinsel eşitlik içinde bulunacak ve öz-

gür aşktan zevk alacaktır. İnsan ilişkileri artık para bağı yüzünden yıpranmayacaktır. İşçiler emeklerinin karşılığını alacak ve herkes yeryüzünün nimetlerinden ortak yararlanacaktır. İnsanlar yaratıcı doğalarını gerçekleştirebilecek ve "İmgelemin İlahi Sanatlarını" icra ederken özgür olacaktır.

Blake doğayla uyum halinde özgür bir toplumdaki dönüşmüş insanlığın tablosunu çarpıcı biçimde çizerken, bu, ütopik bir düş ya da mistik bir hayal değildir. "İnanılması mümkün olan her şeyin hakikatin bir imgesi" olduğunu bize hatırlatır ve "Hakikat asla anlaşılması ve inanılması için ifade edilmez." Blake bir kâhin olabilir ama edilgen bir bekleyişle yetinmez. Dünyayı kendi tarzınca yorumlamakla kalmayıp onu değiştirmek de ister.

"Düşünce Eylemdir," diyen, Blake teori ve pratik arasında sığ bir ayrım yapmaz. Ayrıca özgür toplumun hemen şimdi gerçekleştirilebileceğine inanır. Kıyametimsi bir alt üst oluşu ya da ilahi bir müdahaleyi beklemeye gerek yoktur. Herkes kendi yaşamını değiştirerek toplumu değiştirmeye başlayabilir: "Kim ki Yanlışı reddedip Doğruya sarılırsa Mahşer Günü o kişiden geçer." Algının kapıları temizlendiğinde her şey olduğu gibi –sonsuz, canlı ve kutsal– görülecektir. Blake politikanın bireysel olduğuna inanıyordu ve toplumun topyekûn dönüşümü için çalışmasına karşın gündelik yaşamda bireysel isyan istiyordu.

Blake kendi zamanında gerçek bir içsel sürgün yaşayan bir yabancı, eksantrik bir kişilikti. Kendi açısından, tüm kâhinlerin deli sayıldığı "bir imparatorluk ve vergi devletinde" yaşıyordu. Yine de, biz onu yaşadığı Devrim Çağının merkezinde ve İngiliz romantizminin en önemli şahsiyeti olarak görüyoruz. O, esas olarak devrimci bir romantikti.

Tüm gezegeni düşünülemeyecek kadar kötü bir felakete sürüklemekle tehdit eden, birbirleriyle savaşan ulus devletler de dâhil olmak üzere geçmiştekine benzer bir dünyada yaşamayı sürdürüyoruz. Duygunun denetlemediği ve imgelemin bilgilendirmediği araçsal akıl, soğukkanlılıkla insanlığın toptan yok oluşunu ve yeryüzünün tamamen yıkımını planlamaktadır. Makineler kendi içlerinde, birbirlerinden ve doğadan bölünmüş insanlara tahakküm etmeyi sürdürmektedir. Urizen'in ajanları hâlâ serbest.

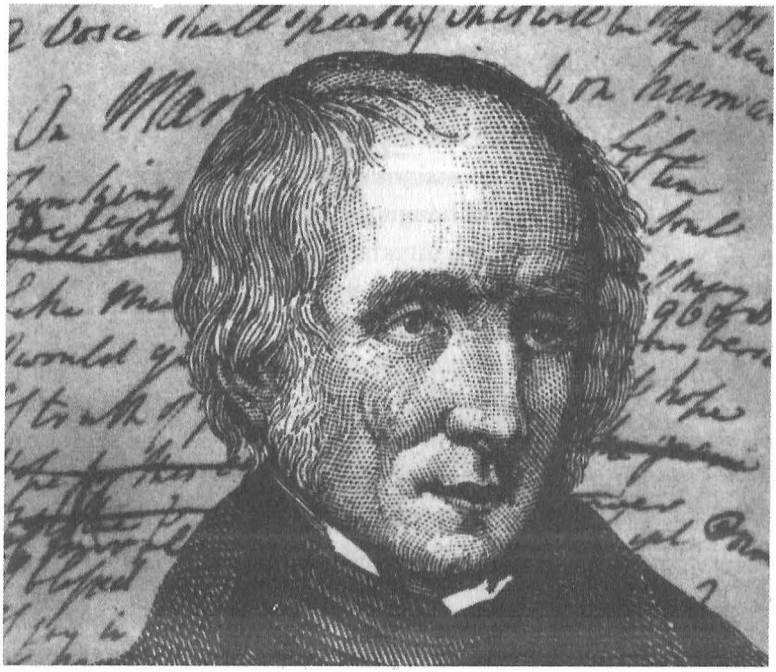
Bundan dolayı Blake'in mesajı her zamanki gibi etkili ve geçerli olmayı sürdürüyor. Blake dürtülerine göre hareket eden ve kendileri için sanatçı, kral ve rahip olan kendini tamamen gerçekleştirmiş bireylerden oluşan özgür bir topluma ilişkin kahince bir içgörü sunmaktadır. Yaşadığı dönemde ihmal edilmiş ve sonraki kuşaklar tarafından çarpıtılmış olsa da Blake'in yıldızı, üçüncü binyılın şafağı sökerken yükselmeye başlıyor.

Not: Bu metindeki şiirlerin Türkçe çevirisinde Tozan Alkan'ın çevirilerinden yararlanılmıştır.

İsyan Eden Dil

Devrim Çağında İngiliz Romantikler

Maurice Hindle



William Wordsworth'ün Portresi

İngiliz şair Lord Byron, 14 Ekim 1820 tarihinde kendisine hayranlık duyan Goethe'ye yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

Anladığım kadarıyla İtalya ve Almanya'da "Klasik" ve "Romantik" dedikleri şey üzerinden –İngiltere'de, en azından dört beş yıl önce oradan ayrıldığımda, bunlar tartışma konusu değildi– kavgaya varan tartışmalar dönüyor... Belki de son zamanlarda gerilen si-

nirlerin bir sonucudur, ancak bu konuda fazla bir şey duymadım ve bu inanmaktan esef duyacağım çok tatsız bir durum olurdu.[1]

Byron'un tanımlar üzerinde tartışmayı açıkça yararsız görmesi nedeniyle konuyu önemsemeden geçiştirmesi, 1800'lü yıllarda yıldızı parlayan İngiliz edebiyatının büyük yazarlarından çoğunu "romantikler" olarak düşünmemizin aslında anakronik bir bakış olduğu gerçeğini hatırlatıyor. Söz konusu İngiliz şairlerin hiçbiri kendisini böyle adlandırmadı ve "Romantikler", 1860'lara kadar Blake, Wordsworth, Coleridge, Scott, Byron, Shelley ve Keats için "kabul görmüş ortak bir isim" olmadı.[2] Dönemin yorumcularının bunu bir hareket olarak isimlendirmeye en yaklaştığı zaman, Francis Jeffrey'in aralarında Wordsworth, Coleridge ve Robert Southey'in de bulunduğu şairlerden oluşan "Göl Okulu" olarak adlandırdığı gruba sürekli saldırdığı dönem oldu.[3] Jeffrey'in saldırılarının nedeni, bu şairlerin hepsinin Northumberland'ın "romantik" göl yöresinde yaşıyor olmasının ötesindedir; esas neden Southey'in *Thalaba the Destroyer* (Thalaba, Yokedici) adlı uzun şiiri hakkında *Edinburg Review*'in Ekim 1802 nüshasında yayınlanan eleştirisinde ortaya çıkar. Jeffrey eleştirisinde "on ila on iki senedir bu ülkeye yerleşmiş bir şairler hizbinden" söz eder ve onları "şiir ve eleştiride yerleşik sistemin *muhalifleri*" olarak tanımlar. Onların aykırı düşüncelerinin "toplumun şimdiki yapısından hoşnut olmayan Rousseau'nun rahatsız edici duyarlılığından ve toplum-karşıtı ilkelerden" kaynaklandığını düşünür.[4] Demek ki "Göl Şairleri" Jeffrey'nin alttan alta "devrimci" amaçlar taşıdığını sezdiği yazılar yayınladıkları için eleştiriliyordu, ne de olsa "on ya da on iki yıl önce" Fransız Devrimi liderlerinin de esin kaynağı Rousseau'nun idealist politik yazılarıydı.

Günümüzde Wordsworth'un okurlarının onu daha çok *par excellence (en yetkin)* "doğa şairi" olarak kabul etmesi, devrimci amaç suçlamasını şaşırtıcı gösterebilir. Fakat Fransa'yla savaşmasının yanı sıra işgal edilip cumhuriyetçi devrime yenik düşmekten fazlasıyla korkan İngiliz toplumu ve kültürü bağlamında, 1802 yılında Wordsworth'un yazılarına karşı oluşan böyle bir tepki hiç de şaşırtıcı değildir. Jeffrey'in yazdığı dönemde politik

iklim son derece gericiydi ve "toplumun mevcut yapısı"na (yani monarşiye) muhalif olduğu düşünülen herhangi bir yayın, politik devrimi kışkırtacağı kaygısıyla kuşkuyla karşılanıyordu. Bu kaygı, 1815'de savaşın sona ermesinden sonra, naiplik dönemi İngiltere'sinin "gerçek bir devrim ve iç savaştan sonra günümüzde gördüğü en yaygın, sürekli ve tehlikeli karışıklıklarla"[5] karşılaştığı dönemde de varlığını koruyacaktır. Bu denemede, orta dönem Viktoryenlerin İngiliz edebiyatına genelde İncil'e duyulan dini saygıya benzer biçimde yatırım yapmaya başlaması yüzünden eserleri "kanonik" sayılan; ancak devrimci tehdit bağlamında yeniden okunduklarında on dokuzuncu yüzyılın başlarında "şiirde ve eleştiride yerleşik sistemleri" yönetenlere *kültürel* olduğu kadar *politik* bir isyanı sezdirecek bir dil kullanımını ortaya koyan bazı "Romantiklerin" eserlerini tartışacağım.

Wordsworth ve Lyrical Ballads "Devrimi"

Jeffrey'in itiraz ettiği Fransa'daki devrim ile yeni İngiliz şiiri arasındaki açık bağlantıyı, denemeci William Hazlitt 1818 yılında yayınlanan *On the Living Poets* (Yaşayan Şairler Üzerine) başlıklı konuşma metninde kurdu:

> Bay Wordsworth, Göl Şiir Okulu denilen grubun başındaki kişidir... Bu şiir okulu köklerini Fransız devriminde, daha doğrusu bu devrimi besleyen düşünce ve görüşlerde buluyor... Geçen yüzyılın sonlarına doğru şiir literatürümüz, Pope ve Eski Fransız şiir okulunun izleyicilerinin ellerinde son derece basmakalıp, yavan ve mekanik bir hale dönüşerek yozlaştı. Şiiri canlandıracak bir şey gerekiyordu ve bu, Fransız Devrimi'nin ilke ve olaylarında bulundu.[6]

1790'ların başında Fransız Devrimi, Wordsworth ve diğer pek çok kişi açısından, Avrupa'da monarşiyle yönetilen ülkeler için yeni bir özgürlük, eşitlik ve kardeşlik çağı vaat eder gibi görünmüştü. Wordsworth kendi gençlik dönemine ait hayali umutlarını daha sonraları *The Prelude*'de (Giriş) şöyle aktarıyordu:

Neşeliydi o şafağı görebilmek
Gençken görebilmek ise sonsuz saadet

Wordsworth, 1792 yılında yirmi iki yaşındayken İngiltere'ye geri çağrıldığında devrimci Jirondenler grubunun lideri olmak üzereydi. Burada, "bir Cumhuriyetçi" imzasıyla önde gelen bu din adamının reformculuktan ayrılmasına sert bir şekilde karşı çıktığı "Llandaff Piskoposuna Bir Mektup"u yazdı. 1795'e gelindiğine William Godwin'in *Political Justice* (Siyasi Adalet, 1793) adlı eserinde hükümetsiz bir topluma dair öne sürülen felsefi tezlere şu dizeleri yazacak kadar ikna oldu:

Toplumsal özgürlüğü kendi temelleri üzerinde
(Yasanın kör kısıtlamalarına karşın)
Kayıtsız koşulsuz tek bir rehberi,
Bağımsız bir zekânın üstünde çakıp duran
Koşulların ışığını kabul eden
Bireysel aklın özgürlüğü temelinde inşa edin.[7]

Gerici hükümetlerin Fransa'yla savaşan kuşatma altındaki İngiliz halkına "yasanın kör kısıtlamalarını" giderek daha fazla dayattığı bir dünyada Wordsworth, "bireysel zihin" özgürlüğünü ve "özgürlüğün kanatlarını yurtdışına yayma soylu özlemi"ni düşünmeyi sürdürür.[8] Ancak Godwin'in rasyonel aydınlanma felsefesi, ruhu derin bir tinsel inanca susayan biri için çok geçmeden yetersiz görünmeye başlar. 1795 yılında, can alıcı bir zamanda, "Ruhuma çeki düzen verirken / Samimi yardımları dokundu" diye bahsettiği Samuel Taylor Coleridge'le tanışma ve kısa bir süre sonra da onunla önemli bir şiirsel işbirliği geliştirme fırsatı bulur.[9] Bu sanatsal işbirliği ve dostluk, pek çok kişi tarafından hâlâ İngiliz "romantik" şiirinin başlangıcı olarak görülen *Lyrical Ballads*'ın (Lirik Baladlar, 1798) yayınlanmasıyla sonuçlanır. Saldırganlık derecesinde milliyetçi ve askeri yayılmacı bir karakter kazanan Fransız Devrimi karşısında hayal kırıklığına uğrayan Coleridge ve (özellikle) Wordsworth, şimdi kendi yollarında ilerleyerek ve İngiltere'nin "şiirsel göçebeleri"[10] haline gelerek

"başka araçlarla" devrimin peşine düşerler. Eserleri, Wordsworth'un çok geçmeden "insanların canlı bir duygulanım halindeyken kullandığı gerçek dil"[11] olarak tasvir edeceği bir dille insanların ortak kaygıları olarak gördükleri şeylere hitap ediyordu.

Wordsworth yukarıdaki ifadeyi, *Lyrical Ballads*'ın 1800 yılındaki ikinci baskısına yazdığı önsözün başında kullandı. Esas olarak Coleridge'den söz ettiği metni şöyle sürdürür:

> Bazı arkadaşlarım bu şiirlerin başarılı olup olmayacağı konusunda endişe duyuyor... ve bu yüzden kitabın başına şiirlerin dayandığı teorinin sistematik bir savunusunu koymamı önerdiler. Fakat ben böyle yapmaya gönülsüzdüm, çünkü bu durumda Okurun, aslında kendisini bu şiirleri beğenmeye *ikna edeceğim* gibi bencilce ve budalaca bir umut tarafından etkilenmiş olabileceğim kuşkusuna kapılabileceğinden dolayı, savlarıma soğuk bakabileceğini biliyordum... Açıklık ve tutarlılıkla ele alınabileceğine inandığım bu konuyu değerlendirmek için, bu ülkedeki genel beğeninin mevcut durumunu açıklamak ve bu beğeninin ne kadar sağlıklı ya da bozuk olduğunu belirlemek gerekirdi ki bu da dilin ve insan zihninin ne şekilde karşılıklı olarak birbirini etkilediği gösterilmeden ve sadece edebiyatla değil, bizzat toplumla ilgili devrimlerin tam kökenine inilmeden belirlenemezdi.[12]

Wordsworth'un (oldukça uzun bir önsöz yazmasına karşın) görünüşte şiirinin teorik temelleri üzerinde durmakta gösterdiği isteksizlik, böyle yaptığında yukarıda belirtilen mağrur Byron'a özgü ruh halinde "tatsızlık" yaratacağını düşündüğünden değildir. Wordsworth daha çok, şiirsel dilin konusu ve ifade tarzı insan zihnindeki ortak kaygılara göre seçildiğinde ortaya çıkan ahlaki (ve dolayısıyla da toplumsal) "özgürleştirici" kapasitesi olarak gördüğü şeyi ön plana çıkarmak istiyordu. Kendisini okuyanlardan, kendisinin de bir parçası olduğu politik kültürün toplumu yabancılaştırdığı, "yasanın kör kısıtlamaları"yla böldüğü ve sömürdüğü insanlarda hoşnutsuzluk yarattığı bir dönemde şiirini okuyarak iyi yönde *etkilenmelerini* istemektedir. 1793 yılında cumhuriyetçiliği "teorik ve mutlaktı"[13] fakat şimdi böyle soyut

bir *muhakeme*, İngilizler tarafından "bencil ve aptal" bir ateizmin ilkeleriyle yönlendiriliyormuş görünen devrimci bir Fransız materyalizmiyle ilişkili görülecektir. Wordsworth'un *Lyrical Ballads*'daki "devrimci" amacını gösteren ipucu "sadece edebiyatla değil, bizzat toplumla ilgili devrimler"i konu edinme kararlılığıyla açığa çıkmaktadır ve bunları konu edinirken de "dilin ve insan zihninin karşılıklı olarak birbirini ne şekilde etkilediği"ni dikkatle ele alan bir kişinin temkiniyle hareket edecektir.

Öyleyse Wordsworth'un yeni gayesi, "insanların canlı bir duygulanım halindeyken kullandığı gerçek dil" lehine felsefenin soyut söylemini reddeden şiiri kullanarak okurlarının zihinlerinde ve yüreklerinde bir ahlaki devrime yol açmaktır. Bu şiirsel dil, okurların insani ruhunu cezbetmek, bilgilendirmek, esinlendirmek ve yüceltmek için hem günlük yaşama ilişkin gerçek kaygıları hem de sağaltıcı bir doğaya ilişkin algıları ifade edecekti. Yirminci yüzyıldaki okurlarının Wordsworth'u bir "doğa şairi" olarak görmeleri için geçerli nedenleri vardır ve bu şairin ahlaki imgeleminde canlı doğanın nasıl hareketli ve duygu yüklü bir karşılığının olduğu –*Lyrical Ballads*'dan sadece iki örnek verecek olursak– "Expostulation and Reply" (Dostça Uyarı ve Yanıt) ve "The Tables Turned" (Durum Tersine Döndü) şiirlerinden kesinlikle açık bir şekilde anlaşılmaktadır:

Bir ilkbahar ormanının sarsıcı etkisi
Bir insandan daha çok
Ahlaki kötülük ve iyilik hakkında
Bilgelerin tümünden daha çok öğretebilir size

Doğadan gelen ilim tatlıdır
Müdahaleci aklımız
Nesnelerin güzel biçimlerini bozmaktadır
–Katlederiz parçalayıp incelemek için.

Bilime de sanata da artık yeter
Örtün bu meyvesiz yaprakların üzerini.
Öne çıkın ve seyredip anlayan bir yüreği de
Yanınızda getirin.[14]

İnsanın dikkatini kitaplardan doğaya çevirmesi konusu neden bu kadar "devrimci"dir diye sorulabilir. Shakespeare, "haset dolu bir saraydan daha tehlikesiz" olan doğanın ve "Ağaçlarda dilleri, akan derelerde kitapları / Taşlarda vaazları ve her şeyde iyiyi bulan"[15] bir hayatın üstünlüklerini en zengin sözcükleri kullanarak zaten salık vermemiş miydi? Wordsworth'un doğa anlayışındaki farklılık, doğanın içinde gördüğü yaşamın bizim de içimizde olduğunu hissetmesidir. Biz yaşayan ve kendi canlılığı içinde hem ilahiliğin bir öğesi hem de ilahi bir yaratı olan doğadan *ayrı* değiliz, onun *parçasıyız*. Bu yüzden günümüzden baktığımızda Wordsworth'u ilk "yeşil" olarak görebiliriz. Wordsworth'un şiirinin başlangıç evresinden itibaren geç aydınlanma döneminin "hümanist itiraz" şiirinden ayrılmasının nedeni –bu şiirle bir ölçüde ortaklıkları bulunabilmesine rağmen– sıradan insanın yaşanmışlığına karşı gösterdiği duyarlılıktır.[16] Toplumsal ve ekonomik olarak ezilmiş ve politik olarak marjinalleşmiş kesimlerin kötü durumlarına yönelik bu duyarlılık, Wordsworth'un 1793-94 yıllarında cumhuriyetçi dönemi sırasında daha önceden yazmış olduğu "Salisbury Plain"den (Salisbury Düzlüğü) ortaya çıkardığı bir "lirik balad" olan "The Female Vagrant"dan (Kadın Serseri) anlaşılmaktadır. Bu şiir, zaten sömürücü olup savaş zamanlarında (Amerikan Bağımsızlık Savaşı ortamı 1790'lardaki İngiliz savaş çığırtkanlarına saldırmak için kullanılmıştır) sıradan insanlar için çok daha büyük acılar yaratan ekonomik sistemin yarattığı toplumsal adaletsizliklere karşı öfkeyle doludur.

"*The Female Vagrant*"da öyküyü birinci ağızdan aktaran kişi, kadının "sade" öyküsüne "iyi ve dindar bir adam / dürüst bir ana babanın yetiştirdiği dürüst bir adam" olan babasıyla birlikte yaşadığı mutlu gençlik günlerini hatırlatarak başlar. "Bezelyelerle, nane ve kekiklerle dolu" bahçesinin güzelliğini; babasının küçük koyun sürüsünün "kırkılma zamanlarında hoplayıp zıplamaları ve yabani isteksizliklerinin" ruhunu nasıl ferahlattığını hatırlamaktadır:

Yirmi yaz boyunca güneşler dans edip geçtiler
Ah, pek bir iz bırakmadan, nasıl da hızlı geçti zaman![17]

Her şeyin nasıl değişmeye başladığını da hatırlamaktadır:

Derken korumuzun arasında yükseldi görkemli bir konak
Kulübeler kabullendi peş peşe konağın egemenliğini;
Neşe vermiyordu artık
Ne görmek komşuların evini ne de gezinmek
Efendinin sahiplendiği otlaklarda
Babam cüret edebildi karşı çıkmaya efendinin açgözlü arzusuna
Seviyordu kendine miras kalan bu kuytu yeri
Anlayabiliyordum dereden ayrılmasının yaratacağı kederi

Kız evlat, şimdi babasının küçük çiftliğini "efendi"ye satmaya nasıl isteksiz olduğunu ve bu kararının sonuçlarına nasıl katlanmak zorunda kaldığını anlatır:

Reddedince kendisine sunulan altını
Oldu acımasız haksızlıkların kurbanı
Her ne alıp satıyorsa öfkeyle geri çevrildi.
Sıkıntıları gün geçtikçe serpildi
Sonunda tüm varlığı eridi
Yok sayıldı küçük sulak arazisi
El konuldu bütün her şeyine
Yaşlı bedeninin yattığı yataktan başka
Hasar görmemiş bir ev aradık
Ağlayarak omuz omuza.

Bu dayanılmaz yoksulluk durumu, sondan bir önceki kıtaya vardığımızda ekonomik sömürü ve savaş koşulları yüzünden ailesini, arkadaşlarını, malını ve evini kaybetmiş kızın başına gelenlerden sadece biridir. Kızın katlandığı maddi yoksunluk kızın ruhunu lekelemiştir:

Yatağım oldu çoğu zaman tarlalar
Fakat derin bir üzüntüyle huzurumu bozan
Hor görülmesidir ruhumun
Bitmesidir değişmez gerçeğin neşesinin
Ve berrak ve açık ruhunun korkusuz gençliğin.

Nicholas Roe'nun gözlemlediği gibi, bu sözcükler maddi yoksunluğun anlatıcının "iç dünyası" üstündeki etkisini aktarırken, şiir dünyasında "acı çeken doğaya ilişkin yeni bir anlayışı" temsil etmektedir.[18]

Ancak ne şiirde kullanılan dil ne de şiirin konusu, Wordsworth'un önsözünde saldırdığı şairlerin şiir için uygun bulacakları türden değildir. Şiirsel söylemini dayandırmayı tercih ettiği ve neo-klasik şiir biçimlerinden daha üstün olduğunu ileri sürdüğü "aşağı tabakanın ve kırsal yaşam"ın dili daha değerlidir; çünkü "yüreğin özünü oluşturan tutkular bu durumda daha iyi olgunlaşacakları, daha az kısıtlanacakları ve daha yalın ve çarpıcı bir dil konuşabilecekleri bir ortam" bulur.[19] Wordsworth'un tercihini daha günlük bir dilden yana kullanmasındaki politik gaye aşağıda yaptığı açıklamasında yeterince açıktır:

> Bu, kendilerini insanların ilgilerinden ayırdıkları ve kendi yaradılışlarına özgü maymun iştahlı beğeni ve isteklerini beslemek için keyfi ve kaprisli anlatım biçimlerine kapıldıkları ölçüde kendilerini ve sanatlarını şereflendirdiklerini zanneden Şairlerin kullandığından daha felsefi ve kalıcı bir dildir.[20]

Burada "keyfi" sözcüğünün kullanılışı, çağdaş okurun aklına on sekizinci yüzyılda monarşi ve aristokrasinin, hiçbir politik gücü *olmayan* büyük çoğunluğun aleyhine elinde tutmakla suçlandığı "keyfi iktidarı" getirecektir.[21] Wordsworth açıkça küçümsediği "keyfi" şairlerin ve okurlarının gelip geçici dilini ve beğenisini göstermek için kullandığı kişisel çıkara yönelik açgözlülük metaforunu, kendisinin kullandığı "daha yalın", "çarpıcı", "basit", "sade", "çok daha felsefi dil"in karşısına yerleştirir. Bu dil, halkın "iç benliğine" özgü duyguları, yaşamın sıkıntılı ve ke-

yifli yanlarını gayet inandırıcı bir şekilde –halkın kendi bakış açısından kendi kullandığı dille– ifade eden "halk dili"ni kullandığı için daha gerçektir.

Shelley, Keats ve Byron

Wordsworth olmaksızın İngiliz romantik şairlerinin daha genç "ikinci kuşağı"nın oluşacağını düşünmek imkânsız olduğu için Wordsworth üzerinde epeyce durdum. Onu sevseler de ondan nefret etseler de Wordsworth'un şiiri pek çok bakımdan –Wordsworth'un çalışmasına en az gönül veren İngiliz romantikleri arasında yer alan Byron'un durumunda bile (ileride görüleceği gibi bu duygular karşılıklıydı)– onların eserlerini mümkün kılmıştır.

Percy Bysshe Shelley, 1792 yılında (Wordsworth'un devrimci Paris'te bulunduğu yıl) doğdu ve daha genç romantik şairler arasında belki de en açık biçimde politik olan kişiydi. Shelley de Wordsworth gibi, William Godwin'in idealist felsefi anarşizminden etkilenmişti ve 1816 yılında Godwin'in kızı Mary (Mary o sıralar radikal Gotik romanı *Frankenstein*'ı yazıyordu) ile evlenince Godwin Shelley'in kayın pederi olmuştu. Ancak Wordsworth'dan farklı olarak Shelley, Mary Shelley'in sonradan "insan türünün kaderi teorisi" olarak adlandırdığı "kötülüğün yaratılış sisteminin doğasında bulunmadığını fakat sistemin dışına atılabilecek bir ilinek olduğunu ileri süren"[22] düşüncesinin etkisiyle devrimci politik değişime ateistik bağlılığını sürdürür.

Percy Shelley'in, musallat olduğu insan türünden kovulmasını istediği başlıca "ilineksel" kötülük, Wordsworth'un "kendilerini insanların ilgilerinden ayıran" şairlere yönelik eleştirisinde fark ettiği türden bir kötülüktü ve bunu 1816'da yayınlanan ilk önemli şiiri "Alastor or the Spirit of Solitude"un (Alastor ya da Yalnızlık Ruhu) konusu haline getirerek işledi. Bir devrimci olarak Wordsworth'un kabul ettiği gibi, insanlar başka insanların yaşamlarına sahici bir sempati göstermeyip onları anlamadıkları takdirde politik ilerlemenin hiçbir değeri olmayacaktır. Fakat Shelley'in şiirinde yer alan şair kimliğindeki anlatıcı, kendini be-

ğenmiş neo-klasik sınıf züppeliğiyle çevresindeki dünyanın ve diğer insanların ilgilerine karşılık vermekten çok, yazarın önsözde "inzivaya çekilme" adını verdiği bir tutumdan dolayı "siyaseten yanlış" bir figürdür. Yücelme ve kusursuzlaşma arayışıyla zihnini meşgul etmekle birlikte şair anlatıcı, sesi "düşüncelerin sessizleştiği anda duyduğu/ kendi ruhunun sesine benzeyen", "tüllere bürünmüş genç bir kız"ın görüntüsüyle büyülenmiş halde "yanakları kızartmayan henüz/umutları düşlediği bir rüyaya" dalar ve

> Rüzgarla dokunmuş kıvrımlı tülün altında kol ve bacakları
> Parıldıyordu ve çırılçıplaktı şimdi ardına kadar açtığı kolları,
> Karanlık saç perçemleri gecenin soluğunda uçuşuyor,
> Dudakları hafif aralık, ışık saçan gözlerini sağa sola çeviriyor.[23]

Şair günün soğuk aydınlığına uyandığında güzel hayalet gitmiştir; narsist hayalini takip etmeyi sürdürür ve sonunda ölür. Richard Holmes'un işaret ettiği gibi, Shelley yazdığı önsözde "Şairin deneyimini sınırlı ve tahripkâr olarak mahkûm edip ona karşıt açık bir yargı" elde etmeye çok çabalar; burada şiir deneyimi "(Shelley'in) daha önceki yaşamında sahip olduğu eğilimlerle bir hesaplaşma ve reddetme" çabasıdır.[24] Richard Holmes'un yazdığı biyografide son derece inandırıcı bir biçimde tasvir ettiği gibi Shelley'in Avrupa boyunca şiirsel "takip"ini sürdürürken yeni eşi Mary'yi de peşinden bir oraya bir buraya sürüklemesi dikkate alındığında, kendi solipsizmini bu şiiri yazarak def ettiği gerçekten de kuşkuludur.

Bununla birlikte, olgun Wordsworth'un ve Coleridge'in şiirlerinin daha genç yazarlar tarafından "kendine göndermede bulunan, kendini gizemlileştiren, kendini aşkınlaştıran romantik bir ideoloji"nin ürünü olarak görüldüğü bir dönemde Shelley'in şiiri onun politik özgürlük davası yürütmeye niyetli olduğunu gösterir. Aidan Day, bu "kendine kapanına" hareketine Wordsworth'un *The Prelude* isimli eserinde şöyle işaret eder:

Duygu ışığı
Görünmez dünyayı gösteren
Parıltıya dönüştüğü
Korkunç vaatler ziyaret ettiğinde...
Dönüp
Diyorum ki ruhuma
"Görkemini kabul ediyorum"[25].

Wordsworth'den farklı olarak ateist olan Shelley, "Ode to the West Wind"de (Batı Rüzgârına Övgü) "Her yerde dolaşan o vahşi ruh / Yok eden ve koruyan, duy, ah duy beni!"[26] diye hitap ettiği doğayı, korku uyandıran ama kayıtsız bir "Güç" olarak gördüğünden, "görünmeyen dünyayla dünyevi varoluş arasında anlamlı bir ilişki olanağına"[27] inanmaz. Shelley'in şiiri, görülebilir evrenin ardındaki görünmeyen, değişken, fakat korku verecek kadar gerçek bir güce hitap ederek Hıristiyan tanrısına söylenen bir ilahiyi bozar ve şiirdeki karakter kendisine kudretiyle hayat vermesi için "vahşi batı rüzgârı"na defalarca yalvarır: "Sen, ateşli ruh, gel benim ruhum ol! / Benim atılgan ruhum ol!" Son iki kıtanın cesur ve yaratıcı tasvirlerinde şiirdeki karakter kendisi aracılığıyla evrensel gücün kaçınılmaz bir şekilde insanlık içinde yeniden doğuma yol açacağına dair kehanetimsi inancını duyururken yakarışı uzlaşmaz devrimci bir sertlik kazanır:

Yeni bir doğumu çabuklaştırmak için evren hakkındaki
Süpürüp götür ölü düşüncelerimi kurumuş yapraklar gibi!
Ve bu şiirin büyüsüyle

İnsanlar arasında sönmemiş bir ocaktan savur!
Küller ve kıvılcımlar gibi saçılan sözlerimi
Dudaklarım aracılığıyla uyanmamış dünyada
Bir kehanetin borazanı ol! Ey rüzgâr,
Kış gelse de gecikir mi bahar?[28]

John Keats yakın zamana kadar pek çok kişi tarafından "politik" bir şair olarak değerlendirilmiyordu. Edebi metinler üzerine

yapılan "yeni tarihselci" incelemeler, metinde kullanılan dil ile dilin doğduğu tarihsel kültürün dokusu arasındaki karmaşık ilişkilere yakın ilgi göstermeye başlamıştır. Uzun süredir "'Güzellik' ve 'hakikat' havarisi" olduğu kadar "*Blackwood's Magazine* ve *Quarterly Review*'in saldırgan eleştirmenlerinin demode ilan ettiği aşırı hassas gönüllü bir 'Müteessir romantik'"[29] olarak da görülen Keats'in yapıtına bu yaklaşım uygulandığında, eserlerinde çalkantılarla geçen çağının politik ve entelektüel akımlarına karşı derin bir duyarlılığı sezebileceğimiz, kurulu düzen karşıtı bir figür olarak ortaya çıkar. Keats, tıpkı genç Wordsworth'un radikal politik tutumu ve şiirsel ifade tarzından dolayı saldırıya uğraması gibi, 1818 yılında *Blackwood's Edinburg Magazine*'de "Cockney Okulu" adı altında yayınlanan bir dizi makaleden biri olan "Cockney Şiir Okulu" başlıklı yazıda *Endymion* şiirini eleştiren kötü şöhretli eleştirmenlerin acımasızca saldırısına uğrar. Bu makaleleri yazan eleştirmenler Lockhart ve Wilson'un yayıncı John Murray'a yazdıkları bir mektupta gayet net açıkladığı gibi, bu eleştirinin "onlara batacak, onları deli edecek ve sonunda onları yerin dibine batıracak bir diken"[30] olması amaçlanmıştır.

Böylelikle Wordsworth, Coleridge ve Southey'in –başta bir radikal olan Southey'in 1814 yılında Baş Şairlik unvanını kabul ederek (genç yazarlar bu tavırdan tiksinmiştir) "dönekleşmesi"yle birlikte– gittikçe kendilerini politik gerici topluma uydurması, eleştirmenlerin eskiden "Göl Okulu"na güttüğü politik düşmanlığın şimdi "Cockney Okulu"na yönelmesine yol açar. "Cockney" sözcüğü yüzyıllardan beri Londra'da yaşayan sıradan insan anlamına gelmiştir, ama *Blackwood*'un eleştirmenleri için bu tabir, esas olarak edebi denemeler yazan öğretmen William Hazlitt'le radikal edebiyat dergisi *Examiner*'ın kurucusu şair-editör, Shelley'in ve Keats'i ilk şiirlerini yazmaya teşvik eden ve bu şiirleri yayınlayan, ayrıca Keats'in ilk şiir kitabını ithaf ettiği Leigh Hunt'a uygulanan politik bir sövgüydü. Eleştirmenlerin saldırılarının temelinde "eğitimsiz" olarak gördükleri yazarlara karşı duydukları hoşnutsuzluk yatıyordu. Eğitimsiz demekle kastettikleri, kurbanlarının Harrow, Eton, Cambridge ya da Oxford gibi okullardan "geleneksel edebi kültür temelini" almamış olma-

larıydı ki bu temel "Keats'in 'geçerli bir yazar' olmasını"[31] sağlayabilirdi. Fakat can alıcı olansa, Keats'in şiirine kimilerince "Shakespearvari bir güç" olarak değerlendirilen "tatlı sert" yönünü katanın, uzun tıp eğitimiyle birlikte Enfield okulunda aldığı ilerici, bilim temelli, Anglikan Kilisesi'ne muhalif eğitimin Keats'in egemen kültürel ideolojiden beslenmemesine yol açmasıydı.[32]

Eleştirmenlerin, Keats'in *Endymion*'daki "*peltek dilli kışkırtıcılığı*" Leigh Hunt'tan "*öğrendiği*"[33] iddiaları ister doğru olsun ister yanlış, esas sorulması gereken dikkate değer soru, Donald Goellnicht'in öne sürdüğü gibi "Keats'in samimi devrimci tutkular besleme, tarihsel yapı içerisinden muhalif bir toplumsal bakış açısını savunma olasılığı üstüne düşünmenin" gerçekten mümkün olup olmadığıdır.[34] Görünüşe bakılırsa Keats'in meşhur "Güz'e" övgüsünün politik bir okuması pek olası değildir. Fakat Nicolas Roe, şiiri ortaya çıkartan tarihsel koşullar ve moment bağlamında dikkatli bir okuma yaptığında şiirin politik bir okumasını haklı çıkartacak gibi görünen öğeleri ortaya koyar. Shelley'in "Batı Rüzgârına Övgü"sünün, konuşmacının cesur ve yaratıcı politik tutkularını eninde sonunda canlandıracağını umduğu doğal bir güce hitapla başladığı yerde, görünüşte sadece insanlık yararına bir ürün bolluğu sağlaması için mevsimin ve güneşin kudretinin uyandırılmasıyla ilgili olan Keats'in yakarışı daha "tarafsız"dır:

> Sislerin ve olgunlaşmış bereketin mevsimi
> Can yoldaşı doğan güneşin
> Elbirliği ediyor onunla
> Nasıl da meyveyle yüklerler
> Saz saçaklı duvarları saran sarmaşıkları,
> Nasıl da eğilir elmalarla yosun bağlamış ağaçlar
> Ve özlerine kadar olmuş meyvelerle nasıl da doldururlar her yeri...[35]

İlk taslağı 19 Eylül 1819 pazar günü[36] yazılan bu şiirdeki imgelerden bazılarının kaynağının Spenser'ın *Mutabilitie Cantos* (Kararsızlık Kıtaları) adlı eserinde yer alan "Eylül" kıtası olduğu uzun zamandan beri kabul görmektedir. Fakat Roe'nun işaret et-

tiği üzere, Hunt'ın haftalık *Examiner*'inin sıkı bir okuru olan Keats'in, Hunt'ın 5 Eylül 1819 tarihli "Calendar of Nature" (Doğa Takvimi) başlıklı yazısının başındaki kıtayı defalarca okumuş olabileceğine dikkat edildiğinde, bu şiir bambaşka bir açıdan ele alınabilir. Bunun üç ana nedeni vardır. İlk olarak, Hunt, Spenser'den alıntı yaptıktan sonra, hasat zamanını sembolü tartı olan Libra (Terazi) burcuna bağlayan son dizeyi –"Ve eşit verdi herkese adaletin yerinde bakışlarında"– şöyle yorumlar: "Şair, adalet dersi vermek için bu ayın burç sembolünü ve hasadın bolluğunu kullanmaktadır." Daha sonra güzü, "kuşların göç ettiği, hasadın ve cevizlerin toplandığı, elma ve armut şaraplarının yapıldığı ve kırlangıçların... daha sıcak iklimlere göçerek gözden kayboldukları" ay olarak tasvir etmeye devam eder – bu öğelerin tümü Keats'in şiirinde yeniden ortaya çıkacaktır.[37] Dikkat edilmesi gereken ikinci nokta, *Examiner* dergisinin 5 Eylül nüshasının, bir aydan kısa bir süre önce 16 Ağustosta Manchester'da gerçekleşen ve Fransa savaşının bitiminden beri politik olarak hayal kırıklığına uğramış işçi sınıfına yöneltilmiş en büyük politik saldırı olan "Peterloo Katliamı" hakkında yapılan yorumlarla dolu olmasıdır. St. Peter Meydanı'nda "en yasal ve etkili yollardan Avam Kamarası Reformu'nun gerçekleşmesini" düşünen ve destekleyen 60.000 işçi ve sendika temsilcisi toplanmıştı.[38] Atlı polisler mitingin lideri Henry Hunt'ı[39] tutuklama emrini alınca kalabalığa kılıçlarla saldırdılar; on dakika sonra on bir kişi ölmüş, yüzlerce kişi kılıç darbeleriyle yaralanmış ya da ayaklar altında kalarak ezilmişti. Bu politik yorumu destekleyen üçüncü etken, E. P Thompson'un Henry Hunt'ın "15 Eylül 1819'da Londra'ya muzafferane girişi" olarak adlandırdığı olaya bizzat tanık olan Keats'in bu manzarayı kardeşi George'a yazdığı bir mektupta "Islington'daki Angel'den Crown ve Anchor'a kadar olan alanda toplanan kalabalığı en ince ayrıntılarıyla anlatmaya kalksam, bütün bir günüme ve onlarca kâğıda mal olurdu"[40] şeklinde tasvir etmesidir.

Buradan Leigh Hunt'ın, "cumhuriyet" ve "adalet mevsimi"[41] olarak gördüğü eylül ayının "en soylu özelliği, tüm evreni besleyecek neşe saçan bir bolluğa sahip olmasıdır" görüşünü izlersek,

"Güz'e" övgünün zengin ve yankılanan dilinde, hem güzün insanlığa verdiği bereketin yüceltilmesinin hem de şiirin sonunda mevsimin bitimini duyuran "göklerde cıvıldaşarak toplanan kırlangıçlar" dizesinin gösterdiği üzere 1819 yılında adalet hasadı toplanacak ezilen ve bölünen insanlığa duyulan yasın yer aldığı yönünde bir yorum geliştirilebilir. Keats'in, "Shakespeare'in ziyadesiyle sahip olduğu"nu düşündüğü ve "*negatif yetenek*; insanın gerçeğe ve akla rahatsız edici biçimde ulaşmaya çabalamadan, belirsizlikler, gizemler ve kuşkular içinde yer alabilme yeteneği"[42] adını verdiği nitelik bu şiirde kesinlikle güçlü bir biçimde kendini gösterir. Şiirin canlı dili ve güçlü doğal enerjisi, çağdaş politik adalet mücadeleleriyle birlikte okunduğunda, Keats'in "'evrensel özgürlük' temel ilkesi tüm medeni inancı kapsar"[43] iddiasını kanıtlar gibi görünüyor.

Keats'e hayat veren evrensel özgürlük aşkıysa, George Noel Gordon'un ya da Altıncı Baron Byron'un yapıtını esinleyen de politik duyarlılıktı. Gordon, "iyiyle kötünün tuhaf bir karışımı" olduğunu itiraf etmesine karşın, "benim sadık olduğum sadece iki hassasiyet vardır: güçlü bir özgürlük aşkı ve samimiyetsizliğe duyduğum tiksinti"[44] de diyebilmiştir. Epik başyapıtı "Don Juan"ı (1819-24) onun en politik şiiri yapan da, şiirde bu iki "hassasiyetin" güçlü bir şekilde birleşmesidir. Jerome McGann'ın, "dünyanın budalalığı, kötülüğü ve kendisini aldatmasının gülünç bir panoraması"[45] olarak adlandırdığı yapıtında Byron, sadece savaş sonrası İngiltere'si ve Avrupa'sında (1816'da İngiltere'den temelli ayrılmasıyla Kıta Avrupa'sını da kapsayan bir bakış açısı geliştirdi) egemen olan "samimiyetsiz" politik, dinsel ve ekonomik tutuculuğa saldırmakla kalmaz, aynı zamanda eski romantik şairler kuşağını da Hıristiyan buyrukların parodisini yaparak küçümser:

> Milton'a, Dryden'e, Pope'ye inanacaksın
> Wordsworth'u, Coleridge'i, Southey'i yüceltmeyeceksin
> Çünkü birincisi, kaçıktır umutsuz derecede
> İkincisi sarhoş, üçüncüsü de çok tuhaf ve geveze.[46]

Byron, "Wordsworth ve Coleridge'in savunduğu Dryden ve Pope'den kopuş"[47]u vurgulamaktansa kendisini Dryden ve Pope'nin politik hiciv geleneğinin devamı olarak görür. Ayrıca olgun "Göl Şairleri"nin romantik "özgünlük ve aşkınlık" iddialarına –ünlü olmasını sağlayan *Childe Harold's Pilgrimage* (Childe Harold'un Uzun Yolculuğu) şiirinin bazı kısımlarında Wordsworth'un doğaya karşı hissettiği duygulardan etkilenmiş olmasına karşın, Byron'un kuşku duyduğu iddialar– sıkıştıkları ölçüde değinmekten kaçındıkları cinsel konularda Dryden ve Pope gibi açık bir tarz benimser.[48]

Don Juan'ın kaleme alındığı dönemde pek çok bakımdan bu kadar devrimci bir yayın olmasını sağlayan, saygısızlığı ve müstehcenliğidir. *British Critic* gibi muhafazakâr bir gazetenin ilk iki kıtaya, sadece tutkuları tahrik etmeye meyilli olduğundan değil, kendilerine "hoşgörüyle yaklaşılmasını sağlamaya gönüllü araç ve yöntemi" sunması bakımından da dikkat çekmesi şaşırtıcı değildir. Ancak buna en çok alınan, hiç kuşkusuz Byron'un kişisel saldırılarından incinen Wordsworth'un kendisi oldu ve Muhafazakâr *Quarterly Review*'den şiirdeki bu "*lanetli eğilime*" saldırmasını talep etti:

> Çok az kişinin okuduğu Shelley'i cadı kazanına koyup da Byron'u eleştirilerden muaf tutmanın ne yararı vardır? Günümüzde İngiliz kimliğine *Don Juan* kadar zarar verecek başka bir şey olmadığına inanıyorum.[49]

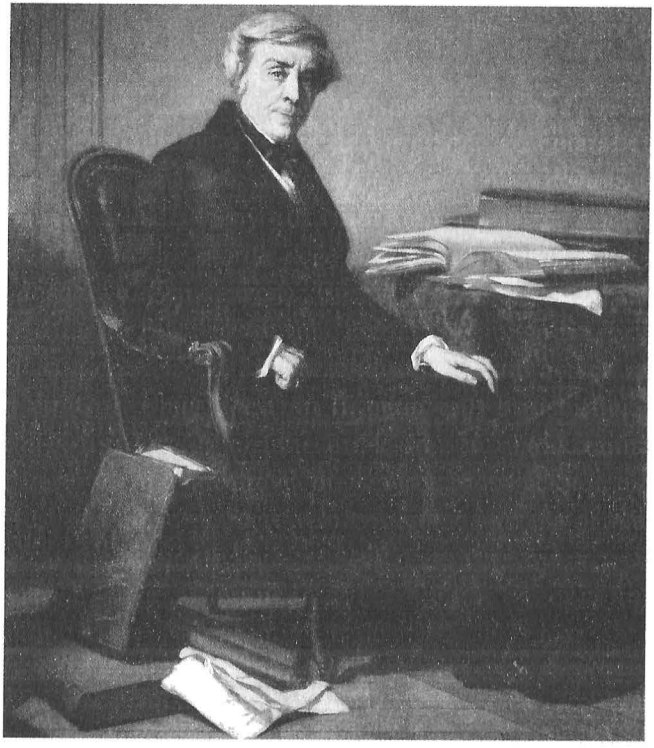
Bu durumda derin bir ironi vardır. 1819'a gelindiğinde, Wordsworth İngiltere'de ünlü bir şair olmasına karşın, Byron Napolyon'dan sonra "dünyanın en ünlü insanıydı."[50] Bu kısmen, çok satan şiirlerindeki düzensiz kanun kaçaklarının serüvenlerinin, onu tam anlamıyla bir edebiyat "süperstarı" yapan Avrupalı okurların zihinlerinde Byron'un yaşamındaki gerçek seks skandallarıyla karıştırılmasından kaynaklanıyordu. Fakat onun geniş popülaritesi, kullandığı şiirsel dilin okurla buluştuğunun da kanıtıydı; ironik olarak, "Byron, *Lyrical Ballads*'ın önsözündeki önerileri Wordsworth'den daha iyi uygulamış olabilir."[51]

Aynı zamanda, Byron "erkeklere" kendi dillerinde "seslenen adam" olarak Wordsworth'ten daha başarılı bir şair olduysa da, Byron da Wordsworth de şiirlerinde kaç tane kadına seslenmektedir? Byron söz konusu olduğunda "pek çok" yanıtı olasılıkla doğrudur. Fakat dikkat etmemiz gereken daha önemli bir gerçek, erkek romantik şairler devrimci değişime çeşitli biçimlerde dikkat çekerken Mary Wollstonecraft'ın, *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'nde ileri sürdüğü, "insanlığı geliştirmeye yönelik en sağlıklı sonuçları dişilikteki bir DEVRİMDEN bekleyebiliriz"[52] düşüncesinin de pek çok okur üzerinde güçlü bir etki yaratmasıdır.[53] Romantik dönemden doğan bu devrimci talebin yankıları bugün dünyanın dört bir yanında hâlâ hissedilmektedir ve hiç kuşku yok ki daha uzun bir süre hissedilecektir.

Romantizm ve Devrim

Jules Michelet'in Vizyonu

Arthur Mitzman



Jules Michelet

*Ancien régime**'in sonunda özgürleşme hareketleri bağlamında ortaya çıkan Avrupa romantizmi, Horkheimer ve Adorno'nun *Dialektik der Aufklärung*'da (Aydınlanmanın Diyalektiği) tanım-

*Ancien Régime: Fransa'da I. François'nın hükümdarlığıyla (1515-1547) başladığı kabul edilen ve 1789'da Fransız Devrimi'yle son bulan siyasal, iktisadi ve toplumsal rejim. (h.n.)

ladıkları, sorunsal nitelikteki tin ile doğa, akıl ile akıldışı gerilimlerini somut olarak temsil eder. Romantizm aynı zamanda bu diyalektiğe karşı estetik ve entelektüel bir tepki oluşturur; moderniteyi belirleyen ekonomik, politik, toplumsal ve entelektüel varlık alanlarındaki çift taraflı rasyonelleştirme sürecini sorgular.[1]

İngiliz romantikleri hem sanayi devriminin doğal ve kültürel manzaraları tahrip etmesine hem de bu sürece eşlik eden kurutucu faydacılığa; Alman romantikleri Napolyon'un istilasıyla yerinde kalan bürokratik *Kleinstaaterei* düzeniyle* eski ve yeni zalimleri karakterize eden hayalgücünden yoksun rasyonalizme; Fransız romantikleri ise faydacı, materyalist değerlere, atomize olmaya ve yeni burjuva toplumunun toplumsal adaletsizliğine karşı çıktılar.

Bütün bu durumlarda, eski rejimin köhneliği, buna karşılık yeni rejimin zayıflığı ve otoriteden yoksun oluşu, entelektüel dünyada ve sanat alanında başka bir düzene duyulan özlemleri –önce egoist sonra altruistik özlemler– serbest bıraktı. Bazen bu özlemler (ulusal devrimlerin hamasetiyle birlikte) yurtsever bir idealizm, bazen benliğin şeytansı bir coşkusu, bazen doğayla uyumlu gizemli bir insan topluluğu ve bazen de bunlardan birinin diğeriyle karışımının karakterize ettiği ideolojik kalıplara büründü. Bütün bu ideolojik kalıpların ortak yanı, dönemin büyük toplumsal ve politik değişimlerinin yol açtığı iki temel zihniyet arasındaki diyalektik çelişkiydi: Bir yanda, kökleri ihlal dürtüsünde, hem yeni hem de eski ahlak düzeninin yasa ve ilkelerinin reddinde bulunan ütopik bir özlem; diğer yanda ise hızla yok olan pre-modern bir dünyaya yönelik nostaljik bir hasret vardı. Bu dünya, ya bireyci ve kast onuruyla gurur duyan mutlakıyet öncesi aristokrasinin dünyası olabilirdi ya da *Des Knaben Wunderborn*'da, Rabelais'de, groteskte, karnavaleskte, curcunada örneklenen halk kültürünün dünyası. Ama her iki durumda da bu nostalji ihlal dürtüsüyle –bazen bu dürtüyle kaynaşarak, bazen de onu reddederek– birlikte var olmuştur.

---

*Alman birliği kurulmadan önce birçok küçük prenslik ve kent devletinden oluşan karmaşık siyasi düzene verilen ad. (ç.n.)

Dikkatimizi Fransız ve Alman romantizmleri üzerinde sınırlı tuttuğumuzda, bu hareketlerin gelişim seyirleri arasındaki bazı temel farklılıklar karşısında şaşırabiliriz. İlk olarak, Alman romantizminin 1770'lerde *Strum und Drang*'la ya da yirmi yıl sonra Schlegel kardeşler etrafında toplanan grupla başladığını söylemek mümkün olmasına karşın, her iki başlangıç noktası da 1820'lerdeki Fransız romantik hareketinin filizlenmesinin onlarca yıl öncesindedir. Chateaubriand'ın *Génie du Christianisme*'ini bölük pörçük bir ön-romantizmin parçası olmak yerine Fransız bir başlangıç noktası olarak dikkate alsaydık bile bu, yine de *Strum und Drang* şairlerinin döneminin çeyrek asır sonrasına denk düşerdi. Üstelik erken Alman romantikleri –ister 1770'lere, isterse 1790'lara bakalım– asi ve kültürel devrimciydiler. 1790'lardakilerin pek çoğu Fransız Devrimi'ne sempati duyuyordu. Muhafazakâr, Katolik ve milliyetçi bir romantizmin ortaya çıkması ancak Fransız işgalinden sonra olur ve Goethe de Weimar klasisizmini ve liberalizmini ortaçağın ve feodal düzenin bu Katolik idealleştirilmesine karşı kurar.

Aşağı yukarı aynı dönemde, kesinlikle politik gericilikle özdeşleşen Alman romantizmi kemikleşmiş bir Biedermeir*'e dönüşmek üzereyken 1820'lerin başlarında benzer gerici politik perspektiflere sahip olan genç Victor Hugo Paris'te ilk romantik *cénacle*'ları (çevre) kurar. 1830'larda Hugo ve Fransız romantizmi liberalleşir ve 1840'lara gelindiğinde Hugo'nun, George Sand'ın, Eugène Sue'nün ve Michelet'nin eserlerinde toplumsal romantizme doğru bir radikalleşme görürüz.

Bu hareketlerin ortaya çıktığı yıllar ile ters bir yörünge izlemeye başladığı yıllar arasındaki farklılığı, Aydınlanma geleneğinin her iki ülkede sahip olduğu farklı ağırlık ve önem üzerinden açıklayabiliriz. Alman romantizmi iki nedenden dolayı Fransız romantizminden çok daha erken ortaya çıkmıştır. Almanya'da

---

*Biedermeier: 1815 ve 1848 arasında Almanya'da egemen olan apolitik, küçük burjuva sanat anlayışına verilen addır. Bu terim, 1854 ile 1857 yılları arasında Münih'te yayınlanan *Fliegende Blaetter* [Uçuşan Çarşaflar] isimli mizah dergisinde Ludwig Eichrodt ve Adolf Kussmaul tarafından yaratılan mizah karakteri "Gottlieb Biedermeier"e atfen kullanılmıştır. (ç.n.)

Alman üçüncü sınıfının* zayıflığıyla bağlantılı olarak Aydınlanma'nın daha zayıf kök salması, üçüncü sınıfın Fransız yönelimli ulus karşıtı bir saray sistemiyle ittifak kurması ve ulusal birliğin sağlanamamasıyla baş edemeyişi, eski rejimin bürokratik devlet sistemine karşı direnişe Fransız devrimciler gibi Katolik mutlakıyetçilik yerine bir akıl dinini geçirme çabasından ziyade akıl ve Aydınlanma karşıtı bir kültürel milliyetçiliğin nüfuz etmesini açıklamaktadır. Üstelik on sekizinci yüzyılda Aydınlanma düşüncesinin Fransa'da taşıdığı ağırlık ve merkezi konum, eğitimli orta sınıflarda rasyonalizm zihniyetinin ve bu zihniyete dayalı standartların Alman orta sınıfında bulunmayan bir istikrar ve hareketlilik kazanmasını sağladı. Bu hareketlilik ve 1789'da çeyrek yüzyıl sürecek devrimci bir kargaşanın başlaması, sanatlarda gerçekleşen herhangi bir yeniliğin Fransa'da on yıllarca kabul edilmemesine yol açacaktır. Ancak Restorasyon** döneminin durgun ortamında eski konumunu yeniden kazanmış ve şiddetle Aydınlanma'ya karşıt olan aristokrat elitin koruması altında Fransız romantik hareketi kök salabilir.

Bu ters yörünge, benzer şekilde Aydınlanma ile romantizmin kültürel radikalizmi arasındaki ilişki tarafından belirlenir. Bir yandan, *ancien régime*'in saray topluluklarında Fransız kültürel egemenliğine karşı devrim öncesinde duyulan kini doğrulayan ve sürdüren Fransız işgali, Almanya'da Aydınlanma'ya ve Fransız devrim geleneğine karşı duyulan yakın ilginin kesinlikle altını oydu. Erken romantizmdeki gizemli-milliyetçi ve devrimci öğelerin bir çeşit "ilerici" bütünleşmesi ne kadar olanaklı olursa olsun, böyle bir bütünleşme Fransız ve Aydınlanma'ya dair her şeyin irrasyonel bir şekilde reddedilmesiyle birlikte olanaksız hale gelir.

Öte yandan, ilk gerici safhasından sonra Fransa'da romantizmin Aydınlanma geleneğiyle son derece kararsız bir ilişkisi oldu.

---

*Third estate: Aristokrasi ve din adamları dışında köylüler, işçiler, zanaatkârlar ve burjuvaların yer aldığı toplumsal tabaka. (ç.n.)

**Restoration: Fransa'da Napolyon'un 1814'de sürgüne gönderilmesinden sonra Bourbon Hanedanı'nın gene tahta geçtiği ve Katolik Kilisesi'ni politikada etkin bir konuma getirdiği gerici dönem. (h.n.)

Bu gelenek, şimdiye kadar tutkunun ve sezginin baskı altında tutulduğu steril, faydacı bir toplum olduğu ölçüde reddediliyordu. Fakat Fransız Devrimi'ni esinlediği ve Fransız Devrimi'nin nesnelleşmiş rasyonalizme karşı bir direniş ve bir kurtuluş modeli olarak görüldüğü ölçüde Aydınlanma geleneği tümüyle reddedilmedi. Aslında, romantik dramanın gerçekleştirdiği atılımın Temmuz Devrimi*'nin olduğu yıla rast gelmesinde ve 1848'in elitist zihniyetinin oluşmasında Fransız toplumsal romantizminin oynadığı önemli rolde görülebileceği üzere Fransız romantizminin en parlak olduğu dönem boyunca Fransız devrimci geleneğinin sürekli canlı kalışı, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında romantizmle Fransız Devrim geleneği arasındaki bağı güçlü bir şekilde göstermektedir.

Fransız devrimci ve toplumsal romantik zihniyetlerin iç içe geçerek birbirine karışması, Fransa'nın en önemli on dokuzuncu yüzyıl tarihçisi Jules Michelet'nin iki eserinde hiçbir yerde olmadığı kadar açıktır. Victor Cousin'in felsefi fikirlerinden etkilenen Michelet'nin ilk eseri romantikten çok liberal geleneğe bağlıydı. Fakat 1840'dan sonra –kısmen Fransız liberalizminin giderek artan muhafazakârlığına tepki olarak– açıkça sosyal romantizmi benimsedi. Bu sol-halkçı dönüş, Şubat günlerinin ulusal *kardeşliğinin* yeniden ortaya çıkacağını 1846 yılında önceden gördüğü *Le Peuple* (Halk) adlı kitabında ve yurttaşlarına Devrimin romantik bir yorumunu yapmak için 1846 ve 1853 yıllar arasındaki kargaşalı dönemde kaleme aldığı altı ciltlik *Histoire de la Révolution Française*'de (Fransız Devrim Tarihi) çok açıktır.

Fransız romantizmi, 1840'lar boyunca muhalif yazar ve ideologların, toplumsal yaşamda, doğada ve evrende yarı dinsel uyum arayışı olarak tanımlanabilir. Fransız romantizmi böylelikle sıradan insanları topluma, politikaya, dine ve tarihe dâhil etmek için gösterilen farklı çabaları bir araya getirdi. Bu çabalar,

---

*1830'da Bourbon hanedanından X. Charles'ın tahtan indirilip yerine kuzeni Orléans dükü Louis-Philippe'in geçtiği devrim. Temmuz Monarşisi denilen egemenliği boyunca Louis-Philippe burjuvazinin hükümetteki etkinliğini artırmıştır. (h.n.)

eski Saint Simoncuların, Hıristiyan Sosyalistlerin, popüler romantik romancıların ve sol kanat liberal yazarların çalışmalarından oluşuyordu.[2] Bu yazarlar çağın deyimiyle anın aciliyetini dile getirdi. Anın aciliyeti ise, hüküm süren sisteme karşı olası en geniş birleşmenin –eleştirel tutum takınan entelektüeller ve Temmuz Monarşisi Direniş Partisi'nin[3] değişik hükümetlerince dışlanan sol liberal ve cumhuriyetçi unsurlarla yurttaşlık haklarından yoksun halk kesimleri arasında bir ittifak– kurulmasıydı. Egemen romantik dil, muhalif bir konsensüs ihtiyacına kolaylıkla uyum sağladı: Lamartine ve Chateaubriand'ın şiirinde kozmik uyumun dili oldu; fars ve melodram tiyatrosunun romantik deyimlerinde ve Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'sinde (Notre Dame'ın Kamburu) halk kültürünü yansıttı ve George Sand ile Eugène Sue'nün *tefrikalarında* erken sosyalizmin radikal dış hatları şeklini aldı. Lamennais 1840'ların toplumsal romantikleri için çoktan geniş bir Hıristiyan Sosyalist çerçeve oluşturmuştu ve Michelet'nin *Le Peuple* adlı eseri bu çerçevenin açıkça sol-milliyetçi bir yankısıydı.

Bütün bu entelektüel güçler, sadece yönetenler ve yönetilenler arasındaki zorunlu ilişki konusunda Temmuz Monarşisi'nin ideolojik ön kabullerine karşı değil, aynı zamanda insan ile doğa, tin ile madde, kral ile tebaa, erkek ile kadın, baba ile çocuk, patron ile işçi, elit kültür ile halk kültürü arasındaki hiyerarşik ilişkiler hakkındaki daha geniş kabullerine karşı da bir meydan okumayı temsil ediyordu. Bu kabuller on dokuzuncu yüzyılın yönetici burjuva seçkinlerini eski rejimin düşüncelerine bağlıyordu. Radikal güçlerin yüksek ve alçak sınıflar arasındaki politik engellerin kaldırılmasıyla beraber elit kültürün halk kültürüyle bütünleştirilmesi arayışlarının tam aksine yönetici elitlerin tutumu, 1789 öncesi kilisenin ve devletin halk karşıtı zihniyetini karakterize eden, sıradan halka karşı korku, küçümseme ve ahlak dersi veren pedagoji karışımı bir yaklaşımı sürdürmek biçiminde oldu.[4]

Bu zihniyete karşıt olarak Michelet'nin *Le Peuple*'ü, köylüyü kentliden, eğitimliyi eğitimsizden, sanayi işçisini fabrika sahibinden, zanaatçıyı ustadan, fakiri aylak zenginden ve güç durumdaki dükkân sahibini diğer herkesten ayıran engellerin ortadan kal-

dırılması için Fransız halkının toplumsal adalet ve kardeşlik şeklindeki devrimci ideallerinde birleşmesini savunur. Kitabın ilk bölümü "Uşaklık ve Nefret"te yaşadığı toplumda bütün bu grupların bu ayrımlar üstünden zulme uğramasını ve yabancılaşmasını tartışır; ikinci bölüm toplumsal yabancılaşmadan kurtuluşun içgüdüsel, doğal temelinin ana hatlarını çıkartır; üçüncü bölüm ise bu kurtuluşun toplumsal ve politik temellerini –ulusun toplumsal ortaklığı– tartışır.

Böylece bir insan doğası teorisi yeni topluluğun temelini oluşturur; bu görüş, Michelet'nin sıradan insan gerçekliğinin, "onun yüce gücünün" ve "asil ruhunun" "dahi insanda" var olduğunu ileri sürdüğü ikinci bölümünün sonlarında özetlenir. Halk ruhunun vücut bulması olan bu yaratıcı deha "ruhun", halk içgüdüsünün ve eğitilmiş düşünümün "iki cinsi"ni temsil ettiğinden dolayı çift cinsiyetlidir. Michelet bu dehanın erkek olduğu kadar dişi, yetişkin olduğu kadar çocuksu, uygar olduğu kadar vahşi, aristokratik olduğu kadar halkçı da olduğunu ekler.

Batı uygarlığı kurumlarından çoğunu –dinsel, felsefi, politik ve ekonomik– doğal olanı reddettiklerinden ve makineye benzer, halk karşıtı karakterlerinden dolayı mahkûm etmesi, bu doğal içgüdü ve düşünümün birliğinin savunulduğu bakış açısından kaynaklanır. 1843 yılında Michelet'nin Cizvitlere karşı ileri sürdüğü temel suçlama "Makinecilik" olmuştu. Burada suçlama genişletilir. Seçim öğretisi demokratik gibi görünmekle birlikte kilise, öğretilerinin karmaşıklığı ve onları anlama yeteneğine sahip az sayıda insan olması nedeniyle aslında aristokratiktir. Her şeyden kötüsü kilisenin temel postulatının, Düşüş'ten (cennetten kovulma – ç.n.) dolayı doğal içgüdüyü ilkesel olarak ahlaksızlıkla suçlaması ve kurtuluşun koşulu olarak metafizik bir bilimin soyut formüllerini ileri sürmesidir.

Michelet'nin makineciliğe karşı temel saldırısı, modern dünya düzeninin yarattığı bütün maddi ve manevi acılara ek olarak bir de psikolojik acının olduğunu önceden varsayar: İnsanlık, doğa ve toplum tarafından dayatılan yoksunluklara karşı son derece duyarlı hale gelmiştir. Daha da acı verenin ise modern dünyanın kolektif, mekanik, büyük ölçüde gayrişahsî –"devasa, görkemli,

umursamaz, acı vererek hareket eden küçük çarklarının canlı insanlar olduğunun bile farkında olmayan"– sistemlerinin kendi iğrençliklerinde dönüp durması olduğunu ileri sürer.

Makineciliğe karşı bu sert eleştirinin eklenmesi, antik Hindistan'dan modern çağlara kadar insan düşüncesi (felsefe ve din) ile hayvansal doğa alanı arasında varolan ilişkinin kısa bir tarihidir. Michelet, Hindistan kültüründeki doğanın yüceltilmesine karşı daha önceleri duyulan nefreti tersine çevirir; burada Hindistan'dan merhamet armağanlarının ve sonsuz bereketinin gösterdiği üzere evrensel kardeşlik geleneğinin ocağı olarak söz edilmesinin nedeni, hayvanların uyuyan veya büyülü insan ruhları taşıdığına duyulan inançtır. Buna karşılık Greko-Romen antikitesi doğayı kibirli bir şekilde hor gördüğü ve sanata karşı ayrıcalıklı ve kendine odaklanan bir ilgi gösterdiği için mahkûm edilir:

> Adi ve alçak görülen her şey gözden kayboldu; hayvanlar da köleler de yok olup gittiler. Bunlardan kurtulan Roma İmparatorluğu çoraklığa hükmeder oldu. Hep tüketen ve hiç kendisini yenilemeyen Dünya üzerini kaplayan pek çok anıtla birlikte mermerden bir bahçeye dönüştü. Hâlâ kentler vardı, ama artık tarlalar yoktu; meydanlar ve zafer takları vardı, ama kulübeler ve çiftçiler yoktu. Muhteşem yollar artık onları kullanmayan yolcularını hâlâ bekliyor; görkemli su kemerleri nehirlerin sularını sessiz kentlere taşımaya devam ediyor, ama kimsenin susuzluğunu gidermiyorlardı.

Hıristiyanlık nefret ettiği ve şeytanla özdeş gördüğü insanın hayvansal doğasıyla insan arasına çok büyük bir mesafe koydu. Papalar, imparatorlar, piskoposlar ve rahiplerin tümü şeytanı gördüklerine dair yemin ettiklerinden ve kiliselerin dış cephe duvarlarındaki şeytanın boynuzlu bir yaratık olarak gösterildiği heykellerden dolayı Michelet, şeytanın ortaçağ zihniyet dünyasının bir parçası olduğunu biliyordu. Kilisenin şeytanı doğayla özdeşleştirmesinin sıradan insanların her ikisinden de korkmasını sağladığı düşünülüyordu. Ancak Michelet Hıristiyanlaştırılmış köylülüğün doğa hakkında düşündüğü varsayılan şeyle vahşi bir dişi geyik tarafından kurtarılan Brabant'lı Geneviève efsanesinde

olduğu gibi folklorlarında ve şenlik ritüellerinde gösterdikleri tavır arasındaki çelişkinin farkındaydı ve köylülerin Hıristiyanlığın doğayı hor görmesine karşı direniş gösterdiklerini varsaydı. *Halk dehası* adını verdiği olgunun çekingence de olsa "doğayı eski konumuna getirdiğini ve dünyanın verimliliğini yeniden kazandığını" düşünüyordu. Noel dönemi şenliklerinde olduğu gibi halk kültürüne açık kilise şenliklerinde de eşeğin ayrıcalıklı bir konumu oluyordu.[5]

Bütün bunlardan hareketle, pek çok toplumsal romantik gibi Michelet'nin de güçlü dinsel imalarda bulunduğu açıktır. Gerçekten 1830'un Saint-Simoncularından 1848'in demokrat sosyalistlerine kadar dönemin sosyalizmi, kendisini genellikle Hıristiyanlığın ikâmesi olarak görüyordu; üstelik Saint-Simoncular, Michelet'nin Hıristiyanlığın hor gördüğü bedenin eski haline getirilmesi isteğini öncelemişlerdi.[6] Hıristiyanlığın yerini modern devrime duyulan coşkun inancın alması isteği, Michelet'nin *Histoire de la Révolution Française*'i yazması ardındaki saiktir. Michelet, başlangıçta bu inancın "klasik" yanı (*adalet*) üzerinde odaklanmış olsa da, kardeşlik kavramı üzerinden "dinsel" devrimle bütünleştirdiği toplumsal bir yönü de çabucak eklemiştir.

Michelet'ye göre dinsel ve politik sorunların kökleri öylesine birbirine dolanmıştır ki geçmişte de günümüzde de her türlü pratik amaca uygun olarak onları tek bir bütünmüş gibi düşünmek gerekir. Eski rejim monarşileri kendi ahlak düzenini temsil eden Katolik kilisesiyle keyfi inayet ilkesini paylaşmasına karşın, eski rejimi yıkan Devrim etik olarak –Michelet'nin gözünde devrimi ister istemez Hıristiyan-karşıtı yapan– karşıt bir adalet ilkesine dayanıyordu; yine de, temel olarak yerine geçtiği sistem kadar dinsel bir sistemdi. Aslında Michelet'nin devrim üzerine kitabının giriş bölümü hızla okunduğunda onun yanlışlıkla teolojik bir teze saptığı kanısına varılabilir: adalet ve devrime olduğu kadar inayet ve lanete de atıfta bulunmakta ve sadece Adem, İsa, Tanrı, Aziz Paul ve Papinian* isimlerini anmaktadır.

---

*Papinian olarak da bilinen Aemilius Papinianus, M.S. 142 – 212 yılları arasında yaşamış Romalı önemli bir hukuk bilgini ve yazardır. (ç.n.)

Bu yargı bir ölçüde yanıltıcıdır zira Michelet kitabı yazdığı zamana gelindiğinde kendinden emin bir Hıristiyanlık-karşıtıdır. Üstelik kitap ilerledikçe devrimcilerin çoğuna karşı giderek daha fazla eleştirel bir tutum takınmıştır. Bunun bir nedeni eski rejimde eğitim görmüş kişilerin pek çoğunun davalarını Hıristiyan inancı karşısına çıkarmanın yaratacağı temel farklılık konusunda açık olmamaları ve Katoliklikle uzlaşma arayışı içinde kendilerine ve devrime gölge düşürmeleriyken, başka bir nedeni ise Michelet'nin devrim üzerine altı yıl süren çalışması sırasında yeni bir devrimin patlak vermesi ve 1848 Haziranında zengin ve yoksul arasındaki iç savaşın yol açtığı sertliğin ardından Michelet'nin radikalleşmesidir. Bu, Michelet'nin şiddete dayalı bir devrim taraftarına dönüştüğü anlamına gelmez; ancak onun toplumsal romantik idealizm anlayışı daha militanlaşmıştır. Bu nedenle derslerinde devrimci kardeşlik değerlerini telkin etmeyi sürdürdü ve muhafazakâr düzen partisi korkuya kapılan orta sınıflar üzerinde daha da fazla güç kazanırken onun konferans salonları kendilerini hâlâ devrime adamış idealist öğrencilerin toplanma noktası oldu. Mart 1851'e doğru Collège de France'ın müdürü, bakanlıktan gelen talimat üzerine meslektaşlarından çoğunu Michelet'nin görevinden uzaklaştırılması için oy kullanmaya ikna edebildi. Bonapartçıların iktidarı almasından bir yıl sonra Michelet hem arşivle ilgili görevlerinden hem de öğretmenlikten tamamen uzaklaştırıldı. Kitabının devrim tarihinin Thermidor'dan* bir yıl önceki halk hareketleri ve Terör dönemini ele alan daha sonraki bölümleri, Michelet'nin klasik ya da politik devrim adını verdiği konudan nüve halindeki bir dinsel ve toplumsal devrim olarak gördüğü konuya doğru bir değişikliği ortaya koymaktadır.

Michelet yeni toplumsal dini 1790 yılında kurulan kırsal federasyonları konu edinen 1847'de kaleme aldığı 3. Kitapta önceden

---

*Fransız Devrimi takvimine göre on birinci ay. Miladi takvime göre 19 Temmuz-17 Ağustos günler arasına denk gelir. Fransız Devrimi'nde ise Robespierre'in 27 Temmuz 1794'de giyotinle idam edilmesiyle Terör döneminin bitmesine işaret eder. (ç.n.)

görmüştü. Federasyonlar Fransız taşrasındaki küçük köyler, kasabalar ve kentler arasındaki kendiliğinden bir kardeşlik hareketinden doğdular. Michelet, bu federasyonlarda ortaya çıkan toplumsal sınıflar ve bölgeler arasındaki unutulmaz duygusal barış sahneleri kadar folklor törenlerini –yerel halkın *Pays de Cockaigné** özgü bir bolluk olarak tasvir ettiği kır yemekleri ve yılankavi bir şekilde bir kilometre uzanan halaylar– de tasvir etti. Öyküsünü anlattığı bu planlanmamış ulusal kardeşlik hareketinin kökleri kırsal halk kültüründe bulunuyordu.[7] Michelet'nin düşüncesinin dinsel hareket noktaları apaçık belliydi:

> Herkes hareket halindeydi ve yürüyüş düzeninde ilerliyordu, tıpkı Haçlı Seferleri zamanında olduğu gibi. Kentlerden, köylerden ve eyaletlerden gruplar halinde toplanan bu insanlar nereye yürüyordu böyle? Hangi Kudüs böyle bütün bir ulusu kendine çeker, onu toplayıp birleştirirdi?.. Bu, Judea'daki Kudüs'ten daha güçlüdür. Bu, insanlardan meydana gelen, yaşayan büyük bir kent, kardeşliğin kutsal birliği, yüreklerdeki Kudüs'tür. Bir yıldan daha kısa sürede inşa edildi ve o zamandan beri ona *patrie* (vatan – ç.n.) denildi.[8]

Michelet'nin de kabul etmek zorunda kaldığı gibi popüler bir devrim dini kurmaya yönelik bütün bu erken çabalar, 14 Temmuz 1790'da Paris'te kutlanan ulusal federasyon festivalinden kısa bir süre sonra iç ve dış tehditler arasında kaybolup gider ve unutulur.

Michelet'nin İkinci Cumhuriyet boyunca Collège de France'da verdiği dersler, bu "yeni dini" yeniden canlandıracak entelektüel temellerin atılmasını amaçlıyordu. Ders vermekten uzaklaştırıldıktan sonra bir yıl süreyle sol kanat *feuilleton* (tefrika) basını için halk efsaneleri yazmak işi üzerinde yoğunlaştı. Fakat 2 Aralık 1851 darbesinin cumhuriyet projesine en azından birkaç yıl boyunca son verdiği anlaşılınca, ilk Fransız Devrim tarihini tamamlamaya kendini razı etti. Kürsüsünü kaybettikten sonra –ve

---

*Pays de Cockaigne (Cockaigne diyarı): Cockaigne diyarı, halk öykülerinde anlatılan hayali bir bolluk ve tembellik ülkesidir. (ç.n.)

Paris çok pahalı bir kent haline geldiğinden dolayı– gittiği Nantes'te Temmuz 1852 ve Ekim 1853 tarihleri arasında bu işe kendini verdi.

Şimdiki konusu Terör dönemiydi –bu, ulusal birlik ve toplumsal uyum özlemi çeken bir insan için uzun süren bir ıstıraptı. Terörün köklerini savaş ve iç savaş atmosferinde gördü; ancak aynı zamanda Robespierre ve ekibinin bu atmosferi aristokrat muhalefeti olduğu kadar halkı da tasfiye etmek için kullandığını da gördü. "Incorruptible"*'in rahiplerin eski otoriter özelliklerini yeniden üretmeye, hatta Katolik inançla uzlaşmaya yönelik eğilimlerinden korku duydu. Hepsinden de önemlisi, Jacoben'lerin 1792 ve 1794 yılları arasında defalarca ortaya çıkan, özgürlüğün ve eşitliğin bireyleştirici temeli üzerine kurulmuş politik kurumları aşacak yeni bir dinsel ve toplumsal devrim ihtiyacını anlamaktaki başarısızlığından üzüntü duydu.

> Politik devrim toplumsal ve dinsel bir devrim olmadan sürdürülebilir mi? Rousseau ve Robespierre'in klasik devrimi, ötekini, duvarların dışında okyanusun sesi gibi gürüldeyen romantik devrimi dikkate almadan güvenle yaşayacak mıdır?[9]

Michelet, cumhuriyetin gizli yaşam kaynağı olan ve Jacoben diktatörlük tarafından bastırılan "sonsuz yaşamsal güçler"den bahsetti. Bu güçler kısmen Meclis içindeydiler. Kurucu Meclis'in *laissez-faire*'ci liberalizmine karşıt olarak Meclis "büyük toplumsal kardeşlik devri"ni başlattı. Michelet, meclisin, aile desteği, yetimhaneler ve diğer konulardaki insancıl tasarılarını övdü. Yeni dinin filizlendiği diğer yerler, Cordeliers kulübü** ve Paris Komünüydü. İkisinde de kısmen aynı insanlar rol almaktaydı ve her ikisi de Robespierre'in gerçekleştirdiği tasfiyeler sonucu ortadan kalktılar.

---

*Incorruptible: "Doğruluktan şaşmaz" olarak dilimize çevrilebilecek "Incorruptible" tabiri Fransız Devrimi önderlerinden Robespierre'in lakabıdır. (ç.n.)

**1790 yılının başlarında Paris'te kurulan ve adını kulübün oturumlarını yaptığı eski Saint-François-Cordelier manastırından alan politik dernek. (ç.n.)

Michelet tarih kitabının ilk başlarında Cordeliers kulübünü Joachim taraftarlarının* *évangile éternel*'inin (sonsuz kelam) yeniden doğduğu kaynak olarak tespit etmişti. Cordeliers'i "toplumsal ve dinsel Devrim çağının" habercisi, federasyonlar ruhunun yeniden doğuşu olarak görüyordu.

Michelet, ancak "devrimin gücü ve derinliği olan... dinsel devrim ve toplumsal devrim" tarafından desteklendiği takdirde yaşayabilecek olan "klasik" politik devrimi ne Jironden'lerin ne de Jakoben'lerin aşamayacağını ileri sürdü. Saint-Just gibi en ileri Jakoben'ler bile Michelet'nin devrimin üç temel sorunu olarak gördüğü konulara –din, eğitim ve mülkiyet– dokunmaya korkuyordu. "Devrim" diye yazdı, "cennetliklere yönelik keyfi bir lütuflar dininin herkese eşit ve adil yaklaşan bir dinin olumlanmasıyla beraber yadsınmasını,... herkesin ayrıcalıksız sahip olabileceği mülkiyetin olumlanmasıyla beraber ayrıcalıklı mülkiyetin yadsınmasını göstermek zorundaydı" Ama her iki durumda da devrim başarısızlığa uğramıştır: "Devrim bir süreliğine kiliseyi kapattı fakat bir tapınak yaratmadı. Mülkiyetin el değiştirmesine izin verdi, fakat mülkiyetin tekeline dokunmadı. Ayrıcalıklı kesim, assignat** ve ulusal mülkler üzerinde manipülasyonlar yapan spekülatörler olarak yeniden doğdu." Devrimin kesin ölümüne karşı tek seçenek, "insanın Tanrı ve doğayla, dinle, mülkiyetle... ilişkisinin yeni ve güçlü bir dogma temelinde" [10] yeniden kurulmasıydı.

Böyle bir yeniden kuruluşun savunucuları Komün'de, Cordeliers kulübünde ve Robespierre'in kıyımına uğrayan Paris zanaatçılarının merkezini temsil eden Gravilliers'in radikal kanadı içinde kesinlikle yer almaktaydı. Muhaliflerle sıradan halka Jakoben'lerden daha açık olan Cordeliers kulübü, Michelet'ye göre, birbirleriyle çatışan hiziplerden oluşan bir kitle, "yaşayan bir

---

*Joachimiler 12. Yüzyılda yaşamış bir İtalyan Fransiskan keşişi ve mistiği olan Fiore'li Joachim'in görüşlerini takip edenlere atfen kullanılıyor. (ç.n.)

**Assignat: Fransız Devrimi sırasında Kurucu Meclis tarafından el konulan soyluların ve kilisenin toprakları karşılık gösterilerek çıkarılan, kâğıt para olarak kullanılan devlet borçlanma senetlerine verilen ad. (ç.n.)

anarşi"ydi. Sol kanat demagog Hébert'e karşı çıkmakla birlikte ona karşı çaresiz kalan, Tanrı'yı insan soyuyla özdeşleştirirken Paul Bénichou'nun "romantik sapkınlık"[11] adını verdiği eğilimi ilk kez ifade eden kişi, Ren bölgesinden bir devrimci olan Anarchasis Cloots'tu. Cloots'un fikirleri, yönetimi sırasında yoksullara, yaşlılara ve gençlere yönelik pek çok insancıl önlem alınmasının yanı sıra kütüphaneleri ve müzeleri korumaya yönelik aydınlanmacı bir programın da uygulandığı Komün başkanı Chaumette'i 1793 yılında bir süre güçlü bir şekilde etkiledi. Cloots ve Chaumette Terörün keskin ağzının altında can verdiler ama mesajları tüm mülkiyetin tam bölüşümünü savunan ilk komünist olan eski papaz Jacques Roux'un vaazıyla birleşerek Gravilliers mahallesinde duyuldu. Roux da görüşlerinden dolayı Terör'e şehit düşer; sonuç, Cordeliers kulübünü etkisiz hale getiren ve Gravilliers bölgesindeki liderliği katleden Robespierre'in adamlarının bu yerel gruplarda kilit mevkilere yerleşmesiyle birlikte Komün'ün de yönetimini ele geçirmeleri olur, böylece Michelet'nin özlem duyduğu dinsel ve toplumsal devrimin ilerlemesi olanağı da ortadan kalkar.

Michelet, kitabının Terör ve Thermidor dönemleri hakkındaki son bölümlerini 1853 yılının Ocak ve Haziran ayları arasında kaleme alır. Geçmiş ve şimdi arasında alay edercesine yaşanan tekrarların acı bir biçimde farkındadır: 2 Aralık darbesi tam olarak Thermidor değildi; ancak Terör ve Thermidor ilk devrimci kardeşlik görüşüne, Michelet'nin yok oluşunu anlatırken nefessiz kalarak bedenen hastalanacak kadar derinden inandığı bu görüşe nasıl öldürücü bir darbe indirdiyse, 2 Aralık darbesi de İkinci Cumhuriyet ve toplumsal romantizme o kadar öldürücü bir darbe indirdi. Bununla birlikte, Michelet'nin bu ölümcül kıyametin tasvirine başlarken doğal ve politik dünyaların simetrisi hakkındaki düşünceleri, doğanın yenileyici gücüne, İkinci İmparatorluğun karanlık yılları boyunca ona ve diğer cumhuriyetçilere rehberlik edecek olan romantik devrimin bu mirasına yönelik sarsılmaz bir inancı gösterir:

> Kafamı meşgul eden şeyle birlikte geceye ve kışa dalıp gittim. Nantes tepelerinde son iki aydır pencerelerimi döven inatçı fırtına rüzgârları bazen vakur, bazen de asap bozucu sesleriyle 1793'ün *Dies Irae*'me (Gazap Günleri – ç.n.) eşlik ediyor... Yanlış anlaşılan pek çok şey okyanusun bu sesleriyle berrak bir şekilde gözler önüne serildi... Kışın bütün bu tehditleri, ölümün bütün bu görünümleri aslında hiçbir surette ölüm değildi; tam tersine yaşamdı, esaslı bir yenilenmeydi... Yaşamı ezerek yok ettiğini sandığınız vahşi metaforlardan ve yıkıcı güçlerden kaygısız gülümsemesiyle doğanın sonsuz ironisi ortaya çıkar.[12]

Hareketli 1960'ların ardından Michelet'ye, halk kültürüne ve toplumsal romantiklere karşı yeni bir ilgi dalgasının ortaya çıkması pek tesadüf sayılmaz.[13] Otuz yıl öncesinin karşı-kültür hareketleri, toplumsal romantiklerin Temmuz Monarşisi'nin entelektüel ve toplumsal iktidar yapılarına meydan okuması gibi zamanımızın –Demir Perdenin her iki yanındaki askeri-sınaî komplekslerde somutlaşan– teknolojik rasyonelliğine meydan okudular. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda hegemonyacı iktidarlar, modern toplumun ahlaki düzeninin "buyruklarına" itaati sağlamak için felsefeden, bilimden ve eğitim sisteminden yararlandı. Orléancı Fransa'da bunlar *monarchie censitaire* (vergi kısıtlamasına dayanan monarşi –ç.n.), *juste milieu* (ne ifrat ne tefrit politikası –ç.n.) ve liberal bireyciliğe dayanan sömürü sistemiydi; yirminci yüzyılda bunlar Batıda şirket liberalizmi, Soğuk Savaş ve ideolojik düşmana (Kore, Vietnam) karşı yürütülen kanlı haçlı seferleri, Doğuda ise Marksizm-Leninizm, Soğuk Savaş ve ideolojik düşmana (Macaristan, Çekoslavakya, Afganistan) karşı yürütülen kanlı haçlı seferleri olarak ortaya çıktı. Her iki yüzyılda da bu modernist felaketlere isyan edenler, *philosophie d'état* (devlet felsefesi) tarafından buyrulan doğru, iyi ve güzel adına özelde insan doğasına genelde ise doğal dünyaya karşı uygulanan şiddeti kınadılar. Onların entelektüel tepkileri –bu tepkilerin on dokuzuncu yüzyıl versiyonunu bu deneme incelemiştir– halk kültürüne yeni bir değer atfedilmesi, yeni bir kardeşlik kültürü etiği, şenlik, resmi ahlakın genelde karnavelesk

reddi ve fiziksel doğanın yok sayılmasından veya baskı altına alınmasından etik bir ontoloji türetilebileceğinin yadsınması biçimlerini aldı.

Bunun bir kısmı hiç kuşkusuz ki saçmaydı – toplumsal romantikler kırsal halk kültürünün gerçekten tam olarak ne olduğunu pek bilmiyordu ve yazılarında belagatla sıradan insanlardan dem vuran romancılar onların çoğu kez insanda kötü bir izlenim uyandıran, cahil gerçekliklerini küçümseyerek ele alıyordu. Altmışların karşı-kültürünün fani kalıntılarını yeniden canlandırmak gibi yanılsamalara da kapılmamalıyız. Ölü, ölüdür. Bununla birlikte, insan ruhu için karşı çıktığı rasyonelleştirme akımları kadar temel önemde olan antinomist refleksin ya da ihlal dürtüsünün bir parçası olarak gelişen on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki hareketlerin Batı kültürü tarihinde önemli bir yeri vardır.[14]

Kıyameti andıran bu yüzyıl sona ererken yerleşik ahlak kurallarına karşı tekrar ortaya çıkan bu isyanın tezahürleri hakkında kimi düşünceler aktarmanın sırası geldi. İlk olarak, sözünü ettiğim ihlal dürtüsüyle bağlantılı iki dalgayı bir başkasının, ortaçağın daha geç dönemleriyle modern çağın başlarının kesiştiği dönemde Joachim'den Thomas Müntzer'e ve Rabelais'ye kadar uzanan ve aşağı yukarı Winstanley'in mistik komünizmiyle sona eren Hıristiyan antinomizminin öncelemesi hatırlamaya değer bir olgudur. Daha sonradan toplumsal romantizme dâhil edilen *évangile éternel*'e kaynaklık eden bu birinci ihlal evresi, ortaçağ dünya düzeninden kopuşa karşı bir tepkiydi ve Rönesans dünyasına, Karşı-Reforma ve kralcı ve dinci mutlakıyete geçişe damgasını vurdu.

Mutlakıyetçi *ancien régime*'in sonunda Avrupa romantizmi tarafından temsil edilen ikinci ihlal dalgası bu denemenin başında tartışıldı: Michelet'nin insanları, ulusu ve Fransız Devrimi'ni toplumsal romantik tarzda yüceltmesi benim temel ilgi konum oldu. Michelet'nin hem kapitalist üretimin hem de döneminin yerleşik liberalizm anlayışının "makineciliğine" karşı doğayı ve devrimci ulusal topluluğu koyması devrimci romantik bağlamı içinde anlaşılmadır; yarım yüzyıl sonrasının tekinsiz, sözde romantik ge-

rici ideolojilerinin bir habercisi olarak değil. Avrupa romantizmini doğuran dönem, 1848 devrimlerinin genel olarak yenilgiye uğramasıyla sona erdi.

Antinomist isyanın en son evresi, 1960'ların gençlik ayaklanması Avrupa romantizmini doğuran dönemle karşılaştırılabilir nitelikte bir geçiş dönemini haber verir. Karakteri karmaşıktır ve pek çok kişi ne olduğunu anlamadan kendisini burada bulmuştur. Avrupa ve Kuzey Amerika'da 1960'lı yıllar, savaş sonrası dönemde ekonomik canlılık ve güven artışının sonunu gösterdi. Bu yıllar, aynı zamanda üretici bir toplum düzeninden tüketici bir toplum düzenine geçişin habercisiydi ve gençlik açısından bu durum, üniversite öğrenimi görmüş gençliğin büyük kısmının maddi varlıklarının güven içinde olabildiği bir toplum düzeninden ya sosyal çöküş koşullarında yaşamak ya da yeterince istihdam edilmeyen entelektüel proletaryanın üyeleri olmak zorunda kaldığı bir topluma geçiş anlamına geliyordu. Fransa özelinde ise bu yıllar, birinci kuşaktan gençliğin toplumsal ve ekonomik yaşamda –gerçekte 1945'ten sonra başlayan ve kişisel yaşamı dönüştüren– Fransız sanayi devriminin neden olduğu hızlı değişimlerle karşılaşacağının habercisiydi. En önemlisi bu dönem, sınaî ve ulusal devrimlerin başından beri Batı kültürüne yön veren ikiz ideolojilerin –Prometeci üretkenlik ideolojisi ve Faustçu güç ideolojisi– sınırlarını ortaya çıkardı. Altmışlı yıllar Cezayir'de ve Vietnam'da Batı'nın Üçüncü Dünya üzerinde kurduğu egemenliğin sona erdiğini gördü. Bu yıllar, Prometeci bir serbestliğin tehlikelerini açıkça ortaya koyan ekolojik krizlerin başlangıcına da tanık oldu.

Ya Michelet? İlk olarak, kırklı yıllarda Sand, Leroux, Sue ve diğerleriyle birlikte katıldığı toplumsal romantik grup, doğayla uyum içinde yaşayan mistik topluluk nosyonu ile ulusal devrimle ilişkilendirilen gözüpek bir idealizm değerinin birleşmesini temsil etmektedir. 1848'e varıldığında, Michelet'nin düşüncesi yurtsever bir idealizm tarafından olduğu kadar mistik topluluk ideolojisinin bir versiyonu olan, *évangile éternel* tarafından da yönlendiriliyordu. Mistik topluluk ideolojisi ilahi, uyumlu, iyiliksever ve bereketli gibi sıfatlar yüklenerek yüceltilen bir doğa

nosyonuna dayanır ve onun politik bağlılığının zorunlu temeli haline gelen de işte bu "romantik sapkınlık"tır.

Fakat Cousin, Guizot ve arkadaşları, Augustin Thierry'nin tarih yazımı görüşü açısından kendisini tarihin sonu olarak gören Temmuz Monarşisi'nin[15] iktidar yapısı içinde merkezi bir yere yerleştirildiler.

Yerleşik düzenin düşünürleri, köylü ahlaksızlığına karşı mutlakıyetçiliğin saldırgan ahlakçı geleneği içinde akıl ile beden, erkek ile dişi, seçkinlerin yüksek kültürü ile kitlelerin halk kültürü, zengin ve eğitimli azınlığın yetenekleriyle yoksul, eğitim görmemiş sıradan insanların yetenekleri arasında keskin sınırlar çizdi. *Ancien régime*'in çöküşüne bir çözüm bulduklarına inandıklarından, gerek devlet-kilise ilişkileri, gerekse politik ve sosyal adalet konularındaki muhaliflerini kalın kafalı baş belaları olarak görüyorlardı. Fakat Michelet gibi onların konumlarına karşı şüpheci bir durum takınanlar açısından –bilimde, tarihte ve genel olarak kültürde liberal terbiyecilerin üst ve alt olarak varsaydığı tüm anti tezler arasında uyum arayan– antinomist, ihlalci romantik seçenek açık kaldı.

Ya şimdi? Thierry'nin tarihin sonunu ilan edişinin güçlü yankılarını son zamanlarda yeniden duyduk. Temmuz Monarşisi'nin ideolojik olarak kendini yüceltmesi ile günümüz arasındaki tek benzerlik bu değildir. Savaş sonrası refah devletleri döneminin ardından Doğu ve Batı Avrupa, Temmuz Monarşisi döneminde toplumsal romantiklerin insanlığın kardeşliği adına karşı çıktığı değerlere benzer değerler olan neo-liberalizme ve egoist bireyciliğe kaydı. Bununla birlikte, bu benzerliklere büyük farklılıklar da eşlik etmektedir. Devrim sonrasında Fransa, 1750 ve 1870 arasında yaşanan ulusal ve sınaî devrimlerin akılcı ve üretimci değerleri temelinde toplumun yeniden inşasına tanık olmuşken, kendi çağımız ise durgunlaşan çokuluslu ekonomileri, artan yapısal işsizliği ve giderek korkunçlaşan ekolojik felaketleriyle yeniden inşa edilen bu toplumun olasılıkla çözülüşünü göstermektedir. Gerçekten de lineer maddi ilerlemeye ve rasyonelleştirmeye karşı gösterilen özel ilgiden kurtulup dünyamızın döngüsel karakteri ile toplumsal ve doğal düzenler arasındaki bağlantıla-

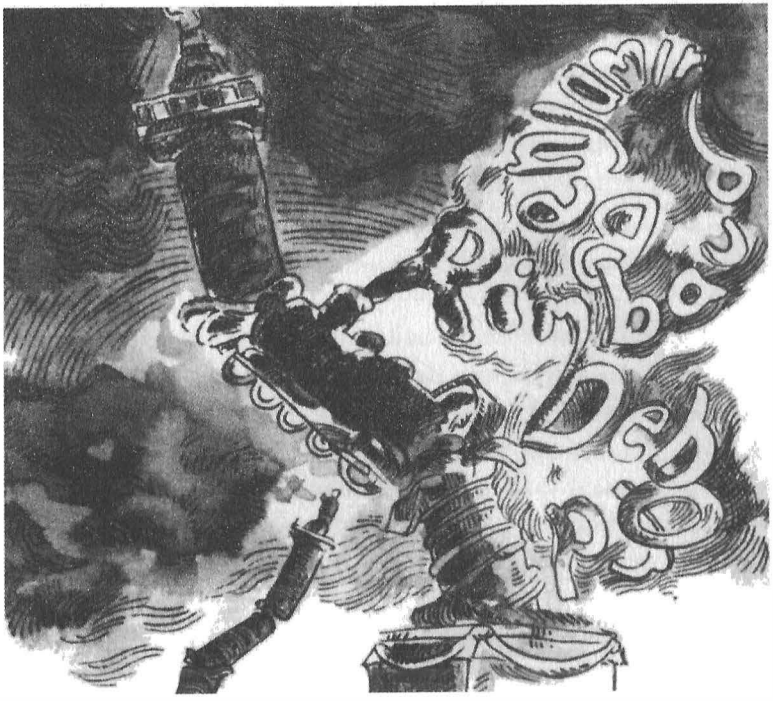
rın yeni bir kavranışının geliştirilmesi ihtiyacı, çağdaş dünyanın sanayi toplumu liderleri tarafından bile defalarca vurgulanmıştır.

Bu koşullar altında, kullanılabilir ve yararlı olanı gerçekten de saçma olabilecekten titizlikle ayırma amacına uygun olarak hem toplumsal romantiklerin hem de onların 1960'lardaki muadillerinin öğretilerinin analitik bir incelenmesi, kimi karışıklıkları önleyebilir: Kozmik uyumun antinomist meleği, şimdi tarihin tozları arasında uyuyor gözükse bile, sonsuza kadar orada kalmayacaktır.

Harabeler ve Temel Taşları

Paris Komünü ve Vendôme Sütunu'nun Yıkılması

Christopher Winks



İllüstrasyon: Guy Girard

Jules Vallès'nin 1871 Paris Komünü'nün arka planı, gelişmesi ve yok edilmesi hakkındaki romanlaştırılmış anıları *L'Insurgé*'de (İsyancı) sıralanan karakterler arasında yer alan ve kendi kendini eğitmiş bir ayakkabı tamircisi olan Edouard Rouiller, bu devrimci âna hayat veren temel isteklerden birini dile getirmektedir. Sıkı bir içici olan filozof, bir batakhanede kendine hayran kazanmaya çalışırken sürekli olarak gözde konusuna döner:

"Sadece iki sorun vardır! Bir numaralı sorun: Sermayenin çıkarları!... İki numaralı sorun: Özerklik! Okula giden şu çocuğu, Vingtras'ı biliyorsunuz di mi, ha? Diplomalıların söylediğine göre bu sözcük Yunancadan geliyor! Nereden geldiğini biliyorlar, ama nereye gittiğini bilmiyorlar!"

Bardağını pat pat diye vururken bir kahkaha patlattı!

Sakalını sıvazladıktan sonra, "şimdi burada bu özerkliği anlatayım, dinleyin beni, tamam mı?"

Herkes ne diyecek diye bekledi.

Sessizliğin ortasında tekrarladı.

"Ben, ben her yerde özerklik yanlısıyım, mahallelerde, caddelerde, evlerde..."

"Şarap mahzenleri için ne diyorsun?"

"Evet, oralarda da..."[1]

Vallès, daha sonra Rouiller'in kaba saba dış görünüşünün altında Komün'ün Kamu Eğitim Komitesi'nde bir mevki edinecek kadar yoldaşları arasında saygı kazanmış, ciddi ve düşünce sahibi bir kişi olduğunu açıklar. Aslında Rouiller, Vallès'nin sözleriyle ifade etmek gerekirse, "Akademilerin ve Büyük Konseylerin soru cevap usulüyle yazılmış tüm kitaplarını bilgelikle altüst eden" bir eğitim belgesi hazırlamak için uzun süre uğraşmıştır. Dönemin tanıklarından Villiers de l'Isle-Adam'a göre, "bütün bir halkın ciddi konuları tartıştığı ve şimdiye kadar sadece filozoflar tarafından ortaya atılan sorunlar üzerinde ilk defa işçilerin görüş alış verişinde bulunduğu"[2] tarihi bir anda Rouiller'nin özerklik kaygısı tuhaf birinin saplantısından ziyade toplumsal bir ihtiyacın dile getirilmesi olarak görülebilir. Entelektüel mülkiyetin bu toplumsallaştırılması, hem Marksist açıdan bir demistifikasyon hareketi ("Tüm toplumsal yaşam özünde pratiktir. Teoriyi gizemciliğe götüren sırlar rasyonel çözümlerini insan pratiğinde ve bu pratiğin kavranışında bulurlar.")[3] hem de bir kendini kurma hareketidir. Kısacası kavram, kendisine, Rouiller'in diplomalılarının bilmediği, fakat kavramın kendisinin gittiği bir "yerde" yer bulur. Rouiller özerkliğin sabit bir etimolojiye sahip bir sözcük olmaktan öte toplumsal mekânda, "mahallelerde, caddelerde, evlerde" ve –neden

olmasın ki?– "şarap mahzenlerinde" ortaya çıkan bir yaşam biçimi olduğunu kavramıştır. Özerkliği belirli bir yere yerleştirmek için, evrende herhangi bir yerde var olduğunu düşünmek gerekir.

Özerkliği pratikte savlamak, toplumda çekişen güçler arasında bir sınır ayrımı, bir çatlak yaratır. Marx, "Paris'te herşey doğru, Versaillais'da herşey yalan"[4] aforizmasıyla Komün'ün anlamını özetlediği zaman dar ahlakçılığa yakın bir tutum sergilemekten ziyade, devrimlerin belirleyici eylemine vurgu yapıyordu; Parisliler, Thiers hükümetinin Paris Ulusal Muhafız Müfrezelerini silahsızlandırma girişimine karşı direnip rejimi ve asalaklarını Versailles'teki eski kraliyet yuvalarına kaçmaya zorlayarak Thiers, Favre, Simon ve diğerlerinin cumhuriyet yanlısı olduğu iddialarının içinin boş olduğunu ortaya çıkardılar. Eski Versailles-Paris çatışması, bu defa yeni bir mücadele dili ve yeni bir görünümle ortaya çıksa da yönetenler ve yönetilenler arasındaki temel bölünmeye işaret etmekteydi. Komün faaliyetlerinde net bir şekilde dile getirilen "hakikatin" doğası, suni olarak dayatılmış herhangi bir amaç ya da fikir birliğiyle uyuşmamaktaydı. Marx'ın Paris'le ilgili daha önceki bir bağlamda söylediği gibi, sözün içeriği pek çok bakımdan kendisinin ötesine geçti. Fakat buna karşılık "komünün başlıca toplumsal ölçütü, onun kendi işleyen varlığı"[5] olduysa, o halde bu varlığın bazı yönlerini Komün'ün hakikatinin ve bunun uzantısı olarak komünarların aleyhinde silaha sarıldıkları toplumsal yalanın billurlaşması olarak belirlemek olanaklıdır. Devrimci anlar bir dereceye kadar tamamen bilinçli bir şekilde kendisini düzenler ve Komün, şenlikli *sahneye konuluşunun* pek çok ayrıntısında kendisini boş bir mekâna konuşlandırdı, şüpheli bir düzenin kuvvetlerini temizledi ve felsefe yapan (Villiers'in yaptığı anlamda), şiir yazan (Isidore Ducasse, "şiirlerin amacı pratik gerçek olmalıdır" dediğindeki gibi), bir oyunu sahneye koyan (hem dramatik hem de yaratıcı anlamda) özerkleşen ve dış güçler ve çıkarlar tarafından harekete geçirilmek yerine zaman ve mekânda serbestçe dolaşan kalabalıklardan oluşmaktaydı. 16 Mayıs 1871'de Vendôme Sütunu'nun yıkılması bütün bu nitelikleri içeriyordu.

Marx, bu eylemin tarihsel önemine Komün'ün "işlerlik kaza-

nan varlığı" hakkındaki ünlü cümlesinden hemen önce "başlattığının bilincinde olduğu yeni tarih çağını açıkça belirlemek için... Komün o muazzam askeri övünç düzenini, Vendôme Sütunu'nu yıktı."[6] diye yazarak bizzat kendisi işaret etmiştir. Devrimler zenginliğin yeniden paylaşılması olduğu kadar amaçlar (hem sembolik hem de semantik anlamda) üzerine yapılan mücadelelerdir de. Yeni dönemler nitel bir sıçramayla –bir kez alındıktan sonra artık "geri dönmenin imkânsız olduğu" (Marx) değişmez bir kararla– başlar. Vallès, Komün'ün ilanından sonraki ilk saatlerde Ulusal Muhafızların aylık maaşlarının ödenmesi için belediyenin mülkiyetindeki kasaların zorla açılarak yağmalanacağı zamanı anlatır:

> Sanki bir mezarcının kazmasıyla cehennem sonsuza dek açılmıştı. Komite bu kilit kırma işlemiyle generallerin infazı kadar ilgileniyordu. Cebinde beş kuruşu olmayan insanlardan oluşan bütün kalabalık, tüm sınıflardan ve ülkelerden gelen "dürüst halk" bu yağmacılar salonunda lanetler ve bombalar savurarak askerlerin üzerine çullanacaklardı.

Böyle eylemler egemen sembolik (burjuva) düzeni ihlal eder. Eğer mülkiyet hırsızlıksa (ki Proudhon'un izleyicileri olarak Komünarlar buna coşkuyla katılırdı), kamu yararı adına hırsızları soymak da bir toplumsal sorumluluk eylemidir. (Komün'ün ilk kararnamelerinden biri, önceki dokuz ayın gecikmiş kira borçlarının iptal edilmesiydi.) Politik söylemin kabul görmüş terim ve koşullarının tersine çevrilmesi, Komün'ün düşünce ve eyleminin ayırt edici niteliği olacaktı. "Tehlikeli sınıflar" politikaya ve "kamu yararı"na ilişkin tam bir kavrayış sergilemiş olsalardı bile, "iyi sınıflar" ancak aciz bir öfkeyle ve nihai olarak da barbarlıkla tepki gösterebilirdi. Popüler bir Komün şarkısı, Komün'e katılanlar arasındaki dayanışma ve karşılıklı saygıyı saydıktan sonra "Eğer bu topluluk ayak takımıysa / peki o halde, ben de onlardan biriyim" nakaratında doruk noktasına yükseliyordu. Versailles'a göre saygısızca bir vandalizm eylemi olan Vendôme Sütunu'nun yıkılması böylece yaratıcı bir eyleme dönüştü.

Mikhail Bakunin, "yıkma dürtüsü aynı zamanda yaratıcı bir dürtüdür" dediğinde bu sözün retorik ağırlığı cümlenin ikinci yarısına uygun düşer. Sorun, tam olarak yıkıntıların üzerine ne inşa edileceği konusu etrafında düğümlenmektedir. Baron Haussmann'ın Paris'in semtlerini bütünüyle yıkarak bu semtlerin sakinlerini kent dışına iten açıkça karşı-devrimci kentçilik anlayışıyla, Marx "turistik Paris'e yer açmak için tarihi Paris'i yerle bir eden vandalizm"[7] diyerek haklı bir şekilde alay etmişti. Kıymeti kendinden menkul bu "yıkım sanatçısı"nın olumsuz yaratılarının, Paris'e sonunda (kesinlikle turistler arasında) şöhret kazandıracak olan geniş bulvarların amacı, Walter Benjamin'in işaret ettiği gibi, "Kenti iç savaşa karşı korumaktı... Haussmann iki yolla barikatları önlemeye çalıştı. Caddelerin genişliği barikatların kurulmasını olanaksız hale getirmeyi amaçlıyordu ve yeni ana caddeler, kışlalarla işçi sınıfının yaşadığı yerler arasındaki en kestirme mesafe gözetilerek açılacaktı. Çağdaşları bu girişimi 'stratejik maskeleme' olarak adlandırdılar."[8]

Haussmann'ın yaratma güdüsü de yıkıcı bir güdüdür, sosyal dolaşımı sınırlandıran, kalabalıkları kitleselleştiren ve bireylerin karşılıklı yalıtılmışlıklarını artıran fiziksel mekânların genişletilmesidir. Mekân, insanların bilinçli faaliyetlerinin bir uzantısı ve yansıması olmaktan ziyade onların üzerine bindirilmiş bir dayatmaya dönüşür. Merkez ve çevrenin sınırları toplumsal hiyerarşiyi yansıtan biçimde açıkça belirlenir.

Komün'ün şenlikli atmosferi, Büyük Fransız Devrimi'nden bu yana süren devrimci festivaller geleneğine olduğu kadar kentin dış semtlerine zoraki sürülmüş ve kent merkezini yeniden ele geçirmek için harekete geçen Parislilerin coşkusuna verilebilir. Bu mekânın yeniden ele geçirilmesi, düşmanın varlığının kanıtlarını yokluğa, Situasyonist Enternasyonal'in adlandırdığı biçimiyle "pozitif boşluklara" çevirecek ölçüde bir fiziksel dönüşümü de kaçınılmaz olarak zorunlu kılıyordu. Situasyonistler, aslında yaratım karşıtı olan bu nitelikleri kısaca saydılar: "Yaşamın egemen örgütlenmesine ait taşlaşmış simgelere derhal saldırmak, toplumsal mekânı politik terimlerle kavramak ve herhangi bir anıtın masumiyetini kabul etmeyi reddetmek."[9]

Vendôme Sütunu örneğinde ise bu anıtın yıkılması sadece kent mekânının kurtarılması sürecinin bir ânı değil, ayrıca resmi düzenin tarihsel zamanına yönelik bir müdahaledir de. İlk olarak 1805'de inşa edilen sütun, Napolyon Savaşları sırasında ele geçirilen Rus ve Avusturya toplarının eritilmesiyle yapılmış, heykelin zirvesi ise Napolyon'un bir heykeliyle taçlandırılmıştı. Daha sonraki yıllarda yetkililer egemen politik rüzgârlara bağlı olarak sütunu birkaç kez değiştirdi (Örneğin Restorasyon döneminde Napolyon'un heykeli kaldırıldı ve başka bir anıtta hammadde olarak kullanılmak üzere eritildi; yerine yeni bir heykel dikilmiş olmasına rağmen, Louis Napolyon hükümdarlık dönemi boyunca yeni dikilen heykele redingot giydirilmesini emretti). Bu, anıtların (ve temsil ettikleri resmi tarihin) denetimi koruyucularının elinden alındığı zaman anıta kutsal ve dokunulmaz bir statü atfedilmesinin kanıtı olsa gerek. Komün'den önce bile cumhuriyetçi çevrelerde sütundan kurtulmaya yönelik konuşmalar geçiyordu; Gustave Courbet, diğer şeylerin yanı sıra, "heykelin trafiğin akışını engellediğini"[10] söylemişti. Adeta bu noktaya vurgu yapar gibi yıkım töreni için dağıtılan resmi giriş biletlerinin üzerinde "(hamili kart) serbestçe geçip dolaşabilir"[11] ifadesi bulunmaktaydı.

Komünün ilanından iki buçuk hafta sonra resmi gazetede (bir zamanlar melodram yazarıyken aşırı duygusal bir Jakobene dönüşen Félix Pyat tarafından kaleme alınan) sütunun yıkılmasını öngören bir kararname yayınlandı:

> Paris Komünü,
>
> Vendôme Meydanı'ndaki İmparatorluk Sütunu'nun; bir barbarlık anıtı, kaba kuvvetin ve sahte şanın sembolü, militarizmin onaylanması, uluslararası kanunların yadsınması, fetihçilerin fethedilenlere yönelttiği daimi bir aşağılama, Fransız Cumhuriyeti'nin üç büyük ilkesinden birine yönelik sürekli bir saldırı olduğunu dikkate alarak,
>
> Vendôme Meydanı'ndaki sütunun kaldırılmasına karar vermiştir.[12]

Anıtlar özel olayların ya da kişilerin anısına yapılır. Bu nedenle anıtın yıkılması, nesnenin somutlaştırdığı ideolojik temellerin önceden altının oyulmasını gerektirir. Bildirinin açıkça ifade ettiği gibi sütun Napolyon'un fetihleri gibi yüzeysel bir olayın değil, cumhuriyetçi yaşamın (1789 Devrimi'nin hedefi) onaylaması gerekenleri yadsımasının ve yadsıması gerekenleri onaylamasının "daimi" ve "sürekli" olarak hatırlatılmasıdır. Sütunun Paris'in tam merkezine dikilmesi, savunulması mümkün olmayan bir çelişki ve G. Barthélemy'nin 10 mayıs 1871'de *Le Prolétaire*'de yayınlanan şiirinde anlatıldığı gibi mağlupların dışlanmasının fiziksel ve metaforik bir aracı olarak galiplerin yazdığı tarihin bir göstergesidir: "Bu zengin semtinde bu anıtın yanından yürüyerek geçtiğimiz her an biz, yurttaş işçiler, tarihi suçlayarak bakışlarımızı çeviririz."[13] Tarih homojen, yabancılaşmış zamanın atıl ağırlığıyla yüklü bir meydanda saklıdır. Meydandaki anıta bakmak onların suç ortağı olmak, taşa dönüşmektir.

Yabancılaşmış bakışlar bir anıtla karşılaştığında her zaman istemdışı bir saygı hareketiyle yukarıya doğru yönelir. Kristin Ross, egemen toplumun "dikeyliği"nin karşısına Komün'ün "genel 'yatay' etkisi"[14] adını verdiği olguyu koymuştur. Hiyerarşi-karşıtı eşitleyicilik anlayışının etkisiyle Napolyon gibi putlar kelimenin tam anlamıyla devrilip paramparça edilir. Kardeşlik itaati, iktidar ise eşit şartlarda gelişen bir diyaloğu hoş göremez. Marx, Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i'nin son cümlesinde Vendôme Sütunu'nun yıkılışını öngördüğünde, –"Ama imparatorluk pelerini sonunda Louis Bonaparte'ın omuzlarından düştüğü gün, Napolyon'un bronz heykeli Vendôm Sütunu'nun tepesinden büyük bir gürültüyle devrilecektir."[15]– birbiri ardına gelen imparatorluk yönetimleri boyunca çoğalan çelişkiler sonunda dönemin anıtlarının etrafında asılı duran hâleyi söküp atacak kadar savunulamaz hale gelmişçesine, bütünüyle metaforik olarak konuşmaktadır. Komünarlar, Marx'ın tabiriyle dünyanın gizemle gözler önüne serilmesine kuşku düşüren dünya tarihinin şu talihli "rastlantıları"ndan birinin yardımıyla heykeli semavi meskeninden indirmek için "göğe hücum ettiler" (Marx). Yıkım töreni, tüm gösteri ve törenselliğiyle, Marx'ın modern devrimle-

rin temeli olarak gördüğü "modern devlet iktidarını(n)" bu devletin kurucusu Napolyon'un heykelinde "parçala(nması)"nın[16] sahneye konulmasıydı.

Komünar Louis Barron, anılarında sütunun yıkılışını bir "sahne dekoru"nun kaldırılmasına, rağbet görmemesine karşın uzun zamandır devam eden bir gösteride perdenin kapanmasına benzetir. "Büyük Ordunun bu devasa sembolü. Ne kadar çürük, boş ve acınacak haldeymiş! Fareler içini kemirip bitirmiş gibiydi, tıpkı Fransa ve onun sönük şöhreti gibi görünüyordu; oluklardan dışarı koşan fare görmediğimize şaşırdık."[17]

İçten içe çürümüş, tükenmiş ve çökmüş tarihi bir harabenin yerine yapılacak şey konusunda Rouiller'in ileri sürdüğü öneri, insanlara ders verecek, bu yüzden de yatay olarak okunup üzerine düşünülecek bir anıt dikilmesi isteğini ortaya koyar: "(Rouiller) Heykelin yerine üzerinde 'Bonaparte Fransa'yı iki kez yönetti ve üçüncüsünde Paris'i yabancı istilacılara teslim etti.' yazan bir tablet bulunan bir kaide dikilmesini talep eder."[18] Geçmiş, şimdinin bir parçası olur ve şimdi burada yaşayanlar, harabelerin arasında kelimenin tam anlamıyla eşitlik temelinde, köhneleşmekten çıkmış tarihe *praksis* sayesinde egemen olarak yürüyebilirler.

> "Bir kaldırım taşını kaldıran denizci" diye yazar Henri Lefebvre, "onu I. Napolyon'un kafasına fırlatmak istiyordu, ama ona engel oldular. Bunun üzerine yurttaş Henri Festriné molozların tepesinden konuştu. 'Yurttaşlar', dedi, 'kendisine layık bu pislik üzerinde yatan bu adamla birlikte bu sütunun yıkılışını gördük... Cumhuriyeti ökçelerinin altında ezen bu adam, şimdi insanların ayaklarının altında yere kapaklanmış durumda."[19]

Yıkımı anında heykel, sanki Komün bir cin çıkarma ayini yapıyormuşçasına insan biçimine yeniden bürünür; imge artık sadece kendisini temsil etmektedir. Bir ressamın sütunun yıkılışını temsil eden resmi (bu resmin röprodüksiyonu Stewart Edwards'ın Komün Tarihi kitabında bulunmaktadır) sütunun havada üç parçaya bölündüğünü gösterirken, Barron ve diğer görgü

tanığı olan Maxime Vuillaume ise sütunun yere tek parça halinde düştüğünü iddia eder. Bununla birlikte, alegorik bir ifadeyle aslında sütunun üç parçasının, artık heykelin totaliter hareketsizliğinden kurtarılan cumhuriyetin Özgürlük-Eşitlik-Kardeşlik üçlemesini temsil ettiği söylenebilir. Bu önemli andan önce ve sonra çekilen çeşitli fotoğraflar, sütunun kaldırılmasının göklerin erkeklik organı gibi çıkıntı yapan bu mimari beceriksizlik anıtının tecavüzünden kurtarılması gibi olumlu etkileri olduğunu açıkça göstermektedir.

Kısacası, sütunun yaratıcı yıkımı, "eylem anındaki devrimci sınıflara özgü tarihin sürekliliğini parçalamak üzere olduklarının farkındalığı"na[20] örnek oluşturdu. Komün, bu canlı aşkınlığı Villiers'in bildirisinde "Paris dövüşüyor ve şarkı söylüyor"[21] şeklinde özetlediği gibi ağırbaşlılık ve şenlik sevinciyle karışık gösterdi. Benjaminci anlamda "zamanın Şimdinin mevcudiyetiyle dolup taşması" zamanın dışında bir zamandır. Marx "Komün'e zaman verilmeyecekti"[22] diye hayıflanırken dış bir gözlemcinin bakış açısıyla sınırlı kronolojik bir zamanda konuşuyordu. Onu izleyen diğerleri gibi, "bu olayı gerçekten yaşayanlar için olayın tamamlanmasının zaten orada"[23] olup bittiğini unutmuştur. Lefebvre, bu gösteriyi seyretmek için yirmi bin insanın meydanın yanındaki alanda toplanıp "La Marseillaise" ve (biraz kara mizah tadıyla) "Le Chant du Départ"ı (Ayrılık Şarkısı) çalan bando eşliğinde eğlenerek aşağı yukarı üç saat beklediğini tahmin etmektedir. Ve bu olay, Versailles'ın Paris'in kenar mahallelerine yaklaşmakta olduğu ve Komün'ün "Kamu Güvenliği Komitesi"nin taraftarlarıyla böyle bir kurulun hesap verme sorumluluğu olmadığı noktada bir diktatörlük sezenler arasında ciddi bir bölünmeye uğradığı bir zamanda gerçekleşiyordu.

Ama Villiers'in belirttiği gibi "kasvetli bir kalabalığın ortasında berbat bir fırtınada çakan bir şimşeğin parıltısı gibi neşeyle çınlayan insan kahkahalarından daha etkili bir silah olamazdı." Ve ayrıca, "Robespierre'in korktuğu ve Rabelais'in sevdiği deve doyasıya gülsünler!"[24] Sütunun yıkılışıyla ilgili ilk söylentilerde Walter Benjamin'in *culte de la blague* (nükte kültü) olarak tanımladığı belirgin bir çizgi ortaya çıkar. Barron sıçanlardan söz et-

mektedir ve Vuillaume, "Sezar'ın defne yapraklarıyla süslenmiş başını, bir su kanalına balkabağı gibi yuvarlanırken"[25] tasvir eder. Blankist hatip ve gazeteciler *nükteden* iyi yararlandılar – Vallès "zamanı geldiğinde" dik kafalı barmenleri giyotinle tehdit eden tiz sesli hatip Ducasse'la ilgili vinyetler çizerken daha sonradan Komün'ün polis şefi olan Raoul Rigault tabancasına "uyu bebeğim uyu" ninnisini söylüyordu. Napolyon'un heykelinin başını bir tuğlayla parçalamak isteyip başarılı olamayan meçhul denizci, ilk sırada yer alan *nüktedanlardandı*. Bununla birlikte, harekete geçmeye duyulan görünüşte karşı konulamaz bu arzunun, Mikhail Bakhtin'in "halk şenliği biçimleri"ne özgü olarak gördüğü "havadaki" tanımlanamaz bir şeyden kaynaklanan ciddi bir yanı vardır:

> Yeninin, daha büyük ve daha iyinin doğuşu eskinin ölümü kadar kaçınılmaz ve gereklidir. Bir şey başka bir şeye aktarılır; daha iyi olan daha kötüyü gülünçleştirir ve ortadan kaldırır... İnsanlar ve dünyanın tümü muzaffer bir şekilde neşeli ve korkusuzdur. Bu manzara tüm karnaval imgelerinde görülür; herkesin bu farkındalığa katılmasını sağlayarak şenliğin atmosferine egemen olur.[26]

> "Hakkımda düşündükleri her şeyi kulaklarıma haykıran bu kalabalık içinde kaybolmuş, iyice sarhoş hissediyordum kendimi" diye yazar Julles Vallès. "Pek çok tatsız yaranın şiddetle kırbaçladığı bu yürek artık benim değilmiş gibi görünüyordu ve yüreğimi doldurup kabartan şey, işte bu kalabalığın ruhuydu... Ah keşke şimdi ölüm beni alıp götürse, keşke tam da bu diriliş anında bir mermi gelip canımı alsa! Bugün intikamımın zirvesinde ölebilirdim, yarın mücadele için ne anlam ifade edeceğimi kim bilir?"

Déclassé bir bohem, gazeteci ve ajitatör, Baudelaire'in, Courbet'nin, Blanqui'nin dostu olan, "kaybedenler (1848 sonrası) kuşağı" olarak adlandırdığı bir döneme ait olduğunu düşünen Vallès, devrimci anın hem öznesi hem de nesnesi olduğunu keşfeder. Baudelaire'in modern yaşam ressamının uğraşı ve tutkusu olarak gördüğü şeyi gerçekleştirip bütün bu süre boyunca tama-

men kendisi olarak kalırken hem kalabalığın içindedir hem de kalabalığın kendisidir. Günlük yaşamın sarsıntılarına karşı kendini korumaya çalışmaktansa onlarla karşılaşmayı tercih eder. Bir korkusu varsa bu da şeylere çok fazla yaklaşmak değil, onlardan ve yeni keşfedilen karnavala benzer yönlerinden tekrar ayrı düşmektir. Vallès bu kısa dönem boyunca adeta bir düş görmektedir; heyecan dalgası içinde bir anlığına görünen kişilerin süratle tasviri, edebiyat ve retorik-karşıtı üslubu ve kronolojide bıraktığı boşluklarla olayların süreksiz gidişatını anılarını anlatır bir tarzda yansıtmaya çalışır.

Vendôme Meydanı'na doğru dalga dalga ilerleyen kalabalığı seyreden İngiliz Albay Stanley, "heyecan o kadar yoğundu ki insanlar adeta bir düşteymiş gibi hareket ediyordu"[27] der. Buradaki ifadeyi Baudelaire'in, "Bense eylemin / Asla düşün kardeşi olmadığı bir dünyadan / Ayrılmaktan memnunluk duyacağım"[28] ve Marx'ın, "bilinç reformu ancak dünyanın... kendi düşünden uyandırıldığı yerdedir"[29] sözleriyle karşılaştırın. Ama ya bu uyanış başka bir düşün, uyanıkken görülen bir düşün içine girmekse? Bu durum, eylem ile düş arasındaki sınırları yok etmeye ve onları kardeşçe bir birlik içinde yakınlaştırmaya yönelmez mi? Kolektif düşün olanakları konusunda hem kuşkucu hem de iyimser olan Benjamin, Charles Fourier'in yapıtında "İnsanların her yeri ekip biçtiği, yararlı ve güzel hale getirdiği, bununla birlikte her yerin yol üzerindeki bir han gibi herkese açık olduğu"[30] bir dünyanın taslağını gördü. Halk, hiç abartmaksızın şiirsel denilebilecek bir atmosfer içinde Vendôme Meydanı'nda yeni açılan alana dağılan molozlar arasında bir *topos**yetiştirmeye başlar.

Baudelaire, Haussmann'ın kentsel dönüşümünün harabeye çevirdiği Paris'te gezinirken, "Paris değişiyor... Ama içine düştüğüm melankolide / Değişen bir şey yok! Yeni saraylar, yapı iskeleleri, bloklar / Eski mahalleler – hepsi de benim için bir alegoriye dönüşüyor / Ve aziz anılarım kayalardan da ağır geliyor bana"[31] diye hüzünleniyordu.

---

*Eski Yunancada "yer", "mahal", "konum" anlamına gelen bu sözcük edebiyatta kabul görmüş geleneksel bir tema ya da motife ilişkin de kullanılır. (h.n.)

İnsanlardan uzak yaşayan bir *flâneur* (avare), devrimci olmayan bir durumda, yıkılmasına hükmedilen ve bu yıkımın göstergeleri de harabeleri olan bir kentle arasındaki öznel mesafeyle birlikte zamanın ağırlığını da hisseder. Eski ve yeni, şairin sözcüğe dökemeyeceği bir şeyin göstergesi olarak alegoriye dönüşür. Bireysel ve kolektif tarihin malzemesi olan anılar çok büyük bir yük haline gelir. Katlanılamayana ancak şiirsel bir jestle katlanılır; ancak jestin kendisi şairin melankolik ruh halini değiştirmek için yeterince donanımlı değildir. Arthur Rimbaud Komün döneminde yazarken, anıların ağırlığına *banliyölere* sürgün edilmelerinin bayağılığına isyan eden "İşçiler" şiiriyle karşı koydu: "Hayır! Sonsuza dek öksüz nişanlılardan başka bir şey olamayacağımız bu açgözlü ülkede güzel ve güneşli günler geçiremeyeceğiz. Bu nasır tutan kol, artık 'tatlı anıları' ardından sürüklemeyecek."[32] Rimbaud'nun işçileri, kentin bütününü alegori olmaktan çıkartıp kendi özel koşullarını aydınlatan semtleri yeniden alegori haline getirerek Baudelaire'den esirgenen adımı atarlar. Rimbaud'nun şiiri Baudelaire'in şiirini doğrudan doğruya toplumsallaştırır: İşçiler melankoli kadehinden Baudelaire kadar içebilir; ama onlar, Baudelaire'in kısa süreli tarih bilinci yerine, kendi yaşam koşullarının "nasır tutan kolları" tarafından oluşturulduğu ve bu yüzden bu koşulları reddedebilecekleri ve başka türlü bir yaşamı şiirin parametreleri dışında yaratma kararlılığını gösterebilecekleri bilgisini koyar.

Vendôme Sütunu'nu yıkanlar anıtların alegorik anlamlarını gayet iyi biliyordu. Yıkıntıların arasında dolaşıp dururlarken şiirsel düşleri, Benjamin'in "Alegori düşünce âlemindeyken yıkıntılar nesneler âlemindedir."[33] aforizmasını olduğu kadar "alegorinin seyre dalacağı maddi dünyayı kırıntılar kalacak kadar bozup hırpaladığı dağınık araçlar"[34] göndermesini hem doğrular hem de alt üst eder. Komünarlar Baudelaire'in alegori sorunsalını *praksis* alanına yerleştirirken, Marx'ın ters duran Hegelci diyalektiği ayakları üzerine dikme projesine benzer biçimde perspektiflerini ters yüz ettiler. "Maddi dünyayı bozup hırpalayan" bir insanın (ya da bir. toplumun) alegorik temsilinin bozularak yerle bir olması, seyredilmesi yapıcı bir potansiyel barındıran sağlık-

lı bir parçalanma demektir. Bunun ışığında Louise Michel'in anılarında anlattığı bir olaydan söz etmeye değer:

> Bizim fikirlerimizi kabul etmeyen (gerçi diğer tarafın fikirlerini hiç kabul etmeyen), ama (Komün sırasında) bizimle birlikte savaşan bir öğrenci hatırlıyorum... Cebinde Baudelaire'in bir kitabı vardı, okumaya zaman bulduğumuzda kitabın birkaç sayfasını büyük bir zevkle okuduk. Kaderin ona ne hazırladığını bilmiyorum ama şansımızı birlikte sınadık.[35]

"Le Cygne" (Kuğu), okunan bu sayfalar arasında olabilir mi?

Rimbaud'nun "Villes I" (Kentler I)'i[36], bu düşsel gerçekliğin bazı olanaklarını açığa çıkartır. Ölçüsüz mimari ile mitik figürlerin, kent ile kent topografyasının çılgınca karışımı sürekli hareket halinde yükselir, düşer ve çınlar: "İnsanların düşünceleri sıklıkla sıralanmış çan kulelerinden çınlıyor. Bilinmeyen bir müzik yükselen kemikten kuleleri titretiyor. Tüm efsane yayılıyor ve sokaklar galeyana geliyor." Şiiri sağlamlaştıran ise sonuç bölümüdür: "Hangi güçlü kollar, hangi parıltılı vakit bana huzur kaynağımı, bu ülkeyi en az zahmetle geri getirecektir?" Paul Schmidt'in çevirisindeki "güçlü kollar", bir sevgiliye ait olabileceğinden şairin vizyonunu özellikle erotik deneyime dayandırarak belirsiz bir çağrışım uyandırmaktadır. Oysa Fransızca orijinalindeki "*bons bras*", sezdirdiği fiziksel kuvvet ve sağlamlık anlamlarıyla birlikte kuşku götürmez biçimde bir işçinin kollarıdır. Artık sahte "tatlı" anıları ardından sürüklemeye mahkûm olmayan işçinin kolları hayalgücünün ve bireyin hüküm sürdüğü bir dünyayı yaratmaya girişir. Zamanın Şimdinin mevcudiyetiyle dolup taştığı "parıltılı bir vakit"in koşulları üzerine yapılan yaratıcı bir doğaçlamadan doğan şairin belleği, bu nedenle mutludur. En önemlisi de bu belleğin doğası itibariyle toplumsal olması ve diyaloga dayanmasıdır. Şair düşünden bahsedebildiğine göre bu belleğin bir değeri vardır, "hareketlerini asgari düzeyde" belirlemelidir ve ancak başkasının buna yönelik faaliyeti ile tekrar serpilebilir.

Rimbaud bu şiirde şiirsel hayallerin avutuculuğuna dair iddi-

ları altüst eder. Bu bir düştü (diyor şair), ancak bunların hepsinin gerçek hayatta olabileceğine inanıyorum, çünkü onları gözlerimin önünden geçirirken bilincime sokan özgürlük pratik hayata da uzanmalarını gerektirir. Baudelaire Marx'ın yükselen burjuva toplumunun temel özelliği olarak gördüğü hayallerin ana hatlarını tasvir etmek ve bu hayallerde yaşamakla yetinirken, Rimbaud –ve Komünarlar– bu hayallere hükmederek onu defetmeye çalıştı. "Tıpkı Komünist Manifestonun profesyonel komploculuk döneminin sonunu getirdiği gibi Komün de proletaryanın özgürlüğünü dizginleyen hayallere bir son verdi"[37] Bu *coup de grâce* (öldürücü darbe), dilsel bir sınır çekme olarak kavramlaştırılabilir; *agora* adına fantasmalar kovulur. Heykelin kaidesi üzerinde dikilip geceye bürünmüş kente doğru uzun adımlarla yürümeye ya da dörtnala koşmaya başlaması, on dokuzuncu yüzyılda sıklıkla görülen bir halüsinasyondu. Komün, Napolyon'un heykelini parçalayıp sanki heykelle imparator aynı varlıkmış gibi onu suçlayarak aslında onu sonsuza dek ölüme mahkûm etti. Komün'e muhalif olan Catulle Mendès, bu eylemin önemini tuhaf bir kendi kendini avutma kaynağı olarak zihnindeki hayalleri yeniden canlandıracak ölçüde anladı:

> Vendôme Sütunu'nun yıkılmasının sadece tepesinde imparatorun heykeli bulunan bronz bir sütunun devrilmesi olduğunu düşünmeyin; bu atalarınızın iskeletlerini topraktan çıkartarak etsiz yanaklarını tokatlayıp onlara, "cesur olmakla, gururlu olmakla ve soylu olmakla hata yaptınız" demektir.[38]

Mendès manidar biçimde mezar kazmayla yıkımı eşit görür: Alaşağı etmek yukarı dikmekle aynı soydan gelir ve göklere hücum etmek yeryüzünün çiğnenmesidir. Proleter bir Mahşer Günü'nde iskeletler kendileri ayağa kalkıp ete kemiğe bürünmez; asi evlatları onları toz yığınından diriltir. "Hayaller mitlerde kendine yer bulduğu sürece insanlık mitsel kuruntuların kurbanı olacaksa,"[39] bu mitsel tedirginliğe alışanlar ve hatta onu yücelten ya da geliştirenler, hayallerinin temelleri –en sonunda– salt bir mekanizma olarak ortaya çıkarılıp açıklandığında kendi etkileri deh-

şeti biçeceklerdir. Versailles retoriğinde Komünarların şeytan gibi gösterilmesi için bu dehşetin kendisi de hayal haline getirilmelidir. Ancak hayallere kapılan bilincin altından sembolik temelleri bir kez çekildiğinde, bu bilinç sadece büyük ölçekteki zalimlikler ve kana bulanmış bir dehşette kendisini ifade edebilir.

Komün'ün tarihsel hayallerden kurtarılmasının, mirasçısı olduğu devrimci gelenek açısından kaçınılmaz sonuçları oldu. Büyük Fransız Devrimi'ne dair mitler, Terör dönemiyle, Kamu Güvenliği Komitesi'yle ve güya kendi öncellerini harekete geçiren bağnazca bir dürüstlük arzusuyla bütünleşen Jakobenciliğin yeniden doğmasını, hayalini kuran pek çok Komünar arasında bir tür geçmişi tekrarlama kaygısına yol açıyordu. Her devrimci hareket belli bir dereceye kadar geçmişin fikirlerine döner ve onlara yeniden yatırım yapar. "Komün" olarak bilinen oluşumun ortaya çıkışı da aslında merkezi hükümetin karşısında "ikili bir iktidar" durumu meydana getiren 1793 Paris Komünü'nün bilinçli bir tekrarıydı. Ancak "devrimin hayaletine yeniden kol gezdirmektense devrimci ruhu kurtarmak"[40] ile "yaşayanların zihinlerine bir kâbus gibi çöken eski kuşakların gelenekleri"[41] arasında fark vardır. Komün kendi ideolojik temellerini sürekli sorgulamakla meşgul oldu; Vallès gibi kimseler burjuvaziyi şiddetle eleştirdikleri kadar devrimci mitolojiyi de eleştirdiler:

> Bağnaz kişiler ne kadar korkunç olurlar! Acemi ya da usta askerler, meclisin zangoçları ya da kilisenin sosyalist demokratları... Tanrıcı Robespierre'den nefret ediyorum ve kuşkuya mahkûm olan, Terör histerisi içindeki, kanlı bir dönemin sinir hastası olan Marat'yı taklit etmenin saçma olduğuna inanıyorum... Ancak papazlıktan atılanlar tarikatlarını değiştirir sapkınlık içindeyken bile dinin anılarını korur.

Giyotin makinesinin sıraya dizilmiş kurbanlarının görüntüsünden daha müthiş bir hayal olamazdı ve hiçbir mit devrimciler arasında Jakoben yanılsamasından daha güçlü olmadı. 6 Nisanda 11. Bölgede (o dönemdeki bir karikatürde olayı takdir ederek alkışlayan) Voltaire'in heykeli önünde "bölgemizin arınması

ve yeni özgürlüğümüzün kutsanması için"[42] giyotinin yakılması, bu yüzden, Vendôme Sütunu'nun yıkımını tamamlayan bir öğe ve Marx'ın geleceğin şiiri adını verdiği şeyin filizlenmesi için gereken yanılsamaların yok edilme evresi olarak görülmelidir. Aslında kraliyetçilerin idam cezası için "insani" bir yöntem olarak icat edilen giyotini "monarşist egemenliğin aşağılık bir aracı"[43] olarak damgalamak, "ister kraliyetçi ister cumhuriyetçi" tüm krallara yönelik bir saldırıdır ve öç almaya yönelmeyen bir adalet sistemi imkânını sembolik olarak belirtir.

Bununla birlikte Komün, Stewart Edwards'ın işaret ettiği gibi hiç değilse bir pazarlık hamlesi olarak kullanılan Fransa Bankası gibi stratejik anıtlara karşı aşırı hoşgörülü yaklaşmış ve 1789 yılında Parisli kadınların kraliyetle karşılaşmalarını derinden etkileyen Versaillais yürüyüşü geleneğini canlandırmakta son derece başarısız olmuştur. Hedeflerin şenlikli demistifikasyon törenlerini ortadan kaldırmak değil tamamlamak için seçilmeleri gereken anlar vardır.

Oysa Vendôme Sütunu'nun yıkılması, Versaillais ve destekçileri arasında yarattığı öfkeye bakılacak olursa stratejik olarak gerekli olduğunu kanıtlamakla birlikte giyotinin yok edilmesi neredeyse modası geçmiş bir önlemdi. Zira devletin kitle ayaklanmalarını bastırmak için uzun zamandır kullandığı ve kullanmayı sürdürdüğü teknik, Gustave Flaubert'in "Parislileri susturmanın tek yolu"[44] dediği yaylım ateşiydi. Versailles sonunda –Komün'ün ilanından iki ay sonra– Paris'i işgal ettiğinde, Parisliler düzen adına sürdürülen bu yıkıma kendi direniş hayalleriyle cevap vermeliydi: "Yükselen alevler gecenin karanlığında fantastik mimari siluetler –yanan kemerler, kubbeler, hayalet gibi görünen binalar– oluşturuyordu."[45] Burada yıkım eylemi hayali bir kent yaratır; Parisliler bu kentin kapılarından işgalciye teslim olmaktansa kurban olmayı tercih eden diğer bir grup kahraman insana katılmaktadır. "Ah" diye haykırır Vallès, "bakışlarımla tüm geçmişi bağrıma basmadan ve o geçmişte atalarımı aramadan ne kundakçı oldum, ne teslim oldum!" Vendôm Sütunu'nun yıkılması daha büyük ölçekte tekrarlandı, fakat bu defa bir törenin ağırbaşlılığı yerine tutkunun ateşi egemendi. "Ah, evet! Burjuva-

zinin öfkesini anlıyorum" der bir ulusal muhafız. "Meşalelerin ışığında yenilmez silahın, parçalanması mümkün olmayan aletin yeniden tutuştuğunu gördüler." Komünarlar tarafından çıkartılan yangınlardan çoğu orduya karşı bir caydırma önlemi olmakla birlikte kundakçılar belirgin ikonoklastik eğilimler de sergiledi. Pek çok komünar, Versailles'a en çok değer verdikleri şeylerin –bina ve anıtlar– göbeğinde saldırmaya hazırlanmıştı. Vallès, Panthéon'u, bir zamanlar mahzenlerinde Saint-Just'ün on sekizinci yüzyılı kurmayı düşlediği "yüce Fransız halkının" mozolesini havaya uçurmaya kararlı bir savaşçı topluluğuyla karşı karşıya gelmesini anlatır:

> "Sen, bu anıtları savunacak biri değilsin" dedi Totole bana. "Anıtlar Vingtras için değerli...Olur şey değil! Büyük adamların sandukalarını ve şatafatlı tapınaklarını hiç iplemeyen biridir o! Değil mi, yurttaş? Şimdi gel de şu dünyayı ateşe verelim!"
>
> Totole'ü zapt etmekte ve anıtlardan hoşlanmamakla birlikte onların Paris'in yarısını katletmekte kullanılamayacağını açıklamakta büyük zorluk çektim.

Sonunda Panthéon yıkılmadı. Ama Edwards'ın "son devrimci potlaç" adını verdiği cümbüşte diğer pek çok anıt, halatlar ve palangalar yerine "parçalanması mümkün olmayan alet" kullanılsa da Vendôme Sütunu'nun kaderini paylaştı. Tuileries Sarayı'nın yakılmasına karşılık Benoit Malon, "yeni bir dünyanın öncüsü olan, nasıl dövüşüleceğini ve nasıl ölüneceğini çok iyi bilen bu insanların kralların saraylarını yakması mübahtır" demiştir.[46] İnsanlığın sonsuzluk iddiası ile bir kişinin kısa yaşam süresi arasındaki çelişkinin anlaşılmasından esinlenen kahkahalarla gülünen epik bir anda, korkular kaybolur. Kralları ve eserlerini ayaklar altında çiğneyecek kadar uzun yaşamak, iyi yaşamış olmak demektir: "Hıncım son buldu. Günümü yaşadım."

Son olarak Komün yangınları, "tek başına devrimci bilinci mümkün kılan tarih kayıtlarının yok edilmesi" ile "bu kaydın anılarının yok edilmesi"[47] arasında Benjamin'in koyduğu ayrımın yapay olduğunu göstermektedir. Vallès, bir keresinde bir tahıl

ambarının yıkılmasına izin veren bir belge yazarken –"Bütün kıtlık yılları boyunca beni besleyeceğinden daha fazla öğütülmüş tahıl hazırlanacaktır"– Panthéon'un yıkılmasına karşı çıkmıştı. Bu hareketlerden hangisi hoş görülebilir bir yıkımdır? Vendôme Sütunu bir "tarihsel kayıt" örneğiydi; ancak "anılar" yıkıcı itkilerini başka her yerde gösterirken geçmişteki zulmün bir hatırlatıcısı olarak anıta dokunulmamalı mıydı? İnsan hafızası var olduğu sürece, zulümler tarihsel dokunun bir parçası haline gelse bile tamamen unutulmazlar. "Sonunda herkesin öleceği herkesçe bilinen bir gerçek"[48] olsa da Komünarlar için önemli olan onları harekete geçiren şeylerdi ve gerektiğinde, Marx'ın gayet iyi anladığı gibi, –"proletaryanın canlı bedenini paramparça eden efendilerin artık konutlarının el değmemiş mimarisine muzaffer bir edayla dönmeyi beklememesi gerekir"[49]– ister iyi sonuçlara yol açsın ister kötü, geçmişin yabancılaşmış yanlarını kurban etmeliydiler. Rimbaud'nun şiirsel kundakçılık eylemi olan "Paris Cümbüşü"[50] Versailles tarafından Paris'in yeniden iskân edilmesine karşı bomba gibi hakaretler savurur. Direniş sırasında Paris caddelerinde karşılaştığı herkesin ortasında kundaklama çağrısında bulunan tek kişi olan Louise Michel'in sergilediği cesaretle şair, kendisini karşı saldırının ön saflarına koyar. Tipik bir *nüktedan* olarak, Versailles'ı mimarisinin ayrıntılarını ironiye varacak derecede sıraladığı Paris'in topografyasına davet eder; bu arada saydığı ayrıntılar da yankıları giderek gırtlakta ve tükürük bezlerinde düğümlenen bir tiksinti çığlığına dönüşür. "Şaşırıp kalmış... kederli kente" saygılarını sunan Rimbaud, geçmişi ve geleceği ödlek istilacılara karşı kaybeden Paris'in "ancak kasvetli Geçmişin kutsayabileceği" bir kent olduğunu kabul eder. Direniş alevlerinin, "ateşten yıldızlar" olduğu yerde geçmiş ve geçmişin temsilcileri hiçbir şey yaratamaz; onlar sadece ırza geçip yağmalar. Rimbaud güçlü bir dörtlüğünde Versaillais'ın eski konumunu yeniden kazanarak hayallerin de eski konumunu yeniden kazandığının açıkça farkına varır:

Bütün toplum, her şey eski haline dönüyor: Cümbüşler, eski
İniltiler bir kez daha genelevleri tıka basa dolduruyor
Kan lekeli duvarlarda çıldırtıcı gaz ışığı
Tekin olmayan bir pırıltıyla mavi karanlığı aydınlatıyor!

Yeterince kan akıtıldıktan, sahte davalar sonuçlandırıldıktan ve sürgün işlemleri tamamlandıktan sonra zafer kazanan hükümetin ilk öncelikleri arasında yıkılan anıtların, özellikle de Vendôme Sütunu'nun aynı tarzda yeniden inşa edilmesi yer alıyordu. Louise Michel Komün anılarında bu durumu özlü biçimde belirtti: "Vendôme Sütunu yıkıldı, fakat parçaları, daha sonra yeniden inşa edilebilsin ve böylece gençler bu iğrenç bronz parçasının önünde durup savaş ve despotizm kültüyle kendilerini sonsuza kadar uyutabilsin diye saklandı."[51] Bu, eski düzenin yeniden inşasını engellemek için yıkıntıların bile yok edilmesi gerekir demektir. Sembolik düzen politik takviyeden önce gelmeliydi; efendilerin gözünde isyancılar sadece yenilmekle kalmamalı, aynı zamanda eylemlerinin tamamen ve kesinlikle boşuna olduğu konusunda ikna edilmeliydiler. Bu yüzden görünüşte Komün'ün güç kullanılarak bastırılmasının özrü olan, ama gerçekte Montmartre işçi sınıfı için bir uyarı görevi gören başka bir anıt hazırlandı: Sacré-Coeur Bazilikası. Uygun olarak Beyaz Terörün rengine boyanan ve kendi çirkinliğiyle ezilen bu kalpsiz dünyanın kutsal kalbine, Komün'den sonra bestelenen bir şarkıyla yanıt verildi: "Versailles, Versailles, bütün cephaneni devrimin kalbine boşalttın... ama asilerin ruhu hâlâ Paris'te duruyor."

Gerçekten Louise Michel de belirtmişti ki:

> Kaledonya'dan döndüğüme göre yenilmeden ölme arzumuza hâlâ tanıklık eden (Hôtel de Ville'in), Vergi Dairesi'nin ve Tuileries'in kalıntılarını selamlayabilirdim. Vergi Dairesi'nin kalıntıları daha bugün (1898) Sergi*'de çalışanlar tarafından taşınıp götürüldü.[52]

*Paris Uluslararası Sanayi Sergisi; on dokuzuncu yüzyılın ortalarından I. Dünya Savaşı dönemine kadar uluslararası sergilerin en önemlilerinden biriydi, Eiffel Kulesi de Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılı anısına 1889 yılında düzenlenen sergi için inşa edilmiştir. (h.n.)

Meta bolluğunun hayali gösterimi, isyanın yıkıntıları üzerindeki geçici egemenliğinin keyfini çıkarsa da, toplumsal-tarihsel panoramaya karşı bilinçli olarak konumlandırıldığında zapt edilmesi mümkün olmayan bellek yetisini asla tamamen ortadan kaldıramaz. Rimbaud, Paris'te şiir sanatıyla gerçekten uğraşmak isteyen birinin kaçınılmaz olarak Komünarların başardıklarıyla karşılaşacağını söyler gibi, "fırtına sizi yüce şiir diye vaftiz etti" demiştir. "Böyle coşkulu deneyimler bir düşten uyanırcasına son bulur; geriye anlık bir esrimenin, bir kardeşlik yanılsamasının anısı kalır."[53] Rimbaud'nun 13 Mayıs 1871 tarihinde Georges Izambard'a mektubunda[54] ifade ettiği ünlü "tüm duyuların altüst oluşu"na yol açma arzusu, belki de kehanetimsi bir dürtüyü yansıttığı kadar, Komün'ün "nesnel şiirinin" de esinlemesiyle Charleville'deki banliyö yaşamından "anlık bir esrimeye" girme denemesiydi.

Binalar ve anıtlar anı ve çağrışım sıçramalarına neden olabilir; ancak anılar bunlardan oluşmaz. Anılar yaşanmış anlara aittir: bir sözcük, bir karşılaşma, bir bakış. Louise Michel, Komün'ün Rue de-la-Fontaine-au-Roi'daki son barikatına cephanenin neredeyse bitmek üzere olduğu bir anda savaşçılara yardıma gelen genç bir kadının öyküsünü anlatır. Kadın Komünarların uyarılarına rağmen onların yanında kalır. Barikat topların yaylım ateşi sonunda yıkılır:

> (Şair)J.-B. Clément, "Kiraz Zamanı" şiirini bu olaydan uzun zaman sonra son barikatın hemşiresine ve son saate adadı. Hemşireyi daha sonra tekrar gören olmadı.
>
> Seveceğim daima kiraz zamanlarını
> Yüreğimde sakladığım anısını
> O zamandan beri
> Ve Şans yüzüme gülseydi bile
> Dindiremezdi kederimi
> Seveceğim daima kiraz zamanlarını
> Yüreğimde sakladığım anısını.[55]

Genç bir kızın ölümünden geriye kalanlar, her kış ölüp bahara uyandıklarında çiçek açan kiraz ağaçlarıdır. Anıtlar ve alegoriler, bir zamanlar Komünarlara ait olan toplumsal mekânı hatırlatan "açık alanların" yanı sıra kaybolup gider. Belki de isyan ağaçlar gibi yeniden çiçek açacaktır. Ama bir kez yitirilen şey bir daha asla bütünüyle elde edilemez. Bir zamanlar Saint-Just'ün cüretkârca yasasını çıkarmaya çalıştığı mutluluk, Villiers'in caddelerde duyduğu kahkahalardan, konserlerdeki şarkılardan, halk festivallerinin ihtişamından ve Louis Barron'un günlük konuşmalarda bulduğu coşku ve sevecenlikten kendiliğinden doğdu. Ama Jules Vallès'nin fark ettiği gibi Komün, (*L'Insurgé*'nin ithaf edildiği) "kötü bir dünyaya karşı silahlanan ve Komün bayrağı altında büyük bir keder federasyonu oluşturan sosyal adaletsizliğin kurbanları" tarafından yaratıldı. Tarihin bu kısa anında umudun ve neşenin temelindeki şey, varolan duruma karşı duyulan güçlü öfkeydi. "Bu bastırılmış öfke –*la rogne*– yarım asırdır süren barikat savaşlarının Parisli profesyonel komploculardaki beslediği duyguydu."[56] Vallès, Komün'e katılmakla yoksulluk içinde geçen gençliğinin intikamını aldığını belirtir. Öfke ve ona eşlik eden keder ancak eğer birleştirilirse, toplumsal dönüşüme yönlendirilir ve Charles Fourier'in cadde barikatlarının inşasında gördüğü "özgür ve tutkulu bir çalışma" biçimine dönüştürülürse aşılabilir. Versailles'ın katliamında bastırılan bu öfke, toplumsal kazanda ağır ağır pişecek ve yüzyılın sonundaki anarşist bombalamalar gibi eylemlerde ve "Yıkım benim Beatrice'mdi" diyen ve Guy Debord'un, "bir hayli tehlikeli keşiflerde bulunan az sayıda kişinin kılavuzu"[57] dediği Stéphane Mallarmé tarafından üstlenilen dilsel yıkım projesi gibi kültürel girişimlerle taşacaktır.

Komün'ün başlangıcından kısa bir süre sonra J. -B. Clément şunları söylemişti:

> İsterlerse bizi öldürebilirler, duvarlardan afişlerimizi yırtıp tüm izlerimizi silebilirler, ama doğru bulduğumuz ilkeler yine de var olacaktır ve ne yapılırsa yapılsın, ne söylenirse söylensin bunlar Versailles'ın kalem darbeleri ya da top ateşleriyle yok edemeyeceği anıtlardır.[58]

"Şimdinin kendi sorunu olarak görmediği geçmişin her görüntüsü geri gelmeyecek biçimde gözden kaybolma tehlikesi"[59] taşıdığından bu cesaret anıtlarının günümüzün tarihsel konjonktüründe yeniden kavramlaştırılmaları gerekir. Aksi takdirde Père-Lachaise mezarlığındaki Mur des Fédérés* gibi ziyaretgâhlara, katılaşmış bir devrimci hayale dönüşür. Vendôme Sütunu'nun yıkılarak toprak yığını üzerindeki moloza dönüşen görüntüsü, sadece sütunun yeniden inşa edilen versiyonunun Vendôme Meydanı'nı işgal ediyor olmasından dolayı değil, Paris'te hüküm sürmüş, süren ve sürecek güçlerin, sütunun örneklediği isyan anını ve arkasından gelen başkaldırıları, özellikle de (bir broşürün "Hayır Nicolas, Komün ölmedi!" dediği) 1968 Mayıs ayaklanmasını asla affetmediğinden dolayı esinlendirici gücünü korumaktadır. 1989'da Guy Debord şöyle demişti:

> Sanırım sürekli tekrarlanan devrimlerin çok fazla endişe uyandırıp dünyayı sarsması ve maalesef her zaman başarısızlığa uğraması nedeniyle (Paris) diğer hepsinden biraz daha fazla tahrip edildi... Seine kıyılarına kim bakarsa baksın çektiğimiz acıyı anlar: artık orada motorize olmuş köle sürülerinden başka bir şey yok.[60]

Yine de şimdilik "Paris artık Paris değilse"de kiraz zamanı geri gelebilir. Modern belediye yönetimleri tarafından hazırlanan çeşitli kentsel dönüşüm programlarında ortaya çıkan Haussmann'ın ruhani ardıllarına karşı toplumsal mekân sorusu hâlâ soruluyor. Komün'ü inceleyenler, New York'ta hükümetin gasp girişimine karşı topluluk bahçelerini koruma savaşını, 1992 Los Angeles ayaklanmasını ve talihsiz kaşif ve sömürgeci Kristof Kolomb adına bir anıtın inşasına karşı Porto Rico'da sürdürülen, tarihin alegorik boyutunun da işin içine girdiği girişimler gibi çağdaş mücadeleleri daha iyi anlayabilir. Bütün bu hareketler, Rouiller'in kendini kuran "özerkliğine" doğru, nereye çıkacağı pek de belli olmayan olası patikaların izini sürer.

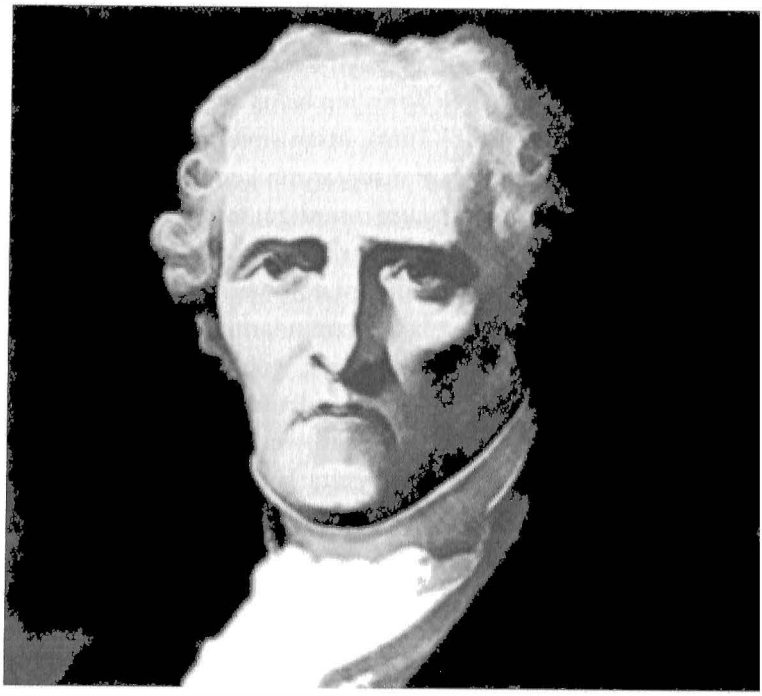
---

*Mur des Fédérés: 28 Mayıs 1871 tarihinde yüz kırk yedi Komünarın kurşuna dizilip çukura atıldığı noktaya dikilen anıt. (h.n.)

Mutlak Mesafede; Charles Fourier

Duyarlı Kendiliğinden Bileşimlerden Toplumsal Başkalaşıma

Simone Debout



Charles Fourier

"1793 felaketinden sonra hayaller yok oldu, beşeri ve modern bilimler telafisi imkânsız bir şekilde solup kurudu ve gözden düştü," diye yazar Charles Fourier ilk kitabı olan *La Théorie des quatre mouvements*'ın (Dört Hareket Teorisi) (1808) başında. Sonsözde, yanılsamaya yol açanları paylar: "İnsan soyununu iyiliği için çalıştığını iddia eden ne idüğü belirsiz bilimlerin yaratıcıları, altı yüz milyon barbarın ve vahşinin insan soyuyla alakalı

olmadığını mı sanıyorsunuz? Onlar ıstırap çekmeye devam ediyor; siz ne yaptınız onlar için? Hiç." Ve devam ederek şunu vurgular: "Sizin sistemleriniz ancak uygarlığa uygulanabilir; uygarlığa uygulandığında ise ampirizme," tesadüf karşısındaki "utanç verici" itaate ve ardından da rezilce bir altüst oluşa "yol açarlar": "Fakirlik, bolluk uygarlığında doğmuştur. Endüstriyel gelişmeler bile bahtsızlık tohumlarıdır."

Fakat, beceriksizlik bir yana, asıl mahkûm edilen, dar kafalı bencilliktir: "Bizi mutlu etme sanatına ne zaman sahip olacaksınız? Mutluluğu yeryüzünün en zayıf kesimini işgal eden uygarlarla sınırlı tutmak isteyerek Tanrı'nın bakış açısını yerine getireceğinize mi inanıyorsunuz? Tanrı, insan soyunu tek bir aile olarak görür ve insanlığın tüm mensuplarının kendi lütfuna mazhar olma hakkı olduğuna inanır; tüm insanlığın mutlu olmasını ister, yoksa hiçbir halk mutluluktan yararlanamayacaktır." Tanrı ister, Tanrı görür; bu yansıtma, naiflikten çok, verileri, akıl ve gerekçeleri aşan şeyi çürütülmez kılma tarzından kaynaklanır. Fourier'nin bakış açısı geniştir, onun basireti iğneleyici ve gözüpektir. İnsanı ve evrensel haklarını soyut anlamda kabul etmektense, gerçek bağları, "vahşiler", "barbarlar" ve "uygarlar" arasındaki akrabalığı ve onların da lütuftan yararlanma hakkını düşünür. Onların mutluluklarının birbirine bağlı olduğunu ileri sürer.

Mutluluk Avrupa'da yeni bir fikirdir, dedi Saint-Just. Yeryüzündeki tüm halkların mutluluğu, o zamana dek asla hayal edilmemiş bir devrim fikri, mutluluk ile adaletin at başı gideceği bir düzen fikri... 1793 felaketinin ötesinde, Fourier, eski dünyaları silip süpüren büyük esini körüklüyor. Ama bireysel ve toplumsal tüm sorunları çözdüğünü sanan kibirli, küstah aklın karşısına, sefaletin hâlâ sürmekte olduğu saptamasını çıkartıyor: "en rezil toplumsal kargaşa" olan yoksulluk halkların belini büktüğü sürece, evrensel haklar bildirgesi boş bir sav olarak kalır. "Ne ekmeği ne giysisi olan insana özgürlükten nasıl söz edilir?" diye sorar Fourier. Hoşgörülemez cinayetler karşısında; "bozguncu musibetleri, yoksulluğu, dalaverele-ri, baskıyı, kıyımı" her yerde zincirlerinden boşaltan "yalancı ticaret"in yırtıcılığı karşısında, "büyük kâhinler arasında dimdik ayakta duran" Fourier, mutluluğun küreselleşmesinin habercisidir.

Gerçekçi hayalperestin, gözünü diktiği hedefe denk bir yöntemle ve somut bir vahiyle desteklediği eşsiz meydan okuma. "Mutlak kuşkuyu ve mutlak mesafeyi kural olarak" benimser Fourier. Bütün teorilerden, sistem ve kanaatlerden "kuşkuda"dır ve mutlak mesafede durarak, kuşkudan önce gelen şeyi ortaya çıkartır: hissedilir, duyumsal kendiliğindenlik, "tutkusal hareket", der.

Bu "yol, yordam" ı tanımlamak ve kendi gücü ve özgürlüğü içinde kendi başına ilerleyebilmek için Descartes'a gönderme yapar: filozof (Descartes) kuşku fikrine sahipti, ancak "bu fikri kısmen ve yersiz kullandı. Gülünç kuşkuları öne çıkartıyor, kendi varlığından kuşku duyuyordu," kendi somut gerçekliğinden, dolayısıyla ayrılamayacağı dışsal dünyanın gerçekliğinden kuşku duyuyordu. Filozof (Descartes), bu ikili mevcudiyet sayesinde kendini soyutlayabileceğini, hisseden ile hissedilen arasındaki tüm bağları ortadan kaldırabileceğini, böylelikle kuşku duyulmayacak şeyi, kendinin bilincini bulabileceğini ve buradan yola çıkarak dışsal dünyanın ve kendi doğasının bilgi ve hakimiyetine erişebileceğini sanmaktadır. Fourier ise, kuşkunun hedeflerini tersine çevirerek, düşünümsel geri çekilmeyi önceleyen şeyi araştırır ve aşar: hissedilir, dolaysız kavrayıştan yola çıkarak, mevcudiyetin, iç ve dış, bölünmez mutlağına varır.

Dehasının eşsiz niteliğinden emin olduğu kadar kıskanç da olan Fourier kendinin "kitap okumaz" biri olduğunu, her türlü kitabî etkiden muaf olduğunu söyler. Belki de yalnızca Descartes'ın kuşkusunu değil, *Traité des passions*'unu (Tutkular Üzerine Soruşturma) da hatırlamaktadır: "(Tutkular)ın hepsinin doğası gereği iyi olduklarını ve bunların kötüye ya da aşırı kullanımlarından başka sakınacak bir şeyimiz olmadığını, (...) bu yaşamın tüm iyiliğinin ve kötülüğünün yalnızca bunlara bağlı olduğunu görüyoruz (...) öyle ki bu tutkuların en fazla coşturabildiği insanlar bu yaşamı en hoş yaşayabilenlerdir. Keza, bu tutkuları doğru kullanmayı bilmediklerinde ve talih onlara gülmediğinde en fazla onların acı çekeceği de doğrudur. Ama bilgelik (...) bu tutkulara hakim olmayı ve onları gayet maharetli biçimde kullanmayı öğretir; bu sayede, yol açtıkları kötülükler bile gayet katlanılır olur, hatta herkes bundan zevk bile alabilir."

Radikal Fourier, çareyi bizzat iyiliğin ve kötülüğün kaynağında görür. Kibirli tutkuyu, "yine ancak tutku tedavi edebilir. Tutkunun en üst düzey tezahürleri, alt mertebelerin yarattığı anlaşmazlıkları ortadan kaldırır." Dolayısıyla bilgeliğin en yükseği ideal ahlaktır; hissedilir ve maddi olan bu ahlaktan taşar ve bunlar yoksa, "Tanrı için bile haz yoktur." Dolayısıyla tutkuları değiştirmek gerekmez (zaten bunu kimse yapamaz, diye belirtir Fourier), onlara yeni yollar açmalı, yeni şanslar sunmalı. Ahlakçılar, "tutkuları temizlemek" ister, onları sanki artık ya da dışkıymış gibi boşaltmak ister. "Doğanın tersine", her türlü duyarlılığı ya da duyguyu dışlayan, tamamen rasyonel, ahlakî bir iyilik tahayyül ederler. (Artık yaşamla bağdaşmayan) erdem ve (gerçekleştirilemez gibi gelen) iyilik ile mutluluğun birliği, Kant'a göre, *Eleştirel Aklın* metafizik inkârlarına rağmen, *Pratik Aklın* postulatlarını –ruhun ölümsüzlüğü ve Tanrı'nın varlığı– oluşturur ve gayet gerekli görülür. Ötede ne olursa olsun, her şeyin yeryüzünde cereyan ettiği, bağlanıp çözüldüğü Fourier'ye göre bu bir eksikliktir. Filozof da din adamı da Tanrı'yı kendi yarattıkları karşıtlıkları çözmekle görevlendiriyorlar. Kaderci olan filozof da din adamı da bu dünyada ne bir şey öngörebildiklerini ne de herhangi bir şeyi dönüştürebildiklerini kabul ederler: Sizin aranızda her zaman yoksullar olacaktır, der İncil; bahtsız adiller, saptamasında bulunur filozof. Sanki dava yargılanıp hükme bağlanmış gibi. Sanki ahlaki iyilikle mutluluğun uzlaşması için tanrısal müdahale şartmış gibi ya da hep bastırılan, kösteklenen, engellenen değerli tutku damarına bel bağlayan yeni bir dünyanın öncüsünün müdahalesi şartmış gibi. Fourier ahlaka hiç taviz vermez: "Üzerinde bunca akıl yürütülen, daha doğrusu akıl yürütülmeyen mutluluk, çok fazla tutkuya ve bunları tatmin edecek çok fazla imkâna sahip olmaktan ibarettir." Arzusundan hiç vazgeçmeyen birinin hakikatini Sokrates'in karşısına çıkarmak için ayağa dikilen Kallikles'in deyişine yankı olan bir ifade: "Doğaya göre doğru ve güzel, hiçbir şeyi örtbas etmeden sana açıklamakta olduğum şeydir, yani iyi yaşamak için insanın kendi içinde en güçlü tutkuları beslemesi gerekir. Ve bu tutkular ne kadar güçlü olsalar da, cesaret ve zekâ yoluyla onları tatmin edebilecek du-

rumda olmak gerekir. Ama bu, kaba insanın yapabileceği şey değildir." Dolayısıyla mutluluk en cesurların ve en zekilerin ayrıcalığı olur, en ufak canlıyı bile hesaba katmayan bir mücadele ve bir kibrin, ödlek kitlenin kendini koruduğunu sanarak tabi olduğu yasaların bedeli olur. Ama cesur insan yasalara aldırmaz, onları ihlal eder ya da kendi yararına saptırır. Bu şiddetin karşısına Sokrates, dünyada olmanın bir başka tarzını çıkartır: "Adaletsizlik işlemektense adaletsizliğe maruz kalmak yeğdir," der. Bir köle gibi öleceksin, karşılığını verir Kallikles. Platon ona söz verdiğinde bu kehânet zaten gerçekleşmiştir, ama yine de hâlâ endişe vericidir. Boyun eğmiş kurban olan adil kişi "nesnel olarak" kötülüğe boyun eğiyorsa, adaletsizliğin çaresi yoktur. Fourier, bu tehlikeli çemberi, tutku talebini destekleyen şeyi dönüştürerek parçalar: Doğaya göre güzel ve adil, der Kallikles, iyi de bu ne demek? Fourier, her şeyi aklayabilecek muğlak kabulün yerine verimli bir kesinlik koyarak, tutkusal özgürlüğe bir başka gelecek yolu açar: "Yazarlar, ele aldıkları konuyu tanımlamaya asla mecbur bırakılmadı, insanın doğasındaki eğilimin ne olduğunu hiçbiri bilemez." Doğa ile niyeti birleştiren Fourier, bunların anlamını dönüştürür. Doğa sabit bir veri değildir; niyet bilinçli, açık seçik proje değildir. Her türlü hissedilir sezginin sabit çerçevesini oluşturan doğuştan fikirlerin ya da kategorilerin saklandığı yer olan şeffaf bilinçten daha yoğun ve daha belirli bir töz yoktur; ama kendini niteleyen ve hatta kendi nesne yönelimlerini gerçekleştiren gerilimlerin hem yönlendirilmiş hem başıboş dinamik mercileri vardır. Genellikle sözü fazla uzatan yazar, "yönelimsel doğa" gibi iki kelimelik ani bir mutluluk ifadesiyle birlikte, başkalık gerekliliğini ve kendiyle, şeylerle, ötekiyle mesafeyi ifade eder; bu mesafe bir özgürlük, imgelem ve düşünce uzamıdır, ama aynı zamanda fantazmaların, mucizelerin ve yanılgıların mesafesidir. Çünkü kendilerine karşı karanlık niyetler yanılabilir, yabancılaşabilirler ya da yanılgıya düşebilirler; hatta içlerinin en ücra köşesine dek, iyinin ve kötünün canlı odağına varana dek yanılgıya düşebilirler.

Doğa bizi kötülüğe yöneltiyor, deniyor. "Bu muğlak bir suçlama", karşılığını verir Fourier, "ihtimallere bağlı olarak, bizi iyiye

de kötüye de yöneltebilir." Fourier'nin yararlı karşılaşmaları nasıl çoğaltmaya çalıştığını anlamak için; ve tutkunun yayılan etkilerinin varoluşsal olayları şanslı çakışmalara, öngörülemez tesadüfleri "nesnel" tesadüflere, tekil arzu ile dışsal zorunluluğun mucizevi buluşmalarına dönüştürebileceği şekilde tutku yönelimlerini nasıl gayet iyi oluşturduğunu anlamak için, tutkuların Fourier açısından *güç* anlamına geldiğini dikkate almak gerekir. Evrensel hareket sisteminin birliğini onaylayan ve ifade eden eksiksiz bir analoji sayesinde cisimlerin hareketini hesaplar gibi, çatışan ya da çakışan çeşitli itkileri hesaplayabileceğini ve uyumlandırabileceğini sanır. Newton biliminin başarılarından, döneminin diğer insanları gibi etkilenmiş olan Fourier, cisimlerin düşüşünü ve gezegenlerin düzenli hareketini belirleyen yerçekimi ve ağırlığı olan kütlelerin çekimi analojisine uygun olarak, arzuların birbirlerini çekecek şekilde mıknatıslandığını, arzularla nesnelerin karşılıklı mıknatıslandığını da tahayyül eder. İnsanlarla şeyler arasında olduğu gibi, insanlar arasında da, tutkulu çalkantıların titreşen uzamını tümüyle görür; bu tutkular, çok sayıda bireysel odaktan yola çıkarak birbirine dolanır ve içerisi ile dışarısı arasında belirgin ayrımı bozar. Bu hareketlerin serbest dolaşımı, hiç durmadan yenilenen hazları canlandırmaya, tutkusal yönelimler kadar değişken olan "bileşik cazibeler"i canlandırmaya yatkındır. Farklı farklı tutkular kendi aralarında ister istemez etkileşir, birbirlerini içerirler. Fourier bu alanda on iki temel tutku saptar; şunlardır:

Beş *duyusal* tutku, beş duyuya denk düşer ve beş duyunun tam anlamıyla kullanımına yöneliktir.

Dört *duyumsal* tutku, sevgi grubu, aile, dostluk ve arzu grubu oluşturmaya yöneliktir.

Üç *bölüştürücü* tutku, bilinmeyen ve eleştirilen olmakla birlikte, son derece değerlidir: "Birleşik tarzdaki bu temel tutkular, dizisel düzene dahil olurlar." *Karma* tutku, ruhun ve bedenin hazlarını, farklı tutku ya da karakterleri birleştirir. *Kabalacı*, yani entrika tutkusu, farklılıkları, hatta karşıtlıkları yüceltir, güç ilişkileri yerine diyaloğu inşa eder. Son olarak, *gelgeç* ya da *almaşan* tutku, "en üst düzey uyumu taşır", çünkü değişim ve almaşma

arzusu içinde, geçişin ve özgürlüğün failidir. Ele geçirip bırakan bu tutku, indirgenemez mesafeye, arzunun yabancılaşamayacak kısmına tanıklık eder.

Fourier bu on iki tutkuyu daha genel üç başlık altında toparlar: 1. *Tensellik* ya da lüks arzusu, kösnüllük arzusu, beş duyunun tam atılımına duyulan arzu; 2. *Grupçuluk*, duyumsal dört tutkuya tam özgürlük verme arzusu, 3. *Dizicilik*, üç bölüştürücünün yöneldiği tutkusal dizilere katılım arzusu.

Tüm bu tutkular tutku odağına –birlikçiliğe– indirgenebilir: "tüm diğer tutkuların kaynağı ve hedefi. Birlikçilik, birlik değil, birliğe doğru gerilim, asla erişilmeyen ufka yönelme." Fourier açıklıyor: "Bizim bilmediğimiz bir tutku olan ve Benciliğin tersi yöndeki Birlikçilikten kaynaklanan ağaç, birinci kuvvete 3 verir, ikinciye 12, üçüncüye 32, dördüncüye 134, beşinciye 404; ayrıca ağacın kazıkkökü hareket olarak asla hesaplanmaz", ve böyle devam eder, ta ki en istisnai, en rafine, sonsuz küçük tekilliklere varana dek.

Sayma, sıklaştırma ve açılıp yayılma... bunlar, tek tek ya da bir aradaki tutkuların bilinç durumları olmadıkları, ama bu durumların anlam, im ve yönelimleri oldukları anlamına gelir. Deşifre edilmesi ve desteklenmesi gereken bu anlamı, şer ortaklarının dış gözlemcilerden daha iyi bildikleri söylenemez. (Fourier'ye olan hayranlığını "yüce hayalperest" diye belirtmiş olan) Stendhal'ın *Parma Manastırı*'nda canlandırdığı kavrayışa benzeyen ve bunun habercisi olan, tutku ânına dair kesinlikle yeni kavrayış: "*Aşkın* lafını ederlerse, vay halime!" der kıskanç. Eğer bu lafı ederlese, âşıklar, masumca yaşadıkları şeyin, kendinden geçişlerinin ya da hüzünlerinin, sevinç ve öfkelerinin anlamını bileceklerdir ve bu çeşitli heyecanları memnuniyet ya da kinin hayal kırıklıklarından ayıran şeyi kavrayacaklardır.

Fourier'nin yürekliliği ve hayalgücü daima bazı gerçekliklere, vahiy işaretlerine, ender mutluluklara ya da uygarlığın istisnai başarılarına dayanır. "Yalnızca ön bağları hesaplıyorum," der. Yine de, örneğin birlikçilik gibi, bizim neredeyse hiç bilmediğimiz tutkuları adlandırmakta ve bunun somut örneklerini vermektedir: "Bu türden bağlar son derece enderdir. Bunlar ancak

rastlantı sonucudur ve ölgün bir ışık gibi kendini gösterebilir, ama kısacık da olsa belirdiklerinde, insanları insanüstü kusursuzluk olarak adlandırılabilecek bir duruma yükseltirler. Onları, erdemin ve hünerin tüm mucizelerini yerine getirebilen yarı-tanrılara dönüştürürler. Bunun güzel bir sonucu Liège'de görüldü. Seksen maden işçisi sular altında mahzur kalmıştı. Yoldaşları, dostluğun verdiği coşkuyla, doğaüstü bir çaba sarfettiler, kendilerine para ödülü teklif edildiğinde güceniyorlardı. Dört gün içinde inanılmaz bir iş çıkardılar, ücretli çalışmayla yirmi günde başaramazlardı bunu." Birlikçilik parıltısına örnek olanların işçiler olması ya da bir başka metne göre, La Rochelle kuşatmasındaki askerler olması dikkat çekicidir. Uyum içindeki ahlakın hedefi, bu duygu ve düşünce birliklerini çoğaltmak ve bunları başat kılmak olduğundan, yeni düzen, yani Fourier'nin romantik sosyalizmi, birlikçiliğin himayesi altına yerleşirilmiştir; yani potansiyel özgeciliğin, sıradan insanların cömertlik, dostluk, kardeşlik rezervlerinin himayesi altındadır.

Ama temel tutkuların gözden geçirilmesi, bunları kapsayan ve hepsini imleyen birlikçilikle tamamlansa ve doruğa ulaşsa da, en sıradan tutkularla, beş duyuyla ilgili tutkularla başlar, duyusal bileşimlerin en güçlü kendiliğindenliğiyle başlar; bu bileşimler olmadan varoluş da olasılık dışıdır. Duyusal tutkular, maruz kalınan, hatta saldırgan ya da rahatsız edici bulunup mücadele edilen dışsal uyarıların pasifçe alımlanması değildir. Bunlar, görünür olanın, dokunulur, işitilir olanın, görülmek, işitilmek, vs. amacı güden tat ve kokuların karşısında duran mutlak arzular değilse, duyusal eğilimlerdir. Yine de, Fourier'nin saptadığı gibi, duyusal ya da bölüşümsel tutkulardan daha pasif olan duyusal tutkular, aktif kabul ettikleri tutkuların içinde emilirler. Kimi zaman öylesine yoğun bir iç içe geçme gerçekleştirirler ki, hisseden ile hissedilen arasındaki sınır çizgisi bile karışmış gözükebilir: "Ressam, ben mi nesnelere bakıyorum, yoksa onlar mı benim içime bakıyor bilemiyorum der." Sanki uç noktadaki görsel gerilime dışsal bir hareketlilik karşılık veriyor gibidir; sanki aşkın verdiği coşkuya benzer bir şekilde, duyusal tutku da dinlemeye çağırıyor, bir anlaşmaya, karşılıklı bir ilişkiye yol açıyor gibidir:

ilişki, diyecektir Matisse, "şeyler arasındaki akrabalıktır. Ortak dildir, ilişkidir, aştır, evet, aşktır"; varlıklar ile farklı gerçeklikler arasında görünmez bağlar kuran görünmez gerilimdir (Fourier *çekim* der). Hisseden kişi artık kendi bedeninin, teninin konturları içine kapanmış değildir ve hissedilir dünya, dışsal olarak algılanmaz. Tutkulu ressam, nesneyi var kılan içsel güce erişir. Ve görselin bu eksiksiz mevcudiyeti, ressamın görüşündeki gizil olasılıkları uyandırır. Meçhul nitelikleri, tuhaf ilişkileri keşfeder; ve bunları cisimleştirme, görünür kılma gücünü, kendi eseriyle kendini doğurma zevkini keşfeder. Duyusal uyum, potansiyellikleri –"tohumlar" der Fourier– yücelten ve gerçekleştiren esrarengiz bir değiş tokuştur; bu sayede, bir tohumun, bir salgı bezinin ya da bir yumurtanın içinde kapalı bulunan rehber-kuvvet ile tutkuların yönlendirilmiş hareketi birbirine bağlanır; bu rehber-kuvvet, yaşamsal güçlerle mutluluğu, serbestçe atılım gösterirken birleştirir. Kötülük ve mutsuzluk, bundan böyle reaktiften başka bir şey değildir –bunlar, arzunun engellenmesine ya da geri çekilmesine bağlıdırlar. Maddi engellerle, içselleştirilmiş alışkanlık ya da yasaklarla engellenen tutku ateşi söner, atalete, hiçliğe yönelir ya da tersine, yıkıcı öfke halini alır, başlangıçtaki enerji ne kadar güçlüyse o kadar şiddetlenir. "Atılım halindeki tutku ne kadar lütufkâr ise," der Fourier, "boğulan tutku da o kadar zararlıdır." Büyük bir cani, der benzer şekilde Platon, eğitim sonucu yolunu şaşırmış büyük bir karakterdir –ya eğitim ya da koşullar, talih, der Fourier.

Oysa, tutku hareketinin farklı kiplikleri birbirine dayandığından, doğru yönlendirme temel olarak duyular düzeyinde başlar, insanların iletişimsel yaşamı öncelikle duyuların saf ilişkisi içinde tezahür eder, "çiçek gençliğin nasıl bir parçasıysa, haz" da kendiliğinden aktif bileşimlerin parçasıdır. Gerçekten de, gençliğin mutluluğu ya da bunca yoğunluk ve heyecanla bakan kişinin mutluluğu, hissedilir tamlığı kapsayan ve silen soyutlama, kavram ve adlandırmadan kurtulsun. Ayrı ayrı, tek başına bırakılmış nesneler böylece algılanır; ki bunların ilişkisi bile mesafeli, kuş bakışı oluşturulmuştur. Böylece bağları çözülmüş olan düşünce, kendi özerk yasalarına göre gelişebileceğine ve yine de kendini

yeniden başlatan, ele geçirdiklerini ve başarılarını –deneye ve bazı gerçekliklere geri dönüş– yenileyen şeyi unutabileceğine inanır. Bu işlemler, varoluşun köklerine de aynı ölçüde uzaktır. Duyularla şeylerin yakınlıklarını gözardı eden bu işlemler, insanların yönelimsel doğasını ve dışsal doğanın kendisini tehdit ederler. Bu alt üst oluşu alt üst etmek için, yalnızca bireysel yaşamla toplumsal yaşamı değil, bilimi de yeniden kurmak gerekir: "İnsanın idrak gücünü yeniden oluşturmalı," diye yazar Fourier. Bunun için, aklın tekyanlı gelişiminin inkâr ettiği ya da dışladığı canlı hareketleri, kusursuzlukları ve tüm içerikleriyle yeniden oluşturmak uygun düşer. "Akıllı insanların bir kusuru," der Fourier, "her şeyi insanın görgü kurallarına uygun hale getirememeleridir," yani her bir kişinin ve herkesin arzu ve hazlarına, gerçek bireyselliğine uygun kılamamalarıdır.

Ütopyacının, peri masallarına özgü ve gerçekdışı anlaşmaların "şaşırtıcı hayalperesti" olduğu söylenir. Ama Fourier, evrensel uyumu, bir öncekinden yola çıkarak düşünür ve bir yokluğun her imgesini tasarımlar ya da fantazmalarla besler. Yeni dünyayı, tutkusal eğilimler ile dünyanın birlikte-varlığı üzerinde temellendirir. Gelecekteki tüm gelişmeleri, dışsal gerçekle birleşmiş duyusal tutkuların iktidarına ve onların dolaysız iletişimsel anlatımcılığına dayandırır: yüzün üzerine hafifçe vuran ve güneşin, renklerin, rüzgârın belirgin zevkini ve bir manzaranın melankolik gölgesini öteki için yansıtan içsel ışık. Sanatçının ülküleştirdiği şey, kavradığı, oluşturduğu ve yeniden yarattığı ilişki ve denklikler, annenin gülümsemesine bebeğin çok erkenden karşılık vermesi gibi anlaşılan ve kavranan, dolaysızca anlamlı mimik ve jestler içinde belirmiş gibi gözükür. Heyecan iletişimi ile bu heyecanın bedensel ifadesi; tiyatroda oyuncu bedeniyle oynar, anlamları ve etkiyi vurgulamak için konuşma diline, sesin tınısına başvurur. Dil-öncesi evrensel dil; çocuklara çok küçük yaştan itibaren farklı opera korolarına, ezgiye, dansa, müziğe, sahne oyunlarına aktif katılımları önerilerek tüm potansiyelleri uyum içinde geliştirilir. Heyecanların ve duyguların uyumlu ifadesiyle yetişmiş çocuklar güzellikten ve hissedilir doğruluktan ahlaki doğruluğa doğal olarak geçeceklerdir: "Maddi uyum, tinsel ve

toplumsal olanın yoludur", çünkü maddi ve manevi olan arasında yakınlık, eylem birliği vardır. Fourier'nin doğaya kayıtlı olarak gördüğü birlik ve denklik. Çünkü doğa her yere, göğe de basit bir bostana da deşifre edilmesi gereken "hiyeroglifler" saçar. Bitkiler, hayvanlar, bizim varlığımızın nükteli değişkeleridir ve elementlerin kendisi, Fourier için de şair için de, duygularımızın imgeleridir: Ve rüzgârlar dövüyor dalları sevgi dolu bir şiddetle" (Théophile de Viau).

"Materyalizmin iğrenç dogmaları"nı reddeden; dışarının belirlenimlerine ve kendi çarklarının can sıkıcı işleyişine tabi, mekanist beden anlayışları yerine, tutkuların nüfuz ettiği bedeni, yani "tinsel" bir bedeni, dolayısıyla imleyen bir bedeni, hatta düşünen bir bedeni geçiren evrensel canlanma.

Henüz olgunlaşmamış bir psikanalist olan Fourier, Freud'un daha sonra hastalıkta, histeri acılarında ya da nevrozlu semptomlarında keşfedeceği şeyi aydınlatır: Tıkanmış tasarımların yerini tutan, ne sözcüklerde, ne imgelerde ne de fantazmalarda ortaya çıkabilen şeyi canlandıran bedenin ifade gücü. Ama Freud'un "kötü olma hali"nde ve ıstırap içinde ortaya çıkardığı şey, Fourier'ye göre esasen hazzın ve tutkusal hareketin başarıları içinde ortaya çıkar. Gerçek işaretlerden yola çıkarak, der, yenilgiler ayrıştırılır ve nedenleri belirtilir: baskı ve ketleme. Çekim ve itilim oyunu operadaki gibi uyumlandırılabilirse; uyumlar, uyumsuzluklar ve hatta anlaşmazlıklar doğru olarak dengelenirse, olabilecek olana dair fikir ve hayalgücü buradan kaynaklanır; tutkular, birbirlerini yok etmek yerine (uygarlıkta tutkular zincirlerinden boşanmış kaplanlara benzerler, diye yazar Fourier), karşılıklı olarak birbirlerine güç verirler, görünmez yaratıcı gücün dağınık özelliklerini birleştirirler, bütün tutkular az ya da çok yoğunluk ve yayılım gösterirler.

Oysa, madem ki duyusal olan tutkular dışarıya açıyor, madem ki duyusal tutkuların kabul etme ve alma güçleri olmadan şeylere ya da canlı bedenlere erişilemiyor, içerden dışarıya geçilemiyor, bu durumda, duyusal tutkular hayatın ve bilginin tüm gelişmelerini alttan alta desteklerler. Ve Fourier bu duyusal tutkulara pek az dikkat gösterilmesine şaşırır: "Maddi içgüçlerin, yani

beş duyusal tutkuların analizine iyi niyetle mi kalkıştık? Hayır." Ve devam eder: "Duyusal ölçek üzerine, beş duyunun doğal gelişim dereceleri üzerine bu araştırmaların hiçbir yararlı sonuca götürmediğini söyleyebilir miyiz? Bu çok ciddi bir hata olur. Görmenin anlamı üzerine araştırmaların ve bunların bütünsel kullanımlarının uygarlığa çok güzel bir kapı açabileceğini kanıtladım: bileşik mimari." (*Théorie de l'Unité universelle*). Uzak mesafedeki varlıkların mevcudiyetini gösteren ve filozofa göre tinin katışıksız araştırmasını betimleyen görme, Fourier açısından, renklerin, biçimlerin, ışığın, büyük uzamların büyüleyiciliğini mimarinin gerektirdiği bilim ve tekniklerle birleştiren anlamdır; bunu *bileşik mimari* olarak adlandırır. Oysa, yararlı olanın boyunduruğu altındaki uygarlar, görme hazzıyla ilgili olan şeyi gereksiz kabul ederek, "yaşadıkları yeri, şehirleri ve köyleri çirkinleştirmek için birbirleriyle yarışırlar; oysa ki buraların birlikçi güzelleştirilmesi işbirliğine, toplumsal mutluluğa kademe kademe yöneltebilirdi." Binaların doğru dağılımını sağlamak ve şehrin merkezinden periferisine dek ön cephe süslemelerini ve biçimlerini değiştirmek gerekirdi. Görüşü kesen yüksek duvarlar, dar ve iç bunaltıcı sokaklar, sıkışık, monoton, hüzünlü ve sağlıksız çirkin binalar yok; avlularla ve bahçelerle çevrili, geniş mekânlara, güzel anıtlara ya da renkli alanlara açılan aydınlık konutlar var. Şehirde yine de yoğunluk var, çünkü artık küçük evler yapılmayacak, çok büyük, güzel ve sağlıklı evler inşa edilecek. Bu binalarda, "her türden kolektif ekonomiye girişilir ve bir süre sonra kısmi işbirliği doğar." Ama hiçbir mimar "binaların içini de dışını da genel olarak sağlığa elverişli kılacak ve güzelleştirecek bir plan, herkesin hoşuna gidecek ve herkesin kendini iyi hissedeceği bir yapı güvencesi veren bir şehir planı hayal edemedi." Tek istisnaları, Ledoux ve bir yüzyıl sonra da benzer anlayışları farklı tekniklerle yeniden ele alan Le Corbusier oldu: yukarı doğru uzayan konut birimleri, ev hizmetlerinin içerde görülmesi, ayrı ayrı site çevreleri, ta ki, birbirleriyle uyum içinde, iç dolaşımı teşvik edecek ve çeşitli binaları birbirine bağlayacak olan ısıtılan-havalandırılan sokak-dehlizlerine varana dek... Ama Fourier'ye göre kökleri deneyin içinde olan şeyi Le Corbusier

aşırı biçimde rasyonalize etti: "Otuz üç yıl önce," diye yazar Le Corbusier, "Paris'in bulvarlarında ilk kez dolaşırken, görünümleri bana birlikçi mimari fikrini telkin etti ve bir süre sonra da kuralları saptadım." Ve, daha kesin olarak belirtir: "Bu keşfi esasen Invalides Bulvarı'na ve özellikle Acacias ve Plumet sokakları arasında bulunan iki küçük otele borçluyum." Ama bu ilk izlenim çok güçlüdür, ona sürekli esin kaynağı olmuş ve uyum içinde aktarmak istemiştir. 17 yaşında Besançon'dan ilk kez ayrıldığında annesine şunu yazar: "Paris'ten hoşlanıp hoşlanmadığımı soruyorsunuz. Elbette; ben ki kolay kolay şaşırmam, Palais Royal'i görünce hayran kaldım; burayı ilk gören periler sarayına girdiğini sanır. İnsanın arzu edebileceği her şey orda mevcut: gösteriler, olağanüstü binalar, gezinti yerleri, moda." Hayatın tüm vaatlerinin bütün zevklere işaret ettiği ve kışkırttığı bir yere hayran kalmaktadır. Gösteriler, binalar, ağaçlıklı yollar, dükkânlar, gezip dolaşanlar, biçimsiz beklentiyi kendine çekmektedir ve büyülenmiş genç yolcu kendine sunulan şeyi, varlığının sınırsız büyümesi gibi emmektedir. Meta bolluğunun hiçbir arzunun kaybolmasına, gözardı edilmesine, baştan savılmasına ya da yasaklanmasına izin vermediği bir yer keşfetmiştir; imgelem ile gerçeğin birleştiği bir yer: Bu vahiy, gelecekteki eseri sessizce beslemektedir. Gösterinin büyüleyiciliği ve binaların güzelliği, süslemelerin ve modanın çeşitliliği, en tuhaf arzuların, garip zevklerin taşkınlığını ve aynı zamanda da bütünü kapsayan egemen bir düzenin önsezisini kışkırtır. Elbette yeniden yaratmak gerekecektir, ama geçmişin başarılarından yola çıkarak, uygarların ihmal ettikleri ve yıktıkları şeyi koruyarak yapılmalıdır bu: "Zevkin çarpıtılmasına işaret olarak," demektedir, "sevimli Thélisson Oteli'nin bezirgan amaçlarla yıkımının savunucu bulduğunu söylemek yeterlidir. Otel, güzelliğinin ötesinde, Monmartre binalarına üç kattan bir bakış sağlıyordu. Carrousel sokağı'nı genişletmek bahanesiyle Louvre'u da birkaç tüccar dosta satmaları kaldı bir tek. Sonra da gazetelerde, hiçbir şeyin kaybolmadığı, taşbaskı planların korunduğu söylenecektir." Sanki resim ya da plan, varlığın yerini tutabilirmiş gibi. Bunu derken, Fourier, zaman ve mekân içinde oluşan şeye karşı duyarlılık göstermekte ve

bunun yıkmadan parçalanamayacak bir bütün olduğunu kabul etmektedir. Oranlardan, her kattaki farklı bakış açılarından, toplumsal yaşamı ifade eden ve yapılandıran bileşik, tasarlanmış ve tesadüfi kümeden haz almaktadır. Bu nedenle, tasvir edilen güzel evler tek başlarına kalsalar da, "işe yarar hiçbir rekabet, ekonomik ya da toplumsal hiçbir dönüşüm yaratmazlar. Ama eğer sözü edilen şehirde yüz geniş ev olursa ve bunların hepsi de aile ekonomisiyle uğraşacak şekilde köyler arasında dağıtılırsa, şehir sakinlerinin, halk için önem taşıyan nesne üzerinde, besinlerin hazırlanması ve tedariği üzerinde zorunlu olarak gelişmeye başlayacak bu endüstride çaba sarfettikleri derhal görülür."

Halk için ve tüm insanlar için önemli. Ama Fourier duyumsallığı her zaman birleştirir. Beslenme zorunluluğu arzu ve haz halini aldığında, kültürü dönüştürür ve doğa bilimlerine ilgiye yol açar: "Eğer tüm insan soyu gastronomik incelikler edinirse, tarım yapılan her ülke birkaç yılın sonunda ağızlara layık, nefis ürünlerle dolar, çünkü artık vasat hiçbir ürün yerleştirilmez." Tarımsal çalışmaya, ama aynı zamanda da konserve endüstrisine, kimyaya, hijyenik tıbba ve sıhhi ekonomiye bu şekilde bağlı olan mutfak, operayla birlikte, eğitimin temel yollarından biri olur: "Yiyecek içecek gibi temel bir alanda kaba, eğitimsiz kalmış insanları edebiyatta ve sanatta nasıl rafine kılabiliriz?" diye sorar Fourier. Operada armoni yapmak, duyguları, hatta şiddeti uyumlu bir şekilde simgelemek öğrenilirken, tüm inceliklerin temelinde mutfak yatar. Bununla birlikte, "Ağız tadı, insanın zevk aldığı ilk ve son şey olsa da (...), insanın doğumundan son anına dek hoşlandığı şey olsa da, küçük düşürülmüş, bahtsız halkların oburluğu bir bilgelik yolu değil, rahatsızlıklarını geçiştirecek bir şey olarak görmelerinde şaşılacak bir yan yoktur." Ve Fourier belirtir: "İnsanların büyük çoğunluğunun açlıktan kadidi çıkmış bir halde, zorunlu ihtiyaçlarını karşılayamadıkları yoksul bir dünyada, kanaatkârlık vaaz etmekten başka yol yoktur." Ayrıca, tüm bu mallardan yararlanamamak ve bunların hazırlıklarını sonsuzca değiştirmek, insanların becerisine ve "tanrının cömertliğine hakaret etmek olur; çünkü uyum halinin özelliği çok sayıda ve çeşit çeşit ürün vermektir." Fourier, ekmeği ve şarabı tan-

rısal bedene dönüştüren dinsel madde dönüşümü fikrini dindışı alana taşır ve canlıların yedikleri şeyle ve onun aracılığıyla kendilerini yaratmaları şeklindeki olağanüstü gücü herkesin katılabileceği bir tinselliğe yükseltir.

Hayvan-makine, denmiştir, ama makineler içlerine aldıkları şeyden yola çıkarak kendilerine güç kuvvet katamazlar. Bedenlerin bir gücüdür bu ve mutfak sanatı bu gücü çok ustaca kullanır. Anonim ihtiyacı ve kaba tatmini hazza dönüştürür ve bu haz, serpilip gelişmesini teşik ettiği zevkler ve mizaçlar kadar çeşitlidir. Denizin ve karanın meyvelerini insanın beğenilerine uyduran mutfak, nesne bilgisi ile cezbeden tıp arasında dönüp durur, Havva ve yılan gibi baştan çıkarır: Bilgi ağacının nefis meyvesini sunar ve böylelikle ortaklık grupları arasında entrikaları, Kabalistik, "gastrozofik" rekabeti teşvik eder. Dolayısıyla toplumsal bağ, "coşku erklerinin en güçlülerinden biri"ne dayandırılmış olur; ikincisi de sevgidir ve daha temelden birleştiricidir, çünkü sevgi "duyuların cazibesi ile ruhu" birleştirir, aynı zamanda daha tinseldir, çünkü katışıksız duygu –Fourier'ye göre– kimi zaman –yine de temel olmayı sürdüren– tensel arzuyu, dokunmanın en canlı kipliklerini, süblim yüceltmeyi daima destekleyen, arzulayan beden ile arzulanan bedenin bileşimlerini kendi içine katıp eritebilir. "Duygu denen saf sevginin," diye yazar Fourier, "maddi bakımdan tatmin olmayan kişide vizyondan ya da gözbağcılıktan başka bir şey pek yaratmadığını ve duygunun transendantal düzeye ancak maddi yanın tam anlamıyla tatminiyle yükseltilebileceğini ileri sürüyorum."

Zevk duyusu ise, ancak giderek rafineleştikçe diğer duyularla birleşir. Bir hazdan diğerine giden gastronomlar başkalarının ürettiği ya da hazırladığı şeyi tadarlar. Etlerin ve şarapların verdiği zevki, adını koyarak öngörür ve büyütürler. Arzunun kendiliğinden bileşimleri ile kendi yaşadıkları şeyi sembolize etme yeteneklerini birbirine bağlayarak, gastronominin zevkleri ile toplumun, sohbetin zevkini bağdaştırmaya çalışırlar. Yemek yeme âdetinin kanıtladığı şey, der Fourier, "dünyanın sonuna dek yaşayacak olan bu âdet, temel bir ilişkidir ve dizi sistemini işin içine katmak için bunu temel almak mümkündür"; dizi sistemi,

grupların uyum halinde düzenlenmesidir. Çünkü, "Güzel yemek, sofra zevkinin ancak yarısıdır, davetlilerin akıllıca tercihiyle iyice iştah kabartıcı olması gerekir." Uygarlık içinde, "en bolluk içinde yüzen ve en rafine kişi (...) bileşik düzen içinde oluşan kadar uygun bir arkadaş topluluğunu, en yoksul insanların her yemekte bulacağı ve yıl boyunca değişecek bir topluluğu asla bir araya getiremez." Savaşçı orduların ve bunların canice zaferlerinin yerini, son derece büyük gastronomik toplantılarda ve maskaraca atışmalarda doruğa oluşan gündelik şenlikler, sanayi ordularının gerçekleştirdiği büyük işlerin "dinlenme amaçlı tehiri" olarak düzenlenen ekmek kavgaları –uyum içinde– alacaktır. Gerçekten de, "daimi barış ve evrensel birlik yeryüzünde var olduğunda, öldürmekten, talan etmekten, katletmekten ibaret bu uygar kahramanlığa gerek olmayacaktır. Bundan böyle, kahraman sıfatı, bilimde ve sanatta en yetkin olanlara verilecektir." Fourier'yle birlikte kahraman, Walter Benjamin'in tarif ettiği modernitenin gerçek öznesi olur; kahraman artık –hem hayranlık verici hem ürkütücü olan– yıkıma ve ölüme bağlı olmayacak, nazik bir şekilde zevk, lütuf ve neşe sağlayan biri olacaktır. Onu, şeyleri ve yaşamı büyüleyen biri görerek onurlandırabiliriz. Fourier şunu yazar: "Bu yaşamdaki insanların mutluluğuna gerçekten katkıda bulunacak kişileri aziz ve kahraman kabul edebiliriz. Güzel yemek ve sevgi en genelde aranan hazlar olduğundan, bunlara en güçlü biçimde katkıda bulunanlar, kusursuzluklarıyla aziz mertebesine yükselecek olanlardır." Ve iğneleyici biçimde ekler: "Azizlik rütbesini insan soyuna gerekmeyen pratiklere, insanın iyiliğine –hatta kendini bu dine adayanın bile iyiliğine– hizmet etmeyen dualara ve sade yaşama bağlamış olmak uygarlar ve barbarlar açısından tuhaf bir fikirdir." Aynı şekilde küstah olan Lichtenberg, kuşkusuz ki bu nedenle "azizlerin başının üzerine bir sıfır çizilir," diye yazar.

Bayağı bir duyu olarak nam salmış tat duyusunu, tıpkı tensel aşk gibi, yüceltmiş olsa da, Fourier, toplumsal uyum düzeninin, tutkuların matematiği teorisinin icadını –Fourier buna keşif demektedir– görme duyusuyla birlikte duyuların en soylusu olan işitmeye borçludur. Algılanan sesler ile tasarlanan rakamlar ara-

sındaki denklik, müzikal entervaller ile geometrik figürler arasındaki denklik, Fourier'ye evrensel düzeni göstermiştir. Rakamların doğru değerini ses tonuyla birlikte kavrayan kulağın biricik ve tuhaf yetisi, bilginin en önemli tanımlama aracını –kendiliğinden algı olarak rakamı– doğru biçimde değerlendirme ve sezgisel olarak yaşama gücüne sahip olan bu yeti, Fourier için evrensel bir hakikatin ileticisi olmuştur: rakamı duyuma bağlayan bu yeti, Pythagoras'tan Platon'a, Kepler'e, Louis-Claude de Saint Martin'e dek belirli bir düşünme tarzının daima teşvikçisi olmuştur. Fourier Kepler'i kesinlikle okumuştur; pek az kitaba sahip olan Fourier *Harmonice Mundi*'yi hep yanında taşımıştır.

Bu yönelim ve fikirlerden esinlendiği kuşkusuz olan Fourier, duyarlılığının ve ruhunun tekil gereklerine uygun olarak bunları başka bağlama taşır. Tüm ilişkilerin kökeninde bulunan tutku bağının gücünü, dolayısıyla onların olası uyumlarını ortaya koymakla yetinmeyerek, müzikal metaforu gerçekleştirir. Tıpkı müzikal uyumların içinde kakışımların da olması ve bunları eritip çözmesi gibi, en yüksek uyumların, alt derecelere indirgenemeyen çatışmaları emdiğinden emin olarak, ilkel tutkuların "kromatik gam notaları gibi on ikişer dağıldıklarını ve açılımlarında klavyeler, oktavlar ve müzikal tonlarla kusursuz bir analoji ortaya çıktığını" belirtir. Diğer yandan, tutku hareketinin, –maddi, organik, içgüdüsel– tüm diğer hareketlerin tipik hareketi ve modeli olduğunu ve tutkuların doğanın iç güçlerine çok üst düzeyde katıldıklarını kabul ederek, bunların hesaplarıyla beden hesaplarının eksiksiz biçimde iç içe geçtiğini ileri sürebilir. Bütün insanların dolaysızca işittikleri müzikten ve seslerle sayıların denkliğinden Fourier matematik dilinin evrensel değer olduğu sonucunu çıkartır. "Matematik dil, bir çırpıda evrenin yüce yasası olur." Ama bu görkemli sentez, ne gerçek ne de hayali deneyimin sınamasına direnemez. Fourier *Le Nouveau Monde amoureux*'de (Yeni Sevgi Dünyası), tuhaf alışkanlıkları, istisna ve geçişleri ele aldığında, bu anlam belirsizliklerinin tutku dizilerince hesap edilemediğini kabul eder. Uygarlıkta yerilen ya da yasaklanan ender ve tuhaf tutkuları dışlamak bir yana, bunları öne çıkartır: "İstisna olmazsa politikada despotizme, hazda da mono-

tonluğa düşülür," der. "Anlam belirsizliği olmadan hiçbir şeyin bağlanamayacağı"na emindir. Geçişler, "bir yapı iskeletinin takozu" gibi, uyum içerisinde, toplumsal bağın incelikli bağlantı yerleridir. Bunlar belli belirsiz matematik işaretlerden kaçıyor olsalar da, "transendantal hesaplar"ın konusu olacaklardır ve matematikçiler "uyum modülleri (*sic*)" ve grup teorileri içinde yeni bir arayışın yollarını bulacaklardır. Gelecekteki matematiği öngören adlandırmalar; elbette şiirsel buluşmadır, der Raymond Queneau. Bununla birlikte, Fourier matematik formülasyonlardan ve düzenlemelerden vazgeçmese de, kendi sistemini aşacak şeyi bize sunar. Çünkü, grup mensuplarının etrafında dönüp durdukları eksenler, büyük karakterler de hareket olarak dikkate alınamaz. Hissedilir, duyumsal, temel bileşimlere gelince, bunlar bir anlamda öngörülemezdir, çünkü ne bileşenlerine ne de toplamlarına sığabilecek bileşik cazibeler yaratırlar. Demek ki Fourier, hayal edilmiş ve gerçekleşmemiş transendantal hesaplar olmadığından, büyük tutkuları ve istisnaları tam olarak yönlendirmek için doğal dile başvurur. Böylelikle, en derin beklentisine Kepler'in düşüncesinde bulduğu karşılığı yeniden ele alır. Şeffaf kılması gereken şeyin –hesapların eksiksizliğine dair aceleci fikir– öncelikle kararttığı başlangıçtaki sezgisini durulaştırır. Oysa Kepler evreni uyum üzerinde kurar ve bu uyumu olayların elbirliği olarak, yalnızca nedensel yasalarla belirlenemeyen varlığın öğelerinin karşılıklı uyumu olarak tasarlamıştır. Keza bu uyumun, çok sayıda dağınık hareketin birliğini ortaya koyan insan özneye bağlı olduğunu düşünür ve varlığın bu uyumlu ve müzikal eğilimini idealliklere indirgese de, bu ideallikler duyumsalın bir anlamda ikincil açıklaması olarak kendini gösterirler: "Öncelikle, işitme içgüdüsüne neyin ses verdiğini sormak gerekir ve sonra da bunu, katışıksız sayının içinde değil, ama seslerin üretimine uygulanan sayının içinde, uyumun ve kakışımın nedenleri içinde aramak gerekir," diye yazar Kepler. Hedeflediği nesnenin, "Tanrı'dan bile bağımsız matematiksel adalet"in uyguladığı ve belki de eğdiği rakam, diye yazar, varlığın içine kayıtlı olmaz; matematik, uygulamalı rakam, başarıların ya da yenilgilerin onayladığı tek bir işlemsel değere sahiptir.

"Akıl," diye yazar Fourier, "aracı bir etmendir; bu aklın kullanımı sizin tek doğal rehberiniz olan çekimin görünümlerini saptamanıza yardım eder..." İrasyonel olmayan, ama "hiper-rasyonel" olan, yasanın kendisini kendi dinamizmi içine sürükleyen rehber: "Tutkular canlı matematiktir"; tüm ilişkilerin ve dolayısıyla bilginin kökeninde, aynı zamanda da en müsbet, en bağsız düşüncenin yenilenmesinin kökeninde yer alırlar. "Tanrı, ateş, doğa, tutku"; aklı geride bırakan yaratıcı gücü ifade edecek bir imge. Üstelik: "Çekimi incelemek, geometricinin değil, metafizikçinin işidir." Sözü, yazıyı yeniden harekete geçmeye, içerdiği söylenmeyen şeyler dolayısıyla söylenmiş olanı sürdürmeye kışkırtan ifadeler. Ayrıca, "tüm diğer hareketlerin türü ve modeli" olan tutkusal hareket, gerçekten de metafiziktir: Çeşitli tutkuların kendini gösterdiği varlığın temel mercii, içerden gelen atılım, varlığın içinde ayak diremek için değil, bu tutkuları kapsayan dünyayla birlikte yaratılan mübadeleler dolayısıyla varlığın bağışlarıyla büyümek için; tutkusal, duyusal ve duyumsal hareketin farklılaşmış kipliklerinin, şansa ve başlangıçtaki güçlerine bağlı olarak az ya da çok mutlulukla birbirlerini niteledikleri ve gerçekleştikleri mübadeleler.

"Filozoflar," diye yazar Fourier, "tutkuların çok güçlü olduğunu, fazlasıyla kaynaştıklarını söylerler; aslında zayıf ve can çekişir haldedirler. İnsan kitlesinin birkaç efendinin kıyımına ve önyargıların despotizmine her yerde dirençsizce katlandığını görmüyor muyuz?... Onların tutkuları, umutsuzluğun cüretine tahammül gösteremeyecek denli güçsüzdür; bu nedenle çoğunluk, güce hakim olmak için daima hile kullanan azınlığın kurbanıdır." Yine de, ilkel ve kaba olduğundan yenilgiye mahkûm bir güçtür bu ve Fourier, bir an için imdada çağrılan şiddete dayalı isyanı eleştirir: "Ajitatörler iktidara geldiklerinde, ilk işleri, (peşlerinden sürükledikleri) halkı gemlemek olur." Halka "önce mutluluk vaat edip sonra da köleleştirirler" ve genellikle de tahttan indirdikleri tiranlardan daha acımasız olurlar. Bu yinelenen ihanetleri imkânsız kılmakta umutsuzluğun enerjisi yetmediği gibi, bu enerji, özellikle elebaşıların kendi hesaplarına ele geçirmeye çalıştıkları ya da canice hedef ve ideolojilere adamak iste-

dikleri güç halini alır. Fourier, halkın çektikleri ile "Arras celladı"nın (Robespierre) saldırgan, savunmacı söyleminin birleşmesi olan "1793 vandalları" karşısında "sınanma" olarak yaşadığı şeyin giderek korkunçlaşan geri dönüşlerinin, tutkuları uyumlayan devrimle, mutluluğun barışçı ihlaliyle önleyebileceğini düşünür; bu da, öncelikle maddi ve ekonomik koşulları sağlamayı, yüzyıllar boyunca kazanılmış adımın, tarım, sanayi, bilim ve sanatlardaki gelişmenin yarattığı bolluğu korumayı gerektirir.

Ama insanın kurucu tutkularına, ekonomik zorunluluğa boyun eğmek yerine bu zorunluluğu kullanmaya muktedir politik bir güç vermek için, bu tutkuların potansiyel olarak içerdikleri şeyi ortaya çıkarmayı ve bunları birbirine bağlamayı bilmek, kendiliğinden kurdukları bağları çoğaltmak ve uyumlu elbirliğini sağlamak gerekir. Bu ağır işleyen ve tedrici süreci çok genç yaştan itibaren uygulamaya koymak gerekir. "Çocukluk, çekimin üzerinde hemen ve tam anlamıyla denenebileceği tek sınıftır." Ayrıca çocukların da bu deneme içinde yetiştirilmesi gerekir: "Kahramanın tersine, eğitimsiz insan," diye yazar Fourier, "insanların dengi, hemcinsi olamaz." Ve eğer "eğitim ikinci bir anne"yse, çocuğun potansiyel olarak sahip olduğu şeyi doğurması gerekir. Keza, herkesi kendi eğilimine göre yetiştirmek için, en mütevazı insanın içindeki biricikliği serbest bırakmak için ve dolayısıyla hem öteki hem de kendisi için en değer taşıyan şeyi serbest bırakmak için, önyargılardan bağımsız eğitimcilere sahip olmak gerekir. Hemen açılamayacak bir döngü. Fourier de bunun farkındadır; uyumlu birçok kuşak gerekir, der. Bununla birlikte, olabilecek olanı hayal eder ve buna ulaşabilmek için, geçmişten aldığı şeyi, daha şimdiden var olanı kullanır: Mutfak ve opera. Geriye, eğitimin temel ve kesişen yollarını yaratmak kalır. Çocuğun oyun ile etkin eylemi, zevk ile çabayı birleştireceği yerler yaratılmalıdır. Bu demektir ki, eğitim öncelikle mantığı öğretmek olmayacaktır; arzuları daha doğmadan boğan ve tekillikleri kurnazca silen bir rasyonalizm olmayacaktır. Benlik bilinci, özne kültürü, ben kültürü üzerinde de temellenmiş olmayacaktır; ben, "yeni hiçbir şey söylemeyen yeni bir sözcüktür," der Fourier, "bencilin gereksiz laf kalabalığı"dır, tek başına kalmış bireyin kapatılması üzerine bir laf kalabalığıdır.

Çocuk, mutfaktayken çevresindeki dünyanın aşırı-bolluğunu öğrenecektir. Operada, tutkuların uyumlu ifadesini, duyguların hayalî simgeselleşmesini öğrenecektir. Kendiliğinden oluşturduğu hissî ve duyumsal bileşimleri sürekli geliştirerek, kelimenin tam anlamıyla incelemeye kalkıştığında, kendi gerçek ve imgesel dönüşüm gücünü sınamış olur. Çocukların ve uygar halkların içinde tutulduğu güçsüzlük yerine, ötekinin gücüyle birleşmiş kendi gücünün duygusunu edinecektir. Bu ilk eğitim ile sonraki incelemeler arasında sürekliliği bir çözüm olarak görmeden –çünkü duygusal ve duyumsal atılımlar her zaman desteklenecektir–, şeylere, ötekine ve kendine gitmenin tek yolu, karşılaşmalardan ve doğal şeylerin ve yabancı ötekinin varlığından yana kendini sonsuzca ortaya koymanın tek yolu, resim, tiyatro, müzik ve söz yoluyla ifade etmeye kışkırtılacak sınamalardır. Ama son kazanımlar, asıl dil, canlı ve doğru ifadedir –diye belirtir Fourier– ve uyum yanlıları birkaç on yıldan önce "Atina yurttaşları" havasında olamayacaktır. Çocukluğun güzel dili, korunan ve olması gerektiği gibi hazırlanan çocukluk dili, yerini daima bileşik imgelere bırakır ve onlar tarafından yeniden yaratılır.

Öncelikle imgelerle düşünüyorum, diyordu Einstein, sanki hayal etme gücü en kesin formülasyonların ve fikrin mayasıymış gibi. İmgelem bir algının yumuşatılmış tekrarı değil; dönüşüm gücü, doğrudan doğruya gerçeğin yaratılması, gerçek yanılsamaların gücüdür. Metafor bundan böyle düşüncenin bir aracı olur. Fourier'nin seve seve sahip çıktığı bir araç. Fourier doğada bizim varlık tarzlarımızın simgelerini görür; bunlar, "bizim tutkularımızın; dehşet verici ya da insana iyi gelen, güncel ya da gelecekteki tutkularımızın hiyeroglifleri"dir. Örneğin mücevher, "bizim uygarların hissetmedikleri ve bilmedikleri uyumluluğun" hiyeroglifidir. Fil, dostluğu, sadakati, minneti simgeler, aynı zamanda "aşağılık uygarlıkla bir an bile yakınlık kuramayacak olan (...) kibirli ve alıngan onur"u simgeler. "Uygarlar bu tabloların bazıların yüzeysel olarak sezinlediler;" diye devam eder Fourier, "örneğin yılanı iftiranın ve uygarlaşmış kalleşliklerin amblemi olarak kabul ettiler; gülü ve dikenlerini bakireliğin bir amblemi olarak gördüler." Bu resimler onu uzun süredir işkillendirmektedir:

tüm doğa deşifre edilmesi gereken devasa bir imge kitabıdır. Ve Fourier sonuca bağlar: "Bu kitabın okunması (*La Théorie des quatre mouvements* –Dört Hareket Teorisi) başka simgeler bulmaya yardım eder; örneğin parlak kelebeğe dönüşmüş çirkin tırtıl: evrensel uyum halini almış tiksinç uygarlığın amblemidir bu elbette." Işıl ışıl renklerden oluşan kanatlı masalsı bir yaratığın doğduğu, tırtılın ve krizalitin başkalaşımı kadar olağanüstü ve doğal başkalaşım. Ve bu imge öyle anlam yüklüdür ki, Fourier bıktırana dek bunu tekrarlar. Nasıl ki kelebek doğduğu tırtılı inkâr edemezse, uyum yanlıları da kendi mutlulukları için gereken bolluğu hazırlamış olan yüzlerce yıllık yoksulluk ve mutsuzluğu inkâr edemezler; serflerin geçim kaynaklarını çekip çıkarmak için uzun süre ıstırap çektikleri toprakta onlar artık dans ediyor olsalar da bunu inkâr edemezler. Bununla birlikte kelebek zevkten zevke konar, tüm çiçeklerin çeneğinden içmeye gider, uyumda en yüksek yeri işgal eden tutkunun tam atılımını simgeler: *havai, dişi kelebek*; coşkulu ve değişken atılımın ganimet ve mutluluğu sonsuzca değişkendir. Sonlu bir varlığın, şeylerden az da olsa an be an sonsuzluk kapma ve kendi sınırsızlığını, duyguların ve düşüncenin sınırsız gücünü ifade etme arzu ve yeteneğini temsil eder.

Sevgi, politik karanlıkların uçurumunda bizi aydınlatan "fener" olsa da; "Tanrı'yla bizi en iyi özdeşleştiren, bizi bir anlamda özüne katan tamamen tanrısal alev" olsa da, Fourier, sevenin ve sevilenin biricik olarak sahip oldukları şeyi ortaya koyan bu cömert atılımı yücelterek, sevgiyi az çok yoğun ya da sonuna varmış tüm tutku hareketlerinin anlamı yapsa da, sevgi durumunu –"tutkuların en güzeli"– indirgeyen ve atalete sokan tekelci sahiplenme arzusundan yine de kurtaramaz. Bunun karşısına dönüşümleri ve sebatsızlık fırtınalarına rağmen ayakta duran eksensel aşktan oluşan sadakati çıkartır.

Romantik olduğuna kuşku olmayan Fourier, ne acılı büyük heyecanlar duyar, ne de romantik şikayetlerde bulunur. Mutlak mesafede durarak, yıkıcı bir mutluluk, hissedilir ve duyumsal bir ahlaki nezaket hayal eder. "İnsanların daimi endişesi" yerine, neşeli bir serserilik sunar. İlk romantiğe, Rousseau'ya bağlılığını ise korur; alıntı yaptığı ve övdüğü tek yazar odur –en iyi sevgi ressa-

mı, der–; ama aynı zamanda daha yeraltı, heretik, Hıristiyan bir akıma da bağlı kalır. Louis-Claude de Saint-Martin'i okuduğunu ve sonuç olarak dolaylı bir şekilde Jacob Boehme'yi tanıdığını notları kanıtlamaktadır; Ballanche çevresi ve Lyon'da genç yaşında tanıdığı mason locaları sayesinde bu okumaları yapmıştır.

Daha tuhaf buluşma ise, Fourier'nin kelebeği yücelttiği dönemin, çağdaşı olan çok kasvetli şair Leopardi'nin *Kuşlara Övgü*'yü yazdığı dönem olmasıdır. Kanatlı, şakıyan, müzisyen yaratıkların havayı doldurması doğanın önemli bir bileşimidir, der. Kuşlar birbirlerine sürekli şenlik verir. Geceleyin birkaç saat dışında asla dinlenmeyen kuşlar, hareketlerinde, hal ve tavırlarında sevinç duymaya eğilim gösterirler; ve ne kadar güçlü tatmin bulurlarsa, o kadar çok şarkı söylerler. Çoğu zaman aşk döneminde şarkı söylerler, ama aynı zamanda ışıltılı zamanlarda, mutlu ve hoş başka nedenler için de söylerler; fırtınada ise susarlar. Ama fırtına geçer ve yeniden şarkı söyleyip, gülüp oynarlar. Doğal halleri hareketmiş gibi gözükür, ve bu hareketliliğe içsel nitelikler denk düşer, canlılığın ve gücün en üst düzeydeki imgelemi denk düşer. Ezgilerinin sağladığı teselli ve haz, seslerin yumuşaklığından, çeşitlilik ya da melodilerinden çok, huzur ve memnuniyet içindeki bir tür kahkaha gibi, ezginin ifade ettiği bu sevinç fikrine bağlıdır. Kuşların insanlarla paylaştığı bir ayrıcalıktır bu. En acımasız bahtsızlıklarda bile varlığını sürdüren ve derinlerdeki devindirici gücünü gözardı edemeyeceğimiz olağanüstü bir yeti. Mutluluğun tüm tanıklıklarını yücelten Fourier'nin keskin ve acı mizahına, hicvine belki de benzeyen bu kahkaha. Tıpkı Leopardi'nin "evrensel varoluşu her gün alkışlayan ve her şeydeki mutluluğun –yalancı da olsa– daimi tanıklığını diğer yaratıklara teslim ederek onları neşeye davet eden" kuşları övmesi gibi...

Fourier'ye göre, şeylerin, kendinin ve ötekinin varlığından zevk alan gerçeğin doğrudan imgeleminin gerçek yanılsaması; ama yalancılık değil.

"Bir an için kuş olmak isterim," der Leopardi, "onların yaşamaktan aldıkları hazzı ve sevinci tanımak için." Fourier'nin bütün insanlara vaat ettiği başkalaşım ütopik çünkü ancak potansiyel olarak var olana bağlıdır; an be an ele geçirilmesi ve yeniden

yaratılması gereken çocukluğun olasılıklarının gerçekleşmesine ve düşe bağlıdır. Leopardi'nin imkânsız olarak yargıladığı bir arzu, yalnızca kuşlar gibi olma arzusu, yaşamaktan mutlu olma arzusudur bu. Ham hayal mahsulü bir serap, diye karşı çıkarlar; ve Fourier, romantik hayalperest, mutlak hayalperest, karşılık verir: "Genellikle ham hayaller, yüreklilik ve deha yokluğundan dolayı ham hayal kalır."

Marx Romantik mi?

Roma Komününden Özgür İnsanlar Birliğine

Paul Sereni



Karl Marx

Marksçı* düşüncenin olası romantik boyutlarını incelemeye yönelik her düşünce sanıyorum ki iki güçlükle karşılaşacaktır. Birincisi bizzat romantizm kavramının kendisinde yatmaktadır: Bu kavram, tartışmasız biçimde her şekle girebilen bir hareketi

*Fransızca'daki "marxien(ne)" sözcüğünü "marxist(e)"ten ayırmak için Marksçı diye belirtmeyi tercih ettik (ç.n.).

belirttiğinden, herhangi bir tasarımı bu terime hiç itirazsız dahil etmemizi sağlayan asgari bir tutarlılık bulmak güçleşir. Bu güçlüğü katmerleyen bir ikincisi vardır ki bu da, Marx'ın kendisinin "romantik" olarak adlandırdığı yazar ya da temalar karşısındaki tavrından kaynaklanır. Bu tavra belirgin bir çifte-anlamlılık damgasını vurur: (Max'ın) metinler(i) burjuva sivil topluma yönelik romantik eleştirilerin makul olduğunu kısmen kabul ederken, bu eleştirilerin gerçek bir tarihsel değeri olduğunu da reddederler.[1] Dolayısıyla romantik bir Marx'ın konumunu belirgin kılmaya çalışırken bu ikili güçlük yeniden karşımıza çıkacaktır; keza Marksçı düşüncenin önemsiz sayılabilecek yanlarıyla ilgili, muğlak bir amaç saptamışız gibi de gelebilir. Bununla birlikte, engel gerçek olsa bile aşılmaz değildir: gerçekten de, bizi ilgilendiren açıdan bu iki yaklaşım kesişmektedir ve her ikisi de romantizmin bazı yanlarını Marx'ın düşüncesinin merkezine yerleştirmektedir.

Fazlasıyla ampirik olan birinci yaklaşım şunu ileri sürer: Büyük ölçüde romantik olarak bilinen yazarlar (Marx'ın) metinler(i) tarafından alıntılanmış ve kullanılmış olsa da, terim hem bilinen içerikleri, hem de bu içeriklerin yazarımız tarafından algılanışını belirtiyor olmalıdır. Kavramsal ve tarihsel olan, ayrıca Michael Löwy ile Robert Sayre'ın son dönem çalışmalarında ayrıntılı olarak sergilenen ikinci yaklaşım ise romantizm olgusunu, özel olarak da romantizmin politik tezahürlerinin tutarlılığını ticaret-öncesi toplumların değerlendirilmesi etrafında ele alır. Bu akım için Ortaçağ'ın önemini açıklayan şey özellikle budur.[2] Ortaçağ dönemini tercihi, cemaatçi ya da dinsel nostaljisi ve feodal düzen üzerine hayalleri dolayısıyla romantizm, kurulan ve yaygınlaşan burjuva sivil toplumuna tepkiyi ve değerlerinin eleştirisini temsil eder. Bu politik ve estetik bağdaşıklığı, yıpranmış ve tekrarlanan bir temalar bütününe indirgemekten kaçınmak gerekir: Ortaçağ dönemi çeşitli biçimlerde görülebilir. İmanın ve monarşinin egemenliği olarak değerlendirilebilir; mesleki örgütlenmelerine (birlikler, loncalar) ve zanaat mesleklerine bakarak değerlendirilebilir; nihayet, ortaçağı kişisel bağımlılık ve insan insana ilişkiler dönemi yapan tamamen feodal yanlarıyla değerlendirilebilir. Estetik, ahlaki ve politik derin bölünmeler, romantizmin

içinde bu farklı nostaljiler etrafında birbirine eklemlenir. Bununla birlikte, sivil topluma yönelik "meşru bir karşıtlık" arayışı tüm bunları birleştirir. Ortaklaşmacı mülkiyetin ilkel biçimlerine ayrılmış olan *Formen* elyazmasını bu çerçeveye nasıl dahil ederiz?

Ortaçağa yapılan romantik referanslarda bir muğlaklık elbette vardır, çünkü özlemin şövalye düzenine ya da meslek topluluklarına yönelik olmasına bağlı olarak, nostalji nesnesi birçok açıdan birbirinin zıddı olur. Ama bütün olarak bakıldığında, bu referanslar, tutuculuğun ve feodal hiyerarşi özleminin egemenliği altındadır; ayrıca, buradaki Ortaçağ vizyonu genellikle pek tarihsel değildir. Etnoloji aracılığıyla arkaik cemaatlerin keşfi cemaat sorununu (ve buna bağlı tüm soruları) yepyeni bir tarihsel alanda ve tutucu romantizmden bağımsız olarak yepyeni bir biçimde ortaya koymayı sağladı. Özellikle mülkiyet ve eşitlik sorunları, romantizmle olan tüm bağlarını koparmasa da yeni bir aydınlık kazandı. *Formen*'deki "Roma komünü" üzerine bölümlerin, özellikle Marx'ın politik romantizmin en azından birkaç veçhesiyle sürdürdüğü karmaşık tartışmanın önemli bölümlerinden biri olarak okunabileceğini göstermek istiyoruz. Buna karşılık bu aynı bölümler komünizmin Marksçı bazı tasarımlarını aydınlatmakta da yararlıdır; eski toplumsal üretim örgütlenmeleri ile gelecekteki birliği gerçekten de anlamlı bir genel hava birbirine bağlamaktadır.[3] Soruyu şöyle de sorabiliriz: Roma toprak mülkiyet biçimi üzerine saptamalar, Marx'ın romantik mirasını hangi ölçülerde aydınlatmaktadır? Bunları komünizm tasarımlarına nasıl eklemleyebiliriz?

Roma ve İlkel Biçimler

Roma komününün yeri

Formen elyazmasında Marx'ın ele aldığı tüm veçheleri burada sunmak mümkün olmasa da, bütünün bağlamını ve anlamı kısaca belirtmek gerekir. Hem Antikçağ tarihçilerinin çalışmalarına hem de (esasen karşılaştırmalı eğitim almış hukukçuların kaleme aldığı) ilk etnolojik eserlere dayanan Marx, arkaik ya da ilkel mülkiyetin yapısını analiz eder. "Mülkiyet"ten anlaşılması gere-

ken şey, hem yerleşik özel mülkiyettir, hem de kamusal ve özel zilyetlik ve mülk edinme tarzlarıdır. Metnin en azından iki hedefi vardır. Hedeflerden biri, cemaatlerin anahtarının, yukarıda belirtilen geniş anlamıyla bu cemaatlerin mülkiyet ilişkilerinin incelenmesinde yattığını göstermektir. Engels'e yazdığı 2 Haziran 1853 tarihli bir mektubunda Marx şunu belirtir: "Doğu'nun tüm olgularını temelde niteleyen şey, özel mülkiyetin yokluğudur. İşte, Doğu semalarının gerçek anahtarı budur."[4] İkinci olarak, mülkiyetin bu ilk biçimlerine uzanmak, pazarın ve sermayenin varsayımlarını analiz etmeyi sağlar ve bunları oluşturan ekonomik ilişkilerin diğer toplumsal ilişkilerden ne şekilde özgürleştiklerini gösterir. *Formen* kullanım değeri üzerinde odaklanmış bir tarım ve zanaat dünyası içinde zilyetlik, özel mülkiyet ve kolektif mülkiyet arasındaki olası ilişkileri inceler.

Roma komünü böylece iki başka biçim arasında yer alır: Doğu komünü ile Germen uç kenti; cemaatler, üyelerinin birlik tarzına ve toprak mülkiyetinin statüsüne bağlı olarak karmaşıklık düzeyleri artan, çok farklılaşmış üç tür halinde sınıflanırlar. Germen uç kentini –yer sorunu nedeniyle– bir yana bırakacağız, ama Roma biçimini daha kesin olarak yerli yerine oturtabilmek için Doğu komünü hakkında birkaç söz söylemek gereksiz olmaz. Marx'ın "Doğu" olarak adlandırdığı şey, coğrafi bir yerden çok, Çin'de, Hint'te ve Orta Asya'da gerçekleştiği görülen bir tiptir. Bu saptama birçok geleneği birleştirir. Maurice Godelier de, klasik bir incelemede bu konuyu geliştirmişti. "Avrupa dil ve kültürlerinin beşiğinin Hint olduğu fikri", "köylerin otarşisi ve politik olgulara ilgisizlikleri (Hegel)"ne bağlı "durağan bir Hint ve Çin tarihi fikri (Voltaire'den Hegel'e)"ne eklenir.[5] Çok eski tarım cemaatleri Doğu'nun maddi temelleridir; en eski, en inatçı bu biçimler içinde özel mülkiyet halk için var olmaz, "birey yalnızca zilyet sahibidir".[6] Doğu komünü yerini Roma tipine bırakır, çünkü "mülkiyet, devlet mülkiyeti ile özel mülkiyet şeklinde ikili biçimiyle ortaya çıkar."[7] Dolayısıyla yukarda belirtilen toplulukların sınıflandırılma ilkesi burada yer alır; ayrıca komünler üzerine soruşturmanın Marx tarafından kullanlan ya da eleştirilen bir dizi mirasa bağlı olduğu da görülür.

Roma mülkiyeti

Marx'ın soruşturması özellikle *ager publicus* (kamusal alan) ile çiftçi ailelere atfedilen özel mülkiyet arasındaki ayrıma yöneliktir. Doğu'nun ve Germen biçimlerinin aksine, Roma komünü "esasen toprağı değil, çiftçilerin (toprak sahipleri) ikametgâhı olarak şehri temel alır."[8] Kamusal alanı ya da ortak alanı tarihsel olarak oluşturan şeyi kısaca hatırlayalım. Roma'nın başından beri, fethedilen topraklar, tüm yurttaşların hep birlikte kullandıkları bir tür kolektif mülkiyet halini almaktaydı. Krallık döneminin sonunda bu kamusal alanın bir bölümü küçük paylar halinde plebler dağıtıldı: devlet, geçici sıfatla, isteyenlere toprak veriyordu ve zilyet sahibi köylülerin sınır çekme hakkı yoktu. Demek ki *ager publicus*, "devlet alanının parçası olan gayrimenkul mallar bütünüdür ve kamusal bir hizmete ayrılmamış olsalar da (...) başkasına devredilemezler."[9]

Payları ellerinde bulunduran yurttaşlar ancak zilyetlik (*possessio*) hakkına sahiptiler, özel mülkiyete (*dominium*) değil. Yaygın uygulamada ise, *possessio* ile *dominum* arasındaki ayrım silinme eğilimi götermektedir, çünkü her ikisi de satılabilmekte, bırakılabilmekte ya da miras yoluyla aktarılabilmektedir. Bununla birlikte, Krallar çağından Cumhuriyete dek hukuğun geçirdiği dönüşümlere rağmen, Roma tipi iki mülkiyet biçimini birbirine eklemlemektedir. Pleb, toprakların paylaşımı üzerine yasalardan yararlanırken, Marx'ın asıl konusu, burada, patriarka ile pleb arasındaki geleneksel ilişkileri temellendiren iki kurumdur. Bu ilişkiler, Marx'ın doğrudan doğruya üzerinde neredeyse hiçbir şey demediği kamu hukuku ile idari hukukun dışında kaldıkları ölçüde "toplumsal" ya da "sivil" olarak belirtilebilir. Ve, "çok daha sonra kaleme alınmış kitaplarda ortaya konmuş (ortak alanın) ilke ve bölünmeleri Roma'nın başlangıç dönemine anakronizme düşmeden bağlanabildiği" ölçüde de bunlar "geleneksel" ilişkilerdir.[10] Dolayısıyla Marx, Roma kurumlarında belli bir noktaya kadar varlığını sürdürmeye devam eden şeyle ilgilenmektedir.

Kısacası, Roma komünü (komündür çünkü krallıktan beri toprakların bir bölümü kolektif mülkiyetti) kolektiviteyi, özgürlüğü ve eşitliği dengeleyen prekapitalist bir tip olarak belirir: "ce-

maatin varlığını sürdürmesi, çalışma koşuluyla mülkiyeti elinde bulunduran özgür ve bağımsız köylüler arasında eşitliğe saygıyla garanti edilmiştir."[11] Dolayısıyla "prekapitalist", "arkaik"in eşanlamlısı olarak yorumlanabilir; tabii "arkaik"i "geri" ile karıştırmamak koşuluyla. Gerçekten de, "arkaik" terimi geleneklerde çok büyük bir sadeliğe ve üretici güçlerin gelişiminin daha düşük bir düzeyine denk düşse de, Roma komünü birbirine zıt biçimleri yıkıcı bir antagonizma olmadan eklemleyebilir.

Sonuçta, burada metinlerin uç noktadaki bir savını temsil etse de, birbirini dışlayan iki sınıf halinde –mülk sahipleri ve mülksüzler– kutuplaşma eğilimi içinde olduğundan, basitleştirici, indirgeyici olanın burjuva sivil toplumu olduğu söylenebilir. Her koşulda, Marx Roma gücünün anahtarını kolektif mülk edinme ile özel mülkiyet hakkı arasındaki ilişkilerde aramaktadır. Roma'nın gücü aslında özgür insanlarının statüsünden gelmektedir: onlar şu ya da bu sıfatla mülk sahibi olarak bir komün toprağı içinde kök salmışlardır.

Marx'ın bu toplumsal biçime yönelik tarihsel yargısında belirgin bir karşıtanlamlılık eksiksiz biçimde görülür. Bir yanda, "birey, basit bir özgür emekçi olduğundaki gibi bir tecrit durumunda asla görülmez."[12] Özellikle; "üretimin insanın hedefi ve zenginliğin de üretimin hedefi olduğu modern dünya karşısında, insanı –ulusal, politik ya da dini statüsünün darlığı ne olursa olsun– üretimin hedefi yapan eski fikir ne kadar yüce gelmektedir!"[13] Diğer yandan, antik dünyanın büyüklüğünü kabulün temel bir kısıtlamaya bağlı olduğu belirtilecektir: Bu dünyada insanın statüsü ne kadar dar olursa olsun, antik dünya üretimin daha yüksek amaçlara tabi olduğunu kabul ediyordu. Sonuç itibarıyla, eski dünyanın, kısıtlamalarına rağmen, modern dünyadan daha iyi olduğunu söyletmek için bu ifadeyi değiştiremeyiz. Kısacası, "Kusursuzca gerçekleşmiş biçimler her arandığında, genç antik dünya, belirli bir sınırlılıkla birlikte, yüksek bir dünya olarak belirir."[14] Bu konuda Marx, dipnotta, Schiller'in, antik dünyanın gençlik erdemlerini kutlayan *Die götter Griechenlands* ("Yunan Tanrıları") şiirine gönderme yapar. Başlangıçta belirtilen çiftanlamlılık burada karşımıza çıkar: bir yanda, Marx preka-

pitalist insanın özlemlerinin değerini yükseltmekte tereddüt etmez; diğer yanda ise, bu değerlendirme, üretici güçlerinin düşük gelişimine bağlı olarak antik dünyanın darlığının açıkça kabulüyle dengelenir.

Marksçı analizin ana hatlarını hatırlayan okur, sanıyorum ki, Roma komününe ayrılmış bölümler karşısında belli bir şaşkınlık hissedebilir: Tam olarak hangi dönem kast edilmektedir? Roma'nın büyüklüğünü yaratan gerçek anlamıyla politik kurumlar üzerine neden bir şey söylenmemektedir? Kısacası, Roma komününün tercih edilmesini nasıl açıklayabiliriz?

Romantizmle Çekişen Roma Tipi

Aşikâr olduğu besbelli bir veçheyle başlayalım: tüm soruşturma boyunca Roma, kökenleri ve geleneği içinde, Antik biçimlere dair klasik bir tip olarak ortaya kondu: "Romalılar klasik örnektir, bu tip onlarda en eksiksiz biçimiyle mevcuttu."[15] Buna karşılık, arkaik ya da klasik dönem Yunanlarına dair hiçbir özel açıklama yoktur. Antikçağın (geleneksel olarak özellikle Yunan-Roma denir) incelenme ve değerlendirilmesinde Yunan dünyasının üstbelirlenimi dikkate alındığında bu tercihin açıklanması gerekir.

Yunan miti

Antik dünyanın bu şekilde ele alınması özellikle klasik Yunan'ın Atina'sına Almanca göndermeyle çelişmektedir. Sorunu burada tüm ayrıntılarıyla ele almayı istemediğimizden, Marx'ın kendi metninin dipnotunda gönderme yaptığını ileri sürerek, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* (özellikle bu düşüncelere değil ama Schiller'in şirine imada bulunmuş olsa da) bu anlayışın modellerinden biri olarak seçilebilir. Özellikle "çağımız" ile geçmişi karşı karşıya getiren "Altıncı Mektup"ta Schiller referans olarak "Antikçağ insanları ve özellikle Yunanlar"ı seçer; bunun da temel nedeni şudur: "duyularla tinin alanı henüz kesin olarak ayrılmış değildi; hudutlarını sınırlandırmaya onları yöneltmiş bir bölünme henüz yoktu."[16]

Yunan sitesi yüceltilmiştir, çünkü Yunan insanı, kendi yetilerini tam anlamıyla gerçekleştiren bir bireyin –kayıp– ölçüsünü

bize sağlamaktadır: siyasal açıdan, kamusal yapıya bir yurttaş olarak katkıda bulunmaktadır; estetik açıdan, birçok yönde eşit saygınlıkta gelişen kolektif bir kültürün üyesidir. Bizim hükümetlerimizin koşullarında ise, tersine, "bireylerin somut yaşamı (...) soyut bütünlüğün varlığını sürdürmesini sağlamak amacıyla ortadan kalkmıştır (...) ve devlet kesinlikle yurttaşlara yabancı kalmaktadır," öyle ki tüm modern varoluş (politik, ahlaki ve estetik) "sayısız ama cansız parçaların bir araya getirilmesi yoluyla mekanik bir yaşamın yaratılmış olduğu ustalıklı bir saat düzeneği"ne benzemektedir.[17]

Schiller soğuk ve ölü bir mekanizma olarak değerlendirdiği şeyin karşısına, "polip türü bir organizma olarak her bireyin bağımsız bir yaşamdan yararlandığı ama yine de kolektivite fikrine yükselmeyi (...) başardığı Yunan devletleri"nin "muhteşem uyanışı"nı çıkartır.[18] Yunan antikçağına ve özellikle Atina'nın geçmişine referans burada mekanizma ile organizma arasındaki karşıtlıkla şekillenmiştir; bu karşıtlık, terimin kullanımının çok şey içerdiğini varsaymadan, "romantik" olarak nitelenebilir. Bu konuda hemen şunu belirtelim ki, Alman kültürüne dayalı romantizmin merkezinin canlı organizma olmasının nedeni, öncelikle cansız ve ölü parçaların soyut bütünü olarak makine kavramını icat etmiş olmasıdır. O ana dek, bir olguyu bir makineyle karşılaştırmak ya da özdeşleştirmek, "mekanik" sıfatını kullanmak, ne indirgemeciliğe ne de küçümseyici yankılara yol açmıştı; başka deyişle incelenen nesne değer yitirmez, yoksunlaşmaz. (Bir makine ile tine sahip bir varlık arasındaki ayrımı bunun dışında tutmak gerekir; bu farklı bir konudur).[19] Schiller, kendince kullandığı bu karşıtlık içinde, "Yunan devletleri"nin servetinden söz ederken ne bitki imgesini, ne de –muhtemelen ondan beklenece-ği gibi– insan bedeni imgesini öne çıkarmaktadır; onun öne çıkardığı şey, şaşırtıcı gelebilir ama *polip* imgesidir.

Gerçekten de, çok farklılaşmamış ilkel bir organizma söz konusudur. Ama çok farklılaşmamış olsa da, polip bir polimorftur, dirilebilir, uyum sağlayabilir, ve bizim fikrimizce, belirgin sınırlarına rağmen, metindeki benzeşime yol açan şey bu esnekliktir.[20] Başka deyişle, "modern devlet" (Schiller'in bununla eski

monarşi rejimini mi, feodaliteyi mi, Fransız devrimci devletini mi, yoksa üçünü birden mi kast ettiğini kesin olarak bilemeyiz) bir mekanizma olarak kalır; çünkü bölümleri birbirlerinden ayrılabilirler ve yeniden canlanamaz; çünkü bu aynı bölümler, karşılıklı olarak birbirlerini kullansalar da, birbirleri karşısında mesafelidirler; çünkü bütün, hareket yetisine sahip olsa da, uyum kapasitesine sahip değildir, yeni bçimleri birleştiremez ve öğeler arasındaki ilişkileri değiştiremez.

Buna karşılık Yunan devleti (Schiller'in aklındaki kesinlikle Atina modelidir) gerçek bir tümlük oldu, çünkü, bireysel gelişmelerin çokluğunu ve dolayısıyla bağımsızlığı reddetmeden, bütün olarak kalmayı başardı: mensuplarının çok ileriye götürülmüş farklılaşması birleşmelerini engellemiyordu. Dolayısıyla bu, Schiller'ci karşılaştırmayı motive eden basit ilkel birlik için bir büyülenme değil, ama Antikçağa özgü kendiliğinden toplumsal esnekliğe duyulan bir özlemdir.[21]

Buna karşılık, Marx'ın metninde ne klasik Yunan'a referans görülür ne de ölü mekanizma ile canlı organizma arasındaki karşıtlık (duyusal, etik tüm yankıları vardır elbette). Ama Marx bunların elbette farkındadır. Dolayısıyla burada bir *argumentum ex silentio* (sessizlik yoluyla uslamlama) örneğiyle karşı karşıyayız ve sorun, bu sessizliğe muhtemel bir yorum bulmaktadır. Marx'ın Roma tipini tercih etmesinin cemaat sorununun yer değiştirmesine işaret ettiği kanısındayız.

Marx'ın, Yunan'ın kabul edilen üstünlüğünü reddetmesi ya da uzak tutması, öncelikle kendi soruşturmasını bu konulardaki Alman geleneğinin ağırlığından kurtarmak içindir. Marx'ın bu geleneği sitenin ve yurttaşın mitleştirilmesi olarak görmüş olması muhtemeldir.[22] Böylelikle Marx özgürlük, eşitlik, ortak iyilik sorunlarını yepyeni bir tarzda ortaya koyabilmiş, hem de etik, politik ve estetik tümlüğün kayıp modeli olarak görülen *polis*'in idealleştirilmesine hiç sapmadan bunu yapabilmiştir. "Yepyeni" şu anlama gelir: Schiller'in gözünde Yunan dünyasının değerini özellikle oluşturan, ortaklaştırma, özel yetenekler kültürü ve politik katılım arasındaki özdeşliği, deyim yerindeyse sentezi daha baştan oyun dışı bırakmak. Ama, nasıl ki *polis*'in reddi bireysel

özgürlük sorununun reddi anlamına gelmiyorsa, bu önceden oyun-dışı bırakma da kendi başına cemaat kategorisinin terk edilmesi ya da her türlü romantizm biçiminin terk edilmesi anlamına gelmez. Sorun, daha ziyade, Marx'ın bazı prekapitalist biçimlerin (arzu edildiği kadar ayrıntılı) değeri ile bu değerlendirmenin klasik modellerinin bir yana bırakılmasını nasıl bir arada tutabildiğidir.

Niebuhr et Roma komünü

Sorunun çerçevesini çizmek için, alıntı yapılan tek kaynak olan *Roma Tarihi* metninin nasıl kullanıldığına eğilebiliriz. Barthold Georg Niebuhr'un üç cildi (Almanya'da klasiktirler, İngiltere'de çok okunurlar, Fransa'da daha az) iki anlamda yenilikçidir.[23] Bunlar öncelikle bilimsel –daha ziyade bugünün deyişiyle "kesin"– bir tarih eleştirisinin aracı olarak kabul edilen bir filoloji formasyonunun parçasıdırlar. Niebuhr, bu özelliğiyle, antikçağa yaklaşımı yeniliyordu: *Grundrisse*'lerin kaleme alındığı dönemde Roma'nın incelenmesi kuşkusuz ki *Roma Tarihi*'nin okunmasından geçiyordu. Bu yanı belirtmek gerekir, çünkü Marx komünü incelerken, antik dünyayı kolayca idealleştirmekten baştan kaçınmak istiyordu; bu eksik onu, başka şeylerin yanısıra, "feodal sosyalizm" olarak suçladığı hataya düşürebilirdi: geçmişe yeterince tarihsel olmayan ve yumuşamış bir bakış. Kesinliği ve yoğunluğu bakımından Niebuhr'un metni bu hatayı, en azından ilk düzeyde, öngörmüştü. Bu özellik bir yana, *Roma Tarihi* inceleme konusu bakımından da yenilik yapmıştı: Esasen tarımsal olarak kabul edilen Roma devleti bir yanda ve pleble patrici'ler arasındaki mücadeleler diğer yanda. Ekonomik yapılarını inceleyerek, efsanevi kuruluşundan bu yana Roma'nın politik tarihini aydınlatmaktadır. Böylelikle tarihçi toprak mülkiyeti üzerine, toprakların paylaşımı ve tarım yasaları üzerine geniş araştırmalara yöneltilir.

İncelemenin, kısmen, köylülere toprak verilme tutanaklarında kullanılan hukuksal terimlerin analizi üzerinde temellenmesinin; ve eserin bölümlerinin tarım yasasının dönemleriyle kesişmesinin nedeni budur. Örneğin, birinci cilt Servius Tulli-

us'un krallık dönemindeki reformuna ayrılmıştır, ikincisi iç barışı geri getiren ve geniş bir özgür insanlar sınıfını koruyan Licinius (-376) yasalarına ayrılmıştır, üçüncü ve son cilt Birinci Kartaca Savaşı'yla (-241) tamamlanır. Kimi zaman Niebuhr'u neredeyse olduğu gibi kopya eden Marx özellikle "Kamusal Alan ve Bu Alanın Kullanımı Üzerine" bölümüne ve "Toprak Mülkiyetinin Paylaşım Tarzı"nı işleyen bir eke dayanır.[24] Bu sonuncu metin, bütün topraklar arasında *privatus* ve *publicus* olarak paylaştırılmış olan tarımsal alanların, Roma hukukuna özgü olarak yeniden sınıflandırılmasıyla başlar. Marx'ın metni ile kaynağı arasındaki çatışma, Marx'ın Roma tarihinin konvansiyonel bölünmelerinden (krallık, cumhuriyet, imparatorluk) hiç söz etmemesini açıklayabilir: Marx'ın esas önem verdiği şey, özellikle arkaik kurumlar ve bu tarihin önemli bir bölümünde bunların ayak diremesidir.

Dolayısıyla şu denebilir: Atina'yı değil de Roma'yı seçen Marx, şiire karşı çalışmanın ve gündelik hayatın düzyazısını seçmiştir. Özellikle Marx Niebuhr'da kendi kavrayışını destekleyebilecek en azından iki öğe aramaktadır: 1. Roma'nın gerçek tarihi (yani maddi mülk edinme raporlarından okunan tarih) başlangıçta belli bir hukuksal ve fiili cemaatin var olduğunu kanıtlar. 2. Bu cemaat "kaba komünizm"den değil, özgür insanlar arasında nisbi bir eşitliği garanti eden kurumlar bütününden oluşuyordu –elbette ki bir tarım dünyasının içindeydi her şey, ama söz konusu kurumların birkaç yüzyıl boyunca yok olmadan uyum gösterebilecekleri kadar karmaşık bir şekilde işliyordu. Bu bakış açısıyla, *Formen*'in bu bölümü, özgür eşitlik, bireysel mülkiyet ve cemaat arasındaki eklemlenme üzerine bir düşünmenin öncüllerini, zımnen de olsa ortaya koymaktadır.

Her koşulda, *ager publicus* ile *possessio*'yla ilgili olan Niebuhr'un analizleri, tarım yasalarının hedefinin asla özel mülkiyet hakkına zarar vermek olmadığını göstermektedir. O zamandan beri de bu öz olarak kabul görmüştür. Krallardan itibaren kamusal bir alanın varlığını sürdürüyor olması, özel mülkiyetin uygulanmasını engellememiştir.[25] Devlet, biricik asil mülk sahibi olduğu mülklerin bir bölümünü yalnızca plebe, zenginlerin el ko-

yup ya da gasp edip köle sürülerine işlettikleri topraklara karşılık olarak vermişti. Bu durum, tarımsal mülkiyetin iki biçimi arasındaki çetin eklemlenmenin sınıf ilişkilerini dengelemeyi, eşitsizlikleri ödünlemeyi ve özgür insanlar sınıfını sürdürmeyi sağladığı yönündeki teze götürüyordu. Birçok hukuksal incelikle birlikte Roma devleti gücünü toprak üzerindeki doğrudan mülkiyet geleneklerine dayandırmıştı. Bu durum tarımın asker ve yurttaşların tek okulu olarak kabul edilmesini açıklar. Böylece, mülkiyet tarzları, cumhuriyetin ileri bir tarihine dek, âdet ve algı bakımından şehirleşmiş bir komün dünyasının güvencesiydi. Dolaysız çalışma kaybolduğu ve *mare nostrum* içindeki ticari ilişkiler yaygınlaştığı ölçüde bu dünya da dayanıksızlaşmıştı. Niebuhr, Roma'nın çöküş nedenlerini özellikle yoğun bir şekilde kölelik uygulamasında, para akışınının büyümesinde ve fetihlerde görmekteydi, çünkü Roma, yavaş yavaş, kendi eski kurumlarını yok eden bir tür ticari devlet halini alıyordu.

Bu açıklama, Marksçı duyarlılığın romantik üslubuna kolayca uyum gösteriyordu.[26] Roma yurttaşının büyüklüğü, ne mali zenginliğe talip biri ne de bir tüccar olmasına bağlıydı; ticaretin gelişmesi komünün varlığını sürdürmesini engelliyor ve özgür insanın ölümünü duyuruyordu. Tarihsel gerçekliklerinden bağımsız olarak, Niebuhr'un tezleri, Marx'ın yazdığı koşullara atfedilebilir ve onun gözünde ticari mübadelenin cemaatle ve benliğin olumlanmasıyla uyumsuz olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla onun eleştirel yaklaşımı, idealleştirmeden, başlangıçta sanıldığı kadar muaf gelmeyebilir. Gerçekten de, bu yaklaşım, ticaret-öncesi bir dünyada bireysel kararlılıkların darlığının kabulü ile Antik çağ bireyselliğinin geriye dönük olarak değerlendirilmesi arasında salınmaktadır. Marx'ın saptamaları arasında geçerliliğini sürdüren tez, özellikle, metanın cemaatle tezat içinde olduğu (cemaat de metanın yok olacağını varsayar) ve yalnızca cemaatin benlik olumlamasına imkân tanıdığıdır. Öyle ki, bu açıdan bakıldığında, başlangıçta duyurulan karşıt-anlamlılık, eski komünlerin yerini tutan feodalitenin ortaya çıkışıyla yok olmamıştır. Dolayısıyla, bütünsel yaklaşım içinde bu karşıt-anlamlılığın işlevini belirtmemiz gerekmektedir.

Toplumsal Romantizm ve Özgür İnsanlar Birliği

Romantizmin anlamı ve işlevi

Özetleyelim. Antik biçimler arasında Atina'yı değil de Roma'yı incelemeyi seçerek, Marx, *polis*'ten farklı bir cemaat türü aramaktadır. Bunun incelenmesi de Yunan bütününün romantikçe idealleştirilmesinden bağımsız olmalıdır. Bu durum iki soruya yol açar: Bu soruşturmada romantizme kalan yer nedir? Komünizmle bağı ne olacaktır? Buna cevap verebilmek için, bizim tartışmamıza olası bir itirazdan yola çıkmak ya da yeniden yola çıkmak gerekmektedir.

Polis'in bir yana bırakılması, ortak iyiliği kendi iyiliği olarak görebilen erdemli yurttaş modeline mesafe konulmasını gerektirir: "İktisadi açıdan yurttaşlık, basitçe, köylünün bir site sakini olmasına indirgenir."[27] Bununla birlikte, biraz daha ilerde, Marx, Roma sorunu (dolayısıyla en yetkin antik sorun) hakkında, hangi mülkiyet biçimi en üretkenidir sorusunu değil, "hangi üretim tarzı en iyi yurttaşları yaratır?"[28] sorusunun sorulduğunu belirtir. Bu iki saptamanın varlığı, metnin muğlaklıkları kategorisine daih edilebilir. Ama, yurttaşlık ile mülkiyet arasındaki karşılıklılığı, yurttaş özgürlüğünün dolaysız koşullarını inceleyerek (ve muhtemelen bunun yok olmasına üzülerek) aydınlatmanın söz konusu olup olmadığını da kendimize sorabiliriz. Başka deyişle, cemaatin Marksçı anlamda yer değiştirmesine fazla değer vermiş olmuyor muyuz?

Metin, yurttaş kategorisini elbette gözardı etmiyordur; ayrıca, komünün dolayımından geçen mülkiyet, yurttaş olarak özgür insanın varlığını garanti eder. Bununla birlikte, bize öyle geliyor ki, Marx'ın konusu, burada, yurttaş özgürlüğünü kişisel özgürlüğün en üst düzeyde gerçekleşmesi olarak ve mülkiyeti de buna erişmenin yolu olarak kabul ederek, yurttaş özgürlüğünün koşulları üzerinde düşünmek değildir. Durum böyle olsaydı, bu onun mülkiyeti, kendi için hedef olan politik bir cemaatin gerçekleşme koşulu olarak anlamasına götürürdü. Başka deyişle, bu onu, erdemli yurttaşın varlığını sağlamaya en uygun maddi belirlenimleri incelemeye yöneltirdi. Oysa, bize öyle geliyor ki, yalnız-

ca karşılıklılık doğrudur: Roma yurttaşını anlamayı sağlayan şey, mülkiyetin yeridir. Ve sanıyorum ki, "özgür" âdetlerin belli bir mülkiyet rejiminden ayrılmaz olduğunu ileri sürmek ile kişisel mülkiyetin yurttaş özgürlüğünü sağlamaya en uygun araçlardan yalnızca biri olduğunu ileri sürmek arasında bir farklılık vardır. Marx'ın saptamaları, sonuç itibarıyla, özellikle iktisadi ilişkilerin, geniş anlamıyla, prekapitalist toplumlarda, bu ilişkileri kapsayan sivil ve politik ilişkiler içine dahil olduğunu göstermektir; öyle ki, servet için servet üretimi buralarda mümkün değildir. Şu da söylenebilir ki: "sivil toplum" kendi yasaları olan (ve yasalarını, geliştikçe, başka yaşam alanlarına dayatan) ayrı ve özerk bir varoluş alanı olarak varolamaz. Böylece, Marx'ın soruşturması sermayenin varsayımlarından birini saptamaya yöneltir: iktisadi ilişkilerin giderek büyüyen özerkleşmesi. "Marx'ın romantizmi"nin yapısını ve işlevini saptamamızı sağlayan budur.

Dini geleneklere ya da eski politik kurumlara ayrıcalıklı bir önem bahşeden diğer romantizm figürlerinden farklı olarak burada kendini gösteren damar, neredeyse yalnızca, bireyin doğrudan doğruya bir cemaatin içinde kök salmasını sağlayan pratiklere, ilişkilere, yaşam tarzlarına bağlanır. Böylece, inceleme –ya da özlem– konusu, mülkiyetten, üretim tarzından kaynaklanan sivil bağlar bütünüdür, yani yaşam tarzı olarak adlandırılabilecek şeydir. Bu biçim, –romantik olgunun kimi değişmez özelliklerinin daha güçlü vurgulanışının yalnızca böyle belirtildiği düşünülse bile–, toplumsal bir romantizmden kaynaklanır. Marx'ın eleştirel yaklaşımında bunun yeri nedir?

Burada çok önemsiz bir esin, analizi sürülen bir renk görülebilir yalnızca. Yine de, bu bize zorunlu bir indirgeme gibi gelmektedir. Gerçekten de, *Formen*'lerde, sermayenin en azından birkaç varsayımı saptanmaya çalışılmaktadır. Oysa, bu araştırma, Marx'ın gözünde, sivil topluma yönelik romantik eleştirilerin sert çekirdeğini, tarihsel anlamını oluşturmaktadır: çeşitli derecelerdeki prekapitalist toplumlar ekonomik ilişkilerin diğer toplumsal ilişkiler karşısında özerkleşmesini sağlamaz; Romalıların mülkiyet karşısındaki tavrı da bunun göstergesidir. Bu özekleşme, meta toplumunun, sonra da kapitalist toplumun varsayımla-

rından biridir. Kısacası, metinleri oluşturan toplumsal romantizmin, siyasal iktisadın eleştirisinin temellerini aydınlattığı ileri sürülebilir. Elbette ki bu, romantik fenomenin kimi yanlarının yeniden-değerlendirilmesinden (ki bu da eleştireldir) geçer ve biz de bu noktada sözümüzü bitireceğiz.

Organik bütünsellik, romantizm ve birlik

Yukarda sözü edilen Schiller'ci idealden daha ötede olduğumuz muhakkaktır; keza, daha geniş anlamda, organik bir devletin, estetik ya da ahlaki eski bir cemaatin ya da ilkel eşitliğin belirsiz ya da belirgin bir biçimde özlenmesinin de ötesinde buluruz kendimizi. Söz konusu olan yalnızca bir görünüş değildir: Nasıl ki Marx ortaçağ döneminin şövalye düzenini özlemiyorsa, Yunan sitesini ya da Roma devletinin politik yapılarını da idealleştirmez. Dolayısıyla, birbirinden bu kadar uzak iki bakış açısını aynı adla, *romantik* diye anmak doğru olur mu diye sormamız gerekir.

Öncelikle romantizmin doğasının çokbiçimli olduğunu ve hareketin şaşırtıcı çeşitliliğini ve bu durumun, fikir tarihçisi açısından temel güçlüğü oluşturduğunu belirtelim. Dolayısıyla, Marx söz konusu olduğunda, romantizmin kolaylıkla tanınabilir bir biçimiyle –eğer varsa böyle bir biçim– karşı karşıya olmamız şaşırtıcı olur. Dahası, eğer Marx romantik hareketin bazı yanlarıyla çatışıyorsa, vardığı sonuçların, (romantizmden) miras aldığı anlayışları kısmen yalanladığını söylemek de tutarlı olur. Son olarak, bu farklılıkları hiç de basit bir görünüm olarak görmeden, Schiller'ci ideal ile "özgür insanlar birliği" arasında bir paralelliği en azından iki noktada saptamak mümkündür.

İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar'ın altıncısının sonuç bölümünde Schiller, kuvvetlerin uzmanlaşmış gelişiminin bireysellikte yol açtığı sakatlanmayı belirttikten sonra şunu yazar: "Uygarlığın yapaylığının bizim doğamızda yok ettiği bütünlüğü yeniden oluşturmak, yüksek bir sanat yoluyla onu restore etmek bizim elimizdedir."[29] Dolayısıyla Yunan organik devletini, bizzat mekanik ve ayrımcı uygarlığın araçlarıyla bulmak söz konusudur. Buna paralel olarak, komünizme yapılan geç dönem imalar, Marx'da, ilkel biçimlerin birliğini ve sadeliğini yakalamayı müm-

kün kılarlar. Böyle bir ele geçirme olasılığının en net ifadesi, bildğimiz kadarıyla, Vera Zasuliç'e mektubun ilk taslağında bulunmaktadır. Burada Marx, Rus tarım komününün sosyalist bir rejimee dahil edilmesi üzerine yazar: "Eski *gentes*'deki eşitlik, özgürlük ve kardeşliğin daha yüksek bir biçimde rönesansı olacaktır bu."[30] Dolayısıyla burada, eski ve kayıp biçimlerin en azından bazı özelliklerinin geri gelmesini görmeye dair benzer bir umut görülür. Doğal olarak, bu paralelliğin ana hatlarıyla belirtilmesi, Schiller ile Marx'ın ifadeleri arasındaki farklılıkları maskelemez. Marx, doğa ile yapaylık arasındaki karşıtlıktan uzaktır ve toplulukçu biçimlerin komünizm içerisinde muhtemel yeniden ele geçirilmesi, geçmişin restorasyonu değildir. Arkaik komünler, Schiller'in Yunan'ının tersine, kayıp bir ideal oluşturmazlar, çünkü üretici güçlerin ve dolayısıyla bireylerin alt düzeyde gelişimini varsayarlar.

Böylece, olsa olsa kökenin geri dönüşü söz konusu olabilir; yani kapitalizmin getirdikleri temelinde, kayıp toplumsal özelliklerin kısmen yeniden yerleşmesi. Karşılaştırmanın bir anlam taşıyor olmasının nedeni, bizce, her iki durumda da, nostaljik üslubun bir onarım umudundan ayrı olmamasıdır. Marx, komünün bazı yanlarına kısıtlı ve nüanslı biçimde değer verir: her iki durumda da bir nostalji ifadesiyle karşılaşıldığı kabul görecektir. Oysa, geçmişi özlemenin en azından iki türü vardır. Melankoli, bilinen, denenmiş, sonra da yitirilmiş bir nesneye duyulan üzüntüdür ve yitim bilinci de buna eşlik eder; bu anlamda yasa yakındır. Nostalji ise, özellikle hiç sahip olunmamış ya da gerçekten bilinmeyen bir şeye yöneliktir; eksik olasılık sıfatıyla özlenen şeye, ancak izi seçilebilen şeye yöneliktir. Burada bizi ilgilendiren durumda, cemaat özlemi tamamen nostaljiktir: bu, tarihsel deneyime denk düşmez (bu deneyim, daha ziyade, bölünmenin ya da sakatlanmanın deneyimidir) ve bizde eksik olan şey gibi boşluk olarak kedini gösterir. Aynı zamanda tarih, geçmişin kimi yanlarının geri dönüş alanı da olabilir.

İkinci olarak, Marx'ın nostaljisi, bu noktada *Kapital*'deki saptamalara bel bağlarsak, "üretimin eski toplumsal organizmaları"nın berraklığına ve sadeliğine yöneliktir. Gerçekten de, birey-

selliklerin çok düşük düzeydeki gelişimine rağmen, bu toplumsal biçimler "burjuva organizmasından son derece daha sade ve daha şeffaf"tılar.[31] Gelecekteki "özgür insanlar birliği (*Verein*)"nde ilişkiler, "toplumsallaşmış insan"ın gelişimi ve çalışma örgütlenmesinin rasyonelliği sayesinde hem üretimde hem dağıtımda sade ve şeffaf olacaktır. Böylece, komünizm, cemaatin berraklığı ile tekil kişinin bağımsızlığını bir araya getiren bir şey olabilir. Schiller'in metninde, poliple yapılan karşılaştırmanın, bağımsızlığı ve kolektif katılımı birleştirebilen Yunan devletinin esnekliğiyle doğrulandığı hatırlanırsa, özgür insanlar arasındaki sade ve doğrudan bir bağ, komünizmde de tahayyül edilir ve bu bağ özgür insanları, özgünlüklerini ortadan kaldırmadan gerçek bir cemaat olarak birleştirebilir.

Marx "Yunan miti"nden uzaklaşsa da, bu mite ya da bu ideale içkin kimi tasarım ve anlayışları komünizmin eliptik tasarımlarından aldığı da ileri sürülebilir. Bu, bizce, romantizme (eleştirel) yeniden sahip çıkıldığını ve romantizmin önemsiz bir esin olmadığını göstermektedir. Başka deyişle, komünizm de bir bütünlük (çokluğun birliği) olarak kendini gösterir. Bu bütünlüğün içerisinde, bağın sadeliği bireylerin farklılaşmasının engeli değildir ve bu bütünlük, anlamlı biçimde romantik bir renge sahiptir.

Sonuç

Bizce, Marx'ın romantizm yaklaşımında iki büyük yönelim söz konusudur. Bir yandan Marx, *Sturm und Drang*'dan bu yana gelişen ve bir süre sonra Alman romantizminde ifade bulan bütünlük fikrinin mirasçısıdır.[32] Diğer yandan, bu miras elbette ki paradoksaldır, çünkü Marx, bu aynı romantizmin ayrıcalıklı kimi klasik figürlerini –çoğu zaman da sessizce– uzak tutar; ama onlarla tartışmaya devam eder. Roma komünü örneğinden yola çıkarak, bu tartışmaya dair, kuşkusuz ki fazlasıyla kısmi de olsa bir fikir vermiş olduğumuzu sanıyoruz. Tüm diğer yanlar bir tarafa bırakıldığında, bu soruşturmayı sürdürmek, metinlerin iki diğer yanını aydınlatmayı gerektirir. Birinci olarak, yukarda kısaca belirttiğimiz gibi, Schiller'in, Marx'ın ve *Eski Toplum*'daki Mor-

gan'ın formülasyonları arasında kayda değer bir yakınlık vardır. Dolayısıyla, doğmakta olan etnoloji çalışmaları ile romantik esin arasındaki bağ incelenebilir. Bu durum Marx'ı yakından ilgilendirmektedir, çünkü Marx hem bu metinlere hem de Niebuhr'un metnine dayanmaktadır. İkinci olarak, etnoloji kamusal bir dil olarak ortaya çıkmaktadır ve tarih alanının dışına çıkmadan ve şimdiki zaman karşısında eleştirel bir tavırdan uzaklaşmadan, bu dilin içinde, gelenekler, mülkiyetin hudutları, paranın rolü de –başka şeylerin yanısıra– tartışılabilir. Bu iki konu, bizim konumuzun tamamen dışındadır, ama yine de bunları belirtiyoruz, çünkü Marx'ın prekapitalist toplumlara ilgisini daha fazla anlamaya yardımcı olacaklardır.

William Morris

Romans Politikası

Miguel Abensour



Jane Morris'in portresi (*Astarte Syriaca*) (1877); Dante Gabriel Rosetti

Hiçbiryerden Haberler'i ütopyalar tarihinde istisnai bir eser yapan nedir? Ütopik üslubun baskıcı karakterini şiddetle eleştiren eleştirmenler, nasıl olur da William Morris'in *Hiçbiryerden Haberler*'i yazarak bu kurala bir istisna oluşturduğunu ve ütopyanın önünde yeni bir alan açtığını ileri sürerler? Bu soruya verilecek ilk cevap, Morris'in ütopyasının özgürlükçü boyutunun öne çıkarılmasında yatmaktadır. Max Nettlau ve George Woodcock gibi anarşist eleştirmenlere göre Morris, ütopyacılığın kaderinin

kaçınılmaz olarak otorite olacağı fikrinden kuşku duymaya yol açacak sahiden de özgürlükçü bir ütopya yazmayı başardı. Morris'le birlikte ütopya artık büyülü bir özgürlük atmosferi olacak, geleceğin toplumu bir barış halesiyle kuşatılacaktır. Fakat *Hiçbiryerden Haberler*'in özgürlükçü tavrının kabul edilmesi yeterli midir? Yazarın otoriterlik-karşıtı eğilimlerini gösteren temaları ve tercihleri vurgulamak, Morris'in ütopyasını anarşist edebiyatın bir yıldızı haline getirme tehlikesini barındırmıyor mu?

Morris'in "ütopik romansı"nın benzersizliğinin ütopik öykünün anlattığı öğreti ya da temalar aracılığıyla açıklanabileceğini ileri sürdüğümüzde, sorunsalı gerçekten zayıf bir şekilde incelemiş oluruz. Öykünün biçimi, bunun da ötesinde ütopyanın biçimi üzerinde odaklanmanın daha uygun olduğunu ileri sürüyorum. Okur bir metne tümüyle hâkim olma ve onu kendine mal etme fikrinden vazgeçerse bu bakış açısı değişikliği daha kolay sağlanabilir.[1] İlk başta Morris'in huzur ve dostluk çağı vizyonunun cazibesine kapılmak, bu vizyonun ortaya çıkardığı mutluluk ve haz vaadini hoş karşılamak, ayartılmak ve tereddüt etmeksizin bu vaadin hareketine –yolculuğa davet– teslim olmak yeterlidir. Ayrılık vakti bir kez gelip çattı mı zamanın akışına, yani büyüsünü arayan okumanın akışına kendini bırakmak yeterlidir. Ütopik metni sözde açıklayan tezler bulup çıkartmaya girişmektense ütopyanın büyüsüne ve bu büyünün mevcudiyetine kulak vermek, kendisi de ütopik maceranın bir parçası olan kitabın kapatılmasıyla birlikte gelen ayrılığa kadar her seferinde kendini yeni baştan üreten bir okuma macerasına atılmak daha değerlidir. Ütopik yolculuğun çetin sınavına girmeyi kabul edersek, "yolculuğa" kendi isteğimizle atılırsak, estetik deneyiminin ve politik bağlılığının farklı biçimlerinin birbiriyle uyuştuğu Morris'in seçtiği bir bağlantı noktasına doğru yönlendiririz. Charles Baudelaire veya Gérard de Nerval bir ütopya yazdığında, bir ütopya bu iki şairin on dokuzuncu yüzyılın ütopik açıklamalarına duyduğu ilgiyle beslendiğinde neye benzeyeceğini bir an için düşünelim...

Şiirsel niteliğinin ötesinde, *Hiçbiryerden Haberler* benim yeni ütopik ruh –on dokuzuncu yüzyılın başında Claude Henry Saint-Simon, Charles Fourier ve Robert Owen'ın gerçekleştirdiği üç köklü değişimin ardından doğan dikkate değer bir kümelenme–

adını verdiğim şeyle ilgilidir.[2] Bu yeni ütopik ruh, ütopyanın sonunu ilan etmeyen devrimci eleştirilerle –örneğin Marx'ın ve Proudhon'un eleştirileri (elbette sadece bunlar değil)– bütünleşmesiyle ayırt edilir. Ütopyanın radikal eleştiriyle bütünleşmesi ise tam tersine, özgürlüğün diyalektiğine –özgürlüğün karşıtına dönmesi– karşı direnme konusunda kendisine önsezi sağlayan kanallara doğru ütopyayı yeniden yönlendirir. Fakat Morris'de bu yöneliş, aynı *eserde* hem klasik ütopyacılığın yeniden başlamasının hem de onun aşkınlığının yan yana konulduğu bir noktaya kadar ütopyanın kendisinin –ve böylece özgünlüğünün– dönüşümüyle sonuçlanır. Morris'in ütopyası mirasçısı olduğu ütopya biçimi yerine, –anlatının yapısının ütopyayı çaresiz bir kırılganlık noktasına kadar sınaması anlamında– deneylenebilir diyebileceğimiz bir ütopyayı koyar. Ütopyanın bu kendi kendini sınaması, Morris'in şiirsel yeteneğini yeniden canlandırır ve onu geleceğin toplumuna dair vizyonundaki ortaçağ "romansı" arayışını aktarmaya iter. Görüleceği gibi *Hiçbiryerden Haberler*'deki "ütopik romansın" niteliği, Morris'in erken romantizminin daha sonraki devrimci yıllarında yeniden ortaya çıkmasının yeni bir romantik ütopyacılığa yol açtığını gösterir.

Bu üç boyutu –özgürlükçü tavır, yeni ütopyacı ruh ve "romans"ın biçim değiştirmesi– aklımızda tutarsak, Morris için sorunun basitçe romantizmden devrime geçilmesi değil, fakat romantik isyanla yeni devrimci talep arasında bir bağlantı noktası bulunması olduğu açıkça anlaşılır.

Bu bağlantı noktası modern sosyalist ütopyanın biçiminde nasıl bir yeniliğe yol açtı? Bu, Walter Benjamin tarafından çarpıcı bir şekilde duyurulan işlev dönüşmesiyle ilgili bir sorundan başka bir şey değildir:

> Arzulanabilir olan, faşistlerin ilan ettiği gibi ruhsal yenilenme değildir: Teknik yenilenme önerilmektedir... Burada üretici bir aygıtın temin edilmesiyle onun dönüşümü arasındaki kesin farka gönderme yapmakla yetinmeliyim. Ve tartışmaya bir üretim aygıtını onu –olası en son noktaya kadar– değiştirmeksizin temin etmenin, temin edilen malzeme devrimci bir doğaya sahipmiş gibi görünse bile yine de oldukça eleştirilebilir bir gidişe yol açacağı... önerisiyle başlamalıyım.[3]

Yeni Ütopyacı Ruh ve Teknik Yenilik

Hiçbiryerden Haberler'i okurken teknik yeniliğe ilişkin bazı kanıtlar bulabiliriz. Her şeyden önce kitabın ilk yayınlanma biçimi üzerinde düşünmeye değer. Morris, *Hiçbiryerden Haberler*'i devrimci bir sosyalist dergi olan *The Commonweal*'de 1890 yılının Ocak ayından Ekim ayına kadar tefrika halinde yayınlatmıştı. Ütopyasını bu biçimde yayınlatma kararı zaten "üretim aracının" dağıtım ve yazı yazma pratiğiyle ilişkisinde dönüşümünü içerimlemektedir. Her şeyden önce bu durum, yazar ile okur arasındaki ayrımın Benjamin'in ileri sürdüğü tarzda yeniden incelenmesini hedefler: "Çünkü okur her zaman yazar olmaya, yani bir anlatıcı, ama aynı zamanda da bir kural koyucu olmaya hazırdır."[4] Ütopyanın on ayı geçen bir süre içinde yayınlanmasının okurla farklı bir ilişki kurduğunu ya da kurmayı hedeflediğini fark etmek için bu yayın tarzını geleneksel yayın tarzıyla –kitabın kapalı yöntemiyle– karşılaştırmamız gerekir. Benjamin'e göre yazarın üretici olarak tanımlanması basına kadar genişletilmelidir. Diyaloğa dayalı bir topluluk olasılığı gibi iyimser yanılsamalardan sakınmakla birlikte –sosyalizm tanımlarına karşı son derece duyarlı bir çevrede girişilen– bu yayın tarzının oluşum süreci boyunca okurlardan gelecek olumlu ya da olumsuz tepkiler için bir forum açmak, yanıt almak için tasarlandığını görebiliriz. Bu yolla yayın sürecinde karşılıklı bir ilişki sağlanır; değişiklikler, farklılıklar, düzeltiler öykünün başından sonuna mümkün olur. Bir anlamda okur, ütopya yazma eylemine katılmaya davet edilir. Benjamin'in gösterdiği gibi basın, yazar ve okur ayrımıyla gerçekten mücadele edilip edilmediği konusunda karara varılabilecek esas zemindir.

Morris'in kitabını radikal basında yayınlatma kararı, bütünüyle iletişimsizliği ortadan kaldırmayı hedefleyen ütopyanın iletişim karşıtı bir biçime bürünmesi çelişkisine karşı mücadele etme çabasına işaret eder. Bu çelişkinin üstesinden gelmenin yolu, ütopya yazmayı belirli bir gruptaki –yani Socialist League ve *Commonweal*'ın okurları– devrimci pratiğin kısmi ve geçici bir anına dönüştürmektir. Devrimci pratik anı böylelikle üreticiye olduğu kadar alıcıya da ait olur, zira kendi ütopyalarını önerme-

leri, yazılı ütopyayı kâğıttan başka yere kaydetmeleri, onu eleştirmeleri ve yazılı sözcüklerin ötesine adım atmaları teşvik edilir. Bu yayınlama biçimi yazılı ütopyaya özgü baskıyı azaltmayı amaçlar. Bu açık biçim periyodik, anlık, geçici ve kararsız karakterinden dolayı ütopyaya ve alıcılarına konuşma özgürlüğüne benzeyen bir özgürlük verir. Yazılı ütopya artık insanın kabul ya da reddetmesi gereken kapalı bir bütünlük değil, klasik politik faaliyetin açtığı aralıklardan giderek daha fazla oyuncuyu aktif katılıma çeken bir tür yan oyundur.

Bu dönüşüm, ütopik eserin yazılmasının ve yayınlanmasının ütopya yazımını aşan ve kendi taleplerinin gerçekleştiği ölçüde ütopyanın yönelimlerini yazıldığı anda etkileyen teorik ve politik bir bütünde –radikal bir gazete– gerçekleştiği göz önüne alınırsa bütünüyle daha gerçek olur. *L'Humanisphère* adlı eserini ilk kez *Le Libertaire*'de 1858'den 1861'e kadar yayınlatan Joseph Déjacque tarafından tercih edilen yöntem de buydu. Bu yayın tarzı, yalnızca daha açık bir ilişki oluşturmaz, daha da önemlisi, klasik ütopyacılığın dogmatizmine karşı koymaya çalışır. Ütopya bir hareket yaratmayı ya da onun hakkında bilgi vermeyi hedeflemez; hareketin tamamlayıcı bir öğesi, genel deneyim içindeki ütopik farklılaşmadır. Böylelikle yeni tür bir alımlama amaçlanır. Bir kitap, her şeyden önce uzmanlaşmış bir eleştirmenler çevresini –edebiyatçılar, eleştiri yazarları, filozoflar, ünlü yazarlar, vb.– hedefler; bunun da ötesinde *Voyage en Icarie* ya da *Looking Backward*'ı ele aldığımızda amacın ideolojik farklılıkları ve sınıf ayrımını aşarak halkın büyük bir kesimine ulaşmak olduğunu görürüz. Morris'le birlikte hitap edilen en önemli çevre, diğerlerinin aksine, teorik ve politik olarak siyasi bir gazetenin radikal okurlarından oluşan sınırlı bir çevredir. Bu yeni türdeki alımlama, ütopya üretiminin yeni bir türüne karşılık gelir. Morris, toplumsal harekete "yeni bir farkındalık" kazandırmak için onun dışından yazmaz; sosyalist bir düzenin haberlerini vermez, minnettar bir dünyaya dayatmaya niyetlendiği kitap boyutunda bir "yeni Kudüs" yazmaz. E. P Thompson haklı olarak *Hiçbiryerden Haberler*'in kendiliğindenliği üzerinde ısrarla durur ve Morris'in ütopyasını bir sosyalist ekol kurmak amacıyla *Voyage en Icarie*'yi

yazmaya girişen Cabet'yi cezbeden türden büyük ölçekli taktiklerden özellikle ayıran da işte bu kendiliğindenliktir.[5]

Gerçekten de Morris aktif ve özgün bir biçimde katıldığı bir hareket içinden müdahalede bulunmaktadır. Çeşitli sosyalist grupların birbirlerine karşı muhalefet ve tartışmalarının en yoğun olduğu bir dönemde komünist topluma dair kişisel vizyonunu ve bu topluma ulaşmanın olası bir yolunu sunar. Thompson'un eleştirel çalışmasının en büyük değeri, Morris'in ütopyasını edebiyat tarihinden çıkartıp sosyalizm tarihine geri götürmesidir. Dahası, *Hiçbiryerden Haberler* açık ve çok boyutlu karakteriyle ütopik sosyalizmin monolog ilkesinden kesin bir kopuş gerçekleştirir; üretici ve alıcı arasında karşılıklı bir ilişki oluşturacak biçimde kaleme alınmıştır. Daha doğrusu, ütopyanın öyküsü okurlarının kendi komünizm görüşlerini biçimlendirip açıklamaları için bir çağrı niteliğini de taşır. *Hiçbiryerden Haberler*'in açık niteliği bu diyalog amacını belirtir. Örneğin, "devrimin ertesi günü" ne olabileceği sorusu üzerine altı farklı politik eğilim arasında yapılan "hararetli bir tartışma" buna bir örnek teşkil edebilir. Kendi bakış açısının doğruluğunu kabul ettirmek için bir platformun üzerine çıkmayan anlatıcı, yalnızca bir dileğini dile getirir: "*Keşke günün birinde bu yeni hayatı görebilsem.*" Anlatıcının isteğinin öznelliği karşılık bulur ve alıcıların isteğini çeker, onları yeni hayatı okudukları anda kafalarında canlandırmaya davet ederek duygu ve arzuların iki yönlü hareketini kurar. Morris başlangıçtan itibaren metnini Déjacque tarafından açıklanan yeni ütopik ruhun temel ilkelerinden birinin yanında konumlandırır:

> Mutluluk hüzünle iç geçirmeme neden oluyor ve bana şu ideali hatırlatıyor. Bu ideali arzu edilebilir buluyorsan, o zaman benim yaptığımı yap ve takdirle karşıla onu. Kusurlarını fark ediyorsan, o zaman düzelt onları. İdeal bu haliyle seni memnun etmiyorsa, o zaman başka birini yarat. Benim idealim de bunun dışında değildir – senin idealin bana daha kusursuz görünürse kendi idealimi o ideal için memnuniyetle bırakırım.[6]

Bu teknik yenilik ilkesi ütopya modelinin reddedilmesini ve yerine ütopya *simulakr*'ının konulmasını gerektiriyor. Ancak klasik ütopyacılığın babası Thomas More'un *via obliqua* kullanımı hatırlandığında, karşı çıkışın temelini neyin oluşturduğunu belki de açıklamak gerekiyor. Üretim ve yayın aygıtının teknik yenilenmesi gerçekten ütopyanın biçiminde de radikal bir başkalaşmayı gerekli kılmaktadır.

Bilinçli bir entelektüel olarak Marksist tarih kuramına –tarihsel yeniliği özellikle isteyen ve kendisinde kavranılamaz ve heterojen olan yeni bir radikal gelecek öngörüsü barındıran kuram– bağlı olan Morris gibi kişiler açısından alternatif, ya klasik ütopyacılık (hukuki-siyasi model inşa etmek) biçiminden tümüyle vazgeçmek ya da klasik modelden farklı kaynaklardan esinlenen ve her şeyden önce toplumun başka bir alanına müdahalenin yerini alan, tarihsel beklentiler temelinde yeni bir ütopya formu keşfedip önermektir. Morris'in teknik yeniliği belli bir anlamıyla başlangıçta olumsuz olarak değerlendirilebilir. İlk olarak hukuksal düzenleme eğiliminin olanaksız olduğu ortaya çıkartılır. Cabet'nin ve Bellamy'nin sırasıyla "Icaria komünizmi" ve "milliyetçilik" doğuran ütopyalarının aksine *Hiçbiryerden Haberler*'den herhangi bir öğreti ya da sosyalist sistem çıkartılamaz. Ütopyacı sosyalizmin monolog ilkesinden bilinçli bir kopuşu gösteren bir başka özellik ise, basının üzerinde neredeyse oy birliğine vardığı Morris'in herhangi bir eğitim sistemi önermeyişine yönelik eleştiridir. Morris'in bir dereceye kadar olumlu karşılayacağı klasik Marksist eleştiri de Morris'in yapıtının eğitsel bir bakış açısından zayıflığına vurgu yapmaktan geri kalmaz.[7]

Fakat eğitim yönteminin yokluğu, Marksist eğitimcilerin adlandıracağı biçimiyle zayıflık ya da ihmal olmak bir yana, kesinlikle *Hiçbiryerden Haberler*'in getirdiği yeniliği vurgulamaktadır. Morris'in ütopyasının gücü, insanlığın ahlaki eğitimine yönelik herhangi bir ideal ya da plana sahip olmayışından ve böyle bir planın kendisinin imkânsız oluşundan kaynaklanır. Herhangi bir ütopya modeli inşasından kopuş, böyle bir model zorunlu olarak bir eğitim sistemi de içereceğinden (ya da tam tersi) radikal olarak pedagoji-karşıtı bir anlam içerir. Dürtünün toplumsal baskı

altına alınmasının yeni tarzına ilişkin herhangi bir hayali tasvir, *Hiçbiryerden Haberler*'in yazarını ne esinler ne de aklına takılır. Morris'in özgünlüğü ütopyasının başka bir yerde, başka bir sahada konumlanmasından kaynaklanır. Bu nedenle, Morrisçi ütopyayı klasik ütopyaların ele aldığı büyük sorulara cevap veren makul bir "çözümler" listesi biçiminde sistematikleştirmek hem zor hem de faydasızdır. Böyle bir girişimin ancak geçici bir anlamı olabilir; *Hiçbiryerden Haberler* örneğinde, bu işe kalkışan eleştirmen tam da kendi başarısızlığı sayesinde bu işe kalkışmanın gayrı meşruluğunu ve dolayısıyla Morris'in ütopyasının her türlü çözümün üzerinde ve karşısında çetin sınav ve incelemelerin karakterize ettiği orijinal bir eğilim gösterdiğini keşfettiği takdirde bu girişim ilgi çekicidir.

Morris'in ütopyası, her şeyden önce, burjuva mutluluk fikrinden olduğu kadar sosyalizm içindeki faydacı tasvirlerden de ayrılan daha arzulanabilir bir yaşamı, başka türlü bir yaşamı *in vivo* (hayatın içinde) betimlemekle olduğu gibi, çözüm önermekle de pek ilgisi olmayan sahnelerden oluşan iki düzeyde –öykünün karakterleri arasında ve anlatıcıyla karakterler arasında– geliştirilen dramatik yapısıyla kendisini ayırt eder. Nehrin yukarısına doğru yapılan üç günlük yolculukla daha çarpıcı hale gelen zamanın geçişi, dramatik yapıyı güçlendirir. Morris'in romanı için seçtiği alt başlık genellikle gözden kaçırılır: *Hiçbiryerden Haberler ya da Huzur Çağı, Ütopik Bir Romanstan Bazı Bölümler*.

Morris'in büyük fikri ve büyük yeniliği, sıklıkla görmezden gelinen ve bazen de kınanan bir özelliği –ütopik olağanüstü kavramı– sosyalist literatüre sokmuş olmasıdır. Ütopik olağanüstüden kendisi de gerektikçe yararlanan Fourier'in ifadesini ödünç almak gerekirse, Morris ütopyayı "romantik üslupla" sundu. *Hiçbiryerden Haberler*, Morris'in büyük hayranlık duyduğu "romans"ların ortaçağ şövalye dünyasıyla, şövalyeliğe kabul törenleriyle ve Kutsal Kâse arayışında çekilen güçlüklerle dolup taşması gibi ütopik olağanüstüyü sonuna kadar kullanır. Olağanüstü ancak en büyük ve en düşümsü ütopyalarda ortaya çıkar. Ve Pierre Mabille'in haklı olarak vurguladığı üzere, ütopyanın olağanüstüye çağrıda bulunması gibi olağanüstü de ütopyaya çağrıda bulunur:

> Olağanüstü, yapımızın dayattığı ampirik sınırların daha büyük bir güzelliğe, daha büyük bir güce, daha büyük bir hazza ve daha uzun bir süreye ulaşmak için aşılması ihtiyacını ifade eder. Olağanüstü, zamanın ve mekânın sınırlarını aşmak ister; tüm engelleri yok etmek ister, güçten düşüren, yok eden ve sakat bırakan her şeye karşı bir özgürlük mücadelesidir; bir gerilimdir, yani rutin mekanik işten farklı bir şey, tutku dolu ve şiirsel bir gerilimdir... esrimenin tuhaf berraklığı, düşün nuru ve tutkunun yeşil ışığıdır; isyan zamanında kitlelerin üzerinde yanar. Fakat olağanüstü, varoluşun uç boyuttaki gerilimindense arzunun dış gerçeklikle birleşmesidir. Olağanüstü, belirli bir anda dünyanın bize onay verdiği bir sıkıntı durumudur.[8]

Bu, *Hiçbiryerden Haberler*'in yakaladığı an, İngiltere'yi mutluluk adasına çeviren Tanrı'nın tecellisidir. Fakat bu an çok hassas ve ister istemez geçicidir, zira bu hedefe ulaşılır ulaşılmaz, akşam karanlığıyla birlikte huzur döneminin sona ereceğini önceden gören *Hiçbiryerden Haberler*'in başkahramanının yeni gerilimlerin deneyimine hazırlanması gibi, ayrılma tehdidi ufukta yükselir. E. Guyot bu büyülü özelliği, *Hiçbiryerden Haberler*'de manzaraya ve nehre olduğu kadar tuhaf varlıklara da hayat veren düşümsü iklimi doğru kavrar.[9] Morris'in ütopyasının Marksist iki aşamalı tarih kuramını anlatmak için tasarlanmış *Gotha Programının Eleştirisi*'ne dayanan öğüt verici sosyalist bir öykü olduğu düşüncesi ancak metin tamamen yanlış yorumlandığında öne sürülebilir.

"Romans" temel olarak Morrisçi ütopyanın ana matrisidir. "Ütopik romans", bilinen zaman ve mekânın dışındaki ülkelerin tedirgin edici ve tuhaf olağanüstülüklerini anlatan "fantezi romanları"nı andırır. Okurun arzularını ayartmak, zevklerini kışkırtmak ve onun fantezileriyle oynamak –"ütopik romans"ı "fantezi romanları"na bağlayan unsurlar bunlardır. Harikalar Diyarı'yla Hiçbiryer komşu ülkelerdir ve Morris'in hayalgücü için birinden diğerine geçmek ve hatta onları bir imgede bir araya getirmek işten bile değildir. "Ütopik romans"da gerçeğin ve hayalin diyalektiği bilinmeyen bir geleceğe seslenir; sürekli baştan çı-

kartıcı alacalı görünümlere bürünen manzara değişimlerinin habercisi gibi yeni, tuhaf ve büyüleyici bir mutluluk vaadi olarak gözler önüne serilir. *Hiçbiryerden Haberler*'de Ellen olarak canlandırılan kadın figürünün ayrıcalıklı bir rolü vardır. Ütopik olağanüstüne yapılan bu gönderme, dürtülerin toplumsal baskı altına alınmasının yeni biçimine ilişkin hayali projeksiyonlardan başka bir şey olmayan ütopyalara karşıt olarak Morrisçi ütopyanın hızla özgürleşebilsinler diye arzuları uyandırıp canlandırma tutkusunu güçlendirir. Morris, ütopya yazısında, kapalı bir hukuki-siyasi model inşasının karşısına olağanüstüyü çıkartır. Morris'in ütopyası, olağanüstü arayışı ve uygulanması bakımından, henüz keşfedilmesi gereken yönleriyle birlikte, Novalis'in, Hölderlin'in ve Déjacque'ın romantik ütopyacılığına benzer. Morris'in ütopyasının on dokuzuncu yüzyılın burjuva duyarlılığından farklı, politik radikalizmi estetik biçimdeki değişimlerle sınırdaş bir gelenekle, André Reszler'in "anarşist estetik" adını verdiği şeyle yakınlığında Morris'in eserinin liberter ruhla olan güçlü bağı görülebilir. Peter Kropotkin, Proudhon'un, Wagner'in, Tolstoy'un, Belinski'nin, Çernişevski'nin, Ruskin'in ve Morris'in eserleriyle başlayan bu estetiği formüle etmeye çalıştı; bu bir bilinmeyen kültü, olağanüstü ve devrimci fantezinin Dionysoscu dini olarak tanımlanabilir.[10]

Morris, yaşamı boyunca bilinmeyene, fakat "öbür dünya"ya değil, tam da bu dünyanın üzerinde var olan "hiçbiryere" giden kapıları kırıp açmaya çalıştı. Ortaçağın olağanüstülüğü, Raphael öncesi dönemin olağanüstülüğü, hiçbir yerden haberler ve özgürlüğün hüküm sürmesi Morris'in düşüncesinin gelişmesindeki ana motiflerdir. Morris'in eseri değişik pek çok alanı –büyük destanlar, etnolojik yazılara duyulan ilgi, fantezi romanları– kapsamakla birlikte onun değişik deneyimlerinin ortak bir teması vardır: Bilinmeyen kültü, "başkayere" götüren ani yol değişimi. Marksist eleştirmenlerin yaptığı gibi Morris'in romantizminin gerçekçilik geleneğiyle ilişkisinin zayıflığını vurgulamaktan çok, Morris'in, Bakunin, gibi tüm öğretilerin ötesinde gündelik yaşamdaki "hiç kimsenin neyle karşılaşacağını kestiremeyeceği sınırsız ufuklara gözlerimizi açan girişimlere, olağanüstü ve inanıl-

maz maceralara ve fanteziye duyulan sevgi"[11]nin yokluğu karşısında nasıl üzüldüğünü görmek daha kavrayışlı olurdu.

Morrisçi ütopyanın toplumsal alana müdahalesi, Fourier'nin ve Saint-Simoncuların tutkular alanındaki deneylerine dönüş yapar. Bu, Georges Bataille'ın duyumsal oluşum adını verdiği, tutkuların hareketi alanında bir eylemdir. Tarih, arzuyu köreltecek ve yüzyıllar boyunca baskıyla biçimlenen "insan"ın sınırlarına daraltacak noktaya kadar her şeyi yerle bir ettiyse (Fouriercilere göre tarih arzunun kısıtlanmasının tarihidir), ütopyanın amacı tarihin işini bozmak, tüm bağlarından kurtulmak ve tarihsel tortuların ötesinde çok yönlü enerjik ve şiddetli tutkular oyununa dayanan "dünyada varlığı" yeniden canlandırmaktır. Fourier gösterişli bir ilkel Cennet vizyonu bulmuştur: "İnsanlar şairlerin eserlerinden başka hiçbir yerde bulunmayan kırlara özgü basitlikten başka bir şeye sahip değildi. Gururlu, hisli, fantezilerinin kölesi olan insanlardı. Kadınlar ve çocuklar da aynı şekilde davranıyordu."[12] Morris yaşamı boyunca on dokuzuncu yüzyıl devrimci düşüncesinin en önemli ana motifini, "barbarlar" temasını inceleyecekti. Bu tema, Morris'in Edward Carpenter'le yaptığı etnoloji sohbetleriyle ve Edward Carpenter'in tarih ırmağında yüzdüklerine inandırılan Fabianları karalayan uygarlık suçlamalarıyla kuvvetlendirildi. Bu bağlamda Morris'in huzur dönemi, "tarihi olmayan sisli bir bölge"ye –şimdiye kadar anlatılan ya da yazılan her şeyin ötesinde şaşırtıcı bir tarihin, yeni bir tarihin önünü tek başına açan unutkanlık anı– dair son derece özgün ütopik bir hipotez olarak anlaşılır hale gelir.

Huzur dönemiyle birlikte tarihin daha üstün bir evresine ulaşmayız, artık geçmişi miras almayız, kapitalist toplumun lekelerini düzeltmek için uğraşmayız – unutur ve başka bir yere göç ederiz. Kısacası tarihi terk ederiz, bu örüntüye son veririz. Yeni bir beden, yeni bir duyarlık, yeni bir kavrayış yaratırız. Eleştirmen huzur dönemi hipotezine ışık tutmadıkça, *Hiçbiryerden Haberler*'de yeni olanı kaçırmaya mahkûmdur; *Hiçbiryerden Haberler*'de sadece geliştirilmiş bir Arcadia görebilir ya da ekonomik ve politik sorunlar hakkındaki unutkanlığını veya kısmi unutkanlığını mahkûm edecek ve Morrisçi ütopyanın zayıflığını veya cö-

mertliğini anımsatacaktır. Fakat aslında sadece bir kısmi unutkanlık söz konusudur, zira huzur dönemi çoktan doygunluğa ulaşmış bir komünist toplumdan, yani temel ihtiyaçlarının tümü karşılanan bir toplumdan kaynaklanır. Öngörülmedik olanakların olağanüstü serbestliği ve tutkunun ontolojik olumlanmasını sonuna kadar sürdürecek yeni yollar arayışı işte bu nedenledir. Aslında bu, Marksist teleolojiden kopuşu en iyi gösteren şeydir. Marx'a göre özgürlüğün gerçek egemenliği, ancak zorunluluğun egemenliğine kök salarak gelişebilir ve bu biçimiyle zorunluluk Marksist tasarımın kapanmasına yol açar. Morris ise bilakis tamamen farklı bir doğrultuya yönelir: özgürlüğün egemenliği yalnızca kendisinden başlayarak "somut olarak pozitif" bir hareket geliştirir. Bu macerada ne olacağını daha iyi anlayabilmek için Morris'in huzur döneminin –tarihsel zamandan ayrı muhteşem tatil, insanlığın dinlenme zamanı, yeni bir varoluş biçiminin ortaya çıkabileceği geçici bir paranteze alma– Nietzsche'nin şiirsel buyruğuyla karşılaştırılması gerekir:

> Tarihsel olmayan ve üstelik tamamen tarih-karşıtı olan bu durum, sadece adaletsizliğin değil, ama adil her işin de kaynağıdır; hiçbir ressam onun resmini yapamaz, hiçbir general ona karşı zafer kazanamaz, hiç kimse tarih dışı bir durumda arzulamadan ve uğrunda mücadele etmeden onun özgürlüğüne ulaşamaz.[13]

Nietzsche bu özgürlüğün esas koşuluna gösterir:

> Bununla birlikte, en küçük ya da en büyük mutluluk olsun, mutluluğu mutluluk yapan her zaman aynı şeydir: Unutma yeteneği ya da daha bilimsel bir ifadeyle söylemek gerekirse, *tarih dışında* hissetme kapasitesi. Anın başlangıcına gömülemeyen ve geçmişi tamamen unutamayan, başı dönmeksizin ve korkmadan zafer tanrıçası gibi dengede duramayan kişi mutluluğun ne olduğunu asla bilmeyecektir – daha da kötüsü, başkalarının mutluluğu için hiçbir şey yapmayacaktır.[14]

Unutkanlığa dair bu büyük Nietzscheci tema, Morrisçi ütop-

yada tarihsel süreklilikten bir kopuş biçimi olarak bulunur. Marx'tan alınan morfolojik komünizm projeksiyonuyla bilinmeyene doğru bir sıçrama tahtası olan huzur dönemi arasında çok karmaşık bir oyun kurulur. Sorun bilime karşı ütopyanın değerini yeniden belirlemek değil, fakat yeni bir ütopyayı beklentilere dayandırmaktır. Morris'in özgünlüğünü özetleyen işte bu yeni yaklaşımdır. Çok karmaşık olan unutkanlık ile bellek –mirasın değil, nostaljinin belleği– diyalektiği, *Hiçbiryerden Haberler*'de insanların farklı anlardaki rollerinde açıkça görülür ve bu diyalektik romanın en gizli ve en temel yapısı boyunca açığa çıkar. Ellen'le (Ellen-Diotima) nehirde çıkılan yolculuk aynı anda hem kökenlere dönüşü belirtir hem de unutkanlığın sınanmasına yol açar. Sorun, anlatıcının derisinden kurtulan bir yılan gibi geçmiş olayların tümünü ve tarihin keder verici tekrarlarını unutup unutamayacağı konusunda ortaya çıkar. Anlatıcı bu hiçbir yer diyarına tarihi yeniden sokmak gibi bir rol üstlense de, *Hiçbiryerden Haberler*'in sakinleri ve özellikle de Ellen, tarihi tarihsel olmayanın sınamasına tabi tutarak tarih üzerinde zafer kazanır.

Huzur dönemiyle anlatılmak isteneni bir parça aydınlatabilecek başka bir yaklaşım açısı bulunmaktadır. Morris geleceğin toplumunu devletin yıkılmasından çok, bir bütün olarak burjuva toplumunun yıkılması olarak düşünür. Bu durum, Morrisçi ütopya ile ütopik model inşası arasındaki farkı bir kez daha göstermektedir. Bu ayrımın temelinde çalışma sorunu yatar. Aşağı yukarı bütün büyük tarihsel ütopyacıların gözünde çalışma en iyi olasılıkla insanlığın önemli koşullarından biri, en kötü olasılıkla ise insanlığın temel koşuludur. Ütopyanın amacı çalışmanın kendisini sorgulamaksızın ve çalışmayı kaldırmayı –Fourierci anlamda uygarlığın en büyük tabularından biri– düşünmeksizin yeni bir çalışma örgütlenmesi ve düzenlemesi önermektir. Klasik ütopyalar bu anlamda üretim tarzına katı bir biçimde bağımlıdır.

Huzur dönemiyse, aksine, çalışma sahasının dışına çıkma isteğini dile getirir. Morris yapıtına has radikal eleştirelliği çalışma alanına uygulayarak eleştirisinin içeriğini açığa vurur ve daha da önemlisi ütopik düşüncenin temelindeki uyuşmazlığı gösterir: Çalışmanın eleştirisini içeren bir ütopya, yalnızca kapalı bir çem-

ber içinde varolan çeşitlemeleri önerebilecek bir ütopya modelinden ister istemez geri çekilir ve yeni açtığı ufukta olduğu kadar kendisini ileriye iten harekette de oyun ve şenlik dinamiğini yeniden keşfeder. Bataille'ın erotizm üzerine yaptığı çalışmada araçsal üretimin benzer bir eleştirisini yaptığı görülebilir:

> Doğada ve insanda her zaman sınırları aşan, asla bir şey olamayan fakat kısmen düzenlenebilen bir hareket vardır... Yaşam alanımızda aşırılıklar kendilerini şiddetin aklı yenilgiye uğrattığı ölçüde gösterir. Çalışma emeğin üretken etkililikle sürekli ilişki halinde olduğu bir yönetim biçimi gerektirir. Çalışma, vahşi dürtülerin şölen günlerini tasarladığı yerlerde ve hoş görülmediği oyunlarda rasyonel davranış gerektirir.[15]

Bir ütopya yorumlanırken temel sorun insan yaşamının bu rasyonel temelinin sorgulanıp sorgulanmadığıdır. "Karnavalesk" esin bazı ütopyaların bu egemen sınırı ihlal etme eğilimini en iyi biçimde açıklar. Bu ihlal sayesinde ütopya zorunlu olarak duyumsal oluşum üzerindeki nüfuzunu artırıp çoğaltır. Faydanın egemenliğine ve üretimin zorunluluğuna bağımlılığı yok eden ütopya, duyumsal oluşumları tamamen farklı bir doğrultuya yönlendirir; arzusu ve önsezisi ancak bir *simulakr* aracılığıyla sunulup bildirilebilecek yeni bir gerçeklik ilkesi yerleştirmeye koyulur. Fark yalnızca yaratılan etkiyle değil, aynı zamanda henüz dönüştürülmüş nesneyle de ilgilidir: Ütopya gündelik yaşamın aşırı parçalanması, yeni bir yaşam tarzı, yeni bir çevrenin sunulması, yeni davranış tarzlarının hem ürünü hem de aracı – geleceğin şiiridir.

Morris'e göre geleceğin toplumunun özgünlüğü, mutluluğun çoklukta, gündelik yaşamın parıltısında keşfedilip yeniden keşfedilmesine dayanır: "Mutluluğun gerçek sırrının gündelik yaşamın tüm ayrıntılarına ilgi göstermekte ve bu ayrıntıları sanat düzeyine yükseltmekte yattığını keşfedecekler ya da daha doğrusu yeniden keşfedeceklerdir."[16] Böyle bir ütopyada teknik yenilik Guy Debord'un "Durumların İnşası Üzerine Rapor"da aktardığı biçimde durumların hayali inşasıyla ifade edilir:

yani, yaşam ortamlarının somut inşası ve onların daha tutkulu bir niteliğe dönüştürülmesi. Sürekli etkileşim halinde olacak iki bileşenli karmaşık etkenlere –yaşamın maddi çevresi ve bu çevrenin ortaya çıkardığı ve onu temelden dönüştüren davranışlar– dayanan yöntemsel bir müdahale geliştirmeliyiz.[17]

Hukuki–siyasi model inşasından kopuş, belli bir eğitim yönteminin –ve özellikle salt doktriner bir sistemin– reddedilmesi, çalışma alanına kadar uzanan genelleşmiş bir yıkım arzusu ve tutkuları uyandırma çağrısı gibi nedenlerden dolayı böyle bir ütopya formu neredeyse kendiliğinden radikal bir başlangıç yapmaya yönelir ve "açık eser" başlığını hak etmektedir. Kurucu ilkesi fantezi değiş tokuşudur ve ütopya bu değiş tokuşun, bir tutkular diyaloğunun sahnesi haline gelir. Ütopyanın bu işlevi, Morris'in genelde sanat eserine atfettiği işleve –seyircinin hazzını uyarmak, onun mutluluk kapasitesini, arzu etme ve hayal kurma yetisini artırmak ve belki de güzelliği gerçekliğin ötesine geçirecek dürtüleri uyandırmak; kısacası ütopyanın işlevi gibi bir mutluluk vaadi– karşılık gelmesi göz önüne alındığında daha da önem kazanır. Böylece pratiğe geçirilen ütopya insanlığın dünya ile ilişkisinin yeni şiirini, insan ilişkilerinin yeni şiirini, Merleau-Ponty'nin sözleriyle "her özgürlüğün diğer bütün özgürlüklere daveti"ni[18] taşır. Morris'e göre ütopyanın işlevi sanatın işlevine dayanır ve "bir sanat eserinin amacı daima duyularıyla kendisinin (sanat eserinin – ç.n.) farkında olan kişiyi memnun etmektir. O, zaten kendisinin daha mutlu kılacağı kişi için hazırlanmıştır."[19]

Teknik Yenilik ve Kültür Eleştirisi

Ütopya formunun bu teknik yeniliği ilgimizi hak etmektedir, zira yaşamı boyunca Morris hiç durmadan modern toplumda üretim biçimi ve işlevinin değişmesi problemiyle uğraşmıştır ve bu problem Morris'in başarı gösterdiği –mobilya, minör sanatlar, dekoratif sanatlar, resim, mimarlık, matbaacılık– bütün alanların arkasında yer almaktadır. Morris'in teknik yenilikle ne demek istediğini tam olarak anlamak için onun bir estet, bir sanat dini taraftarı ya da toplumun kurtuluşunun güzellikte olduğunu tahay-

yül eden bir peygamber gibi görüldüğü geleneksel izlenimden vazgeçilmesi de önemlidir. Morris'in çabaları yanlış bir biçimde kesinlikle kabul edilemeyecek bu izlenimle ilişkilendirilmektedir. Morris'in sanat üzerine yazılarının tümünde şu tema ısrarla karşımıza çıkar: Sanatın duruma ve onu yakalayarak kapsayan tarihi sisteme bağımlılığı. Bu tez esin, deha ve yaratı gibi klasik sanat eleştirisine uygun geleneksel kavramlardan dikkatli, anlaşılır ve tutarlı bir şekilde vazgeçilmesi sonucunu doğurur. Morris'e göre sanatın bağımlılığı estetik eleştiriyle toplumsal ve politik eleştiri ayrımına kesinlikle izin vermez.

Avrupa'da özellikle 1850 dolaylarında –diğer nedenlerin yanı sıra benzeri görülmedik röprodüksiyon tekniklerinin ve yeni kamusal ilişkilerin yerleşmesinin sonucu– ortaya çıkan sanat krizinden kaçınarak "sanat için sanat"a inanmak yerine krizle yüzleşen Morris, başlangıçta Ruskin'in peşinden giderek, sonraları ise daha bağımsız olarak, toplumsal sorunlar üzerine daha fazla odaklanmayı tercih etti.[20] Ruskin, Morris'in gözünde büyük bir keşif olan, "Her dönemin sanatı zorunlu olarak o dönemdeki toplumsal yaşamın ifadesi olmalıdır"[21] düşüncesini öğreterek kesinlikle bir atılım yaratmıştı. Morris, sanatı toplumdan ayrı özerk bir bölge olarak değerlendirmeyi reddettiği gibi idealist bakış açısından sanatı kasıp kavuran krizi yorumlamayı da reddeder. Modern kültürün krizi tinsel bir kriz ya da değerler krizi gibi basit bir şekilde anlaşılamaz: Bu kriz çok daha derine gömülmüş tarihsel bir krize işaret eder. Morris'in mücadelesi güzellik mücadelesi ya da kriz halindeki dünyada sanatı kurtarma mücadelesiyle karıştırılmamalıdır. Faşist "*fiat ars pereat mundus*" (sanat olsun, isterse dünya batsın –ç.n.) sloganı Morris'in görüşünün antitezidir. Özellikle sanatla fazlasıyla ilgilenen dinleyici topluluklarına, sorunun, sanatı küçük topluluklarda ya da burjuva toplumunun sınırlarındaki "sanatçı adaları"nda geliştirmek veya güzellik için seferberlik başlatıp "ruhu" dönüştürmek olmadığını hatırlatmak için çok çaba harcadı. Morris'in çağrısı bir kendinde güzellik çağrısı değil; yaşam çağrısıdır, daha güzel –zenginleştirilmiş, daha duyusal, daha yoğun– bir yaşam çağrısıdır.[22] Kültür krizini yaratıcı bireylerin, hatta dâhilerin eksikliğinin bir sonucu olarak

çözümlemeye kapılanlara karşı Morris, güçlü sanatsal kişilikleri davul zurnayla göreve davet etmenin rönesansa yol açmayacağını ileri süren bir "sanatsal özne" teorisinin taslağını oluşturdu.[23]

Morris, sanatı sanatsal faaliyetin dönemindeki üretim sisteminden ayırmaz ve bu nedenle kültür krizinin geri döndürülemez olmasa bile son derece derin olduğunu düşünür. O, Hegel'in estetik derslerine ünlü "bizim için sanat, geçmişte kalan bir şeydir" ifadesiyle başladığı yüzyıla ait bir kişidir; bu ifade sanatın Mutlak'a duyduğumuz ihtiyacı artık karşılamadığını ve bundan böyle onun tüm hakikatinin ve yaşamının dünyaya, dünyadaki gerçek çalışmaya ait olduğunu göstermektedir. Üstelik Morris, sanatsal formların yeniden biçimlendirilmesinin arkasındaki devasa sürecin, modernliğin merkezinde yer alan ve sanatın yok olup gitmesiyle iç içe geçmiş bir sürecin tamamen farkındadır. Morris sanatın ve kültürün kaderini belirlemek için estetik yargının olağan bakış açısından kopan bir kavramı, üretim kavramını benimsedi.

Sanat ve Üreticileri 1888 yılında Liverpool'da verdiği konferanslardan birinin ismiydi. Morris sanatı üretim perspektifinden yorumlayarak sanatsal üretimle bir toplumun genel üretim sistemi arasında bir bağımlılık ilişkisi bulunduğunu ileri sürer. Morris'e göre sanat ile malzemeler, sanat ile bireysel ya da kolektif üretim mekanizması, sanat ile işbölümü ve hepsinden önemlisi, sanat ile içinde üreticiler kitlesinin varlığını sürdürdüğü toplumsal durum arasında bir bağımlılık vardır. Bu yüzden, mesele hangi politik sanatsal üretim perspektifinin üretim ilişkilerini bir bütün olarak ele aldığını –perspektif ister bu ilişkileri desteklemek bakımından gerici, isterse onları reddedip dönüşümlerine yardımcı olmak bakımından devrimci olsun– sormak değil, daha ılımlı görünmesine rağmen sormamız gereken birincil soruyu sormaktır: Sanatsal üretimin üretim ilişkileri içindeki yeri nedir? Bu soru sanatsal faaliyetin ürünlerini doğrudan toplumsal analize tabi tutar.[24] Morris bu soruya cevap vermek için ortaçağda sanatın konumuyla on dokuzuncu yüzyılda sanatın konumunu yan yana koyarak onları tüketim perspektifinden olduğu kadar üretim perspektifinden de inceler. Ulaştığı sonuç çok açıktır:

Modern toplumda sanat ayrı bir faaliyet haline gelmiş, uzmanlaşmış ve hatta sanatı müzelere ve kültüre hapseden küçük, kültürlü "seçkin" bir tabakanın ulaşabileceği ezoterik bir nitelik kazanmıştır; ya küçük bir zümre içinde icra edilmekte ya da süs işlevi görmektedir. Buna karşın ortaçağda sanat eğilimi bir bütündü; "lonca" halinde çalışan topluluklar tarafından üretiliyordu ve sanat sosyal yaşamın bütününe nüfuz edip onu biçimlendirmeye yatkındı.

Morris'in bu karşıtlığı tartışma konusu yapmasının amacı ortaçağa dönüşü savunmak değil, yalnızca sanatla toplum arasında genelleştirilmiş bir bağlantının tarihsel betimlemesini değerlendirmektir. Modern sanattaki bazı eğilimlerden farklı olarak Morris, modern toplumda sanatın yok olup gitmesi üzerinde kafa yordu. Onun sosyalizm mücadelesi bu düşünceye ve toplumun üyeleri arasında değiş tokuş mekânı olarak sanatın kaybolmasına karşılık gelen fenomene sıkı sıkıya bağlıdır. Morris'in tarihsel eleştirisi bu açıdan görüldüğünde Jean-François Lyotard'ın eleştirisinden pek farklı değildir:

> Arkaik kabul edilen bir toplumda... iletişim Freud ve Marx'ın ortaya koyduğu ölçütlere –pratik dönüşüm ve sözelleştirme ölçütleri– göre değil, formlar –plastik, mimari– ve bireysel bilinçdışı düzeyinde bir çeşit "iletişim" sağlayan ritimler aracılığıyla gerçekleşir. Bu sanat toplumudur; bin yıl boyunca sanatın varoluş biçimi budur.[25]

Sanatın bütünleştirici işlevinin kaybolduğu modern toplumda sanata artık yer yoktur, şair tüm kehanetimsi işlevini yitirir.

Morris şiirden ütopyaya geçerek *vates** işlevini doldurmaya çalıştı. Bu yolculuğu sırasında küçük devrimci çevrelerin günlük propaganda ve politik pratiğinin gerektirdiği tüm zorunlulukları yorulmak bilmeden üstlenerek Benjamin'in yoksulluğun deneyimi dediği şeyi öğrendi. Kuşağının en büyük şairi olabilecek bu adam, şiirsel yeteneğini daha önemsiz görülen amaçlar uğruna feda ettiği için kendisini kınayan dostlarını utandırırcasına bir

*Vates: Kahin görevi gören Kelt rahipleri. (h.n.)

devrimciye dönüştü. Bunun fazla bir önemi yoktu: modern dünyada sanatın yok olup gittiğine inandığından, işe sıfırdan başlamak ve yeni bir başlangıç yapmak için ne kadar "yoksul" olması gerektiğini biliyordu. Aslında Morris, *vates* işlevinden asla vazgeçmedi; bundan ziyade böyle bir rolün modernitede gerektirdiklerine uydu. Aktif ütopyaya geçiş onun şairle halk arasında yeni bir iletişim kurma, hiçbiryerin yerinin, Lyortard'ın sözlerini ödünç alırsak, bireysel bilinçdışı düzeyinde bir iletişim aracı olarak işlev gördüğü yeni bir "sanat-ütopya" bularak sessizlik duvarını yıkma yoluydu.

Formların yenilenmesi arayışı içinde olan kişilere (Van de Velde, Walter Gropius, Hannes Meyer) öğretisiyle esin kaynağı olan Morris, bu yolla modern sanatın temel perspektifini ayrıntılı olarak düzenledi: Modern sanatın toplumsal faaliyet olarak çözülmesi ve daha özgür ve geniş bir faaliyet ağıyla bütünleşmesi – sanat ile teknik, sanat ile gündelik yaşam arasındaki bölünmeyi aşmayı hedefleyen bir karşı-yapı. Estetik savaş kültünün ve faşizmin yükselişiyle doruğa çıkan karşıt eğilimden farklı olarak Morris, çirkinleşen dünyadaki güzellik arayışına ve güzelliğin mutlak değerinin tespit edilmesine kapılmadı. Bunun yerine teknik yeniliklerin yolunu açtı.

Morris'e göre –diğer teknik yenilikleri peşi sıra çeken ve bir eserin ilerici ya da devrimci karakterinin belirlenmesine olanak sağlayan– temel teknik yenilik, modern üretim sisteminin sonucu olan bir ilişkinin, üretici ile tüketici arasındaki ayrımın ortadan kaldırılmasıdır. Görev, bir zamanlar sanata ait olan iletişim işlevini yeniden canlandırmak, onu genişletmek, üretim aygıtını üretici ve tüketicinin rollerinin karşılıklı olarak yer değiştirebilir olduğu noktaya kadar dönüştürmek; üretici ile tüketici arasındaki sınırları ihlal edip parçalamaya, tüketicileri üretici olmaya davet eden eserler yaratmaktır.[26] Morris'in bir sanatçı olarak uğraşı, mimari ve dekoratif sanatlarda getirdiği yenilikler toplumdan ayrı olarak yukarıdan yürütülecek bir sanat reformunun çözümsüzlüklerini görmesini sağlamıştı. Morris'e göre modernitenin krizinin merkezinde işbölümü yer almaktadır ve o da teorik ve pratik olarak (1851 büyük fuarında Prens Albert'in "uygarlığın

motoru diyebileceğimiz işbölümünün gerçek ilkesi" diye değerlendirdiği) işbölümüne saldırmıştır. Morris'i ilerici bir yön değişikliğiyle sözde ve eylemde estetik eleştirinin ötesine geçmeye, modern uygarlığın bütünsel bir eleştirisini talep etmeye ve sosyalist harekete katılmaya iten şey, işbölümünün tepeden tırnağa dönüştürdüğü bir dünyada sanatın geri döndürülemeyecek bir şekilde yok olup gitmesi sürecinin açığa çıkmasıdır. Morris'e göre temel tarihsel görev, "hepimizin yaşamına zulmeden ticari zorbalığın kolayca fark edilemeyen muhteşem aygıtı"[27] olan işbölümünün yok edilmesi için çalışarak üretim sisteminin dönüştürülmesidir.

Bu yargı, sanatçıların "büyük ayaklanma gecesini" beklerken radikal eylemciler olmak uğruna tüm sanatsal üretimi bırakmaları anlamına mı geliyor? Diğer bir deyişle yoksulluk deneyimi kaçınılmaz olarak tüm sanatsal faaliyetten vazgeçilmesini mi gerektirir? Tam olarak değil. Sanatçının enerjisini kelimenin en güçlü anlamıyla –sanatçıların katılımını gerektiren büyük tarihsel hareketin zorunlu bir parçası olarak– propagandaya yöneltmek zorunda olması doğru olsa bile, her şeye rağmen Morris, sanatsal yeteneğin devrim uğruna kurban edilmesi arzulanabilir bir şeymiş gibi sanattan toptan vazgeçmenin gerekli olduğu sonucunu çıkartmaz. Kendini beğenmişlik, mazoşizm ve gösteriş merakı da aynı şekilde ona yabancıdır. Gerçekte ise onun konumu daha zengin ve daha karmaşıktır. Teknik yenilik ile devrimci pratiğin bir diyalektiğini önermektedir. Sorun, devrime ve sosyalizme yönelen teknik yenilikleri bulmaktır. Sanat "kutsal" karakterinden, müstesna niteliğinden vazgeçmeli ve tarihteki yeni bir faaliyet biçiminin ortaya çıkışına yardım edecek bütünsel eleştirinin pratik hareketiyle birleşmelidir. Buna karşılık devrim çalışmaları, propaganda –Morris'in sözleriyle "*büyük bütünün parçası*"– çalışmaları, devrimci süreçle sınırlanarak yeni bir *deus ex machina* olmamalı, tersine kendisini üretim faaliyetlerinin bütünlüğü içine atmalı ve onların şimdi burada dönüşümü için çalışmalıdır.

Morris'in modern kültürün kriziyle ilgili özgün konumuyla birlikte formların yenilenmesine yönelik çalışmalarını –ki en önemli başarısı 1919 yılında Walter Gropius'un kurduğu Bauha-

us okuludur– tanıdığımızda, yeni ütopik ruhu biçimlendiren uğraşı anlamak için daha iyi donanmış oluruz.[28] Morris'in ütopyayı dönüştürmesi genel bir teknik yenilik arzusu bağlamında yeniden bütünleşerek yeni bir tamlığa bürünür. Modernite içerisinde formların yenilenmesine yönelik hareket içinde en önemli rolü oynar ve dikkatimizi özellikle modern bir hareket olarak ütopyanın işlevinin nasıl dönüştürüldüğü üzerinde toplamaya yönlendirir.

Benjamin, üretim koşullarını etkilemek isteyen herkesin yalnızca ürünlerin değiştirilmesi üzerinde yoğunlaşmakla kalmaması, fakat yeni üretim araçları keşfetmekle de uğraşması gerektiği üzerinde ısrarla durur. Kısacası yenilikçilerin ürünleri "düzenleyici bir işleve" sahip olmalıdır ve Benjamin bu biçimde gözden geçirilmiş ürünler hakkında bazı temel önermeler ortaya koyar:

> Onların politik eğilimleri tek başına yeterli değildir... Fikirlerin büyük önemi olduğu doğrudur, fakat onlara sahip olanlardan başka kimseye yararları yoksa en iyi fikirler bile bir işe yaramaz. En iyi politik eğilim, onunla birlikte izlenecek tutumu göstermediği takdirde yanlıştır. Yazar ise bu tutumu ancak kendi etkinliğiyle, yani yazarak gösterebilir. Politik eğilim çalışmanın düzenleyici işlevinin gerekli ama yetersiz koşuludur.[29]

Bu, bizim bağlamımızda yeni ütopik ruhu politik eğilimle, doktrinle –Morris'in durumunda geleceğin Marksist kuramıyla– analiz etmeye başlamanın yeterli olmadığını gösterir. Her şeyden önce yeni ütopik ruhun ütopyaya yüklediği işlevden ve aldığı yeni biçimden başlayarak yorumlanması gerekir. Bu perspektif Fabianlar, Marksistler ve anarşistler arasında bu yeniliğin sahiplenilmesi üzerine çıkabilecek yararsız tartışmaların önüne geçebilir, ya da daha doğrusu, bu tartışmaların gerçekleştiği steril çerçeveyi terk ederek onları yanıtlayabilir.

Morris'in teorik, politik ve hatta ütopik metinlerinin, ütopya ve düş üzerine ilk teorileştirme denemelerini içerdiği göz önüne alındığında, onun eserini bu "teknik" perspektiften incelemek daha doğrudur. Burada ayrıntılarına girmeden Morris'in bir top-

lumda ütopyanın işlevi sorusunu üç terimli –ütopya, hakikat ve *praksis*– bir sorunsal kapsamında ortaya attığını söylemek yeterlidir. Morris, tarihsel pratiği ve onun sınıflı toplumda gerçekleşmesini –örneğin devrimci pratik– göz önüne alırken, ütopyayı sıklıkla karıştırıldığı bilimsel projeksiyondan kurtarır. Ütopyayı hakikatten, ütopyanın açıkladığı sanılan tarihin tek anlamı olarak anlaşılan tarihin hakikatinden ayırır. Morris'te ütopya, Saint-Simoncuların ve Cabet'nin ütopyacılığından farklı olarak, hakikati *praksis*'e dayatmaya yarayan bir otorite olarak düşünülmez. Aslında Morris'e göre, *praksisin* en basit aşamasında bile en başarılı ve en uyumlu ütopyada olduğundan daha fazla hakikat vardır.

Morrisçi ütopyanın temelini Marksizmin komünist hareket teorisinden devralınan morfolojik projeksiyon oluştursa bile, Morris'in ütopyacılığı bununla sınırlı değildir. Morris'in ütopyacılığı, tam tersine, bu temelin üzerinden süzülerek başka yerde farklı bir şekilde müdahalede bulunmasıyla Marksist temelden ayrılır. Ütopya, "arzunun hakikati"ne açık bir dolayımlama imgesi olabilmek için kavram olmaktan vazgeçer. Morris'e göre geleceği bilemeyiz, sosyalizmin ne "çözümler" üreteceğini öngörecek durumda değilizdir; sosyalizm gerçekleştiğinde herhangi bir çözüm üretmeyecek, bir bütün olarak burjuva uygarlığını tepetaklak edecektir:

> Böyle sorulara tam ya da güvenilir bir cevap aramaya çalışmak, bizi büyük değişime götüren evrim boyunca hangi malzemelerin yok olacağı ve hangilerinin sağlam kalacağını tam olarak bilmeden eski malzemelerle yeni bir toplumun projesini çizmek gibi olanaksız bir işe kalkışmak olurdu.[30]

Bununla birlikte, Marksizm içindeki pozitivist eğilim gibi ütopyanın ölüm emrini imzalayıp sonunu açıklamak yerine kimi zamanlar belirginleştirilip nüanslar kazanan bu itiraf düşü, ütopyayı, berraklaşmayı bekleyen vizyonu gerçek boyutuna –arzu eğitimi– açarak gözler önüne serer. Bu yüzden Morris'in ütopyasını bilimsel bir projeksiyona eklemlemek ve hatta onu öğüt veren bir öykü tarzında Marksizmin bilimsel gerçeklerinin açıkla-

ması olarak görmek, *Hiçbiryerden Haberler*'in tam tersi bir yorumunu –Morris'de yeni olanı tümüyle gözden kaçırması bir yana, eleştirmenlerin bazen sezinleyebilseler de büyük bir gayretle çarpıtmaya kalkıştıkları bir yenilik karşısındaki tedirginliği ortaya çıkarttığı ölçüde yanlış bir yorum– oluşturur. Marksist eleştiri gerçekten de birbirleriyle tutarsız amaçlar peşindedir; Morrisçi ütopyanın modernliğini üstlenirken, bunu pozitivizmle bağlarını kopartmadan yapmaya çalışır. Bu nedenle ütopyayı bilimsel bir projeksiyona indirgemek ve hatta fütursuzca *Hiçbiryerden Haberler*'i "bilimsel ütopya" olarak göstermek gibi kaçamak yöntemlerin arkasına sığınır.

Arzu eğitimi, Morrisçi ütopyanın "düzenleyicilik işlevi"dir. Bu formül bazı karışıklıklara neden olabilir: Burada önemli olan, ütopyaya ("insanlığın ahlaki eğitimi"ni talep eden gelenekten farklı olarak) arzulayacak "doğru" ve "adil" amaçlar belirlemek değil, fakat daha çok arzuyu eğitmek, onu uyandırmak ve canlandırmaktır; ütopya için bir amaç belirlememek, ama ona bir yol açmaktır: "Geriye söylenmesi gereken sadece şu kalıyor: Sosyalizm, insanlığın ilerlemesi ve özlemlerinde herhangi bir amaçlılık kabul etmez; ve şu an düşünebileceğimiz en ileri noktanın, geleceği ve geçmişi bugüne bağlayan büyük evrim yolculuğunun sadece bir evresi olduğu açıkça anlaşılır."[31] Arzu daha iyi, daha çok, hepsinden önemlisi başka türlü arzulaması için eğitilmelidir. Arzu, ezici yükleri parçalamayı, aşırı iştah zaafını yatıştırmayı, ateş kuşlarını salmayı, macera dürtüsünün dizginlerini serbest bırakmayı öğrenmelidir.

"Macera duygusu" *Hiçbiryerden Haberler*'in gizli temalarından birini oluşturur. Anlatıcının tuhaf bir hatırlama deneyiminin ve yeniden doğuşun sıkıntılarını yaşadığı nehrin yukarısına doğru yolculuğu sırasında karşımıza çıkan yeni bir insanlığın gelecekteki bilinmeyen topluma doğru yükselişinde örtük olarak bulunmaktadır. Huzur dönemi arzunun dönüşümünün, onun nitel değişiminin başlangıcıdır; vazgeçme ilkesinden vazgeçilmesinin ötesindeymişçesine, huzur dönemi, arzunun açgözlülük eğiliminden, haz taşkınlığından ve burjuvanın doğa anlayışında göze çarpan yırtıcı tavra bağımlı kalmış bir bolluğun her biçiminden

kurtuluşa yardımcı olur. Theodor Adorno'ya göre, "bolluk şiddetli arzudan ayrılamaz", "arzunun doyumu sağlanmadıkça umut yoktur."[32] İnsanlık, zamanın askıya alındığı bu bölgede nehrin alacalı bulacalı yüzeyine, bu akışkan aynaya bakarken kendini suyun gelip geçiciliğine bırakarak görünüşün güzelliğini yeniden tanır. Huzur dönemi, sosyalizmin diyalektiğini bozmak, etkisini önlemek ve bu ritmle –çalışmanın ve gereksinimin ötesinde– arzu için keşfedilmemiş bir alan açmak için Morrisçi ütopyanın izlediği özgün kanallardan biridir. Huzur dönemi arzuyu tatminin şeyleşmiş biçimlerinden çeker ve onu tüm tekrarların üzerinden aşırarak gerçek bir "başkayere" gitmeye zorlar. Yaşlı Hammond'a göre, ütopyanın arzuyla bu karmaşık ilişkisi ütopyanın kendi yapısına ve devrimin kökenine işlenmiştir: "Şimdi geçmişe dönüp baktığımızda değişimin büyük hareket ettirici gücünün bir aşığın ölçüsüz tutkusuna benzeyen özgürlük ve eşitlik özlemi olduğunu görebiliriz."[33]

Ütopyayı oluşturan "diyalektik imgelerin" harekete geçirilmesi, Morris'in eserinde çok ustaca gerçekleşir.[34] Basitleştirmek gerekirse, ilk olarak düşü ortaçağ romansına bağlayan ilişkide bu yaklaşım görülebilir: Diyalektik imge, şimdiye çağrıda bulunan bir ses yükseldiği noktada geçmişe döner (*John Ball'un Rüyası*). Başka bir yaklaşımda ise romans ve ütopyanın ilişkileri açımlanır: Diyalektik imge kendini sırası geldiğinde şimdiye etki eden geleceğe göre ayarlar (*Hiçbiryerden Haberler*, *Ütopik Bir Romans*). Fakat bu yaklaşım gerçekten bir basitleştirmedir, zira aslında zamansal boyutlar sürekli olarak iç içe geçmekte ve birbirleriyle yer değiştirmektedirler. En uzak gelecek, en uzak geçmişi –"ilkel bir tarihten, yani sınıfsız bir toplumdan gelen öğeler"– canlandırıp yeniden harekete geçirir.

En yeni gelecek, insanlığın en derin ve en taze kaynağından, "dünyanın çocukluğundan" beslenir ve bireyoluşsal düzeyde *Hiçbiryerden Haberler*'in sakinlerinden biri, çocukluk, oyun ve imgelem arasındaki bağlantıyı hatırlatır: "İmgelemin eserlerini üreten bizim çocuğa benzer yanımızdır."[35]

Son olarak, unutkanlık ve belleğin, öykünün kahramanları arasındaki ilişkileri ustaca kuran son derece incelikli bir diyalek-

tiği vardır; bu diyalektik tarihin ağırlığı altında bunalan bir bilinç ile geçmişte katlanılanları gözünün önüne getirerek unutkanlık kuşatmasını parçalamaya çalışan bir bilinç arasında bir dizi bağlantı hattı gibi işlev görür.

Açık Eser ve Deneylenebilir Ütopya

Morrisçi ütopyanın işlevi anlaşıldığında, formların yenilenmesine yaptığı katkı değerlendirildiğinde ve diyalektik tasvirlerinin doğası onaylandığında önümüzdeki maceradan ayrılmadan amaçlanan doruklara –yeni ütopik ruh– varabilecek eleştirel patikaların açılması için bütün önkoşullar yerine getirilmiş olur.

Hiçbiryerden Haberler, ilk bakışta karma bir eser gibi görünür. O bir romans, politik bir broşür, edebi bir kompozisyon, bir devrimcinin anıları, radikal eleştiriye uygun eğitsel bir propaganda metni, bir düş, tarihsel bir projeksiyon, politik bir tartışma, bir parodi, bir *simulakr*'dır. Kolaylıkla farklı kullanımlara uyabilen bir eser olduğundan istenildiği gibi yorumlanabilir ve bu durum kuşkusuz modernliğinin en açık göstergesidir. Umberto Eco'nun belirttiği anlamda "açık bir eser" olarak Morris'in ütopyasını belirgin biçimde modern kılan unsur, onun bileşik özellliğidir. Eco'ya göre "sanat eserinin formu, o eserin incelenip anlaşılabileceği farklı perspektiflerin sayısıyla orantılı olarak estetik geçerlilik kazanır."[36] Buna karşılık klasik ütopya Eco'nun sanat eserinde karşı çıktığı şeye –trafik işareti olmak– tehlikeli biçimde benzer. Gerçekten de klasik ütopyacılık, monolojizmi yüzünden geleceğe giden yol üzerine yerleştirilmiş bir trafik işareti işlevi –bu yöne git, diğerine değil; bu hedefe doğru, başka bir hedefe değil!– görmeye eğilimlidir. Ayrıca pek çok ütopik metinde varolan ironi boyutunu –ütopik oyunun bizzat kurucu öğesi olmasa da (ki ütopya teriminin kendisi de açıkça bir sözcük oyunundan çıkmıştır)– göz önünde tutmak gerekir, zira ironi ütopik metni öylesine bölmektedir ki metnin kendisiyle tekrar karşılaşması asla mümkün değildir. Bu, Genç Marx'ın "dünyanın geleceğini dogmatik olarak öngörmüyoruz... öncelikle eski dünyanın eleştirisinden yeni dünyayı keşfetmeye çalışıyoruz... Bu yüzden, 'işte hakikat, önünde diz çökün!' diyerek dünyayı dogmatik ola-

rak yeni bir ilkeyle karşı karşıya koymuyoruz."[37] diyerek damgaladığı ve bu monolojizmle *yeni eğilimi* yan yana getirdiği kesinlikle otoriter pedagojik bir özelliktir.

Üstelik –formların yenilenmesiyle kurulan ilişkinin gayet açık olduğu bu noktada– Morris'in ütopyası daha az metaforik, ama daha somut olarak açılır. Umberto Eco'nun analizini izleyecek olursak yazar eleştirmene, "bir Mecano oyununun parçalarına çok benzeyen tamamlanmamış bir eser" sunar, "eleştirmene yazarın nihai amaçlarla ilgilenmediği izlenimi verilir."[38]

Yeni ütopik ruhun özgüllüğüyle açık eserin şiirselliği arasında kuşkusuz belli bir bağıntı gözlenir, ya da daha tam olarak ifade etmek gerekirse, yeni ütopik ruhun açık eser tekniğiyle doğrudan ilgili olduğu söylenebilir. Ütopik ruh, birbiriyle ilgili üç yoldan ütopyayı açık bir eser olarak kavrar ve uygular.

İlk olarak, gerek yeni ütopik ruh gerekse de açık eser, yorumcuyu bilinçli özgürlük eylemlerine bağlanmaya teşvik eder. Ütopya, kendisini alımlayanları, eylemleri kendilerine aşılanan eserin düzenlenmesi tarafından önceden belirlenmiş müritlere dönüştürmeyi amaçlamaz; bunun yerine yazılı ütopyanın baskısını kırarak ütopyayı bir *simulakr* gibi görünür kılan yeni bir tarihsel *praksis*'i esinlemeyi amaçlar. Morris'in ütopyası tam da herhangi bir modelleme biçiminden koptuğu ölçüde tamamlanmamıştır ve eksiktir, üstelik tam da bu eksiklik üzerine bir oyundur.

İkinci olarak, sanat ile yorumlama ilişkisinin yapısının ciddi biçimde değerlendirilmesi açık eserin şiirselliğinin temelini oluşturuyorsa, *praksis*'in tarihin yaratma gücünün motoru ve ilkesi olarak değerlendirilmesi de yeni ütopik ruhun temelini oluşturur. Yeni ütopik ruhun *praksis*'i, açık eserin Eco'nun şiirsellik anlayışına göre ikincil bir iş, tali bir edim gerçekleştirmeyen, ama tersine eserin yazılması kadar eserin kuruculuğunu da üstlenen yorumlama eyleminin öznesine atfettiği esas rolü kabul eder.

Üçüncü olarak, açık eser olarak ütopya, insanlara ve yasalara ilişkin durağan hiyerarşinin katı bir göstergeler düzeninde yansıtılması gereken iyi düzenlenmiş hiyerarşik bir dünya vizyonundan kopar. Burada içeriğin düzeniyle iletişimin yapısı arasında

bir bağıntı vardır. Bu nedenle Cabet'de kesinlikle Icaria'nın otoriter hükümetine ve aşırı düzenlemelerine karşılık gelen bir anlatım tarzı vardır. Icarialıların en sonunda özgürlüklerini ve refahlarını samimiyetle isteyen bir diktatör bulma şansına eriştikleri İcaria'da aynı kapanma, hem iletişim biçiminde hem de fiili vizyonda görünür. Esas olarak "kadınlar tarafından okunmak" arzusuyla Rousseau'nun *Yeni Héloise*'ından ödünç aldığı "romatik yönü" ütopyasına kazandırması göz önüne alındığında, Cabet örneği üzerinde daha fazla durulmasında yarar vardır. Bununla birlikte *Hiçbiryerden Haberler*'den farklı olarak *Icarie'ye Yolculuk*, romantik yönü gösterilene tabi kılar: Cabet'nin tek amacı, anlaşılır bir toplumsal ve siyasal sistemi hoş bir şekilde tasvir etmektir. Morris ise aksine romantik ütopyasının özünü oluşturan özgürlüğün en aşırı biçimiyle uyumlu bir anlatım tarzı uygular.

Dahası, *Hiçbiryerden Haberler*'in çoğu zaman görmezden gelinen farklı yapısını ayrıntılı bir şekilde incelemek bu yüzden önemlidir. Farklılık, klasik ütopyaya özgü sunum biçimiyle (yaşlı Hammond'la geçen tartışmaların didaktik ve sistematik tarzı) dramatik sunum biçimi (iletişimin belirlenimsizliğini vurgulayan ve okuyucuya yorumlama özgürlüğü tanıyan nehrin yukarısına yolculuk) arasındaki karşıtlığa dayanır. Ütopyanın "romantik tarz"da ifadesini bulan yönü gittikçe daha fazla dile getirilir. Artık bir sistem sunumuna hizmet etmez ve gösterilene tabi değildir; bunun yerine eser deneylenebilir bir nitelik kazanır. Ütopyada anlatıcının yolculuk boyunca kazandığı deneyim, okuyucunun kendi deneyimine dönüştürülür. Bu değişim ve yenilik tam da kitabın kendi yapısında –ya Hammond ve onun didaktik üslubu üzerine ironik bir yorum biçiminde ya da doğrudan deneyime yönelik açık bir çağrı biçiminde– ortaya çıkar. Bu deneylenebilir durum birçok yolla güçlendirilir ve anlatıcı ve onun yeni toplum deneyimi arasında yeni bir içsellik ve hatta içkinlik ilişkisi kurulmasına yardım edilir. Amaç, hayali yolculuğundaki dış konumunun yeni toplumu iki boyutlu olarak görünür kıldığı anlatıcının klasik durumundan ütopik deneyimi geri çekmektir.

Bu nedenle, Morrisçi ütopyanın ve onun yöneliminin doğruca radikal özgürlüğe açılışı, bu ütopyanın kararlı deneylenebilir ka-

rakterinden kaynaklanır. *Hiçbiryerden Haberler*'in özgürlükçü düşünce ve eşitlik yanlısı toplum arayışı için bu kadar çekici olmasının nedeni, Morris'in seçtiği iletişim tarzının iki sistematikleştirme biçiminden kopuş gerçekleştirmesidir: (1) Bir düşünce sistemi olarak kurumsallaşan bilincin egemenliğiyle gerçekliğin bütünlüğüne genişleyen yeni bir düzen ve örgütlenme ilkesi ortaya koyma eğilimine sahip klasik ütopyanın sistematikleştirmesinden kopuş; (2) Morris'in deneylenebilir ütopyasının amacının özellikle zorunluluğun egemenliğinin ötesinde kalan, diyalektik kavrayışın ötesinde bulunan alanı araştırmak olması; daha doğrusu, Morris'in deneylenebilir ütopyasının diyalektik düşüncenin kendi sınırlarıyla sınandığı noktanın ötesinde kalan aşkın *topos*'u hedeflemesi nedeniyle Marksizmin sistematikleştirmesinden kopuş. Cabet'den pek zarif olmayan bir dil kullanımını ödünç alacak olursak, Morris'in amacı Marx'ı "ütopikleştirmek"tir, fakat sadece bu değildir. Morris, sıçrama fikrinin içerimlediği süreksizlik kavramı kendi başına yeterli olmayabilirmiş gibi, zorunluluğun egemenliğinden özgürlüğün egemenliğine sıçranmasına adeta kendi hipotezini yerleştirmiştir. Morris'in görüşüne göre tarih-öncesinden gerçek insanlık tarihine geçiş, sıçramadan ayrı olarak daha radikal ama daha dayanıklı bir süreksizliği gerektirir: tarihsel sürekliliğin geçici olarak askıya alınması, her zamankinden farklı kararsız bir zaman, oluşturduğu boşluktan yeni bir çıraklık döneminin, yeni bir dünyada-Varlık'ın ve yeni bir birlikte yaşamın doğuşuna olanak sağlayan bir parantez alma dönemi. Bu anlamda ütopya, huzur dönemi –bir yolculuğun sonu olarak değil, belirli aralıklarla verilen molalardan biri olarak düşünülen bir huzur dönemi– başlığı altındaki özgürlüğün egemenliği, sistemin sınırlılıklarını aşan indirgenemez deneyimi biçimlendirir. Bundan başka, Morrisçi ütopyanın elindeki kozlar ve getirdiği yenilik nedeniyle felsefi bir anlamı vardır: Gerçekten bu ütopya biçimi, ütopik geleneğin içinden ve ona karşı olarak, Hegelci sistemin tamamlanmasının ardından felsefi olmayan (felsefeler) biçiminde ortaya çıkan "deneysel felsefeler"le aynı özel modern yeniliği göstermektedir.[39]

Söylenen şeylerle yaşanan şeyler arasındaki ilişkiyi görmek ve

deneyim üzerinde yapılan vurgunun nasıl gerçekleştiğini daha iyi anlamak için metne geri dönelim.

Başından itibaren konuk yabancıya ziyaret edilen ülkede neler olduğunu anlatmanın yararsız olacağı ve orayı sabırla kendi başına keşfetmesinin daha iyi olduğu açıklanır: "Şunu söyleyebilirim ki siz bir yabancısınız ve İngiltere'den gelm(em)iş olmalısınız. Ama bu yer hakkında sizi aşırı bilgiyle yüklemenin uygun olmayacağı ve en iyisi sizin burayı yavaş yavaş özümlemeniz gerektiği de açıktır."[40] Ziyaretçi, falansterler* ve topluluk yaşamının biçimi hakkında sorular sorduğunda Hammond sadece deneyimin yeni topluma özgü düzenlemelerin daha iyi anlaşılabilmesini sağlayacağını söyler: "Bu konuda fazla bir şey söylememe gerek yok, zaten Dick'le nehirden yukarı çıkarken bütün buraların nasıl çekip çevrildiğini kendi başına deneyimle bulacaksın."[41]

Hammond, sorular soran ziyaretçiye yeni yaşamın kelimelere dökülemeyecek kadar karmaşık olduğunu hatırlatarak onu öğrenme arzusuna karşı uyarırken, sözcükler üzerinden deneyimin önemini ikinci kez vurgular:

> "Komşu," dedi, "her ne kadar yaşamlarımızı eskisine göre önemli ölçüde basitleştirmiş ve atalarımıza büyük zahmetler veren pek çok sahte ihtiyaçtan ve görenekten kurtulmuş olsakta, yaşantımız henüz nasıl düzenlendiğini sözcüklerle sana anlatamayacağım kadar karmaşıktır; aramızda yaşayarak bunu öğrenmelisin. Doğrusu sana ne yaptığımızdan ziyade ne yapmadığımızı daha iyi anlatabilirim."[42]

Son olarak nehirden yukarı yapılan yolculuk sırasında bir kadının, Clara'nın, âşığına iki düzeyi –didaktik sunum ve deneyim– birbirine karıştırmaması gerektiğini ve dolayısıyla yeniliği kendi başına deneyimleyebilmesi için anlatıcının sorularına yanıt vermeyerek bilgisiz bırakılmasının daha iyi olacağını dikkatle hatırlattığı nehirden yukarı yolculukta da ütopyanın yaşanma-

---

*Phalanstery: Fransız ütopyacı sosyalist Charles Fourier'in (1772-1837) eşitlikçi ilkelerine dayanan kooperatif topluluklara ve onların barındıkları evlere verilen ad. (ç.n.)

sının önceliği ifade edilir. "'Kadınlar, ipek elbiseleriyle mi çalışıyorlar?' diye sordum, gülümseyerek. Dick bana ölçülü bir yanıt verecekti, fakat Clara elini adamın ağzının üstüne koydu ve 'hayır, hayır Dick. Ona gereğinden fazla bilgi verme, yoksa yine eski akrabalarına benzediğini düşüneceğim. Bırak kendi bulsun' dedi."[43] Bırak kendi bulsun! Bu ifadeyle *Hiçbiryerden Haberler*'in kendine özgü iletişim ilkesi açıklanır; bu ilke tarihteki insan *praksis*'ine de uygulandığı için ütopya ve tarihsel eylem içindeki işlevinin menzili de tanımlanmış olur. Clara'nın yeninin keşfedilmesini korumaya gösterdiği özen, anlatıcının yolculuğu sırasında birden ortaya çıkan erotik arzunun ışığında özellikle daha anlamlıdır. Zira, yeni toplumu görme arzusu çoğu zaman âşık olmaktan kaynaklanan tutkuya benzetilmez mi?

Morrisçi ütopyanın iç yapısı bu deneyimi özendirir. Yaşamın her iki safhasını (yaşlılıkla ilgili söylenen, gençlikle ilgili yaşanan şeyleri) ve onlara eşlik eden iletişim sahalarını –didaktik ve teorik iletişim (ziyaretçinin yaşlı Hammond'u kendisine tıpatıp benzettiği zamanlarda karşılaştığı belirli bir hoşnutsuzlukla beraber) ve Kutsal Kâseyi ararken Ellen'la karşılaşılmasına benzeyen şen, ütopik ve fantastik iletişim sahaları– kuşatır. Anlatıcı araştırmaya katılmadan önce bir an tereddüt yaşar. Aslında yeni dünyanın kendisiyle karşılaşmaktansa eski dünyanın tüm anılarını taşıyan yaşlı adamın yanında kalmayı tercih etmektedir:

> Geçmiş zaman hakkında bilgisi ve o zamana karşı nefretten doğan bir sempatisi olan yaşlı adamı, sanki tüm alıştığım düşüncelerden ve davranış biçimlerinden çırılçıplak soyulduğum bu yeni dünyanın soğuğuna karşı beni koruyacak bir battaniyeymiş gibi düşünüyordum ve ondan bu kadar erken ayrılmak istemiyordum.[44]

Deneylenebilir ütopya hep nehirle sınırlıdır. Nehir, düş ve uyku ile yolculuk deneyimi –kaynağa gitme yolculuğu– arasındaki çok karmaşık ilişkilerin odak noktası gibidir. Ziyaretçi yavaş yavaş yeni bir zaman ve mekân deneyimler. Ayrıca deneyime tanınan önceliğin başka bir göstergesi olarak deneylenebilir ütopya, anlatıcılardan ya da soru-cevaplardan ibaret klasik ütopyayı

sınırlandırır ve kendine tabi kılar. Bölüm II'den bölüm VIII'e kadar ziyaretçi, yeni dünyaya girişi vurgulayan bir sabah banyosunun ardından yeni toplumla "yatay" denilebilecek bir temas sağlar. Ziyaretçi British Museum'un müdürü yaşlı Hammond'la görüşürken, birbirinden ayırt edilemeyecek derecede karmaşıklaşan eski ve tanıdığa dair tedirgin edici deneyimlere neden olan bir dizi küçük olayla deneylenebilir ütopyayı özümleyip kavrar. Bölüm IX'dan XVII'ye kadar (klasik ütopya) ziyaretçi, devrimle ilgili anlatılar aracılığıyla yeni toplum hakkında tarihsel bilinç kazanır. Kısacası bu, keşif sürecine daha büyük bir zenginlik kazandıracak olan dikey boyuttur. Hammond'la görüşme sona erince deneylenebilir ütopya yeniden başlar ve nehirden yukarı yolculuk ve "tuhaf ve vahşi güzel" Ellen'in ortaya çıkışıyla doruk noktasına varan daha büyük bir yoğunluk kazanır.

Morris'in deneyime tanıdığı ayrıcalığı değerlendirdiğimizde, *Hiçbiryerden Haberler*'in derin ritminin bütünleşme –gitgide yeni bir topluma, yeni yurdun toprağına ait olma– ile arka planda bu kırılgan sükunetin üzerinde sessizce beliren ayrılık tehlikesi arasındaki sürekli ve değişken gerilimde nasıl gözler önüne serildiğini görebiliriz. Bu gerilim, sükuneti birdenbire yıldırım gibi parçalar ve tanıma duygusu hız kazanır; dönüş çok yakındadır. Modern ütopya olarak *Hiçbiryerden Haberler*'in büyüklüğü, aynı anda hem altınçağı, sınıfsız toplumun yeniden canlandırılmasını hem de cehennemi, acıların yeniden canlandırılmasını –sanki geçmiş kuşakların acıları, adaletsizliğin gölgesi anayurt kapılarında ülkeye giden yolu kapatarak dikiliyorlarmış gibi– bir arada yansıtan diyaletik imgelemden kaynaklanır.[45] Değişik evreler bu macerayı dönüş ve ayrılık kutupları arasında vurgular. Deneylenebilir ütopya, yeni dünyaya girişi sağlayan bir sabah banyosu ile gerisin geriye eski dünyaya dönüşü gösteren son banyo arasında gerçekleşir. Bu sabah banyosu, sosyalizmin vaftiz edilmesi, bir inisiyasyon banyosudur ve kaçınılmaz olarak akla Feuerbach'ın vaftizi açıklamaya çalıştığı su hakkındaki yorumlarını getiriyor:

> Su, doğayla arkadaş olmanın en kolay yoludur. Yıkanmak, benliğimizin doğanın nesnel yaşamına ayrıştırıldığı bir tür kimyasal işlemdir. Sudan çıkan insan, yeni, yeniden hayat bulmuş bir insandır... Su, yaşamın evrensel bir öğesi olarak bize doğadaki kökenimizi, bitki ve hayvanlarla ortak olan kökenimizi hatırlatır. Vaftiz sırasında saf doğa gücünün kudretine boyun eğeriz; su, doğal eşitliğin ve özgürlüğün elementi, altın çağın aynasıdır.[46]

Yeni dünyadan çıkartılacağına dair bir işaret olan son banyonun hemen ardından, ayrılıktan, öznelerarasılığın bozulmasından önce tuhaf bir tedirginlik yaşar. Birdenbire bakışlar artık birbirleriyle buluşmaz olur. "Uzun zamandır beklenen ve birden gerçekleşen bir felaket gibi ani bir sancı saplandı içime." Büyü bozulur bozulmaz nehirden yukarıya yolculuk boyunca uzaktan uzağa musallat olmayı asla bırakmayan ıstırap hayaleti, eksiklik tehdidi başından beri görünüyormuşçasına geçmişe dönüşü doğrulamak için birden ortaya çıkar:

> Kilisede arkamda bıraktığım neşeli, güzel insanların tam tersi biriyle karşılaştım. Yaşlıca görünen bir adamdı, ama şimdi neredeyse unuttuğum bir alışkanlıkla, tahminime göre yaşı aslında elliden fazla değildi... Tarifi güç bir şaşkınlığa düştüğümden adamın önünden aceleyle geçtim... Ama birdenbire kara bir bulut, çocukluk günlerimden kalma bir karabasan gibi beni içine aldığını gördüm ve bir süre karanlıktan başka hiçbir şey bilmiyordum.[47]

Anlatıcının giysilerini değiştirerek ziyaretçi statüsünden "komşu" statüsüne geçtiği, yeni toplumun bir üyesi olduğu göz önüne alındığında bu çatışan gerilim daha da fazla vurgulanır. Sébastian Mercier'nin ütopyası *L'An 2240*'da geçmişten gelen ziyaretçi, göze çarpmamak ve yeni dünyayı keşfeden biri konumunda olmamak için derhal elbiselerini değiştirirken, Morris'in ütopyasında ziyaretçi deneylenebilir ütopyanın birinci kısmı boyunca –yaşlı Hammond'la görüşmeler yaptığı yol boyunca (bölüm II'den XIX'a kadar)– eski dünya giysilerini üzerinden çıkarmaz, hatta ona mihmandarlık yapanlar tarafından giysilerini de-

ğiştirmemesi rica edilir. Böylece yabancı olma durumu pekiştirilir, ziyaretçi yeni toplumu sadece dışarıdan görebilir. Ziyaretçi, ancak oranın sakinleri ve yaşlı Hammond'la konuşması sona erdikten, yeni topluma yol açan devrim tarihini öğrendikten sonra "kabuk değiştirmeye" davet edilir. Böylece ziyaretçi tam da yeni toplumla arasındaki kritik mesafe yok olduğu anda yeni toplumun güzel giysilerini giyer. Hiçbiryer toplumu şimdi öznel olarak anlaşılabilen yeni bir içkinlik ilişkisiyle içselleştirilir. Hammond'un öyküsü sayesinde ziyaretçi ve yeni dünya arasında (geçici ve kırılgan da olsa) bir köprü kurulur. Giysiler, bilincin yeniyle iletişim kurmasını sağlayan tarihin içselleştirilmesinin sembolüdür. Ziyaretçi yeni toplumun duyusal dokusuna nüfuz ettikçe, tanımanın mutluluğuyla yeniden büyüyen mesafenin sancısı arasındaki ayrılığın farkına varır. Bu nedenle eski ve yeni arasındaki çatışma, ziyaretçide inisiyasyon sınavının başlamasıyla aynı anda ortaya çıkar. Bu, sancılı bir hatırlama hissiyle karışır, zira sorun yeninin ötesinde gerçekten ikinci çocukluğun geri alınmasıyla ilgilidir.

Ellen'le karşılaşma ve yeniyi daha fazla tanımanın getirdiği şaşkınlık, bu boyutu daha da karmaşık hale getirir. İnisiyasyon sınavı, unutma olasılığıyla iç içe geçer: Ziyaretçi gerçekten de eski dünyanın tarih öncesini unutabilir mi, onu daima tehdit etmiş ve sanat eserlerini temaşa etmesini önlemiş, yeni hayatı yaşamaktan ya da yeni tarz bir yaşam sürdürmekten onu mahrum etmiş, olayların yeni bir halde olduğu, tarihin gerçekten bulunmadığı zamanın bu diğer formundan onu ayırmış "yaklaşan çöküşe karşı hissettiği dehşet duygusunu" bir kenara bırakabilir mi? Ellen-Diotima'nın geçmişin yaralarını iyileştirmeye çalışırken sormaktan asla vazgeçmediği işte böyle sinir bozucu bir sorudur. Yaşanmış dramın başarısızlık ve eski dünyaya dönüşle sonuçlanan ikinci deneysel bölümü işte böyledir. Buna karşılık Ellen, ziyaretçi sayesinde geçmişe dair yeni bir farkındalık kazanır, böylece yeni toplum hakkında daha önceden sahip olmadığı bir bilince, tarih olmayanın puslu alanında tarihin saklı boyutunun potansiyel tehdidini hisseden, gelecekten endişe eden bir bilince ulaşır.

Ziyaretçi, içine yerleşen belirsiz dehşetin üstesinden gelemediği için korktuğu geçmişe dönüş gerçekleşir. Kutsal Kâse arayışı, kendi adasına geri dönen Ulysses mitine galip gelir.

Kökene dönüşün ya da kökenin yeniden canlanmasının olanaksızlığıyla bizi karşılaştırmak bir yana, nehirden yukarıya yolculuk ütopyanın yapısının daha fazla vurgulanmasıyla sonuçlanır. Okur, farklı toplum üzerine nicel bilgi toplamaya zorlanmaz; bunun yerine sürekli dönüşüm halinde, nehrin yatağı kadar dalgalı ve çeşitli bir nesne olarak, onu gözlemeye davet edilir; burada en fazla vurgulanan nitelliktir. Umberto Eco'nun modern sanat eserine dair söyledikleri, Hiçbiryerden Haberler için de söylenebilir: "Sanat eseri, sağlam bir şekilde kurulmuş güzelliği seyre dalınacak bir nesne değildir. O keşfedilmesi gereken bir gizem, tamamlanması gereken bir görev, hayalgücünün uyaranıdır."

Keşfedilmesi gereken bir gizem ya da daha doğrusu, ortak olarak sürdürülmesi, meydan okunması, çoğaltılması, paylaşılması, değiş tokuş edilmesi, yaşanması ve düşünülmesi gereken bir bilmecedir. Komünizm artık "kendinde bilinen" tarihin en sonunda çözülmüş bilmecesi olarak yorumlanmadığı zaman, özgürleşen toplumun doğası sorunu tekrardan ortaya konur; tüm özdeşlik ya da eşsiz anlam düşüncelerine karşın gizemli karakterine yeniden kavuşur. Özgürleşme çoğulcu bir sorgulama deneyiminin nesnesi, toplumsal varlığın kendi kendini sorgulaması haline gelir. Tarihin bu çözülemez karakteriyle karşı karşıya geldiğinde, koşulların da zorlamasıyla ütopya sorgulama başlığı altında kendini düşünür ve kendini gerçekleştirir. Modern bir ütopyacı olarak Morris'in ütopyadan en iyi biçimde –modernliğin merkezindeki sonsuz özgürlüğü, ütopyanın sonsuzluğa, sistemin dışına doğru sınırları aşan bu geçişe yönelimiyle bir araya getirerek– özgürlükçü bir eser çıkarması işte bu anlamdadır. Sonuna kadar götürüldüğünde onu tüm ideolojilerin denetiminden uzak tutan ütopyaya özgü hareket işte budur.

Bu özgürlükçü öğe kendisini ilk olarak yazı düzeyinde gösterir. Bu yüzden Morrisçi ütopya külliyatının ikili karakteriyle (sosyalist dersler ve ütopyacı metinler) karşılaşınca uygun ütopik metinleri tercih etmek, teorik metinlerin karşısında onlara

öncelik vermek uygun olur. Merleau-Ponty'nin değişiyle, düşünce, sadece hâkim olduğu konuyla tanımlanamaz; en uzak sınırlarında tasavvur etmeye çalıştıklarının da göz önünde tutulması gerekir. Tanıma göre temelini dolaylı anlatımın oluşturduğu ütopya yazımı, bütün yan içerimleri azamiye çıkartmayı hedefler; böylece ütopya, yapım ve yıkımı içeren ikili hareketiyle sanki teorik metnin yetersizliğini dolduruyormuşçasına onun bu düşünülmemiş ve söylenmemiş yönlerine belirli bir yol açar. Ütopya, aşırılığın gelişmesine ne kadar odaklanırsa felsefi yoruma o kadar uygun hale gelir.

Özgürlükçü öğe ütopik vizyon düzeyinde de bulunur. E.P. Thompson ve Raymond Williams'ın doğru bir şekilde işaret ettikleri gibi Morris, sosyalizm anlayışının niteliğinden dolayı büyük bir politik yazardır. Onun ütopya düşüncesinin bu niteliğe içkin olduğunu anlıyoruz. Morris'in büyüklüğü, yeni bir ütopya –belirsizliğin ütopyası– keşfetmiş olmasında yatar. Morris ütopyayı "yaklaşan çöküşe karşı hissettiği belli belirsiz dehşet duygusundan" hareketle düşünüp uygulamaya cesaret ederek, acı çekmenin anlamını –özgürleşmeye götüren zaman homojen ya da boş değildir– nasıl sürdüreceğini anlarken kendini uzlaşma yanılsamasına hapsetmeyen bir ütopya geliştirmiştir. Morris böylelikle ütopyanın –sonsuz bir deneyim ve eksiklik alanı– kırılganlığını modern ütopyanın henüz keşfedilecek formunun esas niteliği yapar.

Edebi ifade üzerine yapılan vurgu ve Morris'in özgürlükçü ve romantik esinini değerlendirmeye çalıştığım tarz karşısında şaşkınlık duyulabilir. Fakat Leo Strauss'un siyaset felsefesi eserlerinin (ve siyaset felsefesine dayandığı için ütopik eserlerin) yorumlanmasına dair öğretilerini benimseyenler bu şaşkınlık karşısında şaşkınlığa düşerdi. Gerçekten Strauss'un Platon'un diyaloglarıyla ilgili öğretisi –Plato'nun öğretilerini Platon gibi anlayabilmek ancak Platonik bir diyalogun ne olduğunu bilmekle mümkündür– ütopya için de geçerlidir. Morrisçi ütopyanın özgürlükçü ve romantik niteliğini, Morrisçi ütopyanın formunu sorgulayarak anlayabiliriz. Klasik edebiyat yaklaşımına dayanmanın ötesinde, "töz"ün "form"a olan bu bağımlılığı, bir iletişim

biçimi olan edebi soruna politik önemini geri vermeyi amaçlar. Eser olarak iletişim, kendi içinde birlikte –yaşamı içerdiğinden ve formuyla zaten en yüksek birlikte– yaşam olduğundan dolayı politik önemden söz ediyorum. Bu nedenle Leo Strauss'a göre edebi sorun, politik sorundan ayrılamaz:

> Edebi sorunun incelenmesi bu yüzden toplumu incelemenin önemli bir parçasıdır. Ayrıca hakikat arayışı, her bakımdan olmasa da, ortak bir arayış, iletişim aracılığıyla gerçekleşen bir arayıştır. Edebi sorun bu yüzden felsefi olanın önemli bir parçasıdır. Uygun bir şekilde anlaşılan edebi sorun, toplum ile felsefe ilişkisinin sorunudur.[48]

Morrisçi ütopyanın nasıl değerlendirileceği sorusuna ve özgürlükçü ve romantik karakteriyle ilgili olarak ortaya attığım soruya geri dönecek olursak, bu soruya eserin tüm ayrıntıları ve seçilen iletişim biçimi titizlikle incelendikten sonra yanıt verilebilir; Morrisçi ütopyanın niteliği ve tasavvur edilen toplumun otorite-karşıtı karakteri en iyi bu şekilde kavranabilir. Ütopik metin, Ötekiyle kurulan yeni ilişkinin tasarlanması, yeni bir ötekilerle beraber oluş, hepimizin içinde yatan çocukluk öğelerinin bilinçdışı değiş tokuşunun bir evresi olarak zaten bir ütopya-sanattır.

Son olarak Morris, klasik ütopyanın ve Marksizmin kapanmasına dayanarak modern ütopyaya –romantik tarzda– yeni bir işlev önerdi: Sosyalizmin diyalektiğine karşı mücadele. İçsel mantığı nedeniyle karşıtına dönüşerek sözde ilerleme zorunluluğu adına yeni bir barbarlık üreten bu özgürleşme hareketinin ortaya çıkardığı modern ütopyanın görevi, insanlığın ve doğanın tahakküm altına alınmasının dönüşümünün ve ters yüz edilmesinin kökeninde bulunan bu görünür ya da saklı merkezleri yapısöküme tabi tutmaktır. Sosyalizmin diyalektiği, içsel mantığıyla Aynıyı yeniden üreten Ötekiyle sonuçlanırken, ütopya ise tersine hiçbiryere yönelimiyle ve hiçbiryerin uzamının açtığı, ölçülmesi asla mümkün olmayan mesafeyle başkalığın güvencesidir. Ayrıca Morrisçi ütopyada suyun üstünlüğünün Feuerbach'ın analizinden farklı bir mana kazanması bu anlamdadır. Ador-

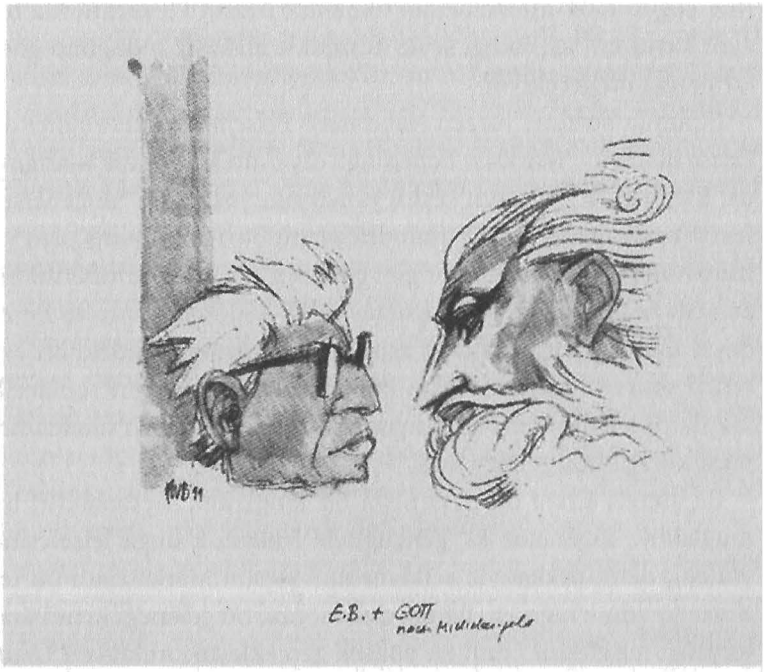
no'nun ayrımını ödünç alacak olursak, doğayı doğada dönüştürmesinin ötesinde su, *praksis* ile mutluluk arasındaki farkın önemsenmesini sağlayan bir çevredir. Çalışmanın egemenliğinin ötesinde mutluluk vaadiyle aynı öze sahip bir elementtir.[49]

Burada bu deneme boyunca bize kılavuzluk eden ve suyu negatif ütopyanın özgürleşme diyalektiğinin (kördüğüm olmamış) bağlarını çözme şansını deneyimleyebileceği hiçbiryerin yeri olarak tanımlayan sözcüklere dönebiliriz. Adorno'nun özgürleşme diyalektiğini sosyalizmin diyalektiğinden ayırdığı *Minimia Moralia*'da bu şansı ele geçirmeye çalışır:

> Su üstünde... Dizginsiz faaliyet, kesintisiz üretim, açgözlü doyumsuzluk, çılgınca bir koşuşturma olarak özgürlük kavramları, toplumsal şiddeti daima değişmez bir olgu olarak, sağlıklı bir sonsuzluğun parçası olarak görmeye hizmet eden burjuvazinin doğa kavramınndan beslenir. Marx tarafından karşı konulan sosyalizmin pozitif tasarılarının köklerinin barbarlıkta bulunması, bunların sözde düşürülmesiyle değil, bunların kendisiyle ilgilidir. Korkulması gereken, insanlığın keyif verici bir gevşeklik içine gömülmesi değil, fakat evrensel doğa maskesi altında toplumsal alanın, faaliyetin gözü kara öfkesi olarak kolektifin vahşice yayılmasıdır... Özgürleşmiş bir toplumu tam da böyle bir bütünlükten özgürleşmiş bir toplum olarak kafamızda canlandırdığımızda, artan üretim ve insanlığa yansımalarıyla pek ortak yanı bulunmayan kaçış yolları ortaya çıkar... Beğeni de etkilenirdi; tıpkı şu anki çerçevesinin çalışmaktan, planlamaktan, istediğini elde etmekten, kontrol altına almaktan ayrılamayacağı gibi etkilenirdi. Suda yatan ve huzurla gökyüzünü seyreden bir hayvan gibi hiçbir şey yapmamak, "tanım ve ergi olmadan yalnızca olmak", sürecin, hareketin, tatminin yerine geçebilir ve böylece, kendi kökeninde zirveye yükselecek diyalektik mantığın vaadini gerçekten yerine getirebilir. Hiçbir soyut kavram, gerçekleşmiş bir ütopyaya sonsuz huzur kavramından daha yakın olamaz. İlerlemeyi kenardan izleyen Maupassant ve Sternheim gibi seyirciler, bu niyetin narinliğinin izin verdiği tek yolla, utangaçça dile getirilmesine yardım etmişlerdir.[50]

Ernst Bloch ve Devrimci Romantizm

Arno Münster



Ernst Bloch ve Tanrı
Çizim: F. W. Bernstein

Ernst Bloch XX. yüzyılın düşünce tarihine, umudun ve somut ütopyanın filozofu olarak, yenilenmiş bir materyalizmin ve mesihçi bir tarih bakışının "henüz-olmayan" felsefi statüsüne sapan *henüz-var-olmayan*'ın ontolojisinin ve "tamamlanmış zaman" ile "eğilimsel zaman" kavramlarının aydınlattığı bir zaman kavramının kurucusu olarak girdi.[1] Ütopyanın Marksist filozofunun güzergâhının "devrimci romantizm"le ilişkisiz olmadığını ileri sür-

memiz doğru olur mu? Yoksa, Eylül 1977'de Ludwighafen'de Ernst Bloch'un anısına yaptığı konuşmada Hans Mayer'in oldukça kesin olarak dile getirmiş olduğu gibi,[2] Ernst Bloch'un eserini romantizmle her türden yakınlaştırmadan uzak tutmamız ve bu türden bir yanlış anlamaya ideal biçimde imkân tanıyor gözüken Bloch'un *Heimat* (ocak, yuva) kavramının, milliyetçi boru seslerine çoğunlukla direnememiş romantik filozof ve yazarlarda bu aynı kavramın kapsadığı şeyle kesinlikle alakasız olduğunu göstermemiz mi gerekiyor?

Bununla birlikte, Jürgen Habermas[3] *Felsefi-Siyasal Profiller*'de Ernst Bloch'u, "Marksist Schelling" diye nitelendirerek andığında, Bloch'un felsefesinin çeşitli yanlarının –özellikle "doğa felsefesi"– ortaya çıkış ve gelişiminde önemli bir rol oynamış olan ve romantik geleneğe uzanıyor gibi gözüken düşünce motiflerini bize açık seçik gösterir. Marksizme 1918-1919'de –aşırı ve neredeyse mistik öznellikteki bir metafiziğin egemenliğindeki bir evreden sonra– "dönmüş" olan filozofun olgunluk eseri romantik tavırlardan net biçimde ayrılıyor olsa da Habermas'ın nitelendirmesi kulağa hoş gelmektedir.

Bu alanda Ernst Bloch'ta nisbi bir muğlaklık saptanabilir. Bu muğlaklık, kuşkusuz ki, gençliğinde romantik doğa felsefesine yönelik derin dikkatiyle açıklanabilir. Resmi Marksizmin bu teorileri reddine rağmen, Bloch, daha sonra, bu geleneği kendi materyalist felsefesine, yani en yüksek gerçekleşme noktasını *Umut İlkesi*'nde bulacak "en iyi" bir dünyanın yapımına dair bu büyük projeye dahil etmeye çalışmıştı.[4] "Henüz-var-olmayan"ın ontolojisi materyalist olma iddiasındadır. Bununla birlikte, XVIII. yüzyılın Fransız materyalist filozoflarının atomist kavrayışlarından ve tüm kaba materyalist anlayışlardan (Ludwig Büchner, Karl Vogt, Jakob Moleschott) pek uzak olan bir madde kavramıyla çalışma orijinalliğine sahip olduğundan, (devrimci) romantizmin Bloch'un düşüncesini en derin katmanlarına dek sızdığı sonucuna varabiliriz.

Sürgün yıllarında Zürih'te, 1935'te yazılmış ve yayımlanmış olan *Bu Zamanın Mirası*[5] adlı kitap ve özellikle "Romantik Çatlaklar" başlıklı bölüm, *Umut İlkesi*'nin müstakbel yazarının ro-

mantizme, romantizmin düşlerine, masallarına, nostaljilerine, modernite ve rekabet ile para üzerinde temellenen bir toplum eleştirisine ilgisini gayet iyi ifade etmektedir; ama aynı zamanda, Nazilerin kendi ideolojik propagandalarında sömürmekte tereddüt etmedikleri felsefi ve edebi bir hareketin muğlaklıklarını ve hatta tehlikeli yanlarını ortaya koymakta Ernst Bloch'un iradesini de göstermektedir. Bloch, faşizmin eleştirel analizi çerçevesinde, önceki dönemden kaynaklı öğelerin, verili bir dönemde tortusal ama faal mevcudiyetini belirten, "çağdaş-olmayan" (*Ungleichzeitigkeit*) kavramına başvurur. Tüm insanlar aynı şimdiki zamanı yaşıyor değildir: "Dışsal olarak oradadırlar, çünkü onları bugün görebiliyoruz. Ama başkalarıyla aynı zamanı yaşamalarının nedeni bu değildir. Tersine, içlerine sinmiş bir geçmişi yanlarında taşırlar. (...) Bugünkünden daha eski zamanlar daha eski tabakalarda yaşamaya devam eder," diye yazar Bloch. İyiyi kötüden ayırmayı, daha doğrusu çağdaş-olmamayı "diyalektik" kılmayı dert edinerek, "masaldan ucuz romanlara, çok sayıdaki 'okültizm'den yaşamın mitine dek romantik ruhun" çeşitli yaratımları içinde "bazı kusurlar" göstermeye çabalar. "Çözümlenmemiş çelişkilerde; yalnızca mevcut dünyaya bağlılıklarda değil, bu dünyaya muhalefetlerde de" çatlaklar olduğunu söyler. "'Çocuksu' ya da 'mistik' imgesel tarzlar vardır ki, bunlar Nasyonal-Sosyalizme görünüşte kolayca bağlanır."[6] Ama aynı zamanda Ernst Bloch, romantizmin olumlu ve nesnel olarak devrimci yanını vurgulamaya çalışır. "Günümüzde değersiz bir figür olan 'göçmen kuş' –*Wandervogel*– bile geçmişte gençliğin en iyi kesimine mensuptur ve yaşlılardan daha az yerleşikti. Söylediği eski halk şarkılarının peşinden koşuyor ve onların kaygılarını paylaşıyordu (...) Alman yol arkadaşı, baskıdan kurtularak mutluluğu bulmak için uçsuz bucaksız dünyada, isyanın meçhuliyeti içinde yol alan Alman masalının peşinden gidiyordu."[7]

Okültizmin ve romantik ya da yeni-romantik yaşam felsefesinin çatlakları vardır, ama Bloch, Nazi propagandasına imada bulunarak, "bunların hepsi, 'irasyonalite'nin ya da 'halkla temas'ın küflenmiş ve otarşik hedefine uygun değildir," diye belirtir. Romantik sarhoşluk içinde, kuşkusuz ki geçmişe dönük öğelerin

varlığı saptanabilir, ama "orman karşısındaki sarhoşluğun, deniz karşısında kapılan panik sarhoşluğun bile ister istemez isyan unsurları içerdiği"ni fark etmek gerekir. "İlk 'başlangıç' ütopyasının, 'tarih-öncesi'nin basit arkaizminden kopmak istediğini" anlamak gerekir. "Bu tarih-öncesi ya çaresizce kaybedilmiş ve yok olmuştur, ya da yarı yolda terk edilmiş, vuku-bulmamış öğelerin kistleşmesini belirtmektedir. Ve romantik biçimde tanımlanmış bu öğelerin kalıcı anlamı açığa çıktığında, bu anlamın başlı başına romantik olduğu söylenemez. Tersine, vuku-bulmamış, henüz-vuku-bulmamış olan şey niyette barınır, kısacası korunan geçmiş değil, geleceğe dönük izlenen rotadır." Bloch için, "bugünün içinde yaşayan yarın"ı ayırt etmenin soylu bir insanlık görevi olduğu bilindiğinde, bu sözcükler bütün ağırlıklarını kazanırlar. Dolayısıyla şu paradoksla karşı karşıyayız: Blochcu romantizm eleştirisi –romantizmin politik açıdan "gerici" olmasa da, "geriye dönük" olarak içerdiği her şeyle birlikte–, aynı zamanda, romantizmin geleceğe dönük "devrimci" hareket olarak saygınlığının iade edilmesinin de ifadesidir.

Ama, Ernst Bloch'un eserinde romantizmin en güçlü iz bıraktığı yer, hiç tartışmasız, doğa ve madde felsefesidir. Doğrusu, Bloch, kendi madde kavramı açısından, Demokritos'un atomistik ampirizmindense Epikürcü duyarlı madde kavramını kesinlikle tercih eden Marx ve Engels'in madde kavramı ile Aristotelesçi *kata to dynaton* (olasılığa bağlı olarak varolan) ve *dynamei on* (gerçekten olası olanın dayanağı olarak, olasılık-halinde-varlık) kavramları, Schelling'in üretici, doğurucu, sürekli oluşum halindeki madde-doğa kavramı arasında son derece özgün bir senteze girişir.[8] *Umut İlkesi* yazarının, "spekülatif" bir materyalizm perspektifi içinde, tarihsel ve diyalektik materyalizmin yeniden-temellendirilmesinin anahtarları olacak bir "öne-doğru-madde" (*Materie nach vorwärts*) ve bir "ütopik madde" (*utopische Materie*) gibi kendi kavramlarını formüle edebilmesini sağlayacak olan şey bu sentezdir.

Schelling'in oluşturduğu tamamen romantik madde ve doğa kavramına Ernst Bloch'da gerçek bir eğilim ve sempati görülür. Şunu hatırlayalım ki, Schelling'in felsefesi başlangıçta esasen bir

doğa felsefesidir, daha sonra bir vahiy felsefesi halini almıştır. Bu idealist doğa felsefesi, hiç tartışmasız, Fichte'nin aşkın felsefesinin izini taşır; Fichte'nin felsefesi olmasaydı muhtemelen kendi de olmayacaktı. Schelling felsefesinin karakteristik bir özelliği, doğayı bir yaratı, oluşum ve üretim süreci olarak tanımlamaktır. Keza, Schelling'in eserlerinde, Silezyalı mistik Jakob Boehme'nin "Quellgeister"ler teorisinin izleri ile Yahudi mistiğinin (Kabala) doğa teorilerine imalar da bulunur.

Fichte'nin *Bilim Doktrini*'nin coşkulu okuru Schelling'in, (Ben'in yarattığı) Ben-Olmayan'a doğru gelişim süreci içine girmiş Ben'i, bizzat doğanın üretim mercii olarak tanımladığı noktada, Fichte'den Schelling'e geçiş, özellikle doğa felsefesiyle ilintili olarak meydana gelir. Gerçekten de, Schelling'in ilk yazılarının neredeyse hepsi, nesneye doğru, maddeye doğru yönelten bu yaratılış teorisine adanmıştır. Schelling'e göre madde, sahnesi *özne* (Ben) olan *kökensel faaliyetin* (çekme ve itme) ürünüdür. Demek ki genç filozof, doğayı kendi kendini üreten bir merci olarak kapsayan maddenin –son derece dinamik ve canlı bir maddenin– aşkın bir temelini algılamaya yönelmiştir.

Bloch'un *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Subztanz*[9] (*Materyalizm Sorunu, Tarihi ve Tözü*, 1972) adlı kitabında belirttiği gibi, özellikle Schelling'in *Esquisse d'un système de Philosophie de la nature* (Bir Doğa Felsefesi Sisteminin Anahatları, 1799) adlı kitabındaki önermenin gerçek ve sahici anlamı budur. Schelling şunu der: "Doğa üzerine felsefe yapmak, doğayı *yaratmak* anlamına gelir. Ama her faaliyet ürünleri içerisinde sönüp gider, çünkü tamamen bu ürüne yönelmiştir. Demek ki biz *doğayı ürün olarak* bilmeyiz. Biz doğayı *faal olarak* biliriz –gerçekten de, ancak yeniden faal duruma geçebilecek nesneler üzerine felsefe yapmak mümkündür. Doğa üzerine felsefe yapmak şu anlama gelir: doğayı, mahkûmmuş gibi gözüktüğü ölü mekanizmadan çekip çıkarmak, onu özgürlükle birlikte canlandırmak ve özgür gelişimi içine yeniden yerleştirmek..."[10] Doğal nesne –madde– demek ki özne tarafından nesnenin üretilme edimi olarak tanımlanmıştır. Özneyi nesneye yakınlaştıran, deyim yerindeyse özneden nesneye bir köprü atan aşkın faaliyet, aynı zamanda,

doğal faaliyet olarak, hatta doğanın kökenindeki üretkenlik olarak tanımlanmıştır.

Schelling, maddenin tanımı konusunda, bütün atomcu doktrinleri, doğayı bir veri olarak gören, şeylere dair ampirist bir bakışın sonucu oldukları için reddeder. Schelling'e göre atom, maddeyi oluşturan bir öğe olamaz, çünkü kendisi zaten maddedir! Yalnızca katışıksız yoğunluk ve kutupsallıklar doğanın gerçek öğeleri olarak kabul edilir. Ve bu kutupsallıklar, sonsuz bir karşılıklılık oyunu içindeki çekim ve itilim güçleridir. Ernst Bloch'un belirttiği gibi, genç Schelling'e göre madde, "dengeli faaliyeti içindeki tin"den[11] başka bir şey değildir.

Tinin maddeyle bu özdeşleşmesi, maddeyi silinmiş tin olarak ve tini de oluşum halindeki madde olarak düşünmeyi sağlar. "Ama maddenin her tümdengelimi, (özne karşısında) nesnenin içselleşmesini savunan metafizik bir teori çerçevesinde meydana gelir. Bu durumda nesne (...), özneye nasıl yönelir, doğa nasıl tine yönelir? Şunu belirtmek gerekir ki, Scheling'de, tamamen aşkın bir yapımın yerini organik-tarihsel bir teorik yapı alır; oysa ki, *dinamik* madde *teorisini*, üretkenliğin maddileşme sürecinin erekbilimi üzerinde temellenen *maddenin gücü* doktrini –*mekanik-üstü* ve *niteliksel* bir doktrin– tamamlar. Schelling, *Bir Doğa Felsefesi Sisteminin ana Hatları*'nda, "üretkenliğin nasıl adım adım maddileştiğini ve giderek daha katı bir hal alan ürünler halinde nasıl başkalaştığını göstermek gerektiği"ni vurgulamıştı. Bloch ise şunu ekler: "Schelling'in güçler doktrini bize, başka şeylerin yanısıra, doğanın içinde deyim yerindeyse potansiyelini yitirmiş olan tinin, özellikle bu potansiyel yitimi edimi sayesinde kendine geri döndüğünü öğretir."[12]

Bu "genel, evrensel ve düzenleyici" doğa teorisi üzerinde, "dünyanın ruhu" olan doğa üzerinde romantik etkiye, Schelling'in çeşitli metinleri ve özellikle *Aşkın İdealizm Sistemi*'nin (1801) sonu kanıttır. Bu metinde doğa, gizli, muammalı ve olağanüstü bir yazıyla yazılmış bir şiirle özdeşleştirilir: "Doğa esrarengiz bir şiirdir; buradaki muamma bize ifşa edilmiş olsaydı, kendini arayarak kendinden kaçan tinin serüvenlerini anlatırdı bize." Schelling'de, diye saptar Bloch, romantik yazar E.T.A.

Hoffmann'ın metaforlarını ve doğayı "büyü etkisiyle donup kalmış şehir"[13] olarak tanımlayan bir Novalis'in *madde-kimya* kavramını saptamamamız imkânsızdır. "Doğa, Görünür Tin'dir; Tin de Görünmez Doğa," diye yazar yine Schelling ve "bizim içimizdeki Tin ile dışımızdaki Doğa'nın mutlak özdeşliği"ni[14] ileri sürer. Bu durumda, romantik-Schelling'ci anlayışlar ile Kant'ın kavrayışları arasında açılan uçurum sezilir. Königsber filozofunda madde "kendinde şey" olarak kalırken, Schelling'e göre tinsel faaliyetin bir üretimidir.

Ernst Bloch'u hiç tartışmasız büyülemiş olan şey, Schelling'in bir *Natursubjekt*'i bilincin ve doğanın üretken öğesi olarak ortaya koymasıdır: "Basit *ürün (natura naturata)* olan *doğayı, nesne* olarak doğa diye adlandırıyoruz (tüm ampiri yalnızca doğaya indirgenir). *Üretkenlik olarak doğa*'yı (*natura naturans*) ise *özne olarak doğa* diye adlandırıyoruz (bütün teori buna indirgenir)."[15] Bloch, "öznenin doğayla işbirliği tavrı"na dair kendi teorisinin ana hatlarını çizmek için bir *Natursubjekt* teorisini açıkça kendine mal etmiştir. *Umut İlkesi*'nin II. cildinde,[16] bu işbirliği, *özne olarak doğa*'nın insanla birlikte ortak-üretimi olarak tanımlanmıştır; insan teknik yardımıyla doğayı saygın bir şekilde dönüştürür. Kısacası, bizim modernitemizin egemen çizgisi olan doğanın sınırsızca sömürüsüyle çelişen "ekolojik" bir tavır söz konusudur. Bloch, doğa güçleri ile insanın yapımcı ve ütopik imgelemi arasında bir ortak-üretim ilişkisine gönderme yapar. *Umut İlkesi*'nde belirttiği gibi, Schelling'in doğa felsefesi, Paracelsus'un daha önceden çizdiği yolun devamında –Hegel'in felsefesinden daha düşük bir düzeyde– yer alır; çünkü bu dinamik ve niteliksel doğa felsefesi fiziksel bir üretkenliği eksen almıştır ve "mekanik kısmın dışında, dolayımlanmış bir doğa"yı dikkate alır. "Böyle bir dolayım olmadan, fiziksel alan, gerçekte, soyut anlağın kalıntısından başka bir şey değildir, ve yalnızca böyle bir dolayımla birlikte, burada da, gerçek bir gerçekçilik içinde, diyalektik gerilimler dünyası, mekanik açıdan inkâr edilen çokrenkli yüzeyin altında beliren tüm tekdüzelikten kurtulmuş olarak, varlığın birincil temelindeki basit bir *caput mortuum*'a duyulan inançtan kurtulmuş olarak serpilip gelişir." Bloch yine belirtir: "Somut

teknik açısından, dünyanın teknik dönüşümünün nesnel benzerinin dünyanın üretiminin nesnel eğilimi içinde temellenmesi gerekiyorsa eğer, *mutatis mutandis,* somut devrim açısından da, insan Tarihinin üretiminin nesnel eğilimi içinde temellenmesi gerekir. Doğanın ortak-üretimi, *sine qua non* (olmazsa olmaz) bir koşuldur. Bu, tam da doğayı zaten bir müttefik olarak gören ya da ütopyasına uygun olarak, müttefik olabilecek gibi gören Paracelsus'un düşündüğü şeydir: 'içi reçetelerle, tıbbi preparatlarla dolu tam bir eczane', içinde insanın geliştiği bir kozmos; tıpkı, diğer yandan, kozmos'un ta kendisi olan insanın, dünyaya çekidüzen verebilmesi gibi."[17]

Kökensel bir yapının doğal üretkenliğinin özünü belirlemek istemeyen Bloch, kuşkusuz ki genç Schelling'in *faal doğa* kavramını model olarak almaktadır. Schelling şunu yazmaktadır: "Doğa üzerine felsefe yapmak, doğayı esir düşmüş gözüktüğü mekanizmadan çekip çıkarmak, aynı zamanda özgürlükle onu canlandırmak ve onu yeniden serbestçe hareket edebileceği koşullar içine yerleştirmek anlamına gelir; başka deyişle: doğanın içinde ancak vuku bulmuş olanı gören ve etkin olmayı en fazla *factum* olarak algılayan –yoksa etkin olma içinde *etkin olmanın kendini* değil– basmakalıp düşüncelerden *kendini* kurtarmak."[18]

Doğa, Ernst Bloch'a göre, geçmişin bir ürünü değildir. Doğayı ufku içinde, geleceği içinde kabul etmek gerekir. "Ve, bir ittifak tekniği, doğanın ortak-üretkenliğiyle dolayımlanmış bir teknik, yapay ve tek başına kalmış tekniğin yerini alarak mümkün olduğu sürece, donmuş bir doğayı oluşturan güçler de aynı ölçüde kesin olarak tazelenmiş ve serbest kalmış olacaktır."[19] Doğayı henüz hale yola konmamış bir şantiye olarak ya da "henüz uygun biçimde mevcut olmayan insan binasını inşaya yönelik henüz uygun olarak mevcut olmayan yapım aracı"[20] olarak tanımlayan Bloch, "bu binanın inşaasında doğa öznesinin (*Natursubjekt*) işbirliği"ni somut ütopya düşüncesi perspektifi içinde düşünür; bunun "somut imgelem olarak anlaşılan insani-ütopik imgelemin nesnel-ütopik bağdaşığı"[21] olduğuna emindir. Çünkü Bloch'a göre –ve tam bu noktada onun bakış açısı Schelling'in romantizmiyle uyuşur– insani yapı yalnızca Tarihin içinde ve insan

faaliyetleri alanında bulunmakla kalmaz, aynı zamanda ve özellikle, "dolayımlanmış bir doğa öznesi alanında ve doğanın şantiyesinde"[22] de bulunur.

Ama romantik felsefenin *Natursubjekt*'i, aynı zamanda, Ernst Bloch'un Paris'te sürgündeyken, 1935 yılında yazmaya başladığı ve 1937-1938 yıllarında Prag'ta devam ettiği *Materyalizm, Tarihi ve Tözü* üzerine kitabında da anılmaktadır. Bu denemede, filozof, *Potenzlehre*'ye (Schelling'ci güçler doktrini) doğrudan doğruya imada bulunmakta ve maddenin, bir anlamda, tüm güçleri, tüm potansiyellikleri içinde barındırdığını ileri sürmektedir –hatta Schelling, "doğanın kutsal Şabat'ı"ndan bile söz eder. Bu noktada, romantik filozofun düşüncesi, "Aristoteles'in o unutulmaz olasılık tanımının en cesur uzantısı"[23] olarak nitelenmiştir. Maddenin olasılıkları, şimdiye dek gerçekleşmiş olasılıkları oldukça geride bırakır, Schelling'in ve Novalis'in sık sık andığı "organik yeşerme"nin çok ötesine, hatta insanın bile ötesine gider.

Ernst Bloch, Schelling'in, 1803 tarihli derslerinde, maddenin kendindeliğini, "nesnelleşen ve bu edimi sayesinde gerçek olma iddiası taşıyan Mutlağın ezeli öz-tefekkür edimi"[24] olarak tanımlamaya ve belirlemeye çok romantikçe teşebbüs etmiş olduğunu bize hatırlatır. Ama Marksizme geçişinden çok sonra Schelling'e hayran olmuş Bloch, Schelling'ci panteist tekçilikte çatlaklar belirdiğini bize hemen belirtir. Bu tekçilik, 1809'da, maddenin aşkın tümdengelimine kesin olarak son veren *İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine Araştırmalar*'da kesin olarak aşılacaktır. 1804'te *Felsefe ve Din*, Schelling'in düşüncesindeki yeni bir yönelime damgasını vurmuştu. Filozofun bir güçlüğü çözmesi gerekiyordu: Bir süre önce Mutlağı, hiçbir ayrım ilkesi kabul etmeyen bir özdeşlik sistemi olarak ortaya koymuştu. Ama bu koşullarda, sonlu ve farklılaşmış varlıkları Mutlaktan nasıl türetebiliriz? Gerçekten de Mutlak, hiçbir biçimde, doğanın ve tarihin sonlu ve ampirik dünyasına aktarılamaz. Mutlak ile sonlu dünya arasında bir süreklilik ihtimali yoktur. Bu durumda, o zamana dek düşüncesini belirlemiş olan Spinozacı mirastansa Platoncu ilkelere başvuran Schelling şu çareyi bulur: dünyanın yaratılışı, bir uzaklaşmadan, ideaların başlangıçtaki kaynaklarından uzağa düşmelerinden

kaynaklanır. Schelling'e göre özgürlük, Mutlak'tan başkadır, sonluluğa geçişe denk düşer: "Hissedilir dünyanın kökünü, Mutlak'tan, kesin ve ani bir kopuşun sonucu olarak düşünülebilir," diye yazmaktadır. Romantizmin mistik karanlığına gömülmüş olan maddenin, bu durumda, Schelling tarafından "düşüş ve günah mitine başvuru" dolayımında yorumlandığı sonucunu, Bloch, Schelling'ci doğa felsefesindeki bu dönemeci inceleyerek çıkartır.[25]

Bu Schelling'ci düşünmelerde mistik derinlikler düşüncesinin varlığını, yani doğal sürecin derinlerinde (*Ungrund*) işleyen rasyonel-olmayan bir yoğunluğa açık başvuruyu[26] kabul etse de, Aristotelesçi maddenin biçime doğru yönelme arzusu kavramına katılan ve benimseyen Bloch, maddenin düşüş mitolojisine bu şekilde tamamen gömülmesine ancak şaşırır. Madde, der, bu durumda, "tüm şeylerin en karanlığı, ruhun basit bir idolü" olur. "Bir Hades gölgesi" gibi, bundan böyle, "varlık-olmayanlar türüne tamamen"[27] aittir. Yeni-Platoncu bu yeni bakış açısında, Schelling'in doğaya ve maddeye dair ilk felsefesinden geriye pek bir şey kalmaz. *Bir Doğa Felsefesi İçin Fikirler*'de (1797), Schelling için maddeyi oluşturan öğeler çekim ve itilimdi ve madde bu çatışkılı güçlerin, bu evrensel kutupsallık yasasının eyleminin ürünü olarak vardı. İtilim kavramı şimdi yerini "günah durumu"na ("Sündenfall") düşüşe bırakır. Böylece, diye yorumlar Bloch, Schelling'in maddesi "uyurgezer" halini alır ve "taş dilleri"yle konuşur.

Schelling'in düşüncesi sezgisel ve kâhince olmakla birlikte, öylesine hareketlidir ki sonunda uyumsuzluğa varır. Bizi ilgilendiren şey açısından birkaç noktayı daha dikkate almamız gerekir. Schelling'e göre düşüş, ölümden sonra dirilmenin ardndan gelmelidir: "Tarih epik bir şiirdir, Tanrı'nın aklının ürünüdür. İki temel yanı şunlardır: İnsanlığın Merkez'den yola çıkışını temsil eden yan ve bu yanın Merkez'den en uzak noktaya dek ilerlemesi ile bu noktadan yola çıkarak Merkeze geri dönüşü. Birinci bölüm *İlyada*'yla, ikinci bölüm *Odissea*'yla karşılaştırılabilir." Schelling şunu da yazar (ve Bloch da alıntı yapmayı ihmal etmez): "Doğa, yalnızca tinin *İlyada*'sı olmakla kalmaz, haberci işaretler-

le de dopdoludur (...). Doğa, ilk ya da Eski Ahit'tir. İnsan yalnızca başlangıçtır, Tanrı'nın doğayı da kabul ettiği yeni ahidin başlangıcıdır." Doğa, diye yazar Bloch, Schelling'e göre, vahiydir, vahiylerin en eskisidir.[28] Bu konuda, bu "vahyin" tamamen ortaya serilmesini daima beklediğimizi, aynı zamanda da onun gerçekleşmesini ummamız gerektiğini gözlemler. "Doğa, yalnızca insanlık tarihinin tarihöncesi olmakla kalmaz; maddi evren ise, 'insan' sözcüğünün muammasını Oidipus çözdüğünde uçuruma doğru ilerleyen bir sfenks değildir yalnızca," madde, "kendinden yola çıkarak her şeyi kendi kendine üreten dünyanın ezeli kökensel gücü"dür (Schelling, *Werke,* VII, s. 293) –bu sonuncu nokta, "ne yazık ki yaşlı Schelling tarafından tarihsel olarak doğrulanamamıştır,"[29] diye itiraz eder Ernst Bloch.

"Romantik-kıyametçi" düşünür olan Schelling, "tüm içsel evrenin (...) dış dünyada görünür biçimde temsil edilmesini" ister. "Dünyanın doğadan ayrı bir oluşumu olduğunu düşünemez, doğanın gelecekteki bir duruma doğru değişmesini ve dışarının içeriyle uyum içinde olmasını gerekli görür,"[30] diye gözlemlemektedir yine Bloch. *Ütopya Anlayışı* gibi bir eseri okuduğumuzda, gençlik yıllarından beri bu teoriye çok yakın olduğunu görürüz; çünkü bu kitabın büyük bölümü birçok açıdan "kıyamet" ruhunun ve mesihçiliğin damgasını taşımaktadır; özellikle genç filozofun bu Schelling'ci iç evrenin "dış-oluşu" teorisine, gerçek dünyanın içinde dışsallaştığından varoluşsal boyutu içinde de kavranan bir içsellik öznelliği teorisine coşkuyla katıldığını gösteren "kendiyle buluşma"ya (*Selbstgegnung*) ayrılmış olan önemli bölüm. Dışsallaşan, nesnelleşen, yaratıcı bir öznellikle ilgili bu teori, genç Ernst Bloch'un estetiğinin merkezi motifi bile olur. "Müzik felsefesi" buna kanıttır. *Ütopya Anlayışı*'nda, klasik ve romantik müziğin önemli eserleri, gerçekten de, *melos* içinde ve müzikal eserlerin anlatımcı yapıları (örneğin senfoniler) içinde dışsallaşan ve içselleşen bir öznelliğin uygun ifade biçimleri olarak algılanmıştır. Bu sayfaları okurken, Bloch'un "romantik ruh"a, yaratıcı dışsallaşma sürecinde esere bilinçli ya da bilinçsiz olarak gösterdiği derin ilgi insanı etkiler. Bu, özellikle "Müzik Felsefesi"nin Brahms'a ve Anton Bruckner'in büyük senfonileri-

ne ayrılmış bölümlerinde hissedilmektedir. Genç Richard Wagner'in bestelerinde bile (*Rienzi, Lohengrin, Tannhäuser*), Bloch'a göre, "devrimci romantizm"in etkisi görülebilir![31]

On beş yıl sonra, tarihsel ve diyalektik materyalizmi benimsemesinin ardından, Ernst Bloch bu içsellik metafiziğini aşacaktır; ama belleği hiçbir zaman silmeyecektir. Örneğin, ilk dönem Schelling'in doğayı romantik ve mistik yüceltmesine duyarlı kalacaktır. Çekincelerine ve eleştirilerine rağmen, *Umut İlkesi*'nin yazarı *Naturphilosophie*'nin olumlu bir öğesini korumuştur: doğanın "herhangi bir şey olma"ya yönelik üretici teşviğini gerçekten düşünmüş ve ortaya koymuş olmayı; yani doğanın kendisinden yola çıkarak, doğanın kendisinin içinde üretken süreçselliğin değerini ortaya çıkarmış olmayı ona borçludur.

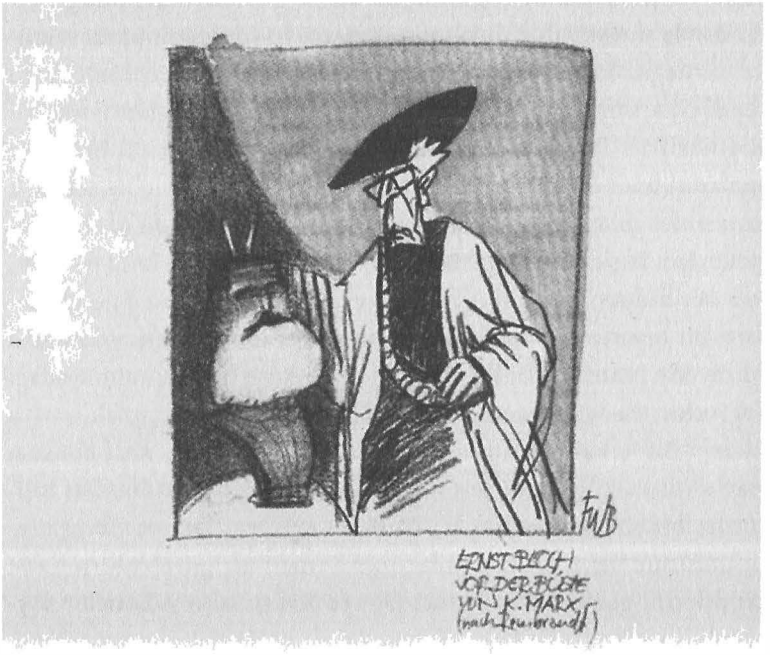
Umut İlkesi'nin (c. II, 1959) ve *Doğal Hukuk ve İnsan Haysiyeti*'nin[32] (1961) dikkatle okunması, somut ütopya filozofunun romantizme ilgisinin yalnızca doğa felsefesiyle sınırlı olmadığını, Rousseau, Savigny, Anselm, Feuerbach, Kleist ve Schelling dolayısıyla, hukuk üzerine, özellikle de *doğal hukuk* üzerine uzun soluklu bir düşünmeden beslendiğini de ortaya koyar. Bu, özel olarak incelenmesi gereken bir konudur.

Burada bunu ele alamayacağımızdan, Bloch'la birlikte, bir şaire söz vererek sonuçlandırmak istiyoruz: (dogmatik-Stalinci yozlaşmaya her düzeyde meydan okuyan) gerçekten hümanist ve devrimci bir Marksizmin *praksis teorisi* içinde "felsefenin gerçekleşmesi"nin zorunluluğunu ortaya koyan *Umut İlkesi*'nin son bölümünde Ernst Bloch, "devrimci romantizm"in simge kişiliği olan Hölderlin'i anar ve onun *Almanlara* şiirinden alıntı yapar: " 'Bulutların arasından çıkan güneş ışığı gibi mi gelir eylem de düşünceye? Kitaplar yaşıyacak mıdır ilerde?' Hölderlin'in *An die Deutschen* başlıklı şiirinin ortaya attığı soru budur," der Ernst Bloch. Ve şöyle sonuçlandırır: "Bu katışıksız ve kesin noktada bir misyon olarak görülen şey, aydınlanmış umudu yok edemez."[33]

İdeoloji, Hukuk ve Ahlak

Tarihsel Belirlenmişlikleri, Miras Alabileceklerimiz

Ernst Bloch



Ernst Bloch
Çizim: F. W. Bernstein

Hanımlar, beyler,

İnsanın düşündüğü şeyi söylemesi, bunu yapabilecek düzeyde olması, hatta birçok durumda düşüncesine, hedefine uygun olarak –kartları açık oynayarak–, ötekini bize katabilecek, bizim davamıza katacak, bu davayı benimsetecek şekilde konuşmayı arzulaması bile ne yazık ki çok sık görülmeyen bir durumdur. Bu yüzden, siper oluşturan tasarımlarımız vardır; hata en yakın çevre-

mizde bile genellikle bu siperlere sık rastlanır. Bir iş adamı geçici bir sevdaya tutulduğunda, acil bir iş gezisi cepte kekliktir –belki de bu gerçek bir iş gezisidir. Ama gerçek olmadığında bile bir kurnazlık bulunur. Bu ufak tefek durumların tümünde bile, ki sayısız başka durum da ekleyebiliriz, hep ideolojik davranırız.

Gruplar arasındaki ilişkilerde, özellikle rakip gruplar arasındaki ilişkilerde veyahut grubun bir çoğunlukla karşı karşıya olduğu ve çıkarlarının çoğunluğun ateşli biçimde savunduğu çıkarlarıyla uyuşmadığı durumlarda haydi haydi ideolojik davranırız. Örneğin bu tür durumlarda bir mücadeleye girişilmez, ama kendi çıkarımızı öyle ifade ederiz ki bunu herkesin çıkarıymış gibi gösteririz. Bu durumda, tikel bir çıkarı daha genel bir fikre bağlayan tekil bir düşünce biçimi oluşur; insanlar hiçbir şey fark etmesinler diye, kaçamaklardan, örtmecelerden ya da özel süslemelerden başka türlü tavlama yolları kullanılır. Hatta bunun, açık bir aldatmaca şeklindeki öznel bir niyet olması bile gerekmez. Bu niyetin büyük çoğunluğun gerçekten yararına olacağına iyi niyetle inanılabilir. Bu inancın uzun süre ayakta kalmayacağı doğrudur; ve Marx'ın söylediği gibi, özel çıkar çırılçıplak ortaya çıkar: "Bir çıkar bir fikirle çatışmaya girdiğinde, ne pahasına olursa olsun gülünç düşen fikirdir." Bu türden fenomenleri biliyoruz; bir savaş dolayısıyla –Birinci ve İkinci Dünya Savaşları– en görünür biçimlerini aldılar, her zaman en gürültülü şekilde kendilerini gösterdiler. Birinci Dünya Savaşı sırasında neler söylenmedi ki: Kadınların şerefi, yüce erdem, denizlerin özgürlüğü, Germenliğin tüm dünyayı kurtaracağı, vs. Ama tüm bunların ardında esasen Stinnes vardı, tekelci sermaye kârları ve Krupp vardı –ve bu hikâyeden en kârlı onlar çıktı.

Ama bu tür fenomenler çok büyük kapsamda koşullar içinde de işlerler; örneğin –karanlık bir alana biraz ışık tutarsak– yeni bir devrimci hareketin kendi kozlarını çıkar perspektifiyle ortaya koyması mümkün olamaz. Bu durumda, inanç üzerinde temellenen, ahlaki düzlemde sahici bir sahte bilinç ortaya çıkar. Yurttaşın, tıpkı özgür Yunan sitesindeki özgür Yunan insanı gibi, tüm görkemiyle ortaya çıktığı Fransız Devrimi'nin durumu budur. Fransız Devrimi'nde, Marx'ın *18 Brumaire*'deki deyimiy-

le, "kahramanca yanılsamalar" yalnızca politik düzlemde mutlak bir zorunluluk olmakla kalmaz, dahası, gün ışığına çıkmamış bu yanılsamalar şeklinde –büyük Ansiklopedistlerden sonra– Konvansiyon'dakilerin kafasına da musallat olur; bunlar daha ilerde Danton'da, hatta Saint-Just ve Robespierre'de de –ki Robespierre kendini yeni Aristide olarak, Adil İnsan'ın geri dönüşü olarak hisseder– faal olarak vücut bulacaktır. Dolayısıyla o dönemde yanlış bilinç öznel-ahlaki temizlik zemini üzerindedir. Tarihin gündemi olmuş bir şeyin kendini başka türlü ortaya koyması, yani burjuva sınıfının zaferi, feodaliteye karşı işverenlerin zaferi, kapalı pazara karşı, loncaya karşı, meslek birliğine ve ilişkiler ağına karşı serbest pazar ekonomisinin inşaası olarak göstermesi imkânsızdı. Yoksa başkaları, palazlanan burjuva olmayan, böyle olmak da istemeyen başkaları böyle bir dava için mücadele etmemiş olurlardı. Hatta eğer yurttaş yerine hemen burjuva ortaya çıkmış olsaydı, egemen burjuvazi, XVI. ve XVII. yüzyılların ekonomisine ideolojik olarak zaten kısmen egemen olan burjuvazi, henüz tam anlamıyla sahip olmadığı politik iktidarı ele geçiremezdi. Bu burjuva Thermidor'dan sonra fiilen galip ilan edilecektir: hâlâ kısmen Fransız Devrimi'nin bir askeri olan Napoleon; Ren Konfederasyonu Almanya'sı bu galibiyette rol oynar; ama –elbette tamamen göz ardı ettiği– bir başka manda durumuna göre şekillenir her şey: Avrupa'da kapitalist toplumun muzaffer olmasının yolunu açan burjuvazinin mandası.

Dolayısıyla iki anlamda ideolojiyle karşı karşıyayız: aldatmaca, gözün gözü görmediği bilinçli siperi anlamıyla ideoloji; oysa ki bir uçtan diğerine olumsuz olarak birbirine bağlanmıştır: neyin adil, neyin doğru olduğu bilinir ama söylenmez, çünkü söylemek öz çıkarlara zarar verir. Yanlış bilinç anlamında ideoloji. Şöyle ki, kendi dönemlerinin düzeyinde olan insanlar bile, gelecek dönemi öngörücü, analitik açıdan kapsamlı, yeterince keskin ve derin bir bakışa sahip değillerdir; bu güzel ve büyük söylevlerde, bu coşku verici formüllerde, keza büyük sanat eserlerinin ve felsefi eserlerin mesajlarında, hâlâ kendini savunmak durumunda kalan yükselen ya da alçalan bir sınıfın geçici özel çıkarlarının –bu çıkarlar tarihin gündeminde bulunsalar bile– nisbe-

ten geçici bir ifadesinden başka bir şey olmadığını dedektifler gibi gerçekten bulup ortaya çıkaracak denli *yüksek* bir bakış açısına özellikle sahip değillerdir. İdeolojinin ilk anlamı budur ve Goebbels gibi şahsiyetler örneğinde, özellikle düşüş halindeki bir versiyonuyla –bu sözcüğü yeni bir tarzda kullanmak için– görünür olan da özellikle budur; görünür olduğunda, önünüze saf yalanlar sürüldüğünde hiçbir sözcük doğru değildir, burada bando mızıka takımı gibi, yeni bir türün üç renkli bandırası gibi önerilen şeyler içinde hiçbir sözcük açık açık ifade edilmemiştir –birkaç alık hariç, onlar da bir daha yapmazlar. Ve ideolojinin ikinci anlamı, *asıl* yanlış bilinç olarak adlandırılabilecek olandır; yani öznel ve ahlaki düzlem üzerinde doğru olan yanlış bilinç. Bugüne dek tüm tarihin bize öğrettiği şeye bakılırsa, bu, daima bir sınıfın yükseldiği dönemlerde, özellikle de bir sınıfın devrildiği dönemlerde ortaya çıkmıştır.

Özel düzlemde olduğu kadar kamusal düzlemde de, elbette, karamsar bir yargıda bulunabiliriz: Eğer insanlar zorunlu olarak yalan söylemekten başka bir şey yapamıyorlarsa, daha iyi bir toplum ancak nesnel olarak "hakikat-olmayan"dan başlayarak kurulabiliyorsa, durum nedir? Karamsar örnekler seçmekte üstüne olmayan Schopenhauer'de, bu noktada, çok güzel bir karşılaştırma vardır ve bu, imge olarak, sonra söyleneceklerin temeli olabilir. Dolayısıyla, düşündüğümüz şeyi asla söylemediğimiz, süslediğimiz, kaçamak yollara, siper-tasarımlara sahip olduğumuz basit olgusuna ve de bir sınıf ya da grubun bir ortak-varoluş örgütleyebilmek için, özellikle de bir yığın şey dayatabilmek için bu tür siper-tasarımlara ihtiyaç duyduğu olgusuna dayanır. *Parerga und Paralipomena*'larının ikinci cildinde şu masalı anlatır: kirpiler çok serin ve yağmurlu havalarda toplanırlar. Üşüdüklerinden birbirlerine yaklaşırlar, ama dikenleri canlarını acıtır, hatta içlerinden bazıları yaralanır, bunun üzerine yeniden dağılırlar. Dolayısıyla yine üşürler, bir kez daha toplaşırlar; aynı oyun yeniden başlar, dikenler dayanılmaz olur; ve bu deneyim böylece bir sonuç alamadan defalarca tekrarlanır, sonunda kirpiler arasından becerikli biri, birbirlerine diken batırmayacak kadar uzak, ama yine de biraz ısınabilecekleri kadar yakın, ortalama bir mesafede

durabilecekleri fikrini ileri sürer. Bunu denerler – *et probatum est,* olur, başarılır ve bu gelenek sürdürülür. Ve bundan böyle bu ortalama mesafeye kirpiler nezaket ve adabı muaşeret kuralları derler. – Burada bireylerin hedeflediği şey gruplar için de geçerlidir. Kuşkusuz, güzel ve aydınlatıcı bir hayvan masalıdır bu –"kirpi" aynı zamanda Schopenhauer'un söylemek istediği şeye mahlas olarak hizmet edecek güzel bir deyimdir–, ama sorun asla burada bitmiş değildir.

"İdeoloji", Fransızca'da anlaşıldığı haliyle Fichte'ci bilim doktrininin ad ve programına dair –program adına da denebilir– Destutt de Tracy'nin kullandığı Fransızca tercümesidir. "İdeo-loji"nin "bilim doktrini" anlamına geldiği varsayılır. Aslında, bütün olarak kültür bir dönemin ideolojisini tamamen kapsamaz, ancak ondan beslenir, öyle ki, –hiçbir anlam bayağılaşması ya da kuşku olmadan, ideolojiden genel olarak güvensizlik duyma denen şey de olmadan– Hegel'in formülü geçerliliğini korumaktadır: "Bir felsefe, kendi döneminin düşünce haline getirilmesidir." Dedektif gözlükleriyle görülen bu şeyin yanlış bilinç olduğu; hem doğru hem de değildir. Çünkü, başka birçok büyük düşüncede olduğu gibi Hegel felsefesinde de, bakış açısı belli bir yüksekliğe eriştiğinde, bakış, bir sonraki dönemin hedef ve kozlarına yönelir. Düşünce kendi dönemiyle sınırlı kalmaz; bir sonraki dönemin düşünce, program ve kavram zorunlulukları da algılanır ve bunların titreşimleri şimdiki zamanın içine karışır ve içinden geçer. Hatta, genel olarak dönemin tüm hedef ve kozları, "neye-doğru"nun, "ne-için"in, "mutlağın-içinde"nin ve hedefin kozları, kronolojik özellikleri nedeniyle sınırlı olan bu görsel alana nüfuz ederler ve kısmen dikkate alınarak ideolojinin içinde kültürel bir fazlalık meydana getirirler. Ve o zaman bunlar büyük sanat eserleri, büyük felsefeler, hatta büyük dinler halini alır. Bunlar bu türden şeyleri zaten ifade etmiştir; mitlerle, bilim-öncesi bilinçle ve ideoloji olmasından güçlü biçimde kuşkulanılan sorunsallı öğelerle karışık bir şekilde ifade etmişlerdir. Bu kuşkunun buradaki varlığı nedensiz değildir, çünkü, egemen sınıfa hizmet eden bir şey çok hızlı bir şekilde oluşur. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, büyük dinlerin içkin amacı özel bir yere ka-

panmamaktır; yalnızca eşanlı-olmamakla yetinilmez, hatta eşanlılık-ötesine geçmek bile amaçlanır. Öyle ki, tıpkı sanat eserleri, felsefe ve bilimsel çalışmalar gibi, gelecek kuşakları *da* kapsarlar –ama sanat eserleri, vs.ler bunu daha açık seçik bir biçimde, mitin aşırılığı olmadan yaparlar.

Bu, kültürel fazlalıktır; bir mirası mümkün kılan da budur, bu mirasın bizi ilgilendirmesini mümkün kılar. Marx, *Siyasal İktisadın Eleştirisi*'ne girişte, Yunan sanatının bizim için bir anlamda ezeli bir model oluşturduğunu söyledi. Bu fikir, kuşkusuz ki, 1860'lardan kalma neo-klasik bir saptamadır; biz tamamen hemfikir değiliz. Yunan toplumu ve Yunan sanatında, Yunan tragedyasında ideolojik olarak var olan şey bizi hiç ilgilendirmese bile ve tamamen tarihsel bir açıdan aşılmış olsa da ezeli bir model olarak görür. Ama bu kültürel fazlalığı temsil etmeye hâlâ devam etmektedir. Bilindiği kadarıyla, ideolojiyi ilk kez sorgulamaya başlamış olan, yanlış bilinci keşfetmiş ve gözleri açacak denli analiz etmiş olan Marx'tır. Üstyapının ekonomik-teknik altyapıyla ilişkisini ortaya koyarak aldatmacaya son veren odur. Aşağı dünyanın bayağı işleriyle, emek harcayarak yaşamakla ve özellikle üretim ilişkilerinin inşa edilmesiyle bir işi olmayan tamamen fikrî bulutlarda uçuşma yanılsamasının teşhir edilmesi anlamında dedektifçe bir araştırmadır bu. Tecrit edilmiş düşüncenin ezeli pazar gününü yaşadığı, düşüncelerle sanat eserlerinin döllenmeden karşılıklı cücüklendiği bu tasarım, ideoloji üzerine Marksist soruşturma dışında geçer akçeydi, hâlâ da birçok yerde böyledir ve tinin dönüşümleri tarihinden hiçbir şey anlaşılmaz; işte bu tasarımın, Marx sayesinde iler tutar yanı kalmadı. Yine de, bize katarakt ameliyatı yapıp gözlerimizi açmış olan aynı kişi, "ezeli model olarak Yunan sanatı" kavramını kullanır.

Bu nasıl mümkün olabilir, bu kültürel fazlalık nasıl ortaya çıkabilir? Daha önce de söyledim: bir sonraki dönem, ekonominin ve toplumun şimdiki durumu içinde, eğilimleri ve filizlenmesiyle zaten hissedilir ve yeterince geniş bir gözle bakıldığında, genelliği içinde dönemin insani hedefi, genelliği içinde tarihsel koz, yine sözün içinden geçer. Fazlalık buradadır; ve şöyle bir önerme ileri sürme riskine imkân vardır: paradoksal bir ifadeyle,

eğer geçmişte gelecek yoksa, yönelimde eksiksizlik, bir deneyim, bir model, uygulamaya konmamış ve o dönemin sosyo-ekonomik koşullarında tam anlamıyla uygulamaya konamayacak olan ve bize bağlı olan deneysel bir model yoksa, geçmişteki hiçbir şeye referansta bulunamayız, geçmişteki hiçbir şey de bizi heyecanlandırıp bizi ilgilendiremez. Böylece, Sokrates ile Platon'u, Yunan sanatı ile Ortaçağ sanatını, *İlahi Komedya*'yı, modern felsefe ve bilimi ele alarak; ve tüm bunlar çok geride kalmış olsa da; keza ilgi ve amaçlarını hiçbir noktada tekrar yaşayamayacağımız bu toplum çoktan geride kalmış olsa da şunu söyleyebiliriz: Eğer tüm bunlarda kültürel bir miras varsa, bu durumda, aynı edim içerisinde, bunlar bizi, burada ve şimdi yaşayan bizi öngörürken, biz de kendimizi oraya yeniden taşıyabiliriz. Hareket karşılıklıdır ve yalnızca yönü bakımından farklılaşır; bu haliyle de özdeştir. Tarihe verimli olarak kendimizi yeniden taşıyabilmemiz ancak hesabı kapanmamış olarak, tamamlanmamış olarak –siyasal düzlemde de tamamlanmamış olarak– bizi öngören şeyle mümkündür. Frankhausen Savaşı sonrasında, 1525 Alman Devrimi'nin korkunç bozgunu sonrasında Alman köylülerinin şarkısını hatırlıyorum: "Mağlup dönüyoruz evimize, torunlarımız daha iyi dövüşür bizden!" Burada bir miras, bir vasiyet aktarılmaktadır. Ya da 1849'da: "Alman Cumhuriyeti, özsuyu kurumuş bir ağaçta sallanmıyor, et gibi bir ipin ucunda da sallanmıyor, düşlerimizde sallanıyor." Bütün bunlar hesabı görülmüş şeyleri değil, bir programı, bir mirası belirtir. Bu miras bir önerme halini alabilir, tutarlı, belki de fazla tutarlı biçimlerde seçilmiş ve ayıklanmış olarak ortaya atılabilir, ama bu durumda, genellikle, kültürel, sanatsal, bilimsel, felsefi ve aynı zamanda, muhtemelen dinsel bir dil içinde ileri sürülür; dolayısıyla ütopik bir maya içerir.

Bu durumda ideoloji tamamen başka bir şeydir; hele ki devrimci proletaryanın ideolojisi olduğu andan itibaren muhtemelen başka şeydir –"muhtemelen" diyorum, çünkü bu henüz saptanmış değildir. *İdeoloji ve Ütopya* kitabını yazmış olan Karl Mannheim ideolojiyi, "karmaşık düşünceleri dönemin toplumunun çıkarlarına göre düzenleme tarzı" olarak tanımladı. Demek ki, mevcut bir toplumu yansıtan ve doğrulayan tasarımlar ideolo-

jiktir; mevcut bir toplumu paramparça eden ve gelecekteki bir toplumun tablosunu çizen tasarımlar ütopiktir. Dolayısıyla, buna göre, her şey ideoloji olabilir ve '89 Devrimi ile Sosyalist Devrim arasında farklılık olmaz; birincisi mücadele halindeki burjuvaziye göre düzenlenirken, ikincisi mücadele halindeki proletaryaya göre düzenlenir. Buna bir proleter şu cevabı verdi: Yine de şu farkla ki, Sayın Öğretmenim, sırasıyla egemen olan sınıflar, iktidara vardıklarında, rüzgârın nereden estiğini başkalarının fark etmemesi için çıkarlarını açık seçik dile getirmemekte çıkar görürler. İlk kez olarak proletaryanın bir çıkarı vardır; onun zaferinde, politik zaferinde *ekonomik* bir çıkar vardır, bunun için de özellikle tamamen gerçekçi olmalıdır, ideolojisiz olmalıdır, ancak böylelikle içinde yaşadığı durumu anlayabilir, bunu açıkça dile getirebilir ve açık seçik bir idea cephesi oluşurabilir. – Bu durumda sosyalizm bir ideoloji olmaz, gerçekçi olur. Lenin, Rusya'ya göndermede bulunarak şunu söylerken de bir o kadar gerçekçidir: "Sosyalizm mücadele halindeki işçi sınıfının ve kendilerinin bilincine varmış köylülerin ideolojisidir."

Böylelikle bir farklılık belirtilmiştir, farklılık burdadır. Gerçekçi bir ütopya ya da gerçekçi bir gelecek tanımı burada yer alır; bu tanım, bir dedektif gibi hareket ederek, mevcut şeylerin durumunun ortaya çıkarılması ve çıkara dayalı olanla olmayana indirgenmesi üzerinde temellenir. Eğer kandırılmaya izin vermezseniz, örneğin, Naziler tarafından şeytansı bir biçimde ileri sürüldüğü gibi, sınıfsız bir halk topluluğunun olmadığını ya da Federal Cumhuriyet'te genellikle söylendiği gibi, bir tüketim topluluğunun ve –evrenselliğin felsefi sanatı sayesinde– bir halk topluluğundan pek de farklı gösterilmeyen toplumsal bir partnerliğin olmadığını da anlarsınız. Ezilenlerin ve sömürülenlerin devrimci sınıf bilincinin *organon*'u olan Marksizm bu tehlikeyi *a priori* uzak tutmuştur. Ne olursa olsun, Lenin'in ifadesinin doğru olduğunu ve ideolojinin yalnızca olumsuz tarzda ele alınamayacağını düşünüyorum. Tersine, filolojik kökeni ve hele ki sonuçları ve meyveleri dikkate alındığında, ideolojiyi kültürel mirasın bağrındaki çifte yüzlü bir kendilik olarak, biri arkaya bakarken öteki öne bakan bir Janus başı olarak kabul etmek gerekir; hatta Ja-

nus'un bu iki yüzü birbiriyle söyleşebilir bile: gelecek geçmişle, geçmiş gelecekle.

Dolayısıyla ideoloji, üstünü örtmekte hiç çıkar olmadığında, kaybolan bir şeydir. Ama onun yerini ne alabilir? Özellikle, olaylardaki belli bir gidişatı ahlaklı kılmak için, bu durumu ortadan kaldırmak ya da iyileştirmek için uygulanan şeyde, her bir durumda, ideoloji neyle birlikte görülür? Kendi içinde saf bir hukuk var mıdır? Kendi içinde saf bir ahlak var mıdır? Hukuk biçimlerinin çokluğu ile ahlak düzenlerinin etnolojik çokluğu bu tespitleri yalanlar. Burada da elbette "bir şey buyrulur." Hukuk ve ahlak kadar bizi insani olarak yakından ilgilendiren buyruk/düzenleme biçimlerinde, dönemin ekonomik durumunun ideolojisine ve dönemin egemen sınıfına göre şeylerin düzenlenmiş/buyurulmuş olması çok muhtemeldir; yeter ki çok uzak, deyim yerindeyse serbestçe uçuşan, tinin saf rüzgârlarıyla hareket eden kendiliklerin bile, sosyo-ekonomik analiz yoluyla araştırılması ve bu yönde anlaşılması gerektiğini unutmayalım...

Hukukun ve ahlakın, ideolojik çıkarlar karşısındaki bağımlılığını algılayışımızı en azından keskinleştirmek için küçük bir örnek vereceğim: örnek, XVII. yüzyıldan bu yana müziğin evrimiyle ilgilidir. XVII. yüzyıla dek müziğin temel biçimi füğdü. Biçim olarak sonatın zaferini sağlayanlar, Bach'ın ölümünden sonra oğulları ve onlardan önce de Stamitz oldu. Füg yok oldu, yani sürekli bas temelinde birbirleri üzerinde yatay olarak düzenlenmiş sesler yok oldu. Tema, yukarda değil partisyonun merkezinde bulunur; ve bu tek temayı sergileyenler, onu icra edenler diğer seslerdir. Bir kutsal kâse dolabının açılması gibi, füg de bu temayı kontrpuanın tüm imkânlarıyla, tersine çevirerek, "yengeç şeklinde" kanonlarla, vs. açar. Füğün özünü oluşturan şey, sabırsızlık ya da çatışma değil, soğukkanlı kendini bırakıştır. Ardından 1750'de sonat biçimi başlar –İtalya'da, kapitalist girişimcilerin iktisadi bakımdan ileri bu ülkesinde, özellikle banka sermayesinin egemen olduğu bu ülkede daha önce başlamıştı zaten. Rekabet halindeki iki tema ortaya çıkar, icra başlar, iki tema çatışmalarından sonuna dek kurtulur ya da tamamlayıcılıklarından kurtulurlar. Tema, tıpkı liedde ya da bütün senfoni biçimlerinde

olduğu gibi, yukarı doğru yer değiştirir, aşağıya doğru da orkestra zayıflar. Uzun sessizlikler vardır, sesler susar, sürekliliğin esamesi okunmaz, her şey iki rakibin yukarda tutuştukları kavgayı açıklamak ve bunu daha işitilebilir kılmak için cereyan eder. Tonalite değişir ve sonunda başlangıçtaki tonalite muzaffer bir edayla geri döner. Bu, ilk temanın zaferidir. Beethoven'in bir senfonisinde, bir zaferin damgasını taşıyan birinci hareketin sonunda yeniden soluk alınması buradan kaynaklanır. Bir fügün yansıbiçimi olarak mümkün olması, seslerin –köylü, burjuva, soylu, hükümdar, kral, imparator, papa– üst üste binmesi sonucu fügün içine yansıtılmış bulunan hiyerarşik toplum sona ermeden, yalnızca rekabet yokluğuyla, işveren yokluğuyla mümkündü. İşverenler sınıfı olmadan, bireyin rekabeti ve özellikle zaferi olmadan sonat-biçim ve bu biçimle birlikte ortaya çıkmış tüm şahsiyetler –solist kemancı, prima donna, *"primo uomo"* ve hepsinin tepesinde de orkestra şefi– mümkün olamazdı. Ekonomide olduğu gibi müzikte de bireyin zaferi. İkisi arasında, elbette ki, çok fazla dolayım vardır. Göz, fügün içinde güya apaçık gözyüzünü fark ederken (başka bir şeyi değil), aldatmacasız, ideolojik nitelikte dar bir bağlantı, en uzak sanatsal bir biçime varana dek kendini gösterir; resimde, mimaride ve elbette ki edebiyat ve felsefede perspektifin keşfi dolayısıyla bu bağlantı kendini gösterir. Müziğin hâlâ bir yanıyla temsil ettiği kadar uzak ve ezoterik, meleksi oluşumlar içinde bile bir yansı kendini gösteriyorsa, hukukta ve ahlakta haydi haydi gösterir.

Hukukun icra aygıtı devlet, Marx'a göre, egemen sınıfın yürütme komitesidir; ve pozitif hukuk, *jus scriptum*, genellikle kılık değiştirmemiş biçimde –hatta ideolojik olarak örtülü bile olmadan– egemen sınıf çıkarlarına hizmet eder. Hatta ilk kez Fransa'da herkese hak eşitliği biçiminde ortaya çıkmış demokratik bir kavram olan "çoğunluk" bile bu yürütme komitesine eşlik eder. "Majesteleri Yasa Eşitliği, zenginlere de yoksullara da ekmek çalıp köprü altında yaşamayı eşit biçimde yasaklar!" diyen Anatole France bu durumla alay etmektedir. Ne çoğunluk!... Burada, hukuk, egemen bir tabakanın organı ve medeni yasası olarak, en azından, dönemin sınıf egemenliğinin sürmesinin kimi zaman

güçlükle nüfuz edilebilir ve uysal aygıtıdır. Bu durum, üzerinde daha az düşünülmüş olsa da, feodal toplum için de geçerlidir, keza günümüzde "sosyalizm-olmayan" sıfatıyla Doğu'da yaşananlar için de geçerlidir.

Doğal hukuğun durumu farklıdır. Bunun, terimin alışıldık ve çokanlamlı yanıyla, doğayla alakası yoktur. Doğal hukuk teriminin temelinde doğaya dair hangi tarihsel tanım yatmaktadır; sizin uzun süredir unutmuş olduğunuz hangi tanım vardır? Kant ve Fichte'de buna rasyonel hukuk denir –Voltaire de kullanır bu ifadeyi. Bu anlam da bir sınıfa bağlıdır, ama yükselen, devrimci bir sınıfa, XVII. ve XVIII. yüzyılların burjuva sınıfına. Bir *jus scriptum* değildir bu, mevcut iktidar ilişkilerini tasnif edip yasaya bağlamaz, onları paramparça etmek, ortadan kaldırmak ister. Pozitivist değildir; her şeyi harfiyen açıklıyorlarmış gibi ya da bir sözcedeki hakikatin doğrulanmasıymış gibi, olgulara boyun eğmez. Olgular onu yalanladığında teslim olmayıp, "vay haline olguların!" der! Olguların dönüştürülmesi, yeniden düzenlenmesi ve deyim yerindeyse, birbirleriyle bağlantıları içinde teşhir edilmeleri gerekir; ve politik olguların ürünü olan devlet sözleşmesini bu teşhir edişin adı devrimdir. Burada doğal hukuk, bir ideolojinin bağrındaki ütopik özelliklerin organıdır; o an ideoloji de kendini aniden bambaşka bir şekilde sunar. Artık yansıtmaz, daha doğrusu, yalnızca mevcut ve donmuş toplumsal olguların durumunu yansıtmakla kalmaz –tabii eğer hâlâ yansıtıyorsa; ancak bunu çok cılız ölçüde yapar– daha iyi olduğu varsayılan yeni bir toplumu henüz ortada bile yokken öngörür. Fransız Ansiklopedistleri Fransız Devrimi'ni hazırlayanların sayısı kadardır –altyapının değil üstyapının hesabına ödemek zorunda olsalar da, yani ekonomik ve teknik olarak değil düşünce olarak aktif olsalar da bu böyledir. Böylece, altyapıyı yaratan ve ona silah veren üstyapıdır; çünkü Voltaire, Rousseau ve Montesquieu olmadan, Aydınlanma'nın İngiliz filozofları olmadan ne Fransız Devrimi olurdu ne de burjuvazinin olağanüstü gelişmesi. Bu durum, en açık seçik görünürlüğüne, doğal hukuk modeline göre inşa edilmiş olan Amerika'daki *thirteen colonies*'in kuruluşu sırasında kavuşmuştur. Amerikan anayasasının temelinde bu yatar; "insan hak-

ları" Amerikan anayasasında Lafayette sayesinde yer bulmuştur. Sonradan meydana gelecek altyapısal gerçekliği öngören ve şekillendiren üstyapıdır. Şu tuhaf olguyla karşı karşıyayızdır ki, yansıtan üstyapı, aynı zamanda, altyapıdan önce gelerek açıkça onu yansıtır. Doğal hukukta mevcut ütopik öğeler bunlardır.

Bu ütopik öğelerin hesabı görülmüş değildir, bunlar hâlâ yürürlüktedir, beklemededir; üç renkli "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganı gerçekleşmiş değildir. Bu kategorileri nerede unuttuk? Tiranlık, yeni tiranlık ve totalitarizm nereden doğabilir? Bizim referansımız olduğu kadar bizi öngörmüş de olan Fransız Devrimi'ni unutursak, o zaman sosyalizm de sosyalizm olmaktan çıkar. Çünkü sosyalizm onu sonlandırmanın, ona tutarlı kalmanın ve daha bütünsel alanlara doğru bir yarma harekâtı gerçekleştirmenin bir tarzıdır; ama bu alanlar, yeni bir feodalitenin eşlik ettiği diktatörlük ve baskı alanları değildir. Ancak o zaman, ütopik, öngörücü, yargıların ve coşkunun taşıyıcısı bir karakter, ideolojiden doğmuştur; bu ideoloji de büyük ve aldatmacasızdı, asıl yanlış bilinçten oluşmuştu; çünkü bu ideoloji dönem için kuşkusuz yanlıştı ama bir sonraki dönemde geçerliliğine kavuşacaktı. Bu durumda doğru olur, bu durumda bir yurttaş ortaya çıkar. Hölderlin'de, *Hyperion*'daki kayıp, kazazede yurttaşa duyulan büyük acıma, Kant'ta ve Hegel'de de görülür; biri olgun yaşında, öteki Tübingen'deki gençliğinde, yürekten inandıkları her şeyin ihanete uğradığını ve satıldığını görüp aynı acımayı duyarlar. Ama ihanet edilmiş ve satılmış olan şey, gereklilik ve miras sıfatıyla yaşamaya devam etmektedir. En başta da ahlakta yaşamaya devam etmektedir.

Zaten bugüne dek ne çok hukuk oldu? Ya ahlak? Kaç çeşit ahlak var oldu ve hâlâ var? Kan davasının ahlaki değeri vardır, ama hukuksal bir gereklilik değildir. Eğer bir insan kendi klanı içinde saygı görmek ve orada yaşamaya devam etmek isterse, tamamen temiz yüreklilikle düzgün biriyse, kan davasını yerine getirmeye mecburdur. Dul kadınların yakılması da ahlakidir, ancak hukuksal bir zorunluluk oluşturmaz; kadim Hinduizmde dul bir kadının kendini yaktırmaması bir utançtı. Bu bir suç değil, bir utançtı; dolayısıyla ahlaki olarak mahkûm edilmekti. Kadim

Meksika'da, "iyi yıkanmışlar" denen ve ahlaki prestiji çok büyük olan bir mezhebin var olduğu söylenir. Bunlar bir dükkânda dururlar, bir tür insan kasabının içinde, yaprak ve çiçekten taçlarla süslenmiş, çıplaktırlar ve içeri giren müşterilerin önünde dans ederler. Gerçekten de, kendilerini yalnızca aşka değil, insan feda etmeye de teslim ederler, kurban edilenin yerini başkası alır. Bunun ahlaki değeri çok yüksekti ve görüldüğü kadarıyla, kadim Meksika'da ahlakın parçasıydı. Biz bunu pek anlayamayız; çünkü hukuktaki herhangi bir iğrençlikten son derece daha vahşi ve saçma görünüyor, işkenceden daha saçma.

Dönemin toplumsal ilişkilerine, hepsi de verili bir toplumun sürmesini sağlamaya yönelik olan ölçü sistemine, hijyen koşullarına fazlasıyla bağlı bu ahlakın çeşitleri nelerdir? Bunlar asla burada ve şimdi kullanılabilir türden değildir, ama yine bunlar bir kültürel fazlalık biçimindedirler; tıpkı insanın şekillendirdiği büyük sanat, din, felsefe, bilim eserlerinin bizi de kapsayan, bize hitap eden bir postulatı, bir mirası temsil eden bir soluk yayması gibi. Bu mirası imbikten geçirerek işe başlamak gerekir. Bir ahlak ilkesinin ütopik öngörüsü, özellikle bu öngörü biçimsel ve biçimci bir tarzda kendini gösteriyorsa, yani özellikle okunabiliyorsa, içinde bulunduğu dönemde bunu karıştıracak bir içerik yoksa, öyle ki rezonansı asla zaman aşımına uğramış değilse, böyle bir öngörü –tek bir büyük örnek üzerinde kanıtlanabilir– bugüne dek varolanlara benzer bir toplumda kesinlikle karşılanamaz. Örneğin şu kesin buyruğu ele alalım: "Her an öyle davran ki, senin eylemine yön veren özdeyiş daima evrensel bir yasama ilkesi olabilsin." – çatışkılı bir toplumda bunu gerçekleştirmek imkânsızdır. Eğer bağımlı biri, "müteşebbis" biri, aynı zamanda işverenler için evrensel bir yasama ilkesi olacak şekilde davranırsa, o zaman kendine karşı hareket etmiş olur, çocuklarının iyiliğine karşı, sınıfının çıkarına karşı hareket etmiş olur; kendi sınıfına ihanet eder. Bir kölenin eylemine yön veren özdeyiş, efendisinin eylemine yön veren özdeyişle, evrensel bir yasamanın ilke olarak birleşik bütünüyle örtüşmez; aynı durum, tersine, efendi için de geçerlidir. Koşulsuz buyruğun gerçekleşmesi, sınıfsız bir toplumun varlığını gerektirir; burada, antitez yeri-

ne, efendi ile köle arasındaki rekabet ve farklılık yerine, tam bir dayanışma hüküm sürer ve böylelikle bu tarih-öncesi aşılmış olur. Buna karşılık, koşulsuz buyruk bir teşhistir, bir gereklilik ve bir işarettir, görkemli bir ahlaki ifadedir, ama bu, o an için anlamsızdır, yerine getirilemez. Ne var ki bu anlamsızlık, aynı zamanda, bir öngörü olarak değerlendirilmesi koşuluyla, anlamdaki aşırı derinliktir; yalın bir ifadeyle, sosyalist-komünist ilkedir.

Aynı şey peygamber buyrukları ve Yeni Ahit'in sayısız bölümündeki vaızlar için de geçerlidir. Bunları yerine getirmek şu an için imkânsızdır, tamamen saçmadırlar, ama başka bir duruma göndermede bulunurlar ve o durumda, papazların saçma sapan sözlerinden ve ideolojinin suistimallerinden kurtulan insanın adımlarını aydınlatan bir ışık olabilirler. Birçok durumda, görmeyi sağlayan bir ışık olabilirler: Üzerindeki örtü kaldırılıp atıldığında, bizim yüzümüz hangisidir? Biz kimiz? Biz, insanlar, içimizde ahlakı harekete geçiren imgede bencil olmayan bir davranış biçimi ve büyük bir dayanışma biçimi kadar görkemli bir şeye nasıl sahip olabiliriz? Sürtüşmesiz bir toplumun sürmesi amacıyla değil –hukuk bunu sağlayabilir; hukuk ile ahlak arasındaki farklılığı belirleyen ama gerçekleştirmeden aktarmakla yetinen edebi üslubu basitçe teşvik ederek de değil. Halkların hukukunu yerine getirmek de imkânsızdır; bu zaten ahlak değildir. Dolayısıyla bu tarzda da değil. Keza, günün birinde Yuhanna Pavlus'un (Jean Paul) gayet tipik, sert ve iğneleyici terimlerle tanımladığı gibi de değil: "Ahlakta ve ahlak vaızlarında çok hoş bir şey var: Her zaman için biri diğerini cesaretlendirir ve o da cesaretlenmeyi başkasına aktarır; ve bu böyle devam eder ama kimse de tek bir metelik bile yitirmez." Bu ahlak durumu elbette ki tamamen geçicidir, ama, doğruyu söylemek gerekirse, çatışkılı bir toplumda kalan varlığını sürdüren tek şeydir. Bu biçimin güzel bir özelliği vicdan rahatlığıdır. Ama kendine yol açmak için onun bunun itelenmesine ya da yaltaklanmaya ve ikiyüzlülüğe hâlâ ihtiyaç duyulan bir toplumda yok olup gitme pahasına da olsa vicdanı rahatlatmak imkânsızdır. Her konuda gerçekten ahlaklı davranan kişi, sıradan bir kurban olarak ölüme sunulur. Burada yok olup gitmek, yıkım vardır, ödül mödül yoktur. Toplum büyük

ölçüde bu şekilde oluşturulmuştur, öyle ki, bir İngiliz'in dediği gibi, dürüstlük, bu toplumda, dolandırıcılığın özellikle rafine bir türünden başka bir şey değildir. Eğer böyleyse, ahlakın vakti henüz gelmemiş demektir. Belki de ahlakın gelmesi için çok uzun zaman gerekecektir; ama gelişme gösteriliyor. *Henüz-olmamış* iken, var olmadığı söylenemez; *olmamış-henüz* iken de bir hiç değildir. Örneğin, Kant'ın dediği gibi, bir gerçekliğin işareti olarak değil, pratik aklın bir postulatı olarak yaşar. Her durumda varlığını sürdürür; bu durum ideolojide de aynı ölçüde önceden-görülmüştür.

İdeoloji, insan sorununu, keşfedilecek insan sorununu daima kendi içine hapseder. İnsanın, en azından derinlikleri hâlâ tümüyle keşfedilmeyi beklemektedir. Bizler daima meçhul bir halde yaşıyoruz; ve tüm insanlık tarihi, insan olan şeyi ve dünyasını –henüz bulunmamış olan bu şeyleri– ortaya çıkarmaya yönelik bir deneyimdir. İnsan dünyası, elbette ki, hukuk, ahlak ve ideolojinin birlikteliğinden çok daha çeşitli bir belirlenimi –tüm bunlar bu üçlünün altında barınsa bile– tarihte sergiler. Vaktiyle, bir *deus absconditus*'tan, bir gizli tanrıdan söz edildi; onu laikleştirebilir ve bir *homo absconditus*'tan söz edebiliriz. İnsanın ne olduğunu henüz bilmiyor olsak da –ve artık her şeye rağmen ahlaka, politikaya ve doğru yola geliyorum–, şimdi bir insanın ne *olmadığını* kesin olarak bilebiliriz. İnsan nedir bilmiyoruz; yüzümüzün, günün birinde, tarih deneyiminin süreçleri sonunda açığa çıktığında, üzerindeki örtü kalktığında muhtemelen neyi göstereceğini bilmiyoruz. Ama ne *olmadığını* az çok bir kesinlikle biliyoruz. Ütopik insanın ne olduğunu bilmiyor olsak da, Neron ile Hitler'in insan olmadıklarını biliyoruz. En azından kendi adımlarımızı aydınlatacak bir ışığımız var; yani, şunu söyleyebiliriz, olumsuz, sınır taşı, hoşnutsuzluk ve rahatsızlık, bize ideolojinin, hukukun ve ahlakın yaklaşık bir tasarımı verdiği "doğru, adil" değildir. Buna şu itiraz yöneltilebilir: sınıflı toplumun yıkılmasıyla birlikte, hukukun alanı kuşkusuz ki çok önemli ölçüde daralacaktır, çünkü suçların çoğu mülkiyet suçudur, kıskançlık suçları da dahil, ki bunlar da mülkiyet suçlarıdır: "benim" karının, "benim" kocam gibi. Bu mülkiyet sıfatı günün birinde or-

tadan kaldırıldığında, kıskançlık suçları da giderek azalacaktır. Cinsel suçlar ile psikopatolojik suçlar dışında, çok fazla suç kalamaz. Ama iş yaşamının yanlış müziği artık parazit yapmadığında, kazanç özgürlüğü kazanç karşısında özgürlük halini aldığında, boş vaktin sorusu –bu durumda kendimi ne yaparım?– ortaya çıktığında, ahlak sorunları, kültür sorunları ve *nereye-doğru* sorunları öyle güçlü bir baskı uygulayacaktır ki, bu sorunlar neredeyse hiç çözümlenmemiş olarak ortaya çıkacaklardır. O zaman, yalnızca ahlaki sorunlar ve *nereye-doğru*'nun saf anlamda ideolojik sorunları zafer kazanacaktır.

Hanımlar, beyler, insan toplumu bir toplayıcılar toplumu biçiminde başladı, ne benim vardı ne senin, bir tür ev kooperatifi mevcuttu, Slav ülkelerinde *mir* vardı, burada, Avrupa'da köy cemaati vardı. Şef yoktu; ona ihtiyaç yoktu ve ancak savaş ortaya çıktığında, istilalar meydana geldiğinde, mülkiyet başlarken, yani tarım toplumuyla birlikte şef ortaya çıktı. Ama bir şifacı vardı, en eski zamanlarda bile vardı. Sonra şef ile şifacı birlikte var oldu ve ikisi gayet iyi anlaştılar. Çeşitli şifacılar o dönemde büyük ideologlar oldular: "Ozan kralın yanında yürümelidir. Her ikisi de insanlığın zirvelerinde oturur" – en azından: toplumun zirvelerinde. Dolayısıyla ikisi arasında ittifak vardı. Cumhuriyet şu demektir: şefin, şefliğin ve yukarının bir yana bırakılması, en azından program olarak. Ama şef ortadan kalktığında, imgesellik, öngörü, anlama-isteği, bilgelik, görücülük kaybolmaz, çünkü tüm bunlar şeften önce de vardı; bu kalır. Kehanet, karizma böyle varlığını sürdürdü; bunlar saygınlık kazandılar, resmiyet ve yaşamsal zorunluluk kazandılar. Çar yok olduğunda Tolstoy yok olmadı; tersine.

Dolayısıyla, ozan kralın yanında yürümeyecektir; aldatmacasız yeni bir ideolojinin, gerektiği kadar daraltılmış bir hukukun ve davasının çekirdeğine, ortak davamıza indirgenmiş ve bunun üzerine odaklanmış bir ahlakın koşturmacaları içinde, şarkısı söylenebilir ve gerçekten demokratik olan şey uyum içinde yürüyeceklerdir. Thomas Münzer'in dostu olan, dolayısıyla her türlü kuşkunun üzerinde olan, bir Alman mistiğinin, Donauwörth'lü Sebastian Franck'ın bir sözüyle konuşmamı bitiriyo-

rum. *Paradokslar*'da şunu söyler: "Kişisel çıkar arayışı olmasaydı, İncil bu kadar çetin ceviz olmazdı." Teşekkür ederim.

Metin, 1968 yılında Alpbach'da, "İktidar, Hukuk, Ahlak" temasıyla gerçekeştirilen 24. Uluslararası Üniversite Haftaları çerçevesinde Ernst Bloch'un yaptığı konuşmanın bant kayıtlarının çözümü sonucu elde edilmiştir.

Hakikat Dağı

Martin Green



Eugen Hoffman'ın Der Krieg adlı çalışması, Die Aktion 18 (10 Mayıs 1919)

On dokuzuncu yüzyılın sonunda entelektüel Avrupa, kendi mutsuzluğu, huzursuzluğu ya da –Freud'un deyimiyle– *Unbehagen*'le meşguldü. Bu zengin ve güçlü uygarlığın gözde –ekonomik bakımdan ayrıcalıklı, iyi eğitim görmüş, en akıllı ve yaratıcı– insanları, kendilerini daha "ilkel" insanlardan daha mutsuz hissediyordu. Krizi en çok hissedenler, ilerlemenin parıldayan ödüllerini toplamak için diğer insanlardan daha aceleci davranan

–Almanya'nın sakinleriyle beraber Avrupa'nın her yerindeki Almanca konuşan insanlar– Almanlardı. Almanya'nın sanayi gücü ve kentlerinin büyüklüğü bir süredir artarken, endüstriyalizm ve kent yaşamına duyulan hoşnutsuzluk ve nefret de gitgide büyüyordu. 1800 yılında daha sonra Almanya olacak bölgede yirmi iki milyon insan, 1900 yılında ise elli altı milyon insan yaşıyordu ve her iki insandan biri, doğduğu yerden farklı bir yerde ve olasılıkla bir kentte yaşıyordu. 1910'lara gelindiğinde Almanya'daki büyük kent sayısı Avrupa'nın geri kalanına yetişmişti.[1]

Max Weber, modern dünyaya giren bir toplumun etrafını saran demir kafesten ya da çerçeveden bahseder.[2] Öncelikle gayrışahsî (bürokrasi gibi) bir olgudan söz ediyordu, fakat biyografisinin yazarı Arthur Mitzman bu ifadeyi Weber'in kişisel sorunlarına bağladı. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Unbehagen) adlı eserinde "uygarlığın içgüdüden feragat edilmesi üzerine inşa edildiği boyutu görmezden gelmek imkânsızdır" dedi.

> İnsan yaşamı, genellikle ancak tek başına bireyden daha güçlü olan ve tek başına tüm bireylere karşı birleşen bir çoğunluk bir araya geldiğinde mümkün olur. O zaman bu topluluğun gücü, bireyin gücüne karşı "haklı" olarak yerleştirilir... (ve bu) uygarlığın belirleyici adımını oluşturur.[3]

1900'den beri Avrupa'nın en parlak düşünürlerinden pek çoğu, kendilerini bu problemi anlamaya ve "çözmeye" adamıştı. Gerek Freud gerekse de Weber, entelektüel olarak muhafazakârdı ve manevi coşkuları öncelikli olarak "nesnelliğe" ve "bilimsel tarafsızlığa" karşı duydukları sadakat tarafından bastırılmıştı. Fakat diğer insanlar, uygarlık ve mutsuzluk problemini yeni bir yaşamı hep birlikte *yaşayarak* –kentlerden, mesleklerden ve "nesnel" düşünce yöntemlerinden uzaklaşarak– kendi yaşamlarını riske atarak daha pratik ve coşkulu bir yolla çözmeye çalışıyorlardı. Bu insanlar Freud ve Weber'i düşmanları olarak görüyor, Weber ve Freud ise onların tehlikeli aptallar olduklarını düşünüyordu. Ancak –1960'lara çok benzeyen– o döneme dönüp baktı-

gımızda, iki tarafın birbirini tamamladığını görürüz; her ikisi de ilgimizi çekmeli ve belki de sadakatimiz için çekişmelidir.

Coşkulu insanları anlamak bizim açımızdan ek bir çabayı gerektirir, çünkü onlar büyük oranda entelektüel tarihin çöp tenekelerine gönderilmiştir –bu riske girmişlerdir– ve şimdi Freud ve Weber'in onlarca cilt eserinin yanında çok güçsüz görünmektedirler. Fakat farklı bir şey daha vardır. Bu coşkulu insanların bir temsilcisi olan anarşist Kropotkin, 1880 tarihli *Spirit of Revolt* (İsyan Ruhu) broşüründe şunları söylemişti:

> İnsan toplumunda devrimin yakıcı bir zorunluluk olduğu, kendini kaçınılmaz olarak duyurduğu,... yeni bir yaşama duyulan ihtiyacın görünür hale geldiği dönemler vardır. Pek çok insanın gündelik yaşamlarını yöneten yerleşik ahlak kuralları, artık yeterli görünmez... Adaletin zaferine özlem duyanlar... bütün bu çürümüşlüğü silip süpürecek, uyuşmuş kalpleri tam anlamıyla canlandıracak devrimci bir kasırganın zorunluluğunu kavrarlar... Bu savaşlardan ve neden olduğu acılardan usanan toplum, hızla yeni bir örgütlenme arayışına atılır.[4]

Ve Roger Baldwin'in Kropotkin'le ilgili olarak belirttiği gibi bu değişim sadece politik değildir ve "tüm toplumsal ilişkileri – evlilik, eğitim, suça yaklaşım tarzı, yasanın işlevi, ahlakın temeli"[5] içine alır. Kropotkin, 1900 ile 1920 arasındaki dönemde Ascona'ya gelen kişilerden biriydi.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda Ascona, yaklaşık bin kadar insanın yaşadığı küçük bir dağ köyüydü. Yirminci yüzyılın ortasında golf, tenis, gece klüpleri ve su kayağı olanakları sunan tanınmış bir tatil beldesi oldu (hâlâ da öyledir). Ama bu iki dönem arasında Ascona, kısaca belirtmek gerekirse, çok farklı bir yerdi; tüm Avrupa'nın ruhani asilerinin yarı-resmi toplantı merkezi haline gelmişti.

Ascona neredediır? Ascona, Alp'lerin tam uç kısmında, İsviçre'yi İtalya'dan ayıran Maggiore Gölü'nün kuzey sınırını oluşturan İsviçre sahilindedir. Maggia nehrinin deltası, Maggiore Gölü'nün mavi sularına kabaca dörtgen biçiminde bir çıkıntı yapar

ve körfezin güneye doğru daha kaba bir dörtgen oluşturmasına yardımcı olur. Bu körfezin güney kavisi boyunca İsviçre-İtalya sınırı uzanır; Ascona ise iç kuzey köşeye sığınmıştır. Locarno kasabası (Ascona, en azından bizim zamanımızda, sadece bir köydür) deltanın düz toprakları üzerindeyken, Ascona Alplerin eteklerinin dibindedir. Monescia, Hakikat Dağı, Alplerin eteklerinin ilkidir. Aşağıda küçük meydandan ve yüksek kuleli kiliseden entelektüel göçmenlerin yukarıda tepenin zirvesinde inşa ettikleri sanatoryuma kadar dimdik tırmanan bir yokuştan ibaretti ve halen de öyledir. Üç yüz metre yüksekliğindeki Monescia'nın arkasındaki tepeler, esas Alplere doğru hızla yükselerek olduklarından daha heybetli görünürler. Hıristiyanlık öncesi bereket törenleriyle anılan Baladrume'un hemen arkasından Corona dei Pinci (1293 metre) ve onun da ardından Gridone (2188 metre) gelir.

İlk göçmenler Monescia'nın tepesine, ya sanatoryuma ya da kendi elleriyle inşa ettikleri çürük kulübelere yerleştiler. Ziyaretçiler, çoğu zaman köydeki otellerde veya mobilyalı odalarda kalıyor ya da evlerden birini kiralıyor veya açık havada uyuyordu. Köyde sürekli yaşamak için gelen insan sayısı giderek arttıkça, kendilerine genellikle kasabayla tepe arasında kalan bir yerlerde, yani Monescia'nın daha alçak yamaçlarında bahçeli evler yaptırdılar. Kuzey Avrupa'nın sanayileşmiş kentlerinden tamamen farklı bir manzarada yürüyorlardı. Patikalarda yerel halkın bakımını üstlendiği Meryem Ana adına yapılmış pek çok küçük kutsal yer keşfettiler. Bunların pek çoğu azizler ya da Isa'nın kendisinden çok, Meryem Ana adına yapılmıştı. Göçmenler bu durumu sözde Hıristiyan olan bu köylüler arasında bir kadın pagan kültünün göstergesi olarak –memnuniyetle– değerlendirdi. Örneğin Monescia'nın kuzey cephesinde yerel halkın ziyaret ettiği ve politik feministlerin hakkında yazılar yazdığı Madonna della Fontana diye bilinen bir yer vardı.

Ascona'nın gözde bir yer haline gelmesi güzel Alp ortamıyla ilişkilidir. Genellikle dağlarda kurulan buna benzer yerlerin, tıpkı bazı insanlar gibi, güzellikleri o kadar dikkat çekicidir ki tüm sıradan kategorileri aşarlar ve sıradan yaşam beklentilerimizin ne

kadar yavan olduğunu bizlere hatırlatırlar. Hindistan kültüründe Himalayalar, kutsallık ve ruhsal mücadele için verilen tüm çabaların geleneksel merkezi olmuştur. Avrupa'da insanlar, Hindistan'dakinden daha dünyevi ve rasyonel bir uygarlık geliştirdi, fakat Alpler Himalayaların amacına benzer bir şeye hizmet etti. Romantik yazarlar –Wordsworth, Byron, Shelley, Rousseau– Hindu şairlerin Himalayalarda buldukları şeyi Alplerde buldular. İS. 1000 yılına doğru Talloires'lı Benedictines gibi Hıristiyan rahipler, binyıl beklentisiyle dünyadan bu dağlara çekildi. Dokuz yüz yıl sonra Ascona, kimi açılardan oldukça farklı bir "din"in, münzevilik ve haça tapınma yerine erotizm ve güneşe tapınmayı koyan bir dinin gerçekleştiği bir yerdi. Tanrı Baba fikrinin yerine Anne Tanrı fikri, Doğa ile Kadının kutsallığı kavramları geçmişti. Fakat isyan faaliyetleri sırasında görülebileceği gibi bu ayrıca dünyadan feragat eden de bir dindi.

Konumuzu açmak için başvuracağımız kaynaklardan biri de Gerhart Hauptmann'ın bir zamanlar ünlü olan *Der Ketaer von Soana* (Soana'lı Kâfir) romanıdır. Bu roman, İsviçre'nin dağlık bir bölgesi olan Soana'da (Ascona'ya çok benzemektedir) yaşayan, Aşk Tanrısı Eros uğruna İsa'dan vazgeçen genç bir Katolik rahibin öyküsünü anlatır. Rahip, "suçlu" bir aşk macerasının çocuğu olduğu için Hıristiyanlığımızdan ve uygarlığımızdan dışlanan güzel bir kız biçiminde karşısına çıkan paganizme karşı koyamaz. Eski rahibi daha sonra gördüğümüzde artık papaz cüppesi yerine keçi derisinden bir giysi giyen ve hâlâ taktığı gözlükleri dışında bir Donatello heykeline benzeyen bir keçi çobanıdır.

Bu roman 1918 yılında yayınlandı ve büyük bir uluslararası başarı kazandı. 1925 yılına kadar 140.000 adet satıldı ve bütün edebi dillere çevrildi. O dönemde çok yaygın olan erotizmin edebi propagandasının bir parçası oldu; İngiliz edebiyatında Maugham'ın "*Yağmur*" ve Lawrence'ın "*Güneş*" gibi öyküleri aynı projenin parçaları olarak gösterilebilir. Hauptman'ın romanının daha eski versiyonu, Magna Mater, Yüce Anne'nin daha sonradan yaygın olarak kullanılan unvanlarından biri olan *Die Syrische Gottin* (Suriyeli Tanrıça) adını taşıyordu. Lawrence, Ascona fikrini yansıtan 1920 tarihli romanı *Aşık Kadınlar*'da Suriye tanrıça-

sından söz etti. Ascona'lı bir psikiyatrist olan Otto Gross, yaşamının son yıllarında –1918'den 1920'ye kadar– Astarte (bolluk ve üreme – ç.n.) kültünü yeniden canlandırmaya çalıştı.

Hauptmann'ın öyküsünün sonunda anlatıcı, rahibi baştan çıkartan kadını ilk kez görür. Rahibin öyküsünü duyduktan sonra dağdan aşağı inmektedir ve kadın da dağdan yukarı ona doğru gelmektedir. Anlatıcı kendini kadının karşısında güçsüz ve küçük hisseder.

> Yaşamın soluğuyla kutsanan ve canlanan o boynun, o omuzların ve o göğsün istekleri karşısında hiçbir zırh, hiçbir koruma yoktu. Dünyanın derinliklerinden yukarıya tırmandı, şaşırıp kalan katibin yanından geçti –yerin ve göğün merhametsiz ellerine teslim edilmiş biri gibi durmadan sonsuzluğa doğru tırmanmaya devam etti.[6]

Kadının ilahiliğinin bu anlamı, Meryem Ana'nın pagan kültüründeki anlamı gibi Asconalıların yaydığı fikirlerden biridir. Modern Avrupa ve dolayısıyla modern bilimle ilişkilendirilen Hıristiyan Püritenliğinden pagan yaşamına ve ibadetine geçiş, her ikisiyle de bağı olan Roma Katolik Meryem Ana mezhebi aracılığıyla gerçekleşebildi. (Romanda Yüce Anne'ye ibadetin arkasına saklandığı Bakire Meryem kültü hakkında pek çok bilgi vardır.) Anahtar sözcük ise –Dionysos ve Pan alternatifleri olmak üzere– Eros'tur. Romanın başında kâfir şöyle der: "Eros'un Kronos'tan daha yaşlı ve daha kudretli olduğunu biliyorsun. Bizi saran bu sessiz coşkuyu hissediyor musun? Eros! Cırcır böceğinin nasıl öttüğünü duyuyor musun? Eros!" Ve güneşin altında yatarken iki kertenkele vücudunun üzerinden hızla geçince aynı sözcüğü tekrarladı:

> Emir almışçasına iki güçlü erkek keçi ayağa kalktı ve kıvrımlı boynuzlarıyla birbirlerine saldırdı. Kavga giderek daha kızıştığı halde onları öylece bırakarak oradan uzaklaştı. Boynuz darbelerinin çatırtısı giderek daha güçlü çıkıyordu ve sayıları giderek artıyordu. Yine "Eros, Eros" dedi.[7]

Keçilerin elbette Dionysos'la bağı vardır ve kâfir, çarmıha gerilmiş bir adama dua etmektense canlı bir keçiye dua etmeyi tercih edeceğini söyler.

1897 yılında Hauptmann'ın Soana ve Ascona'ya çok benzeyen bir yer olan (aynı yörede, aynı dağ manzarası ve iklimiyle aynı sosyal azgelişmişlik, gerilik ve göç tarihine sahip olan) küçük Rovio kasabasını ziyaret ettiğini biliyoruz. Yazar, o yıl karısı ve üç çocuğunu başka bir kadın uğruna terk etmişti; karısı boşanmayı reddedince yeni eşiyle evlenmeden yedi yıl birlikte yaşamak zorunda kaldı. Karısının kız kardeşleriyle evli olan iki ağabeyi onun bu davranışını onaylamadı. Hauptmann, bu yüzden toplumsal-ahlaki isyanı haklı çıkartacak öyküler arıyordu. *Die versunkene Glocke* (Batık Çan) isimli romanını yeni bitirmişti. Romanın kahramanı, bir sanatçı olduğu için karısını ve evini bir orman perisi uğruna terkeder, fakat öykü trajik bir şekilde sona erer; sanatçı mutluluğunu hayatıyla ödemek zorunda kalır. *Soana'lı Kâfir* mutlu bir şekilde sona erer. Aslında yeni hayatında Hauptmann'ın sağlığı ve morali çarpıcı biçimde düzelmişti. Rovio'ya dört kez döndü ve 1911 ve 1917 yılları arasında Rovio hakkındaki bu öyküyü yazdı. Güney Akdeniz ona canlılığını yeniden kazandırdı. Evlilik dışı yaşadığı ilişkisinden 1900 yılında bir çocuğu –Benvenuto (isminin İtalyanca olması manidardir) – oldu ve 1907 yılında Yunanistan'da Dionysos'u yeniden keşfetti. (bkz. *Griechischer Frühling* (Yunan Baharı))

1900-1920 yılları arasında *Soana'lı Kâfir*'e benzer otobiyografik kaynaklara ve toplumsal mesajlara sahip öyküler sıklıkla tekrarlandı. Bütün Avrupa dillerinde ve bütün sanatlarda bunların değişik çeşitleri vardı. Ascona'da olup bitenler, böyle basit ve duygusal bir efsanenin ortaya koyabileceğinden çok daha deneylenebilir, daha aşırı ve daha entelektüeldi. Ama Hauptmann'ın öyküsü, pek çok Asconalının ulaşmaya çabaladığı "sonsuza kadar mutlu yaşam" rüyasının güzel bir temsilidir ve –sırf popüler roman olduğundan dolayı– bütün bunları burjuva dünyasına, en azından roman okuyan kesimine bağlayan unsurun ne olduğunu bize hatırlatır.

Asconalılar için aynı öneme sahip tamamlayıcı bir öykü olan

İlk Suç da, –bu yeni katı topluma özellikle de 1914 öncesi Almanya'sında egemen olan ataerkil baba-koca-efendi– Erkek tarafından işlenen insanlığın İlk Günahı hakkındaydı. Bu öykü bir kurgudan ziyade bir mittir ve asla tam olarak anlatılmamıştır; sadece parçalar halinde mevcuttur. Bu parçalardan birini en yetenekli Asconalılardan olan Otto Gross 1917-1920 yılları arasında buldu. Otto Gross, dünya tarihinde ihtiraslı bir yarı maymun sürüsünün bir çalı kümesinin arkasından birdenbire ortaya çıkıp o zamana kadar insan yaşamını anaerkil masumiyet içinde yöneten çıplak ve hiçbir şeyden şüphelenmeyen saf kadınların üzerine atıldıkları bir dönüm noktasına ait bir vizyon görmüştü. Yarı maymunlar bu kadınları karıları olarak köleleştirdi ve bu olayla birlikte tarihimiz başladı.

Otto Gross bu erkekleri çağdaş karikatürün terimlerini kullanarak savaş delisi bürokratlar, yöneticiler ve profesör sakalları bırakmış ve göğüslerinin üzerinde devlet madalyaları bulunan akedemisyenler olarak tasvir etti. Yani, onları, bir kriminoloji profesörü olan ve altmışlı yaşlarında olmasına rağmen 1914 yılında savaşmak için gönüllü asker yazılan kendi babası Hanns Gross'a benzer insanlar olarak gördü. Tarihimizin başında Hanns Gross gibi erkekler, kadınların masum şehvetli aşk tapınaklarına savaş silahlarını ve yasa levhalarını astılar. (Otto Gross'un bu tür fikirlerinin kaynağı Franz Werfel'in *Barbara*'sıdır ve Gross'un kendi yazdığı son denemelerinde bu doğrulanmıştır.) Almanca konuşulan Avrupa'da avan-gard sanatta bu fikirler, en azından erotizme olan bağlılık geniş bir kabul gördü. Hauptmann'ın o dağ manzarası güneşte pırıl pırıl parlıyor ve Pan'ın sessiz varlığını hemen herkese duyuruyordu. Fakat Asconalılar bu düşünceleri ciddi bir şekilde benimsedi ve onları hayata geçirmeye çalıştı.

Kutsal bir dağ düşüncesi, Batı uygarlığına yabancıdır. Ama bu düşünceyi Musevi-Hıristiyan öğretisinden hatırlamaktayız; Musa, Museviliği oluşturan On Emir'i almak için, İsa da en meşhur vaazını vermek için bir dağa çıkmıştı. Hinduların kutsal yerleri –ermişlerin ve bilgelerin inziva yeri– Meru Dağı'dır. Bu, doğal bir simgedir; dağlar ovalardan çok farklıdır, kentlerden çok uzaktadırlar; çok yüksek, çok beyaz, çok görülebilir ve çok saftırlar.

Hakikat düşümüzü başka nereye oturtabilirdik? Tek başına ya da toplu olarak; dua ederek ya da çalışarak onu başka nerede anlayabilirdik?

Günümüzde bu yerin Amerika'daki karşılığı, dağlarla okyansun bir arada bulunması, Esalen Enstitüsü gibi girişimlerle, yakın geçmişte Robinson Jeffers ve Henry Miller gibi asi ruhlarla, spekülatif Oryantalizmle ve gençlik kültü müziğiyle ilişkilendirilmesinden dolayı Kaliforniya'daki Big Sur olabilir. Joan Baez'in 1960'lardaki *Ceremony at Big Sur* filminde, anarşizan ve protest kıyafetler içinde geçtikleri yerlerdeki yerel halka meydan okuyup onları kışkırtarak konsere giden genç insanlar görürüz; tıpkı 1900 ve 1920 yılları arasında hep birlikte güneşe karşı dans etmek için Ascona'ya akın eden (uzun saçlı, çıplak ayaklı, sandaletli) *Naturmenschen*'in yaptığı gibi. Aralarında Hermann Hesse, Emil Szittya ve Mary Wigman'ın da bulunduğu çeşitli yazarlar tarafından kaleme alınan Ascona anılarında, bölge sakinlerinin köylerinden geçen genç yürüyüşçülerin arkalarından fısıldaşarak güldükleri dile getirilerek yazarların bölgeye karşı gerçek yaklaşımları da vurgulanır.

Ascona tutkunlarının 1871 Paris Komünü efsanelerinden esinlendiği gibi, Big Sur tutkunları da Mayıs 1968 Paris'i efsanelerinden esinlenmişti. Kropotkin şöyle yazmıştı:

> "O hoş kurtuluş anlarını" dedi bir dost bize, "asla unutmayacağım. Paris'in bir ucundan diğerine kadar bulvarları dolduran o devasa açık hava kulübüne katılmak için Latin mahallesinde üst kattaki kiralık odamdan aşağıya indim. Herkes kamu işleri hakkında konuşuyordu; bütün kişisel tasalar unutulmuştu; kimse alıp satmayı düşünmüyordu. Herkes bedenen ve ruhen geleceğe doğru ilerlemeye hazırdı."[8]

Bu durum, günümüzde anarşistlerin de hedefledikleri şeydi.

Asconalılardan bazıları çeşitli alanlarda ünlendi: Hermann Hesse ve D. H. Lawrence edebiyatta, Mary Wigman dansta, C. G. Jung psikanalizde. Fakat konumuz açısından daha önemli olanlar, çağdaş kültüre karşı isyanları daha ayrıntılı olduğundan pek

tanınmamışlardır. Sanatın ve bilimin kendisine isyan bayrağı açtılar ve yetenek ve enerjilerini kültürün ödüllendirdiği girişimlere harcamayı, "üretmeyi" reddettiler.

Buna benzer bir eğilimi, benzer çevrelerden gelen çağdaşlarında da görürüz: daha saf bir çilecilik arayışıyla felsefe çalışmalarından vazgeçen Wittgenstein'da, enerjisini edebiyata adadığı için suçluluk duyan Kafka'da. Fakat bu insanlar en sonunda *başardı* ve üretti. Asconalılar –bazıları– ise bunu yapmadı. Onların eserleri –genellikle acıklı– yaşamlarıydı ve acılarından kâr edenler, düşüncelerini akılcılaştırıp düzenleyenler ya da sanata dönüştürenler başkalarıydı. Ama onlar, yani böyle yaparak meşhur olanlar, kültürün gerçek kahramanları, uygarlığın daha acımasız güçlerine karşı gerçek isyancılar oldular. Diğerleri ise deliliğe ve gerçek ruha doğru ilerleyerek kültürün ancak işaret edebileceği daha ileri bir huduta aittir. Ascona, Hıristiyanlıkla erotizm arasındaki büyük farklılıkları kabul etmekle birlikte, her biri kilisenin denetimine meydan okuyarak kendilerine uygun yeni tinsel disiplinler keşfeden din taraftarlarının yaşadığı bir karanlık çağ köyünü andırıyordu.

Yazının başlığı olan "Hakikat Dağı", aslında Ascona'daki bir tesise aittir. Monte Verità ya da Der Berg der Wharheit, bir grup vejetaryanın 1900 yılında inşa ettiği doğal tedavi sanatoryumunun bulunduğu tepeye verilen isimdi. Monte Verità bir tesis olduğundan bütünüyle Ascona'ya ait gibi görünmüyordu, fakat ismin yerinde bir tınısı vardı. Hakikat Dağı, aslında deniz seviyesinden 300 metre ve Maggiore Gölü'nden sadece 150 metre yükseklikte bir tepedir. Arka tarafı yükselen zirveler, sarp kayalık cepheler ve heyelan bölgeleriyle, gerçek dağlarla –Alpler– kuşatıldığı ve tepe doğrudan bu dağlara baktığı halde en üst noktasına kadar ekilebilir arazi bulunmaktadır. Monte Verità gerçekten de bir tepeydi; olsa olsa devasa Alp gerçeğine meydan okuyarak Hakikat Dağı olabilirdi.

Ve başaramadı. Ascona'da olup bitenlerin önemi yoktur. Tarih bu değildir. Tarih, Ascona'nın tam karşıtı olan diğer yerlerde, Berlin'de, St. Petersburg'da, Paris'te, Londra'da yapılıyordu. Orada da dikkate değer insanlar vardı ve 1914 yılında orduları hare-

ket ettiren o insanların düşünceleri ve yaşam deneyimleriydi. Yazdıkları şeyler milyonlarca insanı orduya soktu, top, denizaltılar, dinamit ve zehirli gaz topladı. Yiyeceği karneye bağladılar, fabrikaları yönettiler, esir kampları inşa ettiler ve insanlara birbirlerini boğazlamaları için emir verdiler. Ascona tutkunları, sadece 1914-1918 olaylarını değil, bütün bunları durdurmaya çalışıyordu ve bunu sadece savaş-karşıtı propagandayla değil, herkesin yaşam fikrini değiştirerek yapmaya çabalıyordu.

Romantik Ascona

"Romantik" sözcüğü pek çok anlama gelir, ama şimdiye kadar Ascona'nın beni en çok ilgilendiren yönlerine bu anlamların hiçbirini uygulamadım. Otto Gross'u, Gusto Graeser'i ve Rudolf von Laban'ı romantik olarak adlandırmak, onların ana hatlarını bulanıklaştırmak gibi görünebilir. Onlar ve Fanny zu Reventlow, Frieda Lawrence ve Mary Wigman gibi kadınlar, estetik boyutu aştıkları gibi romantizmi de aşmışlardı. Ayakta kalmak ve başarmak için çok cesur, çok dayanıklı ve çok kararlıydılar.

Böyle bir yargıya vardığımda romantik derken neyi kastediyorum? En iyi örnek vererek anlatılır. İngiliz romantik şairlerinden bazı kadın figürleri alalım: Keats'in "La Belle Dame Sans Merci"si ya da Isabella, Coleridge'in "Christabel"i ya da Geraldine, Tennyson'un "Mariana in the Moated Grange"ı ya da "The Lady of Shalott" Sözünü ettiğim bu üç Asconalı kadın, bu keder ve cazibe figürlerini kendileri de dahil olmak üzere herkese hatırlatacak denli güçlü bir iradeye sahiptiler.

Bununla birlikte Frieda Lawrence'ın yazdığı bu pasajı okuyunca Asconalı dostu Frieda Gross'u hatırladım:

> Kendi soyut hayal dünyasında düşüncelere dalarak yaşayan, tuhaf, sarışın "Su Perisi"gibi bir kadındı... Bir Etrüsk kadınını andırıyordu. Saçları Paula'nın o zamana kadar gördüğü en uzun ve en hoş saçtı. Olgunlaşmamış buğday rengindeydiler. Müzikten çok hoşlanan biriydi ve sesinin ağır ve nazik bir tonu vardı. Kültürlü, sevecen, eski bir soyun bütün özelliklerine sahip bir Avusturyalıydı.

Bu paragrafta bir düzine romantik gösterge vardır: Eski soy (Poe), Su Perisi (de la Motte Fouqué), müzik (Coleridge), düşünceye dalma ve soyutluk (Tennyson). D. H. Lawrence, *Oğullar ve Aşıklar* adlı romanında kendini romans kahramanı olarak hayal eden Miriam Leivers'i tasvir ederken bu göstergelerden bazılarını kullandı. Ve elbette Miriam Leivers'in tasviri, romanın diyalektiğinin bir unsuru olarak kesin bir teşhisi ya da eleştirel bir yargıyı da beraberinde taşıyordu. Miriam, yaşamla mücadele etmek yerine gözlerini dikip aynaya bakar.

Otto'yla evli olan Frieda Schloffer Gross, kızı henüz çok küçükken eşini kaybeden Grazlı başarısız bir avukatın kızıydı. Frieda, kültüre önem veren bir çevrede klasik edebiyat okuyarak ve klasik müzikle ilgilenerek tek başına büyüdü. Huzurlu, inceliklerle dolu, çalışmayla geçen bir yaşam. Kıza annelik yapan teyzesi Freiburg Üniversitesi'nde bir felsefe profesörüyle evliydi.

Frieda bir Wagner hayranı olarak yetişti, Londra'da bir hayır kuruluşu olan Toynbee Hall'de çalışmayı düşleyen Freida balayında yanına *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü almıştı. Ne var ki evlendiği adam, Wagner'i ve Nietzsche'yi çoktan geride bırakmış bir kuşaktandı. Onunla birlikte olduğu sürece geçmişe değil, geleceğe yönelmek zorundaydı.

Frieda ve Otto, evlendikten sonra o zaman Avrupa'daki bohem yaşamın en canlı merkezi olan Munich-Schwabing'e yerleşmeye gittiler ve oradan da Ascona'ya taşındılar. Çok geçmeden birlikte fazla zaman geçirmeyi bıraktılar ve Otto Frieda'yı –kadının kendi iyiliği için– öğrencisi olan Ernst Frick'le birlikte yaşamaya ikna etti. Frieda'nın arkadaşları Else von Richthofen Jaffe ve Frieda von Richthofen Weekley Otto'yla, Frieda ise Frick'le aşk yaşıyordu. Frieda Weekley 1912 yılında Lawrence'la evlenmek için kaçtığında, Frieda Gross'a Lawrence'ı Otto ve Frick'e benzeyen bir adam olarak tasvir etmişti ve Frieda, Lawrence ve Frick'in (her ikisi de proleter çocuklarıydı) birlikte katkıda bulunacakları bir kitap tasarlıyordu.

Frick'le ilişki uzun sürmedi ve Frieda (hem o hem de Otto tarafından) çocuklarıyla birlikte terk edildi, yoksul düştü ve yasal sorunlar yaşadı. Kayınpederi, uygun bir anne olmadığı gerekçe-

siyle Otto'dan olan oğlunu ondan almak için uğraştı ve birçok defa terör eylemlerine katılmakla suçlanan Frick, varlıklı bir fotoğrafçı olan Margarethe Fellere'yle birlikte yaşamak için Frieda'yı terk etti. Frieda, dışarıdaki koruluktan ocağı yakmak için dal parçaları toplarken, bir halk masalındaki gibi, ipek şemsiyesiyle dolaşan Margarethe'le karşılaşacaktır.

Acı çekmeye ve katlanmaya yatkın bir kişiydi, ama aynı zamanda güzel, cesur ve kendine has yönleriyle dikkat çeken az bulunur bir kadındı. Else von Richthofen Jaffe, Frieda'yı yaşamı boyunca mali ve duygusal açıdan destekledi. Sadık dostları mektup yazdı ve onu görmek için Ascona'ya geldi; erkekler, örneğin Erich Mühsam ve Emil Lask, ona aşık oldu. Emil Lask, vasiyetnamesinde ona para bıraktı.

Frieda Ascona'nın en ünlü –yazar, dansçı ve diğerleri gibi– isimleri arasında orada en fazla süredir kalan kişiydi. Pek çok insan için Ascona, Frieda Gross demekti. Bu nedenle civardaki Asconalılar İsviçre'de seyahat ederken –D. H. Lawrence komşu köyde kaldığı ve Max Weber Ascona'da konakladığı halde– hemen tanınan simalardan biriydi. Weber ona hukuki tavsiyelerde bulunmuş ve Lawrence *Aşık Kadınlar* adlı romanının bir nüshasını ona yollamıştı.

Belli bir bakış açısından, Frieda Ascona'nın insan panoramasının tam ortasında yer alıyormuş gibi görünebilir. Daha aşırı, daha duygusal yön olan sol tarafında intihar eden iki kişi, Sophie Benz ve Lotte Hattemer; daha sağduyulu ve saygın yön olan sağ tarafta ise Else Jaffe ve Marianne Weber durmaktadır. Ascona, Frieda Gross'un evi olduğu ölçüde romantikti.

Fanny Zu Reventlow

"Romantik" sözcüğünün pitoresk, maceraya düşkün, rezil, acı çekmeyi ve saygınlığı küçümseyen biraz daha serbest bir anlamı da vardır ve bu anlam kesinlikle Ascona için geçerlidir. Bu özelliklerin hepsi, "*die tolle Fanny*", "*die tolle Graefin*" –çılgın kontes– olarak da bilinen Fanny zu Reventlow'da toplanmıştı.

İnsanlar Schwabing'in yeterince bohem bir yer olmaktan çıkmasının ardından, Schwabinglilerin gittikleri yer olan Ascona'ya

"Schwabing'in Schwabingi" adını verdiler. Bu insanların en iyi örneği Fanny zu Reventlow'dur.

1871'de doğdu ve 1918'de öldü. Bu tarihler, tam olarak Bismarck Reich'ının dönemidir ve Fanny'nin hayatı bu döneme karşı uzun bir protestoydu. Fanny genç bir kızken Prusya'nın yükselen gücünden hoşlanmayan aristokrat ailesi, Almanya içinde bağımsız bir kent cumhuriyeti olan Luebek'e taşınmıştı. Fanny, çocukluğunda Frieda von Richthofen gibi tam bir "erkek Fatma" ve isyankârdı. Annesiyle sürekli çatışırdı. Hem aileye hem de evliliğe isyan etti. Yirmi bir yaşında evden kaçtı ve ailesi tarafından reddedildi.

O zamandan sonra Schwabing'de yaşadı ve bir ressam olmaya çalıştı, ama aslında yaşamını yazı yazarak sürdürüyordu. Önce Fransızca'dan çeviriler yaptı, sonra hicivli skeçler ve en sonunda da romanlar yazdı. Ama mesleğinde asıl başarıyı, Schwabing hayatını yaşarken kazandı.

Rilke ve Mühsam, Derleth ve Stern, Klages ve Wolfskehl gibi şair ve entelektüeller Fanny'nin hayranları arasındaydı. Aşıkları hiç eksik olmadı. Ama Ludwig Klages'in dediği gibi, annesinin ceza olarak sevgisini esirgemesi, Fanny'de sonradan asla tatmin edilemeyecek bir açlık yaratmıştı. Babasını açıklamayı reddettiği bir çocuğu oldu, bundan sonra çocuğuyla ilişkisinden büyük bir duygusal destek bularak oğlunu kendi yetiştirdi.

Bir erotizm filozofu olan Klages'le aşk ilişkisi, her ikisinin de yaşamının en önemli deneyimiydi ve aşklarında paganizm dünyasının devrimci bir uyanışı kutlanacak diyen dostları açısından bu olayın tarihsel bir önemi vardı. Klages ona, "*eine heidnische Heilige*" –pagan bir azize– diyordu. Bu ifade, onun Hıristiyan iffetinin, uysallığının ve özgeciliğinin tüm erdemlerine azizlerle aynı derecede sahip olduğu anlamına geliyordu. O bir şehvet, gurur, güç, yaşama tapına ve kendini dayatma azizesiydi. Çocuğu olan pagan bir Meryem anaydı.

1910 yılında Ascona'ya taşındıktan sonraki yılları oldukça komik ve maceralıydı. Bir dönem dünyayı bir sirkle dolaşmayı planladı. İtalyan bir çamaşırcı kadınla mutlu bir ilişkisi olan, fakat sürekli harçlık aldığı ailesini memnun etmek için aristokrat bir eşe ihtiyaç duyan bir Baltık soylusuyla evlendi.

Fanny'de her zaman bir sirk havası hâkim olmuştur ve Pierrot kostümüyle katıldığı Faşing gibi Schwabing şenliklerini de seviyordu. Taşra panayırlarında bir ip cambazı olarak sahne almıştı. Bütün bunlardan Frieda Gross'un yaşadıklarından farklı bir ıstırap duygusu yaşadığı anlamı çıkıyor.

Roventlow'un yaşamının bu cephesinde ise Fransa'daki modern sanatla bir bağlantısı vardı. Bir süre (1907'de ve daha sonra aralıklarla) Franz Hessel ve Henri-Pierre Roché'yle üçlü bir aşk ilişkisi yaşadı. Hessel, Yahudi melankolik temalar üzerine yazan ve daha sonra Paris'e yerleşen yetenekli bir romancıydı. Orada Walter Benjamin'le dost oldu –her ikisi de büyük kent yaşamının imgesel karakteriyle ilgileniyordu– ve Benjamin Hessel'in bu konudaki yazılarını beğeniyordu. Roché, Paris sanat dünyasında çok iyi tanınan bir kişiydi ve birbirlerini seven bir Alman, bir Fransız ve bir kadını anlatan *Jules et Jim* isimli romanın yazarıydı.

Bu eser, 1907'de yaşanan üçlü ilişkinin kurgusal öyküsüydü. Reventlow 1910 yılında Paris'te iki adamla bir araya gelmiş olsaydı –neredeyse olduğu gibi– neler olabileceğine dair hayali bir fanteziydi. Hessel Jules'dü, Roché Jim ve Reventlow de Catherine'di ve ilişkileri Pierrot-Harlequin-Columbine seyrini izliyordu.

Aslında o yıl, Reventlow Ascona'ya taşındı ve Baltık baronuyla evlendi. Bununla birlikte o yıl mali sorunlarından kurtulmak için iki yol daha düşünüyordu. Birinci yol, Otto Gross'un yanında ücreti Else'nin kocası Edgar Jaffe tarafından ödenen psikanaliz seanslarına girmekti. Diğer yol ise bir sanat sergisinde çalışmak için Paris'e gitmekti. Bu son yol, Paris stüdyolarında herkesi tanıyan –Picasso'yu, Gertrude ve Leo Stein'le tanıştıran– Roché'yle bir araya gelmek anlamına geliyordu.

Dahası, Roché sonraları 1912 yılında Münih'i ziyareti sırasında *Bekar Arkadaşları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Even* üzerinde çalışmaya başlayan Marcel Duchamp'ın yakın bir arkadaşı oldu. Yer ve zaman göz önüne alındığında, Roché'yle Duchamp'ın –Reventlow'un en ünlü örneklerinden biri olduğu– Magna Mater kültünü tartışmış olmaları olasıdır. Eğer onu ve bu kültü tartışmışlarsa, modern resmin en büyük gizemlerinden biri olan bu tablo, o külte alaycı ve saygısız bir katılım olarak oku-

nabilir. Romantizmin çoğulluğu üzerine düşünüldüğünde, Reventlow Ascona romantizminin başka bir ufkunu ya da merkezini temsil etmektedir.

Otto Gross ve Shelley

Son olarak Otto Gross başka bir anlamda da romantiktir. Yaşamı, İngiliz şair Shelley'in yaşamıyla çarpıcı benzerlikler gösterir. Her iki adam da ayrı yüzyıllarda, farklı ülkelerde yaşadı ve farklı alanlarda –şiir ve psikanaliz– çalıştı. Ama her ikisi de benzer gelişmeler gösterdi, yaşından olgun çocuklardı (özellikle felsefe ve bilim konularında yetenekliydiler) ve ahlaki ve duygusal açıdan aşırı duyarlıydılar (hayvanların öldürülmesinden nefret ettikleri için her ikisi de vejetaryan olmuştu).

İkisi de babalarıyla bir ömür boyu sürecek amansız bir kavgaya tutuştu (iki durumda da babaları oğullarının resmen deli olduğunu ihbar etmeye kadar işi ileri götürdü ve torunlarının velayetini üzerlerine almaya çalıştı); ikisi de teorisyen ve pratikte anarşist olarak dönemlerinin devrimci hareketlerinde önemli kişiler arasında yer aldı; ikisi de sıklıkla babalarının zorbalığına isyan eden genç kadınlara yardım etti; ikisi de kurtarıcılarına umutsuzca âşık olan ve aynı umutsuzlukla kendilerini öldüren kadın müritleriyle trajik ilişkiler geliştirdi. Her iki adam da belirgin biçimde soylu ve idealist kişilerdi, ama diğer insanlara soyut düşüncelermişçesine davrandıklarından onları incitmişlerdi.

Böyle pek çok benzerliğin yanı sıra Gross'u tanıyan bazı insanların, özellikle D. H. Lawrence'ın bu benzerlikleri gördüğüne dair kanıt da vardır. D. H.. Lawrence, her iki adamı açıkça asla kıyaslamamış olmakla beraber onları birbirine bağlamış ve Gross'a çarpıcı bir şekilde uygun düşen biçimde Shelley hakkında konuşmuştu. Örneğin *Mr Noon* adlı romanında Johanna'nın (Frieda) kocasına sırt çevirdikten sonra Shelley tipindeki bir adama (Gross) nasıl gittiğini tasvir eder.

Lawrence bu tipi şöyle tasvir eder:

> tensel zevklere düşkün olmayan manevi şairler, Shelley gibi... Everard'dan (kocasından) ayrıldıktan sonra Johanna, şimdi hâlâ cinsel olmakla birlikte manevi bir nitelik taşıyan orta cennete özgü bir ruhsal durum içinde Shelley'e doğru ilerlemeyi amaçlıyordu. Başka bir insanla konuşmak kadar basit, açık ve genel olan bir cinsellik. Ve bunun ruhsal programın oldukça mantıksal bir sonucu olduğunu vurguluyoruz.[9]

Ayrıca Lawrence, âşığıyla gizlice kaçtıktan kısa bir süre sonra yazdığı denemelerinde, Shelley'in önemli bir ruhsal eğilim ya da "yönelim" örneği veya başka bir seferinde tam karşıtı tarafından dengelenmesi gereken bir "sonsuzluk" dediği gibi bir şey olduğuyla ilgili antitezler geliştirdi. Bu denemeler, *Twilight in Italy*, *Crown* ve *A Study of Thomas Hardy* adlı eserlerde bulunmaktadır; bunlar Lawrence'ın en parlak çalışmaları arasındadır ve ayrıca daha fazla incelenmeyi hak ederler.

Antitezlerden biri Shelley'le Shakespeare'i karşı karşıya getirir: Shelley katıksız bir erkektir, Shakespeare hem erkek hem kadındır, bu yüzden daha iyi bir modeldir. Başka bir antitez ise Babanın karşısına Oğlu, yeni bedene karşı ruhu, otoriteye karşı özgürlüğü ve dolayısıyla tüm babalara ve zorbalara karşı Shelley'i koyar. Lawrence'ın ortaya koyduğu temel bağlam, Tanrı Baba ile Tanrı Oğul, Eski Ahit ile Yeni Ahit, Musa'nın Yasaları ile Dağdaki Vaaz arasında ayrıma dayanan Hıristiyan teolojisidir. Ama Lawrence'ın bu fikirleri tasarladığı 1913 yılında, Hanns Gross'la Otto'nun ilişkisi akla getirilmeden –o yıl Hanns oğlunu tutuklatıp hapse attırmışı– bir kişinin çıkıp da baba ile oğul arasındaki çatışmaya dair bir şey yazabilmesi kesinlikle düşünülemezdi.

Bu nedenle Lawrence'ın 1912 ve 1913 yıllarında onun için zorlu olması gereken Gross'un (böylesine parlak bir beynin, böyle bir aşk peygamberinin, Frieda için bu kadar önemli olan bir şahsın ve böyle bir kaderin) meydan okumasını Shelley'e kaynaştırarak ve Shelley kod adıyla ondan söz ederek sindirdiği gayet açık görünüyor. *A Study of Thomas Hardy*'de, "Shelley'in yaşadığı bile söylenemez. O yaşamı aşar. Ama biz yaşamı aşmak istemeyiz, çünkü yaşam biziz."[10] demiştir. "Biz" sözcüğünün bu şekilde

kullanılması ve "yaşam" düşüncesi, bizi bu sözcüklerin Lawrence tarafından Frieda'ya Gross hakkında söylenmiş olabileceğini ya da aslında Frieda'nın bunları Lawrence'a söylemiş olabileceğini düşünmeye itiyor.

Elbette Gross ve Shelley arasındaki bu çarpıcı benzerliğe neyin "neden olduğu" sorusu da ilginçtir. Bu, benzerliklerin yalnızca birer belirti olduğu paylaşılmış bir kimliktir. Benim bu soruya karşı vereceğim yanıt, bizimki gibi dünyayı fetheden bir uygarlığın, sürekli olarak kendisine karşı isyan tohumları ektiğidir. Bu uygarlık, pek çok kişide suçluluk ve isyan duyguları biçiminde hissedilen gerilim ve zorlamalara neden olmaktadır: egemen ırk ve sınıfa tabi diğer bütün ırk ve sınıflara, beyaz erkek şovenizmine kurban edilen diğer cinsiyetlere (kadınlar, çocuklar ve eşcinseller) karşı suçluluk duygusu. Bu, sadece devlete ve yasalarına karşı değil, kocanın ve babanın rollerinin efendinin rolüyle özdeş olduğu pek çok bakımdan devletin temel birimi olan aileye karşı da bir isyandır.

Devrim zamanlarında bu gerilim ve zorlamalar, diğer zamanlardakinden daha da büyük olur. Bu isyan tohumları, gururlu ve hali vakti yerinde bir baba tarafından bu kadar teşvik edilip desteklenmiş, babanın adına şan katması için bu kadar ısrar edilmiş, bu kadar yetenekli ve duyarlı Shelley ve Gross gibi çocukların verimli zihinlerine düştüğünde Gross ve Shelley'in paylaştıkları bu radikal olarak yıkıcı ve soylu özveri kimliği ortaya çıkar.

Bu, başka zamanlarda hiç kuşkusuz pek çok kişi tarafından, belki de daha çok din adamları tarafından paylaşılan bir kimliktir. Frieda von Richthofen her zaman çağdaş bir Assisi'li Francis (Lawrence'ın sıklıkla Shelley'le bağlantı kurduğu bir figür) aramıştı. Babasında ve Lawrence'da onun izlerini gördüğünü düşünüyordu. Hatta olasılıkla Gross'da bu izleri daha da fazlasıyla bulmuştur. Bu bakış açısından romantizm, kültür tarihi için en büyük öneme sahip sürekli yinelenen fenomenlerden biridir. Bu anlamda da Ascona romantik bir yerdi.

Erich Mühsam

Edebi Yüksek İhanetin Savunusu

Christopher Winks


Die Aktion

XI. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 3/4

INHALT: Eugen Maria Karpf: Porträt des Genossen Erich Mühsam (Holzschnitt) / Franz Pfemfert: Kampf um eine Räte-Internationale; Wohin soll der Weg der KAPD führen?; Anträge zum außerordentlichen Parteitag; KLEINE AKTION, KLEINER BRIEFKASTEN / Max Herrmann-Neiße und Siera Ramm: Berichte über zwei Bücher / Moritz Ledeser: Volkstheater / Erich Mühsam: Die Intellektuellen

Portrait des Genossen Erich Mühsam, *Eugen Maria Karpf*, Die Aktion 3-4 (2 Ocak 1921).

Alman-Yahudi şair, oyun yazarı, kabare sanatçısı, denemeci ve devrimci Erich Mühsam (1878-1934), 1919 Bavyera Devrimi'ne katıldığından dolayı beş buçuk yıl hapis yattıktan sonra, 1925 yılında hiciv ve ajitasyon dolu şarkı sözlerinden oluşan bir seçki yayınladı. Bu derleme öyle beğenildi ki "iç savaşa yol açacağı" gerekçesiyle aleyhinde dava açıldı.

İronik olarak, aynı yıl Hindenburg Almanya Cumhuriyeti'nin devlet başkanlığına geldiğinde iç savaşa doğru çok daha önemli –ve yasal– bir adım atıldı. Hindenburg sekiz yıl sonra koltuğunu Reichstag'ın yanmasının hemen ardından radikaller üzerinde baskıyı artıran Adolf Hitler'e bıraktı. Reichstag yangınının olduğu gece, Mühsam Almanya'dan ayrılmaya hazırlanırken SS'ler tarafından 1919 yılında sözde karşı-devrimcilerin infazına katıldığı gerekçesiyle tutuklandı. Gardiyanlarının işkencesi yüzünden sakatlanmasına karşın, Mühsam teslim olmayı reddetti. Tutuklandıktan sonra işkenceyle geçen on beş ayın ardından Oranienburg toplama kampının kumandanının ofisinde dövülerek öldürüldü. Cansız bedeni binanın dışındaki tuvalete götürülerek intihar süsü vermek için asıldı.

Arkadaşı Alexander Berkman'a göre Erich Mühsam, "Hitlerciliğin nefret ettiği ve lânetlediği her şeydi –bir idealist, bir devrimci ve bir Yahudiydi." Hiç kuşkusuz, mevcudiyeti günümüzün düzen partilerini ve onların entelektüel yardımcılarını hâlâ rahatsız etmektedir, zira böylesine önemli bir rol oynadığı tarihten onu tasfiye etmek için ellerinden geleni yapmışlardır. Mühsam (Frank Wedekind, Erwin Piscator, Gustav Landauer ve Ernst Toller gibi tanınmış ve saygı gören kişilerle birlikte çalışmasının yanı sıra hapishaneden serbest bırakıldıktan sonra Berlin tren istasyonunda binlerce işçi tarafından karşılanmıştır) çağdaşları tarafından son derece takdir edilmekle birlikte, Alman Devrimi ve Weimar kültürü üzerine İngilizcedeki çalışmaların hiçbirinde üstünkörü yapılan bir iki gönderme dışında adı geçmemektedir. Bu tahrifatın özellikle berbat bir örneğinden söz etmek gerekirse, John Willet'in büyük övgü gören *Art and Politics in the Weimar Period* (Weimar Döneminde Sanat ve Politika) adlı eserinde Mühsam bir "kabare şairi" olarak bir kenara atılır. Willet'i okuyan birisi, 1926 ve 1931 yılları arasında düzenli olarak yayınlanan Mühsam'ın aylık dergisi *Fanal*'ın Weimar Cumhuriyeti'nin liberal dış görünümünün ardındaki otoriteryanizme karşı direnişin nadir seslerinden biri olduğunu asla tahmin edemeyecektir.

Belki de Erich Mühsam ve düşüncelerinin görmezden gelinmesinin nedeni, hem Rudolf Rocker'in onu "her zorbalığın sar-

sılmaz muhalifi" olarak tanımlamasında hem de kendisinin *Fanal*'ın ilk sayısında derginin amacını açıklamasında –"Fanal toplumsal devrimin parçası olmayı amaçlıyor. Devrim hazırlıklarına yardımcı olmayı; devrime bir yön, bir anlam ve bir amaç vermeyi hedefliyor"– bulunabilir. Mühsam'ın düşünceleri, herhangi bir politik partiden bağımsız kaldığından ve bu nedenle böyle çevrelerin dayatacağı ideolojik kısıtlamalardan muaf olacağından dolayı, tek kelimeyle tehlikeliydi. Mühsam, erken dönem denemesi olan *Geleceğin Devletinde Sanatçı*'da doksan yıl sonra bile önemini koruyan bir sorunla –toplumsal dönüşümde sanatçının rolü– ilişki kurmak için kendine özgü, dogmatik olmayan tarzını ortaya koyar. Bu makaleyi çevirerek Mühsam'ın yapıtını İngilizce konuşan kamuoyuna tanıtma kararımı belirleyen, antikacı merakımdan ziyade sanatsal sorumluluğun "halk için sanat" gibi bayat klişelerin ötesinde yeniden tanımlanmasına katkıda bulunma isteği oldu.

1906'ya doğru "*Geleceğin Devletinde Sanatçı*" Karl Kraus'un *Die Fackel* dergisinde (bu dergi de Avusturya-Macaristan imparatorluğunun son yıllarına ışık tutan eleştirel düşünce ile gazetecilik-karşıtlığı yaklaşımının örnek bir karışımıydı) yayınlandığında, Erich Mühsam Berlin'in kafe yaşamında tanınan bir kişiydi. Ressam ve şairlerden oluşan ilk ekspresyonist topluluk olan New Community ile arkadaşlığı sayesinde, ütopik bütünlüklü toplumsal dönüşüm görüşünün daha genç olan Mühsam'ın burjuva yaşamının zevksiz eğilimlerine karşı duyduğu nefretle birleştiği anarşist teorisyen Gustav Landauer'le yakın bir ilişki geliştirdi. Bununla birlikte Mühsam, hocasının "ahlak" sorunlarına karşı püritence sofu yaklaşımını paylaşmıyordu; ilk yayınlanan eseri eşcinselliğin ilk savunularından biriydi ve 1905 yılında İsviçre'nin güneyinde sanatçıların yaşadığı bir kır komünündeki deneyimlerini, sempati kurmakla birlikte, eleştirel bir tarzda kaleme aldı.

Mühsam'ın kısıtlanmamış bir yaşamdan hoşlanmasının yanı sıra hiçbir grup içinde yer almayan ve herhangi bir kategoriye dahil olmayan bir entelektüel tavrı savunması, Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin geleneksel sosyalizminden pek hoşlanmamasıyla sonuçlandı. Denemesinde sıklıkla Marksizme ve Marksist-

lere yönelik küçümseyici göndermelerde bulunması bu bağlamda anlaşılmalıdır. Marx'ın ölümünden henüz yirmi yıl geçmişken "bilimsel sosyalizm," temel kavramları "geleceğin devleti" ya da "halkın devleti" olan üniversite profesörlerinin sosyalizmi haline gelmişti. Bu tasarıya göre, sosyalist cumhuriyet devletin işlevi arttıkça gelişecekti. Bu "kaçınılmaz" sonuç karşısında toplumsal ayaklanmalar gereksizdi. "Sönümlenmesi" bir yana, devletin gücü takviye edilecekti. Mühsam bu anlayışa "Bismarksçılık" adını verdi. Sosyalist Parti'deki üyeliği sırasında Landauer, kör bir ilerleme inancı lehine devrimin tinsel içeriğini görmezden geldiğinden dolayı "geleceğin devleti" kavramını çoktan eleştirmişti. Oysa toplumsal değişime açıkça yaratıcı, komünal ilkeler çerçevesinde insan ilişkilerinde gerçekleşecek bir dönüşüm eşlik etmedikçe bu değişimin hiçbir anlamı olmayacaktı. Landauer'den daha az hayalperest ve daha çok pragmatik olan Mühsam, bu görüşü bir adım daha ileri götürdü.

Mühsam, soyut çözümler ileri sürmek yerine, eğer toplumsal değişim kişisel değişimi gerekli kılıyorsa, "bayağılık"a karşı çıkan töre tanımaz anarşik isyancıların mücadeleleri daha geleneksel, disiplinli sınai sınıf mücadesiyle nasıl uyumlu kılınabilir diye sordu. Mühsam'ın bu denemesini yazdığı sırada işçi gruplarıyla sıklıkla konuştuğu bilinmekle birlikte, burada işaret ettiği gibi böyle bir birlik yine de yalnızca varsayımsal nitelikteydi. Mühsam'a göre gerçekten yaratıcı ruhlar, çoğunluğun kuralların göre yaşamayan ve kolektif olarak dayatılan en özgürleştirici etik uğruna bile kendi ilkelerinden vazgeçmesi beklenmeyen ayrıksı kişilerdi. Mühsam'ın materyalist bir dünyaya meydan okuyan yalnız sanatçıya duyduğu ve ancak bir ekspresyonistten beklenen abartılı inancı bir yana bırakırsak, devrimci bir toplumdaki çatışma ve bölünmeleri kafasında canlandırmaya duyduğu istek, tüm gerilimlerin sihirli bir biçimde gözden kaybolduğu bir "yeni dünya"ya dair bilindik devrimci imgelerden daha o zaman çok uzaktır. Mühsam, yeni insan topluluğu yaratıldığı andan itibaren bazı insanların toplumun geri kalanından farklı yaşamak isteyeceğini ve yeni toplumun sağlığının onların ihtiyaçlarına ne kadar iyi uyum sağlayabileceğine göre belirleneceğini söyler.

Devrim sanata hizmet ediyorsa sanat devrime hizmet eder.

1919 Bavyera Konsey Cumhuriyeti'nin kısa ömrü sırasında Mühsam ve Ernst Toller, yeni bir devrimci sanat bildirgesi hazırladılar. Mühsam, en riskli koşulların ortasında –savaşta yıkıma uğramış ekonominin neden olduğu yokluklar, devrimciler arasındaki dağınıklık ve karışıklık, gericilerin ve Çoğunluk Sosyalistlerinin dış muhalefeti ve hareketi toyluk ve maceraperestlikle suçlayarak moralleri bozmak için elinden geleni ardına koymayan yeni kurulan Komünist Parti'nin iç muhalefeti– "tüm iktidar konseylere" devrimci sloganından cesur bir sonuç çıkardı: "Dünya, her insanın hasat toplayabileceği bir çayır gibi gelişmelidir." Altı gün sonra "resmi" Bavyera sosyalist hükümeti tarafından tutuklandı. Tarih Mühsam'ın 1906 yılında hayal etmiş olabileceğinden daha iyi bir kahin olduğunu kanıtladı. Mühsam'ın "yaratıcı ruhlar" ve kitleler arasında uzun zamandan beri düşlediği birlik, tek bir an için gerçekleştirilmiş ancak iktidardan mahrum kaldıklarında Mühsam'ın acımasızca alaylarının boy hedefi haline gelen aynı darkafalı sosyalistler tarafından ortadan kaldırılmıştı. Çok müjdelenen "geleceğin devleti" her bakımdan şimdiki devletle özdeşleşmişti.

Mühsam'ın Karl Marx'a karşı küçümseyici bir yaklaşımı olmasına karşın, tüm yaşamı *Kapital*'in birinci baskısının önsözünde Marx tarafından açıklanan ilkeye karşı duyulan bir saygı niteliği taşır: "Asla ödün vermediğim sözde kamuoyunun önyargılarına gelince, her zaman olduğu gibi şimdi de benim düsturum şöyledir: 'Sen kendi yolunda yürü, bırak insanlar konuşsun.'(Dante)" Mühsam, politik çıkar uğruna ideallerinden asla ödün vermedi – ne de olsa bir seferinde ideallerini özünün ifadesi olarak adlandırmıştı. Rus Devrimi'nin ilk yıllarında Leninizmle kısa süren bir flört dönemine karşın Mühsam, kurtuluşu Sovyet Rusya'nın bürokratik diktatörlüğünde arayan pek çok "kendini adamış" entelektüelden farklı olarak, kendisine "devrimci" deyip demediğine bakmaksızın zulmü lânetlemekte tez davrandı. Böyle yaparak her radikal entelektüelin sorumlu olduğu şeyi yerine getirmiş oldu: sonuçları ne olursa olsun iktidarı her zaman gerçekle yüzleştirmek.

Bu sorumluluk çok açıkmış gibi görülebilir, ancak yirminci yüzyılın politik bakımdan angaje entelektüellerinin talihsiz kariyerleri bunun tam aksini göstermektedir. Entelektüeller adalet ve hakikat gibi aşkın değerlere sözde bağlılıklarına rağmen, iktidarın şölen sofrasında bir yer kapmak uğruna her türden suistimali görmezden gelmeye istekli davranıyorlar. Bugün ister ABD, ister Çin, isterse de Küba olsun, hiçbir hükümet kendi ödüllü entelektüeller topluluğu (ve tercihen yurtdışında bir miktar halkla ilişkiler temsilcisi) olmaksızın meşruluk iddiasında bulunamaz. Entelektüeller en büyük potansiyel servetlerinden –bağımsızlıkları– bir kez vazgeçerlerse, herhangi bir şeyi gerçekten sorgulayamazlar. İtaatleri, bağışlar, yayıncı avansları, konferans gezileri ve kârlı mevkilerle satın alınır; bu koşullar altında ne kadar yaratıcı kıvılcıma sahip olurlarsa olsunlar, bu yetenekleri ergeç sönüp gidecektir.

Medya tarafından yaratılan kentsel bohem bölgelerin sanal sermaye ve spekülatif finansın yeni (ve geçici olarak) parayı bulmuş, gösteriyle zehirlenen yardakçıları için kirası yüksek oyun alanları biçiminde ortaya çıktığı; milliyetçilik ve ırkçılık zehrinin gittikçe daha fazla zerk edildiği; yoksulluğun dünyanın büyük kesimi için yevmiye olduğu; sosyalizm kavramının en iyi olasılıkla pitoresk bir anakronizm, en kötü olasılıkla polis egemenliği demek olduğu yüzyılımızın ümitsiz gerileme dönemlerinde Erich Mühsam'ın bohem karşı-kültürün ve devrimci yıkımın kesiştiği noktada başlattığı entelektüel ve politik yolculuğu, geçmişte kalan ve artık geri döndürülemeyecek bir döneme aitmiş gibi görünebilir. Bununla birlikte, iğneleyici mizah anlayışı çağdaşları arasında efsaneleşen, her zaman umut dolu Mühsam'ın, yoldaşlarını alternatif yaşam tarzları ve politik mücadeleleri bakımından yüceltmesi ya da vahşetini ve şiddetini yaşamının son günlerinde deneyimlediği faşizmin gerçek tehlikelerini küçümsemeyi reddetmesi gibi, onun entelektüel mirasçılarının da kayıtsız kalmayı reddetmeleri ve geçmiş ve günümüzün birikmiş ideolojik artıklarını temizleme görevini –güç ama zorunlu bir görev– tamamlamaları gerekir. Belki de Mühsam'ın bireysel yaratıcı yollarımızda –her fırsatta daha fazla alan, daha fazla özgürlük, daha

fazla hayal talep etmeye devam ederek– ilerleme tavsiyesine kulak verirsek, ekilecek tohumlar bir gün çiçek açıp Mühsan'ın çok önceleri, ama bir o kadar da yakın bir zamanda düşünü kurduğu "romantik sosyalist cumhuriyet" çayırlığına dönüşebilir.

Geleceğin Devletinde Sanatçı

Erich Mühsam



Für die Freiheit in den Kerker, isimsiz, Die Aktion 35-36 (4 Eylül 1920)

"Üretim araçlarının kamulaştırılması." Bu ifade, "amaçlarının bilincinde" Marksistlerin ajitasyon konuşmalarında, yazılarında ve seçkilerinde, gerçekleşmesi insanlığın sonsuz kurtuluşu ve tüm dünyevi ilişkilerde nihai mutluluğa erişilmesiyle eşanlamlıymış gibi sıklıkla kullanılır.

Şiirsel güzelliğiyle kutsallaştırılan Mesih efsanesi, sanatsal saflığından arındırılarak "modernleştirilmiştir." Dünyayı acıların-

dan kurtarmak için cennetten inecek Kurtarıcı yerine, ekonomik fayda ilkesi köleleştirilmiş insanlığın gözüne yeni bir haç ve kilise gibi sunulur. Lekelenmemiş tüm çocuksuluğuyla inanç ve batıl inanç, yerini saçma bir bilimciliğe bırakmıştır. Gelecekte kurtuluş umudunun ilahi güç yardımıyla gerçekleşeceği vaatleri, yerini Karl Marx tarafından zekice inşa edilen "materyalist tarih anlayışı"nın bir doğa yasası gibi otomatik olarak olayların gelişimini kurtuluşa, yani üretim araçlarının kamulaştırılmasına götüreceği gerekçesiyle, etkilenmeye açık kitlelerdeki yanlış bilincin tasfiyesine bırakmıştır.

Kendi kavrayışım hakkında bildirimde bulunmak gerekirse; sosyalist taleplerimi çok daha ileri götürüyorum. En tam biçimiyle komünizme ulaşmaya çabalıyorum; yalnızca tüm üretim araçlarının değil, bu araçlarla üretilen tüm ürünlerin de kamulaştırılmasını istiyorum. Üretim topluluğu kadar arzulanabilir adil bir tüketim topluluğu üzerinde kafa yoruyorum; herkesin doğal ve sanatsal tüm çalışma olanakları arasından istediğinde özgürce çalışmasının yanı sıra, yaratılan tüm ürünlerden herkesin serbestçe yararlanmasını talep ediyorum.

Özel mülkiyetin tasfiyesi teorisi sermayenin millileştirilmesinden başka bir anlama gelmeyen Marx, ekonomik dünya görüşünün güvenli yolundan çıkıp fırtınalı politik kurgu denizine düşer. Devlet kavramı –Marx'ın dostu ve daha kindarca kılı kırk yaran bir kişi olan Engels tarafından daha doğru bir şekilde adlandırıldığı biçimiyle "mülk sahibi sınıfların tahakküm aracı"– Marx tarafından bir kez daha sosyalist topluma sokulur ve tamamen uyuşmaz nitelikteki sosyalist ve demokratik ideallerin birleştirilmesi, sosyal-demokrat "geleceğin devleti" gibi iç karartıcı bir hisle sonuçlanır. Hata ve safsatadan doğan bu birleşme, Marx'ı –kendi teorisi bu noktada bilinçli olarak ihlal edilmiştir– anlamsız bir girişime, romantik sosyalist cumhuriyeti materyalist tarih anlayışı –ekonomik gelişim formasyonuyla kesinlikle herhangi bir iç bağlantısı olmayan ve geleceğin toplumunu hem mantıksal olarak çürük hem de ustalıkla düşünülmemiş felsefi bir yasanın içine, sanki bu yasa doğa yasalarının zorunlu bir çıkarımıymışçasına cüretkâr bir hokkabazlık girişimiyle iten tü-

müyle keyfi olarak tasarlanmış politik bir spekülasyon– dogmasının boyunduruğuna sokma girişimine sürükler.

Geleceğin devleti kavramının satış gücü, gerçekleştiğinde (yine de kişisel fantezilere bağlı olarak birkaç ekstrayla birlikte ortaya çıkabilir) işçi sınıfına kesin olarak güvenli bir varoluş sağlamasına ve belki de yaşam standartlarına biraz lüks katmasına bağlıdır. Hıristiyan kitle etiğine göndermede bulunan Marx, çalışmaya uygun olmayan herkesin –aptalların, sakatların, yaşlı insanların, kadınların ve çocukların– bakımıyla ilgilenilmesi ihtiyacını bile göz önüne alır. Tek işveren ve tekelci sömürgen Baba Devlet, çalışmaya istekli olan herkese kazançlı iş bulur ve tek bir yasal hakla, sağlık ve sigorta şirketlerinin işlevlerini birleştirir. Elbette bütün bunların sonucunda Prusya Krallığı'nı gerçek bir öksüzler yurduna benzetecek bir memurlar ve bürokratlar rejimi kurulacaktır; ancak bu durum zaten otoriteye alışkın olan ücretli köleler kitlesini rahatsız etmez. Refah ve mutlulukları için ihtiyaç duydukları tek şey, her pazar fırınlarında bir tavuk bulunması ve ortak çıkar adına verdikleri hizmetin bedelinin toplum tarafından adil bir şekilde karşılanacağı kesin bilgisinin Marksist rahipler tarafından kafalarına aşılanmasıdır.

Ama tekelci sömürgenliğin hayırsever öğretileri ve devlet memurları plütokrasisi, aptallar, yaşlı insanlar, sakatlar, çocuklar ve hamile kadınların yanı sıra tıbben "iş görür" olup da kutsal *do ut des* (ben veriyorum, sen de ver – ç.n.) ilkesine boyun eğmek istemeyen başka insanlar olduğunu dikkate almaz. Faaliyetleri sonucu ürettiklerini, değerlerinin ölçülmesi için –ki böylece kendilerine fırınlarında kızartacakları tavuğun büyüklüğü söylenebilsin diye– çoğunluğun görüşünü temsil eden bir kurula sunmayı şiddetle reddedecek bazı insanlar vardır. Hatta yaptığı işin –âdet olduğu üzere bugünün daha kullanışlı madeni paraları yerine bir parça kağıtla değiştirebileceği– fiziksel olarak gözle görünür ürünleri bile olmayacak kadar ileri gidenler olacaktır.

Bu "toplumsal asalaklar" asla dikkate alınmayacağından ve

kimse onların özel sanatlarının tüm sistemin yıkımını gerektirebileceğini asla düşünemeyeceğinden dolayı "geleceğin devleti"nin tüm bireysel duyguların ezilmesi ve "ortalama insan" zekâsının yüceltilmesi anlamına gelen bir kurum olacağı sonucu çıkar ve yalnızca bu nedenden –gerçek kültürün ilerletilmesi son derece kuşkulu bir adalet ilkesinin gerçekleştirilmesinden daha iyi olduğu için– kesinlikle karşı çıkılmalıdır.

Bu bakımdan birinci sınıf bir "asalak" olan sanatçı, kendisini özel müşteri olanağından yoksun bırakacak ve acımasızca fiziksel ve ruhsal yıkıma terkedecek olan bir toplum içinde yaşayacaktır. Kendisinden eserini –kişisel inancını– mal olarak satması için insan kalabalıklarına sunması istenecektir. Sanatçı olmayan "çoğunluğun" aracılığıyla değer biçilen yaratılarının "değer"ini kabul etmek zorunda kalacak ve sanatsal yaratılarının "topluluk için yararlı" olup olamadığı sorunu, profesyonel değer biçme memurları tarafından çözülecektir. Ve onların kararı da sanatçının lehine olmazsa sanatçı "genel halkın çıkarları" için sanatını bir yana bırakma fikrine mecburen alışacak ve tuvalet temizleyicisi ve hatta bir yargıç rolü oynayacaktır.

Söylemeye gerek yok, ancak tarihin bize anlattığı kadarıyla büyük sanatçılara hak ettiği değerin çağdaşları tarafından verilmesinin çok ender olduğunu fark etmiş durumdayız. Geleceğin devletinde *vox populi* (halkın sesi – ç.n.) *vox dei* (hakkın sesi – ç.n.) olarak kutsanacağından kesinlikle sahici sanatı tanıyacak bir konumda olmayacaktır; yine söylemeye gerek yok, fakat her sanatçı üretken olmayan dönemlerden geçer ve yaşamları boyunca bir sezgiden daha öte bir şey başarmamış olan sanatçılar – hatta en büyükleri – vardır ve var olacaktır; fakat ölçülmesi elbette mümkün olmayan bu sezgi, aynı kafa yapısına sahip pek çok sanatçıyı esinleyecek ve ancak o zaman kavrayış ve üretim kolaylaşacaktır; bu noktada düşünülmesi gereken en önemli konu, yurttaşı faydalı işe ve sanatçıyı bireysel yaşamı ifadeye zorlayan güdüler arasındaki farklılıktır.

Bütün devletçi toplumlar etik bir anlaşmaya dayanır. En güçlü olduğu ,ortaya çıkan ve yandaşlarını diğer tüm anlaşmaları yok edecek bir konuma yerleştiren etik, topluluğu kendisinden türetilen yasalara göre merkezileştirir. Her devrimci hareket, egemen etiğe karşı baskı gören etiğin bir isyanıdır. Şu an yürürlükte olan yasalar tarafından kabul ettirilen ve kabul etmeye mecbur olduğumuz etik, çoğunluğun mutlak doğruluğuna hüküm veren ve maddi çıkarlarını topluluğun en yüksek yasası olarak kabul ettirmeyi arzulayan yeni bir etik adına, bu etiğe karşı mücadele eden emekçi kitlelerin fiziksel olarak zararına sürdürülür. Bu yüzden her devletçi merkezileştirme, bir etiğin başka bir etik tarafından ihlal edilmesinin sonucudur; her toplumsal düzen etik ilkeler üzerinde inşa edilir ve her eylem, ister varolan toplumun sınırları içinde olsun, isterse de yeni bir toplumu inşa etme adına olsun etik ilkeler tarafından yönetilir. Bu yüzden her insanın işi hakkında, etik olarak yetiştirilmiş ve etik olarak düşünen insanlar tarafından etik olarak en ilkeli biçimde hüküm verilecektir. Sanatçının ayırt edici özelliği, aslında onun tümüyle etik olmayan karakteridir. Özünün tezahürü olan eylemleri, kâr ve yarar güdülerinden çok kişisel güdülerinden kaynaklanır. Kendini ifade edişinin her biçimi, ister sanatsal bir ürün, ister bir bildirge ya da diğer herhangi türden bir edim olsun, kişisel coşkusunun bir ifadesidir, etik bir etki olmadan ortaya çıkar.

Bu, sanatçılarla halk arasındaki dayanışma duygusunun ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Fakat bu duygunun devam edip etmemesi sanatçıya değil, halkın kültür düzeyine bağlıdır. Bugünün "kültürlü ülkeleri", özellikle Almanya, etik olmayan sanatçı tiplerin etik çıkarlar adına faydalı kılınmasına kesinlikle uygun değildir.

Merkezi demokratik devlet örgütlenmesinin, etik gerekçelerden dolayı sanatçıları hiçbir şekilde ciddiye almayacağı açıktır. Kendisi de bütünüyle sanatçı olan Platon bile *Cumhuriyet*'inde devlette sanatçıya yer olamayacağını vurgulayarak devletin etik temellerine ilişkin doğru kavrayışı göstermişti. Elbette "geleceğin sosyal-demokrat devleti" sanatçıya en azından böyle bir konum bile bahşedemez, zira bir şeyin maddi yararını ya da zararını belirleme kararını yalnızca çoğunluğun kitlesel içgüdüsüne

bırakmaya değil, onu tüm halkın zihinsel ve ruhsal değerlendirmesine havale etmeye çalışmaktadır.

Doğal olarak sanatçı, bu gibi durumlarda böyle bir toplumsal düzene karşı muhalif bir konum almaya zorlanacaktır. Kendini koruma içgüdüsü, hiç şaşmaz bir şekilde onu ademimerkeziyetçi, anarşist eğilimlere götürecektir. Kendim de bir sanatçı olduğum ve dayanışma duygularımı esas olarak sanatçı kişilerle sınırladığım için, şimdi gayet açık ve net bir şekilde bu salt yıkıcı duyguları neden komünist toplumun pozitif gelişmesiyle aynı düzeye yerleştirdiğimi açıklayacağım: Komünist bir toplumda bir sanatçı, etik zihniyetli sosyal tabakada –en iyi olasılıkla– herhangi bir sosyal kurumda olabileceğini düşündüğünden daha da fazla bir asalak olma durumuna düşecektir. Bana göre "mallardan serbestçe yararlanma", ortak emeğin ürünleri üzerinde herkesin sınırsız kullanım hakkı, komünizmi ideal toplumsal form olarak düşünmenin en ayırt edici faktörüdür. Bu noktanın, komünist sosyalizmin bilindik teorisyenleriyle anlaşmazlığa düştüğümüz konu olduğunu açıkça itiraf ediyorum. Peter Kropotkin, açıkça, serbestçe yararlanma hakkından dolayı *ehveni şer* nitelikte bir istihkakın ortak üründen pay alma ayrıcalığı talep eden bireylere sağlanması gerektiğini ifade eder. Fakat bu az sayıdaki kişilerden –beleşçilerden– dolayı ateş hattına yerleştim ve komünist sosyalizmi kolektif sosyalizme tercih edip etmeyeceğimi, kendimi sadece işçilerin çıkarlarını bildirmekle sınırlayıp sınırlamayacağımı, sanatçının mutluluk ve üzüntüsünü görmezden gelmenin benim için mümkün olup olmadığını bilmiyorum.

Komünizme karşı sıklıkla yöneltilen ve sürekli olarak tekrar edilen tüm bireyleri benzer kılacağı itirazı, tamamen temelsizdir. Ekonomik olanakların eşit düzeye getirilmesi, tüm demokratik etkilerden ayrı tutulmak koşuluyla, tüm şahısların özgür gelişmelerini kısıtlayacak bir neden değildir.Bundan ziyade, bu durum, bireylerin farklılaşmasını fazlasıyla artıracaktır. Birey, yaşama başlarken karşısında bulacağı ekonomik koşulların özdeşli-

ğinden dolayı, kendi ruhsal ve entelektüel koşullarının belirlediği ihtiyaçlarına uygun olarak dilediği gibi üretime katılacak durumdadır. Herkesin her şeye sahip olabildiği bir durumda herkesin herşeyi alıp götüreceğine inanmak bütünüyle yanlıştır. Kapitalizm koşulları altında yetişmiş günümüzün insanı bile ancak ya ihtiyaçları açısından vazgeçilmez olanı ya da daha fakir komşusu tarafından satın alınamayacak kadar yüksek fiyatlı olan şeyi arzu edilebilir bulur. Yalnızca satın alamayacağımız şeylere gıpta ve açgözlülükle bakarız.

Komünist toplumda maddi mallara gıpta etmek pek bir memnuniyet sağlamayacaktır. Mallar için mücadele, sadece ihtiyaçlar ve eğilimler tarafından yönetilecektir. Bugün sadece çok az kişi para yetiştirebileceği için "lüks" dediğimiz şeyler, bugün bu nesnelere en son sahip olması gerekirken iyi giyimli diye sahip olan kişilerin ellerindeyken, bunların özlemini en çok içlerinde hisseden kişilerin eline geçecektir ve biriken kültürel değerler, kitleler karşısında, tek bir kişinin elindeki tinsel ve psişik değerlerini artıracaklardır.

Sanatsal yaşam için elverişli olan bu koşullara rağmen, sahte bir barış içinde bir arada yaşama anlayışının ve karşılıklı saygının sanatçılar ve kitleler arasında hüküm sürmesine ne inanıyorum ne de bunu istiyorum. Tersine, sanatçılar ve kitleler arasındaki uçurum bugünkünden bile fazla genişleyecektir. Sanatçılar, kişisel servetleri ve bazı durumlarda koruyucu ve sürekli müşterileri (en azından varsayımsal varlıklarını kabul etmeliyim) sayesinde yaşamsal ihtiyaçlarını yeterince finanse etme araçlarına sahip olur. Bu nedenle toplumsal asalaklar olarak doğal karakterleri, burjuva algılayışından bir ölçüde saklanır. Fakat komünizmin kuruluşuyla birlikte bu karakter tam anlamıyla gün ışığına çıkar. Sadece karşılıklı yardım etiğine dayanan komünizm gibi bir toplumda görünüş itibariyle bu etikten uzak duran, bu etiğin izleyicilerinden tek yanlı olarak karşılığında görünür hiçbir şey vermeden yarar sağlayan ve tüm toplum yapısı tehlikeye düşmesin diye maddi olarak cezanlandırılamayan bir kişi acımasızca toplumsal dışlanmaya maruz kalacaktır. Bununla birlikte, bu doğal savunma biçimi komünizmin değersiz bir aylaklar ordusu

meydana getireceği korkusunun tamamen temelsiz olduğunu ortaya koyar, zira bu aylaklara bakmak için toplumun daha büyük bir bölümünü oluşturan insanlar gereğinden fazla bir gayretle adeta köle gibi çalışmak zorunda kalacaktır.

Ancak çok güçlü ve çok yetenekli olanlar –etik içgüdülerden ve sosyal utanç duygusundan yoksun olanlar– toplumun kolektif yasaklamalarına tahammül edebilir. Bir sanatçı olarak meyhanelere ve otoyollara karşı duyduğum saygı kesinlikle bu temele dayanmaktadır, çünkü oralarda toplumun savurduğu tükürük sağanağına rağmen kapitalist devletin kutsal kurumlarından kaçan insanlar tanıyorum. Birkaç yıl önce Mecklenburg'u baştan başa geçmek için yaptığım bir yürüyüş sırasında karşılaştığım genç ve güçlü serseri, bana göre kapitalist ücret karşılığında köle gibi çalışan bir fabrika işçisinden bin kat daha değerlidir. Neden çalışmadığını sorduğumda "bir işçi ya da tüketici olursam istediğim tarzda yaşayamam. En azından burada bir dereceye kadar kendi kendimin efendisiyim, çünkü ayakkabımın tabanını tamir edecek bir sömürgene ihtiyacım yok," diye karşılık verdi. Bu kişide Berlin sarayı tarafından himaye edilen bütün ucuz sanat yapımcılarının bir araya getireceğinden daha fazla sanatçı kanı vardır. Bu nedenle büyük bir olasılıkla yoluma çıkan bir sakat yerine, çalışabilecek durumda olan güçlü bir dilenciye sadaka veririm, çünkü güçlü dilencinin yaşam tarzı bende zayıf bir sempati değil, onun sahici Protestanlığına karşı dürüst bir saygı uyandırıyor.

Bununla birlikte, bugün kendisini mülksüzlerin mülk sahiplerine karşı mücadelesi –diğer bir deyişle kitlelerin bireylere karşı yapısı– olarak sunan sınıf mücadelesinin gerçek yapısı kitlelerin kendi çıkarınadır. Gerçek değerinin anlaşılma olanağı olmayan kaç tane çocuk, annelerinin göğsünde kötü beslenmeden dolayı ölüp gitmiştir! En yüksek sanatsal yeteneklere sahip olabilecek kaç çocuk erkenden ölmüş ya da çocuk emeği sömürüsünün insanlıkdışı dehşeti sonucunda zihinsel olarak mahvolmuştur! Kaç güçlü birey, acımasız kapitalist sanayi tarafından yaşamlarıyla tamamen uyumsuz yanlış yollara sürüklenmiştir!

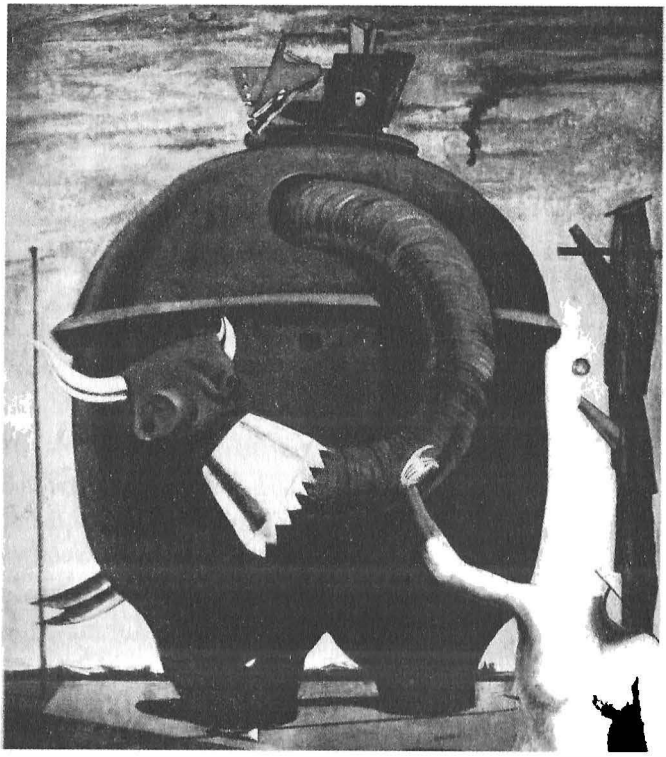
Diğer bütün toplumsal sınıflarda elbette savunmaya değer nitelikte yeterince istisnai insan vardır. Fakat coşkusu yüzünden nesnelerin dönüşümüne katılmaya sürüklenen sanatçı, çalışan insanlarla birliktedir. Kapitalist toplum devrilip sosyalist-komünist düzen inşa edilinceye kadar sanatçıların ve kitlelerin yolu birdir. Bu hedefe varıldığında, sanatçı kendi yolunda ilerleyecektir. Kitleler içindeki bireyci tipler onu yakından takip edecektir. Konformist olmayan sanatçılardan oluşan küçük bir azınlık için, artık ekonomik baskı altında olmayan insanların etik olarak birbirleriyle karşılıklı yardımlaşma görevlerini yerine getirdiği huzura erme noktası, aslında bireysel tinsel niteliklerin gelişmesi için çıkış noktasından başka bir şey değildir. Bu yüzden üretim araçlarının kamulaştırılması ve bunun da ötesinde tüketim toplumu ve mallardan serbestçe yararlanma hakkı, sanatçı için devrimci mücadelenin hedefi değil, ama sadece hedefe giden yolda kullanılan araçlardır. Fakat bu hedef –sanatçı hedef yönelimli bir kişi olmadığı halde– kendisidir, coşkusunun ve yeteneklerinin, bilhassa kişiliğinin en belirgin farklılıklarının gelişmesidir.

Bu yüzden sanatçı, tüm toplumsal kurumların radikal dönüşümü mücadelesinde tavır aldığı, tertemiz masumiyetiyle kendisinin tek başına olduğuna inandığı, münzeviliğe çekilip gelişmesini bin farklı yoldan engelleyen kapitalist devlete karşı öfkeyle ateş püskürdüğü zaman bile asla çalışmasından ödün vermez, ve birisi gelip de kendisine "geleceğin devleti"nden söz ettiği zaman ona iki kat öfkeyle karşı çıkar. Çünkü böyle biri, onun son özgürce soluk alma olanağını reddetmesini istemekte, kendisini berbat bir etiğin kölesi yapmaya ve böylece onu yaşam kaynaklarından ve kendisine benzer canlardan kopartmaya çalışmaktadır.

(1906)

Sürrealizm ve Romantizm

Marie-Dominique Massoni



Max Ernst - Elephant Celebes - 1921

Arcanum 17 Bu, André Breton'un Birleşik Devletler'de sürgündeyken yazdığı kitabın adıdır; açıkça on yedinci arkana* kartı Marsilya Tarotun'daki Yıldız'a atıfta bulunmaktadır. Bu başlık 1940-41 kışında sürrealistlerin Marsilya'da geçiş izni beklerken

*Arcanum: Latince'de gizem, derin sır anlamına gelen bu sözcük, simyacıların çözmeye çalıştığı doğal sırlar göndermede bulunur. (h.n.)

bulduğu tarotu ima ediyorsa, "El Desdichado" şiirini yazan Fransız romantik şair Gérard de Nerval'den de söz ediyordur:

> Biricik yıldızım öldü – ve yıldızlarla süslü lavtam
> Katlanıyor melankolinin Kara Güneşine.

Romantiklerin melankolisi –burjuva değerlerini temsil eden her şeyi reddetmeleri gibi– her zaman okunacaktır, zira daima görülücek ve işitilecektir ve Victor Hugo'nun "karanlığın sesi" dediği şeyi dinlemek için gösterilen bu çaba, genç sürrealistlerin otomatik yazı yazma deneylerine yol gösterdi. Fakat otomatik yazı ayrıca psikanalize dayanmaktadır ve Freud'un keşifleri sürrealistlerin araştırmaları için teorik bir temel sundu. Sürrealistler ampirik gerçekliği sınama arzusunu romantiklerle paylaşır, ortak proje gerçek bilginin araştırılmasıdır. Fakat sürrealist macera, imgelem ve deneyimin kendini dayatan bölünmesinin ya da ulvi bir duyarlık dalgasının çok ötesine gider. Sürrealistler yukarıdan (düşler, hipnotik trans, delirme simulasyonu) ve aşağıdan ("hayali olan gerçekleşmeye yönelir") çalışır. Sürrealistlere göre görev, "dünyayı sihirli kurtuluşunu göz önünde tutarak yeniden düşünmek"tir.

"İnsan aklının kontrolü tamamen kaybettiği" nokta, olağanüstüdür. Anne Radcliffe'in romanlarının ve inisiyasyon mekânlarının –André Breton ve Çek film yapımcısı Svankmajer'i olduğu kadar Byron ve Mary Shelley'i de büyüleyecek olan mekânların– inşa edildiği şu yeraltı bölgelerinin kaynağı da budur. Frankfurt Okulunun "araçsal akıl" adını vereceği şey romantiklerin üzüntü kaynağıysa, sürrealistlerin bir numaralı düşmanıdır. Sürreel, Gaston Bachelard'ın keskin biçimde "sürrasyonel" adını verdiği şeyle yakından bağlantılıdır. René Crevel'in kitabının başlığını ödünç almak gerekirse, *Spirit against Reason* (Akla Karşı Tin) esasında bir aklın tinidir; kendi çatlakları içinde yeni bir idrak gücünü olumlarken egemen akıl paradigmasına karşı çıkan diyalektik bir süreçtir. Sürrealistler dünyanın belirli matematiksel, mantıksal, kullanışlı, doğrulanabilir, ölçülebilir –kısacası burjuva– önvarsayımlara göre algılanmasının reddedilmesini ro-

mantiklerden miras aldı. Burjuva biliminin *par excellence* (en yetkin) felsefesi kartezyenizme duyulan nefret derin bir şekilde kök salmıştır. Sürrealizm rasyonel bir idealizmdir; temel referansı Hegelci diyalektiktir.

Sürrealistler araçsal akla karşı imgelemi vurgular; bilimsel ispata karşı şiirsel kanıtın büyülü ânını, materyalizmin kısır döngüsüne kapılan vurguncuların sınırlı miktarda altınına karşı gizli şebekeleriyle "zamanın altını" arayışını teşvik eden metaforu ileri sürerler. Tıpkı Gotik romanın İngiliz aristokrasisinin sonunu getirmesi gibi, sürrealizmin de doğası gereği kapitalist ahlakla arası açıktır ve yeni bir uygarlığı temsil etmeyi amaçlar. Modernlik anlayışının altını oymak, kötünün yanında yer alarak modern ahlakı dinamitlemek, Lautréamont'un *Maldoror Şarkıları*'nda, kara mizahın en büyük başarılarından birinde, zaman ve mekânın maddi koşullarını yenmek için temel bir sürrealist silahta (*La Révolution Surréaliste, Le Surréalisme au Service de la Révolution, La Brèche*) yapmaya çalıştığı da buydu: kapitalizmin güçsüzleştirdiği insanları, Fourier'in *archibra*'larını ya da "süper-kolları"nı kullanacak kadar güçlendirmek. Romantiklerin politikayla bağlantıları sosyolojik sınıflandırmalara meydan okuyacak ölçüde inanılmaz bir karmaşıklığa sahipse (Goethe bir kent seçkiniyken Hölderlin bir devrimcidir; Chateaubriand bir kralcıyken Byron Yunanistan'da ölür; Mary Shelley bir anarşistin bütün özelliklerine sahiptir; George Sand başlangıçta bir Saint-Simoncuyken daha sonra Pierre Leroux'nun öğrencisi bir feminist olmaya devam eder, fakat bir sol kanat gizemci olan Hugo'yu derin üzüntüye boğan Paris Komünü katliamına alkış tutar), sürrealistlerin politik bakış açısı açıkça devrimcidir. Komünist Parti'ye verdikleri destek, Troçki'ye zulmedilmesi ve Moskova duruşmaları karşısında çabucak yankı uyandıran bir protestoya dönüşür. Fakat devrimci ve romantik geleneklerin bir sentezi olan temel şiarları, Marx'la Rimbaud'yu birleştirir: "*Dünyayı dönüştürün! Yaşamı değiştirin!*" Sürrealistlerin anarşistlere ya da Troçkistlere yakın olmaları duruma ve bireye bağlıdır. Bir Troçkist olan şair Benjamin Péret, İspanya'da anarşist Durruti Tugayları'nda savaştı. Politik bir hareketmişçesine broşürler, kitapçıklar, bildirgeler yayınladılar.

Sürrealistler elbette ateist ve kilise-karşıtıdır. Bu yönleri, doğanın yüceltilmesini ve tinsellik özlemini dinsel inançla birleştiren pek çok romantikten onları ayırır. Sürrealizm ideolojik bir tuzak haline gelebilecek bir metafizikten kaçınır: tahakkümün radikal reddi, insanlığın itaati haklı göstermek için şimdiye kadar yaratmış olduğu en iyi araç olan Tanrı'nın reddine dönüşür. "Yaşamı değiştirin!" şiarı, "sahici yaşam"ın başka yerde olduğu ya da insanlığın Altın Çağında varolduğu anlamına gelmez. Mitik bir geçmişe duyulan sürrealist bir nostalji yoktur. Sürrealistlerin anladığı biçimiyle sahici yaşam, tarihsel şansını bekleyen sahici bir olasılıktır. Varlık'ın ıstırabından, dünyanın aldatıcılığından doğan romantik isyan bir berraklık, gizem olgusunun neden olduğu sayısız boyun eğme biçimine ve yanılsamaya karşı koyan eleştirel bir refleks talebinde bulunur.

Olağanüstü; gerçekliğin sadece çok küçük bir kesimini algıladığımızı, retinal bir tiranlığın kurbanları, kendi sınırlılığımıza hapsolmuş mahkûmlar olduğumuzu ileri sürer. Bununla birlikte, olağanüstü bir gerçeklik anıdır. Sürrealistler "düşüncenin gerçek işleyişini" otomatizm yoluyla ortaya çıkarmaya çalışıyorsa, düşüncenin tüm potansiyellerinin serbest bırakılması için de çalışmaktadır. Sürrealizm olağanüstüyü aşkınlığın bir ânı olarak düşünmese de, romantiklerde olduğu gibi raslantı ve önsezi olguları temel öneme sahiptir. Yaşamın büyüsünü oluşturan "nesnel şanslar", dış gerçeklikle iç zorunluluğun yakınlaşmasını temsil eder. Böyle göz kamaştırıcı anların Hegelci diyalektiğin gösterebileceği bir tutarlılığı vardır.

Bununla birlikte, sürrealistler toplumsal gerçekliği romantiklerden farklı olarak özellikle üretim tarzının dönüşümü ve politik alana (anarşist ya da Marksist karakterli) kolektif müdahalenin ışığında yorumluyorsa da, arzunun ve olağanüstünün gücü onları kendilerinden önceki romantikler gibi hermetizmi kabul etmeye zorlar. Sürrealistler, "Entrée des Médiums"dan beri ve Camacho veya Stejskal'ın tablolarına kadar romantik çalışmalarda sıklıkla şeref payesine sahip olan okült karmaşadan sanatlarını temizleyerek simyacı Eugène Canseliet ve ezoterik geleneğin izini takip eder. Breton'un mezar taşında "zamanın altınını arıyo-

rum" sözleri okunur. Burada romantizme ve simyaya yapılan çifte gönderme açıktır. Prag sürrealist topluluğu simyanın temel eseri *Mutus Liber* (Sessiz Kitap)'i sahnelemiş (1997) ve Svankmajer kendi *Faust* yorumunu filme çekmiştir (1996).

Novalis, "sevgi evrensel tarihin amacıdır" diye yazdı. Sürrealistler, sevgiyi büyük arkanaları yapmıştır. Bu, hem toplumsal kısıtlamalara meydan okuyacak reddetme dinamiğini harekete geçiren âşıkların harika yalnızlığı hem de yüce içkinliktir.

Romantizm Yıldızı Altında

Walter Benjamin ve Herbert Marcuse

Michael Löwy



Resim: Eric Drooker

Romantizm sadece on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki edebi ve sanatsal bir ekol değildir; bundan çok daha derin ve geniş bir fenomen, Rousseau ve Novalis'ten sürrealistlere (ve ötesine) kadar kültürel yaşamın tüm alanlarında varolan güçlü bir dünya görüşü, bir düşünce biçimi ve bir duyarlık yapısıdır. Romantik *Weltanschauung* (dünya görüşü – ç.n.), modern öncesi (kapitalizm öncesi) değerler adına modern (kapitalist) uygarlığa karşı

bir itiraz, yaşamın mekanikleştirilip nicelleştirilmesinden, toplumsal ilişkilerin şeyleştirilmesinden, topluluğun çözünmesinden ve her şeyden önemlisi *dünyanın büyüsünün bozulmasından* sorumlu olan burjuva-sınai dünyanın kültürel bir eleştirisi olarak tanımlanabilir. Romantizmin geçmişe dönük nostaljik bakışı, onun zorunlu olarak geriye dönük olduğu anlamına gelmez: reaksiyon da devrim de romantik dünya görüşünün olası figürleridir. Devrimci romantizmin amacı, geçmişe *dönüş* değil, geçmişten *dolaşarak* ütopik bir geleceğe yönelmektir.

Almanya'da on dokuzuncu yüzyılın sonunda romantizm (bazen "yeni romantizm" olarak da anılır), sadece edebiyat ve şiirde değil, pek çok düşünürün *zivilisation*'a karşı *Kultur* ya da *Gesellschaft*'a (toplum) karşı *Gemeinschaft* (topluluk) adına sanayi toplumunu eleştirdiği *Geisteswissenschaften*'de (tinsel bilimler) egemen olan kültürel biçimlerden biridir. Pek çok Alman-Yahudi figürü içine alan romantik kültürün ortak biçimi, dünyayı –çoğu zaman umutsuzca da olsa– yeniden büyüleme girişimidir. Walter Benjamin ve Herbert Marcuse bu seçkin topluluğun üyeleridir. Aralarındaki yakınlık özellikle Gershom Scholem tarafından fark edilmişse de, onların tinsel yakınlıklarının doğasını incelemek için sistematik bir girişim yapılmamıştır.

Benjamin'in romantizmle ilişkisi, sadece Alman erken romantizmine (Schlegel ve Novalis) veya E. T. A. Hoffman, Franz von Baader, Franz-Joseph Molitor ve Johann Jakob Bachofen –ya da Baudelaire ve sürrealistler– gibi geç romantik figürlere yönelik ilgisinde değil, onun estetik, teolojik ve felsefi fikirlerinin tümünde açığa çıkar. Bu üç alan derin bir şekilde içiçe geçmiştir: politika, sanat ve din onun yazılarında birbirine öylesine yakından bağlıdır ki, düşüncesinin özgünlüğünü yok etmeksizin onları birbirinden ayırmak zordur.

Benjamin, ilk yayınlarından biri olan "Romantik" (1913) başlıklı kısa eleştirisinde okullarda öğretilen "sahte romantizmi" eleştirir ve "romantik güzel" istencinin, "romantik hakikat istencinin ve romantik eylem istencinin" modern kültürün kazanımlarından "ayrılamayacağını" vurgulayarak "yeni bir romantizm"in doğuşu çağrısında bulunur. Aynı yıl diyalog biçiminde

yazdığı bir denemesinde (*Dialog über die Religiosität der Gegenwart*), kendi kuşağının "romantizmin –'doğanın geceye ait yanı' üzerine güçlü kavrayışlar içeren– keşiflerine çok derin bir şekilde gömülerek" yaşadığını kabul eder. İnsanların çalışan makinelere indirgenmesini ve tüm çalışmanın teknik üretim düzeyine düşürülmesini keskin bir dille eleştirerek ilerleme ve gelişme illüzyonlarına karşıt olarak peygamberleri Tolstoy, Nietzsche ve Strindberg –modern uygarlığın kültür eleştirmenleri– olan yeni bir din ile yeni ve samimi (*ehrlincen*) bir sosyalizmin gereği üzerinde ısrarla durur.[1]

Romantik-mesihvari ve anarşist-ütopyacı temaların sıkı birliği, Benjamin'in felsefesinin esas özelliklerinden biridir. *Öğrenci Yaşamı Üzerine* (1914) isimli ilk konuşma metni incelendiğinde daha sonraki yazılarının pek çoğunun nüveleri burada bulunabilir. "Biçimsiz" ilerleme fikrine karşı Fransız Devrimi'nin ve mesihvari krallığın imgeleri gibi *ütopyacı imgelerin* eleştirel gücünü yüceltir; toplumun gerçek meseleleri teknoloji ve bilimin değil, Platon, Spinoza, romantikler ve Nietzsche tarafından ortaya atılan, öğrenci topluluğunun "sürekli tinsel devrim"in muştucusu olması gerektiğini esinleyen metafiziğin sorularıdır. Anarşist boyut, gerçekten özgür sanat ve bilginin "devlete yabancı ve hatta çoğu zaman da düşman" olduğu tespitiyle zaten ima edilir. Fakat bu boyut, en özgün ifadeleri "en esaslı anarşistlerin ve Hıristiyan manastır topluluklarının fikirleri"[2] olan Tolstoy'a özgü yoksullara hizmet etme ruhuna göndermede bulunulduğunda daha açık görülmektedir. Ütopya, anarşizm, devrim ve mesihçilik bir simya formülüymüşçesine birbirleriyle karıştırılır ve "ilerleme" ile salt teknik-bilimsel bilginin romantik kültürel eleştirisine bağlanır. Geçmiş –manastır toplulukları– ve gelecek –anarşist ideal– doğrudan devrimci-romantik karaktere sahip bir kestirme yolda birleştirilir. Bu belge, Benjamin'in sonraki denemelerinden pek çoğunu *in nuce* içermektedir ve son çalışması *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'le (1940) çarpıcı bir benzerliği vardır. Tinsel projeksiyonunda 1914'ten 1940'a kadar temel bir süreklilik görülebilir –fakat bu hiçbir değişiklik ya da başkalaşımın gerçekleşmediği anlamına gelmez: 1924'ten sonra Marksizm giderek artan oranda

dünya görüşünün temel bileşeni haline gelir. Komünizm ve tarihsel materyalizm, önceki tinsel ve özgürlükçü inançlarının yerine geçmedi, fakat onlarla karışarak kendine özgü bir düşünce örüntüsü oluşturdu.

Benjamin'in ilk önemli edebi denemesi (1914-1915) devrimci romantik Hölderlin'e ayrılmıştı ve Benjamin 1916'dan sonra doktora tezinin hammaddesini oluşturan Friedrich Schlegel'in gençlik yazıları karşısında büyülenmişti. Haziran 1917'de Scholem'e yazdığı bir mektupta erken romantizmin "sınırsız derinliğini ve güzelliğini" övmüş ve manidar bir biçimde "romantizm bizim için geleneği bir kez daha kurtaran son harekettir"[3] sonucuna varmıştır.

1919 yılında Benjamin, Friedrich Schlegel ve Novalis'in romantik estetiğinin on sekizinci yüzyılın "rasyonel dogmalarının" üstesinden geldiğine ilişkin kışkırtıcı bir değerlendirme olan "Alman Romantizminde Eleştiri Kavramı" başlıklı tezini sundu. Yerleşik kanılara aykırı bir biçimde erken romantizmin gerçek özünün "Romantik Mesihçilikte aranması gerektiğini" keşfetti ve genç Friedrich Schlegel'in şu şaşırtıcı ifadesini aktardı: "Tanrının Krallığını gerçekleştirmeye yönelik devrimci arzu, modern tarihin başlangıcıdır..." Benjamin'e göre romantik mesihçiliğin ardından nitel bir sonsuz zaman kavramı (qualitative zeitliche Unendlichkeit) gelir, zira insanlığın yaşamı modern ilerleme ideolojilerinin sonsuz bir boş zaman (leere Unendlichkeit der Zeit) içinde olduğu basit bir evrim süreci değil, bir gerçekleştirme sürecidir. Bir kez daha söylemek gerekirse, 1940'ların "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"'le benzerliği çarpıcıdır.[4]

Benjamin'in özgürlükçü-devrimci görüşlerini tam olarak açıkladığı ilk yerlerden biri, tanınmış bir romantik anarşist olan Georges Sorel'den doğrudan esinlenerek yazdığı 1921 tarihli "Şiddetin Eleştirisi"ydi. Polis ve parlamento gibi devlet kurumlarını küçümseyen bakış açısını sert bir biçimde dile getiren Benjamin, anarkosendikalistlerle Bolşeviklerin parlamento-karşıtı "yıkıcı" eleştirileriyle birlikte bir eylem olarak "tek ve yegâne görevi devlet şiddetini yok etmek" olan Sorelci proleter genel grev düşüncesini de destekledi. Açıkça anarşist olarak tanımladığı bu kavram ona gö-

re "derin, ahlaki ve gerçekten devrimci" bir nitelik taşımaktadır; ancak –Benjamin burada Sorel'den ayrılır ve teolojik mesihçiliğin alanına girer– "saf" ve "dolaysız" devrimci şiddeti ilahi şiddetin dünyevi görünümü, "mitik yasaların çemberini... ve dolayısıyla da devlet şiddetini"[5] parçalayacak tek şey olarak tanımlar.

Komünizm ile anarşizmi birleştirme ya da birbirine eklemleme girişimi, Benjamin'in özgürlükçü geleneğin en olağanüstü mirasçısı olarak André Breton tarafından kurulan hareketi övgüyle andığı 1929 tarihli etkileyici bir denemesi olan "Sürrealizm"in ana motifidir: "Bakunin'den beri radikal özgürlük kavramı Avrupa'da bulunmuyordu. Sürrealistler buna sahiptir." Onlar aynı zamanda "1865'ten 1875'e dek birbirlerini tanımadan saatli bombalarını hazırlamış diğer büyük anarşistler"in de mirasçılarıdır: istekleri tam kırk yıl sonra sürrealizmin yükselişiyle aynı zamanda patlayan Dostoyevski, Rimbaud ve Lautréamont. Benjamin, zamanla ilgili esas sorunlarla ilişkili olarak sürrealizm ile komünizmin birbirine çok yakın olduğuna inanır. Sosyal demokrasinin akılsız ve yüzeysel iyimserliğine karşı insanlığın kaderine dair aynı görüşe sahiptirler: "Baştan aşağı kötümserlik." *Komünist Manifesto* gerçekliğin ("devrimci bir boşalım" yoluyla) kendisini aşmasını istiyorsa, "onun emirlerini tek anlayan sürrealistlerdir."[6]

"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"e göre devrim, "ilerleme" yerine kayıp cenneti; insanlar arasında olduğu kadar insan ile doğa arasında da bulunan cennete özgü uyumun arkaik altın çağını ararken "kaplanın geçmişe sıçrayışıdır." Ütopya ile restorasyon, gelecek ile geçmiş romantik tarza özgü biçimde ilişkilendirilir ve bugünkü (kapitalist) "cehennem"in karşısına konur. Benjamin, Baudelaire üzerine yazdığı 1936 tarihli "Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti" adlı denemesinin en önemli paragraflarından birinde, geleceğe dair düşlerin her zaman tarih-öncesi çağların öğeleriyle –örneğin "sınıfsız toplum"– "evli" olduğundan söz eder. Benjamin'e göre bu arkaik geçmişten gelen deneyimler, "yeniyle iç içe geçerek ütopyayı yaratan"[7] kolektif bellekte saklanmaktadır.

1940 yılı tezlerinde ütopya, Marksist sınıfsız toplum perspek-

tifinin yanı sıra, "doğanın sömürülmesi" gibi modern, sınai-kapitalist ve sözde sosyalist üretim ideolojisine karşı doğayla barışılması düşünü savunan Fourier'nin *travail passionné* (coşkulu çalışma – ç.n.) kavramıyla da tasvir edilir.[8] Geçmişe karşı duyulan nostalji, devrimci romantizmin mantığını izleyerek Benjamin'de tehlikeli bir enerjiye, yıkıcı bir güce, ütopik umudun yaratıcı kaynağına dönüşür.

Marcuse'ün Benjamin'le ortak yanı, mesihçi Musevilik ya da özgürlükçü eğilimler değil, *romantik bakış açısı*, modern uygarlığa karşı romantik itiraz ve burjuva toplumunun bayağılığına karşı sanatsal kültürün romantik muhalefetidir. 1922 yılında kaleme aldığı "Alman Sanatçı Romanı" (*Der deutsche Künstlerroman*) başlıklı teziyle Benjamin'in "Alman Romantizminde Eleştiri Kavramı" adlı yazısı arasında dikkate değer bir benzerlik vardır. Marcuse'ün doktora tezi, onun gelecekteki entelektüel evrimini anlamak açısından temel bir öneme sahiptir. Kitabın ana teması fikir dünyası ile ampirik gerçeklik, sanat ile burjuva yaşamı arasındaki –romantikler tarafından güçlükle kavranan ve ifade edilen– çelişkidir. Bazı romantikler, özellikle Novalis, ampirik gerçekliği görmezden gelip onun yerine ideal bir gerçekliği –sevgi ve barışın, Eros ve Freya'nın egemen olduğu hayali bir yeni dünya– geçirerek bu düalizmin üstesinden gelmeye çalıştı. *Genç Werther'in Acıları*'nda Goethe'nin yaptığı gibi, diğerleri de, sanatçının idealist öznelliğinin onu nasıl gerçekliğin *amaçlı-rasyonel* (zweckhaft-rationellen) düzeniyle radikal bir çatışmaya –sanatçı teslim olmadıkça ya da ölmedikçe sona ermesi mümkün olmayan bir çatışmaya– sürüklediğini gösterir. E. T. A. Hoffmann gibi daha sonraki bazı romantikler, tutkunun varolan dünyayı alt üst etmekle tehdit eden kadim, karanlık ve çözündürücü güçlerinin cazibesine kapılmıştır. Marcuse'e göre sanatçı romanlarının –yani baş kahramanı bir sanatçı olan romanların– çoğu, bütün tinsel değerleri yok eden ya da marjinalleştiren bir süreç olarak ekonomik ve kültürel yaşamın giderek artan sanayileşmesine ve mekanikleşmesine karşı eleştirel bir boyut içerir. Birçok romantik ya da neo-romantiğin burjuva-bayağı materyalizmin dar sınırlarını yıkacak yaşamdaki radikal bir değişikliğe duydukları yakı-

cı özleme vurgu yapar ve onları dönemin Fourier gibi çağdaş ütopik sosyalistleriyle karşılaştırır.[9] *Der deutsche Künstlerroman*'daki bu görüşlerden bazıları, neredeyse hiç değişmeden *Eros ve Uygarlık* ile *Tek Boyutlu İnsan*'da yeniden ortaya çıkar.

Marcuse'un ve Benjamin'in entelektüel evrimlerinde çarpıcı bir paralellik vardır: Her ikisi de Alman romantizmi ve sanatın sorunlarıyla başlar; 1920'lerde her ikisi de Lukács ve Korsch'un etkisiyle Marksizme yönelir ve 1930'larda Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'yle bağlantı kurar; ikisi de sosyal-demokrasiye karşı son derece eleştirel yaklaşır, sosyalist devrimci bir dönüşüm umut eder, ama Komünist Parti'ye katılmayı reddeder; olasılıkla Almanya ya da Paris'te 1933 yılında karşılaşırlar. Bununla birlikte, bildiğimiz kadarıyla Benjamin'in hayatı boyunca Marcuse'ün yazılarında onun bahsi geçmez.[10] Bu sessizliğin nedeni nedir? Bu konuda ileri sürülebilecek bir varsayım, Marcuse'ün 1928-1932 yılları arasındaki Heideggerci bir ara dönemin ardından romantizmden giderek uzaklaşması ve Marksizmi Platon'dan Descartes'a ve Aydınlanmadan Hegel'e kadar Batı rasyonalizmi geleneğiyle bağlantısını kurarak yorumlamaya yönelmesidir.

Marcuse'ün Marksizmi tüm yaşamı boyunca iki kutup –romantik ve rasyonalist– arasında gidip geldi. Marcuse'a göre bu kutuplar çelişkili değildir; düşüncesinde sabit kalan ortak bir öğeye sahiptirler: *Olumsuzlama*, düşünce ile verili gerçek arasındaki karşıtlık. Marcuse'ün *Akıl ve Devrim*'in önsözüne 1960'da yazdığı dikkate değer bir pasaj vardır. Bu durum burada açıkça belirtilir: "Diyalektik ve şiirsel dil ortak bir zeminde buluşur. Ortak öğe, ...Büyük Ret olarak olumsuzlama dilinin araştırılmasıdır."[11]

Marcuse'e göre rasyonalizm ile romantizm arasındaki bir diğer bağlantı, kapitalist pazarın salt *nicel* değerlerinin karşısındaki kültürel ya da etik *nitel* insani değerlere olan bağlılıklarıdır. Fakat akıl, kapitalist sanayide ve hatta toplama kamplarında karşılaşılabilecek türden salt biçimsel ve araçsal olarak değil, tözel olarak kavranır. İki kutbun bu birliği, Marcuse'ün entelektüel evriminin farklı dönemlerini (romantik veya rasyonalist) vurgulamanın ötesinde yapıtının birliğidir.

Rasyonalist kutup 1930'lar ve 1940'lar boyunca Marcuse'un

düşüncesinde ağır basar. Schiller'in eserlerinin açıklamalı bir kaynakçasını yayınladığı 1924 yılından sonra otuz yıl boyunca sanat, edebiyat, kültür ve bunların gerçekliğe karşıtlıkları sorunları yazılarından kaybolur gibi oldu. 1937 yılında "Kültürün Olumlu Karakteri" başlıklı bir deneme yayınlamakla birlikte bu metin, 1922'deki düşüncelerini yeniden ifade etmek bir yana, kesinlikle onların *en radikal olumsuzlanmasıydı.* Bu metne göre, geleneksel kültür –özellikle de edebiyat– yukarıda ideal bir dünyayı saklı tutarken günlük yaşamın bayağılığına karşı çıkmak suretiyle ideolojik ve muhafazakâr bir rol oynamaktadır; "Ruh" (*Seele*) güzelliği, maddi dünyanın sefaletinin bir telafisi olarak yüceltilir:

> Ruhun özgürlüğü sefaleti, şehadeti ve bedenin köleleştirilmesini mazur göstermek için kullanıldı. Bu, varoluşun kapitalizmin ekonomisine ideolojik teslimiyetine hizmet eder.... Ruhun sakinleştirici bir etkisi vardır... ruhun keyifleri bedenin keyiflerinden daha ucuzdur ve daha az tehlikelidir.

Marcuse yerleşik durumla ilişkileri açısından felsefe ile edebiyat arasında temel bir farklılık olduğuna inanmaktadır: "Sanatın güzelliği –teorinin doğruluğuna karşıt olarak– varolan kötülükle uyum halindedir."

Bu yüzden Marcuse, aldatıcı özgürlük ve mutluluğuyla birlikte bu "olumlu" kültürel alanın karşısına "ruh" kavramına yabancı olan ve *tinin* eleştirel akılsallığına bağlanan rasyonel felsefe –Descartes, Kant, Hegel– geleneğini yerleştirir. *Seele* kavramıyla, romantik tarihselcilikten (Herder) modern otoriter öğretilere (faşist ideoloji yerine kullanılan geçici bir ifade) kadar irrasyonel eğilimlerde karşılaşılmakla birlikte, "Hegel otoriter devletler için uygun değildir. O, tinin yanındaydı; şimdikiler hem ruhun hem de duyarlığın yanındadırlar.". Elbette Marcuse, burjuva çağında bu rasyonel sanat ve edebiyat ithamının tek yanlı karakterinin farkındadır; yalnızca varoluşun yerleşik biçimlerinin onaylanmasını değil, ama bunun varoluşunun acılarını da; yalnızca olanlarla değil, ama olabileceklerin anısıyla uzlaşmayı da içerdiklerini kabul eder.

> Büyük burjuva sanatı, insanların, nesnelerin ve dünya ötesi mutluluğun... güzelliğini, bu dünyanın parlak renkleriyle boyadığından dolayı... burjuva yaşamının temelindeki yapmacık teselliyle birlikte gerçek nostaljiyi de açığa vurdu.

Bu anlayış, Marcuse'ün daha sonraki yazılarında belirleyici olacaktır. Fakat 1937'de bu yaklaşım, "olumlu" genel kültür kavrayışına ikincil bir öğe olarak bütünleştirilir: "Kültür varolanların bir hizmetçisi olur. İsyancı düşünce bu kültürün haklı çıkarılmasını sağlayan bir kaldıraç haline gelir... Sanat güzeli mevcut haliyle tasvir etmesi nedeniyle isyancı nostaljiyi duraksatır." Böyle bir teorik çerçeve, Marcuse'ü Benjamin'in estetik ve kültürel kaygılarından yabancılaştırmaktan başka bir şey yapamazdı.[12]

Marcuse'ün 1930'lardaki yazılarının çoğunda tekrarlanan ve 1941'de *Akıl ve Devrim*'le doruğa çıkan bu rasyonalist yönelim, Benjamin'in eserlerini neden görmezden geldiğini açıklayabilir. Marcuse'un ellili ve altmışlı yıllarda romantik kutba giderek daha fazla yaklaşması, Benjamin'i o dönem yeniden keşfetmesinin nedenlerinden biri olabilir. Marcuse'un düşüncesindeki bu yeni değişimin gelişiminin izleri, 1941, 1954 ve 1960'tan itibaren *Akıl ve Devrim*'e yazdığı farklı önsözlerde sürülebilir. 1941'de Marcuse hâlâ "Amerikan rasyonalist ruhunu" övüyordu. Bu durum, savaş sırasında Amerika Stratejik Hizmetler Dairesi'nde (faşizm karşıtı) bir danışman olarak çalışmasının doğrudan politik ifadesiydi. Ama Marcuse 1950'li yıllarda Soğuk Savaş'ın ve McCarthyciliğin ardından Amerikan toplumunu daha derinlemesine inceledikten sonra, sanayi uygarlığına ve onun araçsal akılcılığına karşı daha eleştirel bir tavır takındı. Kitabın ikinci baskısı için 1954'te yazdığı sonsözde Marcuse, Batı rasyonalist geleneğinin *çelişkili* karakterini kabul etti:

> Modern dönemlerde Akıl fikri ve gerçekliği, baştan beri özgür ve tam bir varoluş vaadini tehlikeye atan öğeler barındırıyordu: İnsanın kendi üretkenliği...insan doğası ve dış dünya üzerinde baskı kuran tahakkümü aracılığıyla köleleştirilmesi.[13]

Bu zamanlarda hayalgücünün ve sanatın yıkıcı meziyetlerini, yani ilk yazılarındaki sorunsalı yeniden keşfetti.

Bu yeni "romantik" dönem Marcuse'ün Freud'u yeniden yorumlayarak üretkenlik çemberinin rasyonalitesinin karşısına erotik duyumsallığı önerdiği *Eros ve Uygarlık*'la (1955) başladı. Burada sanat, 1937'deki denemesinden (bu denemede sanatsal imgenin yanıltıcı güzelliğinin karşısına teorinin doğruluğu konulur) tamamen farklı bir ışıkta kavranıyordu: "Fantezi, içinde Büyük Ret hakikatini muhafaza ettiği ya da akla karşı akıl tarafından baskı altında tutulan doğanın ve insanın bütünsel gerçekleşmesi özlemini pozitif olarak koruduğu ölçüde bilişseldir." 1925 yılında üzerinde çalıştığı büyük Alman yazarı bir kez daha öne çıkar: "Özgürlüğün akıldan çok duyumsallığın özgürleşmesinde aranmak zorunda kalacağını" ya da en azından "akıl yasalarının duyuların çıkarıyla uzlaştırılması gerektiğini" göstererek "alt üst edici bir nitelik" kazanan Schiller'in estetik mektupları. Dahası, Marcuse'e göre, "Herder ve Schiller, Hegel ve Novalis, neredeyse özdeş terimlerle bir yabancılaşma kavramı geliştirdiler. Sanayi toplumu, üretkenlik ilkesinin yönetimi altında biçimlenmeye başlarken doğasında varolan olumsuzluk felsefi analize nüfuz eder..." (Cümle Schiller'den yapılan bir alıntıyla devam etmektedir.) Bu açıklama son derece önemlidir: Sanatçıları ve filozofları, romantikleri ve rasyonalistleri ve özellikle de Marcuse'ün 1937 yılında *Seele* (Herder) ve *Geist*'in (Hegel) temsilcileri olarak karşıt konuma yerleştirdiği iki filozofu, aynı sosyokültürel "cephe"de birleştirmektedir.[14]

Marcuse'ün düşüncesinde romantik boyutun yeniden ortaya çıktığı ilk eser olan *Eros ve Uygarlık*'ta Marcuse'ün Walter Benjamin'i yeniden keşfetmesinin de bulunması tesadüf değildir. "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"den önemli bir pasajı aktarır, yorumlar ve över. Marcuse kitabını yazdığı sırada Benjamin'in en önemli denemelerinin yeni baskısı yapılmamıştı. (Marcuse, "Tezler"in *Die Neue Tundschau*'da yayınlanan 1950 baskısından alıntı yapar.) Benjamin'in Batılı radikal aydın çevrelerde genel kabul görmesinin başlangıç noktasının, Adorno'nun *Schriften*'inin 1955 tarihli baskısı olduğu gayet iyi bilinmektedir. Fakat Marcuse'un ona kar-

şı ilgisi daha önce başlar ve bununla ilgisi yoktur. Daha çok kendi tinsel gelişiminin iç dinamiklerinden kaynaklanır.

Marcuse'un aktardığı pasajda Benjamin, "tarihin sürekliliğini kırma arzusu, eylem anındaki devrimci sınıfa aittir" diye yazar. Marcuse bu pasajla ve Benjamin'in "Tezler"inin tüm içeriğiyle ilgili olarak, "anı, devrimci eyleme dönüştürülmedikçe gerçek bir silah olmaz. Demek ki zamana karşı mücadele, tahakküme karşı mücadelede belirleyici bir an olur." Gelecek için mücadelenin silahı olarak geçmişin anısı: Marcuse ve Benjamin'in ikisinde de bulunan ve her ikisinin de politik ve estetik görüşlerine bütünüyle nüfuz eden devrimci romantik perspektifin bundan daha çarpıcı ve kesin bir ifadesini akılda canlandırmak zordur.[15]

Marcuse, 1955'ten son yazılarına kadar, bir kez daha sanatın ve özellikle de Eros ve barışın egemen olduğu bir dünyaya ilişkin romantik sanatsal idealin etkisine kapıldı: Bu ideal, eleştirel potansiyeline vurgu yaptığı *Tek Boyutlu İnsan*'ın (1964) ana özelliklerinden biridir:

> Sanatsal yabancılaşmanın geleneksel imgeleri, aslında gelişmekte olan toplumlarla estetik bakımından uyuşmadıkları ölçüde romantiktir. *Bu uyuşmazlık, onların gerçek olduklarının bir belirtisidir.* Bellekte saklanan ve hatırlanan şeyler geleceğe dairdir: kendisini bastıran toplumu çözündürecek hoşnutluk imgeleri. 1920'lerin ve 1930'ların büyük sürrealist sanat ve edebiyatı, onları yıkıcı ve özgürleştirici işlevleriyle yeniden kazanmıştır.[16]

Marcuse'ün sonraki kitaplarında, sanatsal ya da şiirsel evren ile verili gerçeklik arasındaki çelişkiyle beraber sürrealizmin devrimci boyutları üzerine benzer açıklamalar bulunabilir. Örneğin *Kurtuluş Üzerine Bir Deneme*'de (1969) "şiirsel dilde devrimin semantik öğelerini bulan"[17] sürrealist şairlerin konformizmden uzak yaklaşımlarını selamlar. Marcuse'ün sürrealizme karşı duyduğu ilgi, Franklin Rosemont ve Chicago'lu sürrealistlerle arasındaki, "sürrealizmin devrimci özü ve çekirdeği, mevcut gerçeklik ilkesinin radikal olarak aşılması"nı[18] göklere çıkarttığı ilgi çekici mektuplaşmalar sayesinde belgelenmiştir.

Marcuse, *Karşı-Devrim ve İsyan*'da (1972) on dokuzuncu yüzyıldan bu yana en önemli sanat ve edebiyat eserlerinde tamamen burjuva-karşıtı bir tutumun hâkim olduğu üzerinde durur; yüksek kültür, burjuvazinin maddi kültürünü suçlu görür, reddeder ve ondan geri çekilir. Kültür gerçekten bölünür; kendini meta dünyasından, burjuva sanayi ve ticaretinin vahşetinden, insan ilişkilerinin bozulmasından, kapitalist materyalizmden, araçsal akıldan ayırır. Estetik evren gerçeklikle çelişir.

Marcuse'e göre yüceltilmiş Erosun en hakiki, mutlak ve uzlaşmaz biçimini temsil eden büyük edebiyat eserlerinin, –*Tek Boyutlu İnsan*'daki– Marcuse'ün görüşüne göre "Erosun yeniden kullanıp altüst ettiği yerleşik Gerçeklik İlkesinin etki alanının ötesinde"ki eserlerin, Benjamin'in estetik ve felsefeye dair düşünümlerinde (ilki 1920'lerde, ikincisi 1930'lar boyunca) merkezi bir rol oynayan bu iki kitap –Goethe'nin *Wahlverwandtschaften*'iyle (Seçilmiş Yakınlıklar) Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*– olması dikkate değerdir.[19]

Benjamin'le ilişki, *Tek Boyutlu İnsan*'da çok özel bir yer tutar. Bilindiği gibi kitap ona hitaben yazılmış güçlü ve dokunaklı bir saygı ifadesiyle biter:

> Hiçbir vaadini yerine getirmeyen ve hiçbir başarı göstermeyen eleştirel teori, olumsuz konumunu koruyor. Umutsuzca Büyük Redde yaşamlarını vermiş ve vermekte olanlara sadık kalmak istiyor. Faşist dönemin başında Walter Benjamin şunları yazmıştı: *Nur um der Hoffnungslosen Willen ist uns die Hoffnung gegeben*. Umut bize ancak umutsuzlar için verilir.[20]

Benjamin'in 1922'de kaleme aldığı "Goethe'nin Seçilmiş Yakınlıkları" adlı denemesinden aktarılan bu cümle, oradaki bağlamında derin bir dinsel anlam taşımakla birlikte, Marcuse cümlenin anlamını (Benjamin'i "seküler" okuyuşuna özgü bir tarzla) doğrudan politik bir dile çevirir.

Burada aralarındaki ortak öğeyi, onların *çaresiz umut* ya da *karamsar devrimcilik* olarak tanımlayabileceğimiz düşünce tarzlarına özgü bir niteliği bulabiliriz. Marcuse ve Benjamin'in ikisi de tarihin "doğal gidişatının" üretici güçlerin gelişiminin ya da ka-

çınılmaz toplumsal ilerlemenin akılcı ve özgürleşmiş bir topluma yol açacağına inanmayı reddederler. Benjamin'in bunu son derece dikkate değer bir imgeyle formüle etmesi gibi, devrimcilerin de "tarihin tozunu almayı" öğrenmeleri gerekir. İnsanlığın ve aklın, kaderi önceden belirlenmiş ve karşı konulamaz bir zaferi yoktur. "İlerleme" kendi haline bırakıldığında Benjamin'in tarihin meleği alegorisinde olduğu gibi sadece bir "enkaz yığını" meydana getirir. Devrim, "akıntıya kapılmak" değil, tarihin kör güçlerine karşı şiddetli bir mücadele, sonucu önceden kestirilemeyen sert ve uzun süren bir savaştır. Marcuse, Marx'ın *18. Brumaire*'inin yeni bir baskısına düştüğü dipnotta, "yenilginin, hatta umutsuzluğun farkına varılması, teorinin doğruluğuyla ve doğru olma umuduyla ilgilidir" diye yazdı. Bu iradeci karamsarlık belirtisi, edilgenliği (Kautsky'deki *resmi iyimserliğin yanı sıra vazgeçmeyi*) tercih etmek bir yana, tam tersine çok umutsuz bir eylem, inisiyatif ve direniş çağrısıdır.[21]

Bu bakımdan *Tek Boyutlu İnsan*, Benjamin'in "Felsefe Tarihi Üzerine Tezler"ine çok şey borçludur. Marcuse'ün kitabının yayınlandığı yıl (1964) Benjamin üzerine bir deneme yazma ihtiyacı duyması buradan anlaşılabilir. Bu az bilinen çalışma, aralarında "Felsefe Tarihi Üzerine Tezler" ve "Şiddetin Eleştirisi"'nin de bulunduğu Benjamin'in beş makalelik derlemesine yazılan sonsözdür. Sistematik bir çalışma değildir fakat ikisi arasındaki ortak özellikleri –aynı zamanda farklılıkları da– açığa vurur.

Her şeyden önce, Marcuse ve Benjamin'in ikisi de varolan toplumsal düzenin *mutlak* olumsuzlanmasını savunur. Her ikisi de *radikal* bir devrime özlem duyar ve ezilenlerin ezenlere karşı *şiddet* kullanmasını gereğini kabul eder. Marcuse, Benjamin'in şiddet üzerine denemesini yorumlarken şu noktalar üzerinde durur:

> Benjamin'in eleştirisinin hedef aldığı şiddet,... aşağıdakilerin yukarıdakilere karşı kullandıkları şiddet değildir... Benjamin tarafından eleştirilen şiddet, meşruluğunun, gerçekliğinin, haklılığının tekelini mevcut olandan alan, mevcut olanın şiddettir... Benjamin "barış" sözcüğünün içerdiği vaadi bir pasifist olamayacak kadar ciddiye alıyordu...[22]

Her ikisi de her türlü reformizme ve aşamacılığa uzlaşmaz bir tutumla karşı çıkar ve devrimi *tarihsel sürekliliğin infilak etmesi*, tamamen yeni bir başlangıç olarak anlar; yoksa statükonun iyileştirilmiş bir hali ya da ilerici evrimin birikerek ortaya çıkmış bir sonucu olarak değil. Bu yeni gelecek, paradoksal olarak aynı zamanda kapitalizm-öncesi geçmişe bir geri dönüşü de içerimler: Benjamin'in ünlü imgesinde ifade ettiği gibi devrim, "bir kaplanın geçmişe doğru diyalektik bir sıçrayışıdır." Benjamin'in 1940 "Tezler"indeki bu ve diğer ana motifler, Marcuse tarafından –sadece Benjamin hakkındaki bu denemesinde değil, altmışlı ve yetmişli yıllarda ürettiği eserlerin çoğunda da– paylaşılır.

Bununla birlikte, devrim anlayışlarında göz ardı edilemeyecek farklılıklar da vardır. Marcuse, yorumlarında Benjamin'in ilk yazılarındaki anarşist öğeyi görmezden gelir ve Benjamin'in mesihçiliğini tamamen "teoloji dışı" bir yorumla sunarak dinsel içeriğini etkisiz kılmaya çalışır. Bu yüzden şöyle yazar:

> Benjamin'in "Şiddetin Eleştirisi"ndeki mesihçiliğinin tarihsel bir hakikatin zahiri biçimi olduğu açıktır: Özgürleşen insanlık, ancak varolanın radikal (artık yalnızca "sınırlı" değil) olumsuzlanmasıyla mümkün olabilir, çünkü varolanın iktidarı altında İyi bile güçsüzleşir ve suç ortağı olur. Benjamin'in mesihçiliğinin geleneksel dindarlıkla ilgisi yoktur: ona göre suç ve ceza, toplumsal kategorilerdir.[23]

Bu yorum kısmen doğru olabilir, ama tek taraflıdır. Benjamin'in kökleri Yahudi geleneğinde bulunan derin teolojik boyutunun toplumsal kategorilerle bağlantısı vardır, fakat bu kategorilere indirgenemez. Marcuse'un ifadeleri Benjamin'in mesihçiliğini olduğu kadar kendi görüşlerini de açığa vurur. 1941 yılında *Akıl ve Devrim*'de hâlâ verili gerçekliğin "sınırlı" olumsuzlanmasından bahsederken şimdi –1964 yılında– daha bütünsel bir olumsuzlamayı savunmaktadır.

Benjamin ve Marcuse tarafından paylaşılan diğer bakış açısı, her ikisi de sadece kapitalizmi değil, ama daha genel olarak sanayi toplumunu, şeyleşen teknolojiyi, yabancılaşmış üretkenliği,

doğanın yıkımını ve ilerleme efsanesini eleştirir. Marcuse'un Benjamin'e dair denemesinde yazdığı gibi:

> Doğanın yararlanılmak üzere "*bedava* varolduğu" iğrenç ilerici üretkenlik kavramının aksine, Benjamin Fourier'in "doğayı sömürmek bir yana, doğanın rahminde hareketsiz yatan olası yaratıların doğumuna yardımcı olacak" toplumsal emek fikrini olumlar. Zulmeden şiddetten kurtulmuş özgürleşen insana, kurtarılmış ve özgürleşmiş bir doğa denk düşer.[24]

Bu aynı zamanda, ikisinin de gerek üretimcilik anlayışı, gerekse de teknolojinin şeyleşmesi bakımından Batı sanayi toplumuna karşı gerçek bir alternatif yaratamamış olan Sovyetler Birliği'ne karşı bu kadar eleştirel tutum takınmasının nedenlerinden biridir.

Öte yandan Benjamin ve Marcuse modern teknolojininin özgürleştirici olanaklarının –her biri kendi tarzında olmak üzere– farkındadır. Bu, Benjamin tarafından kültür alanında sinemaya ve Marcuse tarafından ekonomik alanda otomasyona uygulanır. Her ikisi de maddi ilerlemenin ve sınai teknolojinin çelişkili karakterini, vardıkları sonuçlar aynı olmasa da (Marcuse, Adorno ve Horkheimer gibi, sanatın ve kültürel malların kitlesel yeniden üretimine Benjamin'den daha çok karşı çıkar) kavramaya çalışır.

Marcuse'ün, 1922 tarihli tezinin ana konusu olan sanat (edebiyat) ve yerleşik gerçeklik arasındaki çelişki üzerinde yeniden çalışarak ana teması yaptığı son eseri *Estetik Boyut*'ta (1977) Benjamin'den bir kez daha söz edilir. 1977'de modern ve klasik olmayan romantik yazarlar ön planda olmakla birlikte Marcuse, "romantizmin gericilikle suçlanması"ndan dogmatik Marksist estetiğin kaba hatalarından biri olarak söz eder. *Estetik Boyut* "ruhun" karşısına aklı koymaz; sanatın kendisini duyarlığın, imgelemin ve aklın –egemen kurumların rasyonalitesinden farklı bir aklın– özgürleşmesine adadığını gösterir. Estetik boyut, içgüdüsel baskıya karşı Eros'la ilişkisi aracılığıyla yerleşik dünya düzenine karşı bir protesto, bir kurtuluş vaadidir, geçmişe ait olayların anılarını korumakla devrimci bir rol üstlenmiş olur, zira

"sahici ütopya anılara dayanır."

Bu kitapta Benjamin'e yapılan iki gönderme, Marcuse'ün dostunun romantik boyutuyla olan yakınlığını açığa vurur, ama aynı zamanda sanat ile politika ilişkisine ait görüşlerine belli bir çekince koyduğunu da gösterir. Marcuse, "Baudelairci Benjamin"i kendisine "Brechtçi Benjamin"den daha yakın hissediyor görünmektedir. Marcuse, Bretch'in şiirlerine hayran olmakla birlikte (bir şiiri *Tek Boyutlu İnsan*'da genişçe alıntılanmıştır), kendi sözlerini katacak olursak, "Baudelaire'in ve Rimbaud'un şiirlerinde Brecht'in didaktik oyunlarından daha fazla yıkıcı potansiyel olabileceğini" düşünmeye eğilim gösterir. Benjamin'in en "Brechtçi" yazısı olan "Üretici Olarak Yazar"ı "sanat sahasında edebi ve politik niteliklerin özdeşleştirilmesi"nden dolayı eleştirir. Diğer yandan Benjamin'in *lanetli şairler* üzerine denemelerine büyük hayranlık duyar:

> Sanatın özgürleştici değerinin *praksis*'ten uzaklaştığı ve ona yabancılaştığı ölçüde oluşması, böyle bir *praksis*'e karşı kendini katı bir şekilde kapatır görünen edebiyat eserlerinde özellikle açıkça görülmektedir. Benjamin; Poe, Baudelaire, Proust ve Valéry'nin eserlerinde bunun izini sürdü.

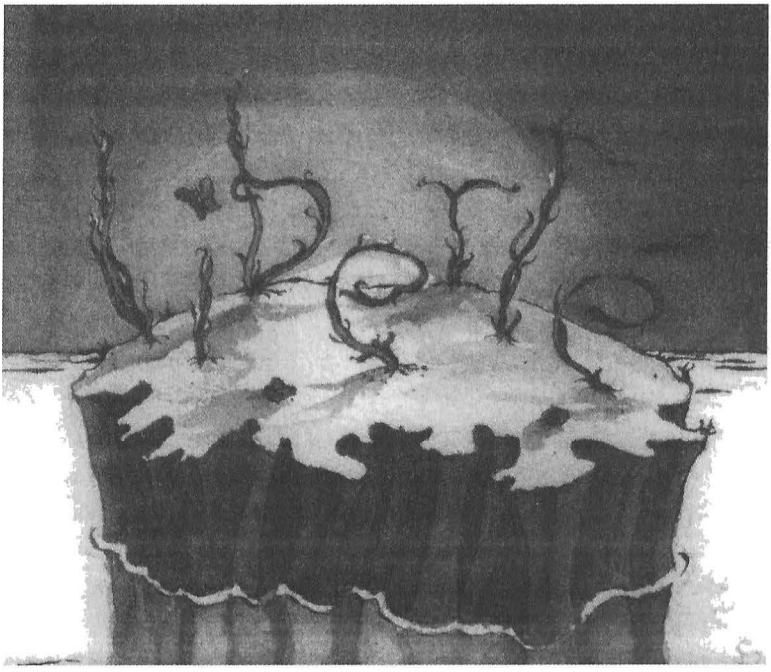
Bunun ardından Benjamin'in Baudelaire'den "mensup olduğu sınıfın egemenliğine karşı duyduğu gizli hoşnutsuzluğun faili" olarak söz ettiği fragmandan yapılan bir alıntı gelir. Marcuse daha sonra şu yorumu ekler: "Bu ezoterik edebiyatın 'gizli' itirazı, normal iletişim ve davranış evrenini alt üst eden temel erotik-yıkıcı güçlerin girişinde yatmaktadır. Onlar, doğaları gereği toplum dışıdır ve sosyal düzene karşı gizli bir isyandır."[25]

Marcuse ve Benjamin'in ikisi de devrimci romantikti – kapitalizm öncesi *Kultur*'e karşı duyulan nostalji, büyük sanatta "geçmişin anısı" olarak korunan nostalji anlamında romantik; geçmişe karşı duyulan nostaljiyi bugünkü düzenin radikal bir olumsuzlamasına ve radikal yeni bir gelecek topluma karşı duyulan "çaresiz bir umuda" dönüştürdüğünden dolayı devrimcidirler.

Tamamlanmamış Tarihten Bir Bölüm

Sürrealizm Ve Haiti'de 1946 Devrimi

Michael Richardson



Resim: Sergio Ruzzier

André Breton, "özgürlük insanlığın rengidir" diye yazmış olmasına karşın, arkadaşı Pierre Mabille'in (o sırada Port-au-Prince'de Fransız kültür ataşesi) daveti üzerine 1945 Aralık'ında Haiti'ye gittiğinde hükümeti devirecek bir ayaklanma başlatacağını pek beklemiyordu. Ancak olan şey tam da budur. Bir grup genç insan, Breton'un kendilerine söylediklerinden öylesine büyülendiler ki dergileri *La Ruche*'un içinde Breton'un konuşmasının ol-

duğu özel bir sayısını yayınladılar ve daha asi bir havaya büründüler. Bunun ardından çok geçmeden hükümeti devirecek ve ABD'nin kuklası Başkan Lescot'u sürgüne kaçmak zorunda bırakacak bir genel grev patlak verdi.

Breton, ayaklanmayı adadaki nesnel koşullara bağlayarak kendi müdahalesini önemsizmiş gibi gösterme tevazusunda bulundu. Hiç kuşkusuz durum da buydu. Şöyle söyler:

> 1945 yılının sonunda Haiti halkının yoksulluğu ve dolayısıyla da sabrı bir kırılma noktasına gelmişti. Haiti sahillerinin açığında bulunan büyük Ile de Gonave adasında insanların bütün bir gün boyunca çalışmaları karşılığında bir Amerikan sentinden daha az kazandığını ve en muhafazakâr gazetelerin yazdığına göre Port-au-Prince'in kenar mahallelerindeki çocukların lağımlardan avlanan iribaşlarla beslendiğini aklınızda bulundurun.[1]

Yine de bu Haiti halkı için ne yazık ki normal olan ve günümüze kadar devam eden bir durumu tasvir etmektedir. 1945 yılının sonuna özgü özel koşullarda bir ayaklanmanın patlak verdiği doğru olmakla birlikte, Breton'un varlığının ayaklanmanın izleyeceği yola kesin bir etkide bulunduğundan da hiç kuşku yoktur. Haitili şair René Depestre'e göre, "André Breton'un konuşması, saf ve basit bir ulusal ayaklanma çağrısı için zemin görevi görmiştür!"[2] Böyle bir tepkiye neden olan neydi?

Breton'un konuşmalarının bağlamında ve konuşma tarzında onu devrimci bir kışkırtıcı olarak gösterebilecek pek bir şey yoktur. O parlak retoriğiyle kalabalıkları coşturan bir Fidel Castro ya da Malcom X değildir. Bundan ziyade samimi ve insani bir havada konuşuyordu. Breton'un konuştuğu şeyler kadar kişiliği de etkili olmuştu. Onu adada ağırlayan kişilerden biri olan şair Paul Laraque, neredeyse mesihin gelişine benzeyen bir atmosfer canlandırır:

> Güneşten yelesi ve aslanı andıran başıyla Breton, yıldırımdan doğmuş bir tanrı gibi ilerledi. Onu görmek isyan meleğinin güzelliğini kavramaktı. Gölgeler ışık kaynağına dönüştü. Şimşek gibi göz alan alevleri gecenin kınından patlayarak çıkan, zamanın peçesini

yırtan ve masumiyetin kayıp cennetini tekrardan sevgiye boğan ışık oklarıyla bir yaşam fırtınası yıldırım gibi geçti.[3]

René Depestre'in coşkusu daha az değildi:

Büyük şair beklentilerimizi boşa çıkarmayacaktı. Kişisel çekiciliği bizi büyüledi. Aslanı andıran başı, soylu ve heybetli duruşu, peygamberlere özgü havası, jestlerinin ağırbaşlılığı ve Fransızca'sının ihtişamı, ... dost sohbetinde ve Port-au-Prince'de verdiği konferanslar sırasında onunla beraber olabilme onuruna ve şiirsel canlılığına erişen benim gibi bütün insanlar üzerinde ömür boyu sürecek bir etki bıraktı.[4]

Böyle insani samimiyet ifadeleri büyük önem taşır ve halkı eyleme iten etkenin sadece ekonomik ve politik koşullar olmadığına tanıklık eder. Laraque'ın söylediği gibi:

Sürrealizmin bizim için taşıdığı anlam, her şeyden önce bilinmeyene yapılan bir sıçrayıştı. Akıl ve mantık adına yalanlar ve umutsuzluk arasında seçim yapmaya mahkûm eden bir dünyada, "gölgeyi reddeden"lere çılgınlık ya da intihardan başka bir yolun bırakılmadığı bir dünyada, sürrealistler geleneksel değerlerin bozulmasından yana oldular. Bütünsel olumsuzlamanın başladığı andan itibaren bu artık bir yaratma ya da icat sorunu değil, bir keşfetme sorunuydu. İnsan, diğerlerine göre –hiçbir gerekçe olmaksızın– yalnızca öncelik değil, ama ayrıcalıklı bir dikkat de atfettiği bir biçim altında kendisine sunulmuştu. Hakkında konuşamadığı utanç verici bir yanı varmış gibi görünüyordu. Freud'un açtığı yoldan giden sürrealist topluluğun erdemi, insanlığın temelini hiç durmadan eşeleyip araştırmak oldu. Bize göre bilince çıkan bir sürrealist, Breton'un kişiliğinin, ruhani olarak eserleri üzerine derin düşüncelere dalınmasıyla, ama bundan da önce, ölçülemeyecek biçimde, tamamen fiziksel çekim aracılığıyla *açığa çıkmasına* karşılık geliyordu. Breton'a karşı kişisel borcum, her şeyden önce bana açıklık ve berraklık kazandırmasında yatıyor. Kendimin derinliklerine indikçe gölge sütunları ışığa doğru yükseliyordu. Belirli bir düzeyde her şe-

yin birbirine gireceği tehlikesinin farkındaydım, ama hiç kuşkusuz onu delip geçen bir mızrak vardı. Yavaş yavaş kendimi çözüp anlayabilecek duruma geldim ve dünya daha anlaşılır hale geldi. Bu anlamda, Breton gerçekten ışığı getiren kişiydi.[5]

Breton'un böyle bir tepkiyi ortaya çıkarabilmesi, basit bir "özgürlük" sözcüğünün, bağımsız bir ulus fikrinin ancak insanlığın potansiyeline duyulan *romantik* bir inanç sayesinde mümkün olabileceği bir ülkedeki devrimci etkisine karşı Haiti halkının duyarlılığını kanıtlamaktadır.

Romantizm, Fransız Devrimi'nin zeminine karşı biçimlendiği halde –kendi yörüngesi içinde özellikle politik sonuçları itibariyle devrime karşı kararsız ve çelişkili tepkiler göstermiş olsa da– devrimci heyecanı tamamen paylaşıyordu. Bununla birlikte romantizm tarihi, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupa'daki devrimci hareketle paralel gidiyordu, ta ki 1848 devrimlerinin başarısızlığıyla umutların hayal kırıklığına dönüşmesine kadar.

Haiti de bir ulus olarak aynı uluslararası koşullarda doğdu. O da hayal kırıklığı ve sonunda ihanetle sonuçlanan Fransız Devrimi'nden esinlendi. Bunun nedenleri farklıdır, ama Haiti Devrim süreci bir anlamıyla romantizmin umutlarıyla paralel gitmiştir. Fransız Saint-Domingue sömürgesindeki köleler ve marunlar* romantizm hakkında hemen hiçbir şey bilmedikleri halde yüksek sesle haykırılan özgürlük, eşitlik ve kardeşlik çağrısına sezgisel olarak cevap verdiler.

Haiti Devriminin parlak önderi Toussaint L'Ouverture'ün kendisi de Wordsworth'ün bir şiirine konu olan büyük bir romantik kişilikti. Köleliğin sona ermesi, romantizmin amaçları bakımından destek vermeden duramayacağı bir davaydı ve Haiti devriminin romantizmi fiilen cisimleştirdiği; yani, insanları ileri iten bir güç olarak özgürlük fikrinin ruhu, hatta yayılımı olduğu söylenebilir. Haiti tarihi –politik tarihi her ne kadar inkâr edilemeyecek derecede dehşet verici olsa da– *romantik* özlemlerini asla kaybetmemiştir.

---

*Maroon: Başka bir ülkede kölelikten kaçarak bu adaya yerleşmiş olan siyahlara verilen ad. (ç.n.)

Bu sezgisel romantizm, hiç kuşkusuz Breton'un Haiti'de yarattığı etkiyi açıklar. Haiti halkının kolektif bilinci özgürlük talepleriyle uyumlu dönüşüm olanakları olduğuna dair bir inancı her zaman canlı tutmuştu; Breton'un varlığı ve sözleri bu inancı ortaya çıkardı. 1946 devrimi –Haiti'deki diğer isyanlar gibi– Haiti toplumunun yönetim biçiminde büyük bir iyileşme sağlamadı. Birleşik Devletler'in Haiti'yi sımsıkı kavradığı demir pençesini gevşetmesini sağladığı halde, kuşku götürmeyen bu başarının hem olumlu hem de olumsuz yanları vardı, zira on yıl sonra Duvalier'nin seçim zaferini olanaklı kıldı ve onun estirdiği terör devrimin Haiti toplumunda gerçek bir değişime yol açamamasının somut bir sonucuydu. Breton'un konuşmalarından esinlenen Haitililerden biri olan Jacques Stephen Alexis'in –1961 yılında Duvalier'yi devirmek için kötü planlanmış bir saldırı girişimini düzenlemesinin ardından yakalanıp idam edildi– kaderiyle devrimin mezar taşı hazırlanmış olabilir. Ölümcül sonuçlarının uzun vadedeki anlamını asla azaltmadığı romantik bir hareket olarak Alexis'in eylemleri, değeri o anki sonuçlarıyla ölçülmeyen bir özgürlüğe doğru giden insan iradesini ortaya koydu. Bununla birlikte Haiti'deki 1946 olayları asla görmezden gelemeyeceğimiz özgürlüğün tamamlanmamış tarihinden bir bölümü gösteriyordu. Breton'un yazdığı gibi: "isyan kendi kendini haklı çıkartır, kendisine yol açan şartları değiştirebilme olasılığından tamamen bağımsızdır. O, rüzgârda bir kıvılcım, ama barut fıçısını arayan bir kıvılcımdır."[6] Zalim zorunluluk günümüze kadar hüküm sürmüş olsa bile, Haiti'de bu kıvılcım barut fıçısının başka herhangi bir yerde olduğundan daha yakınında alevlenmiştir. Böyle olmakla birlikte, Haîtili şair Jacques Roumain yazdığı şiirinde Haiti bağlamında kıvılcımı oluşturan özellikleri yakalamıştı:

Bulanık suda yansıyan bir yüz gibi karanlıklarda titrer yüreğin.
Gecenin çukurundan eski bir serap yükselir
Geçmişin tatlı sihrini hissedersin içinde
Bir nehir taşır seni kıyısından uzaklara
Götürür geçmiş zamanların manzaralarına.[7]

Haiti tarihi Avro-Amerikan bilincine meydan okurcasına Öteki kalır ve Haiti duyarlılığı üzerindeki sürrealist etkiyi bir yerden başka yere akan bir etkilenime yüklemek yapılabilecek en ciddi hata olurdu. Haitililerin yaptığı sürrealist fikirleri üstlenip talihsiz eylemlere dökmek değildi. Sürrealizm, daha çok, mevcut özlemlere yanıt verdi ve hayali olanı gerçek kılmaları için insanları esinlendirdi. Haiti tarihi Haiti halkının kendi dehasıyla ilgilidir ve bu tarihin gözler önüne serilmesi Haiti gerçekliğinin zorunluluğuna yanıt verir. Bununla birlikte –1946'nın en şiddetli ânını temsil ettiği– devrimci dalga, zorunluluk ile özgürlük arasındaki çelişkinin üstesinden gelindiği romantik tutuma içkin, evrensel ve tam özgürlük özlemini gerçekleştirmeye yönelik açık bir iradeyi ifade eder. Breton'un dediği gibi: "zorunluluk yalnızca anlaşılmadığı ölçüde kördür ve özgürlük zorunluluğun anlaşılmasından başka bir şey değildir"[8]

Bununla birlikte Breton, Haitili dinleyicilerine özgürlükten bahsederken özgürlüğün bir nesne gibi kısıtlanması mümkün olmayan bir şey olduğu gerçeği üzerinde ısrarla durmuştu. İçinde soluk alabileceği bir ortama izin verilmesi gerekir, gelişebilmeye ihtiyacı vardır. Haiti toplumunun kabul etmeye zorlandığı zorunluluk, Batılı güçler, en çok da özgürlük özlemlerinin gerçekleşmesini olanaksız kılan Amerika Birleşik Devletleri tarafından dayatılmaktaydı. Gene de Haiti tarihi, bu arzuyu çoğu zaman cisimleştirmiştir. Haitili şair Oğul Georges Castera'nın, *Conjonction* dergisinin "Sürrealizm ve Haiti'de İsyan" konusuna ayrılan sayısındaki yakarısında ifade ettiği gibi, "Şair okurlar ve dostlar, / dünyada cennet her zaman mümkündür!"[9]

1946 Haiti devrimi başardıklarından dolayı değil, ama gerçekleşme sürecinde kendisini dönüştüren arzunun mekaniğini ortaya çıkarmasından dolayı önemliydi. Bir ulusun tarihinden bir parça, tüm halklara dönüşüm olanağı için esin kaynağı olabilir. Yirminci yüzyılın olayları bizi özgürlüğün artık gerçekleşmeyeceğine inanma noktasına götürdüğünden, bu, modern dünyada neredeyse olanaksız bir deneyim haline gelmiştir. Bunun sonucu açıktır. Ben bu yazıyı yazarken haber bültenleri özgürlük umudunun parodiden başka bir şey olmadığı, kin ve farklı çıkar grup-

laşmalarının salt zorunluluğun zaferine yol açacak gibi göründüğü Sierra Leone'daki olayların ayrıntılarını veriyordu. Özgürlüğün kendisinin yeniden keşfedilmesi ve insanlık tarihinde sahneye çıktığı dönemlerin bütün ayrıntılarıyla gösterilmesi gerekir. Bunu tüm tarihi boyunca 1946'da ortaya koyan Haiti, bizlere, bir gün fiilen gerçekleşecek olan özgürlüğün tamamlanmamış tarihinden kesitler sunmaktadır.

Çağıldayan Zaman Şelalesinde Debord

Daniel Blanchard



Daniel Blanchard (solda) ve Guy Debord (sağda) (1960 Güzü)

Bir insanın yaşamında hayatın geri kalanının bulanıklığı ve anlaşılmaz belirsizliğiyle karşıtlık oluşturan, daha sert hatlarla çizilmiş, daha sağlam bir dokuya sahipmiş gibi görünen anlar vardır. Bunlar, gerçekten bir çeşit tarihsel üst belirlenim hareketi tarafından bildirilen nesnel anlamla yüklüdürler. Çoğu zaman bu özel nitelik, kendisini geçmişe dönük olarak açığa çıkartır, ama kimi zaman hemen fark edilir.

1959 sonbaharında bir gün, ilk kez *Internationale Situationniste*'in bir sayısına (sanırım üçüncü sayıydı) göz attığım sırada yaşadığım şey tam olarak budur. O sıralarda Socialisme ou Barbarie (Ya Sosyalizm Ya Barbarlık) topluluğuna katılmıştım ve P. Canjuers takma adıyla –kural böyleydi– yazılar yazdığım aynı isimli gazetede çalışıyordum. O gün gazeteden birileriyle birlikte haftalık postaları okurken parlak kapağı ve şaşırtıcı başlığıyla o düzgün ciltli ve zarif yayın gözüme ilişti. Onu elime aldım ve gittikçe modernliğin tuhaf ama büyüleyici keşfi olarak gördüğüm bu şeyi incelemeye başladım.

Hepimiz *Ya Sosyalizm Ya Barbarlik*'da modernliği cisimleştirdiğimiz kanısındaydık ve böyle yapmakta tamamen haklı olduğumuzu düşünmeye devam ediyorum. Ya Sosyalizm Ya Barbarlık, ortodoks Marksizm Leninizmle bağlantısını koparmış ve Doğu Avrupa Komünist rejimlerini radikal bir biçimde eleştirmeye kadar ileri gitmiş, ama aynı zamanda hem işçi sınıfı hareketinin en ileri deneyimlerinin, hem de en karmaşık tahakküm biçimlerinin çözümlenmesi aracılığıyla kapitalizm eleştirisini yeniden formüle etmişti. İşçi sınıfı deneyimleri arasında özellikle Macaristan'daki devrimci işçiler konseyi, gerçek bir devrimci programın içeriğinin pozitif olarak ne olabileceği hakkındaki düşüncelerimizi beslemişti.

Ne kadar tutku dolu araştırma yıllarıydı! Fikirlerimizin kesin olarak reddedilişinin bizi hapsettiği sözde-entelektüel gizlilik konumu araştırma ateşimizi daha da körüklüyordu. Kruşçev'in raporuna, Polonya'daki ve Macaristan'daki ayaklanmalara rağmen Fransa'daki politik sahne, Stalinistlerin ve Sartre gibi burjuvazinin en ödlek itirafçılarının entelektüel şantajları yüzünden aslında felç olmuş haldeydi. Böylece, yeryüzünde kimsenin haberdar olmadığı derin suları Nautilus gibi özgürce ve cesurca keşfederken, bize karşı dürüst olmayan ve söyleyecek bir şeyi bulunmayan rakiplerimize karşı adım adım mücadele etmek zorunda kalsaydık belki de ulaşılması mümkün olmayacak noktalara kadar ulaştık.

Şimdi ise, tam anlamıyla olağandışı olan bu broşürü incelerken, bize söyleyecekleri son derece heyecan verici şeyler olan ta-

nımadığım küçük bir topluluğu keşfetmiştim. Aramızdan pek çok kişinin niyeti daha ötelere geçmek olsa da, gözünü Marksist ufuğa dikmiş bizim gibileri için bunlar kesinlikle tuhaftı; devrimci geçmişin Stalinist felaketten arta kalan kalıntılarını kurtarmaya niyetli diğer küçük grupların bize gönderdiği mesajların yanında bütünüyle sıradışı kalan şeylerdi. Bu tuhaflık tekinsiz değil, daha ziyade çekici, inanılmaz derecede baştan çıkartıcıydı. Sanat ve kültür eleştirisi, insanı bu genç maceracıların *dérive*'lerinde* ya da "Sarı Kent" adı verilen fantastik bir yerin açıklayıcı tasvirindeki gibi pratik bir şiirsellikte çoktan deneyimlenen ütopik, özgürleşmiş bir yaşama götürüyordu. Bu ütopya, kafe masalarının etrafında geceler boyu süren sonu gelmez, heyecanlı sohbetlere dalmış otururken çekilen birkaç solgun fotoğrafta yüzleri seçilebilen insanları çoktan sarmıştı. Kentin gizli köşelerinde kaçak bir mahkûmun çılgınlığıyla modern sefaletin en derin köklerini aydınlatmak için mücadele ediyor ve bunu yok edecek ayaklanmayı –hayallerinde– yaşıyorlardı. Dergi, gerek rakiplerimizin bize yönelttikleri küçümsemeyi kendilerine geri iletmek, gerekse de kendi kendimizi ne kadar radikal olduğumuza inandırmak uğruna kendimizi çelik gibi katılaştırmak için takındığımız aynı küstahça kendini beğenmişliğe benzer sertlikte kullandığı keskin ve yoğun üslubuyla bütün bu insanların çabalarının öyküsü gibi bir şeydi.

Internationale Situationniste'in o sayısını okuduktan sonra, bu gerçekleşen olayın nesnel bir karşılaşma, tabiri caizse, "ayırma eylemi"nin bir eleştirisi, kesin zaman duygumla uyumlu bir ifade kullanmak gerekirse adeta modernliğin (hiç kuşkusuz bizden başka herkese saklı olan) doruğundaki bir buluşma olduğunu anladım.

Daha sonraki aylarda kent caddelerinde sonu gelmez gezintiler ve meyhanelerdeki uzun sohbetler sırasında Debord'la birlikte bu karşılaşmanın ne kadar gerekli ve verimli olduğunu ayrıntılı bir şekilde sorguladık. Durmadan bestelenen bir müzik ya da yazılan bir şiir gibi sürekli olarak "yaşam kullanım" alanları keş-

*dérive: Kentlerde yapılan başıboş gezinti. (ç.n.)

feden bir insanlık ütopyasının toplumsal ve politik temelleri, kendiliğinden yaratıcılığın doruklarına çıkan işçi hareketlerinde –Paris Komünü'nden 1956 Macaristan'ına kadar– dile getirildiği gibi sosyal yaşamın her cephesini kucaklayan özyönetim tasarısına dayanıyordu. Sırası geldiğinde, Situasyonist Enternasyonal'in kendinde cisimleştirmek istediği sanat ve kültür kurumunun yıkımı, tabiri caizse en yüksek alanlar olan sömürü ve tahakkümün her bir temsilinin yıkımının bir uzantısı ve kutsanmasına dönüştü. Sonunda ortak olarak yazdığımız ve *Préliminaires pour une Définiton de l'Unité du Programme Révolutionnaire* (Birleştirici bir Devrimci Program Tanımlamaya Yönelik Ön Hazırlıklar) gibi gösterişli bir başlık taşıyan metin, karşılıklı görüş alışverişlerimizin arkasında yatan tutkuya ilişkin kesinlikle bir fikir verir, ama o görüş alışverişlerinin ne kadar zengin olduğu ve hatta o konuşmalar sayesinde gelişen dostluk hakkında pek az şey söyleyebilir.

20 Temmuz 1960'da, Moufetard Caddesindeki bir lokantada, kültür öncüsü ile proletarya devriminin öncüsü arasında yapılan bir anlaşmanın yol gösterici ilkeleri olarak düşündüğümüz konular üstünde son rötuşları yaptık. Belgeden, *Ön Hazırlıklar* biçiminde söz edilsin diye Debord'a uyarak tasarladığımız başlık ve mizanpaj üzerinde titizce durduk ve o sırada basın-yayın hakkında hiçbir şey bilmediğimden hoşgörüyle ve aptalca gülümseyip durdum. Bundan sonra yazın birbirimizden ayrıldık. Her birimizin görevi, belgeyi yoldaşlar arasında dolaştırmaktı. Sonbaharda dokuz on aylığına Fransa'dan ayrılmam gerekti, yokluğum sırasında Debord'un *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık*'a resmen üye olduğunu, topluluğun faaliyetlerine, özellikle de 1961 kışında Belçika'nın Borinage bölgesini sarsan büyük grevlerdeki etkinliğine tamamen katıldığını öğrendim. Bu haber beni şaşırttı. Topluluğa üye olmasının aramızda kurduğumuz yakınlığı aştığını düşündüm ve her şeyden önce bu bana yararsız görünüyordu. Aslında tartışmalarımız sırasında Debord her grubun pratikte kendi yolunda gitmesi gerektiği görüşünü ifade etmişti. Topluluktan ayrıldığı haberi benim için pek sürpriz olmadı, çünkü ayrılığını grubun iç işleyişiyle anlaşmazlığa düşmesine ve bazı otoriter ki-

şilerin oynadıklara role dayandırmıştı. Anlaşıldığı kadarıyla grubun daha genç üyeleri, çoğunlukla da öğrencileri kışkırtmaya kalkışmış, ama bu sert bir politik muhalefetten öteye geçmemişti. Diğer üyeler, o zaman ve sonrasında Situasyonist Enternasyonal'i bilerek görmezden geldiler.

Debord'un *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık*'la ilişki kurduğu dönem üzerinde durdum, çünkü bu dönem, birçok bakımdan önemli görünüyor. İlk olarak o dönem tanıdığım ve sevdiğim kişi, tabiri caizse henüz olgunlaşan bir Debord'du. Kültür alanında bir ajitatör olarak arkasında zaten parlak bir kariyer olmasına karşın bir devrimci olarak kişiliğinin en olağan dışı özellikleriyle birlikte buluşlarının son derece verimli ve zekice olması, sonradan gerek yeterince mesafe koyamadığı müritlerinin yapısal aptallıkları, gerekse de bir numaralı halk düşmanı olma saplantısı yüzünden bir miktar bozulacak olsa da, canlılık ve keskinliğini korudu. O dönem Khayati, Kotányi, Jorn vardı...bu insanlar müritleri değil, dostlarıydılar.

Her şeyden önce Debord'un *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık*'a katılmasının önemine işaret etmenin, onun daha sonra izlediği yolu anlamak açısından bir gereklilik olduğunu düşünüyorum –özellikle de o ve onun macerası hakkında söyleyecek şeyi olan herkesin neredeyse sistematik olarak bu konuyu ihmal etmesi nedeniyle. Burada önemli olanın, daha sonradan ünlü olan birinin düşüncelerini var edenin *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık* ya da ben olduğum iddiasında bulunmak olmadığı açıktır. Tam tersine bir kez daha vurgulayacağım gibi, bizim karşılaşmamızın nesnel bir doğası vardır ve tarihteki özel bir dönemi gözler önüne serer. Debord, Stalinciliğin ve işçi sınıfı örgütlerinin bürokratikleşmesinin devrimci hareketi lanetlemesinden Hegel, genç Marx ve Lukács okuması sayesinde kurtulmadı. Bu laneti, en azından onların söylediklerini dinlemeye hazır olanlar için kaldıranlar, isyancı Macar işçileri ve yarattıkları konseylerdir.

Debord, izlediği yol itibariyle buna hazırdı. Lettrist'lerden ve yalnızca kültürle sınırlı kalmaktan memnun olan bir eleştiri anlayışından kopmuştu. Ona göre kültür öncüleri, ilk olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dadacılar tarafından oynanan sanat-

tan kopma sahnesini bıktırırcasına tekrarlamaktan başka bir şey yapmadılar. Kesin bir kopuşun gerçekleştirilmesi ve sanatın dışında bir hareket tarzının bulunması gerekiyordu. Sanat, bir oyun, arzuların serbest bırakılması, bir yıkım, ölümcül, baskıcı sosyal düzenin olumsuzlanması olarak kavranıyordu, zira Debord modern sanatın anlamını bu olarak görüyordu. "Durumların" yaratılması, bu gereksinimin karşılanmasıydı: "Geleceğin sanatı ya durumların ayaklanmasıdır, ya da sanat diye bir şey olmayacaktır." Toplumun buluşu olarak devrim ile gündelik yaşamın buluşu olarak "durumların ayaklanması" arasında açık bir paralellik vardır.

Böyle radikal bir taleple proletaryanın somut eylemi arasındaki bağlantı şimdi yeniden düşünülebilir hale gelmişti. Gerçek durumu görmeye niyetliler için, Budapeşte'de isyancılar –Debord, dostu Attila Kotányi'den olup bitenleri ilk elden öğrenmişti– sadece Stalin'in devasa heykelini devirmekle kalmamışlar, aynı zamanda tarihsel zorunluluğun sadist bir faili olarak görevi insanlığı kesin olarak sanayi disiplinini, lider kültünü, kitlelere indirgenen bireyin yok edilmesini, vs. kabullenmeye zorlamak olan proletaryanın korkunç imajını da yıkmışlardı. Sanatçılara ve entelektüellere göre bu proletarya, pek çok kişinin, korku, mazoşizm ya da tutkularından dolayı ne olursa olsun hizmet etmeye kararlı olduğu gerçek bir umacıydı.

Batıda Stalinci sahtekârlığı lanetlemeyi asla bırakmamış bütün özgürlükçü anarşistler, otorite-karşıtı Marksistler, konsey komünistleri, vs. aynı nedenle kabul görmeye başladılar. Bu grupların arasında yer alan *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık* ile İngiltere'de Solidarity, ABD'de Correspondence ve İtalya'da Unità Proletaria gibi kardeş gruplar, sadece büyük devrimci yaratı anlarının değil, fakat iş süreçlerinin etrafında yürütülen gündelik mücadelelerin ve işçilerin disiplinli sanayi örgütlenmesine karşı mücadele ederken gösterdiği yaratıcılığın özgürleştirici bir hareket için önemini vurgulayarak bir bütün olarak proletarya deneyiminin yeniden yorumuna girişmişlerdi. *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık* böyle yapmakla, sosyalist hareketin ilk başlangıç döneminin ve anarşistlerin radikal karakterlerini yeniden canlandırdı ve kent biçimlerin-

den cinsler arasındaki ilişkilere kadar yaşamın her yönünü sorgulama çağrısı yapan devrimci ütopya ("sosyalizmin içerikleri") üzerinde düşünmeye yöneldi.

Dolayısıyla, açıktır ki, bir *Internationale Situationniste* sayısının *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık*'ın posta kutusuna gelmesi, bu topluluğun genç bir üyesinin heyecanlı ilgisini çekmesi, bunun ardından heyecanlı tartışmaların gelmesi tesadüf eseri değildir... ve bütün bunların aksine, gündelik yaşamda kurulan eleştiri ya da her şeyi kuşatan özyönetim gibi temalar yıllar sonra *Situasyonist Enternasyonal*'in savaş çığlıkları olduğunda, bunların alışılmamışlığı karşısında asla ezilmediğimi ve bu konuda yalnız da olmadığımı okur anlayacaktır.

O halde aşağı yukarı otuz yıl kadar önce *Situasyonist Enternasyonal*'i ilk keşfettiğim zaman duyduğum heyecan –yitip giden geçmişi yeniden yaşamanın verdiği narsistçe bir zevk olarak değil, ama gerçekten benzeri olmayan, paha biçilemez bir deneyimle ilgili süregelen bir kavrayışın ürünü olarak– nasıl oluyor da beni halen ürpertebiliyor? Bunun nedeninin, Debord'un giriştiği ve her şeye yerleşen ve onun fiilen yıkıcı hale gelmesine çok büyük katkıda bulunan sanatsal nitelik ve biçim duygusu olduğuna inanıyorum.

Elbette Debord'un mumyalanıp modern sanat müzelerine konulması gerektiğini asla ileri sürmüyorum. Modern sinematografinin belli başlı yeniliklerinin mucidi olmakla övündüğü doğrudur... Kolaj, fotomontaj ve ayrıca ilanların ve mizahi çizimlerin *détournement*'ında* bir usta olduğundan dolayı büyük bir pop sanatçısı olduğu da ileri sürülebilirdi –fakat bunu yapmanın tek anlamı hayranlarının çığlıklarını duyma zevki (vasat bir zevk) olurdu. Ya da son zamanlarda dalkavuklarının söylediği gibi savlarının katışıksız cesareti ve kararlı üslubu sayesinde bu yüzyılın (yirminci yüzyılın –ç.n.) büyük Fransız yazarları arasında sayılabilir. Paris'in en yüksek ücret ödenen edebi soytarılarından biri olan ve bu yüzden söylediği yanına kâr kalan Philippe Sollers bile konumundan yararlanarak eli ayağı tutan Debord'un manevi

*détournement: Aslını bozarak anlamını değiştirme (ç.n.)

mirasçısı olduğunu ileri sürmekle ona açık bir hakarette bulunmuş oldu. Bu olaydan kısa bir süre sonra, Sollers seçimlerde Balladur'ü* destekledi.

Hayır, burada göstermek istediğim şey, bunun tam tersidir. Debord tarafından devrimci faaliyetin deyim yerindeyse sanatsal ele alınışı, o faaliyetin içeriğine sadık, kesin bir ifadeyi nasıl oluşturmaktadır ve perspektifine uygun derinliği nasıl kazandırmaktadır?

Debord'u sanatçı olarak adlandırmanın bir ölçüde paradoksal bir ifade olduğu açıktır. Yıkıcı olmayı amaçlayan sanat eleştirisi çift yönlüydü. Modern sanat, bir yandan kendilerini aşamayan ve tekrar eden öncüler silsilesiyle yabancılaşmış yaşam üzerine eleştirel keskinliğini tüketmiştir, fakat diğer yandan sanat, deyim yerindeyse dondurulan ve bu yüzden de arzuların kurgusal, aldatıcı bir tatminini sağlayan anların mezarlığından başka bir şey olmayan "gerçek yaşam"la daha derinden bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Debord'un daha sonra gösteri kavramı aracılığıyla toplumun tüm işleyişini kaplayacak şekilde genişleteceği aynı yabancılaştırıcı güç, o anda tam da sanat ilkesine uygulandı. Sanat, yaşamdan ayrı olmaktan başka bir şey değildi.

Bu kadar güçlü bir eleştiriyi yayan kişinin kendisinin aslında bir sanatçı, hem de derinlemesine sanatçı olduğunun ortaya çıkmasıyla bu paradoksun açıklanması, belki de bu eleştirinin hedefini özünde dokunmadan bırakarak ıskalaması olgusunda yatmaktadır. Aslında yirminci yüzyıl sanatını öncülerin cisimleştirdiği bir olumsuzlama hareketine indirgemek, resmi sanatı ve sanat üzerine kısmen tarihselleştirici söylemi sanat eserinin kendisiyle karıştırmaktır. Dada'nın ve özellikle de Duchamp'ın, yirminci yüzyıl sanatının teorik sınırlarının izini örnek oluşturacak bir açıklıkla –yani, sanat eserini yaratan sanatçıdır ve herhangi bir şeyin sanat olması için gerek ve yeter koşul, bir sanatçının onun sanat olduğuna karar vermesidir– sürmüş olması sanatın

*Édouard Balladur: Fransa'da 1993 ile 1995 arasında başbakanlık yapan Gaullist (merkez sağ) çizgideki politikacı. (h.n.)

bu sınırlar içinde zengin ve anlamlı olmasını o zamandan beri hiçbir şekilde önlememiştir. Öncü sanatçılar, günümüz sanatının ne olduğu ve ne olması gerektiğini tanımlamak için inatla uğraşırken, Beuys, Buren ve diğer pek çok kişinin şahsında yirminci yüzyılın ikinci yarısında ancak *art pompier** olmayı becerebildiler ve bunu gerçekten başardılar. Tekrar öncülere gelirsek, onların hepsini tek bir tarihsel eğilimde sıralamamak önemlidir. Örneğin Kobra hareketi, olumsuzlama eyleminden daha iyi bir pozitif yenilenme örneği teşkil eder.

Sanatın kendisi tarafından tamamlanamayan ve ancak yaşamın kendisi sanatı –"durumlar"da– aştığında tamamlanabilen bu olumsuzlama eylemi, sadece sanatın değil, sembolizasyonun ve işaretler ya da temsiller aracılığıyla dolayımın eski reddedilişini de tekrarlıyor gibi görünür. Yaşamın ya da nesnelerin kendi hakikatleri adına sanatı –ve dolayısıyla işaretleri ya da sembolleri– sahte diye suçlamak, bir yargı değil, ancak salt bir şiddet hareketidir: bu hareket sanatı devrimcileştirir mi? Swift, sözcüklerin talihsiz çokanlamlılığını –yani tam olarak da sembolizm gücünü– yok ederek dili reforma tabi tutmaya girişen Lagado'lu akademisyenlerin sözcüklerin yerine nesnelerin örneklerini koyma girişimleriyle alay etmişti: bu gerçekleştiğinde en basit konuşmayı yapmak için bile sonsuz aktarmalara gerek duyulacaktı!

Sembolizasyon, Debord'un kendini adadığı "yıkıcı" faaliyet alanını benimseyerek ve sanat eserinin yaydığı etkiyi onun yazı ve filmlerine olduğu kadar yaşamına da bağlayarak, ciddiye alınmayışının öcünü almıştır; bu ise oyun ve tarz aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Hepimizin bildiği gibi, özgürlük pratiğinin maddi ve toplumsal sınırlamaları ya da imkânları olabildiğince göze aldığı yerde, hiçbir şey oyundan daha ciddi olamaz; o halde oyun bizi memnuniyetin en iğrenç çeşidi olan tekrardan –Debord'un gözünde kılık değiştirmiş ölümden– korur, ama böyle yapmakla da büyük bir riske girmiş olur. Fakat onun ciddiyeti daima –ve özellikle de

*Gösterişçi ama içi boş sanatı niteleyen terim.

devrimci eylemde– bir dünya oyunu olmasından kaynaklanır. İster tarot, ister satranç, isterse de go olsun, oyunun fiziksel nesneleri ve kuralları dünyanın bir benzerini yaratır ve her oyun ya da her hamle, dünyayı yeniden düzenleyip yeniden başlatır. Ne kadar küçük olursa olsun bir grup devrimci söz konusu olduğunda örgütlenme biçimleri, çalışma tarzları, eylemlerinin içerik ve nitelikleriyle yöntemlerinin tümü, dünyanın olmasını istedikleri hali, sanki bu grup o dünyanın küçük ölçekte gerçekleştiği bir yermişçesine önceden canlandırır. Bu, Bolşevik partinin kaderinden çıkartılan acı derslerden biridir ve *Ya Sosyalizm Ya Barbarlık* da bundan ders almaya ve özgür bir toplumun gerektirdiğini düşündüğümüz biçimde dolaysız, somut ve mikro ölçekte hareket etmeye niyetliydi.

Debord, bu gereksinimi gayet doğal olarak, "eski dünya"dan kopma arzusunun aslında en güçlü şekilde odaklandığı, terimin oldukça yararsız çağrışımlarından dolayı gündelik yaşam adını vermeyeceğim; bundan ziyade, durumların en somut içeriklerinin ve geçici anların kullanımı diyebileceğim "yaşam kullanımı" alanına genişletti. Oyun, sanatçının eserinin ilerleyişi daha önce karşılaşılmayanı, zamanın akışının arzulanabilir biçimde düzenlenmesini ya da mekânın açılımını önerdiğinde sanatçının bu oyunu oynaması bakımından burada zorunlu olarak modeldir. Kentsel çevrenin "deneyimlenmesi" bu tür bir oyundu: gidip görülen yerlerin kendine özgü niteliklerinin tonu ve tınısıyla dolup taşan gezintiler, değişik yerlerde içilen içkiler ve düşünce alışverişleri. Aynı şey, neredeyse "ortak yaşam"ın esas anlamı olarak anlaşılması gereken sohbet için de doğruydu, zira dostluğun duyusal tamamlanmasına benzer bir şeyi cisimleştiriyordu. Debord'a göre bu sözlü bir *dérive*, değişik insanların fikirleri, sözcükleri, yeni hayalleri oyun oynar gibi deneyimlemesiydi. Onunla birlikte biraz zaman geçiren kişi, varlığının ve konuşmasının bu sohbetler sırasında dostlarının hayal güçlerini en canlı ifadeleriyle nasıl harekete geçirip serbest bırakmayı başardığını bilir. Öte yandan gerçek rakipleriyle yaptığı tartışmalar "boks maçı" adını verdiği, fakat aslında her şeyin serbest olduğu bir dövüşe benzeyen başka çeşit bir oyuna dönüşüyordu, zira en rezilce ki-

şisel saldırılar da dâhil olmak üzere kullanabileceği her araca başvurmaktan rahatsızlık duymuyordu.

Buna rağmen dostlukta –dostluğun bir devrimin yaratmasını umduğu toplum biçimini gerçekten en isabetli biçimde önceden canlandıran şey olduğunu düşünüyorum– varolan düzene karşı savaşın doğasındaki kısıtlamaların ve savaşmaya layık olabilmenin gerektirdiği özgürlük derecesinin –kendi kanısına göre– gerektirdiği kuralları güçlendirmekten yanaydı. Bu kuralları tek taraflı olarak bizzat kendisi koyduğundan ve çoğu defa da bu kuralları kendiliğinden anlaşılır oldukları gerekçesiyle üstü kapalı bıraktığından, bu esnek olmayan tutumu çoğu zaman biçimcilik ve hatta keyfilik noktasına kadar zorluyordu. Müritleri bu uygulamayı abartarak en son moda iğrenç züppelik noktasına getirmekten başka bir şey yapmaya açıkça acizdi.

Ben de o zamanlar, ne olduğunu bile anlamadan, dostlar arasındaki ilişkilerin bir kural tarafından düzenlenmesi kavramı bana tamamen yabancı olduğu için aynı biçimciliğin kurbanı oldum. Guy ve Michèle, Clairvaux Çıkmazında beni yemeğe davet edip Sivastopol Bulvarı'ndaki ucuz bir lokantadan satın aldıkları tavuk ve kızarmış patates tabağını önüme koydukları akşam, "hakaret" onu geçersiz kılan ve kesinlikle kabul edeceğim tuhaf bir özürle –"meteliğe kurşun atıyoruz"– gizlense bile gözden düştüğümü anlamam gerekirdi. Aptal olmasaydım işaretleri muhtemelen daha düzgün anlar ve tavuk-patates kızartması-özür karışımının, bir çeşit beni dışlama arzusuyla –açıkça Michèle'e yüklenebilir– hoşgörülü olma arzusu arasında kendi kendisiyle çelişen bir uzlaşma olduğunu anlardım, vs. Ne olursa olsun, işte Debord'un dostluğumuza nedenlerini bana hakaret olarak bile belirtmediği son verme zamanının geldiğini hissettiği zaman tercih ettiği yöntem budur. Benim için de, onun için de kötü oldu.

Kendisine İşgalleri Sürdürme Konseyi adını veren Situasyonist Enternasyonal'in 68 mayısında Ulusal(!) Pedagoji Enstitüsü'ne çekilmesi, bana göre, bu tür bir oyunun çok daha ciddi çarpıtıldığını ifade ediyordu. Situasyonist Enternasyonal, böyle yapmakla kendi nezdinde devrimci kitlelerin kolektif sorumluluk taşı-

yan yetkili bir kurumu olarak tanımlanması gereken konseyin adını gaspetmiş ve böylece de konseyi, Mayıs ayaklanmasının sayısız faili ve özellikle kendilerinden farklı görüşleri savunmaya cüret eden insanlar hakkındaki yargılarını –yani suçlamalarını– bildiren ayrı bir otoritenin gizlenme aracına dönüştürmüş oldu.

Oyun oynamak bu koşullar altında oyunun kesinlikle çok daha geniş bir alanda sürdürülmesini gerektirecek ve Debord da hiç kuşkusuz oyun üzerindeki hâkimiyetini ve oyuna bir tarz kazandırma olanağını kaybedecekti.

"Tarz" terimi kullanılarak herhangi bir ironi amaçlanmamıştır. Tarz, bana göre, anlamı anlamlılığın en temel düzeyinde bulunan bir mesajın iletilmesini kolaylaştırmak ya da süslemek için kullanılan yapay bir biçim değildir. Az sayıda insandan oluşan bir topluluğun devrimci eylemi bir tarz gerektirir, tıpkı oyun gibi; bir dünya vizyonuna şekil verme düşüncesi küçük ölçekte gerçekleştirilemez. Her hamle ya da hamleler bileşimi, varolan kaosa ne kadar geçici olursa olsun bir düzen vermeyi amaçlayan bir hareketin ya da biçimin taslağını verir. Güzellikten ya da zerafetten oyuna gönderme yaparak bahsetmek yapaylık değildir, fakat oyunun nesnel dünyada sürdürüldüğünün farkındalığını kazandırır. Ayrıca tarz, öznelliğin belirtisi olarak değil, daha çok, gündelik ve ütopik boyutlar arasındaki –bir yandan tüm savunmasızlığıyla "zaman şelalesinin" üzerinde asılı duran maceranın her yerine yayılmış sözlü gürültünün eylemsizliği ve anlamsızlığından ifade özgürlüğünü çekip çıkaran hareket ile diğer yandan analoji yoluyla arzulanan bir dünya düzeninin önceden yaşanmasını sağlayan simgesel bir izlenimin projeksiyonu olarak ütopya arasındaki– gerilim olarak tanımlanabilir.

O halde, az sayıda insandan oluşan bir topluluk eylediğinde, gerçekliği açık uçlu zamanın, tarihin tamamlanmamışlığının ve devrim olanağının şaşırtıcı bir şekilde kendisini hissettirdiği bir kırılma noktasına iten şey, ancak sınırlı olabilen maddi etkiden çok tarzdır.

Sanat eserinde eserin benzersizliğinin işareti olan zamana karşı bu geniş açıklık, Benjamin'in aura dediği şeydir. Benjamin, modern teknikliğe (technicity) melankolik bağlılığı adına bun-

dan feragat etmenin zorunlu olduğuna inanıyordu. O zamanlar devrimin kaderinin makinelere ve muhtemelen makinelerin yol açtığı kitleselleşen insanlığa bağlı olduğuna inanılıyordu ve kendi görüşünü son derece tartışmalı bir postülat olan, "sanat eserlerinin tek ilkesi her zaman yeniden üretilebilir olmalarıdır. İnsanların yaptıkları şeyler, başkaları tarafından tekrar yapılabilmelidir," postülatına dayandıran Benjamin, sanatı seri üretime benzer kılan teknik araçlar tarafından ulaşılan bu üretkenliğe günümüzde sahip olma olanağını, en azından kitleler açısından, özgürleştici bir şey olarak selamlamıştı. Şimdi makineler ve özellikle de makineye benzer toplum hakkında daha fazla şey bildiğimize göre, her insanın eşit değere sahip olduğunu kabul etme niyetindeysek de, bana öyle geliyor ki devrimin, "bir insan tarafından yapılan bir şey, başka biri tarafından tekrar yapılamaz" postülatını savunması gerekiyor.

Tekrara düşme korkusu aklından hiç çıkmayan Debord'un kendi pratiğinde onayladığı ve her anın benzersiz olduğuna dair güçlü algısıyla aynı sonuca çıkardığı postülat budur: "Sarhoşluğun şiddetinin ötesinde varolan şey... muhteşem ve korkunç bir huzur duygusu, zamanın geçişinin gerçek tadıdır."

Bir figür olarak ayna –gerçekliğin sürekli değişen görüntüsüne böyle sıkı sıkıya bağlanan, ama aynı zamanda onu tersine çeviren ayna– Debord'un yazılarından benimsemiş olduğu özgün eleştirel tutuma kadar tüm o ünlü eleştirisinin, gösteri toplumunun içeriği de dâhil olmak üzere eserlerinin ve hatta belki de yaşamının derinden birleştirici yapısı olarak işlev görür.

Fakat ayna figürü ayrıca Debord'un göstergeler, temsiller ve semboller üzerinden kurulan bir dolayıma dair belirsizliğini de cisimleştirir. Böyle bir dolayım yabancılaşma, meta fetişizmi ya da sanatın bize sağladığı gerçek yaşam ikamesinin tuzağına düşmek olurdu: aldatıcı, çarpıtıcı ve parçalı olduğundan dolayı gösteri aracılığıyla bir tahakküm aracı haline gelirdi. "Gerçek yaşam"ı özgürleştirmek, onu imgelerin taşlaşmış egemenliğinden kurtarmak ve sahiciliğin otoritesini yeniden kurmak için bunun sürekli parçalanması gerekir ki sürekli yeniden keşfedilebilsin. *Mémoires*'dan (Anılar) *Panégyrique*'e (Methiye) kadar ve bütün filmle-

rinde –tersinden okununca aynı sözcüğü ifade eden son filminin başlığına kadar– ayna, mecaz olarak belleği ifade eder. Bu, nostaljinin harap ettiği, sonuna kadar incinmiş ve aynı zamanda eleştirel düşünce tarafından denetlenip yönlendirilen bir bellektir.

O sıralar yazılarında kendi başlarına bir eleştiri tarzı olarak kullandığı pek çok yansımalı ifade bulunur. Debord, "sefaletin felsefesini felsefenin sefaletine çeviren ve bir tarzın olumsuzlanması değil bir olumsuzlama tarzı olan bu isyancı tarzı" teorileştirdi. "Varolan kavramlardaki" istikrarsızlığı ortaya çıkardığından "aynı zamanda bu kavramların yeniden keşfedilmiş akıcılığını ve yeniden yıkımının kavranmasını da içermektedir."

Daha geniş bir düzeyde ayna kavramı, olayların akışına dair sürekli bir düşünüm, bir çeşit vakayiname, Debord'un *Internationale Situationniste*'in on iki sayısında ve *Commentaries sur la Société du Spectacle*'da (Gösteri Toplumu Üzerine Yorumlar) yazdığı türden "varolan kavramları" tersine çevirmenin bir aracı olarak yine Debord'a hizmet etti. Bana göre Debord'un bunu başardığı zaman, tarihin inişli çıkışlı hareketi içinden konuşurken en uzağı gördüğü ve en doğru hedeflediği andı. "Çağıldayan zaman şelalesi"nde sürekli tekrarlanan somut gerçeklere karşı yaşamını ve eserini adım adım mücadele ederek savunmak zorundaydı. Bu mücadele sayesinde konuyu teorileşmeye bırakırken olayın esas tohumunu koruyarak şimdinin makul, mitolojiden arındırılmış bir portresini çizmeyi başardı.

Ama durup da teorik bir savaş gemisi, *La Societe du Spéctacle*'i (Gösteri Toplumu) inşa etmek için araya mesafe koymaya kalkışınca bence bir çıkmaza girdi, fakat bunun nedenlerini burada açıklamaya girişmeyeceğim. "Gösteri toplumu" ifadesinin kendisi bana bozuk gibi geliyor, ama bunun nedeni muhtemelen sözcüklerin mevcut anlamlarının esiri olmamdan kaynaklanıyordur. "Gösteri" sözcüğü bana bir kavram, Debord'un o kadar inatla savunduğu bir genelleme olarak değil, bir metafor olarak doğru görünüyor. Kısmi uygulandığında çok keskin bir eleştirellik kazanabilen bu sözcüğün metaforik gücü, Debord sosyal gerçekliğin tümünü ona uydurmaya kalkışınca intikamını aldı ve onu tuzağa düşürdü; bu durum, özellikle *Commentaires*'de (Yorumlar)

açıkça görülür. Toplum bilindik tiyatronun aşırı basitleştirilmiş bir modeline indirgenir ve yabancılaşmanın diyalektiği sahnenin arkasında ipleri çeken sahne görevlilerinin acınası biçimde suçlanmasıyla tükenip yavan hale gelir. Gösteri toplumu, o zaman bir sahne arkası manipülasyonları toplumu haline gelir.... Tahakkümün nasıl işlediğinin mitolojiden arındırılması süreci, burada yine sembolik boyutun basitçe yadsınmasına indirgenir. Bütünsel gösteri kavramı, içinde temsilin ve temsilin yarattığı yabancılaşmanın olağanüstü karmaşıklığının açılıp anlaşılır hale geldiği alanı tamamen dümdüz eder.

Metalaşmayı, piyasa ekonomisini, temsili demokrasiyi, kamuoyu yoklamalarını, kitle iletişim araçlarını ve sosyal bilimleri bir araya getiren mekanizmanın olağanüstü etkililiği, söylemini bir yasa gibi tek yanlı olarak dayatmasına değil, daha çok karşılıklı etkileşim içinde olmasına dayanmaktadır. TV yorumcusu, resmi yalanları duyuran bir Büyük Birader değildir; o, aklınızı okuyan ve düşüncelerinizi dile getiren herhangi biridir. Ekrandaki telaşlı palyaçolar bizim yüzlerimize, mimiklerimize ve seslerimize sahip olarak oradalar; gürleyen, bizi bunaltıp umutsuzluğa sürükleyen konuşmalar, bizim kendi konuşmalarımız gibi gösterilir. Bir anlamıyla öyledir de, yalanlar tıpkı vergiler gibi doğrudan kaynağından toplanır. Geniş bir plan bize dayanarak temel malzemesini tahakküm üreten aygıtların çeşitli kuruluşlarından ve özellikle de sosyal bilimlerden sızdırır ve sonra da yalanın etken ilkesini yalıtmaya ve bizim bir çeşit kopyamız olan sosyal bir söylemi yeniden oluşturmaya ilerler – tekinsiz bir aşinalık. Kendimizi, kendimizin dışında hareket edip konuşurken görmekten ve duymaktan serseme döndüğümüzden sesimizi kesip otururuz. Bundan daha kötü bir sansür olabilir mi?

Debord bu analizi kabul eder miydi? Muhtemelen etmezdi. Bunun pek önemi yoktur.

Önemli olan, toplumumuzun kendisi ve dünya hakkında sunduğu evrensel yalanı açığa çıkartıp ona şiddetle karşı çıkmış olması, bu yalanın, şu anki olayların daimi şimdisinde sonsuza kadar dönüp duralım diye canlı ve cansız her şeyi gayrı-sahicilikle doldurup zamansal boyutu ortadan kaldırarak gerçekliği nasıl

yok ettiğini göstermiş olmasıdır. Her şeyden önemlisi, tahrip edici yalanın zayıf noktasını keşfetmiş olmasıdır: ölümün yadsınması. "Ölümün toplumsaldan yok oluşu, yaşamın toplumsaldan yok oluşuyla aynı şeydir." "Seyircinin zihni, artık yaşamda yol alarak başarıya ve ölüme gitmez." "Yaşamını harcamaktan vazgeçen kişi, artık, kendi ölümünü kendisine kabul ettiremez."

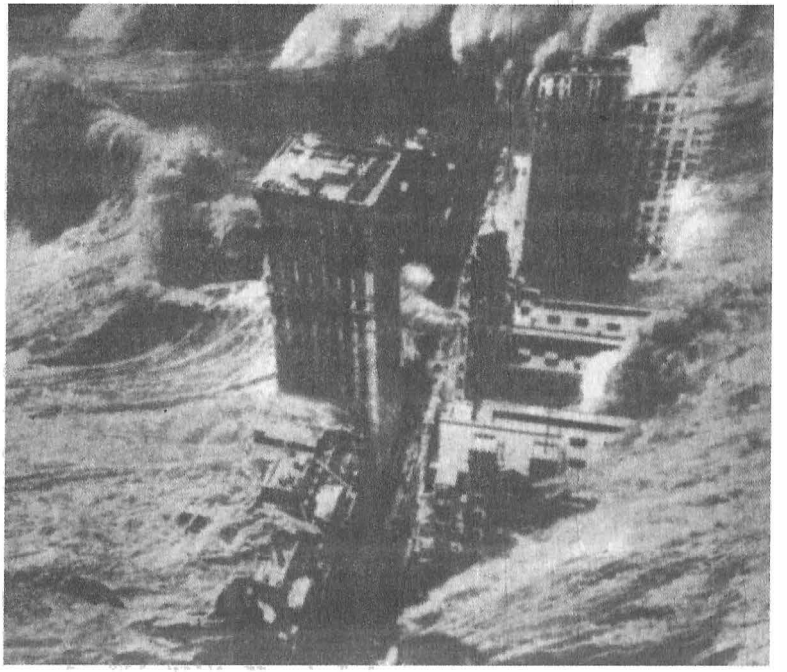
Eleştirel düşüncenin bu derinliklerinde Debord çok yalnız kaldı. Ölümün yadsınması da acil pozitiflik ve iyimserlik ihtiyacıyla birlikte devrimci hareket içinde yer buldu. 1968'e doğru ölümü "gerici" olarak nitelendirmek modaydı.

Böyle derinliklerde boş konuşma da söz konusu olamazdı. Debord, döneminin sahtekârlığına iki çift tespitle karşı çıkmaktan hoşnut değildi: tüm yapıtı ve yaşamı, ölümün varlığının farkındalığıyla güdülenmiş ve geçici ile ütopik boyutlar arasında gerilmişti. "Zamanın geçişinin gerçek tadı", ister özel anlarda şarabın tadını çıkarırken olsun, ister devrimci mücadelede olsun, aynı zamanda hakikatin tadıdır da. "Ölüme doğru hareket"in varlığı, devrimin onarması ya da baştan kurması gereken sahiciliğin mihenk taşıdır.

Debord'un radikal olarak bir sanatçı olması işte bu anlamdadır. Dostu Asger Jorn'un, ikisi arasında bir seçim yapması istendiğinde, ressam, heykeltraş ve seramikçiliğe devam etmek için Situasyonist Enternasyonal üyeliğinden çıkmasına rağmen onun gözünde bir situasyonist olarak kalması aynı anlamdadır. Çünkü, Debord'un *De l'Architecture Sauvage* (Yaban Mimari Üzerine) adlı denemesinde Jorn'un Albisola'daki evinde ve bahçesinde ürettiği kalıcı başkalaşımlar hakkında yazarken söylediği gibi, Jorn, tercihine rağmen, sürekli bir keşifler ve arzular sağanağının yaşamının itici gücü olmasına asla son vermemişti.

Devrimci Romantizm Üzerine Düşünceler

Max Blechman



John Heartfield'in bir kolajı – Artists Rights Society, New York/VG Bild-Kunst, Bonn

Dünya romantikleştirilmelidir. O zaman en baştaki anlayış yeniden bulunacaktır.

Novalis

I.

Marx, *Grundrisse*'de romantizmi burjuva yaşamının "bütünüyle boş olmasına" karşı tarihsel olarak kaçınılmaz bir karşı-saldırı –"başlangıçtaki tamlığa" yönelik nostaljik bir özlem– olarak tasvir eder. Marx, genel bir perspektiften hareketle romantizmin kapitalist uygarlığın "meşru antitezi olarak mutlu sona kadar" ona eşlik edeceğini düşünür. Romantizmi daha yüksek bir kavramda kendi çözümünü içeren bir çatışkının bağlamına yerleştirerek bu daha yüksek kavramı *tarihin örtük sürekliliği* içinden düşünmeyi ve Marx'ın tasarladığı "mutlu son"a yönelik benzersiz harekete *devrimci romantizm* adını vermeyi öneriyoruz.

II.

Romantizm, Baudelaire'nin tanımına göre sonsuzluğu arzulayan bir hissetme biçimiyse, devrimci romantizm, fantezinin en uzak sınır boylarında gerçekleştirdiği romantik yolculuğun en fazla politik özgürlük uğruna yürütülen devrimci mücadeleyle buluşma noktasıdır. Baudelaire'e göre romantizm tüm edebi ve sanatsal ekolleri aşıyorsa ve modern sanatın gerçek ruhuysa, devrimci romantizm de tüm belirli politik eğilimleri aşar ve modern isyanın gerçek ruhu olur. Şiirsel maceranın ütopik içeriği devrimci keşfin ütopik içeriğiyle birleşir; politik alanın dönüşümü kültürel alanın dönüşümüyle doğrudan ilişkilidir; halkın görkeminin devrimci buyruğu, tek bir talepte özetlenen romantik bir evrensel yenilenme buyruğudur: *Tüm iktidar hayalgücüne!*

III.

Shelley, *Defence of Poetry* (Şiir Sanatının Savunması) adlı denemesinde aklı "bir düşünceyle diğeri arasındaki ilişkileri" temaşa etme yetisi, imgelemi ise "kendi ışığıyla o düşüncelere renk katarcasına" etkide bulunma yetisi olarak tanımlar. Akıl, verili niceliklerı yapısöküme tabi tutan ve yeniden düzenleyen bir araç olarak, nesnelerin ve işlevlerin ampirik farkları üzerinde etkiyen analiz ilkesidir. İmgelem, "bu niceliklerin değerini hem tek başına hem de bütün" olarak kavrayan sentez ilkesidir. Akıl kendi içerisinde tam olarak analitik bir kapasite olduğu ölçüde, "ruh

için beden ya da töz için gölge neyse, imgelem için de akıl" odur.

İmgelem Kartezyen felsefe tarafından hatanın kaynağı olarak görülmesine karşılık Shelley tarafından eyleme yol gösteren temel yeti olarak yeniden düşünüldü. Shelley'in imgelemi yeniden değerlendirmesi, şiirin toplum içinde politik erdemin geliştirilmesinin temel aracı olarak kabul edilmesine hizmet eder. Şair adeta şiirsel imgenin yüce yüksekliklerinden güzeli ve iyiyi yeryüzüne indirerek kültürün ebedi özlemlerini gerçekleştirmektedir. İmgelemin aklın eyleminden önce gelen ve aklın sadece öğretiler ya da tasarılar üzerinden düşünebileceği "sonsuz, sınırsız ve bir olana" katılmasından şiir kaynaklanır. İdrak ve belleğin düzenleyici etiği tarafından naif idealizmle itham edilen Shelley, açık sözlü bir savunma sunar: "Ahlaki iyinin mükemmel aracı imgelemdir, şiir nedene etkiyerek sonucu yönetir." "Yaratıcı yeti" matrisine aydınlanmanın etiğini yeniden yerleştiren Shelley, "kendimizde değil de düşüncede, eylemde ya da kişide varolan güzelle kendimizi özdeşleştirmeyi ve tabiatımızın dışına çıkmayı" gerektiren bir imgelem üzerinden, erdemli eylemi akla uygun düsturlardansa şiirin esinlediği daha yüksek bir kimlik duygusuna bağlı olarak anlamlandırır. Şiir, Shelley'in yorumuyla erdemin esas aracıdır çünkü toplumun kaynağına, topluma onu oluşturan kısımlarının toplamından ayrı kolektif bir kimlik kazandıran *sensus communis*'e (sağduyu) uzanır; politik erdemin sönmekte olan kömürlerini toplumun ahlaki magmasını harekete geçirerek ateşler ve bu ahlaki kimliği imgelemin sözcükleriyle ifade ederek özgürleşmeyi kolaylaştırır.

IV.

Modern rasyonalitenin ahlaki bakımdan yetersiz olduğuna dair eleştiri, Shelley'i toplumsal çürümenin imgelemi "önce özünde" kavrayıp, sonra, "kendini felç eden bir zehir gibi duygulanım aracılığıyla arzulara kadar yayarak bütün her şeyi içinde herhangi bir duyunun zar zor yaşayacağı hareketsiz bir kütle haline getiren" bir şey olarak görüldüğü açıkça romantik bir yargıya götürür. Shelley'in "şiirsel ilke" adını verdiği şeyin –imgelemde daha çok güzellik ve adalet arzusu uyandırma yeteneğinin– bozulması, ka-

çınılmaz olarak insanın iç dünyasında imgelemin muhakemeye olan uygun ilişkilenişini tersine çeviren bir nesnelciliğin yükselişine eşlik eder. "Şiirsel ilke"nin zayıflamasıyla birlikte insan özgürlüğü ahlaki eylemi esinleyen yetiden koparılır. Sezgisel olarak kavranan bir amaç olmaksızın özgür irade nasıl başlayacağını bilemez; köken ve *telos*'tan mahrum kalan bir özgür irade, bir bencil irade çokluğunun oluşturduğu mekanizma içinde kendini kaybeder. İradenin köksüz bırakıldığı bu durumda sivil otoriteyi elinde bulunduranların politik oluşumları salt fayda kriterine göre yöneten "akılcılar ve mekanikçiler" olması kaçınılmazdır.

Fayda ama neyin ışığında? Şiirsel imgeleme ve dolayısıyla kolektif meşruluk kazanmış amaçlara başvurulmazsa faydanın işaret ettiği haz ve iyi, bir ihtiyaçlar ve istekler döngüselliğine eşlik eden ahlaki merkez ya da çerçevelerini sorunlaştırmayacak mekanik sanatların gelişmesiyle kısıtlıdır. "Yaşam güvenliğini denetleyen", "karşılıklı sabır ve hoşgörüyü" kişisel avantaj sağlama dürtüsüyle "uzlaştıran" hazzın "geçici ve tikel formları" yönetici ilkeler olarak benimsenir, "duygulanımları güçlendirip arıtan", "imgelemi genişleten" ve "ruha duyuyu ekleyen" sanatlar, hazzın "evrensel ve sürekli formları" ise özel eğlenceler olarak görülür. Toplumsal bütünlük uğruna "şiirsel" temeli karanlıkta bırakmak ve kamusal erdemleri özel alana kısıtlamakla başlayan serbest pazarın "harici yaşam malzemelerini biriktirmesi" –"bencilliğin gözle görülebilir cisimleşmesi olarak" paranın saltanatı– dâhili yaşamın sahici ihtiyaçlarının saptırılmasıyla doğru orantılı olarak artar. Politik yasaları belirleyen ilkeler imgelemin ilk ilkesini gözden kaybederek, tam bir politik özgürlüğü sağlayacak tek şey olan "şiirsel ilke"nin kurucu gücünü görmeyerek en iyi ihtimalle kendisinin neden olduğu dinamikleri rasyonalize edebilecek "hesaplama yetisi"nin katıksız uygulanışına kaçınılmaz olarak uyar.

V.

Shelley'in *Şiir Sanatının Savunması* adlı denemesi, yeni doğan araçsal akılcılığın ardından Dionysosçu romantizmin yeniden canlanması ve insani olarak uygulanabilir bir özgürlüğü doğası gereği gerçekleştiremeyen tek boyutlu bir aklı alt etmeyi amaçla-

yan erken bir girişim olarak görülebilir. Shelley, etik temelli bir bakış açısından, Nietzsche'nin Aydınlanmanın metafizik temelleri yok etmesinin içerimlerini ele almaya, modernitenin ayaklarının dibindeki uçurumu ortaya çıkartmaya ve insan ruhunu parçalanmış bireyleşmeden kurtarmaya duyduğu aciliyeti öncelemiştir. Nietzsche'nin "trajedinin gizem öğretisi"ni "varolan herşeyin tekilliğine dair temel bilgi" olarak, "bireyleşme kavramını kötülüğün temel nedeni olarak ve sanatı bireyleşme zincirlerinin tekilliğin yeniden kurulacağına dair bir işaretle kırılacağının keyifli bir umudu" olarak tanımlaması, Shelley'in tanımladığı şiir sanatının yeniden birleştirici işlevinin bir özeti olarak okunabilir. Shelley'in de antik trajedinin bir hayranı olması tesadüf değildir. Politik oluşumların sağlığının dramayı ilkelerine tekrardan oturtan kişilerin kahramanlığına bağlı olduğuna inanan Shelley, şiir sanatının esas kamusal aracı olarak dramanın "toplumsal yaşamın ruhunu güçlendiren enerjileri" cisimleştirdiğini belirtecek kadar ileri gitti. Benzer şekilde Nietzsche'ye özgü "Dionysos'un yeniden doğması" umudu, sanatın ve toplumsal yaşamın "yalnızca insanın insanla birliğinin yeniden olumlanmadığı, yabancılaşmış, düşmanlaşmış ya da boyun eğdirilmiş doğanın mucizevî oğlu insanla tekrardan birleşmesinin kutlandığı" olağanüstü birliğine duyulan özlemdir. Shelley de olduğu gibi Nietzsche'de de yaşamın sanatla büyülenmesi Aydınlanmanın parçaladığı metafiziğin yerini alır ya da daha doğrusu metafiziği sanatsal faaliyet olarak yeniden tanımlar: "sanat en yüksek görev ve bu yaşama uygun metafizik faaliyettir." Dionysosçu sarhoşluk, estetik deneyimin özgürleşmesini hedeflediği kadar büyüsü bozulan toplumsal yaşamın radikal aşkınlığını da tasavvur eder: "Artık köle özgür; artık zorunluluğun, geçici hevesin ya da 'utanmaz modanın' insanla insan arasına diktiği inatçı, düşmanca engeller... kendisini daha yüce bir topluluğun üyesi olarak ifade ettiği dansta ve şarkıda yerle bir olmuştur."

Yunanlıların sahneye koyduğu Apolloncu/Dionysosçu –bölünmüş çokluk ve başlangıçtaki teklik arasındaki– düalizmden doğan ontolojik çelişki toplumsal bir boşlukta meydana gelmedi. Bu çelişki, burjuvazinin politik teolojiden kurtuluşuyla birlikte

başlayan politik meşruluk krizine paralel bir meşruluk ve anlam krizi bağlamında gerçekleşti. Nietzsche, Dionysos'un akılı iki kez nihilizmden kurtardığına işaret eder: sofist Yunanistan'da ve Aydınlanmanın sonunda. Euripides'in trajedileri septisizmin yükselişi ve politik kurumlarını tanımlayan mitolojik gerçekliğin kapanması sırasında kaleme alındı. Dionysos –Euripides'e göre "gelen tanrı"– ise Aydınlanmanın güya tam da bu şarap ve şiir tanrısından kurtulduğu dönemde romantik sanat ve düşüncede yeniden ortaya çıktı. Hegel'in Hıristiyanlığı geçmiş tüm dinlerin mutlak hakikatlerinin diyalektik doruğu olarak görmesini tersine çeviren Schelling'e göre geçmişin tüm mitolojik süreci Dionysos'un gelişine hazırlanmak için bulunmaktadır. Bu anlamda Schelling'in yazdığı gibi "her şey Dionysos'tur" ve "gelen tanrı", mitolojinin bilindik tanrısı değil, mitolojik düşüncenin kendi faaliyetine ilişkin yeni bir bilinçtir. Efsaneye göre Yunan uygarlığını septisizmden kurtarmak için Doğulu seyyah bir şarkıcı olarak ortaya çıkan Dionysos, *Frühromantik* bağlamında aklın modern ayrışmasının üstesinden gelecek "yeni bir mitoloji"nin sembolü haline gelir. Fransız Devrimi'nden esinlenen ama devrimin yol açtığı toplumsal boşluk karşısında cesareti kırılan erken Alman romantizminin yaşamın şiirselliğine yaptığı çağrı, insanlığın özgürleşmesinin koşulları üzerinde yeniden düşünme önerisidir.

VI.

Thomas Mann, Aydınlanmanın düşüncenin mitolojik yapısının üzerinden es geçme tutkusunu yalnızca bastırılanların felaketli sonuçlarla geri dönüşüne yol açabilecek bir saçmalık olarak yorumladı. Mann'a göre edebiyatın görevi, "miti entelektüel faşizmden koparmak" ve "ona insani bir işlev kazandırmaktır."

Ernst Bloch, aynı şekilde komünizmin büyük başarısızlığını yeni bir gelecek tasarlamak için romantizmin mit üzerinden gerçekleştirdiği dolayımı kullanamaması olarak görür. Bloch, ortodoks Marksizmi Kartezyen rasyonalizmin entelektüel *tabula rasa*'sını benimsemekle ve ütopik vizyonla duyusal hisleri devrimci mücadelede birbirine bağlayacak politik hayalgücünden yoksun olmakla eleştirir; modern devrim Marksist realizmin yavan-

lıklarının sunabileceğinden çok daha fazlasını gerektirir ve devrim pratiği ütopik vizyon kadar radikal ve yaratıcı olmalıdır. Bloch'un analizine göre faşizme özelikle kapıyı açık bırakan şey estetik bir radikalizm oluşturmakta gösterilen başarısızlıktır: faşizmin en eski mitlerine karşı, ancak "asla tam olarak olgunlaşmadığından asla gerçekleşmemiş, ütopik içeriği bugünün sınırlarını aşan ve bu nedenle yıkıcı gücünü koruyan" bir olay ya da duruma göndermede bulunan ideallerle mücadele edilebilir. Bloch, rasyonel sağduyunun ötesine geçen politik eylem için ütopik bir *praksis* aramaktadır; Bloch'a göre, Benedetto Croce'ye göre olduğu gibi, ampirik tarih yalnızca geçmişe aitken, geleceğin tarihsel olaylarının ana hatlarıyla planlanması imgesel ve mitolojiktir. Devrimci tarih, yeni toplumsal koşulların filizlenebileceği psikolojik zemini keşfetmekte tereddüt etmeyenlerin bir ürünü ve sonucudur. Devrimci bağlılık ampirik tarihin onayını almadan işlediğinden devrimci eylemi bildiren imgeler imgelem üzerinden bulunur. Bu bakımdan Bloch'un devrimci romantizmi, genel grev miti hakkında, "mit bugüne etkiyen bir araç olarak değerlendirilmelidir; geleceğin gerçek tarihi olarak ne kadar uzağa taşınabileceği üzerine yapılacak herhangi bir tartışma girişimi anlamsız olacaktır. Önemli olan yalnızca bütünlüğü içindeki mittir" diye yazan Georges Sorel'in devrimci sendikalizmine kadar geri gider.

VII.

Mitos'un imgeleme nesnel bir hakikat olarak aşılanması gerektiğine dair Sorelci bir sav yoktur. Önemli olan eylemin doğruluğunun ampirik gerçekliğe ait herhangi bir nosyona değil, onun arkasında yatan düşüncenin ahlaki uygulanabilirliğine bağlı olmasıdır. Tüm amaç ve niyetlerin arkasındaki düşünce, Schlegel'in "Cumhuriyetçilik Konsepti"ni düşünürken özgürlük ilkelerinin "kurmacalar" olduğunu söylemesine benzer bir anlamda pekâlâ da bir kurgu olabilir; bu, düşüncenin zihinde ve tutkularda işlev görmesi gibi, özgürleştirici temsilin "X"idir. "Realizm" yalnızca epistemolojik olarak savunulamazlığından ve zorunlu monolog biçiminden dolayı değil, fakat sınırları daha sınırlar bilinmeden

önce belirlediğinden ve böylelikle özgür ve yaratıcı eylemin önünde bir engel olduğundan dolayı her hangi türden politik bir eyleme geçerli uygulanabilir bir başlangıç oluşturamaz. Açık felsefi farklılıklarına karşın, Sorel Kant'ın politik özgürlük ele alındığında öne sürülen "uygulanamazlığın çok zavallı ve zararlı bahanesi"ni küçümsemesini paylaşır ve bu sorunun gerçekte Kant tarafından Salt Aklın Eleştirisi'nde çözüldüğünü bilmektedir: "kendisi ve İdea'sı arasındaki belirlenmiş sınırları aşmak özgürlüğün kaderidir." Kısacası, insan doğası ile İdea arasındaki uçurumun ne kadar geniş olması gerektiği nosyonu her zaman çözümsüz kalacaktır. Sorel'in genel grev ve egemen sınıfın ortadan kaldırılması miti –esasına bakacak olursak sadece Sorel'in değil, *fin de siècle* (on dokuzuncu yüzyıl sonu) Fransa'sındaki binlerce devrimcinin (ya da yetmiş yıl sonrasının "romantikleşmiş" Fransa'sındaki milyonlarca işçi ve öğrencinin) de miti– Kantçı pratik akılda "olabilecek en büyük insan özgürlüğünün zorunlu İdea'sı" olarak etkin neden gibi hareket eden "en yüksek iyi" İdea'sınınkine bir bakıma benzer bir hareket için temel görevi görür.

En radikal aşkınsal etikle arasına mesafa koyan Sorel, insanları duyular üstü hareket eden güçler olarak değil, tutkulu varlıklar olarak ve öğretinin rasyonel çarkları olarak değil, kendiliğinden arzu varlıkları olarak gördüğünde çok doğru ifade etmişti. Bergson'un "bütüncül bilgi" felsefesine inanan Sorel, politik özgürlük sorununun cevabını özgürlük düşüncesinin *hayati* hale geldiği an, yani insan psikolojisinin organik edimiyle uyumlu bir *canlı imgeye* dönüştüğü an bulacağını ileri sürer. Rousseau'nun insanı harekete geçirenin akıl değil duygu olduğunu söylerken gösterdiği apaçıklık, özgürlük *fikrinin* özgürleştirici imgesel anlamdırmaların güçlendirilmesi yoluyla özgürlük *arzusuna* daha iyi bağlanmasına dair Sorelci zorunluluğun aslında temelidir. İmgelem insan tutkusuyla arasındaki bağı dolayısıyla sosyal düzenden kopuşu gerçekleştirebilecek tek yetidir; ancak o kuruyup kavrulmuş gelenek zincirlerini kırabilir. Sorel'e göre kapitalizm mitinin esinlediği tutkular ancak kapitalizmin radikal olumsuzlanmasını temsil eden başka bir mit tarafından alt edilebilir ve "genel grev kavramının varolduğu bir ülkede işçilerle orta sınıf

temsilcileri arasındaki mücadelenin tamamen farklı bir önemi vardır, sonuçları çok geniş kapsamlıdır ve kahramanlığa yol açabilirler."

Adam Ferguson, 1760'ların sonlarında sivil toplum tarihi üzerine yazılarında bu sorunsalın köküne kadar zaten inmişti: politik kurumların tarihini planlı bir politik temelin şemasına uygun olarak düşünmek yerine politik tarihi çatışan tutkuların yarattığı hareketliliğin belirsiz bir sonucu olarak gördü. Politik yaşamın sağlıklı oluşu ve çürümesi, daima kahramanlık ve genel erdem tutkularıyla hesaplama ve egoizm eğilimleri arasındaki çatışmanın olası sonuçlarıdır. Ampirik bir tarihçi olarak Ferguson, politik kurumların gerilemesini özgür bir rejimi oluşturan sabit bir fikre göre değil, *fiili* politik özgürlük için gereken tutkuların yitimine ya da çarpıtılmasına göre değerlendirdi. Ferguson'un toplumsal ilişkilerin temel ilkesine dönüşen pazar ekonomisinin doğuşuyla ilgili karamsar analizi buradan gelir; modern toplumda çıkar tutkuları giderek erdem tutkularına ve bunun sonucu olarak da politik özgürlük olanağına hâkim olmaktadır.

Sorel'in tartışması ancak Ferguson'un karamsarlığının sona erdiği yerde başlar: Politik bir oluşumun sağlığı özgürlükle bağlantılı tutkuların harekete geçmesinin sonucudur; bu, ekonomik yasaların bastırdığı erdemi canlandırıp harekete geçiren şiirsel bir gücü gerektirir, imgelemin yeniden doğan kanatlarına, kurtarılan sembollerin teşviklerine ihtiyaç duyar. *Özgürlük bir kurtuluş mitolojisi gerektirmektedir.*

VIII.

Yenilenmiş bir imgelem aracılığıyla devrimci mitolojinin yaratılması sürrealizmin tasarısıydı. André Breton'un "romantizmin yakalanılabilen kuyruğu" ve Herbert Marcuse'ün "devrimle gerçekleşen düş" olarak tasvir ettikleri sürrealizm, sıradanlaşmış bayağı yaşama karşı erken romantik isyanı, enternasyonalist amaçları olan devrimci bir avangart formda yoğunlaştırdı. Sürrealist gruplar, gündelik yaşamı şiirsel bir pratik aracılığıyla dönüştürürken şiirsel esini şiirle sınırlamayı reddettiler, tıpkı devrimci umut ve eylemi *le grand soir* (devrim ânı) stratejileri kurmakla

karıştırmamaya dikkat ettikleri gibi. Sürrealistler, yazılmış şiirlerin değerini düşürmek (Péret, Prévert, Breton, Char, Eluard, Soupault, Desnos ve Mansour yetenekli şairlerdi) ya da politik düşünceleri ifade etmenin pek çok aracından biri yapmak şöyle dursun, şiirin ontolojik bir önemi olduğunu ileri sürdüler; şiirin içgörüsü ve mucizeleri, insan varoluşunun etkin tinsel nedenleridir. Şiirin devrimci içeriği, şiir politikleştirilerek değil, şiirin işlevsel bilgiyle ilişkisi içinde nasıl *de facto* devrimci olduğu, yaşamın ve bir bütün olarak evrenin büyüsünün baskı altında tutulan olanaklarına karşı doğasında bir açılış bulunduğu görülerek anlaşılır. Şiirler konu olarak devrime ihtiyaç duymaz çünkü şiirin kendisi devrim olanağına sembolik düzeyde tanık olunmasıdır, devrim başlangıcının *a priori* deneyimidir. Birinci Dünya Savaşı'na karşı çıkan sanat ve edebiyat hareketlerinden yola çıkan, özgürlükçü ve Marksist teoriyi bir bilinçsizlik felsefesiyle birleştiren sürrealistler 1925 yılında şöyle duyurmuşlardı:

> Batı uygarlığının hüküm sürdüğü her yerde insani ilişkilerin tümü çıkarlar tarafından belirlenmeye yönlendirilir.... Bir yüzyıldan beri insan saygınlığı, değişim değeri düzeyine inecek kadar yok edildi... Ekonominin ve Değişimin yasalarını kabul etmiyoruz, Çalışmaya köle olmayı kabul etmiyoruz.

İsyan bu yüzden bütünseldir; yabancılaşmanın kurumlarına kan pompalayan kalbin ta kendisi saldırı altındadır. Sürrealistler aslında Baudelaire'in kehanetinin doğrulanmasını yanıtlıyordu: "Şimdiye kadar mekanizma bizi Amerikanlaştıracaktır, İlerleme şu ana dek manevi her şeyimizi köreltti." İlerlemenin çarkının yanından geçip giden imgelemin keşfettiği imgeler gerçekdışı bir kaçış değil, dış gerçeğin zulmüne karşı koyabilen anlamlı tek gerçekliktir. Şiir aracılığıyla ifade edilen sürreel vizyon bir sığınak değildir; çünkü o, körleşmiş bir dünyayla yüzleşme biçiminde öne sürülen bir içkinliği, bir yeniden teyit ve reddetme sürecini temsil eder. Sürrealist *poeisis*'le meşguldür, ancak sadece imgesel olarak keşfedilenleri dönüştürür. Araçsal yaratıma karşıt olarak şiirsel yaratım en azından bilinçli bir irade eylemidir; Bre-

ton'un mecazını ödünç almak gerekirse, bu, imgelemin adımlarını takip eden bir eylem olmayandır. Takip edilen adımlar, pozitif ve kendiliğinden anlaşılır verili bir şeye değil, fakat gündelik düşünce biçimlerine meydan okumaya, şiirsel içgörünün çalıntı ışınlarıyla yerleşik anlamın altını oymaya götüren adımlardır. *Sarhoş Gemisi**'yle doğruca devrimci mücadelenin barikatlarına yelken açan hayalperest bir "ateş hırsızı" olarak Rimbaud, sürrealistlerin anladığı üzere şiirin esas dinamiğini cisimleştiriyordu.

Sürrealistlerin büyük umudu, şiirsel imgelerin gücü aracılığıyla imgelemin gücüyle donandığında sonsuz bir arzu, üstesinden gelinemez bir devrimci eğilim yaratacak yeni bir duyarlığın oluşacağıydı. Yalnızca politik olmayan, *nasıl* yaşanacağını değil yaşamanın *ne anlama* geldiğini yeniden tanımlayacak anlamda mutlak olan bir devrim arıyorlardı. Artaud'nun "yerli topraklarında hâlâ fışkırarak boy atabilen sihirli bir kültürün temelleri"ni bulmak için 1936 yılında Meksika'da yürüttüğü araştırma, devrimin deneyimlenmesi vizyonundan, bu küresel sürrealist gereksinimden esinlenmişti. "Zorunlu toplumsal ve ekonomik devrimle eşzamanlı olarak yaşamlarımızı iyileştirmemize olanak sağlayacak bir bilinç devrimi de bekliyoruz."

IX.

Situasyonist Enternasyonal, *Frühromantik*'le başlayıp kendi kendini olumsuzlamalarıyla son bulan romantizmin devrimci avangardlarının ulaştığı doruk noktaydı. Situasyonist Enternasyonal'in sürrealizm ve romantik miras üzerindeki açık *détournement*'ı sanatın kendisinin dolaylı olarak gerektirdiği "sahici yaşam"ın doğrudan inşasına dayanıyordu: "Biz sanatçı olmadığımız ölçüde sanatçı kişileriz: sanatı gerçekleştirmeye başladık." Devrimci romantizmden miras kalan tarih karşısında situasyonistlerin konumu başından itibaren çelişkilidir: "Tam olarak başarısızlığımız ölçüsünde devrimci romantik olacağız." Sanatın ve yaşamın sürrealist sentezi, sanatın tüm dünyada gerçekleştirilmesini sağlayacak bir hareketten çok, giderek bireysel sanatçıla-

*Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi* adlı şiirine atıfta bulunuluyor. (ç.n.)

rın bir hareketine dönüştüğü ölçüde geçmişe ait görülüyordu. Ya Sosyalizm Ya Barbarlık devrimci özerkliğin etiğini ortaya koyduğunda sürrealistler arzulanan isyan yangınının kendi gerçek yakıtına ihtiyaç duyacağını ve düş ile toplumsal gerçeklik, sanat ile yabancılaşmış yaşam arasındaki romantik gerilimin politik aşkınlığının şiirsel olarak hazırlanmaktansa romantik gerilimi yok ederken aynı zamanda insan varoluşunda yeni bir aşamayı da duyuracak planlı bir *Aufhebung* hareketi gibi somut olarak örgütlenmesi gerektiğini anladı. "Proletarya ya devrimcidir ya da hiçbir şeydir" biçimindeki Marx'ın ünlü sözü, situasyonist yazarlar tarafından "proletarya sanatı gerçekleştirmelidir"e dönüştürüldü. Tarihte ulaşılacak hedef "doğrudan iletişim", tüm tahakküm biçimlerinin sonu ve dolayısıyla ayrılık olarak sanatın sonu biçiminde tasavvur edilmektedir: "Bizim perspektiflerimiz gerçekleştiğinde estetiğin (ve olumsuzlanmasının) yerini başka şeyler alacaktır."

Situasyonistlerin diyalektik bakış açısı Marx'ınkiyle kesişir: Romantizm kapitalizmin neden olduğu bilinç bölünmesiyle yan yanadır ve ondan ayrılması mümkün değildir. Halkın imgeleminin toplumla bütünleşmesi uğruna yürütülen romantik mücadele, ancak bilinç bölünmesine yol açan toplumsal koşulların dönüşümüyle tamamlanabilir. Devrimci romantizmin bağrındaki bir hareketten "daha özgürleştirici" bir hareketin (örneğin sürrealizm), "hareketin özgürleştirici özü şimdi modern dünyanın daha gelişkin maddi araçlarının ele geçirilmesine bağlı olduğundan", özellikle, "kolaylıkla biçimlendirilmesi mümkün değildir." Diğer bir deyişle, romantizmin temel içeriği toplumsal alanda ayrı bir faaliyet olarak sanatın aşkınsallığını gerektiririr ve bu ancak artık kolektifleşen şiirsel imgelem aracılığıyla üretim araçlarının ele geçirilip dönüştürülmesiyle başarılabilir. Situasyonistler, kendilerini bütünsel devrim –diğer bir deyişle "herkesin yarattığı şiirsellik"– aracılığıyla yabancılaşmış bilince kesin son verecek bir hareketin en ileri stratejistleri olarak görüyordu. Bu yüzden devrimci durumların planlı inşasını romantizmin hakiki gerçekleşmesi olarak görürken bir yandan da situasyonist eylemi romantizmin canlı olumsuzlanması olarak görüyorlardı. Situas-

yonistlere göre dünya devrimi, Marx'ın "felsefenin ortadan kaldırılması"nın idealizmin teoride ancak formüle edebileceği bir şeyin pratikte gerçekleştirilmesine dair bir sav olması itibariyle tek başına romantizmin hem gerçekleştirilmesi hem de ortadan kaldırılmasıdır.

"Sanatın kayıtsızlığı"na karşı çıkan sürrealist itiraz radikal hayalgücünü gerçekleştirmek üzere olsa da; temel programları açısından düşünüldüğünde nihayetinde sürrealistlerle situasyonistler arasında pek bir fark yoksa da; her şeye rağmen situasyonistler sürrealizmi tarihin örtük sürekliliğinden koparmak için bıçaklarını biledi, çünkü sürrealizmin temsil ettiği burjuva yaşamının antitezinin işi yavaştan aldığına ve bu yüzden onunla bir arada bulunabilmelerinin imkânsız olacağına inanıyorlardı. Bununla birlikte romantizmin gerçekten yerine getirilmesi, Situasyonist Enternasyonal'in sözcükleriyle ifade etmek gerekirse, kendi kapanmasına işaret edeceğinden, politik alana yapılan devrimci romantik müdahalenin *sabote edilmesi* –Fransız Komünist Partisi'nin 1968 Mayısındaki genel grevden güç toplaması–, gerçekleşmesini engelleyen kurumlar çekilerek iflas edinceye kadar romantizmin "meşru antitez" olmaya ısrar edeceğini gösterir.

Son tahlilde, 1968 büyük romantik ayaklanmasının başarısızlığı, sadece *devrimci* romantizmin nasıl olması gerektiğini akla getirmez, aynı zamanda dünyayı değiştirecek hareketlerin nasıl *romantik* olmaları gerektiğini de gösterir. Situasyonist Enternasyonal'i "dünyayla çelişkimizi aşma hedefi romantik değildir" düşüncesine götüren diyalektik zekâyı takdir edebiliriz. Situasyonist Enternasyonal, romantizmin kaderinin bölünmüş bilinç olarak onun aşkınlığı olduğunu doğru anladı. Fakat situasyonistler romantik bölünmüş bilincin romantizmin bizzat kendisinin olumsuzlanmasıyla aşılabileceğine dair yanlış bir inanca kapılmışlardı. Situasyonistler romantizmin gerçek içeriğini anlamaya çalışırken, onu reddederek ilkelerini hatalı bir şekilde "ya devrim ya romantizm!" ikiliğine oturtmak zorunda kaldılar, oysa kendileri bile devrimin şiirle niteliksel bir bütünleşme olduğunu düşünürlerken bu ikiliğe örtük olarak karşı çıkıyorlardı. Son devrimci romantik avantgardın gerçek açmazı işte böyledir ve şimdi bizim

yaratıcı bir şekilde aşabileceğimiz büyük çelişki budur. Yirmi birinci yüzyılın başında, Situasyonist Enternasyonal'in tarihe karışmasından otuz yıl sonra Marksist diyalektiği radikalleştirecek, inanılmaz bir sentezin ufkuna kilitlenen bakışlarımızla ilerleyecek ve son iki yüzyılı aşkın bir süredir devrimci romantik mücadelelerin geniş yelpazesini burjuva uygarlığının fark edilmeye çabalayan örtük antitezi, melankolinin kara güneşine özgü politika, daha hakiki bir ışığa duyulan müthiş bir arzu, özgürlük önsezisiyle nesnel gerçekliği sarsacak düşlerin düşü olarak kavrayacak bir konumdayız. *La Révolution sera romantique ou elle ne sera pas.* (Devrim ya romantik olacaktır ya da devrim olmayacaktır.)

X.

Özerk eleştiri yeteneği, Kant'ın sözleriyle ifade etmek gerekirse, insan idrakını insanın kendi kendine düştüğü olgunlaşmamışlık halinden rasyonel idrakın ışığına taşıdı, fakat olgun akıl da kendi zihinsel kafesini geliştirdi ve yirminci yüzyıl burada sözünü etmeye gerek olmayacak kadar çok çeşitte "insanın kendi kendine düştüğü olgunlaşmamışlık" biçimlerine tanık oldu. Bugün analiz çağının önceden göremediği şeye tanık oluyoruz: Aklın dinsel esaretten kurtuluşu, dünyanın doğal dokusunu tahrip ettiği kadar zihnin toplumsal dokusunu da etkili şekilde bozan rasyonel bir esarete yol açmıştır. Romantizm içindeki devrimci hareketler, merkezine şiirsel özerkliği koyan insan özerkliği kavramını ileri sürerek bu negatif özgürleşme diyalektiğinden kopmaya çalıştılar. Novalis'in parlak deyişiyle, eğer şair "doğanın hayalgücünün kâhiniyse", şiirsel yaratıcılığın kolektif rönesansı da otomatik bir sömürü ve tüketim tahtıravallisinden toplumsal evrenin karşılıklı saygı ve mükemmel bir değişimin hâkim olduğu canlı bir bütünlüğe dönüştürülmesi için bugün ihtiyaç duyulan en can alıcı noktayı belirtir. Schiller, "tüm sanat eserlerinin en mükemmelini, gerçek politik özgürlüğün inşasını" "çok sayıda cansız parçanın yarım yamalak bir araya gelişinden kolektif mekanik bir yaşamın doğduğu dâhiyane mekanizma parçasının" karşısına koyduğunda aklında olan bu değil miydi? Schiller'i, "politik sorunu pratikte çözmek için estetik yolunu izlemeliyiz"

diye yazmaya iten estetik duygunun bozulmasına karşı çıkan geriye dönük bir aklın sezgisi değil midir? Walter Benjamin'in, "doğayı sömürmek bir yana, doğanın rahminde hareketsiz yatan olası yaratıların doğumuna yardımcı olacak bir emek türü"nü zihninde canlandırırken düşündüğü bu değil midir? "Yeni bir mitoloji"ye (Schlegel), "yeni bir din"e (Michelet), "içinde Sosyalizmi bütünüyle barındıran bir mit"e (Sorel), "insanları mutlu kılan, onları kurtaran ve imkânsız durumların üstesinden gelen bir eylem, yaşam ve aşk dini"ne (Landauer), "yaratıcı eylemin, erosun ve gençliğin birleşik ruhu"na (Benjamin), "arzulanabilir olduğunu düşündüğümüz toplumu çağrıştıran bir mit"e (Breton) dair romantiklerin soylu savları, kesinlikle modern "*kuşku duyuyorum, öyleyse varım*"a karşı bir çeşit sıra dışı bir meydan okuma anlamına gelir. Devrimci romantizm, kendini evrensel *libertas* –"kimse başkasına uşak olmaya zorlanamaz; herkes başkasının efendisi olmayı küçümser." (Morris)– idealini renklendirirken hayalgücünün özgürce kullanılması olarak görür; bu renklendirme özgürlüğü faydacılık saplantısından farklılığı bağlamında yeniden düşünmek için kesinlikle yaşamın tinsel boyutuna vurgu yapar. Belki de devrimci romantizmin, kaçınılmaz olarak gerektirdiği zihin kahramanlığı da göz önünde tutulacak olursa, "Kierkegaardçı sıçrayışın" politik bir versiyonu ya da "Pascal'ın kumarı"nın şiirsel bir temsili olarak görülmesi gerekir. Fakat toplumsal gerçekliğe uyumun kaçınılmaz olarak doğuracağı insani ve çevresel felaketler ışığında düşünüldüğünde, ancak böyle bir kahramanlığın yeterli olacağı görülür. Tamamen farklı bir düşünce tarzına bilişsel bir sıçrama olmadıkça gerçekten gidilecek bir yer olmayacak ve yeni bir gelecek *olacağına* dair bahse tutuşulmadıkça kazanmaya değer olan hiçbir şey kazanılamayacaktır.

Freud'un sözleriyle "her bilim eninde sonunda bir çeşit mitolojiye dayanır." Görev, efendilerin efsanelerinin aslında neler olduğunu, romantik faaliyetin aslında ne olduğunu anlamak, şiirsel faaliyet ve ütopik arzu aracılığıyla ortaya çıkan "bilinmeyen" biçimleri dikate almak, bunları kurumsallaşmış rasyonalitenin doxa'larına karşı desteklemek ve Hegel'in "gidimli bilginin donmuş sermayesi" adını verdiği şeyden kurtulmuş bir romans hare-

ketini hiç tereddüt etmeden başlatmaktır. Euripides'in "gelen tanrısı", insanlığın şiirsel imgeleminin gelen tanrısından başka bir şey değildir ve Dionysos'u kafesinden kurtarmak, tüm berraklığıyla yayılacak yenileyici bir gücü uyandırmaktır. Yaşam pınarları, gücünü yitirmiş toplumsal işlevselliği suları altına alırken geleceğin devrimci hareketleri boy atacak ve dünya yeniden kazanılan bilinç selinde, "nehirlerin denize aktığı gibi herşeyin her şeye aktığı" yerde yücelecektir.

Dipnotlar ve Kaynakçalar

Erken Alman Romantizminin Devrimci Düşü

1. F. Nietzsche, aktaran Stephan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982), s. 274.

2. M. Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology*, y.h. ve çev.: H. H. Gerth ve C. Wright Mills, (New York: Oxford Univ. Press, 1958), s. 139.

3. A.g.y.

4. C. M. Wieland, "A Couple of Gold Nuggets from Wastepaper or Six Answers to Six Questions", *What is Enlightenment?* içinde, y.h.: J. Schmitt, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996), s. 84.

5. M. Horkheimer, "Reason Against Itself: Some Remarks on Enlightenment", *What Is Enlightment?* içinde, Schmitt, s. 361. Horkheimeir'in bu ifadesini örneğin Novalis'inkiyle karşılatırın: "Şairler her şeyden çok doğanın akıcı ve geçici yönleriyle ilgilenirlerken diğerleri, küçük bir balta ve kazmanın sürekli vuruşlarıyla doğanın iç yapısını ve birbirinden ayrı parçaları arasındaki ilişkiyi keşfetmek istiyordu. Dostumuz doğanın tini, ellerinde can çekişen ya da ölü parçalar bırakarak yok oldu." Novalis, *Die Lehring zu Sais, Schriften* içinde, y.h.: P. Kluchkohn ve R. Samuel, (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960), C 7, s. 84.

6. Novalis, *Logical Fragments I, Philosophical Writings* içinde, y.h. ve çev.: M. M. Stoljar, (Albany: SUNY Press, 1977), s. 58-59.

7. F. Schlegel, *Philosophical Fragments*, çev.: P.Firchow, (Minneapolis: Minnesota Uni. Press, 1991), s. 56-57.

8. A.g.y., s.48.

9. Erken romantik *Demokratismus* kavramı için bkz. Schlegel'in 1796 tarihli Kant'ın *Perpetual Peace*'inin eleştirisi, "Essay on the Concept of Republicanism", *The Early Political Writings of the German Romantics* içinde, y.h. ve çev.: F. Beiser, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). Schlegel'in demokrasi nosyonu için bkz. "Ein 'Strom des Demokratismus' in der griechischen Geschichte", Werner Weiland, *Der junge Friedrich Schlegel oder Die Revoltuion in der Frühromantik* içinde, (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1968).
10. Bkz. C. Schmitt, *Political Romanticism*, çev.: Guy Oakes, (Cambridge, MA: MIT Press, 1986).
11. Schmitt'in kitabının dikkate değer bir analizi için bkz. F. Beiser, *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, (Cambridge, MA: Harvard Uni. Press, 1992), s. 224, özellikle de s. 403.
12. Bkz. Beiser, *Enlightenment, Revolution*, s. 225-226.
13. P.Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, çev.: C. Turner, (Oxford: Blackwell, 1990), s. 69. (orijinal ve daha bilinen adıyla, *La Fiction du Politique*, (Paris: Christian Bourgois, 1987)) Burada açıkçası Lacoue-Labarthe'ın kışkırtıcı kitabının hakkını yeterince veremedim. *La Fiction du Politique*'i alıntılamaktaki amacım, erken romantik siyaset felsefesinin geçerliliği anlayışımı Lacoue-Labarthe'ın Lacoue-Labarte'ın bu felsefeye ilişkin temel eleştirisinden ayırmaktır.
14. Örneğin bkz. Dana R. Villa, *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*, (Princeton: Princeton Uni. Press, 1996), s. 248. Villa'ya göre romantizmle birlikte "sanat ve politikanın geleneksel birleşmesinin özellikle modern bir versiyonu yaratılır. İlk defa Platon'un *Devlet*'inde ortaya konulan politik organiklik, yeni ve uç bir biçime kavuştu: Estetik olarak bütünleşmiş devleti soğuran, hem sanatçı hem de sanat eseri olan bir özne figürü. Devletin bu şekilde sanat eseri mecazı üzerinden öznelleştirilmesi, kendini gerçekleştirmeye duyulan totaliter istençte doruğa ulaşır." Bununla birlikte Hannan Arendt'in politik romantizm düşüncesi, Villa'nın bu düşünceyi çekmek istediği yönden daha nüanslıdır. Villa, burada Arendt'in totaliter ideolojinin gelişmesi üzerine kendi analizinden ziyade Lacoue-Labarthe'ın *La Fiction du Politique*'deki romantizmi ele alış biçimine dayanmaktadır. Arendt'in görüşleri için örneğin bkz. *The Origins of Totalitarianism*, (San Diego&New York: Harcourt Brace, 1973), s. 166-167: "Halkların organik ve doğalcı tanımları, Alman ideolojilerinin ve Alman tarihselciliğinin önemli bir özelliğidir. Böyle olmakla birlikte, bunlar gene de henüz fiili ırkçılık değildir, zira 'ırksal" terimleri dillendiren aynı insanlar hâlâ sahici bir ulus olmanın temel direğini, halkların eşitliğini... insanlığın ancak eksiksiz çokluğunda gerçekleştirilebilecek halkların sahici eşit çoğulluğunu savunmaktadır." Arendt'in *The Origins of Totalitarianism*'de erken romantizmle faşizmin maymun iştahlı kendine uydurma yeteneği arasındaki bağlantıyı tartıştığı yerde temel başvuru kaynağının, ironik olarak, Schmitt'in gösterdiğim gibi politik saiklerinden

kaynaklı aşırı derecede önyargılarla bezeli eseri *Political Romantism* olması dikkate değerdir. Çağdaş siyaset felsefesinde romantizm karşıtlığının oldukça nesnel bir eleştirisi için bkz. Martin Jay, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, (London: Routledge, 1993).

15. F. Schlegel, *Lectures on Transcendental Philosophy*, Beiser, *Early Political Writings* içinde, s. 150.

16. Herder için bkz. Beiser, *Enlightment, Revolution*, s. 206; romantiklerle ilgili olarak bkz. a.g.y. s. 236.

17. Teknolojinin romantik eleştirisiyle ilgili bir açıklama için bkz. Michael Löwy ve Robert Sayre, *Révolte et Mélancolie, Le Romantisme à Contre-courant de la Modernité* (Paris: Payot, 1992), özellikle s. 95-96. (Michael Löwy ve Robert Sayre, *Isyan ve Melankoli: Modernite'ye Karşı Romantizm*, çev.: Işık Ergüden, Versus Kitap, 2007.)

18. Bkz. Beiser, *Enlightment, Revolution*, s. 236: "Romantiklerin organik devlet kavramından, sanki bu kavram *Aufklärung*'un 'mekanik devlet kavramı'ndan radikal bir kopuşu gösteriyormuş gibi söz etmek âdettendir. Bununla birlikte, böyle bir yorum genç romantikler söz konusu olduğunda son derece yanıltıcı olur. Onlar, Fichte gibi, ideal bir toplumda devletin yok olacağına inanıyordu." Romantiklerin politik düşünceleri için belirleyici olan –yer darlığı nedeniyle burada değinemediğim– Fichte'nin erken felsefesinin devlet karşıtlığıyla ilgili olarak bkz. W. G. Fichte, *Early Philosophical Writings*, y.h. ve çev.: Daniel Breezeal, (Ithaca: Cornell Uni. Press, 1988), s. 156. Genç Fichte, Kant'ın ideal devlet inanışına keskin bir şekilde karşıydı: "Devletli yaşam, ne kadar büyük bir adam söylerse söylesin, insanın mutlak hedeflerinden biri değildir... Bütün hükümetlerin görevi, kendisini gereksiz kılmak olmalıdır. Tüm yurttaşlık bağlarının gereksiz olacağı bir zaman kesinlikle gelecektir." Schlegel, "Essay on the Concept of Republicanism"de, "En yüce politik özgürlük... tüm zorlayıcı yasalardan tamamen bağımsız olmak, tahakküme ve bağımlılığa son vermektir" (Beiser, *Early Political Writings*, s. 97) diye belirttiğinde aslında sadece Fichte'nin öğretilerini yeniden dile getiriyordu. Fichte ve Schlegel, tesadüfen aynı Mason locasına üyeydi.

19. F. Hölderlin, *Samtliche Werke*, y.h.: F. Beissner (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1946), C 1, s. 305.

20. F. Schleiermacher, *Monologues*, Beiser, *Early Political Writings* içinde, s.195.

21. M. Frank, *Der Kommende Gott: Vorlesungen zur Neuen Mythologie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), s.146.

22. T. Mann, *Freud in Der Modernen Geistesgeschichte, Leiden und Grobe der Meister* içinde, (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982), 889.

23. F. Hölderlin, *Hyperion, Samtliche Werke*, y.h.: F. Beissner, (Stuttgart: W. Kohllhammer, 1957), C 3, s. 83.

24. Novalis, *General Draft, Philosophical Writings* içinde, s. 135.

25. Schleiermacher, *Monologues*, s. 194.
26. F. Schlegel, "Essay on the Concept of Republicanism", Beiser, *Early Political Writings* içinde, s.102.
27. F. Schlegel, aktaran Beiser, *Enlightment, Revolution*, s. 234.
28. Novalis, *On Goethe*, *Philosophical Writings* içinde, s.1189.
29. Novalis, *Die Lehringe zu Sais*, C 7, s. 98-99. Ayrıca Novalis'in ve erken Alman romantiklerinin modern bilime yönelik eleştirilerinin dikkate değer bir açıklaması için bkz. R. Legros, *L'Idée d'Humanité: Introduction à la Phénoménologie*, (Paris: Editions Grasset, 1990), s. 79-130.
30. Scheiermacher, *Monologues*, s.194.
31. Hölderlin, *Hyperion*, (C 3, s. 31-32).
32. F. Schlegel, *Lectures on Transcendental Philosophy*, Beiser, *Early Political Writings* içinde, s.155 -156.
33. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Felix Meiner, 1990). (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2006.)
34. Erken romantizmin anarşist ütopyacılığına, idealizmine ve Fransız Devrimi'nin romantik eleştirisine genel bir bakış için bkz. Frank, *Der Kommende Gott* s. 153-187
35. Kant, *Kritik*, §65, s. 238.
36. A.g.y., §67, s. 244.
37. Novalis, *Die Lehringe zu Sais*, C 7, s. 101.
38. Hölderlin, *Hyperion*, C 3, s. 42.
39. Novalis, *General Draft*, s. 134.
40. Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 102.
41. Schlegel, *Lectures on Trancendental Philosopy*, s. 133.
42. F. Schlegel, *Ideas*, Beiser, *Early Politic Writings* içinde, s. 133.
43. Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 101.
44. A.g.y.
45. Novalis, *Fragments from the Notebooks*, Beiser, *Early Politic Writings* içinde, s. 133.
46. Schlegel, *Philosophical Fragments*, s.70.
47. F. Schleiermacher, aktaran Beiser, *Early Politic Writings*, s. 233.
48. Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 45.
49. Romantik sanat felsefesinin, doğadaki tinseli açığa çıkartabilen doğanın "genetik imitasyonu"nun bir sanatsal üretimin karşısına yalnız biçimsel olduğu için tini ifade etmekte başarısız olan "semptomatik imitasyonu" nasıl çıkarttığı hakkında kapsamlı bir tartışma için bkz. T. Todorov, "La Crise Romatique", *Théories du Symbole*, (Paris: Editions du Seuil, 1977), s. 179-260. Todorov'un tezine göre romantik sanat felsefesi, doğanın görünüşünden ziyade doğanın "sanatsal içgüdü"süne, zaten olgunlaşmış olanın durağanlığından ziyade oluş sürecine daha çok önem vermektedir. Başka bir deyişle, romantikler sanatsal faaliyeti kendisi dışında bir ereği olmayan tinin faaliyeti-

nin, onun mevcudiyetini sembolize eden töze önceliği olduğu bir üretkenlik olarak görüyordu.

50. Novalis, *Faith and Love*, Beiser, *Early Politic Writings* içinde, s. 48.

51. Schlegel, *Philosophic Writings*'den s. 104.

52. A.g.y., s. 99.

53. A.g.y., s.91.

54. Novalis'e göre görünmez kilise, "yeryüzünde cenneti görme arzusudur" ve onun özü "sahici özgürlük olacaktır. Novalis, *Christianity or Europe*, Beiser, *Early Politic Writings* içinde, s. 78. Hölderlin, kiliseyi "bir ve tek Güzelliğin varolacağı ve insanla doğanın, tanrısallığı tümüyle kucaklayan bu güzellik içinde birleşeceği" dünyanın ikinci çağı olarak düşünür. Bkz. Hölderlin, *Hyperion*, C 3, s. 74. Schlegel, kiliseyi, yasaların ya da kurumsallığın olmadığı "tamamen tinsel bir topluluk" olarak tanımlar. "Bu, mutlak özgürlüğe dayanır ve *ad infinitum* ilericidir Bkz. Schlegel, *Lectures on Transcendental Philosophy*, s. 146. Kilise fikri muhtemelen çeşitli Mason localarında geliştirildi. En önemli iki ilkesi, inanç ve eylemdi; tinselliği temsil eden ve onu –dolayısıyla kilisenin görünmezliğini– yabancılaştıran dışsal kurumların oluşumuna karşı tinselliğin manevi gelişimi olarak idea konulmuştu. Bu konuda kısmen de olsa ilk kıvılcım şaşırtıcı bir şekilde *Religion within the Limits of Reason Alone* adlı eserinde Tanrı'nın krallığını yeryüzünde gerçekleştirebilecek bir kilise çağrısında bulunan Kant'tan geldi. Romantikler, bu krallık kaybolduysa bile nostalji olarak hâlâ bizde bulunduğu kanısındaydı.

55. Hölderlin, *Hyperion*, C 3, s. 79.

56. Schlegel, *Philosophical Fragments*, s. 95.

57. A.g.y., s. 82.

58. Novalis, *General Draft*, s. 127

59. F. Schlegel, *Athenaeum Fragments*, Beiser, *Early Politic Writings* içinde, s. 117.

60. Bkz. F Schlegel, *Rede über die Mythologie*, *Schriften und Fragmente* içinde, y.h.: E. Behler, s.121-126.

61. A. Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietsche*, (Manchester: Manchester Uni. Press, 1990), s. 52.

62. Hölderlin, *Hyperion*, C 3, s. 43.

63. F. Schleiermacher, *Monologues*, s. 179.

64. F. Hölderlin, *Briefe*, y.h.: Beissner, *Samtliche Werke* içinde, (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1957), C 6, s. I 229).

William Blake - Devrimci Romantik

1. Bkz. benim *William Blake: Visionary Anarchist*, (London: Freedom Press, 1988), (P.Marshall, *Bir Anarşist olarak William Blake*, çev.: R.G. Öğdül, Altıkırkbeş Yayın, 1997) ve *Nature's Web: Rethinking Our Place on Earth*, (New York: Paragon, 1993).

2. Blake'in sözde gönül değişikliği için bkz. Kathleen Raine, *William Blake*, (London: Thames & Hudson, 1970), s. 52.
3. Bir "Özgürlük Çocuğu" olarak Blake için bkz. Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, 2 cilt, (London: Cambridge, Macmillan, 1863).
4. Bütün alıntılar için bkz. *Blake: Complete Writings*, y.h.: Geoffrey Keynes, (London & New York: Oxford Univ. Press, 1972).
5. Dissenter geleneğinin radikal yönleri için bkz. benim *William Godwin*, (London & New Haven: Yale Univ. Press, 1984). Bölüm 3 ve muhtelif yerlerde.
6. Bkz. Norman Cohn, *The Pursuit of the Millenium: Revulutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, (London: Paladin, 1984).
7. Bkz. Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1978).
8. Bkz. A. L. Morton, *The Everlasting Gospel: A Study in the Sources of William Blake*, (London: Lawrence & Wishart, 1958), s. 35.
9. Bkz. E. P. Thompson, "London", *Interpreting Blake* içinde, y.h.: Michael Phillips, (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1978), s. 13-14.
10. T. S. Eliot, "Blake", *William Blake: Songs of Innocence and Experience*, y.h.: Margaret Botrall, (London: Macmillan, 1970), s. 96-97.
11. Bkz. May Raine, *Blake and Tradition*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), C 1, s. 11.
12. Bkz. Mary Wollstonecraft, *Mary and The Wrongs of Women*, y.h.: Gary Kelly, (London & New York: Oxford Univ. Press, 1976), s. 68.
13. Bkz. Edward Larrisy, *William Blake*, (Oxford: Blackwell, 1985).
14. Bkz. David N. Erdman, *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times*, (Princeton: Princeton Univ. Press, 1977), s. 113-14.
15. Bkz. benim *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, (London: HarperCollins, 1992) s. 87-89, (Peter Marshall, *Anarşizmin Tarihi: İmkânsızı İstemek*, çev: Yavuz Alogan, İmge Kitabevi Yay., 2003).
16. A.g.y., s. 102-107.
17. Olivia Smith, *The Politics of Language 1791-1819*, (Oxford: Clarendon Press, 1984), s.139.
18. Bu şiirin politik doğası için bkz. J.Blondel'in çevirisine dair incelemem *Oeuvres IV* (Paris: Aubier Flammarion, 1983), *Etudes Anglaises XXXVI-I* içinde, (1985) C 2, s. 235-236.
19. Erdman, *Blake*, s. 3.

İsyan Eden Dil - Devrim Çağında İngiliz Romantikler

1. Aktaran Aidan Day, *Romanticism*, (London & New York: Routledge, 1996), s. 84.

2. Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760 – 1830*, (Oxford: Oxford Univ. Press, 1981), s. 1.

3. Day, *Romanticism*, s. 84.

4. A.g.y.

5. Frank Darvall, *Popular Disturbances and Public Order in Regency England*, (Oxford: Oxford Univ. Press, 1934), s. 306.

6. *The Complete Works of William Hazlitt*, y.h.: P. P Howe, 21 C.,(Oxford: Oxford Univ. Press, 1934), C 4, s. 161.

7. *The Prelude, Book Ten*, "Residence in France and French Revolution" C. II, s.824-29.

8. A.g.y., C II, s. 837-39.

9. A.g.y., C II, s. 906-07.

10. Bkz. Nicholas Roe, *Wordsworth and Coleridge: The Radical Years*, (Oxford: Clarendon Press, 1988), Bölüm 7.

11. *Preface*, Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads 1798* içinde, y.h.: W. J. B. Owen (İkinci baskı, Oxford: Oxford Univ. Press, 1983), s. 153.

12. A.g.y., s. 154-55.

13. Butler, *Burke, Paine, Godwin*, s. 224.

14. *Lyrical Ballads*, s. 105.

15. William Shakespeare, *As You Like It*, C 2, s.16-17.

16. Day, *Romanticism*, s. 10-12.

17. "The Female Vagrant", *Lyrical Ballads* içinde, y.h.: Owen, C II, s.37-38. Bundan sonraki bütün göndermeler kitabın bu baskısıyla ilgilidir.

18. Roe, *Wordsworth and Coleridge*, s. 128.

19. *Önsöz*, *Lyrical Ballads*, s. 156.

20. A.g.y.: s.156-57.

21. On sekizinci yüzyıl edebiyatı ve tiyatro sanatının keyfi iktidar temasına duyduğu ilgiye dair aydınlatıcı bir tartışma için bkz. James Bulton, "Arbitrary Power: An Eighteenth-Century Obsession, *Studies in Burke and His Time* içinde, IX, Sayı. 3, (Bahar 1986).

22. Mary Shelley, aktaran Maurice Hindle, *Mary Shelley,Frankenstein* içinde, (London & New York: Penguin Books, 1994) s. 127. (*Frankenstein*, çev.: Orhan Yılmaz, İthaki Yay., 2002).

23. Percy Bysshe Shelley, *Alastor or the Spirit of Solitude*, C II. s. 150-54., 176-79, *Romanticism: An Anthology* içinde, y.h.: Duncan Wu, (Oxford: Blackwell, 1994) s. 839. (*Yalnızlığın Ruhu*, çev.: Dost Körpe, Kabalcı Yayınevi, 1995).

24. Richard Holmes, *Shelley: The Pursuit*, (London: Quartet Books, 1974) s. 301.

25. Day, *Romanticism*, s. 160- 61.
26. A.g.y., s. 161.
27. Percy Bysshe Shelley, "Ode to the West Wind", C II. s. 13-14 Wu, *Romanticism* içinde, s. 871.
28. A.g.y., C II. s. 61-70.
29. Andrew Motion'un eksiksiz biyografisi, *Keats*, (London: Faber & Faber, 1997) Bölüm. xix.
30. Nicholas Roe, *John Keats and the Culture of Dissent*, (Oxford: Clarendon Press, 1997) s.12.
31. Roe, *John Keats*, s. 14.
32. Bkz Motion, *Keats*, s. 225. Keats üzerindeki Shakespeare etkisi için bkz. *Keats*, muhtelif yerlerde.
33. Wu, *Romanticism*, s. 1007
34. aktaran Roe, *Keats*, s. 15.
35. Wu, "To Autumn", *Romanticism* içinde, s.1063.
36. Roe, *Keats*, s. 256.
37. A.g.y., s. 257-60.
38. Bkz. Holmes, *Shelley*, s. 530.
39. Leigh Hunt'la ilişkisi yoktur.
40. E. P. Thompson, *The Making of The English Working Class*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), s. 746- 47 (*Ingiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, çev.. Uygur Kocabasoğlu, Birikim Yay., 2007).
41. Roe, *Keats*, s. 260.
42. Wu, *Romanticism*, s. 1015. Burada Keats, yukarıda *Lyrical Ballads*'ın önsözünden aktarılan ilk alıntıda Wordsworth'un yaptığı gibi Godwin'in rasyonalizmini reddetmektedir.
43. Keats'in akıl hocası ve dostu Charles Cowden Clarke'ın sözleri. Aktaran Motion, *Keats*, xxiii.
44. Kontes Blessington'a yazılan bir mektuptan aktaran *Romantic Writings*, y.h.: Stephen Bygrave, (Milton Keynes: The Open University, 1998), s. 178.
45. Jerome McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, (Chicago: Univ. Of Chicago Press, 1985), s.138.
46. *Don Juan*, I, II, 1633 – 36
47. Bygrave, *Romantic Writings*, s. 162.
48. A.g.y.
49. Bkz. a.g.y., s. 165, 164.
50. A.g.y., s. 172.
51. A.g.y., s. 181.
52. Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1982), s. 317 (*Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, çev.: Deniz Hakyemez, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2007).
53. Anne K. Mellor, *Romanticism and Gender*, (New York & London: Routledge, 1992), s. 39.

Romantizm ve Devrim - Jules Michelet'nin Vizyonu

1. Bu bakımdan romantizmle ilgili ilginç bir inceleme için bkz. Michael Löwy ve Robert Sayre, *Révolte et Mélancolie, Le Romantisme à Contre- courant de la Modernité*, (Paris: Payot: 1992). (Michael Löwy ve Robert Sayre, *Isyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*, çev.: Işık Ergüden, Versus Kitap, 2007.)

2. Roger Picard, *Le Romantisme Social* (New York & Paris: Brentano's, 1944); David Owen Evans, *Le Socialisme Romantique: Pierre Leroux et ses Contemporains*, önsöz: Edouard Dolléans (Paris: M. Rivière, 1948); David Owen Evans, *Social Romanticism in France 1830-1848*, (Oxford: Clarendon Press, 1951); Fr. ve J. Fourastié, *Les Ecrivains Témoins du Peuple*, (Paris: J'ai Lu, 1964); *L'Esprit Républicain: Colloque d'Orléans*, 4 - 5 Septembre 1970. önsöz: Jacques Viard, (Paris: Kilincksieck, 1972) (toplumsal romantikler konusunda Viallaneix, Lacassagne, Salomon, Savidan ve Sabiani'nin yazıları); *Romantisme*, No. 9 (1975), *Le Peuple*; Sarane Alexandrian, *Le Socialisme Romantique*, (Paris: Seuil,1979); *1848, les Utopismes Sociaux: Utopie et Action à la Veille des Journées de Février*, önsöz: Maurice Agulhon, (Paris: SEDES / CDU, 1981); Geneviève Bollème, *Le Peuple par Ecrit*, önsöz: Jacques le Goff, (Paris: Seuil, 1986); Gérard Fritz, *L'Idée de Peuple en France du XVII^e au XIX^e Siècle*, (Strasbourg: Presses Universitaries de Strasbourg, 1988); Alain Pessin, *Le Mythe du Peuple et la Société Française du XIX^e Siècle*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1992).

3. Bu terim, politik ya da kültürel düzenin demokratikleşmesiyle ilgili olarak Temmuz Monarşisi hükümetleri ve parlamentoları içinde yer alan karşıt tarafların kurduğu gevşek koalisyona işaret etmektedir. Böyle bir demokratikleşmeden yana olan bu gruptan Hareket Partisi olarak da söz edilmektedir.

4. A. Mitzman, "The Civilizing Offensive: Mentalities, High Culture and Individual Psyches", *Journal of Social History* içinde, 20/4 (1987), s. 663-687 Halk tabakasının toplumsal tehlikeyle özdeşleştirilmesi, H.-A. Frégier'nin klasik eseri, *Des Classes Dangereuses de la Population dans les Grandes Villes et des Moyens de les Rendre Meilleures*'de, (Brussels: J. B. Bailliér; 1840) ortaya çıktı. (Başlık sayfası, yazarın "chef de bureau à la préfecture de la Seine" olduğunu ve bu monografinin "récompensé en 1838 par l'Institut de France (Académie des Sciences morales et politiques)" olduğunu; diğer bir deyişle, Temmuz Monarşisi'nin resmi entelektüel kurumu olduğunu belirtir). Frégier'nin başlığı 1958 yılında Louis Chevalier'nin parlak çalışması *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses à Paris pendant la Première Moitié de XIX^e Siècle*'de (Paris: Plon, 1958; Hachette, 1984) yankılanır. Ne yazık ki Chevalier'nin eseri bu çalışmada karşı çıkılan teze –düzenin sıradan insanlara tepeden bakmasıyla bu düzene karşı çıkan toplumsal romantiklerin sıradan insanlara bakışlarında önemli bir fark olmadığı– bütün bir araştırmacılar kuşağını inandırmıştır.

5. Michelet, *La Sorcière*'de (1862) çok daha ileri gider ve Hıristiyanlığın doğayı Şeytanın egemenliğine havale etmesinden dolayı ortaçağ boyunca popüler dinin insanla doğal dünya arasındaki ilişkiye dair daha eski görüşü korumanın yolu olarak cadılık üzerinden geliştiğini ileri sürer. Max Milner, Şeytan mitiyle geleneksel değerlerin halk kültürüyle savunulması arasında bağlantı kurmak bakımından diğer romantiklerin –Sand, Esquiros, Leroux ve Hugo– Michelet'ten daha önce geldiğini ileri sürdü: "La Signification Politique de Satan", *Romantisme et Politique 1815-1851: Colloque de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud* (1966), (Paris: A. Colin, 1969) s. 160.; ayrıca bkz. Milner, *Le Diable dans la Littérature Française de Cazotte à Baudelaire 1772-1799*, 2 cilt., (Paris: J. Corti, 1960).

6. *Doctrine de Saint-Simon. Exposition – 2^e Année, 7^e Séance*, (Paris: 1830), s.92-93. (Bu kaynak, Sophie Leterrier tarafından temin edilmiştir).

7. Mona Ozouf, *La Fête Révolutionnaire, 1789 – 1799*, (Paris: Gallimard, 1976), s. 49-55.

8. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, 2 cilt, (Paris: Gallimard, 1952), *History of the French Revolution*, çev.: Charles Cocks, (Chicago: Univ. Of Chicago Press, 1967).

9. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, C 2, s. 408.

10. A.g.y., s. 622-23.

11. *Le Temps des Prophètes* içinde.

12. Jules Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, C 2, s.696. Michelet Eylül 1855'de kaleme aldığı *L'Oiseau* için yazdığı otobiyografik girişte doğa ve özellikle de *Peuple*'deki insan ve hayvan dünyası arasındaki bağlantıyı yüceltmesinden doğal tarihe dair yaptığı çalışmalara giden yola işaret etmektedir. Michelet, *L'Oiseau*, *Oeuvres Complètes*, tome XVII içinde, y.h.: Edward Kaplan, (Paris: Flamınarion, 1986).

13. Michelet'nin doğa, cadılık ve halk kültürü, öğrenci dünyası ve sıradan halkla ilgili toplumsal romantik görüşleri için temel önemdeki eserleri *L'Etudiant*, *Le Peuple* ve *La Sorcière* 1966 ve 1974 yılları arasında yeniden basılmıştır.

14. Bakhtin'in karnavalesk tanımının "ihlal arzusunun hayali repertuarı" üzerinden aydınlatıcı bir analizi için bkz. Peter Stallybrass ve Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986), s. 6-26.

15. Lionel Gossman, Thierry and Liberal Historiography", *Between History and Literature* içinde, (Cambridge, Ma. Harvard Univ. Press, 1990), s. 145.

Harabeler ve Temel Taşları
Paris Komünü ve Vendôme Sütunu'nun Yıkılması

1. Jules Vallès, *L'Insurgé*, s. 333-34, çeviri benim.
2. Villiers de l'Isle-Adam, *Le Tribun du Peuple*, 10 Mayıs 1871; aktaran Stewart Edwards, *The Paris Commune 1871*, s. 283.
3. Karl Marx, "Theses on Feuerbach", *Early Writings* içinde, s.423. (Karl Marx, "Feuerbach Üzerine Tezler", *Alman İdeolojisi* içinde, çev.: S.Belli, A.Kardam, Sol Yay., 1992.)
4. Karl Marx, *The Civil War in France, The First International and After* içinde, s. 220. (Karl Marx, *Fransa'da İç Savaş*, çev: Kenan Somer, Sol Yay., 1991.)
5. A.g.y., s. 217.
6. A.g.y., s. 217.
7. A.g.y., s.230.
8. Walter Benjamin, *Paris, Capital of the Nineteenth Century, Reflections* içinde, s. 160.
9. Guy Debord, Attila Kotányi ve Raoul Vaneigem, "Theses on the Commune", *Situationist International Anthology* içinde, y.h.: Ken Knabb, s. 315.
10. Edwards, *Paris Commune*, s. 301.
11. Stewart Edwards, *The Communards of Paris, 1871*, s. 141.
12. Eugene Schulkind, *Paris Commune of 1871: The View from the Left*, s. 159.
13. Edwards, *Paris Commune*, s. 303.
14. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, s. 4.
15. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon, Surveys from Exile* içinde, s. 249. (Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev.: Sevim Belli, Sol Yay., 1990.)
16. Marx, *The Civil War in France*, s. 249.
17. Louis Baron, *Sous le Drapeau Rouge*, s.167; Ross, *Emergence* içinde.
18. Edouard Rouiller, *The May 16 Minutes of Sessions of the Club in the Church of Saint-Ambroise*, Edwards, *Communards* içinde.
19. Henri Lefebvre, *La Proclamanation de la Commune*, s. 425, çeviri benim.
20. Benjamin, "*Theses on the Philosophy of History*", *Illuminations* içinde, s. 261.
21. Villiers de L'Isle-Adam, Edwards, *Communards* içinde, s. 140.
22. Marx, *The Civil War in France*, s. 219.
23. Debords, Kotányi, Vaneigem, "Theses", s. 316.
24. Villiers de L'Isle-Adam, Edwards, *Communards*, s. 142.
25. Maxime Vuillaume, *Mes Cahiers Touges au Temps de la Commune*, aktaran Edwards, *Communards*, s. 148.
26. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, s. 256.

27. Edwards, *Paris Commune*, s. 303.
28. Charles Baudelaire, "Le Reinement de Saint-Pierre", aktaran Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, s. 196.
29. aktaran a.g.y.
30. Benjamin, *Passagen-Werk*, aktaran Buck-Morrs, *Dialectics*, s. 276.
31. Baudelaire, "Le Cygne", *Les Fleur du Mal* içinde, s. 269, çeviri benim.
32. Arthur Rimbaud, "Worker" *Complete Works* içinde, s. 227. Paul Schmidt'in Ingilizce'ye çevirisi korunarak düzyazı biçiminde yazıldı.
33. Benjamin, *Trauerspiel-Study I* s. 354, Buck-Morrs, *Dialectics*, s. 165.
34. Benjamin, *Passagen-Werk V*, s. 441, Buck-Morrs, *Dialectics*, s. 187-88.
35. Louise Michel, *Memoirs*, s. 66.
36. Rimbaud, *Works*, s. 231-232.
37. Benjamin, *Paris, Capital of Nineteenth Century*, s. 160.
38. Catulle Mendès, *Les 73 Journées de la Commune*, s. 149-150, Ross, *Emergence*, 6.
39. Benjamin, *Passagen-Werk V*, s. *1256*, aktaran Buck-Morrs, *Dialectics*, s. 107
40. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napolyon*, s. 148.
41. A.g.y., s. 146.
42. Edwards, *Communards* içinde bildiri, s. 150.
43. A.g.y.
44. Gustave Flaubert, "Dictionnaire des Idées Reçues", *Bouvard et Pécuchet* içinde, s. 384.
45. Prosper-Oliver Lissagaray, *Les Huit Journées de Mai*, s. 102, Edwards, *Communards* içinde, s. 168.
46. Edwards, *Paris Commune* içinde, s. 327.
47. Buck-Morss, *Dialectics*, s. 316-17
48. Guy Debord, *Panegyric*, s. 69.
49. Marx, *The Civil War in France*, s. 228.
50. Rimbaud, *Works*, s. 59-60.
51. Loise Michel, *La Commune*, s. 257-58; çeviri benim.
52. A.g.y., s. 322.
53. Louis Barron, *Drapeau Rouge*, s. 112, aktaran Edwards, *Communards*, s. 142.
54. Rimbaud, *Works*, s. 100-101.
55. Michel, *Commune*, s. 320.
56. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the End of High Capitalism*, s. 15.57. Guy Debord, *Panegyric*, s. 179.
58. *Le Cri du Peuple*, 23 Nisan 1871, Edwards, *Paris Commune* içinde, s. 275.
59. Benjamin, "Theses", s. 255.
60. Debord, *Panegyric*, s. 44-45.

Kaynakça

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World.* Çev.: Helene Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968. (Bakhtin, Mikail. *Rabelais ve Dünyası.* Çev.: Çiçek Öztek. Ayrıntı Yayınları, 2005.)

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal.* Çev.: Richard Howard, Boston: David R. Godine, 1983. (Baudelaire, Charles. *Kötülük Çiçekleri.* Çev.: Ahmet Necdet. Dharma Yayınları, 2006.)

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Çev.: Harry Zohn. London: New Left Books, 1973.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* Y.h: Hannah Arendt; Çev.: Harry Zohn. New York: Schocken Boks, 1977. (Benjamin, Walter. *Parıltılar.* Çev.: Yılmaz Öner. Belge Yayınları, 1990.)

Benjamin, Walter. *Reflections.* Y.h.: Peter Demetz; Çev.: Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge: MIT Press, 1990.

Debord, Guy. *Panegyric.* Çev.: James Brook. London & New York: Verso, 1991.

Edwards, Stewart. *The Paris Commune 1871.* New York: Quadrangle Books, 1973.

Edwards, Stewart, y.h. *The Communards of Paris, 1871.* Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet.* Paris: Garnier-Flammarion, 1966. (Flaubert, Gustave. *Bilirbilmezler (Bouvard ile Pecuchet).* Çev.: Tahsin Yücel. Can Yayınları, 1990.)

Knabb, Ken, y.h. ve çev. *Situationist International Anthology.* Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.

Lefebvre, Henri. *La Proclamation de la Commune.* Paris: Editions Gallimard, 1965.

Marx, Karl. *Early Writings.* Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Marx, Karl. *The First International and After (Political Writings, Volume III).* Y.h.: David Fernbach. New York: Vintage Books, 1974.

Marx, Karl. *Surveys from Exile.* Y.h.: David Fernbach. New York: Vintage Books, 1974.

Michael, Louise. *La Commune.* Paris: Editions Stock, 1971.

Michael, Louise. *The Red Virgin: Memoirs of Louise Michael.* Y.h. ve çev.: Bullitt Lowry ve Elizabeth Ellington Gunter tarafından yapılmıştır. University: Univ. of Alabama Press, 1981.

Rimbaud, Arthur. *Complete Works.* Çev.: Paul Schmidt. New York: Harper & Row, 1976. (Rimbaud, Arthur. *Bütün Şiirleri,* Çev.: Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, 2003.)

Rimbaud, Arthur. *Oeuvres.* Y.h: Suzanne Bernard. Paris: Editions Garnier Frères, 1960.

Ross, Kristin. *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune.* Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1988.
Schulkind, Eugene, y.h. *The Paris Commmune of 1871: The View from the Left.* New York: Grove Press, 1974.
Vallès, Jules. *L'Insurgé.* Paris: Editions Gallimard, 1964.

Marx Romantik mi? - Roma Komününden Özgür İnsanlar Birliğine

1. Burada *Manifesto*'dan alıntı yapabiliriz, ama incelememiz esasen *Formen*'e yönelik olduğundan, 1867-68 elyazmalarında ilkel biçimlere duyulan nostalji konusunda örnek teşkil edici şu bölümü aktarmakla yetinelim: "Bu ilkel bütünlüğe özlem duymak ne kadar gülünçse, bu bütünlüğün olmadığı koşullarda (kapitalist dönemin yoksunluğudur bu) kalmak gerektiğine inanmak da tamamen gülünçtür. Burjuva bakış açısı, bu romantik bakışa karşıtlığın üzerine asla çıkamadı; bu nedenle mutlu sona varana dek romantik bakış açısı, karşıtlık oluşturma bakımından taşıdığı meşrulukla burjuva bakışa eşlik etmeye devam edecektir." *Grundrisse* in *euvres, Économie* II, Maximilien Rubel'in tercümesi, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1968, s. 215. Marx, bu bölüme dipnot olarak, Carlyle ve Muller adlarını yazar. (Kolaylık olsun diye, Marx'ın bu metnine tüm referanslarımız bu baskıya gönderme yapmaktadır).

2. M. Löwy, R. Sayre, *Révolte et mélancolie, le romantisme à contre-courant de la modernité,* Paris, Payot, 1992. Bu eserin özellikle birinci ve üçüncü bölümleri okunmalıdır (s. 123-136). Bundan önce M. Löwy'nin daha kısa bir incelemesi de vardı: *Marxisme et romantisme révolutionnaire,* Paris, Le Sycomore, 1979.

3. Bu, bir yandan, komünizmin aynı zamanda bir cemaat da olduğunu ve diğer yandan, cemaatin yerinin geç dönem eserde, imalı ve kısmen muammalı olarak sunulmuş olsa da, merkezi olduğunu kabul etmeyi gerektirir.

4. K. Marx, Engels'e 2 Haziran 1853 tarihli mektup, in *euvres,* belirtilen cilt, belirtilen baskı, s. 1657.

5. M. Godelier, C.E.R.M. cildine "Önsöz", *Sur les sociétés précapitalistes,* Paris, Éditions sociales, 1978, s. 41-42.

6. K. Marx, *Formen,* in *euvres,* belirtilen baskı, s. 325.

7. *Age.,* s. 325.

8. *Age.,* s. 316.

9. *Dictionnaire de antiquités grecques et romaines,* C. Daremberg ve E. Saglio yönetiminde, Hachette, Paris, 1900 (bu baskı için 1969), cilt I, *ager publicus* maddesi.

10. *Age.,* s. 133.

11. *Formen,* belirtilen baskı, s. 317.

12. *Age.,* s. 324.

13. *Age.,* s. 327.

14. *Age.*, s. 322.
15. *Age.*, s. 322.
16. F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique* (1794), tercüme Robert Leroux, Paris, Aubier-Montaigne, 1943, Altıncı Mektup, s. 103.
17. *Age.*, s. 107.
18. *Age.*, s. 107.
19. Bundan sonrası için kaynağımız Judith Schlanger'dir: *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, Bölüm III, s. 50-51 ve 72-73. Yazar bu antitezin F. Schlegel tarafından tematikleştirildiğini ve 1827 tarihli *Philosophie de Lebens*'te geniş ölçüde ortaya konduğunu göstermektedir. Goethe aracılığıyla, söz konusu karşıtlık ile öne çıkan bitki tercihi, ayrıca da polip gibi organizmaların bilinmesi, elbette ki en azından, *Essai sur la métamorphose des plantes*'ın yayımlandığı tarih olan 1790'dan beri bilinmektedir.
20. Polibin (etimolojik olarak: çok bacaklı), denizanasına yakın bazı hayvanların kendini gösterdiği biçimlerden biri olduğunu hatırlatalım. Başlangıçta, polibin incelenmesi, yaşam biçimleri arasındaki süreklilik ya da süreksizlik sorunu içinde ele alınmıştır. 1744 yılında doğabilimci Trembley, *Mémoire pour servir à l'histoire d'un genre de poypes d'eau douce à bras en forme de corne*'u yayımlar. Polipler bitkiler gibi çoğalıp üremekte, ama hayvanlar gibi hareket edip beslenmektedirler; onlar, canlılar arasındaki sürekliliği kanıtlayan ara bir yaşam biçimidir. Bu organizmanın esnekliği, "biyoloji" dışı kullanımları ve verimli canlı ile ölü makine arasındaki ilk antitezleri sağlar.
21. Polibin esnekliği onun yenilenme (parçalanmış polip yeniden büyür) ve uyumlanma kapasitesine bağlıdır: bir eldiven gibi tersine çevrilebilir ve o zaman yeni dış yüzeyinden büyür. Olabilecek tüm kullanımlar buradan kaynaklanmaktadır. Bu nokta üzerinde ısrarla durabiliriz, çünkü Schiller'in öncelikle ilkel birliğe özlem duyan biri olduğuna inanabiliriz ki bu bir yanlış anlamadır.
22. Bu yanı incelemeyi sürdürmenin yollarından biri, elbette ki, bunu, Tarih felsefesinin ve Hegelci mirasın Marksçı eleştirisine yeniden dahil etmektir. Gerçekten de, Hegel, *Tarih Felsefesi Üzerine Dersler*'de, "Yunan dünyası" ile "Roma dünyası"nı karşı karşıya getirerek, Schiller'in görüşlerine yakın fikirler ifade etmektedir; soyutlama ve bölünmeyle nitelenen Roma dünyasına çok daha az övgü yöneltmektedir. Roma komününü seçen Marx, Hegelci "tinsel" bütünlüğün bağımsız bir türünü inceliyordu. Bu çok önemli yanı burada ele alamayız. Bkz. *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, tercüme Gibelin, Paris, Vrin, 1971, ikinci ve üçüncü bölümler.
23. B.G. Niebuhr, *Histoire romaine*, 1811 (birinci cilt), 1812 (ikinci cilt), 1832 (yazarın ölümünden sonra yayımlanmış üçüncü cilt). Gözden geçirilmiş, düzeltilmiş, genişletilmiş ilk iki cilt 1827-1828'de yayımlandı. Dolayısıyla referans oluşturan, 1828 tarihli metindir. Bilmediğimiz nedenlerle, eser Fransa'da pek okunmadı. Bununla birlikte, Colmar'ın saray danışmanı, ens-

titü üyesi Michel Philippe Aimé de Golbery'nin, 1828 baskısı metinden yola çıkarak yaptığı bir tercüme vardır (F. Largeault éditur, Paris, 1830-1840, yedi cilt). (Latin ve Germen dilleri uzmanı olan M.P.A. de Golbery, aynı zamanda Alsace'da yöneticidir; tercümesi aslına sadıktır.)

24. Maximilien Rubel'in baskısı, kopya edilmiş, aktarılmış ya da Marx'tan doğrudan doğruya ödünç alınmış bölümlerin toparlanmasını sağlar. Bu baskının notlarına göre, Marx 1855 yılında Niebuhr'un metnini okumuş olmalıdır ve İngilizce'den de, ikinci baskı olan 1827 tarihli metnin tercümesini okumuştur. Bizim incelediğimiz Fransızca tercümede, "Kamusal Alan Üzerine..." başlıklı bölüm c. III, s. 175-209'da bulunur. Yazar burada *ager publicus*'un kökenini ve doğasını ortaya koymaktadır. "Toprak Mülkiyetinin Bölüşüm Tarzı Üzerine" başlıklı ek c. IV, s. 421 ve devamında, cildin sonunda bulunmaktadır. Muhakemeye basit bir ek değildir elbette: bunu çok önemli bulan Niebuhr, 1827 ve 1828 baskıları için eki gözden geçirmişti.

25. Niebuhr'la ilgili olarak, bilgilendirici birkaç saptamada bulunalım. Daha fazla şey söylemek için, bunları 1815-1848 arasındaki Alman tarihyazımının bağlamına yeniden yerleştirmek gerekecektir. Yine de iki saptamada bulunulabilir. Öncelikle, *Roma Tarihi*, Fransız devrimcilerin kendi projeleri ile Roma kurumları arasında kurdukları paralelliği zımnen çürütmektedir: Tarım yasasının, Gracchus Babeuf'ün istediği tarım reformuyla alakası yoktur. Bu nedenle Niebuhr mülkiyet hakkına zarar verilmemesi üzerinde ısrarla durur. Diğer yandan, Niebuhr'un kullanımı bile, Hegelci tarih felsefesinin tartışmasına dahil edilebilir. *Ders*ler'de, Roma konusunda, Hegel, eleştirel tarih içine yerleştirdiği ve hukuksal doğruluğunu tartıştığı *Roma Tarihi*'ni zikreder.

26. Niebuhr'un romantizmi üzerine bkz. Jacques Droz, *Le Romantisme allemand et l'État*, Paris, Payot, 1966, s. 220 ve devamında bu konuya birkaç saptama ayrılabilir.

27. *Formen*, belirtilen baskı, s. 322.

28. *Age*, s. 327.

29. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique*, belirtilen baskı, s. 119.

30. K. Marx, "Vera Zasuliç'e Mektup", ilk taslak, *in* C.E.R.M., *Sur les sociétés précapitalistes*, age., s. 320. Marx, bunu yazarken, Morgan'ın *Eski Toplum*'unun (*Ancient Society*, 1877) dördüncü ve son bölümü olan "Mülkiyet Fikrinin Gelişimi"ndeki son cümleleri kullanır. *Gentes* eski Roma soylarıdır; Morgan, incelediği İrokua kabilelerini analiz etmek için onlardan tip ya da model olarak yararlanır. Marx'ın ve Morgan'ın bir yandan dolaysız dayanışma bağlarına verdikleri önem, diğer yandan, yukarda belirtilen Schiller'in ifadeleri ile Marx'ın ve Morgan'ın ifadeleri arasındaki yakınlığı belirtmek gerekir.

31. K. Marx, *Le Capital*, L. I, tercüme J.-P. Lefebvre, Paris, PUF, 1983, bu alıntı için yeni baskı 1993, s. 90.

32. Bu konuda bkz. Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

William Morris - Romans Politikası

1. Claude Lefort'un önerdiği gibi. Bkz. onun *Le Travail de l'Oeuvre, Machiavel*, (Paris: Gallimard, 1972), s. 306-309.

2. M. Abensour, "L'Historie de l'Utopie et le Destin de sa Critique." *Textures*, s. 6-7, (1973) ve s. 8- 9, (1974).

3. W Benjamin, "The Author as Producer" *Reflections* içinde, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), s. 228.

4. Benjamin, "The Author as Producer", s. 224.

5. E. P Thompson, *William Morris, Romantic Revolutionary*, (London: Lawrence & Wishart, 1955). s. 224.

6. J. Déjacque, *L'Humanisphère*, (Paris: Editions Champ Libre, 1971), s. 91.

7. W. Morris, *Nouvelles de Nulle Part*, önsöz: Paul Meir, (Paris: Editions Sociales, 1961), s. 68.

8. P. Mabille, *Le Merveilleux*, (Paris: Editions des Quatre Vents, 1946), s. 68-69.

9. E. Guyot, *Le Socialisme et l'Evolution de l'Angleterre Contemporaine*, (Paris: F Alcan, 1913), s. 409.

10. A. Reszler, "L'Esthétique Anarchiste", *Diogène* 78, (1972), s. 68-69.

11. Aktaran A. Reszler, "L'Esthétique Anarchiste?, s. 205.

12. Ch. Fourier, *Oeuvres*, (Paris: Editions Anthropos, 1966), C 1, s. 56.

13. F. Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life", *Untimely Meditations* içinde, (Cambridge & New York: Cambridge Univ. Press, 1997), s. 64. (F. Nietzsche, Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası, Zamana Aykırı Bakışlar 2, çev.: Mustafa Tüzel, İthaki Yay., 2006.)

14. A.g.y., s. 62.

15. G. Bataille, *Erotism, Death, and Sensuality*, (San Francisco: City Lights Books, 1986), s. 40-41.

16. W. Morris, *The Aims of Art*, *The Collected Works* içinde, (Princeton: Princeton Univ. Press, 1996), C 23 s. 96.

17. G. Debord, "Report on Construction of Situations", y.h. ve çev.: Ken Knabb, *Situationist International Anthology*, (Berkeley: Bureau of Public Streets, 1981), s. 22.

18. "Un Inédit de Merleau-Ponty", *Revue de Métaphysique et de Morale* 4, (1962), s. 407.

19. Morris, *Aims of Art*, C 23, s. 82.

20. W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, (New York: Schocken Books, 1968), s. 217-252. (Walter Benjamin, *Parıltılar*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yay., 1990.)

21. W. Morris, *The Revival of Architecture*, *The Collected Works* içinde, C 22, s. 323.

22. Morris, *Aims of Art*, C 23, s. 96. Aynı zamanda *Art and Its Producers*, *Collected Works* içinde, C 22, s. 352.

23. Morris, *Art and Its Producers*, C 22, s. 346.

24. Bu sorunsala dair bkz. W. Benjamin, "The Author as Producer", s. 222-223.
25. J.-F. Lyotard, "Notes sur la Fonction Critique de l'Art", *Revue d'Esthétique 3-4*, (1970), s. 402-403.
26. W. Morris, "Useful Work versus Useless Toil", *Collected Works* içinde, C 23, s.118.
27. Morris, *Art and Its Producers*, C 22, s. 352-353.
28. N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, (London: Penguin Books, 1960).
29. Benjamin, "The Author as Producer", s. 223.
30. W. Morris, "Useful Work versus Useless Toil", *Collected Works* içinde, C 23, s. 118.
31. G. Bainton'a mektup, 2 Nisan 1888, *Letters of William Morris* içinde, y.h.: Ph. Henderson, (London: Longmans, Green, 1950), s. 284.
32. T. Adorno, *Negative Dialectics*, (New York: Continuum, 1996), s. 378.
33. W. Morris, *News From Nowhere*, *Collected Works* içinde, C 16, s. 104-105. (*Hiçbiryerden Haberler*, çev.: B.Sina Şener-Kerem Karaerkek, Kaos Yayınları, 2002.)
34. W. Benjamin, "Paris, Capital of Nineteenth Century", *Reflections* içinde, s. 148.
35. W. Morris, *News From Nowhere*, C 16, s. 102.
36. U. Eco, *The Open Work*, (London: Hutchinson, 1989), s. 3. (U.Eco, *Açık Yapıt*, çev.: N. U. Dalay Can Yay., 2000.)
37. Marx, Arnold Ruge'ye gönderdiği mektuptan, *The Letters of Karl Marx* içinde, y.h. ve çev.: S. Padover, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979), s. 30-32.
38. U. Eco, *The Open Work*, s. 19.
39. K. Löwith, "L'Achèvement de la Philosophie Classique par Hegel et sa Dissolution par Marx et Kierkegaard", *Recherches Philophiques* IV, (1934-35), s. 232-235.
40. Morris, *News From Nowhere*, C 16, s. 11.
41. A.g.y., C 16, s. 65.
42. A.g.y., C 16, s. 79.
43. A.g.y., C 16, s. 143.
44. A.g.y., C 16, s. 103.
45. W. Benjamin'in diyalektik imgenin eleştirisi ve diyalektik imgenin zorunlu belirsizliği konusu üzerine bkz. T. Adorno'nun mektubu, *Correspondance* içinde, C 2, s. 171-174.
46. L. Feuerbach, *The Essence of Christianity*, (New York: Prometheus Books, 1989), s. 276. (L. Feuerbach, *Hıristiyanlığın Özü*, çev.: Devrim Bulut, Öteki Yayınevi, 2004.)

47. *Letters of Karl Marx.*
48. L. Strauss, *The City and Man*, (Chicago: Univ. Of Chicago Press, 1978), s. 52.
49. T. Adorno, *Aesthetic Theory*, (London: Routledge, 1970), s. 17.
50. T. Adorno, *Minima Moralia*, (London: Verso, 1978), s. 155-156. (T. Adorno, *Minima Moralia*, çev.: O. Koçak, A. Doğukan, Metis Yay., 1998.)

Ernst Bloch ve Devrimci Romantizm

1. Krş. E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, c. I, Suhrkamp, Frankfurt, 1964, s. 178.
2. Krş. H. Mayer, "Ernst Bloch und die Heimat", in: K. Bloch, A. Reif (Hsg.): *Denken heisst Überschreiten. In memoriam Ernst Bloch 1885-1917*, Köln/Frankfurt, 1978, s. 295.
3. Krş. J. Habermas, "Ernst Bloch – ein marxistischer Schelling?", in *Philosophisch-politische Profile*, I, Frankfurt, Suhrkamp, 1973. Bloch felsefesinin Schelling'le ilişkilerinin analizi için bkz. bizim eserimiz: *Ernst Bloch, messianisme et utopie (Introduction à une "phénoménologie" de la conscience anticipante)*, P.U.F., Paris, 1989, s. 65-85 ("Ernst Bloch: Schelling avec Marx").
4. Krş. E. Bloch, *L Principe Espérance*, c. I – III, Almancadan çeviren F. Wuilmart, Gallimard, Paris, 1976, 1982, 1991.
5. Krş. E. Bloch, *Héritage de ce temps (Erbschaft dieser Zeit)*, Almancadan çeviren Jean Lacoste, Payot, Paris, 1978.
6. E. Bloch, *Héritage de ce temps*, age., s. 151.
7. *Age.*
8. Krş. K. Marx, "Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et Épicure", in *euvres*, Pléiade, c. 3, Gallimard, Paris, 1974, s. 26 ve devamı.
9. E. Bloch, *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, GA 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1972.
10. F. W. J. Schelling, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature*, Almancadan çeviren ve önsöz Franck Fischbach ve Emmanuel Renault, Le Livre de poche, "Classiques de la philosophie", Paris, 2001, s. 155.
11. E. Bloch, *Das Materialismusproblem...*, age., s. 218-219.
12. *Age.*
13. *Age.*, s. 222. Novalis'in ifadesi *L'Encyclopédie*'de, sınıflandırma Wasmuth § 1326.
14. F. W. J. Schelling, *Idées pour une philosophie de la nature*, 1797; *Essais* içinde, çeviren S. Jankelevitch, Aubier, 1946, s. 87.
15. F. W. J. Schelling, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature*, age., s. 89.
16. E. Bloch, *Le Principe Espérance*, c. II, Paris, 1982, s. 290.
17. *Age.*, s. 294.

18. *Age.*, s. 295. (Krş. F. W. J. Schelling, *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature*, age., s. 155, çeviri değiştirildi).
19. *Age.*, s. 295.
20. *Age.*, s. 296.
21. *Age.*, s. 296.
22. *Age.*, s. 296.
23. E. Bloch, *Das Materialismusproblem...*, age., s. 223. Schelling'in ifadesi *L'Âme du monde*'da bulunmaktadır.
24. Krş. Schelling, *Werke*, c. V, Münih, 1858-1861, s. 327
25. E. Bloch, *Das Materialismusproblem...*, age., s. 224-225.
26. *Age.*, s. 225.
27. *Age.*, s. 227 Ayrıca krş.: Schelling, *Werke*, c. VI, s. 46.
28. *Age.*, s. 228.
29. *Age.*, s. 229
30. *Age.*, s. 229.
31. Krş. E. Bloch, *L'Esprit de l'utopie* (1918-1923), Almancadan çeviren J.-M. Lang ve C. Audard, Gallimard, Paris, 1977, s. 52 ve devamı ve özellikle 81-82 (Brahms), 91-94 (Bruckner), 95-103 (Wagner).
32. E. Bloch, *Droit Naturel et dignité humaine*, Almancadan çeviren Denis Authier ve Jean Lacoste, Payot, Paris, 1976.
33. E. Bloch, *Le Principe Espérance*, c. III, Gallimard, Paris, 1991, s. 546-547.

Hakikat Dağı

1. Ulrich Linse, *Barfüssige Propheten* (Berlin: Siedler, 1983), s. 13.
2. Bu İngilizce ifade, Weber'in çevirmeni Talcott Parsons'undur. Almanca ifade, "makine gövdesi" ifadesine olduğu gibi "çelik gövde" anlamına gelebilecek "*ein stahlhares Gehäuse*"dir. Belki de "demir çerçeve" İngilizce'de mümkün olan en yakın karşılık olabilir, ancak "demir kafes" ifadesi yerleşmiş görünmektedir.
3. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, çev.: J. Strachey, (New York: W W Norton, 1962), s. 44, 42. (S. Freud, *Uygarlığın Hoşnutsuzluğu*, çev.: H. Barışcan, Metis Yay. 1999.)
4. Peter Kropotkin, *Revolutionary Pamphlets*, y.h.: R. Baldwin, (New York: Dover, 1970), s. 35.
5. A.g.y., s. 33.
6. Gerhart Hauptmann, *The Heretic of Soana*, (London: M. Secker, 1923), s. 184.
7. A.g.y., s. 15.
8. Kropotkin, *Revolutionary Pamphlets*, s. 239.
9. D. H. Lawrence, *Mr. Noon*, (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984), s. 193.

10. D. H. Lawrence, *Phoenix*, y.h.: Edward D. Macdonald, (London: Heinemann, 1936), s. 459. (D. H. Lawrence, *Anka Kuşu*, çev.: A. Göktürk, YKY Yay., 2007.)

Romantizm Yıldızı Altında
Walter Benjamin ve Herbert Marcuse

1. Walter Benjamin, *Gessamelte Schriften*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), C 2, s. 22-26, 34, 46.

2. Walter Benjamin, "Das Leben der Studenten", *Illuminationen* içinde, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980), s. 9, 11, 14, 16; Walter Benjamin, "On Student Life", *Selected Writings Vol. I (1913-1926)* içinde, y.h.: Marcus Bullock ve Michael Jennings, (Cambridge, MA & London: Harvard Univ. Press, 1996), s. 37-38, 40, 43.

3. Walter Benjamin, *Briefe*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), C 1, s. 138; *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, y.h.: Gershom Scholem ve Theodor Adorno, (Chicago & London: Univ. of Chicago Press, 1994), s. 88-89.

4. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkrtik in der deutschen Romantik*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), C 8, s. 86-87; Benjamin, *Selected Writings*, s. 185.

5. Benjamin, *Gessammelte Schriften*, C 2, s. 190-194); Benjamin, *Selected Writings*, s. 245-250.

6. Walter Benjamin, "Surrealism", *One Way Street* içinde, (London: New Left Books, 1979), s. 225-239.

7. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, (London: New Left Books, 1979), s. 225- 229.

8. Walter Benjamin, *Illuminations*, (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), s. 261-262. (Walter Benjamin, *Parıltılar*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yay., 1990.)

9. Herbert Marcuse, *Der deutsche Künslerroman*, 922, *Shriften* içinde, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), C 1, s.43-49, 86, 117-119, 133-143.

10. Benjamin, Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü hakkındaki bu kısa makalesinde (1938) Marcuse'den söz etmektedir ve ayrıca Horkheimer'e yazdığı bir mektupta Marcuse'ün kolektif bir eser olan *Autorität und Familie*'ye katkısından olumlu bir şekilde bahseder. Bkz. Walter Benjamin, "Ein Deutsches Institut Freier Forschung" (1938), *Gessammelte Schriften* içinde, (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972), C 3: s. 526, 683.

11. Herbert Marcuse, "Preface", *Reason and Revolution* içinde, (Boston: Beacon Press, 1960). (Herbert Marcuse, *Us ve Devrim Hegel ve Toplumbilimin Doğuşu*, çev.: A. Yardımlı, İdea Yayınevi, 2000.)

12. Herbert Marcuse, "Uber den Affirmativen Charakter der Kultur", şimdi *Kultur und Gesellschaft* içinde, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), C 1, s. 67- 68, 76-81, 89-94. Benjamin bu denemeden haberdardı ve Frankfurt Enstitüsü hakkındaki yazısında, Marcuse'e göndermede bulunarak "olumsal" kültür kavramının karşısına eleştirel bir kültür kavramı koyma ihtiyacını vurgularken bu denemeden söz etti. Ona göre bu "eleştirel kültür", Marcuse'ün aksine, rasyonalist felsefe ve Hegel'le özdeşleştirilemez; "geçmiş zamanlara ve o zamanlar düşlenenlere bağlı, yaklaşan insanlıkla ve insanlığın kendisiyle dayanışmayı reddetmeyen" kültürel öğelerden oluşur. Marcuse gibi o da burjuva kültür geleneğini "ideoloji" olarak reddetmediğinden "kültürel mirasın yok olmaktan kurtarılması" ve birtakım eleştirel yaklaşımlar geliştirerek "sahici geleneğe yer açılması" ihtiyacı üzerinde ısrarla durur. Krş. Benjamin, "Ein Deutsches Institut Freier Forschung", C 3: 525-526.

13. Herbert Marcuse, "Epilogue", *Reason and Revolution*, (New York: The Humanities Press, 1954), s.433. Elbette Marcuse'ün Adorno ve Horkheimer'in *Dialektik der Aufklärung*'daki (1947) rasyonalist gelenek eleştirisinden etkilenmiş olması olasıdır, fakat bu sonuca ulaşırken kendi yolunu izlediğinden hiç kuşku yoktur.

14. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (1955), (New York: Shere Books, 1969), s. 132, 152, 154.

15. Marcuse, *Eros and Civilization*, s. 186. (Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık*, çev.: A. Yardımlı, İdea Yayınevi, 1995.)

16. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, (London: Routledge, 1964) s. 60. (vurgu benim) (Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, çev.: A. Yardımlı, İdea Yayınevi, 1990.)

17. Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, (Boston: Beacon Press, 1969), s. 33.

18. Herbert Marcuse, "Letters to the Chicago Surrealists", *Arsenal: Surrealist Subversion 4* içinde, (Chicago: Black Swan Press, 1989), s. 44.

19. Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt* (Boston: Beacon Press, 1972), s. 86.; *One- Dimensional Man*, s. 77. (Herbert Marcuse, *karşıdevrim ve İsyan*, çev.: G. Koca, V. Ersoy, Ayrıntı Yay., 1998.)

20. Marcuse, *One- Dimensional Man*, s. 257.

21. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations* içinde, (London: J. Cape, 1970), s. 259-61. Marcuse'ün "kötümserliği" üzerine bkz. Russel Jacoby'nin ilgi çekici denemesi, "Reversal and Lost Meanings", *Critical Interruptions: New Left Perspectives on Herbert Marcuse*, y.h.: Paul Breines, (New York: Herder & Herder, 1970), s. 70-73.

22. Herbert Marcuse, "Nachwort", Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* içinde, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), s. 99-100.

23. A.g.y., s. 100-101.
24. A.g.y., s. 104.
25. Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, (Boston: Beacon Press, 1979), xii-xiii, s. 6-9, 11, 19-20, 33, 73. (Herbert Marcuse, *Estetik Boyut*, çev.: A. Yardımlı, 1997.)

Tamamlanmamış Tarihten Bir Bölüm
Sürrealizm ve Haiti'de 1946 Devrimi

1. André Breton, *Conversations: The Autobiography of Surrealism*, çev.: Mark Polizzotti, (New York: Marlow, 1993), s. 201.
2. René Depestre, "André Breton in Port-au-Prince", *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, y.h.: Michael Richardson, çev.: Krysztof Fijalkowski ve Michael Richardson, (London: Verso, 1996), s. 232.
3. Paul Laraque, "André Breton in Haiti", Richardson, *Refusal of the Shadow* içinde, s. 218.
4. Depestre, "André Breton in Port-au-Prince", s. 230.
5. Laraque,"André Breton in Haiti", s. 223.
6. André Breton, *Arcanum 17*, çev.: Zack Rogow, (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994), s. 89.
7. Jacques Roumain, "When the Tom-Tom Beats...", çev.: Langston Hughes, *The Negritude Poets* içinde, y.h.: Ellen Conroy Kennedy, (New York: Thunder's Mouth Press, 1975), s. 22.
8. André Breton, "Evolution du Concept de Liberté à travers le Romantisme", *Conjonction* 194 (Nisan-Mayıs-Haziran 1993) s. 91. (A.B'nin Haiti'de yaptığı konuşma.)
9. Georges Castera *fils*, "Sous le Voile Déchiré", *Conjonction* 193 (Nisan-Mayıs-Haziran 1992), s.14.

Çağıldayan Zaman Şelalesinde Debord

Kaynakça

Editörün notu: Guy Debord'un yapıtlarından pek çoğunun İngilizce çevirisi vardır; bu, seçilmiş bir kaynakçadır. Daha tam bir kaynakça için Shigenobu Gonzelvez'in *Guy Debord ou la Beauté du Négatif* (Paris: Mille et Une Nuits, 1998) adlı eserine ve aşağıda adı geçen Ken Knabb'ın seçkisinin son baskılarına bakınız. Ayrıca bakınız Anselm Jappe, *Guy Debord*, çev.: Donald Nicholson-Smith, (Berkeley: Uni. of California Press, 1999).

Andreotti, Libero ve Xavier Costa, *Theory of the Dérive and Other Situatianist Writings On the City*. Çev. Paul Hammond ve Gerardo Denís. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona & ACTAR, 1996.

Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. Çev. Malcolm Imrie. London & New York: Verso, 1990.

Debord, Guy. *In Girum Imus Nocte et Consumiur Igni.* Çev.: Lucy Forstyth. London: Pelagian Press, 1922.

Debord, Guy. *Panegyric.* Çev.: James Brook. London & New York: Verso, 1992.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle.* Çev.: Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994. (Debord, Guy. *Gösteri Toplumu.* Çev.: A. Ekmekçi, O. Taşkent. Ayrıntı Yayınları, 1996.)

Debord, Guy. *Society of the Spectacle and Other Films.* London: Rebel Press, 1992.

Debord, Guy ve Gianfranco Sanguinetti. *The Veritable Split in the International: Public Circular of the Situationist International.* (Üçüncü baskı. London: Choronos Pubs., 1990.

Knabb, Ken. *The Situationist International Anthology.* Berkeley: Bureau of Public Secrets. (P.O. Box 1044, Berkeley, CA 94701, USA), 1981.

DEVRİMCİ ROMANTİZM

Editör: Max Blechman

Devrimci Romantizm, birbirleriyle iç içe geçen -aşağı yukarı iki yüzyıllık- kültürel ve siyasal yıkıcılık geleneklerini sorgulamaktadır. Sanatçıların, düşünürlerin ve devrimcilerin yazılarından oluşan bu zengin seçkide geçmişin atılımları yeniden hatırlatılıyor, bugünün ve yarının mücadeleleri yararına yeniden değerlendiriliyor. Kitap boyunca Novalis'in, Friedrich Hölderlin'in ve Friedrich Schelegel'in radikal duyarlılıkları ve Percy Bysshe Shelley'in, John Keats'in, Lord Byron'un ve William Blake'in son derece muhalif şiirleri üzerine yeni bir ışık tutuluyor. Jules Michelet'in toplumsal romantizmi, hayali, neredeyse yarı-dinsel genişliğinden dolayı övülüyor. Paris Komünü ise Karl Marx, Jules Valès ve Arthur Rimbaud tarafından tasvir ediliyor. Keza Marx'ın komünal topluluklar üzerine düşünceleri irdeleniyor, Fourier'nin ütopik topluluk projeleri üzerinde duruluyor. Alman dışavurumculuğunun ve anarşizmin bütünüyle unutulmuş serüvenleri yeniden hatırlatılıyor. Walter Benjamin'in ve Herbert Marcuse'un romantik bakış açıları, toplumsal düzeni mutlak yadsımaları kapsamı içine yerleştiriliyor, Ernst Bloch'un Mesihçi sosyalist romantizmi irdeleniyor. "Romantizmin sağa sola dolanan kuyruğu olan" gerçeküstücülük, bir isyana katalizörlük yaptığı Haiti'ye kadar izleniyor ve yirminci yüzyılın sonunda Guy Debord ve Sitüasyonist Enternasyonal romantik projenin tutkulu geri dönüşü olarak değerlendiriliyor.

"Dönüşen romantik gelenekle bağımızın sürdüğünü kabul eden bizlerin başka bir yere ait olduğumuza, basitçe entelektüel soldan ihraç edilmiş olabileceğimize dair bir fikir bir zamanlar insanların aklından geçmiş olabilir. Ama bu girişim başarısız olmuştur. Biz hâlâ buradayız. Gitmeye niyetimiz yok."

E. P. Thompson

"Biz hâlâ buradayız ve solun şu anki kargaşası düşünüldüğünde, zamanımızın belki de şimdi geldiğini söyleyebilirim. Gerçek dünya, romantikleri düşlerinden ötürü uzun bir süre sanık sehpasına oturttu. Ama henüz sona ermemiş olan modernlik oyununda kimin yanılsamaya neden olduğuna yalnızca tarih mahkemesi karar verebilir."

Max Blechman

KİTAP
2008

ISBN 978-9944-989-43-5
9 789944 989435

versus

25 YTL.